

**Sense and Senses:
For an emotional, political, post-Brechtian Theatre**

Paola Ranzini
paola.ranzini@univ-avignon.fr

The paper aims to analyse the possibilities of an emotional political theatre, which finds its roots in the poetry of Artaud rather than Brecht. Two stagings of Christopher Marlowe's *The Massacre at Paris* are analysed: the first directed by Patrice Chéreau at the Théâtre National Populaire in 1972 (*Massacre à Paris*) and the second by Ricci/Forte staged in 2016 (*La strage di Parigi*). Despite the aesthetic and time differences, both stagings aim to actualise Marlowe's play through sensorial stimulation (smell and touch) and allusions to contemporary ideological murders.

Senso e sensi: per un teatro politico emozionale postbrechtiano

di Paola Ranzini

paola.ranzini@univ-avignon.fr

The paper aims to analyse the possibilities of an emotional political theatre, which finds its roots in poetry of Artaud's rather than Brecht's. Two stagings of Christopher Marlowe's *The Massacre at Paris* are analysed: the first directed by Patrice Chéreau at the Théâtre National Populaire in 1972 (*Massacre à Paris*) and the second by Ricci/Forte staged in 2016 (*La strage di Parigi*). Despite the aesthetic and time differences both staging aim to actualise Marlowe's play through sensorial stimulation (smell and touch) and allusions to contemporary ideological murders.

Nous n'avons plus le temps ni les moyens
de savourer le monde, de le savoir [...]
par étreinte charnelle mais c'est aussi
bien une fuite qui dit la grande peur du
réel qui nous tient.¹

Le ricerche svolte entro il nostro progetto collettivo² sul ruolo e sull'azione dei sensi in un teatro che tenda al coinvolgimento dello spettatore, fino a un'esperienza immersiva, mi hanno portato a riflettere sulla possibilità che un tale teatro abbia e assuma consapevolmente un senso politico.

È chiaro che tale domanda si impone perché veniamo da un secolo, il Novecento, che ha teso a distinguere due modelli di teatro, il teatro della distanza, che punta a fare riflettere freddamente ai fini di un giudizio politico e di un'azione volta a incidere sulla realtà sociale, e il teatro della prossimità emotiva che, coinvolgendo emozionalmente gli spettatori, impedirebbe la lettura critica della vicenda rappresentata, annullando la capacità di agire sul reale in risposta agli stimoli del teatro. Come è noto, Brecht ha teorizzato

¹ J.-P. Siméon, *La poésie sauvera le monde*, Le Passeur, Paris 2015, p. 62.

² Si tratta di un progetto CREATIVE EUROPE 2015, *SENSES*, di cui la responsabile è Maddalena Mazzocut-Mis dell'Università degli Studi di Milano. Il progetto conta cinque partners principali (Università degli Studi di Milano, Università d'Avignone et des Pays de Vaucluse, Università di Galati, ScenAperta e Teatro Nae Leonard) e tre paesi europei (Italia, Francia e Romania).

un teatro politico non liberatorio (cioè non catartico, che non assicura lo scioglimento dalla tensione emotiva), non empatetico, e atto a stimolare nello spettatore tensioni dinamiche tendenti alla prassi.

La contrapposizione di questi due paradigmi di teatro (emozionale *vs* politico) è, nel Novecento, così radicata che recenti studi hanno potuto verificare che il diffondersi stesso della performance e di un discorso critico a sostegno della performance è legato in molti casi a ragioni ideologiche, e cioè è volto a contrastare il predominio di un teatro brechtiano comunista o di sinistra.

La crisi di tale percezione dicotomica fra sensi (emozioni) e il valore politico del teatro comincia a essere percepita negli anni della diffusione dell'estetica artaudiana. In Italia un grande convegno su Artaud³ coincide con gli anni del Convegno di Ivrea⁴. Proprio grazie alla lettura di Artaud, si fa avanti l'idea di un teatro come evento, cioè come invenzione della realtà (e non come imitazione o riproduzione). L'estetica artaudiana consente di rivedere la nozione di teatro politico⁵ in un contesto che, parafrasando Frederic Jameson, potremmo dire di capitalismo maturo⁶, in cui non è tanto l'azione politica a porsi quale risultato immediato cui tendere, ma piuttosto un cambiamento di attitudine e pensiero, un cambiamento *in interiore homine* che inciderà in un secondo tempo sul suo agire sociale.

Per tale ragione ci è parsa interessante l'analisi incrociata di due realizzazioni sceniche della tragedia di Christopher Marlowe, *Il massacro di Parigi* (*Massacre at Paris*, 1593), l'una appartenente appunto agli anni '70, ed espressione per eccellenza di quello che è stato chiamato "teatro di regia", e l'altra radicata invece nel nostro presente, in un contesto di performance o di teatro performativo. Si tratta rispettivamente di: *Massacre à Paris* per la regia di Patrice Chéreau, Théâtre National Populaire (TNP) a Villeurbanne

³ Gli atti furono pubblicati nella Rivista del Festival di teatro universitario di Parma nel 1967.

⁴ Si potranno leggere in particolare i documenti prodotti in vista e in seguito a tale convegno: "Per un convegno sul nuovo teatro" e "Elementi di discussione del Convegno per un nuovo teatro" in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, 2 vol., I, Einaudi, Torino 1977, pp. 135-137 e pp. 138-148.

⁵ M. Castri, *Per un teatro politico: Piscator, Brecht, Artaud*, Einaudi, Torino 1973.

⁶ F. Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991.

(1972)⁷ e *La strage di Parigi* di Ricci/Forte (2012, ma, per una ragione che espliciterò più avanti, si farà qui riferimento in particolare all'allestimento parigino del febbraio 2016).

Nei due casi si assiste all'attualizzazione di un testo del passato, e precisamente di una tragedia connotata entro l'estetica del teatro elisabettiano. In entrambi i casi l'evidente interesse dei creatori è di proporre una visione del contemporaneo, spingendo lo spettatore se non a un'azione, a un giudizio politico, attraverso la rilettura di un testo del passato.

La *pièce* di Marlowe ha per argomento le guerre di religione, più precisamente la strage della notte della Saint-Barthélémy, cioè il massacro voluto da Caterina de' Medici ai danni degli ugonotti, presenti a Parigi per la celebrazione del matrimonio della cattolica Marguerite de Valois (figlia di Caterina e di Henri II) e del protestante Henri de Navarre (il futuro Henri IV). L'azione del dramma di Marlowe comincia con le nozze di Marguerite de Valois e Henri de Navarre e giunge fino alla morte di Henri III (figlio di Caterina de' Medici), cui segue la designazione del principe protestante Henri de Navarre quale legittimo sovrano (Henri IV).

Quel che importa sottolineare ai fini del nostro studio è che, in entrambe le creazioni analizzate, pur distanti cronologicamente e per estetica, la risonanza con il presente è ottenuta attraverso precise stimolazioni sensoriali: principalmente, è ovvio, attraverso il senso della vista, con il rendere percepibili in scena, pur non rappresentandole direttamente, precise immagini di una realtà facilmente riconoscibile dell'oggi, ma anche attraverso la stimolazione degli altri sensi (in particolare odorato e tatto) perché l'intento è di provocare orrore, disgusto, senza passare necessariamente da una comprensione razionale del messaggio. Ed è al disgusto, per il suo generare un'attitudine di rifiuto, che è attribuito un valore politico. Certo, il disprezzo che conduce al rifiuto è un atteggiamento intellettuale, che non nasce nell'immediatezza, ma che si fonda tuttavia su un'esperienza sensoriale e che

⁷ Come si preciserà, Patrice Chéreau lavora a partire da un adattamento di Jean Vauthier approntato in vista dell'allestimento: C. Marlowe, *Le Massacre à Paris*, adaptation et transposition scénique de J. Vauthier, Gallimard, Paris 1972. Cfr. altre edizioni: C. Marlowe, "Le Massacre à Paris", traduit par J. Paris, *Théâtre populaire*, VII, Paris 1954; C. Marlowe, *Massacre of Paris*, ed. by N. Lee, Rober Walker, London 1735; C. Marlowe, *Teatro completo*, a cura di J. Rodolfo Wilcock, Adelphi, Milano 2002.

genera una reazione emozionale immediata. Suscitare disgusto, scioccando anche il pubblico, è in questo caso una finalità ricercata dall'artista, la cui creazione stimola nel fruitore un'esperienza estetica forte, volta, in ultimo, a ispirare un rifiuto intellettuale.

Ovviamente, il processo artistico deve essere sapientemente controllato, perché il rifiuto non deve portarsi sull'oggetto artistico *in toto* ma solo su un aspetto, su una questione ben precisa. Insomma, non un rifiuto dell'esperienza artistica (e dell'oggetto di creazione), ma il rifiuto delle decisioni e dell'agire umano che sono riconosciuti come l'origine della situazione "disgustosa". Se così non fosse, l'esperienza del disgusto sarebbe puramente gratuita, né potrebbe avere alcuna valenza politica.

Della messa in scena di Patrice Chéreau⁸ – che, si ricordi, è la prima regia che egli cura nel ruolo di codirettore del TNP di Villeurbanne, di ritorno dal periodo italiano al Piccolo Teatro⁹, – rimangono essenzialmente fotografie, pubblicate nei quotidiani insieme con i resoconti critici dello spettacolo, ma anche qualche minuto di video-registrazione, all'interno di un breve servizio dedicato allo spettacolo dal *Journal télévisé* della televisione francese¹⁰, in aggiunta a una breve intervista dello stesso Chéreau e di Roger Planchon (codirettore del TNP), che nello spettacolo interpretava il Duca de Guise¹¹. Nell'intervista, Patrice Chéreau dichiara:

⁸ Si veda, come bibliografia in merito, O. Aslan, (éd. par), *Chéreau*, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1986; A.-F. Benhamou, *Patrice Chéreau : figurer le réel*, Les Solitaires intempestifs, Besançon 2015; P. Chéreau, *J'y arriverai un jour*, éd. par G. Banu, C. Hervieu-Léger, Actes Sud, Arles 2009; P. Chéreau, *Les visages et les corps*, l'Harmattan, Paris 2015; E. Copferman, "La mousse, l'écume. Entretien avec Patrice Chéreau", *Travail théâtral*, xi/2, 1973, pp. 3-26; G.-D. Farcy, J.-L. Libois, S. Lucet (éd. par), *D'un Chéreau l'autre*, Presses Universitaires de Caen, Caen 2013; M.-F. Lévy, M. Tsikounas, *Patrice Chéreau à l'œuvre*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2016.

⁹ Patrice Chéreau, chiamato da Paolo Grassi nel periodo di vacanza della direzione artistica di Giorgio Strehler (che lascia il Piccolo Teatro nel 1967, quando fonda la Cooperativa Teatro Azione, e che tornerà alla direzione del Piccolo nel 1972, in seguito alla nomina di Grassi quale sovrintendente del Teatro alla Scala), ha collaborato con il Piccolo Teatro dal 1969 al 1972 allestendo tre messe in scena: per la stagione 1969-1970: *Splendore e morte di Joaquín Murrieta* di Pablo Neruda (8 aprile 1970); per la stagione 1970-1971: *Toller* di Tankred Dorst (23 novembre 1970); per la stagione 1971-1972: *Lulu* di Frank Wedekind (3 febbraio 1972).

¹⁰ Si tratta del telegiornale (*Journal télévisé*) delle ore 20.00 del 28 maggio 1972.

¹¹ È oggi possibile visionare on-line tale servizio televisivo ([ORTF, Collection: JT 20h](https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00416/a-propos-du-massacre-a-paris-mise-en-scene-de-patrice-chereau.html)) sul sito dell'Inathèque, al seguente indirizzo: <https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00416/a-propos-du-massacre-a-paris-mise-en-scene-de-patrice-chereau.html>, consultato il 29 aprile 2018.

Je crois que l'histoire de la Saint-Barthélemy est une histoire assez fascinante. [...] Et si on regarde bien la chose, la pièce de Marlowe est une sorte de fascination en soi. La rapidité avec laquelle elle s'est écrite, le nombre de morts, la facilité avec laquelle les gens tuent ou se font tuer ou acceptent la mort ou regardent la mort des autres est assez stupéfiante. [...] L'eau est profondément importante, je crois, pour le spectacle. Donc ça donne une force aux morts en scène. Il y a tout un problème de la mort dans le spectacle. Vous savez [...] quand il y a la mort au théâtre, on n'y croit jamais beaucoup, je veux dire. Vous avez un comédien comme ça qui poignarde quelqu'un. Alors qu'en fait, quelqu'un disparaît dans l'eau, qui glisse comme ça, ça a donné une chose plus forte, enfin une chose plus inhabituelle, plus rare.¹²

Ma è soprattutto il giudizio di Roger Planchon a rivelarsi illuminante per il suo restituire la cifra insieme stilistica e ideologica del lavoro di Chéreau:

Le spectacle de Patrice dit quelque chose de très profond sur ce qu'est le meurtre idéologique. Mais il le dit d'une façon très oblique [...]. Ça n'a même pas d'intérêt de faire un rapport entre ce spectacle et la lutte des catholiques et des protestants en Irlande et pourtant quelque chose de très profond est raconté, je crois, à un niveau presque inconscient sur ce que c'est qu'un meurtre idéologique et sur la façon dont en définitive à partir d'un certain moment un processus politique dégénère en fascination de la mort.¹³

Nel 1972, anno dell'allestimento del *Massacre de Paris*, Chéreau, seppure ancora molto giovane, ha già fatto molto discutere e si è imposto come un regista la cui arte mira alla creazione di immagini finalizzate alla plastica formale dell'insieme, insieme di cui fanno parte anche i corpi stessi degli attori in scena. Per il *Massacre à Paris* i riferimenti estetici riconoscibili sono molto diversi e vanno da Visconti al cinema americano dei gangsters, alla pittura surrealista. Quanto alla scelta della *pièce* (che Chéreau aveva già proposto a Grassi al Piccolo senza poterla realizzare¹⁴), come scrive Michel Bataillon (compagno di avventura di Chéreau a Villeurbanne), quel che interessa a Chéreau è «le passage sanglant d'une époque à une autre, la prise du pouvoir par l'assassinat politique en série, la démystification de la guerre dite "de religion" au service de la volonté de puissance, loin de toute

¹² *Ibidem*. L'intervista, oltre che essere ascoltata, può essere letta, essendo trascritta per intero nel sito dell'Inathèque all'indirizzo indicato.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Sulla questione, cfr. C. Godard, *Patrice Chéreau. Un trajet*, Rocher, Monaco 2007, p. 74; P. Ranzini, "Questions de répertoire. Marivaux au centre des mises en scène de Patrice Chéreau en Italie (1969-1972)", in M. Tsikounas, M.-F. Lévy (éd. par), *Chéreau en son temps*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris 2018 (in corso di stampa).

métaphysique»¹⁵. Perché questo fascino per un fatto così cruento? Il riferimento al Bloody Sunday del gennaio di quell'anno¹⁶ e le lotte cattolici/protestanti che insanguinano l'Irlanda in quell'inizio degli anni Settanta è fin troppo ovvio. Così ovvio che, nell'intervista trasmessa dal *Journal télévisé* della televisione francese cui si è fatto riferimento, Roger Planchon si sente di dover dichiarare che nulla hanno a che fare con lo spettacolo le lotte del presente in Irlanda e che Chéreau ha voluto utilizzare i fatti cruenti di Marlowe per interrogare e interrogarsi piuttosto sull'assassinio ideologico, cioè su come un processo politico degeneri in un'azione di assassinio, quasi irrazionalmente per «fascino della morte». Quanto alle lotte cattolici/protestanti in Irlanda, va però detto che fra i materiali conservati negli archivi Chéreau all'IMEC¹⁷ sul lavoro di messa in scena di *Massacre à Paris* vi sono fotografie di quei fatti cruenti tratte dai quotidiani. Insomma, se Chéreau non vuole parlare delle lotte dei cattolici e dei protestanti irlandesi, stimola però la memoria visiva degli spettatori contemporanei perché questi possano, inconsapevolmente, avvicinare le immagini della scena a quelle fotografie contemporanee.

Del resto, si hanno precise testimonianze da parte dei collaboratori di Patrice Chéreau proprio sul suo modo di lavorare sulla memoria visiva. Per esempio, quando vent'anni più tardi, Chéreau torna al massacro della Saint-Barthélémy realizzando il celebre film *La reine Margot* (1994), ispirato al romanzo di Alexandre Dumas¹⁸, così lavora nel ricordo di Danièle Thompson (coautrice della sceneggiatura):

Patrice est penché au-dessus de cuves [...]. Dans des teintures bleues, rouges et grises, des tissus tournent des jours entiers, en ressortent vieillis, usés, proches des teintes mates et poussiéreuses des fresques de Della Robbia dont les reproductions sont épinglées partout sur les murs, au côté de celles du Caravage, de Goya, Uccello, Le Nain, Le Greco... [...] Il me signale [...] la blancheur d'un

¹⁵ M. Bataillon, *Un défi en province : chronique d'une aventure théâtrale. Chéreau 1972-1982*, Marval, Paris 2005, p. 147.

¹⁶ Domenica 30 gennaio 1972 soldati dell'esercito britannico uccidono nell'Irlanda del Nord (Derry, Bogside) venti persone fra manifestanti pacifisti dei diritti civili e passanti.

¹⁷ L'IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine) che ha sede all'Abbaye d'Ardenne, nei pressi di Caen, conserva gli archivi Chéreau, un fondo ricchissimo (317 faldoni) donato dal regista stesso e ordinato per cartelle/spettacolo (<http://www.imec-archives.com/fonds/chereau-patrice/>).

¹⁸ A. Dumas, *La reine Margot*, Garnier frères, Paris 1845.

Christ, des chevaux agonisants entremêlés sur un champ de bataille... Il y a aussi des photos : les charniers d'Auschwitz, des carrioles croulant sous les cadavres enlacés.¹⁹

Quanto allo spettacolo teatrale del 1972, i resoconti critici dell'epoca non mostrano entusiasmo²⁰ e anzi riferiscono anche i fischi del pubblico²¹. Quel che viene spesso rimproverato è proprio la violenza che si sprigiona dalla scena, giudicata gratuita perché non indirizzata ideologicamente. Ottanta attori affollano il palcoscenico trasformato in una sorta di piscina, le cui acque scure e mortifere rappresentano la Senna in cui galleggiano i cadaveri, a generare una «sorte d'angoisse cauchemardesque qui va régner tout le long de cette soirée d'agonie et de mort»²². Patrice Chéreau ricrea l'atmosfera di una vera e propria «caccia all'uomo»²³. L'ossessione per la rappresentazione della morte fa però trapelare una fascinazione per la morte stessa che turba il pubblico²⁴. Come scrive Jean-Pierre Leonardini, che significativamente intitola il suo resoconto "Bruit et fureur", la *pièce*, «commencée par un empoisonnement, [...] culmine en son milieu par la tuerie et se clôt sur un

¹⁹ E. Mézil (éd. par), *Patrice Chéreau. Un musée imaginaire*, cat. della mostra [Collection Lambert di Avignone 10 luglio 2015-11 ottobre 2015] Actes Sud, Arles 2015, p. 199.

²⁰ Per esempio, il resoconto dello spettacolo che si legge nel quotidiano *La Croix* (25 giugno 1972) dichiara esplicitamente che la regia è lungi dall'ottenere il plauso unanime. Si sofferma poi sull'effetto ottenuto dall'uso dell'acqua-cloaca e sulla sorpresa della torre che «entre en scène grâce à un mécanisme savant»; mette sul medesimo piano la musica d'orchestra di Fiorenzo Carpi e il rumore dell'acqua. Soprattutto insiste sull'attualizzazione («pour montrer sa participation aux événements contemporains et aussi pour faire mieux comprendre au public l'Histoire de France, Patrice Chéreau a utilisé des costumes actuels, dont certains sont empruntés au patrimoine des disciples d'André Breton»). Il dettaglio che stronca lo spettacolo è quello dell'eccessiva durata («Cela dure trois heures»). Ma si veda anche il resoconto di Bernard Poirot-Delpech (B. Poirot-Delpech, "Au nouveau T.N.P. de Villeurbanne 'Massacre à Paris'", *Le Monde*, 27 maggio 1972), che parla di «gâchis esthétisant»: «la mise en scène n'accomplit aucun travail appréciable [...] Couvert le plus souvent par l'orchestre et les clapotis de la scène, le texte est dit faux [...] Pendant trois heures et demie, Chéreau n'a apparemment d'autre plaisir que de faire patauger tout son monde, d'accumuler les noyades, de lâcher des pigeons mécaniques, d'éclairer des groupes de petits-bourgeois de Labiche trempés jusqu'aux mollets, bref de jouer à l'eau en petit enfant prodige et prodigue».

²¹ Cfr. M. Galley, "Le massacre à Paris de Christopher Marlowe. Transposition scénique de Jean Vauthier. Des jeux nautiques", *Combat*, 29 maggio 1972: «impermeables si j'ose dire aux intentions les spectateurs ne voient plus qu'un jeu nautique burlesque et le coupent de sifflets...».

²² P. Marcabru, "Le Massacre à Paris fascinant", *France soir*, 23 maggio 1972.

²³ *Ibidem*. «fantastique chasse à l'homme que Patrice Chéreau organise devant nous, jouant avec les masses et les lumières, faisant et défaisant dans le clair-obscur des tableaux vivants d'une éloquence et d'une richesse picturale qui vous coupent le souffle».

²⁴ Pierre Marcabru definisce il regista come un «Esthète fasciné par la mort» (*Ibidem*).

régicide»²⁵. La morte avvolge tutto, è una minaccia onnipresente e strisciante, come è sottolineato dal ritmo molto lento (quasi quattro ore di spettacolo per un testo molto breve), e dai movimenti degli attori, lenti e pesanti perché impacciati dall'acqua in scena²⁶. Non si può sfuggire alla morte, come indica la scenografia immaginata come una gigantesca trappola (un «décor-piège»), una cloaca avvolta da fumi nauseabondi in cui sprofondano i corpi degli assassinati²⁷:

le rideau de fer s'ouvre et se ferme sur un mur aveugle, en briquettes patinées, que suit un chemin de berge, côté jardin. Côté cour, ce sont deux hauts de corps de bâtiment à vitrail opaque. Au milieu un plan d'eau. [...] Des fumées à l'odeur entêtante jaillissent par les côtés. Pour le jour, le rideau au fond est peint de nuages gris. Pour la nuit, c'est un croissant de lune blême. Ce décor [...] redoublement métaphorique du drame ; cloaque et point de chute pour noyés assassinés.²⁸

I fumi maleodoranti²⁹ cui ricorre Chéreau sono peraltro suggeriti dal testo di Marlowe, che fa esplicito riferimento alla *puanteur* che ammorba la città a strage avvenuta³⁰. La messa in scena di Chéreau non si limita alla stimolazione dell'odorato attraverso l'immaginazione suscitata dalle parole proferite in scena, preferendo la stimolazione diretta attraverso i fumi dal

²⁵ J.-P. Léonardini, "Bruit et fureur", *L'Humanité*, 24 maggio 1972.

²⁶ Cfr. M. Galley, *Le massacre à Paris de Christopher Marlowe*, cit.: «l'image de la mort, avec ses agonies et ses cortèges funèbres surréalistes, domine et dévore tout le spectacle. [...] La question [...] "qu'est-ce que le spectacle raconte?" nous paraît demeurer sans réponse. Chéreau ne saurait se contenter de dire que le crime est la loi de la politique et que les idéologies en sont les masques. [...] Seule certitude cette fois-ci: les ruines minutieusement patinées du décor de Richard Peduzzi surgissent d'un cloaque. [...] Est-ce l'eau-mère de l'inconscient, la fange des égouts où trempent les grands de ce monde, le sang dans lequel ils nagent puisqu'il s'agit de la Saint Barthélémy – ou simplement la Seine qui charria ce soir-là des milliers de cadavres?».

²⁷ Una minuziosa descrizione della scena si legge nel resoconto di P. Mazars, "Le massacre à Paris", *Le Figaro*, 22 maggio 1972: «Quand le rideau se lève, on découvre avec surprise qu'un vaste plan d'eau a été aménagé sur la scène. Il est bordé de quais étroits où se tiennent les comédiens. [...] À certains moments, des passerelles, mues par un mécanisme, sortent du mur qui forme le cadre du bassin, et venant se croiser à angle droit, permettent aux protagonistes d'évoluer les pieds au sec. [...] Plus tard, une tour vient occuper le centre du plateau».

²⁸ J.-P. Léonardini, *Bruit et fureur*, cit.

²⁹ Che tale puzzo sia dallo spettatore ricondotto a un giudizio espresso sulla Storia è dimostrato esemplarmente dalle parole del critico Pierre Mazars: «l'Histoire ne sent pas bon, en dépit des grands principes et des idéaux dont se réclament les massacreurs de la Saint Barthélémy» (P. Mazars, "Le massacre à Paris", cit.).

³⁰ Cfr., nella scena 13 della sequenza IX, la seguente battuta, pronunciata da Caterina de' Medici: «[...] votre aise me gagnerait si la puanteur n'était pas là pour m'assaillir; [...]» (C. Marlowe, *Le Massacre à Paris*, cit., p. 38).

forte odore che rendono concretamente tale puzzo³¹. Così visioni da incubo e odori nauseabondi si impongono sul testo che, secondo alcuni critici, risulta anzi spesso inaudibile («on y sacrifie à l'appareil visuel. On tend l'oreille en vain pour entendre enfin l'explosion d'une forte charge de sens»³²), avvolto com'è dal rumore sinistro e ovattato delle cadute dei corpi morti o dei movimenti impacciati dei vivi nell'acqua, cui si aggiunge il contrappunto delle musiche popolari di Fiorenzo Carpi eseguite dall'orchestra nella buca³³.

L'adattamento, di Jean Vauthier³⁴, ricostruisce il testo di Marlowe (che è del resto incompiuto) cambiando l'ordine di qualche scena, operando tagli (alcuni dei quali poi reintegrati, come segnalato nell'edizione del testo³⁵) e introducendo modifiche significative (come per esempio nell'episodio della morte del duca di Guisa³⁶). Nella versione pubblicata si leggono note che intendono fissare nel dettaglio la concreta rappresentazione di talune scene (per esempio, una lunga nota riguarda il trasporto dei cadaveri, che dovranno essere sollevati da terra secondo un rituale ripetitivo e preciso³⁷, un'altra l'orrore di Caterina di fronte alle morti che ha provocato, orrore che la porta a svenimenti successivi³⁸). Se poco sembra giungere allo spettatore del testo di Marlowe è perché Chéreau, con attori vestiti di abiti appartenenti a epoche

³¹ Nel resoconto (dal titolo assai esplicito: "Superbément inutile") pubblicato in *Les Lettres Françaises* (31 maggio 1972) si legge: «Une fantastique machine, avec laquelle Chéreau joue sans retenue, éclairant soudain violemment un visage, lâchant des oiseaux mécaniques, faisant jaillir des fumées au lourd parfum...», [Anon.], "Superbément inutile", *Les Lettres Françaises*, 31 maggio 1972.

³² J.-P. Léonardini, "Bruit et fureur", cit. E nel già citato resoconto pubblicato in *Les Lettres Françaises* (31 maggio 1972): «De cette tragique histoire, de tout ce foisonnement monstrueux de meurtres que sous-tend un lyrisme d'une rare violence, il ne reste quasiment rien que le spectateur puisse percevoir».

³³ Cfr. C. Fouche, "Sombre drame à Lyon", *Reforme*, 24 giugno 1972.

³⁴ C. Marlowe, *Le Massacre à Paris*, cit.

³⁵ È il caso, per esempio, della scena 11 della sequenza IX, ristabilita nel testo.

³⁶ Ivi, p. 98: «[...] en écrivant la scène de la mort de Guise, je composais deux versions, l'une résolument inédite et qu'on a lue au cours de l'ouvrage (Séquence XX [...]), l'autre moins infidèle aux intentions du texte anglais. La voici [...]».

³⁷ Cfr. ivi, p. 32n: «Pour charger les corps sur leurs épaules, les soldats, qui sont à quatre par cadavre, doivent donc les soulever à la hauteur voulue, mais il semble qu'ils fassent bonne mesure, donnant à ces cadavres – le temps d'une seconde ou deux – le supplément d'une légère élévation "inutile", laquelle donnerait l'idée d'un cérémonial. C'est bien cela qui se confirmera en les assassinats et exécutions de la suite, tout se passant comme si les exécuteurs, parfois les témoins, avaient à marquer par un rituel presque esquissé – ou au contraire parfois appuyé – l'inéluctable ou l'importance de l'événement, voire aussi à laver son horreur».

³⁸ Ivi, p. 35.

diverse (frac, smoking, vestiti moderni o costumi del Rinascimento), presenta una strage della Saint-Barthélémy che attraversa tutti i tempi, trovando in Marlowe stesso una «analisi politica materialista» (sono parole di Chéreau³⁹) della guerra civile, detta di religione⁴⁰.

Come osserva Lucien Attoun, «nous sommes bien loin des formes habituelles du théâtre engagé»⁴¹ e questa lontananza, mi pare, viene proprio dal ricorso massiccio ai sensi dello spettatore per creare una reazione emozionale di ribrezzo verso l'assassinio che si dichiara perpetrato in nome di un'ideologia. Assai significativo è che qualche critico affermi chiaramente che «Chéreau a réussi le *théâtre de la cruauté* dont parlait Artaud»⁴². Insomma, siamo di fronte a un esempio di teatro impegnato che rinuncia al modello brechtiano (di qui la sua pretesa "stranezza"), per sperimentare, nel politico, l'estetica artaudiana.

Con il Marlowe di Ricci/Forte⁴³, si passa a un contesto di creazione assolutamente contemporaneo, a un'estetica del performativo⁴⁴, della "presenza" vs la rappresentazione. *La strage di Parigi* rientra in un progetto globale di riscrittura scenica delle tragedie di Marlowe che ha dato luogo alla serie delle *Wunderkammer soap*⁴⁵, ma la realizzazione scenica di ognuna di esse può essere indipendente. Realtà come realtà di corpi, realtà di vita dei performer è la formula creativa di Ricci/Forte. Le loro creazioni si fondano su un'estetica dell'effetto che implica da parte dello spettatore un coinvolgimento sensoriale, un'"identificazione" fisica. L'edizione parigina del marzo 2016

³⁹ L'affermazione è riportata da J. Varelle, "Patrice Chéreau évoque le Massacre à Paris", *L'Humanité*, 11 maggio 1972 (tr. it. nostra).

⁴⁰ *Ibidem*: «[...] "de la guerre civile dite de religion, Marlowe livrait déjà une analyse politique strictement matérialiste" explique Chéreau très intéressé aussi par une série d'arrière-plans psychologiques et les aventures individuelles des trois Henri: Guise, Anjou, Navarre».

⁴¹ L. Attoun, "Le Massacre de Paris : suivez le guide", *Les nouvelles littéraires*, 30 maggio 1972.

⁴² Cfr. C. Fouche, "Sombre drame à Lyon", cit.

⁴³ Fondamentale contributo su Ricci/Forte, F. Ruffini (a cura di), *Mash up Teatro. ricci/forte*, Editoria & Spettacolo, Roma 2010.

⁴⁴ Cfr. E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo: una teoria del teatro e dell'arte*, tr. it e a cura di T. Gusman, Carocci, Roma 2014.

⁴⁵ Tutte le performance componenti la serie *Wunderkammer soap*, della durata di circa venticinque minuti ciascuna, vengono rappresentate più volte nella medesima serata (il progetto iniziale prevedeva anzi una rappresentazione parallela in "stanze" contigue, in spazi alternativi al teatro).

della *Strage di Parigi (Massacre de Paris)*⁴⁶, reagendo a eventi traumatici del presente, assume dichiaratamente un senso civile e politico. Pur essendo il testo e la creazione anteriori, la performance del marzo 2016 si carica infatti dell'emozione di un pubblico che ha appena vissuto un proprio massacro, quello delle centinaia di morti del Bataclan e delle terrazze dei caffè parigini, la sera del 13 novembre 2015.

Teatro totale come emozionalismo, ma qui l'emozionalismo non è fine a se stesso: l'eccesso di emozioni deve portare a una presa di coscienza, anche se questa può avvenire solo in un secondo momento, quando la piena emozionale e percettiva si spegne lasciando posto allo sdegno o alla rabbia. Insomma un'esperienza che deve portare a una trasformazione.

La performance avviene in una piscina (nel marzo 2016, si trattava della piscina comunale di Vanves, alle porte di Parigi). L'idea, come spiegano Ricci/Forte in un'intervista⁴⁷, è quella di rendere palpabile l'incubo che un luogo pubblico, pacifico spazio di incontro, possa divenire all'improvviso teatro di violenza. La performance ricorre a luci forti e a musiche pop ad alto volume, trasformando la piscina quasi in una discoteca. Una voce off registrata recita il testo in traduzione francese: una litania che richiama atti cruenti di diversa matrice terroristica perpetrati, in varie parti del mondo, ai danni di vittime innocenti, sacrificate alle lotte di potere di chi pretende di fare la storia⁴⁸. Tutto questo mentre venticinque performer si muovono nell'acqua e sui bordi della piscina, con l'energia della disperazione. I performer rappresentano una "massa senza lineamenti", tutti possibili

⁴⁶ Nei materiali di presentazione del *Massacre de Paris*, pubblicati per il Festival di teatro Artdanthé a Vanves, si ricorda del resto esplicitamente come tale massacro del passato non sia così lontano da stragi contemporanee perpetrate per imporre una supremazia, religiosa o politica.

⁴⁷ [Anon.], "Directors plan theatre response to Paris. Theatre producers annoyed by reaction in Italy" [on-line], in ANSA. Pubblicato in data 17 novembre 2015, consultato in data 10 ottobre 2017. Disponibile all'indirizzo: http://www.ansa.it/english/news/lifestyle/arts/2015/11/17/directors-plan-theatre-response-to-paris_b9f062a6-578f-4764-82bd-4053beadcf7b.html.

⁴⁸ «1972: Monaco di Baviera (terroristi palestinesi fanno strage di atleti israeliani); / 1996: l'IRA fa saltare a Manchester un camion riempito di esplosivo; / 1996: terroristi ultra-cattolici mettono bomba al villaggio olimpico di Atalanta / 2010 Pakistan kamikaze in azione a un match di Volley / 2010 ribelli separatisti Angola mitragliano autobus squadra calcio del Togo / 2013 attentato alla maratona di Boston / 2015 novembre, venerdì 13. Parigi. 129 morti, 352 feriti». Ringrazio Gianni Forte per avermi fornito il testo della performance insieme a molti materiali e documenti riguardo alle diverse rappresentazioni.

vittime della carneficina. L'acqua, evocata più volte anche nel testo recitato dalla voce fuori campo, è l'elemento in cui tutto si annienta e perde forma, il nulla che avvolge e contro cui i performers devono combattere fino alla fine, il sangue e le lacrime delle vittime che si dibattono con furia, ma inutilmente.

Caterina, con casco da motociclista, indifferente, è la sola a non gettarsi in piscina, pascendosi degli sforzi inutili dei corpi nell'acqua, fino alla scena finale in cui lancia ombrelli quasi fossero arpioni contro balene o tonni, e i performer, dopo averli afferrati, li aprono, e tutti, come recita la didascalia, «vanno alla deriva aggrappati all'ombrello». Il testo originale della performance del 2012 è stato rimaneggiato per la performance parigina del marzo 2016, per chiudersi appunto sulla strage del presente che i parigini sentono particolarmente viva, sulla loro pelle. Ricci/Forte prendono la decisione a pochi giorni dalla strage, come dichiarano in un'intervista rilasciata a un quotidiano italiano nel novembre 2015, raccontando di avere vissuto, a Parigi, l'angoscia dei momenti immediatamente successivi agli attentati:

La sera del massacro abbiamo vissuto in diretta quello che stava accadendo al Bataclan, ci siamo affacciati alle finestre della casa dei nostri amici e ci siamo spaventati molto perché si sentiva tutto. Poi siamo scesi in strada quando c'era ancora l'assedio al locale, con la gente che scappava dal bar, era inquietante percepire la tensione della città, una dimensione da coprifuoco che abbiamo sentito anche il giorno dopo in aeroporto.⁴⁹

Così il conflitto tra cattolici e protestanti della Saint-Barthélémy è riletto alla luce dell'attuale conflitto di civiltà, con il terrorismo islamico in primo piano. Piegare l'effetto emozionale della performance a un messaggio di presa di coscienza sugli accadimenti dell'oggi diventa un'esigenza, come spiegano Ricci/Forte, una volta constatata la superficialità delle indignazioni immediate sui social network per cui, per citare le loro parole: «qualunque cosa sia accaduta rimane scritta sulla home di Facebook e non ti riguarda più»⁵⁰.

⁴⁹ [Anon.], "Directors plan theatre response to Paris. Theatre producers annoyed by reaction in Italy", cit. (tr. it. nostra).

⁵⁰ *Ibidem*.

Il lavoro sui corpi e sulla presenza dei performer, usuale nelle creazioni Ricci/Forte, assume allora un senso nuovo:

Ricci/Forte: Le travail des 25 performers en scène est d'une très forte expressivité physique et émotive. Nous voulions montrer au public une masse indistincte. [...] Nous voulions mettre en relief le côté individuel de chaque corps. Derrière chaque acte terroriste se cachent affections, objectifs et désirs balayés. Et le public qui assiste à la performance dans la piscine est projeté vers cette réalité brutale et crue, car ce qui arrive, nous concerne tous.⁵¹

Pur essendo programmata per un'unica data, la performance viene replicata più volte nella stessa serata. La ripetizione stessa diviene significativa, perché diventa «reiterazione del morire sotto i colpi di un odio assurdo»⁵², un ripetere fino allo sfinimento il proprio morire: è questo che fanno i performer. La strage stessa è del resto, nella storia, ripetizione, come evidenziato nella litania della voce fuori scena.

Qualche resoconto critico riferito in particolare alla performance parigina sottolinea, tuttavia, una certa frattura fra il proposito (l'utilizzo di sensi ed emozioni a uno scopo di presa di coscienza) e quel che lo spettatore vede, che non riesce a provocargli disgusto, tra la bellezza di singoli quadri o la maldestra parodia di lezioni di *aquagym* di altri quadri meno felici⁵³. Per tutti, però, a imporsi sono «les images frappantes de vingt silhouettes démunies, corps détrempés qui errent, courent et chutent autour du grand bassin. Naufragés sans radeau, ils offrent un rapport au monde déboussolé»⁵⁴.

Questi due allestimenti del *Massacro di Parigi* di Marlowe, ispirati a estetiche e poetiche teatrali lontane fra loro, hanno in comune l'acqua come morte e la messa in evidenza della ripetizione del gesto gratuito di uccidere. Una lettura, nell'uno e nell'altro caso, che tende a portare Marlowe al

⁵¹ [Anon.], "Entretien : Ricci/Forte, 'Wunderkammer soap #7'" [on-line], in *Inferno magazine*. Pubblicato in data 4 aprile 2016, consultato in data 10 ottobre 2017. Disponibile all'indirizzo: <https://inferno-magazine.com/2016/04/04/entretien-ricciforte-wunderkammer-soap-7/>. Si veda anche l'intervista M. Traversa (a cura di), "ricci/forte : wunderkammer soap # 7 massacre à paris" [on-line], in *le magazine*. Consultato in data 10 ottobre 2017. Disponibile all'indirizzo: <http://www.lemagazine.info/?ricci-forte-wunderkammer-soap-7>.

⁵² Dichiarazione di Ricci/Forte in M. Traversa (a cura di), "ricci/forte : wunderkammer soap # 7 massacre à paris" [on-line], cit. (tr. it. nostra).

⁵³ C. Candoni, "Wunderkammer Soap #7 : une performance qui mouille" [on-line], in *io gazzette*. Pubblicato in data 31 marzo 2016, consultato in data 15 ottobre 2017. Disponibile all'indirizzo: <http://www.iogazette.fr/critiques/breves/2016/wunderkammer-soap-7-performance-mouille/>.

⁵⁴ *Ibidem*.

presente, ai conflitti e agli assassini ideologici dell'oggi. E soprattutto un teatro che per essere *engagé* non rifiuta l'emozionalismo, portandolo anzi al parossismo.

Vorrei concludere citando il regista Ivo van Hove, che ha messo in scena nel 2016⁵⁵, nel contesto più che ufficiale della Comédie Française e del Festival d'Avignon, *Les damnés*, tratto dal film omonimo (cioè *La caduta degli dei*) di Luchino Visconti⁵⁶, esempio eccellente di un teatro di forti emozioni, un teatro fisico che comunica attraverso il corpo⁵⁷, e che però rivendica una precisa funzione sociale. Afferma Ivo Van Hove:

Nous allons au théâtre pour faire l'expérience de ce qui nous effraie au quotidien ou, au contraire, de ce que nous désirons ardemment. [...] Les grands thèmes actuels, il faut les voir sur nos scènes en regardant derrière le miroir, et non en contemplant le miroir.⁵⁸

⁵⁵ Cfr. F. Maurin (éd. par), *Ivo van Hove, la fureur de créer*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon 2016.

⁵⁶ Spettacolo tanto più interessante perché mostra come un teatro di tipo immersivo si avvalga anche di altri *media* per procurare una relazione con il pubblico: in esso il cinema, gli schermi sulla scena e la musica svolgono infatti un ruolo di primo piano.

⁵⁷ Frédéric Maurin parla di un «théâtre d'émotions, mais qui trouve dans la densité charnelle son véhicule d'expression. Tout y est acte, tout y fait corps : les interprètes, l'espace, les mots, et même les images et la musique» (F. Maurin [éd. Par], *Ivo van Hove, la fureur de créer*, cit., p. 21).

⁵⁸ Ivi, pp. 6-8.