



LA GRANDE AVVENTURA DI RAOUL WALSH

The Big Adventure of Raoul Walsh

Programma a cura di / Programme curated by
Peter von Bagh
Note di / Notes by
Paola Cristalli, Dave Kehr e Peter von Bagh

Dopo gli omaggi a Josef von Sternberg, Frank Capra, John Ford e Howard Hawks, ecco il nome che rappresenta l'avventura e il cinema puro, l'azione e la meditazione, lo spettacolo e il silenzio: Raoul Walsh (1887-1980). Come ha scritto Jean Douchet, i film di Walsh sono "un'avventura interiore": "Questo shakespeariano passionale è un regista intensamente fisico perché dipinge prima di tutto il tumultuoso mondo mentale". Il nostro programma si compone di una selezione di film muti, importanti quanto spesso trascurati, e di alcuni tesori del periodo sonoro, a partire dalla magnifica avventura in formato panoramico di *The Big Trail* del 1930. A Hollywood Walsh fu un ribelle solitario: rifiutò la rete di sicurezza delle 'sceneggiature di ferro' e creò onde di idee 'intraducibili'. Era un custode leale (senza il controllo e il prestigio di un Ford o di un Hawks) del cuore puro e irriducibile dell'epoca di Griffith, e modernista per istinto. Anche se lavorò sempre all'interno del sistema, era più vicino allo spirito di Stroheim o di Ingram e ritornava sempre al sogno originario della libertà creativa. Il suo amico Errol Flynn descriveva questo atteggiamento come un "fondamentale entusiasmo" per "tutte le cose semplici della vita: respirare, mangiare, bere, pescare, scherzare, spassarsela e tutte le altre cose che cominciano con la s". Walsh interpretava nel modo più naturale, spontaneo e rilassato qualsiasi genere, infrangendone le convenzioni: questo stato di indisciplinata felicità è un elemento essenziale dei suoi film. Sapeva trattare il film d'azione (il western, il film di guerra) svuotandolo completamente d'azione. Possedeva un mirabile senso dell'assurdo: solo in un film di Walsh possiamo leggere la didascalia "la migliore guerra a cui abbia mai assistito", e solo Walsh può far passare frasi come "Charmaine era affascinata dalla visione dei soldati che si avviavano alla morte" mantenendo una profonda serietà. La guerra, spesso un tema disincarnato, ispira a Walsh una dialettica inimitabile di farsa e nausea (come in *What Price Glory*). Walsh sa essere altrettanto duro con la società e con la natura umana, che stia parlando di un ring, di un'impresa commerciale o della primitiva accumulazione di denaro in una città del West. Ma sotto questa durezza pulsano un erotismo e una vitalità che infondono energia a tutto: attori, genere, trama. Per non parlare del concreto senso della natura, spesso descritta come uno spazio meraviglioso percorso dal fremito di una morte grottesca. La fantasia futuristica di *The Thief of Bagdad*, con i suoi cavalli alati, dice tutto del boom finanziario e delle illusioni degli anni Venti. Le crisi isteriche che caratterizzano molti film più tardi esibiscono la crudeltà in cui si radica la ricchezza americana: con le sue storie di psicopatici Walsh è stato un lucido osservatore della nevrosi del secolo, che declinò anche nel suo equivalente romantico di amore e morte.

Walsh aveva un talento straordinario per l'osservazione dell'ambiente sociale. Come scrisse Manny Farber, sapeva "rendere poetico un malinconico, livido ambiente piccoloborghese". Farber aggiunge che Walsh è "cugino del Renoir di *Toni*, del Vigo di *L'Atalante*, del Brassai fotografo di strada: un cugino devoto alla gente, più vivace e giocoso dei suoi equivalenti francesi". Pochi hanno saputo evocare il senso del ventesimo secolo in modo altrettanto bello e tangibilmente vivo.

Peter von Bagh

*After Sternberg, Capra, Ford and Hawks, the name that symbolizes the sense of adventure and pure cinema, action and meditation, spectacle and silence – Raoul Walsh (1887-1980). In the words of Jean Douchet, Walsh's films are "an inner adventure": "This passionate Shakespearian is so intensely physical because, above all, he is painting the tumultuous mental world". Our series consists of a full set of silents, too often ignored as indifferent sketches on the way to things to come, plus selected treasures of the sound period, especially the early years which include the magnificent 1930 adventure in widescreen *The Big Trail* plus some brilliant bonuses from later years.*

Walsh was a one-man-rebellion inside Hollywood: he refused the safety net of "iron scenarios" and created waves of "untranslatable" ideas. He was a loyal guardian (without the control or the prestige of a Ford or a Hawks) of the pure and uncompromised heart of Griffith's era, and a modernist by instinct. Although he always worked with the system, he was closer to the spirit of Stroheim or Ingram; he always returned to the original dream of creative liberty.

It's the attitude of life that his pal Errol Flynn defined as "fundamental excitement" and "all of the simple things of life: breathing, eating, drinking, frolicking, fishing, all the f's". Walsh gave the most natural, spontaneous, relaxed rendition of any genre. The essence seems to be born of a state of undisciplined happiness in breaking the conventions of each of them.

*Even a genre dedicated to action (the western, the war movie) might be presented by Walsh totally devoid of it. He is one of the most lovable directors for supreme absurdity. Probably only in a Walsh film do we get to read about "the best war I ever attended", and only he can get away with remarks like "Charmaine was fascinated to see the soldiers on their way to death" and be so very serious. War, so often an anonymous subject, inspires in Walsh an inimitable dialectic of farce and nausea (as in *What Price Glory*). Men are cannon fodder; there are no hidden, idealized goals. Walsh was equally tough about society and human nature: whether a boxing ring, a business enterprise, the primitive accumulation of money in a Western boom town or a war. And then again behind it all looms the erotic energy and vitality that energizes everything: stars, genre, the sense of story. Not to mention his concrete sense of nature, often defined as a beautiful space trembling with grotesque death. The futuristic fantasy of *The Thief of Bagdad*, with its winged horses, says everything about the financial boom and the illusions of the 20s... to be completed by the hysterical break-downs that defined many later films showing the ruthlessness at the root of American prosperity, whether the format is a gangster film or a western. He was lucid about the neurosis of the century, with his many tales about psychopaths or the romantic counterpart, Liebestod.*

*Behind everything, he had a fabulous talent for the observation of milieu, for example "poeticizing a glum, unsunny, lower middle class milieu", as Manny Farber put it. The writer added that Walsh is "a dedicated-to-folk cousin of Renoir's *Toni*, Vigo's *L'Atalante*, Brassai's street life photographs, with more brisk jocularity than his French counterparts". Few evoked the sense of the 20th century as beautifully and palpably alive as Walsh did directly on film.*

Peter von Bagh

THE MYSTERY OF THE HINDU IMAGE

USA, 1914 Regia: Raoul Walsh

■ Int.: Raoul Walsh, Nick Cage, Dark Cloud, Richard Cummings, Eagle Eye. Prod.: Majestic Motion Picture Company. Pri. pro.: 26 luglio 1914 ■ 35mm. L.: 523 m. D.: 26' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: George Eastman House

Imprigionato alla vigilia delle sue nozze, perché accusato dell'assassinio di un uomo che conservava un talismano hindu, riesce a evadere mentre il detective ingaggiato dalla sua fidanzata smaschera i veri colpevoli. L'uomo ingiustamente accusato, che nel frattempo è stato catturato nuovamente, sarà liberato in extremis. Restaurato dalla George Eastman House di Rochester che l'ha ritrovato nella sua collezione di 28mm, è l'unico film che a tutt'oggi risulta sopravvissuto fra le prime opere di Raoul Walsh (è il quinto titolo della sua filmografia, il terzo cortometraggio). Lo stesso Walsh, che all'epoca aveva interpretato vari ruoli di cowboy per la Pathé, impersona il detective privato che risolve il misterioso delitto e salva una vita umana.

A man is imprisoned the night before his wedding for murdering the owner of a Hindu talisman. He manages to escape while a detective hired by his fiancé unmasks the real assassins. In the meantime, the innocent groom-to-be is caught again but freed at the last minute.

Restored by the George Eastman House in Rochester, New York, from a print in its 28mm collection, The Mystery of the Hindu Image is the only known early film by Raoul Walsh (his fifth movie and third short) still around today. Walsh, who had often played the part of a cowboy for Pathé, stars as the private detective who solves the murder and saves a human life.

REGENERATION

USA, 1915 Regia: Raoul Walsh

■ T. it.: *La rigenerazione*. Sog.: dal dramma omonimo di Owen Frawley Kildare e Walter C. Hackett Scen.: Raoul Walsh, Carl Harbaugh. F.: Georges Benoît. Int.: Rockliffe Fellowes.

(Owen Conway), Anna Q. Nilsson (Marie 'Mamie Rose' Deering), John McCann (Owen Conway a dieci anni), James Marcus (Jim Conway), Maggie Weston (Maggie Conway), Henry McCoy (Owen Conway a diciassette anni), William Sheer (Skinny), Carl Harbaugh (il procuratore distrettuale Ames). Prod.: Fox Film Corporation. Pri. pro.: 13 settembre 1915 ■ 35mm D: 64' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: MoMA - The Museum of Modern Art

Benché le prime opere di Walsh siano in gran parte andate perdute, il suo primo lungometraggio (cinque bobine) è giunto fino a noi grazie a un ritrovamento fortuito nel 1976. Il film contiene molti elementi che caratterizzeranno lo stile maturo di Walsh – compreso un protagonista che affronta la vita con piglio selvaggio – e alcune componenti destinate a essere abbandonate, come l'interessante uso della soggettiva.

A ventott'anni, reduce dall'esperienza con Griffith, Walsh aveva lasciato Los Angeles per lavorare a New York, sua città natale, dove William Fox aveva appena aperto i suoi East Coast Studios; in un'intervista con Peter Bogdanovich, Walsh disse che il progetto del film, tratto da un romanzo di successo di Owen Kildare, gli capitò tra le mani per caso dopo il rifiuto di un regista più anziano: "Oscar Apfel scelse la sceneggiatura sbagliata e a me capitò una cosa chiamata *Regeneration*, un film di gangster, che era proprio il mio forte dato che conoscevo tutti quei piccoli gangster e la malavita di New York... Allora andai giù al porto, gironzolai per le banchine e nei bar e lì, tra la gente appostata negli anfioni, trovai le fisionomie da gangster che cercavo, dei ceffi terribili".

Qui Walsh esagera un po' – da ragazzo dell'Upper West Side aveva condotto una vita da privilegiato – ma il suo rapporto con la grande città resta inconfondibilmente personale: questo non è un film claustrofobico confezionato negli esterni di uno studio cinematografico, ma la descrizione sorprendentemente ariosa di una metropoli in espansione, punteggiata da terreni incolti e da grandi aree sottosviluppate. Interpretato da Rockliffe Fellowes, scoperto da Walsh, il protagonista è un ragazzo del Lower East Side trasformatosi in un famigerato capobanda e 'redento' da un'assistente sociale (Anna

Q. Nilsson) che gli insegna a leggere. Ma il suo passato violento – incarnato dall'amicizia con un criminale storpio (William Sheer) – continua a perseguitarlo fino alla tragica conclusione.

Dave Kehr

Although the vast majority of Walsh's early work as a director has been lost, his first feature-length film (five reels) survives, thanks to its fortuitous discovery in 1976. It contains many of the elements of Walsh's mature style – including a focus on an individual hero hurtling himself through life – as well as some components, such as an intriguing use of subjective point of view shots, that he would later abandon.

*The 28-year-old Walsh returned from working with Griffith in Los Angeles to his native New York at the behest of William Fox, who had just opened his East Coast studios; according to Walsh in an interview with Peter Bogdanovich, the project, based on a best-selling book by Owen Kildare, fell into his hands by chance, when a more senior director refused it: "Oscar Apfel chose the wrong script and I got a thing called *Regeneration*, a gangster picture, which is right up my alley because I knew all those bloody gangster kids and everybody in New York... I went down to the waterfront and around the docks and into the saloons and got all kinds of gangster types, people with terrible faces, hiding in doorways".*

Walsh is exaggerating a bit here – his own youth, on the Upper West Side, was one of privilege – but his feeling for the city is unmistakably personal: this is no claustrophobic back lot confection, but a surprisingly open and airy depiction of a still growing metropolis, dotted by empty lots and large areas of underdevelopment. The protagonist, played by Walsh's discovery Rockliffe Fellowes, is a child of the Lower East Side who has grown into a notorious gang leader; his 'regeneration' occurs when a social worker (Anna Q. Nilsson) teaches him to read, yet his brutal past remains a part of him through his friendship with a murderous hunchback (William Sheer) – with ultimately tragic results.

Dave Kehr

PILLARS OF SOCIETY

USA, 1916 Regia: Raoul Walsh

■ T. it.: *Le colonne della società*. Sog.: dal dramma omonimo di Henrik Ibsen. Scen.: Frank E. Woods. Int.: Henry B. Walthall (Karsten Bernick), Mary Alden (Lona Tonnesen), George Beranger (Johan Tonnesen), Josephine Crowell (madre di Karsten), Juanita Archer (Betty), Olga Grey (Madame Dorf). Prod.: Triangle Film Corporation. Pri. pro.: 27 agosto 1916 ■ 35mm. L.: 1088 m. D.: 52' a 18 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalia inglese / English intertitles ■ Da: Library of Congress, AFI/Archive Film Agency Collection (Bob and Agnese Geoghegan) ■ Restauro eseguito da Library of Congress presso il laboratorio L'immagine Ritrovata a partire da un positivo nitroso imbibito / Print restored by The Library of Congress at L'immagine Ritrovata laboratory from a nitrate positive tinted print

Le colonne della società è tratto da un dramma di Henrik Ibsen, "probably il miglior drammaturgo del mondo" secondo l'istruttiva didascalia iniziale, che prosegue anticipando il succo della storia: l'ipocrisia è il peggior vizio borghese e solo Verità e Libertà sono i veri pilastri dell'ordine sociale. In realtà quando scrive *Le colonne della società*, nel 1877, Ibsen non è ancora il miglior drammaturgo del mondo (*Casa di bambola*, *Gli spettri*, *La donna del mare* arriveranno uno dopo l'altro negli anni successivi), e questo suo esordio nel 'dramma sociale' non è propriamente un capolavoro. Il cinema tuttavia ne apprezzerà il contorto viluppo mélodrame di relazioni parentali, colpe e improbabili redenzioni: una prima trasposizione sullo schermo è del 1911, seguiranno nel 1920 un vehicle per la regina delle scene inglesi Ellen Terry (e infatti l'intreccio viene qui rimodellato sulla figura di Mrs Bernick, madre del protagonista) e nel 1935, in Germania, uno dei primi film firmati Detlef Sierck, futuro Douglas Sirk. E Walsh? Walsh, nel 1916, è nel pieno del suo rodaggio hollywoodiano. *Pillars of Society* non può vantare la "potente drammaticità di *Regeneration*" (Paolo Cherchi Usai), tragica storia di redenzione impossibile con Anna Q. Nilsson che Walsh aveva diretto l'anno prima, ma esibisce sicurezza compositiva e anche una certa cultura internazionale nell'allestire un set dettagliato, sovraccarico e piuttosto cupo che fa davvero somigliare il film a un

melodramma nordeuropeo (con un tocco forse di lieve parodia?). La sceneggiatura di Frank E. Woods, storico collaboratore di Griffith da *A Corner in Wheat* a *Nascita di una nazione*, riallinea nel tempo quel che in Ibsen è un incastro di flashback, e ci fa più agevolmente seguire l'avventura di un protagonista senza qualità, più infingardo che veramente corrotto, e, cosa che emergerà ancora nel cinema maturo, virile e 'autore' di Walsh, dominato da svariate e interessanti figure femminili: segretamente fidanzato con una vicina di casa, il nostro va a far la bella vita a Parigi dove si lascia sedurre da un'attrice che lo sovrasta in statura e temperamento, poi torna e, costretto dalla madre e da motivi di opportunità economica e sociale, sposa la sorella della fidanzata promessa, che giustamente lo prende a sberle e d'ora in poi incomberà su di lui come severo angelo custode della sua discutibile morale... Più fonti indicano il film come 'supervisionato' da David W. Griffith. Volendo, si può anche pensare che per certi versi anticipi, o partecipi allo stesso clima, di certe *dramedies* morali di DeMille (le prime datano al 1918), che parlando di matrimonio, adulterio e denaro ugualmente sottoporranno ad acuta analisi le strutture sociali – certo con altra ironia e altra modernità.

Paola Cristalli

Pillars of Society is adapted from a drama by Henrik Ibsen, "probably the world's best playwright" according to the instructive caption at the beginning, which reveals the basic premise of the plot: hypocrisy is the worst vice of the bourgeoisie, and only Truth and Liberty are the true pillars of correct social order. The truth is, when Ibsen wrote *Pillars of Society* in 1877, he wasn't yet the world's greatest playwright (*A Doll's House*, *Ghosts*, and *The Woman From the Sea* were written one after the other in the following years), and his debut 'social drama' is hardly a masterpiece. Nevertheless, its tangled web of family melodrama – with missteps, faults, and unlikely redemptions – was largely appreciated: the first onscreen adaptation was in 1911, another followed in 1920, which served as a vehicle for the English stage star Ellen Terry (with the plot re-shaped to revolve almost entirely around the character of Mrs Bernick, the protagonist's mother), and yet another ver-

sion appeared in 1935 Germany – one of the first films by Detlef Sierck, who would later become Douglas Sirk. And Walsh? Walsh, in 1916, was in the middle of his Hollywood climb. *Pillars of Society* can't boast "the dramatic power of *Regeneration*" (Paolo Cherchi Usai), the redemption tragedy with Anna Q. Nilsson directed by Walsh the year before, but it does show a confident composition and even a grasp of international culture, especially with regards to the detailed, overloaded, and rather grim set design that gives it the look of a Northern European melodrama (perhaps with a slight touch of parody?). The screenplay by Frank E. Woods, known for his collaboration with Griffith on *A Corner in Wheat* and *Birth of a Nation*, re-aligns the timing that Ibsen laid out as a series of flashbacks, making it easier to follow the adventures of this man without qualities – more fearful than corrupt – dominated by a series of interesting feminine figures, a circumstance that will reappear in Walsh's later, more virile and auteurish films: here our hero, secretly engaged to a neighbor, goes to enjoy the good life in Paris where he is seduced by an actress who overshadows him in both stature and temperament, then returns and, forced by his mother as well as economic and social reasons, decides to marry the sister of his secret fiancée – who justifiably rewards him with a good slap and, from then onwards, looms over him like a severe guardian angel of his questionable morality... More than once source indicates that the film was 'supervised' by David W. Griffith. If so inclined, one could also suspect that the film anticipates or shares the same atmosphere of DeMille's moral *dramedies*, which will examine marriage, adultery, and money in terms of social structures – with an higher degree of irony and modernity.

Paola Cristalli

KINDRED OF THE DUST

USA, 1922 Regia: Raoul Walsh

■ T. it.: *Come polvere*. Sog.: dal romanzo di Peter B. Kyne. Scen.: James T. O'Donohoe. F.: H. Lyman Broening, Charles Van Enger. Scgf.: William Cameron Menzies. Int.: Miriam Cooper (Nan of the Sawdust Pile), Ralph Graves (Donald McKay), Lionel Belmore (Il

proprietario di Tyee), Eugenie Besserer (Mrs McKaye), Maryland Morne (Jane McKaye), Elizabeth Waters (Elizabeth McKaye), William J. Ferguson (Mr Daney), Caroline Rankin (Mrs Daney), Patrick Rooney ('Dirty' Dann O'Leary), John Herdman (Caleb Brent), Bruce Guerin (Little Donald). Prod.: R.A. Walsh Company. Pri. pro.: 27 febbraio 1922 ■ 35mm. L: 2294 m. D: 84' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: George Eastman House ■ Restaurato da George Eastman House con il sostegno di The Film Foundation / Preserved by George Eastman House with funding provided by The Film Foundation

Tratto da un romanzo (*Three Godfathers*) del popolare e prolifico Peter B. Kyne, *Kin-dred of the Dust* fu l'ultimo film di Walsh come produttore indipendente e anche l'ultimo girato con la prima moglie, Miriam Cooper, conosciuta e sposata quando entrambi erano sotto contratto con D.W. Griffith. Il film conserva un deciso sapore griffithiano, con Cooper (la "Donna senza amici" di *Intolerance*) che interpreta Nan of the Sawdust Pile, una derelitta che torna nella città natale, centro di commercio del legname nel Nord-Ovest del Pacifico, dopo un matrimonio fallito e con un figlio a carico. La buona notizia è che il ricco fidanzatino dell'infanzia (Ralph Graves) è ancora innamorato di lei; la cattiva notizia è che la famiglia di lui non vuole sentir parlare della donna. La direzione artistica è opera di un giovane William Cameron Menzies, alla terza collaborazione con Walsh prima di giungere al successo con *The Thief of Bagdad* nel 1924.

Dave Kehr

Based on a novel by the prolific and popular Peter B. Kyne (Three Godfathers), Kin-dred of the Dust was Walsh's last film as an independent producer and his last with his first wife, Miriam Cooper, whom he had met and married when both were under contract to D.W. Griffith. The film retains a distinct, Griffith-like flavor, with Cooper (the fallen 'Friendless One' in Intolerance) cast as Nan of the Sawdust Pile, a waif who returns to her home in a Pacific Northwest logging town after a failed marriage, an infant son in tow. Luckily, her wealthy childhood sweetheart (Ralph Graves) is still in love with her; unluckily, his family will hear nothing of a union with such a woman. The art direction is the work of a young William

Cameron Menzies, in his third assignment for Walsh before his professional breakthrough with The Thief of Bagdad in 1924.

Dave Kehr

THE THIEF OF BAGDAD

USA, 1924 Regia: Raoul Walsh

■ T. tit.: *Il ladro di Bagdad*. S.: Elton Thomas [Douglas Fairbanks]. Scen.: Lotta Woods. F.: Arthur Edeson. Mo.: William Nolan. Scgf.: William Cameron Menzies. Mu.: Mortimer Wilson. Int.: Douglas Fairbanks (Ahmed, il ladro), Snitz Edwards (il complice), Charles Belcher (il santo), Julianne Johnston (la Principessa), Sojin (il principe mongolo), Anna May Wong (la schiava mongola), Winter Blossom (la schiava del liuto), Etta Lee (la schiava della sabbia), Brandon Hurst (il Califfo), Tote Du Crow (l'indovino), Noble Johnson (il principe indiano), Mathilde Comont (il principe persiano). Prod.: Douglas Fairbanks Pictures. Pri. pro.: 18 marzo 1924 ■ 35mm. D: 155'. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Photoplay Productions per concessione di Cohen Film Collection

Raoul Walsh fu l'ultima grande figura creativa a entrare nella squadra di *The Thief of Bagdad*, produzione di Douglas Fairbanks che era già in cantiere da un anno. Fairbanks aveva già scritto una voluminosa sceneggiatura (con lo pseudonimo Elton Thomas) e William Cameron Menzies aveva già progettato e costruito le svettanti scenografie *art nouveau*. Per vincere la riluttanza di Walsh ad accettare la regia, Fairbanks gli fece visitare la Bagdad di Menzies: "Mi lasciò senza fiato", ricordò Walsh nell'autobiografia del 1974 *Each Man in His Time*. "Cambiò idea all'istante. Avrei fatto *The Thief of Bagdad* e sarebbe stato il mio miglior film. Ecco cosa può fare il genio di un uomo all'ego di un altro uomo". Anche se il prodotto finale è soprattutto espressione della personalità incrollabilmente ottimista e intraprendente di Fairbanks, la sintonia con Walsh è piuttosto forte: Fairbanks possiede già la spinta interiore dei protagonisti di Walsh (pur essendo privo del loro lato oscuro), e il successivo ricorso di Walsh alle altezze, metafora visiva dei successi (e degli eccessi) dei suoi personaggi, come in *Una pallottola per Roy* e *La furia umana*, può essere nato

con le vertiginose acrobazie di Fairbanks. (Lo stesso Walsh si assunse il merito di avere ideato il tappeto magico del film, che si librava agganciato a una gru.) Per Jacques Lourcelles, tuttavia, il film rimane un'opera "di gran lunga minore" nella produzione del regista: "Walsh poteva anche aver capito Fairbanks alla perfezione, ma il suo personaggio da fumetto non lo ispirò". È significativo che l'unico altro film di Walsh caratterizzato da un forte elemento fantastico sia stato il famigerato fiasco del 1945 *La tromba squilla a mezzanotte*.

Dave Kehr

*Raoul Walsh was the last major creative figure to join The Thief of Bagdad, a Douglas Fairbanks production that had been in the works for over a year by the time Walsh came on board. Fairbanks had already written a massive screenplay (under his nom de plume Elton Thomas) and William Cameron Menzies had already designed and constructed the towering art nouveau sets. When Fairbanks, trying to convince a reluctant Walsh to take the assignment, took him on a tour of Menzies' Bagdad, "I caught my breath," Walsh recalled in his 1974 autobiography *Each Man in His Time*, "I changed my mind then and there. I would make The Thief of Bagdad and it would be the best picture I had ever directed. That is what one man's genius can do to another man's ego". Though the final film remained very much an expression of Fairbanks's unflaggingly optimistic, go-getter personality, the fit with Walsh is quite close: Fairbanks already possesses the internal dynamism of the self-propelled Walsh protagonist (though without the dark side) and Walsh's later use of great heights as a visual metaphor for his characters' (over)achievement, as in *High Sierra* and *White Heat*, may have originated with Fairbanks's vertiginous stunts. (Walsh himself took the credit for engineering the film's magic carpet – which took flight suspended by cables from a construction crane.) For Jacques Lourcelles, however, the film remained "a very minor work" for Walsh: "Walsh may have understood Fairbanks perfectly, but his comic strip character did not inspire him". Tellingly, Walsh's only other film with a strong fantasy element was his notorious 1945 flop *The Horn Blows at Midnight*.*

Dave Kehr



The Thief of Bagdad

WHAT PRICE GLORY

USA, 1926 Regia: Raoul Walsh

■ T.it.: *Gloria*. Sog.: dall'omonima opera teatrale di Maxwell Anderson e Laurence Stallings. Scen.: James T. O'Donohoe. F.: Barney McGill, John Marta, John Smith. Mo.: Rose Smith. Mu.: Erno Rapee. Int.: Victor McLaglen (capitano Flagg), Edmund Lowe (sergente Quirt), Dolores Del Rio (Charmaine de la Cognac), William V. Mong (Cognac Pete), Phyllis Haver (Shanghai Mabel), Elena Jurado (Carmen), Leslie Fenton (tenente Moore), Barry Norton (soldato Kenneth Lewisohn), Sammy Cohen (soldato Lipinsky), Ted McNamara (caporale Kiper), August Tollaire (sindaco), Mathilde Comont (Camille), Patrick Rooney (Mulcahy). Prod.: Fox Film Corporation. Pri. pro.: 23 novembre 1926 ■ 35mm. D: 120' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglese / English intertitles ■ Da: MoMA - The Museum of Modern Art per concessione di Twentieth Century Fox ■ Restaurato da MoMA - The Museum of Modern Art con il sostegno di The Film Foundation / Preserved by The Museum of Modern Art with funding provided by The Film Foundation

"Stop the blood", grida straziato il soldato più giovane, sensibile come un artista e figlio devoto di mamma: il sangue che dovrebbe, ma non può, essere fermato è quello della ferita che lo sta uccidendo e altrettanto è quello della carneficina in atto, chiamata Prima guerra mondiale. L'urlo finale di un altro figlio devoto ("Ma, I'm top of the world!"), variante però decisamente psicotica, sarà una delle vette vertiginose del cinema di Walsh, quando nella *Furia umana* il gangster James Cagney sale sul gasometro pronto a farsi saltare in aria insieme al mondo e al suo gigantesco complesso d'Edipo. Qui tutto è più semplice, nell'antimilitarismo sincero e screziato di retorica della Hollywood anni Venti, dove un Victor McLaglen può chiedersi, con intuito profetico da brividi, che razza di civiltà sia questa che ogni trent'anni ha bisogno di rifondarsi nel macello d'una generazione. *What Price Glory*, che esce un anno dopo il trionfo commerciale di *The Big Parade* (King Vidor per Thalberg/MGM), è il primo vero film di guerra di Walsh, dopo un paio di melodrammi patriottici girati nei tardi anni Dieci: la sua guerra è anche il dettaglio dei bulloni su mezzi pesanti in marcia, la luce sinistra su corpi sacrificabili e baio-

DOLORES DEL RIO and VICTOR McLAGLEN
in
"WHAT PRICE GLORY"



nette allineate, e poderosi carrelli all'indietro in trincee già quasi kubrickiane. Tuttavia la guerra combattuta non occupa anche qui che un tempo minore, le scene di guerra sono incisioni, fratture, appunto ferite (a volte non rimarginabili) nel corpo d'un film che ha i solidi contorni e cliché della commedia virile (rivalità amorosa tra compagni d'armi, un po' come in *La carne e il diavolo* di Clarence Brown, che essendo però un dramma non nascondeva troppo il suo coté omosessuale, o in *A Girl in Every Port* e *Avventurieri dell'aria* di Hawks). A conti fatti, quel che più conta di *What Price Glory* sembrano quei quaranta metri quadrati di campagna francese sempre attraversati da una dondolante processione di oche, la taverna con l'oste baffuto, e personaggi femminili che entrano in campo annunciati dal piano ravvicinato d'un polposo posteriore. Il film è estremamente sessualizzato, bluse che scivolano tra seno e spalla e giarrettiere con la coccarda e calzerotti di lana che si srotolano lenti (un'idea di erotismo *campagnard*), d'altra parte Dolores Del Rio lo sa e lo dice chiaro e tondo: l'amore del cuore è una cosa, ma l'amore tutt'intero ("he does have *all my love*"), ragazzi, è un'altra cosa – e dunque, ancora una volta, la gran stazza irlandese di Victor McLaglen deve rassegnarsi. Raoul Walsh ha oltre trenta film dietro le spalle e tutta la vita davanti, ma già sembra chiara la sua divisa: quella d'una voce, di un'energia, di un'ironia che sapranno muovere il cinema ("Il cinema è movimento. E io lo facevo muovere"), con sempre maggior sicurezza e talora con genio, non versus ma dentro la *formule*, il codice, la grande norma hollywoodiana.

Paola Cristalli

"Stop the blood!" screams the youngest soldier – a mother's boy with the soul of a poet. The unstoppable blood he is referring to is the blood pouring from his wound, as well as the blood from the ongoing massacre of the First World War. The final – and psychotic – scream from another mother's boy ("Ma, I'm top of the world!") will be one of the high points of Walsh's cinematic oeuvre, when in White Heat James Cagney jumps on the gasometer – ready to blow himself up along with the rest of the world and his own over-sized Oedipus complex. Here, in the sincere and soft-

toned anti-military rhetoric of 1920s Hollywood, everything is simpler: and Victor McLaglen can wonder, with chilling prophetic intuition, what kind of civilization finds the need to wipe out a generation of young men every thirty years. What Price Glory, which was released a year after the commercially successful The Big Parade (King Vidor for Thalberg/MGM), is Walsh's first real war movie, after a couple of patriotic melodramas in the late 1910s. War in his eyes is made of close-ups of bolts on a convoy of tanks, is the sinister light on a row of bayonets and expendable bodies, and powerful travellings in almost Kubrickesque trenches. The fighting, however, takes up minor screen time: the war scenes are incisions, fractures, wounds (which sometimes never heal) in a filmic body that has all the solid contours and clichés of a masculine comedy (love rivalries between fellow soldiers, as in Flesh and the Devil by Clarence Brown, which, being a drama, didn't mask too much its homosexual undertones, or in A Girl in Every Port and, many years later, Only Angels Have Wings by Hawks...). The core of What Price Glory seems to be in those forty square meters of French countryside with its wavering procession of geese, the tavern with the mustachioed owner, and the female characters who enter most scenes with a close-up shot of their fleshy posteriors. It is a highly sensual film, with blouses slipping off shoulders and wool stockings on shapely legs and garters very slowly rolled up (an idea of eroticism très campagnard): as Dolores Del Rio says loud and clear, love of the heart is one thing, but the whole of her love ("he does have all my love") is quite another entirely. And so, once again, the Irish 'wild bull' Victor McLaglen needs to learn to live with it. Raoul Walsh has some thirty films behind and a whole life ahead of him, and his uniform already seems to fit perfectly: a voice, an energy and a sense of humour that know how to move cinema ("Cinema is movement. And I made it move"), with increasing confidence and flashes of genius. Not going against, but moving with-in the Hollywood formula.

Paola Cristalli

THE RED DANCE

USA, 1928 Regia: Raoul Walsh

■ T. it: *La danzatrice rossa*. Sog.: Eleanor Browne, dal romanzo *The Red Dancer of Moscow* di Henry Leyford Gates. Scen.: James Ashmore Creelman. F: Charles G. Clarke, John Marta. Mo: Louis Loeffler. Mu: Erno Rapee, S.L. Rothafel. Int.: Dolores Del Rio (Tasia), Charles Farrell (Granduca Eugen), Ivan Linow (Ivan Petroff), Boris Charsky (un agitatore), Dorothy Revier (Principessa Varvara), Andrés de Segurola (Generale Tanaroff), Demetrius Alexis (Rasputin). Prod.: Fox Film Corporation. Pri. pro: 25 giugno 1928 ■ 35mm. D: 102' a 23 f/s. Bn. Didascalia inglese / English intertitles ■ Da: MoMA - The Museum of Modern Art per concessione di Twentieth Century Fox

Alla prima di New York, nel 1928, *The Red Dance* fu messo in ombra da un cortometraggio Movietone nel quale, come riferì emozionato il critico del "New York Times", "per la prima volta in questo paese [...] si è sentita la voce di George Bernard Shaw". Il film muto aveva i giorni contati. Walsh ne avrebbe girato solo un altro, *Me, Gangster*, uscito pochi mesi dopo, e il recensore del "Times" si spinse a suggerire che quell'"opera che aveva qualcosa di selvaggio" era stata "evidentemente tagliata prima della proiezione", forse per fare spazio al ricco programma di cortometraggi sonori che l'accompagnavano. Eppure, nonostante alcune brusche transizioni, *The Red Dance* rimane un buon film storico sul turbamento sociale e romantico che precedette e seguì la Rivoluzione russa, in cui gli ingranaggi della storia travolgono l'improbabile idillio tra una contadina politicamente impegnata (Dolores Del Rio, al suo terzo e ultimo film con Walsh) e un granduca illuminato (Charles Farrell) e aperto alle idee del popolo. Il personaggio più walshiano del cast è però il capo dei contadini interpretato da Ivan Linow, un "goffo, giocoso orso del Baltico con un debole per la vodka e le ragazze", che cavalca felicemente il caos circostante fino a diventare generale dell'Armata Rossa. Per quanto riguarda la Rivoluzione, essa è rappresentata da una sequenza magnifica – identificata in una didascalia come "the Red Dance", "la Danza Rossa" – nella quale i contadini assaltano una prigione e un palazzo, con i cosacchi alle calcagna. Con il suo mon-



The Red Dance

taggio enfatico e l'opposizione dinamica delle linee di forza, la sequenza ricorda le battaglie di *The Birth of a Nation*. Una seconda 'danza rossa' viene poi eseguita dalla Del Rio, divenuta nel frattempo una stella del teatro moscovita, in un vorticare inebriante, energia a vuoto che si nutre distruttivamente di se stessa.

Dave Kehr

The Red Dance was overshadowed at its 1928 New York premiere by a Movietone short in which, as the "New York Times" critic breathlessly reported, "the voice of George Bernard Shaw was heard [...] for the first time publicly in this country". The handwriting was on the wall for silent film – Walsh would make only one more silent fea-

ture, *Me, Gangster*, released a few months later – and the "Times" reviewer goes on to suggest that this "somewhat wild piece of work" has "evidently been cut before being screened", perhaps to accommodate the large program of talking shorts that accompanied it. Yet, despite some abrupt transitions, The Red Dance remains a satisfyingly epic tale of social and romantic upheaval during and after the Russian Revolution, in which the wheels of history grind to bring forth an unlikely romance between a politically conscious peasant girl (Dolores Del Rio, in the third and final of her films with Walsh) and an open-minded grand duke (Charles Farrell) who thinks the people might have a point. The most Walshian figure in the cast, however, is the peasant

leader played by Ivan Linow, a "clumsy, playful bear of the Baltic, with a snout for vodka and a paw for girls", who happily rides the chaos around him and ends up a general in the Red Army. The revolution itself is represented by a magnificently filmed sequence – identified in an intertitle as "the Red Dance" – in which peasants storm a prison and a palace, with Cossacks at their heels – that brings to mind the battle sequences in *The Birth of a Nation* with its emphatic cutting and dynamically opposed lines of force. A second 'red dance', later in the film, is performed by Del Rio, now a star attraction in a Moscow theater, as an inebriating swirl – energy without advancement, destructively feeding on itself.

Dave Kehr

THE BIG TRAIL [Versione Grandeur]

USA, 1930 Regia: Raoul Walsh

■ T. it: *Il grande sentiero*. Sog.: Hal G. Evarts. Scen.: Jack Peabody, Marie Boyle, Florence Postal. F.: Lucien Andriot, Don Anderson, Bill McDonald, Roger Sherman, Bobby Mack, Henry Pollack. [Grandeur camera: Arthur Edeson, Dave Ragin, Sol Halprin, Curt Fettters, Max Cohn, Harry Smith, Lou Kunkel, Harry Dawe]. Mo.: Jack Dennis. Scgf.: Harold Miles, Fred Sersen. Mu.: Arthur Kay. Su.: Donald Flick, George Leverett. Int.: John Wayne (Breck Coleman), Marguerite Churchill (Ruth Cameron), El Brendel (Gus), Tully Marshall (Zeke), Tyrone Power Sr. (Red Flack), David Rollins (Dave Cameron), Frederick Burton (Pa Bascom), Ian Keith (Bill Thorpe), Charles Stevens (Lopez), Louise Carver (la suocera di Gus), Russ Powell (Windy Bill),

William V. Mong (Wellmore), Dodo Newton (Abigail), Ward Bond (Sid Bascom). Prod.: Fox Film Corporation. Pri. pro.: 2 ottobre 1930 ■ 35mm. D: 122' a 24 f/s. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: MoMA - The Museum of Modern Art per concessione di Twentieth Century Fox ■ Versione Grandeur restaurata da MoMA - The Museum of Modern Art con il sostegno parziale di The Film Foundation / Grandeur version preserved by The Museum of Modern Art with partial funding provided by The Film Foundation

Quella di affidare a Raoul Walsh la regia di *The Big Trail* – il primo film epico girato dal vero in Grandeur, un formato in 70mm sviluppato dalla Fox – fu sicuramente una delle coincidenze più felici della storia del cinema. La profondità di campo offerta dal Grandeur sembrava pensata apposta

per Walsh e per la sua tipica organizzazione dello spazio basata (almeno a partire da *The Lucky Lady* del 1926) sul contrasto tra azioni in primo piano e azioni sullo sfondo, nonché su una complessa coreografia di attori e comparse che entrano ed escono dall'inquadratura. Walsh coglie immediatamente tutte le potenzialità del grande formato, creando una continuità di movimento che estende l'azione (e il mondo del film) persino oltre i margini dello schermo già espanso, con inquadrature che anticipano di trentasette anni *Playtime* di Jacques Tati usando punti focali multipli per guidare l'occhio dello spettatore attraverso vaste composizioni e spostarne l'attenzione senza ricorrere al montaggio. Il momento più spettacolare del film, in cui un'intera carovana viene calata con un sistema di corde e pulegge



The Big Trail

The Big Trail



lungo il fianco di una montagna, anticipa le unità bazine di tempo e azione riprendendo con un lungo piano sequenza l'inizio, la metà e la fine di un evento. *The Big Trail* è forse anche il primo *map movie* di Walsh. Il regista riprenderà la formula del film-itinerario negli anni Quaranta e Cinquanta con *Desperate Journey*, *Objective, Burma!* e *Distant Drums*, nei quali l'obiettivo esistenziale è spostare un gruppo di persone da un punto a un altro di una carta geografica superando i pericoli in agguato. Naturalmente in *The Big Trail* il movimento altro non è che la colonizzazione dell'Ovest americano, qui resa con un'immediatezza e un'ampiezza che restano uniche. Come scrive Jacques Lourcelles, i pionieri di Walsh sono "spinti verso la linea dell'orizzonte da una forza istintiva, tellurica. Obbediscono a una legge che appartiene allo stesso ordine di quelle che governano le maree, le migrazioni e i moti delle stelle". Merita una menzione anche il giovane e schivo interprete principale, un attrezzista della Fox chiamato Marion Morrison che Walsh trovò promettente e ribattezzò John Wayne.

Dave Kehr

Surely one of the most serendipitous moments in film history came when Raoul Walsh was assigned to The Big Trail, the first outdoor epic to be photographed in Fox's 70mm Grandeur process. For Walsh, who had been developing (at least since The Lucky Lady in 1926) a distinctive mise-en-scène based on contrasting foreground and background action, as well as an elaborate choreography of actors and extras entering and leaving the frame, the Grandeur process, with its widescreen image and vast depth of field, must have seemed custom made for him. Walsh seems immediately to seize all of the possibilities of the widescreen format, creating a continuous sense of movement with the frames that makes the action (and the world of the movie) extend even further beyond the edges of the already extended screen, and there are many shots which, anticipating Jacques Tati's Playtime by thirty-seven years, multiple focal points are used to lead the viewer's eye through vast compositions, shifting our attention without the use of cutting. The film's most spectacular sequence, in which ropes and pulleys are used to lower an entire wagon

train over a mountainside and down into a valley, anticipates the Bazinean unities of time and action, capturing the beginning, middle and end of an unfolding event in a single, extended shot. The film is also perhaps the first of Walsh's 'map movies', a format he would return to in the 40s and 50s for works like Desperate Journey, Objective, Burma!, and Distant Drums, in which the existential objective is to move a group of men from point x to point y, with all of the attendant dangers in between. In The Big Trail, of course, this movement is nothing less than the settling of the American West, here realized with a scale and immediacy that remains unique in the cinema. In Jacques Lourcelles' words, Walsh's pioneers are "pushed toward the horizon line by an instinctive, telluric force. The obey a law of the same order of those that dictate the tides of the sea, the migration of birds and the movement of the stars". Mention should also be made of the film's shy young lead, a Fox prop man named Marion Morrison whom Walsh found promising and renamed John Wayne.

Dave Kehr

THE YELLOW TICKET

USA, 1931 Regia: Raoul Walsh

■ T. it.: *Il passaporto giallo*. Sog.: dall'omonima opera teatrale di Michael Morton. Scen.: Guy Bolton, Jules Furthman. F.: James Wong Howe. Mo.: Jack Murray. Scgf.: William S. Darling. Mu.: Carli Elinor. Su.: Donald Flick. Int.: Elissa Landi (Marya Kalish), Lionel Barrymore (barone Igor Andreeff), Laurence Olivier (Julian Rolfe), Walter Byron (conte Nikolai), Arnold Korff (nonno di Marya), Mischa Auer (Melchior), Edwin Maxwell (agente Boligoff), Boris Karloff (attendente), Rita La Roy (Fania Rubinstein), Henry Kolker (funzionario passaporti). Prod.: Fox Film Corporation. Pri. pro.: 30 ottobre 1931 ■ 35mm. D.: 88'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Twentieth Century Fox

Stimolato dall'innovazione stilistica di *The Big Trail*, Walsh proseguì nel suo radicale ripensamento dello spazio cinematografico con quest'opera molto diversa, tratta da un dramma teatrale del 1914 spesso adattato al cinema. È la storia di una donna ebrea (Elissa Landi) che per

poter viaggiare nella Russia imperiale si vede costretta ad accettare un lasciapassare che la identifica come prostituta. Collaborando con l'eccellente direttore della fotografia James Wong Howe, Walsh compone inquadature dalla sorprendente complessità spaziale: solo gli obiettivi relativamente lenti impediscono di ottenere l'estrema profondità di campo che Gregg Toland avrebbe perfezionato negli anni Quaranta. In sequenze come quella in cui Elissa Landi spara all'ufficiale zarista (Lionel Barrymore), il connubio tra movimento di macchina e punto di vista è estremamente originale (nonché emozionante), anche se in seguito Walsh eviterà l'effetto troppo vistoso di simili tecniche. Questo è il film di Walsh che più riflette l'influenza di Murnau, ma se la fotografia è tedesca il ritmo è puro Walsh, e quando decide che il vecchio regime va abbattuto la protagonista assume il piglio spavaldo e impetuoso tipico degli eroi walshiani della maturità. Un giovane Laurence Olivier fa qui il suo debutto nel cinema americano, rimpiazzando all'ultimo momento il dimenticato Edward Crandall, anche se in seguito Olivier preferirà far risalire la propria carriera hollywoodiana alla decisiva prova d'attore in *Cime tempestose* (1939).

Dave Kehr

Energized after the stylistic breakthrough of The Big Trail, Walsh continued his radical reconsideration of screen space with this very different piece of material, an often filmed 1914 stage drama about a Jewish woman (Elissa Landi) forced to accept a passport identifying her as a prostitute in order to travel within Imperial Russia. Working with the great cinematographer James Wong Howe, Walsh assembles shots of astounding spatial complexity, prevented only by the relatively slow lenses of the time from achieving the extreme depth of field effects that Gregg Toland would perfect in the 40s. The marriage of camera movement to point of view in such sequences as Landi's attack on the Czarist official (Lionel Barrymore) is highly inventive (and thrilling to watch), although Walsh would later eschew such techniques as too showy. Of all of Walsh's Fox films, The Yellow Ticket most strongly reflects the influence of Murnau, but if the lighting is Germanic, the tempo is pure Walsh, with Landi assuming the heed-



The Yellow Ticket

less, headlong rush of the mature Walsh hero once she decides that the old regime must be brought down. A young Laurence Olivier here makes his American film debut, as a last minute replacement for the forgotten Edward Crandall, though Olivier would later prefer to date his Hollywood career from his breakthrough performance in *Wuthering Heights* (1939).

Dave Kehr

WILD GIRL

USA, 1932 Regia: Raoul Walsh

■ T. it.: *Ragazza selvaggia*. Sog.: dal racconto *Salomy Jane's Kiss* di Bret Harte e dal dramma *Salomy Jane* di Paul Armstrong. Scen.: Doris Anderson, Edwin Justus Mayer. F.: Norbert

Brodine. Mo.: Jack Murray. Scgf.: Joseph C. Wright. Mu.: Louis De Francesco. Int.: Charles Farrell (Billy), Joan Bennett (Salomy Jane), Ralph Bellamy (Jack Marbury), Eugene Pallette (Yuba Bill), Irving Pichel (Rufe Waters), Minna Gombell (Millie), Willard Robertson (Red Pete), Sarah Padden (Lize), Morgan Wallace (Baldwin), James Durkin (Madison Clay). Prod.: Fox Film Corporation ■ 35mm. D.: 80'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: MoMA - The Museum of Modern Art ■ Restaurato nel 2012 dal negativo tratto nel 1973 da una copia nitrato, con nuova scansione della colonna sonora / Restored in 2012 from a preservation negative made from a nitrate print in 1973 for picture, and a new scan of the sound track

L'unico western di Walsh tra *The Big Trail* (1930) e *Dark Command* (1940) è una riscoperta significativa, un'affettuosa pa-

rodia dei western muti girati dallo stesso Walsh alla Mutual (tutti perduti) che ruota attorno a una storia d'amore ritratta con dolcezza e sincerità. Tratto da un'opera teatrale del 1907 spesso portata sullo schermo, *Salomy Jane* (una bella versione del 1914, diretta da Lucius Henderson e William Nigh, è stata inclusa nel recente cofanetto DVD della National Film Preservation Foundation, *The West: 1898-1938*), *Wild Girl* inizia con i personaggi che si presentano al pubblico come se fossero maschere della commedia dell'arte: Joan Bennett è il maschiaccio Salomy Jane, Charles Farrell l'affascinante sconosciuto appena giunto in città e Ralph Bellamy il giocatore d'azzardo moralmente ambiguo. Tra gli alberi giganteschi e le prospettive vertiginose del Sequoia National Park, nella parte centrale della Cali-

fornia, Walsh costruisce un West insolito, diverso dai paesaggi desertici della tradizione cinematografica: è una terra fertile, lussureggianti, affollata quasi quanto la New York di *Me and My Gal*. Come in *The Yellow Ticket*, Walsh continua a sperimentare le possibilità espressive della composizione in profondità – invece di inserire un piano d'ascolto, per sottolineare una reazione preferisce spostare l'attenzione su un attore sullo sfondo – con sequenze nel saloon che sembrano quasi tridimensionali grazie all'attenta organizzazione spaziale delle azioni, e vedute della valle che nella loro composizione verticale appaiono vertiginose quanto le immagini orizzontali di *Big Trail*. Walsh sarebbe tornato a paesaggi simili nel 1941 con *High Sierra*.

Dave Kehr

Walsh's only Western between The Big Trail (1930) and Dark Command (1940) is a significant rediscovery, an affectionate parody of the silent westerns Walsh himself made as a young director at Mutual (all of which have been lost) that evolves into a lyrical romance filmed with tenderness and sincerity. Based on an often filmed 1907 stage play, Salomy Jane (a fine 1914 version, directed by Lucius Henderson and William Nigh, was included in the most recent DVD collection from the National Film Preservation Foundation, The West: 1898-1938), the film begins with the characters introducing themselves to the audience as if they were stock figures in a commedia dell'arte play – Joan Bennett as the tomboy heroine, Salomy Jane; Charles Farrell as the handsome, silent stranger in town; Ralph Bellamy as the morally ambiguous gambler. Filming among the giant redwoods and vertiginous perspectives of the Sequoia National Park in central California, Walsh constructs a West very unlike the familiar desert landscapes – a lush, fertile country, as seemingly crowded with people as the New York City of Me and My Gal. As in The Yellow Ticket, Walsh continues to experiment with the expressive possibilities compositions in depth – rather than cutting away to a reaction shot to underline an emotion, he will instead shift focus to an actor in the foreground – creating some saloon sequences that seem almost three-dimensional in their careful

arrangement of action in space, and some views of the mountain valley as dazzling in their vertical composition as were the horizontal images of the widescreen Big Trail. Walsh would return to similar territory for his 1941 High Sierra.

Dave Kehr

ME AND MY GAL

USA, 1932 Regia: Raoul Walsh

■ T. alt.: Pier 13. T. it.: *Io e la mia ragazza*. Sog.: dal racconto *Pier 13* di Philip Klein e Barry Connors. Scen.: Arthur Kober. F.: Arthur C. Miller. Mo.: Jack Murray. Scgf: Gordon Wiles. Mu.: George Lipschultz. Su.: George Leverett. Int.: Spencer Tracy (Danny Dolan), Joan Bennett (Helen Riley), Marion Burns (Kate Riley), George Walsh (Duke), J. Farrell MacDonald (Pop Riley), Noel Madison (Baby Face), Henry B. Walhall (Sarge), Bert Hanlon (Jake), Adrian Morris (Allen), George Chandler (Eddie Collins). Prod.: Fox Film Corporation. Pri. pro.: 4 dicembre 1932 ■ 35mm. D: 79'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Twentieth Century Fox

Me and My Gal, io e la mia ragazza, è un titolo perfetto per questo film fresco e asimmetrico, vivido e sbilanciato, una delle rarità proposte dalla nostra retrospettiva, quasi ignoto al pubblico non americano, e che conta estimatori molto autorevoli. Io e la mia ragazza, e davvero non c'è quasi nient'altro: certo, c'è un'affannata trama parallela di gangster che ritornano dal passato d'una segretaria brunetta e la coinvolgono nel piano d'una rapina in banca, ma tutta la storia sembra puro rincalzo a ciò che conta davvero, la schermaglia pepata, linguacciuta e molto sexy che si gioca tra il poliziotto Spencer Tracy e la cassiera Joan Bennett. Walsh asseconda Tracy dalla prima sequenza all'ultima, e gli concede un lungo, splendido, girovagante incipit in cui definire una personalità fatta di modi spicci, buon cuore e humour tagliente: quando da poliziotto di ronda nei docks viene promosso detective, è per aver salvato dall'annegamento un moscone da bar che aveva un attimo prima allegramente sbaffeggiato ("torna da tua moglie", "ma io non sono sposato!", "che donna fortunata"). Bennett dal canto suo è tutta un'allusione, una ribattuta folgorante, un provocatorio masticare gom-

ma, un'assestatina maliziosa alle onde del caschetto biondo, e per certi tratti *Me and My Gal* sfoggia un dialogo (così come una padronanza del sonoro) e una messinscena del desiderio in vibrante sintonia con le migliori commedie romantiche dei primi anni Trenta – e con in più un certo ardore sperimentale. Mi limito qui a ricordare la scena in cui, i corpi incollati su un divano come un codice Hays in piena funzione mai avrebbe permesso, Tracy e Bennett si dicono cose su se stessi e le proprie aspirazioni mentre, in alternanza, le loro voci off rendono noto quel che davvero stanno pensando, più o meno come farà mezzo secolo dopo il Woody Allen di *Io e Annie*; e lascio la parola al più illustre commentatore del film, il grande critico e artista americano Manny Farber: "Nel 1931 Walsh ha diretto *Me and My Gal*, il suo film migliore, film eccentrico e spavaldo costruito intorno al dubbio argomento che 'la vita è bella, se non la provochi troppo'. Un sospeso momento di grazia per Walsh e Tracy, entrambi colti allo sbocciare di un'ancora fresca maturità. [...] È solo a tratti un gangster film, né può dirsi propriamente una commedia: piuttosto il ritratto di un quartiere, il sentimento dei vincoli umani che tengono insieme una comunità innocente, una lirica rappresentazione del Lower East Side e del suo allegro incolto mondo di portuali, commesse e negozianti. Walsh, in questa sua danza lunatica e festosa, è l'autentico poeta dell'immigrazione americana".

Paola Cristalli

Me and My Gal is the perfect title for this fresh, asymmetric film, so vivid and unbalanced, one of the rarities that our retrospective is proposing, almost unknown to audiences outside of the States and deeply admired by the most influential film critics. Me and My Gal, and that is about all. Of course, there is a harried parallel plot of gangsters returning from the past of a Brunette secretary who then gets involved in a bank heist, but even that story gets overshadowed by what really counts: the heated skirmishes and saucy banter between the cop played by Spencer Tracy and the clerk, Joan Bennett. Walsh indulges Tracy from the first scene to the last – conceding a long, splendid, meandering opening, which defines a brusque, good-hearted, sharp-witted character.



Me and My Gal

*When he gets promoted from dockside cop to detective, it is because he saved a barfly from drowning just after a round of verbal jousting ("Go back to your wife!" "But I'm not married!" "What a lucky lady..."). Bennett, for her part, is all an allusion, a snappy wisecracking, a provocative gum-chewing, she's a mischievous sharp-shooter with a wavy blond bob. There are moments in this movie where the mastery of the dialogue and the witty theatre of desire are in perfect harmony with the best romantic comedies of the early 1930s – with an added experimental fervor. I will limit myself to mentioning the scene in which, as their two bodies are glued together on the sofa in a way that a fully working Hays code would have never allowed on screen, Tracy and Bennett talk about themselves and their dreams while their off-camera voices recount what the two of them are really thinking – almost exactly as Woody Allen would do a half-century later in *Annie Hall*. And I will leave the word to the great American film critic and artist, Manny Farber: "In 1931 he directed his best film, *Me and My Gal*, an unpredictable jauntiness built around a dubious theme: 'Life is sunny, if you don't stir it up'. A suspended moment of grace for Walsh and Tracy, when newness and budding maturity were clicking for them [...] It is only fleetingly a gangster film, not quite outrightly comic: it is really a portrait of a neighbourhood, the feeling of human bonds in a guileless community, a lyrical approximation of Lower East Side and its uneducated, spirited stevedore-clerk-shopkeeper cast. Walsh, in this lunatically original, festive dance, is nothing less than a poet of the American immigrant".*

Paola Cristalli

SAILOR'S LUCK

USA, 1933 Regia: Raoul Walsh

■ T. it.: *Marinai a terra*. Sog.: Bert Hanlon. Scen.: Charlotte Miller, Marguerite Roberts. F.: Arthur C. Miller. Mo.: Jack Murray. Scgf.: Joseph C. Wright. Mu.: Samuel Kaylin. Su.: George Leverett. Int.: James Dunn (Jimmy Harrigan), Sally Eilers (Sally Brent), Victor Jory (barone Potrillo), Sammy Cohen (Barnacle Benny), Frank Moran (Bilge), Esther Muir (Minnie Broadhurst), Will Stanton (J. Felix Hemingway),



Sailor's Luck

Armand 'Curley' Wright (Angelo), Jerry Mandy (Rico), Lucien Littlefield (Elmer Brown), Buster Phelps (Elmer Brown Jr.). Prod.: Fox Film Corporation. Pri. pro.: 17 marzo 1933 ■ 35mm. D: 79'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Twentieth Century Fox

Dopo *Me and My Gal*, un film girato a ruota libera, Walsh diresse questa commedia più compatta ma non meno chiassosa, un esercizio di caos controllato in cui il tono d'improvvisazione maschera un attento sviluppo del nucleo romantico e un uso sottilmente calibrato della profondità di campo. Il film riprende alcuni caratteristi del film precedente – come Frank Moran, che con la sua faccia da pugile interpreta ancora una volta un marinaio dalle sorprendenti inclinazioni intellettuali – e li affianca ai protagonisti, James Dunn e Sally Eilers, che dopo *Bad Girl* (1931) di Frank Borzage (premio Oscar per la regia) erano diventati la coppia più celebre della Fox (una versione più prosaica, in sintonia con il clima della Depressione, dell'altra coppia mondana formata da Janet Gaynor e Charles Farrell). Lui è un marinaio in libera uscita in un porto della California meridionale, lei è una bella ragazza disoccupata che grazie al proprio fisico trova subito lavoro come bagnina in una piscina, pur non sapendo nuotare. L'attrazione fisica tra i due è immediata e reciproca

(c'è mai stato un regista meno timido con le faccende di sesso?), ma prima di diventare una coppia devono superare una serie di comici guai e di malintesi, escogitati soprattutto dal viscido padrone di casa della ragazza (Victor Jory), che la vuole per sé. In *50 ans de cinéma Américain* Tavernier e Coursodon manifestano un certo grado di moralismo lamentandosi di "gag discutibili che prendono di mira le minoranze e riescono a offendere tutte, dagli italiani agli ebrei passando per gli omosessuali". Il lato umoristico del film è pieno degli esplicativi stereotipi etnici che caratterizzavano il vaudeville americano (ed erano ben noti a Walsh), e che storicamente permisero di sfogare e disinnescare le tensioni etniche nell'America degli immigrati. (L'unico cattivo del film, il barone Potrillo interpretato da Jory, si cela provocatoriamente dietro un'origine etnica inventata e un falso titolo aristocratico). Il film culmina in una sala da ballo con una rissa non meno epica delle sequenze di battaglia in *What Price Glory* (1926), orchestrando con pari maestria le onde di forza che entrano in collisione.

Dave Kehr

Walsh followed the freewheeling *Me and My Gal* with this more tightly structured but no less rambunctious comedy, a study in controlled chaos in which an improvi-



Pursued

satory tone masks a careful development of the central romantic relationship and a shrewdly calibrated use of deep-focus space. The film carries over several character actors from the previous film – including broken-nosed Frank Moran repeating his role as a man of the sea with surprising intellectual inclinations – and places them in support of James Dunn and Sally Eilers, whose teaming in Frank Borzage's Oscar-winning *Bad Girl* (1931) had established them as Fox's leading star couple (a down-to-earth, Depression-era sequel to the other worldly couple formed by Janet Gaynor and Charles Farrell). He's a sailor on shore leave in a Southern California port; she's an unemployed beauty whose figure immediately gets her a job as a swimming pool lifeguard, even though she can't swim. Their physical attraction is immediate and mutual (was any filmmaker

ever less coy about sex?), but before they can become a couple they must overcome a number of comic misunderstandings and scrapes, most of them engineered by Eilers's oily, predatory landlord (Victor Jory), who wants her for himself. Tavernier and Coursodon are being rather prudish in 50 ans de cinéma Americain when they complain of "painful gags that take minorities as their target and manage to offend them all, from Italians to Jews passing through homosexuals". Rather, the humour is rich in the kind of broad ethnic stereotyping that was a staple of American vaudeville (and Walsh's youth), and which historically offered an effective way to vent and defuse ethnic tensions in immigrant America. (Suggestively, the only real villain in the film, Jory's 'Baron Potrillo', hides behind a made-up ethnicity and a phony aristocratic title.) The film climaxes with a fight

scene in a dance hall scarcely less epic than the battle sequences in *What Price Glory*, and just as superbly rendered in terms of colliding waves of force.

Dave Kehr

PURSUED

USA, 1947 Regia: Raoul Walsh

■ T. it.: *Notte senza fine*. Scen.: Niven Busch. F.: James Wong Howe. Mo.: Christian Nyby. Scgf.: Ted Smith. Mu.: Max Steiner. Su.: Francis J. Scheid. Int.: Teresa Wright (Thor Callum), Robert Mitchum (Jeb Rand), Judith Anderson (Medora Callum), Dean Jagger (Grant Callum), Alan Hale (Jake Dingle), John Rodney (Adam Callum), Harry Carey Jr. (Prentice), Clifton Young (il sergente), Ernest Severn (Jeb a undici anni), Charles Bates (Adam a undici



Pursued

anni), Peggy Miller (Thor a dieci anni). Prod.: United States Pictures, Warner Bros. Pictures. Pri. pro.: 2 marzo 1947 ■ 35mm. D: 101'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: UCLA Film and Television Archive per concessione di Park Circus ■ Copia restaurata con il sostegno di The Film Foundation e di AFI/NEA Film Preservation Grants Program / Preservation funded by The Film Foundation and the AFI/NEA Film Preservation Grants Program

Raoul Walsh dirige *Pursued* nel pieno dei suoi anni Warner. È la sua stagione aurea, e la salute creativa genera audacia. Il film ha la superficie scabra del western, la struttura enigmatica del noir, l'eco portentosa della tragedia: chiama a raccolta codici e generi, e tutti li trasfigura nel baggiore d'un lampo. Lo scrive Niven Busch, già sceneggiatore di *Duello al sole* (dove pure ricorrevano la figura dell'orfano, la

famiglia vicaria, la rivalità tra fratelli, le cavalcate selvagge). Come altri capolavori del decennio (dopo *La fiamma del peccato* e prima di *Viale del tramonto*), è completamente abitato da un flashback. Mentre aspetta l'arrivo della pattuglia dei suoi giustizieri, Robert Mitchum dal corpo così solido e ampio, dalla vita interiore così frantumata, ripercorre le tappe d'un destino innescato da eventi funesti che lui nemmeno può ricordare. Perché lo fa? La sua interlocutrice già sa quel che lui racconta, e non può aiutarlo a fare luce sul buio che lo opprime. Questo sarebbe il più immotivato dei flashback, non fosse in realtà un soliloquio *in articulo mortis*, il riconvocare i propri fantasmi, ora che il lungo viaggio al termine della notte (senza fine) s'è compiuto e l'ultimo nodo sta per sciogliersi – prima che il cappio stringa la gola.

La psicoanalisi è stata spesso chiamata in causa, in sagaci letture (la più recente, e italiana, è quella di Cesare Secchi e Paolo Vecchi, *Lampi e speroni danzanti*) e con buone ragioni, per dar conto di ciò che avviene in *Pursued*. A una lettura molto semplice, le buone ragioni sono: un trauma dell'infanzia, una rimozione, il ritorno del rimosso, la conquista dell'identità. C'è poi una mitologica figura di madre che è insieme malattia e cura, sacro tabernacolo della colpa e colpo di fucile che restituisce la vita; e c'è, vero ingombro struggente ed erotico, una sorella-sposa. Non c'è traccia qui di processo meccanico, di vincolo esplicativo, come accade in altri *psycomovies* anni Quaranta, anche belli (*Pursued*, insomma, non è *Spellbound*); la storia è trascinata da una forza così concreta e cosmica che più adatte sembrano, a descriverla, le parole di Lourcelles: "Un universo

che comincia nel profondo del cuore di un uomo e va a perdersi da qualche parte, nell'infinito dei cieli". Nel cielo del New Mexico notturno o accecante, tra gole di roccia, nelle inquadrature che Walsh e James Wong Howe svuotano d'ogni figura, fino a farle diventare puro sgomento.

Nel suo film più selvaggio e deragliato, Walsh racconta in fondo una classica parabola americana: Jeb Rand/Robert Mitchum sta solo cercando il proprio posto nel mondo. Fuori da una famiglia che non è la sua, accanto a una donna che è la sua. Il senso del viaggio di un eroe che senza volere uccide i propri mostri è allora questo, dissipare l'ombra d'incesto che da sempre danna gli amanti? "Porta tua moglie a casa, Jeb". *Pursued* è film mistEROIOSO e prismatico: e da qualsiasi parte del prisma lo si guardi, uno dei più belli della storia del cinema.

Paola Cristalli

*Raoul Walsh directed Pursued at the height of his Warner years. It was his 'golden' period, in which his creative health resulted in boldness. The film has the rough surfaces of a western, the enigmatic structure of a noir, the prodigious echoes of a tragedy: it mixes genres and techniques, transfiguring all of them in a dark flash of light. It was written by the screenwriter Niven Busch, who had previously written *Duel in the Sun* (also featuring the figure of the orphan, the substitute family, the fraternal rivalry, and the wildest horse rides). Like other masterpieces of the decade (after *Double Indemnity* and before *Sunset Boulevard*), it is built around a flashback structure. While he awaits the arrival of his executioners, the broad-shouldered, soul-shattered Robert Mitchum traces the steps of his own destiny, marked by dim events that he barely remembers. Why is he doing it? His interlocutor already knows the story, and cannot help shine any light on the darkness engulfing him. This could be considered the most unjustified flashback, if it were not for the fact that it really serves as a near-death soliloquy, a summoning of his own ghosts now that the long day's journey into night is over, and the last knot is about to be untied – just before the rope lowers around his neck.*

Psychoanalysis is often called into question, with good reason, when discussing

*what happens in Pursued. Even a simplistic analysis provides several familiar themes: a trauma in childhood, repression, the return of the repressed memory, the conquering of identity. There is a mythological mother figure that is both illness and cure, the sacred alter of guilt and the gunshot that restores life. There is the erotic and troubling figure of the sister-bride. There is no trace, however, of the mechanical and explanatory process that is so prevalent in the psycho-films of the Forties, even in the good ones (*Pursued* is no *Spellbound*). The plot is driven by such a concrete and cosmic force that the best words to describe it come from Lourcelles: "A universe that begins in the depths of a man's heart and then gets lost somewhere in the infinite skies". In the shots by Walsh and James Wong Howe, those skies over New Mexico – whether by night or in blinding daylight, glimpsed from between rocky cliffs – are nothing less than breathtaking.*

In his wildest, most derailed movie, Walsh delves into a classic American parable: Jeb Rand/Robert Mitchum is merely searching for his place in the world. Outside of a family that is not his own and next to a woman he calls his own. Was his long voyage (inward and outward) the only way to kill his monsters and dispel the shadow of incest that has ever cursed the lovers? "Take your wife home, Jeb". Pursued is a prismatic mystery of a movie, and, from whichever angle you look at it, it is one of the most beautiful ever made.

Paola Cristalli

DISTANT DRUMS

USA, 1951 Regia: Raoul Walsh

■ T. it.: *Tamburi lontani*. Scen.: Niven Busch, Martin Rackin. F.: Sid Hickox. Mo.: Folmar Blangsted. Scgf.: Douglas Bacon. Mu.: Max Steiner. Su.: Oliver S. Garretson. Int.: Gary Cooper (capitano Quincy Wyatt), Mari Aldon (Judy Beckett), Richard Webb (tenente Richard Tufts), Ray Teal (soldato Mohair), Arthur Hunnicutt (Monk), Robert Barrat (generale Zachary Taylor). Prod.: United States Pictures, Warner Bros. Pictures. Pri. pro.: 29 dicembre 1951 ■ 35mm. D: 101'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Théâtre du Temple per concessione di Paramount Pictures

Questo è il genere di film – o addirittura *il* film – capace di segnare un'infanzia, compresa la mia, con la travolgenti sensazione di trovarsi nel mezzo dell' 'avventura più emozionante della vita'. *Distant Drums* definiva tante cose: il senso dell'avventura e del cinema, dell'azione e della meditazione, dello spettacolo e del silenzio. La trama (libero adattamento di *Obiettivo Burma!*, come *Gli amanti della città sepolta* lo era stato di *Una palottola per Roy*) è ambientata nella Florida del 1840 e narra il viaggio non verso una terra promessa ma verso una terra fatta di serpenti, coccodrilli, vegetazione impenetrabile. La storia è raccontata con un grande senso dell'avventura, attraverso il movimento, lo strisciare silenzioso e furtivo, l'essere parte della natura, le sorprese e i rapidi momenti d'azione, spesso pericolosamente al limite tra la vita e la morte. Questo film sembra voler dichiarare cos'è un uomo vero (come dice nel film un giovane ufficiale, "Vidi l'uomo con cui avrei condiviso l'avventura più straordinaria della mia vita"), e quanto eccitante possa essere una vera donna. È realistico e insieme sognante. Il capitano Quincy Wyatt – "soldato, uomo delle paludi, gentiluomo, selvaggio" – è uno di quei personaggi di Gary Cooper i cui movimenti sembrano definire gli elementi primari dell'uomo, come gli elementi della natura quali l'acqua e il fuoco. Jacques Lourcelles ne dà la descrizione migliore: "Questo perfetto eroe walshiano è dunque un solitario, ma senza malinconie o amarezze. Uomo tutto d'un pezzo, affidabile, capace di dominare i pericoli: questi tratti fisici e morali che caratterizzano le sue azioni necessitano di una narrazione chiara, lineare, senza virtuosismi, capace di colmare lo sguardo con una trascrizione plastica viva e appassionante, pienamente presente in questo film laconico e compiuto".

Peter von Bagh

This is the kind of film – even the film – that marked many an early childhood, including mine, with an overwhelming sense of living through moments in the middle of 'the best adventure in life'. Distant Drums defined many things: the sense of adventure and cinema, action and meditation, spectacle and silence. The story (a free adaptation of Objective Burma, as Colorado Territory had been



Distant Drums

of High Sierra) is set in Florida in 1840, and tells of a journey not to a promised land but: to difficulties – snakes, crocodiles, brush impossible to penetrate. The tale is told with a perfect sense of adventure, through movement, silently sneaking through, being part of nature, surprises and sometimes fast action, often dangerously at the borderline between life and death.

It's like a definition: what a true man is (a tone expressed in the narrative by a younger officer: "I saw the man with whom I would share the most remarkable adventure of my life") and how thrilling a true woman can be. Very concrete and at the same time a dream. Captain Quincy

Wyatt – a "soldier, swamp man, gentleman, savage" – is one of Gary Cooper's roles whose movements seem to define man's primal elements, like the elements fire and water. Jacques Lourcelles words it best: "This perfect Walshian hero is therefore a loner, but without melancholy or bitterness. Upstanding, steady, master of danger, these notions – both physical and moral – that characterize his actions need a clear, rectilinear narrative without bravura, filling the eyes with a living, fascinating plastic transcription, fully present in this accomplished, laconic film".

Peter von Bagh

BAND OF ANGELS

USA, 1957 Regia: Raoul Walsh

■ T. it.: *La banda degli angeli*. Sog.: dal romanzo omonimo di Robert Penn Warren. Scen.: John Twist, Ivan Goff, Ben Roberts. F.: Lucien Ballard. Mo.: Folmar Blangsted. Scgf.: Franz Bachelin. Co.: Marjorie Best. Mu.: Max Steiner. Su.: Francis Stahl. Int.: Clark Gable (Hamish Bond), Yvonne De Carlo (Amantha Starr), Sidney Poitier (Rau-Ru), Efrem Zimbalist Jr. (Ethan Sears), Rex Reason (Seth Parton), Patric Knowles (Charles de Marigny), Torin Thatcher (capitano Canavan), Andrea King (Miss Idell), Ray Teal (Mr Calloway), Russell Evans (Jimmee), Carolle Drake (Michele), Raymond Bailey (Mr Stuart), Tommie Moore (Dollie). Prod.: Warner Bros.



Gregory Peck e Raoul Walsh sul set di *Le avventure del capitano Hornblower, il temerario*

Pictures. Pri. pro: 3 agosto 1957 ■ 35mm. D: 125'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: MoMA - The Museum of Modern Art per concessione di Sikelia Productions e Hollywood Classics

Dopo essersi adoperato per pagine come al solito brillanti, e più del solito tendenziose, a smontare il mito di *Via col vento*, Jacques Lourcelles invita chi voglia "afferrare la poesia specifica del Sud in questo periodo della sua storia, la potenza romanzesca dei conflitti che vi ebbero luogo", a rivolgersi al "superbo" *Band of Angels*, girato da Walsh diciotto anni dopo. Si può essere in appassionato disaccordo con la valutazione lourcelliana di *Via col vento*, ma non c'è dubbio che *Band of Angels* reclami da sé un ironico confronto: fin da quei titoli di testa che esibiscono il primo piano d'un grande albero e una casa coloniale sullo sfondo, tutto però addomesticato in una trama *pointilliste* che forse s'ispira ai ricami al piccolo punto. La poesia del Sud, dunque, con le sue piantagioni e le sue *mansions*, è ormai solo ciò che alberga nella fantasia d'una signorina beneducata e avvezza all'ago e al filo? Un temperamento orgoglioso e destinato a svariate traversie, una Scarlett O'Hara con una goccia di sangue nero nelle vene? In un'epoca che già sente addosso il declino dello studio system, Walsh prende il film che di quel sistema è massimo exemplum e massima eccezione, lo svuota, lo riempie d'altro. Lo riempie di tutto ciò che il film del 1939 aveva rimosso: quella goccia di sangue nero nelle vene della pallida Yvonne De Carlo diventa qui torrente (narrativo) in piena, affiora nella tentata fuga di due schiavi, scorre lungo le 'voci di libertà' che dal Nord rimbalzano fin nei discorsi d'una servetta querula, si allarga al piano d'insieme degli schiavi che accolgono a Pointe de Loup il loro 'buon padrone', scena magnifica, da musical etnografico-allucinatorio, monta nell'odio del figlio-liberto Sydney Poitier che con il (moderato) linguaggio politico del 1957 si ribella alla benefica 'gentilezza' dei bianchi; e infine quel torrente tutto travolge nella scena madre in cui Clark Gable, "gli occhi come fessure aperte sull'abisso", rievoca con crudezza ancora impressionante il suo passato di mercante di schiavi, e "la tes-

situra narrativa si disfa e il presente, gonfiato dall'irruzione del passato, si slabbra" (Toni D'Angela, nel suo recente *Raoul Walsh o dell'avventura singolare*). Insomma la *negritude* è dappertutto, nell'epica disillusa in cui "freedom is a white word", come dovunque è l'idea di sconfitta, "perché nessuno può sfuggire a quello che è": né chi resterà *negro* anche nel Sud liberato dagli yankee, né chi porterà sempre con sé il negriero che fu. Eppure quanta walshiana dolcezza in quell'abbraccio ai bordi d'un fiume placido, la barca che aspetta, e l'ultima avventura concessa, fuori tempo massimo, al suo vecchio eroe/divo/alter ego... Ribollente di giovinezza e di insolenza, quello di *Via col vento* era un finale di sfida; questo di *Band of Angels* è un finale di consolazione (e sia detto con il massimo rispetto, s'intende, per questa meravigliosa parola).

Paola Cristalli

In a discourse over a few pages, brilliant as ever and even more tendentious, Jacques Lourcelles strips Gone with the Wind of its legendary status, and invites those interested in the "specific poetry of the South during that time in history and the romantic conflicts that took place" to watch the "superb" Band of Angels, directed by Raoul Walsh eighteen years later. One may fervently disagree with Lourcelles' evaluation of Gone with the Wind, but there is no doubt that Band of Angels sparks an immediate and ironic comparison – starting with the opening credits with a close-up on a large tree and colonial house in the background, all made more quaint by a pointillist pattern seemingly inspired by needle point. So the poetry of the South, with its plantations and its mansions, is what's left hanging in the fantasy of a well-educated girl who likes to do needlework? A proud character destined to overcome a number of misfortunes, a Scarlett O'Hara type with a drop of black blood in her veins? In an era when the studio system was already facing its decline, Walsh takes on a movie that is exemplary of that system as it is exceptional, dismantles its meaning and fills it with something else. That something else being everything the 1939 movie had taken out: that drop of black blood in pale Yvonne De Carlo's veins

turns into a (narrative) torrent about to flood, surfaces in the two slaves' attempt to escape, flows alongside the "voices of freedom" from the North to the mouth of a chatty little black servant, pours into the long shot of the slaves ready to greet their 'good master' at Pointe de Loup – a wonderful scene, like in a hallucinatory-ethnographic musical –, tinges the hatred of freedman-son Sydney Poitier, who speaks the (moderate) political language of 1957 calling for revolt against the poisonous "kindness" of white people; and finally it floods the central scene in which Clark Gable, "his eyes like slits onto the abyss" remembers his years as a slave merchant, while "the narrative fabric unravels, and the present, inflated by eruptions from the past, bursts" (Toni D'Angela, in his recent Raoul Walsh o dell'avventura singolare). Negritude is everywhere, in the disillusioned epic in which "freedom is a white word", as is the idea of defeat, "because no one can escape who he is": neither the Southern negroes freed by the Yankees nor the former slave owners. But there is such Walshian sweetness in that embrace by the placid river, the boat waiting, the last adventure, with time run out, offered to his old hero/star/alter ego... Gone with the Wind's ending was ebullient defy; Band of Angels' is pure consolation (and I'm saying it with the maximum reverence for this marvelous word).

Paola Cristalli