

Document Citation

Title	Fanny
Author(s)	
Source	<i>Publisher name not available</i>
Date	
Type	program note
Language	Italian
Pagination	
No. of Pages	4
Subjects	
Film Subjects	Fanny, Allégret, Marc, 1932

1932. Fanny. BOZZE NON CORRETTE

Produzione Film Marcel Pagnol e Stabilimenti Braunberger-Richébex.

Direttore di produzione Roger Richebé.

Amministrazione Roland Tual e Dominique Droin.

Sceneggiatura e dialoghi Marcel Pagnol secondo la sua commedia.

Regia Marc Allégret.

Assistenti Yves Allégret, Pierre Prévert e Eli Lotar.

Fotografia Nikolas Topokoff, André Dantan, Roger Hubert, Georges Benoit e Cautelain.

Script-girl Gourdji (Françoise Giroud)

Scenografia Gabriel Scognamillo.

Teatri di posa Billancourt.

Esterni Marsiglia (strada di Ginest) (fine delle riprese luglio 1932).

Suono Bell.

Musica Vincent Scotto (arrangiamento Georges Sellers).

Montaggio Raymond Lamy.

Distribuzione Films Marcel Pagnol.

Prima proiezione pubblica Parigi (Marigny) ottobre 1932.

Durata 2 ore 22 (3500 m.).

Interpreti Raim (César), Pierre Fresnay (Marius), Fernand Charpin (Panisse), Alida Rouffe (Honorine), Orane Demazis (Fanny), Robert Vattier (M. Brun), Auguste Mouriès (Escartefigue), Milly Mathis (Zia Claudine Foulon), Maupi (il fuochista), Eduard Delmont (il dottor Félicien Venelle), Giovanni, Odette Roger, Pierre Prévert, (¹) Louis Boule

vic

(¹) Quest'ultimo interpreta diversi personaggi tra cui un viaggiatore irascibile in tram.

Seconda parte della triologia: Marius — Fanny - César.

Dopo la partenza di Marius, César aspetta a lungo la sua prima lettera mentre Fanny confessa alla madre di aspettare un figlio da Marius. Questa la spinge a sposarsi con Panisse — che l'aveva già chiesta in moglie — felice di sposare una bella ragazza e di essersi assicurato una discendenza di cui disperava. Nonostante l'opposizione di César, che vuole riconoscere il bambino come quello di Marius, il matrimonio viene celebrato. Rassegnata, Fanny si dedicherà a suo figlio aiutata da Panisse e da César. Quando Marius ritorna per uno scalo, César lo informa degli avvenimenti senza tuttavia dirgli che il bambino è suo, versione ufficialmente e pubblicamente ammessa. Ma Marius fa visita a Fanny e le fa confessare che il piccolo César è loro figlio. César interviene nel momento in cui Fanny e Marius riconoscono di amarsi ancora e obbliga suo figlio a riprendere il mare.

Il successo del film tratto da *Marius*, le risorse meravigliose che la nuova arte metteva a disposizione dell'autore e la sua straordinaria capacità di diffusione mi avevano abbagliato... Il distributore mi annunciava che, con duecento copie, *Marius* veniva proiettato 150 volte al giorno nelle sale di Parigi e della provincia. Per gente di teatro, che allora festeggiava una centesima replica come un avvenimento glorioso, era un miracolo paragonabile all'invenzione della stampa per gli scrittori: questo è il motivo per cui aspettavo con impazienza di portare sullo schermo *Fanny* e vedevo con un piacere colpevole l'abbassarsi progressivo degli incassi del teatro.

Avevo già stabilito la sceneggiatura e i dialoghi del film, aggiungendo alla commedia qualche scena che non si sarebbe potuto realizzare a teatro.

Questo film, avevo deciso di esserne il produttore, perché la Paramount aveva massacrato *Topaze*. Ne parlai al mio amico Roger Richebé e fondammo una società di produzione con l'intenzione di girare in giugno, affidando la messa in scena a Marc Allégret, che fu uno dei primi cineasti che capirono la ricchezza della nuova arte.

Quando annunciai — molto timidamente — che il film sarebbe stato realizzato durante l'estate del 1932, Léon Volterra divenne rosso di rabbia e mi chiamò «rinnegato».

In effetti prendendogli le sue sale, le sue commedie e il suo pubblico. I direttori di teatro si lagnavano amaramente di questa invasione, come fanno oggi i gestori dei cinematografi, durante colpiti dalla televisione.

Spiegai a Léon che secondo me il film tratto da *Fanny* avrebbe rilanciato la commedia, che stava per raggiungere la 400ª replica e i cui incassi calavano. Questa spiegazione non fece che irritarlo maggiormente: mi annunciò solennemente che avrebbe fermato le rappresentazioni teatrali il giorno stesso dell'uscita del film.

Sapevo che l'avrebbe fatto, ma l'impresa cinematografica mi sembrava molto più importante del prolungamento della commedia, e la mia sceneggiatura fu realizzata nel 1932 dal Marc Allégret con una sensibilità e una autorità che ebbero grande peso nel successo dell'opera.

Mi fu abbastanza penoso togliere a Baur, a Berval, a Madame Chabert le parti che avevano interpretato sulla scena per affidarli sullo schermo agli interpreti del film precedente; in effetti i distributori e i gestori erano stati espliciti: l'immensa clientela delle cinque mila sale aspettava Raimu, Fresnay e Alida, e non avrebbe accettato nessuna sostituzione. La loro tesi mi venne confermata più tardi.

Marcel Pagnol, Prefazione a Fanny
Ed. Pastorelly, 1970)

Questa volta Pagnol aveva le mani molto più libere che in precedenza, essendo ufficialmente coproduttore e certo di portatore realizzazione le sue convinzioni. Su consiglio di Roger Richebé, che aveva accettato di finanziare l'impresa (la Paramount aveva imprudentemente ceduto i diritti, persuasa che il filone esaurito), affidò la realizzazione della seconda parte della Trilogia a un giovane cineasta, decisamente francese: Marc Allégret. Era una referenza sufficiente?

È lecito dubitarne. Qualche anno più tardi Charles Spaak — che fu un altro dei suoi sceneggiatori — descriverà Allégret come un uomo confusionario, «sempre tra le nuvole, indeciso, inafferrabile, desideroso di far bene e che non sapeva mai come fare». (4)) Il giudizio è forse severo, ma bisogna convenire che la visione dei suoi film lo conferma in tutto: hanno quella assenza di contorni, di peso, quella «scipitezza» caratteristica che vorrebbe passare per freschezza. Mondano, effeminato, superficiale, Allégret, dopo la sua collaborazione con Pagnol, svolazzerà verso Feydeau, Bernstein, Flers e Caillavet, Marcel Achard, Louise de Villmorin, Radiguet e altri. Uno o due mezzi successivi (*Félicie Nanteuil*, per esempio, nel 1945) ornano una carriera uniformemente grigia e senza smalto. La scelta non era dunque così felice come sembrava.

Fanny soffre dei difetti indicati sopra, anche se il ricordo della prima parte, una specie di «velocità raggiunta» riesce ad attenuarli qua e là, e anche se il personale lirismo di Pagnol trasforma molto spesso in felice effusione ciò che senza dubbio non era altro che assenza di abilità. Si direbbe che i personaggi galleggino, vivano di riserva, invece di imporsi nuovamente con riacquistata consistenza. Il rigore

maschio di ieri sembra cedere il passo a una esagerata promessa di lacrime un po' fuori luogo. *Marius* era una commedia — e un film — di uomini, *Fanny* lascia il campo — troppo bello forse — alle madri e alle zie che ingombrano la scena. Certo, Pagnol per evitare questi infiacchimenti faceva scivolare nel testo quegli effetti di distanza di cui abbiamo parlato, come correggeva le idee date su Marsiglia nella famosa sequenza dell'omone che recita il Tartarin da osteria. (4) Ma è proprio questo il genere di dettagli che il cineasta rifiuta, a vantaggio di una «meridionalizzazione» ad oltranza. I giornali dell'epoca del resto se ne accorsero, scrivendo, quando il film era in lavorazione (a Billancourt!) «Non si potranno fare a questo film i rimproveri che sono stati fatti a *Marius*, di non aver sfruttato abbastanza il pittoresco marsigliese». (5) In effetti non si lesinò negli esterni (una intera sequenza fu girata sulla strada di Ginest, un'altra vicino a Notre-Dame-de-la Garde), e alla musica di Vincent Scotto fu ampiamente richiesto di creare l'ambiente: cosa che, ben lontana dal portatore alla fusione perfetta di cinema e teatro che proponeva dal portare alla fusione perfetta di cinema e teatro che proponeva il film di Korda, accentuò il loro divorzio. Quanto alle comparse che avrebbero mantenuto vive un clima di autenticità (l'Annamita carico di fiori, l'Italiano che interrompe la lettura della lettera di *Marius* da parte di *Fanny*, il bizzarro «Hipolitre») furono eliminate. Dunque, paradossalmente, un eccesso di espedienti cinematografici portava con sé una spiacevole perdita di energia scenica, una «contrazione» della teatralità. Ancora una volta il risultato è ben individuato da René Bizet quando scrive, nella sua critica in «Pour Vous»: «Si arriva, malgrado tutta l'ingegnosità del regista, Marc Allegret, a una immobilità che ci ricorda con troppa esattezza le origini teatrali della sceneggiatura».

v:10

(4) «*Paris-Cinema*», 1946 (citato da Pierre Leprohon, «*Présences contemporaines: Cinema*», Ed Debresse).

(4) *Fanny*, atti I, scene VI e VII.

(5) «*Pour Vous*», 28 luglio 1932.

47