



ALTRE SINFONIE DELLA CITTÀ - 2

OTHER CITY SYMPHONIES - 2

Le sinfonie delle città, opere ibride tra documentario e film sperimentale, hanno spesso una rudimentale struttura narrativa che racconta la storia della vita cittadina di ogni giorno. Una storia urbana che non di rado prende la forma di uno spaccato della città nell'arco di un giorno, combinandosi con un alto grado di astrazione. Con l'attenzione puntata su aspetti della vita moderna quali traffico motorizzato, vie affollate, grattacieli, moltitudini, industrie, lavoro meccanizzato, consumi e divertimenti notturni, la città stessa diventa la protagonista di questi film. Film i cui autori spesso provenivano dalle arti visive d'avanguardia e si avvalevano di strutture musicali per comporre *sinfonie visive* di materiale documentaristico urbano. Tramite l'applicazione di tecniche di montaggio ritmiche e associative, il tempo dei film si fondeva con il ritmo della città stessa e viceversa. Oggi il fenomeno delle sinfonie di città, fiorito tra le due guerre, viene collegato essenzialmente a film celebri come *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (Berlino, *Sinfonia di una grande città*, 1927) di Walther Ruttmann, *Chelovek s kinoapparatom* (*L'uomo con la macchina da presa*, 1929) di Dziga Vertov, *Rien que les heures* (1926) di Alberto Cavalcanti, *Manhatta* (1921) di Paul Strand e Charles Sheeler e infine *Regen* (*Pioggia*, 1929) di Joris Ivens e Mannus Franken. Queste opere hanno però ispirato un'intera scuola cinematografica.

Continuando la rassegna delle "Altre sinfonie" presentata l'anno scorso, la selezione di quest'anno è dedicata a ulteriori variazioni di sinfonie urbane meno note, girate negli anni Venti e Trenta. Alcune di queste variazioni, tra cui *Prater* (Vienna, 1929) di Friedrich Kuplent e *Halsted Street* (Chicago, 1934) di Conrad Friberg, segnano l'incontro tra il cinema d'avanguardia e l'ambiente del cinema amatoriale, e si potrebbero definire "sinfonie urbane domestiche". In effetti, il concetto di sinfonia urbana era molto attraente per un cineasta amatoriale che ambiva a creare film più artistici dei consueti *home movies*. Come

City symphonies, partly documentary, partly experimental films, often have a rudimentary narrative that tells the story of everyday life in the city. Not infrequently, this urban story takes the form of a cross-section through a city in the course of a single day, combined with a high degree of abstraction. By focusing on aspects of modern urban life, such as motorized traffic, busy streets, skyscrapers, crowds, industry, mechanized labour, consumption, and nocturnal entertainment, the city itself becomes the protagonist of these films. The filmmakers of city symphonies often had a background in the avant-garde visual arts, and adapted musical structures to compose visual symphonies of urban documentary material. By applying rhythmic and associative editing techniques, the tempo of their films merged with the rhythm of the city itself, and vice versa.

Today the interwar phenomenon of city symphonies is associated primarily with such celebrated films as Walther Ruttmann's Berlin. Die Sinfonie der Großstadt (Berlin, Symphony of a Great City, 1927), Dziga Vertov's Chelovek s kinoapparatom (Man with a Movie Camera, 1929), Alberto Cavalcanti's Rien que les heures (1926), Paul Strand and Charles Sheeler's Manhatta (1921), and Joris Ivens and Mannus Franken's Regen (Rain, 1929). But they inspired a whole school of filmmaking.

Continuing last year's series of "Other City Symphonies", this year's selection focuses on further variations of lesser-known city symphonies of the 1920s and 1930s. Some of these variations, including Friedrich Kuplent's Prater (Vienna, 1929) and Conrad Friberg's Halsted Street (Chicago, 1934), emphasize the intersection between avant-garde film and the milieu of amateur film, and can be defined as domestic city symphonies. Indeed, the city symphony concept was very attractive to the ambitious amateur filmmaker who wanted to create films that were more artistic than

dimostra *Prater*, questi film non erano meno sperimentali. In senso stretto, sinfonie urbane come *Manhatta* (1921), *Douro, Faina Fluvial* (Manoel de Oliveira, 1931), *A Bronx Morning* (Jay Leyda, 1931) e *Images d'Ostende* (Henri Storck, 1929) si possono considerare anche film amatoriali, poiché rappresentano le opere d'esordio di appassionati che sperimentavano il medium cinematografico e ne esploravano le possibilità (parecchi di loro divennero poi registi di professione).

Oltre alle opere provenienti da Europa e America settentrionale, il programma di quest'anno comprende sinfonie di città asiatiche (*Fukkō Teito Shinfoni* [Sinfonia della ricostruzione della metropoli imperiale], Tokyo, 1929) e sudamericane (*Así nació el Obelisco*, Buenos Aires, 1936, e *São Paulo, a Symphonia da Metrôpole*, 1929), a testimonianza del carattere veramente internazionale di questo fenomeno, in termini sia di produzione che di diffusione. Parecchi dei film proposti quest'anno hanno per oggetto la città nel suo complesso, la città come idea astratta, il centro, oppure un singolo luogo, una strada o un rione, mentre altre variazioni ritraggono i sobborghi e la periferia di grandi città (Praga in *Bežúčelná procházka* [Passeggiata senza meta] di Alexander Hackenschmied, 1930, e Parigi in *La Zone* di Georges Lacombe, 1928).

Anche esperienze urbane tipicamente moderne come la velocità, l'astrazione, l'alienazione e i nuovi e veloci mezzi di trasporto giocano un ruolo importante nelle sinfonie delle città. Esse si possono pertanto considerare come la traduzione in termini visivi del concetto di iperstimolazione dei sensi nella metropoli, elaborato dal sociologo tedesco Georg Simmel. Non riflettono solo l'atmosfera della città moderna, ma evocano altresì esperienze cinematografiche, esaltando i paralleli tra città e cinema. Film come *Jeux des reflets et de la vitesse* (Henri Chomette, 1925), *Les Nuits électriques* (Eugène Deslaw, 1928) e *Prater* (1929) indicano che la nostra percezione della città moderna e del cinema si basa sui medesimi principi visivi. In tal modo, le sinfonie della città rendono esplicito il nesso tra la spettacolarità cinematografica e il meccanismo di stimolo-risposta innescato dalla modernità metropolitana e dal suo sovraccarico sensoriale. La struttura dinamica e frammentata del cinema riecheggia lo stesso mondo urbano: il mutare della prospettiva, il ritmo del montaggio e gli effetti speciali sono presentati come l'espressione e insieme il prodotto della moderna vita metropolitana. – EVA HIELSCHER, STEVEN JACOBS

the usual home movies. As the Prater film demonstrates, these films were no less experimental. In fact, strictly speaking, numerous city symphony films, such as Manhatta (1921), Douro, Faina Fluvial (Manoel de Oliveira, 1931), A Bronx Morning (Jay Leyda, 1931), and Images d'Ostende (Henri Storck, 1929), can also be regarded as amateur films, since they are the debut works of enthusiasts who experimented with the film medium and its possibilities (several of them later became professional directors).

Besides works from Europe and North America, this year's programme also includes city symphonies from Asia (Fukkō Teito Shinfoni [Symphony of the Rebuilding of the Imperial Metropolis], Tokyo, 1929) and South America (Así nació el Obelisco, Buenos Aires, 1936, and São Paulo, a Symphonia da Metrôpole, 1929), underlining that the phenomenon was indeed truly international in terms of both production and exhibition. Several films in this year's selection focus on the city as a whole, the city as an abstract idea, the city center, or a single location, street, or neighborhood, while other variations portray the outskirts and periphery of big cities (Prague, in Alexander Hackenschmied's Bežúčelná procházka [Aimless Walk], 1930, and Paris, in Georges Lacombe's La Zone, 1928).

Typically modern urban experiences, such as speed, abstraction, alienation, and new and fast modes of transportation also play an important role in city symphonies. They can thus be considered visualizations of the German sociologist Georg Simmel's notion of the hyperstimulation of the senses in the metropolis. They not only reflect the experiences of the modern city, they also evoke cinematic experiences as well, emphasizing the parallels between city and cinema. Films such as Jeux des reflets et de la vitesse (Henri Chomette, 1925), Les Nuits électriques (Eugène Deslaw, 1928), and Prater (1929) indicate that our perception of the modern city and the cinema are based on the same visual principles. City symphonies thus make explicit the connection between film spectatorship and the stimulus-response mechanisms produced by metropolitan modernity and its sensory overload. The dynamic and fragmented structure of cinema echoes the experience of the city itself: shifting perspective, the pace of the editing, and special effects are presented as both the expression and product of modern metropolitan life. – EVA HIELSCHER, STEVEN JACOBS

Prog. I Buenos Aires, São Paulo, Budapest

ASÍ NACIÓ EL OBELISCO [Così è nato l'Obelisco / This Is How the Obelisk Was Born] (AR 1936)

REGIA/DIR, PROD: Horacio Coppola. COPIA/COPY: 35mm (blow-up da/from 16mm), 164 m, 6' 24 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Filmoteca Buenos Aires.

Questo cortometraggio di Horacio Coppola illustra la costruzione dell'Obelisco, monumento che sarebbe poi divenuto un simbolo della città di Buenos Aires. Alcuni principi estetici del film corrispondono all'approccio delle sinfonie urbane: l'erezione dell'obelisco viene

Horacio Coppola's short film deals with the construction of the Obelisco, a monument that has since become an iconic landmark of the city of Buenos Aires. His film shares some aesthetic principles with the city symphony approach, as it portrays the

infatti colta nel suo nesso con la città di Buenos Aires e i suoi abitanti. Coppola, uno dei migliori fotografi attivi in Argentina nel periodo tra le due guerre e una delle figure chiave del modernismo in quel Paese, era uno specialista di fotografia urbana. Nel 1936 ricevette l'incarico di fotografare Buenos Aires, di cui si festeggiavano i 400 anni, ed egli colse l'occasione per girare di propria iniziativa il film *Así nació el Obelisco*. Le immagini che ne risultarono, in particolare le fotografie, tra cui scene di strada notturne e istantanee di vita urbana nel centro e nei sobborghi, costituiscono una documentazione unica che ci restituisce la Buenos Aires di quel periodo con fedeltà e freschezza ineguagliate.

Nel 1929 Coppola fu tra i fondatori del primo cine-club di Buenos Aires, che proiettava cortometraggi d'avanguardia, comiche e lungometraggi europei come *Variété* (E. A. Dupont, 1925) e *La Passion de Jeanne d'Arc* (Carl Theodor Dreyer, 1928), introducendo così il pubblico argentino alle produzioni straniere più innovative. All'inizio degli anni Trenta venne in Europa: studiando al Bauhaus con il fotografo Walter Peterhans, ebbe modo di sviluppare un proprio personale stile d'avanguardia e conobbe la moglie, la fotografa tedesca Grete Stern. La coppia fuggì dalla Germania per trasferirsi a Parigi e a Londra e poi tornare in Argentina nel 1935. Coppola conosceva le avanguardie europee e le sinfonie urbane dai tempi del Bauhaus e mentre era in Europa aveva realizzato film sulle città, su Parigi nel 1934 – *Un quai de la Seine* – e su Londra nel 1935 – *A Sunday in Hampstead Heath*. Nel 1933, insieme a Walter Auerbach, aveva diretto anche il cortometraggio sperimentale *Traum* (Sogno).

EVA HIELSCHER

erecting of the obelisk and places it in relation to the city of Buenos Aires and its inhabitants. Coppola, one of Argentina's finest photographers of the interwar period and one of its key figures of modernism, specialized in urban photography. In 1936 he was commissioned to photograph Buenos Aires for the city's 400th anniversary, and took the occasion to shoot a film, Así nació el Obelisco, on his own initiative. The resulting images, especially his still photographs, including night-time street scenes and snapshots of urban life in the city center and its outskirts, are a unique record, and capture Buenos Aires at that period like no others.

In 1929, Coppola co-founded the first cine-club in Buenos Aires, which screened avant-garde shorts, slapstick comedies, and European feature films such as Variété (E. A. Dupont, 1925) and La Passion de Jeanne d'Arc (Carl Theodor Dreyer, 1928), thereby introducing innovative foreign films to Argentine audiences. In the early 1930s he traveled to Europe, where he studied at the Bauhaus with photographer Walter Peterhans, developed his own avant-garde style, and met his wife, the German photographer Grete Stern. The couple fled Germany and lived in Paris and London before leaving Europe for Argentina in 1935. Coppola was familiar with the European avant-gardes and city-symphony films from his time at the Bauhaus, and during his years in Europe had already made urban-related films, about Paris (Un quai de la Seine, 1934) and London (A Sunday in Hampstead Heath, 1935). In 1933, together with Walter Auerbach, he also directed the experimental short Traum (Dream). – EVA HIELSCHER

SÃO PAULO, A SYMPHONIA DA METRÓPOLE [San Paolo, sinfonia di una metropoli/São Paulo, Symphony of a Metropolis] (BR 1929)

REGIA/DIR, PROD: Adalberto Kemény, Rudolpho Rex Lustig. DID./TITLES: Niraldo Ambra. PROD: Rex Film. DIST: Paramount. USCITA/REL: 06.09.1929 (première: Paramount Movie Theatre, São Paulo). COPIA/COPY: 35mm, 1765m., 90' (16 fps); did./titles: PRT. FONTE/SOURCE: Cinemateca Brasileira, São Paulo.

Quello delle sinfonie delle città fu un fenomeno autenticamente internazionale e intercontinentale, che si estese ben al di là dell'Europa e dell'America settentrionale. Classico esempio di sinfonia di città sudamericana – ma con radici europee, poiché i suoi autori erano emigrati dall'Ungheria – *São Paulo, a Symphonia da Metrôpole* descrive la metropoli brasiliana come una città giovane, vivace, moderna e progressiva, sottolineando il fatto che né il film né la città sono più arretrati delle proprie controparti europee. Il film fu distribuito in Brasile dalla Paramount, che aveva una filiale nel paese, e ritraeva, secondo i comunicati stampa della casa, “i tonanti ritmi del progresso” della “città che è il cervello del Brasile”.

São Paulo è chiaramente ispirato a *Berlin* di Ruttmann (1927) e a *Rien que les heures* di Cavalcanti (1926). Soprattutto nella prima parte, esso segue in maniera praticamente letterale i propri modelli europei per quanto riguarda la struttura temporale: ritrae infatti il risveglio della città e l'inizio della giornata di lavoro, fino al climax dell'accelerazione

The city symphony was a truly international and intercontinental phenomenon, reaching far beyond Europe and North America. As an example of a South American city symphony – yet with European roots, since its filmmakers were émigrés from Hungary – São Paulo, a Symphonia da Metrôpole depicts the Brazilian metropolis as a young, vivid, modern, progressive city, underscoring that both the film and the city are not lagging behind their European counterparts. The film was released in Brazil by Paramount, which had a branch there; their press releases describe it as depicting the “thundering rhythms of progress” of the “brain-city of Brazil”.

São Paulo, a Symphonia da Metrôpole is clearly inspired by Ruttmann's Berlin (1927) and Cavalcanti's Rien que les heures (1926). Especially in its first part, it quite literally follows European examples in its temporal structure and portrayal of the awakening of the city and the start of the workday, until its climax

urbana che giunge subito prima di mezzogiorno, ed è reso splendidamente da un montaggio di inquadrature “caleidoscopiche”, che suddivide lo schermo in un mosaico di parti multiple, con una soluzione non dissimile da quella adottata da Vertov in *L'uomo con la macchina da presa* (1929). Tuttavia, in contrasto con *Berlin* e con il film di Vertov, qui gli autori concettualizzano la metropoli moderna servendosi sia delle immagini che di un testo – *São Paulo* contiene numerose didascalie, che introducono le sequenze successive e offrono una riflessione sulla vita urbana moderna. Un'altra differenza rispetto al canonico modello di Ruttmann è l'assenza del tropo dell'arrivo in città col treno. Lo spettatore è da subito identificato come un abitante di San Paolo. Ciò è ribadito in una delle prime didascalie, in cui i cineasti dedicano la loro sinfonia alla popolazione della metropoli brasiliana.

A metà del film, però, dopo la pausa del pranzo, con le panoramiche riprese da un altoparlante sopra la città, assistiamo effettivamente all'arrivo di un treno, che segna un improvviso cambiamento di stile. Il film si trasforma da sinfonia della città in più tradizionale travelogue turistico, comprendente anche un mini film didattico sulla produzione di antitossine per il veleno di ragni e serpenti al Butantam-Institut, un breve documentario sulla prigione statale e il suo eccezionale programma di riabilitazione dei detenuti, nonché un cortometraggio storico sugli eventi che nel 1822 segnarono l'indipendenza del Brasile. Dopo quest'intermezzo turistico, il film riassume la forma di sinfonia della città: impressioni urbane, grattacieli, e il ritmo del lavoro di fabbrica e dei macchinari nelle zone industriali della città per concludersi con una visione della San Paolo del futuro, che ricorda la città futuristica descritta in *Metropolis* di Fritz Lang (1927).

Kemeney e Lustig, che avevano iniziato la carriera presso i laboratori Pathé di Budapest e all'Ufa di Berlino prima di emigrare in Brasile alla metà degli anni Venti, lavorarono per quattordici mesi alla loro sinfonia cinematografica su San Paolo. Oltre a concentrare l'attenzione sull'architettura e la geografia della città, la radio, la stampa, il commercio, il settore finanziario cittadino, l'industria del caffè e le facoltà universitarie, i due cineasti introducono anche una nota di critica sociale con la sequenza in cui una mano apparentemente divina aleggia sul panorama della città, distribuendo monetine ai poveri e mazzi di banconote ai ricchi. Negli anni Trenta e Quaranta Kemeney e Lustig continuarono la loro attività cinematografica in Brasile, producendo cinegiornali e cortometraggi. – EVA HIELSCHER

in urban acceleration just before noon, beautifully represented by a montage of “kaleidoscopic” shots, in which the screen is split into multiple parts, not unlike Vertov’s Man with a Movie Camera (1929). However, in contrast to Berlin and Man with a Movie Camera, here the filmmakers conceptualize the modern metropolis in both images and text – São Paulo includes numerous intertitles, introducing the succeeding shots and reflecting on modern urban life. Another difference from Ruttmann’s canonical example is the lack of the arriving-in-the-city-by-train trope. From the very beginning, the filmmakers locate the spectator as a city dweller in urban São Paulo. This is also emphasized in one of the first intertitles, in which they dedicate their city symphony to the inhabitants of the Brazilian metropolis.

Nevertheless, in the middle of the film, after the lunch break, with its panoramic shots taken from a loudspeaker above the city, there is an arrival by train, which marks a sudden change in style. At this point the film turns from being a city symphony into a more traditional tourist travelogue, combined with a mini-educational film on the making of snake and spider antitoxins in the Butantam-Institut, a short documentary about the state prison and its unique prisoners’ rehabilitation programme, and a historical short about the 1822 events surrounding Brazilian independence. After this touristic intervention, the film resumes its city-symphony form, with urban impressions, high-rise buildings, and the rhythm of factory work and machines in the city’s industrial areas, and concludes with a vision of the São Paulo of the future, resembling the futuristic city of Fritz Lang’s Metropolis (1927).

Kemeney and Lustig, who began their careers at the Pathé laboratories in Budapest and at Ufa in Berlin before emigrating to Brazil in the mid-1920s, worked 14 months on their São Paulo film symphony. Besides their focus on the architecture and geography of the city and their attention to radio broadcasting, the press, trade, the city’s financial sector, the coffee business, and university faculties, the filmmakers also introduce a certain social critique by means of a sequence with a god-like hand hovering above the city panorama, giving a penny to the poor and piles of banknotes to the rich. In the 1930s and 1940s Kemeney and Lustig continued their cinema work in Brazil with the production of newsreels and short films. – EVA HIELSCHER

BUDAPEST FÜRDŐVÁROS (Budapest – the City of Spas and Cures) [Budapest, città delle terme] (HU 1935)

REGIA/DIR, MONT/ED: István Somkúti, László Kandó. PHOTOG: István Somkúti. ARTISTIC DIR: László Kandó. MUS: Sándor László. COPIA/COPY: 35mm, 15'30" (24 fps), sd.; senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Magyar Nemzeti Digitális Archivum es Filmintézet (MaNDA)/Hungarian National Digital Archive and Film Institute, Budapest.

Nel 1934 Budapest divenne ufficialmente una città termale come Bath, Wiesbaden e Carlsbad. István Somkúti e László Kandó adottarono questa denominazione per il loro film del 1935 *Budapest fürdőváros* (Budapest, città delle terme). Realizzato per la Budapesti

In 1934 Budapest became an official Spa city, like Bath, Wiesbaden, or Carlsbad. István Somkúti and László Kandó adopted this title for their 1935 film Budapest fürdőváros (Budapest – the City of Spas and Cures). Made for Budapesti Központi Gyógyés Üdülöhelyei

Központi Gyógyás Üdülöhelyi Bizottság (Ufficio di Budapest per gli stabilimenti termali e il turismo), il film servì molto probabilmente da opera promozionale e fu considerato un *kulturfilm*, un film didattico o documentario. Ritrae tre aspetti di Budapest: come capitale d'Ungheria, come una moderna città e come località termale. Ed effettivamente ci sono più di 120 sorgenti termali in questa città secondo una tradizione che risale ai Romani. Somkúti, operatore, regista, giornalista e fotografo, fece le riprese di sua iniziativa e in base alle proprie idee. In sala di montaggio fu affiancato da Kandó, che è indicato come direttore artistico del film. In una breve sequenza, i due filmmaker ricorrono a tecniche di montaggio sperimentali oltre che a trucchi come immagini rotanti ed effetti caleidoscopici. Somkúti esordì nell'industria cinematografica presso il laboratorio Pathé di Budapest, come Adalberto Kemeny e Rudolpho Rex Lustig, che nel 1929 realizzarono *São Paulo, a Symphonia da Metrópole* (pure in programma quest'anno). Essi non furono peraltro gli unici cineasti ungheresi a dedicarsi alle sinfonie delle città: l'elenco comprende anche Andor von Bary, che girò le sinfonie urbane olandesi *De Stad die Nooit Rust* del 1928 e *Hoogstraat* del 1929, e László Moholy-Nagy, che scrisse la sceneggiatura di *Dynamik der Gross-Stadt* (1922), una "sinfonia di città sulla carta", prima di realizzare i film *Impressionen vom alten Marseiller Hafen (Vieux Port)* (1929), *Berliner Stilleben* (1931) e *Großstadt-Zigeuner* del 1932. A quanto risulta, però, Kandó e Somkúti, che collaborò anche con l'Istituto cinematografico ungherese, sono stati gli unici registi a realizzare una sinfonia urbana di produzione ungherese dedicata a una città ungherese.

Il film è stato girato con una macchina da presa muta, ma ancora nel 1935 vi venne aggiunta – utilizzando il procedimento Pulvári sviluppato da Károly Pulvári, direttore tecnico dell'Istituto cinematografico ungherese -- una colonna sonora composta da Sándor László ed eseguita dall'Orchestra Sinfonica di Budapest. – EVA HIELSCHER

Prog. 2 Chicago, Tokyo, Beograd

HALSTED STREET (US 1934)

REGIA/DIR.: Conrad Friberg. PROD.: Conrad Friberg, Film and Photo League of Chicago. COPIA/COPY: DCP (da/from 16mm, 397 ft.), 11' (trascritto a/transferred at 24 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: The Museum of Modern Art, New York.

Nel 1934, dopo l'avvento del sonoro, Conrad Friberg, membro della Workers Film and Photo League che usava anche lo pseudonimo di Conrad O. Nelson, realizzò una sinfonia di città muta e casalinga dedicata a Chicago. Nello stesso anno un altro cineasta semiprofessionista, lo scrittore, viaggiatore e fotografo tedesco Heinrich Hauser girò un'altra sinfonia di città su Chicago, il lungometraggio *Weltstadt in Flegeljahren. Ein Bericht über Chicago* (Una metropoli in evoluzione: rapporto su Chicago), che è stato proiettato a Pordenone l'anno scorso. Sia Hauser che Friberg sottolineano la situazione della classe operaia nel periodo della grande depressione. Tuttavia, mentre Hauser, come Ruttman e altri, presenta la città come luogo della simultaneità, Friberg fornisce un'alternativa all'idea

Bizottság (the Budapest Spa and Health Resort Committee), the film functioned most probably as a promotional work and was considered a *kulturfilm*, a cultural or documentary film. It portrays three facets of Budapest: as the capital of Hungary, a modern city, and a health resort. Indeed, there are more than 120 hot springs in the city, whose spa heritage dates back to the Romans. Somkúti, a cameraman, director, journalist, and photographer, shot the footage for the film on his own and according to his own ideas. In the editing room, he was accompanied by Kandó, who is credited as the film's artistic director. For a short sequence, the filmmakers make use of experimental montage techniques and film tricks such as rotating images and kaleidoscopic effects. Somkúti started his career in the film industry at the Pathé laboratory in Budapest, like Adalberto Kemeny and Rudolpho Rex Lustig, who in 1929 made *São Paulo, a Symphonia da Metrópole* (also being shown at this year's Giornate). In fact, they weren't the only city-symphony filmmakers from Hungary; the list also includes Andor von Bary, who made the Dutch city symphonies *De Stad die Nooit Rust* (The City That Never Rests, 1928) and *Hoogstraat* (High Street, 1929), and László Moholy-Nagy, who wrote the screenplay *Dynamik der Gross-Stadt* (1922), a "city symphony on paper", before he realized the films *Impressionen vom alten Marseiller Hafen (Vieux Port)* (1929), *Berliner Stilleben* (1931), and *Großstadt-Zigeuner* (Gypsies of the Metropolis, 1932). However, Kandó and Somkúti, who also worked for the Hungarian Film Bureau, seems to be the only directors who made a Hungarian city symphony about a Hungarian city.

Even though the film was shot with a silent film camera, it was combined with a music track in 1935, composed by Sándor László and performed by the Symphony Orchestra Budapest (making use of the Pulvári sound system, which was developed by the Hungarian Film Bureau and its technical director Károly Pulvári). – EVA HIELSCHER

In 1934, after the introduction of sound, Conrad Friberg, a member of the Workers Film and Photo League who also used the pseudonym Conrad O. Nelson, made a silent domestic city symphony about Chicago. That same year another semi-professional filmmaker, the German writer, traveler, and photographer Heinrich Hauser, made another city symphony about Chicago, the feature-length *Weltstadt in Flegeljahren. Ein Bericht über Chicago* (A World City in Its Teens. A Report on Chicago), which was screened in Pordenone last year. Both Hauser and Friberg placed some emphasis on the situation of the working class in the Depression era. However, whereas Hauser, like Ruttman and others, presented the city as a space of simultaneity, Friberg introduced an alternative to the

dello spaccato di vita cittadina. Percorrendo Halsted Street da sud a nord, in tutta la sua lunghezza, attraverso l'intero paesaggio urbano, il suo cortometraggio conserva la struttura dello spazio urbano e taglia letteralmente la città. Friberg dichiara anzi le sue intenzioni in una didascalia iniziale: "Questo film presenta uno spaccato di Chicago, quale si può osservare in Halsted Street."

Tom Gunning ha definito il film di Friberg, che era stato girato a 16mm, uno dei più originali documentari urbani prodotti prima della seconda guerra mondiale, un capolavoro misconosciuto che offre un approccio unico nel suo genere alla geografia urbana e insieme un'alternativa al concetto di sinfonia di città. La strada definisce la struttura del film, cioè un percorso lineare determinato dalla traiettoria progressiva descritta dallo snodarsi di Halsted Street. A causa della lunghezza della strada, il film ci mostra numerosi e vari quartieri di Chicago, che si dispiegano successivamente sullo schermo; insegne di negozi e ristoranti denotano i diversi distretti etnici, e il film esplora la città anche in quanto spazio di iscrizioni testuali. Friberg intreccia però la specificità della location e la struttura dettata dall'andamento della strada, che suggerisce un andamento lineare, alle soluzioni di montaggio associativo e per contrasto tipiche delle sinfonie di città, conferendo in tal modo al film un ulteriore livello di significato. *Halsted Street* non è solo un autentico spaccato, ma anche un vero e proprio film di montaggio.

Ringraziamo Tom Gunning (Università di Chicago) per aver richiamato la nostra attenzione su questo film e per la sua stimolante analisi di *Halsted Street* "One-way Street: Urban Chronotopes in Ruttmann's Berlin: Symphony of a Great City and Conrad's Halsted Street", in *Urban Images: Unruly Desires in Film and Architecture*, a cura di Synne Bull e Marit Paasche (Berlino, Sternberg Press, 2011). La presente scheda si basa sul saggio di Gunning e fa riferimento ad alcune delle sue idee.

EVA HIELSCHER

cross-section idea of the life of a city. By tracing the length of Halsted Street from south to north through the entire cityscape, his short film preserves the spatial structure of urban space, and literally cuts through the city. Indeed, Friberg announces his course in an opening intertitle, "This Film Presents a Cross Section of Chicago As Seen On Halsted Street."

Tom Gunning has described Friberg's film, originally shot on 16mm, as one of the most original urban documentaries produced before World War II, a neglected masterpiece that offers a unique approach to urban geography and an alternative to the city symphony concept. The street defines the structure of the film, a linear path determined by a progressive trajectory along the course of Halsted Street. Due to the length of the street, the film shows a variety of Chicago neighborhoods, which unfold successively on the screen; shop and restaurant signs mark the different ethnic districts, as the film also explores the city as a space of textual inscription. However, Friberg combines this specificity of location and the street-determined cross-section structure, which suggests a linear montage, with the associative and contrasting editing techniques typical of city symphonies, thereby adding another layer of meaning to the film. Halsted Street is not only a genuine cross-section, but also a distinct montage film.

The curators of this series would like to thank Tom Gunning (University of Chicago) for drawing our attention to this film and for his inspiring analysis of Halsted Street in "One-way Street: Urban Chronotopes in Ruttmann's Berlin: Symphony of a Great City and Conrad's Halsted Street", published in Urban Images: Unruly Desires in Film and Architecture, Synne Bull, Marit Paasche, eds. (Berlin: Sternberg Press, 2011). My note is based on Gunning's article and refers to some of his ideas.

EVA HIELSCHER

FUKKŌ TEITO SHINFONI [Sinfonia della ricostruzione della metropoli imperiale/Symphony of the Rebuilding of the Imperial Metropolis] (JP 1929)

REGIA/DIR, PROD: Tokyo shisei chosa kai [Tokyo Institute for Municipal Research]. COPIA/COPY: 35mm, 570 m., 32' (16 fps); did./titles: JPN. FONTE/SOURCE: National Film Center of The National Museum of Modern Art, Tokyo.

Copia stampata nel 2009 dall'internegativo 35mm ricavato dal nitrato 35mm rimpatriato dalla Library of Congress. / Print struck in 2009, from the 35mm intermediate negative transferred from the 35mm nitrate print repatriated from the Library of Congress in Washington, DC.

Il tema centrale del film *Fukkō Teito Shinfoni* è la ricostruzione di Tokyo negli anni Venti. Il 1° settembre 1923 il grande terremoto del Kanto devastò Tokyo, provocando un enorme incendio che rase al suolo un'area di 36 chilometri quadrati e causò 68.000 vittime. Dopo la catastrofe, la commissione incaricata di ricostruire la città colse l'occasione per modificare significativamente le norme dell'impianto urbano, in primo luogo sostituendo le tradizionali costruzioni in legno e introducendo nuovi stili architettonici e nuovi materiali, come il cemento armato e l'acciaio. Tokyo fu ricostruita e rinacque come

The film Fukkō Teito Shinfoni focuses on the rebuilding of Tokyo in the 1920s as its central theme. On 1 September 1923 the Great Kanto Earthquake devastated Tokyo, causing an enormous fire that burned 36 square kilometers to the ground and killed 68,000 people. Following the disaster, the master commission for rebuilding the city seized the opportunity to make extensive changes in regulations affecting the cityscape, most importantly replacing traditional modes of wooden construction and introducing new architectural styles and materials, such as reinforced concrete and steel. Tokyo was rebuilt,

metropoli moderna. Nell'ottobre e novembre del 1929, il Tokyo shisei chosa kai (Istituto municipale di ricerca), che era stato fondato nel 1922 dal sindaco di Tokyo Shinpei Goto, organizzò la mostra "Teito Fukko" (Rinascita della capitale imperiale), per documentare ed esporre al pubblico i progressi realizzati fino a quel momento. Nell'ambito di tale mostra l'Istituto produsse anche il film *Fukkō Teito Shinfoni*, che venne proiettato presso municipio di Hibiya.

La pellicola segue la struttura delle sinfonie urbane, illustrando dall'alba al tramonto un giorno nella vita della metropoli giapponese ricostruita. Ammiriamo i ponti sul fiume Sumida, i moderni mezzi di trasporto, le strade, i mercati, le fabbriche, i palazzi residenziali e governativi e quelli per uffici, il lavoro, le attività ricreative e le luci al neon nella notte, insieme ad altri motivi caratteristici di queste sinfonie. Il film si sofferma poi sulle altre attività di ricostruzione e comprende anche il viaggio di ritorno da Tokyo a Yokohama, mostrando le differenti zone urbane e l'espansione territoriale della città.

Per struttura e contenuto incentrato sulla moderna vita urbana, *Fukkō Teito Shinfoni* si ricollega ad altre sinfonie del periodo. I suoi autori conoscevano quasi certamente *Berlin* di Walther Ruttmann, che nel 1928 ebbe una vasta diffusione in Giappone e fu definito una grande opera d'arte, anche se i recensori dell'epoca si divisero tra la celebrazione entusiastica e le aspre critiche.

Questa scheda è basata sulle ricerche e i testi di Chris Dähne, *Die Stadtsinfonien der 1920er Jahre*, 2013, e "Cinematic Urbanism and Architecture of Tokyo in Times of Epochal Upheaval," in *Eselsohren* 2, 2014. – EVA HIELSCHER

*re-emerging as a modern metropolis. In October and November 1929, the Tokyo shisei chosa kai (Tokyo Institute for Municipal Research), which was established in 1922 by Tokyo Mayor Shinpei Goto, organized an exhibition, "Teito Fukko" (Rebirth of the Imperial Capital), to document and display the progress achieved thus far. For this exhibition the Institute also produced the film *Fukkō Teito Shinfoni*, which was screened at the city hall in Hibiya.*

The film follows the city symphony dawn-to-dusk structure, portraying a day in the life of the rebuilt Japanese metropolis. We see the city's bridges over the Sumida River, modern means of transportation, streets, markets, factories, residential, office, and government buildings, work, leisure activities, and neon lights at night, as well as other characteristic city symphony motifs. In addition, further rebuilding activities are underlined. The film also includes a return trip from Tokyo to Yokohama, showing different urban zones and the city's spatial expansion.

*In its structure and content of modern urban life, *Fukkō Teito Shinfoni* relates to other city symphonies of the era. Its filmmakers were most probably familiar with Walther Ruttmann's *Berlin*, as it was widely screened in Japan in 1928 and was proclaimed a great work of art, even though contemporary critics were split between a celebration and a sharp critique of the film.*

*I would like to acknowledge Chris Dähne's research on this film. My notes are based on her writings (*Die Stadtsinfonien der 1920er Jahre*, 2013, and "Cinematic Urbanism and Architecture of Tokyo in Times of Epochal Upheaval," in *Eselsohren* 2, 2014). – EVA HIELSCHER*

BEOGRAD – PRESTONICA KRALJEVINE JUGOSLAVIJE (Beograd – Na razmedji Istoka i Zapada) [Belgrado, la capitale del Regno di Jugoslavia (Belgrado al crocevia tra Est e Ovest) / Belgrade – the Capital of the Kingdom of Yugoslavia (Belgrade – At the Crossroads between East and West)] (YU 1932)

REGIA/DIR: Vojin Djordjević. PHOTOG: Josip Novak, Anton-Harry Smeh. PROD: Jugoslovenski Prosvetni Film, Beograd. COPIA/COPY: DCP (da/from 35mm, 1534 m.), 56' (trascritto a/transferred at 25 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Jugoslovenska Kinoteka, Beograd (restauro digitale/digital restoration 2K, 2016).

La prima ufficiale del primo grande film nazionale sulla nostra capitale, Belgrado, si tenne presso il cinema "Uranija" esaurito in ogni ordine di posti a metà del marzo 1932, due mesi dopo la prima proiezione riservata alla stampa. L'autore del film, Vojin M. Đorđević (1897-1985), era un famoso giornalista, fotografo e storico del cinema, all'epoca anche segretario generale del Centro cinematografico nazionale di Belgrado. Qualche anno prima aveva iniziato a girare un breve documentario su Belgrado, che però aveva dovuto abbandonare per mancanza di fondi. Nel frattempo, nel 1931, era stata fondata l'importante casa cinematografica Jugoslovenski prosvetni film (Cinema didattico jugoslavo), con sedi a Belgrado e a Zagabria, che godeva di uno status preferenziale e del sostegno delle autorità pubbliche. Ben presto Đorđević ricevette da questa casa rilevanti aiuti finanziari e di altra natura per la realizzazione del suo vecchio progetto.

Quando fu presentato alla stampa, a metà di gennaio del 1932, il film

The gala premiere of the first great domestic film about our country's capital city, Beograd – Prestonica Kraljevine Jugoslavije (Belgrade – the Capital of the Kingdom of Yugoslavia), took place in mid-March 1932, at a sold-out screening at the cinema "Uranija". Its director, Vojin M. Djordjević (1897–1985), was a well-known journalist, photographer, and film historian, who at the time was also the General Secretary of the National Film Centre in Belgrade. He had started to make a short documentary film about Belgrade a few years earlier, but had to abandon it due to lack of funds. In the meantime, Jugoslovenski Prosvetni Film [Yugoslav Educational Film], a production company with offices in Belgrade and Zagreb that enjoyed preferential status and the strong support of the official authorities, was founded, in 1931. Shortly afterwards Djordjević finally was able to obtain the backing he needed for his long-standing project.

At the time of the film's press premiere two months earlier, in mid-



Beograd – Prestonica Keraljevine Jugoslavije, Vojin Djordjević, 1932. (Jugoslovenska Kinoteka)

venne indicato anche col titolo alternativo *Beograd – Na razmeđu Istoka i Zapada* (Belgrado, al crocevia tra oriente e occidente) e aveva una lunghezza di 2050 metri, ridotti a 1500 circa per la prima ufficiale di marzo. Dopo la proiezione per la stampa, un corrispondente della gazzetta di Belgrado, *Beogradske opštinske novine*, scrisse: “Il film ci mostra la capitale com’era e com’è oggi; esso è parte della storia di Belgrado e contemporaneamente costituisce un documento autentico sull’intensa vita odierna della città, sul suo moderno sviluppo e sulla sua costruzione, sulla dinamica del suo impetuoso progresso, sul suo cruciale ruolo nella vita locale, nazionale e internazionale. La Belgrado che svanisce e la Belgrado che nasce, la Belgrado che avanza con una forza dinanzi a cui

January 1932, it was known by its alternate title, Beograd – Na razmedji Istoka i Zapada (Belgrade – At the Crossroads between East and West) and was 2050 metres long. For the public premiere in March it was shortened to around 1500 metres. After the January press show, a reporter for the Belgrade municipal newspaper Beogradske opštinske novine wrote: “It shows the capital as it was and as it is now; the film is a part of the capital’s history as well as a genuine document about the intensive life of today, its modern development and construction, the dynamics of its great progress, and its significant role in state, home, and international life. Belgrade that vanishes and Belgrade that is being born, Belgrade

gli stranieri si arrestano, la Belgrado che vive dall'alba al tramonto.” Le reazioni furono sostanzialmente positive, ma alcuni critici giudicarono il film troppo lungo, rimproverandogli “la mancanza di un filo conduttore” e suggerendo di accorciarlo drasticamente per evitare le ripetizioni superflue e renderlo più comprensibile agli stranieri. Come soluzione di compromesso, la versione di marzo fu tagliata di oltre 500 metri; ricevette un'accoglienza più benevola, come si evince dalla favorevole recensione di un critico di *Vreme* (Tempo), rivista politicamente assai influente: “Con una serie di riprese che documentano vari aspetti e parti della capitale – i magnifici edifici, il traffico, i parchi, i monumenti, la vita che ferve nelle strade, gli scorci più interessanti e i luoghi per i picnic, i moli, i festival, la vita sportiva e le costruzioni che ammodernano la città, ecc. – viene illustrato il volto complessivo di Belgrado ... Dopo una serie di film modesti e frammentari che non hanno contribuito in maniera significativa a delineare un quadro generale della città, Jugoslovenski prosvetni film, la nostra maggiore casa di produzione cinematografica, ha finalmente realizzato un film su Belgrado che illustra in maniera compiuta la vita, le creazioni, la prospettiva, la storia e la bellezza della nostra capitale.” Dal punto di vista odierno, le critiche e gli attacchi che all'epoca colpirono questa pionieristica impresa sembrano un po' ingiusti: essa infatti non pretendeva di avvicinarsi, nella concezione o nello stile, ai maggiori esperimenti di “sinfonie di città” come *Rien que les heures* di Alberto Cavalcanti (1926) e *Berlin. Die Symphonie einer Grosstadt* di Walther Ruttmann (1927); ma è indubbiamente riuscita a creare un singolare affresco cinematografico di Belgrado, la città che collega l'Oriente con l'Occidente e che è balzata di colpo dagli acciottolati turchi e dalle umide casupole di fango all'asfalto e ai moderni edifici a più piani, risorgendo come una fenice dalle sue ceneri dopo la tremenda devastazione e i saccheggi subito durante la prima guerra mondiale.

Il film è stato restaurato utilizzando i sei rulli della copia di lavorazione, che era priva di didascalie e in cui le inquadrature non erano in ordine. Le didascalie, ricavate dalla sceneggiatura originale conservata da Vojin Đorđević, sono state tutte incorporate nella nuova versione, anche se oggi certi fotogrammi non esistono più. – ALEKSANDAR SAŠA ERDELJANOVIĆ

that advances with a vigour before which foreigners halt, Belgrade that lives from dawn till dusk.”

Although reactions were largely positive, critics generally thought the film was too long, that it lacked a strong structure, and needed to be greatly shortened to dispense with certain unnecessary repetitions and made more comprehensible for foreign audiences. As a compromise solution, the March premiere version was cut by more than 500 metres. This was received more favourably, as this positive text by a critic in the politically influential journal Vreme (Time) demonstrates: “In a series of scenes representing various views and parts of the capital, magnificent edifices, traffic, parks, landmarks and monuments, street life, points of interest, picnic spots, docks, festivals, sports, construction works on the capital’s modernization, etc., the complete outer appearance of Belgrade was shown... After tiny fragmented films without distinctive significance for the general depiction of the city, Jugoslovenski Prosvetni Film, our biggest production company, has finally created a film about Belgrade that completely shows the life, creation, perspectives, history, and beauty of our capital city.”

From today’s point of view, it seems that this pioneer venture was rather unjustly attacked and criticized at the time it was made, since it did not claim to resemble either in conception or style those significant “city symphony” experiments such as Alberto Cavalcanti’s Rien que les heures (1926) and Walther Ruttmann’s Berlin. Die Symphonie der Großstadt (1927). It undoubtedly created in its unique and documentary manner a film fresco of Belgrade, the city that is a link between East and West, the city that leaped into the age of asphalt and modern multi-storey buildings directly from Turkish cobblestones and damp houses made of mud, rising like a phoenix from the ashes after dreadful destruction and looting in World War I. The film has been restored using the 6 reels of the work print, in which shots were completely out of order and all the intertitles were missing. All of the intertitles incorporated in this new digital copy have been reconstituted using Vojin Djordjević’s original screenplay, which has survived, although today some frames of the film do not exist. – ALEKSANDAR SAŠA ERDELJANOVIĆ

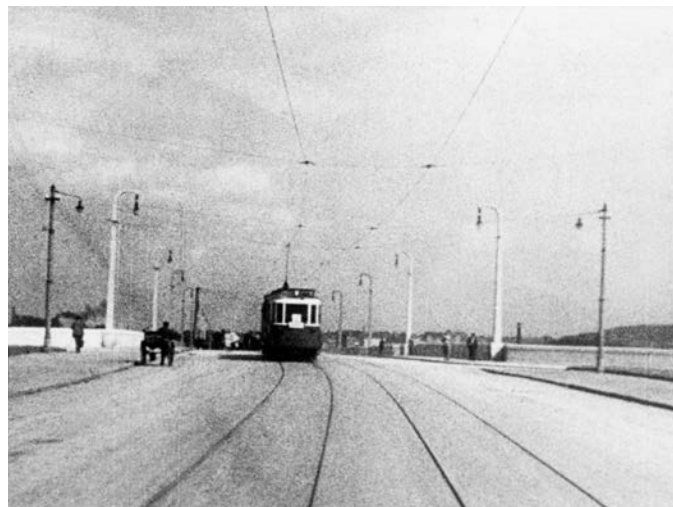
Prog. 3 L'esperienza della città moderna: astrazione, velocità, periferia *Experiences in the Modern City: Abstraction, Speed, and Periphery*

BEZÚČELNÁ PROCHÁZKA [Passeggiata senza meta/Aimless Walk] (CS 1930)

REGIA/DIR, PROD: Alexander Hackenschmied. CAST: Bedřich Votýpka (uomo col cappello/man with hat). COPIA/COPY: 35mm, 219 m., 7'40" (24 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Národní filmový archiv, Praha.

Nel 1930 il critico e fotografo d'avanguardia ceco Alexander Hackenschmied, che in seguito, dopo essere emigrato negli Stati Uniti, avrebbe cambiato il proprio cognome in Hammid, prese a prestito una cinepresa Kinamo e realizzò un film davvero indipendente. *Bezúčelná procházka* (Passeggiata senza meta) si può considerare una sinfonia della città di Praga con un effetto centrifugo. Mentre altri film, come *Berlin* di Walther Ruttmann, iniziano con l'arrivo in città per ferrovia,

In 1930, Czech avant-garde photographer and critic Alexander Hackenschmied, who later, after his emigration to the U.S., would change his name to Hammid, borrowed a Kinamo camera and made a truly independent film. Aimless Walk can be considered a city symphony about Prague with a centrifugal effect. Whereas other films, such as Walther Ruttmann’s Berlin, start with the arrival in the city by train, boat, or other modern means of



Bezúčelná procházka, Alexander Hackenschmied, 1930. (Národní filmový archiv)

in battello o con un altro mezzo di trasporto moderno, l'opera di Hackenschmied ci trasporta nella direzione opposta, mostrandoci una corsa in tram che parte dal centro cittadino per condurci verso la periferia e i sobborghi di Praga, nel paesaggio per metà industriale e per metà rurale di Libeň, tra ciminiere di fabbriche, campi incolti, alberi e specchi d'acqua scintillanti. Il titolo di lavorazione del film era appunto *Na okraji* (Nei sobborghi). Dal punto di vista stilistico, la corsa in tram ricorda la sequenza del treno in *Berlin* di Ruttmann: Hackenschmied infatti intreccia inquadrature del tram, sul tram e dal tram in un montaggio rapido e ritmico, che esibisce e fonde prospettive multiple

transportation, Hackenschmied's film takes us in the opposite direction, showing a tram ride that starts in the city center and leads us to the periphery and outskirts of Prague, to the half-industrial, half-rural landscape of Libeň, with its factory chimneys, fallow fields, trees, and reflecting water surfaces. In fact, the film's working title was Na okraji (On the Outskirts). Stylistically, the tram ride recalls the train sequence of Ruttmann's Berlin, as Hackenschmied combines shots of, on, and from the tram in a rapid and rhythmic montage, displaying and merging multiple perspectives into a kaleidoscopic whole which stands for the

in un insieme caleidoscopico, così da rappresentare l'esperienza dei nuovi e rapidi modi di viaggiare nella città moderna.

Tale esperienza diviene personale e personificata: infatti – caratteristica insolita per le sinfonie di città – questo film ha un protagonista, un uomo col cappello interpretato da un amico di Hackenschmied, l'attore non professionista Bedřich Votýpka, il quale prende il tram, passeggia lungo le rive della Moldava, si siede a fumare in un prato e infine torna in città. Meglio ancora: metà di lui torna nel centro di Praga, mentre il suo doppio rimane nei sobborghi. È un vagabondo urbano, ma non propriamente un *flâneur*, poiché non osserva e non si tuffa nelle folle cittadine, ma va a passeggio per esplorare i sobborghi semi-industriali della metropoli.

Il film fu proiettato per la prima volta nell'ambito di una manifestazione dedicata ai film d'avanguardia internazionali che lo stesso Hackenschmied organizzò presso il cinema Kotva di Praga tra il novembre del 1930 e il febbraio 1931. Il programma comprendeva altre sinfonie e film di soggetto urbano, come *À propos de Nice* di Jean Vigo, *Rien que les heures* di Alberto Cavalcanti, *Cinq minutes de cinéma pur* di Henri Chomette e *Vesnoi* (Primavera) di Mikhail Kaufman. Dopo *Bezúčelná procházka*, che è il suo primo film, Hackenschmied realizzò nel 1932 un'altra sinfonia delle città, *Na Pražském hradě* (Il castello di Praga). In seguito girò documentari, film pubblicitari e alcuni film sperimentali come *Meshes of the Afternoon* (1943), frutto della collaborazione con Maya Deren, che allora era sua moglie.

(Un ringraziamento speciale a Natascha Drubek per le ricerche condotte su *Bezúčelná procházka* e il magnifico articolo apparso sulla rivista *Bohemia*, n. 52, 2012.) – EVA HIELSCHER

JEUDES REFLÈTS ET DE LA VITESSE (FR 1925)

REGIA/DIR, PROD: Henri Chomette. COPIA/COPY: DCP (da/ from 16mm), 8' (trascritto a/ transferred at 18 fps); senza did./no titles.

FONTE/SOURCE: Light Cone, Paris.

Negli anni Venti i giovani cineasti dell'avanguardia francese si diedero a esplorare il campo dell'astrazione, sviluppando parallelamente un interesse per il materiale documentario, le immagini urbane e la città stessa. *Jeu des reflets et de la vitesse* di Henri Chomette è una variazione delle sinfonie di città risalente al periodo anteriore a *Berlin* di Ruttmann, che diede il nome a questo fenomeno. Analogamente al suo *Cinq minutes de cinéma pur* (1926), anche questo cortometraggio è, all'inizio, un film puramente astratto, composto da sequenze caleidoscopiche, forme prodotte da distorsioni ottiche, oggetti rotanti e da un gioco di forme, movimento, luce e ombra. E pure si conclude in maniera astratta. In tal modo Chomette, che era fratello di René Clair, fornisce una cornice e un tono alla propria opera di esplorazione e gioco visivo, che nella parte maggiore del film coinvolge le strutture e il paesaggio urbano di Parigi.

In effetti, nel suo *cinéma pur*, Chomette tratta anche il materiale urbano della capitale francese secondo i criteri di un film astratto. Lo spettatore si trova immerso in un rapido viaggio in metrò, vorticoso come un giro sull'ottovolante, attraverso gallerie e viadotti, in una

experience of new and fast ways of travelling in the modern city. This experience becomes personal and personified, since, unusually for city symphony films, this one has a protagonist – a man with a hat, played by Hackenschmied's friend, non-professional actor Bedřich Votýpka, who takes the tram, goes for a walk on the Libeň peninsula along the shores of the Vltava river, sits smoking in the grass, and finally returns to the city. Even better: one half of him returns to the city center of Prague, while his doppelgänger stays on the outskirts. He is an urban wanderer, though not quite a flâneur, as he does not observe and dive into the crowds in the city, but goes for a walk to explore the city's semi-industrial suburbs.

The film premiered in a programme Hackenschmied himself organized in the Kotva cinema in Prague between November 1930 and February 1931, which focused on international avant-garde films. This included other city symphonies and urban-related films, such as Jean Vigo's *À propos de Nice*, Alberto Cavalcanti's *Rien que les heures*, Henri Chomette's *Cinq minutes de cinéma pur*, and Mikhail Kaufman's *Vesnoi* (*Springtime*) *Aimless Walk* was Hackenschmied's first film, followed in 1932 by another city symphony, *Na Pražském hradě* (*Prague Castle*). Later he made documentary and advertising films, and shot experimental films, such as *Meshes of the Afternoon* (1943), made with his then-wife Maya Deren.

I would like to acknowledge Natascha Drubek, for her wonderful article and research on *Aimless Walk* in the journal *Bohemia* 52 (2012). – EVA HIELSCHER

In the 1920s, the young filmmakers of the French avant-garde experimented with abstraction, as they also became interested in documentary material, urban imagery, and the city. Henri Chomette's *Jeu des reflets et de la vitesse* is a city symphony variation from the period before Ruttmann's *Berlin* gave the phenomenon its name. Similarly to his *Cinq minutes de cinéma pur* (1926), the short starts out as a purely abstract film with kaleidoscopic shots, optically distorted forms, spinning objects, and the play of forms, movement, light, and shadow. In fact, it also ends in an abstract manner. By this, Chomette, who was René Clair's brother, frames and sets the tone for his exploration of and visual play with the urban structures and cityscape of Paris in the main portion of the film.

Indeed, in his *cinéma pur*, Chomette treats the urban material of the French capital according to the rules of the abstract film as well. The viewer becomes immersed in a fast, rollercoaster-like métro ride through tunnels and across viaducts, constantly alternating between darkness and light, abstraction and the

costante alternanza di tenebre e luce, di astrazione e realtà concreta e materiale; tra luci elettriche che danzano sulle pareti oscure delle gallerie e strutture architettoniche, pali del telefono e alberi illuminati dal sole lungo i binari. Il viaggio continua in barca lungo il fiume, spalancando ai nostri occhi le tipiche vedute delle sinfonie di città: Parigi e la Senna, compresi panorami famosi come quello di Notre-Dame ma anche paesaggi industriali e ciminiere di fabbriche. Chomette fa ampio uso di tecniche sperimentali come l'accelerazione e le esposizioni multiple. Infine i convogli del metrò, la Senna e la torre Eiffel cominciano a roteare, richiamando l'effetto vertiginoso di un velocissimo giro di giostra ed esemplificando così l'esperienza della travolgente molteplicità di sensazioni offerta dalla città moderna. Questo riferimento all'esperienza urbana si fonde con l'approccio astratto di Chomette: la realtà viene assorbita nel gioco di luce e movimento, forme e velocità, nel momento in cui egli colloca il proprio studio astratto nell'ambiente urbano di Parigi. – EVA HIELSCHER

LES NUITS ÉLECTRIQUES (FR 1929)

REGIA/DIR, PROD: Eugène Deslaw. COPIA/COPY: 35mm, 265 m., 13' (24 fps); senza did./no titles (credits iniziali/opening credits: RUS).

FONTE/SOURCE: Les Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

Les Nuits électriques di Eugène Deslaw è un film astratto che per alcune caratteristiche si avvicina al concetto di sinfonia della città. In questo caso l'autore evoca la notte urbana filmando le luci delle strade, le insegne elettriche e le facciate illuminate. Mentre in altri film - come *Berlin* di Ruttmann, *Rien que les heures* di Cavalcanti o *L'uomo con la macchina da presa* di Vertov - la città notturna è solo uno dei molti elementi della vita urbana, *Les Nuits électriques* si concentra esclusivamente su quest'aspetto della moderno urbanesimo. Deslaw [Yevhen Slavchenko], nato in Ucraina e giunto in Francia nel 1922, intreccia immagini di Parigi e Berlino per comporre una sinfonia in miniatura di luci cittadine e insegne luminose notturne – creando così un “sogno di luce” in cui la sera delle grandi città si anima di movimenti misteriosi, forze invisibili, macchine e vari effetti visivi. Grazie al violento contrasto fra contorni scuri, spesso completamente neri, e luci in movimento, l'immagine cinematografica si presenta spesso come una superficie quasi completamente piatta; la città diventa allora lo sfondo astratto del gioco che il cineasta conduce con la luce e le forme geometriche, con le linee, i punti e il movimento.

Ma *Les Nuits électriques* è anche un film sulla città letteraria, testuale – i segni e i caratteri, le parole e gli slogan visibili in città la notte. È anche un film sul cinema stesso, su quella luce nel buio che crea un'impressione visiva – anzi, di passaggio notiamo anche l'insegna di un cinema Ufa. E più ancora, è un'opera che esplora le potenzialità e la forza manipolatrice del cinema. La facciata di un palazzo appare illuminata da linee di luce, che trasformano l'edificio in un negativo di se stesso, una sorta di scheletro o versione ai raggi X. Il montaggio di Deslaw alterna poi immagini in negativo di pali del telefono e della ciminiera di una fabbrica a riprese notturne, trasformando in notte, con mezzi cinematografici e fotochimici, quelle che in realtà

concrete and material, between electric lights dancing on the walls in the dark tunnels and architectural structures, telephone poles, and trees along the rails in daylight. The trip continues by boat on the river, unfolding and opening up to city-symphony views of Paris and the Seine, including famous sights such as Notre-Dame as well as industrial landmarks and factory chimneys. Chomette makes extensive use of experimental techniques such as acceleration and multiple exposures. Finally, métro trains, the Seine, and the Eiffel Tower begin to rotate, recalling the dizzying effect of a fast merry-go-round ride and exemplifying the experience of the overwhelming multiplicity of sensations in the modern city. This reference to the urban experience merges with Chomette's abstract approach. Reality becomes absorbed in the play of light and movement, forms and speed, as he sets and locates his abstract study in the urban environment of Paris. – EVA HIELSCHER

Eugène Deslaw's Les Nuits électriques is an abstract film that shares some features with the city symphony concept. In this instance, the filmmaker evokes the nocturnal city via its streetlights, electric signs, and illuminated façades. Whereas films such as Ruttmann's Berlin, Cavalcanti's Rien que les heures, or Vertov's Man with a Movie Camera take the city at night as only one element among many of urban life, Les Nuits électriques focuses exclusively on this aspect of urban modernity. The Ukrainian-born Deslaw [Yevhen Slavchenko], who moved to France in 1922, combines images of Paris and Berlin, and composes a little symphony of city lights and illuminated signs at night – creating a “light dream” of evenings in big cities, with mysterious movements, invisible forces, machines, and various visual effects. By the sharp contrast of dark, often completely black surroundings and moving lights, the filmic image often takes on an almost completely flat surface; the city becomes an abstract background for the filmmaker's play with light, geometric forms, lines, dots, and movement.

But Les Nuits électriques is also a film about the literary, textual city – the signs and characters, words and slogans visible in the city at night. It is also a film about cinema itself, the light in the dark that creates a visual impression – indeed, we see the signs of an Ufa cinema in passing. Even further, it is a work about the manipulating forces and potentialities of cinema. The façade of a building appears illuminated with lines of lights, which transform the house into a negative of itself, a sort of skeleton or X-ray version. In fact, Deslaw also intercuts negative shots of telephone poles and a factory chimney with the nocturnal images, transforming with cinematic and photochemical means actual

sono immagini diurne. Alla fine, la danza di luci e fuochi d'artificio cinematografici trapassa nel filmato di autentici fuochi artificiali, anch'esso manipolato e rafforzato da tecniche cinematografiche sperimentali.

Georges Sadoul definì *Les Nuits électriques*, insieme con *Montparnasse* (1930) dello stesso Deslaw, un reportage parigino. Nel 1929, dopo *Les Nuits électriques*, il regista realizzò il famoso *La Marche des machines*, in cui pure sono presenti alcuni parallelismi con le sinfonie della città. – EVA HIELSCHER

daytime images into night as well. In the end, the dance of lights and filmic fireworks converts into an actual filmed firework, which is itself manipulated and reinforced by experimental film techniques.

*Georges Sadoul called *Les Nuits électriques*, together with Deslaw's *Montparnasse* (1930), Parisian reportage. After *Les Nuits électriques*, in 1929 Deslaw made his famous *La Marche des machines*, which also displays some parallels with the city symphony approach. – EVA HIELSCHER*

LA ZONE. AU PAYS DES CHIFFONNIERS (FR 1928)

REGIA/DIR.: Georges Lacombe. PHOTOG.: Georges Périnal. PROD.: Films Charles Dullin. DIST.: Productions R. J. de Venloo. COPIA/COPY: 35mm, 818 m., 30' (24 fps); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Les Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

Nel 1928 Georges Lacombe, ex assistente di René Clair, girò un film sui sobborghi di Parigi e i loro abitanti. Più precisamente, egli ritrae la vita quotidiana degli straccivendoli della periferia cittadina. Lacombe segue la struttura “dall'alba al tramonto”, che era ormai divenuta tipica delle sinfonie urbane. Alle cinque del mattino gli straccivendoli escono di casa coi loro carretti per raccogliere, e poi rivendere, quanto di ancora utile o riutilizzabile è stato gettato via nel centro e nei quartieri più ricchi di Parigi. Ritornati nella loro “Zona”, continuano il lavoro suddividendo il materiale raccolto in base ai possibili modi di riutilizzo e riciclaggio: la carta viene contrassegnata e imballata, i rottami di ferro sono inviati in fabbrica per un'ulteriore lavorazione, e gli oggetti recuperati vengono venduti al mercato delle pulci presso Porte de Clignancourt. Il film ci presenta anche la pausa per il pranzo, tipica scena delle sinfonie delle città. Alle sette di sera, dopo cena, la giornata della “Zona” è ormai conclusa, per consentire agli straccivendoli di riprendere l'attività quotidiana all'alba del giorno seguente.

L'esordio registico di Lacombe si concentra sulle misere condizioni di vita della “Zona”: vediamo bambini giocare tra l'immondizia e poi ballare al suono della musica ottenuta da un uomo con bicchieri riempiti a metà d'acqua. Viene dato risalto a vari tipi o personaggi come questo musicista, un fotografo, una zingara e un'invecchiata La Goulue, un tempo sgambettante stella del can-can al Moulin Rouge. *La Zone* è un documentario critico-sociale d'avanguardia sulla periferia parigina, l'oscura esistenza degli straccivendoli e la povertà suburbana. Mostra gli aspetti più negativi della moderna vita urbana, ma si può anche leggere come un documento sul moderno problema dei rifiuti nelle grandi città e l'idea, avanzata e rispettosa dell'ambiente, della separazione e del riciclaggio dei rifiuti. Nella “Zona”, tuttavia, queste attività erano dettate unicamente dalle necessità di sopravvivenza degli abitanti.

Lo storico e documentarista Lewis Jacobs ha riconosciuto nel film di Lacombe l'influenza di *Manhatta*, la sinfonia urbana girata nel 1921 da Paul Strand e Charles Sheeler, che destò grande impressione tra i documentaristi d'avanguardia francesi ed europei degli anni Venti.

EVA HIELSCHER

In 1928, Georges Lacombe, René Clair's former assistant, made a film about the outskirts of Paris and its inhabitants. More precisely, he portrays the daily life of ragpickers living on the periphery of Paris. Lacombe follows the dawn-to-dusk structure that became so typical for city symphonies. Early in the morning at 5 a.m. the ragpickers leave their homes with carts to collect anything useful and reusable thrown away in the city center and more wealthy districts of Paris in order to resell it. Back in the “Zone”, their work continues as they sort the collected goods according to their further ways of reuse and recycling: paper is stamped and bundled, scrap iron is pressed and sent to the factory for further metal processing, and recovered items are sold at the flea market at Porte de Clignancourt. The film also includes the typical city-symphony lunch break. After dinner at 7 p.m., the day in the Zone has already ended, so that the ragpickers can resume their daily activities at the break of dawn the next morning.

*Lacombe's debut work as a director focuses on the poor and miserable living conditions in the Zone, where we see children play in the dirt and dance to music a man makes with half-filled water glasses. A number of personages or types are highlighted, such as this musician, a photographer, a gypsy, and the aged La Goulue, long ago the high-kicking can-can dancing star of the Moulin Rouge. *La Zone* is a socio-critical avant-garde documentary about the Parisian periphery, the shadowy existence of ragpickers, and suburban poverty. It displays the downside of modern urban life. However, it can also be read as a document dealing with the modern problem of garbage in the great cities and the progressive and environmentally friendly idea of waste separation and recycling. In the Zone, though, this developed purely out of the inhabitants' necessity for survival.*

*Film historian and documentary filmmaker Lewis Jacobs recognized in Lacombe's film the influence of Paul Strand and Charles Sheeler's 1921 city symphony *Manhatta*, which made a great impression on European and French avant-garde documentary filmmakers of the 1920s.*

EVA HIELSCHER

PRATER (AT 1929)

REGIA/DIR, PROD: Friedrich Kuplent. PROD: Frikup Film. COPIA/COPY: 35mm (blow-up da/from 9.5mm), 245 m., 14' (16 fps), col. (imbibito/tinted); did./titles: GER. FONTE/SOURCE: Österreichisches Filmmuseum, Wien.

Preservato e restaurato nel 2014 da/Preserved and restored in 2014 by the Österreichisches Filmmuseum, in collaborazione con/in cooperation with the Klub der Kinoamateure Österreichs.

Il cortometraggio sperimentale *Prater* si può considerare un'opera pionieristica del cinema d'avanguardia austriaco e insieme una sinfonia urbana domestica. Fu realizzato nell'ambito del Klub der Kinoamateure Österreichs (Club dei cineamatori d'Austria), di cui Kuplent, dipendente dell'azienda viennese del gas, fu uno dei fondatori. Il suo film è un ritratto di Vienna, tracciato descrivendo una giornata nel famoso parco dei divertimenti del Prater. Secondo la definizione di una didascalia, è un film che nasce dai margini della vita quotidiana. In effetti, in quanto parte della vita e della moderna esperienza urbana, nel periodo tra le due guerre i parchi dei divertimenti furono un motivo tipico delle sinfonie di città. Kuplent, però, riprende tale motivo per collocarlo al centro del proprio film.

Quest'ambizioso cortometraggio inizia con immagini delle strade di Vienna per poi concentrarsi sul Prater come un quartiere distinto della capitale austriaca, e anzi come una città nella città. Il montaggio alterna inquadrature dei visitatori a quelle di artisti, attrazioni e elementi architettonici. Esposizioni multiple, insolite prospettive della cinepresa, inquadrature astratte e la rapidità del montaggio imitano le corse sulle montagne russe, le discese acquatiche sui tronchi, i giri in giostra. Kuplent ricorre a trucchi cinematografici e tecniche sperimentali – movimento, velocità, vedute caleidoscopiche – per rendere l'esperienza del luna park e della moltitudine di emozioni e stimoli, traducendola nel linguaggio del cinema. A questo proposito, il film comprende anche un'esplorazione visiva della Wiener Riesenrad, la grande ruota panoramica di Vienna, che Kuplent rappresenta come una frammentazione di parti d'acciaio, con un metodo non dissimile da quello usato un anno prima da Joris Ivens in *De Brug* (Il ponte). Infine viene fatto un accenno anche ai contrasti sociali, prima che un temporale ponga fine al trambusto del Prater. Dal punto di vista estetico il momento culminante del film presenta qualche analogia con la sequenza finale dell'*Uomo con la macchina da presa* di Dziga Vertov. – EVA HIELSCHER

Friedrich Kuplent's experimental short Prater can be considered a pioneering work of Austrian avant-garde film and a domestic city symphony. It was made within the context of the Klub der Kinoamateure Österreichs (the Austrian Film Amateurs Club), of which Kuplent, an employee at the Vienna gasworks, was a co-founder. His film portrays Vienna via a day at the city's famous Prater fairground. An intertitle describes it as a film from the margins of everyday life. Indeed, as part of city life and the modern urban experience, amusement parks were a typical motif in city symphonies in the inter-war period. Kuplent, however, takes this motif and places it at the very heart of his film.

This ambitious short begins with street impressions of Vienna, before focusing on the Prater as a distinct quarter of the Austrian capital, and a city within the city. Images of visitors are intercut with show-men and -women, amusement-park attractions and architecture. Multiple exposures, unusual camera perspectives, abstract shots, and rapid editing imitate rides on rollercoasters, log flumes, and swing carousels. Kuplent deploys filmic tricks and experimental film techniques, including movement, speed, and kaleidoscopic views, to give us an impression of the fairground's experiences and multitude of simultaneous thrills and stimuli, translating



Prater, Friedrich Kuplent, 1929.
(Österreichisches Filmmuseum / Klub der Kinoamateure Österreichs)

*them into the language of cinema. In this regard, the film also includes a visual exploration of the Wiener Riesenrad, the Vienna Ferris wheel, which Kuplent depicts as a fragmentation of steel parts, not unlike the method Joris Ivens used a year before in *De Brug* (The Bridge). Finally, Kuplent also hints at social contrasts, before a thunderstorm brings an end to the Prater's hustle and bustle. To a certain degree, the film's climax shares some aesthetics with the final sequence of Dziga Vertov's *Man with a Movie Camera*. – EVA HIELSCHER*