



23 juny –
31 juliol 2003

Vincente Minnelli

Retrat

Jo vaig començar la meua carrera al Paramount Theatre de Nova York. Vaig produir xous per a Balaban i Katz després d'haver acabat els meus estudis secundaris a Chicago, i també m'ocupava dels decorats i el vestuari. Després vaig ser director artístic del Radio City Music Hall durant dos anys; canviàvem de film cada setmana, i durant tot el període en què vaig treballar allà, només un film es va estar quinze dies a la car tellera; per tant, jo em veia obligat a crear un espectacle nou cada set dies.

Després vaig ser director i decorador de xous per a Broadway. No tan sols dirigia els actors, sinó que també m'havia d'ocupar de les il·luminacions i el vestuari; era una bogeria! No tornaria a fer allò per res del món. El primer espectacle de què em vaig ocupar a Broadway va ser una revista, *At Home Abroad*, que tenia Beatrice Lillie com a estrella principal. Després hi va haver un muntatge de les *Ziegfeld Follies* produït per Billie Burke; hi va haver també *The Show Is On* amb Beatrice Lillie, i *Hooray for What?* amb Ed Wynn. Harold Arlen n'havia escrit la partitura. El meu últim xou a Broadway va ser *Very Warm for May* de Jerome Kern i Oscar Hammerstein.

Jo sóc un artista i un decorador autodidacte, i mai no he seguit cap curs d'art ni de tècnica. Arthur Freed, que era productor a la MGM, em va venir a veure a Nova York i em va convèncer d'anar a Hollywood. Durant un any sencera, jo no hi vaig tenir cap atribució particular; treballava en els diversos departaments de l'estudi escrivint algunes escenes i filmant uns quants números musicals. Qualsevol productor em podia cridar i fer-me treballar en el seu argument. Finalment Freed em va confiar la direcció, a l'inici dels anys quaranta, de *CABIN IN THE SKY*, una comèdia musical que posava actors negres en escena.

Lena Horne va arribar a l'estudi en aquella època. Jo vaig dirigir tots els seus números musicals en els films que ella va rodar amb d'altres directors; films del nivell de *PANAMA HAT-TIE*, malauradament. Però Freed era un meravellós director d'espectacles, i ens enteníem bé: tenia un talent extraordinari per fer venir artistes a Hollywood (va ser el primer que va contractar Alan Jay Lerner, Betty Comden, Adolph Green i molts d'altres...), i després els deixava crear.

No intervenia directament en el treball de creació; nosaltres parlàvem amb

ell del conjunt del problema en termes molt generals. Les meves úniques dificultats van ser amb el departament artístic de la MGM. Al començament jo vaig haver de dur-hi a terme una petita revolució, perquè ells estaven escandalitzats per un gran nombre de coses que jo volia fer. Al començament, l'atmosfera era tensa, però van acabar estant d'acord amb les meves opinions. Els seus mètodes eren antiquats i sense imaginació, i del tot inadequats. Per la meua banda, jo considerava que els números musicals tenien tanta importància com les escenes dramàtiques, i que s'havien d'integrar perfectament en la història, una cosa que fins aleshores no s'havia fet.

Treballava en estreta col·laboració amb els directors artístics, i vaig tenir la sort de poder col·laborar amb homes del valor de Preston Ames o Jack Martin Smith, que em van ajudar a realitzar els decorats. A mi, sempre m'ha agradat filmar amb una sola càmera, una cosa que no era gaire corrent. Preparava els meus films molt acuradament i analitzava detalladament els guions amb els guionistes. Però sempre deixava un espai per a la improvisació. Assajava molt, i després feia poques preses.

També treballava en una estreta col·laboració amb els coreògrafs. No sempre vaig escollir els meus arguments; al capdavant, jo treballava per a un gran estudi comercial i havia d'acceptar tota la feina que se'm donava: però sempre hi ha la manera d'aconseguir una certa qualitat en un film, fins i tot si el tema sembla poc prometedora, i espero haver aconseguit aixecar així el nivell d'un determinat nombre d'obres.

Pel que fa a *CABIN IN THE SKY*, hi va haver pocs canvis: només unes quantes cançons noves d'Harold Arlen ("Happiness Is a Thing Called Joe", especialment). I el mateix va passar amb *I DOOD IT*; algú altre havia començat el film i n'havia rodat alguns números; no gaire bons, per cert. Jo vaig haver d'agafar-lo quan ja s'estava rodant i vaig intentar salvar-lo. Vaig fer el que vaig poder.

El meu primer film en color va ser *MEET ME IN ST LOUIS*, sobre l'Exposició de 1903 a St Louis. Es tractava d'una adaptació de les famoses històries viscudes de Sally Benson aparegudes al *New Yorker*. Freed va rebre el text, i diversos guionistes hi van treballar, però hi van fer un greu error: pensant que la història de Sally Benson

no era prou consistent, hi van afegir un gran nombre d'episodis de collita pròpia, i allò va ser un error. Llavors Freed em va fer venir, i jo vaig tornar a agafar de seguida el material inicial. Però la gent de la Metro s'oposaven completament a la meua idea de seguir la història al peu de la lletra. S'obstinaven a dir: "No hi ha cap història, no hi passa res." Però Freed i jo mateix (i també Judy Garland, a qui no havia agradat gens la versió "millo-rada"), estàvem fermament decidits a preservar aquell caràcter autobiogràfic de "llibreta d'apunts del natural". Tots nosaltres pensàvem que la història havia de ser interpretada i presentada d'una manera molt realista. Vam recrear St Louis tal com era en el moment de l'exposició basant-nos en fotos d'època. Els vestits d'Irene Sharraff eren d'una autenticitat destacable.

La famosa escena del "The Trolley Song" havia de ser originàriament un simple número cantat per Judy; però jo vaig voler-hi afegir un element de suspens: el noi aconseguirà agafar el tramvia o no ho aconseguirà? I així la cançó es va integrar en la història, i ja no era tan sols un simple número aïllat.

Charles Walters va col·laborar amb mi en el film, i va fer un treball meravellós amb la coreografia de "Skip to My Lou". El que m'atreia més de tot, en l'argument, era la seqüència de Halloween, el terror de la nena (interpretada per Margaret O'Brien) i aquell meravellós sentiment familiar. Quan vam projectar el film per primera vegada, era massa llarg, i un *executiu* de l'estudi va suggerir, per reduir-ne la durada, tallar l'escena de Halloween, que,

An American in Paris de Vincente Minnelli



segons ell, es podia suprimir fàcilment. Em vaig pensar que em tornava boig; per sort, la gent de la Metro ho van veure i van canviar d'opinió: el film que es van fer projectar sense aquella escena era del tot diferent i molt inferior: tan sols era la història d'un noi i una noia, i no la d'una família, que era el que nosaltres havíem pretès. Per tant, vam decidir de suprimir, en lloc d'aquella escena, un número amb Judy i un altre fragment, per tal de reduir la durada del film.

Vam tenir problemes amb Margaret O'Brien, que interpretava el paper de la nena. Ella sempre havia actuat en pel·lícules de guerra on se li demanava que plorés històricament. Imitava tant el seu professor d'art dramàtic que ja no tenia res d'una criatura, ni tan sols d'un ésser humà. Semblava que fos Sarah Bernhardt; tots els seus gestos eren exagerats, com a la Comédie-Française. Vam haver de tornar-li a ensenyar d'interpretar com una criatura, a comportar-se normalment, i això va ser increïblement difícil. Em va donar molta feina.

THE CLOCK, el meu film següent, l'havia començat un altre director; el guió era molt bo, però, una vegada fet, no tenia gens de força. L'estudi pensava fins i tot abandonar el projecte. Era la història d'un noi i una noia que passen per Nova York intercanviant banalitats per amagar els seus sentiments profunds; però no ho podíem rodar així, perquè el públic hauria considerat que les rèpliques eren simplement banals. S'havia de fer alguna cosa per salvar l'argument, i jo no tenia gaire temps. Però se'm va acudir de seguida la idea de convertir Nova York en un tercer personatge i d'introduir-hi un



Cabiria de Vicente Minnelli

cert nombre de noiaorquesos estranys, com ara aquella gent curiosa que et trobes al metro. Vaig improvisar molt, no exactament reescriuint el guió original sinó desenvolupant en el decurs del rodatge idees, situacions i diàlegs nous.

Per exemple, hi havia una escena on un nen fa navegar el seu veler per un estany; de primer, Bob Walker (el protagonista del film, juntament amb Judy Garland) havia de fer-se amic del nen, i tot allò era terriblement "encantador". Jo vaig tenir la idea, en canvi, de fer que el nen li donés una puntada de peu a Walker: així va esdevenir més real, més humà.

YOLANDA AND THE THIEF no va ser un èxit: era una història fantàstica bastant fracassada, però amb un ballet molt bonic del coreògraf noiaorquès Eugene Loring. La història era de Ludwig Bemelmans, i nosaltres la vam rodar en els colors primaris que ell utilitzava, cosa que va ser, em sembla, una bona idea. Malauradament, en aquell moment les històries fantàstiques com aquella no eren gaire populars, i el film va ser un semifracàs. Lucille Bremer, que era l'estrella del film, juntament amb Fred Astaire, hauria hagut d'estar molt millor: ella era la protegida d'un dels capítols de l'estudi, i no era adequada del tot.

Pel que fa al rodatge de la revista ZIEGFELD FOLLIES, el problema era contractar les nombroses estrelles quan eren alliberades dels seus contractes en altres films. Jo vaig dirigir més o menys uns dos terços dels números; el millor de tots va ser "Limehouse Blues", un ballet dansat per Fred Astaire. És una de les coses millors que he fet. Per al pròleg i l'epileg en pantomima, només vaig utilitzar dos colors: el groc i el marró.

L'estil d'aquests pròleg i epileg s'inspirava en els gravats anglesos d'estil negre, que eren molt foscos i desenfocats. La fantasia xinesa que hi havia entre el pròleg i l'epileg no es va realitzar en l'estil xinès, sinó en el dels objectes xinesos francesos, el mobiliari, els plafons decoratius, etc. de l'època Lluís XVI. En aquell temps, els francesos tenien una concepció particular de la Xina (així com, d'altra banda, d'una Amèrica poblada d'indis amb plomes); era absurd, però bastant bonic en el seu gènere.

Em va agradar molt dirigir UNDERCURRENT, un thriller amb Robert Taylor i Katharine Hepburn. La conducta neuròtica dels personatges i les seves relacions psicològiques em fascinaven. Jo sempre estic d'acord a emprendre un argument que sembla que em sigui molt estrany, i a mirar que hi ha sota la superfície.

Amb THE PIRATE, on les estrelles eren Gene Kelly i Judy Garland, vaig tornar a la comèdia musical. Originàriament

Per a l'escena del ball en què Emma és arrossegada en un remolí d'excitació i astorament, vaig demanar a Miklos Rozsa que em compongués un vals molt "neuròtic" i de la durada exacta de la seqüència; va treballar amb el cronòmetre. Vaig filmar completament la seqüència amb la seva música, i la durada de cada pla estava determinada per la planificació, incloent-hi aquells en què es veia Charles Bovary a les taules de joc. Vam utilitzar diferents tipus de grues perquè la càmera no abandonés mai els personatges ni les seves evolucions.

A la fi es trenquen els vidres per donar-li aire, perquè Emma es desmaïa.



Some Came Running de Vicente Minnelli

era una obra de S. N. Behrman inspirada en una peça espanyola més antiga que Lunt i Fontanne havien interpretat a Broadway. L'estil es desprenia de l'argument, els anys 1830 al Carib; el lloc de l'acció era un port internacional on es trobaven poblacions diverses i races diferents. I, malgrat una estilització deliberada, jo volia donar la impressió que la història hauria pogut passar ben bé a la Martinica o en una illa semblant. Vam evitar de rodar en exteriors amb la intenció de conservar el caràcter artificial del film.

Robert Alton va ser el qui va dirigir la coreografia del ballet "Mack the Black" on Gene Kelly balla al mig de les flames, però la major part de les idees per a aquest ballet (especialment el foc) eren de Gene Kelly i meves.

MADAME BOVARY era un argument que m'inspirava molt: a mi, la novel·la de Flaubert sempre m'havia agradat. El primer guió era dolent perquè era massa simplista, massa quadrat. No es pot ser excessivament lògic quan es tracta un argument com el d'Emma Bovary; n'han parlat molts escriptors, com ara Maugham... i fins i tot Freud, i no aconseguïen posar-se d'acord. És un personatge molt controvertit, subjecte a un gran nombre d'interpretacions.

Al meu entendre, és un personatge extremament complex: ella vivia constantment en un món imaginari, volia que tot fos bonic i, això no obstant, al seu voltant hi havia un fangar. Però rebutjava aquesta situació i vivia més enllà d'ella mateixa, més enllà dels seus mitjans. Jennifer Jones veia el personatge igual que jo i va estar-hi excel·lent, perquè ella mateixa és una Emma Bovary, plena de contradiccions i molt romàntica.

Naturalment aquesta conclusió de l'escena ja figurava en la novel·la. Jo vaig utilitzar miralls al llarg de tot el film: el mirall de la granja, que la mostra assajant com fer-se fascinant i somniant que és algú altre; al pensonat, quan ella llegeix els autors romàntics francesos de l'època, i després, en el transcurs del ball, quan es veu en un mirall, envoltada d'homes, com a imatge perfecta de la realització dels seus desitjos novel·lescos. I finalment la veiem en una cambra d'hotel miserable en companyia del seu amant, i un mirall trencat li retorna la imatge de la seva decadència. Ningu no se'n va adonar, d'aquest tema recurrent del mirall.

El guió d'AN AMERICAN IN PARIS preveia que abans del ball acolorit del final hi hagués un ball de màscares. Aquesta idea no m'agradava gens ni mica i em semblava arbitrària: quin sentit tenia, aquell ball? De sobte, vaig tenir la idea de fer un ball en blanc i negre. Freed en va quedar encantat, d'aquesta idea, perquè el blanc i negre tenia l'avantatge de descansar els ulls dels colors, de manera que, quan arribava el ballet final, els colors retrobaven la frescor i l'evidència. Originàriament Freed volia fer un film sobre la música de Gershwin, i AN AMERICAN IN PARIS havia d'inspirar un ballet; vam contractar Alan Jay Lerner i vam imaginar la història d'un jove artista americà, Gene Kelly. En aquella època, acabar el film amb un ballet de dotze minuts sense gens de diàleg darrere era una cosa molt audaç. Tota la gent de l'estudi pensaven que érem bojos, però, malgrat tot, nosaltres ho vam fer.

L'elecció de Leslie Caron es va fer de la manera següent: havíem sentit parlar d'una noia que hi havia a París i,

com que en aquell moment Gene Kelly era a Anglaterra, li vam telegrafiar que anés a veure aquella Leslie Caron. Però, per casualitat, ell ja l'havia vista en un ballet de Roland Petit, *Le Sphinx*, i li havia fet rodar un fragment de prova, que ens va deixar impressionats molt favorablement. La mare de Leslie era americana, i ella mateixa parlava bastant bé l'anglès. THE BAD AND THE BEAUTIFUL tenia Hollywood com a teló de fons. És la història d'un productor dinàmic, interpretat per Kirk Douglas, i de la gent que l'estimen o l'odien. El personatge principal és la resultant de diverses personalitats reals: Val Lewton va inspirar l'escena en què Douglas demostra que s'obté un efecte de terror molt més accentuat si no s'ensenya l'origen de l'amenaça. El personatge també tenia uns quants trets de David O. Selznick.

El personatge de l'estrella alcohòlica (Lana Turner), filla d'un actor famós, estava inspirat, en part, en Diana Barrymore, i nosaltres vam demanar a Louis Calhern que imités la veu de John Barrymore en el disc que se sent. Em va sorprendre que Lana Turner pogués interpretar aquell paper amb tanta convicció! Si li dediques temps i te n'ocupes, reacciona molt bé; si no, ho fa de qualsevol manera. En l'escena en què fuig de la mansió de Douglas després d'haver-lo sorprès en companyia d'una criatura i s'ensorra dins el seu cotxe i enmig de la circulació, nosaltres vam fer rodar el cotxe al voltant de la càmera, i li vam explicar l'escena com hauríem pogut explicar-li una coreografia a un ballari. Ho vam assajar una vegada mecànicament, i després ella va rodar tota la seqüència en una sola presa. I a estar-hi esplèndida, en aquell paper.

Fins aleshores Kirk Douglas no havia interpretat mai un personatge tan sobri com el del productor, i jo volia que realment n'estigués, de sobri. Ell té molta vitalitat i cal anar-lo contenint en tot moment.

A THE BAND WAGON, una història sobre els bastidors d'un teatre de music-hall, Jack Buchanan havia d'interpretar el paper d'un gran productor una mica guillat. Al començament, nosaltres teníem dubtes sobre la seva capacitat per interpretar un brètol autoritari i egocèntric. El personatge era una barreja d'Orson Welles, Norman Bel Geddes i Jose Ferrer, que, en aquella època, havia muntat produccions teatrals tan pretensioses com la del film. També hi havia uns quants dels meus propis records del teatre, del meu període amb Balaban i Katz, i també a la Paramount. Totes les se-



Vicente Minnelli té a la falda la seva filla Liza, a principis dels anys 50



Designing Woman de Vincente Minnelli

quències de la gira, quan tot va malament a l'estrena, eren perfectament autèntiques i autobiogràfiques. THE LONG, LONG TRAILER es basa també, com molts dels meus films, en una experiència viscuda, la història d'un home que ell mateix havia tingut una caravana. Vam contractar com a estrelles Desi Arnaz i Lucille Ball, que llavors eren al capdamunt del seu èxit, *The Lucy Show*.

D'acord amb el meu costum, vaig dirigir BRIGADOON completament en estudi. Vaig treballar damunt fotografies d'Escòcia amb monocromies boiroses de grocs i verds: tot al llarg del film es poden trobar aquests colors apagats. El decorat principal del poble escocès es componia de diverses seccions: cada posició de la càmera descobria una perspectiva diferent. THE COBWEB, a l'igual d'UNDERCURRENT, tenia un argument psicològic que m'atreia moltíssim. La història s'esdevenia en una casa de repòs per a malalts mentals. John Houseman havia comprat els drets del llibre, però el guió original era inutilitzable. Llavors vam fer venir l'autor de la novel·la, William Gibson. Aquell llibre s'inspirava en gran part en les seves experiències personals: la seva dona era psiquiatra en un hospital; l'hospital Menninger, em sembla. A l'igual de BRIGADOON, aquest film es va fer en Cinemascope, i això em va plantejar problemes: em resultava difícil fer-hi primers plans, perquè els trets hi quedaven deformats, i, per tant, no s'hi van fer tants primers plans com a mi m'hauria agradat. Gràcies a Déu, després es van fabricar objectius millors i va ser possible fer primers plans satisfactoris en el nou format.

A mi, no m'ha agradat mai, el Cinemascope, perquè el que es guanya en amplada es perd en alçària. I no em sembla que sigui un bon format per al cinema.

No n'estic pas satisfet, de KISMET. Vaig aconseguir convèncer la MGM perquè em confiés LUST FOR LIFE, però, a canvi, primer havia de rodar KISMET. L'havia d'acabar molt de pressa i agafar l'avió cap a Europa per tal de començar-hi LUST FOR LIFE: em conservaven artificialment un camp de blat al sud de França fins que jo hi arribés. Per tant, vaig rodar KISMET amb molta precipitació.

Vam rodar als mateixos llocs on Van Gogh havia viscut; a Arles, al manicomí de Saint-Rémy, a París, a casa del seu pare, a Holanda, a Amsterdam i a les mines de carbó del Borinage, a Bèlgica. La gent que va pintar al quadre *Els menjadors de pomes* no s'assemblen a ningú però, això no obstant, existeixen; nosaltres els vam trobar a Holanda.

Kirk Douglas era l'únic que podia interpretar el paper; de primer, a causa de la seva extraordinària semblança fisi-

ca amb Van Gogh, i també per la seva violència interior, una qualitat ideal per interpretar el personatge. Van Gogh, a l'igual de Douglas, era ferotge en els seus amors i odis. Douglas va interpretar el paper a la perfecció i d'una manera realment viscuda. GIGI era una història molt bonica; jo sempre havia desitjat rodar-la. M'ho vaig passar molt bé, amb Cecil Beaton, recreant l'univers de Colette. Al començament, l'estudi no el volia contractar perquè és molt car; però és que, aquell treball, només el podia dur a terme ell. És un gran artista. Jo hauria volgut que THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE se situés durant la Primera Guerra Mundial, no durant la Segona, però l'estudi no ho va acceptar. I, a més, van tenir molt d'interès a fer doblar Ingrid Thulin per Angela Lansbury, amb el pretext que la seva veu no s'entenia bé. Era ridícul! A més, el guió era molt dolent i el vam haver de revisar durant el rodatge; a mi, no m'agradava gens ni mica.

Amb TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN, vaig tornar a adoptar com a tema els ambients del cinema; aquesta vegada es tractava de personatges de Hollywood a Itàlia. El responsable de l'estudi va muntar el film de qualitat, sense avisar a ningú. John Houseman, el productor, era a Europa, i jo no era allà quan tot es va esdevenir. Quan nosaltres ho vam saber, ja era massa tard per poder-hi fer res, perquè el negatiu estava destruït. Van acomiadar el responsable de l'estudi abans de quinze dies, però ja no es podia fer res per reparar el seu error.

El film, tal com havia estat muntat, ja no tenia cap sentit: per exemple, hi havia una escena on una estrella de Hollywood, interpretada per Cyd Charisse, explicava a un periodista la seva filosofia de la vida, una filosofia



The Pirate de Vincente Minnelli

molt brutal i bestial. Tot el sabor que hi donava una escena d'orgia s'havia suprimit, i també moltes altres coses: les motivacions personals dels personatges, les pressions exteriors que els empenyien a actuar com ho feien i la manera com els seus destins s'entrellaçaven i interactuaven els uns amb els altres, per a la felicitat o la destrucció. Tots aquells talls van fer que el que era profund esdevingués superficial, i encara avui dia em resulta dolorós parlar de la massacre d'aquest film.

A mi, l'argument de THE SANDPIPER no m'havia agradat mai, però volia treballar quatre anys en el projecte. Si haig de dir la veritat, l'única cosa que s'hi podia fer era procurar que el film fos visualment tan agradable com fos possible.

Es una llàstima que mai no hagi pogut rodar SAY IT WITH MUSIC, perquè vaig treballar quatre anys en el projecte. Es tractava de tres històries reunides en un film, i cobrien els seixanta anys de carrera musical d'Irving Berlin: un episodi s'esdevenia en els nostres dies; un altre, als anys vint, i un tercer, el 1911. S'anava amunt i avall en el temps com a *The Skin of Our Teeth* de Thornton Wilder. Berlin havia compost tres o quatre cançons noves, i nosaltres havíem de reunir la seva quinzena de cançons de *ragtime* en un gran ballet cap a la fi del film. Com en el cas d'AN AMERICAN IN PARIS, no havia de ser un número aïllat, sinó que s'hi havien de situar certs elements de la intriga. Després de tota aquesta feina, i amb una gran pena per part meua, la MGM va abandonar el projecte i jo vaig rodar, en lloc d'aquell film, ON A CLEAR DAY YOU CAN SEE FOREVER, amb Barbra Streisand, per a la Paramount.

Jo trobo que els films contemporanis són molt interessants; hi ha tants nivells de lectura... Cada vegada que vaig al cinema, descobreixo coses meravelloses. Em va encantar BLOWUP, i desitjava que guanyés a Cannes, que és el que finalment ha passat. Aconseguia el seu objectiu, que era mostrar Anglaterra i el món dels fotògrafs: era un film absolutament autèntic. M'agrada el realisme en els films. M'agraden els films que em concenixen i que aconsegueixen els objectius que s'han fixat.

Fer pel·lícules és semblant a tot arreu. Importa poc on és que les fas: quan ets al plató, tot depèn de tu: la major part dels meus films, tot i que els he dirigit per a un estudi, han estat en certa manera projectes independents. La llibertat és essencial, és



Vincente Minnelli amb l'Oscar que va guanyar com a millor director per *Gigi*

L'única cosa de què ningú de nosaltres no pot prescindir.

Entrevista de Charles Highman i Joel Greenberg (The Celluloid Muse Hollywood Directors Speak, Signet Book, The New American Library, Inc., 1972)

Minnelli i la paradoxa de la MGM

Orson Welles i Vincente Minnelli arriben a Hollywood gairebé a la mateixa època. El primer, el 1939, i el segon, l'any següent. Tant l'un com l'altre han deixat Broadway, que els ha donat la fama, per la "Meca del cinema". Això no obstant, tot separarà aquests dos autors. Com que se sent incòmode a Hollywood, Welles, a qui li agrada de definir-se com un "Harun al-Rasid amnèsic que ha oblidat l'adreça del seu palau", abandonarà aviat Amèrica i començarà un llarg vagareig jalonat de films inacabats, mutilats o perduts.

Minnelli, en canvi, rodarà els seus 30 primers films —el conjunt de la seva carrera n'inclourà 34— per a la mateixa firma, la prestigiosa Metro-Goldwyn-Mayer, de la qual ell viurà, de 1940 a 1963, una part de la història. La mort d'Irving Thalberg, el 1936, i el fet que se n'hagi anat David O. Selznick, el mateix any, han privat Louis B. Mayer, que regna en la firma del lleó, dels seus dos col·laboradors més valuosos. Autoritari i tirànic, Mayer també és, juntament amb Darryl F. Zanuck, el més hàbil i astut dels grans productors de Hollywood, sempre a l'aguait dels qui poden contribuir, al seu costat, a la glòria de la MGM. És per aquesta raó que el 1939 contracta Arthur Freed i li dona la possibilitat excepcional de crear una unitat de producció autònoma. Hugh Fordin ha descrit a *El món de l'espectacle*, una obra consagrada a aquesta unitat de producció, la fabulosa aventura de Freed al si de la Metro-Goldwyn-Mayer. Al seu torn, Freed intenta constituir un equip innovador on hi haurà directors, compositors, decoradors, encarregats de vestuari i autors, sovint vinguts de Broadway. Vincente Minnelli serà un d'entre ells.

Minnelli hi arriba l'abril de 1940, i dirigit el seu primer film, CABIN IN THE SKY, dos anys després. Mentrestant serà un dels col·laboradors habituals de Freed i participarà en la preparació dels films donant idees per a la direcció i rodant fins i tot, de passada, algunes seqüències per a films d'altres directors. Una de les seves principals especialitats és també rodar els números de Lena Horne, que es queixa



Madame Bovary de Vincente Minnelli

de no ser altra cosa, en aquesta època, que una "Hedy Lamarr de color sèpia".

Des de CABIN IN THE SKY (1942) a THE COURTSHIP OF EDDIE'S FATHER (1962), Minnelli coneixerà diversos períodes de la història de la MGM: l'omnipotència de Mayer, l'arribada de Dore Schary, que esdevé el responsable de la producció de la firma el 1948, la partida tràgica de Mayer el 1951, víctima de Nicholas M. Schenk, el president de Loews' Inc., la de Schary i Schenck el 1956, i finalment, a la fi dels anys cinquanta, l'inici de la decadència de la MGM.

Sempre ha estat de bon to estigmatitzar el poder despòtic de Mayer, la seva moral conservadora i, més generalment, el gran poder que exercien els nababs de Hollywood sobre els seus desgraciats directors. La carrera de John Ford o William Wellman a la Fox, o la de Raoul Walsh i Howard Hawks a la Warner Bros haurien de ser suficients per demostrar la poca solta i la inexactitud d'aquelles teories que, volent privilegiar la independència del director, neguen l'admirable treball d'equip que hi ha sempre a la base del geni creatiu de Hollywood.

D'altra banda, la longevitat de Minnelli a la MGM no és un fet únic, ja que, en totes les èpoques, Mayer procura assegurar-se per mitjà d'un contracte els autors que li són més preciosos. W. S. Van Dyke va treballar així durant quinze anys per a la Metro-Goldwyn-Mayer; Clarence Brown, durant vint-i-cinc anys, i el rècord pertany, sens dubte, a Richard Thorpe, que, des de LAST OF THE PAGANS (1935) a FOLLOW THE BOYS (1963) va rodar sense cap excepció per al que tenia el sobrenom de "la Cadillac de les firmes"...

Gràcies a la MGM, la personalitat de Minnelli es desenvolupa harmoniosament film rere film, i l'autor de THE BAD AND THE BEAUTIFUL rodarà, no tan sols per a Arthur Freed, sinó també per a John Houseman, Pandro S. Berman i Sol C. Siegel. Passant del drama al "musical", de la comèdia a l'adaptació literària i del "film negre" a la biografia filmada, i negligint alhora, certament, alguns dels gèneres més

valorats al cinema de Hollywood, però dels quals ell se sentia llunyà, com ara el film policíac, el western i el cinema bèl·lic, Minnelli ha aconseguit construir –si més no en el seu període de la MGM– una de les carreres més exemplars combinant amb encert els propis gustos i les exigències de l'estudi, i creant una enlluernadora òsmosi entre els seus temes més profunds i la voluntat dels seus productors.

Patrick Brion (Vincente Minnelli, *Renens: 5 Continents*, 1985)

BIBLIOGRAFIA: VINCENTE MINNELLI I EL MUSICAL
Selecció de documents consultables a la biblioteca:

VINCENTE MINNELLI

Monografies

- Brion, Patrick; Rabourdin, Dominique; Navacelle, Thierry de. *Vincente Minnelli*. Renens: 5 Continents: Hatier, 1985.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Arcadia todas las noches*. Madrid: Alfaguara, 1995. p. 229-266.
- Coma, Javier. *Los sobornados. Cautivos del mal*. Barcelona: Dirigido, 1999.
- Guérif, François. *Vincente Minnelli*. Paris: Edilig, 1984.
- Harvey, Stephen. *Directed by Vincente Minnelli*. New York: Museum of Modern Art: Harper and Row, 1990.
- Higham, Charles; Greenberg, Joel. *The celluloid Muse: Hollywood directors speak*. New York: Signet, 1972. p. 197-208.
- Minnelli, Vincente. *I remember it well*. London: Angus & Robertson, 1975. Edició en castellà: Madrid: Libertarias, 1991.
- Naremore, James. *The films of Vincente Minnelli*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Roche, Catherine de la. *Vincente Minnelli*. Lyon: SERDOC, 1966.
- Torres, Augusto M. *Vincente Minnelli*. Madrid: Càtedra, 1995.
- Vidal, Marion. *Vincente Minnelli*. Paris: Seghers, 1973.

Articles de revista

- Alberich, Enrique. *El compromiso*

- del artista: Vincente Minnelli, "Dirigido por..." n° 139 (sept. 1986), p. 40-56; n° 140 (oct. 1986), p. 6-22.
- Bermejo, Alberto. *La vida como arte: Vicente Minnelli*, "Cinerama" n° 47 (mayo 1996), p. 100-105.
 - Dalle Vacche, Angela. *A painter in Hollywood: Vincente Minnelli's 'An american in Paris'*, "Cinema Journal" vol. 32, no. 1 (Fall 1992), p. 63-83.
 - De Fornari, Oreste. *Vincente Minnelli: el "glamour" y la sugerencia*, "Dirigido por..." n° 309 (feb. 2002), p. 52-69.
 - Del Ministro, Maurizio. *Lo spettacolo di Minnelli e il carro della Metro*, "Cinema Nuovo" n. 233 (genn.-febb. 1975), p. 32-36.
 - Garci, José Luis. *Vincente Minnelli*, "Dirigido por..." n° 4 (enero-feb. 1973), 34 p.
 - Gourget, J. L. *L'oeuvre de Vincente Minnelli*, "Positif" no 310 (déc. 1986), p. 2-12.
 - Harvey, Stephen. *The music man*, "American Film" vol. 13, no. 6 (Apr. 1988), p. 55-58.
 - Pravadelli, Veronica. *Excessi di stile e lezioni di morale in 'Home from the hill' e 'Written on the wind'*, "Bianco e Nero" a. LX, n. 2 (mar.-apr. 1999), p. 5-39.
 - Rabourdin, Dominique. *Brèves rencontres avec Vincente Minnelli: l'image dans le tapis*, "Cinéma", no 229 (janv. 1978), p. 26-30.



The Band Wagon de Vincente Minnelli

- Simsolo, Noël. *Sur quelques films de Minnelli*, "La Revue du Cinéma" no 365 (oct. 1981), p. 97-116.
- Török, Jean-Paul; Quincey, Jacques. *Vincente Minnelli ou le peintre de la vie rêvée*, "Positif" no 50/52 (mars 1963), p. 56-74.
- Török, Jean-Paul. *Minnelli existe, j'ai vu tous ses films et je l'ai rencontré*, "Positif" no 180 (avril 1976), p. 34-38.
- Walker, Michael. *Vincente Minnelli*, "Film Dope", no. 43 (Jan. 1990), p. 39-42.



Lust for Life de Vincente Minnelli

EL MUSICAL

- Altman, Rick. *La comédie musicale hollywoodienne: les problèmes de genre au cinéma*. Paris: Armand Colin, 1992.
- Appelbaum, Stanley. *The Hollywood musical: a picture quiz book*. New York: Dover, 1974.
- Brion, Patrick. *La comédie musicale: du Chanteur de jazz à Cabaret*. Paris: La Martinière, 1993.
- Feuer, Jane. *The Hollywood musical*. London: British Film Institute, 1982. Edició en castellà: Madrid: Verdoux, 1992.
- Green, Stanley. *Encyclopaedia of the musical film*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Hirschhorn, Clive. *The Hollywood musical*. London: Pyramid Books, 1991.
- *Hollywood musicals: the film reader*. Steven Cohan (ed.). London; New York: Routledge, 2002.
- Kobal, John. *Gotta sing gotta dance: a pictorial history of film musicals*. London: Hamlyn, 1973.
- Lacombe, Alain; Rocle, Claude. *De Broadway à Hollywood: l'Amérique et sa comédie musicale*. Paris: Cinéma, 1980.
- Masson, Alain. *Comédie musicale*. Paris: Stock, 1994.
- Matthew-Walker, Robert. *From Broadway to Hollywood: the musical and the cinema*. London: Sanctuary, 1997.
- Munsó Cabús, Joan. *El cine musical: Hollywood 1927-1944*. Barcelona: Royal Books, 1996.
- Munsó Cabús, Joan. *El cine musical de Hollywood 1945-1997*. Barcelona: Film ideal, 1997.
- *El Musical*, "Nickel Odeon", n° 25 (invierno 2001), 232 p.
- Parish, James Robert; Pitts, Michael R. *The great Hollywood musical pictures*. Metuchen, N. J.; London: The Scarecrow Press, 1992.
- Santos Fontenla, César. *El musical americano*. Madrid: Akal, 1973.
- Springer, John. *All talking! All singing! All dancing!: a pictorial history of the movie musical*. New York: Cadillac, 1973.
- Stern, Lee Edward. *The movie musical: a pyramid illustrated history of the movies*. New York: Pyramid, 1975. Edició en itàlia: Milano: Libri, 1977.
- Taylor, John Russell; Jackson, Arthur. *The Hollywood musical*. London: Secker & Warburg, 1971.
- Vallance, Tom. *The american musical*. London: A. Zwemmer; New York: A. S. Barnes, 1970.