

Document Citation

Title	Angele
Author(s)	Michel Marie Claude Beylie
Source	<i>Publisher name not available</i>
Date	
Type	article
Language	Italian
Pagination	30-34
No. of Pages	5
Subjects	
Film Subjects	Angèle, Pagnol, Marcel, 1934

BOZZE NON CORRETTE

1934. Angèle

Produzione e distribuzione Films Marcel Pagnol.
Direttore di produzione René Pagnol.
Sceneggiatura e dialoghi Marcel Pagnol dal romanzo di Jean Giono, *Un de Baumugnes*.
Regia Marcel Pagnol.
Direttore della fotografia Willt.
Operatore alla macchina Roger Ledru.
Direttore artistico Arno Chrales Brun.
Scenografia Marius Brouquier.
Esterni e interni interamente girati in una fattoria di Marcellin nei dintorni di Camoin, nel massiccio di Allauch (chiamata la «fattoria di Angèle»), Manosque, Marsiglia.
Inizio delle riprese fine aprile 1934.
Studi di posa (solo per il montaggio e il missaggio) Joinville.
Suono Jean Lecoq.
Registrazione R.C.A.
Musica Vincent Scotto.
Montaggio Suzanne de Troyes e André Ribert.
Fotografo di scena Roger Corbeau.
Prima proiezione pubblica Marsiglia (Odéon) settembre 1934 ⁽¹⁾.
Durata 2 ore e 30 (dopo i tagli: lunghezza iniziale 4500 m.).
Interpreti Henri Poupon (Clarius Barbaroux), Annie Toinon (sua moglie, Philomène), Orane Demazis (loro figlia Angèle), Fernandel (Saturnin) Eduard Delmont (Amédée), Jean Servais (Albin), Andrex (Louis), Charles Blavette (Tonin, arrotino), Blanche Poupon (Florence), Fernand Flamente (il tauato), Rellys (un contadino, sequenza tagliata durante il montaggio), Darcelys.

Per le prime proiezioni di Angèle a Marsiglia Pagnol Utilizzo, per «creare l'atmosfera», delle pellicole colorate, blu per la notte, rosa per il giorno, e multicolori per certe sequenze particolarmente drammatiche. Cercò anche di creare degli effetti di «prospettiva sonora» ⁽²⁾. Possiedo di questo film, ha del resto dichiarato, (Cinemonde, 25 febbraio 1937), una copia colorata e virata a colori: non risulta che questa versione sia stata conservata.

⁽¹⁾ Il film non uscirà a Parigi che a fine ottobre (*Agriculteurs e Bonaparte*).

⁽²⁾ Vedi la testimonianza di Jean Lecoq, «Cahiers du cinema», dicembre 1954. Non resta alcuna traccia di questi effetti nella stampa dell'epoca.

Angèle, ragazza ingenua, risveglia la concupiscenza di Louis, ambiguo personaggio di città che la seduce e la porta a Marsiglia. Essa «lavora» per lui e mette al mondo un bambino.

Durante questo periodo Albin, montanaro retto e idealista, pensa a lei.

Quanto a Saturnin, il garzone di Clarius, padre di Angèle, si preoccupa. Tanto più che Clarius non vuol più ricevere sua figlia in casa e finge di ignorare ormai la sua

Tuttavia Saturnin decide di ritrovare Angèle, angosciata, sfinita, vergognosa, e la riporta da suo padre con il bambino. Clarius accetta di ospitarli, a condizione tuttavia che nessuno sospetti la loro presenza. A questo scopo li chiude in una cantina. Ma, grazie ad Amédée, amico di Albin, Angèle e il suo bambino verranno liberati e la nuova coppia otterrà la benedizione paterna.

Pagnol pensava all'adattamento del romanzo di Gio-
no *Un de Baumugnes* dal 1932, immediatamente dopo
Fanny: ne parla agli amici a diverse riprese, cercando — in-
vano, all'inizio — degli attori che abbiano, dice, «delle vere
facce da contadini». Le riprese, interamente in esterni, a
Manosque e in una fattoria della Haute-Provence scelta
per la circostanza, saranno molto rapide (poche settimane)
e il successo di pubblico immediato: parecchi mesi in esclu-
siva a Parigi e uguale trionfo all'estero, per la precisione in
Svizzera. È vero che la produzione francese sprofondava
allora nelle operette salaci, la comicità da boulevard e l'e-
sotismo di seconda mano: *Angèle*, come *Toni* di Renoir
dello stesso anno, portava un soffio di aria fresca in questo
mondo adiliterato «Il primo grande film regionale francese»,
dirà la pubblicità, non senza qualche condiscendenza.
«Una semplice storia campagnola, trattata senza concessio-
ni, senza artifici, senza istrionismi... Tutto qui ha l'accento
della sincerità», si legge ne *La Cinématographie française*.
Un criterio giovanissimo, Henri Agel, parla in termini entu-
siasti, in «Ciné-magazine», dell'«ammirevole risultato di
Marcel Pagnol» e paragona *Angèle* a quanto si è fatto di
meglio in Germania e negli Stati Uniti. Valéry Jahier, piut-
tosto avaro di complimenti nei confronti di Pagnol fino a
questo momento, loda da parte sua senza riserve quest'«o-
pera di largo respiro, terrena, lontanissima dall'atmosfera
degli studios e delle vedettes».

Dal punto di vista formale infine il film si segnala, an-
cor più di *Jofroi* (che risentiva un po' del diletterismo),
per una stupefacente padronanza della macchina da presa,
per la sobrietà della scenografia, per la «compiutezza» del
montaggio e del messaggio.

Claude Beylle 31

Su Angèle

L'ispirazione di Giono ha, infatti, un doppio aspetto. Essa fissa quasi etnologicamente la tematica di Pagnol, il suo uso del discorso, dell'azione parlata, in una tradizione culturale molto precisa, un insieme di usi e costumi, «tutta una eredità di detti, di racconti, di piccoli e grandi drammi, commedie, epopee del luogo» (Michel Delabaye), in breve di tutto quanto costituisce materialmente una cultura; ma d'altra parte, per un processo di trasformazione dialettica, essa ha permesso a Pagnol di «alleggerire» (la parola è di Claude Beylie) considerevolmente non soltanto gli intrecci spesso aggrovigliati di Giono, ma anche di rendere più chiari e di approfondire questi personaggi. E questo arricchimento è realizzato essenzialmente attraverso il processo di «verbalizzazione» del racconto, il trasferimento nel dialogo, nello scambio di battute, ma anche nei miniracconti, nelle digressioni orali, ecc. in breve tutto quanto fa oggi la modernità straordinaria dell'uso della parola nei film di Pagnol.

Angèle dunque adatta e riproduce un romanzo di Giono, *Un de Baumugues*. Questo adattamento «appiana, sdrammatizza, toglie passione» (Claude Beylie) il romanzo originale. Infatti gli toglie tutto il suo retroterra metafisico, le sue digressioni panteiste infarcite di metafore per socializzare dei comportamenti, esplicitare la loro determinazione culturale e ideologica. In questo modo Pagnol sviluppa due sequenze-chiave nel film: la visita di Saturnin a Marsiglia, quando tenta di riportare Angèle a casa, e soprattutto la sequenza finale che segna il passaggio obbligato del rituale della domanda al padre; il ritorno alla legge del Padre. Dopo aver detto «ci comporteremo come prima», Albin aggiunge: «Maitre Clarius Barboroux, ho visto sua figlia una sera, in paese, e da allora me ne sono innamorato. Le ho parlato e siamo d'accordo. Vengo a chiedergliela». Il film è girato in una scenografia naturale in una fattoria nel massiccio d'Allauch, e altre sequenze sono girate a Manosque. La lunghezza iniziale era di 4500 metri. Pagnol porterà la versione montata a due ore e 30 al momento della prima proiezione pubblica, a Marsiglia, nel settembre del 1934. Questa durata è consustanziale al sistema estetico di Pagnol. *Manon des Sources* dura 5 ore, *Le Schpountz* 2 ore 40, *Regain* 2 ore 30, ecc. Si tratta qui della durata del racconto orale, nel quale si prende tempo per esporre, sviluppare i meandri e le circonvoluzioni del pensiero. Il personaggio in Pagnol non esprime praticamente mai quello che deve dire con una formula lapidaria e concisa. Questo gusto della parola portato all'estremo non è soltanto un modo di giocare con il discorso. Abilità nel dire, ma, come dice Delahaye, «abilità nel dire indirettamente, nel dire senza dire, nel dire per nascondere meglio o a nascondere per dire meglio».

A questo proposito è esemplare la scena del confronto tra Saturnin e Angèle nella stanza dell'albergo di Marsiglia. Citiamo soltanto questo intervento di Saturnin: «Passavo per caso, non è vero, allora ho visto di sotto una negoziante del quartiere; mi ha detto lei abita là in alto». Allora ho pensato «Vado a darle le ultime notizie, ecco», non hai dato il tuo indirizzo, hai le tue ragioni... non voglio saperne, non mi riguarda... se mi impedisce di dire che ti ho vista, non lo dirò. Ma alla fine ho pensato: «Può darsi che le farà piacere sapere quello che succede a casa'. Allora sono salito per dirtelo».

Da cui la scarsità e la brutalità delle ellissi nella costruzione drammatica dei film. In generale i film espone la totalità dello svolgersi degli avvenimenti. Il punto limite del sistema di Pagnol è la coincidenza tra il tempo dell'avvenimento e il tempo della ripresa. È *Gare du Nord* di Rouch su tre piani.

La narrazione in Pagnol presuppone la ripresa in campi lunghi in una scenografia naturale, una complicità con l'attore che deve egli stesso produrre un sviluppo ritmico e narrativo particolare. Essa prefigura la presa diretta del suono, quella di Jean Rouch ne *La Pyramide Humaine*, quella di Jacques Rivette in *Out One* e *Céline et Julie vont en Bateau*. Ma per il suo carattere fondamentale scritto, e qui sta il suo lato paradossale, annuncia anche il dialogo di Jean Eustache, quello di *La Maman et la Putain*, per esempio. Vediamo così che la posterità di Pagnol è multipla.

In effetti sarebbe sbagliato considerare il dialogo, in Pagnol, soltanto dal punto di vista dell'improvvisazione e della spontaneità.

La naturalezza apparente del discorso è, al contrario, il prodotto di un lavoro di ristrutturazione del linguaggio parlato, come per esempio il sistema delle ripetizioni nei discorsi di Saturnin: «E lui mi ha detto 'Saturnin'. Io ho detto 'Si'. E allora lui mi dice 'Saturnin!'. Ho detto 'Si'» ecc.

Questo lavoro è particolarmente evidente nelle digressioni metaforiche generalizzate. In questo senso l'inizio del film comincia con il racconto di Saturnin a proposito di una scrofa che si deve portare alla monta. «Allora io gli dico 'Félix, può darsi che la tua scrofa voglia divertirsi e che tu la porti qui per divertirti; ma io, il mio verro, non voglio che me lo stanchino. La tua scrofa è una porcella e ce lo ucciderà» e più avanti «il tuo verro, non è un uomo».

È di nuovo dall'inizio che le relazioni privilegiate tra Clarius e sua figlia Angèle sono metaforizzate dall'acquisto dei pacchetti di tabacco. Relazioni reinscritte nella sequenza finale, quando Angèle ritorna al suo posto, alla destra del padre.

E infine, bisognerebbe finirla una volta per tutte con l'immagine del teatro filmato. In *Angèle* si contano certamente numerosi *piani-sequenza*, ma il cinema moderno ci ha insegnato che la specificità del film non risiede obbligatoriamente nel *montaggio di piani brevi*. Questi piani sono sempre inquadrati con un senso del *montaggio spaziale* e della messa in scena in profondità che mette in evidenza un tocco di cineasta pari a quello di un Ford. Del resto, al di là del piano generale introduttivo sulla fattoria, la macchina da presa panoramica per accompagnare gli spostamenti dei personaggi. Si troveranno numerose occasioni di inserti, di montaggi alternati, per esempio nella discussione con Albin che cerca di farsi riconoscere, suonando l'armonica, da Angèle rinchiusa nella cantina della fattoria (come in quella della casa di Nevers per la giovane eroina di *Hiroshima*).

Citiamo ancora due esempi di utilizzazione del fuori campo: la collera di Clarius è filmata con la voce off, e la macchina da presa inquadra Saturnin all'esterno mentre Clarius grida all'interno della fattoria.

E ancora nella sequenza finale, la domanda finale, tra Albin e Clarius, è montata su un'inquadratura di Angèle.

Scelte stilistiche di questo genere erano rare nel cinema francese degli anni trenta.

Michel Marie