Frank Capra

Mr. Capra Goes to Town

Programma a cura di / *Programme curated by* Grover Crisp, Rita Belda (Sony Columbia) e Guy Borlée
con la consulenza di / *with the advice of* Joseph McBride

"Forse non esisteva veramente un'America, forse esisteva solo Frank Capra".
John Cassavetes

Il nostro "nome sopra il titolo" di quest'anno è quello di Frank Capra, uno degli italo-americani che ce l'ha fatta. Di origine siciliana, Capra divenne uno dei più premiati e ammirati registi americani degli anni Trenta. Poco più che trentenne, riuscì in quel decennio a costruire immagini e personaggi, come Mr. Deeds o Mr. Smith, che restano ancora vivi nella nostra memoria, tetragoni a qualsiasi successiva parodia o versione ironica. In seguito, la serie *Why We Fight* (di cui Capra è stato produttore esecutivo) e *La vita è meravigliosa* non fecero altro che confermare la sua leggenda.
Ma non è di questo che ci occupiamo oggi. Siamo orgogliosi di presentare numerosi film del suo periodo muto. Una produzione incredibilmente poco conosciuta dalle giovani generazioni e anche poco frequentata dagli esperti del settore, se si eccettuano le commedie realizzate assieme al sublime Harry Langdon, film che, secondo alcuni specialisti, costituiscono il nucleo filosofico più profondo della commedia dell'epoca del muto (almeno in quei pochi casi in cui i due artisti collaborarono tra loro senza riserve). Un gruppo di tredici film (più tre corti per cui Capra fu solo sceneggiatore) compiutamente e totalmente affascinanti: il frutto di un genio della commedia, attento osservatore dei costumi. Il Capra della maturità è già tutto qui e senza l'intralcio del messaggio morale che segnerà i suoi successivi film a tesi.
A questi s'aggiungono i suoi scoppiettanti e originali (e parimenti poco noti) primi approcci al sonoro che culmineranno in capolavori come *La follia della metropoli*, *La donna di platino* e *L'amaro tè del generale Yen*. Non ancora la tipica America profonda, ma già la stes-

"Maybe there really wasn't an America, maybe it was only Frank Capra".
John Cassavetes

Our "name above the title" of the year is Frank Capra, the Italian-American who "made it": the little Sicilian emigrant boy became the most celebrated, admired and Oscar-awarded filmmaker of the 1930s. He was 32 at the beginning of the decade when he created fundamental images and characters of democracy so strong that no later parody or ironic version has so far been able to break our vivid memory of Mr. Deeds and Mr. Smith, or Capra's vision of Washington. Later, the Why We Fight *series (with Capra as executive producer) and* It's a Wonderful Life *contributed to the legend. But that's not our agenda now. We are proud to be able to screen many of Frank Capra's silent films. Amazingly little of it has been seen by recent generations. It also remains unknown because very few specialists have cared to comment on the films apart from the comedies that Capra made with the incomparable Harry Langdon – films that to many specialists represent the peak and the profound philosophical core of all of silent film comedy (in the handful of films where the two artists cooperated fully). And yet those thirteen films directed by Capra build an enchanting achievement – that's how many we will show, sometimes the only known print, plus three shorts written but not directed by Capra. We will be amazed by works of an already fully-formed mastermind comic, alert to social life: we already have "Capra" right there, projected without the thesis films or the ready-mades of later years.*
Which will be followed by the ultra dynamic, original (and again little-known) beginning of Capra's sound period, culminating in decisive masterpieces like American Madness, Platinum Blonde *and* The

sa precisa visione d'insieme e senza la pretenziosità di alcuni suoi film seguenti (per quanto belli siano) come *Orizzonte perduto*. Un viaggio emozionante in cui ciascuno potrà decidere quale sia il film che meglio prelude al Capra della maturità. Magari *Luci del circo* o *Dirigibile* o anche *La follia della metropoli* (il cui titolo originale, *American Madness*, assume echi sinistri se pensiamo all'attuale situazione internazionale). O anche uno dei primi fantastici film con Barbara Stanwyck, all'epoca in cui lei e Capra erano legati sentimentalmente. Personalmente, i miei favoriti sono *L'amaro tè del generale Yen* e *La donna del miracolo*, una sorta di variante di *Elmer Gantry* di Sinclair Lewis in cui la Stanwyck s'impegna nel ruolo di un'affascinante predicatrice, sulla falsariga del personaggio reale di Aimee Semple McPherson. E, se non questi, allora *Femmine di lusso* che spinse Richard Schickel all'epoca a descrivere Capra come un personaggio di un romanzo di Dos Passos: "un giovane che se ne va per la sua strada, rapido ma non abbastanza, lontano ma non abbastanza (…) la testa piena di vorticosi desideri (…)".

Sono particolarmente lieto di annunciare, infine, la presenza al Festival di Joseph McBride, autore della fondamentale biografia su Capra *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, che presenterà i film della rassegna.
Peter von Bagh

Bitter Tea of General Yen. *No formulaic "Americana" yet, rather the same palpably profound vision, and especially the absence of pretention of certain later films like* Lost Horizons *(as great film as it is). What an exciting trip, where everybody can have his or her pick of the film that introduced the essential Capra. Will it be* Rain or Shine*,* Dirigible *or the slightly later* American Madness *(which, by the way, will have the ghostliest echoes of the week considering the state of the world we are now living through)? Or will it be one of the early sensational Barbara Stanwyck films, where mutual love does half of the work? I'm now thinking both of my personal favorite,* The Bitter Tea of General Yen*, and* The Miracle Woman*, where Capra creates a variation of Sinclair Lewis'* Elmer Gantry *and Stanwyck gives a portrait of Aimee Semple McPherson as a sexy female evangelist. Or perhaps* Ladies of Leisure *which inspired Richard Schickel to describe Frank Capra during those days as "a Dos Passos character": "The young man walks by himself, fast but not fast enough, far but not far enough... his head swimming with want..."*

I'm especially happy to announce a notable guest: Joseph McBride, author of the brilliant, fundamental biography on Capra, Frank Capra: The Catastrophe of Success*, who will introduce the programmes.*
Peter von Bagh

La visita dell'incrociatore italiano Libia a San Francisco Calif., 6-29 novembre 1921

Stati Uniti, 1921 Regia: Frank Capra

■ Titoli: J. J. Moro, F.: Amos Stillman; Int.: Admiral Ernesto Burzagli, Dorothy Valerga (Dorothy Revier); Pri. pro.: 3 dicembre 1921 ■ 35mm. L.: 658 m. D.: 32' a 18 f/s. Bn. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna e American Film Institute ■ Copia stampata nel 2005 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un nitrato positivo imbibito con didascalie italiane / Print made from a tinted nitrate positive with Italian intertitles

Questo documentario, girato da Capra tra il 6 e il 29 novembre del 1921, mostra l'incrociatore da guerra italiano Libia, "in visita" nel porto di San Francisco. I marinai italiani sono accolti al Golden Gate dall'Italia Virtus Club, che ha programmato l'intero soggiorno dei marinai, organizzando partite di pallone, cene e balli. Particolare interessante: in una delle prime immagini possiamo vedere lo stesso Capra con i suoi operatori sul molo, in attesa della nave.
Elena Tammaccaro

This documentary was shot by Capra between November 6 and 29 1921 and shows the Italian battle cruiser Libia, visiting the port of San Francisco. The Italian sailors are welcomed to the Golden Gate by the Italia Virtus Club, who planned the sailors' stay and organised football matches, dinners and dances. Of particular interest is one of the very first images that shows Capra himself with his camera team on the jetty waiting for the boat to arrive.
Elena Tammaccaro

Fulta Fisher's Boarding House Stati Uniti, 1922 Regia: Frank Capra

■ Trad. let.: La pensione di Fulta Fisher; Sog.: dalla poesia *The Ballad of Fisher's Boarding-House* di Rudyard Kipling; Scen.: Frank Capra, Walter Montague; F.: Roy Wiggins; Int.: Mildred Owens (Anne of Austria), Ethan Allen (Salem Hardieker), Olaf Skavlan (Hans), Gerald Griffin (marinaio inglese), Oreste Seragnoli (Luz); Prod.: G. F. Harris e David F. Supple di Montague Studios per Fireside Productions; Pri. pro.: 2 aprile 1922 ■ 35mm. D.: 15' a 22 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Sony Columbia (collezione personale di nitrati di Frank Capra / Frank Capra's personal nitrate print collection)

Fulta Fisher's Boarding House è pieno di malviventi, puttane e ruffiani, il tipo di persone con cui Capra s'era spesso trovato a vivere negli ultimi quattro anni. Ma la scorza di cinismo che s'era costruito addosso non era bastata a cancellare la sua ostinata vena di romanticismo. Così come la sua insofferenza nei confronti delle regole della chiesa cattolica e il suo scetticismo nei confronti dei suoi insegnamenti erano riusciti a eliminare la sua istintiva, quasi mistica, adesione all'etica cristiana. In questo film, basato su una poesia di Kipling, Fulta è una sorta di Maria Maddalena che, per quanto leggera e sfacciata, va incontro comunque alla redenzione cristiana finale, chiudendo il film illuminata "come se fosse ispirata dal cielo". I personaggi e gli ambienti vengono tutti introdotti da un verso della poesia originale, messo in sovrimpressione su un *tableau* estremamente ricercato. Con una illuminazione e una composizione della scena che richiamano nettamente quello stile pittorico di cui si potevano già trovare accenni nel giornale universitario [sul cinema] curato da Capra. Uno stile così sofisticato da rendere vane le sue successive pretese di ingenuità cinematografica. Lo stile narrativo è rapido ed ellittico, la direzione degli attori è eclettica, ma coreografica, così da mascherare il più possibile le evidenti mancanze di un set spartano e di un cast raccogliticcio. (…) Il film venne proposto al rappresentante locale della

Fulta Fisher's Boarding House *is peopled with lowlifes, ruffians, and whores, the level of humanity on which Capra often had found himself in the past four years. But his acquired, self-protective cynicism had not obliterated his stubborn streak of romanticism. Nor had his rebellion against the discipline of the Catholic church and his skepticism about its doctrines destroyed his instinctive, almost mystical attachment to the Christian ethic. The heroine of* Fulta*, in Capra's reworking of Kipling, is a Mary Magdalene figure, brazen and fickle, who nevertheless is transfigured by Christian redemption, filmed luminously at the end "as if she was inspired by heaven." The characters and setting of the poem are introduced with lines of verse superimposed over stylized tableaux, composed and lit in a rather pretentious painterly style that Capra foreshadowed in his college paper [about cinema], yet with a degree of sophistication that belies his later protestations of cinematic naiveté. Capra's narrative style is fast-paced and elliptical, his direction of actors broad but balletic, minimizing the obvious deficiencies of his spartan set and his grab-bag cast. (…) Capra's finished film was shown to a local representative of the Pathé Exchange, a nationwide distributor based in New York, which bought it for 3,500 dollars, more than doubling the initial investment. The film opened on April 2, 1922, at the*

Pathé Exchange, una casa di distribuzione nazionale con sede a New York, e venduto a 3.500 dollari, più del doppio dell'investimento iniziale. Uscì il 2 aprile 1922 allo Strand Theater a Broadway e tenne il cartellone per una settimana assieme ad altri cinque corti, tra cui *Giorno di paga* di Charlie Chaplin. Secondo Doc Harris [uno dei produttori del film], *Fulta* venne programmato "in tutte le sale più importanti" e considerato "in qualche modo un film epico". Su "Motion Picture News" Laurence Reid parlò di un film "sempre emozionante e sorprendentemente riuscito nella caratterizzazione dei personaggi (…) un capolavoro di realismo, pieno di valori drammatici e di spiritualità". Il "New York Times" scrisse che si trattava "di una versione fedele e riuscita del poema con, in più, un finale fortemente sentimentale che Kipling non sarebbe neppure riuscito a immaginare". Capra ebbe sempre un debole per *Fulta*. Negli anni trenta recuperò una copia da Ball e la conservò gelosamente prima di donarla alla Library of Congress. A volte la proiettava anche per gli amici. Intervistato nel 1940 dal "New Yorker" arrivò a dire: "Un film molto melodrammatico, ma niente male".
Joseph McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (edizione rivista, St Martin's Griffin, New York 2000)

Strand Theater on Broadway, playing for one week with five other shorts on a program headed by Charlie Chaplin's featurette Pay Day. *According to Doc Harris [one of the film's producers],* Fulta *"played all the big houses" and was regarded as "more or less of an epic". Laurence Reid wrote in "Motion Picture News" that it was "stirring at all times and unusually rich in characterization (…) a masterpiece of realism, carrying dramatic value and a spiritual flavor". "The New York Times" said that it "consists of faithful and vivid illustrations of the poem, with, however, an energetically sentimental ending which surely Kipling never dreamed of". Capra always had a sentimental spot for* Fulta*. He retrieved a print from Ball in the 1930s and carefully preserved it, eventually donating it to the Library of Congress. He sometimes showed it to his friends, and when interviewed for a "New Yorker" profile in 1940, he commented: "It's a very melodramatic thing – not bad at all".*
Joseph McBride, Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (revised edition, St Martin's Griffin, New York 2000)*

Super Hooper-Dyne Lizzies Stati Uniti, 1925 Regia: Del Lord

■ T. alt.: *Bedtime Stories*, *Super Power Automobiles*; Scen.: Jefferson Moffitt, Frank Capra; F.: George Spear, George Unholz; Mo.: William Hornbeck; Int.: Billy Bevan (Hiram Case), Andy Clyde (Burbank Watts), Lillian Knight (Minnie Watts), John J. Richardson (T. Potter Doam); Prod.: Mack Sennett; Pri. pro.: 14 maggio 1925 ■ 16mm. D.: 20' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Lobster Films

La gag delle auto manovrate per radio è già stata usata, ma qui è sfruttata con un po' più di perfezione nei dettagli... Uno spunto che provocherà alcune risate è quello in cui Bevan spinge la sua auto e una dozzina d'altre sopra un precipizio. Il manovratore per radio delle auto dà una cena in proprio onore, alla quale gli ospiti devono intervenire mascherati. L'improvvisa scoperta che nel negozio di radio v'è stato un furto fa convergere i sospetti degli ospiti su un negro invadente. A questo punto c'è un inserimento di slapstick che divertirà molto.
T.W., "Moving Picture World", n. 74, 13 giugno 1925, tr. it. in Davide Turconi, *Mack Sennett il "re delle comiche"*, Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia – Edizioni dell'Ateneo, Roma-Venezia 1961

The gag of radio controlled cars has already been used, but here it is improved a little in the details... A scene that will create a few laughs is the one in which Bevan pushes his car and a dozen other ones to the edge of a precipice. The car radio operator gives a dinner in honor of himself, and the guests must show up in costume. The sudden discovery that there has been a theft in the radio shop leads everyone to suspecting it was an intrusive black man. At this point there is a slapstick segment that is highly amusing.
T.W., "Moving Picture World", n. 74, June 13, 1925

Saturday Afternoon Stati Uniti, 1925 Regia: Harry Edwards

■ Trad. let.: Sabato pomeriggio; Scen.: Arthur Ripley, Frank Capra; F.: William Williams; Mo.: William Hornbeck; Int.: Harry Langdon (Harry Higgins), Alice Ward (Mrs. Harry Higgins), Vernon Dent (Steve Smith), Ruth Hiatt (Pearl), Peggy Montgomery (Ruby); Prod.: Mack Sennett; Pri. pro.: 31 gennaio 1926 ■ 35mm. D.: 27' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress

Tra le commedie di Langdon, *Saturday Afternoon*, un film in tre rulli scritto da Arthur Ripley e da Capra, è probabilmente una delle più ciniche e dolorose. La didascalia iniziale recita così: "Quando nel 1864 Lincoln dichiarò tutti gli uomini liberi e uguali, alludeva con questo anche ai mariti?" Langdon interpreta il ruolo di un marito debole che, come è riportato nella sceneggiatura, "è felicemente all'oscuro del fatto di essere una vittima della propria moglie", finché "un giorno non scopre che tutti si prendono gioco di lui, cosa che lo spinge a cambiare rotta, affermare la propria volontà e smettere di essere una vittima". La moglie di Harry [Langdon] (interpretata gelidamente da Alice Ward) gli suggerisce in maniera sprezzante di prendersi una distrazione. È così che lui e Vernon Dent organizzano un'uscita a quattro con due ragazze spigliate e moderne (interpretate da Ruth Hiatt e Peggy Montgomery). "L'esito della serata è così disastroso che alla fine lui torna ben volentieri a farsi tormentare dalla moglie, sapendo bene che soltanto con una donna così può essere felice". Joseph McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (edizione rivista, St Martin's Griffin, New York 2000)

A three-reeler written by [Arthur] Ripley and Capra, Saturday Afternoon *is one of Langdon's most rueful and cynical comedies. The opening title reads: "In 1864 when Lincoln declares all men free and equal, did he, or did he not, intend to include husbands?" Langdon plays a meek husband who is "blissfully ignorant that he is henpecked," the script notes, until "one day he discovers that the world thinks he is a big joke, as the result of which he sets out to assert himself and cease to be henpecked". Harry's wife (chillingly played by Alice Ward) contemptuously suggests he have a fling, so he and Vernon Dent step out for a double date with flappers Ruth Hiatt and Peggy Montgomery. "The result of this is disastrous to him and at last he is very happy to return to his wife and her henpecking, full knowing that he had to have such a wife to be happy". Joseph McBride,* Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (revised edition, St Martin's Griffin, New York 2000)*

The Strong Man Stati Uniti, 1926 Regia: Frank Capra

■ T. alt.: *The Yes Man*; T. it.: *La grande sparata* / *L'atleta innamorato*; Sog.: Arthur Ripley; Scen.: Tim Whelan, Tay Garnett, James Langdon, Hal Conklin (non accreditati Robert Eddy, Clarence Hennecke); F.: Elgin Lessley, Glenn Kershner; Mo.: Harold Young; Op.: Denver Harmon; Int.: Harry Langdon (Paul Bergot), Priscilla Bonner (Mary Brown), Gertrude Astor (Gold Tooth), William V. Mong (Parson Brown), Robert McKim (Roy McDevitt), Arthur Thalasso (Zandow the Great), Brooks Benedict (Bus Passenger); Prod.: Harry Langdon Corporation; Distr.: First National Pictures; Pri. pro.: 5 settembre 1926 ■ 35mm. D.: 75' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Photoplay Productions

Per Frank Capra *La grande sparata* era "più di una semplice commedia". Fin dalle sequenze iniziali del suo primo film come regista, nel rievocare la propria esperienza primaria (la rinascita in quanto americano), Capra proclama anche la propria identità artistica. Harry Langdon interpreta il ruolo di Paul Bergot, un soldato belga che arriva negli Stati Uniti a bordo di un enorme piroscafo, passa sotto lo sguardo protettivo della Statua della Libertà e sbarca a Ellis Island. Nella didascalia che precede la sequenza, Paul viene definito come "uno

To Frank Capra, The Strong Man *was "more than a comedy". In the early frames of his first feature as a director, he declared his artistic independence with a direct evocation of his primal experience – his rebirth as an American. Harry Langdon plays Paul Bergot, a Belgian doughboy who emigrates to America on a giant steamer, passes under the protective gaze of the Statue of Liberty, and disembarks on Ellis Island. The title preceding the sequence calls Paul one of the "immigrants seeking a newer Rainbow in the Land of Promise". It is worth not-*

dei tanti migranti alla ricerca di un nuovo Arcobaleno nella Terra Promessa". È importante notare come questo sia l'unico film in cui Langdon non ricopre il ruolo di "Harry" o del "Ragazzo", ma possiede un'identità a parte. Questo probabilmente per il desiderio di Capra di costruire un personaggio più simile a se stesso, dotato di una maggiore e insolita profondità. Nei crediti a Ripley viene attribuita la paternità in solitario del soggetto, Tim Whelan, Tay Garnett, James Langdon e Hal Conklin compaiono come sceneggiatori (tacendo così del contributo di Bob Eddy e Clarence Hennecke), ma la personalità dominante del film è chiaramente quella di Frank Capra. I temi chiave, infatti, di questa favola morale (che avrebbe dovuto inizialmente chiamarsi *The Yes Man*) riflettono tutti, sia pure in chiave comica, aspetti della vita di Capra: la scoperta da parte dell'ingenuo immigrato della corruzione presente nelle grandi città americane; lo shock del suo primo incontro con una donna calcolatrice e più vecchia di lui; i primi passi nel mondo dello spettacolo come assistente di un forzuto; l'improvvisa ascesa alla celebrità nei panni sbagliati di un forzuto; il tentativo di sconfiggere la corruzione che è giunta a stravolgere anche una cittadina di provincia come Cloverdale (ovvero Hollywood); l'attaccamento romantico a una donna pura e integra, per amore della quale anche il più debole degli uomini può diventare un vero uomo, uno *strong man*.
Joseph McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (edizione rivista, St Martin's Griffin, New York 2000)

ing that this film is the only one Capra made with Langdon in which Langdon's character is not named "Harry" or "The Boy" but has a separate identity. This may have been Capra's way of bringing the character closer to himself and infusing him with an unaccustomed depth. Though Ripley received solo story credit, with the adaptation credited to Tim Whelan, Tay Garnett, James Langdon, and Hal Conklin (Bob Eddy and Clarence Hennecke contributing without credit), Capra clearly was the dominant personality on The Strong Man*. This moral fable, whose working title was* The Yes Man*, treats in comic terms several of the key elements of Capra's life: the gullible immigrant's harsh exposure to the corruption of big-city America as he pounds the streets looking for work; the shock of his first sexual encounter with a rapacious older woman; his entry into show business, as the assistant to a vaudeville strong man, and his sudden rise to stardom in the unmerited role of the strong man; his attempts to overcome the pervasive corruption which has penetrated even the archetypal American small town, Cloverdale (read: Hollywood); and his romantic yearnings for a pure, wholesome woman through whose love the weakling can find the power to become The Strong Man.*
Joseph McBride, Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (revised edition, St Martin's Griffin, New York 2000)*

Long Pants Stati Uniti, 1927 Regia: Frank Capra

■ T. it.: *Le sue ultime mutandine*; Sog.: Arthur Ripley, Frank Capra (non accreditato); Scen.: Robert Eddy, Arthur Ripley; F.: Elgin Lessley, Glenn Kershner; Int.: Harry Langdon (Harry Shelby, "The Boy"), Gladys Brockwell (sua madre), Alan Roscoe (il padre), Priscilla Bonner (Priscilla), Alma Bennett (la vamp, Bebe Blair), Betty Francisco; Prod.: Harry Langdon Corporation; Pri. pro.: 26 marzo 1927 ■ 35mm. D.: 60' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive

Le sue ultime mutandine è un film affascinate, cupo e anticonformista che, come scrisse il critico Leland Poague, "cercava di dimostrare a che grado di follia possa portare l'innocenza incontrollata". Harry [Langdon] interpreta il ruolo di un giovane campagnolo, ingenuo e romantico, prossimo a indossare per la prima volta nella vita i pantaloni lunghi. La sua esperienza con le donne, basata esclusivamente sui libri che ha letto, è decisamente scarsa. Sognando a occhi aperti, immagina di essere un irresistibile conquistatore. (Di

Long Pants *is a fascinating, subversive, dark, but not very funny work which, in the words of critic Leland Poague, "is concerned with demonstrating the folly of innocence gone berserk". Harry [Langdon] plays a naively romantic young man from a small town who is just at the point of receiving his first long pants. Harry is not ready to deal with women, however, because everything he knows about them comes from books. In a series of daydreams (only one of which survives, in part, in the film) he fantasizes himself a*

questi sogni ne rimane soltanto uno nelle copie esistenti). Per quanto i suoi genitori insistano a proporgli la dolce e innocente Priscilla (Priscilla Bonner), lui finisce per restare ammaliato da Bebe Blair (Alma Bennett), una donna che incarna ai suoi occhi l'ideale della sofisticata e sensuale *femme fatale*. Senza rendersi conto che lei è una che commercia in "polveri" (eroina o cocaina), si lascia convincere a seguirla in un viaggio a San Francisco, diventando così di fatto un suo complice. Solo quando scopre la verità Harry torna a rifugiarsi in campagna, nel suo paesello d'origine, dove ritrova i genitori e Priscilla raccolti in preghiera prima di iniziare a mangiare. La misoginia sotterranea della storia riflette probabilmente il deteriorarsi dei rapporti di Capra con Helen [Howell, sua moglie negli anni Venti]. Così come la presenza della droga nella storia può avere a che fare con l'alcolismo di Helen. In ogni caso Capra non era d'accordo con l'idea di Ripley di spingere sugli elementi più cupi della storia. Secondo lui c'erano cose che Langdon non avrebbe mai potuto fare. Ben più cruciale per lui era riuscire a mantenere l'equilibrio tra commedia e dramma, tra ottimismo e pessimismo. In particolare era contrario all'idea di Ripley e di Langdon di quella anomala sequenza da commedia "nera" in cui Harry, non trovando altra via d'uscita al suo matrimonio forzato con Priscilla, la porta nei boschi e le spara. L'operazione che nel sogno a occhi aperti (peraltro mancante nelle copie esistenti del film) filava via benissimo, nella realtà si risolve poi in un patetico disastro. Per Capra questa sequenza era del tutto incongrua rispetto al personaggio di Langdon. "Non dico che non fosse divertente. La cosa divertente era che lui diventasse all'improvviso il cattivo del film e che si mettesse in testa di portare la ragazza nel bosco per ucciderla. E lui l'ha pure recitata bene. Credo che cercasse di emulare un po' Chaplin in quel caso. Ma la cosa sbagliata era pensare che lui potesse uccidere qualcuno. Non era il tipo da uccidere. Avrebbe potuto al massimo ammazzare una mosca, mai un essere umano". Capra non l'ebbe vinta.

Joseph McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (edizione rivista, St Martin's Griffin, New York 2000)

great lover. Though his parents want him to settle down with the sweet, innocent Priscilla (Priscilla Bonner), he falls under the spell of Bebe Blair (Alma Bennett), who fits his image of a sultry, sophisticated femme fatale. Not realizing that she is a peddler of "snow" (cocaine or heroin), he allows himself to be duped into following her to San Francisco to work as her unsuspecting accomplice. When he learns the truth, Harry numbly returns to the protection of his small town, his parents, and Priscilla, just in time to say grace at their table. Though the misogynistic violence of the story reflected the deterioration of Capra's relationship with Helen [Howell, his wife in the '20s], and the odd intrusion of drugs into the story may have been a projection of his revulsion over Helen's drinking, Capra felt that Ripley wanted to push the dark elements of the story much further than he was killing to go. There were certain things he believed Langdon should not do on screen: it was important to keep a balance between the comedy and the drama, between the optimism and the pessimism. Capra said he objected with particular vehemence to both Ripley and Langdon about the bizarre black comedy sequence in which Harry, to get out of his forced marriage with Priscilla, sees no alternative but to take her out into the woods and shoot her. In his daydream (no longer in the film today), he succeeded smoothly, but when he actually tries to do it, he is a pathetic failure. To Capra, this scene was a gross violation of Langdon's character: "I don't say it wasn't funny. It was funny that he was going to be the villain, that he was going to take the girl out and kill her. And the way he played it, he did it well. I think he had Chaplin in mind. But it was not in character for him that he wanted to kill in the first place. He was not the kind of a man who would want to kill. He might want to kill a fly, but not a human being". Capra lost every major argument.

Joseph McBride, Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (revised edition, St Martin's Griffin, New York 2000)*

Fiddlesticks Stati Uniti, 1927 Regia: Harry Edwards

■ Scen.: Arthur Ripley, Frank Capra; F.: William Williams; Mo.: William Hornbeck; Int.: Harry Langdon (Harry Hogan), Vernon Dent (Prof. Von Tempo); Prod.: Mack Sennett; Pri. pro.: 27 novembre 1927 ■ 16mm. D.: 20' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Lobster Films

Saturday Afternoon e *Fiddlesticks* possono essere considerati come i due film di addio alla compagnia di Sennett da parte di Langdon e Capra. (…) In *Fiddlesticks* Ripley e Capra risolvono il

Saturday Afternoon *and* Fiddlesticks *were a fitting valedictory for Langdon and Capra at Sennett's. (…) In* Fiddlesticks*, Ripley and Capra solve the problem of women by the simple expedient of*

problema della donna spostando completamente il bersaglio. In questa piccola commedia, quasi perfettamente riuscita, incontriamo infatti un'altra delle ossessioni di Capra: l'ambizione. Harry ha un solo interesse: suonare un contrabbasso che è più grosso di lui. Dai rozzi fratelli e dal padre viene sbrigativamente definito un "fannullone". Solo sua madre lo difende: "Non bisogna giudicarlo troppo in fretta, magari potrebbe diventare un grande musicista un giorno!" Il problema è che ogni volta che suona per strada la reazione della gente è quella di lanciargli contro della spazzatura. La soluzione arriva quando viene notato da un rottamatore che comincia a seguirlo e a raccogliere le tonnellate di rifiuti che gli arrivano addosso da ogni parte. È così che Harry può ripresentarsi alla sua famiglia sbalordita con un cappello a cilindro, un abito da sera, un bastone da passeggio e un sigaro in bocca. Quando gli chiedono come abbia fatto a diventare così ricco, lui risponde "Just fiddling around". [*ndt: L'ultima frase è intraducibile. To fiddle vuol dire suonare il violino (o il contrabbasso che è bass fiddle). To fiddle around vuol dire passare il tempo senza far nulla, essere un fannullone. Lo stesso titolo del film è intraducibile. Fiddlestick vuol dire archetto di violino, ma è anche un'espressione per dire: Sciocchezze.*]
Joseph McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (edizione rivista, St Martin's Griffin, New York 2000)

disposing of a love interest altogether. This almost perfect little comedy deals instead with another Capra obsession: ambition. Harry has no interest in life but playing a bass fiddle that's bigger than he is. His loutish father and brothers think he's a "loafer", but his mother says, "Don't be too hasty, father – he may be a great musician some day!" But whenever Harry plays his music on the street, people throw things at him from their windows. Eventually he falls under the patronage of a junk peddler who follows him around collecting the mountains of junk that come cascading down in their direction. Harry comes home to his astonished family a wealthy man, wearing a top hat and tails, smoking a cigar, carrying a cane. When they ask how he did it, he shrugs: "Just fiddling around".
Joseph McBride, Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (revised edition, St Martin's Griffin, New York 2000)*

That Certain Thing Stati Uniti, 1928 Regia: Frank Capra

■ T. it.: *Quella certa cosa*; Scen.: Elmer Harris; F.: Joseph Walker; Mo.: Arthur Roberts; Scgf.: Robert E. Lee; Int.: Viola Dana (Molly Kelly), Ralph Graves (Andy B. Charles, Jr.), Aggie Herring (Mrs. Maggie Kelly), Carl Gerard (Secretary Brooks), Burr McIntosh (A.B. Charles, Sr.), Sydney Crossley (Valet); Prod.: Harry Cohn; Pri. pro.: 1 gennaio 1928 ■ 35mm. D.: 70' a 24 f/s . Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Sony Columbia

Nei titoli del film Elmer Harris viene accreditato come sceneggiatore, cosa che i libri su Capra in genere mancano di menzionare. Capra invece non compare come produttore, cosa che non succederà prima del suo quinto film per la Columbia. Con uno stipendio di mille dollari, probabilmente Capra non aveva altra scelta, se non quella di andarsene e tornare a fare l'aiuto sceneggiatore. Il suo comportamento un po' arrogante, in realtà, era soltanto una maschera per non lasciar trapelare il fatto che era ben contento di accettare tutto quello che gli offrivano, un modo per esprimere la sua ambivalenza nei confronti dell'industria cinematografica.
Ma l'insistenza di Capra nel reclamare questo film come suo deriva probabilmente dal fatto che, tra tutti i suoi film del periodo Columbia, questo è nettamente il più "capraesque". Ralph Graves è il figlio di un milionario che è stato diseredato dal padre dopo aver sposato una ragazza irlandese, povera ma ambiziosa (Viola Dane). Il

Elmer Harris was the credited screenwriter on That Certain Thing*, a fact that Capra's book doesn't mention. Nor did Capra receive a production credit – that was not granted until his fifth picture for Columbia. As for the $ 1,000 salary, it is unlikely that Capra had any other choice except to reject it and go back to being a gag man. And if Capra did act that cocky, it was his way of hiding the embarassing fact that he was overjoyed to take anything he could get, and a way of conveying his ambivalence toward the movie business.*
One reason Capra was so eager to claim the authorship of That Certain Thing *was that of all his early Columbia films, its story is the most "Capraesque". Ralph Graves is a millionaire's son, disinherited for marrying a poor, ambitious Irish girl (Viola Dana). Graves' father (Burr McIntosh) has made his fortune with a chain of restaurants operating on the theory of "Slice the Ham Thin". Dana and*

padre di Graves (Burr McIntosh) aveva fatto fortuna grazie a una serie di ristoranti in cui la parola d'ordine era "taglia sottile il prosciutto". Allora Dana e Graves fondano una piccola compagnia che offre un pasto ai lavoratori con lo slogan "taglia una grossa fetta di prosciutto". (…) Alcuni degli elementi di questa storia erano già presenti nei film scritti per la Mack Sennett Productions (e interpretati da Ralph Graves e Alice Day). La stessa contrapposizione tra la grande corporazione e il piccolo imprenditore l'aveva già usata come molla narrativa in *Tramp, Tramp, Tramp*. Ma mai era riuscito a rendere questo tema in una maniera così semplice e accattivante. Una maniera che, per un verso o per l'altro, avrebbe portato a maturità nei suoi film successivi. La cancellazione delle differenze di classe all'interno di un intreccio romantico, così tipica in Capra, combinata con la prospettiva, ugualmente tipica in Capra, di poter diventare ricchi senza dover per forza sfruttare indecorosamente i lavoratori.
Joseph McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (edizione rivista, St Martin's Griffin, New York 2000)

Graves start a small company to sell box lunches to working men; their motto is "Cut the Ham Thick". (…) Capra had touched on elements of this plot in some of his previous films, satirizing the hypocrisies of the rich in his Graves and Alice Day films for Sennett and using the big corporation vs. small entrepreneur conflict as a springboard for the plot of Tramp, Tramp, Tramp*. But never before had he managed to find these concerns crystallized into such a simple and crowd-pleasing dramatic formula. It was one which would serve him, in one way or another, for much of his mature work. The typically Capraesque blurring of class lines in the romantic plot combined with an equally characteristic economic perspective that proposes a method of getting rich without gouging the workingman.*
Joseph McBride, Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (revised edition, St Martin's Griffin, New York 2000)*

So This Is Love Stati Uniti, 1928 Regia: Frank Capra

■ Trad. Iet.: Dunque è questo l'amore; Sog.: Norman Springer; Scen.: Elmer Harris, Rex Taylor; F.: Ray June; Mo.: Arthur Roberts; Scgf.: Robert E. Lee, Rex Taylor; Int.: Shirley Mason (Hilda Jenson), William "Buster" Collier, Jr. (Jerry McGuire), Johnnie Walker ("Spike" Mullins), Ernie Adams ("Flash" Tracy), Carl Gerard (Otto), William H. Strauss (Maison Katz), Jean Laverty (Mary Malone); Prod.: Harry Cohn; Distr.: Columbia Pictures; Pri. pro.: 2 febbraio 1928 ■ 35mm. D.: 65' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Sony Columbia

È di nuovo Elmer Harris a lavorare su *Dunque è questo l'amore*, stavolta a partire da un soggetto di Norman Springer. La protagonista è una commessa di drogheria (Shirley Mason, la sorella di Viola Diana), che si lascia affascinare da un pugile (Johnie Walker) e spinge così il fidanzato, un timido garzone di sartoria, (William [Buster] Collier Jr.) a sfidare Walker sul ring. Una storia del tipo Davide e Golia che si fa beffe dei tradizionali codici machisti, diretta da Capra con uno stile svelto e brioso che rende piacevole un racconto che per altri versi potrebbe sembrare semplicemente una storia di masochismo. Considerati i mezzi a disposizione, ancor più scarsi che in *Quella certa cosa*, il film ricade tutto sulle spalle del regista e del suo

Elmer Harris again was the screenwriter on So This Is Love*, this time adapting a story by Norman Springer. Viola Diana's sister, Shirley Mason, had the lead role of a delicatessen girl whose infatuation with a prizefighter (Johnnie Walker) forces her timid dress-designer boyfriend (William [Buster] Collier, Jr.) to battle Walker in the ring. Mocking the traditional macho code all the way through the film, Capra directed the David-and-Goliath tale in a breezy, offhand style that makes enjoyable what might otherwise seem a disturbingly masochistic story.* So This Is Love *needed all the help it could get from the director, because it has even skimpier production values than* That Certain Thing*. Almost all of the film takes place on a sin-*

talento. L'intera vicenda si svolge in una sola strada, ricostruita in studio, e la scarsità di comparse nella drogheria, nel negozio del sarto e nelle scene sui marciapiedi balza agli occhi al punto da far pensare che si trattasse di un modo dello studio per far capire al ribelle Capra chi, tra produzione e regista, avesse il coltello dalla parte del manico. Il budget estremamente ridotto può spiegare forse la tiepida accoglienza ricevuta dal film. "Variety" lo trovò divertente, aggiungendo però, con una certa condiscendenza che "visto in seconda o terza visione, alla fine non è un brutto film".
Joseph McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (edizione rivista, St Martin's Griffin, New York 2000)

gle tiny studio street, and the paucity of extras in the delicatessen, dress shop, and sidewalk scenes is very noticeable, suggesting that the studio was determined to show the rebellious Capra who was boss when it came to budgetary matters. The extreme cheapness of the film probably contributed to its modest reception. "Variety" found it amusing but said condescendingly, "From the angle of second and third-run box office – not a bad picture".
Joseph McBride, Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (revised edition, St Martin's Griffin, New York 2000)*

The Matinee Idol Stati Uniti, 1928 Regia: Frank Capra

■ T. it.: *Il teatro di Minnie*; Sog.: da *Come back to Aaron* di Robert Lord e Ernest S. Pagano; Scen.: Elmer Harris, Peter Milne; F.: Philip Tannura; Mo.: Arthur Roberts; Scgf.: Robert E. Lee, Peter Milne; Int.: Bessie Love (Ginger Bolivar), Johnnie Walker (Don Wilson), Lionel Belmore (Jasper Bolivar), Ernest Hilliard (Wingate), Sidney D'Albrook (J. Madison Wilberforce), David Mir (Eric Barrymanie); Prod.: Harry Cohn per Columbia Pictures; Pri. pro.: 14 marzo 1928 ■ 35mm. D.: 75' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Sony Columbia

Secondo [Harry] Cohn, (…) con *Il teatro di Minnie,* una parodia del mondo teatrale incentrata sulle disavventure di una compagnia viaggiante gestita da Bessie Love, "la gente cominciava a ridere nei primi venti secondi e non smetteva più, se non per quei rari e toccanti momenti emotivi che non mancavano mai di fare il loro effetto".
Sid Silverman su "Variety" espresse il suo pieno apprezzamento dichiarando che si trattava "di un ottimo film capace di produrre grasse risate. (…) Un film che può fare la felicità dell'organista di accompagnamento in sala. Un dramma pieno di petti gonfi e di atteggiamenti tronfi che si presta benissimo a derisori sussulti di disperazione". La Columbia aveva cominciato a investire di più sui film di Capra e questo permise a *Il teatro di Minnie* di raggiungere, sempre secondo "Variety", il rango di film di serie A, quello che può essere programmato da solo, invece che in un *double bill*. "Qualche migliaio di dollari in più tra produzione e cast e il film sarebbe stato degno delle migliori sale del Paese". Riscoperto dalla Cinémathèque Française nel 1992 e restaurato dalla Columbia nel 1997, *Il teatro di Minnie* riflette ironicamente l'esperienza amatoriale teatrale di Capra al Manual Arts [una scuola media superiore] nella pièce della guerra civile, *The Crisis.*
Joseph McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (edizione rivista, St Martin's Griffin, New York 2000)

According to [Harry] Cohn, The Matinee Idol*, a burlesque of the theater centering on the tribulations of a hammy tent company run by Bessie Love, "started the audience laughing in the first fifty feet and never allowed them to stop except for little impressive human touches injected here and there which never failed to register".*
The "Variety" reviewer, Sid Silverman, gave resouding approval to what he called a "solid laugh and hoke picture (…) It's a picture a good organist can have a circus with. The chest-heaving and gesturing drama lays itself open to all kinds of kidding sobs". Columbia was starting to spend more money on Capra's film, and that helped elevate The Matinee Idol *in status to a movie that "Variety", said could play on its own without a second feature on the bill. "A few more thousands spread between production and cast," the trade paper observed, "would have made this one worthy [of] the deluxe sites around the country". Rediscovered by the Cinémathèque Francaise in 1992 and restored by Columbia in 1997,* The Matinee Idol *drolly reflects Capra's experience of amateurish theatrics at Manual Arts [High School] in the Civil War play* The Crisis*.*
Joseph McBride, Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (revised edition, St Martin's Griffin, New York 2000)*

The Way of the Strong Stati Uniti, 1928 Regia: Frank Capra

■ Trad. let.: La maniera del forte; Sog.: William M. Counselman; Scen.: William Counselman, Peter Milne; F.: Ben Reynolds; Scgf.: Peter Milne; Int.: Mitchell Lewis ("Handsome" "Pretty Boy" Williams), Alice Day (Nora), Margaret Livingston (Marie), Theodore von Eltz (Dan), William Norton Bailey (Tiger Louie); Prod.: Harry Cohn per Columbia Pictures; Pri. pro.: 19 giugno 1928 ■ 35mm. D.: 65' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Sony Columbia

Tanto grottesco da sfiorare il melodramma lirico, *The Way of the Strong*, scritto da William Counselman e Peter Milne, veniva presentato dalla Columbia come la storia "dell'uomo più brutto del mondo, capace di sopportare tutto tranne la propria faccia in uno specchio". Mitchell Lewis copre il ruolo di Williams "il Bello", un gangster imponente per stazza, con un volto segnato da una quantità incredibile di cicatrici. Sotto quell'orribile scorza batte però un cuore tenero, almeno nei confronti di Nora (Alice Day), una violinista cieca che lavora nel suo caffè e che s'innamora di lui, immaginandoselo come un uomo bellissimo. Ma nel momento in cui si rende conto della sua effettiva bruttezza, anche lei lo respinge. A quel punto Williams si sacrifica a favore di un gangster rivale, più bello di lui. Quindi si spara un colpo in testa mentre si lancia con la macchina in mare. Dei tanti tentativi di suicidio che compaiono nei film di Capra, soltanto due riescono effettivamente: questo e quello che vediamo in *L'amaro tè del generale Yen*. Un finale piuttosto sorprendente per un regista definito unanimemente come "ottimista".
Joseph McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (edizione rivista, St Martin's Griffin, New York 2000)

So grotesque it verges on the operatic, The Way of the Strong*, written by William Counselman and Peter Milne, was described by Columbia as the story of "the world ugliest man, who can bear anything except the sign of his own face in a mirror". Mitchell Lewis plays "Handsome" Williams, a hulking gangster whose misshapen face is crisscrossed with scars. The beauty underlying his brutish exterior is shown by his tenderness toward Nora (Alice Day), a blind violinist who works in his cafe and falls in love with him, thinking he is truly handsome. But when she realizes for the first time how he looks, she recoils.*
"Handsome" sacrifices her to a good-looking rival, then shoots himself in the head as he drives his roadster into the sea. Of the many suicide attempts in Capra films, this is one of only two that succeed (the other is is The Bitter Tea of General Yen*), and it is a particularly startling ending for a supposedly "optimistic" director.*
Joseph McBride, Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (revised edition, St Martin's Griffin, New York 2000)*

Say It With Sables (trailer) Stati Uniti, 1928 Regia: Frank Capra

■ Trad. let.: Dillo con lo zibellino; Sog.: Frank Capra, Peter Milne; Scen.: Dorothy Howell; F.: Joseph Walker; Mo.: Arthur Roberts; Scgf.: Harrison Wiley; Int.: Helene Chadwick (Helen Caswell), Francis X. Bushman (John Caswell), Margaret Livingston (Irene Gordon), Arthur Rankin (Doug Caswell), June Nash (Marie Caswell), Alphonz Ethier (Mitchell), Edna Mae Cooper (Maid); Prod.: Frank Capra per Columbia Pictures; Pri. pro.: 13 luglio 1928 ■ 35mm. D.: 2' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Sony Columbia
Il film è perduto, si è conservato solo il trailer / *The film is lost, we have only the trailer*

[Harry] Cohen accreditò per la prima volta "A Frank Capra Production" in coincidenza con l'uscita di *Say It With Sables*, il 13 luglio 1928. (…) Il soggetto, un rigurgito di misoginia che proveniva dall'epoca dei film per la Mack Sennett Production, era di Capra e

[Harry] Cohn first put the credit "A Frank Capra Production" on the July 13, 1928 release Say It With Sables*. (…) Capra and Milne wrote the story of* Say It With Sables*, a throwback to the virulent misogyny of some of his Sennett films; the screenplay was by*

Milne. La sceneggiatura era di Dorothy Howell, dipendente della Columbia che avrebbe continuato negli anni a collaborare con Capra. Margaret Livingston interpreta il ruolo della cacciatrice di dote, con un debole per le pellicce costose. Il banchiere Francis X. Bushman l'abbandona per sposare la più nobile Helene Chadwick, ma anni dopo lei si prende la sua vendetta, seducendo quell'imbranato di suo figlio (Arthur Rankin). La madre del quale finisce per spararle. Un detective comprensivo fa passare la sua morte per suicidio. Un melodramma cupamente puritano del tipo "le colpe dei padri ricadranno…".
Joseph McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (edizione rivista, St Martin's Griffin, New York 2000)

Columbia's story editor, Dorothy Howell, the first of several she would write for the director. Margaret Livingston starred as a gold-digger with a penchant for expensive furs. Banker Francis X. Bushman dumps her to marry the more genteel Helene Chadwick, but years later she takes her revenge by seducing his not-very-bright son (Arthur Rankin). The mother shoots her, and a sympathetic detective lets the death go on the books as a suicide. It was a drearily puritanical "sins of the fathers" melodrama.
Joseph McBride, Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (revised edition, St Martin's Griffin, New York 2000)*

Submarine Stati Uniti, 1928 Regia: Frank Capra

■ T. it.: *Femmine del mare*; Sog.: Norman Springer; Scen.: Dorothy Howell, Winifred Dunn; F.: Joseph Walker; Mo.: Arthur Roberts, Ben Pivar; Scgf.: Harrison Wiley; Mu.: Dave Dreyer, Herman Ruby; Int.: Jack Holt (Jack Dorgan), Dorothy Revier (Bessie), Ralph Graves (Bob Mason), Clarence Burton (il comandante), Arthur Rankin (il ragazzo); Prod.: Irvin Willat, Harry Cohn per Columbia Pictures; Pri. pro.: 28 agosto 1928 ■ 35mm. D.: 103' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Sony Columbia

Dopo l'ingresso in Borsa e col bilancio decisamente in attivo (grazie, in particolare, al successo dei film di Capra), la Columbia, nell'estate del 1928, aveva abbastanza liquidità da poter tentare un azzardo. Anche se l'animo sparagnino di Harry Cohn non era del tutto favorevole all'idea, Jack Cohn riuscì a convincere i suoi partner a entrare nel giro grosso e fare un film di serie A, in concorrenza con tutte le maggiori case cinematografiche. (…) Il film in questione si sarebbe intitolato *Femmine del mare*, una storia ispirata a due incidenti realmente accaduti a dei sottomarini. La Marina americana, spinta anche dalle polemiche che erano seguite alla perdita dei due sottomarini, diede piena cooperazione a quella rievocazione degli eroici sforzi compiuti dalle squadre di salvataggio. (…) Il film debuttò il 30 agosto a New York in uno dei cinema più importanti di Broadway, l'Embassy. Fu il maggior successo commerciale nella storia della giovane compagnia cinematografica e venne anche accolto favorevolmente dalla critica, con l'effetto di riportare in auge il nome di Capra dopo i deludenti risultati degli ultimi anni con Langdon e di creargli una fama di regista importante e versatile. "La regia di Frank R. Capra è particolarmente accorta", scrisse sul "New York Times" Mordaunt Hall, "perché non solo riesce a costruire bene lo sviluppo della storia, ma riesce pure a ottenere dai suoi attori una caratterizzazione infinita-

Because of its public stock sale and the increased profits from its pictures (particularly Capra's), Columbia had enough cash on hand in the summer of 1928 to take a gamble. Though the penny-pinching Harry Cohn was nervous about the idea, Jack Cohn persuaded his partners to go head-to-head with the major studios by making an A picture. (…) The movie was Submarine*, an adventure story suggested by two actual disasters involving Navy submarines. The Navy, which had come under heavy criticism for losing the two subs, was eager to give Columbia full cooperation in presenting a heroic view of its rescue efforts (…). On August 30,* Submarine *opened in New York at a first-run Broadway theater, the Embassy. The biggest moneymaker in the young company's history, it was also a critical success, decisively rehabilitating Capra's reputation from the lingering effects of the Langdon debacle and establishing him as a versatile and important director. "Frank R. Capra's direction is especially clever," wrote Mordaunt Hall in "The New York Times", "for not only has he attended to the action of the story, but he has also obtained from his players infinitely better characterization than one is apt to see on the screen, especially in a melodrama". (…)* Submarine *also was Columbia's, and Capra's, first tentative venture into sound. The industry had been in a state*

mente superiore a quella che normalmente vediamo sugli schermi, in particolare nel genere melodrammatico". (…) *Femmine del mare* era anche il primo film sonoro sia per Capra sia per la Columbia. Il mondo del cinema era in uno stato di panico a malapena controllato, da quando il 6 ottobre 1927 (e dunque poco prima che Capra cominciasse a lavorare per la Columbia) la Warner Bros aveva stupito tutti con la prima del film, un po' parlato e un po' cantato, *Il cantante di jazz*, interpretato da Al Jolson. (…) Capra era convinto che il sonoro "fosse un portentoso passo avanti. Non mi trovavo a mio agio nel cinema muto. Mi è sempre sembrato innaturale dover fermare tutto, mettere una didascalia e solo dopo tornare all'azione vera e propria. Era un modo di procedere troppo meccanico e laborioso. Quando finalmente mi sono trovato a lavorare in un film sonoro ho pensato, ragazzi, che strumento incredibile abbiamo tra le mani. Non penso che sarei riuscito ad andare avanti molto nel muto – perlomeno non quanto sono riuscito a fare nel sonoro".
Joseph McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (edizione rivista, St Martin's Griffin, New York 2000)

of barely controlled panic in the months following Warner Bros.' unexpectedly successful premiere of the part-talking, part-singing The Jazz Singer*, with Al Jolson, on October 6, 1927, shortly before Capra came to Columbia. (…) Capra was convinced that sound was "an enormous step forward. I wasn't at home in silent films; I thought it was very strange to stop and put a title on the screen and then come back to the action. It was a very contrived and very mechanical way of doing things. When I got to working with sound, I thought, my, what a wonderful tool has been added. I don't think I could have gone very far in silent pictures – at least not so far as I did with sound".*
Joseph McBride, Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (revised edition, St Martin's Griffin, New York 2000)*

The Younger Generation Stati Uniti, 1929 Regia: Frank Capra

■ T. it.: *La nuova generazione*; Sog.: dalla pièce *It Is to Laugh* di Fannie Hurst; Scen.: Sonya Levien; Dial.: Howard J. Green; F.: Ted Tetzlaff, Ben Reynolds; Mo.: Arthur Roberts; Scgf.: Harrison Wiley; Int.: Jean Hersholt (Julius "Pa" Goldfish), Lina Basquette (Birdie Goldfish), Ricardo Cortez Morris Goldfish), Rosa Rosanova (Tilda "Ma" Goldfish), Rex Lease (Eddy Lesser), Sid Crossley (Butler), Martha Franklin (Mrs. Lesser), Julanne Johnston (Irma Striker), Jack Raymond (Pinsky), Otto Fries (Tradesman), Julie Swayne Gordon (Mrs. Striker); Prod.: Frank Capra; Pri. pro.: 4 marzo 1929 ■ 35mm. Bn. D.: 75' a 24 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Sony Columbia

Realizzato a cavallo tra il 1928 e il 1929 e distribuito a partire dal 4 marzo, il giorno d'insediamento del presidente Herbert Hoover, *La nuova generazione*, storia di una famiglia ebrea emigrata a New York, era un film per metà muto e per metà parlato (proprio come *Il cantante di jazz*). La prima versione del film era interamente muta, ma quando anche la Columbia si fece prendere dalla frenesia del sonoro, diverse sequenze vennero rigirate con più macchine da presa, così da ottenere da ogni angolazione una buona sincronizzazione del suono. La Columbia però non aveva ancora gli strumenti necessari a registrare adeguatamente il sonoro, quindi dovette prenderli in affitto dagli Hollywood Metropolitan Studios di Al Christie (ora Hollywood Center Studios). Il sonoro venne registrato su dischi

Made in late 1928 and early 1929, and released on March 4, the day President Herbert Hoover was inaugurated, The Younger Generation *was, like* The Jazz Singer*, a part-silent, part-talking picture about a Jewish immigrant family in New York. It was shot first as a silent, but when Columbia belatedly decided to join the rush into talkies, several sequences were reshot with dialogue, with several cameras being used at once to obtain all the necessary angles with the sound in synchronization. Since Columbia was just beginning to retool its stages for sound, it had to rent facilities at Al Christie's Hollywood Metropolitan Studios (now Hollywood Center Studios). The track was recorded on wax discs and played on records in theaters; a symphonic score was used*

di cera che venivano poi riprodotti dal vivo nei cinema. Una partitura sinfonica venne aggiunta alle parti prive di dialogo. (…) Alfred Rushford, dopo la prima che si era svolta a marzo nel Colony Theater di New York, scrisse su "Variety" che "il suono quella sera era quanto di peggio si potesse immaginare. Tutto era fuori sincrono. Tra il labiale e il sonoro c'era una differenza di almeno una decina di parole. Le battute drammatiche finivano per suscitare soltanto risate". Grearson, però, diede tutta la colpa al sistema di riproduzione della sala e non alla qualità della registrazione del film: "Il tono sonoro è eccellente e tutti e cinque i protagonisti principali si sentono bene". Nonostante tutti i problemi tecnici *La nuova generazione* (basato sull'opera teatrale *It Is to Laugh* di Fannie Hurst e sceneggiato da Sonya Levien e Howard J. Green) possiede un impatto emotivo ineguagliato da qualsiasi altro film girato da Capra negli anni Venti. Capra non poteva non identificarsi istintivamente con la storia dell'immigrato ebreo (Ricardo Cortez) che cresce nel ghetto di Delancey Street a New York e arriva a convincersi che per avere successo in America è necessario rinnegare le proprie origini. (…) Per quanto Capra abbia sempre negato la circostanza, le analogie tra questo film e le sue esperienze personali sono numerosissime.
Joseph McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (edizione rivista, St Martin's Griffin, New York 2000)

during the nondialogue sections. (…) When "Variety"'s Alfred Rushford Grearson saw The Younger Generation *during its premiere engagement in March at New York's Colony Theater, he found that "sound reproduction at this performance was as bad as it could be. Sound and action were way out of step. Lips and machine were ten words apart and dramatic lines inspired only laughs". However, Grearson blamed the problem on the disc sound projection system rather than on Columbia's recording: "Quality of tone production is excellent, and all five principal characters sound well". Despite all the mechanical encumbrances,* The Younger Generation *(based on Fannie Hurst's 1927 play* It Is to Laugh*, with a screenplay by Sonya Levien and Howard J. Green) has more emotional power than any of Capra's other pictures of the 1920s. Capra obviously felt a strong identification with the story of a Jewish immigrant (Ricardo Cortez) who grows up in the ghetto of New York's Delancey Street and feels he has to deny his ethnic origins to rise to success in America. (…) Despite his denials,* The Younger Generation *abounds with parallels to Capra's own life.*
Joseph McBride, Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (revised edition, St Martin's Griffin, New York 2000)*

The Donovan Affair Stati Uniti, 1929 Regia: Frank Capra

■ T. it.: *Il mistero di Donovan*; Sog.: dalla pièce omonima di Owen Davis; Scen.: Howard J. Green, Dorothy Howell; Dial.: Howard J. Green; F.: Ted Tetzlaff; Mo.: Arthur Roberts; Scgf.: Harrison Wiley; Int.: Jack Holt (ispettore Killian), Dorothy Revier (Jean Rankin), Agnes Ayres (Lydia Rankin), Willliam Collier Jr. (Cornish), John Roche (Jack Donovan), Fred Kelsey (Carney), Hank Mann (Dr. Lindsey), Wheeler Oakman (Porter), Virginia Brown Faire (Mary Mills), Alphonse Ethier (Captain Peter Rankin), Edward Hearn (Nelson), Ethel Wales (Mrs. Lindsey), John Wallace (Dobbs); Prod.: Frank Capra per Columbia Pictures; Pri. pro.: 11 aprile 1929 ■ 35mm. D.: 83' Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress

Subito dopo *La nuova generazione*, Capra girò il suo primo film completamente parlato: *L'affare Donovan*, tratto da un lavoro teatrale di Owen Davis, adattato da Dorothy Howell, con l'aggiunta dei dialoghi di Howard J. Green. La scelta cadde su quel lavoro perché si trattava di un giallo ambientato in una casa di campagna (essenzialmente nella sala da pranzo della casa), cosa che avrebbe reso facile la registrazione del sonoro con le cinque macchine da presa necessarie per le riprese. Una versione muta fu distribuita nelle sale non equipaggiate per il sonoro. Oggi questo film dimenticato può essere visto soltanto nella Library of Congress, in una copia che manca della traccia sonora. Gli elementi del sonoro esistono ma un restauro deve essere realizzato per sincronizzarli con il film.
La trama era così assurdamente macchinosa che a Capra non

Capra followed The Younger Generation *with his, and Columbia's, first all-talking picture,* The Donovan Affair*, based on a play by Owen Davis, with screen continuity by Dorothy Howell and dialogue by Howard J. Green. The studio selected the property because its murder mystery plot was set inside a country house (mostly in the dining hall) and would present a minimum of sound problems for the five cameras needed to shoot the picture. A silent version also was released to theaters not equipped to handle the sound discs. Today this forgotten film can be seen only at the Library of Congress, in a print lacking a sound track. The sound elements exist but a restoration would have to be undertaken to synchronize them with the picture. The plot was so ridiculously contrived that Capra had little choice but to treat it tongue-in-cheek. Jack Donovan (John Roche)*

rimase altra via d'uscita se non quella di trattarla in maniera ironica. Jack Donovan (John Roche) è un giocatore senza scrupoli che viene trovato morto nella sala da pranzo della casa. Come è tipico del genere, molti degli ospiti presenti avevano dei buoni motivi per ucciderlo. L'ispettore Killian (Jack Holt) prova a ricreare la scena del delitto in un'atmosfera piena dei soliti cliché: l'ululare del vento, il latrare dei cani, la presenza di camerieri dall'aria sinistra. Capra e Tetzlaff [il direttore della fotografia] misero assieme con grande abilità un film pieno di ritmo e con una fotografia stupefacente. Un film che Capra considerava come un decisivo passo avanti nella sua carriera di regista. "Capra ha orchestrato la trama con misura e intelligenza", scrisse per "Variety" Robert J. Landry. "I valori tecnici e quelli sonori sono tutti di buon livello. Decisamente una buona produzione. In breve: la Columbia ha lanciato la sfida". Sul "New York Times" Mordaunt Hall scrisse: "Il racconto non perde mai d'interesse e, in virtù del suo tono ironico, è assolutamente piacevole". Joseph McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (edizione rivista, St Martin's Griffin, New York 2000)

is a roguish gambler murdered by an unknown person in the darkened dining hall. As is customary in the genre, several of the guests had reasons to wish him dead. Inspector Killian (Jack Holt) restages the scene with the original participants, and the atmosphere is full of the usual clichés of howling wind, barking dogs, and sinister servants, all of it adroitly orchestrated by Capra and [cinematographer] Ted Tetzlaff in this fast-paced and flamboyantly photographed film, which Capra felt marked an important advance in his development as a director. "Capra has manipulated his story and people with restraint and intelligence", Robert J. Landry wrote in "Variety". "Recording and technical details all nicely taken care of. Production looks good. In short, Columbia has rung the bell". And Mordaunt Hall wrote in "The New York Times", "It is a yarn that sustains the interest, and because of its farcical quality it affords good entertainment".

Joseph McBride, Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, New York 1992 (revised edition, St Martin's Griffin, New York 2000)*

Flight Stati Uniti, 1929 Regia: Frank Capra

■ T. it.: *Diavoli volanti*; Sog.: Ralph Graves; Scen.: Howard Green, Frank Capra; F.: Joseph Walker, Elmer Dyer, Joe Novak; Mo.: Ben Pivar, Maurice Wright, Gene Milford; Scgf.: Harrison Wiley; Su.: John Lividary, Harry Blanchard, Dean Daly, Eddy Hahn, Ellis Gray; Int.: Jack Holt ("Panama" Williams), Ralph Graves ("Lefty" Phelps), Lila Lee (Elinor), Alan Roscoe (Major), Harold Goodwin (Steve Roberts), Jimmy De La Cruze (Lobo); Prod.: Frank Capra per Columbia Pictures; Pri. pro.: 13 settembre 1929 ■ 35mm. D.: 110'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Library of Congress

Dopo il successo di *Submarine*, un'altra avventura di ordinario eroismo e di fin troppo stretta amicizia virile, ancora interpretata da Jack Holt e Ralph Graves. Alla base, racconta Capra nell'autobiografia, un episodio di umiliazione sportiva di cui lo stesso regista era stato testimone nel 1929 a Pasadena, quando un giocatore della locale squadra di football aveva attraversato il campo in una fuga impossibile, con la palla ben stretta in mano, per andare infine a meta, ma dalla parte sbagliata, assegnando così il punto della vittoria ai Georgia Tech. Ralph Graves avrebbe poi commentato "è la storia della mia vita", e avrebbe firmato un soggetto che intrecciava esaltazione patriottica, residui comici, romanticismo di routine e una speciale attenzione all'uso del sonoro: "uno dei più fluidi tra gli *early talkies*" (Joseph McBride). Ma la storia di Lefty Phelps, che s'arruola nella

After the success of Submarine*, another adventure of ordinary heroism and even too fond male friendship, once again with Jack Holt and Ralph Graves. In his autobiography, Capra recounts how* Flight *was based on an embarrassing athletic episode that he had seen in 1929 in Pasadena; a local football player ran across the field, escaping the impossible and holding the football tight, finally reaching the end zone. But it was the wrong one, and the player scored the winning touchdown for the other team, Georgia Tech. Ralph Graves noted that it was "the story of my life" and wrote the film story combining patriotic enthusiasm, leftover comic material, routine romanticism and a special attention to the use of sound: "one of the most fluid of the early talkies" (Joseph McBride). The film tells the story of Lefty Phelps who joins the Marines flight school in order to forget*

squadra aerea dei marines per dimenticare l'inglorioso passato sportivo, e con il sostegno dell'istruttore Panama Williams trova modo di farsi onore, rimane, a unanime giudizio critico, il più anti-liberal dei film di Capra: "Un'esaltazione dell'imperialismo americano in Sudamerica, una sorprendentemente attuale rappresentazione della guerriglia in Nicaragua, una retorica nazionalista. Ma anche qui lo stile è quello del fumetto, e i guerriglieri somigliano tanto ai vecchi, familiari indiani. E il cow-boy Panama è una sorta di Luciano Serra pilota, passato anche lui dalla sella di un cavallo al cavallo di un aereo" (Vito Zagarrio).
Paola Cristalli

his humiliating football past and, with the encouragement of instructor Panama Williams, finds a way to redeem himself. Critics have unanimously judged this film as Capra's most anti-liberal work: "A glorification of American imperialism in South America, a surprisingly up to date representation of guerrilla warfare in Nicaragua, the rhetoric of nationalism. But also here the style is comic-book like, and the guerrilla fighters wear the familiar face of old, dear Indians. And Panama the cowboy is a kind of 'Luciano Serra' pilota, another horse rider who leaves the saddle for the cockpit". (Vito Zagarrio). Paola Cristalli

Ladies of Leisure Stati Uniti, 1930 Regia: Frank Capra

■ T. it.: *Femmine di lusso*; Sog.: dalla pièce *Ladies of the Evening* di David Belasco e Milton Herbert Gropper; Scen.: Jo Swerling; F.: Joseph Walker; Mo.: Maurice Wright; Scgf.: Harrison Wiley; Mu.: Mischa Bakaleinikoff; Su.: John P. Livadary, Harry Blanchard; Int.: Barbara Stanwyck (Kay Arnold), Ralph Graves (Jerry Strong), Lowell Sherman (Bill Standish), Marie Prevost (Dot Lamar), Nance O'Neill (Mrs. Strong), George Fawcett (Mr. Strange), Juliette Compton (Claire Collins), Johnnie Walker (Charlie), Charles Butterworth; Prod.: Frank Capra per Columbia Pictures; Pri. pro.: 2 aprile 1930 ■ 35mm. D.: 99'. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Sony Columbia

Broadway e Hollywood, commedia e *woman's film*. Comunque, film di incontri destinati a durare. Il più burrascoso ha luogo già nell'ufficio di Harry Cohn, dove Capra porta il copione di *Ladies of the Evening*, tratto dal testo teatrale di Milton Gropper che David Belasco ha allestito, con successo, per le scene newyorkesi. Segue un brainstorming con lo staff degli sceneggiatori Columbia: a Cohn il copione piace, dunque piace a tutti. Solo un giornalista di New York, appena messo sotto contratto, smonta punto per punto l'adattamento di Capra, che lo ascolta sbalordito e furioso. Ma re Cohn capisce che il ragazzo ha stoffa, e forza i due a collaborare. Il ragazzo è Jo Swerling, che sarà d'ora in poi geniale praticante della scrittura hollywoodiana (*Vicino alle stelle*, *Tutta la città ne parla*, un passaggio attraverso *Via col vento*, *Sangue e arena*, *Femmina folle*) e firmerà con Capra sei film tra il 1930 e il 1932, tornando infine, per un congedo, a rifinire certi passaggi di *La vita è meravigliosa*. Swerling riscrive *Ladies of the Evening* e ne fa *Ladies of Leisure*, titolo provocante e

Broadway and Hollywood, comedy and woman's film. In any event, a film with encounters that were destined to last. The most explosive took place in Harry Cohn's office, where Capra showed up with the script of Ladies of the Evening *adapted from Milton Gropper's play, which had been directed by David Belasco on stage and had enjoyed large success in New York. Next scene, brainstorming with Columbia's screenwriting staff: Cohn likes the script, so everyone likes it, except for a recently signed on New York journalist who rips Capra's adaptation apart bit by bit, while Capra listens dumbfounded and furious. But King Cohn realizes that the kid's got the right stuff and forces the two to work together. The kid was Jo Swerling, who would become a brilliant practitioner of Hollywood screenwriting (*Man's Castle, The Whole Town's Talking*, a quick passage through* Gone with the Wind*, then, among the others,* Blood and Sand *and* Leave Her to Heaven*). He worked on six films with Capra between 1930 and 1932, and several years later put some finishing touches on* It's a Wonderful Life*. Swerling rewrote* Ladies of the

amaro, donne da godere e consumare senza pensiero, *party girls* che concedono le schiene nude a improvvisati colpi di pennello, nel corso di feste dove convivono, in alcolica promiscuità, le élite newyorkesi del denaro e dell'arte. La Depressione non è ancora arrivata a Hollywood, e nemmeno in certe scenografiche mansarde del diciottesimo piano.
"I'm a party girl, you know what I mean": a definirsi così è la stessa Kay Arnold, libera eroina dalla battuta tagliente, ignara che il destino voluto da Gropper/Swerling/Capra le farà correre il rischio di ritrovarsi nel cliché "signora delle camelie", donna-perduta-mavotata-al-sacrificio. Kay è Barbara Stanwyck, l'altro magico incontro che ha luogo su questo set: "Donna sensibile, molto intelligente, fisicamente attraentissima", scriverà vent'anni dopo Pietro Bianchi, e anche Capra la pensa così, se *Ladies of Leisure* dà il via a un tormentato *romance* privato e a un intenso sodalizio tra regista e attrice. La frenesia jazz delle prime scene declina nel sentimentalismo spudorato del finale, che Stanwyck sostiene con il "remarkable modernism" (Pauline Kael) della sua recitazione; il cuore del film è però tutto nell'atelier di Ralph Graves, artista innamorato e rampollo di famiglia milionaria, che in Stanwyck trova la sua modella e musa. Il sonoro agli esordi affronta impavidamente le sfide e gli inciampi d'un dialogo serrato, ma come spesso accade in questi anni, la sequenza più bella è muta: la pioggia che batte sulle grandi vetrate, Stanwyck intravista mentre si spoglia e s'infila in un pigiama di lui, tutto è desiderio confuso e struggente. Fotografa Joseph Walker, già maestro di piogge e di stelle e di luci: sono questi gli anni in cui Capra sostiene che "per la resa finale di un film, nessuno conta quanto il direttore della fotografia".
Paola Cristalli

Evening *and made it* Ladies of Leisure*, provocative and bitter title: women to be enjoyed and used, 'party girls' who offer their nude backs to painters' brushstrokes while dancing and boozing with New York's money and art élites. The Depression had not hit Hollywood yet, nor those bohémiennes top floor penthouses.*
"I'm a party girl, you know what I mean": that is Kay Arnold's own definition of herself, the quick-witted and free-spirited heroine, still unaware that the destiny Gropper/Swerling/Capra are shaping for her is that of a cliché 'lady of the camellias', fallen-woman-devoted-to-sacrifice. Kay is played by Barbara Stanwyck, the other magic encounter that took place on the set: "a sensitive woman, very intelligent and extremely physically attractive," wrote Pietro Bianchi twenty years later. And Capra probably thought the same, considering that Ladies of Leisure *led to a tormented private romance and an intense union between the director and actress. The jazzy mode of the first scenes soon fades away, and the most unabashed sentimentalism takes over in the finale, which Stanwyck rescues with the "remarkable modernism" (Pauline Kael) of her performance; the heart of the film is in the studio of Ralph Graves, the son of a very wealthy family and the artist in love with Kay, finding in Stanwyck his model and muse. As one of the earlier attempts with sound,* Ladies of Leisure *fearlessly deals with the challenges of quick dialogue, but, as is often the case with films at that time, the most beautiful sequences are the silent ones: the rain beating on the large windows, a glimpse of Stanwyck as she undresses and puts on Ralph's pajamas, details of door handles and cautious steps in an atmosphere of tender and conflicting desire. Joseph Walker was the film's cinematographer, already a master of the rain, the stars and the lighting: and that was a time when Capra claimed that for the final success of a film, no one counts as much as a good cinematographer.*
Paola Cristalli

Rain or Shine Stati Uniti, 1930 Regia: Frank Capra

■ T. it.: *Luci del circo*; Sog.: dalla pièce omonima di James Gleason, Maurice Marks; Scen.: Dorothy Howell, Jo Swerling; F.: Joseph Walker; Mo.: Maurice Wright; Scgf.: Harrison Wiley; Mu.: Mischa Bakaleinikoff; Su.: John P. Livadary, E. L. Bernds; Int.: Joe Cook (Smiley Johnson), Louise Fazenda (Frankie, "la principessa"), Joan Peers (Mary Rainey), William (Buster) Collier Jr. (Bud Conway), Tom Howard (Amos K. Shrewsbury), Dave Chasen (Dave), Alan Roscoe (Dalton); Adolph Milar (Foltz), Clarence Muse (Nero), Ed Martindale (Mr. Conway), Nora Lane (Grace Conway), Tyrrell Davis (Lord Gwynne); Prod.: Harry Cohn, Frank Capra per Columbia Pictures; Pri. pro.: 26 luglio 1930 ■ 35mm. D.: 88' (versione sonora) e 67' a 24 f/s (versione muta). Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia

Il circo Rainey allestisce due spettacoli al giorno, "rain or shine", che piova o che il sole splenda. A dirigerne l'arte varia è Smiley, comico, giocoliere, equilibrista, imbonitore torrenziale: lo interpreta Joe Cook, attore oggi dimenticato ma che nel 1930 ha il nome sopra il titolo, stella della Broadway anni Venti, principe incontrastato degli one-

The Rainey Circus performs two shows per day, rain or shine. Leading the variety acts is Smiley, comic, juggler, acrobat and explosive showman. Smiley is played by Joe Cook, today quite an obscure name, but in 1930 a name above the title; he was a Broadway star of the 1920s and the undisputed king of one-man-

man-vaudeville. *Rain or Shine* era stato, nel 1928, un suo famoso spettacolo con musica e canzoni; per scelta stilistica o economica, la Columbia taglia sia la musica sia le canzoni, lasciando la sola *Singin' in the Rain* (le note immortali di Nacio Herb Brown avevano debuttato l'anno prima, in *Hollywood Revue of 1929*) a rallegrare i titoli di testa. L'onda sonora che allaga il film, dunque, è solo la parlantina sciolta di Cook, la tempesta del suo *wisecracking*, battute fulminanti e surreali, che a tratti assumono sfumature marxiane (tra l'attrezzeria e i comprimari che lo circondano, c'è pure una specie di Harpo sdentato); non manca tuttavia a questo *early talkie* parlatissimo un lato di malinconia, poiché sappiamo che se questo istrione ci intontisce con le sue chiacchiere, è anche per far fronte al fatto che in fondo è un uomo solo, un innamorato senza più illusioni. Il raccontino circense aggira con una certa perizia tanto il mélo quanto il freak, la scrittura di Swerling e Dorothy Howell rende scorrevole un andamento comico di matrice teatrale, la regia ha le sue trovate: in una prima, lunga sequenza sentimentale tutto bascula e oscilla, per farci sentire la precarietà della vita quotidiana sulle ruote d'un carrozzone: e d'altra parte, come nota Joseph McBride, "retrospettivamente, è impossibile non leggere il film come un'allegoria della Depressione, nonostante il soggetto apparentemente leggero […] e Smiley può essere visto come un precursore di Franklin Delano Roosevelt, capace di galvanizzare la demoralizzata troupe con il suo coraggio e la sua energia".
Paola Cristalli

vaudeville. In 1928, Rain or Shine *was one of Cook's successful musical shows; for stylistic or economic reasons, Columbia cut the music and the songs, leaving just* Singin' in the Rain *(the immortal tune by Nacio Herb Brown debuted a year before in* Hollywood Revue of 1929*) to perk up the opening credits. So the sound filling the screen is just Cook's gift of the gab, his showers of wisecracking, the surreal and fiery jokes that at times have a touch of the Marx brothers (there is even a kind of toothless Harpo among the props and second leads). This talkative early talkie also has a melancholic side; we know that if this actor makes us dizzy with his chatter, it is also because he must face the fact that he is all by himself, a man in love with no illusion left. The circus story deftly avoids the weepie touch as well as the freak show; Jo Swerling and Dorothy Howell's writing has a fluid comic rhythm reminiscent of theater, and the directing has its great moments: in the first, long sentimental sequence everything sways, giving us a sense of the precarious nature of daily life in a circus caravan: on the other hand, as Joseph McBride noted, "In retrospect, it is impossible not to read the film version of* Rain or Shine *as an allegory of the Depression, despite its seemingly frivolous subject matter (...) Cook's Smiley can be seen as a Franklin Roosevelt precursor, galvanizing the demoralized troupe with his energy and courage".*
Paola Cristalli

Dirigible Stati Uniti, 1931 Regia: Frank Capra

■ T. it.: *Dirigibile*; Sog.: Frank Wilber Wead e James Warner Bellah (non accreditato); Scen.: Jo Swerling, Dorothy Howell; F.: Joseph Walker, Elmer Dyer; Mo.: Maurice Wright; Mu.: Mischa Bakaleinikoff, David Broekman; Su.: E. L. Bernds; Int.: Jack Holt (Jack Bradon), Ralph Graves (Frisky Pierce), Fay Wray (Helen Pierce), Hobart Bosworth (Louis Rondele), Roscoe Karns (Sock McGuire), Harold Goodwin (Hansen), Clarence Muse (Clarence), Emmett Corrigan (Admiral Martin), Selmer Jackson (il luogotenente Rowland); Prod.: Harry Cohn, Frank Capra per Columbia Pictures; Pri. pro.: 3 aprile 1931 ■ 35mm. D.: 106'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia

"Con i suoi 650.000 dollari di budget, fu il maggior investimento che la Columbia avesse mai fatto, il tentativo di Harry Cohn di portare la sua Casa al livello delle major" (Joseph McBride). Cinema d'aviazione e cinema delle attrazioni: nel cielo si incrociano, in figurazioni moderne e quasi astratte, le forme ovali dei dirigibili e le forme rotonde delle mongolfiere; dai finestrini d'un velivolo si indugia sul profilo spettacolare di New York e sulla Statua della Libertà;

"The film was budgeted at $ 650.000, the biggest investment Columbia had ever made and a real gamble considering the tenuous state of the business. Making Dirigible *was Harry Cohn's attempt to put Columbia on an equal commercial footing with the major studios" (Joseph McBride). Aviation cinema and cinema of attractions: the oval shapes of dirigibles and the round forms of balloons meet in the sky like in a modern abstract painting; from the windows of an air-*

la scena madre del disastro in alta quota, che vede collassare il dirigibile di Jack Holt, è così ben girata da risultare "più interessante dell'esplosione di *Hell's Angels*", scrive "Variety" all'uscita del film. Per il resto tutto si concentra intorno alla consueta leale competizione virile, che non ha per sfondo la guerra ma il fascino delle esplorazioni: chi conquisterà il Polo Sud, il maturo Holt, che ripone le sue speranze nel dirigibile, mezzo maestoso e "più leggero dell'aria", o il giovane Ralph Graves, intemperante pilota di aerei? Chi conquisterà Fay Wray, moglie di uno e amata da entrambi, e chi sarà abbastanza uomo da condurla, infine, alla scelta più giusta? (La donna contesa tra due amici è un luogo obbligato dei film che hanno a che fare con gli aerei, da *Avventurieri dell'aria* a *Joe il pilota/Always*). "*Dirigible* è uno dei più classici *romances* di Capra, e un banco di prova sul quale possiamo commisurare il suo cinema a venire... Questa particolare figura romantica di Capra, il sognatore deluso, tornerà poi in un numero significativo di film, da *American Madness* a *L'amaro tè del generale Yen*, da *La vita è meravigliosa* a *Lo Stato dell'Unione*" (Leland Pogue). Il soggetto del film è firmato dal comandante Frank 'Spig' Wead, che tra gli anni Trenta e Quaranta fornì a Hollywood diverse sceneggiature, la più memorabile delle quali resta quella per il fordiano *I sacrificati*. Nel 1957, a dieci anni dalla morte del comandante Wead, sarà lo stesso Ford a dedicargli l'appassionato *biopic Le ali delle aquile*.
Paola Cristalli

craft, the camera lingers on the spectacular skyline of New York City and Statue of Liberty; the crack-up in which Jack Holt's dirigible collapses is so well shot that "Variety" describes it as "more interesting even than the explosion in Hell's Angels*". For the most part, the movie revolves around the usual manly competition between friends, this time with exploration and not war as a backdrop: who will reach the South Pole first, the mature Holt who puts all his hopes in the elegant 'lighter than air' dirigible or the young, intrepid plane pilot Ralph Graves? And who will win the heart of Fay Wray, the wife of one but loved by both, and who will be man enough to help her make the right decision? (Two friends fighting over the same woman seems to be a requisite for films about planes, from Capra's earlier* Flight *to* Only Angels Have Wings *to* A Guy Named Joe/Always*). "*Dirigible *is one of Capra's most classic romances, a bench test with wich we can measure his films to come... This particular kind of romantic hero, the disillusioned dreamer, will come up again in a considerable number of films, from* American Madness *to* The Bitter Tea of General Yen*, from* It's a Wonderful Life *to* State of the Union*" (Leland Pogue). The film's story was written by aviator Frank 'Spig' Wead, who wrote a number of screenplays between the 1930s and 1940s, the most memorable of which is* They Were Expendable *for John Ford. In 1957, ten years after Wead's death, Ford made a moving tribute film to the screenwriter,* The Wings of Eagles*.*
Paola Cristalli

The Miracle Woman Stati Uniti, 1931 Regia: Frank Capra

■ T. it.: *La donna del miracolo*; Sog.: dalla pièce *Bless You, Sister* di John Meehan e Robert Riskin; Scen.: Jo Swerling, Dorothy Howell; F.: Joseph Walker; Mo.: Maurice Wright; Scgf.: Dorothy Howell; Su.: Glenn Rominger; Int.: Barbara Stanwyck (Florence Fallon), David Manners (John Carson), Sam Hardy (Hornsby), Beryl Mercer (Mrs. Higgins), Russell Hopton (Dan Welford), Charles Middleton (Simpson), Eddie Boland (Collins), Thelma Hill (Gussie), Aileen Carlyle (Violet), Al Stewart (Brown), Harry Todd (Briggs); Prod.: Frank Capra per Columbia Pictures; Pri. Pro.: 20 luglio 1931 ■ 35mm. D.: 90'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia

Frank Capra e Robert Riskin, poi destinati a così lungo e importante lavoro comune, si incontrano nel segno dell'occasione mancata. Nel 1927 il giovanissimo Riskin aveva scritto insieme a John Meehan, e portato in scena producendola con mezzi di famiglia, una satira amara dell'impostura religiosa e della credulità popolare, *Bless You, Sister* – ispirata alla vicenda di "Aimee MacPherson, sacerdotessa d'un nuovo culto, che che dopo aver fatto dollari a palate

The first encounter between Frank Capra and Robert Riskin, destined to do important work together, was nothing more than a missed opportunity. In 1927 the very young Riskin and John Meehan wrote a bitter satire about religious impostures and human gullibility, Bless You, Sister*, which they then produced with family backing. It was based on the story of "Aimee MacPherson, the priestess of a new cult who made piles of money by conning fools*

imbrogliando gonzi, va a cadere in un tranello sessuale rovinandosi completamente" (così sintetizzava Pietro Bianchi, che vede e recensisce il film nel 1950). Dato il disastroso esito economico dello spettacolo, Riskin, nel frattempo approdato a Hollywood, sconsiglia una sua riduzione per lo schermo e in ogni caso rifiuta di curarne l'adattamento. Ma a Capra, il cui potere contrattuale è ormai significativo, il soggetto interessa molto, a patto però di ricomporlo in una visione in cui cinismo radicale e morale salvifica possano convivere e sfumare l'uno nell'altra. Ecco dunque Sister Fallon, spinta a farsi banditrice dell'inganno da una vera ferita personale e da un becero corruttore, e riscattata infine dall'amore per l'ex eroe di guerra cieco – che secondo perfetto topos mélo, proprio in quanto cieco sente meglio degli altri le roboanti sciocchezze del circo evangelico. "I motivi della frode, disperazione, redenzione e pubblica confessione ricorrono in varie forme e personaggi lungo la successiva opera di Capra, con o senza Riskin" (Joseph McBride), e infatti sorella Fallon è davvero sorella di John Doe, entrambi manovratori eterodiretti ma non innocenti di masse facilmente eccitabili. Nel tempo, ha continuato a essere questa la fenomenologia del sentimento religioso che più appassiona e inquieta la cultura americana, e *The Miracle Woman* ("film allucinato e persino macabro [...] tali e tanto forti sono i sintomi di un incendio reale e simbolico, e della incontrollabilità della società di massa, della società dello spettacolo", Vito Zagarrio) si apparenta direttamente al capolavoro di Richard Brooks *Elmer Gantry* (1960) come a *There Will Be Blood* di Paul Thomas Anderson (2007, da Upton Sinclair). Riskin, comunque, aveva le sue ragioni: come la pièce, anche il film venne bocciato dal pubblico.
Paola Cristalli

and then ruined herself in a sex scandal" (in the words of the acute italian critic Pietro Bianchi, who saw and reviewed the film in 1950). Considering the play's disastrous financial results, Riskin, who had gone to Hollywood in the meantime, was against turning it into a film and refused to do the adaptation. But Capra, who had significant contractual power, was interested in the story, as long as it could be made in a way that uncompromising cynicism and soul saving morals coexist, shedding light on one another. So here is Sister Fallon, who becomes a phony preacher after a painful personal experience with the encouragement of a corrupt scoundrel but is then redeemed by the love of a blind war hero – who, in perfect sync with melodramatic conventions, is able to discern better than any other the incredible nonsense of this evangelical circus. "The motifs of fraud, despair, self-redemption, and public confession recur in various forms and characters throughout Capra's subsequent work, with or withour Riskin" (Joseph McBride), and, in fact, Sister Fallon is really the sister of John Doe, both media dependant but not innocent manipulators of easily excitable masses. Over time, this phenomenology of religious feeling continues to enthrall and unsettle American culture, and The Miracle Woman *("a haunting and macabre film [...] so many powerful are the signs of a real and symbolic fire, and of the uncontrollable nature of mass and media society", Vito Zagarrio) is the direct relative of Richard Brooks masterpiece* Elmer Gantry *(1960, based on Sinclair Lewis' own novel of "Aimee McPherson story") and Paul Thomas Anderson's* There Will Be Blood *(2007, based on a novel by Upton Sinclair). But Riskin had his reasons: just like the play, the film was snubbed by audiences.*
Paola Cristalli

Platinum Blonde Stati Uniti, 1931 Regia: Frank Capra

■ T. it.: *La donna di platino*; Sog.: Harry E. Chandler, Douglas W. Churchill; Scen.: Jo Swerling, Robert Riskin, Dorothy Howell; F.: Joseph Walker; Mo.: Gene Milford; Scgf.: Steve Gooson, Dorothy Howell; Mu.: David Broekman, Bernhard Kaun, Irving Bibo; Su.: Edward Bernds; Int.: Loretta Young (Gallagher), Robert Williams (Stew Smith), Jean Harlow (Ann Schuyler), Halliwell Hobbes (Smythe), Reginald Owen (Dexter Grayson), Edmund Breese (Conroy), Donald Dillaway (Michael Schuyler), Walter Catlett (Bingy Baker), Claude Allister (Dawson), Louise Closser Hale (Mrs. Schuyler), Bill Elliot (Dinner Guest), Olaf Hytten (Radcliffe); Prod.: Frank Capra per Columbia Pictures; Pri. pro.: 30 ottobre 1931 ■ 35mm. D.: 89'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia

Il sonoro s'è imposto da circa tre anni, la tecnica si va stabilizzando, quel che più serve a Hollywood sono le parole, e le parole valgono oro. Si guarda a Broadway, che viene saccheggiata o adulata: e Broadway risponde, anche perché la Depressione ha interrotto non poche repliche. Con scelta piuttosto insolita, *Platinum Blonde* s'affida invece a un soggetto e a una sceneggiatura scritti direttamente per lo schermo. Accanto a Jo Swerling, questa volta, c'è Robert Riskin (provvede ai dialoghi), che pure ha qualche precedente teatrale ma già da tempo è creatura di studio; Riskin rappresenterà da qui in poi la "coscienza sociale" e l'"attitudine morale" (Joseph McBride) di Capra, e con lui inventerà le forme narrative di un corpus cinematografico straordinariamente popolare, ben sigillato nel suo tempo e irripetibile. Straordinari si mostrano subito, Capra e Riskin, in una certa osservazione 'ideologica' degli ambienti. *La donna di platino* racconta d'un giornalista e di un'ereditiera, e si apre nella redazione d'un giornale: questi reporter del 1931, debitori della *Prima pagina* di Hecht-MacArthur, sono già il mito hollywoodiano (e fumettistico, se pensiamo a Superman o a Dick Tracy) di se stessi, poi amorevolmente alimentato negli anni: trascurati nel vestito e nel tratto, fumatori, bevitori, svelti nell'arrivare al punto, parlatori d'una lingua rude e spesso sgrammaticata. I milionari Schuyler e la loro casa di Long Island mostrano invece una fatuità scintillante ma cruda, nulla a che vedere con la levigata aerea astrazione dei set lubitschiani; qui, certe pretese déco degli ambienti convivono con arredi banali, e sembrano indicare un'alta società americana culturalmente piuttosto confusa. Che dire, d'altra parte, di questa singolare icona bionda che ondeggia lungo scale e saloni, di questa gattona *bombshell* senza un filo di classe, del geniale miscasting che vede Jean Harlow, ancora in tutto e per tutto la polposa figlia d'un dentista di Kansas City, nel ruolo d'una rampolla sofisticata? La confusione tra i 'segnali' di classe è ironicamente grande; la barriera sociale risulta nondimeno invalicabile. L'uomo comune sposa l'ereditiera, come accadrà molte volte ancora, e soprattutto in *Accadde una notte*. Ma questa volta l'unione non funziona, e si torna al punto di partenza. Il *romance* non è ancora quel motore di dinamiche sociali che sarà poi in molte commedie anni Trenta.

La donna di platino è il primo 'grande' film di Capra, eppure per certi versi appartiene più alla sua epoca che al suo autore: lussuosi foyer e ereditiere in abito da sera saranno per una decina d'anni luoghi e figure ricorrenti del genere, dovunque fuorché nelle commedie di Capra. Il film avrebbe dovuto intitolarsi *Gallagher*, dal nome di Loretta Young, collega innamorata del giornalista Robert

Talkies had topped silent films for about three years. The technique kept improving, but Hollywood was in need of words, and words were worth their weight in gold. In Hollywood everyone turned their eyes to Broadway, for inspiration or adulation; and many Broadway playwrights answered the call, because the Depression had interrupted more than just a few shows. In an unusual choice, Platinum Blonde *was based on a story and screenplay written just for the screen. Working next to Jo Swerling this time was Robert Riskin (he wrote the dialogue), who had a record for writing for theater but had already been converted to the film world for some time; from this point on Riskin would become Capra's "social conscience" and "moral attitude" (Joseph McBride), and together they would go on to create the narratives of a body of work extraordinarily popular, sealed in its time and unique. Capra and Riskin excelled from the start in a certain "ideological" observation of settings.* Platinum Blonde *tells the story of a journalist and an heiress, and its first scene takes place in the offices of a newspaper: these 1931 reporters, indebted to Hecht and MacArthur's* The Front Page*, are already the Hollywood (and comic-strip as well, see Superman and Dick Tracy) parody of themselves, a figure that would continue to develop over the years: unkempt clothes and features, smokers, drinkers, quick to the point, speaking a rough and sometimes grammatically incorrect language. The Schuyler millionaires and their home on Long Island are luxuriously vacuous and crude, nothing at all like Lubitsch's polished, airy sets; art déco pretensions clash with banal furniture and seem to indicate an American high society culturally quite confused. On the other hand, what can we say about that one-of-a-kind blonde icon that floats down the stairs and in the rooms, that feline bombshell without a touch of class, this brilliant miscasting that has Jean Harlow, still the voluptuous daughter of a dentist from Kansas City, in the role of a sophisticated heiress? No matter the film's ironic confusion of class "signals", the social barriers turn out to be impassable. An ordinary man marries an heiress, as will happen time and again, first of all in* It Happened One Night*. But this time the match isn't a winner, and everything goes back to how it was. The romance is not cranked up to be the engine for social dynamics that it would be for many comedies of the 1930s.*

Platinum Blonde *is Capra's first "big" film, but in some ways it belongs more to the times than to its maker: sumptuous foyers and heiresses in evening gowns would be recurring settings and figures of the genre for years to come, everywhere except in Capra's comedies. The film should have been called* Gallagher*, the name of Loretta Young's character, the colleague in love with the journalist Robert*

Williams, che si fa sedurre dal fascino biondo del denaro: l'effetto dirompente che Harlow aveva fatto in *The Public Enemy* suggerì di dedicare a lei il titolo. Ma oggi, è Young che ci appare la più bella, e la sua schiena nuda il vero *punctum* erotico del film.
Paola Cristalli

Williams, who is easily seduced by the blonde allure of money: Harlow's explosive appearance in The Public Enemy *was the reason for naming the film in her honor. But today, in another century, it's Young who appears the most astonishing beauty, and her nude back the real erotic* punctum *of the film.*
Paola Cristalli

Forbidden Stati Uniti, 1932 Regia: Frank Capra

■ T. alt.: *Jane Doe*; T. it.: *Proibito*; Sog.: Frank Capra; Scen.: Jo Swerling; F.: Joseph Walker; Mo.: Maurice Wright; Mu.: Irving Bibo, David Broekman, Alfonso Corelli, Sam Perry; Su.: Edward Bernds; Int.: Barbara Stanwyck (Lulu Smith), Adolphe Menjou (Bob Grover), Ralph Bellamy (Al Holland), Dorothy Peterson (Helen Grover), Thomas Jefferson (Wilkinson), Myrna Fresholt (Roberta a due anni), Charlotte V. Henry (Roberta a diciotto anni), Oliver Eckhardt (Briggs), Flo Wix (Mrs. Smith), Claude King (Mr. Jones), Robert Graves (Mr. Eckner), Halliwell Hobbes (fioraio); Prod.: Frank Capra per Columbia Pictures; Pri. pro.: 9 gennaio 1932 ■ 35 mm. D.: 85'. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Sony Columbia

Tra i tanti sacrifici sublimi che il cinema anni Trenta e Quaranta impone alle donne, quello di *Forbidden* pare certo tra i più scriteriati. Lulu Smith accetta una vita nell'ombra, rinuncia alla propria figlia, arriva a uccidere e a finire in prigione, solo per non gettare ombre sull'ascesa politica dell'uomo (sposato) che ama. Tuttavia, la prima, rapida scena del film offre al sacrificio le sue ragioni profonde: scena primaverile e crudele di piccola città americana, dove Lulu, bibliotecaria zitellina con capelli a crocchia e occhiali (diciamo, quello che sarebbe diventata Mary Hatch di Bedford Falls, se George Bailey non l'avesse sposata), viene derisa dai colleghi come dai bambini del vicinato. Allora ritira tutto quel che ha dalla banca e fugge, verso L'Avana, su un piroscafo di lusso, e si sa che sui piroscafi di lusso s'incontrano gli amanti senza domani (come nello stesso anno dimostrava anche Tay Garnett). È una donna nuova, gli occhiali sono misteriosamente spariti, il viso risplende tra le stole di volpe bianca, il mare caraibico luccica come le bollicine nelle coppe di champagne. L'uscita dallo stato di repressione, l'immagine quasi onirica di un'altra se stessa: a quell'immagine, forse ancor prima che a un uomo, sceglie di restare fedele, anche quando il sogno ricade nelle ambasce d'una vita (moderatamente) realistica. *Forbidden* ha momenti visivamente molto belli, Joseph Walker lavora con audacia e ispirazione, ma ciò che più sostiene il film è la leggerezza non lacrimosa con cui Capra, Swerling e soprattutto Stanwyck 'interpretano', fin quasi alla fine, il romanzo di Fannie Hurst (e non dimentichiamo che questa ragazza fa anche un po' di

Out of the many noble sacrifices films from the 1930s and 40s bestowed on women, Forbidden *certainly was one of the most rash. Lulu Smith accepts a life in the shadows, gives up her own daughter, and even kills and goes to prison in order not to ruin the political ambitions of the (married) man she loves. The film's very first scene maybe provides the deep reasons behind her sacrifice: a cruel spring scene in a small American town where Lulu, the unmarried librarian with hair pulled back in a chignon and round glasses (we can argue she is what Mary Hatch from Bedford Falls would have become, if George Bailey hadn't married her), is ridiculed by her colleagues and the neighborhood kids. Then, all of a sudden, she takes all of her savings and steps aboard a luxury ship to Havana, and we know that only lovers without a future meet on a ship like that (as Tay Garnett's* One Way Passage *would demonstrate that same year). She is a new woman; the glasses are magically gone, wrapped in a white fox stole her face sparkles, and the Caribbean Sea glitters like bubbles in her glass of champagne. Having shed her inhibitions, she becomes the dreamlike image of another self: perhaps more than to a man, she decides to remain faithful to that image, even when the dream fades to the anxiety of a (moderately) realistic life.* Forbidden *has some very beautiful visual moments, Joseph Walker's work is bold and inspiring, but what really holds the film together is the matter of fact lightness with which Capra, Swerling and especially Stanwyck "interpret" Fannie Hurst's novel (and let's not forget that this girl does move up a little in the world: from smalltown librarian to archivist to writer for a*

carriera: da bibliotecaria di provincia ad archivista e poi redattrice in un grande quotidiano, sia pure per la rubrica 'posta del cuore'). Bel ruolo per Ralph Bellamy, che domina il segmento *newspaper movie*: giornalista del genere antipatica canaglia, però devoto all'amore non corrisposto per Lulu e destinato a brutta fine. Capra bistratta un po' il film nell'autobiografia, sorvolando sui meriti stilistici e deplorando il romanticismo d'una storia che cominciò presto a sembrargli socialmente insignificante.
Paola Cristalli

big city paper, even if for the lonelyhearts column). A great role for Ralph Bellamy, who shines in the newspaper segment of the movie: an unpleasant rogue of a journalist who is sincerely in love with Lulu, who remains unreciprocated, and destined to an unhappy ending. Capra is somewhat unkind about the film in his autobiography, overlooking its stylistic virtues and complaining about the romanticism of a story that would soon appear to be socially insignificant to him.
Paola Cristalli

American Madness Stati Uniti, 1932 Regia: Frank Capra

■ T. it.: *La follia della metropoli*; Scen.: Robert Riskin; F.: Joseph Walker; Mo.: Maurice Wright; Scgf.: Stephen Goosson; Su.: Edward Bernds; Int.: Walter Huston (Thomas Dickson), Pat O'Brien (Matt Brown), Kay Johnson (Mrs. Phyllis Dickson), Gavin Gordon (Cyril Cluett), Constance Cummings (Helen), Robert Ellis (Dude Finlay) Berton Churchill (O'Brien), Arthur Hoyt (Ives), Edwin Maxwell (Clark), Robert Emmett O'Connor (l'ispettore), Jeanne Sorel (la segretaria di Cluett), Walter Walker (Schultz), Anderson Lawler (Charlie), Edward Martindel (Ames); Prod.: Frank Capra per Columbia; Pri. pro.: 14 agosto 1932 ■ 35mm. D.: 76'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia

Allan Dwan e Roy William Neill furono inizialmente i registi che girarono delle parti del film prima che Capra assumesse il comando e rigirasse interamente le loro sequenze.

La prima follia americana ha la sua sede nel sistema bancario, e consiste nel concedere prestiti in modo disinvolto: follia, possiamo dire oggi, quanto mai persistente. Ma nel mondo di Robert Riskin, che scrive il film (il primo titolo del soggetto è *Faith*, fede), e di Frank Capra, che dirige, questa è una follia sana e giusta, un idealismo che veste il solido carisma di Walter Huston, e che infine viene premiato. La seconda follia è, come spesso accade, quella delle masse che rispondono solo alle chiamate emotive: un passaparola incontrollato basta a gettarle in un panico feroce, una parola detta nel modo e nel momento giusto le conduce ai gesti più nobili. Forse è vero, come notava ironicamente Pauline Kael, che fin da allora la coppia Capra-Riskin "sottovalutava il suo pubblico", ma è indubbio che ci voleva un certo coraggio per scegliere un simile soggetto all'alba del 1932: e infatti quando il film uscì, molti "si stupirono che Hollywood realizzasse un film che aveva per eroe un banchiere, nel momento in cui l'immagine pubblica dei banchieri

Allan Dwan and Roy William Neill were earlier directors who shot parts of the film before Capra took over and reshot all their footage.

The first scene of American Madness *takes place in the banking world, and it coincides with the overly confident distribution of loans: a madness we could today, even too easily, define as chronic. But in the world of Robert Riskin, who wrote the film (the story's first title was* Faith*), and Frank Capra, who directed it, this madness is healthy and fair; it is an idealism that takes the form of Walter Huston's unfailing charisma and that eventually is rewarded. Madness strikes again, as often happens, with the public responding just to the call of emotions: word of mouth spreads panic like wildfire, while the right word said at the right time induces people to make noble gestures. Perhaps it is true that, as Pauline Kael noted ironically, that ever since then the Capra-Riskin team "underestimated the audience", but they certainly showed some nerve choosing such a story in 1932: in fact, when the film was released "some expressed surprise that Hollywood would make a film with a banker for a hero, at a time when the public image of the banker was near its lowest webb"*

era ai suoi minimi storici" (Joseph McBride). *American Madness* è il primo film 'militante' di Capra, il primo interamente scritto da Riskin, strutturato e compatto, tutto ambientato negli interni della banca, ideologicamente concentrato sulla fiducia e la carica positiva con cui è possibile rispondere alla crisi. È certamente vero, come sostiene McBride, che struttura e compattezza sono già tutte nella sceneggiatura di Riskin; d'altra parte Capra si mostra capace, nei settanta minuti di un film dove ogni metro di pellicola fila come un treno verso la sua meta, di produrre soluzioni visive davvero ammirevoli: più di tutte forse la scena in cui, passando di voce in voce, tra postazioni di lustrascarpe e negozi di barbiere e un sempre più isterico tam-tam telefonico, la somma rubata alla Union National passa da 100.000 a 5 milioni di dollari.
Paola Cristalli

(Joseph McBride). American Madness *was Capra's first "militant" film and the first written entirely by Riskin: structured, dense, set entirely inside the bank and with an ideological focus on faith and positive energy as a response to the Crisis. McBride's claim that structure and compactness were already a part of Riskin's screenplay is true; on the other hand, Capra demonstrated that he was capable of truly admirable visual solutions in a seventy minute film which relentlessly advances to its destination like a train: the best being perhaps the scene in which word about the amount stolen from Union National Bank spreads from shoeshiners to barber shops and then through a feverish game of telephone calls, multiplying from 100,000 dollars to five million.*
Paola Cristalli

The Bitter Tea of General Yen Stati Uniti, 1932 Regia: Frank Capra

■ T. it.: *L'amaro tè del generale Yen*; Sog.: dal romanzo di Grace Zaring Stone; Scen.: Edward Paramore; F.: Joseph Walker; Mo.: Edward Curtis; Scgf.: Stephen Goosón; Mu.: W. Frank Harling; Su.: E. L. Bernds; Int.: Barbara Stanwyck (Megan Davis), Toshia Mori (Mah-Li), Nils Asther (General Yen), Walter Connolly (Jones), Gavin Gordon (Dr. Robert Strike), Lucien Littlefield (Mr. Jackson), Richard Loo (Capitano Li), Helen Jerome Eddy (Miss Reed), Emmett Corrigan (vescovo Harkness), Clara Blandick (Mrs. Jackson), Moy Ming (Dr. Lin), Robert Wayne (Reverendo Bostwick), Knute Erickson (Dr. Hansen), Ella Hall (Mrs. Hansen), Arthur Millette (Mr. Pettis), Martha Mattox (Miss Avery), Jessie Arnold (Mrs. Blake), Miller Newman (Dr. Mott), Arthur Johnson (Dr. Shuler), Adda Gleason (Mrs. Bowman) Daisy Robinson (Mrs. Warden), Doris Louellyn (Mrs. Meigs); Prod.: Walter Wanger, Frank Capra per Columbia Pictures; Pri. pro.: 11 gennaio 1933 ■ 35mm. D.: 88'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia

Gli esotici racconti dell'est nella cinematografia americana non si basano tanto sulla realtà, ma piuttosto descrivono la mentalità americana – le paure, i pregiudizi razziali e la coscienza collettiva. Questo avviene anche in *The Bitter Tea of General Yen* (1933), dove Capra eleva questo peculiare genere di film a un livello stranamente nobile. Questa orchestrazione ammirevole delle paure e dei pregiudizi razziali è situata in una Cina da studio. La sposa di un missionario viene imprigionata dal crudele e misterioso generale Yen durante i tormenti della rivoluzione, proprio solo un paio di ore prima del matrimonio. Il terrificante generale Yen si trasforma gradualmente in oggetto del desiderio della giovane sposa in una sequenza di eventi dove sogno e realtà si confondono. Il generale Yen, interpretato dallo svedese Nils Asther, è sia un animale grottesco che – nel sogno – un grande salvatore e un tenero amante in un mondo che non si avvererà mai. Lui si impegna allo spasimo, non gli importa della fama, dei soldi o del regno. Muore tra le braccia della donna dei suoi sogni proprio quando lei – la stupenda Barbara Stanwyck – si è preparata per donargli la sua verginità.
Si tratta un'altra volta di una favola alla Capra, e il film forma uno strano *doublebill* con l'utopia di *Lost Horizons* che uscirà un paio di

Exotic tales about the East in American film are not based so much on reality as much as they describe an American frame of mind – the fears, racial prejudices and a collective consciousness. This is also the case for The Bitter Tea of General Yen *(1933), in which Capra takes this peculiar film genre to a strangely noble level. This admirable orchestration of fear and racial prejudices is set in a studio version of China. The bride of a missionary is captured by the cruel and mysterious General Yen during the upheaval of the war just a few hours before the wedding. The terrifying General Yen gradually becomes the young bride's object of desire in a series of events that blurs the line between dreams and reality.*
General Yen, played by Swedish actor Nils Asther, is both a grotesque beast and – in the dream – a savior and tender lover in a world that is never to be. He gives his heart and soul; he does not care at all about fame, money or the country. He dies in the arms of the woman of his dreams right when she – the wonderful Barbara Stanwyck – is about to offer her virginity to him.
It is a fairy tale à la Capra, and the film would go on to be a strange double bill *with the utopia of* Lost Horizons*, which was released a couple of years later. The film was not very successful at the box*

anni più tardi. Il film incassò meno – così racconta Capra nella sua biografia – perché insinuare l'amore fra una bianca e un cinese fu troppo per i britannici, che lo censurarono. Secondo il regista "...il film era trent'anni avanti rispetto ai suoi tempi...", e noi non possiamo che aggiungere che l'opera, che ai suoi tempi fu scelta per l'apertura del Radio City Music Hall, è uno dei migliori film della lunga carriera di Capra.
Peter von Bagh

office – Capra claims in his biography – because the idea of love between a white woman and a Chinese man was too much for the British, who censored it. According to the director "...the film was thirty years ahead of its time...", and the only other thing we could say about this film – which was chosen for the opening of the Radio City Music Hall – is that it is one of the best films of Capra's long career.
Peter von Bagh