

A colloquio con il drammaturgo Jean Tardieu

# Quando il teatro è poesia

L'autore è attualmente a Milano per la presentazione, da questa sera al Salone Pier Lombardo, del suo lavoro «I treni non passano in primavera»

**Nostro servizio**  
MILANO — Nato nel 1903 nel Giura francese da madre musicista e padre pittore, Jean Tardieu si laurea in lettere alla Sorbona. Dopo aver lavorato alla Direction des Musées Nationaux de France, essere diventato un poeta e aver curato dei programmi sperimentali per la radio francese, diviene noto anche come autore teatrale. I suoi testi sono conosciuti solo in parte in traduzione italiana, grazie soprattutto alla rimachievole raccolta curata e tradotta da Gian Renzo Morio e pubblicata da Einaudi nel 1976. Tardieu in questi giorni è a Milano in occasione della prima, questa sera al Pier Lombardo, di tre suoi atti unici, raccolti sotto il titolo *I treni non passano in primavera*, regia di Klaus Aulshaus.

— Con un'attività composta come la sua, in che modo si è avvicinato al teatro e perché?  
— Avevo 10 o 11 anni: mi avevano portato a vedere uno spettacolo tratto da un testo di Molière che mi aveva entusiasmato. Volevo scrivere anch'io qualcosa per il teatro: fra i quindici e i diciassette anni ho scritto una serie di pezzi, poi ho completamente abbandonato questa idea e mi sono dedicato alla poesia. Alla fine della guerra, però, ero critico teatrale dell'Action, la rivista del Partito comunista francese: vedevo degli spettacoli tutte le sere ed ero infastidito nel notare come il teatro fosse in ritardo, dal punto di vista formale e contenutistico, rispetto alle altre arti. Come scrittore ho allora cercato di sbarazzare la scena di quanto non mi sembrava essenziale, per cercare quest'essenziale, ho cominciato a scrivere dei testi molto brevi, in un atto.

— Hanno detto di lei che è stato uno dei precursori del teatro dell'assurdo. Con questa affermazione?  
— Martin Esslin, il famoso critico teatrale inglese, l'ha infatti scritto in un suo libro. Il teatro dell'assurdo, appunto. Da un lato questa affermazione è esatta perché io mi riallaccio ad una concezione della vita che non è dogmatica, ma che mostra l'uomo un po' sperduto in un mondo assurdo: è la grande filosofia dell'epoca di Camus e anche di Ionesco; ma dall'altro lato il mio teatro si distingue da questo movimento perché rappresenta il mondo non solo come assurdo, ma come qualcosa di misterioso; noi non riusciamo a conoscere questo mistero, ma lo accettiamo come parte necessaria della vita.

— Lei ha citato Ionesco, ma mi sembra che ci sia un maggiore legame fra la scrittura di Beckett e la sua che non fra lei e Ionesco.  
— Sì, la sottilezza è esatta. Senza dubbio Beckett mi è più vicino. Forse questo dipende dal fatto che Ionesco non è poeta, mentre Beckett ha una dimensione poetica molto forte.

— Quale posto occupa, secondo lei, l'autore nel teatro contemporaneo?  
— Se considero quello che abbiamo fatto Beckett, Ionesco, io e qualche altro, devo dire che è una funzione di rinnovamento che però è stata abbandonata. Oggi noi viviamo nell'epoca del trionfo del romanzo e, sull'esempio degli inglesi e del teatro anglosassone in generale, siamo tornati al realismo. Mi sembra però che il realismo sia lontano dalla vera natura del teatro che è quella di creare dei miti, di ripensare alla vita umana su di un piano più generale e, se si vuole, più poetico. Per me il teatro, la poesia, il rituale sono strettamente collegati fra di loro.

— Questo atteggiamento rende più problematici i rapporti fra testo e messinscena. Come risolverli?  
— Mi sembra che la scrittura drammaturgica sia più arretrata rispetto alla regia, che ha fatto la sua rivoluzione fin dall'inizio del '900. Oggi il regista può andare molto più lontano di quanto non cada un testo: bisogna lavorare perché anche per la drammaturgia questo avvenga. Come autore, poi, sono molto liberale: mi diverte, anzi, vedere come i registi diversi mettano in scena i miei testi. Non impongo mai nulla, a meno che non reda cose talmente brutte da rendere necessario il mio intervento. Il mio compito è di creare cercando di mettere in risalto quanto mi interessa. Il resto, mi sembra, è compito del regista. Facciamo sempre di questo spettacolo che Klaus Aulshaus ha realizzato con attori sordomuti o ciechi, non professionisti. Qui io ho posto una sola condizione: che non si mettesse in scena delle piatte e banali, perché mi sarebbe sembrato sterile.

— Come definirebbe, sintetizzandolo, il «messaggio» del suo teatro?  
— Capire l'impossibilità di comprendere il mistero della nostra vita, ma dopo avere fatto di tutto per conoscerlo.

**Maria Grazia Gregori**

La «Vasca navale» è un luogo mitico nella storia del cinema italiano; negli anni '30 ospitava gli uffici della società Ponti De Laurentiis; in quegli anni nei teatri della Vasca navale vennero realizzati centinaia di film, dall'*Ulisse a Loro di Napoli*. Oggi quei teatri sono fatiscenti, devastati dalle infiltrazioni d'acqua; in condizioni ancora peggiori è l'Istituto di Stato per il Cinema e la TV, che fronteggia gli uffici della società di produzione «Filmmauro». Amministratore della Filmmauro (Paolo Barca, Un borghese piccolo piccolo, lo ha paura, La mazzetta) è Luigi De Laurentiis, vicepresidente dell'Unione nazionale produttori film, e docente di Tecnica dell'organizzazione della produzione all'Istituto per il Cine-TV. Tra uffici e scuola, la Vasca Navale è quindi ancora sotto l'egida della famiglia De Laurentiis: in una stanza della Filmmauro troviamo infatti Alfredo De Laurentiis, calato a Roma per reclutare tecnici e maestranze da portare con sé a Bora Bora per le riprese del film *Uragano*, il remake prodotto dal terzo e più famoso dei tre fratelli, Dino L'Americano.

Luigi De Laurentiis ci accoglie con un invito alla conciliazione e alla pace sociale: «Mettiamo da parte gli antagonismi di classe, amiamo tutti, imprenditori e lavoratori, per uscire da questa crisi. Non capisco perché siamo uniti sul set e divisi fuori».

— Vediamo di capirlo, parliamo di soldi. Analizziamo il costo di un film e la composizione dei capitoli di spesa.  
De Laurentiis si rassegna all'inevitabilità dell'antagonismo di classe. L'indeterminata caporosa della predica collaborazionista cede il posto alla precisione del produttore professore: «Il preventivo di costo di un film, dall'acquisto della prima idea, dei diritti del soggetto, fino all'appuntamento della copia-campione, comprende circa 150 voci, raggruppabili in diversi capitoli di spesa: fondamentalmente sceneggiatura, direzione artistica (regia), cast artistico (attori principali), personale di troupe, scenografia e am-



## La Pantera Rosa fa sfracelli in Oriente

**HONG KONG** — L'attore Peter Sellers come l'ispettore Clouseau truccato da cinese (al centro, nella foto in alto), l'autentico nipponico Burl Kwok (a sinistra) e l'attrice Dyan Cannon anche lei piuttosto mimetizzata (a destra) sono gli interpreti del nuovo film di Blake Edwards «La vendetta della Pantera Rosa» a cui si riferiscono anche le rocambolesche immagini successive.

Per il set epistodico della serie dedicata alle buffe gesta del poliziotto scemo e del fanatico criminale, Edwards è riuscito a trasferirsi nel misterioso Oriente. Era un progetto che il regista covava da un pezzo. Lo lasciavano intuire le «cineserie» di ogni genere onnipresenti nella saga di Clouseau e della Pantera Rosa.

Viaggio nella crisi del cinema italiano: il produttore / 3

# Chi decide di fare un film?

A colloquio con Luigi De Laurentiis, vicepresidente dell'Unione produttori - Un ruolo di semplice intermediario? - Quali sono oggi i costi di un film - Credito e rapporto con la distribuzione

«Un minimo di 500 milioni a copia campione, quindi un costo industriale di 700. Se come di consueto, deve essere coperto al 90 per cento, il territorio nazionale, soltanto per ripagare i costi di produzione dovrebbe avere un incasso lordo al botteghino di 1 miliardo e 700 milioni (sempre ammesso che il restante 10 per cento venga dalla vendita all'estero). Basta leggere una qualsiasi statistica degli incassi dei film italiani per capire quanto pochi siano i produttori che rientrano della spesa: il tempo medio di sfruttamento è comunque più rapido che nel passato, dato l'aumento delle prime e dei periodi di tenuta. Un film viene sfruttato per 180 per cento nel primo anno; in due anni, quindi, si esaurisce il ciclo di sfruttamento. Per l'estero è un altro discorso, investe la qualità dei nostri film, la loro capacità di penetrazione nei mercati esteri. Oggi è scarsa, ed è un altro dei fattori della crisi».

«La partecipazione agli investimenti: c'è il minimo garantito dalla distribuzione, che firma insieme al produttore il contratto di finanziamento con la banca, in genere la Banca del Lavoro che gestisce il fondo per la cinematografia. Ma oggi, con il progressivo collasso delle distribuzioni, il produttore corre sempre più il rischio di dover far fronte da solo agli effetti cambianti che lui solo firma».

«Il costo del denaro: per quanto oggi sia sceso attorno al 18 per cento, è sempre troppo elevato. La boccata d'ossigeno offerta dal recente provvedimento anticongiunturale che permetterà di di sfiorare, in un biennio, di 16 miliardi senza alcun tasso tramite quella conseguente al le spese di gestione della BNL (dal 5 al 6 per cento), consentirà soltanto una lieve riduzione degli interessi passivi, che potranno scendere mediamente al 14-15 per cento, il che è sempre troppo. In conclusione possiamo dire che c'è una sproppazione fra investimenti, comprese le spese generali (l'acquisto regolare di soggetti il personale fisso, ecc.) e i ricavi. In queste condizioni, se non si

cambia il modo e la qualità della produzione (film validi anche per il mercato estero, riduzione dei costi sopra e sotto la linea), la produzione italiana subirà una contrazione ancora più vistosa».

«Si ha l'impressione che in questa situazione il produttore conti sempre meno, che funga da semplice intermediario per conto della distribuzione, che è oggi la sola a decidere quali film debbano essere prodotti. Di conseguenza viene meno il ruolo di autentico imprenditore del produttore. Sei d'accordo?»

«Il ruolo della distribuzione è senz'altro preponderante; non solo perché l'acconto di un distributore, un produttore non può avventurarsi nella realizzazione di un film, ma anche perché troppi distributori hanno preso di fare a meno di produttori e di improvvisarsi produttori essi stessi, con l'occhio al botteghino». I risultati sono stati devastanti per tutti, comprese le distribuzioni più grandi: altissime paghe ai divi (attori e attrici), preventivi alle stelle e insuccessi clamorosi dei film di genere, quelli realizzati dalle distribuzioni con la convinzione che basta mettere insieme gli ingredienti di un precedente film di successo, stessi attori, stessi temi, per avere identico successo. Accanto a questo ruolo prevaricante della distribuzione, c'è l'elemento della mancanza di professionalità di una parte dei produttori: in 15 anni nella nostra Unione si sono avvicendati 800 «produttori». Oggi i soci sono più di 100; di questi, solo una quindicina sono i nomi che troviamo in tutto questo arco di tempo».

**L'incidenza delle paghe**

Le paghe eccessive di attori e autori sono ritenute uno degli elementi principali della sproppazione tra costi e ricavi del prodotto film.

«Non sono d'accordo. E' vero, questo può essere un fatto immorale da un punto di vista etico, ma è il capitale variabile, per così dire, del costo sopra la linea che determina il successo dell'investimento, è la componente produttiva della spesa. Il costo sotto la linea, il costo fisso, è una componente non produttiva di maggior rendimento. La scelta di un autore o di attori di grande richiamo può essere una spesa notevolissima, ma può rivelarsi produttiva, ripagare il suo costo e apportare utili. Ripeto, può essere definito cinico, immorale, ma è in parte un ragionamento giusto quello del divo (attore o autore) che dice: io vi rendo tanto, voi mi dovete pagare tanto. D'altronde, questa è una situazione esasperata dai distributori».

«Parliamo di rapporti tra produzione e distribuzione. Tre domande: in quanto tempo e con quale rapporto tra costo del film e incasso lordo una produzione rientra dell'investimento sostenuto per un film; da chi e come è coperto il costo di un film; qual è attualmente il costo del denaro nel credito cinematografico?»

«Un film medio costa oggi

provvisarsi produttori. Con le conseguenze che vediamo. Invece, in realtà, il ruolo del produttore è un ruolo imprenditoriale preciso, la cui «capacità organizzativa» è attribuito classico dell'imprenditorialità industriale, si esprime nel campo della cinematografia (cine-momento di commesse della produzione industriale con la formazione artistica dell'opera. Non a caso negli USA il produttore è considerato coautore dell'opera filmica».

«Quali sono le richieste degli industriali cinematografici al governo in merito ad una nuova legislazione in materia di cinema?»

«La linea dell'ANICA è rivolta su alcuni punti qualificanti: eliminazione dei contributi, credito agevolato, fiscalizzazione degli oneri sociali, non tassabilità degli utili maturati in Italia e all'estero se reinvestiti nella produzione, disciplina rigorosa dei rapporti fra cinema e TV. Per quanto riguarda la promozione culturale, andrebbe anzitutto definiti i criteri obiettivi del concetto di qualità, evitando interferenze di natura censoria, mentre la concessione di eventuali premi deve essere svincolata dal rapporto percentuale degli incassi e collegata all'indice progressivo della frequenza. Non ci pare che abbia senso, infatti, la produzione di film di qualità fine a se stessa e non legata alla fruizione di spettatori».

«Il colloquio è finito, il professore deve andare a tenere lezioni agli studenti nella scuola di fronte? Se ne andranno l'anno prossimo, hanno almeno di potersi trasferire nella vecchia sede dell'Istituto Luce. Questa è l'unica scuola di Stato per il cinema, sforna operatori, montatori, fonici, segretari di edizione e produzione, tecnici dell'animazione e del disegno cinematografico. Se cento allievi, sono troppi e poco qualificati, pochissimi troveranno lavoro».

«Troppi studenti, troppi produttori, troppi film». Luigi Malibus (De Laurentiis) scuote la testa. Perfesso.

**Francesco Laudadio**

## Pregiudizi duri a morire

«Questi sono gli industriali veri; gli altri per lo più hanno costituito società per singoli film. Nei tempi di vacche grasse rastrellavano soldi: cinema per investire altrove; adesso il "sottobosco" sta sparando, grazie alla crisi, ma ha lasciato un pregiudizio duro a morire: che il produttore sia solo un intermediario, che chiunque possa im-

Peppino De Filippo ritorna con «Non è vero... ma ci credo»

# Le smanie d'un superstizioso

Lo spassoso spettacolo, il cui finale comunque appare oggi un po' troppo accademico, è stato festosamente accolto dal pubblico al Teatro delle Arti



Peppino De Filippo

ROMA — Alle Arti, applausi ditto ritorno di Peppino De Filippo con uno dei suoi titoli più popolari. Non è vero... ma ci credo, amabile presa in giro della superstizione. La commedia risale al 1942-43, e ci viene restituita comera o quasi, appena aggiornata per via di Levi Ritocco. E' la storia, dunque, d'un uomo d'affari, Gerovasio Savastano, che ha un vero terrore della iella, al punto di licenziare i suoi impiegati sospetti di portar male.

Ed ecco che, reduce dal l'aver messo fuori della ditta il tenebroso ragazzino M. I. vurio, Savastano vede presentarsi al proprio cospetto, in cerca di lavoro, un giovane probo, diplomato, esperto, rigoroso, dal dolce nome (Alberto Santamaria) e, per di più, gobbo, quindi portafortuna. I fatti sembrano convalidare la fissazione del pro-

pratiche esorcistiche di Savastano, sia (e anche in maggior misura) quando avvolge il suo selvaggio pensiero dominante nei panni decenti del perbenismo borghese, dell'autoritarismo domestico, o di una cultura d'eccezione; esemplare, in tal senso, il lungo, tortuoso discorso che egli indirizza alla moglie e alla figlia, col relativo riferimento all'infelicità fisica di Leopardi.

Accanto all'illustre capomico, una compagnia accennatamente modesta, tra i cui membri si possono a ogni modo citare Lella Mangano, il volenteroso Guido Rutta, il fedele Elio Bertolotti, Gianni Vannini, dall'adeguato aspetto, e Nuccia Fumo; l'unica cui Peppino De Filippo concede l'uso del dialetto napoletano, sottratto al testo per il rimanente, se si eccettuano alcune cadenze inevitabili.

Accoglienze festose, e malizioso ringraziamento di Peppino al pubblico. Agli appassionati di arti magiche segnaliamo che, la sera della «prima» martedì, mentre l'apparizione iniziale del creduto menagramo era accompagnata da finti rumori di uragano, dietro le quinte, e da conseguenti effetti di luce, il suo ritorno all'ultimo atto coincideva con lo scatenarsi su Roma di un imprevisto temporale, udibile dentro la sala, non senza sconcerto e tremulo spasso degli spettatori.

**ag. sa.**

**Al Flaiano spettacolo sulla figura di Don Pasquale**

ROMA — Si dà al Flaiano La strepitosa dinastia dei Don Pasquale. Ne è autrice e regista Biancamaria Mazzone, cui fa capo il GUR, Gruppo Universitario di ricerca per un teatro popolare, già Laboratorio teatrale della Facoltà di Magistero dell'Università di Roma.

Il complesso, composto di una ventina di elementi — studenti universitari e laureati di fresco — ha, come scopo primario, il recupero e la realizzazione scenica di testi dialettali degli ultimi secoli (dal XVI al XIX).

Nello spettacolo, ora per pochi giorni a Roma, la Mazzone cerca di ricostruire il personaggio di Don Pasquale, scollandolo di dosso la veste più famosa che gli deriva dall'opera lirica, e ridandogli quella di «maschera» e di «carattere».

In precedenti prove il GUR ha presentato i risultati dei suoi studi sotto forma di «lezioni spettacolo» o di «documenti teatrali». E' poi passato, con *Storia di Cassandrino*, e ora con *La strepitosa dinastia dei Don Pasquale*, a spettacoli veri e propri per i quali si avvale anche della collaborazione di attori professionisti.

**Gran Premio a Schoendorffer**

PARIGI — Il Gran Premio del Cinema francese è stato assegnato a *Le crabe tambour* di Pierre Schoendorffer, da una giuria presieduta da Wilfried Baumgartner e comprendente inoltre il cineasta accademico di Francia René Clair, lo scrittore e giornalista Jean D'Ormesson, anch'egli accademico di Francia, lo scrittore Robert Sabatier e il critico cinematografico Henry Chapier.

La *crabe tambour* è la trasposizione cinematografica dell'omonimo romanzo di Schoendorffer, scrittore e cineasta. Nella votazione finale della giuria hanno ottenuto voti anche *Le passe simple* di Michel Drach e due film realizzati da donne: *L'une chante, l'autre pas* di Agnès Varda e *Pourquoi pas* di Coline Berreau.

# Chi ha anche un solo autocarro deve sapere.

Il tachigrafo: perchè, dove, quando.

**Perchè.** Per favorire il progresso sociale e migliorare le condizioni di lavoro degli equipaggi dei veicoli industriali, aumentando così la sicurezza stradale. Per favorire l'armonizzazione delle norme che regolano la circolazione nei Paesi aderenti alla C.E.E. (Regolamento Europeo n. 1463/70).

**Dove.** Deve essere montato su tutti i veicoli adibiti a trasporto di merci o persone con peso complessivo superiore a 35 quintali.

**Quando.** Dal 1° gennaio 1975 sui veicoli nuovi di fabbrica e per merci pericolose. Dal 1° gennaio 1978 su tutti i veicoli di peso complessivo superiore a 60 quintali. Entro il 1° luglio 1979 sui veicoli che operano in un raggio di 50 Km., o il cui peso complessivo è compreso tra 35 e 60 quintali.



Il tachigrafo sostituisce sempre il libretto di controllo.

(reg. C.E.E. n. 1463/70 e n. 2828/77)

**BARI:** 70026 Modugno (BA) - km. 79,500 Strada Statale N. 98 - Tel. (080) 569850  
**BOLOGNA:** 40055 Villanova di Castenaso (BO) - Via Matteotti, 29 - Tel. (051) 781031  
**FIRENZE:** 50142 Firenze - Via Carrara, 22 - Tel. (055) 784313  
**MILANO:** 20149 Milano - C.so Sempione, 65/A - Tel. (02) 3881

**NAPOLI:** 80147 Napoli - Via Volpicelli, 251 - Tel. (081) 7530347  
**PADOVA:** 35100 Padova - Ixa Strada Zona Industriale, 45 - Tel. (049) 23250  
**ROMA:** 00166 Roma - Via della Maglianella km. 2,300 - Tel. (06) 6962230  
**TORINO:** 10156 Torino - Strada del Francese, 141/23 - Tel. (011) 4702497

**SIAG S.p.A. - 20149 Milano - C.so Sempione, 65/A - Tel. (02) 3881 - Telex 25252**  
Oltre 1000 Concessionari sul territorio nazionale, abilitati con autorizzazione ministeriale, alla vendita, al montaggio ed all'assistenza tecnica.