

## PLANCHON: IL TEATRO DI DOMANI

di Celestino Elia

Svolti l'angolo. Un grattacielo a picco su di una viuzza sconnessa. Di fronte, dei capannoni arrugginiti. Poi, un viale lungo, ampio e un'infilzata di case alte, squadrate. In fondo, una piazza massiccia, esagerata: imponenza dell'architettura 1935 con quelle due costruzioni pesantemente compatte, una di fronte all'altra, che si guardano arcigne: il Municipio e il Teatro Municipale. Ma, appena più oltre, ritrovi le case basse, rugose. I capannoni arrugginiti. Le piccole fabbriche. Un inseguirsi di stradine. I marciapiedi di terra battuta. E, subito, è sobborgo di periferia. Lyon-Villeurbanne.

Villeurbanne, mezz'ora d'autobus dal centro. Lione, città industriale. Gente operosa, taciturna. Una maniera strettamente pratica di guardare le cose. Il senso del "labor" che domina, quasi religiosamente, la città — che alle nove di sera è deserta — e che condiziona la vita — senza svaghi? — dei suoi abitanti. Una città tutta ripiegata sulle sue preoccupazioni, dove anche il lungo-Rodano è stato trasformato in una velocissima autostrada.

Ci vuole del coraggio, quando si ha vent'anni, a non tentare l'avventura di Parigi e rimanere qui: e mettersi a fare del teatro — anzi, "inventare" il teatro — qui.

Eppure Parigi è a portata di mano: è la Parigi degli anni facili, intorno al '50... gli scantinati, le *caves*... la retorica del maglione e dei *blue-jeans*... Ed intorno a quegli anni, un gruppo di ragazzi di Lione "inventa", qui, il "théâtre de la comédie"; una saletta minima che essi stessi ricavarono dal retrobottega di un fabbro-ferraio. Quei ragazzi, cioè Claude Lochy, Isabelle Sadoyan, Colette Dompiertrini, Jacques Rosner e Roger Planchon, avevano appena vent'anni; alcuni di loro, anzi, non li avevano nemmeno.

"Del coraggio? no, tutto è relativo," osserva Jacques Rosner. "Coloro che vengono da fuori ci dicono che abbiamo avuto del coraggio: in realtà, o per lo meno per noi, ciò che abbiamo fatto è molto meno epico..."

"Sì, ma uno si guarda in giro, guarda le facce della gente, così chiuse, preoccupate — ci si sente che la loro vita è regolata dai ferrei orari delle fabbriche. E voi decidete, improvvisamente, di interessarli al teatro?"

"Per noi è normale," risponde Jacques Rosner. "Noi siamo di qui. Questo ambiente è il nostro. E poi, creda, è un errore fidarsi delle apparenze: pensare, cioè, che della gente chiusa, diciamo nordica, possa interessarsi meno al teatro."

"Ma nel '50, il 'théâtre de la comédie' fu creato come centro sperimentale, d'avanguardia — nemmeno si poneva, allora, il problema di un 'teatro popolare' — e, dato proprio il clima relativamente facile della Parigi di allora, perché scegliere il pericoloso isolamento di Lione?"

"Questo è l'ambiente nel quale siamo stati formati," dice Jacques Rosner. "Un ambiente che ci è congeniale. La provincia non è tanto questione di isolamento... dove non si è più isolati se non in una capitale, tanto più quando si cerca di fare del nuovo? La provincia è soprattutto questione di calma: il che, in definitiva, e pro-

prio per la ricerca, è molto più costruttivo. Con ciò non che si voglia rinnegare Parigi, semmai il contrario: Parigi ci è indispensabile per una sorta di confronto o, per così dire, per una sorta di verifica periodica del nostro lavoro: proprio come è indispensabile per noi misurarci su di un piano internazionale attraverso le *tournées*. Ma il nostro posto è qui. Il nostro lavoro lo costruiamo qui, a Villeurbanne."

### Un'avventura collettiva

Per Lione, come del resto per tutte le grandi città della provincia francese, la vita teatrale consisteva nella fugace apparizione per tre o quattro sere all'anno — o quasi — di qualche grande successo parigino del teatro *boulevardier*.

Il "théâtre de la comédie" era l'avventura d'un gruppo di ragazzi di Lione: un'avventura collettiva, fatta di molto entusiasmo e di moltissimi debiti. Una saletta sommaria, di nemmeno 100 posti. Ionesco e Adamov, Calderon e Shakespeare, Kleist e Brecht. Ma, soprattutto, quel ritmo da "sedici immagini al secondo" che già costituiva uno dei prodromi dello stile che dovrà caratterizzare, più tardi, gli allestimenti più significativi di Planchon.

I limiti del "théâtre de la comédie" erano in quei nemmeno 100 posti di una saletta sperimentale, in un repertorio di rottura — là dove, prima ancora di "rompere" si trattava di incominciare da zero — e, infine, nei dodici milioni di debiti che, nel '57, costituivano il deficit del "théâtre de la comédie" in capo a sei anni di attività.

Nel '57 il "théâtre de la comédie" effettuò una rapida incursione sulle scene parigine, per rappresentare al Vieux Colombier *Paolo Paoli* di Adamov. Fu uno spettacolo sfortunato, che raccolse qualche raro assenso di stima e cadde nella pressoché totale indifferenza del pubblico parigino.

Tuttavia il '57 fu un'annata importante per Planchon e i suoi amici. Fu infatti in quell'anno che, al termine di una burrascosa seduta del consiglio comunale, venne affidata a Planchon la direzione di quella gigantesca stiva da transatlantico che è il monumentale Teatro Municipale di Villeurbanne.

Si trattava di dover integrare, improvvisamente, l'esperienza di un teatro d'avanguardia, di un teatro limitato alla *élite* intellettuale di Lione alle esigenze e alle contingenze di un "teatro popolare". Si trattava per quel gruppo di ragazzi di Lione, forti soltanto del loro entusiasmo, di imprimere un impulso ben preciso alle loro iniziative e di stabilire un piano d'azione, organizzato in maniera capillare.

"Non conosco la formula di un teatro popolare," diceva, allora, Planchon. "Innanzitutto bisogna cercare di costituire un repertorio." Ma, soprattutto, cercare di ricostituire a teatro quella corrispondenza e quell'intesa — più tardi, semmai, ci si preoccuperà di agire più in profondità — che si ritrova presso le immense platee:

dei cinema rionali al sabato sera. Nasceva così il "théâtre de la cité".

"Quando cominciammo al 'Théâtre de la cité,'" precisa Jacques Rosner, "potevamo contare sì e no su di un centinaio di aficionados del 'Théâtre de la comédie'. Il nostro scopo doveva essere, dunque, quello di andare alla ricerca di un altro pubblico. Si cominciò, allora, col metterci in contatto con i sindacati, con le varie associazioni dopolavoristiche o, direttamente, con gli uffici personali di tutti gli stabilimenti industriali della regione. Si organizzò una vera e propria campagna pubblicitaria. Giungemmo persino a invitare a teatro, gratis, una sera gli abitanti di una strada di Lione, un'altra sera gli abitanti di un'altra strada: per farci conoscere e, soprattutto, per stabilire un contatto diretto con il maggior numero di persone. Si distribuiva dei formulari dove chiedevamo, tra l'altro, quali erano gli spettacoli che questo pubblico potenziale avrebbe voluto che fossero allestiti a Villeurbanne. Ne risultò un vero e proprio referendum: in testa alle preferenze veniva Shakespeare, in seconda posizione Alexandre Dumas. Ed è stato proprio questo che ha determinato la scelta degli spettacoli per la nostra prima stagione: *Enrico IV* di Shakespeare e *I tre moschettieri*. Poi, abbiamo cercato, via via, di approfondire tanto la nostra azione che la scelta dei testi, dirigendoci sempre di più verso un repertorio moderno: cercando, cioè, di allestire degli autori nuovi, pur continuando a precisare e a rendere più efficiente un'organizzazione nell'intento di allargare sempre di più la cerchia del nostro pubblico. La tappa più importante dell'azione del 'théâtre de la cité' è stata quando siamo riusciti a creare una sorta di intesa e di collaborazione con i vari sindacati operai di diverse tendenze. Lo statuto sindacale francese comporta tre punti: le rivendicazioni salariali, i problemi sociali e — cosa del tutto teorica — la diffusione della cultura. Noi non abbiamo fatto altro che applicare alla lettera questo terzo punto. Ci è stato così possibile istituire gli 'abbonamenti collettivi': coloro che sono iscritti ai sindacati o che fanno parte di una collettività possono sottoscrivere un abbonamento che dà diritto ad assistere a tre diversi spettacoli del 'théâtre de la cité' per la somma di 10 nuovi franchi (poco più di 1200 lire). In realtà chi sottoscrive l'abbonamento non paga che 7 franchi, gli altri 3 franchi sono a carico del sindacato o della collettività di cui egli fa parte. Ma, quel che più conta, è che, a mano a mano, si è andata creando presso un pubblico popolare una sorta di presa di coscienza nei confronti dei problemi della cultura: e un pubblico popolare — ma anche un pubblico studentesco — si è reso conto che questi problemi sono vivi, esistono. È molto importante che i sindacati si siano resi conto che insieme alle rivendicazioni sociali esistono delle rivendicazioni culturali. Nel '57 c'era la possibilità di tenere uno spettacolo al massimo per tre rappresentazioni, per un totale di 4-5000 spettatori. Oggi possiamo contare su 15.000 abbonamenti e, per ogni spettacolo che rappresentiamo, possiamo prevedere un minimo di 20 repliche per un totale di 25-30.000 spettatori."

"Villeurbanne ha rappresentato per me," soggiunge lo scenografo René Allio, "la possibilità di lavorare in un teatro che integrasse le esperienze che avevamo svolto nell'ambito dell'avanguardia, e che a questo tipo di esperienze, di carattere forse puramente estetico o letterario, si venisse anche ad aggiungere l'esperienza fondamentale di un rapporto tra il teatro e un nuovo pubblico. Credo che tutti gli spettacoli che abbiamo allestito a Villeurbanne riflettono questo impegno: ad un tempo, cioè,

il bisogno di andare incontro al pubblico e la preoccupazione del contenuto delle opere da presentargli."

*I tre moschettieri* costituiscono un po' lo spettacolo-tipo della prima fase dell'azione intrapresa dal "théâtre de la cité": un allestimento che è stato paragonato a certe superproduzioni in cinemascope; una liberissima riduzione del romanzo di Dumas, che è il frutto, praticamente, di un'improvvisazione collettiva avvenuta di volta in volta nel corso delle prove. "Uno spettacolo che ha avuto un enorme successo popolare," dice Jacques Rosner, "ma che, ugualmente, soddisfaceva gli intellettuali per certe allusioni estetiche o letterarie. Uno spettacolo che, per noi, è stato molto importante perché è all'origine di molte ricerche che abbiamo intrapreso in seguito; anche se si tratterà di ricerche su testi che, a priori, non hanno nulla in comune con i *Moschettieri*, come ad esempio *Edoardo II* di Marlowe o *Auguste Geai* di Gatti."

### Brecht e il cinema

Lo stile del "théâtre de la cité" è innanzi tutto un atteggiamento nei confronti del testo. "La regia ha vent'anni d'anticipo sugli autori drammatici," dice Planchon con un atteggiamento che è all'origine di molte polemiche; prima fra tutte quella a proposito dell'allestimento dei classici. Si pensi a *La seconde surprise de l'amour* di Marivaux o al più recente *Tartufo* o ancora al *George Dandin* di Molière, dove appunto la critica rimprovera l'interpretazione di Planchon.

"Ci siamo sempre comportati nei confronti dei classici," dice Planchon, "come se si trattasse di lavori scritti l'altro ieri. In Italia, ad esempio, c'è stato un Goldoni: ma, dopo l'esperienza di Strehler e di Visconti si è avuto un Goldoni completamente diverso. Si è trattato, cioè, di una sorta di approfondimento dell'opera di Goldoni. E ciò corrisponde, grosso modo, a quello che noi cerchiamo di fare con Molière o con Marivaux, in modo forse anche più radicale."

Quanto alla recitazione, si è piuttosto agli antipodi del metodo Stanislavskij o degli epigoni più recenti.

Una certa critica francese, di fronte ai primi allestimenti del "théâtre de la cité", parlando soprattutto dell'"utilizzo strumentale" del palcoscenico, ha citato Meyerhold e Piscator. Ma alla base e, diciamo pure, all'origine del "théâtre de la cité" vi è essenzialmente e fondamentalmente Brecht.

Planchon incontrò Brecht in un *bistrot* parigino nel '55, quando il Berliner Ensemble venne per la prima volta a Parigi per un ciclo di rappresentazioni al Teatro delle Nazioni. "Mi sono presentato a lui," racconta, "e avevo come sola raccomandazione le foto de *L'anima buona di Sezuan* che avevamo allestito al 'théâtre de la comédie'. Siamo rimasti a parlare per cinque ore." Fu un incontro determinante per le concezioni registiche di Planchon. "Di fronte agli allestimenti del Berliner," continua, "restammo meravigliati, ma soprattutto, ci sentimmo disperati. Disperati, perché provavamo la netta sensazione che tutto ciò che da cinquant'anni il teatro francese andava cercando era già realizzato alla perfezione dal Berliner."

La lezione del Berliner agì da elemento catalizzatore nella collaborazione che, di lì a poco, si doveva stabilire tra Planchon e lo scenografo René Allio.

"Improvvisamente," precisa René Allio, "non esisteva più nessuna differenza tra un lavoro puramente estetico e un lavoro che si preoccupa di servire il contenuto di un

testo. Improvvisamente non sentivo più quella sorta di divorzio tra la scenografia e il resto dello spettacolo."

"Superato quella sorta di smarrimento," aggiunge Planchon, "ci siamo subito applicati ad assimilare l'esperienza di Brecht il più rapidamente possibile."

"Ma si trattava ovviamente di andare avanti," interviene Jacques Rosner. "Il mondo di Brecht è il mondo pre-nazista e nazista. Oggi le circostanze storiche sono cambiate."

"Brecht diceva," precisa Planchon, "che è soltanto la storia che va avanti e non il resto."

"Ed è appunto dialetticamente, storicamente," aggiunge Jacques Rosner, "che noi dobbiamo cercare nuove vie."

Un'altra delle componenti dello stile del "théâtre de la cité" è quella che è stata definita come una concezione cinematografica della regia teatrale. Ed anche lì è una questione di atteggiamento più che di una contaminazione di tecniche di diversa provenienza.

"Il cinema," dice Planchon, "resta ancora un'arte popolare e il teatro una sorta di artigianato di lusso. Mi sembra importante che un 'teatro popolare' faccia tesoro dell'esperienza cinematografica. Oggi un ragazzo di 8-10 anni è completamente formato dalla grammatica cinematografica: cioè, oggi le convenzioni cinematografiche sono accettate nella loro totalità da un ragazzo di 10 anni, mentre le convenzioni teatrali non sono accettate nemmeno da un ragazzo di 70 anni! Perciò mi sembra oltremodo utile che il teatro abbandoni delle convenzioni ormai vecchie per sostituirle con delle nuove che s'ispirano al cinema. Il cinema ha messo il teatro in crisi. Ciò è un bene, perché dal punto di vista artistico non vi è nulla di più interessante del fatto che un'arte si trovi in crisi. Questo permetterà al teatro di riscoprirsi e permetterà al cinema di scoprire ciò che è veramente cinema. Proprio allo stesso modo come la fotografia ha sbarazzato la pittura di una certa stupida rappresentazione della realtà."

"È evidente," aggiunge René Allio, "che oggi nel cinema si vanno sempre più precisando delle linee di forza. C'è un cinema legato a schemi convenzionali e c'è un cinema più recente che tende a divenire sempre più raffinato e che si rivolge a un pubblico sempre più colto ed esteta. Ma esiste anche un cinema le cui preoccupazioni vanno, invece, verso dei problemi che un 'teatro popolare', ad esempio, si è posto come essenziali. Penso proprio al giovane cinema italiano, da De Seta a Rosi. E non vedo nessuna differenza tra le preoccupazioni di questo giovane cinema italiano e quelle di una *équipe* come la nostra che si propone di fare a Villeurbanne un teatro popolare. Personalmente è questo tipo di cinema che m'interessa."

### Il repertorio è nell'aria

"Innanzitutto c'è da dire," osserva Claude Lochy, "che, di proposito, noi non vogliamo stabilire un repertorio in anticipo. Ogni spettacolo che rappresentiamo ci suggerisce, per così dire, quegli elementi che ci guideranno nella scelta dello spettacolo successivo. Inoltre ogni allestimento non è mai definitivo: ogni spettacolo è un continuo divenire. Dato che non possiamo disporre che di un mese e mezzo o due di prove, ogni spettacolo che presentiamo non rappresenta che una versione di ciò che ci proponiamo di fare. Praticamente le prove, e quindi le modifiche, continuano durante le repliche. Ed ogni volta che riproponiamo uno spettacolo è praticamente una nuova versione, ma, per

così dire, mai definitiva. Abbiamo fatto 3.000 prove de *I tre moschettieri*."

Il "théâtre de la cité" è un "teatro popolare": è forse un impegno politico che guida la scelta dei testi?

"Platone, parlando della sua *Repubblica*," precisa Planchon, "ha spiegato molto chiaramente che anche il rifiutarsi di fare della politica significa fare della politica. Politica, intendiamoci, non nel senso di propaganda: sono contrario alla propaganda."

Un impegno "estetico e, a un tempo, sociale", allora?

"L'*Auguste Geai* di Armand Gatti," dice ancora Planchon, "è un copione che va molto lontano sul piano estetico: e ha riscosso un successo entusiastico da parte del nostro pubblico. Questo perché il pubblico sentiva che la vita dell'eroe, anzi dell'anti-eroe di Gatti, lo concerneva direttamente. Questo lavoro di Gatti è un esempio di ciò che noi consideriamo come un "teatro popolare".

Ma accanto ad un testo come questo, tutto teso a sollevare problemi, vi è un *musical* come *O M'Man Chicago* — script and lyrics by R. Planchon, music by C. Lochy — ed anche questo è un esempio di "teatro popolare".

"È come per certe depressioni meteorologiche," spiega Planchon. "Ci vien voglia di allestire un determinato spettacolo perché improvvisamente si è creato un vuoto d'aria e lo spettacolo in questione viene a colmare questo vuoto. Ciò conferisce alla nostra avventura artistica un aspetto vivo, in perenne divenire. Mi è difficile analizzare questo fenomeno. Diciamo, ad esempio, che uno spettacolo che stiamo allestendo condiziona le ricerche pratiche dello spettacolo successivo; oppure, dovendo allestire un testo che pone un problema ben preciso, e avendo da affrontare e da analizzare questo problema per tradurlo scenicamente, ci viene voglia di approfondirlo: e così sceglieremo il lavoro successivo in funzione di questo problema o di questo stato d'animo."

Anche lì si tratta di un lavoro collettivo. Ed è difficile da stabilire dove finisca l'apporto di Planchon e dove, invece, intervenga quello del musicista Lochy — che è anche un eccellente attore — o quello dello scenografo Allio, che ha affrontato recentemente l'esperienza della regia cinematografica e ora s'accinge ad affrontare quella teatrale. Per non parlare, poi, degli attori o di Rosner, che è stato per molti anni l'aiuto di Planchon ed è oggi uno dei registi di punta del complesso di Villeurbanne.

"Una volta effettuata la scelta del lavoro che si vuole rappresentare," aggiunge Planchon, "e che tutti si è d'accordo sul contenuto del testo, allora occorre che ognuno partecipi allo spettacolo in una completa disponibilità. Il musicista, il regista, lo scenografo, gli attori: ciascuno deve cercare di raccontare il copione all'interno della sua estetica. Lo scenografo ad esempio non deve limitarsi a illustrare lo spettacolo, ma deve cercare di riraccontarlo restituendo plasticamente tutto il contenuto del copione. E così deve fare il musicista. Ad esempio, per il *Tartufo*, Lochy ha composto una *ouverture* che è una sorta di prologo dello spettacolo, dove viene raccontata musicalmente tutta la vicenda. Allo stesso modo il regista deve restituire il contenuto del copione servendosi di un linguaggio diverso da quello del testo, cioè i gesti ed i movimenti. E così per gli attori. Ogni attore, attraverso la sua sensibilità, deve agire in un intento comune, in modo che si crei una sorta di sinfonia. Procedendo in questo modo, per

fare un esempio per assurdo, se gli attori si dovessero mettere improvvisamente a parlare in giavanesse, attraverso la musica, la scenografia, attraverso i gesti e i movimenti si dovrebbe poter ugualmente capire il senso e il contenuto profondo di ciò che viene rappresentato."

"Si tratta, in fondo," osserva René Allio, "di una sorta di autonomia individuale e, a un tempo, di una integrazione massima al lavoro degli altri. Paradossalmente posso dire che al 'théâtre de la cité' non ho per nulla provato la sensazione di autonomia, quanto alla mia partecipazione, ma che è proprio in questo teatro che il mio lavoro di scenografo si è potuto trasformare in un qualcosa di intrinseco ai fini di uno spettacolo. Detto questo, è proprio nella misura in cui il lavoro dei singoli s'integra con il lavoro collettivo che questo lavoro del singolo può assumere una sua originalità."

### Una svolta decisiva

Il problema più grave che, oggi, si trova ad affrontare il "théâtre de la cité" può apparire, a prima vista, soltanto di carattere economico. In Francia, soltanto i complessi stabili ricevono le sovvenzioni dello stato: cioè i grandi teatri nazionali ed i "centri drammatici di provincia". Il teatro di Planchon non è considerato come un vero e proprio "centro drammatico di provincia", ma come una sorta di "teatro complementare". Gli è stata perciò accordata una sovvenzione minima. Ora, per il "théâtre de la cité" una cospicua sovvenzione dello stato è divenuta una necessità vitale.

Il problema, però, va oltre delle questioni d'ordine finanziario e investe, in pieno, la nuova situazione nella quale si verranno a trovare tutti i complessi stabiliti in seguito alle recenti decisioni prese dal Ministero di Malraux, che ha infatti deciso la riconversione di tutti i "centri drammatici di provincia" in "maisons de la culture", la cui azione avverrà sotto il patrocinio esclusivo dello stato.

Forse, per ora, è prematuro tentare l'analisi di questo problema. D'altronde, i direttori dei "centri drammatici" di fronte alla decisione ministeriale, almeno per ora, non hanno preso una posizione determinante: e naturalmente anche Planchon conserva a questo proposito il massimo riserbo. Resta tuttavia da analizzare l'evoluzione che si sta attualmente operando in seno al "théâtre de la cité".

"Le avventure artistiche che concernono la vita teatrale europea di questi ultimi cinquant'anni," dice Planchon, "sono state quasi sempre l'opera di singoli individui: si veda il caso di Copeau, di Dullin e di molti altri. L'opera di tali personalità è importantissima: ma sono persuaso che oggi un teatro moderno debba poggiare su basi meno individualistiche. Il principio di un lavoro collettivo è stato fin dagli inizi la nostra linea di condotta: intendiamo, ora, applicarlo sino in fondo. Ciò presuppone un effettivo di diversi registi, di diversi scenografi. Quel che è più difficile è che essi agiscano su un terreno comune, che esistano dei legami, o per lo meno una certa affinità, tra le loro convinzioni estetiche. Il nucleo iniziale del 'théâtre de la cité' prova, quindi, il bisogno di esplodere e di arricchirsi; ma non si tratta di un'esplosione determinata da fattori esterni. Finora il 'théâtre de la cité' voleva dire principalmente Planchon, le regie di Planchon. Durante le prossime stagioni ci saranno anche le regie di Rosner, di Allio e di Gatti. Quattro registi, dunque, verranno ad assumere la direzione artistica del teatro."

"Si può parlare di una svolta decisiva per il 'théâtre

de la cité'," soggiunge Jacques Rosner. "È chiaro che ogni impresa teatrale che non riesca a trovare dei testi nuovi, degli autori che esprimano delle preoccupazioni contemporanee, e, soprattutto, che non riesca a suscitare questi autori nuovi, è un'impresa vana. Continuare ad allestire, ad esempio, dei classici è un'ottima iniziativa, ma significa anche fossilizzarsi su certi autori e trasformare un'impresa teatrale in una specie di museo: e, per quanto ci concerne direttamente, significherebbe che il 'théâtre de la cité' ha fallito nei suoi obiettivi. Da cinquant'anni il teatro non è stato soltanto opera di singoli individui, ma soprattutto di registi più che di autori. È tempo di tirarsi fuori da questo vicolo cieco. Ci proponiamo appunto di cercare testi nuovi, o, per lo meno, testi che trattino in una maniera nuova i problemi che concernono direttamente il nostro pubblico. Abbiamo già incominciato, allestendo dei copioni di Gatti, di Vinaver e ora di Planchon, che si va sempre più interessando allo scrivere. È indispensabile proseguire su questa via, cercando di raggruppare intorno a noi degli scrittori che scrivano per noi."

### Planchon autore teatrale

"Da un paio d'anni lei scrive commedie — due le ha già rappresentate nel suo teatro e una terza è in cantiere — ora, questo suo interesse per lo scrivere può apparire come uno sviluppo o un approfondimento della sua attività di adattatore, svolta molto spesso nel passato?"

"No. Non vi è nessun rapporto in questo senso. Se ho fatto l'adattamento di molti lavori, l'ho sempre considerata come un'attività marginale. Un conto è adattare qualcosa che esiste già e un conto è creare un'opera. Del resto non ho mai considerato gli adattamenti come qualcosa di mio, come qualcosa che mi facesse sentire impegnato direttamente: non li ho nemmeno firmati."

"Si tratta, perciò, di una vocazione improvvisa?"

"Sì, ma diciamo piuttosto un bisogno che si è manifestato improvvisamente quasi due anni fa; e ciò è stato condizionato dalla mia attività in seno alla collettività del 'théâtre de la cité'. Non credo che esista una vera interiorità, per quanto si frughi dentro di noi: vi ritroveremo sempre gli altri."

"Perché non vuole fare pubblicare le sue commedie?"

"Mi sembra di non avere ancora incominciato a scrivere o di avere compiuto appena qualche passo in un cammino irto di difficoltà. Ho da battermi con le parole, con i problemi del linguaggio. Il teatro è un mestiere vecchissimo, dove tutto è già stato scritto: e se si vuole mirare a qualcosa di nuovo, lo sforzo da compiere è enorme. Non si tratta di ripetere ciò che è già stato detto: si tratta di cercare qualcosa di nuovo. Finora non faccio che dibattermi con tutte queste difficoltà: ho l'impressione di non essere riuscito ancora a finire una commedia, ma di aver buttato giù tre abbozzi. Forse, tra un anno, spero di riuscire a finire la prima."

"C'è un rapporto tra la sua attività di regista e quella di autore?"

"Come regista non posso sopportare che trascorran dieci secondi senza che accada nulla; come pure non posso sopportare che dei personaggi parlino quando non hanno niente da dire. Ma l'influenza dell'esperienza come regista si limita a questo. Non scrivo pensando alla regia. E poi, non mi sembra che le mie commedie

(continua a pag. 71)

tre anni fa, a giudicare dall'impostazione di certe sue regie, che lei si sarebbe rivolto verso il cinema. Invece ha preferito mettersi a scrivere. Perché?"

"Effettivamente, un paio d'anni fa, mi sono trovato di fronte ad una specie di alternativa: fare del cinema oppure mettermi a scrivere. Ho scelto di scrivere. Questo perché — e ciò può apparire di una certa presunzione — lo scrivere mi sembrava molto più difficile. O, più precisamente, mi è parso che se mi fossi messo a fare del cinema avrei ceduto a una sorta di facilità."

"In che senso una facilità?"

"Una facilità mia. Scegliendo di scrivere è come aver voluto imporre a me stesso di risalire una china."

"O, forse, compiere un atto d'amore per il teatro?"

"Non saprei se è così. Credo nell'evoluzione del teatro: credo che continuerà a evolvere. Si continua a parlare di crisi del teatro, ma le statistiche provano che in questi ultimi cinquant'anni c'è stato un vero e proprio rilancio del teatro. In certi paesi come il Canada l'avvento della televisione ha dato incremento a un'attività teatrale che prima non esisteva. Il teatro evolve, il cinema evolve. In fondo, per me il cinema e il teatro non sono che due arti dello spettacolo: sono due lingue diverse, ma che hanno la stessa radice. Diciamo che, dopo che avrò scritto sette o otto lavori teatrali che giudicherò interessanti, spero allora di fare un film o diversi films: proprio per provarmi che è possibile parlare queste due lingue. Se mi si vuole definire, ecco: direi che non mi considero in maniera particolare un uomo di teatro o un uomo di cinema, ma un uomo dello spettacolo."

"Non le si pone, quindi, il problema di scegliere tra la regia e lo scrivere?"

"Per ora per me si tratta di imparare una lingua nuova, qual è la scrittura drammatica, quando ne parlo già una correntemente, qual è la regia: ma non si pone il problema di una scelta. È possibile che un giorno il problema si ponga, e allora abbandonerò la regia per scrivere. Per ora ho una gran voglia di scrivere..."

Celestino Ella

## PLANCHON

(continua da pag. 12)

die siano molto spettacolari. Credo che certi spettacoli che ho allestito erano dieci volte più spettacolari delle commedie che scrivo."

"Si sarebbe creduto, sino a due o

# SIPARIO

RIVISTA DI TEATRO - SCENOGRAFIA - CINEMA  
ANNO DICIOTTESIMO N. 205 MAGGIO 1963

La commedia:

## LA FASTIDIOSA

tre atti di FRANCO BRUSATI

## SOMMARIO

E ADESSO "CIN-CI-LÀ" (Editoriale)

INCHIESTA SUL TEATRO POPOLARE IN ITALIA articoli di Roberto De Monticelli e Leone Diena, inchiesta di Valter Pagnier, Guido Boursier, Gianroberto Cavalli, Romano Costa

PLANCHON: IL TEATRO DI DOMANI di Celestino Elia

EPICITÀ E AUTOBIOGRAFIA IN UNO SPETTACOLO MEMORABILE di Roberto Rebora

UN TEATRO PER SOLE DONNE di Bruno Argenziano

JOAN LITTLEWOOD E LA GUERRA di G. P.

PISCATOR TORNA A BERLINO CON UN NUOVO DRAMMA ESPLOSIVO di Ulrich Seelman Eggebert

IL FESTIVAL E I PARACADUTISTI di Giacomo Antonini

SHAKESPEARE COME PICASSO di Giorgio Porro

IN ISRAELE UN TEATRO DI PUNTA di Giorgio Richetti

LA PRIMATTRICE IN PARLAMENTO di Nora Villa

IL TEATRO SENZA BAGNO di Maria Rusconi

IL GATTOPARDO ILLUSTRATO di Tullio Kezich

GLI SPETTACOLI IN ITALIA a cura di Roberto Rebora, Arnaldo Frateili, Guido Boursier, Tino Ranieri

LA TELEVISIONE a cura di Sergio Surchi

I DISCHI a cura di V. P.

IL BALLETTTO a cura di Lia Secci

UNA NUOVA TRADUZIONE di R. R.

FINALMENTE UNA VOCE EUROPEA di Giorgio Prosperi

*Fotografie di:* Gieffe, Genova - Myrafoto, Napoli - Papier Garenger, Lione - Mario Mulas, Milano - Del Comune, Milano - Beata Bergström, Stoccolma - Sandra Lousada, Londra - Pit Ludwig, Darmstadt - Günter Englert, Francoforte - Masotti, Bologna - Bencini, Firenze - Troncone, Napoli - De Rota, Trieste.

*In copertina:* Eva Magni e Renzo Ricci in una scena di « La fastidiosa » di Franco Brusati.

*Direttore:* Valentino Bompiani, *Redattore:* Franco Quadri, *Direzione, Redazione e Amministrazione:* Via Pisacane N. 26 - Milano - Telefoni 225.431 - 266.034 - Conto Corrente Postale 3/32455 - Un numero L. 400 - Numeri speciali o doppi L. 700 - Abbonam. annuale L. 4200 - semestrale L. 2250 - Estero: L. 6500 e L. 3500 - Autorizzazione del Tribunale di Milano del 6 Febbraio 1952 n. 2583.

LA TIPOGRAFICA VARESE