

FRANCO PERRELLI, *Le origini del teatro moderno. Da Jarry a Brecht*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2016.

È ampiamente noto che il periodo storico a cavallo tra Otto e Novecento è stato uno dei più vivaci e tempestosi nella storia delle arti, per quel continuo avvicinarsi tra tenace attaccamento al passato e rifiuto della tradizione, tra sperimentazione e realizzazione di prodotti volutamente commerciali, tra scandalo e moralità. Anche – e forse soprattutto – il teatro fu al centro di scontri estremamente vivaci che videro alternarsi i conservatori agli sperimentatori, i benpensanti ai provocatori, ma soprattutto l'esigenza da un lato di difendere un prodotto commerciale legato a una solida routine, e dall'altro la necessità di rinnovare le scene europee con lavori totalmente nuovi, volti a rivitalizzare l'arte drammatica. Da quest'ultima esigenza prende avvio quella che Jerzy Grotowski, in una intervista concessa a "La Repubblica" nel 1994, definiva "la prima grande riforma del teatro": quella riforma che avrebbe profondamente trasformato le scene europee, ponendo così le basi per il teatro moderno.

Il nuovo interessante saggio di Franco Perrelli indaga proprio questo articolato momento storico, prendendo in analisi le vicissitudini del teatro europeo dalla prima messinscena di *Ubu Roy* di Jarry (1896), alla formulazione della teoria brechtiana del teatro epico, delineata dal grande drammaturgo in alcune note risalenti al 1931. Si tratta di un arco temporale di appena trentacinque anni, tuttavia estremamente denso e ricco di avvenimenti all'interno dei quali non è sempre facile trovare un unico filo conduttore.

Le origini del teatro moderno, avvisa Perrelli nella premessa al suo volume, vanno ricercate sia attraverso l'analisi e la ricostruzione di alcuni spettacoli emblematici, sia nella dimensione drammaturgica e teorica: «Il teatro moderno – ricorda lo studioso – è stato creato da straordinari teorici, scenografi e registi, ma non senza stimoli di particolari autori».

Il saggio è suddiviso in sei capitoli, ciascuno dei quali abbraccia un periodo temporale di circa cinque-sei anni, analizzando di volta in volta autori, spettacoli ed esperienze artistiche che hanno contribuito, in vario modo, a rinnovare la scena europea. Si parte dalla descrizione di un evento considerato, nella Parigi di fine Ottocento, come particolarmente significativo: la prima assoluta del *Cyrano de Bergerac* di Edmond Rostand (1898). La rappresentazione fu salutata dalla critica parigina come un evento capace di rivitalizzare la tradizione della scena francese contro l'ormai insopportabile brutalità del dramma realista e contro le "nebbie" della drammaturgia scandinava. Ma, come ricorda Perrelli, i più clamorosi successi teatrali non sempre si accordano con quanto si studia sui manuali: effettivamente l'ampio numero di rappresentazioni del *Cyrano* si contrappone, per esempio, alle poche rappresentazioni di un lavoro fondamentale quale l'ibseniano *John Gabriel Borkman*, allestito quasi in contemporanea. Ma, in quegli stessi anni, si assistette anche a due importanti avvenimenti che costituirono il vero "Big Bang" del teatro moderno: sul piano drammaturgico la scrittura dello strindberghiano *Verso Damasco*, e sul piano spettacolare, la contestata prima di *Ubu Roy* di Alfred Jarry. Testimone di quel burrascoso debutto fu il poeta irlandese William Butler Yeats il quale, rievocando lo spettacolo, lo etichettò come una sorta di "Sauvage God", di Dio Selvaggio, capace di ispirare e di dare il "la" a tutta una serie di sperimentazioni che percorreranno, da quel momento in poi, il teatro europeo: "Il XX secolo – commenta Perrelli – sarebbe stato largamente di Ubu, non di Cyrano".

Da questo primo importante evento, il volume si muove sulle tracce del "Dio Selvaggio" rivelatosi attraverso le numerose sperimentazioni maturate, nel volgere di pochi anni, nei vari angoli d'Europa. Si inizia quindi con la scuola russa, le sperimentazioni di Stanislavskij e soprattutto con il Primo Laboratorio del Teatro d'Arte, che indicherà la direzione per i numerosi laboratori teatrali del secondo Novecento. Si passa attraverso le sperimentazioni drammaturgiche di Shaw, la nascita dell'Irish Literary Theatre a opera di Yeats, i tentativi di

D'Annunzio di dare vita a un dramma nazionale per l'Italia. E, naturalmente, non possono essere trascurate le sperimentazioni di Craig, in particolare quelle legate all'allestimento fiorentino di *Rosmersholm* assieme a Eleonora Duse; le ricerche di Reinhardt volte a creare una nuova dimensione spaziale nel rapporto tra palcoscenico e platea; le sperimentazioni drammaturgiche del futurista Marinetti che, tuttavia, presuppongono anche un forte ripensamento delle tecniche di messinscena; la rivoluzione dei balletti russi a Parigi e l'apporto a essi dato dalla scenografia. Viene descritto l'allestimento del *Tristan und Isolde* di Wagner realizzato da Appia alla Scala di Milano nel 1923, così come la messinscena de *I pretendenti alla corona* di Ibsen, allestito da Gordon Craig a Copenaghen nel 1926.

Attraverso i sei capitoli del volume vengono via via passati in rassegna tutti i maggiori eventi della scena europea tra Otto e Novecento narrandone le vicissitudini ma, soprattutto, rivelando tutti i numerosi rapporti, spesso sotterranei, che hanno legato tra loro i diversi artisti.

Nel 1931 Artaud rimase fortemente impressionato dall'esibizione del Teatro Balinese, durante l'Esposizione Coloniale a Parigi, con uno spettacolo fatto di danza, canto e pantomima. Quella rappresentazione fece balzare fortemente agli occhi del grande artista un concetto che ormai stava diffondendosi nella mente di numerosi artisti, ossia che il teatro non doveva più essere un ramo della letteratura, ma sviluppare sempre più un linguaggio proprio. «Artaud – scrive Perrelli – rilancia un principio centrale e riassuntivo della rivoluzione incarnata dal Dio Selvaggio: “la sfera teatrale non è psicologica, ma plastica e fisica”. Ciò avrà risonanze profonde nella Seconda Riforma del teatro a partire dagli anni Sessanta del Novecento fino ad oggi».

Il paragrafo conclusivo del volume, breve ma denso di significati, cerca di trarre le fila da un percorso estremamente articolato ma nel quale è possibile riconoscere sia elementi ricorrenti, così come discontinuità. Tra queste ultime, sicuramente il fatto che, superando un'immagine forse troppo abusata, il periodo tra i due secoli non è stato caratterizzato esclusivamente dalla figura dominante del regista. Innanzitutto perché diversi furono i temperamenti e gli approcci di coloro che si avvicinarono a questo mestiere, in secondo luogo perché in Francia, a esempio, la regia venne posta in funzione del dramma, ma vi furono alcuni drammaturghi (Pirandello o Witkiewicz) animati da una forte aspirazione registica, così come drammaturghi che riuscirono a trovare equilibrio e intesa con i registi, o attori che seppero continuare e portare a compimento il lavoro del regista. E non vanno dimenticate le innovazioni proposte dalla scenografia che spesso si mosse in parallelo alla regia.

Fra le ricorrenze viene sottolineata la forte vocazione, presente in molti artisti, alla dimensione pedagogica, la tendenza alla stilizzazione, la volontà di trovare un diverso coinvolgimento del pubblico e la ricerca a una varia articolazione ritmica dello spettacolo quale aspetto preminente su tutte le altre declinazioni.

Il saggio di Perrelli si chiude con un'ultima domanda: qual è il posto dell'Italia in questa Prima Riforma del teatro? Contro il concetto più volte ripetuto di un ritardo italiano rispetto agli altri Paesi europei, lo studioso pone piuttosto il concetto di “peculiarità”: «La peculiarità del nostro teatro del Novecento – conclude Perrelli – non foss'altro che in virtù della triade D'Annunzio-Marinetti-Pirandello (e senza aggiungere il clamoroso contributo della scenografia d'ispirazione futurista), ci fa affermare che il Dio Selvaggio fu anche italiano».

Paolo Quazzolo