



# I CINEFILI PREFERISCONO HOWARD HAWKS

*Cinephiles Prefer Howard Hawks*

“... Hawks si concentra innanzitutto sull’odore e sul sapore della realtà, dandole una grandezza e una nobiltà insolite e invero a lungo celate; egli dà una coscienza classica alla sensibilità moderna”. (Jacques Rivette)

Dopo Sternberg, Capra e Ford, ecco Howard Hawks. Una *pars pro toto* anziché la retrospettiva integrale di una lunga carriera che ovviamente non possiamo ospitare. Un primo piano essenziale, dinamicamente pregnante: tutti i muti e gli intensi esordi sonori. È da lì che solitamente partono gli studi sul cinema di Hawks. È evidente che i suoi muti sono molto meno conosciuti di quelli dei suoi grandi colleghi appena menzionati. L’unica eccezione è forse *A Girl in Every Port*, il film che insieme ai due di Pabst rivelò Louise Brooks come il “volto del secolo” e che fu vissuto come un’esperienza scintillante dagli spettatori parigini del 1928 e dal pubblico della retrospettiva che si svolse nel 1962 a New York e che promosse una nuova consapevole visione del regista come “colui che ha letteralmente inventato il cinema americano” (John Carpenter).

Non che fosse passato inosservato, anche se il suo nome era meno celebre dei suoi film, molti dei quali furono tra i più popolari della sua epoca. Manny Farber (1957) considerò Hawks una figura chiave perché “mostra il massimo di velocità, di vita e sguardo interiore con il minimo di inciampi”. Per Rivette (1953), Hawks “incarna le qualità più alte del cinema americano, è il solo regista americano che sa trarre una *morale*”. (Giudizio al quale si affiancò quello di Henri Langlois, il quale osservò che la creazione di Hawks derivava essenzialmente “da un assemblaggio di fatti, parole, rumori, movimenti, situazioni, simile all’assemblaggio di un motore”). Eppure, nonostante i molti testi brillanti (di Bogdanovich, Wollen, Douchet, Wood, Sarris, Haskell) scritti quando Hawks era diventato un nome mitico, dei suoi film muti non si è quasi parlato. Prendiamola come una splendida sfida, dato che oggi sappiamo che non c’è alcuna ragione di minimizzare quella parte dell’opera di Hawks. I suoi grandi film sonori derivano organicamente dai muti.

Non è la prima volta che le intuizioni più rare e seducenti vengono da Henri Langlois: “Curiosamente, *A Girl in Every Port*, così insolito per gli spettatori dell’epoca, oggi lo sembra meno di *Fig Leaves*, in cui l’arte di Hawks agisce in totale libertà”. Buona intuizione, visto che il film è stato recentemente discusso a proposito di “rappresentazione femminile e cultura consumistica”... Nei suoi muti Hawks esplorò a volte direzioni sorprendenti (si veda

“...Hawks first of all concentrates on the smell and feel of reality, giving reality an unusual and indeed long-hidden grandeur and nobility; he gives the modern sensibility a classical conscience”. (Jacques Rivette)

After Sternberg, Capra and Ford, enter Howard Hawks. A *pars pro toto* instead of the full retrospective of a long career which we obviously can’t accommodate, but an essential, dynamically charged, close-up: all the silents and the poignant beginnings of the sound period. That is where accounts of Hawks usually begin. It’s evident that his silents are remarkably less known than those of any of his afore-mentioned great colleagues. Or perhaps only *A Girl in Every Port*, the film that along with her two Pabst films revealed Louise Brooks as the “face of the century” and a scintillating experience for Paris audiences in 1928 as well as for audiences during Hawks’ 1962 New York retrospective half a century ago that initiated the new civilized knowledge that Hawks was “the man who literally invented American cinema”. (John Carpenter)

Not that he wasn’t noticed, even if his name was less prominent than his films, many of which counted among the most popular of his time. Manny Farber (1957) saw Hawks as a key figure because he “shows a maximum speed, inner life, and view, with the least amount of flat foot”. For Rivette (1953), Hawks “epitomizes the highest qualities of the American cinema, he is the only American director who knows how to draw a moral”. (A notion complemented by Henri Langlois, who observed that Hawks’s creation quintessentially derived “from an agglomeration of facts, words, noises, movements, situations, as a motor is assembled”). Still, in all the brilliant writing around the time that Hawks became a mythical name (written about by Bogdanovich, Wollen, Douchet, Wood, Sarris, Haskell), almost nothing is said about his silent films. Let’s take this as a splendid challenge as we know now that there is no reason to belittle that part of Hawks’ oeuvre. His great sound achievement grows organically from the silents. It’s not the first time that the rarest and most tempting clues come from Henri Langlois: “Curiously, *A Girl in Every Port*, so novel for people at the time, seems much less so today than *Fig Leaves*, in which Hawks’s art operates in complete freedom”. A good intuition, as the film has been discussed recently in the context of “female representation and consumer culture”... Hawks might have tried surprising direction in his silents (cf Fazil, famous for heavy kissing) but clearly he was on his way to his essence. The

*Fazil*, celebre per i baci spinti) ma era già chiaramente orientato verso quella che sarebbe diventata l'essenza del suo cinema. I primi sonori non sono solo il leggendario *Scarface*: "Da *The Dawn Patrol* a *Ceiling Zero*, Hawks si preoccupa esclusivamente della costruzione e dunque dei volumi e delle linee, è il Le Corbusier del sonoro" (Langlois). Secondo Jacques Rivette, Hawks eccelle in tutti i generi a cui si accostò: era solo una lieve esagerazione, ma si applica alla lettera a *Only Angels Have Wings*, all'incredibile esperienza a colori di *Gentlemen Prefer Blondes* e, perché no, a *Land of the Pharaohs*, perla della nostra sezione dedicata al CinemaScope, che Langlois definì "il solo film epico che abbia stile, rigore e bellezza plastica, qualità di cui avevamo da troppo tempo dimenticato il significato".

Peter von Bagh

*early sound films mean not only the legendary Scarface: "From The Dawn Patrol to Ceiling Zero, Hawks was totally preoccupied with construction. As a result, he became the Le Corbusier of the sound film, in the way he handles lines and volume". (Langlois)*

*Jacques Rivette observed that Hawks created the best example of every genre he touched - only a slight exaggeration, and literally true of Only Angels Have Wings or or the incredible color experience of Gentlemen Prefer Blondes or, why not, the glory of our CinemaScope series, "the only epic film that has style, rigor, and plastic beauty, qualities whose meaning we had long since forgotten", quoting Langlois's words about Land of the Pharaohs.*

Peter von Bagh



Cary Grant e Howard Hawks sul set di *Monkey Business*

## FIG LEAVES

Stati Uniti, 1926 Regia: Howard Hawks

■ T. it: *Le disgrazie di Adamo*; Sog.: Howard Hawks, Scen.: Hope Loring, Louis D. Lighton; F.: Joseph August; Mo.: Rose Smith; Scgf.: William Cameron Menzies, William S. Darling; Co.: Adrian; Int.: George O'Brien (Adam Smith), Olive Borden (Eve Smith), Phyllis Haver (Alice Atkins), André De Béranger (Joseph André), Eulalie Jensen (Sig.ra Griswald), William Austin (l'assistente di André), Heinie Conklin (Eddie McSwiggen), Ralph Sipperly (l'amico di Adam), Dorothy Dunbar, J. Crawford Rice; Prod.: William Fox per Fox Film Corporation; Pri. pro.: 22 agosto 1926 ■ 35mm. L.: 1920 m. D.: 70' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: MoMA - The Museum of Modern Art per concessione di Twentieth Century Fox

Non mi ricordavo del film *Le disgrazie di Adamo*, finché non lo rividi in Francia un paio d'anni fa. Pensai che fosse sorprendentemente moderno. C'erano due bobine a colori. Non sapendo come usare il colore, feci costruire questa grande scenografia tutta in nero e argento, facendo togliere tutto il colore. Se ricordo bene, penso che il colore non apparisse affatto, stamparono quella parte in bianco e nero. La storia comincia nel Giardino dell'Eden e poi diventa moderna. La sola cosa strana nel film fu il passaggio dall'antico al moderno. Erano quelli i tempi in cui non c'era un laboratorio per fare dissolvenze, così io e un operatore molto bravo [Joseph August] ci mettemmo a provare qualcosa di diverso. Volevamo sfocare e poi fare una dissolvenza su una nuova scena. E il modo in cui lo facemmo fu quello di prendere una bottiglia di birra che aveva una crepa e di metterla davanti all'obbiettivo. La girammo iniziando dalla parte intatta fino al punto in cui si vedeva la crepa. Ma ce la vedemmo brutta perché qualcuno aveva perso la bottiglia di birra, per cui non potemmo più tornare dai tempi moderni a quelli antichi, alla fine del film. Howard Hawks, in Joseph McBride, *Il cinema secondo Hawks*, Pratiche, Parma, 1992

*I couldn't remember Fig Leaves until I saw it a couple of years ago in France. I thought it was amazingly modern. It's got two reels of color in it. I didn't know how to use color, so I got this big set, had it*

*done in black and silver, had all the color taken out of it. And if I remember right, I don't think the color showed up. I think they printed that part in black-and-white. The story starts in the Garden of Eden and becomes modern. The only strange thing about it was how we got from old-time to modern. It was the days when they didn't have a laboratory to make dissolves, so a very fine cameraman [Joseph August] and I got together, and we tried to get something a little different. We wanted it to get all fuzzy and then dissolve to the new thing. And the way we did it was to get a beer bottle that had a flaw in it and put it in front of the lens. We turned it from the clear place to the place where the flaw began to show up. But we had an awful time, because somebody lost the beer bottle, so we never could get back from the new stuff to the old in the end of the picture.*

Howard Hawks, in Joseph McBride, Hawks on Hawks, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1992

Il titolo inglese significa "foglie di fico", (...) questi elementi del vestiario che permettevano un elegante pudore sotto le ombre del Paradiso terrestre. D'altronde il film è strutturato verticalmente a partire da problemi d'abbigliamento, mentre orizzontalmente si organizza su un parallelo tra l'Eden e l'America del 1926. Questo sistema narrativo aveva già dato prove importanti in *Intolerance* (D.W. Griffith, 1916), *Destino* (Fritz Lang, 1921) e *L'amore attraverso i secoli* (Buster Keaton, 1923). (...) *Fig Leaves* non ha niente di un'opera minore. Malgrado qualche eccesso nella caricatura, il film si impone per la sua solidità. Le sequenze del prologo testimoniano di un gusto raffinato in materia di ironia e derisione. Hawks ravviva questo aspetto con un'insistenza sottile per i giochi di ribaltamento. (...) *Fig Leaves* ha la complessità dell'insieme delle commedie di Hawks. La rivalità vi è sempre confrontata all'atto. La creazione non può mai essere il frutto di una superficialità. (...) Sotto il travestimento di un'amabile commedia leggera, Hawks cristallizza una radiografia distaccata e sarcastica del mondo moderno, accentuandola con i riferimenti al Paradiso terrestre. Noël Simsolo, Howard Hawks, Edilig, Parigi, 1984

*The English title means "fig leaves", (...) items of clothing providing elegant modesty in the shade of earthly Paradise. The film is structured vertically on clothing problems and horizontally on a parallel between Eden and 1926 America. This narrative system had already proven its success in *Intolerance* (D. W. Griffith, 1916), *Destiny* (Fritz Lang, 1921) and *Three Ages* (Buster Keaton, 1923). (...) *Fig Leaves* has none of the qualities of a minor work. Despite some exaggerated caricaturization, the film is undeniably solid. The introductory sequences demonstrate a sophisticated taste in irony and mockery. Hawks enlivens this aspect with subtly insistent games of reversal. (...) *Fig Leaves* has the complexity of all of Hawks's comedies. Rivalry is always compared to the act. Creation is never the fruit of superficiality. (...) In the guise of a carefree, pleasant comedy, Hawks captures a detached and sarcastic picture of the modern world, underlined by references to the Garden of Eden.*

Noël Simsolo, Howard Hawks, Edilig, Paris, 1984

---

## THE CRADLE SNATCHERS

Stati Uniti, 1927 Regia: Howard Hawks

■ T. it: *Amanti per burla*; Sog.: dalla commedia omonima di Russell G. Medcraft e Norma Mitchell; Scen.: Sarah Y. Mason; F.: L. William O'Connell; Scgf.: William Darling; Int.: Louise Fazenda (Susan Martin), J. Farrell MacDonald (George Martin), Ethel Wales (Ethel Drake), Franklin Pangborn (Howard Drake), Dorothy Phillips (Kitty Ladd), William Davidson (Roy Ladd), Nick Stuart (Henry Winton), Arthur Lake (Oscar), Dione Ellis (Ann Hall), Sammy Cohen (Ike Ginsberg), Tyler Brooke (l'osteopata), Sally Eilers; Prod.: William Fox per Fox Film Corporation; Pri. pro.: 24 aprile 1927 ■ 35mm. Incompleto. L.: 1181 m. D.: 47' a 22 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress per concessione di Twentieth Century Fox ■ Restaurato / Preserved by the Library of Congress

In *Amanti per burla* c'è un personaggio di studente timido, biondino, pauroso delle donne, che a un certo punto dichiara: "Le femmine portano disgrazia, e io me ne tengo alla larga". Lo chiamano Swede, lo

Svedese, e questo soprannome che sa di *melting pot* ci porta l'eco di un destino americano: non sarà forse una femmina, sirena bugiarda e bruna, a segnare la disgrazia di un altro povero Svedese nei *Killers* di Hemingway/Siodmak? E non sarà una donna, la figlia amata e perduta, il dolore mai risarcito dello Svedese che oggi giganteggia nella storia della letteratura, protagonista della *Pastorale americana* di Philip Roth? Divagazioni, certo, quali possono insinuarsi in un film come questo, il terzo di Hawks, tessuto crivellato di lacune (mancano all'incirca due bobine, lo snodo centrale resta oscuro): eppure, per quel che ci è dato vedere, tessuto spumoso e leggero, tagliato con mano sicura e bilanciata nelle simmetrie. Interni newyorkesi molto ben arredati (provvede giovanissimo il maestro William Cameron Menzies), tre mogli quarantenni trascurate, tre mariti sottanieri, tre studenti (uno è lo Svedese) subito pronti alla messinscena degli equivoci, appena un po' di lato tre maliziose *flappers*. Nessuna malinconia, nessuna misoginia, nessun destino in agguato, anche lo Svedese rivedrà il suo parere sulle donne e tutto finisce in un disinvolto e democratico gioco delle parti e delle età (*cradle snatcher* è chi si accaparra un amante molto più giovane), piuttosto teatrale ma già un poco *screwball*. Magari Hawks ha in mente le pensose commedie matrimoniali anni Dieci di DeMille, ma qui ogni lezione morale si scioglie in ironica sfrontatezza da età del jazz: un'acerba guerrierciola dei sessi, dove, con occhio ben disposto, possiamo anche cogliere scintille che anticipano futuri capolavori.

Paola Cristalli

*In The Cradle Snatchers the blonde, shy, woman-fearing student claims that women bring bad luck so he stays away from them. They call him the Swede, and this melting-pot nickname resounds with an American destiny: wasn't it a lying brunette siren that brought another poor Swede to disgrace in Hemingway/Siodmak's The Killers? And wasn't it a woman, the beloved and lost daughter, who caused the inconsolable grief of the Swede who looms over the history of literature, the main character of Philip Roth's American Pastoral? Ramblings that can certainly worm their way into a film like this one,*

*Hawks's third, which is riddled with holes (about two reels are missing, the crux of the film some what elusive): and yet the fabric of the parts of the film we can see is light and feathery, with skilled, balanced editing. Beautifully decorated New York interiors (thanks to the young maestro William Cameron Menzies), three neglected forty-something wives, three skirt-chasing husbands, three students (one of them the Swede) ready to stage a comedy of errors, and three naughty flappers on the side. No melancholy, no misogyny, no ruined fate, even the Swede will reconsider his view of women, and everything ends in a carefree, democratic game of the sexes and of age (after all, a "cradle snatcher" is a person who has a considerably younger lover) that is rather theatrical and nevertheless a bit screwball. It could be that Hawks had DeMille's thoughtful marriage comedies of the 1910s in mind, but here the moral lesson fizzles away in the ironic cheekiness of the jazz age: an acerbic little war of the sexes where we can glimpse the sparks of future masterpieces.*

Paola Cristalli

## PAID TO LOVE

Stati Uniti, 1927 Regia: Howard Hawks

■ T. it.: *Passione di principe*; Sog.: Harry Carr; Scen.: William M. Conselman, Seton I. Miller; F.: L. William O'Connell; Mo.: Ralph Dixon; Scgf.: William S. Darling; Int.: George O'Brien (Michael, il principe ereditario), Virginia Valli (Dolores), J. Farrell MacDonald (Peter L. Roberts), Thomas Jefferson (Leopoldo III, Re di San Savoia), William Powell (Principe Eric, nipote del re), Merta Sterling (cameriera di Dolores), Hank Mann (servitore di Michael), Francis MacDonald (Pierre); Prod.: William Fox per Fox Film Corporation; Pri. pro.: 15 maggio 1927 ■ 35mm. L.: 2030 m. D.: 74' a 24 f/s. Bn/Col. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Moma - The Museum of Modern Art per concessione Fox ■ Restauro / Preserved by The Museum of Modern Art with support from The Film Foundation and the Hollywood Foreign Press Association

È una commedia romantica ambientata in Ruritania, di nuovo con una trama familiare. (...) Hawks non ha voluto ricono-

scere il film (...). Ciò nonostante si rivela un lavoro rifinito, sicuro ed estremamente fluido, ostacolato dalla perfetta ovvietà dell'intreccio, ma che mostra il regista per la prima volta impegnato nella sperimentazione tecnica. Sotto l'influenza, del resto ammessa, di Murnau, Hawks lascia libera la macchina da presa e, in contrasto con la natura statica dei suoi film precedenti, fa uso di carrelli, panoramiche e gru, conferendo all'azione una sinuosa mobilità. C'è una lunga carrellata - in cui la macchina da presa scivola attraverso una mensa ufficiali piena di fumo, costeggia gli uomini intenti a discorrere e si ferma sul volgare William Powell, il quale sta deliziando i compagni con il racconto delle sue prodezze amorose - che combina una raffinatezza di forma e di contenuto mai prima d'ora incontrata in un film di Hawks. Gode inoltre di una ricca messinscena, con dei fastosi interni di palazzo e un bel ristorante all'aperto sulla spiaggia. Ancora una volta vengono sfruttate le doti di George O'Brien, il cui allegro principe ereditario ossessionato dalle macchine è un personaggio affascinante. Virginia Valli è commovente e intensa come ballerina apache, e riesce a dare nuova vita a un personaggio assai familiare della commedia romantica. Ma è William Powell, nella parte del lascivo cugino del principe ereditario, a fare la parte del leone. Una canaglia alla Stroheim, con tanto di monocolo e baffi arricciati, a un certo punto lo cogliamo a rovistare nei cassetti della ballerina, mentre annusa delicatamente la sua biancheria intima.

Jeffrey Richards, *The Silent Films of Howard Hawks*, "Focus on Film", n. 25, estate-autunno 1976, poi in *Il cinema di Howard Hawks*, a cura di Adriano Aprà e Patrizia Pistagnesi, ERI-La Biennale di Venezia, Roma-Venezia 1981

*Paid to Love is a Ruritanian romantic comedy, again with a familiar plot. (...) Hawks has disowned the film (...). Despite this, the film is a polished, assured and very fluid work, hampered by the over-familiar plot, but showing the director engaging for the first time in technical experimentation. Under the admitted influence of Murnau, Hawks liberates his camera and, in contrast to the static nature of his previous films, he tracks, pans and cranes, conferring on the action a sinuous mobil-*



Paid to Love

ity. There is one lengthy tracking shot, in which the camera glides through a smoke-filled officers' mess past chattering officers to rest on the caddish William Powell regaling his cronies with tales of his amorous exploits, which combines a sophistication of form and content not previously met in Hawks's film. It is lavishly staged with opulent palace sets and a handsome outdoor seashore restaurant. Once again it utilises the talents of George O'Brien whose cheerful car-obsessed crown prince is an engaging character. Virginia Valli is moving and vibrant as the Apache dancer, putting flesh and blood on the bones of a very familiar character of romantic comedy. But the film is stolen by William Powell as the Crown Prince's lecherous cousin. A Stroheimian cad, monocled and moustache-twirling, he is caught at one

point rummaging through Valli's drawers and delicately sniffing her underwear.

Jeffrey Richards, *The Silent Films of Howard Hawks*, "Focus on Film", n. 25, estate-autunno 1976

## A GIRL IN EVERY PORT

Stati Uniti, 1928 Regia: Howard Hawks

■ T. it: *Capitan Barbarblù*; Sog.: Howard Hawks; Scen.: Malcolm Stuart Boylan, Seton I. Miller, Reginald Morris, James K. McGuinness; F.: L. William O'Connell, Rudolph J. Berquist; Mo.: Ralph Dixon; Scgf.: William S. Darling, Leo E. Kuter; Co.: Kathleen Kay; Int.: Victor McLaglen (Spike Madden), Robert Armstrong (Bill alias «Salamì»), Louise Brooks (Tessie / «Godiva»); Maria Casajuna (Chiquita di Buenos

Aires), Gladys Brockwell (Madame Flore), Sally Rand (ragazza di Bombay), William Demarest (uomo di Bombay), Phalba Morgan (Lena, la ragazza olandese), Gretel Yoltz (altra ragazza olandese), Felix Valle (il marito di Lena), Francis MacDonald (capobanda), Leila Hyams (moglie del marinaio), Nathalie Kigston (ragazza dei mari del sud), Natalie Joyce, Elena Jurado, Dorothy Mathews (ragazze di Panama), Caryl Lincoln (ragazza di Liverpool), Michael Visaroff; Prod.: William Fox e Howard Hawks per Fox Film Corporation; Pri. pro.: 18 febbraio 1928 ■ 35mm. L.: 1739 m. D.: 76' a 20 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Österreichisches Filmmuseum per concessione di Twentieth Century Fox

Genesi e disavventure di un'amicizia virile. Prima apparizione di questo tema in Hawks che lo riprenderà spesso e soprat-

tutto in due western, *Il fiume rosso* (1948) e *Il grande cielo* (1952). Come in *Il grande cielo*, i due amici non si conoscevano ancora quando comincia l'intrigo. Uno dei due (...) è più attaccabrighe dell'altro e deve sempre essere tirato fuori dai guai da lui. Per il suo quinto film, Hawks sembra già conoscersi a fondo. Tratta il tema con un'asciuttezza che esclude la crudeltà, l'esuberanza che caratterizzano, per esempio, *What Price Glory* di Walsh, basato su personaggi e situazioni simili. Distanza in rapporto ai personaggi (così opposti alla calda fraternità di un Ford o di un Walsh), indifferenza di

fronte alla particolarità del loro ambiente (che non sarà descritto se non attraverso alcuni individui che ne fanno parte), sono gli elementi più rilevanti del cinema di Hawks. Vi si insinuano già alcuni di quei salti e rotture di tono di cui l'autore ha il segreto (vedi la sequenza dei due marinai emozionati che lasciano del denaro nelle mani di un ragazzo, la cui madre, vedova di un marinaio, cerca lavoro). Per l'essenziale, domina l'asciuttezza. La si accetta e capita perfino che la si ammiri, perché in Hawks essere asciutti, significa essere naturali ed è anche, esteticamente parlando, la conclusione logica di un ideale

classico di rigore e sobrietà.

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma. Les films*, Laffont, Parigi 1992

*The creation and misadventures of a friendship between men. Hawks uses this theme here for the first time and will take it up again many times, especially in two westerns, Red River (1948) and The Big Sky (1952). Like The Big Sky, the two friends do not know each other when the plot begins. One of the two (...) is more quarrelsome than the other and constantly has to be saved from trouble by him. With his fifth film, Hawks seems to*



Victor McLaglen e Louise Brooks in *A Girl in Every Port*



Louise Brooks in *A Girl in Every Port*

know himself inside and out. He handles the theme in a no-nonsense way that has nothing to do with the rawness and exuberance that characterize, for example, *What Price Glory by Walsh, based on similar characters and situations. Distance in the relationship between the characters (the opposite of the warm brotherhood of Ford or Walsh), indifference towards the details of their setting (described only by other individuals who are part of it) are the most salient features of Hawks's cinema. Hawks's secret skill of changing tone winds its way into the film (for instance, the scene in which two excited sailors leave behind some money with the boy whose mother, the widow of a sailor, is looking for a job). His no-nonsense style dominates what is essential. We accept it and end up even admiring it because in Hawks it means being natural and it is also, aesthetically speaking, the logical conclusion of a classic ideal of rigor and sobriety.*

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma. Les films, Laffont, Paris 1992*

## FAZIL

Stati Uniti, 1928 Regia: Howard Hawks

■ T. it.: *L'osai dell'amore*; Sog.: dalla commedia *L'insoumise* di Pierre Frandaie e dall'adattamento *Prince Fazil* di Philip Klein; Scen.: Seton I. Miller; F.: L. William O'Connell; Mo.: Ralph Dixon; Scgf.: William S. Darling; Co.: Kathleen Kay; Mu.: S.L. Rothafel (Roxy); Int.: Charles Farrell (Hadjî Fazil), Greta Nissen (Fabienne), John Boles (John Claverling), Mae Busch (Hélène de Breuze), Tyler Brooke (Jacques de Breuze), John T. Murray (il gondoliere), Vadim Uraneff (Ahmed), Josephine Borio (Aïcha), Erville Alderson (Iman Idris), Dale Fuller (Zouroya), Hank Mann (Ali); Prod.: William Fox per Fox Film Corporation; Pri. pro.: 4 giugno 1928 ■ 35mm. L.: 2057,5 m. D.: 75' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Moma – The Museum of Modern Art per concessione di Fox

Film su commissione a lungo considerato perduto e che riapparve a metà degli anni '70. Il mélange dei generi, caratteristica hawksiana, è qui progressivo e sorprendente. Si comincia in un tono umoristico e caustico (vedi il prologo dove un boia

interrompe per due volte l'esecuzione del condannato per pregare), come se Hawks non credesse molto a questa fantasia araba sulla linea dei film di Valentino e volesse prenderne le distanze. A poco a poco si instaura la gravità, con il sentimento di avventura; e Hawks, che crede sempre più al suo soggetto, vi fa credere anche lo spettatore, trasformando il film in un dramma romantico e tragico. È un po' l'intrusione della tragedia greca nel fotoromanzo esotico per sartine. Un'abile captazione dell'interesse dello spettatore a partire dal suo stesso scetticismo. Una regia impeccabilmente classica alimenta la fascinazione del film. Ma è soprattutto nel mélange dei toni e nell'uso inopinato della serietà che Hawks manifesta la sua maestria. Per lui, non esiste un soggetto così ingrato che non si possa arricchirlo e trasformarlo dall'interno.

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma. Les films, Laffont, Paris 1992*

*A commissioned film long considered lost and that reappeared in the mid '70s. The mix of genres – characteristic of Hawks – is gradual and surprising in this film. It begins with a caustic, humorous tone (for instance, the beginning where the executioner interrupts killing the convict twice in order to pray), as if Hawks did not really believe in this Arab fantasy reminiscent of Valentino films and wanted to put distance between it and himself. Slowly seriousness is established with the sense of adventure; and Hawks, who increasingly believes in the story, makes the spectator believe in it too, transforming the film in a romantic and tragic drama. It is like a Greek tragedy intruding upon an exotic photonovel for seamstresses. A clever way of tapping the viewer's interest by first using skepticism. Impeccably classic directing heightens the allure of this film. Hawks, however, truly reveals his skill with the mix of tones, the unexpected seriousness. To him, no story is so worthless that it cannot be enriched and transformed from within.*

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma. Les films, Laffont, Paris 1992*

## TRENT'S LAST CASE

Stati Uniti, 1929 Regia: Howard Hawks

■ T. it.: *L'affare Manderson*; Sog.: da un romanzo di Edmund Clerihew Bentley; Scen.: Scott Darling, Beulah Marie Dix; F.: Harold Rosson; Int.: Raymond Griffith (Philip Trent), Marceline Day (Evelyn Manderson), Donald Crisp (Sigsbee Manderson), Raymond Hatton (Joshua Cupples), Lawrence Gray (Jack Marlowe), Edgard Kennedy (ispettore Murch), Nicolas Soussanin (Martin), Anita Garvin (Ottile Dunois); Prod.: William Fox per Fox Film Corporation; Pri. pro.: 31 marzo 1929 ■ 35mm. L.: 1770 m D.: 66'. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress per concessione di Twentieth Century Fox ■ Restauro / Preserved by the Library of Congress

Era uno dei migliori gialli di tutti i tempi. L'unico problema fu che c'era come attore principale Raymond Griffith, che parlava così [in un sussurro rauco dovuto a un danneggiamento delle corde vocali]. Avevamo scritto tutto il film con i dialoghi perché avevo pensato che sarebbe stato grazioso fargli dire: "Ora voglio che voi facciate..."

Il giorno che cominciammo le riprese, dissero: "Deve essere un film muto. Non possiamo farlo parlare così". Il film non venne mai proiettato da nessuna parte. Lo trasformammo in un film comico.

Howard Hawks, da Joseph McBride, *Il cinema secondo Hawks*, Pratiche editrice, Parma, 1992

*[It] was one of the great detective stories of all time. The only trouble was we had Raymond Griffith as the star and he talked like this [in a hoarse whisper due to damaged vocal chords]. We had it all written for dialog because I thought it would be cute to have him say, "Now I want you to do this..."*

*The day we started shooting, they said, "It's got to be a silent picture. We can't have him talking like this." The picture never showed anywhere. We turned it into a gag comedy.*

Howard Hawks, from Joseph McBride, *Hawks on Hawks, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1992*

È un film poliziesco che mette in scena un'inchiesta del detective Philip Trent. Il film, girato muto per non aver ottenuto i

diritti per la realizzazione di un'opera sonora, non fu mai distribuito dalla Fox: il mercato americano reclamava, nel 1929, dei film sonori e l'opera non fu distribuita normalmente se non in Inghilterra.

Jean A. Gili, *Howard Hawks*, Cinéma d'aujourd'hui – Seghers, Parigi, 1971

*It's a detective film that revolves around an investigation of the detective Philip Trent. The film was shot as a silent picture because they did not get the rights for making a sound version and it was never distributed by Fox: the American market in 1929 demanded sound movies, and the film was not distributed as normal except for in England.*

Jean A. Gili, *Howard Hawks*, Cinéma d'aujourd'hui – Seghers, Paris, 1971

## THE DAWN PATROL

Stati Uniti, 1930 Regia: Howard Hawks

■ T. it.: *La squadriglia dell'aurora*; Sog.: da *The Flight Commander* di John Monk Saunders; Scen.: Dan Totheroh, Howard Hawks, Seton I. Miller; F.: Ernest Haller; Mo.: Ray Curtis; Scgf.: Jack Okey; Eff. spec.: Fred Jackman; Mu.: Rex Dunn (non accredit.); Int.: Richard Barthelmess (Capitano Dick Courtney), Douglas Fairbanks Jr. (Douglas Scott), Neil Hamilton (maggiore Brand), Frank McHugh (Flaherty), Clyde Cook (Bott, il barista), James Finlayos (Mac, sergente sul campo), Gardner James (Ralph Hollister), William Janney (Gordon Scott, fratello di Douglas), Edmund Breon (luogotenente Phipps), Jack Ackroyd, Harry Allen (meccanici), Dave O'Brien (pilota); Prod.: Robert North, Hal B. Wallis per First National Pictures, The Vitaphone Corporation; Pri. pro.: 10 luglio 1930 (New York); D.: 95'; ■ 35mm. L.: 2853 m. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Library of Congress per concessione Hollywood Classics ■ Restauro / Preserved by the Library of Congress

Era molto interessante perché, per me, costituiva il primo film sonoro: dopo l'avvento del sonoro non avevo più lavorato perché non si sapeva se avrei padroneggiato i dialoghi, dato che non ero mai stato su un palcoscenico, né dietro le quinte. Ho scritto io stesso quasi tutta la sceneggiatura e durante le riprese tutti continuavano a dirmi: "Non è un buon dialogo,



The Dawn Patrol

non è drammatico; è tutto insulso. Tutto quello che lei ha fatto va nel senso della scipitezza". Non amavano il film perché i personaggi non piangevano, non gridavano. Quando fu terminato il montaggio, non organizzarono nemmeno una 'prima', tanta sfiducia avevano! Si accontentarono di distribuirlo alla chetichella e fu il più grande film di quell'anno; presero l'abitudine di proiettarlo agli altri cineasti dicendo loro: "Ecco cos'è un buon dialogo!"

Howard Hawks, da *Entretien avec Howard Hawks*, a cura di Jacques Becker, Jacques Rivette, François Truffaut, "Cahiers du Cinéma", n. 56, febbraio 1956

*Dawn Patrol was very interesting because it was my first experience with sound. I had not worked since the coming of sound because the producers didn't know if I could work with dialogue. I had never had any theatrical experience. I myself wrote almost the entire scenario, and during the shooting, everyone kept telling me: "It's not good dialogue, it's not dramatic. Everything is flat. Everything you're doing is going to be flat." No one liked the film because none of the characters cried or screamed. When the editing was finished, the studio had so little confidence in the movie, they dispensed with the premiere.*

*They preferred to release it discreetly, and then it turned out to be the best film of the year, and then they got into the habit of screening it for other directors and saying: "That's what good dialogue is like." Howard Hawks, from Entretien avec Howard Hawks, edited by Jacques Becker, Jacques Rivette, François Truffaut, "Cahiers du Cinéma", n. 56, February 1956*

Per quanto possa apparire deludente, *La squadriglia dell'aurora* occupa, nel cinema di Hawks, un ruolo paragonabile a quello occupato da *Daisy Kenyon* nell'opera di Otto Preminger – il film contiene comunque, esclusivamente sul piano formale, delle sequenze molto riuscite (come lo straordinario balletto di vecchie carcasse in pieno combattimento). Sottili e incisive, numerose altre ci permettono di individuare la viva intelligenza che le ha concepite. (...) *La squadriglia dell'aurora* è certamente un'opera importante per la conoscenza e la comprensione della tematica hawksiana (il gruppo di uomini legati nell'amicizia virile e nel pericolo), ma è anche un film molto diseguale sul piano espressivo.

Jean-Claude Missiaen, *Howard Hawks*, Editions Universitaires, Parigi, 1966

*As disappointing as it may seem, The Dawn Patrol is for Hawks what Daisy Kenyon was for Otto Preminger – in terms of form, the film contains very successful sequences (like the extraordinary ballet of the old aircraft in full battle). Many other subtle and powerful sequences reveal the bright mind behind them. (...) The Dawn Patrol is certainly an important work for understanding Hawksian themes (groups of men bound by manly friendship and danger), but it is also a film that is uneven in terms of expression.*

Jean-Claude Missiaen, Howard Hawks, Editions Universitaires, Paris, 1966

---

## THE CRIMINAL CODE

Stati Uniti, 1930 Regia: Howard Hawks

■ T. it: *Codice penale*; Sog.: da una pièce teatrale di Martin Flavin; Scen.: Seton I. Miller, Fred Niblo Jr.; F.: James Wong Howe, L. William O'Connell; Mo.: Edward Curtis; Scgf.: Edward Jewell; Mu.: Sam Perry (non accred.); Su.: Glenn Rominger; Int.: Walter Huston (Warden Brady, il direttore del carcere), Phillips Holmes (Robert Graham), Constance Cummings (Mary Brady), Mary Doran (Gertrude Williams), DeWitt Jennings (Gleason), Boris Karloff (Galloway), John Sheehan (McManus), Otto Hoffman (Fales), Clark Marshall (Runch), Arthur Hoyt (Nettleford), Ethel Wales (Katie), John St. Polis (Dr. Rinewulf), Paul Porcasi (Spelvin), Hugh Walker (Lew),

Jake Vance (reporter), James Guilfoyle (detective Doran), Lee Phelps (detective Doherty); Prod.: Harry Cohn per Columbia Pictures Corporation; Pri. pro.: 3 gennaio 1931 ■ 35mm. D.: 97'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia

Precedente di tredici anni il primo film con Bogart, *Codice penale* si collega magistralmente al filone penitenziario del cinema americano. Nella prospettiva sempre appassionante dei film sui forzati, e non senza qualità anche negli eccessi, l'opera di Hawks testimonia una bella libertà di temperamento e un senso acuto della violenza e della crudeltà.

L'universo concentrazionario dei peni-



The Criminal Code

tenziari e dei bagni penali ha ispirato molti melodrammi dove l'eroe, condannato ingiustamente, finiva per riabilitarsi rifiutando di partecipare ad una rivolta (...). Prendendo qui in contropiede questo tema assai sgradevole, il cineasta si è principalmente misurato nel far sentire il peso dei giorni che passano senza che nulla cambi per il recluso, se non il raffreddarsi del suo cuore e l'indurimento della sua anima. Scarpe chiodate degli uomini in cammino, sferragliamento delle gavette, grida che preludono alla rivolta: il tono è quello di un reportage. Non c'è nessun rovesciamento finale che dia moralmente ragione ai rappresentanti dell'ordine. Moralista che critica la delazione, Hawks scopre la ferocia.

Certo, l'andamento sincopato della costruzione drammatica è interamente sottomesso ad uno stile di narrazione stabilito a priori e che, in un certo senso, lo trasmuta. Ma è a livello dei personaggi che si opera il décalage: il regista li spinge al parossismo logico, talvolta macabro (Walter Huston che si fa rasare da un detenuto patentato tagliagole), creando così dei caratteri intrinsecamente avvincenti e tali che la loro avventura diviene per essi "l'unica possibile". Jean-Claude Missiaen, *Howard Hawks*, Editions Universitaires, Parigi, 1966

*Thirteen years before his first film with Bogart, The Criminal Code is a movie that is perfectly in line with the American prison film genre. Within the panorama of exciting films about convicts, surely not lacking in quality, even in its exaggeration, Hawks's work demonstrates a fine freethinking temperament and a sharp sense of violence and cruelty.*

*The concentration camp-like world of prisons and penal colonies has inspired many melodramas in which the hero, unjustly convicted, ends up redeeming himself by refusing to participate in an uprising (...). Counterattacking this unpleasant theme, the filmmaker primarily seeks to make viewers feel the weight of days that go by without any change for the inmate, if not the hardening of his heart and soul. The rough boots of hard labor, the rattling of tins, shouts that foreshadow a revolt: the film's tone feels like a reporter piece. No final reversal proves the authorities are morally right. A moralist who criticizes informants, Hawks discovers savagery.*

*The syncopated rhythm of the dramatic construction is subject to a pre-defined narrative style that, in a certain sense, changes it. But it is with the characters that the film takes off: the director takes them to their logical climax, at times grisly (Walter Huston shaved by an inmate who is a licensed cutthroat), thus creating characters who are intrinsically exciting and whose fate is "the only one possible."* Jean-Claude Missiaen, Howard Hawks, Editions Universitaires, Paris, 1966

## SCARFACE

Stati Uniti, 1932 Regia: Howard Hawks

■ T. alt.: *Scarface, the shame of the Nation*; T. it.: *Scarface*; Sog.: dal romanzo omonimo di Armitage Trail; Scen. e dial.: Ben Hecht, Seton I. Miller, John Lee Mahin, W. R. Burnett; F.: Lee Garmes; Mo.: Edward Curtis; Scgf.: Harry Oliver; Mu.: Adolph Tandler, Gus Arnheim; Su.: William Snyder; Ass. regia: Richard Rosson; Int.: Paul Muni (Tony Camonte), Ann Dvorak (Cesca Camonte), George Raft (Guino Rinaldo), Karen Morley (Poppy), Vince Barnett (Angelo), Osgood Perkins (Johnny Lovo), Boris Karloff (Tom Gaffney), C. Henry Gordon (ispettore Ben Guarino), Purnell Pratt (Garston), Ines Palange (signora Camonte), Edwin Maxwell (il detective capo), Tully Marshall, Harry J. Vejar (Big Louis Costello); Prod.: Howard Hawks e Howard Hughes per The Caddo Company; Pri. pro.: 26 marzo 1932 ■ 35mm. D.: 93'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: BFI - National Archive per concessione di Universal

La maggior parte dei gangster che ho incontrato erano piuttosto infantili. Non ne posso più di tutta quella roba che vedo sui gangster, dove ognuno ringhia a qualcun altro ed è l'uomo più brutale del mondo. Quei ragazzi non erano certo così, erano solo dei bambini. Ci siamo divertiti a farlo. L'idea che quei tipi erano infantili ci fu d'aiuto per fare alcune scene. Per esempio, Ben Hecht scrisse per Muni una scena. Quando gli dissi che avremmo dovuto fare una bella scena di Capone che scopre una mitragliatrice, Ben mi chiese: "Che cosa vuoi dire?" E io: "Be', non puoi scrivere la scena come se si trattasse di un bambino che scopre un giocattolo nuovo?" "Oh, sì". E scrisse una battuta meravigliosa.

Howard Hawks, in Joseph McBride, *Il cinema secondo Hawks*, Pratiche, Parma, 1992

*A great many of the gangsters I met were pretty childish. I get awfully sick and tired of a lot of the gangster stuff that I see where everybody is growling at somebody and being the toughest guy in the world. These fellows were not that way. They were just like kids. We had fun doing it. When we conceived the idea that these fellows were childish, it helped us do some scenes. For instance, Ben Hecht wrote Muni a scene when I told him I thought we ought to make a good scene out of when Capone discovered a machine gun. Ben said, "What do you mean?" I said, "Well, can't you write a scene like a kid finding a new toy?" "Oh yeah." And he wrote a marvellous line.*

Howard Hawks, in Joseph McBride, *Hawks on Hawks*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1992

Non dimentichiamo che Howard Hawks è un moralista; lontano dal provare simpatia per i suoi personaggi, li carica del suo disprezzo; per lui, Tony Camonte è un degenerato, abbruttito, e, volutamente, ha diretto Paul Muni in modo da farlo assomigliare a una scimmia, le braccia penzoloni, il muso ingrugnito. (...) La più bella inquadratura della storia del cinema è certamente quella della morte di Boris Karloff in questo film: per lanciare una boccia al gioco dei birilli fa un piegamento delle gambe, ma non si raddrizza più perché una raffica di mitra pone fine al suo movimento: la cinepresa riprende la sfera che rovescia tutti i birilli meno uno, che gira a lungo su se stesso prima di cadere esattamente come Boris Karloff. (...) Non di letteratura si tratta: forse è danza, forse poesia, sicuramente cinema. François Truffaut, *I film della mia vita*, Marsilio, Venezia 1978

*It's important to remember that Howard Hawks is a moralist. Far from sympathizing with his characters, he treats them with utter disdain. To him, Tony Camonte is a brute and a degenerate. He deliberately directed Paul Muni to make him look like a monkey, his arms hanging loosely and slightly curved. (...) The most striking scene in the movie is unquestionably*



*Boris Karloff's death. He squats down to throw a ball in a game of ninepins and doesn't get up; a rifle shot prostrates him. The camera follows the ball he's thrown as it knocks down all the pins except one that keeps spinning until it finally falls over, the exact symbol of Karloff himself. (...) This isn't literature. It may be dance or poetry. It is certainly cinema.*  
*François Truffaut, I film della mia vita, Marsilio, Venezia 1978*

## THE CROWD ROARS

Stati Uniti, 1932 Regia: Howard Hawks

■ T. it.: *L'urlo della folla*; Sog.: Howard Hawks e Seton I. Miller; Scen.: Seton I. Miller, Kubec Glasmon, John Bright, Niven Busch; F.: Sidney Hickox, John Stumar; Mo.: John Stumar, Thomas Pratt; Scgf.: Jack Okey; Eff. spec.: Fred Jackman; Mu.: Leo F. Forbstein; Su.: Robert B. Lee; Ass. regia: Richard Rosson; Int.: James Cagney (Joe Greer), Joan Blondell (Anne), Ann Dvorak (Lee Merrick), Eric Linden (Eddie Greer), Guy Kibbee (papà Greer), Franck McHugh (Spud Smith), William Arnold (Bill), Leo Nomis (Jim), Charlotte Merriam (Sig.ra Smith), Harry Hartz, Ralph Hepburn, Fred Guiso, Fred Frame, Phil Pardee, Spider Matlock, Jack Brisko, Wilbur Shaw; Prod.: Warner Bros; Pri. pro.: 29 marzo 1932 ■ 35mm. D.: 70'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Library of Congress per concessione di Hollywood Classics ■ Restauro / Preserved by the Library of Congress

Avevo fatto delle corse in macchina per alcuni anni e a quel tempo ricominciai a interessarmi di automobili. Nessuno aveva mai fatto una vera storia sulle corse, cominciando dalle piste di terra battuta, per poi passare alle corse notturne di Ascot e quindi a Indianapolis. Fu abbastanza facile, perché c'erano sei o sette vincitori di Indianapolis a fare i piloti nel film. Erano molto contenti di lavorarvi. Ci divertimmo molto a fare le scene sulle piste di terra battuta. Andammo a Ventura, in una piccola pista per cavalli. Avevamo un mucchio di vecchie carcasse, e cominciammo la corsa. Sapevo che ci sarebbero stati dei problemi per la troppa polvere che si sarebbe alzata; infatti al secondo giro scomparvero tutti nella polvere. Si sentirono parafranghi che si fraccassavano e paletti della palizzata che saltavano, era

tutto sottosopra. Noi suonammo le trombe e facemmo di tutto per fermare la gara. La polvere si diradò e per fortuna nessuno era ferito. C'erano solo alcune macchine fraccassate. Così dovemmo mandare qualcuno in città a prendere del materiale per tenere giù la polvere, dopodiché andammo avanti a girare le scene. Per la corsa notturna di Ascot, spargemmo benzina sulla pista e le appiccammo fuoco. Quello fu un buon materiale sulle corse automobilistiche. A dire il vero, la storia di *L'urlo della folla* era molto simile a quella di *The Barker*, una commedia in cui Walter Huston recitava la parte di uno strillone del circo. (...) Era molto divertente lavorare con Cagney, perché non si sapeva mai cosa avrebbe fatto. Quando lavoro con Cary Grant, posso andare a casa a scrivergli una scena e so come la reciterà il giorno dopo, ma Cagney aveva quelle piccole pose buffe, sì, il modo in cui teneva le mani e cose del genere... Provai a riprenderle tutte, e penso che sia andata abbastanza bene, anche se non sapevo mai come avrebbe lavorato. Howard Hawks, in Joseph McBride, *Il cinema secondo Hawks*, Pratiche, Parma, 1992

*Well, I used to race for several years, but about that time I began to get interested again in cars. And no one had done a real story of racing, beginning on the little dirt tracks and moving on up to the Ascot night races and then on up to Indianapolis. It was pretty easy, because we had six or seven Indianapolis winners driving in the picture. They were very glad to do it. And we had a lot of fun making the dirt track things. We went up to Ventura, to a little horse track. We had a whole bunch of jalopies, and we started to race. I knew there was going to be trouble because so much dust came up; the second time around, they disappeared in the dust. You heard fenders crashing and fence posts going, and everything was a mess. We were blowing bugles, doing everything we could to stop the race. The dust cleared and nobody got hurt. There were some cars banged up. So we had to send someone up to town and get some stuff to lay the dust, and then went ahead and made the scenes. For the night racing at Ascot, we let gasoline loose on the track and had a fire going. That was pretty good racing stuff. Actually, the story of The Crowd*



James Cagney in *The Crowd Roars*

Roars was almost the story of The Barker, a play Walter Huston did where he played a circus barker. (...) And Cagney was so much fun to work with because you never knew what Cagney was gonna do. When I work with Cary Grant, I can go home and write a scene for Cary and know how he's gonna handle it the next day, but Cagney had these funny little attitudes, you know, the way he held his hands and things like that. I tried to make the most of them, and I think we did pretty well even though I didn't know how he worked.

Howard Hawks, in Joseph McBride, Hawks on Hawks, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1992

## TIGER SHARK

Stati Uniti, 1932 Regia: Howard Hawks

■ T. it.: *Tigri del Pacifico*; Sog.: da *Tuna* di Houston Branch; Scen.: Wells Root; F.: Tony Gaudio; Mo.: Thomas Pratt; Scgf.: Jack Okey; Mu.: Leo F. Forbstein, Bernhard Kaun (non accred.); Ass. regia: Richard Rosson; Int.: Edward G. Robinson (Mike Mascarenhas), Richard Arlen (Pipes Boley), Zita Johann (Quita Silva), Vince Barnett (Fishbone), J. Carroll Naish (Tony), Leila Bennett (Muggsey), William Ricciardi (Manuel Silva), Edwin Maxwell (dottore); Prod.: First National Pictures-Warner Bros; Pri. pro.: 22 settembre 1932 ■ 35mm. D.: 77'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Library of Congress per concessione di Hollywood Classics ■ Restauro / Preserved by the Library of Congress

Un "triangolo" sullo sfondo della dura esistenza dei pescatori della Costa del Pacifico e con l'incombente pericolo degli squali che contendono a Robinson il ruolo di protagonisti. Un Hawks poco noto ma assolutamente eccezionale.

"Riteniamo che l'interpretazione di E.G. Robinson di un pescatore portoghese con tanto di accento, sia una delle migliori della sua carriera. In uno dei rari film sonori dell'epoca girato interamente dal vero, Hawks, con l'aiuto di Tony Gaudio, ha cercato di rendere i personaggi parte del panorama circostante, in quello che è probabilmente uno dei film hollywoodiani più visivamente coerenti del periodo.

G. Peary, S. Graark, "The Velvet Light Trap", n.1, 1970



Edward G. Robinson in *Tiger Shark*

A "triangle" set on the background of Pacific Coast fishermen hard lives, with the impending danger of the sharks which contend with Robinson the main role. An unfamous, but absolutely remarkable Hawks' film.

"We think the performance by E.G. Robinson as a Portuguese fisherman complete with the accent may be the finest of his career. In one of the few early sound films to be done on location, Hawks with the help of Tony Gaudio has attempted to make the characters a part of their surroundings in what is probably one of the most visually integrated Hollywood films of the time."

G. Peary, S. Graark, *The Velvet Light Trap*, n. 1, 1970

*Tigri del Pacifico* è una versione drammatica e invertita di *Capitan Barbablù*, con la differenza che la mutilazione e l'invalidità sono i nuclei stessi del racconto. (...) Come nei film sonori precedenti di Hawks, in *Tigri del Pacifico* c'è un'ossessione. Mike ne è la vittima incurabile. Si focalizza sugli squali che, avendogli 'rubato' la mano, lo hanno privato della propria integrità fisica, colpendolo nel suo senso di virilità. La sua ossessione diviene una nevrosi che l'acceca. Non può più analiz-

zare la realtà domestica o professionale, sia questa la figura paterna che incarna per Quita o i rapporti torbidi di Pipes con lei. Vittima degli squali, Mike diviene la vittima di se stesso e manifesta una volontà suicida, cercando di scimmiottare una potenza perduta con un'incontinenza verbale e dolorosa. Ma qualsiasi cosa faccia, il suo spirito è amputato altrettanto definitivamente del suo corpo. Con *Tigri del Pacifico*, Hawks mostra un interesse morboso per l'impotenza e l'invalidità. (...) Il motivo che emerge dal tessuto messo in scena, è la cristallizzazione acuta dell'infermità fisica e morale. Gli esseri umani diventano vittime della natura esteriore, incontrollabile e ostile (tempesta, squali, oceano...) e delle pulsioni interne afferenti all'essere umano (gelosia, desiderio, blocco sessuale, bisogno di vendetta). Ancora una volta, incapaci di armonizzare questi due elementi, i personaggi diventano come dei bambini e vogliono reinventare il mondo in funzione dei loro fantasmi.

Noël Simsolo, *Howard Hawks*, Edilg, Parigi, 1984

*Tiger Shark* is the dramatic opposite of *A Girl in Every Port*, with the difference that mutilation and invalidity are the actual

core of the story. (...) Just like Hawks's sound films before it, *Tiger Shark* is about obsession. Mike is its incurable victim. He obsesses about sharks, which had "stolen" his hand and hence deprived him of being whole physically, dealing a blow to his sense of manhood. His obsession becomes a blinding neurosis. He is no longer capable of analyzing reality in the home and in his profession, whether it means the father figure he embodies for Quita or the questionable relations between her and Pipes. A victim of sharks, Mike becomes the victim of himself and expresses a desire to kill himself, trying to re-create the power he lost with verbal and painful rage. But whatever he does, his soul is just as definitively amputated as his body. With *Tiger Shark*, Hawks shows a morbid interest in powerlessness and invalidity. (...) The pattern that emerges from the film's fabric is the crystallization of physical and moral infirmity. Human beings become victims of external, uncontrollable and hostile nature (storms, sharks, oceans...) and internal human impulses (jealousy, desire, sexual block, need for revenge). Unable to harmonize these two elements, the characters turn into children and try to reinvent the world according to what haunts them.  
 Noël Simsolo, Howard Hawks, *Edilig*, Paris, 1984

## TWENTIETH CENTURY

Stati Uniti, 1934 Regia: Howard Hawks

■ T. it.: *Ventesimo secolo*; Sog.: dalla commedia omonima (1932) di Ben Hecht, Charles MacArthur, adattata da *Napoleon on Broadway* di Charles Bruce Millholland; Scen.: Ben Hecht, Charles MacArthur; F.: Joseph H. August, Joseph Walker; Mo.: Gene Havlick; Su.: Edward Bernds; Ass. regia: Charles C. Coleman; Int.: John Barrymore (Oscar Jaffe), Carole Lombard (Mildred Plotka alias Lily Garland), Walter Connolly (Oliver Webb), Roscoe Karns (Owen O'Malley), Ralph Forbes (George Smith), Dale Fuller (Sadie), Etienne Girardot (Matthew G. Clark), Herman Bing (primo attore barbuto), Lee Kohlmar (secondo attore barbuto), James P. Burtis (controllore del treno), Billie Seward (Anita), Charles Levison (Max Jacobs), Mary Jo Mathews (Emmy Lou), Edgard Kennedy (McGonigle), Gigi Parrish (Schultz), Fred Kel-

sey (detective); Prod.: Howard Hawks per Columbia Pictures Corporation; Pri. pro.: 3 maggio 1934 ■ 35mm. D.: 91'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia

La nascita dello *screwball*. "Una farsa *hardboiled*" definì in realtà il film Pauline Kael, e *Ventesimo secolo* ha davvero un suo cuore duro, un nervo beffardo, uno sprezzo cinico del romanticismo. Pare un film sul teatro, sottogenere all'epoca già accreditato, ma è piuttosto un film sulla teatralità come dono, vizio o condanna, non a caso interpretato e dominato da John Barrymore che di tale patologia dello spirito, sulla scena e sullo schermo, è in questi anni il portatore eccellente. *Ventesimo secolo* era stata una commedia di Ben Hecht e Charles MacArthur, scritta e rappresentata nel 1932, "ispirata, per la figura del protagonista, a tre titani di Broadway: Jed Harris, Morris Gest e David Belasco" (Barbara Grespi), il loro maggior successo dopo *Prima pagina*. Gli stessi autori la adattano per il cinema, frantumando gli ambienti. A teatro si cominciava già sul treno, al cinema Oscar e Lily si incontrano, si amano e si lasciano in un lungo prologo tra teatro e stanze d'albergo che serve a Hawks per colorire i caratteri e radicalizzare il rapporto: John Barrymore maestro di scena seducente e trombone, lo sguardo di chi conosce il sacro fuoco e il coma alcolico, Carole Lombard ragazza di campagna che plasmata dal pigmalione tiranno spicca il volo dalle ribalte a Hollywood, variante al modello è-nata-una-stella con totale irrisione d'ogni patetismo. Barrymore deve riconquistare Lombard, e la loro istrionica guerra si gioca tutta sul Twentieth-Century-Limited, treno lussuoso come un grand-hotel e con in più il bagliore della modernità. Accolto tiepidamente da critica e pubblico (che in quel 1934 di Depressione preferirono di gran lunga la rincuorante morbidezza populista di *Accadde una notte*), il film venne consegnato al suo statuto di capolavoro da Andrew Sarris, che negli anni Sessanta lo chiamò 'opera fondativa' sulla base dell'argomento per cui questa è la prima commedia in cui il peso comico si sposta dai caratteristi ai protagonisti del *romance*. In Italia, la prima rivalutazione si deve a Pietro Bianchi.

Paola Cristalli

*The birth of screwball. Pauline Kael actually defined it as "a hardboiled farce", and Twentieth Century has a hard heart, a mocking spirit and a cynical contempt for romanticism. It appears to be a film about theater, a consolidated sub-genre of the times, but it is really a movie about theatricality as gift, vice or curse, not interpreted by chance by John Barrymore, who was the quintessential example of it on stage and on the screen. Twentieth Century was a comedy by Ben Hecht and Charles MacArthur, written and performed in 1932; they "drew their inspiration for the main character from the three giants of Broadway: Jed Harris, Morris Gest and David Belasco" (Barbara Grespi), and it was their greatest success after The Front Page. The same writers adapted it for film, breaking up the settings. As a play it began on the train, on film Oscar and Lily meet, fall in love and break up in a long prologue between the theater and hotel rooms, which Hawks used to liven up the characters and radicalize the relationship: John Barrymore is a seductive impresario and braggart, who looks like he has seen both the sacred fire and an alcoholic coma, while Carole Lombard is a country girl shaped by a despotic Pygmalion who takes off for Hollywood – an a-star-is-born variant with unforgiving derision of all sentimentality. Barrymore has to get Lombard back, and their histrionic war is fought on the Twentieth-Century-Limited, a train as luxurious as a grand hotel and sparkling with modernity. Twentieth Century received a lukewarm reception from critics and audiences (which in the Depression of 1934 decidedly preferred the heartening populism of It Happened One Night) but later was given masterpiece status by Andrew Sarris, who in the 1960s defined it as a foundational work arguing that it was the first comedy in which comic weight was pulled not by character actors but by the leading of the romance. In Italy, Pietro Bianchi was the first to re-evaluate the film.*

Paola Cristalli



John Barrymore e Carole Lombard in *Twentieth Century*

## BARBARY COAST

Stati Uniti, 1935 Regia: Howard Hawks

■ T. it.: *La costa dei barbari*; Sog., Scen.: Charles MacArthur, Ben Hecht, Edward Chorodov (non accr.); F.: Ray June; Mo.: Edward Curtis; Scgf.: Richard Day; Co.: Omar Kiam; Mu.: Alfred Newman; Su.: Frank Maher; Int.: Miriam Hopkins (Mary "Swan" Rutledge), Edward G. Robinson (Louis Camalis), Joel McCrea (James Carmichael), Walter Brennan (Old Atrocity), Brian Donlevy (Knuckles Jacoby), Frank Craven (Col. Marcus Aurelius Cobb), Clyde Cook (Oakie), Harry Carey (Jed Slocum), Matt McHugh (Bronco), Donald Meek (Sawbuck McTavish), Rollo Lloyd (Wigham), J. M. Kerrigan (giudice Harper), Roger Gray (Sandy Ferguson), Otto

Hoffman (Peebles), Donald Meek (McTavish), Fred Vogeding (capitano), David Niven (l'uomo buttato fuori dal saloon, non accred.); Prod.: Samuel Goldwyn per Goldwyn Productions; Pri. pro.: 27 settembre 1935 ■ 35mm. D.: 91'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: BFI - National Archive per concessione di Hollywood Classics

L'America è nata nelle strade, raccontava in quegli anni Herbert Asbury: il cronista scrittore aveva dato alle stampe nel 1928 *Gangs of New York*, cui poi molto liberamente si sarebbe ispirato Scorsese, e nel 1933 *Barbary Coast. An Informal Story of San Francisco Underworld*, cui altrettanto liberamente s'ispirò Hawks

(il cui retropensiero, quando mise mano a *Barbary Coast*, era però più ambizioso, addirittura un adattamento di *L'Or di Blaise Cendrars*). Ma se l'oro muove il mondo e l'*underworld*, le strade della San Francisco 1850 sono fatte di fango, e nel fango affonda fino al ginocchio un giornalista impegnato a perorare la causa della legge e della libertà. Vita dura per i giornalisti ("siamo tutti metà ubriaconi metà idealisti", parola di Hecht e MacArthur che firmano la sceneggiatura) nella San Francisco 1850: vi spadroneggia infatti un azzimato boss dal sorriso mellifluo che non ammette libertà di stampa, non sopporta i giudici, governa corrotto i luoghi dell'intrattenimento e si fa giustizia



Barbary Coast

da sé tramite scherani crudeli o pavidì. Però s'innamora, pover'uomo, e non è ricambiato, perché l'algida *lady from New York* che fa da croupier nel suo locale *Belladonna* (l'allusione è più all'oppio che al sesso) gli preferisce un cercatore d'oro poeta e decisamente bello. Insomma tutto si complica, lo sporco mito di fondazione s'intreccia al melodramma, e al nostro boss viene persino concessa una via d'uscita nel segno della nobiltà. Nel sistema dei personaggi e degli attori qualcosa scricchiola (Miriam Hopkins non è donna di canone hawksiano, Joel McCrea non è ancora il grande attore che faranno di lui Sturges e Stevens - per contrappeso però il boss di Edward G. Robinson e lo sdentato Old Atrocity di Walter Brennan sono semplicemente perfetti), ma la capacità di concreta evocazione di Hawks è ai suoi vertici: per raccontare una microstoria del capitalismo bastano una roulette, una rotativa, e la nebbia che tutto avvolge e confonde. "Vividamente sinistra" definì Graham Greene questa barbarica San Francisco della corsa all'oro "le voci basse, lo sciaguattare del fango intorno agli stivali dei vigilantes, il loro passo ritmico sono terrificanti perché sono stati immaginati con esattezza, con l'orecchio non meno che con l'occhio".

Paola Cristalli

*"America was born in the streets" or so Herbert Asbury said: the writer-journalist published Gangs of New York in 1928, which Scorsese would loosely be inspired by, and Barbary Coast: An Informal Story of San Francisco Underworld in 1933, which Hawks was equally inspired by (when he first got his hands on Barbary Coast, however, his original plan was much more ambitious, an adaptation of L'Or by Blaise Cendrars). But if gold makes the world and the underworld go round, the streets of 1850 San Francisco were made of mud, and the journalist committed to the cause of the law and freedom gets into it up to his knees. It's a hard life for journalists ("we newspapermen are either drunkards or idealists" were the words of Hecht and MacArthur who wrote the screenplay) in 1850 San Francisco ruled by a domineering boss with a sweet smile who forbids freedom of the press, hates judges, runs the corrupt world of entertainment and takes the law*

*into his own hands with cruel or fearful thugs. But the poor man also falls in love, which is not reciprocated. The icy lady from New York who works as a croupier at his saloon Belladonna (the reference is more to drug than sex) prefers a decidedly handsome gold miner and poet. In other words, the situation gets complicated, the tawdry founding myth is intertwined with melodrama, and the boss redeems himself with a noble gesture. But something creaks in the network of characters and actors (Miriam Hopkins is not a Hawksian woman, Joel McCrea was not yet the great actor that Sturges and Stevens would make of him - on the other hand, Edward G. Robinson's boss and Walter Brennan's toothless Old Atrocity are absolutely perfect), but Hawks's ability to concretely evoke that world is at its height: roulette, rotary and the fog that shrouds it all are all that is needed to tell a mini-history of capitalism. Graham Greene defined this barbarous Gold Rush San Francisco as "vividly sinister, (...) the low voices, the slosh of the mud round their boots, the rhythmic stride are terrifying because they have been exactly imagined, with the ear as well as the eye."*

Paola Cristalli

## ONLY ANGELS HAVE WINGS

Stati Uniti, 1939 Regia: Howard Hawks

■ T. it.: *Eroi senza gloria* o *Gli avventurieri dell'aria*; Sog.: Howard Hawks; Scen.: Jules Furthman, Howard Hawks (non accred.), William Rankin (non accred.), Eleanore Griffin (non accred.); F.: Joseph Walker; Mo.: Viola Lawrence; Scgf.: Lionel Banks; Co.: Robert Kalloch; Eff. spec.: Roy Davidson; Op.: Elmer Dyer; Mu.: Dimitri Tiomkin; Int.: Cary Grant (Jeff Carter), Jean Arthur (Bonnie Lee), Richard Barthelmess (Kilgallon alias Bat MacPherson), Rita Hayworth (Judy MacPherson), Thomas Mitchell (Kid Dabb), Noah Beery Jr. (Joe Souther), Allyn Joslyn (Les Peters), Sig Ruman (Dutchy), Victor Kilian (Sparks), John Carroll (Gent Shelton), Donald "Red" Barry (Tex Gordon), Melissa Sierra (Lily), Lucio Villegas (dr. Lagorio), Pat Flaherty (Mike), Pedro Regas (Pancho), Pat West (Baldy), Forbes Murray; Prod.: Howard Hawks per Columbia Pictures; Pri. pro.: 25 maggio 1939 ■ 35mm. D.: 121'. Bn.

Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia

*Eroi senza gloria* è il primo film di Hawks la cui concezione visiva si presenti come totalmente irrealista. Più ancora che in *La costa dei barbari*, la scenografia e le luci sono contraddistinte da una teatralizzazione e una stilizzazione che accentuano l'uso della bruma e i segni succinti di un esotismo artificiale. L'abile adozione dei modellini di aerei serve a rafforzare questa impressione di artificio. Questa panoplia non frena mai il piacere dello spettatore. Compone un'architettura che, come in un fumetto, sottintende un tessuto dell'immaginario e svela delle realtà. Una simile scelta del modo di rappresentazione ci ricorda quanto Hawks abbia orrore del naturalismo. Se può tendere al documentario, è per meglio evitare di mimare il reale. Tematicamente e concettualmente, nel suo cinema la natura è ostile. E che possa creare degli esseri umani non attenua il suo giudizio. Ritiene che essa possa generare degli esseri troppo deboli: gli "eroi" suicidi di *The Road to Glory*, il professore di *Susanna*, Johnny Lovo in *Scarface* e, in *Eroi senza gloria*, l'orazione funebre del pilota morto si riassume in queste parole: "Non era abbastanza forte". Ma la natura può partorire anche dei tiranni malati e psicopatici: Tony Camonte in *Scarface*, Pancho Villa in *Viva Villa*, Chamalis in *La costa dei barbari* e, per altri versi, Barney in *Ambizione*. Questi personaggi non possono mai comunicare direttamente con la natura. Hanno bisogno di accessori prodotti dalla civilizzazione per poter affrontare una simile impresa. Si tratta allora di oggetti meccanici: automobili, aerei, navi, mitragliatrici. Servono loro da protesi e, come l'uncino del personaggio di *Le tigri del Pacifico*, sostituiscono ciò che la natura non ha loro fornito o che ha loro tolto. Noël Simsolo, *Howard Hawks*, Ediligr, Parigi, 1984

*Only Angels Have Wings is the first Hawks film in which the visual concept is completely unrealistic. More so than in Barbary Coast, the sets and the lights are set off by a stylization and dramatic effect that accentuate the use of mist and the succinct signs of an artificial exoticism. The clever use of model airplanes reinforces this artificial appearance. This*



Cary Grant in *Only Angels Have Wings*

panoply does not hinder the viewer's enjoyment. It creates an architecture that, like a comic, hints at an underlying imaginary structure and reveals truth. This choice of representation reminds us how much Hawks abhors naturalism. If he tends towards a documentary quality, he does so to better avoid mimicking reality. Nature is hostile in his films both thematically and conceptually. And that he can create human beings does not soften his opinion. He believes it would generate characters who are too weak: the suicidal "heroes" of *The Road to Glory*, the professor in *Bringing Up Baby*, Johnny Lovo in *Scarface* and, in *Only Angels Have Wings*, the funeral speech for the dead pilot is summed up in these words: "He wasn't strong enough." Nature can also cre-

ate sick tyrants and psychopaths: Tony Camonte in *Scarface*, Pancho Villa in *Viva Villa*, Chamalis in *Barbary Coast* and, in a different way, Barney in *Come and Get It*. These characters can never communicate directly with nature. They need accessories produced by civilization to deal with an enterprise of this kind. They need mechanical objects: cars, airplanes, ships, machine guns. Used like prostheses, they replace what nature did not give them or took away, like the hook of the character in *Tiger Shark*.  
Noël Simsolo, Howard Hawks, *Edilig, Paris, 1984*

## THE BIG SLEEP

Stati Uniti, 1946 Regia: Howard Hawks

■ T. it.: *Il grande sonno*; Sog.: dall'omonimo romanzo di Raymond Chandler; Scen.: William Faulkner, Leigh Brackett, Jules Furthman; F.: Sidney Hickox; Mo.: Christian Nyby; Scgf.: Carl Jules Weyl; Co.: Leah Rhodes; Mu.: Max Steiner; Su.: Robert B. Lee; Int.: Humphrey Bogart (Philip Marlowe), Lauren Bacall (Vivian Sternwood Rutledge), John Ridgely (Eddie Mars), Martha Vickers (Carmen Sternwood), Dorothy Malone (proprietaria della libreria Acme), Peggy Knudsen (Mona Mars), Regis Toomey (ispettore capo Bernie Ohls), Charles Waldron (generale Sternwood), Charles D. Brown (Norris, il maggiordomo), Bob Steele (Canino), Elisha Cook Jr. (Harry Jones), Louis Jean Heydt (Joe Brody), Sonia Darrin (Agnes Lozelle); Prod.:

Howard Hawks per Warner Bros Pictures-First National; Pri. pro.: 31 agosto 1946 ■ 35mm. D.: 114'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: UCLA Film and Television Archive

Se l'intrigo de *Il grande sonno* sembra stopposo, il racconto è condotto con mano magistrale. Più o meno dissimulata, l'istanza è umoristica e il film costituisce, in un certo senso, una brillante parodia del film noir. Hawks si disinteressa della verosimiglianza esterna della storia (otto delitti inspiegati) per interessarsi solo alla logica interna dei suoi personaggi. La questione essenziale non consiste più nello scoprire chi abbia commesso il crimine ma nel vedere come si comportino i protagonisti. *Il grande sonno* si oppone così vigorosamente al film poliziesco classico come *Grissom Gang* a un'opera di Maurice Leblanc o Agatha Christie. (...) L'intrigo del *Grande sonno* è un modello di equazione poliziesca a tre incognite (il ricattatore, l'assassino, il vendicatore) tal-

mente semplice e talmente sottile che la sua evidenza condanna di primo acchito all'incomprensione. Perfezione propriamente funzionale. Di fatto, niente è più facile da seguire, dalla seconda visione, che l'inchiesta del film. La sola differenza fra lo spettatore e Marlowe-Bogart è che quest'ultimo comprende e si orienta fin dalla "prima" volta. *Il grande sonno* non somiglia agli altri film noir se non nella misura in cui supera il modello. Non è per caso che il detective privato è qui più intelligente e più competente di noi, e anche confrontato più direttamente di altrove alla forza brutale dei suoi antagonisti. Per il cineasta, era una nuova occasione di esercitare il suo diabolico talento di ironista, dal linguaggio spesso esoterico. È necessaria una consuetudine prolungata a Howard Hawks per riconoscerci le punte satiriche, perfettamente inaccessibili a uno spirito cartesiano. Tutto ciò che amiamo in lui lo ritroviamo qui, in seno ad una galleria rimarchevole di personaggi

uno più abietto dell'altro: i cambiamenti di tono, la disinvoltura, le digressioni e la crudezza.

Jean-Claude Missiaen, *Howard Hawks*, Editions Universitaires, Parigi 1966

*If the plot of The Big Sleep seems rough, the story is told masterfully. The tone is humorous, though veiled, and the film is, in a certain sense, a brilliant parody of film noir. Hawks disregards the story's realistic likelihood (eight unexplained crimes) in favor of following the internal logic of his characters. The basic issue is not about discovering who committed the crime but about watching how the characters behave. The Big Sleep is the complete opposite of a classic detective film like Grissom Gang or a work by Maurice Leblanc or Agatha Christie. (...) The plot of The Big Sleep is a detective equation with three unknowns (the blackmailer, the murder, the avenger) so simple and subtle that its obviousness immediately creates*



Humphrey Bogart e Lauren Bacall in *The Big Sleep*

*misunderstanding. Purely functional perfection. In fact, there is nothing easier to follow, the second time around, than the film's investigation. The only difference between the viewer and Marlowe-Bogart is that the latter gets it and acts accordingly the "first" time. The Big Sleep's similarity to other film noirs ends where its domination over them begins. It isn't by chance that the private detective here is more intelligent and skilled than we are and confronts more directly than elsewhere the brutal power of his antagonists. For the filmmaker it was a new occasion to exercise his diabolical irony, often employing an esoteric language. A long habit with Howard Hawks is needed to recognize the satirical points of his work, which are totally inaccessible to a Cartesian spirit. Everything we love about him we find here, in the middle of a gallery of remarkable characters, each more wretched than the next: changes of tone, confidence, digressions and rawness.*

Jean-Claude Missiaen, Howard Hawks, Editions Universitaires, Paris, 1966

## GENTLEMEN PREFER BLONDES

Stati Uniti, 1953 Regia: Howard Hawks

■ T. it.: *Gli uomini preferiscono le bionde*; Sog.: da una commedia musicale di Joseph Fields e Anita Loos e dal romanzo di Anita Loos; Scen.: Charles Lederer; F.: Harry J. Wild; Mo.: Hugh S. Fowler; Scgf.: Lyle R. Wheeler, Joseph C. Wright, Claude E. Carpenter; Co.: Charles Le Maire, Travilla; Eff. spec.: Ray Kellogg; Mu.: Leigh Harline (non accred.), Lionel Newman (non accred.), Hal Schaefer (non accred.), Herbert W. Spencer (non accred.); Su.: Roger Heman Sr., E. Clayton Ward; Ass. regia: Paul Helmick, Don Torpin; Int.: Marilyn Monroe (Lorelei Lee), Jane Russell (Dorothy Shaw), Charles Coburn (Sir Francis "Piggy" Beekman), Elliott Reid (Ernie Malone), Tommy Noonan (Gus Edmond Jr.), George Winslow (Henry Spofford III), Marcel Dalio (il magistrato), Taylor Holmes (Esmond Sr.), Norma Varden (Lady Beekman), Howard Wendell (Watson), Steven Geray (direttore dell'hotel), Harry Carey Jr. (Winslow), Harry Letondal (Grotier), Leo Mostovoy (Philippe); Prod.: Sol C. Siegel per Twentieth Century Fox; Pri. pro.: 1 luglio 1953 ■ 35mm. D.: 91'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Twentieth Century Fox

Negli altri film ci sono due uomini che escono e cercano di trovare qualche bella ragazza per divertirsi. Abbiamo immaginato il contrario: due ragazze che escono e trovano qualche uomo per divertirsi. Una storia perfettamente moderna; mi piaceva molto: era divertente. Le due ragazze, Jane Russell e Marilyn Monroe, funzionavano talmente bene insieme che, ogni volta che non sapevo che scena inventare, le facevo semplicemente passeggiare avanti e indietro, e la gente impazziva; non si stancavano mai di veder passeggiare queste due belle ragazze. Ho costruito una scala perché potessero salire e scendere, e dato che sono ben fatte... Questo genere di film ti fa dormire bene la notte, non ti dà nessuna preoccupazione; cinque o sei settimane sono sufficienti per girare i numeri musicali, i balletti e tutto il resto. Howard Hawks, da *Entretien avec Howard Hawks*, di Jacques Becker, Jacques Rivette e François Truffaut, "Cahiers du Cinéma", n. 56, febbraio 1956

*In other movies, you have two men who go out looking for pretty girls to have fun with. We pulled a switch by taking two girls who went out looking for men to amuse them: a perfectly modern story. It delighted me. It was funny. The two girls, Jane Russell and Marilyn Monroe, were so good together that any time I had trouble figuring out business, I simply had them walk back and forth, and the audiences adored it. I had a staircase built so that they could go up and down, and since they are all well built... This type of movie lets you sleep at night without a care in the world; five or six weeks were all we needed to shoot the musical numbers, the dances and the rest.*

Howard Hawks, from *Entretien avec Howard Hawks*, by Jacques Becker, Jacques Rivette and François Truffaut, "Cahiers du Cinéma", n. 56, February 1956

Seconda e ultima commedia musicale di Hawks dopo *Venere e il professore*. Un certo numero di elementi stilistici del film appartengono all'estetica del film d'animazione secondo lo stile statunitense. Bisogna segnalare soprattutto l'insistita accentuazione caricaturale del tratto nelle peripezie dell'intrigo, nei gesti, intonazioni, desideri e comportamento dei personaggi. Quanto al ritmo, sobrio e calmo,

è quello della maggior parte dei film di Hawks, a qualsiasi genere appartengano. Hawks non è l'unico regista americano ad aver subito nelle sue commedie un'influenza del cinema d'animazione. (...) Nella commedia – e la commedia musicale non è qui per Hawks che una commedia ravvivata da continui intermezzi dove i personaggi commentano con non poco distacco i loro desideri e le loro ossessioni – Hawks vede soprattutto l'occasione di satirizzare alcuni tic, alcune tare fra le più meccaniche e le più diffuse nella società. Nel film sono allineati in ordine come in un cassetto. La ninfomania tranquilla di Dorothy, la cupidigia ragionata di Lorelei non generano nessun conflitto tra le due amiche perché, da buone maniache quali sono, si interessano esclusivamente ad un aspetto molto particolare della realtà e ignorano superbamente il resto. Hawks infila sullo schermo come farfalle in un quadro la mostruosità di ognuna di loro, luminosa di evidenza e semplicità. Il tono hawksiano è altrettanto estraneo, nella sua asciuttezza, al disprezzo come alla compassione o alla connivenza nei confronti dei personaggi. Questa asciuttezza, che è per Hawks la ricerca della distanza esatta a partire dalla quale si può stigmatizzare una mania, un'ossessione, un vizio senza indignarsi né sporcare chi ne sia la preda, non è mai stata più classica, più serena, più espressiva che in questo film. Non ha mai preteso inoltre maggiore arte e talento dagli interpreti.

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma. Les films*, Laffont, Parigi 1992

*The second and last musical comedy by Hawks after A Song Is Born. Some of the film's stylistic elements are part of the aesthetic of the American style animation film. To note especially is the marked caricaturization in the plot's adventures, the gestures, tones, desires and behavior of the characters. As far as rhythm is concerned, it is calm and sober like in most films by Hawks, whatever genre they may be. Hawks is not the only American director with comedies influenced by animation. (...) In comedy – and the musical comedy here to Hawks is a comedy enlivened by constant intervals in which characters comment on their desires and obsessions with more than a little detachment – Hawks saw the opportunity to*



Charles Coburn e Marilyn Monroe in *Gentlemen Prefer Blondes*



Jane Russell e Marilyn Monroe in *Gentlemen Prefer Blondes*

*satirize some of the most mechanical and widespread tics and defects of society. They are lined up like in a drawer. Dorothy's subdued nymphomania and Lorelei's rationalized greed do not create conflict between the two friends because as the true maniacs that they are they are exclusively interested in one specific thing and absolutely ignore everything else. Like butterflies in a painting, Hawks transfixes on the screen the monstrosity of each one with luminous clarity and simplicity. The curt Hawksian tone is just as alien to expressing contempt as it is to expressing compassion and connivance towards the characters. This curtness, which to Hawks is the search for the right distance for stigmatizing a mania, an obsession or a vice without being indignant or dirtying its prey, has never been more classic, serene and expressive than in this film. And he*

*never demanded more art and talent from his actors.*

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma*. Les films, *Laffont, Paris 1992*.

## LAND OF THE PHARAOHS

Stati Uniti, 1955 Regia: Howard Hawks

■ T. it.: *La regina delle piramidi*; Sog., Scen.: William Faulkner, Harry Kurnitz, Harold Jack Bloom; F.: Lee Garmes, Russell Harlan; Mo.: Vladimir Sagovsky; Scgf.: Alexandre Trauner; Co.: Mayo; Eff. spec.: Donald Steward; Mu.: Dimitri Tiomkin; Su.: Oliver S. Garretson; Ass. regia: Paul Helmick, Jean-Paul Sassy (non accred.); Int.: Joan Collins (Nellifer), Jack Hawkins (Cheope Khufu), James Robertson Justice (Vashtar), Alexis Minotis (Hamar), Dewey Martin (Senta), Sydney Chaplin (Trench), Kerima (Nailla), Lui-

sella Boni (Kyra), James Hayter (Mikka), Piero Giagnoni (Zanin); Prod.: Howard Hawks per Continental Company-Warner Bros.; Pri. pro.: 24 giugno 1955 ■ 35mm. D.: 104'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: George Eastman House per concessione di Sikelia Productions e Hollywood Classics

“È *Il fiume rosso*, ancora e sempre. Il Faraone è il barone del bestiame, i suoi gioielli sono le mandrie e il Nilo è il fiume rosso. Ma la cosa bella di Howard è che sa di fare lo stesso film e sa come farlo” (William Faulkner).

Robin Wood completa il commento di Faulkner riassumendo bene in che modo *La regina delle piramidi* si inserisca nella corrente principale delle opere di Hawks: “... un gruppo chiaramente definito, qui la razza schiava; l'evoluzione di un giovane che giunge alla maturità attraverso

l'esperienza (Dewey Martin, come in *Il grande cielo*); l'immediato antagonismo sessuale tanto frequente nelle commedie di Hawks; il modo in cui la piramide finisce per ossessionare il Faraone (Jack Hawkins) è paragonabile all'ossessione di John Wayne per il bestiame da trasportare in *Il fiume rosso*; per entrambi, una volta intrapresa una linea d'azione, diventa impossibile tornare indietro senza perdere la faccia, e i film tracciano il conseguente irrigidimento dei personaggi fino all'inflexibilità".

Le conclusioni di Wood sono giuste ("In teoria dovrebbe essere uno dei film più importanti di Hawks, ma Hawks è il meno teorico dei grandi registi"), eppure ci troviamo di fronte a un film abbastanza interessante da cancellare la necessità di decidere se sia un successo o un fallimento. In primo luogo il Faraone, con tutto il suo potere (secondo Alexandre Trauner, "Hawks vedeva il faraone come un magnate di Hollywood"), è forse il personaggio più vulnerabile di Hawks: è quello più prigioniero di un'illusione. Tra tutti i progetti hawksiani questo è il più gigantesco, un vasto organismo di parti che interagiscono, e in quanto tale una sfida all'ingegnere che Hawks era stato. Per risolvere il mistero della costruzione delle piramidi assunse la persona più adatta che si possa immaginare: Alexandre Trauner, le cui scenografie, da *Il porto delle nebbie* e *Amanti perduti* a *L'appartamento* e *M. Klein*, attraverso *La regina delle piramidi*, sono tra le vette della storia del cinema. Ma persino con questa squadra fantastica, i problemi (e non solo quello famoso: "non sapevamo come parlassero i faraoni") si rivelano insolubili. Gli interpreti inglesi ("quegli idioti") non rispondono adeguatamente alla sfida di Hawks che chiede agli attori di diventare persone e viceversa (aspetto cruciale nei suoi film migliori). Il personaggio di Joan Collins ("tragédienne pour snack-bar" – Godard) potrebbe essere malvagio e noir, ma come eroina hawksiana è un fiasco. Eppure sopravvive una palpabile sensazione di tragedia: gli anni passano, portando solo sangue e lacrime; invecchiano tutti, per trovarsi improvvisamente ad affrontare una lugubre storia di alienazione nella quale prevalgono solo la routine e la crudeltà; la gioia, mai presente nella vita della gente comune, ha abbandonato



Joan Collins in *Land of the Pharaohs*

l'esistenza; e persino il lavoro e le sue motivazioni hanno perso significato cedendo all'avidità, all'egoismo e al gelido calcolo. Peter von Bagh

*"It's Red River all over again. The Pharaoh is the cattle baron, his jewels are the cattle, and the Nile is the red river. But the thing about Howard is, he knows it's the same movie, and he knows how to make it"* (William Faulkner). *Robin Wood complements Faulkner's statement with a fine summary of how Land of Pharaohs joins the mainstream of Hawks' body of work: "...a clearly defined*

*group, here the captive race; a young man's development through experience to maturity (Dewey Martin, as in The Big Sky); the instant sexual antagonism so common in Hawks's comedies; one can compare the way in which the pyramid comes to obsess the Pharaoh (Jack Hawkins) with John Wayne's obsession with the cattle-drive in Red River; for both, once they have embarked on a course of action, it becomes impossible to turn back without losing face, and the films trace the consequent stiffening of the characters into inflexibility."* *What Wood concludes is true ("In theory*

it ought to be one of Hawks's most important films, but Hawks is the least theoretical of major directors"), yet we face a film interesting enough to cancel the need to decide if it is a success or failure. First, the Pharaoh, a powerhouse as such (according to Alexander Trauner, "Hawks thought of the pharaoh like a tycoon in Hollywood"), is perhaps the most vulnerable of Hawks' characters - he is the most imprisoned by an illusion. Of Hawksian work processes, here is the most gigantic of them, a vast organism of interacting parts, and as such a challenge to the engineer that Hawks originally was. To solve

the mystery of how the pyramids were built, he engaged the best man to guess: Alexander Trauner whose art direction from Quai des brumes and Les Enfants du paradis to The Apartment and M. Klein, via Land of Pharaohs, is one of the glories of film history.

Yet even with this fabulous team, the problems (and not only the famous one "we didn't know how pharaohs talk") proved insolvable. The English actors ("those jerks") don't react adequately to the Hawksian challenge of actors becoming persons, and the other way around (which is the key to his greatest films).

The Joan Collins ("tragédienne pour snack-bar" - Godard) character might be both evil and noir, but she falls very flat as a Hawks heroine. Still some palpable sense of tragedy survives: the years go by, winning only blood and tears; everybody gets older, and suddenly face a grim tale of alienation where only routine and ruthlessness prevail; joy, never present in the lives of ordinary people, has escaped all life; and even the work, and its motives, have lost their significance to greed, selfishness, and ice cold calculation.  
Peter von Bagh



Howard Hawks in una fotografia di Joseph McBride scattata dopo il loro ultimo incontro (1977)