

A black and white profile photograph of a man and a woman facing each other. The woman on the left has short, dark hair with bangs and is wearing a patterned blouse. The man on the right has dark hair and is wearing a suit jacket. They are looking directly at each other.

# WILLIAM WELLMAN, TRA MUTO E SONORO

*William Wellman, between Silent and Sound*

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

Dopo gli omaggi a von Sternberg, Capra, Ford, Hawks, Walsh e Dwan, quest'anno la retrospettiva dedicata ai maestri del cinema americano celebra William Wellman (1896-1975) proponendone tutti i film muti, i primi sonori e alcuni capolavori della maturità.

Le copie disponibili dei muti di Wellman sono purtroppo molto poche: *You Never Know Women* (1926, e già il suo dodicesimo) è un film sullo spettacolo che offre un punto di vista dall'interno del mestiere, come accadrà con *Wings* (1927), film di piloti e di guerra. *Beggars of Life* (1928) introduce al grande territorio wellmaniano dei film pre-Hays. Wellman seguiva una morale personale, estranea al moralismo predicato dalla società. Padroneggiava tutti i generi e oltre ogni categoria. La sua sensibilità per il paesaggio e il clima è paragonabile a quella di Ford (che preferiva il vento, mentre Wellman trova più congeniale la pioggia), e il suo gusto per l'avventura, l'azione e la fisicità degli uomini in guerra ricordano i migliori Hawks e Walsh.

La caratteristica più felice di Wellman era l'irriverenza, che culmina nell'assurdo totale di *Nothing Sacred* (1937): tra le poche grandi *screwball comedies* che osano portare aggressivamente in scena la stupidità della provincia americana. Le commedie di Wellman sono crude quanto i suoi film d'azione: un certo gusto per la contaminazione dei generi pare attraversare tutta la sua opera.

La produzione di Wellman è così ampia da risultare quasi ingestibile, e qualsiasi scelta è destinata a escludere film fondamentali. Ma ci attende una piacevole sorpresa, poiché i classici e i film meno conosciuti risultano ugualmente godibili. Prendiamo i western. *The Ox-Bow Incident* (1943) riflette con i suoi set claustrofobici l'orrore della giustizia sommaria e della violenza sempre in agguato sotto la superficie della civiltà. *Yellow Sky* (1948), violento film quasi privo d'azione, sta dalle parti di *Greed* (1924) e *The Treasure of the Sierra Madre* (1948). *Westward the Women* (1951), crudo viaggio dominato dalla legge della sopravvivenza, fa sembrare blandamente romantici la maggior parte degli altri western.

Ogni incursione in un altro genere corrisponde a una diversa tonalità. *A Star Is Born* (1937) non ha nulla da invidiare al magistrale remake di Cukor nel tormentato ritratto dell'industria dello spettacolo. Lo splendido *Good-bye, My Lady* (1956) sull'amicizia tra un ragazzino e un cane – e sulla natura, la vita nelle paludi, la famiglia – mostra come la perdita faccia parte di ogni transizione verso la maturità. Per molti questa rassegna sarà una rivelazione, visto che quasi nessun libro di storia del cinema cita film magnifici come *Other Men's Women* (1931) o *Midnight Mary* (1933). Perfino i migliori autori mostrano di non apprezzare a sufficienza l'opera di Wellman se messi di fronte alla sua intera produzione. Prevedo invece che la nostra rassegna sortirà l'effetto contrario: un semplice, crescente entusiasmo...

Peter von Bagh

*Our American Masters' retrospective adds William Wellman (1896-1975) to the company of von Sternberg, Capra, Ford, Hawks, Walsh and Dwan, once again presenting all the silents, the early sound films and some of the later masterpieces.*

*The scarcity of silent Wellman prints is a sad fact: You Never Know Women, in 1926 already his 12th film, shows an insider's view, like Wings (1927) about fliers and war; Beggars of Life (1928) is a touching prelude to the Depression-era roads, leading to great Wellman territory in the period 'before the Code', when he created many of the era's lasting, most hard-hitting films. His was a personal moral, outside the fake morality that society was preaching. He could handle any genre beyond categories. His sense of scenery and weather was as beautiful as Ford's (who voted for wind, when Wellman's specialty seemed to be rain), and his sense of adventure, physical action and men in war could have the same depth as the best films of Hawks or Walsh.*

*Wellman's most blessed characteristic was his irreverence, the fullness of which shines in the totally absurd Nothing Sacred (1937, rare among the greatest screwball comedies to have an aggressively rural-moronic content). Wellman's comedies were as tough as his action films: a certain tendency to mingle characteristics from quite unrelated genres is typical for him.*

*Wellman's output is large enough to be almost beyond reach; any selection is bound to leave out remarkable films.*

*A nice surprise is in store because the classics and the relatively unknown films are equally and deeply satisfying. Thus, among Wellman's westerns *The Ox-Bow Incident* (1943) is one of the most famous and greatest studio films ever, with its shadow play of justice and claustrophobic sets reflecting the horror story of violence pouring out of the depths of decent citizens; *Yellow Sky* (1948) belongs to the fraternity of *Greed* (1924) and *The Treasure of the Sierra Madre* (1948), a violent film with almost no action (the shoot-out is ghostly, with horse's shadows conveying what happened during the final power game); *Westward the Women* (1951), a film about a hard journey, is kill-or-be-killed in a way that makes most other westerns look tamely romantic.*

*Every step into another genre creates a different tone. Wellman's original *A Star Is Born* (1937) matches Cukor's later masterpiece as an inspired insider's view of tinsel town pain. The very wonderful *Good-bye, My Lady* (1956), a juvenile film about a boy and a dog – and nature, a swamp, a family – shows how every stage of life requires loss for the individual to become transformed truly and fully into a meaningful new phase.*

*For many, this series will be a revelation considering that even now almost no general film history book even mentions such dazzling films as *Other Men's Women* (1931) or *Midnight Mary* (1933). Even good writers tend to experience Wellman's career without enough appreciation when all his films are taken as a series. Let me predict that our selection will produce just the opposite sensation – plain, growing enthusiasm...*

Peter von Bagh

## YOU NEVER KNOW WOMEN

USA, 1926 Regia: William A. Wellman

■ T. it.: *Maschere russe*. Sog.: Ernest Vajda. Scen.: Benjamin Glazer. F.: Victor Milner. Int.: Florence Vidor (Vera), Lowell Sherman (Eugene Foster), Clive Brook (Norodin), El Brendel (Toberchik), Roy Stewart (Dimitri), Joe Bonomo (il forzuto), Irma Kornelia (Olga), Sidney Bracey (manager). Prod.: Adolph Zukor, Jesse L. Lasky per Famous Players Lasky Corp. ■ 35mm. D.: 71'. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress per concessione di Paramount Pictures

Questo muto del 1926 fu, per ammissione dello stesso Wellman, la sua "ultima possibilità" dopo aver girato con B.P. Schulberg ciò che non esitava a definire un film "incredibilmente atroce" intitolato *The Cat's Pajamas*. Da gran virtuoso delle false partenze, Wellman apre con un muratore che solleva una trave proprio mentre questa sta per travolgere una giovane passante (Florence Vidor). A prendersi il merito del miracoloso intervento è però un ricco gentiluomo (Eugene Foster) che ha osservato la scena da un'auto vicina e ha notato l'avvenenza della fanciulla. Quest'ultima lavora in una celebre compagnia russa di varietà, sulle cui prodezze Wellman dirotta la nostra attenzione indagando con ricchezza di sfumature l'arte della recitazione, sul palcoscenico e nella vita. Il mondo del teatro offre a Wellman una delle prime occasioni di esplorare la sua osessione per la politica dell'identità e la fisicità del lavoro. Ambedue si trovano riunite in una spettacolare carrellata sull'intero cast (del film e della compagnia): sotto le luci abbaglianti di un palcoscenico circondato dal buio pesto gli attori si tolgono le maschere, ma dietro di esse non ci sono che volti truccati da clown. Il film segna il debutto sullo schermo dell'artista di varietà El Brendel, che l'anno seguente interpreterà il ruolo di Herman Schwimpf in *Wings* fornendo un provvidenziale (e molto wellmaniano) contraltare comi-

co al prestigioso melodramma aviatorio. Calato il sipario, quella che doveva essere l'ultima possibilità si trasformò nel successo che permise a Wellman di sfondare. Nelle sue stesse parole: "Gli dei gli sorrisero: il film vinse un premio e quel pezzente si beccò un aumento di venticinque dollari alla settimana e la regia di *Wings*".

Gina Telaroli

*This 1926 Wellman silent was, according to the director himself, "My last chance", after he and B.P. Schulberg made a self-proclaimed "incredibly atrocious" picture called *The Cat's Pajamas*. Always one for an over-elaborate false start, Wellman opens with a construction worker raising a beam just as it's about to fall on a passing woman (Florence Vidor). The construction worker miraculously saves her but a rich gentleman (Eugene Foster) in a nearby car, upon noticing the woman's good looks, swoops in and takes the credit. She's part of a famed Russian vaudeville troupe, and Wellman redirects our attention to their exploits, crafting a nuanced exploration of performance, on stage and in life. This focus on theater gives Wellman one of his first chances to explore his obsession with the politics of identity and the physicality of labor. He combines the two in an impressive tracking shot of the entire cast (of both the movie and the troupe) taking off their masks on a brightly lit stage in a very dark theater, only to reveal clown makeup underneath. The film marks the screen debut of vaudevillian El Brendel, who would appear the next year in *Wings* as Herman Schwimpf and provide a much-needed (and very Wellman-esque) comedic antidote to the prestigious aviation melodrama. Here he also plays the funny man, offsetting a plot centered on a love triangle with the support of a performative duck. When the curtain came down, this last chance turned out to be Wellman's breakout success – as he said: "The gods smiled: it won artistic award of the year, and the bum got a twenty-five dollar a week raise and *Wings* for his effort".*

Gina Telaroli



You Never Know Women

## BEGGARS OF LIFE

USA, 1928 Regia: William A. Wellman

■ Sog.: Jim Tully. Scen.: Benjamin Glazer. F.: Henry W. Gerrard. M.: Alyson Shaffer. Mus.: Karl Hajos. Int.: Wallace Beery (Oklahoma Red), Richard Arlen (il Ragazzo), Louise Brooks (la Ragazza), Robert Perry (The Arkansas Snake), Roscoe Karns (Lame Hoppy), Edgar Washington (Black Mose). Prod.: Adolph Zukor, Jesse L. Lasky per Paramount Famous Lasky Corp. ■ 35mm. D.: 81'. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Georges Eastman House per concessione di Paramount Pictures ■ Restauro sostenuto da The Film Foundation

Dopo aver fatto esibire Richard Arlen nelle prodezze aviatorie da Oscar di *Wings*, Wellman immerge l'attore in uno scenario completamente diverso e gli fa interpretare un semplice Ragazzo di strada alla ricerca di cibo. Il ragazzo capita in una casa che gli sembra promettente e trova invece una Ragazza, una Louise Brooks pre-*Lulu* che ha appena ucciso il patrigno – l'uomo non aveva accettato un no come risposta. Vestita da uomo e con il caratteristico taglio alla maschietta, questa ragaz-

za ben poco convenzionale decide di seguirlo: i due incartano quello che doveva essere il pranzo del morto e si incamminano verso le grandi (e meno grandi) incognite del futuro.

L'apertura del film è violenta, scioccante e immediata. Come spesso accadrà nei film di Wellman, vi appaiono personaggi che non possiedono nulla e nulla hanno da perdere, i quali si incontrano per caso e decidono di mettersi in viaggio insieme nella speranza di sopravvivere e alla ricerca di un'opportunità. Naturalmente l'opportunità ha le sembianze del vagabondo per eccellenza, Oklahoma Red: il bruto dal ghigno gargantuesco interpretato da Wallace Beery non tarda a incarnare la vera anima del film, che wellmannianamente non è mai rappresentata dai giovani innamorati ma proprio dallo spietato vagabondo destinato a redimersi. Le sequenze mozzafiato sul treno, soprattutto quelle con Beery verso la fine del film, rivelano l'affinità di Wellman con la terra e con quel suolo su cui corrono le rotaie, affinità che presto sarà messa in ombra – soprattutto dopo le immagini spettacolari di *Wings* – da quella con l'aria e il cielo. I vagoni in corsa vibrano di vita e sprizzano scintille di velocità. Se il loro movimento rappresenta la libertà, gli spazi ristretti e bui dei loro interni la smentiscono. Con il suo aspro umorismo, la scena in cui Oklahoma incita al disordine il tribunale di miserabili convocato per decidere il destino dei due ragazzi è una tipica trovata alla Wellman, ma è anche la chiave di lettura del film e di buona parte della futura carriera del regista. Come scrive Manny Farber: “Nei film di Bill Wellman ci sono almeno quattro registi: un sentimentale, un fine pensatore, un demenziale artista di varietà e un sapiente maestro della scorciatoia con un debole per i brutti musi che si esprimono prendendo a calci in testa l'avversario o standosene cupi in disparte. Questa materia densa, volgare e di bassa lega è la specialità di Wellman, che in tali frangenti sa creare



Beggars of Life

ingegnosamente e a basso costo lampi di feroce sfrontatezza, di violenza beffarda [...] e di sfrenato baccano”.

Gina Telaroli

*After Richard Arlen performed feats of flight for Oscar glory in Wings, Wellman thrust him into a starkly different landscape and he found himself playing a simple Boy on the road, homeless and looking for food. His boy happens upon a house that looks promising but instead finds a Girl, a pre-Pandora's Box Louise Brooks, standing next to a man she killed moments prior; her step-father, after he wouldn't take no for an answer. Outfitted in men's clothing, with her signature bob, the not-so-girly girl decides to join the boy. They wrap up the dead man's breakfast and set off into the great (and not-so-great) unknown.*

*For the opening of a film, it's violent, jarring, and immediate, and, as would come to be the tendency in Wellman's career, features characters with nothing to their names, especially not something to lose, who happen upon each other and*

*decide to go forth together in hopes of survival and finding opportunity. Of course the opportunity they find is none other than the highest hobo of them all, Wallace Beery's Oklahoma Red. He starts out a brute, but eventually his gargantuan grin comes to represent the true soul of the picture, which as this is a Wellman yarn, was of course never the young lovers, but the heartless hobo who redeems himself in the end. The train sequences, particularly the ones that feature Beery and come towards the end of the picture, are breathtaking and demonstrate Wellman's connection to the ground, to the earth the railroad tracks lie on, a connection that would be overshadowed, especially after the spectacle of Wings, by his association with the air. The moving boxcars bristle with life and spark with speed. Their movement representing freedom and the darkness and confined spaces of their insides breaking down that representation. When Oklahoma, presiding over his tribunal of transients that will determine the life or death of the boy and girl, calls for "disorder in*

*the court", it's a typical Wellman joke, harshly humorous, but it's also the key to the film and much of his forthcoming career, as Manny Farber writes: "In any Bill Wellman operation, there are at least four directors – a sentimentalist, deep thinker, boozey vaudevillian, and an expedient short-cut artist whose special love is for mulish toughs expressing themselves in drop-kicking heads and somber standing around. Wellman is at his best in stiff, vulgar, low-pulp material. In that set-up, he has a low-budget ingenuity which creates flashes of ferocious brassiness, an authentic practical-joke violence [...] and a brainless hell-raising".*

Gina Telaroli

---

## THE MAN I LOVE

USA, 1929 Regia: William A. Wellman

■ Sog.: Herman J. Mankiewicz. Scen.: Percy Heath. F.: Henry W. Gerrard. M.: Alyson Shaffer. Int.: Richard Arlen (Dum-Dum Brooks), Mary Brian (Celia Fields), Baclanova (Sonia Barondoff), Harry Green (Curly Bloom), Jack Oakie (Lew Layton) Prod.: David O. Selznick per Paramount Famous Lasky Corp. ■ 35mm. D.: 74'. Versione inglese / English version ■ Da: Universal Pictures

Il pugile Dum Brooks (Richard Arlen, al quarto dei suoi cinque film con Wellman) durante il primo appuntamento convince la sua ragazza, Celia, a sposarlo e a seguirlo a New York, dove spera di sfondare nel mondo della boxe. Per risparmiare la fa viaggiare su un carro bestiame in compagnia di una mandria di cavalli. Quando gli sposini finalmente si abbracciano e sprofondano nel fieno mentre un disco gira sul grammofono, Wellman sposta l'attenzione su un cavallo che si limita a fissare la macchina da presa. La scena è occupata per un buon minuto dal ronzino bianco. Poi la musica si interrompe, il cavallo si distrae e Wellman torna sul

grammofono e sulla puntina che per ovvi motivi gira ormai a vuoto. È una classica scena alla Wellman: più che alla trama il regista si interessa a quel che accade nelle vicinanze, anche se non si lascia mai sfuggire la situazione dei personaggi e le loro difficoltà, qui rappresentate dalle origini provinciali della coppia e dalla cronica goffaggine di Dum Dum. Gli attori di contorno arricchiscono con azzeccate note di colore la storia piuttosto convenzionale di un ragazzo di campagna alle prese con la grande città: Jack Oakie bighellona sullo sfondo, mentre gli spettatori sentono per la prima volta lo spiccatissimo accento russo della Baclanova. *The Man I Love* è la seconda incursione di Wellman nel sonoro dopo *Chinatown Nights* (parte muto e parte sonoro): lungi dal lasciarsi limitare dalla necessità di registrare i dialoghi, il regista smonta il film con momenti come quello appena descritto e allontana la macchina da presa dagli attori oppure si concentra unicamente su di loro, come quando dopo il match Celia si siede accanto a Dum Dum nella sala vuota. I loro corpi brillano nel buio mentre, guardandosi negli occhi, i due parlano del futuro e Celia prende in mano il proprio destino (e quello del film) dicendo amorevolmente: "Non mi piacerà che tu sia un pugile, ma sei l'uomo che amo".

Gina Telaroli

*When the appropriately named Dum Dum Brooks (Richard Arlen, in his fourth of five collaborations with Wellman) is able to convince his girl, Celia, to marry him (on their first date) and go to New York where he hopes to make it big as a boxer, the two find themselves riding in the same boxcar as the horses, which Dum Dum thoughtfully arranged in order to cut costs. When they finally embrace, down in the hay while a record plays, Wellman pans away from them and up to a horse, who simply stares into the frame. A good minute passes by as the camera stays front and center on the white nag. Suddenly the music*

*stops, the horse glances away, and Wellman returns to the record player and its silently spinning needle, which for obvious reasons has been neglected. It's classic Wellman, focusing not on the plot but on what is happening right around it, as well as never losing focus on what his characters are up against, which in this case is their small town origins and the total doofiness of Dum Dum. The supporting cast provides pitch perfect color to the somewhat basic story of a country boy gone bad in the city, with Jack Oakie poking around in the background and audiences hearing Baclanova's thick Russian accent for the first time. The Man I Love was Wellman's second foray into sound, after the split sound/silent Chinatown Nights, and instead of letting the need to record dialogue limit him, he effortlessly strips down the picture and its action with moments like the one described above. He moves his camera away from what is forced, the placement of the actors, or conversely focuses on nothing but what is happening, as when Celia sits with Dum Dum after his fight in the empty boxing arena. Their bodies glisten in the darkness as they discuss what would happen if Dum Dum were to make it big. They stare into each other's eyes as Celia sets her course (and the movies) and lovingly says, "I'll still be sorry you're a fighter, but you're the man I love".*

Gina Telaroli

---

## NIGHT NURSE

USA, 1931 Regia: William A. Wellman

■ T. it.: L'angelo bianco. Sog.: dal romanzo omonimo di Grace Perkins. Scen.: Oliver H.P. Garrett. F.: Barney McGill. M.: Edward M. McDermott. Scgf.: Max Parker. Mus.: Leo F. Forbstein. Int.: Barbara Stanwyck (Lora Hart), Joan Blondell (Maloney), Ben Lyon (Mortie), Clark Gable (Nick), Blanche Frederici (Mrs. Maxwell), Charlotte Merriam (Mrs. Ritche), Charles Winninger (Dr. Bell), Marcia Mae Jones (Nanny). Prod.: Warner Bros. Pictures, Inc. ■ 35mm.



Night Nurse

D.: 69'. Versione inglese / English version  
■ Da: Filmoteca Espanola per concessione di Park Circus

La solidarietà femminile si scontra con le difficoltà lavorative e la corruzione delle classi privilegiate in un *buddy cop movie* pre-codice Hays dove l'accoppiata di poliziotti è sostituita da due infermiere di notte che cercano di guadagnare qualche dollaro e di tenerci alla larga dai guai. Barbara Stanwyck e Joan Blondell stringono amicizia durante il tirocinio, e malgrado l'intreccio abbastanza serio e complesso il film non tradisce mai la forza e la semplicità di quel cameratismo, tanto che Wellman spesso interrompe l'azione per assaporare i tanti gesti con cui

le due ragazze si proteggono a vicenda in un mondo patriarcale. La macchina da presa si concentra spesso sulle loro mani e su come, quando occorre, un'amica stringa quella dell'altra, cosa che accade durante un'impressionante operazione chirurgica. Questo legame e la forza che la Stanwyck ne trae tornano utili quando le ragazze devono occuparsi di due sorelline malate che si trovano in balia di un losco autista (un giovanissimo Clark Gable) intenzionato a ucciderle per impadronirsi dei loro fondi fiduciari.

Fu proprio questo film sull'amicizia a segnare l'inizio del legame di profondo affetto che unì per tutta la vita Barbara Stanwyck e il regista. *Night Nurse* fu la prima delle loro cinque collabora-

zioni, e i due parlavano spesso dell'immenso piacere di lavorare insieme. Nella prefazione a *William A. Wellman* di Frank Thompson, Stanwyck scrive: "Ecco una delle cose più belle che mi siano mai capitata: una scrittrice, Ella Smith, stava scrivendo un libro su di me e chiese [a Wellman] alcune frasi da inserire nel testo. Ne sono orgogliosa, e vi prego di portare pazienza se cito quelle parole. Le ho a casa, incorniciate. Quando Bill morì, Ella Smith mi regalò la citazione perché Bill l'aveva scritta a mano. Eccola: 'In un'intervista, miss Stanwyck mi definì uno dei suoi registi preferiti e concluse dicendo: voglio bene a quell'uomo. Inutile dire che ne fui molto orgoglioso e che mi venne un groppo alla gola,

cosa che non mi succede molto spesso. Barbara Stanwyck: voglio bene a quella ragazza. Firmato Bill Wellman'. E dunque, ancora una volta: mi manchi, Bill Wellman, ti voglio bene".

Gina Telaroli

*Female solidarity comes up against the challenges of labor and sinister drunken privilege in a pre-Code buddy cop movie where the cops are actually lowly night nurses just trying to earn a buck or two without too much trouble. Barbara Stanwyck and Joan Blondell become fast pals while going through their nursing training, and despite a rather intricate and serious plot line that develops, the picture never betrays the simplicity of that paldom and its power, with Wellman often stopping the action at hand to relish the various ways they look out for each other in a patriarchal world. He focuses attention on their hands and how, when necessary, they hold each other's, as they do during an overwhelming surgery. Those bonds and the strength Stanwyck fosters from it come in handy when the ladies find themselves working shifts caring for two sick sisters caught in a devious chauffeur's (a very young Clark Gable) scheme to subtlety knock them off and steal their trust funds.*

*It is fitting that a movie about friendship would spur a lifelong friendship between its star and director. Night Nurse was the first of Barbara Stanwyck's five collaborations with Wellman, and both of them would cite their immense enjoyment of working with each other. In the foreword to Frank Thompson's William A. Wellman, she writes: "One of the nicest things that has ever happened to me is this: A writer, Ella Smith, was doing a book on my work and she asked him [Wellman] for a quote for said book. Because of my pride, please bear with me if I tell you what it says. It is framed and in my home. When Bill died, Miss Smith gave it to me because Bill had written it in longhand – so here it is: 'On one of Miss Stanwyck's interviews she mentioned me as one of her favorite directors and ended with 'I love that man.'*

*Needless to say I was very proud and had a lump in my throat which does not happen to me very often – Barbara Stanwyck – 'I love that girl.' Signed – Bill Wellman.' And so again – I miss you, Bill Wellman. I love you".*

Gina Telaroli

## THE STAR WITNESS

USA, 1931 Regia: William A. Wellman

■ Scen.: Lucien Hubbard. F.: James Van Trees. M.: Harold McLernon. Scgf.: John Hughes. Int.: Charles 'Chic' Sale (nonno Summerill), Walter Huston (procuratore Whitlock), Frances Starr (Ma Leeds), Grant Mitchell (Pa Leeds), Dickie Moore (Ned Leeds), Sally Blane (Sue Leeds), Edward J. Nugent (Jackie Leeds), George Ernest (Donny Leeds). Prod.: Warner Bros. Pictures, Inc. ■ 35mm. D.: 68'. Versione inglese / English version ■ Da: Library of Congress per concessione di Park Circus

Per molti versi questo bizzarro film del 1931, al contempo commedia eccentrica, melodramma familiare, film di gangster e pellicola pedagogica, fa da pendant al ben più noto *Wild Boys of the Road* girato da Wellman due anni dopo. Entrambi i film si concedono una certa nostalgia della vita familiare e della giovinezza, con macchine coperte di graffiti e piene di giovani innamorati, grandi torte al cioccolato e un'eterna figura paterna interpretata da Grant Mitchell. Dal punto di vista della trama i due film divergono, portando i loro protagonisti a confrontarsi l'uno con il terrore di un viaggio senza meta e altro con l'orrore di ritrovarsi prigioniero a casa propria, ma i cattivi – il governo incapace di proteggere i propri cittadini e i criminali che rendono la vita difficile alle persone oneste – si equivalgono.

Come *Wild Boys*, e nonostante una trama che per Wellman è più complicata del solito, *The Star Witness* riposa tutto sulle piccole spalle del suo attore più giovane, l'allora sconosciuto

Dickie Moore. In una delle sue prime apparizioni importanti, gli basta strisciare goffamente in mezzo a un mucchio di giocattoli, reclamare una seconda porzione di fagioli o scoppiare a piangere durante un momento di intimità familiare per farci capire chi è il vero 'supertestimone': un bambino innocente che vede gli adulti combinare ogni genere di pasticcio volendo fare la cosa (che considerano) giusta. Il pasticcione per eccellenza è naturalmente la vera star del film, Charles 'Chic' Sale: il suo nonno irascibile e ubriacone, veterano della Guerra civile, metterebbe a repentaglio la vita del nipote pur di dimostrarsi un buon americano. Il personaggio riassume confusamente anche la visione politica di Wellman ("le mie idee politiche sono un po' eccentriche", disse). Pare che Sale fosse un tipo difficile anche nella realtà e che lui e Wellman si scontrassero spesso, come ricordò lo stesso regista: "Chic Sale, il nonno di *The Star Witness*, difficile da gestire, sempre in ritardo sul set, si lamentava di tutti. Io dapprima fui comprensivo, educato e paziente. Poi mi resi conto che non era mica un vecchio, quello era solo il suo ruolo. Aveva la mia età. Lo ridimensionai alla velocità del fulmine. Gli dissi che se non si dava una regolata lo avrei fatto invecchiare sul serio, e non grazie al trucco. Si diede una regolata".

Gina Telaroli

*In many ways Wellman's screwy 1931 kooky comedy-cum-family melodrama-cum-gangster picture-cum-government PSA (the movie's release date was moved forward in response to an actual gang shooting in Harlem) acts as a companion piece to his much better known Wild Boys of the Road which he would make two years later. Both films dabble in a certain nostalgia for family life and youth, with graffiti-covered cars filled with young lovers, large chocolate cakes, and a perennial father figure played by Grant Mitchell. Plot-wise the films may differ greatly in where they proceed to*



The Star Witness

*take their characters, one to the terror of the open road and one to the terror of home imprisonment, but the bad guys – the government who doesn't look out for its citizens and the violent criminals who make things even harder for the honest folks – are the same. And like Wild Boys, The Star Witness, even amidst a more complicated than normal plot for Wellman, rides the back of its smallest star, the then unknown Dickie Moore. In one of his first substantial roles he simply needs to awkwardly crawl through a pile of toys, ask (over and over again) for more beans or burst into tears during a quiet family moment, to illustrate who the real 'star witness' is – the innocent child who watches the adults muck everything up in the name of doing what (they think) is right. The greatest of these muckers is of course the actual star of the film, Charles 'Chic' Sale. His drunken Civil War grandfather, who would risk his grandson's life if it meant being a better American, also serves as a messy summation of Wellman's own political views, "my politics are kind of eccentric". Sale, as it turns out, wasn't just a rascal on screen, and he and Wellman clashed as Wellman would recall: "Chic Sale, as*

*the old Grandpa in The Star Witness, tough to handle, late on set, complaining about everybody. I was so understanding and polite and patient and suddenly realized that he wasn't an old man, he was just acting it. He was my age. No one was ever bearded as quick as he was. I told him if he didn't behave himself, I would put a little age on him in a very unusual way, and it wouldn't be with makeup. He behaved himself".*

Gina Telaroli

## OTHER MEN'S WOMEN

USA, 1931 Regia: William A. Wellman

■ Sog., Scen.: Maude Fulton. F.: Barney McGill. M.: Edward M. McDermott. Int.: Grant Withers (Bill), Mary Astor (Lily), Regis Toomey (Jack), James Cagney (Ed), Joan Blondell (Marie), Fred Kohler (Haley), J. Farrell MacDonald (Peg Leg), Lillian Worth (cameriera), Walter Long (Bixby). Prod.: Warner Bros Pictures, Inc., The Vitaphone Corp. ■ 35mm. D: 70'. Versione inglese / English version ■ Da: Filmoteca Espanola Scribe Daniel Kasman (in *William A. Wellman: A Dossier*): "Se i film di Wil-

liam A. Wellman vivono e si nutrono di aviazione – essendo il regista un pilota – il mezzo di trasporto a cui più somigliano non è l'aereo ma il treno. I convogli ferroviari, come gli appartamenti che a essi si ispirano con le loro infilate di stanze, sono costruiti esattamente come i film di Wellman: una successione di segmenti distinti. Nel cinema di Wellman il film è un treno e le singole scene sono i vagoni, dei quali si potrebbe perfino alterare l'ordine sganciandoli e riagganciandoli a piacimento".

La scena d'apertura di *Other Men's Women* incarna perfettamente questa metafora: un treno giunge nei pressi di una trattoria e un vivace macchinista di nome Bill (Grant Withers) salta giù e conta i vagoni che gli passano davanti. Nella trattoria Bill pranza e flirta con una cameriera (che ammiccante e avveduta risponde colpo su colpo alle sue facezie). Prima di andarsene, pronto a saltare nuovamente a bordo, Bill lancia alla ragazza un chewing-gum e una battuta: "Mordila e pensa a me". L'allegria di questa scena è ingannevole: ben presto il film si concentra, come spesso accade in Wellman, sulla disperata amarezza della vita. Ma nonostante questa visione spietata, o forse proprio grazie ad essa, *Other Men's Women* è pervaso dall'immediatezza dell'esperienza. Wellman cambia spesso il tono del film a suo piacimento e ne sottolinea la fisicità. Il lavoro crea legami tra i personaggi, che scavano buche per piantare i piselli o si tagliano i capelli a vicenda, e li separa, come scopre tristemente Jack (Regis Toomey) dopo essersi azzuffato con il suo collega e migliore amico Bill a bordo di un treno in corsa. Il cast è il piacere personificato, con le straordinarie (e sottovalutate) interpretazioni di Withers e Toomey, una radiosa (e giovane) Mary Astor e le formidabili apparizioni di James Cagney e Joan Blondell, qui agli inizi delle loro carriere. Il susseguirsi delle espressioni sul volto di Blondell, che passa dalla pura gioia alla pura disperazione in

una scena in cui lei e Withers ubriachi discutono del loro futuro, è già di per sé una ragione sufficiente per guardare e riguardare *Other Men's Women*.

Gina Telaroli

*Daniel Kasman (for William A. Wellman: A Dossier) writes: "The films of William A. Wellman may be suffused with, live, and breath aviation – the director being an aviator himself – but the transport they most resemble isn't the airplane but the boxcar. Those railway cars, like the city apartments named after their spatial arrangement, are constructed like Wellman makes movies: a chain of discrete segments. In Wellman's cinema, each single scene is a car in each train-length feature, and it's even quite possible that each car could be rearranged and rigged to connect to whatever follows it".*

*The opening scene of Other Men's Women perfectly encapsulates this metaphor for watching an entire Wellman feature: a train approaches a diner and a lively train operator named Bill (Grant Withers) jumps off and counts the cars as they pass. In the diner, Bill eats his lunch and flirts with a waitress (who knowingly and enthusiastically lobbies his lazy serves back at him) – when he goes to hop back on board he tosses her a piece of gum and a catchphrase: "Have a little chew on me". It's a deceptively breezy scene for a film that eventually pivots to focus on, like so many Wellman pictures, the hopelessness and bitterness of life. But despite this, or perhaps precisely because of it, Other Men's Women is full of the immediacy of experience, as Wellman frequently shifts the tone of the picture at will and highlights the physical. Labor bonds the characters together – as they dig holes to plant pea pods, fix buttons, and give each other haircuts – and tears them apart, as Regis Toomey's Jack sadly discovers after a fight with Bill, his co-worker and best friend, aboard a moving train. At other points, Wellman simply observes the aftereffects of life lived hard, showcasing a neighbor's peg-leg or a landlady's stutter. The cast is pleasure*

*personified, with incredible (and underappreciated) turns by Withers, Toomey, and a radiant (and young) Mary Astor, plus early and striking appearances from James Cagney and Joan Blondell. The constantly evolving expression on Blondell's face, from pure joy to pure despair, in a scene where she and Withers drunkenly discuss their future, is reason enough to watch Other Men's Women over and over again.*

Gina Telaroli

## WILD BOYS OF THE ROAD

USA, 1933 Regia: William A. Wellman

■ Sog.: Daniel Ahearn. Scen.: Earl Baldwin. F.: Arthur L. Todd. M.: Thomas Pratt. Scgf.: Esdras Hartley. Int.: Frankie Darro (Eddie), Edwin Phillips (Tommy), Dorothy Coonan (Sally), Grant Mitchell (Mr. Smith), Rochelle Hudson (Grace), Sterling Holloway (Ollie), Ward Bond (Red), Minna Gombell (zia Carrie), Claire McDowell (Mrs. Smith), Ann Hoey (Lola), Charles Grapewin (Mr. Cadmust), Robert Barrat (giudice White). Prod.: First National Pictures ■ 35mm. D.: 68'. Versione inglese / English version ■ Da: Library of Congress per concessione di Park Circus

Nel novembre del 2011, quando la polizia di New York ha sgomberato con la forza Zuccotti Park, simbolo delle proteste di Occupy Wall Street, mi sono tornate in mente le immagini di questo film del 1933 in cui i giovani disoccupati vengono ripetutamente e violentemente cacciati dai vagoni merci e dalle baracche in cui hanno trovato riparo. Ma anziché opporsi al capitalismo e lottare per i diritti del '99 per cento', i ragazzi e la ragazza selvaggi di Wellman (lei è la sua futura moglie, Dorothy Coonan) si accontentano di sopravvivere, di trovare un lavoro e di aiutare le famiglie in difficoltà che si sono lasciati alle spalle. Sono intrapolati nel mondo fin troppo reale della Grande Depressione, mondo che Wellman si impegna a descrivere nel modo

più accurato possibile. Come commenterà Bertrand Tavernier, "I film sociali di Wellman sono tra i più radicali e violenti del genere. Hal Wallis fece tagliare molte scene di *Wild Boys of the Road* che giudicava insopportabili per il pubblico e che per Wellman esprimevano la realtà della Depressione". Al film fu anche affibbiato un inevitabile e artificioso lieto fine.

Nonostante le impostazioni, *Wild Boys of the Road* spicca tra i film dell'epoca per la felice contrapposizione tra la dura realtà del tempo e la gioiosa innocenza della giovinezza. Eddie, Tommy e Sally illuminano uno schermo costantemente minacciato dall'oscurità. Ne è un perfetto esempio la scena in cui Eddie vende la sua amatissima auto per aiutare il padre disoccupato. Dopo aver consegnato al padre i ventidue dollari frutto di disperate contrattazioni, il ragazzo esce di casa e vede il garage vuoto e abbandonato. Dopo una breve pausa si allontana fischiando le note di *We're in the Money*, la canzone resa famosa da *La danza delle luci* (in cui Wellman, tra l'altro, vide per la prima volta Dorothy Coonan). Il motivetto sfuma, la realtà riprende il sopravvento e il ragazzo torna rabbiosamente sui suoi passi e chiude la porta del garage. È una scena malinconica, malgrado l'intervallo sognante alla Busby Berkeley, e riporta alla mente una delle tante osservazioni di Manny Farber sul regista: "Wellman è il più interessante di tutti questi poeti degli spazi, soprattutto per gli scenari alla Hopper. Sa dipingere con lievi e furiosi colpi di pennello facciate di negozi, tette camere da letto, la rapina in un distributore di benzina isolato. E mescolare i soprassalti di volgarità [...] con una danza della composizione spaziale in cui la scena sembra costruirsi davanti agli occhi dello spettatore".

Gina Telaroli

*In November 2011, when news broke of Occupy Wall Street's forced and vio-*



Wild Boys of the Road

lent removal from Zuccotti Park at the hands of the NYPD and the hoses they held, images of Wellman's 1933 film of unemployable youth living in boxcars and shantytowns and repeatedly being violently ejected from them immediately sprang to mind. But instead of making a statement against capitalism and the 99 percent, Wellman's wild boys and girl (his future wife Dorothy Coonan) are just aiming to survive while looking for jobs and a way to help the struggling families they left behind. They're caught in the very real world of the Great Depression, a world Wellman went to great lengths to capture accurately, as Bertrand Tavernier documents: "Wellman's social-problem films are among the genre's most radical and violent. Hal Wallis had several shots deleted from Wild Boys of the Road because he deemed them unbearable for the general public; to Wellman they expressed the realities of the Depression". The movie also got saddled with a required and very-much-tacked-on happy ending. Even with its imposed outlook, Wild Boys of the Road stands out amongst films of the era, as it creates a striking juxtaposition between the harsh reality

of the time period and the innocence and joy of youth. Tommy and Sally light up a screen that keeps threatening to go dark. This is perfectly encapsulated in the scene where Eddie sells his beloved car in order to get money for his unemployed father. After giving his father the twenty-two American dollars he desperately haggled for, he steps outside and is confronted with the now empty and abandoned garage. He pauses for a moment, walks away from the garage, and begins to whistle a few bars of We're in the Money, made popular earlier that year by Gold Diggers of 1933 (the film that coincidentally introduced Wellman to Coonan). The tune slowly tapers off as reality sets in, and he suddenly, and fiercely, turns around and runs to shut the garage door. It's a somber scene, despite the burst of Busby Berkeley dreams, and beautifully brings to mind some of Manny Farber's many words on Wellman: "Of all these poet-builders Wellman is the most interesting, particularly with Hopper-type scenery. It is a matter of drawing store fronts, heavy bedroom boudoirs, the heisting of a lonely service station, with light furious strokes. Also, in mixing jolting vulgarity [...] with a

space composition dance in which the scene seems to be constructed before your eyes".

Gina Telaroli

## MIDNIGHT MARY

USA, 1933 Regia: William A. Wellman

■ Sog.: Anita Loos. Scen.: Gene Markey, Kathryn Scola. F.: James Van Trees. M.: William S. Gray. Scgf.: Stan Rogers. Mus.: William Axt. Int.: Loretta Young (Mary), Ricardo Cortez (Leo), Franchot Tone (Tom), Andy Devine (Sam), Una Merkel (Bunny), Charles Grapewin (Clerk), Frank Conroy (procuratore distrettuale). Prod.: Lucien Hubbard per Metro-Goldwyn-Mayer Corp. ■ 35mm. D.: 74'. Versione inglese / English version ■ Da: Filmoteca Espanola

Cinquantacinque anni prima che John Carpenter fornисca al Roddy Piper di *Essi vivono* un paio di occhiali neri che permettono di vedere i messaggi subliminali disseminati nella società, Wellman conferisce gli stessi poteri alla protagonista di *Midnight Mary*, interpretata da Loretta Young. A lei però bastano due splendidi occhi per capire quello che strillano in realtà le insegne di Broadway: "non c'è lavoro", il tombale bollettino dell'epoca. È una delle sequenze più suggestive del film (e del cinema) e il suo momento più pregnante, per il messaggio ma soprattutto per gli occhi di Loretta Young. Quegli occhi dominano il film: spuntano sopra la copertina di un rotocalco e da sotto il banco di un giudice, brillano dietro le sbarre della prigione e dicono sempre la verità, anche quando il corpo è costretto a mentire per sopravvivere.

*Midnight Mary* si apre con una scena tipicamente wellmaniana e mostra Mary in tribunale, processata per omicidio. Seduta in cancelleria ad attendere il verdetto, la giovane ripensa agli eventi che l'hanno portata fin qui. La struttura narrativa basata sul flash-

back, il cui tono e ritmo fanno pensare a *Je t'aime, je t'aime* di Resnais, trascina lo spettatore nel passato di Mary. La sua storia si snoda sullo schermo, e lo scorrere avanti e indietro delle immagini sottolinea l'impossibilità di un riscatto. A proposito delle donne ritratte da Wellman prima che entrasse in vigore il codice Hays, Michael Henry Wilson ha scritto: "L'eroina è raramente oggetto di corteggiamento romantico. Ben più spesso è vittima della lussuria, del voyeurismo e dei brutali approcci maschili". Questo aspetto può essere più esplicito in film quali *Safe in Hell* (1931) e *Dangerous Paradise* (1930), ma le situazioni in cui si trova Mary non sono diverse: la sua sopravvivenza è definita unicamente dai desideri degli uomini. Tra questi uomini ci sono anche i membri della giuria chiamati a decidere la sua sorte, nonché il Tom interpretato da Franchot Tone e il suo adorabile compare (Andy Devine, il quale collaborerà con Wellman in altri sette film), che pur essendo gentili e intenzionati a offrirle un lavoro onesto sono comunque guidati da impulsi di natura sessuale. L'eloquente primo flash-back ci mostra Mary bambina mentre stringe a sé una statuetta rossa trovata in una discarica e apprende della prematura morte della madre. La vita (e il film) per lei continua, ma non supererà mai veramente quel momento, quell'immagine, la macchina da presa (la linea dello sguardo di due poliziotti) che scruta una Mary cenciosa e terrorizzata, in un'infinita distesa di ciarpame.

Gina Telaroli

*Fifty-five years before John Carpenter would give Roddy Piper's Nada a pair of truth-seeing sunglasses that allowed him to detect the real messages being displayed throughout society in They Live, Wellman would give Loretta Young's Mary the same perceptive powers in *Midnight Mary*, though she would only need her luminous eyes to learn that the billboards of Broadway actually advertise society's supreme bulletin: there aren't any jobs.*

*Its one of the movie's (and cinema's in general) most haunting sequences, as well as its defining moment, for the message of course, but more importantly for Young's eyes, which dominate the film, peering over magazine covers and desks, shining in prison cells, and always telling the truth, even as her body is forced to lie in the name of survival.*

*Midnight Mary opens with a typically Wellmanian framing device and finds Mary in court and on trial for murder. As she sits in the clerk's office (a scene with a quietly powerful turn by Charley Grapewin) and awaits her sentence, she reflects on what brought her there. A flash-back structure reminiscent in pacing and tone of Resnais's *Je t'aime, je t'aime* emerges and thrusts the audience into her history. Her past sashays across the screen, the back and forth movement of the frames highlighting her character's stagnant station in life. In writing about Wellman's pre-code women, Michael Henry Wilson said, "The heroine is rarely the object of romantic courting. Most often, she is subject to lust, voyeurism, and the brutal advances of men". This may be more openly apparent in films like *Safe in Hell* (1931) and *Dangerous Paradise* (1930), but Mary's various situations are no different, her survival being defined purely by the desires of men. Here those men range from those in the jury box who will determine her fate, to Franchot Tone's Tom and his lovable sidekick (Andy Devine, in his first of eight collaborations with Wellman), who may be kind and offer her honest work but who are nonetheless motivated by impulses of a sexual nature. The telling first look at Mary's past shows her as a child, hugging a discarded statue found in a junkyard as she hears about her mother's untimely death. Life (and thus the movie) goes on for Mary but she never really moves beyond that moment, that image, the camera (the eyeline of two police officers) peering over Young's dolled down and terrified Mary, caught in a pile of unending garbage.*

Gina Telaroli

## NOTHING SACRED

USA, 1937 Regia: William A. Wellman

■ T. it.: *Nulla sul serio*. Scen.: Ben Hecht. F.: W. Howard Greene. M.: James E. Newcom. Scgf.: Lyle Wheeler. Mus.: Oscar Levant. Int.: Carole Lombard (Hazel Flagg), Fredric March (Wally Cook), Walter Connolly (Oliver Stone), Charles Winninger (Dr. Downer), Sig Ruman (Dr. Eggelhoffer), Frank Fay (maestro di cerimonie), Margaret Hamilton (donna nel drugstore), Olin Howland (facchino alla stazione), Billy Barty (bambino che morde). Prod.: David O. Selznick per Selznick International Pictures ■ 35mm. D.: 77'. Versione inglese / English version ■ Da: Disney Pictures

"Satira screwball" (Pauline Kael) e commedia acida sul giornalismo, *Nothing Sacred* è uno dei titoli più celebri di Wellman e dei più estranei al suo canone. La commedia non è il suo territorio, e nel tessuto cangiante delle declinazioni di genere (sofistica-ta, svitata, romantica) il film s'impone come uno strappo. Resta una commedia listata a tutto, anche se fin dall'inizio sappiamo che la malattia di Hazel Flagg è prima una diagnosi sbagliata, poi una sarabanda mediatica; ma un cupo nervosismo vibra nell'aria, quel verbo *to die* che rotola senza pietà di bocca in bocca, medici che arrivano come corvi e giornalisti come avvoltoi, e tutti i fiori sparsi per le inquadrature, a saturarle di colori pastello che nel Technicolor del 1937 assumono una sfumatura marcescente. Non c'è nulla di sacro a consolarci, nemmeno l'amore: "Mi ami?" chiede Hazel. "Non è amore. È interesse anormale per i criminali", risponde Wally.

La battuta in realtà nel film non c'è, appartiene a una prima stesura della sceneggiatura di Ben Hecht (cfr. Giaime Alonge, *Scrivere per Hollywood*, dove veniamo a sapere che a "ripulire i dialoghi" fu chiamata Dorothy Parker), ma coglie bene il mood antisentimentale e provocatorio che è cifra del film. Cronisti truffatori, direttori di giornale che sono la versione comica

e ulcerosa d'un gangster, prime pagine usate per incartare il pesce, tutto in una New York pronta ad applaudire l'entertainment offerto da una fotogenica moribonda (siamo in una farsa guydebordiana?) – che a sua volta è un'imbrogliona da strapazzo. Con molta acutezza James Harvey rileva che questa città non è tanto oggetto di satira morale, quanto di una visione “alla Holden Caulfield”: come per il personaggio di Salinger, New York è soprattutto un posto pieno di *phonies*. Però New York è anche un sogno, il sogno di Hazel Flagg, il sogno che solo la morte può comprare; Wellman, anche qui maestro di riprese aeree, ne scopre in emozionanti prospettive la trama di pietra e vetro dei grattacieli, l'Hudson e il Chrysler Building, la Statua della

Libertà subito fuori dal finestrino... La pura e cruda satira di *Nothing sacred* è concentrata nei primi quindici minuti, tra i vertici assoluti del cinema di Wellman e del cinema americano anni Trenta, e il suo bersaglio è la provincia. Sfuggendo a un destino di necrologi, l'ex-primo cronista Wally prende il treno per il Vermont e si ritrova in un sinistro aldi là, una fantasia di regressione, un mondo di passanti arcigne e deformi, diffidenza ottusa, *yep* e *nope*, covate malefiche di ragazzini che azzannano i polpacci degli intrusi. C'è molta provincia asfittica e grottesca nella commedia americana anni Trenta (in *L'adorabile nemica* di Boleslawski, o persino in Frank Capra): ma qui siamo per un attimo alle soglie dell'horror, questo è l'*American*

*Gothic* di Grant Wood che ha preso improvviso movimento. Il film è una delle prime produzioni indipendenti di David O. Selznick, il suo Vermont è un po' anche la versione colorata e allucinata del Kansas nel *Mago di Oz*: e vi troneggia infatti Margaret Hamilton, futura strega dell'Ovest.

Paola Cristalli

*A “screwball satire” (Pauline Kael) and a biting comedy about journalism, Nothing Sacred is one of Wellman’s most celebrated films and one of the least related to his own canon. Comedy was not his terrain – this film rips right through the delicate fabric of the Thirties’ genre variations (sophisticated, screwball, romantic). It remains a black-tinged comedy even if we know right from the start*



Nothing Sacred

that Hazel Flagg's illness is first an incorrect diagnosis, and then a hype; but dark tension fills the air, the verb to die mercilessly drops from mouth to mouth, doctors show up like crows and journalists like vultures, and flowers colored with the pastel of early Technicolor are strewn about the shots, imbuing them with a sense of decay. There is nothing sacred to console us, not even love: "Do you love me?" asks Carole Lombard. "It isn't love. It's an abnormal interest in criminals", answers Fredric March.

That line does not actually appear in the film. It is in an early draft of Ben Hecht's screenplay (cf. *Giaime Alonge, Scrivere per Hollywood*, where we discover

that Dorothy Parker was called on "to clean up the dialogue"), but it captures the film's anti-sentimental and defiant mood. Muckraking journalists, newspaper editors who are the comic, ulcerous version of gangsters, front pages used for wrapping fish, all set in a New York ready to applaud the entertainment provided by a photogenic dying girl (are we in a Guy Debordian farce?) – who in turn is a small time crook. James Harvey perceptively observed that this city is not so much subject to moral satire as it is to a vision like Holden Caulfield's: as for Salinger's character, New York is above all a place full of phonies. New York, however, is also a dream, Hazel Flagg's

dream, the dream that only death can buy. Wellman uses his masterful ability with aerial shots to reveal thrilling city views, the skyscrapers' pattern of stone and glass, the Hudson River and the Chrysler Building, the Statue of Liberty right outside the plane window...

The pure and raw satire of *Nothing Sacred* is concentrated in the film's first fifteen minutes, between the heights of Wellman's cinema and American film of the 1930s, and its target is rural life. Just barely escaping a career in the obituaries, reporter Wally takes a train to Vermont and finds himself in a sinister afterworld, a step-back-in-time fantasy with grim and misshapen passers-by,



A Star is Born

*blunt distrust, yep and nope, broods of kids biting the calves of intruders. Grottesque and stifling provincial life figures frequently in American comedies of the 1930s (e.g. in Boleslawski's Theodora Goes Wild or even in some of Frank Capra's works): but here we stand – even if only for a moment – on the threshold of horror, as if Grant Wood's American Gothic all of a sudden started moving... The film was one of David O. Selznick's first independent productions: his Vermont is also a bit like a hallucinatory color version of the Wizard of Oz's Kansas, and it features Margaret Hamilton, soon-to-be the Wicked Witch of the West.*

Paola Cristalli

## A STAR IS BORN

USA, 1937 Regia: William A. Wellman

■ T. it.: *È nata una stella*. Sog.: Robert Carson, William A. Wellman. Scen.: Dorothy Parker, Alan Campbell, Robert Carson. F.: W. Howard Greene. M.: James E. Newcom. Scdg.: Lyle R. Wheeler. Mus.: Max Steiner. Int.: Janet Gaynor (Esther Victoria Blodgett [Vicki Lester]), Fredric March (Norman Maine), Adolphe Menjou (Oliver Niles), Andy Devine (Danny McGuire), May Robson (nonna Lettie), Lionel Stander (Matt Libby), Edgar Kennedy (Randall). Prod.: David O. Selznick per Selznick International Pictures, Inc. ■ 35mm. D.: 111'. Versione inglese / English version ■ Da: UCLA Film and television Archive

Con questo melodramma del 1937 Wellman dice la sua su Hollywood narrando l'ascesa di una donna e il declino di un uomo. Il risultato non è patinato come il remake di Cukor del 1954, anche perché trae la propria forza dalle umili origini della protagonista e resta costantemente fedele a questo dato nonostante il rapido mutare di scenari e classi sociali. Pur cambiando il proprio nome in Vicki Lester e sottoponendosi a una grottesca trasformazione fisica in chiave hollywoodiana, l'Esther Blodgett in-

terpretata da Janet Gaynor non si libera mai davvero delle proprie radici. Wellman, come spesso fa con le sue attrici (loro malgrado), vuole che il viso della Gaynor sia truccato pochissimo, tranne che in una manciata di scene satiriche, per far trasparire la sua semplicità espressiva da attrice del muto. Più che sui personaggi e sugli interpreti, la bellezza di *A Star is Born* riposa sul precoce uso del colore, che produce un effetto simile a quello del primo cinema sonoro – vedi *Chinatown Nights* (1929) dello stesso Wellman – e porta con sé una crudezza quasi sgraziata, con continui scoppi di colore grezzo circondati da un'oscurità avvolgente. Dal punto di vista della sensibilità femminista, quando Vicki Lester si presenta infine con il nome del marito il film tocca un tasto dolente, perché è chiaro che questo non è un film che preveda un rovesciamento dei ruoli di genere. Questo è un *woman's picture* – e anche se potrete ritrovarvi il viso umido di pianto mentre scorrono i titoli di coda, è in realtà un *woman's picture* nel senso meno strappalacrime del termine. Ma soprattutto, circostanza significativa per un film che indaga i meccanismi di Hollywood, *A Star is Born* segna l'inizio della collaborazione con George Chandler. A Chandler Wellman affiderà piccole parti in altri ventuno film, e l'attore diventerà uno strumento chiave della sua prassi registica: “Avevo varie tecniche per prender tempo e radunare le mie cosiddette energie creative” dirà Wellman. “George Chandler era la tecnica numero uno. [...] Se era in una scena che mi stava dando problemi, quello trovava sempre il modo di mandarla direttamente in vacca: dimenticava le battute, star-nutiva, e mica una o due volte, aveva vere e proprie crisi di starnuti, oppure si metteva a chiacchierare mentre parlavo. Allora perdevo veramente le staffe, e apriti cielo. Dopo aver mandato a quel paese George e tutti i suoi parenti e antenati, interrompevo le riprese per dieci minuti, mi precipitavo nel mio

camerino, sbattevo la porta e poi mi calmavo e trovavo sempre una soluzione, come per magia”.

Gina Telaroli

*Wellman's 1937 take on Hollywood and one woman's rise alongside one man's fall isn't as glamorous as its 1954 successor, instead finding its footing amidst the humble beginnings of its protagonist – a ground that it stands for the full length of the picture, despite rapidly changing sets and social classes. Janet Gaynor's Esther Blodgett may eventually answer to the name of Vicki Lester, but even when undergoing a ridiculous Hollywood makeover she never really sheds her small town roots. They're always there. Wellman, as he would almost always do with his leading ladies, much to their chagrin, puts very little make-up on Gaynor's face, save for a few appropriately satiric sequences, allowing the simplicity of her expressive, silent-era face to shine through.*

*More than casting and character, what keeps the picture firmly grounded is the use of early color. It has the same effect as early sound, especially in a picture like Wellman's Chinatown Nights (1929), and brings with it an almost awkward starkness. There are continual bursts of rough color surrounded by an almost enveloping darkness. It's a darkness that surrounds not only the image but also the story and when it literally and figuratively envelopes Fredric March's Norman Maine, a Taxi-Driver-esque scenario emerges: is what happened real or is it a fantasy, wherein a woman actually gets to keep her successful career without being forced to choose between it and her less successful husband? Interpretation aside, in the end, as Vicki Lester famously claims Norman Maine's name as her own, A Star is Born firmly reveals a feminist underbelly, as it becomes clear this isn't a picture where gender roles could ever be reversed. This is a woman's picture, and despite the likelihood that your face may be wet when the credits roll, it's a woman's picture in the least tear-jerking sense of the phrase. But per-*

*haps most notably, and fittingly for a film about the inner working of Hollywood, A Star is Born marks Wellman's first time working with George Chandler. Chandler would have bit parts in twenty-one more Wellman pictures and, as Wellman would detail, Chandler became a key tool in his directing toolbox. "I had different techniques to gain time to gather my so-called directional forces together. George Chandler was technique number one. [...] If he happened to be in the scene that was bothering me, he would find some way of buggering it up, forgetting his lines, sneezing, not once or twice, a seizure, or whispering while I was talking – then the roof blew off, and believe me I could blow it a mile. When I had put George and all his relatives and ancestors where they belonged, I called off work for ten minutes, stormed into my dressing room, slammed the door shut and sat down quietly, and always worked out my problem. It was like magic".*

Gina Telaroli

## THE OX-BOW INCIDENT

USA, 1943 Regia: William A. Wellman

■ T. it.: *Alba fatale*. Sog.: dal romanzo omonimo di Walter Van Tilburg Clark. Scen.: Lamar Trotti. F.: Arthur C. Miller. M.: Allen McNeil. Scgf.: James Basevi, Richard Day. Mus.: Cyril J. Mockridge. Int.: Henry Fonda (Gil Carter), Dana Andrews (Donald Martin), Henry 'Harry' Morgan (Art Croft), Anthony Quinn (Francisco Morez), Harry Davenport (Arthur Davies), Francis Ford (Alva 'Dad' Hardwick), Jane Darwell (Jenny 'Ma' Grier), William Eythe (Gerald Tetley), Frank Conroy (maggiore Tetley). Prod.: Lamar Trotti per Twentieth Century-Fox Film Corp. ■ 35mm. D.: 75'. Versione inglese con sottotitoli francesi / English version with French subtitles ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film per concessione di Twentieth Century Fox

Wellman acquistò i diritti di *The Ox-Bow Incident* da Harold Hurley, un

produttore di scarso successo della Paramount specializzato in film di serie B. Hurley, secondo Wellman, sognava di ingaggiare Mae West per farla "cantare per questi cowboy stanchi". Ricevuto il via libera, Wellman diede un taglio diverso al film e chiamò Henry Fonda, del quale dirà poi: "Fonda è ovviamente un bravo attore, ma gli manca quel qualcosa che è l'essenza del grande divo. Quel qualcosa io lo chiamo 'personalità cinematografica'". Ma è qui che sta la chiave di *The Ox-Bow Incident*, come ha precisato Wellman nella sua autobiografia intitolata *A Short Time for Insanity*: "Hank [Henry] Fonda, forse il miglior attore che mi sia capitato di dirigere e sicuramente il più professionale. Sei settimane prima che iniziassero le riprese di *The Ox-Bow Incident* si procurò un costume, lo sottopose alla mia approvazione e da quel momento ci visse e probabilmente ci dormì dentro. Gli stivali, i Levi's, il cappello e le bandane divennero parte di Gil Carter (il personaggio che interpretava) e non di Hank Fonda, perché Hank era diventato Gil. Si comportava come Gil, parlava come lui, sembrava lui, e quando fummo pronti a girare aveva anche il suo odore, e la sua interpretazione fu perfetta".

*The Ox-Bow Incident* non è la storia di un uomo ma la storia di una situazione. Fonda si mimetizza e si apposta sullo sfondo, osservando il vero protagonista del film: il progresso. Wellman guardò al progresso, con sentimenti opposti, in un altro film: *Buffalo Bill*, pensato per il divo Joel McCrea e imposto a Wellman da Zanuck in cambio del via libera per *Ox-Bow*. Con *Buffalo Bill*, Wellman accetta la sfida e con crudo disincanto documenta la rovina e lo sfruttamento della frontiera, le conseguenze della legge e dell'ordine così disperatamente perseguiti dalle vittime di *Ox-Bow*. Film ciclico, nella trama e nei movimenti di macchina, *The Ox-Bow Incident* di Wellman si apre e si chiude con l'immagine di un vecchio cane che attraversa la stra-

da. "Oh, quel cane. Era una vecchia femmina con enormi mammelle penzolanti. La amavo. L'ho usata come cornice per il film; lo apriva e lo chiudeva. Forse sono una specie di artista, chi lo sa. Non so disegnare. Faccio solo film".

Gina Telaroli

*Wellman bought the rights for The Ox-Bow Incident from Harold Hurley, a not-successful-enough B-movie producer at Paramount, who, according to Wellman, dreamed of casting Mae West in order to have her "sing some songs to these tired cowboys". Once given the green light, Wellman took the project in a different direction and cast Henry Fonda, of whom Wellman said, "Fonda, of course, is a fine actor, but he lacks that one something that makes a great star. I call it 'Motion Picture Personality'. But herein lies the key to The Ox-Bow Incident, as Wellman detailed in his autobiography A Short Time for Insanity: "Hank Fonda, perhaps the best actor I have ever directed, certainly the most dedicated. Six weeks before we started The Ox-Bow Incident, he wardrobed himself, had me okay it, and then lived and probably slept in it. The boots, the Levi's, the hat, the short, the bandanas, became a part of Gil Carter (the character he portrayed), not Hank Fonda because Hank had become Gil. He looked it, talked it, felt it, and by the time we were ready to shoot the picture, smelled it, and his performance was perfection". What we find in The Ox-Bow Incident is not a story of a man but the story of a situation. Fonda blends in and lurks in the background, observing the movie's real protagonist: progress. Wellman also looked at progress, in a contrasting vein, in another picture he would make: the Joel McCrea vehicle Buffalo Bill, which Zanuck demanded Wellman make as a precondition for green-lighting Ox-Bow. With Buffalo Bill, Wellman flips the coin and very cynically documents the demise and capitalization of the frontier, the after-effect of the governmental law and order so desperately sought after in*



The Ox-Bow Incident

*Ox-Bow. A cyclical film, in story and in camera movement, Wellman's The Ox-Bow Incident opens and closes with an image of an old dog rummaging around on the street, of which Wellman said, "Oh, that dog. She was an old female with enormous tits that hung way down; I loved her. I used that as a frame for the picture; it started it and ended it. Maybe I'm an artist in some sense, I don't know. I can't draw. I just make pictures".*

Gina Telaroli

M.: Harmon Jones. Scgf.: Lyle R. Wheeler, Albert Hogsett. Mus.: Alfred Newman. Int.: Anne Baxter (Constance May, alias Mike), Gregory Peck (James 'Stretch' Dawson), Richard Widmark (Dude), James Barton (nonno), Henry ['Harry'] Morgan (Half Pint), Robert Arthur (Bull Run), John Russell (Lengthy), Charles Kemper (Walrus), Robert Adler (Jed). Prod.: Darryl F. Zanuck, Lamar Trott per Twentieth Century-Fox Film Corp. ■ 35mm. D.: 98'. Versione inglese con sottotitoli francesi / English version with French subtitles ■ Da: Théâtre du Temple per concessione di Twentieth Century Fox

## YELLOW SKY

USA, 1948 Regia: William A. Wellman

■ T. it.: Cielo giallo. Sog.: W.R. Burnett. Scen.: Lamar Trott. F.: Joseph MacDonald.

Esperienza cinematografica meravigliosamente spiazzante, *Yellow Sky* si apre con una scena che non manca di suscitare nei fan di Wellman una sen-

sazione di déjà vu. Wellman dispone Gregory Peck, Richard Widmark e il resto della banda al bancone di un bar molto simile a quello mostrato cinque anni prima all'inizio di *The Ox-Bow Incident*. Esattamente come in *Ox-Bow*, dietro il bancone gli uomini vedono un dipinto, e dal modo in cui lo osservano sappiamo di loro quasi tutto quel che c'è da sapere. Ma le somiglianze tra *Yellow Sky* e il film con Henry Fonda si fermano qui, perché la storia si incentra sulle peripezie di un gruppetto di criminali in cerca di denaro attraverso spazi aperti o insidiosamente abbandonati. In parte western e in parte noir, lo stile è cruciale in *Yellow Sky*: Wellman valorizza la vastità del paesaggio con angolazioni disarticolate, primi piani così ravvici-

Westward the Women



nati da causare disagio e una fotografia in bianco e nero molto contrastata. Lo spazio si vede, si percepisce e – dopo un attacco musicale ingannevolmente allegro, che sconfina in un breve accenno di *Oh! Susanna* – si sente: Wellman priva il film di ogni commento musicale limitandosi all'inquietante suono del silenzio.

Al centro dell'azione ci sono Peck, Widmark e i cavalli, ma è Anne Baxter a rubare la scena. Unico personaggio femminile è il tipo di donna che si incrocia spesso nei film di Wellman degli anni Quaranta e Cinquanta: una ragazza di frontiera disposta a usare senza esitazioni il proprio corpo per ottenere la vita cui aspira. Sentendo i giudizi di Wellman sugli attori di *Yellow Sky* non sorprende che la forza del personaggio femminile spicchi così nettamente: «Lì c'è uno dei miei attori preferiti, Greg Peck. Lo dico con sarcasmo. Abbiamo fatto un buon film con lui, suo malgrado. Un giorno mi chiese: 'Come faccio a fare il duro?'. Io dissi: 'Be', non sai batterti. Sai prendere a calci un pallone?'. 'Sì' disse lui. Allora dissi: 'Be', allora prenderai a calci la testa di Widmark'. Gli mostrai come doveva fare senza ferire nessuno. Naturalmente in quel caso l'effetto dipende da chi le prende, non dall'altro. [...] Una volta Peck mi chiese: 'Come diavolo faccio a battermi con Anne Baxter?'. Allora dissi: 'Anne Baxter ti farà nero. E quando ti batterai con lei ti conviene coprirti le p..., perché ti farà a pezzi'. Che ragazza fantastica; in quella scena lo fece nero. Non stava simpatico neanche a lei, e quella fu la sua occasione per pareggiare i conti con lui».

Gina Telaroli

*A wonderfully disorienting cinematic experience. It's fitting that Yellow Sky opens, especially for fans of Wellman, with a scene sure to elicit a sensation of déjà vu. Wellman places Gregory Peck, Richard Widmark, and the rest of their gang back at a bar very much like the one he uses in the opening of The Ox-Bow*

*Incident five years earlier. And, just like in Ox-Bow, the men find a suggestive painting behind the bar and through their reactions you learn almost everything you need to know about them. But Yellow Sky's similarities with the Henry Fonda picture end there as its story centers not on the claustrophobia of a mob but on a small group of outlaws making their way through exhaustingly open or treacherously abandoned spaces on a criminal quest for money. Part-western but also part-noir, style is key in Yellow Sky, as Wellman highlights the expansive landscapes with disjointed camera angles, too-close-for-comfort close-ups, and high-contrast black and white photography. You see and feel the space and, after a misleadingly jovial theme song that leads into a brief cue from Oh Susanna, you also hear it, as Wellman strips the movie of any soundtrack except the uncomfortable sound of silence.*

*Peck, Widmark, and any horse caught on camera are at the center of the action, but it's Anne Baxter that steals the show. As the only woman in the picture, she's typical of many of Wellman's women of the 1940s and 1950s, a no holds barred frontier woman using her body as a means of achieving a life of her own choosing. That her character's struggle stands out comes as no surprise when you hear Wellman's take on the stars of Yellow Sky: "One of my favorite actors is in that – Greg Peck. I say that sarcastically. We made a good picture with him, despite him. He asked me one day, 'How can I get tough?' I said 'Well you can't fight. Can you kick a football?' He said 'Yes'. I said 'Well, then you're going to kick Widmark's head off'. So I showed him to do it without hurting anybody. And, of course, the one who gives something like that effect is the one who gets kicked, not the kicker. [...] Another time Peck asked me, 'How the hell am I going to fight Anne Baxter?' So I said, 'Anne Baxter will kick the hell out of you. And when you start that fight, you better look out for yourself and wear something over your ..., because she'll destroy you'. She was a wonderful gal; kicked the hell out*

*of him in that scene. She didn't like him either and that was her one chance of getting even with him".*

Gina Telaroli

## WESTWARD THE WOMEN

USA, 1951 Regia: William A. Wellman

■ T. it.: *Donne verso l'ignoto*. Sog.: Frank Capra. Scen.: Charles Schnee. F.: William Mellor. M.: James E. Newcom. Scgf.: Daniel B. Cathcart, Cedric Gibbons. Mus.: Jeff Alexander. Int.: Robert Taylor (Buck Wyatt), Denise Darcel (Fifi Danon), Hope Emerson (Patience), John McIntire (Roy Whitlock), Renata Vanni (Mrs. Maron), Julie Bishop (Laurie [Smith]). Prod.: Dore Schary per Metro-Goldwyn-Mayer Corp. ■ 35mm. D.: 116'. Versione inglese / English version ■ Da: Filmoteca Espanola per concessione di Park Circus

Se si pensa al ruolo centrale conquistato dalle donne nei western degli anni Cinquanta (Joan Crawford in *Johnny Guitar*, Barbara Stanwyck in *Quaranta pistole*), è strano che tra i migliori film di quel glorioso decennio sia citato così raramente *Westward the Women* di Wellman, splendido ritratto di un gruppo femminile. Nonostante *The Ox-Bow Incident* e *Yellow Sky* possano vantare una fama più solida, questo western è uno dei migliori del regista. Una carovana di donne guidata da Robert Taylor ripropone più o meno le vicende di *Fiume rosso*. Il film è meno profondo del capolavoro di Hawks e in un certo senso più duro e realistico quando si tratta di descrivere le difficoltà e le sconfitte della vita. Un altro grande film di quegli anni, *La carovana dei mormoni* di Ford, appare quasi romantico al confronto. Wellman è un duro che sa unire tenerezza e crudeltà in modo sorprendente. In *Wild Boys on the Road* un ragazzo perde una gamba in un incidente e in *Westward the Women* un bambino di dieci anni viene ucciso per sbaglio dalla madre che si esercita a sparare. Questa totale



Good-bye, My Lady

imprevedibilità è un elemento centrale del fascino di Wellman.

*Westward the Women* conferma che l'elemento più congeniale a Wellman è la pioggia, qui mescolata alla polvere, ai tuoni, a immagini di cavalli intrappolati nella sabbia e più generalmente a una disperata lotta per la sopravvivenza. In questo film tutto sembra remare contro, producendo una visione di sangue, sudore e lacrime che minaccia di trasformare la terra promessa in un'allucinazione. Ma il sogno non svanisce, e con la nascita di una nuova vita il regista sa sapientemente creare un evento collettivo. Film corale e poco divistico, e forse proprio per questo meno noto di quanto meriterebbe, *Westward the Women* pone al centro della scena tante donne sconosciute che nel loro viaggio verso l'ignoto

"perdonano la vita, e conquistano l'immortalità".

Peter von Bagh

*Thinking about how women made their way into the center of westerns in the Fifties (Joan Crawford in Johnny Guitar, Barbara Stanwyck in Forty Guns), it's strange how seldom Wellman's remarkable portrayal of a female group is mentioned in lists of the finest 1950s westerns, the greatest decade for that form. Both The Ox-Bow Incident and Yellow Sky might have bigger reputations and yet, poignantly, Westward Women is a strong candidate for Wellman's finest western.*

*A female trek, even though it is led by Robert Taylor, more or less re-enacts the story of Red River. The narrative is less deep than Hawks' masterpiece, and in*

*some sense it is harsher, more realistic about the difficulties and facts of loss. Another great contemporary film, Ford's Wagonmaster, is somehow romantic by comparison. Wellman was a tough guy who could create an amazing combination of tenderness and cruelty. In Wild Boys on the Road, a boy loses his leg in an accident, and in Westward the Women an Italian lady is practicing with guns and kills her ten year old son, accidentally. This is a central element of Wellman's charm: total unpredictability. As we know, and this film verifies it fully, Wellman's true basic element was rain, here complemented with dust, storm, thunder, images of horses stuck in the sand, or more generally everything breathing the fight to survive. But there are contrary forces at work as well. The harsh circumstances – a vision of blood,*

sweat, tears – could easily make the perspective of the promised land look like a hallucinatory dream, bound to vanish – but it does not. That is why he gives us a scene of a baby being born, with the art to create the feeling of a collective birth event. Maybe this is why the film is less well-known than it should be: with no female stars pushed to the foreground, it is authentically about a collective. It's about those who "died nameless but achieved immortality".

Peter von Bagh

## GOOD-BYE, MY LADY

USA, 1956 Regia: William A. Wellman

■ T. it.: *Addio, Lady*. Sog.: dal romanzo omonimo di James H. Street. Scen.: Sid Fleischman. F.: William H. Clothier. M.: Fred MacDowell. Scgf.: Donald A. Peters. Mus.: Laurindo Almeida, George Field. Int.: Walter Brennan (zio Jesse), Phil Harris ('Cash' Evans), Brandon de Wilde (Skeeter), Sidney Poitier (Gates), William Hopper (Walden Grover), Louise Beavers (Bonnie Dew), George Chandler (reporter). Prod.: John Wayne, Robert Fellows per Batjac Productions, Inc. ■ 35mm. D.: 95'. Versione inglese / English version ■ Da: Cinémathèque Française per concessione di Park Circus

*Goodbye, My Lady* è un buon titolo per un film in cui le donne sono quasi del tutto assenti. Lady è un cucciolo di razza Basenji (capace di "ridere e piangere, ma non di abbaiare"), uno dei cani attori più memorabili della storia del cinema, e il film narra la toccante amicizia tra un ragazzino orfano e l'animale, ben descritta in un recensione uscita nel 1956 sul "Monthly Film Bulletin": "La scena d'apertura, con il ragazzo seduto fuori della capanna in attesa dell'unico suono importante tra tutti i rumori notturni del bosco, crea efficacemente l'atmosfera del film; e l'affetto che lega il ragazzo e il suo cane assume una consistenza reale". Il punto è proprio questo. Raramente il

cinema riesce a cogliere questo tipo di rapporto: qui tutto è concreto, dalle emozioni alla visione della natura, incarnata dalle paludi e dalla foresta.

Il film, uno dei più belli di Wellman, è quel tipo di capolavoro pastorale con il quale prima o poi tutti i grandi registi americani dovevano misurarsi. È la storia di un vecchio e di un ragazzo – interpretati in maniera eccellente da Walter Brennan (attore molto caro a tutti noi, qui in uno dei suoi ruoli migliori) e Brandon de Wilde – uniti dall'affetto per un cane che li cambierà profondamente. Quel legame, che è il filo conduttore del film, è narrato con efficacia e sensibilità.

Il repertorio popolare americano qui descritto nella sua purezza elementare ricorda i racconti di Hemingway e certi istanti immortalati da Flaherty. Come il più famoso *Il cucciolo* di Clarence Brown, con il quale non condivide però gli aspetti hollywoodiani, il film è percorso da un sentimento di tenera malinconia e dalla consapevolezza che diventare grandi ed entrare a far parte della comunità impone a volte un prezzo troppo alto. Il prezzo qui è la perdita di Lady, nella contrapposizione tra il ragazzo e il legittimo proprietario del costoso cane, tra i valori umani più puri e il denaro.

Peter von Bagh

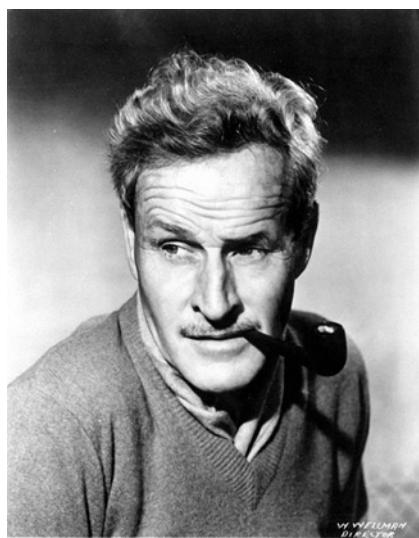
*Goodbye, My Lady* is a good name for a film that has almost no women in it. This Lady is a Basenji dog (sometimes said to be able to "laugh and cry, but not bark"), one of the most memorable canine performers in the history of film. The title relates to the touching and real relationship between the young orphan boy and the dog, as well described by a contemporary reviewer in 1956 in the "Monthly Film Bulletin": "The opening scene, when the boy stands outside the shack waiting for the one important cry among all the night sounds in the woods, effectively establishes the mood; and the mutual affection that develops between the boy and his dog is made very real". This is the point. It's the kind of relation-

ship that most films miss or fake; here everything is concrete, emotions as well as the vision of nature, the swamp, the forest.

The film, one of the finest in Wellman's oeuvre and the kind of pastoral masterpiece that every great American director was due to sign at some time or other, is about an old man and a boy, both excellent as played by Walter Brennan (one of the greatest roles of that actor so dear to all of us) and Brandon de Wilde, in a relationship where both change as human beings. That is the film's beautifully-conveyed leit motif.

*It's Americana at the root level, as basic as the purest Hemingway short stories or moments that Flaherty captured on film. Like the more famous *The Yearling* (Clarence Brown) but with all the Hollywood characteristics wiped away, running underneath it all is a sense of sad tenderness, the knowledge that every age, and becoming an adult and being accepted as a true member of a community, requires something and sometimes almost too much. This time it's the loss of Lady in a conflict between the boy and the owner of the valuable dog, or in other words, between pure human values and money.*

Peter von Bagh



William Wellman