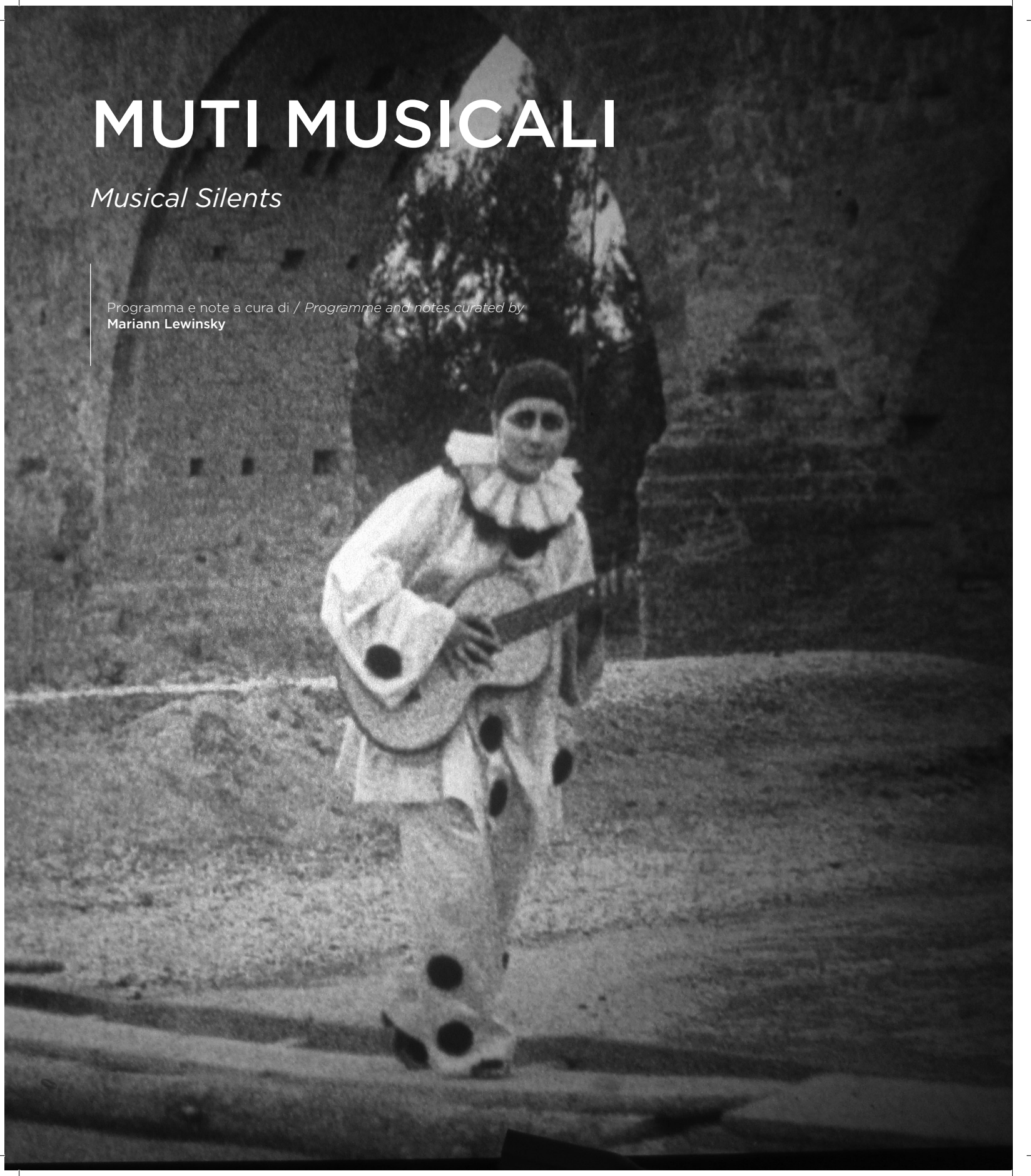
MUTI MUSICALI

Musical Silents

Programma e note a cura di / *Programme and notes curated by*
Mariann Lewinsky



L'avvento del sonoro trasformò tutta la produzione del passato, retroattivamente, in 'film muti'. Nulla di più fuorviante: piuttosto, bisognerebbe chiamarli 'film musicali' e vedere in essi l'eredità del teatro musicale, genere prolifico e popolarissimo nell'Ottocento. Un accompagnatore di film – ammonivano Edith Lang e George West nel loro manuale *Musical Accompaniment of Moving Pictures* (1920) – "non dovrebbe mai dimenticare che non sta suonando per un concerto, ma sta fornendo musica di accompagnamento per uno spettacolo". E, altrettanto, la musica del melodramma teatrale viene spesso equiparata alla colonna sonora cinematografica, perché hanno tutte e due la funzione di sottolineare situazioni ed emozioni (sia dei personaggi che del pubblico), ma senza farsi notare, "come un tappeto" (Ernst Bloch). Musica *faite pour être entendue sans être écoutée* (Nicole Wild, 1987).
A ogni presentazione di un film muto si pone il problema della musica. Le partiture originali si sono conservate solo in casi eccezionali, e non ci sono più orchestre da cinema che sapevano improvvisare in *ensemble*, come un'orchestrina da ballo. Quando al giorno d'oggi un film muto viene accompagnato da un'orchestra, musica e musicisti sono oggetto di troppa attenzione – e inoltre i costi sono esorbitanti. Per questi motivi la sezione ha soprattutto la dimensione di un *modello*. Presenta tuttavia una serie di soluzioni possibili nella realtà: la nuova composizione (*The Rink*, *Easy Street*, *The Immigrant* di Chaplin; *Prix de Beauté, The First Born,* i 'due canti per due cortometraggi'), l'ispirazione alla musica dell'originale (nel caso dell'opera *La muette de Portici*), l'improvvisazione (Pierrot Diva), la combinazione di film con musiche già esistenti (*Lyrisch Nitraat*). Infine, proponiamo due appuntamenti con una tecnica praticata dal 1900 a oggi, dalle fonoscene ai videoclip, e che consiste nell'accompagnare le immagini che mostrano un cantante, o illustrano il contenuto di una canzone, con la stessa canzone registrata.

Mariann Lewinsky

It was the coming of sound that turned all previous cinema, retrospectively, into 'silent films': the name could not be more misleading. They should be called something like 'music films' and seen as the heirs of that immensely popular and prolific 19th-century entertainment, musical theatre. A cinema musician should, warned Edith Lang and George West in their manual Musical Accompaniment of Moving Pictures *(1920) "never forget that he is not playing an organ or piano recital but that he is furnishing theatrical music for a theatrical production". And, the other way round, incidental music for stage melodrama is often likened to the film soundtrack, for both have the job of highlighting situations and emotions (of the characters and of the audience) and being at the same time unobtrusive "like a carpet" (Ernst Bloch); music "faite pour être entendue sans être écoutée" (Nicole Wild, 1987).*
For every showing of a 'silent film', we have the music problem. Original scores rarely survive and cinema orchestras, which could improvise as an ensemble, like dance bands, no longer exist. If a silent film is accompanied by an orchestra nowadays, both music and musicians are accorded too much attention and, besides, the costs are forbidding.
*This section – which has a considerable virtual dimension – presents a range of solutions possible in the real world: new composition (*The Rink, Easy Street, The Immigrant *by Chaplin;* Prix de Beauté, The First Born, *'two songs for two short films'), music inspired by an original (*The Dumb Girl of Portici*), improvisation (*Pierrot Diva*) the combining of films with existing music (*Lyrisch Nitraat*), as well as the practice – begun in 1900 in the Phono-Cinéma-Théâtre, continued in the films with sound on disc and still used today – of running recorded sound alongside the moving images of the singer or of the song's content.*

Mariann Lewinsky

LA NUOVA PARTITURA
THE NEW SCORE

E se i compositori Hanns Eisler e Jacques Ibert si fossero allegramente azzuffati? È stato il mio primo pensiero quando ho cominciato a comporre la partitura per *Prix de beauté*. Davanti a me avevo due strade apparentemente divergenti, e invece di sceglierne una ho deciso di lasciare che questi due pensieri se la vedessero tra loro. La coloritura e l'abbellimento formano così una patina di gusto francese, mentre la sostanza ha una solidità teutonica priva di inutili concessioni alla frivolezza. Mi sono limitato a immaginare gli sceneggiatori Pabst e Claire nella stessa stanza e sono partito da lì.
Davanti alla versione muta di *Prix de beauté* sono rimasto colpito da tutto quello che mi ero perso quando avevo assistito alla versione sonorizzata. L'uso del megafono come narratore, i macchinari tipografici e l'aspetto grottesco del carnevale hanno guidato le mie scelte musicali. Per esempio, ho composto una serie di fraseggi melodici e percussivi per il trombone, che grazie a un'antica e rara sordina americana chiamata *solo-tone* mima il megafono che appare sullo schermo.
La partitura originale della versione sonora del 1930, magistralmente composta da Wolfgang Zeller, mi è stata utile solo per quanto riguarda l'uso della canzone *Je n'ai qu'un amour, c'est toi*. Naturalmente la canzone è fondamentale per la storia, ma è presente solo all'inizio e alla fine. Ho scelto di trattarla nella maniera più diretta possibile, orchestrandola secondo la voga del 1930 per sovvertirla solo nel finale, quando André entra nella sala di proiezione.
La partitura è stata commissionata dall'Orchestre National de Lyon nel 2011.

Timothy Brock

Louise Brooks © Safar – Films / DR

What if the composers Hanns Eisler and Jaques Ibert got into a nice little fistfight? This was my first thought before starting the score to Prix de beauté*. Two seemingly opposite directions were before me, and instead of settling on one and I decided to simply let these two thoughts slug it out. On the surface, the coloring and ornamentation are strictly a Franco-file display, but the meat of the structure itself has a pure Teutonic-robustness, and with no unnecessary frivolity. I simply imagined the screenwriters Pabst and Claire in the same room, and took it from there.*
Upon my first viewing of the silent Prix de beauté *I was amazed by how many impressive things I had missed the first time I saw it as a sound film. The broad use of the Loudspeaker as a narrator, the mechanisms of the printing presses, the grotesqueness of the carnival, all which pointed the way for me, musically. For example, I had written a series of percussive melodic phrases for the trombone that, with the help of an old and rare mute from America called a "solo-tone mute", mimics the megaphone whenever the Loudspeaker appears on screen.*
The original score for the 1930 sound version, written masterfully by Wolfgang Zeller, was useful to me only in so much as the use of the song Je n'ai qu'un amour, c'est toi! *The song is elemental to the story, of course, yet makes an appearance only at the very beginning and at the very end. My approach was to treat the song as straight forward as possible, orchestrating it according to the 1930 period practices, only to subvert it in the finale as Andrea finds his way to into the screening room.*
The score was commissioned by the Orchestre National de Lyon in 2011.

Timothy Brock

DEAR GUIDO...

Louise Brooks è una delle figure del cinema che più ha nutrito un immaginario culturale diffuso. La più originale delle sue filiazioni, il più affascinante dei suoi avatar è certamente il personaggio di Valentina, nato dal genio e dall'inchiostro del disegnatore Guido Crepax nel 1965. Le tavole di Valentina, protagonista di un fumetto di successo internazionale, furono anche l'occasione di una conoscenza epistolare, di un carteggio che la diva intrattenne con il disegnatore negli ultimi anni della sua vita. Il carteggio è stato recentemente pubblicato nel volume *Valentina come Louise Brooks. Il libro nascosto*, Fandango Libri 2012, catalogo della mostra a cura di Vincenzo Mollica *Valentina Movie* (Roma, Palazzo Incontro 30 maggio-30 settembre 2012). Un ringraziamento alla Fandango Libri per la gentile autorizzazione alla pubblicazione della lettera qui riprodotta, e a Giovanni Ferrara per la preziosa collaborazione.

Louise Brooks is one of those figures of cinema who fed the cultural imagination. The most original and bewitching of her avatars is undoubtedly the character Valentina, created by the imaginative pen of artist Guido Crepax in 1965. The panels of Valentina, the heroine of an internationally successful comics series, were also the reason for an exchange of letters between the star and the artist during the last years of her life. Their correspondence was recently published in Valentina come Louise Brooks. Il libro nascosto*, Fandango Libri 2012, the catalog of the exhibition curated by Vincenzo Mollica* Valentina Movie *(Rome, Palazzo Incontro, May 30-September 30, 2012). Special thanks to Fandango Libri for kindly authorizing the publication of the letter reproduced here, and to Giovanni Ferrara for his kindest collaboration.*

7 gennaio 1976

Caro Guido,

grazie per il bel libro e il racconto a fumetti (però non mi hai detto che cosa significa quella pantofola iperattiva nel libro).

Ti mando *Image* con le foto del racconto a fumetti Dixie Dugan perché rappresenta un fatto eccezionale. Per quanto ne so, nessuna attrice americana è stata l'ispirazione per un fumetto, e sicuramente mai per due. Inoltre John Striebel ha disegnato Dixie dal 1926 fino al 1966. E tu hai cominciato Valentina nel 1965, proprio come se tu mi ritrovassi dove John mi aveva lasciata quando morì.
Potrebbe Valentina essere la perduta Louise Brooks? Dixie Dugan non lo era. Lei era brava e intelligente e sapeva sempre come badare a sé stessa in un mondo che comprendeva perfettamente. Ortega y Gasset ha scritto che "Noi tutti siamo perduti"; soltanto quando confessiamo questo troviamo noi stessi e viviamo davvero. Ma seppi di essere perduta quand'ero una ragazzina e mia madre non capiva perché piangessi da sola. Fare film a New York fu un bene, perché imparai tanto e scoprii Tolstoj e *Anna Karenina*.
Poi fui mandata a fare film a Hollywood nel 1927: nessuno sapeva capire perché io odiassi tanto quel terribile posto distruttivo che a tutti gli altri sembrava un paradiso meraviglioso. "Che ti succede, Louise? Tu hai tutto! Cos'è che vuoi?" Per me tutto questo era come un sogno terribile che faccio – sono perduta tra i corridoi di un grande albergo e non riesco a trovare la mia stanza. La gente mi passa davanti come se non potesse vedermi né udirmi. Così dapprima fuggii da Hollywood e da allora sono sempre fuggita. Ed ora, a 69 anni, ho messo da parte la speranza di trovare me stessa. La mia vita è stata niente. Ma guardandomi indietro, c'è stato un momento a Parigi nel 1929, quando giravo *Prix de beauté* e vivevo in pace con me stessa. Credo che fosse perché non parlavo il francese. Il fatto di essere perduta era perfettamente naturale tra quelle persone con cui non potevo esprimere né pensieri né sentimenti.
Cosa ha da dire Valentina su tutto ciò?
Love

Louise

Ricorda che quando tornò il figliol prodigo il padre disse: "Era perduto ed è ritrovato". Fu il padre a trovare il figlio perduto. In certo modo mi è mancato questo esser ritrovata.

7 January 1976

Dear Guido,

thanks for the beautiful book and the comic strips. (But you didn't tell me what that hyper-active slipper in the book meant).
I send you Image *with the photo from the Dixie Dugan comic strip because it illustrates a unique fact. So far as I know no American actress has been the inspiration for one strip, and certainly never for two strips. Also John Striebel drew the syndicated Dixie from 1926 till 1966. And you began Valentina in 1965, juat as if you were picking me up where John left off when he died. Could Valentina be the lost Louise Brooks? Dixie Dugan was not. She was clever and intelligent and always knew how to take care of herself in a world she understood perfectly. Ortega y Gasset wrote that "We are all lost", it is only when we confess it that we find ourselves and live true. But I knew I was lost when I was a little girl and my mother could not understand why I wept alone. Making films in New York was alright because I learned so much and discovered Tolstoj and Anna Karenina. Then I was sent to Hollywood in 1927 to make films. Nobody could understand why I hated that terrible destructive place which seemed a marvelous paradise to all others. "What's the matter with you, Louise? You've gor everything. What do you want?". To me it was like a terrible dream I have – I am lost in the corridors of a big hoteland I cannot find my room. People walk past me as of they can not see or hear me. So I first ran away from Hollywood and I have been running away ever since. And now at 69 I have given up hope of ever finding myself. My life has been nothing.*

But looking back, there was one time in Paris in 1929, when I was filming Prix de beauté *and lived at peace with myself. I think that was because I did not speak French. Being lost was perfectly natural among those people with whom I could exchange no thoughts and feelings.*
What does Valentina have to say to all this? Love

Louise

Remember when the prodigal son returned the father said, "He was lost, and is found". It was the father who found the lost son. Somehow I have missed being found.

JE N'AI QU'UN AMOUR, C'EST TOI...

Mélange davvero riuscito tra le premesse del neorealismo e una finzione molto elaborata (vedi i nomi degli sceneggiatori). Malgrado una post sincronizzazione approssimativa, e (secondo lo stile del muto) la recitazione caricata di Georges Charlia, questo film è un capolavoro. La visione documentaria, costantemente presente, dai bagni marini della domenica al lavoro dei tipografi, si urta ad una doppia irruzione del cinema: la regia esperta di Genina, da una parte, e dall'altra la fascinazione che esercita la settima arte sulle graziose ragazze a disagio nel loro contesto sociale. Viene sottolineato questo quotidiano dove sporcizia e grossolanità (d'altronde magnificamente fotografate) sembrano colpire l'eroina nel profondo di se stessa. Sarà più forte la tentazione di sottrarsi a questo universo più malsano che volgare (qui risiede la finezza del film). Una prima volta per curiosità. Una seconda perché il contrasto fra queste due forme di vita è troppo forte. La morte è l'approdo finale di questa scelta. Il suo innamorato dei bagni arriva a spararle addosso durante la proiezione dei provini che impongono Lucienne quale nuova star. E nulla è più bello del viso morto di Louise Brooks sottomesso ai fremiti delle luci del proiettore mentre terminano i provini dove lei canta: "Je n'ai qu'un amour, c'est toi…". Superbo finale che chiude un film sempre ispirato, ben al di là dell'attrazione legittima e leggendaria che l'attrice poteva esercitare sul regista. Genina si afferma non solo come un precursore della scuola italiana ma anche come un immenso autore di film. L'aspetto più rimarchevole del suo lavoro consiste nell'aver saputo integrare tutti gli ingredienti di una sceneggiatura ricalcata sulla moda dell'epoca trattandoli con semplicità: personaggio del fidanzato ingenuo e simpatico, pericoli che incombono l'aspirante-vedette nell'ambiente corrotto del cinema davanti al quale l'amore sincero dovrebbe apparire più puro, più rassicurante. Eh no! Non lo è per niente. Genina ce lo mostra nella sua crudele nudità: amore e gelosia vanno di pari passo, erodendo il quotidiano la cui banalità non è quindi più sublimata dai sentimenti. La straordinaria bellezza della luce e l'intelligenza con cui viene usata, aggiungono altri motivi di fascino, innalzando questo film al rango principale delle opere dei primi anni del sonoro, anche se è stato girato nel muto!
Paul Vecchiali, *L'Encinéclopédie. Cinéastes "français" des années 1930 et leur œuvre*, Éditions de l'œil, Montreuil, 2010

Prix de beauté *represents a truly successful mix of the tenants of neorealism and elaborate fantasy (note the names of the screenwriters). Despite unrefined post recording and overacting by Georges Charlia, in standard silent movie fashion, the film is a masterpiece. The ever present documentary style, evident in the scenes of weekend beach resorts and the printer's work, clashes with two departures from the world of film: Genina's expert directing on one hand, and the attraction that film holds over the pretty girls uncomfortable in their social milieu on the other. The film emphasizes this with its dirtiness and coarseness (skillfully captured by the camera) that seem to affect the very core of the heroine's being. The temptation to leave this squalid universe, which is more unhealthy than vulgar (and this is the real subtlety of the film), proves too strong for her. The first suicide attempt is prompted by curiosity; the second by an unbearable contrast between two lifestyles. Death is the end product of this choice. Her lover from the beach ends up shooting her during the projection of the screen tests that would launch Lucienne as the new star. There is nothing more beautiful than the dead face of Louise Brooks illuminated by the flickering lights of the projector as the screen tests end with her singing: "Je n'ai qu'un amour, c'est toi…" A superb ending that closes an exceptional film, above and beyond the legendary and justifiable attraction that the actress may have exerted over the director.*
Genina asserts himself not only as a precursor to the Italian school, but also as an immensely talented film author. The most remarkable aspect of his work is his ability to integrate all the elements of a screenplay, fashionably, yet treating them with simplicity: the character of the boyfriend as naïve and pleasant; the dangers that threaten the aspiring star in the corrupt environment of cinema, which makes genuine love appear more reassuring and pure by contrast. But no, this is not the case! Genina proves it with his stark style: love and jealousy go hand in hand, gnawing away at the banality of day-to-day, which is no longer sublimated by feelings. The extraordinary beauty of light and the skill and intelligence with which it is used add other noteworthy elements, placing this movie among the most important works of the first years of talkies even though it is a silent film!
Paul Vecchiali, L'Encinéclopédie. Cinéastes "français" des années 1930 et leur œuvre*, Éditions de l'œil, Montreuil, 2010*

PRIX DE BEAUTÉ

Francia, 1930 Regia: Augusto Genina

▪ T. it.: *Miss Europa*. Sog.: Augusto Genina, René Clair, Bernard Zimmer, Alessandro De Stefani. Scen.: René Clair, Georg Wilhelm Pabst. F.: Rudolf Maté, Louis Née. Scgf.: Robert Gys. M.: Edmond T. Gréville. Mu.: Wolfgang Zeller, René Sylviano, Horace Shepherd. Co.: Jean Patou. Int.: Louise Brooks (Lucienne Garnier), Georges Charlia (André), Jean Bradin (Adolphe de Grabovsky), Augusto Bandini (Antonin), André Nicolle (segretario di redazione), Yves Glad (maragià), Gaston Jacquet (Duca de la Tour Chalgrin), Alex Bernard (fotografo), Marc Zilboulsky (manager). Prod.: Sofar, Parigi ▪ DCP. D.: 109'. Didascalie italiane / Italian intertitles ▪ Da: Fondazione Cineteca di Bologna, Cinémathèque française, Fondazione Cineteca Italiana, per gentile concessione di Railly Film

PROGRAMMA 2 / *PROGRAMME 2: PIERROT DIVA*

Come già i film-pantomima del Cinema Ritrovato 2011, questo programma è una *pars pro toto* del progetto complessivo irrealizzato "Le pantomime e i Pierrot nel cinema prima del 1920". Sarebbe una cosa grandiosa: avremmo modo di vedere i mimi Gaston Séverin e George Wague, film-pantomima come *L'Enfant prodigue* e *Pierrot Assassin*, come pure tanti cortometraggi con Pierrot, Colombine e Arlecchini... Una storia di lungo corso, che muove da Debureau intorno al 1830 e, passando per la Pierrot-mania ottocentesca in tutte le forme possibili di rappresentazione (canzoni, pittura, lirica), giunge fino al cinema di Pierrot, anche qui melanconico e lunare. E come nel caso della *féerie*, così anche il corpus dei film su Pierrot, che ancora attende uno studio sistematico, rappresenta da un lato il prezioso documento su un'arte scenica tramontata e, dall'altro, i suoi ultimi fuochi.
Negli anni Dieci famose attrici interpretarono una dopo l'altra il ruolo di Pierrot *en travesti*. Una delle prime fu Stacia Napierkowska che, in quanto danzatrice, era particolarmente titolata a farlo (*Le Miracle des fleurs*, 1912). Le fecero seguito nel 1913 Francesca Bertini, nella versione cinematografica di *Storia di un Pierrot* (1897, "opera senza canto" di Pasquale Costa Mario), Sandrina Albertini-Bianchi (*L'anello di Pierrot*, 1917, Edoardo Bencivenga) e Diana Karenne (*Pierrot*, 1917, Diana Karenne, oggi perduto). Michel Carré portò sullo schermo la sua fortunata pièce *L'Enfant prodigue* del 1890 (di cui pare ci fossero una versione cantata e una muta) una prima volta nel 1907 (215 m, perduto), e poi di nuovo nel 1916, con Cécile Guyon come Pierrot *fils* (1500 m). Grazie alla Cinémathèque française, di *Il disinganno di Pierrot* (1915, ancora con "la bella Stasia"), possiamo mostrare una copia lavoro, un duplicato del negativo superstite. Mancano le didascalie dei sei *tableaux*, che sono riportate nel catalogo Pathé (*Il primo amore* / *Nell'isola degli incanti* / *Le prime nuvole* / *Breve felicità* / *Triste ritorno* / *L'ultimo bacio*) e la colorazione *pochoir.* In questo caso, però, il bianco e nero vale forse ad accentuare l'atmosfera metà Ottocento del film e la sua somiglianza con la fotografia delle origini.
Che cosa impedisce la realizzazione di questo progetto da sogno sulle pantomime? La musica, o meglio: i costi che essa comporta. Questa forma d'arte dipende dall'integrazione di musica e rappresentazione visiva. Riuscire a trovare le partiture, riarrangiarle in vista dell'esecuzione di una piccola o grande orchestra, fare le prove... non c'è un limite massimo di spesa.

This programme represents (as did the mime films at last year's Cinema Ritrovato) an unrealised and wide-ranging project, 'Mime and Pierrot in pre-1920 Cinema'. It would be magnificent, with films featuring stage artists Gaston Séverin and Georges Wague, mime films such as L'Enfant prodigue *and* Pierrot assassin*, as well as short films with Pierrots, Colombines and Harlequins. It is a long story, starting with Debureau, around 1830, and the 19th-century 'Pierrot mania' seen in every kind of performance and art, in song, painting and verse – right up to the cinema Pierrot, who was also* lunaire *and always associated with death.*
And, as in the féerie *genre, we find in the corpus of Pierrot films (as yet never systematically researched) precious documents of a now-lost theatre art on the one hand and, on the other, its final blossoming. In the 1910s celebrated film actresses loved to play Pierrot* en travesti*: Napierkowska was one of the first and, as a dancer, was particularly well qualified for the role (*Le Miracle des fleurs*, 1912). She was followed in 1913 by Francesca Bertini in a film version of* Storia di un Pierrot *(1897), the* opera senza canto *by Pasquale Mario Costa, then Sandrina Albertini-Bianchi (*L'Anello di Pierrot*, 1917, Edoardo Bencivenga) and Diana Karenne (*Pierrot*, 1917, Diana Karenne, now lost). Michel Carré filmed his highly successful 1890 work* L'Enfant prodigue *once in 1907 (215m, lost) and again in 1916, with Cécile Guyon as Pierrot* fils *(1500m). Thanks to the Cinémathèque française, we can show the 'work print' of* Il disinganno di Pierrot *(1915), a duplicate from the surviving negative. This means that the intertitles (according to the Pathé catalogue:* Le premier amour / Dans l'île des enchantements / Les premiers nuages / Brève félicité / Triste retour / Le dernier baiser*) are missing, as is the stencil colouring. However, the black and white may enhance the romantic atmosphere of the film, giving it the distant stillness of very early photography.*
What is preventing this dream project from being put into action? The music. In this integrated art form, the overall effect arises out of the combination of music with visual spectacle. To find the scores, to arrange them for the surviving films, for a small or large orchestra, to rehearse... there is no upper limit to the costs.

LE MIRACLE DES FLEURS
Francia, 1912 Regia: René Leprince

▪ Int.: Stacia Napierkowska, Irène Bordoni. Prod.: Pathé Frères ▪ 35mm. L.: 250 m. D.: 15' a 17 f/s. Pochoir / Stencil ▪ Da: National Film Center – The National Museum of Modern Art, Tokyo (the Komiya Collection) per concessione di Gaumont Pathé Archives

IL DISINGANNO DI PIERROT
Italia, 1915 Regia: Ugo Falena

▪ Int.: Stacia Napierkowska (Pierrot), Liliana Clement (Rosetta), Elio Gioppo (Il Cavaliere), Gustavo Perrone (Cetriolo). Prod.: Film d'Arte Italiana, Pathé ▪ 35mm. L.: 583 m. (l. orig. 660 m.). D.: 28' a 18 f/s. Bn. ▪ Da: Cinémathèque française ▪ Copia preservata dalla Cinémathèque française a partire dal negativo originale, didascalie mancanti / The print is a preservation from the original negative, done by Cinémathèque française, not a restoration, as its intertitles are missing.

PROGRAMMA 3: UN SECOLO DI VIDEOCLIP
PROGRAMME 3: A CENTURY OF MUSIC-CLIPS

I clip musicali come li conosciamo oggi su Mtv o YouTube hanno una tradizione lunga e dimenticata. Una tradizione di oltre cent'anni con i suoi alti e bassi, ma animata sempre dallo stesso desiderio: essere il più vicino possibile allo spettatore, all'ascoltatore. Per un lungo periodo nel corso degli anni Quaranta, così come tra la fine degli anni Cinquanta e i primi Sessanta, fu un tipo di intrattenimento che si svolgeva negli spazi pubblici. Non nelle sale cinematografiche, ma sui juke-box e i loro equivalenti visuali, gli Scopitones. La storia ha inizio con le fonoscene d'inizio secolo; brevi sketch musicali, assai prossimi nello stile e nello spirito al teatro di varietà. I *soundies* americani degli anni Quaranta si ispiravano ai numeri dei musical hollywoodiani con cui cercavano di competere, grazie a budget bassi e alla rapidità dei tempi di lavorazione. Poi, con gli Scopitones degli anni Cinquanta, si passò a imitare l'intrattenimento Tv. Ebbene, rispetto agli show televisivi dell'epoca, gli Scopitones avevano qualcosa di più: avevano il colore! Come nel caso del cinema delle origini, queste produzioni sono spesso anonime (ad esclusione dei cortometraggi musicali di Germaine Dulac, Jean Epstein o Max Ophüls).
È un vero divertimento rovistare nella massa dei Soundies e degli Scopitones, scovare numeri di sublime gusto kitsch e scoprire i capolavori che nascono in ogni produzione culturale, anche nella più bassa. E a un tratto venire trascinati dalla forza evocativa della musica che ci riporta indietro nel tempo, fino alla nostra adolescenza: *Rain and Tears*, *Bal des Laze*, *Casatchok*... (È per questo che Ozu nei suoi film sonori può usare le canzoni al posto dei flashback, ed è per questo che Daniel Schmid, per dare rilievo ai momenti più intensi dei suoi film, ha inserito fonoscene come lo stupendo *Glück, das mir verblieb* di Korngold in *La Paloma*).

The music clip, as we know it today on MTV or Youtube, has a long, forgotten, tradition. A tradition of over one hundred years, with ups and downs, but always with the same urge: to be as close as possible to the viewer, the listener. For a rich period during the forties as well as at the end of the Fifties and early Sixties, it was an entertainment that took place in public spaces. Not in movie theatres but on juke-boxes – or their visual equivalents, the Scopitones. The story goes back to the Tonbilder and phono-scènes *(films with sound on disc) at the beginning of the century; short musical sketches, very close in style and spirit to the variétés seen in music-halls. The Soundies of the forties were inspired by Hollywood musical numbers and tried to compete with them, with low budgets and fast production. And then with the Scopitones from the Fifties it was television entertainment that they tried to emulate. Well, Scopitones had something more than the television shows of their time: they had colour! As with early cinema, these productions are usually anonymous – except for the well-known short music films by Germaine Dulac, Jean Epstein and Max Ophüls.*
It is great fun rummaging around in the mass of Soundies and Scopitones, feasting on kitsch routines and discovering the sublime masterworks that do get created, even in the lowest of low culture. And then suddenly, as the music triggers our memory, being snatched back through time to our own youth: Rain and Tears, Bal des Laze, Casatchock... *(This is why Ozu is able, in his sound films, to use songs in place of flashbacks and why Daniel Schmid inserts* Tonbilder *into his films like the emotional bombs, see the amazing 'Glück, das mir verblieb', shot on Mount Rigi, in* La Paloma*).*

PARTE 1: SCOPITONES DA KINEMATHEK LICHTSPIEL BERN
PARTE 1: SCOPITONES FROM KINEMATHEK LICHTSPIEL BERN

Tais-toi, petite folle
Francia, 1960-1965
Regia: Claude Lelouch
16mm. Col. D.: 3'

Le Jazz et la java
Francia, 1964 Regia: Claude Lelouch
16mm. Col. D.: 3'

He's got the power
Francia, 1963
16mm. Col. D.: 3'

Come softly to me
Francia, 1960-1965
16mm. Col. D.: 3'

Walk on by
Francia, 1960-1965
Regia: Claude Lelouch
16mm. Col. D.: 3'

J'aime pas le rock
Francia, 1960-1965
16mm. Col. D.: 3'

Sacré Josh
Francia, 1960-1965
16mm. Col. D.: 3'

Où ça où ça
Francia, 1964
16mm. Col. D.: 3'

Quando quando
Francia, 1960-1965
16mm. Col. D.: 3'

Telstar
Francia 1960-1965
Regia: Claude Lelouch
16mm. Col. D.: 3'

Le Jour le plus long
Francia 1962
Regia: Claude Lelouch
16mm. Col. D.: 3'

Nathalie
Francia 1963 Regie: Claude Vernick
16mm. Col. D.: 3'

PARTE 2: FONOSCENE DELLE ORIGINI - NUOVI RESTAURI
PARTE 2: EARLY FILMS WITH SOUND ON DISK - NEW RESTORATIONS

Programma e note a cura di **/**
Programme and notes by **Dirk Förstner**

Fin dagli inizi del cinema, sono stati fatti numerosi tentativi di combinare immagine in movimento e suono. Si calcola che, tra il 1903 e il 1914, siano stati mostrati nelle sale tedesche circa 1500 *Tonbilder* (un termine che letteralmente significa'immagini sonore'). Per presentare canzoni, arie e scene d'opera al pubblico dei cinema, i proiezionisti sincronizzavano i film con le relative musiche registrate su disco. Quando la fortuna di questo sistema di sincronizzazione in sala tramontò, quei film di circa tre minuti e i dischi che li accompagnavano raramente vennero conservati insieme.
Gli archivi della Deutsche Kinemathek conservano un certo numero di copie di *Tonbilder*, quasi tutte però mancanti delle registrazioni musicali di accompagnamento. Christian Zwarg, un collezionista di dischi che vive a Berlino, è riuscito a identificare e restaurare alcune di queste registrazioni, nel corso di un progetto di ricerca su ampia scala. Quattro *Tonbilder* sono stati restaurati digitalmente nel 2012 da University of Applied Sciences HTW Berlin, Deutsche Kinemathek, Arri Film & TV Services, Truesound Transfer (Christian Zwarg) e Università degli Studi di Udine.

Since the beginning of cinematography, numerous efforts have been made to combine motion pictures and sound. Between 1903 and 1914, approximately 1500 of so-called Tonbilder (literally translated as 'sound pictures') were shown in German cinemas. In order to present songs, arias and sketches in front of cinema audiences, projectionists synchronized films with sound recorded onto discs during the screenings. At the end of the boom of this sound-on-disc system, these approximately 3 minute-long films and their accompanying discs were rarely stored together.
At the archives of Deutsche Kinemathek, several Tonbilder prints have survived, but nearly all of them missing their accompanying sound recording. Christian Zwarg, a Berlin-based record collector, has been able to identify and restore some of the discs from these films in a full-scale research project. Four Tonbilder have been digitally restored in 2012 by University of Applied Sciences HTW Berlin, Deutsche Kinemathek, Arri Film & TV Services, Truesound Transfer (Christian Zwarg), Università degli Studi di Udine.

AM MEER
Germania, 1908

▪ Mu: Franz Schubert (1828). Testo: Heinrich Heine (1825). Int: attori sconosciuti (muto, registrazione non rintracciata). Prod.: Deutsche Mutoskop- und Biograph ▪ 35mm. Bn. L.: 60 m. D.: 3' a 18 f/s ▪ Da: BFI National Archive

AM ELTERNGRAB
Germania, 1907

▪ Mu.: Emil Winter-Tymian (musica e testo). Int.: Karl Ottomar (cantante, registrazione originale del 1904), attore sconosciuto. Prod.: Internationale Kinematograph - und Lichtspielgesellschaft ▪ 35mm. L.: 83 m. D.: 3' a 24 f/s. Bn ▪ Da: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen ▪ Restauro digitale effettuato nel 2012 presso ARRI Film & TV Services

MILITÄRISCHE DISZIPLIN / LUSTIGES AUF DEM KASERNENHOF
Germania, 1910

▪ Mu.: Gustav Schönwald (cantante, registrazione del 1903), attori sconosciuti. Prod.: Messter's Projection ▪ 35mm. L.: 83 m. D.: 3' a 24 f/s. Bn ▪ Da: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen ▪ Restauro digitale effettuato nel 2012 presso ARRI Film & TV Services / Digital restoration 2012, ARRI Film & TV Services

EMIL! BABYLIED
Germania, 1904

▪ Int.: Henry Bender (muto, registrazione non rintracciata). Prod.: Messter's Projection ▪ 35mm. L.: 76 m. D.: 3' a 24 f/s. Pochoir / Stencil ▪ Da: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen ▪ Restauro digitale effettuato nel 2012 presso ARRI Film & TV Services / Digital restoration 2012, ARRI Film & TV Services

LIEBES MÄNNCHEN, FOLGE MIR
Germania, 1910

▪ Sog.: dall'operetta *Zigeunerliebe*. Mu.: Franz Lehár, Alfred M. Willner, Robert Bodanzky (registrazione originale del 1910). Int.: Mizzi Jezel (cantante), Karl Schöpfer (cantante), attori sconosciuti. Prod.: Alfred Duske's ▪ 35mm. L.: 107 m. D.: 4' a 24 f/s. Bn ▪ Da: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen ▪ Restauro digitale effettuato nel 2012 presso ARRI Film & TV Services / Digital restoration 2012, ARRI Film & TV Services

SCHUTZMANNLIED
Germania, 1908

▪ Sog.: dalla Metropol-Revue *Donnerwetter – Tadellos!*. Mu.: Paul Lincke, Julius Freund. Int.: Henry Bender (attore e cantante, registrazione originale 1908). Prod.: Deutsche Mutoskop- und Biograph ▪ 35mm. L.: 97 m. D.: 4' a 24 f/s. Bn ▪ Da: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen ▪ Restauro digitale effettuato nel 2012 presso ARRI Film & TV Services / Digital restoration 2012, ARRI Film & TV Services

PROGRAMMA 4: OGGETTO CORRUTTIBILE, PASSIONE IMMORTALE: LYRISCH NITRAAT
PROGRAMME 4: ENDURING PASSION, PERISHABLE OBJECT: LYRISCH NITRAAT

Gli spezzoni di *Lyrisch Nitraat* provengono tutti dal fondo del distributore olandese Jean Desmet (1857-1956). Dopo la sua morte, oltre 900 film su supporto nitrato, perlopiù degli anni 1907-1916, arrivarono al Nederlands Filmmuseum (oggi EYE – Film Instituut Nederland). Quando nel 1988 Eric de Kuyper divenne direttore artistico del Filmmuseum, cominciò con il suo collaboratore Peter Delpeut a guardare le centinaia di nitrati sconosciuti e non restaurati. E si dischiuse un mondo.
Per far conoscere al pubblico contemporaneo questi film, i loro colori e le loro toccanti immagini di vita reale e sentimenti, De Kuyper e Delpeut svilupparono numerosi progetti che oggi sono considerati pionieristici e che ci hanno consentito di apprezzare esteticamente il cinema dei primi due decenni del Novecento. La loro politica è stata quella di restaurare il colore dei nitrati colorati attraverso un internegativo colore (in collaborazione con il laboratorio Haghefilm) e di preservare i frammenti non identificati numerandoli e assemblandoli in rulli di proiezione (*Bits & Pieces*). Per l'accompagnamento musicale dei film muti sono stati fatti esperimenti d'ogni tipo.
Per *Lyrisch Nitraat* (1991) Delpeut ha lavorato come un deejay con musica di repertorio da Händel fino a Masek, prediligendo vecchie registrazioni degli anni 1903-1930 che, come le immagini del film che scorre sullo schermo, giungono fino a noi attraverso il filtro del tempo. *Lyrisch Nitraat*, conosciuto oggi come *found footage film*, ha un'apparenza didattica e una sostanza di esperienza personale. Archivisti e storici del cinema riconoscono i sintomi: la scoperta e lo stupore, la malìa dell'incanto.
Nel 1995 Peter Delpeut, allora direttore onorario del NederlandsFilmMuseum, ha prodotto le quaranta puntate della serie *Cinéma Perdu* per la televisione olandese, usando film della collezione del museo. La serie ha goduto del contributo di molti collaboratori, tra cui l'archivista Mark-Paul Meyer e il musicista Stefan Ram (che ha supervisionato le nuove colonne sonore). Ogni puntata consiste di dieci minuti di film (parzialmente rielaborati) e di un accompagnamento o colonna sonora composti per l'occasione.

P.S.: Nel 2011 la collezione Desmet è stata dichiarata patrimonio culturale dell'umanità dall'Unesco.

The film extracts in Lyrisch Nitraat *are all from the Desmet collection, consisting of distribution prints of the Dutch distributor Jean Desmet (1875-1956). After his death over 900 nitrate prints, mainly from 1907 to 1916, came to the Nederlands Filmmuseum (now called EYE - Film Instituut Nederland). When Eric de Kuyper became deputy director of the NFM in 1988, he and Peter Delpeut began viewing the hundreds of unknown, unrestored nitrate prints – and a whole world opened up to them. Striving to bring these films, their beauty and their poignant images of real life and human emotions to a modern audience, they set up projects that are now seen as pioneering achievements.*
The new policies of the NFM included the preservation of coloured nitrates in colour via internegative (in collaboration with Haghefilm laboratory), the preservation of unidentified fragments and their compilation into one-reelers ("Bits & Pieces") and paying special attention to the musical accompaniment of the films, experimenting with all possible forms.
In Lyrisch Nitraat *(1991) Delpeut worked like a DJ, with stock music from Handel to Masek. He chose mainly recordings from 1903 to 1930, and they come to us filtered through time as do the old film images. In* Lyrisch Nitraat*, known today as a 'found footage film', a didactic veneer masks a core of personal experience. Film archivists and historians know all the symptoms of falling under the spell: discovery, astonishment, addiction.*
In 1995 Delpeut, by then deputy director of the NFM, produced the 40-part series Cinéma perdu *for Dutch television, using films from the collection of the Dutch film archive. Several people, among them archivist Mark-Paul Meyer and musician Stefan Ram (supervising the new scores), collaborated on* Cinéma perdu*. Each part of the series consists of 10 minutes of film (partly reworked) and a newly created score or soundtrack.*

P.S. In 2011 the Desmet Collection was inscribed on to the UNESCO Memory of the World Register.

LYRISCH NITRAAT
Paesi Bassi, 1991 Regia: Peter Delpeut

▪ Sog.: Peter Delpeut. Mo.: Menno Boerema. Su.: Jan van Sandwijk, Paul Veld. Prod.: Floor Kooij, Suzanne van Voorst per Yuca Film ▪ 35mm. D.: 50'. Bn e Col. ▪ Da: EYE – Film Institute Netherlands per concessione di Ariël Film

CINEMA PERDU N. 38: BITS & PIECES I
Paesi Bassi, 1995

▪ Beta SP. D.: 10' ▪ Da: EYE – Film Institute Netherlands

CINEMA PERDU N. 39: BITS & PIECES II
Paesi Bassi, 1995

▪ Beta SP. D.: 10' ▪ Da: EYE – Film Institute Netherlands

PROGRAMMA 5: THE MUSICAL ORPHANAGE/IL FENOMENO PHONOFILM
PROGRAMME 5: THE MUSICAL ORPHANAGE/THE PHONOFILM PHENOMENON

Programma e note a cura di / *Programme and notes by* **Tony Fletcher** e **John Sweeney**,
con l'aiuto di / *with a little help from* **Bryony Dixon** e **Alex Gleason**

Questo programma di rari film inglesi 'sonori' realizzati in epoca pre-sonora si compone di due parti: *The Musical Orphanage,* nella quale John Sweeney ricrea gli specifici accompagnamenti musicali che all'epoca dovevano accompagnare i film, e *Il fenomeno Phonofilm*, una selezione dei Phonofilm DeForest realizzati in Inghilterra su licenza, più un estratto da un film della Vivaphone di Cecil Hepworth di cui non è stato possibile reperire il disco.
John Sweeney eseguirà gli accompagnamenti musicali per *Strauss* e *Barcelona*, due film prodotti da Harry Parkinson e James Fitzpatrick negli anni Venti, e per *Faun*, che documenta un'esibizione di The Ballet Club, futura Ballet Rambert, la più antica compagnia di danza inglese ancor oggi in attività: il film è la prima testimonianza su pellicola della famosa coreografia di Nijinsky, messa in scena da suoi stretti collaboratori in uno stile assai diverso rispetto alle rappresentazioni attuali.
Il 14 giugno 1923 Lee De Forest allestì una dimostrazione del Phonofilm al Finsbury Park Cinema di Londra. Il mese successivo venne registrata in Gran Bretagna la De Forest Phonofilm Company Ltd, con Lee De Forest direttore a vita e Cyril Elwell amministratore generale. Tra il 1923 e il 1925 Elwell condusse molti test ed esperimenti. Nel 1924 entrò in corrispondenza con Theodore Case e ottenne da lui un contratto di licenza. Case fornì la cinepresa Bell-Howell, le attrezzature per la stampa e le valvole AEO light. Nel 1925, in un piccolo studio di Clapham situato in un'ex toilette per signore provvista di accesso alla rete fognaria, ebbe inizio la produzione. Il direttore generale della società era Vivian Van Damm e il suo primo regista fu William J. Elliott. Alla fine di ottobre del 1926 erano stati prodotti sessantotto Phonofilm, distribuiti in quaranta sale attrezzate in tutto il Paese. Un cinema pagò 16,10 sterline per i 20 programmi più il noleggio e la manutenzione dell'apparecchiatura, oltre alla fornitura settimanale di 3000 piedi di pellicola. Nell'estate del 1927 De Forest ed Elwell vendettero la società a Isidore Schlesinger, proprietario della British International Film Distributors.

This programme of rare British 'sound' films made in the pre- talkie era is in two parts, The Musical Orphanage *in which John Sweeney recreates the specific musical accompaniment intended to be performed live with the films and* The Phonofilm Phenomenon*, a selection of De Forest Phonofilms made under licence in Britain together with an example of Cecil Hepwoth's Vivaphone system for which the disc is missing.* Strauss *and* Barcelona *were produced by Harry Parkinson and James Fitzpatrick in the 1920s, John Sweeney will perform two of these and for* Faun *a record of The Ballet Club, soon to become Ballet Rambert, the oldest surviving British dance company and also as the earliest record of Nijinsky's famous choreography, restaged by people who had worked closely with him and performed in a style quite different from how it is done today.*
Lee DeForest's Phonofilm was first demonstrated at the Finsbury Park cinema, London on June 14th 1923. The following month De Forest Phonofilm Company Ltd was registered with Cyril Elwell as managing director who made numerous tests and experiments over the next two years and secured a licence agreement with Theodore Case in 1924. Case supplied the essential equipment, a Bell-Howell camera, printing outfit and AEO lights to record the sound to film and in January 1925 production started at the Laboratory and Studios situated in a disused underground ladies lavatory at Clapham. By the end of Oct 1926 sixty eight Phonofilms had been produced for distribution to 40 cinemas that had been wired for sound throughout the British Isles. A cinema paid £16.10.0 for 20 programmes plus the hire and maintenance of apparatus in addition to the 3,000ft. weekly supply of film. In the summer of 1927 DeForest and Elwell sold out to Isidore Schlesinger who ran British International Film Distributors.

THE MUSICAL ORPHANAGE

JOHAN STRAUSS
Gran Bretagna, 1925
Regia: James A. Fitzpatrick

▪ Scen.: James A. Fitzpatrick. F.: Bert Dawley. Scgf.: Mme Serova ▪ 35mm. L.: 263 m. D.: 10' a 22 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ▪ Da: BFI National Archive

SYNCOPATED MELODIES – BARCELONA
Gran Bretagna, 1927 Regia: J. Stevens-Edwards

▪ F.: Jack Miller, William Harcourt. Mu.: Tolchard Evans, Gus Khan (parole). Int.: Jack Hylton and Band, Sydney Firmin and the London Radio Orchestra. Prod.: Fred White, Harry Parkinson ▪ 35mm. L.: 247 m. D.: 10' a 22 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ▪ Da: BFI National Archive

FAUN
Gran Bretagna, 1931

▪ Mu.: *Prelude à l'après-midi d'un faune* di Claude Debussy. Scgf.: Woizikovsky (coreografo). Int.: Mercury Ballet Company (diretto da Marie Rambert), William Chappell (il Fauno), Diana Gould (la Ninfa principale) ▪ Digibeta. D.: 7'. Bn. ▪ Da: BFI National Archive

IL FENOMENO PHONOFILM/ *THE PHONOFILM PHENOMENON*

I'VE NEVER SEEN A STRAIGHT BANANA
Gran Bretagna, 1926

▪ Mu.: Ted Waite (as L. Wright). Int.: Dick Henderson ▪ 35mm. L.: 107 m. D.: 5' a 22 f/s. Bn ▪ Da: BFI National Archive

DRINK TO ME ONLY WITH THINE EYES
Gran Bretagna, 1926

▪ Mu.: melodie di J. W. Callcott da un poema di Ben Jonson. Int.: Gwen Farrar (cello), Billy Mayerl (piano) ▪ 35mm. L.: 74 m. D.: 3' a 22 f/s. Bn ▪ Da: BFI National Archive

FRESH MILK COMES FROM COWS
Gran Bretagna, 1926
Regia: Thomas Bentley

▪ Mu.: Fred Robertson [Elizalde], Bruce Sievier (parole). Int.: Ernest Scovell (piano), Fredrick Weldon (cantante) ▪ 35mm. L.: 82 m. D.: 3' a 22 f/s. Bn ▪ Da: BFI National Archive

AIN'T SHE SWEET
Gran Bretagna, 1927
Regia: Widgey Newman

▪ Mu.: Milton Ager, Jack Ellen (parole). Int.: Dick Robertson (cantante), Chili Bouchier (danzatrice) ▪ 35mm. L.:55 m. D.: 2' a 22 f/s. Bn ▪ Da: BFI National Archive

FAREWELL MESSAGE OF MR LEVINE AND CAPTAIN HINCHCLIFFE – JUST BEFORE THEIR DEPARTURE AND THEIR RETURN FLIGHT TO AMERICA
Gran Bretagna, 1927
▪ 35mm. L.: 80 m. D.: 3' a 22 f/s. Bn ▪ Da: BFI National Archive

MADALON
Gran Bretagna, 1927
Regia: Widgey Newman

▪ Mu.: Camille Robert, Louis Bousquet (parole). Int.: Camille Gillard ▪ 35mm. L.: 103 m. D.: 4' a 22 f/s. Bn ▪ Da: BFI National Archive

I DO LIKE TO BE WHERE THE GIRLS ARE
Gran Bretagna, 1912

▪ Mu.: Fred Godfrey, Harry Castling. Int.: Harry Buss, Alma Taylor, Violet Hopson, Madge Campbell, Claire Pridelle, Percy Manton ▪ 35mm. L.: 51 m. D.: 2' a 22 f/s. Bn ▪ Da: BFI National Archive

PROGRAMMA 6: LA MUTA DI PORTICI. AUBER, PAVLOVA, WEBER
PROGRAMME 6: THE DUMB GIRL OF PORTICI. AUBER, PAVLOVA, WEBER

L'opera di Auber *La Muette de Portici*, rappresentata per la prima volta nel 1828, è considerata la prima *grand opéra* francese e conobbe uno straordinario successo. È importante per suoi contenuti politici (contribuì a innescare la Rivoluzione belga del 1830) e per il ruolo della muta del titolo, sempre affidato a una prima ballerina. I rapporti tra opera e film non sono del tutto diretti – l'azione dell'opera corrisponde all'ultimo terzo del film, mentre i primi due terzi mostrano eventi che nell'opera erano soltanto narrati. Il mondo musicale ed emotivo dell'opera viene tuttavia rispecchiato dal film, e sono convinto che la partitura operistica sia stata la base per la (perduta) partitura del film. Nelle sequenze danzate il rapporto con la musica dell'opera è chiaro, e altrove nella mia partitura semi-improvvisata ho usato temi tratti dall'opera, mentre quando ho dovuto creare nuovo materiale musicale ho cercato di usare un linguaggio coerente con *La Muette de Portici*. La straordinaria opera di Auber, così popolare e influente nell'Ottocento, è oggi quasi dimenticata; anche il magnifico film di Lois Weber con la grande ballerina russa Anna Pavlova sembra essere stato ignorato dalla storia del cinema: speriamo che la ritrovata unione tra la musica dell'opera e il film assicuri nuovi ammiratori a entrambi...

John Sweeney

Auber's opera La Muette de Portici, *first performed in 1828, is considered to be the first French Grand Opera, and one of the most successful ones. It's remarkable for its political content (it ignited the Belgian Revolution of 1830) and for its mute title role, always played by a leading dancer. The relationship between the opera and the film is not entirely straightforward – the action of the opera parallels the last third of the film, while the first two thirds show events that are only narrated in the opera. However, the musical and emotional world of the opera feels very close to the film, and I feel certain that the opera score would have been the basis for the film score. In the dance sequences the relationship with the music from the opera is clear, and elsewhere in my semi-improvised score I have used themes from the opera, and where I have had to create material I have tried to do so in a musical language consistent with Auber's opera. Auber's powerful and beautiful opera, so popular and influential in the nineteenth century, is almost forgotten today; Lois Weber's wonderful film with the great Russian dancer Anna Pavlova also seems to have been bypassed by film history: hopefully reuniting the music from the opera with the film will win some new admirers for both...*

John Sweeney

THE DUMB GIRL OF PORTICI
USA, 1916 Regia: Lois Weber, Phillips Smalley

Scheda a pagina / *See page* 236

Anna Pavlova in *The Dumb Girl of Portici*

PROGRAMMA 7 / *PROGRAMME 7*: THE FIRST BORN

Benché abbia sempre incorporato elementi di composizione nei miei accompagnamenti, *The First Born* è la prima partitura che io abbia interamente composto. L'ho composta per un trio formato da me al pianoforte, alla fisarmonica e al flauto, più altri due musicisti che suonano una combinazione di oboe, corno inglese, percussioni e vibrafono. L'oboe doveva rappresentare l'anelito sentimantale della protagonista Madeleine, mentre le percussioni enfatizzavano i momenti di suspense e d'atmosfera.
La mia esecuzione sarà necessariamente un accompagnamento solista, ampiamente basato sulla partitura da me composta ma con l'aggiunta più libera e improvvisata di elementi melodici e armonici. *The First Born* è un film piuttosto inclassificabile, ma io cerco di creare un'atmosfera musicalmente coerente ricorrendo a un misto di melodramma romantico e *mystery* inglese classico. Per sottolineare il legame Alma Reville/Hitchcock mi sono molto ispirato a Bernard Herrmann, più a quello di *Marnie* che a quello di *Psycho*.

Stephen Horne

Although I have always incorporated elements of composition, The First Born *is my first through-composed score. I wrote it for a trio, consisting of myself playing piano, accordion and flute, plus two other musicians playing a combination of oboe, cor anglais, percussion and vibraphone. The oboe was intended to represent the yearning nature of the main character Madeleine, while the percussion underscored moments of suspense and atmosphere.*
This performance will by necessity be a solo accompaniment. It will largely be based on my composed score but with the melodic and harmonic elements incorporated in a looser, more improvisatorial way. The First Born *is quite an unclassifiable film, but I try to create a musically consistent atmosphere, by playing it as a combination of romantic melodrama and classic English mystery. To emphasise the Alma Reville/Hitchcock connection, Bernard Hermann has been a strong influence. By that, I mean the Hermann of* Marnie *rather than* Psycho*!*

Stephen Horne

THE FIRST BORN
Gran Bretagna, 1928
Regia: Miles Mander

Scheda a pagina / *See page* 241

PROGRAMMA 8: DUE CANTI PER DUE CORTOMETRAGGI
PROGRAMME 8: TWO SONGS FOR TWO SHORT FILMS

Si è immaginato il mantice dell'armonium come un soffio continuo, la risacca di una marea sonora in cui si infrangono le voci di un tempo sepolto, suoni come isole ferdinandee che affiorano e scompaiono seguendo una alternanza suggerita dalla visione delle immagini. Gli archi e le corde del baglama come pure la minuta voce del sipsy, il battito del tamburo e della sansula concorrono a unire latitudini estreme, sottolineando in ognuna di esse il valore e la testimonianza del gesto umano.

Enzo e Lorenzo Mancuso

We imagined the bellows of the harmonium as a continuous breath, the surf of a tide of sound crashing with the voices of another time, sounds like submerged volcanic islands that appear and disappear following an alternation suggested by the images seen. The bows and chords of the baglama, the minute voice of the sipsy, the beat of the drum and sansula flow together in a unison of extreme latitudes, underlining in each one the value and testimony of human expression.

Enzo e Lorenzo Mancuso

L'ERUZIONE DELL'ETNA
Italia, 1910

▪ Prod.: Società Anonima Ambrosio ▪ 35mm. L.: 118m. D.: 7' a 16 f/s. Col. Didascalie francesi / French intertitles ▪ Da CNC – Archives Françaises du Film ▪ Musiche eseguite dal vivo. Strumenti: voci, armonium, saz baglama, saz divan, violino, sipsy, campana tubolare, tamburo, sansula

NORTH SEA FISHERIES AND RESCUE
Gran Bretagna, 1909
Regia: Joseph Rosenthal

▪ T. it.: *Mare del Nord: pesca e salvataggio*. Prod.: Rosie Film Company ▪ 35mm. L.: 210 m. D.: 10' a 18 f/s. Imbibito / Tinting. Didascalie tedesche / German intertitles ▪ Da: BFI National Archive ▪ Musiche eseguite dal vivo. Strumenti: voci, armonium, saz baglama, saz divan, violino, sipsy, campana tubolare, tamburo, sansula

I MUSICISTI

THE MUSICIANS

La commissione da parte della Cineteca di Bologna di tre nuove partiture – a tre diversi autori – è il segnale più chiaro del 'volume' musicale di un festival come Il Cinema Ritrovato e di un cammino di ricerca che vuole 'ritrovare' anche il giusto ruolo della musica: ruolo che non è di didascalico accompagnamento, ma d'intermediario in quel gioco di complicità tra immagine e spettatore che trova nella musica quel tramite imprescindibile per vivere pienamente l'emozione cinematografica.
Ma dicevamo delle nuove musiche che simbolicamente pongono il suggello alla XXVI edizione del festival, intrecciando il più musicale dei cineasti, Charles Chaplin, e tre restauri di suoi cortometraggi del biennio 1916-1917: *Easy Street*, sulle note dell'inglese **Neil Brand**, *The Rink*, su quelle dell'italiano **Antonio Coppola**, e *The Immigrant*, su quelle dell'americano **Timothy Brock**. Quest'ultimo sarà alla guida dell'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna anche per l'inaugurazione del festival, la proiezione di *Prix de beauté* di Augusto Genina su musiche dello stesso Brock, presentata in prima italiana, dopo il debutto lo scorso gennaio a Lione.
Dai veterani agli esordienti. Fin dagli anni Settanta, i fratelli **Enzo** e **Lorenzo Mancuso** lavorano sui repertori di tradizione della natia Sicilia, il cui richiamo li colse in quell'Inghilterra dove la ricerca di lavoro li aveva condotti. E proprio un ponte tra la Sicilia e l'Inghilterra saranno il canto e gli strumenti musicali d'ispirazione popolare dei fratelli Mancuso, che al festival accompagneranno le immagini della natura nella massima espressione della sua forza: dall'*Eruzione dell'Etna* filmata nel 1910 al *Mare del Nord* ripreso invece un anno prima sulle coste inglesi.
Sarà soprattutto un grande lavoro di squadra: vere e proprie maratone pianistiche passeranno tra le dita di musicisti di riferimento a livello internazionale, che proprio al festival daranno vita, ciascuno secondo la propria sensibilità creativa, a un percorso musicale attraverso le cinematografie più diverse.
Il pianoforte ha, com'è ovvio, il ruolo di principe incontrastato e, così, ecco la formazione completa del team che per otto giorni si avvicenderà sugli ottantotto tasti: i citati **Neil Brand** e **Antonio Coppola**; l'inglese **Stephen Horne**, a cui è consegnato *The First Born* di Miles Mander; l'inglese **John Sweeney**, autore di una nuova partitura per *The Dumb Girl of Portici* di Lois Weber, che colma il vuoto dell'originale andata perduta; e ancora, l'olandese **Maud Nelissen**, l'americano **Donald Sosin** e il canadese **Gabriel Thibaudeau**.

The Cineteca's commission of three new musical scores by three different composers is an indication of the musical 'volume' of a festival such as Il Cinema Ritrovato and of our commitment to 'rediscovering' the role of music: a role that is not as didactic accompaniment but as an intermediary in the game of complicity between image and spectator, to whom music is essential for fully experiencing the emotion of film.
But we were speaking of new scores, the symbolic seal of the 26th edition of Il Cinema Ritrovato, weaving together the most musical of filmmakers, Charlie Chaplin, and the restoration of three of his shorts from the 1916-1917 period: Easy Street*, to the tune of British composer* ***Neil Brand****,* The Rink*, with music by Italian composer* ***Antonio Coppola****, and* The Immigrant*, with a score by* ***Timothy Brock****. Brock will also be at the helm of the Orchestra del Teatro Comunale di Bologna at the festival's opening with Augusto Genina's* Prix de beauté*, accompanied by music written by the American composer and making its Italian premiere after debuting in Lyon last January.*
Enzo and Lorenzo Mancuso *have been working since the 1970s on the traditional repertory of their homeland Sicily, which seized their imagination while in England looking for work. The music and traditional instruments used by the Mancuso brothers will create a bridge between Sicily and England as the duo provides a backdrop of sound to films showing nature in its most powerful form: from* Eruzione dell'Etna *shot in 1910 to* Mare del Nord *filmed along the English coast the year before.*
The music of Il Cinema Ritrovato is most of all the result of teamwork: international musicians will be performing piano playing marathons, bringing to life a musical journey across a wide variety of films, each according to his or her creative sensibility.
The piano plays its usual part as the undisputed prince. And here is our team of pianists who will alternate playing eighty-eight keys for eight days: the aforementioned Neil Brand and Antonio Coppola; British musician ***Stephen Horne****, who will accompany* The First Born *by Miles Mander; British musician* ***John Sweeney****, composer of a new score for Lois Weber's* The Dumb Girl of Portici *to fill in the silence left behind by the loss of the film's original music;* ***Maud Nelissen*** *from Holland,* ***Donald Sosin*** *from the United States, and* ***Gabriel Thibaudeau*** *from Canada.*