

ALLAN DWAN, NOBILE PRIMITIVO

Allan Dwan, The Noble Primitive

Programma a cura di / Programme curated by
Peter von Bagh e Dave Kehr



Dopo i ritratti di Sternberg, Capra, Ford, Hawks e Walsh, rendiamo omaggio a un regista la cui carriera comincia nel 1911 – l'epoca di Griffith e Ince – e si chiude nel 1961 – l'epoca delle nouvelles vagues. In questo mezzo secolo Dwan ha realizzato almeno 400 film (ma c'è chi parla addirittura di 1400), confrontandosi con ogni genere e ogni innovazione tecnologica, maneggiati sempre con la cura che solo un poeta può garantire. I primi film sono i più rari, invisibili per generazioni e ora restaurati, con titoli a cui ben pochi cinefili potranno resistere: *The Ranch Girl*, *Blackened Hills*, *The Thief's Wife*. Negli anni Venti Dwan firmò alcuni dei più brillanti *star vehicles* del decennio, con Douglas Fairbanks (da *A Modern Musketeer*, delizioso incrocio di road-movie e ispirazione dumasiana, fino all'intenso addio di *The Iron Mask*) e con Gloria Swanson (*Zaza*, *Manhandled*) – splendidi risultati che tenevano insieme grande spettacolo, commedia e tutto quello che c'è in mezzo.

Dwan disse qualcosa di molto bello a proposito di Fairbanks: "Non credo ci sia mai stato nessuno di maggior successo, sia finanziario che artistico, di Douglas negli anni in cui ebbe la sua casa di produzione. Ed era audace – i suoi film erano favole; era un sognatore". Potrebbe quasi essere un autoritratto dello stesso Dwan: i suoi film, compresi tanti minori, chiamano in causa l'utopia.

I film che abbiamo scelto tra quelli degli anni Trenta (due titoli rari: *When Paris Sleeps* e *Fifteen Maiden Lane*) e Quaranta mostrano le vite della gente comune e la loro innocenza, riflesse "con un senso profondo dello spirito umano, indomito e immortale" – la bella definizione che Peter Bogdanovich usò per *The Inside Story*, quasi un antesignano della sit-com, pur collocandosi a un livello ben più profondo di quello su cui il genere si sarebbe poi attestato. "Se c'è un tema comune alla sua intera opera, ha molto a che fare con la varietà dei suoi personaggi, con l'ottimismo, con l'umanità; ritroviamo dovunque la sua generosità e il suo humour spesso geniale".

Presentiamo tre film dell'ultimo tratto della carriera di Dwan, che si congeda con uno dei più strabilianti e disperati finali che abbiano mai chiuso una carriera registica. *The Most Dangerous Man Alive* è prodotto da Benedict Bogeaus, che ebbe con Dwan una collaborazione proficua ed esemplare. fecero dieci film insieme, dei quali *Silver Lode* è il più famoso: l'America onesta del cittadino Dwan si era trasformata in quegli anni in qualcosa di irriconoscibile, e lui firma un grande western per dar voce ai suoi sentimenti offesi. Un altro western, *Tennessee's Partner*, dovrebbe figurare nella lista dei migliori di questo aureo decennio: è il più semplice di tutti, quello che più fedelmente restituisce l'etica eterna del genere e il suo nobile stile originario. "Soprattutto, era un grande narratore: anche quando i personaggi sono un poco usurati, anche quando la storia è già stata raccontata dozzine di volte, anche quando conosciamo fin troppo bene i set e gli intrecci". Sono parole del critico francese Jean-Claude Biette, che ha definito Dwan "grande poeta dello spazio", nei cui ultimi film – ma perché non anche nei primi? – "troviamo una costante celebrazione dello spazio".

Peter von Bagh

After the portraits of Sternberg, Capra, Ford, Hawks and Walsh, we will pay tribute to a director whose career spans 1911 – the days of Griffith and Ince – to 1961 – the time of the new waves. In that half-century Allan Dwan produced 400 films (other estimates range to 1400), covering every genre and technical novelty, always handled with the care only a poet can provide. The early films are the rarest, many of them unseen for generations and now restored, with titles few cinephiles can resist: The Ranch Girl, Blackened Hills, The Thief's Wife. In the 1920s Dwan made some of the finest star vehicles of the decade: with Douglas Fairbanks (ranging from A Modern Musketeer and its delicious mix of Dumas-inspired road movie to his poignant farewell in The Iron Mask) and Gloria Swanson (Zaza, Manhandled) – achievements of spectacle and comedy and everything between.

Dwan said something very beautiful about Fairbanks: "...when he got his own company, I don't think there was ever anybody more successful, both financially and artistically. And he was daring – he did fairy tales; he was a dreamer". That would be almost a self-portrait of Dwan himself: each film, even many minor ones, touched on utopia.

Our examples from the 1930s – two rare entries: While Paris Sleeps and Fifteen Maiden Lane – and the 1940s show the lives of simple people and their innocence reflected with a "profound sense of the essential indomitability and deathlessness of the human spirit" – a nice definition by Peter Bogdanovich of Inside Story, for instance, that can be seen as a predecessor of the sitcom on a deeper level than the genre would become. "If there's a single unifying theme to Dwan's work, it has a lot to do with the amazing diversity of people and with an optimistic sense of humanity; his generosity and often genial humor are there throughout".

We have three examples from Dwan's last period that ends with one of the most amazing and desperate finales of any career, The Most Dangerous Man Alive. It was produced by Bogeaus Benedict, who formed an exemplary and beautiful liaison with Dwan – they made ten films together. Silver Lode is the most famous: citizen Dwan's good-hearted America has been transformed into something unrecognizable and he signs a great western to express his hurt feelings. Another western, Tennessee's Partner, should have a place in lists of the best of the genre's greatest decade: it's the simplest of all, the one that most faithfully restores its timeless ethos and noble original style: "Above all he was a great story teller: even when the characters are a little faded, even when the stories have been told dozens of times, even if we know the sets and the intrigues." Thus wrote the French critic Jean-Claude Biette, who also characterized Dwan as a "great poet of space" in whose last films – and why not in many earlier ones? – "we find a constant exaltation of space."

Peter von Bagh

Le origini: I western da un rullo Beginnings: The One-Reel Westerns

THE RANCH GIRL

USA, 1911 Regia: Allan Dwan

■ Int.: J. Warren Kerrigan (Jack), Pauline Bush (Alice), Jack Richardson (Mike). Prod.: American Film Manufacturing Company. Pri. pro.: 10 agosto 1911 ■ 35mm. L.: 193 m. D.: 9'. a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress

THE BLACKENED HILLS

USA, 1912 Regia: Allan Dwan

■ Int.: J. Warren Kerrigan (Jack Upham), Jessalyn Van Trump (Martha Vail), Jack Richardson (Joe Canfield), Louise Lester (la strega), Charlotte Burton (Jenny Hart). Prod.: American Film Manufacturing Company. Pri. pro.: 26 dicembre 1912 ■ 35mm. L.: 191 m (incompleto). D.: 9' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress

MAIDEN AND MEN

USA, 1912 Regia: Allan Dwan

■ Int.: Pauline Bush (la ragazza), Jack Richardson (il cattivo del ranch), J. Warren Kerrigan (lo spasimante deluso), Louise Lester (la proprietaria del ranch), George Periolat (il padre). Prod. American Film Manufacturing Company. Pri. pro.: 4 novembre 1912 ■ 35mm. L.: 283 m. D.: 13'. a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress

MAN'S CALLING

USA, 1912 Regia: Allan Dwan

■ T. alt.: *Almost a Friar*. Int.: J. Warren Kerrigan (John Wallace), Jessalyn Van Trump (Mrs. Wallace), George Periolat (il padre di John). Prod.: American Film Manufacturing Company. Pri. pro.: 11

novembre 1912 ■ 35mm. L.: 272 m. D.: 13'. a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress

THE THIEF'S WIFE

USA, 1912 Regia: Allan Dwan

■ Int.: J. Warren Kerrigan (lo sceriffo), Pauline Bush (la moglie del ladro), Jack Richardson (il ladro). Prod.: American Film Manufacturing Company. Pri. pro.: 18 novembre 1912 ■ 35mm. L.: 290 m. D.: 14'. a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress

L'america carriera da regista di Allan Dwan cominciò per caso nel 1911: sceneggiatore e direttore di produzione, a ventisei anni fu mandato dall'American Film Manufacturing Company di Chicago a lavorare con la troupe californiana. Giunto a San Juan Capistrano, Dwan scoprì che il regista era andato a sbronzarsi a Los Angeles abbandonando attori e maestranze. Come raccontò poi a Peter Bogdanovich (che si sarebbe ispirato all'aneddoto in *Nickelodeon*, del 1976), "Allora riunii gli attori e dissi 'Adesso o io sono un regista o voi siete disoccupati'. E loro: 'Non abbiamo mai visto un regista migliore. Sei perfetto'. Io dissi 'Cosa faccio? Cosa fa un regista?'. Così mi presero e me lo mostraronno. E funzionò".

I western da un rullo di questo programma, tutti conservati alla Library of Congress, risalgono ai primi due anni di frenetica attività durante i quali Dwan girava in media due film a settimana. Con la sua piccola compagnia di repertorio costituita da un eroe (J. Warren Kerrigan), un'eroina (Pauline Bush, che sarebbe poi diventata la prima signora Dwan) e un cattivo (Jack Richardson), Dwan padroneggia rapidamente il nuovo mezzo, passando da inquadrature un po' confuse (*The Ranch Girl*) e didascalie che si prodigano a spiegargli quel che stiamo per vedere (*The Blackened Hills*) a un uso metaforico del paesaggio (*Maiden and Men*), a consapevoli effetti pittorici (*Man's Calling*) e a personaggi psicologicamente complessi (*The Thief's Wife*). Cominciano a intravedersi anche tematiche nuove, e Bush è la prima di una serie di donne forti e indipendenti, la cui incrollabile sicurezza in materia d'e-

rotismo e di romanticismo è contrapposta ai complicati conflitti intergenerazionali che affliggono i personaggi maschili.

Dave Kehr

*Allan Dwan's homeric career as a director began by accident in 1911, when, as a 26-year-old scenario writer and production manager, he was sent by the American Film Manufacturing Company of Chicago to work with the company's Western unit in California. Dwan found the unit's cast and crew sitting idle in San Juan Capistrano, abandoned by a director who had run off for a drinking binge in Los Angeles. As Dwan told Peter Bogdanovich (the anecdote would later serve as the premise for Bogdanovich's 1976 *Nickelodeon*), "So I got the actors together and said, 'Now either I'm the director or you're out of work. And they said, 'You're the best damn director we ever saw. You're great.' I said, 'What do I do? What does a director do?' So they took me out and showed me. And it worked".*

*The one-reel Westerns in this program, all preserved by the Library of Congress, date from Dwan's first two years of frenetic activity, during which he averaged two films a week. Working with a small stock company – hero (J. Warren Kerrigan), heroine (Pauline Bush – later to become the first Mrs. Dwan) and heavy (Jack Richardson), Dwan can be seen quickly mastering the new medium, as he moves from uncertain framing (*The Ranch Girl*) and intertitles that helpfully summarize the action we are about to see (*The Blackened Hills*) to a metaphorical use of landscape (*Maiden and Men*), confident pictorial effects (*Man's Calling*) and psychologically complex characters (*The Thief's Wife*). Major themes begin to emerge as well, with Bush as the first representative of Dwan's distinctively self-reliant women, whose unshakeable confidence in matters erotic and romantic is played in contrast to convoluted, inter-generational conflicts among the male characters.*

Dave Kehr

THE MORMON

USA, 1912 Regia: Allan Dwan

■ Int.: J. Warren Kerrigan (il mormone), Pauline Bush (la ragazza). Prod.: American

Film Manufacturing Co (Flying A). Pri. pro.: 25 gennaio 1912 ■ DCP. D.: 15'. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Photoplay Productions ■ Scansionato in 2K a partire da una copia nitrato 35mm presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Scanned at 2K from a 35mm nitrate print at L'Immagine Ritrovata laboratory

Questo film da un rullo è tutto fuorché un'affettuosa parodia di *The Book of Mormon*: esso riflette infatti l'ostilità che gli americani provavano verso quella gente agli inizi del secolo. Secondo il "Motion Picture World", "Nei primi tempi della conquista del West i mormoni, che praticavano la poligamia, erano soliti attaccare le carovane per procurarsi nuove mogli". (La chiesa mormone oggi dice che si tratta di pura fantasia!) "Il giovane figlio leale e teneramente amato del mormone anziano ha il compito di individuare le carovane, contare gli uomini e le donne che le compongono e fornire assistenza durante l'attacco. Una mattina, scrutando attraverso il potente cannocchiale scopre un carro solitario che attraversa la prateria e corre a comunicarlo al consiglio degli anziani. Mandato ad accettare il numero di uomini sul carro, incontra la ragazza. È amore a prima vista. Nella profondità dello sguardo di lei il giovane vede il bagliore di un sentimento reciproco. Capisce allora qual è la sua missione...".

L'abilità registica di Dwan in questo film ormai centenario raggiunge quasi i livelli della produzione Biograph, e di meglio non si può dire. Nel 1915 Pauline Bush diventerà la signora Dwan. Nel 1923 Kerrigan sarà il protagonista della prima epopea western, *The Covered Wagon*.

Kevin Brownlow

As far from the affectionate parody of The Book of Mormon as one could possibly imagine, this one-reeler depicts the harsh image that Americans had of these people at the turn of the last century. According to the "Motion Picture World", "In the early days of the West, it was customary for the Mormons to attack wagon trains, in order to secure new wives in the practice of their polygamous belief". (The Mormon church today says this is pure fiction!) "The young son of the Mormon elder was dearly beloved and faithful and was given the post of outlook, to locate

*wagon trains, ascertain the number of men and women in them and assist in the attack. One morning he spies through his powerful telescope a lone wagon crossing the prairie. He hastens to a council of the elders and tells them of the approaching emigrants. He is sent to ascertain the number of men with the wagon and encounters the girl. It is a case of love at first sight. He gazes earnestly in the girl's eyes and sees an answering light in their depths. Then he realizes his mission...". Dwan's film-making skill in this hundred year old film is almost as good as a Biograph, and one can't say better than that. Pauline Bush would become Mrs. Allan Dwan in 1915. Kerrigan would play the lead in the first western epic, *The Covered Wagon*, in 1923.*

Kevin Brownlow

A MODERN MUSKETEER

USA, 1917 Regia: Allan Dwan

■ Sog.: dal racconto *D'Artagnan of Kansas* di F.R. Lyle Jr. Scen.: Allan Dwan. F.: Hugh McClung, Harry Thorpe. M.: Billy Shea, Allan Dwan. Int.: Douglas Fairbanks (Ned Thacker/D'Artagnan), Marjorie Daw (Elsie Dodge), Kathleen Kirkham (Mrs. Dodge), Frank Campeau (Chin-de-dah), Eugene Ormonde (Forrest Vandeteer), Edythe Chapman (Mrs. Thacker), Tully Marshall (James Brown), ZaSu Pitts (ragazza bionda di Kansas street). Prod.: Douglas Fairbanks per Douglas Fairbanks Pictures. Pri. pro.: 30 dicembre 1917 ■ 35mm. L.: 1333 m. D.: 73' a 16 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Det Danske Filminstitut

Il film nacque quasi per caso. Doug stava corteggiando Mary Pickford. Lei all'epoca era sposata con Owen Moore, il quale si spazientì e prese a minacciarlo. Lo rientravo da New York per fare un film con Doug ed ero sul treno per Los Angeles quando mi consegnarono un suo telegramma che diceva "Imperativo. Fermati a Salina, Kansas, e torniamo a New York". Così scesi a Salina e Doug arrivò poco dopo con il Chief. Mentre tornavamo a New York mi disse perché doveva andarsene da Los Angeles e mi raccontò l'incresciosa situazione. Ma dovevamo comunque fare un film,

e allora tra Salina e New York escogitammo l'idea di *A Modern Musketeer*. Gli chiesi se era mai stato nel Grand Canyon perché pensavo che potesse essere un'ambientazione interessante. Lui disse "No", e allora lo scegliemmo come location. Io invece non avevo mai visto il Canyon de Chelley nella nazione Navajo, vicino ad Albuquerque, così decidemmo di girare anche lì. Imbastimmo la storia di un giovanotto pieno d'immaginazione che stufo di vivere nel suo paesino del Kansas sognava di cavalcare come D'Artagnan. Per mostrare la sua irrequietezza lo facevamo correre per tutto il villaggio fino alla chiesa e in cima al campanile. Alla fine il ragazzo si metteva al volante di una piccola Model T Ford gialla – moderno destriero – e si imbatteva in una serie di avventure che ci inventammo strada facendo. Era un film comico con una buona dose di melodramma. Avevamo anche un cattivo e dovevamo buttarlo giù da un burrone. Ogni volta che vedo un burrone devo buttarci giù qualcuno. [...] C'era molta suspense, ma il punto di vista era umoristico. I guai in cui si cacciava il protagonista erano reali, però, e al pubblico piaceva vederlo in difficoltà. Ci inventammo un bel po' di situazioni buffe. [...] Fairbanks vi contribuì moltissimo. Lui non si occupava della regia ma inventava storie, movenze, gag. Lo facevamo tutti. Il nostro operatore era Vic Fleming, e anche lui tirò fuori delle belle trovate. A volte ce le inventavamo lì per lì. Era un lavoro di squadra, su questo ho sempre insistito, dunque non riesco mai a ricordare di chi fu una certa idea. Partecipavamo tutti.

Allan Dwan, in Peter Bogdanovich, *Chi c'è in quel film? Ritratti e conversazioni con le stelle di Hollywood*, Fandango, Roma 2008

That whole picture was an accident. Doug was wooing Mary Pickford at the time she was married to Owen Moore, who lost his patience and began making threats of some kind or another. I was coming back from New York to make a picture with Doug, and I got on the train and was riding toward Los Angeles when I got a telegram from him saying, "Imperative. Meet me in Salina, Kansas, and we will return to New York". So I got off at Salina and Doug arrived on the next Chief, and while we rode back to New York, he told me why



A Modern Musketeer

he had to get away from Los Angeles and that embarrassing situation. But we still had to make a picture, so between Salina and New York, we cooked up the idea of A Modern Musketeer.

I asked him if he'd ever been to the Grand Canyon because I thought it'd be an interesting place to work, and he said, "No", so that was one location. And I'd never seen Canyon de Chelley over in the Navajo country near Albuquerque, so we decided to work out there, too. We made up a story of an imaginative young fellow who's very restless in his little Kansas hometown. He dreams of riding out like D'Artagnan on a horse. To show how restless he was we had him run through the town and onto the church and up the steeple. Well, finally, he rides out in a little yellow Model T Ford—that's his steed—and he gets into a series of adventures we invented as we went along. It was a comedy, but with plenty of melodrama. We had our heavy and we had to throw him off a cliff. Whenever I see a cliff, I've got to throw someone off it. [...] We had plenty of suspense, but we were playing from the humorous side. These dangers were all real to him, though, and the audience enjoyed his discomfort. We had a lot of funny things in that one. [...] Fairbanks contributed a lot.

He didn't do any directing per se, but he did a lot of creating, a lot of the stories, the movements, the gags. We all did. Vic Fleming was our cameraman and he used to come up with ideas, too. Sometimes we'd invent them on the spur of the moment. It was a team at work, and I always insisted on that, so I can never recall which member of the team was responsible for any definite thing. Everybody contributed.

Allan Dwan, in Peter Bogdanovich, Who the Devil Made It: Conversations with Legendary Film Directors, Alfred A. Knopf, New York 1997

HE COMES UP SMILING

USA, 1918 Regia: Allan Dwan

■ Sog.: dal romanzo omonimo di Charles Sherman e dall'adattamento teatrale di Byron Ongley ed Emil Nyitray. Scen.: Frances Marion. F.: Joseph August, Hugh McClung. Int.: Douglas Fairbanks (Jerry Martin), Marjorie Daw (Billy Bartlett), Herbert Standing (Mike), Frank Campeau (John Bartlett), Bull Montana (Baron Bean), Albert MacQuarrie (Batchelor), Kathleen Kirkham (Louise), Jay Dwiggins

(il generale). Prod.: Douglas Fairbanks per Douglas Fairbanks Pictures. Pri. pro.: 15 settembre 1918 ■ 35mm. L.: 500 m. (incompleto). D.: 24' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Lobster Films

Nel frammento superstite di questo film del 1918, ultima comica di ambientazione contemporanea di Dwan con Douglas Fairbanks, l'attore è un impiegato di banca che si vede affidare il canarino del suo capo. Quando l'uccellino scappa, Doug lo rincorre su e giù per il paesino in una sequenza meravigliosamente dinamica che dimostra la precoce e assoluta maestria con cui Dwan gestisce i raccordi creando l'impressione di un movimento continuo, fluido, tra una serie di spazi complessi.

Dave Kehr

The surviving fragment of this 1918 feature – the last of Dwan's contemporary comedies with Douglas Fairbanks – finds Fairbanks as a bank teller placed in charge of his boss's pet canary. When the bird escapes, Doug chases it up, down and around the small town where the story is set, in a marvelously dynamic sequence that demonstrates Dwan's early and complete mastery of match cuts as a way of sustaining a sense of continuous, seamless movement across a series of complex spaces.

Dave Kehr

GETTING MARY MARRIED

USA, 1919 Regia: Allan Dwan

■ Scen.: John Emerson, Anita Loos. F.: H. Lyman Broening. Int.: Marion Davies (Mary Bussard), Norman Kerry (James Winthrop), Matt Moore (Ted Barnacle), Frederick Burton (Amos Bussard), Amelia Summerville (Mrs. Bussard), Constance Beaumar (Matilda Bussard), Elmer Grandin (John Bussard). Prod.: Marion Davies Film Corporation, Cosmopolitan Productions. Pri. pro.: 13 aprile 1919 ■ Digibeta (incompleto) D.: 39' a 20 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress

Questa incantevole commedia romantica girata a New York nell'inverno del 1919

fu uno dei primi incarichi ricevuti da Allan Dwan dopo aver lasciato la Fairbanks Pictures. Prodotto da William Randolph Hearst, il film fu uno dei primi tentativi del magnate della stampa di imporre come stella del cinema la sua amante, Marion Davies; sceneggiato da Anita Loos e John Emerson (che avevano spesso lavorato per Fairbanks), rappresenta una delle rare occasioni in cui Hearst non seppellì la Davies sotto pesanti intrecci melodrammatici e fastosi scenari ma le permise di esprimere il suo fascino naturale e le sue doti comiche (durante la lavorazione del film Hearst era spesso fuori città, come riferisce Frederic Lombardi nella sua biografia di Dwan: questo probabilmente contribuì). Lo stile appare ormai maturo – il film anticipa le agili commedie sentimentali che negli anni Quaranta sarebbero diventate la specialità del regista – e bilancia il dinamismo messo a punto in epoca Fairbanks con *long take* attentamente calibrati sui movimenti degli attori. Davies, che interpreta la Mary del titolo, è un'eroina di Dwan a tutti gli effetti, una ragazza indipendente costretta a vivere per un anno nella casa dei repressivi parenti di Boston senza sposarsi per poter ereditare la fortuna lasciatale dal patriarca. Ma i suoi propositi vacillano quando incontra uno scapolo di bell'aspetto (Norman Kerry) e come tutte le donne di Dwan capisce subito che quello è l'uomo della sua vita. Dwan mette in scena l'attrazione reciproca in un'audace e insistita inquadratura dal basso che sorprende la coppia seduta sul pavimento, incorniciata dalle gambe di un tavolo. La complicità scherzosa tra i due è resa con tanta disinvoltura che quasi ci si scorda di assistere a un film muto. La copia qui presentata è la versione incompleta (tre rulli su cinque) conservata alla Library of Congress; recentemente è stata ritrovata una copia completa, che purtroppo non sarà disponibile per la proiezione.

Dave Kehr

One of Dwan's first assignments after leaving the Fairbanks company was this delightful romantic comedy, filmed in the winter of 1919 in New York City. Produced by William Randolph Hearst, the film was one of the newspaper mogul's earliest attempts to impose his mistress, Marion Davies, as a movie star; based

on a screenplay by Anita Loos and John Emerson (who had written many of the Fairbanks films), it represents one of the rare occasions when Hearst did not bury Davies beneath ponderous dramatic material and weighty production design but allowed her natural charm and comic gifts to shine through (it probably helped, as Frederic Lombardi reports in his biography of Dwan, that Hearst was out of town for much of the shoot). Dwan's style now seems fully mature – the film, in fact, anticipates by two decades the fleet, warm-hearted comedies that would become Dwan's specialty in the 1940s – balancing the dynamism of the Fairbanks films with a willingness to anchor his camera and observe his actors in carefully modulated long takes. Davies, as the title character, is a full-fledged Dwan heroine, a strong-willed young woman who must live for a year unmarried in the home of her horribly repressive Boston relatives in order to inherit the fortune left her by her stepfather. But her resolve wavers when she meets a handsome bachelor (Norman Kerry), and, like all good Dwan women, immediately discerns that this is the man of her life. Dwan plays out their mutual attraction in an unusual, daringly sustained low-angle shot that finds the pair sitting on the floor, snugly framed by the legs of a table. Their playful banter is depicted with such articulate ease that the viewer all but forgets there is no dialogue. Presented here is the incomplete (three of five reels) version preserved by the Library of Congress; recently, a complete print has surfaced, which unfortunately will not be available in time for our screening.

Dave Kehr

ZAZA

USA, 1923 Regia: Allan Dwan

■ Sog.: dalla pièce omonima di Pierre Berton e Charles Simon. Scen.: Albert Shelby Le Vino. F.: Hal Rosson. Int.: Gloria Swanson (Zaza), H.B. Warner (Bernard Dufresne), Ferdinand Gottschalk (duca di Brissac), Lucille La Verne (zia Rosa), Mary Thurman (Florianne), Yvonne Hughes (Nathalie), Riley Hatch (Rigault), Roger Lytton (impresario teatrale), Ivan Linow (l'Apache). Prod.: Adolph Zukor per

Famous Players-Lasky Corporation. Pri. pro.: 16 settembre 1923 ■ 35mm. L.: 2011 m. D.: 73' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglese / English intertitles ■ Da: Library of Congress

Pur nell'estrema attenzione di Dwan a contenere le spese, *Zaza* risultò un magnifico film, che ancor oggi ci appare più opulento della versione girata da Cukor nel 1939. Dwan aveva suggerito allo studio che New York sarebbe stata una location più adatta ad evocare un paesaggio urbano europeo, e per accentuare l'atmosfera volle solo comparse francesi, che non parlavano una parola d'inglese... ancor più sofisticata la scelta di mostrare al direttore della fotografia, Hal Rosson, una serie di quadri di Toulouse-Lautrec, per fargli visualizzare lo spirito dei café parigini. [...] *Zaza* era basato su una pièce francese di Pierre Berton e Charles Simon, che David Belasco aveva portato sulle scene di New York con grande successo nel 1899, solo pochi mesi dopo la première parigina.

La storia è quella d'una cantante di provincia dalle grandi ambizioni, che cede al fascino di uno dei suoi ammiratori, poi viene a sapere che l'amante è sposato e ha una figlioletta che lo adora, e pone fine alla relazione. Anni dopo, quando ormai *Zaza* è una stella delle scene parigine, l'amante ritorna: ma lei gli dice che lo ama come si ama qualcuno che è morto, che perderà sempre il suo ricordo e non vuole rivederlo mai più. Il soggetto offriva dunque il coinvolgente ritratto di una donna che soffre per amore, riversa ogni sua passione nell'arte e raggiunge così indipendenza e pace interiore. Ma il personaggio di *Zaza* riflette l'epoca della sua creazione; è una donna che, per quanto grande sia l'affermazione personale che ha raggiunto, deve comunque lasciare l'uomo che ama a una più rispettabile rivale. Se già la versione del 1915, con Pauline Frederick, preferiva sfruttare la natura *risqué* della storia sfumandone l'aspetto drammatico, Dwan, che aveva a disposizione Gloria Swanson, poté dar vita a un'immagine in maggior sintonia con i liberati anni Venti: e per prima cosa l'ambientazione venne spostata da fine Ottocento all'epoca della Prima guerra mondiale [...] Dwan lavora padroneggiando l'economia narrativa, e il film ricco d'atmosfera riesce a esprimere un'ampia gamma di sentimenti. La



Zaza



Zaza

sua scena finale, un momento sospeso ai bordi della felicità, scivola dritto verso l'eternità.

Frederic Lombardi, Allan Dwan and the Rise and Decline of Hollywood Studios, McFarland, Jefferson NC 2013

Although Dwan took steps to limit the budget, *Zaza* is a handsome film that still looks more opulent than the 1939 remake directed by George Cukor. Dwan had told the studio that New York would be better locale to achieve the European background for *Zaza*. He claimed that for atmosphere he used French-speaking extras, who couldn't speak a word of English... On a more practical level, Dwan arranged for his cameraman, Hal Rosson, to see a display of the paintings of Toulouse-Lautrec to visualize the spirit of French cafés [...]. *Zaza* was based on a French play by Pierre Berton and Charles Simon. In January 1899, a few months after Gabrielle Réjeane starred in the Paris première, a version produced by David Belasco opened in New York with Mrs. Leslie Carter in the title role. It was a great success. [...] The play is about a small town singer of great ambitions, who falls for one of her wooers – but when

she learns that he is married and has a little girl who idolizes him, she breaks off the affair. Years after, when Zaza has won wealth and fame on the Parisian stage, her lover comes to see her. Zaza says she loves him as she does someone who is dead, and while she will retain sweet memories of him, she never wants to see him again. Zaza provides an affecting portrait of a woman who suffers greatly in love but pours her life into her art and achieves independence and inner peace. But the character of Zaza also reflects the era of her creation. No matter how great her success, Zaza must leave the man she loves to a more respectable woman. For the 1915 version [with Pauline Frederick], reviews suggest that Famous Players wanted to exploit the oh-là-là quality of the play while toning down the tragic aspect [...]; with Swanson, Dwan could project an image suited for the liberated 1920s. The story was updated from the 1890s to the period just before the World War I [...]. Dwan again shows his great economy in storytelling and his film is rich in atmosphere, while running the full game of feelings. His final shot, showing a moment preserved at the edge of happiness, seems to glide into eternity.

Frederic Lombardi, Allan Dwan and the Rise and Decline of Hollywood Studios, McFarland, Jefferson NC 2013

MANHANDLED

USA, 1924 Regia: Allan Dwan

■ Sog.: dal racconto omonimo di Arthur Stringer. Scen.: Frank Tuttle. F.: Hal Rosson. M.: William LeBaron, Julian Johnson. Int.: Gloria Swanson (Tessie McGuire), Tom Moore (Jimmy Hogan), Lilyan Tashman (Pinkie Doran), Ian Keith (Robert Brandt), Arthur Housman (Chip Thorndyke), Paul McAllister (Paul Garretson), Frank Morgan (Arno Riccardi), M. Collosse (Bippo), Marie Shelton (modella), Carrie Scott (la padrona di casa). Prod.: Adolph Zukor, Jesse L. Lasky per Famous Players-Lasky Corporation. Pri. pro.: 4 agosto 1924 ■ DCP. D: 58'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Photoplay Productions ■ Scansionato in 2K a partire da un elemento positivo 16mm presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Scanned at 2K from a 16mm positive print at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Le storie di ragazze allo sbaraglio nel mondo vizioso dei ricchi avevano ispirato i film americani fin dai tempi di Edison e della Biograph. Alcuni furono notevoli, come *Trilby* (1915) di Maurice Tourneur con Clara Kimball Young, ma raramente i risultati erano stati così realistici e le situazioni tanto credibili quanto in *Manhandled*.

Sidney Kent, il responsabile della distribuzione alla Paramount, aveva notato che l'Ufficio Hays proibiva il cosiddetto *manhandling*, il 'maltrattamento' (con sfumature che alludevano alla seduzione e a comportamenti licenziosi). Lo suggerì allora come titolo del prossimo film Dwan-Swanson, chiedendo ad Arthur Stringer di giustificarlo costruendoci una storia. Stringer ne fece un racconto per il "Saturday Evening Post" e la sceneggiatura fu assegnata a Frank Tuttle, che trasformò il personaggio di Tess da ragazza di buona famiglia capace di pronunciare una battuta come 'Osate dunque bistrattarmi così? Siate buono!' in una solitaria commessa sinceramente innamorata di Hogan. Dwan suggerì a Gloria di fami-

liarizzare con la vita delle commesse lavorando (più o meno in incognito) in un grande magazzino: quando qualcuno dello studio la riconosceva e la chiamava per nome, si scatenava il pandemonio. [...] Dwan apprese con stupore che Swanson non aveva mai preso la metropolitana. "A New York c'è un treno affollatissimo chiamato Shuttle che fa la spola tra Grand Central Station e Times Square. Una sera aspettai appositamente l'ora di punta, prendemmo lo Shuttle e quando arrivammo a Times Square mi volatilizzai. Gloria, che non aveva denaro con sé ed era vestita da commessa, tornò a Grand Central, non mi trovò e tornò nuovamente a Times Square. A quel punto era completamente nel panico". Quando infine lo trovò gliene urlò contro d'ogni colore, ma Dwan ribatté che doveva pur imparare com'era fatta una metropolitana. La scena fu imitata da film quali *Subway Sadie* (1926) e *Rush Hour* (1927).

Frank Tuttle osservò Dwan in azione: "Arricchiva la mia sceneggiatura con tocchi registici infallibili". "È raro che un film riesca a trasmettere l'umanità, la realtà e l'umorismo contenuti in questa storia" scrisse Laurence Reid in "Motion Picture Magazine". "È un altro fiore all'occhiello di Allan Dwan, ulteriore dimostrazione del suo talento nel cogliere le minime scintille e nel dipingere la vita come una mescolanza di serio e faceto". "Materiale di bassa qualità dal punto di vista drammatico" scrisse "Photoplay", "ma dimenticherete tutto grazie all'appassionante interpretazione di Gloria Swanson, protagonista di alcuni momenti decisamente toccanti e capace di un'imitazione di Charlie Chaplin che vi sorprenderà. Per inciso, la storia è veramente sexy". L'imitazione di Chaplin fu tagliata quando la Kodascope ridusse il film da sette a cinque rulli. L'attrice ebbe modo di rifare il 'suo' Chaplin venticinque anni dopo, in *Sunset Boulevard*.

Kevin Brownlow

*Stories of girls let loose among the lecherous moneyed classes had provided grist for American films since the days of Edison and Biograph – and some were outstanding, like Maurice Tourneur's *Trilby* (1915) with Clara Kimball Young, but seldom had the story been presented with such believable situations and realistic touches.*

The picture was thought up by Paramount

sales chief Sidney Kent, who noticed that the Hays Office forbade something called 'manhandling'. He suggested it as a title for the next Dwan-Swanson picture, asking for a story to justify it from Arthur Stringer, who wrote it as a short story for the "Saturday Evening Post". The scenario was assigned to Frank Tuttle, who altered the character of Tess from a well brought-up girl with lines like 'How dare you maul me like that! Why can't you be a sport?' to the lonely shopgirl deeply in love with Hogan. Dwan suggested Gloria find out what a salegirl's life was like by working (in slight disguise) at a big department store: when someone from the studio recognised her and called out her name, there was pandemonium [...] Dwan was startled to learn that she had never been on the subway. "There's a thing in New York called the Shuttle. It runs between Grand Central Station and Times Square. It is always tightly packed and I figured just the right hour of night when it would be really jammed. So we got on to this shuttle and when we got to Times Square, I sneaked off. Now she had no money on her, and only this working girl's costume. And back she went to Grand Central. Now she can't find me, so back she comes to Times Square. By this time

*she's in a complete panic..." When she finally found him, she gave Dwan hell, but he pointed out that she needed to know what subways were like. The famous scene was imitated by such pictures as *Subway Sadie* (1926) and *Rush Hour* (1927).*

*Frank Tuttle watched Dwan on the set: "He embellished my script with surefire directorial touches". "It is seldom that a picture reaches the screen with the humanities, the realities and the humor which this story contains" wrote Laurence Reid in "Motion Picture Magazine". "It is another feather in the cap of Allan Dwan, who demonstrates again his gift for catching the subtle sparks and showing life as a blending of the comic and serious". "Pretty inferior stuff as dramatic literature" said "Photoplay", "but you will forget all that in Miss Swanson's absorbing work. She does a Charlie Chaplin imitation that will really surprise you and has several really moving moments. Incidentally, the story is sexy – plus". Swanson's imitation of Chaplin was cut from this version when Kodascope abridged the film from seven reels to five. She re-enacted her Chaplin impression twenty-five years later in *Sunset Boulevard*.*

Kevin Brownlow



Manhandled

EAST SIDE, WEST SIDE

USA, 1927 Regia: Allan Dwan

■ Sog.: dal romanzo omonimo di Felix Riesenbergs. Scen.: Allan Dwan. F.: George Webber. Int.: George O'Brien (John Breen), Virginia Valli (Becka Lipvitch), J. Farrell MacDonald (Pug Malone), Dore Davidson (Channon Lipvitch), Sonia Nodalsky (Mrs. Lipvitch), June Collyer (Josephine), John Miltern (Gerrit Rantoul). Prod.: Fox Film Corporation. Pri. pro.: 9 ottobre 1927 ■ 35mm. L.: 2493 m. D.: 91' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / 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 supporto di National Endowment for the Arts and The Film Foundation / Preserved by MoMA - The Museum of Modern Art with support from the National Endowment for the Arts and The Film Foundation

Dwan trascorse gran parte degli anni Venti a New York (e dintorni), dove poteva sottrarsi all'influenza sempre più nociva dei produttori della West Coast. *East Side, West Side*, uscito nel 1927, fu l'ultimo dei suoi film newyorkesi: non si potrebbe immaginare una lettera d'addio più eloquente e affettuosa. Come suggerito dal titolo, il film si incentra sulla duplice natura di Manhattan, che nel Lower East Side ospita la popolazione di immigrati irlandesi ed ebrei e nell'Upper West Side è sede dell'élite costituita da uomini d'affari e banchieri protestanti. George O'Brien, reduce da *Aurora* di Murnau, è un giovane di umili origini che vive una rinascita simbolica quando il barcone sull'East River su cui è cresciuto affonda portando con sé la madre e il padre adottivo e costringendolo a raggiungere la metropoli a nuoto. Inizialmente il ragazzo viene accolto da una famiglia ebrea (dove la bella figlia, interpre-

tata da Virginia Valli, mostra un'immediata simpatia nei suoi confronti); in seguito, quando il giovane è ormai diventato un pugile famoso, un distinto uomo d'affari (Holmes Herbert) si interessa misteriosamente a lui e lo invita a casa propria per permettergli di studiare architettura. O'Brien è ora attratto dalla pupilla del suo benefattore, una creatura socievole e festaiola interpretata da June Collyer. Dwan sottolinea con assoluta naturalezza la componente metaforica delle ambientazioni, accompagnando O'Brien dalle profondità degli scavi per la costruzione della metropolitana fino alla cima di un grattacielo da lui progettato. E in più, omaggio della ditta, assistiamo anche al naufragio del Titanic.

Dave Kehr

Dwan spent much of the 20s working in (and out) of New York City, where he was free from the increasingly baleful



East Side, West Side

influence of the studio supervisors on the West Coast. Released in 1927, East Side, West Side was the last of his New York films, and one could hardly ask for a more eloquent, affectionate letter of farewell. As the title suggests, the film pivots on the dual nature of Manhattan, as a home, on the Lower East Side, to a struggling immigrant population of Irish and Jews, and on the Upper West Side, as the domicile of the city's ruling aristocracy of Protestant bankers and businessmen. George O'Brien, arriving fresh from Sunrise, is the transitional figure, a young outsider of obscure parentage who is symbolically reborn when the East River barge that has been his childhood home sinks beneath him, drowning his mother and adoptive father, and he swims ashore to the great city. At first, he is taken in by a Jewish family (with an attractive daughter, played by Virginia Valli, who takes a particular interest in him); later, as he achieves fame as a boxer, a distinguished businessman (Holmes Herbert) takes a mysterious interest in him, and invites him into his home where he can study to become an architect. O'Brien's attention now turns to his benefactor's beautiful ward, a society butterfly played by June Collyer. Throughout, Dwan makes an effortlessly metaphorical use of his locations, as O'Brien's trajectory takes him from the depths of a subway excavation (where he is working as an engineer) to the top of a skyscraper of his own design. Plus, at no extra charge, the sinking of the Titanic.

Dave Kehr

FROZEN JUSTICE

USA, 1929 Regia: Allan Dwan

■ T.it.: *Giustizia dei ghiacci*. Sog.: dal romanzo omonimo di Einar Mikkelsen. Scen.: Sonya Levien. Dial.: Owen Davis. F.: Harold Rosson. M.: Harold Schuster. Mus.: Arthur Kay. Su.: Edmund H. Hansen. Int.: Lenore Ulric (Talu), Robert Frazer (Lanak), Louis Wolheim (Duke), Ullrich Haupt (capitano Jones), Laska Winter (Douglamana), El Brendel (Swede), Tom Patricola (ballerino), Alice Lake (Little Casino), Gertrude Astor (Moosehide Kate). Prod.: Fox Film Corporation. Pri. pro.: 13 ottobre 1929 ■

35mm. L.: 205 m (incompleto). D.: 7' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress

Del primo lungometraggio completamente sonoro di Dwan si è conservato solo un rullo, per giunta privo di suono, ma è più che sufficiente a dimostrare che Dwan era già pronto per le sfide e le opportunità offerte dalla nuova tecnologia. La storia si svolge a Nome, in Alaska, durante la febbre dell'oro. Dwan mostra la via principale della cittadina con una lunga carrellata: la macchina da presa passa davanti ai saloni, alle facciate dei negozi e ai vicoli, stando quanto basta a rendere l'animazione degli interni: effetto spettacolare che era certamente accentuato dai dialoghi e dalla musica nella colonna sonora andata perduta.

Dave Kehr

Only one reel survives – and that without sound – from Dwan's first feature-length all-talkie, but it is more than enough to demonstrate that Dwan had already risen to meet the challenges and opportunities of the new technology. Dwan establishes the location of the story (the Gold Rush town of Nome, Alaska) with an extended dolly shot that moves down the main drag, the camera pausing in front of various saloons, storefronts and alleyways just long enough capture a sense of the activity inside – a spectacular effect no doubt enhanced by swatches of dialogue and music on the now missing soundtrack.

Dave Kehr

THE IRON MASK

USA, 1929 Regia: Allan Dwan

■ T. it.: *La maschera di ferro*. Sog.: da *I tre moschettieri*, vent'anni dopo, e *L'uomo dalla maschera di ferro* di Alexandre Dumas padre, e dalle memorie di D'Artagnan, Richelieu, e Rochefort. Scen.: Elton Thomas, Lotta Woods. F.: Henry Sharp. Scgf.: William Cameron Menzies. Int.: Douglas Fairbanks (D'Artagnan), Marguerite de la Motte (Constance), Belle Bennett (Regina Madre), Dorothy Revier (Milady de Winter), Rolfe Sedan (Luigi XIII), William Bakewell (Luigi XIV e il suo gemello), Gordon Thorpe (il giovane principe e il suo gemello), Nigel De Brulier (Cardinale Richelieu), Leon Bary (Athos), Stanley J. Sandford (Porthos), Gino Corrado (Aramis). P.: Douglas Fairbanks per The Elton Corporation. Pri. pro.: 9 marzo 1929 ■ 35mm. L.: 2639 m. D.: 104' a 22 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Photoplay Productions ■ Restaurato da / Restored by Photoplay Productions ■ Musiche composte e registrate da Carl Davis e sincronizzate in diretta da Patrick Stanbury / Score composed and recorded by Carl Davis and synched live by Patrick Stanbury

Questo fu l'ultimo film muto di Douglas Fairbanks, che vi mise l'anima e anche una bella somma di denaro. Il suo *Three Musketeers* del 1921 era stato bandito in Francia perché i francesi avevano girato una loro versione e ritenevano che quella di Doug contenesse errori storici. Fairbanks decise così di rendere questo film irresistibile per i francesi. Assunse l'illustratore di Dumas, Maurice Leloir, che scrisse poi un'incantevole biografia intitolata *Five Months with Douglas Fairbanks*. Leloir fu consultato su tutti i dettagli della produzione e diede perfino lezioni di portamento. Laurence Irving, nipote del grande attore inglese Sir Henry Irving, cominciò la sua carriera di scenografo con *The Iron Mask* e lavorò anche al successivo film di Fairbanks, *The Taming of the Shrew*. In entrambi i casi ebbe la fortuna di collaborare con William Cameron Menzies, creatore del mondo fiabesco di *Il ladro di Bagdad*.

Allan Dwan era amico di Doug dagli anni Dieci, quando entrambi lavoravano per D.W. Griffith, e lo diresse in alcuni dei suoi film più belli, *A Modern Musketeer*, *Robin Hood* e questo *The Iron Mask*. "Il teatro stava stretto a Doug", disse Dwan. "Era molto attivo, amava il movimento e lo spazio, si godeva ogni istante della lavorazione di un film". Fairbanks era nato per interpretare D'Artagnan: in *A Modern Musketeer* (1917), scritto e diretto da Dwan, la madre del protagonista legge *I tre moschettieri* durante la gravidanza. Voleva che i suoi film fossero una prosecuzione di quello spirito avventuroso che aveva ormai abbandonato il mondo. Si innamorò del cinema perché gli permetteva di raccontare storie con la mimica, l'allusione, l'azione e il movimento.



The Iron Mask

David Gill e io intervistammo Dwan alla fine degli anni Settanta, quando stavamo lavorando alla serie televisiva *Hollywood*. Ci disse che dopo aver girato il prologo parlato Fairbanks era rimasto scosso perché la sua voce aveva i toni alti che gli attori dell'epoca temevano. Dwan gli disse di non preoccuparsi e chiamò un doppiatore. Ma quando parlammo con il doppiatore, Ed Bernds, lui disse che non era assolutamente vero: la voce era quella di Fairbanks, effettivamente riconoscibile grazie ai suoi film sonori. Be', dicono che ascoltando due testimoni di un incidente stradale si finisce per dubitare della storia.

Riuscimmo anche a rintracciare Laurence Irving, nel Kent, e lui ci raccontò che Fairbanks aveva spiccato l'incredibile salto dall'albero alla finestra del convento senza

controfigura e senz'altra misura di sicurezza oltre alla siepe d'alloro posta sotto l'albero. Ci riferì anche un episodio che usammo per concludere la nostra serie. Fairbanks stava per girare i prologhi parlati e portò Irving sul set insonorizzato. "Nello studio erano appese pesanti coperte, ma la presenza più minacciosa era il microfono montato su una lunga asta. Douglas si fermò, gli occhi spalancati sul buio della sala, si volse verso di me e disse 'Laurence, il romanticismo del cinema finisce qui'". Sappiamo che non sarebbe stato così. Ma Fairbanks non aveva alcun entusiasmo per il sonoro, e questo splendido film è un addio all'arte che tanto amava.

Kevin Brownlow

This was Fairbanks's last silent film, and he put his heart and soul as well as a great

deal of his money into it. His Three Musketeers of 1921 had been banned from France because the French had made their own version, and they considered Doug's to have historical flaws. So he determined to make this one irresistible to the French. He hired the illustrator of Dumas – Maurice Leloir – who wrote a charming memoir called Five Months with Douglas Fairbanks. He was consulted on every detail of production and even gave deportment classes. Laurence Irving, grandson of Sir Henry Irving, the great English actor, also began his film career on The Iron Mask and went on to design the next Fairbanks film, The Taming of The Shrew. He was fortunate on both these films to work alongside William Cameron Menzies, who had conjured up the Arabian Nights world of The Thief of Bagdad.



The Iron Mask

Having known Doug since they both worked for D.W. Griffith in the teens, Allan Dwan became a close friend and directed him in several of his finest pictures, *A Modern Musketeer*, *Robin Hood* and this one. "The theatre was too small for Doug", said Dwan. "He was active – liked movement and space – so he enjoyed every minute of film-making". Everyone agrees that Fairbanks was born to play *D'Artagnan* – in *Modern Musketeer* (1917), which he wrote and directed, Dwan had Doug's mother reading *The Three Musketeers* during her pregnancy. Fairbanks was a tremendous romantic. He wanted to make films that continued the sense of adventure that he felt had gone from much of the world. He fell in love with the film medium because it enabled him to tell his story in mime, by suggestion, action and movement.

When David Gill and I were making the Hollywood series in the late 70s, we interviewed Dwan. He said that when he filmed the talking prologue, Fairbanks had been shaken to hear that first recording of his voice. It had the high pitch that every actor of the time feared. Dwan told him not to worry and brought in a voice double. But then we spoke to the man who had recorded it, Ed Bernds. Absolutely not – Fairbanks did it himself. And the voice is recognisable from his talkies. Well, they say if you listen to two witnesses to a car

crash, you wonder about history. We also tracked Laurence Irving to his home in Kent, and he told us how Doug had done the incredible leap to the convent window without a double and without safety precautions beyond the laurel hedge Irving had positioned beneath the tree. He also told us a story which became the finale to the entire series. Fairbanks was about to film the talking prologues and he took Irving to the newly-built sound stage. "The studio had been hung with heavy blankets, and the most menacing thing was the microphone on a long arm. Douglas paused, looked into this darkness and then he turned to me and said 'Laurence, the romance of motion pictures ends here'".

We know that it didn't. But Fairbanks had no enthusiasm for talkies and this beautiful film is his farewell to the art he loved so much.

Kevin Brownlow

WHILE PARIS SLEEPS

USA, 1932 Regia: Allan Dwan

■ Scen.: Basil Woon. F.: Glen McWilliams. M.: Jack Murray, Paul Weatherwax. Scgf.: William Darling. Int.: Victor McLaglen (Jacques Costaud), Helen Mack (Manon Costaud), William Bakewell (Paul Renoir),

Jack La Rue (Julot), Rita La Roy (Fifi), Maurice Black (Roca), Lucille La Verne (Madame Golden Bonnet), Paul Porcasi (Kapas). Prod.: Fox Film Corporation. Pri. pro.: 8 maggio 1932 ■ 35mm. D.: 62'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Twentieth Century Fox ■ Restaurato da Twentieth Century Fox in collaborazione con MoMA - The Museum of Modern Art / Restored by Twentieth Century Fox in collaboration with MoMA - The Museum of Modern Art

Un galeotto, eroe della Prima guerra mondiale, evade per raggiungere a Parigi la famiglia che lo crede morto. Non ha il coraggio di rivelarle la sua vera identità e si finge un amico del padre. Nel poco tempo che trascorreranno insieme, avrà l'occasione di favorire una storia d'amore fra lei e un giovane fisarmonicista. Ma soprattutto le permetterà di sfuggire dalle grinfie di una banda di protettori e lestofanti, sacrificando la sua stessa vita.

Sin dai suoi primi film sonori, Dwan padroneggia completamente il nuovo mezzo espressivo, come dimostra l'uso sapiente e misurato che fa qui del dialogo, in un susseguirsi di brevi sequenze efficaci e poetiche. Il dialogo non rallenta né appesantisce mai l'azione. La storia, costruita con consumata abilità, sa essere serrata, densa e agile nello stesso tempo, permettendo agli interpreti di esprimere tutte le sfumature e la complessità dei loro personaggi. La fotografia, spesso assai cupa, possiede anch'essa una grande varietà di sfumature che nulla ha a che vedere con il pittoresco dei 'film francesi d'atmosfera'. C'è qualcosa di Victor Hugo nella storia: nella natura dell'intrigo (vicino per certi aspetti ai *Miserabili*), ma anche nel bilanciamento di forza e di dolcezza nella caratterizzazione dei personaggi. Dwan si dimostra come sua abitudine particolarmente sensibile a ciò che di patetico c'è nel loro destino. Il film è anche il primo esempio nell'opera sonora di Dwan di quella fusione fra elegia e tragedia che si ritroverà vent'anni più tardi nelle ultime opere del grande regista.

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

A convict, once a hero of World War I, escapes and flees to Paris to find his



Dw-9-71

While Paris Sleeps

daughter, who believes him dead. He doesn't have the courage to reveal his true identity and pretends to be a friend of her father. In the short time they spend together he comes to encourage her in a love story that blossoms between her and a young accordionist. But most notably he helps her escape from the clutches of a band of pimps and con-men, sacrificing his own life in the process. From his earliest sound films, Dwan completely masters this new mode of expression, using dialogue sparingly and wisely, in a succession of short sequences that are both effective and poetic. The dialogue never slows, nor weighs down the action. The story, structured with consummate skill, manages to be tight, dense and agile at the same time, allowing the actors to express all the nuances and unspoken complexities of their characters. The cinematography, often rather gloomy, nonetheless conveys a wide range of shades entirely unlike the picturesque quality of

French 'atmosphere films'. There's something of Victor Hugo in the story: the quality of intrigue (recalling certain aspects of *Les Misérables*), but also the balance between power and sweetness in the depiction of the characters. Dwan demonstrates, as always, a particular sensitivity to the individuals with something tragic or pitiable in their destiny. The movie is also the first sound film by Dwan that blended elegy and tragedy, an approach that would be reprised twenty years later in the last works of the great director.

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

F.: John F. Seitz. M.: Alex Troffey. Scgf.: Duncan Cramer. Int.: Claire Trevor (Jane Martin), Cesar Romero (Frank Peyton), Douglas Fowley (Nick Shelby), Lloyd Nolan (detective Walsh), Lester Matthews (Gilbert Lockhart), Robert McWade (John Graves), Ralf Harolde (Tony), Russell Hicks (giudice Graham), Holmes Herbert (Harold Anderson). Prod.: Sol M. Wurtzel per Twentieth Century Fox Film Corporation. Pri. pro.: 30 ottobre 1936 ■ 35mm. D.: 65'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Twentieth Century Fox

Perla misconosciuta del periodo più oscuro di Dwan – i tre anni trascorsi con Sol Wurtzel, responsabile della produzione di serie B alla Fox, alla metà degli anni Trenta – *Fifteen Maiden Lane* è uno dei sei film da lui girati con Claire Trevor, vistosa bionda di Brooklyn che lo studio stava avviando alla carriera di diva (finalmente coronata da una nomination all'Oscar per *Dead End* nel 1937). Il titolo si riferisce

FIFTEEN MAIDEN LANE

USA, 1936 Regia: Allan Dwan

■ T. it.: *L'ultima partita*. Sog.: dal racconto omonimo di Paul Burger. Scen.: Lou Breslow, John Patrick, David Silverstein.

all'indirizzo di un palazzo di Manhattan (oggi scomparso) che prima del 1950 era una nota sede di gioellieri. Dwan lo anima facendo circolare l'azione (e lo sguardo della macchina da presa) da un piano all'altro dell'edificio. Quando sorprende un affascinante ladro gentiluomo (Cesar Romero) a rubare un gioiello sostituendolo con un falso, Trevor s'improvvisa sua complice nascondendo il bottino nella borsetta per permettere a Romero di sfuggire al detective Walsh, un ometto ostinato il cui nome è un probabile omaggio a un vecchio amico e collega del regista. È solo il primo di una serie di maliziosi doppi giochi e inaspettati rovesciamenti, tutti perfettamente incorporati da Dwan in un intreccio che procede sbandando e spiazzando deliziosamente lo spettatore. Trevor interpreta una di quelle eroine risolute e indipendenti che Dwan adorava: anche lei potrebbe proclamare, come Shirley Temple in *Rebecca of Sunnybrook Farm* (1938), "Sono molto autonoma". Paul Fix è un agitatore socialista che si ritrova tra le mani una fortuna inaspettata.

Dave Kehr

An overlooked gem from Dwan's most obscure period – the three years he spent with Sol Wurtzel's B unit at Fox in the mid-30s – Fifteen Maiden Lane is one of the six films he made with Claire Trevor, an ap-

*pealing brassy Brooklyn blonde whom the studio was grooming for stardom (which Trevor would ultimately achieve with an Academy Award nomination for *Dead End* in 1937). The title refers to the address of the now vanished downtown Manhattan building where New York's diamond business was centered before 1950, a setting Dwan brings to life by keeping the action (and his camera) moving up and down between floors. Present in a dealer's office when a suave jewel thief (Cesar Romero) swaps a phony for a precious jewel, Trevor impulsively plays along by allowing him to slip the booty in her purse, which allows Romero to get past the building's chief security officer – a tough little detective (Lloyd Nolan), whose name, Walsh, is a likely reference to a certain old friend and colleague of the filmmaker. But this is only the first in a series of sly double-crosses, impersonations and unexpected reversals – all smoothly assembled by Dwan into a careening narrative that keeps the viewer delightfully off-balance. Trevor provides a perfect example of the strong-willed, autonomous heroines Dwan favored; one can imagine her proclaiming, as Shirley Temple does throughout Dwan's *Rebecca of Sunnybrook Farm* (1938), "I'm very self-reliant". With Paul Fix as a socialist agitator who receives an unexpected windfall.*

Dave Kehr



Fifteen Maiden Lane

UP IN MABEL'S ROOM

USA, 1944 Regia: Allan Dwan

■ T. it.: *Nella camera di Mabel*. Sog.: dall'opera teatrale omonima di Otto A. Harbach e Wilson Collison. Scen.: Tom Reed. F.: Charles Lawton. M.: Richard Heermance, Grant Whytock. Scgf.: Joseph Sternad. Mus.: Michel Michelet. Int.: Marjorie Reynolds (Geraldine Ainsworth), Dennis O'Keefe (Gary Ainsworth), Gail Patrick (Mabel Essington), Mischa Auer (Boris), Charlotte Greenwood (Martha), Lee Bowman (Arthur Weldon), John Hubbard (Jimmy Larchmont), Binnie Barnes (Alicia Larchmont), Janet Lambert (Priscilla), Fred Kohler Jr. (Johnny). Prod.: Edward Small per Small Productions. Pri. pro.: 7 aprile 1944 ■ 35mm. D.: 76'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Library of Congress

Tratto da una commedia di Broadway del 1919 scritta da Otto Harbach e Wilson Collison, *Up in Mabel's Room* fu il primo di tre fortunati adattamenti di classiche farse ad opera di Allan Dwan per il produttore indipendente Edward Small. Dwan disse a Peter Bogdanovich che queste commedie frenetiche e blandamente risqué furono il suo contributo allo sforzo bellico: erano opere d'evasione fatte per distrarre il pubblico dalle preoccupazioni. Tuttavia, il prologo di *Up in Mabel's Room* ammonisce: "Attenzione! Contrariamente a quello che vi avranno fatto credere, questo è un film di guerra! Ci vuole un gran coraggio per bombardare Berlino, per combattere i giapponesi nelle giungle del Pacifico, per cacciare i nazisti dall'Africa e dalle montagne italiane. Ma avete mai provato a tenere nascosto qualcosa a vostra moglie? Ragazzi, quella sì che è guerra!". La guerra però in questo caso non è tanto tra un marito sventato e sempre più agitato (Dennis O'Keefe) e la moglie possessiva e infantile (Marjorie Reynolds), ma tra la moglie e la vecchia fiamma del marito, una donna ben più matura, sicura di sé, indipendente: un'eroina 'alla Dwan' interpretata dall'intelligente e sofisticata Gail Patrick (nella prima delle sue cinque collaborazioni con il regista). Il triangolo è complicato dalla densa rete di rapporti – familiari, amicali, professionali – che tipicamente circonda i personaggi di Dwan. Gran parte dell'azione si svolge nella casa



Up in Mabel's Room

di campagna della sorella (Charlotte Greenwood) del fidanzato di Gail Patrick (Lee Bowman), dove si aggiunge alla compagnia una vecchia coppia litigiosa (Binnie Barnes e John Hubbard). Piena dei ninnoli, delle tappezzerie e dei mobili troppo grandi che ingombrano gli interni di Dwan, la casa diventa l'ennesimo spazio infido e complesso con cui i protagonisti iperkinetici del regista si ritrovano a fare i conti.

Dave Kehr

Based on a 1919 Broadway play by Otto Harbach and Wilson Collison, Up in Mabel's Room was the first of three highly successful adaptations of classic farces directed by Dwan for the independent producer Edward Small. Dwan told Peter Bogdanovich that these fast paced, mildly risqué comedies were his contribution to the war effort – pure escapism meant to distract the public from the anxieties of the moment – but as the prologue to Up in Mabel's Room advises, “Warning! In spite of anything you may have heard to the contrary, this is a war picture! It takes great courage to bomb Berlin – to fight the Japs in the jungles of the Pacific – to

push the Nazis out of Africa and off the Mountains of Italy. But did you ever try to keep a secret from your wife? Brother, that's war!” The war in this case, however, is less between a scatterbrained, increasingly frantic husband (Dennis O'Keefe) and his possessive, childish wife (Marjorie Reynolds), than between the wife and the husband's old flame, a far more mature, self-confident, independent and all-around Dwanian female played by the coolly intelligent Gail Patrick (in the first of her five performances for Dwan). This central triangle is complicated by the dense network of relationships – familial, friendly, and professional – that typically surrounds Dwan's characters. Much of the action takes place in a country house belonging to the sister (Charlotte Greenwood) of Patrick's fiancé (Lee Bowman), where the principals are joined by a squabbling older couple (Binnie Barnes and John Hubbard). Stuffed with the knickknacks, wall-hangings, and oversized furniture that characterizes Dwan's cluttered interiors, the country home becomes another complex, treacherous space to be negotiated by Dwan's hyperkinetic protagonists.

Dave Kehr

RENDEZVOUS WITH ANNIE

USA, 1946 Regia: Allan Dwan

■ T. it.: *Tutta la città ne sparla*. Scen.: Mary Loos, Richard Sale. F.: Reggie Lanning. M.: Arthur Roberts. Scgf.: Hilyard Brown. Mus.: Joseph Dubin. Int.: Eddie Albert (Jeffrey Dolan), Faye Marlowe (Annie Dolan), Gail Patrick (Dolores Starr), Philip Reed (tenente Avery), C. Aubrey Smith (Sir Archibald Clyde), Raymond Walburn (Everett Thorndyke), William Frawley (generale Trent), James Millican (capitano Spence), Wallace Ford (Al Morgan), Will Wright (Elmer Snodgrass), Lucien Littlefield (Ed Kramer), Edwin Rand (Phil Denim), Mary Field (Deborah). Prod.: Allan Dwan per Republic Pictures. Pri. pro.: 22 luglio 1946 ■ 35mm. D.: 80'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: UCLA Film and Television Archive e Paramount Pictures per concessione di Park Circus Films ■ Restaurato da UCLA Film and Television Archive e Paramount Pictures a partire da un controtipo positivo combinato nitrato 35mm / *Preserved by UCLA Film and Television Archive in conjunction with Paramount Pictures from a 35mm nitrate composite fine grain master positive* ■ Lavorazioni effettuate presso / *Laboratory services by The Stanford Theatre Film Laboratory, Audio Mechanics, DJ Audio*. Restauro finanziato da / *Preservation funded by The Packard Humanities Institute*

Dopo il ritmo frenetico delle commedie per Edward Small, nei film diretti per la Republic Pictures dal 1946 al 1954 Dwan passò a una modalità più lirica, riflessiva, con sfumature fantastiche. *Rendezvous with Annie* fu il primo dei titoli girati dopo aver firmato con la Republic e il primo di quattro film sceneggiati dai coniugi Richard Sale (che passò poi alla regia) e Mary Loos (nipote di Anita Loos, che aveva collaborato con Dwan ai tempi della Faibanks Pictures). Ambientato nell'immediato dopoguerra, il film narra con la tecnica del flashback la storia di un soldato dell'Air Force (Eddie Albert) distaccato a Londra che senza permesso approfitta di un passaggio per gli Stati Uniti offerto da due amici piloti (Phillip Reed e James Millican) per trascorrere una notte con la giovane moglie (Faye Marlowe). Tornato ufficialmente a casa dopo il congedo scopre di essere il padre di un bim-

bo, e dato che nessuno sa della sua breve diserzione si ritrova vittima di pettigolezzzi. Dwan trasforma qui il tema dell'incerta paternità che percorre gran parte della sua opera orientandolo non verso il melodramma (*Wicked, One Mile from Heaven*) ma verso la storia romantica, con un tocco di misticismo cristiano che fa pensare a Frank Borzage (che quell'anno girò *I've Always Loved You* per la stessa casa di produzione). A salvare Albert è un'improbabile accoppiata formata da una fascinosa cantante di night club (ancora la sottovalutata Gail Patrick) e un distinto gentiluomo britannico che Albert conosce solo come "la vecchia schiappa" (C. Aubrey Smith) – i quali benevolmente, dal loro più alto status, decidono di intervenire nella vita di Albert.

Dave Kehr

*After the manic pace of the Edward Small comedies, Dwan shifted into a more lyrical, reflective, even somewhat fantastic mode for the work he did at Republic Pictures from 1946 to 1953. Rendezvous with Annie was the first of Dwan's films under his Republic contract, and the first of four films he made with the husband and wife screenwriting team of Richard Sale (who would later become a director) and Mary Loos (the niece of Dwan's collaborator from the Fairbanks days, Anita Loos). Set in the immediate aftermath of the war, the film relates in flashback the story of an Air Force office clerk (Eddie Albert) based in London, who goes AWOL when he impulsively hitches a ride back to the States with a pair of pilot buddies (Phillip Reed and James Millican) in order to spend a night with his young bride (Faye Marlowe). When he officially returns home after his discharge, he finds that he's the father of a little baby – and because no one in his home town knew of his secret return, the subject of much local gossip. Here, Dwan transforms the theme of doubtful or challenged parentage that runs through so much of his work not as melodrama (*Wicked, One Mile from Heaven*) but as a kind of romantic affirmation, with a touch of Christian mysticism about it that might have been borrowed from Frank Borzage (also at Republic that year, to make *I've Always Loved You*). The agents of Albert's salvation are a pair of unlikely figures – a glamorous nightclub singer (the underappreciated Gail Patrick, again) and a distin-*

guished British gentleman Albert knows only as "the old duffer" (C. Aubrey Smith) – who descend from their exalted positions to intervene in Albert's life.

Dave Kehr

THE INSIDE STORY

USA, 1948 Regia: Allan Dwan

■ T. alt.: *The Big Gamble*. Sog.: dal racconto omonimo di Ernest Lehman e Geza Herczeg. Scen.: Mary Loos, Richard Sale. F.: Reggie Lanning. M.: Arthur Roberts. Scgf.: Frank Arrigo. Mus.: Nathan Scott. Int.: Marsha Hunt (Francine Taylor), William Lundigan (Waldo Williams), Charles Winninger (zio Ed), Gail Patrick (Audrey O'Connor), Gene Lockhart (Horace Taylor), Florence Bates (Geraldine Atherton), Hobart Cavanaugh (Mason), Allen Jenkins (Eddy), Roscoe Karns (Eustace Peabody), Robert Shayne (Tom O'Connor), Will Wright (Jay Jay Johnson), William Haade (Rocky). Prod.: Allan Dwan per Republic Pictures. Pri. pro.: 14 marzo 1948 ■ 35mm. D.: 87'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: UCLA Film and Television Archive e Paramount Pictures per concessione di Park Circus Films ■ Restaurato da UCLA Film and Television Archive e Paramount Pictures a partire da un controtipo combinato nitrato 35mm / Preserved in conjunction with Paramount Pictures from a 35mm nitrate composite fine grain master. Lavorazioni effetturate presso / Laboratory services by The Stanford Theatre Film Laboratory, Audio Mechanics, DJ Audio. Restauro finanziato da / Preservation funded by The Packard Humanities Institute

Girato nel 1948, quando una flessione economica fece temere un ritorno al buio degli anni Trenta, *The Inside Story* riporta con un flashback ai tempi della Depressione e narra una favola incredibilmente pertinente sulla necessità di tener viva l'economia facendo circolare il contante. Il "pacchetto di rilancio" di Dwan è una busta contenente 1000 dollari che un agitato impiegato di banca (Charles Winninger) chiude nella cassaforte di un albergo del New England. Grazie a una serie di equivoci, il contante comincia a circolare nella cittadina permettendo al proprietario dell'albergo (Gene Lockhart) di

salvarsi dalla bancarotta, a un commerciante (Will Wright) di scongiurare lo sfratto, a un artista in difficoltà (William Lundigan) di pagare l'affitto e a un avvocato in crisi di accantonare l'ipotesi del suicidio. Un clima di realismo magico sottolineato da una felice catena di coincidenze pervade questo film narrativamente complesso ma piacevolmente rilassato, sensibile e ottimista. Ancora una volta a sistemare tutto intervengono due sconosciuti, i contrabbandieri newyorkesi interpretati da Allen Jenkins e William Haade. Questa volta la rete di rapporti sociali tessuta dagli eccellenti sceneggiatori Richard Sale e Mary Loos comprende un terzetto di donne energiche (Marsha Hunt, Gail Patrick e Florence Bates) che con la loro dignità e compostezza bilanciano un campionario di maschi agitati e inclini all'autocommiserazione.

Dave Kehr

Filmed in 1948, when a dip in the economy seemed to threaten a return to the worst of the 1930s, The Inside Story remains a surprisingly relevant fable, told largely in a flashback to the Depression years, about the need to keep cash in circulation in order to keep the economy alive. Dwan's stimulus package is an envelope containing \$1000 which a befuddled clerk (Charles Winninger) places for safekeeping in the strongbox of a New England hotel. Thanks to a series of misunderstandings, the cash begins to circulate through the community, allowing the owner of the hotel (Gene Lockhart) to save himself from bankruptcy, a merchant (Will Wright) to stave off a foreclosure, a struggling artist (William Lundigan) to pay his rent, and a floundering lawyer (Robert Shayne) to reconsider his decision to commit suicide. An air of magic realism – coincidence happily piled upon coincidence – pervades this narratively complex but delightfully relaxed, observant and optimistic film, in which another pair of supernaturally gifted outsiders – New York bootleggers, played by Allen Jenkins and William Haade – intervene to set everything right. This time, Dwan's social network, spun from an excellent screenplay by Richard Sale and Mary Loos, includes a trio of strong women (Marsha Hunt, Gail Patrick and Florence Bates) whose dignity and composure is played in contrast to a collection of agitated, self-pitying males.

Dave Kehr



The Inside Story

SILVER LODGE

USA, 1954 Regia: Allan Dwan

■ T. it.: *La campana ha suonato*. Scen.: Karen De Wolf. F.: John Alton. M.: James Leicester. Scgf.: Van Nest Polglase. Mus.: Louis Forbes. Int.: John Payne (Dan Ballard), Elizabeth Scott (Rose Evans), Dan Duryea (Fred McCarthy), Dolores Moran (Dolly), Emile Meyer (sceriffo Woolley), Robert Warwick (giudice Cranston), John Hudson (Mitch Evans), Harry Carey Jr. (Johnson), Alan Hale Jr. (Kirk), Stuart Whitman (Wicker), Frank Sully (Paul Herbert), Morris Ankrum (Zachary Evans). Prod.: Benedict Bogeaus per Pinecrest Productions. Pri. pro.: 24 giugno 1954 ■ 35mm. D.: 80'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: George Eastman House per concessione di Sikelia Productions

"Se c'è un tema comune alla sua intera opera" scrive Peter Bogdanovich nell'introduzione all'intervista con Allan Dwan "ha molto a che fare con la varietà dei suoi personaggi, con l'ottimismo, con l'umanità; ritroviamo dovunque la sua generosità e il suo humour spesso geniale". I film di Dwan parlano di persone semplici, delle loro vite e della loro innocenza, vite normali e dignitose in cui si riflette "un senso profondo dello spirito umano, indomito e immortale".

E dunque, che cos'è successo alla gente in *Silver Lode*? Il film ci arriva come un messaggio da un'epoca dura – gli anni del maccartismo, dei quali è una finissima testimonianza, pur se all'epoca fu accolto come banale titolo di seconda classe (John Payne al posto di John Wayne...). Tra i tanti grandi western del più grande decennio che il genere abbia conosciuto, nessuno più di *Silver Lode* sembra fedele alla norma; Serge Daney ha parlato di una *air de famille* dell'epoca, l'epoca del 'western interiore', a un tempo arcaico e raffinato, con un che di magico nel suo dipanarsi sempre intorno alla "storia di un segreto". Siamo all'inizio di un periodo favoloso nella produzione di Dwan: dieci film in cinque anni con il produttore Benedict Bogeaus e (soprattutto) con il leggendario direttore della fotografia John Alton (seguiranno film come *Cattle Queen of Montana*, *Tennessee's Partner*, *Slightly Scarlet*, *The River's Edge*).

Silver Lode è un capolavoro singolare e tempestivo, non solo l'occasionale incontro con una sceneggiatura di particolare qualità. L'immagine che Dwan qui riesce a comunicare con tanta forza è profondamente e personalmente sentita, prima ancora che portata sullo schermo: l'immagine della pace mentale, del paradiso perduto. La bellezza concettuale di tutto ciò è che quest'immagine prismatica emerge direttamente dalla *mise-en-scène*, come

ha indicato Jacques Lourcelles scrivendo che il film è "di un classicismo assoluto": "Sul piano drammatico, Dwan utilizza con genialità e forse con più intensità di quanto si sia mai fatto la disciplina e la costrizione delle tre unità di luogo, tempo e azione. Per quel che riguarda la regia propriamente detta, essa assicura il trionfo del découpage classico, arricchito di prodigiosi piani-sequenza in movimento che danno rilievo ai momenti più forti dell'intreccio".

Parlando del film Dwan era, secondo il suo stile, modesto: "Non era proprio un film politico, come è stato detto. Piuttosto la descrizione satirica di una piccola comunità ipocrita. Il tema mi piaceva molto: un uomo viene falsamente accusato, e altrettanto falsamente verrà scagionato". Forse *Silver Lode* non era proprio un film politico, ma i suoi snodi ironici funzionano comunque – il ritratto di una stagione politica e del suo vacuo paesaggio mentale non è meno vigorosa per il fatto che veste i panni del western. L'apparente distanza è anzi quasi un vantaggio: acuisce il senso di terrore psicologico, di conformismo brutale, del male che serpeggia in forma demagogica attraverso tutte le sacre istituzioni: la scuola, l'ufficio del sindaco, il tribunale, la chiesa. Nessuna speranza arriva da nessuna parte: la corrente di menzogne, reticenze, vigliaccherie, avidità e false testimonianze è ininterrotta. È il riflesso del profondo disgusto per una civiltà che si è corrotta, per cittadini mentalmente infiacchiti e aggressivi che si trasformano con sconcertante facilità in una massa pronta al linciaggio.

Infine, quel dettaglio sempre citato: il cattivo, interpretato dal magnifico Dan Duryea, ha persino un nome familiare: McCarthy...

Peter von Bagh

If there's a single unifying theme to Dwan's work, writes Peter Bogdanovich in the introduction to his interview with Allan Dwan, "it has a lot to do with the amazing diversity of people and with an optimistic sense of humanity; his generosity and often genial humor are there throughout". The films are about the lives of simple people and their innocence, ordinary and dignified lives reflected with a "profound sense of the essential indomitability and deathlessness of the human spirit".



Silver Lode

Well, looking at Silver Lode: whatever happened to people? Evidently the film delivers a message from hard times – the years of McCarthyism about which Dwan's film is, from any angle, one of the finest testimonies, even if it was seen at the time as a routine programmer – John Payne instead of John Wayne. Among the many fine westerns of the genre's greatest decade, no film seems to be more ordinary; Serge Daney hailed the air de famille of that period, the return of "the days of the intimate western", inseparably archaic and refined, and creating the magic of a "story about a secret". Daney addressed his words as well to the beginning of a fabulous period in Dwan's oeuvre: ten films (in five years) with the producer Bogeaus Benedict and (mostly) the legendary cinematographer John Alton (including films like The Cattle Queen of Montana, Tennessee's Partner, Slightly Scarlet, The River's Edge). Silver Lode is both a timely and an original masterpiece, not at all just a happy accident of a good script. Dwan projects an image that is so deep that there is no need to show it: peace of mind, a sense of paradise lost. The beauty of the concept is that the prismatic image arises directly from the mise-en-scène, as Jacques Lour-

celles indicates when he wrote that the film has "an absolute classicism": "Dramatically, Dwan uses with genius and perhaps with more intensity than anyone before him in the cinema the constraint and the discipline of the three unities. As to the mise-en-scène properly speaking, it creates the triumph of the kind of shot arrangement known as 'classical', enriched by prodigious single shot sequences with a moving camera that punctuate the strongest moments in the story".

Dwan himself was, as were his ways, modest: "This is not, properly speaking, a political film, as it has been called. It is more of a satirical description of a hypocritical small community. I like the theme a lot: a man is condemned for false reasons and he is also set free for false reasons".

Perhaps Silver Lode was not a political film, but its ironic twists come to the same thing – the portrait of a political age and its soulless landscape is no less vigorous for being veiled by the Western setting. The distanced format is even an asset; it heightens the sense of mental terror, brutal uniformity and demagogic evil lurking in all the sacred institutions: school, the Mayor's office, the court, church. There is no hope from any of them, only lying, pretensions, cowardly behavior, greediness

and a stream of false testimonies. Deep dislike is targeted against a civilization gone wrong: mentally lazy and aggressive good citizens turn so easily into a lynch mob.

Finally, one nice detail, never overlooked: the villain, played by the magnificent Dan Duryea, even has a familiar name – McCarthy...

Peter von Bagh

TENNESSEE'S PARTNER

USA, 1955 Regia: Allan Dwan

■ T. it.: *La jungla dei temerari*. Sog.: dal racconto omonimo di Bret Harte. Scen.: Milton Kirms, D.D. Beauchamp, Graham Baker, Teddy Sherman. F.: John Alton. M.: James Leicester. Scgf.: Van Nest Polglase. Mus.: Louis Forbes. Int.: John Payne (Tennessee), Ronald Reagan (Cowpoke), Rhonda Fleming (Elizabeth 'Duchess' Farnham), Coleen Gray (Goldie Slater), Tony Caruso (Turner), Morris Ankrum (il giudice), Leo Gordon (lo sceriffo), Chubby Johnson (Grubstake McNiven), Joe Devlin (Prendergast), Myron Healey (Reynolds), John Mansfield (Clifford), Angie Dickinson (Abby Dean). Prod.: Benedict Bogeaus per Filmcrest Productions Inc. Pri. pro.: 21 settembre 1955 ■ 35mm. D.: 87'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: George Eastman House per concessione di Sikelia Productions

"Gli amici mi chiamano Cowpoke", "Io mi chiamo Tennessee, e non ho amici". Due battute in perfetta forma di chiasmo, e l'avventura può incominciare. Il fatto che a pronunciarle siano attori liberi dal fascino dei divi (Ronald Reagan, John Payne) aggiunge il tocco benefico dell'*understatement*, accentua il pudore dell'amicizia che si stringe. Dwan, magari, non la pensava così: alla domanda di Bogdanovich, che gli chiede se nel ruolo di Tennessee avrebbe preferito John Wayne, risponde stupito: "Certo che avrei preferito John Wayne. Chiunque lo avrebbe preferito". Eppure l'approdo postbellico di Dwan alla Poverty Row inaugura, come gli storici riconoscono, la stagione aurea della sua carriera. L'economia forzata non lo spaventa, anzi affina i mezzi, scontorna i sentimenti. Tennessee's Partner non si con-

cede sortite nei grandi spazi, lo splendore naturale che sarà di *The Cattle Queen of Montana*. Questo western è, come tanti in questi anni, un *voyage autour de mon set*, ma lo è con affettuosa accuratezza ‘culturale’ e vivido uso dell’ironia. Il set si compone dei pezzi basic del repertorio, saloon, verande, ufficio dello sceriffo; ma è una bella, beffarda invenzione questo pensionato-bordello che si chiama The Marriage Market, retto con etica del mestiere e solido senso degli affari dalla ‘Duchessa’ Rhonda Fleming, “bellezza fulva e madida, occhi azzurri, criniera rossa, petto caldo” (Roger Tailleur). Che cos’è in fondo il matrimonio, in questa fine Ottocento, nelle lande remote del *wild west* come nelle capitali borghesi sulle due coste dell’Atlantico, se non un mercato? Qui, almeno, c’è un’insegna dipinta a mano a far piazza pulita dell’ipocrisia. Il pensionato della Duchessa, dove biondine delicate offrono caviale e ciambelle ai clienti, trabocca di fiori: e così, mentre il western imbocca il viale del tramonto, la dialettica fondativa del suo mito, l’opposizione tra Deserto e Giardino, può rifugiarsi anche tra gli iris che profumano il boudoir d’una maîtresse – per quanto, probabilmente, la più memorabile maîtresse prima della Mrs. Miller di Altman...

Intorno c’è la corsa all’oro, che innesca la sua spirale di cupidigia e vigliaccherie, ma molto è fuoricampo: come sempre, “il male è presente nelle storie di Dwan, ma non riceve più spazio di quanto meriti” (Michael Henry Wilson). Così, ci informa Lourcelles, anche il ‘manicheismo’ del romanzo di Bret Harte, che contrapponeva l’innocenza del ragazzo della prateria al cinismo del *gambler*, sfuma in un chiaroscuro drammatico, e ambiguo *malgré soi*: sarà proprio la segreta lealtà di Tennessee, deciso ad evitare ad ogni costo che l’amico sposi una piccola *goldigger* dal viso a punta, a condurre Cowpoke al suo tragico destino – tutto questo sotto quell’apparente semplicità che dà a *Tennessee’s Partner*, a tratti, quasi un’aria da film per ragazzi, dove la colonna sonora commenta ogni pugno sferrato con un colpo sordo di tamburo.

Dwan nutriva “un’antipatia viscerale per la disperazione” (Lourcelles), Dwan detestava gli *unhappy endings*. L’ultima immagine è il bacio d’una donna che da sempre vuol essere baciata come una casta spo-

sa ma, al dunque, il sangue le ribolle e bacia come sa e deve un’amante. Prima però ci siamo ritrovati intorno alla tomba d’un giovane innocente, e con emozione e sorpresa abbiamo sentito mormorare queste parole: “Non sapevo nemmeno il suo nome”. Un western del 1955, così a lungo perso nel purgatorio dei secondi ranghi, si chiude come si chiudono, con parole amplificate dall’ipersensibilità del cinema moderno, un film come *Il sorpasso*, o come *Ultimo tango a Parigi* – e in fondo non meno di loro, nel suo orizzonte e nel suo nobile genere, *Tennessee’s Partner* è un’avventura dell’identità e della solitudine.

Paola Cristalli

“My friends call me Cowpoke”. “My name’s Tennessee, and I don’t have friends”. Two lines in perfect chiastic structure, and we go from there. The fact that the two actors uttering these are short on movie star charisma (Ronald Reagan and John Payne) adds a captivating touch of understatement to the scene, and accentuates the shy quality of the friendship that here begins. Dwan, probably, didn’t think of it that way: when asked by Bogdanovich if he would have preferred John Wayne for Tennessee, he answered, stunned: “Of course I wanted John Wayne. Anyone would have wanted him”.

And yet Dwan’s post-war period on the Poverty Row was, as historians now recognize, the golden era of his career. The imposed belt-tightening didn’t intimidate him; rather it honed his skills and fine-tuned the emotions. Tennessee’s Partner doesn’t even take advantage of vast landscapes or of majestic nature that will be found in *The Cattle Queen of Montana*. This western is, like many of that era, a more intimate personal voyage, a voyage autour de mon set carefully and artistically crafted and brimming with irony. The set pieces offer the standard western fare: saloon, porches, the sheriff’s office; but what a wonderfully acerbic invention is the boarding house/bordello called “The Marriage Market”, run with ethical righteousness and a solid business sense by the ‘Duchess’ Rhonda Fleming, “a tawny, sweaty blue-eyed beauty, with a red mane and a hot breast” (Roger Tailleur). And what is marriage, after all, in this late 1800’s, in the Wild West territory as well as in the big towns of both Atlantic coasts, if not a marketplace? Here, at least, there is a hand painted sign that wipes out any hypocrisy. The Duchess’ boarding house, where dainty blondes offer caviar and sweets to their clients, surrounded by flowers: and while the western enters the territory of its golden decline, the basic conflict of its mythology, the op-



Tennessee’s Partner

position of Desert and Garden, can even find a refuge amid the aromatic irises in this Madame's boudoir – perhaps the most memorable Madame on screen before Robert Altman's Mrs. Miller...

Running throughout the film is the story of the search for gold, triggering a spiral of greed and cowardice, but much of this takes place off-screen: as always, "evil is present in Dwan's stories, but gets no more attention than it deserves" (Michael Henry Wilson). As Lourcelles states, even the black and white "manichaeism" of the Bret Harte novel, that counterpointed the innocence of the prairie boy with the cynicism of the gambler, finds dramatic shading and ambiguity in spite of itself: it will turn out to be Tennessee's loyalty and his determination to do whatever it takes to keep his friend from marrying a gold-digger that drives Cowpoke toward his tragic end – but all handled with such stark simplicity, where the soundtrack highlights each fist with a drumbeat.

Dwan nurtured "a visceral distaste for desperation" (Lourcelles); he detested unhappy endings. The final image is the kiss of a woman who always wanted to be kissed as if she were a chaste newlywed, but when it comes down to it, she gets on fire and kisses as a lover would. Moments earlier, however, we found ourselves around the tomb of a young innocent, and are moved by a voice whispering: "...I didn't even know his name". A western from 1955, long lost in B-movie purgatory, ends as films like Il sorpasso, or Last Tango in Paris will later come to end, with the same words there magnified by the hypersensitivity of modern cinema – and ultimately this is no less of a film, in its scope and in its noble genre: Tennessee's Partner too is an adventure of identity and loneliness.

Paola Cristalli

MOST DANGEROUS MAN ALIVE

USA, 1961 Regia: Allan Dwan

■ Sog.: dal racconto *The Steel Monster* di Phillip Rock e Michael Pate. Scen.: James Leicester, Phillip Rock. F.: Carl Carvahal. M.: Carlo Lodato. Mus.: Louis Forbes. Int.: Ron Randell (Eddie Candell), Debra Paget

(Linda Marlow), Elaine Stewart (Carla Angelo), Anthony Caruso (Andy Damon), Gregg Palmer (tenente Fisher), Morris Ankrum (capitano Davis), Tudor Owen (dottor Meeker), Steve Mitchell (Devola), Joel Donte (Franscetti). Prod.: Benedict Bogaus per Trans-Global Films ■ 35mm. D.: 82'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus

Come accade solo nei film di Dwan, dopo un paio di minuti siamo già *in medias res*. Un uomo di nome Eddie Cantell fugge da un convoglio di condannati a morte diretto a San Quintino; insignificante nell'aspetto, ha in realtà una storia alle spalle, è un self-made-man che ha costruito un impero e che ne è stato derubato mentre si trovava in prigione – una moderna parabola di successo con un finale altrettanto moderno, in un mondo governato da mani sempre più sporche. Gente di successo sono gli ex sodali di Eddie, banali criminali senza una sola idea o qualità – quel che sanno fare è solo rubare, uccidere e distruggere. La società ufficiale, a cominciare dalla polizia, completa il deprimente panorama. Le facce che vediamo in questo lucido film sono quasi una personificazione di quel connubio tra forze militari e industriali che fu la visione da incubo evocata da Eisenhower nel suo discorso d'addio alla presidenza, nel 1961.

Così Eddie è stato incastrato con una falsa accusa e finirà con l'uccidere davvero un uomo, quasi come un automa, e con l'aiuto di coloro che vogliono farla finita con lui – ovvero tutti, dai poliziotti ai criminali (ammesso che sia possibile distinguere). Diventa un killer suo malgrado, il che non significa che a sua volta lui sia un tipo amabile o indifeso; è armato e pericoloso, ma pur sempre un pesce piccolo rispetto a quelli che gli stanno alle calcagna. Finché a Eddie non succede qualcosa che lo trasforma materialmente: colpito dalle radiazioni, diventa invincibile. Potrebbe essere già morto (forse qui c'è un'eco di *The Walking Dead*, lo strano incontro tra Michael Curtiz e Boris Karloff), dunque le armi non lo feriscono; è solo una patetica cavia al servizio della scienza. Il suo percorso di morte lungo quarantotto ore si svolge tra uffici anonimi e il deserto, il miglior deserto del cinema moderno. Quel che per Antonioni sarebbe stato un set è

qui realtà bruciante e concreta – il paesaggio di un'anima.

Eddie è il tipo di non-personaggio, un uomo qualsiasi intrappolato dagli eventi, che Dwan capiva così bene. Aveva persino una sua speciale 'marca' di attori, quasi non-attori, che interpretavano questi ruoli nell'ultima (e a questo punto possiamo dire più grande) stagione della carriera: John Payne, Ronald Reagan, in questo caso un certo Ron Randall che non si sarebbe fatto ricordare in nessun altro film. La sua faccia – come quelle dei personaggi di Edgar Ulmer – è la perfetta faccia di un uomo che sembra essere arrivato tra noi dal regno dei morti, che rivolge un'ultima occhiata alla terra e ai suoi abitanti e osserva uno scenario ben poco consolante o umano. La sua visione prevede anche una certa tensione erotica, come in *Slightly Scarlet* o in *River's Edge*. Eddie è diviso tra due donne – la dolce Elaine Stewart e la più minacciosa pupa del gangster Debra Paget, che promette: "Farò lo stesso a te...", e riceve dall'uomo la memorabile risposta: "Puoi farmi di nuovo di carne e sangue?".

L'inquietante finale chiude la vita senza scampo di Eddie con un'enorme esplosione, una tempesta di fuoco nella quale la nostra non-persona semplicemente si dissolve. Eppure la sua vita continua, polvere tra le polveri nucleari, nell'alienazione e nella distanza, pericoloso agli altri e a se stesso. Questo toccante post-mortem è anche l'addio del regista Allan Dwan. Potrebbe essere l'inaudito post-scriptum a una fantastica carriera cinematografica – un film senza nessuna simpatia per la società esistente, firmato da un ottimista che aveva diretto centinaia di film sorretti da una commovente fiducia nell'integrità degli esseri umani.

Peter von Bagh

As only with Dwan, we are in medias res in a couple of minutes. A man called Eddie Candell escapes from a death convoy to San Quentin; he is non-descript in appearance but not without importance, as this self-made man built an economic empire that was robbed while he was in prison – a modern success story topped by a still more modern one in a world run by ever dirtier hands. The successful people, Eddie's followers, are plain crooks whose own ideas wouldn't accomplish a thing – they can only steal, murder and destroy. Official

society, starting with the police, completes the grim view; their faces in this lucid film are almost like the personification of the military-industrial complex that was to become Eisenhower's nightmare vision in his farewell speech, in 1961.

So Eddie is first framed and will soon have killed a man, almost like an automaton, nicely assisted by those who want to finish him off – which means everybody, from the officials to criminals (if they can be separated). He doesn't choose to become a killer but clearly he is not sympathetic or harmless either; he's armed and dangerous, but of course a small fish compared to those after him. Except in what Eddie becomes materially: he is shell-shocked by radiation and becomes invincible: he might be dead already (perhaps there are echoes of the strange Michael Curtiz-Boris Karloff collaboration called *The Walking Dead*) so weapons don't hurt

him; he's just a pathetic guinea-pig in the service of progress. His 48-hour walk toward death takes place in anonymous offices or in the desert, the best in modern film. What would become a set for Antonioni is here burning, concrete, crushing reality – a soulscape.

Eddie is the kind of trapped nondescript non-person that Dwan understands so well; he even had a special type of actor, almost non-actors, perform those roles in the final (and arguably greatest) part of his career: John Payne, Ronald Reagan, here a guy called Ron Randell whose name doesn't ring a bell from any other film. His face – as with the heroes of Edgar Ulmer's films – is perfect for a man who seems to have walked among us from the realm of death, presenting a last look at earth and its present inhabitants and encountering a not very consoling view. The vision has an erotic tension also, as it happens in

Slightly Scarlet or River's Edge. Eddie stands between two women – a sweet Elaine Stewart and the more threatening gangster moll Debra Paget who promises: "I will make you the same..", answered memorably by the man: "Can you make me flesh and blood again?"

The strange finale caps Eddie's trapped life with an enormous explosion and fire storm where our non-person simply explodes. He survives as dust amid nuclear dust, alienated by and distanced from other people, dangerous to them and himself. His touching post-mortem is also director Allan Dwan's farewell. This might be the most amazing postscript to a fabulous film career – a film with no sympathy whatsoever for society, coming from an optimistic man who directed hundreds of films with touching confidence about the integrity of citizens.

Peter von Bagh



Most Dangerous Man Alive