

Andrè Antoine

Tesi di Storia del Teatro

Pascali Giuseppe

IV Scenografia

ANDRE' ANTOINE

Direttore, regista, attore teatrale e regista cinematografico francese, nato a Limoges il 31 gennaio 1858, morì a Le Panliqueu il 19 ottobre 1943. Proveniva da una famiglia di piccoli operai; trasferitosi a otto anni a Parigi, fu costretto a interrompere gli studi, per aiutare col proprio lavoro i genitori e i fratelli minori.

Fece il galoppino di un agente di cambio, fu impiegato presso una società del gas e presso una importante libreria, nel cui ambiente gli fu possibile appagare la sua sete di conoscenza e di cultura.

Appassionato di teatro si iscrisse ad una scuola di recitazione dove conobbe Wistiaux che col nome di Mévisto divenne più tardi uno dei suoi migliori attori: con lui fece il claqueur e la comparsa, studiò i classici e tentò l'esame di ammissione al [...]

[...] Bocciato, non si scoraggiò e imparò, per proprio conto le grandi parti del repertorio prendendo a modello il famoso Got, di cui fu imitatore e seguace.

Nel 1883, tornato alla vita civile dopo quattro anni di servizio militare, si fece socio di Cercle Gaulois, una filo-drammatica della quale diventò ben presto l'anima.

Assillato dall'idea di recitare un repertorio più moderno e più vivo, riuscì ad organizzare a suo rischio e pericolo, con l'aiuto di animosi compagni e con l'autorevole appoggio di Paul Alexis la rappresentazione di quattro atti inediti.

Antoine parlò per venti giorni in una sala di biliardo, prese in affitto il teatrino del Cercle Gaulois, lo ribattezzò Théâtre-Libre, vi apportò parte del mobilio di casa per risparmiare le spese di messinscena, consumò lo stipendio di un mese, vi aggiunse mille franchi di debiti, e finalmente la sera del 30 marzo 1887, presentò a un pubblico di invitati d'occasione tra i quali Zola, Alphons Daudet e Léard, il suo primo spettacolo.

Dei lavori rappresentati Mademoiselle Pomme di Duranty, passò inosservata, La Cocarde di Jules Vidal riportò un successo di stima e un Prefet di Arthur Byl fu fischiato; ma Jacques Damour, che Léon Henricque aveva ridotto da una novella di Zola, ottenne un successo entusiastico, attirando intorno alla nuova iniziativa, attraverso un vibrato e profetico articolo del Figaro, l'attenzione di tutta Parigi intellettuale e teatrale.

Due mesi dopo ebbe luogo il secondo spettacolo con En famille di Oscar Metenier e La nuit bergamasque di Emile Bergnat davanti ad una platea illustre che intorno al pontefice della critica, Sarcey, a Zola e ai suoi amici, raccoglieva Rechefin, Copée, Mendés, Aréne il ministro Lockroy,

Coqueline e ot il quale, a recita finita, alludendo agli inizi della compagnia di Molière, ebbe a esclamare ammirato:

“E’ illustre Théâtre che ricomincia”

Nonostante le riserve di Sarcey il Th-libre era lanciato: e per dedicarsi completamente ad esse A. lasciò la società del gas nella quale era impiegato da dieci anni.

La riforma del Th-libre non s’impennò in partenza su alcun presupposto ideologico. Lo stesso A. scrive nelle sue memorie:

“senza averne il benché minimo sospetto, stato per diventare l’animatore di forze a ma sconosciute”.

Il suo programma si basava su quattro punti fondamentali: svecchiare il repertorio secondo le profonde esigenze del pubblico stanco di una produzione standardizzata e superata; rimuovere le sale di spettacolo mal sicure e scomode; ribassare i prezzi d’ingresso, troppo cari per la media degli spettatori; reagire al predominio del [...], organizzando compagnie di complesso.

Ma oltre a ciò, Antoine mirava soprattutto a riformare la recitazione e la messinscena secondo criteri di verisimiglianza di naturalezza e di obiettività che furono esposti in una lettera a Sarcey sulla compagnia dei Meininger e in una lettera a Le Bargy sul mestiere dell’attore.

In questa lettera Antoine sosteneva che l’ideale di un attore deve essere il diventare uno strumento meravigliosamente accordato, messo a disposizione dell’autore.

L’attore ha soprattutto bisogno di un’educazione tecnica e materiale che renda duttile il suo corpo, il suo viso e la sua voce; per l’educazione intellettuale è sufficiente che sia in grado di comprendere ciò che l’autore gli fa dire. Gli attori che non recitano devono ugualmente partecipare allo spettacolo facendo da comparsa, qualunque sia il loro modo e la loro importanza per evitare l’impiego di elementi goffi e inesperti: il movimento della folla risulterà così dalla collaborazione di un complesso di personalità distinte responsabili che conferirà all’insieme, varia e viva naturalezza.

La folla non dovrà mai guardare la platea e il primattore, come avveniva nei cori dell’opera, né muoversi in blocco come un battaglione alle manovre, né indossare costumi nuovi di zecca, né dimenticare quei complessi di truccatura capaci di dare verisimiglianza di aspetti, pastori ecc. i quali nella realtà sono tutto altro che illustri manichini.

Gli attori debbono poter recitare voltando la schiena alla platea.

Gli effetti di luce i rumori (pioggia e vento) devono essere graduati e non bruschi. Era un insieme di

norme che oggi sembrano ovvie, ma che allora, smantellando vecchie convenzioni e sconvolgendo secolari tradizioni, dovevano suscitare polemiche a non finire e rivoluzionare i canoni dell'arte scenica; si affermava la concezione dello spettacolo come avente luogo dietro una invisibile "quarta parete".

In quanto alle tendenze letterarie, Antoine non aveva preferenze ma soltanto [...] per i mestieranti e i rentiniers.

"Lo scopo del theatre libre è il rappresentare lavori di giovani debuttanti e di prestarsi ai tentativi degli autori più noti irrealizzabili su altri palcoscenici". Il repertorio fu infatti, fin dal principio ispirato al più largo eclettismo, e soltanto il coincidere dei primi passi di Antoine con l'intersificarsi e il completarsi della polemica naturalistica, portò a fare del theatre libre il naturale trampolino di lancio della nuova scuola che si era già vittoriosamente affermata nel romanzo, aveva fissato con le critiche drammatiche di Zola e la sua poetica, e con l'Arlesienne di Daudet (1872) e la Parisienne di Bleque (1855) aveva vinto le prime battaglie teatrali. Indubbiamente Antoine si adattava per temperamento, soprattutto come attore, ai gusti e alle teorie naturaliste, e la sua indole lo predestinava a schierarsi contro il filisteismo nella censura; ma è anche indubbio che il gruppo Médeu e i suoi seguaci forzavano la mano al giovane direttore, il quale, pur di restare fedele al suo programma sperimentale e di giovare della pubblicità che gli derivava dalla notorietà dei nomi, finì per diventare il portabandiera della giovane scuola naturalistica.

La via del theatre libre fu breve, sulle sue scene vennero illustrati 62 spettacoli compresi 124 spettacoli nuovi di 114 autori, dei quali 69 erano debuttanti, fra gli autori scoperti si notano: Paul Adam, Jean Aicard, Maurice Barrès, Baudelaire, Eugène Brieux, Michel Carrè, Henry Gérard, Emile Zola e tanti altri.

Un'intera generazione di scrittori uscì dal theatre libre con le sue tendenze e le più disparate differenziazioni. Pure una verità era comune a tutti: la verità umana.

L'avventura del theatre libre fu dunque fondamentale per lo sviluppo sia della drammaturgia che dell'arte drammatica, anche se in Francia i metodi di Antoine portarono da un lato alla maniera del "piece mufle" e dall'altro agli accessori programmatici della "quarta parete" preparando la recensione idealistica; mentre la ben più meditata esperienza naturalistica del teatro dell'Arte di Mosca doveva aprire la strada maestra del realismo.

Dopo una tournée in Belgio, Germania e Italia, Antoine lasciò il theatre libre all'amico Loroche e passò prima a Gympreux, poi al Renaissance per compiere poi numerose tournée in provincia.

Nel 1896 assunse con Gynisty la direzione dell'Odéon che abbandonò dopo sei mesi .

Compì una serie di recite in Germania, Russia, nei Balcani, in Egitto, al ritorno prese una sala Menus-Plaisirs, fondò il theatre Antoine. Nel 1906 fu di nuovo direttore dell'Odéon: i tempi erano ormai maturi per il riconoscimento della sua opera ed il suo ingresso al secondo teatro di Francia; significò infatti la definitiva consacrazione della sua opera.

Svolse negli ultimi lustri attività di critico e di scritture (3 volumi di memorie, una biografia di Talma ed un panorama cronologico francese dal 1870 al 1930).

Opere:

Mes souvenirs sur le théâtre libre. Parigi 1921-

La vie amoureuse de Français – Joseph Talma. Parigi 1925; Mes Souvenir sur le theatre Antoine et sur l'Odéon. Parigi 1928- Le theatre, due volumi. Parigi 1933-34.

ANTOINE E IL CINEMA

Antoine rispondeva nel 1917 su un'inchiesta sulla crisi del cinema e diceva che il più grava handicap per i cineasti, consiste nei teatri di posa e nella presunzione di racchiudervi “tutti” gli aspetti della realtà; e aggiungeva: “Andiamo direttamente sulla natura!! Portiamo gli operatori in interni veri, davanti a costruzioni vere!”

Quello stesso anno Antoine si compiacque di dirigere il film “Les frères corses” (da A. Dumas padre) in cui dovette assoggettarsi alla tirannia del teatro di posa e rinunciare alle sue idee d'innovazione. Di quel debutto impiantato ad un realismo minuzioso scrisse generosamente Delluc: “Lo scenario è insufficiente, gli attori sono avvelenati dal teatro e dal Conservatoire e come se non bastasse la parola d'ordine economizzare deve aver ispirato la regia. Comunque “Les frères corses è uno dei più bei film che si siano mai visti in Francia”.

Nel 1917 Antoine realizzò “Le travailleurs de la mer (da V. Hüge) girato quasi tutto sulla costa brettone, è il film più vivo della casa.

Nel 1919 diresse a Torino, per conto della casa Tiber di Roma “Istreèl” (da Bernstein).

Nel dicembre del 1919 di ritorno in Francia, pubblicò sulla rivista “Film” un articolo denso di affermazioni tecniche: il cinema differisce completamente dal teatro...; si impone la formazione di attori “cinematografici” e di registi padroni della tecnica nuova...; ciò che maggiormente differenzia il cinema dal teatro è il montaggio...; scenografie e costumi devono essere fotogenici... ecc.

Nel 1921 oltre “La terre” da Zola e “le coupable” da F. Coppée, Antoine realizzò in collaborazione con G. Denola “Mademoiselle de La Sciglière (dal romanzo di Jules Sondeau). Trasformando in teatro di posa un autentico castello.

Dopo aver diretto “l’Arlésienne” (1922 da A. Daudet), assunse la critica cinematografica su “Le journal” e si ritirò definitivamente dal cinema attivo.

È stato notato che il realismo propugnato da Antoine anche per il cinema, rimaneva nei suoi films allo stato di generica velleità, causa la deteriore qualità dei soggetti, più o meno melodrammatici e la scelta degli interpreti, quasi tutti d’origine teatrale.

Dellue si augurava che Antoine si imbattersse finalmente in “uno scenario” degno di lui, vivo, nuovo, moderno: magari una storia di operai o meglio ancora di contadini. Ciò che purtroppo non; accadde mai.

In Francia nella seconda metà dell’800 c’era una corrente chiamata naturalismo. I due che troveremo sempre nella letteratura e nell’arte sono Cartesio e Pascal; il primo intelligenza, il secondo misticismo (nel 600). Nel 700 avviene lo stesso fatto: la pittura razionale di Lemer a Rousseau; nell’800 andiamo da Ingres a Delacroix, nel 900 da Renoir a Degas.

Il naturalismo di Antoine deriva da tutto questo; il suo realismo fu, allora, proprio come una bomba. Antoine distrusse il simbolismo poetico, cercò di trasferire la realtà scenograficamente.

Il suo non è stato un grande teatro; ma una grande polemica. Interessante è ciò che diceva Antoine dei Meininger; riconosceva la verità delle loro scenografie, ma trovava di gusto troppo teatrale l’abuso di, praticabili, in definitiva trovava troppa bellezza nell’apparato scenico di Giorgio II. Egli non aveva capito la grande forza poetica della regia di Giorgio II°, ne aveva sentito il meccanismo ma non il messaggio in profondità.

Al theatre libre di Antoine, reagì il thaetre des arts che iniziò la sua attività nel 1890 sotto la direzione di Paul Fert. Partì direttamente dalla poesia simbolista e portò il simbolismo in teatro.

Dove Antoine creava un frammento di vita, Paul Fort creava un frammento di sogno. In Paul Fort c’è l’eccesso del simbolismo, si tentò di applicare una certa scala in cui colore, musica e odore dovevano essere tutti fusi. C’è un eccesso di raffinatezza, che non ha niente a che fare con l’arte.

DAGLI SCRITTI DI ANTOINE.

I MIEI RICORDI SUL THEATRE LIBRE

Certo io non ebbi, del rimanente, il tale che mi fu amico e il tal altro che mi fu avversario, si ritroveranno spesso in una diversa positura nel corso delle tre tappe successive di uno stesso sforzo: dal 1887 al 1895 al teatro libero contro i fautori del teatro di allora; dal 1896 al 1906 al 1914 all'Odeon, ultima lotta contro le tradizioni ufficiali e l'abito amministrativo.

Dopo aver rivissuto tutto ciò mi persuade che in fin dei conti, siamo stati tutti gran brava gente, e che, né i sopravvissuti, né gli scomparsi possono uscire sminuiti da una bella epoca febbrile di passione letteraria.

Nel 1887 la scena francese era interamente in balia di una illustre trinità. Augier Dumas, Sardan regnavano da venti anni tanto alla Comédie-Française, quanto altrove. Il Periur, morto da poco, diceva volentieri: "Non ho bisogno di nuovi cultori: un anno Dumas, un anno Sardan, un altr'anno Augier e mi basta".

Eppure già affioravano certi segni di spossatezza, Augier aveva chiuso il gran ciclo del "figlio del Giboyer", del "padron Guèrin" e delle "Leonesse povere": dopo i Fourchambault, era rimasto silenzioso, Dumas, più attivo, prolungava se stesso con Francillon, la straniera Denise; ma la sua Rente de Thèbes, annunciata da vari, non voleva la luce.

Sardon, dopo il gran rumore fatto intorno al Daniele Rochat, non essendo interamente riuscito alla Comédie-Française, fece ritorno al boulevard, dove continuò a trionfare con Dora, Odette, i Borghesi di Pontarcy. Nondimeno, dove era più il tempo della famiglia Benoîtou, dei Gonaches, dei nostri Intimi? Si viveva a spese di Goudinet e di Pailleron. Meilhac e Halévy avevano interrotto la loro collaborazione: Meilahac tirava ancora qualche brillante fuoco di bengala, alle "variétés" con "mia cugina" o "decorato". In realtà, si intravedeva la fine, e l'inquietudine si impadroniva dei direttori.

Al domani del '70 i poeti avevano cercato di affrontare la scena. La Glu di, Giovanni Richefin, e "le madri nemiche" di Catullo Mondès andarono a smarrirsi nell'irradiamento dell'Hugo, ritornato trionfante dall'esilio: il grande repertorio di lui, non isfruttato durante tutto l'Impero, sbarrava il cammino.

Benville, non ostante un capolavoro, Gringoire, rappresentato alla Comédie, aspettava invano da dieci anni il turno per "Socrate e sua moglie". Coppée aveva avuto un atto solo recitato in via Richelieu, il Luthier de Crémone, e rimaneva confinato all'Odeon col Severo Torelli e i Giacobbi.

Né Olliers de l'Isole-Adam, né Bergerat, né Leone Cladel, né molti altri avevano potuto passare.

Solamente Enrico de Borner e la sua “Figlia di Rolando”, erano riusciti ad afferrare la palma.

La critica drammatica, però s’indugiava a gattagliare contro la scuola naturalistica onde aveva severamente respinto le “prime offensive teatrali”.

Sarcey difendeva solidamente la piazza. Due uomini annunciano i nuovi tempi: Enrico Bauer, ardente wagneriano, campione energico dello Zola, del De Lancourt e del Becque; Giulio Sermonaître, inquieto forse ancora incredulo, ma attento e abbastanza dilettante per notare lealmente i colpi.

Il mondo del teatro però rimaneva fedele al passato, che aveva procurato successi e guadagni. Di modo che in nessun altro tempo si vide condizione di cose più strane: ma ancora solidamente spalleggiate dalla cameraderie, e in faccia tutta una giovinezza disarmata che rodeva il freno.

La battaglia, già guadagnata, nel romanzo dei naturalisti, nella pittura degli impressionisti, nella musica dei wagneriani, stava per trasformarsi in scena.

BIBLIOGRAFIA

Enciclopedia del teatro

Dai miei ricordi – André Antoine