



Jean Vilar interpreta « L'Avaro » di Molière. (Foto Varda).

# IL TEATRO DI JEAN VILAR

*Dai sobborghi il Teatro Nazionale Popolare ha conquistato il pubblico di Parigi*

Quando, nel Settembre 1951, Jean Vilar fu chiamato a dirigere il Teatro Nazionale Popolare, il gran pubblico poco conosceva la personalità di questo attore e nulla sapeva della sua Compagnia. Eppure Vilar aveva già allestito numerosi spettacoli ai Festival Drammatici di Avignone, che dal 1947, regolarmente ogni estate, avevano offerto ad un pubblico di appassionati, in una splendida cornice medievale — il cortile d'onore del famoso palazzo dei Papi — il fior fiore del teatro francese e straniero, fra cui opere che da due o tre secoli non venivano più rappresentate. Ricordiamo di questi spettacoli il « Riccardo II° » di Shakespeare (1947), « La morte di Danton » di Buchner (1948), il « Cid » di Corneille e l' « Edipo » di Gide (1949), l' « Enrico IV° » di Shakespeare nel 1950, e infine nel '51 « Il Principe di Homburg » di Kleist e « La Calandria » del Bibiena. Il merito del successo dei Festival di Avignone spetta a Jean Vilar, che dopo

aver creato questo Festival con la precisa intenzione di decentralizzare il teatro francese, seppe scegliere e mettere in scena opere nuove e difficili e preparò in modo esemplare i suoi attori, scelti con cura meticolosa. Vilar ebbe indubbiamente la fortuna di poter scrivutare nella sua Compagnia ottimi elementi, quali il giovanissimo, ma già prestigioso, Gérard Philipe, l'indimenticabile protagonista di « Le diable au corps », o la graziosissima e delicata Françoise Spirà, che nel « Cid » fu una Chimène quasi perfetta.

Dopo la morte del grande Louis Jouvet, a cui sarebbe di diritto spettata la direzione del Teatro Nazionale Popolare, l'incarico fu affidato a Jean Vilar. Così la Compagnia del Festival di Avignone divenne la T.N.P. Fu allora che Vilar poté sistematicamente applicare il programma di una decentralizzazione del teatro, già tentato con i Festival avignonesi. Aspettando che gli potesse esser reso il tea-

tro di Chaillot — occupato dall'Assemblea delle Nazioni Unite — Jean Vilar decise di allestire « quindicine » di spettacoli drammatici in varie località dei sobborghi di Parigi. La prima quindicina, detta « Piccolo Festival di Suresne », iniziò il 17 novembre dell'anno scorso nella grande sala del teatro della Città-Giardino di Suresne, con la rappresentazione del « Cid » e di « Madre Coraggio » di Bertold Brecht. Fu un trionfo; soprattutto il « Cid » ebbe applausi a non finire. Gérard Philipe, era veramente riuscito a vincere i morti e a ritrovare i vivi. Al dire di un critico, non si aveva avuto un simile attore dopo Mounet-Sully. Alla fine della grande scena con le battute famose: « Chimène, qui l'eût dit! - Rodrigue, qui l'eût crû! », la sala sembrava carica di elettricità: la comunione fra pubblico e attori era perfetta. Quasi a materializzare questo fatto, Vilar nei suoi spettacoli copre la fossa dell'orchestra e sopprime il sipario, così

che gli spettatori facciano veramente tutt'uno con il palcoscenico. Altro carattere che sottolinea l'originalità del Teatro Nazionale Popolare: l'assenza quasi totale di scene. Magnifici sono i costumi e particolarmente curato l'accompagnamento musicale degli spettacoli, ma niente scene: solo degli effetti variati di luce e d'ombra, ottenuti con coni di luce che vengono proiettati sui volti degli attori e sui costumi. Il teatro di Vilar, per la parte scenica, si affida unicamente a dei proiettori.

Questa mancanza di scene è un elemento fortemente indicativo dell'evoluzione del teatro. E' lontano il tempo in cui Gaston Baty proclamava che « sua Maestà la Parola » è nulla, e che solo conta lo « Spettacolo », dato soprattutto dalle scene. Sotto questo punto di vista il Teatro Nazionale Popolare è una specie di compromesso. L'incanto visivo permane, grazie alla bellezza dei costumi e ai sapienti contrasti d'ombra e di luci, ma gli attori recitano in modo semplice e vero, senza macchinari scenici. Nel modo più naturale che esista. Altra originalità: la musica, affidata a Maurice Jarre, artista di grande ingegno, accompagna sempre lo spettacolo, ora in sordina, ora più scoperta, sia che si tratti di un mormorio in crescendo sfociante in un fuoco d'artificio, come nel « Cid », o del ritmo straziante dei tamburi alla sepoltura di un ufficiale nel « Principe Homburg ».

Facendo del teatro di Suresne il primo bastione di quella che doveva essere una brillante campagna artistica, Jean Vilar, come già abbiamo detto, aveva voluto decentralizzare il teatro e offrire la possibilità di assistere ai suoi spettacoli, a persone di tutte le condizioni, e in particolare a quelli che per ragioni e economiche o di ubicazione, sono praticamente esclusi dalla possibilità di frequentare i teatri. Nel primo programma del Teatro Nazionale Popolare Vilar scrive: « Cerchiamo di riunire nella comune passione per l'arte drammatica il piccolo bottegaio di Suresne e l'alto magistrato, l'operaio di Puteaux e l'agente di cambio, il portafoglio e il professore universitario... ».

Il prezzo dei posti al Teatro Popolare fu dunque tenuto relativamente basso: oscillò fra i cento e i duecentocinquanta franchi per i posti migliori, quando in qualsiasi altro teatro di Parigi una poltrona d'orchestra costa all'incirca ottocento

franchi. Pur riconoscendo che per un operaio francese cento o duecento franchi rappresentano una somma considerevole, tuttavia il Teatro Nazionale fece degli esauriti tutte le sere, e spesso, in mancanza di posti, si dovette ricorrere a seggiolini provvisori nei corridoi.

Che dire del pubblico? Da principio, almeno, non fu molto « popolare »: file di automobili si allungavano davanti al teatro di Suresne, e ricordiamo di avere visto, a quegli spettacoli, non poche pellicce di visone... Se già intervenivano in buon numero giovani entusiasti e studenti, gli operai di Puteaux erano ancora assai rari. Ma che importa? Lo impulso era dato e Jean Vilar aveva fiducia. Oltre alle rappresentazioni normali del « Cid » e di « Madre Coraggio », Vilar dette anche spettacoli diurni classici per gli studenti, con prezzi ancora inferiori, che furono accolti con grande entusiasmo.

Ma l'iniziativa più curiosa di Jean Vilar a Suresne furono i così detti « week-end artistici » del Teatro Nazionale Popolare ». Vilar offre agli spettatori un programma ben nutrito che va dal sabato alla domenica sera: sabato pomeriggio un concerto con opere di compositori moderni conosciuti e sconosciuti (Honegger, Milhaud, Ravel, André Jolivet, Jean Martinon, Jean-Michel Damase, per citarne alcuni) con un direttore d'orchestra di prim'ordine, come Jean Martinon, per esempio. La sera una cena, e dopo cena il « Cid ». La domenica mattina una discussione pubblica a cui partecipano attori e spettatori. Jean Vilar dirige questi dibattiti che si sono rivelati interessantissimi, dimostrando ancora una volta la serietà con cui la gente del popolo comprende il teatro. Dopo il dibattito del mattino, la colazione, e nel pomeriggio la seconda rappresentazione, per esempio « Madre Coraggio ». La cena, e infine un ballo che riunisce tutti gli spettatori e gli attori. Il prezzo complessivo di questo « week-end drammatico popolare », compresi i tre pasti, è di mille e duecento franchi. L'iniziativa valse a Vilar il nomignolo di « Padre Coraggio »!

Dopo il successo dell'esperimento di Suresne, Vilar portò il T. N. P. a Clichy, nella periferia di Parigi, e anche là ottenne un bel successo. Poi fu la volta della città di Caen, in Normandia, iniziando così le prime rappresentazioni in provincia. Dopo una tournée in Germania (No-

rimberga, Augsburg, Karlsruhe, Baden-Baden, Monaco) e in altre città del Belgio e dell'Olanda, fu la volta di Lione, di altre città di provincia, e di nuovo nei sobborghi parigini, a Genevilliers, dove furono ripresi i « week-end artistici » del T. N. P. Alla fine di febbraio, ecco Vilar nel cuore di Parigi, al teatro dei « Champs-Elysées », per presentare al pubblico della capitale il « Principe di Homburg », in uno spettacolo che per la magnificenza dei costumi e per gli effetti di luce è riuscito una vera festa scenica. Il ritmo plastico e musicale di questa rappresentazione si riallaccia alle più alte tradizioni del passato. Gli stupendi costumi, disegnati dal pittore Léon Gischia, non sono più dei semplici travestimenti, ma un elemento essenziale del gioco drammatico, quanto il gesto, la voce, la musica. Un altro elemento assai interessante di questa messa in scena così



Gérard Philipe nel « Principe di Homburg » di Kleist (Foto Varda).

fuor del comune, è la musica: nel «Principe di Homburg» — spiega Maurice Jarre — essa ha una duplice funzione: innanzi tutto la presentazione dei personaggi, ed è l'elemento concreto; poi, ed è l'elemento irreale, ha una funzione affettiva, rivolta soprattutto a interpretare lo stato d'animo e i sogni del Principe... Conserveremo a lungo il ricordo dei rulli di tamburo che scandiscono tra le quinte la sorte alterna della battaglia di Fehrbellin, una battaglia che non ci viene mostrata, ma che letteralmente vediamo, con tanta evidenza ci è suggerita dall'effetto combinato del ritmo della musica e della recitazione degli attori.

Un simile successo è la chiara prova della bontà delle teorie artistiche del Teatro Nazionale Popolare. Attualmente Jean Vilar ha in Francia l'importanza che ebbero un Reinhardt in Germania o uno Stanislavsky a Mosca. Ma non ci troviamo di fronte a delle sole teorie artistiche. Vilar ha avuto il grande merito di far rappresentare Corneille, Brecht o Kleist, allestendo degli spettacoli nuovi e affascinanti. Non sono mancati gli attacchi, più o meno violenti; lo si è accusato di demagogia, oppure si è voluto dimostrare che il suo teatro «popolare» era nu-



Germaine Montéro e Jean Le Paulain in «Madre Coraggio» di Bertold Brecht. Nella foto a sinistra: Gérard Philipe e Jeanne Moreau nel «Principe di Homburg» di Kleist. (Foto Varda).



trito di un intellettualismo aristocratico e dottrinario. La risposta più eloquente è il successo ottenuto fin qui. Il gran pubblico non si inganna. Ciò a cui tende Jean Vilar è un teatro veramente popolare, e questa sua metà può dirsi quasi raggiunta.

**Jean-Michel Bruner**

(Traduzione di Camilla Cometti)



Charles Demer, Monique Chaumette, Lucienne Lemarchand, Jeanne Moreau e Françoise Spira nel «Principe di Homburg» di Kleist. (Foto Varda).

# SIPARIO

ANNO SETTIMO

N. 75

LUGLIO 1952

Rivista del teatro

e del cinema

*In questo numero*

## Gli affetti di famiglia

Commedia in tre atti di:

**Alba De Cespedes e  
Agostino Degli Espinosi**



### QUEST'ALTRO PROGETTO (editoriale)

LETTERE A SIPARIO

RENATO SIMONI di E. Ferdinando Palmieri

NON SI È LASCIATO SORPRENDERE DALLA MORTE di Roberto Rebora

L'ULTIMO STANISLAVSKY di Alessandro Fersen

IL TEATRO DI JEAN VILAR di Jean-Michel Bruner

RISVEGLIO DEL TEATRO AUSTRIACO di Sandra Benetti

NASCITA DEL JAZZ di Giona Martin

DELLA SCISSIONE TRA LA CULTURA E IL TEATRO (inchiesta tra gli scrittori)

LETTERA APERTA DI SILVIO D'AMICO ALL'ONOREVOLE GIULIO ANDREOTTI

ABBIAVO BISOGNO DI PRANDELLO di Eric Bentley

LE MACCHINE TEATRALI DI NICOLA SABBATTINI di A.G. Bragaglia

DIZIONARIO INNOCENTE DEL TEATRO ITALIANO

IL SOGNO SCÉSPIRIANO AL GIARDINO GIUSTI di Roberto Rebora

LO SPETTATORE (Cronache teatrali di Roberto Rebora, Arnaldo Fratelli, Giacomo Antonini)

LA STAGIONE TEATRALE ESTIVA

CHIACCHIERE DA ROMA di Malde

NOTIZIE VARIE - CONCORSI

In copertina: Diana Torrieri nella parte di Clitennestra nell'Agamennone presentato ad Asti con la regia di Orazio Costa in occasione delle annuali celebrazioni alfieriane.



Direzione e Redazione: Bonanni, Via Senato, N. 16 - Milano - Telefoni N. 79.31.59 - 79.31.69 - Conto Corrente Postale 3/32455 - Amministrazione: Messaggerie Italiane - Via Lomazzo, 52 - Milano - Un numero L. 300 Abbonamento a 12 numeri L. 3000 - a 6 numeri L. 1600 - Estero il doppio.

**EDITRICE ULYSSE - MILANO**

## Quest'altro progetto

La Commedia dell'Arte, che è l'organo del Sindacato nazionale artisti drammatici, ha pubblicato un «appello a tutti gli aventi causa nella scena italiana». (Ma Il Teatro di Prosa, che è l'organo del Sindacato nazionale attori di prosa avverte: «si tratta d'un progetto combinato a nostra insaputa, ci riserviamo di esprimere le nostre osservazioni». Già. Perchè nel teatro drammatico italiano, che è uno, i sindacati nazionali degli attori sono due. Due sindacati, due segretari. E un sindacato opera a Milano, l'altro a Roma. E il segretario milanese non informa il collega romano, e il collega romano protesta. La discordia è perfetta, tanto per cambiare. E per giovare alla soluzione dei problemi. Che sono uguali per tutti, salvo errore).

L'appello ha un titolo: Dobbiamo salvare il teatro drammatico; e un sottotitolo: La costituzione d'un consorzio per la gestione delle compagnie. Benissimo. L'allarme è opportuno. Sì, bisogna salvare. Per la verità, non che il segretario del Sindacato artisti drammatici sia il solo teatrante preoccupato, in questi tempi. La gente allarmata non manca, nè manca, sia detto di passaggio, la gente allarmante. Quanto ai salvatori, agli inventori di proposte, ai distributori di rimedi infallibili — e irrimediabili —, c'è abbondanza; e noi nutriremmo fiducia se, memori dell'onorevole Facta, non temessimo le beffe del destino. O non capitò all'onorevole Facta, che nutriva fiducia nella democrazia, di dover dare il cambio, come presidente del Consiglio, a Mussolini?

Il consorzio dovrebbe gestire «un numero di compagnie non inferiore a quindici per l'anno artistico 1952/53» (ripetiamo la prosa sindacale). Dovrebbe avere «due sedi a Roma e a Milano», e il consiglio d'amministrazione, espresso dalle organizzazioni interessate e presieduto da un «esponente della Direzione del Teatro», dovrebbe provvedere alla «costituzione dei complessi», alla «disciplina dei programmi, del finanziamento e del funzionamento», avrebbe, insomma, «veste di controllo sulla gestione generale e singolarmente sull'amministrazione di ogni compagnia». E i denari? Eccoli qui: «la base finanziaria sarebbe fornita in partenza da un'anticipazione sul fondo sovvenzioni ministeriali, dai singoli capocomici aderenti, da altre fonti in ragione del repertorio e dai gestori dei teatri interessati». E le paghe? «I minimi sanciti dal contratto di lavoro per gli scritturati e il massimo possibile — in più, la percentuale sugli utili — agli elementi principali». Conclusione: «i locali di spettacolo della Penisola potrebbero vantare l'avvicendamento delle varie ditte», e la disoccupazione non strariperebbe.

Non siamo pratici di tecnica organizzativa, e il progetto, che è sviluppato da otto paragrafi, non è faccenda per noi; ma fra tanto discutere nel nome dell'arte o dell'industria, fra tanto polemizzare che complica e disorienta, il consorzio ci sembra un'idea sensata, realistica, facilmente attuabile. (Si intende: senza nulla togliere a quelle «stabili» che per il programma già svolto, per i risultati raggiunti, hanno diritto a ogni rispetto. Non sono molte, due o tre al massimo). Il settembre è vicino, la legge del teatro è ancora per aria, urge provvedere; e il consorzio potrebbe essere un esperimento. Unico il rapporto fra lo stato e la scena di prosa; indubbia l'autorità dell'ente. Per giunta, si potrebbe veramente ottenere «l'eliminazione delle incognite, degli oneri, dei gravami fiscali e parassitari, delle spese improduttive e capricciose dei noti profittatori» (dei, non di).

Ma il progetto non tien conto d'una particolarità: vuol proprio essere salvato, il teatro? che fa, il teatro, per aiutare se stesso?

La prossima volta, ci spiegheremo meglio.

