Elia Kazan

MAN ON A TIGHTROPE

Stati Uniti, 1953 Regia: Elia Kazan

▪ T. it.: *Salto mortale*; Sog.: da *International Incident* di Neil Paterson; Scen.: Robert E. Sherwood; F.: Georg Krause; Mo.: Dorothy Spencer; Scgf.: Hans Kuhnert, Theo Zwirsky; Mu.: Franz Waxman; Su.: Carl Becker, Roger Heman Sr., Martin Müller, Karl Becker, Roger Heman; Int.: Fredric March (Karel Cernik), Terry Moore (Tereza Cernik), Gloria Grahame (Zama Cernik), Cameron Mitchell (Joe Vosdek), Adolphe Menjou (Fesker), Robert Beatty (Barovik), Alexander D'Arcy (Rudolph), Richard Boone (Krofta), Pat Henning (Konradin), Paul Hartman (Jaremir), John Dehner (il capo), Gert Froebe; Prod.: Robert L. Jacks per 20th Century Fox; Pri. pro.: 29 giugno 1953 ▪ 35mm. D.: 105'. Versione inglese / English version ▪ Da: 20th Century Fox

Salto mortale narra la storia di un circo cecoslovacco di terza categoria e dell'interferenza politica che finisce per spingere il suo direttore, Karel Cernik (Fredrich March), a fuggire con la sua compagnia per raggiungere la zona americana della Germania. Le relazioni chiave sono quelle tra Cernik e la seconda moglie Zama (Gloria Grahame) e tra sua figlia Teresa e un giovane che vuole raggiungere la Germania Ovest per cercare suo padre. Questi rapporti, mai molto convincenti, si indebolirono ulteriormente quando Zanuck tagliò venti minuti dalla parte iniziale del film. Di fatto Kazan tenta di sottolineare la personalità, l'eccentricità e il cosmopolitismo degli artisti itineranti mentre l'uso di un vero circo – il circo Brumbach – offre una ragionevole sensazione di verosimiglianza. (...) La paura di Zanuck che i critici etichettassero il film come politico o storico, fama che nel 1953 era considerata veleno al botteghino, privò il film di qualsiasi significativo contesto politico legato all'occupazione sovietica della Cecoslovacchia. Allora più che mai, diceva Zanuck, la gente andava al cinema "per evadere dalle conferenze, dalla politica e

America America

dal constante bla-bla-bla della TV e della radio". (…) Si ha una rara allusione al contesto politico quando Cernik fa riferimento all'occupazione nazista e sovietica e cita Jan Masaryk ed Edvard Beneš, simboli della perduta tradizione democratica ceca.
Brian Neve, *Elia Kazan. The Cinema of an American Outsider*, I.B. Tauris, Londra 2009

Man on a Tightrope *recounts the story of a third-rate Czech circus and of the political interference that finally prompts its manager, Karel Cernik (Fredrich March), to take the company on a dash to cross into the American zone of Germany. The key relationships are those between Cernik and his second wife Zama (Gloria Grahame), and his daughter Teresa and a young man who also wants to reach West Germany to search for his father. These relationships are never very convincing, and were further weakened when Zanuck subsequently cut twenty minutes from the early part of the picture. Kazan does try to stress the individuality, eccentricity and cosmopolitanism of the itinerant performers while the use of a real circus – the circus Brumbach – contributes a reasonable sense of surface realism. (…) Zanuck's fear of heaving the film branded by critics as political or historical, assumed to be box office poison in 1953, led to it lacking any significant context relating to the politics of Soviet-occupied Czechoslovakia. More than ever, Zanuck argued, people are "going to the theatre to escape lectures, propaganda, politics and the constant talk-talk-talk which they get on TV and the radio". (…) A rare allusion to the political context comes with Cernik's reference to both Nazi and Soviet occupations and to Jan Masaryk and Edvard Beneš, symbols of the lost tradition of Czech democracy.*
Brian Neve, Elia Kazan. The Cinema of an American Outsider*, I.B. Tauris, London 2009*

WILD RIVER

Stati Uniti, 1960 Regia: Elia Kazan

▪ T. it.: *Fango sulle stelle*; Sog.: dai romanzi *Mud on the Stars* (1942) di William Bradford Huie e *Dunbar's Cove* (1957) di Borden Deal; Scen.: Paul Osborn; F.: Ellsworth Fredericks; Mo.: William Reynolds; Scgf.: Joseph Kish, Walter M. Scott, Lyle R. Wheeler, Herman A. Blumenthal; Co.: Anna Hill Johnstone; Mu.: Kenyon Hopkins; Su.: Eugene Grossman, Richard Voriseck; Int.: Montgomery Clift (Chuck Glover), Lee Remick (Carol Garth Baldwin), Jon Van Fleet (Ella Garth), Albert Salmi (Hank Bailey), J.C. Filippen (Hamilton Garth), James Westerfield (Cal Garth), Barbara Loden (Betty Jackson), Franck Overton (Walter Clark), Malcom Atterbury (Sy Moore), Robert Earl Jones (Ben), Bruce Dern (Jack Roper), Judy Harris (Barbara-Ann), Jim Menard (Jim Junior); Prod.: Elia Kazan per 20th Century Fox; Pri. pro.: 26 giugno 1960 ▪ 35mm. D.: 110'. Col. Versione inglese / English version ▪ Da: Twentieth Century Fox ▪ Restauro promosso da Academy Film Archive e Twentieth Century Fox con il sostegno di The Film Foundation / Restored by Academy Film Archive and Twentieth Century Fox with funding provided by The Film Foundation

Cambiamento doloroso, cambiamento che è necessario ma fa male. La mia famiglia ha perso una casa, quand'ero ragazzo. E penso che abbiamo cambiato casa anche quando è morto mio padre. *Wild River* è stato anche il primo film in cui mi sono detto: voglio essere il più possibile lirico – voglio fermare l'azione. Vede, non mi ero mai fidato di interrompere l'azione a vantaggio dei momenti lirici. Da allora sono stato molto più fiducioso.
Ho anche usato campi lunghi, come nella scena in cui i personaggi stanno in fondo alla stanza, praticamente al buio, sul pavimento. L'ho fatto spesso, sfruttando la profondità di campo con una persona o un oggetto in primo piano. Era un modo per mantenere la naturalezza della scena, anche se la tecnica è innaturale. In questo momento sto guardando il ramo alle sue spalle e lei non è a fuoco, malgrado William Wyler e Orson Welles e tutti gli altri. Sta solo cinque metri dietro di lei, ma io la vedo come una macchia sfocata. (…)
Ho pensato che un film potesse essere sia vero – realistico – che completamente poetico. E quello è diventato l'ideale della mia estetica, nella misura in cui ero consapevole della mia estetica. D'un tratto lo si guarda ed è semplice come una pagnotta, e al tempo stesso assolutamente poetico. Ha sfumature, ha allusioni, ha poesia, ma può anche essere un nulla, una pagnotta. È quello che sento quando vedo un quadro di Cézanne: ti mostra una mela, è solo una mela su un tavolo, ma è anche qualcosa di poetico. Questo mi piace.

Elia Kazan, da Michel Ciment, *Kazan on Kazan*, Secker & Warburg-British Film Institute, Londra 1973

Painful change, change that is necessary but hurts. My family lost a house, when I was a boy. And I guess when my father died we also moved out of a house. Wild River *was also the first picture where I said to myself: I'm going to be as lyric as I can – I'm going to stop the action. You see, I always distrusted stopping the action for lyric moments. I had much more confidence after that.*
I also used long shots as in the scene with them way in the back of the room, sort of in the dark, on the floor. I did that a lot, and putting a person or an object in the foreground with deep focus. That was a way of keeping it natural, although it's an unnatural technique. I'm looking at the branch behind you, and you are not in focus, despite William Wyler and Orson Welles and everybody else. It's only fifteen feet behind you, but you are a blur. (…)
I thought a film can be both true – realistic – and completely poetic. And that became the ideal of my aesthetic – to the extent that I was conscious of my aesthetic. Suddenly you look at it and it's as plain as a loaf of bread, and it's completely poetic at the same time. It has overtones, it has suggestions, it has poetry all around it, but then, it can also be just nothing, a loaf of bread. This is what I feel when I see paintings by Cézanne: he shows you an apple, it's just an apple on a table, but it's somehow poetic. I like that.
Elia Kazan, da Michel Ciment, Kazan on Kazan*, Secker & Warburg-British Film Institute, London 1973*

AMERICA AMERICA

Stati Uniti, 1963 Regia: Elia Kazan

▪ T. it.: *America America – Il ribelle dell'Anatolia*; Sog.: dal romanzo omonimo di Elia Kazan e dal suo racconto inedito *Hamal*; Scen.: Elia Kazan; F.: Haskell Wexler; Op.: Harlowe Stengel; Mo.: Dede Allen; Scgf.: Vassilis Photopoulos; Co.: Anna Hill Johnstone; Mu.: Manos Hatzidakis; Su.: Edward Beyer, Jack Fitzstephens, Richard Vorisek; Int.: Stathis Giallelis (Stavros Topouzoglou), Frank Wolff (Vartan Damadian), Harry Davis (Isaac Topouzoglou), Elena Karam (Vasso Topouzoglou), Estelle Hemsley (nonna Topouzoglou), Gregory Rozakis (Hohanness Gardashian), Lou Antonio (Abdul), Salem Ludwig (Odysseus Topouzoglou), John Marley (Garabet), Joanna Frank (Vartuhi), Linda Marsh (Thomna Sinnikoglou); Prod.: Elia Kazan per Warner Bros; Pri. pro.: dicembre 1963 ▪ 35mm. D.: 174'. Bn. Versione inglese / English version ▪ Da: Warner Bros ▪ Restaurato da Warner Bros con il sostegno di The Film Foundation e Hollywood Foreign Press Association / Preserved by Warner Bros with funding provided by The Film Foundation and the Hollywood Foreign Press Association

L'idea di questo film non piacque né a mio padre né a mia madre. Il ricordo inespresso ma doloroso dei turchi, sospetto, li persuadeva che fosse meglio non parlare di questo argomento. Quando preparavo il mio primo viaggio di ricerca per il film erano preoccupati. La Grecia? D'accordo, ma perché la Turchia?
Proposi ai miei genitori di accompagnarmi. Pensavo che mio padre avrebbe dovuto trascorrere i suoi ultimi anni laggiù, sotto un ulivo, a guardare i porti, a sorseggiare raki. Neanche per sogno. "Cos'ha che non va New Rochelle?" chiese. "Noi restiamo qui", disse mia madre.
Ho visitato l'enorme, terribile – e bella – città di Istanbul, dove i facchini, chiamati *hamal*, lavorano ancora come bestie da soma. Sono andato dov'è nato mio padre, all'ombra del Monte Aergius incappucciato di neve. Odori, suoni, abitudini che ricordavo vagamente dall'infanzia e che mi sembravano idilliaci. (…)
Ho cercato di fare un film che sembrasse una leggenda. È per questo che Stavros e Vartan stanno su una montagna a tagliare il ghiaccio. La montagna 'pulita' era un simbolo delle loro aspirazioni. Il ghiaccio è una cosa pulita; la neve è una cosa pulita. Tutto questo contrasta con la città calda e sporca del quindicesimo o sedicesimo secolo, là in basso, dove i turchi non opprimevano solo gli armeni e i greci ma anche i loro connazionali. (…)
Quando giravo il film mi dicevo che l'America era un sogno di libertà assoluta in tutti i campi. Su questo ho voluto dire due cose importanti. Una è che l'America aveva delle responsabilità nei confronti di questo sogno: il sogno ha una responsabilità nei confronti di chi sogna. L'altra riguarda ciò che la gente ha conquistato quando è arrivata qui, concretizzando il suo sogno, e cioè la libertà di far soldi. Il denaro diventava la loro arma; era un simbolo di forza.
Elia Kazan, *Appunti di regia*, Cineteca di Bologna, Bologna 2011

Neither my father nor my mother liked the idea of this picture. Unvoiced, uneasy recollections of the Turks, I suspect, made them feel the whole subject was better left alone. When I planned my first trip to do research, they were apprehensive. Greece? All right, but why Turkey?
I offered to take my parents with me for a visit. I had the feeling that my father should be spending his last years back there, under an olive tree, watching the harbors, drinking raki. He had no such notion. "What's the matter with New Rochelle?" he demanded. "We stay here", said my mother.
I visited the massive, terrible – and beautiful – city of Istanbul, where porters, called hamals*, still work as beasts of burden. I went to where my father was born, in the shadow of the snowcapped Mount Aergius. Smells, sounds, a way of life half-remembered from my infancy, seemed to me idyllic. (…)*
I tried to make the film like a legend. That's why Stavros and Vartan are on a mountain cutting ice. The 'clean' mountain was a symbol of their aspirations. Ice is a clean thing; snowfall is a clean thing. All of this contrasts with the hot, dirty, fifteenth – or sixteenth-century town below where the Turks not only oppressing the Armenians and Greeks, they were oppressing their fellow countrymen. (…)
I used to say to myself when I was making the film that America was a dream of total freedom in all areas. I made two points about that. One was that America had a responsibility to the dream: the dream has a responsibility to the dreamer. And furthermore, what these people availed themselves of when they got here, what they turned the dream into, was the freedon to make money. Money became their weapon; it was the symbol of strenght.
Elia Kazan, Kazan on Directing*, Alfred A. Knopf, New York 2009*