

# CANZONI E MUSICHE DI CINEMATOGRAFO

La recente invenzione che ha trasformato l'arte e l'industria cinematografica, ha portato in primo piano l'importanza dell'elemento musicale realizzandone l'unione intima e duratura con la pellicola stessa: i vantaggi che possono derivare da una simile cooperazione, se attuata con gusto e intelligenza, sono tali e così evidenti che il *film* sonoro, o meglio sonoro e cantato, non conobbe affatto, si può dire, le polemiche e le diffidenze suscitate dai successivi perfezionamenti in *film* parlato al cento per cento, per dirla con la tipica formula da cartellone réclame. Superato il primo sbigottimento nell'udire la voce umana così deformata e meccanicizzata, chioccia o metallica; riconosciuto che tale sbigottimento era tal quale dovettero provare i primi pubblici di cinematografo davanti alla figura umana così smaterializzata sulla superficie senza profondità dello schermo, il *film* sonoro e cantato vinse rapidamente la sua battaglia e creò una forma di spettacolo che, pur così schiacciata fra il regno del *film* muto e l'impero nascente del parlato, seppe organizzarsi compiutamente e produrre alcuni risultati indimenticabili, sì da allettare ancora probabilmente per molto tempo il gusto delle folle e l'ingegno dei direttori. Non si vuole con questo indicare nel *film* sonoro il più alto punto d'arrivo delle possibilità artistiche del cinematografo odierno a detrimento del *film*

parlato; tuttavia quest'ultimo, per quanto se ne può ora capire in Italia, non ha forse ancora realizzato risultati così definitivamente vincenti nè trovato una forma di spettacolo così adatta e perfetta da assicurare anche per la media della produzione commerciale un sicuro livello di decoro artistico. Si vuole soltanto affermare che il *film* sonoro e cantato costituisce, tra muto e parlato, una tappa indispensabile, che non si può in nessun modo bruciare, neanche da parte delle giovani industrie cinematografiche europee che, sorgendo o risorgendo ora, vorrebbero immediatamente portarsi sul piano dei progressi tecnici (che non sono soltanto meccanici, bensì di tecnica dello spettacolo) realizzati dalla produzione americana in decenni di esperienza e di « mestiere » infaticabili. Ne sa qualche cosa il nuovo cinematografo italiano, che, gettatosi di colpo in braccio al parlato al cento per cento, rischia per lo più di non sapersi strappare dalla schiavitù della trasposizione teatrale sullo schermo.

Come non crediamo che l'avvenire del cinema sia in uno spettacolo concepito secondo un criterio di pura visibilità come un seguito di belle fotografie ad uso di esteti specializzati, così non crediamo nel *film* in funzione della musica. Pensiamo perciò che il genere oggi in voga della « rivista » cinematografica non sia che una deviazione temporanea, interessante e divertente sotto molti aspetti, ma lontana dal vero spirito del cinematografo, arte popolare e universale per eccellenza, che esige assolutamente una sincera umanità di contenuto. Ma d'altra parte siamo convinti che oggi non abbia più ragione di esistere con probabilità di buoni risultati e di successo un *film* concepito indipendentemente dall'accompagnamento musicale. Tali e tante sono le possibilità che questo nuovo elemento ha schiuso agli esperti del cinematografo.

La pretesa di teorizzare queste possibilità e architettare suggerimenti ipotesi e consigli sarebbe inutile e ridicola: al creatore spetta di scoprirle praticamente nell'esperienza del lavoro quotidiano. Non sarà inutile, invece, ricercare così alla buona, nella nostra limitata esperienza di amatori, attraverso quali forme tali possibilità si siano finora rivelate e quali risultati degni di memoria abbiano conseguito.

Lasciando a parte, per ora, il problema del tessuto musicale che

accompagna tutto quanto il *film*, un fenomeno interessante si presenta immediatamente al nostro esame: voglio dire la costituzione della « canzone-film ». Non è un'invenzione del sonoro: è una necessità latente alla quale il sonoro ha soltanto offerto i mezzi migliori per manifestarsi. Già dagli ultimi anni del *film* muto si era visto nascere così, spontaneamente, nel regno della canzonetta popolare, l'uso di compendiare in una canzone la figura dominante, o l'ambiente di qualche *film* particolarmente adatto alle deformazioni mitiche della fantasia popolare.

Sarebbe interessantissimo, ma per il momento troppo lungo, esaminare una buona volta il fenomeno della canzonetta, povero motivo « indovinato » che non ha neppure bisogno di quelle quattro note d'elementare accompagnamento su cui è imbastito, perchè la sua vera vita non è nelle orchestre dei ritrovi pubblici, nè sulla lucida ebanite dei dischi, nè sulle tastiere dei pianoforti d'affitto, ma sulle labbra dell'uomo d'oggi, che ogni giorno esce di casa fischiando o ripensando la sua canzonetta, e ogni giorno la cambia, col criterio, su per giù, con cui cambia il colore della cravatta — oggi viola domani verde, oggi un tango domani un fox — e ne ha bisogno come della sigaretta, del giornale, dell'abituale tazza di caffè e del quotidiano saluto del portinaio o del barbiere. Nutrito e radicato nella cronaca della vita contemporanea, a quali strani bisogni dell'uomo moderno soddisfa questo prodotto del nostro tempo, oggi che la canzone non è più patriottica, non è soggettivamente amorosa, non è satirica e neppure non ha ragioni sociali od economiche, dato che la professione di cantastorie si può dire scomparsa? E quali le ragioni del « successo », cioè quella commovente concordia con cui a un certo istante gli uomini di tutto un continente, e magari di due e di tre, sono portati a zuffolare la stessa arietta?

Sarebbe difficile rispondere ora a questi interrogativi. Ma, per tornare al nostro assunto, il fatto sta che già il *film* muto aveva portato un valido contributo al materiale sentimentale della canzonetta, spesso rivelando con quest'ultima una fondamentale fraternità d'ispirazione; tipici eroi dello schermo, caldamente idoleggiati dalla fantasia popolare, diedero luogo a canzoni dove si riassumeva tutta una loro figura, una loro creazione che particolarmente avesse commosso gli animi dell'universale. Da celebri interpretazioni di Dolores del Rio, ai tempi

della sua massima popolarità, trassero lo spunto due canzoni che ancora si ricordano, *Ramona* e *Maruska*, quest'ultima di un italiano, Dino Rulli, scomparso prematuramente, che forse sarebbe giunto assai lontano su questa via. A lui si deve pure — sia detto incidentalmente — *Appassionatamente*, divenuto ottimo motivo conduttore di *Settimo cielo*, l'opera che « lanciò » la coppia Janet Gaynor Charles Farrell.

Se riusciremo a prescindere dalla reputazione poco invidiabile che alle più fortunate canzonette usano fare i giornali umoristici e gli autori di riviste a corto d'argomenti, e ci accosteremo con qualche interesse ad alcuni esemplari, vi troveremo una struttura tradizionalmente costituita non del tutto indegna di essere studiata. Non già che si tratti di modelli d'arte musicale; d'altronde il giudizio di una canzonetta volge su un piano non tanto artistico quanto piuttosto pratico; ciò che conta per la vitalità del prodotto è essenzialmente la « trovata ». Quando si dice d'una canzonetta che è « bella », si dice qualche cosa di ben diverso dal significato attribuito a tale aggettivo in sede critica, e anche un grande musicista può trovar bella una canzonetta che da un punto di vista strettamente musicale non ha nulla degno di fermare la sua attenzione. E se qui si parlerà diffusamente di canzonette, lo faremo mossi non tanto dal loro valore musicale, quanto dalla loro importanza cinematografica, in quanto la canzone-film — sia che si accompagni originariamente alla pellicola, sia sbocciata per conto suo anche prima dell'invenzione del sonoro — indica spesso la qualità della più genuina ispirazione cinematografica, ispirazione largamente umana e universale, meglio se rialzata senza timore da tocchi di colore esotico o dal fascino di passioni violente, elementari. Il film, all'infuori di esperimenti aristocratici ed esterizzanti, deve avere una vicenda, coi suoi caratteri ben chiari e il suo bravo ambiente tipico; la canzone-film è il compendio di questi elementi e il suggello della loro efficace presenza.

Che se poi volessimo ricercare altre giustificazioni del nostro interesse verso questi sottoprodotti musicali, potremmo almeno accennare al fatto tutt'altro che noto e pacificamente riconosciuto, che, in fondo, proprio in queste disprezzate canzonette si è oggi ridotto il canto popolare, quello che i romantici scoprirono con tanta emozione come un nuovo continente artistico: quel canto popolare che oggi si

va levando alle stelle come il toccasana della musica moderna. In fatto di canto popolare le opinioni correnti sono ancora ferme alle cantilene campagnole e montanare, sulla bella tradita e perduta nel bosco, il pescatore che pesca l'anello, il coscritto che lascia il paese, e altre simpatiche e stagionate fole di cent'anni fa. Certo sarà difficile convincere i folcloristi che anche oggi esiste un canto popolare, il quale di paesano si è fatto cittadino, e tratta di miniere e di officine, di cielo delle Antille, di ragazze di Boston e di mari del Sud: perchè — si dirà — tanto esotismo? (Che sia bene o male per ora non ci importa: tanto non saremo noi a raddrizzare la rotta della musa popolare). Ed ecco che entra di nuovo in scena il cinematografo, ricollegandosi strettamente, col suo enorme potere di suggestione, a questa tipica produzione popolare, della quale ha allargato gli orizzonti e arricchito il mondo.

Ricondotti così al punto di partenza, rifacciamoci a quei primi saggi citati di canzone-film, per vederne la struttura, ormai definitiva e spesso imitata, e i rapporti col *film*. Prendiamo, per esempio, la famigerata *Ramona* (1): una prima parte, d'intonazione narrativa e preludiante, schizza in pochi tocchi semplici l'ambiente selvaggio (« over the hills, when the mountains high seem to kiss the sky ») a montagne aguzze, giottesche, quali le immagina il popolo che non le ha mai viste; i due amanti vi si cercano con ansia e si attendono pazientemente (« waiting patiently, waiting just for me »), giungendo da parti opposte, con una disposizione simmetricamente decorativa, il cui gusto solo dal cinematografo può derivare. Tutto fin qui è attesa frenata, tensione compressa verso lo sfogo del ritornello che divampa finalmente con prepotenza quasi fisica dopo un ultimo rituale rallentando di preparazione. Poi il ritornello, in questo caso alquanto volgare, a frasi facilmente simmetriche e rispondenti, e piuttosto sfocato rispetto al *film*.

Sullo stesso schema costruttivo è condotta la canzone *Flower of love* (2) dell'indimenticabile *Ombre bianche* (3). Anche qui la fioritura del ritornello è preparata da una strofa d'intonazione spiccatamente narrativa; anche qui la solita banalità di parole ed esiguità di valori musicali: eppure il fascino di *Ombre bianche* c'è tutto. Quella pace tranquilla come di canzone fluviale è la pace di quei lucenti specchi d'acqua dei mari del Sud, dove le snelle isole tropicali incli-

nano ciuffi di palme e le canoe indigene scivolano silenziose. E nell'abbandono con cui si espande il ritornello, dopo che la prima parte della canzone era stata come un crescere di calore e di confidenza, piace di vedere la rinascita dell'uomo reietto dalla civiltà che riacquista la sua dignità e bellezza, la sua felicità, al contatto di quella fortunata natura vergine. Il dramma di quel grande « idillio » moderno che è *Ombre bianche* vien racchiuso nel facile incontro di due linee musicali e in poche parole senza pretese (« My hopes had died away, Like a gift from above, dear, I found you and I found love, dear »). Eppure non è sciupato; tutto quanto non è materialmente compreso nella lettera del testo e sarebbe arduo far contenere nella semplice costruzione musicale, è suggerito nel modo più ampio e più libero; nella fusione con lo spettacolo visivo il potere di suggestione della canzone s'ingigantisce e, come spesso accade delle opere cinematografiche, al di là dell'immediata concretezza del *film* in questione, ma in dipendenza da quello, si schiude per ogni spirito alacre e avventuroso una specie di alone di sogni, come l'aureola luminosa che continua il disco infiammato del sole, territorio concesso al libero sfruttamento della fantasia di tutti gli uomini che la prosa borghese della vita quotidiana non ha ancora del tutto abbruttiti. Oppure degli intellettuali che non rientrano nel numero di coloro che un certo sussiego accademico non distoglie dall'accostarsi con troppa credulità a queste « ombre, siano pure meravigliose e sovrumane » ma incapaci di esercitare sulla loro raffinata fantasia la suggestione propria alle « creature della vita reale, affascinante, magnetica, insostituibile », quale la si può ammirare in uno « spettacolo di varietà »! (4).

Come ben pochi *films* seppero in seguito elevarsi all'altezza di *Ombre bianche*, così pochi lanciarono canzoni altrettanto appropriate e fortunate come *Flower of love*; nè d'altronde pretendiamo qui di offrire un esame compiuto della produzione musicale cinematografica, bensì di spigolare attraverso i nostri ricordi qualcuna di quelle canzoni che più strettamente si uniscano alla ragion drammatica del *film* cui appartengono. Una si presenta immediatamente alla memoria, come documento di uno sforzo di adesione a un certo criterio di verità storica: ed è la canzone *Lady divine* (5) del *film Trafalgar* (6). *Film* strano, che a prima vista urtava con l'arbitrarietà di molti mezzi di ricostruzione storica, per la maniera convenzionale di quel tardo set-

tecento prossimo a gonfiare le sue grazie fino all'opulenza dell'impero; ma una volta cancellate e mitigate le asprezze del primo contatto, rimane nel ricordo un ciclo di visioni nettissime, straordinariamente evocatrici e tutte mirabilmente intonate nell'unità di una sfumatura sentimentale indicata come meglio non si saprebbe nel fascino di quella rosa un po' avvizzita che si frappone fra le labbra di lady Hamilton e dell'ammiraglio Nelson. Tutto si ordina attorno a un senso di stanchezza matura impotente a lottare contro la fatalità che divide per sempre i due impossibili amanti: ogni elemento converge a quel fine, dal pallido viso ascetico di Victor Varconi emaciato e disfatto dalle ferite alla bellezza riposante ed antica di Corinne Griffith, alla mezz'ombra sfumata e discreta delle scene, al languore mollemente vorticoso della canzone che intreccia alle spire di un valzer la vicenda di quelle due anime che si sfiorano passandosi accanto senza potersi afferrare. Opera che a prima vista non entusiasma, *Trafalgar* ci meraviglia poi quando pensiamo alla delicatezza che in esso hanno dimostrato questi Americani sempre tacciati di reclamismo, di volgarità e di amoralità. Basterebbe quella purezza di rinuncia infusa in un soggetto che ad un inscenatore europeo avrebbe permesso di indulgere ampiamente ad ipotetiche ricostruzioni piccanti e scandalistiche: figurarsi, gli amori misteriosi della perversa lady Hamilton e del crudele guerriero che un giorno s'era compiaciuto di bombardare senza pietà una flotta inerme! Invece niente di tutto questo; per una volta gli Americani si sono infischiate dei pettegolezzi della nostra storia europea, ed hanno radicalmente trasformata una vicenda viziosa ed equivoca con quella franchezza e quella bontà che permettono loro di entusiasinarsi a storie di meravigliosi sacrifici e di sovrumane devozioni là dove noi, maliziosi, subodoriamo scandali e vergogne nascoste. La canzone *Lady divine* rientra mirabilmente nel tono generale del film: trova ragione e vita solo nella vicenda e nell'ambiente cui appartiene e ne resta il ricordo come di una perfetta sintesi. Un ritmo placido di valzer si snoda dalla voce dei saxofoni, manierato e cadente come la cornice di tardo settecento voluttuoso ove si svolge il dramma: e la ripetuta invocazione finale — *Lady divine* — se ne solleva senza potersi staccare, in una purezza di acute sonorità bianche, come quella passione che non riesce a divampare, oppressa dal carico greve delle circostanze.

Con *Lady divine* la strumentazione di jazz viene adottata non come fine a se stessa, ma come un'orchestra normale: *Trafalgar* è infatti ben lontano dall'essere uno di quei numerosi spettacoli-rivista destinati esclusivamente al lancio di cantanti e canzoni. Fra questi prodotti ormai così diffusi sarebbe difficile orientarsi, e d'altronde non sarebbe più il caso di parlare di cinematografo: la nostra attenzione sarebbe spostata sui problemi del jazz e in genere della musica d'oltre Oceano, della quale la pellicola sonora è divenuta soltanto un mezzo d'esportazione, nè più nè meno come il disco. Il cinematografo vero non è lì.

Lo ritroviamo invece, con le sue migliori possibilità, in alcuni tentativi di spettacolo-operetta, di cui il *Principe consorte* (7) e *Il sorriso della vita* (8) sono i due saggi più felici in due diverse direzioni, signorilmente raffinato e aristocratico il primo, quasi europeo nella delicatezza tenue e acuta della trama, giovialmente sereno e democratico il secondo, caratteristica produzione di quella distilleria di quintessenza americana che è la Fox Film Corporation. Entrambi dimostrano ormai ampiamente il desiderio subentrato nelle case americane di sfruttare nel modo migliore la collaborazione del sonoro e indicano due diverse linee direttive in quel campo: il primo, accostando a un illustre divo della canzone come Maurice Chevalier una giovane attrice posteriore alle generazioni del *film* muto, accoglieva francamente l'irrealtà del genere operetta e giustapponeva in un brusco trapasso senza preparazioni l'azione mimata e recitata al pezzo lirico. Invece il *Sorriso della vita* mostrava una continua preoccupazione, un po' borghese se vogliamo, di giustificare ogni divagazione musicale per mezzo dei più ingegnosi e curiosi espedienti; e anche così giungeva ad un risultato notevole di realismo poetico, quando nell'ultima scena Charles Farrell, credendosi solo nell'appartamento abbandonato dalla sua piccola protetta e naturalmente castissima amica, ricanta seduto al pianoforte la canzone ch'essi avevano cantato un giorno assieme in una signorile *kermesse* o festa di beneficenza che sia.

Con il genere dello spettacolo operetta ci siamo già scostati dalla forma della canzone-film quale l'abbiamo indicata a proposito, per esempio, di *Ombre bianche*: non una sola canzone, o almeno una



principale che, anche se cantata occasionalmente da un personaggio, è come un commento intrinseco dell'azione; qui abbiamo tante canzoni, condotte a volta a volta da pretesti accidentali, che chiedono di esser godute e giudicate per sé, non in relazione coll'intero *film*. Così il campo delle possibilità si allarga e sarebbe impossibile fissare leggi o determinare un certo *cliché* formale.

Simile libertà di forme si spiega nel completo accompagnamento musicale dei *films*, le cui modalità sono infinite, e la scelta viene a volta a volta operata — se non si tratti soltanto di produzioni commerciali — secondo le esigenze dell'opera in questione. Una quantità di interrogativi si propone attorno all'accompagnamento musicale, una infinita serie d'antinomie di soluzioni opposte, ciascuna delle quali può esser valida se condizionata da adeguate necessità. Deve, per esempio, l'accompagnamento musicale esser totale e ininterrotto? oppure può cessare per dar luogo a voci, rumori, silenzi? E allora, deve essere esclusivamente musicale, oppure imitativo e realistico? Una completa partitura musicale, legata alla scena soltanto da coincidenze dinamiche e tematiche, ma organica e per sé stante, oppure un seguito slegato di frammentini vivamente icastici, come abbiamo visto usare nell'ultimo *film* di Charlot? E potrà l'accompagnamento includere pezzi celebrati di grandi maestri, oppure la sua musica dovrà assolutamente riuscir nuova allo spettatore?

Tutti quesiti ai quali ciascuno di noi può opporre il ricordo di un *film* che li risolveva brillantemente in un modo e di un altro che riusciva non meno bene nel modo opposto. Certo il progresso del *film* parlato modificherà ancora di molto i termini della questione. Per ora converrà sempre tener presente come punto di partenza l'affermazione scaturita tempo fa, in una polemica pro e contro il nascente sonoro (9), che un accompagnamento in linea generale è necessario anzitutto per attutire i rumori estranei della sala e per creare una specie di suggestione dell'onda sonora. Che, oltre a ciò, il commento possa efficacemente collaborare alla forza emotiva dello spettacolo lo dimostrano innumerevoli *films* che con semplicissimi mezzi — ripetizioni di motivi, effetti dinamici, ritmici e strumentali — chiariscono e coloriscono l'azione. Naturalmente non c'è bisogno di musica classica: infatti, per quanto molti pezzi celebri di opere, sinfonie e *premi* sinfonici siano adattissimi a commentare certe situazioni tra-

dizionali e quasi obbligatorie di ogni spettacolo cinematografico, tuttavia la presenza di un altro organismo artistico completo distoglie l'attenzione dello spettatore, lo richiama con altri pensieri ad altri ambienti, altro mondo, altre scene, e distrugge quindi l'unità d'emozione indispensabile all'illusione magica del cinematografo.

Non altrettanto pericolose sono invece le interruzioni realistiche di grida, suoni, rumori, dato che facilmente e istintivamente la loro realtà si deforma in una stilizzazione pressochè musicale. Anche dal punto di vista musicale, *Ombre bianche* resta ancora un esempio forse insuperato: un accompagnamento modesto, che discretamente sottolinea ogni accento principale della vicenda, senza mai esser sciatto (ricordiamo nella scena subacquea dei pescatori di perle alcuni effetti di impressionismo orchestrale assolutamente appropriati e denotanti una notevole padronanza e cultura musicale), creava con mezzi puramente orchestrali l'illusione dei rumori naturali (scena della tempesta sul mare) e fondeva armoniosamente in sè le poche interruzioni realistiche (canti e lamenti degli indigeni, il richiamo di Monte Blu appena scampato a riva, la lezione di fischio). Alcune delle migliori scene di quel bellissimo *film* sono, si può dire, sonore, senza che pure mai l'elemento musicale predomini nell'equilibrio dello spettacolo. Quella era la via giusta, o almeno una via giusta: e quel risultato così presto ottenuto basta a dar fede, anche se poi non ci si è sempre mantenuti a quel livello.

Non vogliamo terminare queste osservazioni sparse sui rapporti di musica e *film*, senza ricordare due grandi effetti cinematografici realizzati recentemente per mezzo dell'elemento sonoro. Uno lo dobbiamo a King Vidor, al quale è toccato di riscoprire, per conto del cinematografo, il valore espressivo e drammatico del silenzio: non si dimenticherà tanto presto, nel recente *Alleluja*, la grande scena dell'inseguimento nella palude, svolgentesi in un disumano silenzio, rotto solo dall'ansimare del fuggitivo e dal tramestio dei passi nell'acqua.

L'altro effetto è invece squisitamente intellettuale, di una finezza tutta europea. È il finale di *Sotto i tetti di Parigi*, di René Clair: un episodio di mala vita parigina ha la sua soluzione minacciosa, ma infine pacifica e ingloriosa, in una latteria di barriera, un mattino all'alba, dopo una notte di risse, coltellate e inseguimenti. Quando i tre teppisti — una donna e due maschi — fanno il loro ingresso, nel

locale, tutto bianco di marmi e di pianelle, c'è un solo avventore: un vecchio tipo di pensionato che sta sorbendo il suo caffè-latte e scorre il giornale del mattino e intanto si delizia all'allegro della sinfonia del *Guglielmo Tell*, gracidato dal vecchio fonografo della latteria. I tre bravacci litigano, stanno per venire alle mani, il povero signore si appiatta esterrefatto dietro il giornale, e intanto il disco continua a girare coi suoi crescendo vertiginosi, che tante orchestre di cinematografi muti ci avevano inflitti un tempo a commento di simili fattacci nei momenti culminanti del dramma. E c'è in tutto questo una malizia così squisita, un'ironia così fine — nella soluzione incruenta e farsesca, nell'ambiguità dell'ora e del locale —, che pure, a ben guardare, si concentra tutta quanta in quel tipo impagabile di vecchio borghese solitario che di mattino per tempo usa venire a leggere il giornale e pigliare il caffè-latte in una latteria deserta, al suono militare delle fanfare di *Guglielmo Tell*.

MASIMO MILA

- 
- (1) *Ramona*, canzone-valzer su parole di L. Wolfe Gilbert e musica di Mabel Wayne.
- (2) *Flower of Love*, parole di Dreyer e Ruby, musica di Axt e Mendosa.
- (3) *White Shadows in the South Seas*, ed. Metro Goldwyn Mayer, direttore di scena W. S. Van Dyke.
- (4) V. l'articolo di ERRORE ROMAGNOLI, *Eternità a lungo metraggio*, sulla « Gazzetta del Popolo » di Torino del 18 giugno u. « Dove si legge pure quest'altra novità che un film, per bello che sia, non si desidera rivederlo, e ce ne rimane tutt'al più il ricordo, ma non certo la nostalgia ». Chissà cosa penserebbe Ettore Romagnoli se sapesse quel che vuol dire per certi giovani « nostalgia di *Ombre bianche* »; e se sapesse che per molti fra loro, e non dei peggiori, le fondamentali esperienze spirituali degli anni giovanili si incarnano e prendono nome da certe pietre miliari della cinematografia, come *La Folla*, *Primo amore*, *Pebble dell'oro*, *Il segno di Zorro* e altre che non nominano, perchè meno schiaramento al quattro venti della pubblicità dei grandi nomi, coartano probabilmente della competenza dei semplici frequentatori di cinematografo.
- (5) *Lady divine*, musica di Kouna e Shikaret.
- (6) *Trafalgar*, ed. Paramount.
- (7) *Love Parade*, ed. Paramount, direttore Ernest Lubitch, musica di Schertlinger.
- (8) *Sunny side up*, ed. Fox, direttore David Butler. Non solo la musica, ma anche l' intreccio, il dialogo e il testo delle canzoni, sono dovuti alla triade illustre nei fasti del *pass*: De Sylva, Brown e Henderson.