



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 medioevale — 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 Bibbiena. 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 scritturare 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 Spira, 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 mororio in crescendo sfociante in un fuoco d'artificio, come nel «Cid», o del ritmo straziante dei tamburi alla sepoltura di un ufficiale nel «Principe di 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 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 portalettere 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-Élysées», 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 irreal, 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 Montero 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 mèta 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).

In questo numero

Gli affetti di famiglia

Commedia in tre atti di:

**Alba De Cespedes e
Agostino Degli Espinosa**

★

QUEST'ALTRO PROGETTO (e-
ditoriale)

LETTERE A SIPARIO

RENATO SIMONI di E. Ferdi-
nando Palmieri

NON SI E' LASCIATO SOR-
PRENDERE DALLA MOR-
TE di Roberto Rebora

L'ULTIMO STANISLAVSKY di
Alessandro Fersen

IL TEATRO DI JEAN VILAR
di Jean-Michel Bruner

RISVEGLIO DEL TEATRO
AUSTRIACO di Sandra Be-
netti

NASCITA DEL JAZZ di Giona
Martin

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

LETTERA APERTA DI SIL-
VIO D'AMICO ALL'ONORE-
VOLE GIULIO ANDREOTTI

ABBIAMO BISOGNO DI PI-
RANDELLO di Eric Bentley

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

DIZIONARIO INNOCENTE
DEL TEATRO ITALIANO

IL SOGNO SCESPIRIANO AL
GIARDINO GIUSTI di Rob-
erto Rebora

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

LA STAGIONE TEATRALE E-
STIVA

CHIACCHIERE DA ROMA di
Maldè

NOTIZIE VARIE - CONCORSI

In copertina: Diana Torrieri
nella parte di Clitennestra nel-
l'Agamennone presentato ad A-
sti con la regia di Orazio Co-
sta in occasione delle annuali
celebrazioni alfiereiane.

★

Direzione e Redazione: Bom-
piani, Via Senato N. 16 - Mi-
lano - Telefoni N. 79.31.59 -
79.31.69 - Conto Corrente Po-
stale 3/32455 - Amministrazione:
Messaggerie Italiane - Via
Lomazzo, 52 - Milano - Un nu-
mero L. 300 - Abbonamento a
12 numeri L. 3000 - a 6 nume-
ri L. 1600 - Estero il doppio.

EDITRICE ULISSE - MILANO

Quest'altro progetto

La Commedia dell'Arte, che è l'organo del Sindacato nazionale ar-
tisti drammatici, ha pubblicato un «appello a tutti gli aventi causa
nella scena italiana». (Ma Il Teatro di Prosa, che è l'organo del Sin-
dacato nazionale attori di prosa avverte: «si tratta d'un progetto com-
binato a nostra insaputa, ci riserviamo di esprimere le nostre osser-
vazioni». Già, Perché 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 milane-
se non informa il collega romano, e il collega romano protesta. La di-
scordia 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 infal-
libili — 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 infe-
riore a quindici per l'anno artistico 1952-53» (ripetiamo la prosa sin-
dacale). Dovrebbe avere «due sedi a Roma e a Milano», e il consiglio
d'amministrazione, espresso dalle organizzazioni interessate e presiedu-
to da un «esponente della Direzione del Teatro», dovrebbe provvede-
re alla «costituzione dei complessi», alla «disciplina dei programmi, del
finanziamento e del funzionamento», avrebbe, insomma, «veste di con-
trollo sulla gestione generale e singolarmente sull'amministrazione di
ogni compagnia». E i denari? Eccoli qui: «la base finanziaria sareb-
be fornita in partenza da un'anticipazione sul fondo sovvenzioni mi-
nisteriali, 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 possibi-
le — in più, la percentuale sugli utili — agli elementi principali». Con-
clusione: «i locali di spettacolo della Penisola potrebbero vantare l'av-
vicendamento delle varie ditte», e la disoccupazione non straripe-
rebbe.

Non siamo pratici di tecnica organizzativa, e il progetto, che è svi-
luppato da otto paragrafi, non è faccenda per noi; ma fra tanto discu-
tere nel nome dell'arte o dell'industria, fra tanto polemizzare che com-
plica e disorienta, il consorzio ci sembra un'idea sensata, realistica, fa-
cilmente attuabile. (Si intende: senza nulla togliere a quelle «stabili»
che per il programma già svolto, per i risultati raggiunti, hanno dirit-
to a ogni rispetto. Non sono molte, due o tre al massimo). Il settem-
bre 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 po-
trebbe veramente ottenere «l'eliminazione delle incognite, degli one-
ri, dei gravami fiscali e parassitari, delle spese improduttive e capric-
ciose 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.

★