



ALTRE SINFONIE DELLE CITTÀ OTHER CITY SYMPHONIES

Gli anni '20 e '30 sono comunemente considerati il periodo di massima fioritura dei film di "sinfonie di città". Combinando tecniche documentarie, sperimentali e narrative, queste sinfonie di città presentavano la città come protagonista e non come un semplice décor, unendo in tal modo un nuovo soggetto tematico al dinamismo del mezzo cinematografico. Caratterizzate da un alto livello di astrazione, le sinfonie avevano come epicentro la vita quotidiana nelle città e gli emblemi della modernità urbana, quali il traffico motorizzato, le strade affollate, gli edifici a molti piani, la folla, l'industria, il lavoro meccanizzato, i consumi e gli svaghi notturni. Le immagini urbane erano spesso organizzate come uno spaccato cittadino descritto nell'arco temporale di una giornata. Evocando strutture musicali tramite un montaggio ritmico e associativo, le sinfonie traducevano il battito vitale della città in ritmo filmico e in linguaggio cinematografico.

Le due più celebri sinfonie di città realizzate nel periodo tra le due guerre mondiali sono *Berlin, Symphonie einer Großstadt* (Sinfonia di una grande città, 1927) di Walther Ruttmann e *Čelovek s kinoapparatom* (L'uomo con la macchina da presa, 1929) di Dziga Vertov. Altri esempi famosi includono *Rien que les heures* (1926) di Alberto Cavalcanti e *Manhatta* (1921) di Paul Strand e Charles Sheeler, *Regen* (Pioggia, 1929) di Joris Ivens e Mannus Franken e *À propos de Nice* (1930) di Jean Vigo. Con gli anni, questi film sono entrati a far parte del canone della storia del cinema documentario e sperimentale. Sono stati proiettati in tutto il mondo, specie nel circuito dei cineclub e nei festival, e sono diventati un popolare argomento di ricerca in sede accademica.

Eppure, oltre a questa manciata di titoli famosi, nel periodo tra le due guerre furono realizzate numerose altre sinfonie di città. Molte di loro sono cadute nel dimenticatoio e hanno ricevuto poca o nessuna attenzione. Esaminando l'intera serie delle sinfonie di città

The 1920s and 1930s can generally be considered the heyday of the "city symphony" film. Combining documentary, experimental, and narrative techniques, city symphonies presented the city as protagonist instead of mere décor, thus combining novel subject matter with the dynamism of the cinematic medium. Marked by a high level of abstraction, they focused on everyday life in the city and the emblems of urban modernity, such as motorized traffic, busy streets, high-rise buildings, crowds, industry, mechanized labour, consumption, and night entertainment. The urban images were often organized as a cross-section through the city in the course of one day. Evoking musical structures by means of rhythmic and associative editing, city symphonies translated the pulse of the city into their own filmic rhythm and the language of cinema.

The two most famous city symphonies made in the years between the two world wars are Walther Ruttmann's Berlin. Die Sinfonie der Großstadt (Berlin – Symphony of a Great City, 1927) and Dziga Vertov's Čelovek s kinoapparatom (Man with a Movie Camera, 1929). Other well-known examples include Alberto Cavalcanti's Rien que les heures (1926), Paul Strand and Charles Sheeler's Manhatta (1921), Joris Ivens and Mannus Franken's Regen (Rain, 1929), and Jean Vigo's À propos de Nice (1930). Over the years, these films have become canonical works in the history of documentary and experimental film. They have been screened around the globe, especially in the context of the ciné-club movement and film festivals, and have become popular research topics in academia.

However, apart from this handful of well-known films, numerous other city symphonies were made in the inter-war period. Many of these fell into oblivion, and have received little or no attention. A closer look at the full range of city symphony films reveals that the phenomenon was much more complex, diverse, and multi-layered

si comprende che il fenomeno fu molto più complesso, eclettico e sfaccettato di quanto comunemente si pensi. Infatti, tra il 1920 e il 1940, ne furono realizzate oltre 60, sia a corto che a lungometraggio, in almeno quattro continenti e in decine di città.

Indiscutibilmente, molti di questi *altri* film erano ispirati ai lavori di Ruttmann e Vertov, ma suggerivano anche forme alternative e variazioni sul tema della sinfonia di città. A tale proposito, gli autori delle sinfonie di città – tra essi, molte nomi di spicco dell'avanguardia internazionale – rivolsero i loro cine-occhi non solo sulle grandi metropoli industrializzate come Parigi, New York e Berlino, ma anche su città di media grandezza o più piccole come Oporto (*Douro, Faina Fluvial*, Manoel de Oliveira, 1931), Praga (*Žijeme v Praze, Otakar Vávra*, 1934), o Rotterdam (*Hoogstraat, Andor von Barys*, 1929).

Inoltre, accanto ai film che descrivevano la vita di un'intera città (ad esempio, *Weltstadt in Flegeljahren: Ein Bericht über Chicago*, Heinrich Hauser, 1931; *São Paulo, a symphonia da metrópole*, Adalberto Kemeny e Rudolpho Rex Lustig, 1929; *A Day in Liverpool*, Anson Dyer, 1929), altre sinfoniette zoomavano su una singola località, strada o quartiere (*De Steeg*, Jan Koelinga, 1932; *Pierement*, Jan Teunissen, 1931; *Montparnasse*, Eugène Deslaw, 1930; *Les Halles Centrales*, Boris Kaufman e André Galitzine, 1927). Alcuni di questi film puntavano su specifiche caratteristiche geografiche e architettoniche, mentre altri evocavano il paesaggio urbano in modo alquanto astratto. Altri ancora concentravano l'attenzione sugli abitanti e le loro interazioni sociali. La maggior parte di queste sinfonie cittadine condivideva tuttavia un atteggiamento di ambivalenza nei confronti della città moderna, costantemente oscillante tra fascinazione e entusiasmo, riserva e critica.

Incentrato esclusivamente sulle sinfonie di città meno conosciute e mai presentate in precedenza alle Giornate, questo programma comprende le variazioni sul tema degli anni del muto, ma propone anche un paio dei primi esperimenti sonori. Spaziando dagli anni '20 agli anni '30, il fenomeno delle sinfonie implicò anche la transizione dal muto al sonoro. Nella loro rappresentazione visiva dei ritmi urbani, le sinfonie di città anticiparono l'avvento del sonoro e il montaggio diretto del ritmo acustico e visivo. – EVA HIELSCHER, STEVEN JACOBS

than is generally assumed. In fact, there were more than 60 such shorts and features made between 1920 and 1940, spanning at least four continents and dozens of cities.

Indisputably, many of these other films were inspired by the works of Ruttmann and Vertov, but they also suggested alternative forms and variations on the city symphony idea. In this regard, city symphony filmmakers – among them many leading personalities of the international avant-garde – turned their kino-eyes not only on the big industrial metropolises such as Paris, New York, and Berlin, but also on medium-sized and smaller cities like Porto (Douro, Faina Fluvial, Manoel de Oliveira, 1931), Prague (Žijeme v Praze, Otakar Vávra, 1934), or Rotterdam (Hoogstraat, Andor von Barys, 1929). Moreover, apart from the films portraying the life in and of an entire city (e.g., Weltstadt in Flegeljahren. Ein Bericht über Chicago, Heinrich Hauser, 1931; São Paulo, a Symphonia da Metrópole, Adalberto Kemeny and Rudolpho Rex Lustig, 1929; A Day in Liverpool, Anson Dyer, 1929), other city symphoniettas zoomed in on one single location, street, or neighbourhood (e.g., De Steeg, Jan Koelinga, 1932; Pierement, Jan Teunissen, 1931; Montparnasse, Eugène Deslaw, 1930; Les Halles Centrales, Boris Kaufman and André Galitzine, 1927). Some of these films focused on geographic and architectural specificities, while others evoked the cityscape in a rather abstract way. Still others focused on city dwellers and their social interaction. In fact, most of the city symphonies shared a certain ambivalent attitude towards the modern city, alternating between fascination and enthusiasm, and reservation and critique.

Focusing exclusively on lesser-known city symphony films that have never been screened at the Pordenone Silent Film Festival before, this programme comprises silent city symphony variations as well as a couple of early sound experiments. Spanning the 1920s and 1930s, the city symphony phenomenon also implied the transition from silent to sound film. Indeed, with its visual representation of urban rhythms, the city symphony anticipated the coming of sound and the direct montage of acoustic and visual rhythm.

EVA HIELSCHER, STEVEN JACOBS

Prog. I Aspetti poco noti della metropoli / *Unfamiliar Byways of the Metropolis*

WELTSTADT IN FLEGELJAHREN. EIN BERICHT ÜBER CHICAGO [Una metropoli in evoluzione: rapporto su Chicago / A World City in Its Teens. A Report on Chicago] (Heinrich Hauser; *dist*: Naturfilm Hubert Schonger – DE 1931)
Regia/dir: Heinrich Hauser; 35mm, 1687 m., 74' (20 fps); *did./titles*: DUT; *fonte copia/print source*: EYE Filmmuseum, Amsterdam

Nella primavera-estate del 1931, lo scrittore, viaggiatore, fotografo e cineasta tedesco Heinrich Hauser intraprese un viaggio in macchina nell'est degli Stati Uniti, con principale destinazione Chicago. Da questa sua esperienza nacquero un libro, *Feldwege nach Chicago* (Strade sterrate per Chicago) e un "film di città" muto, *Weltstadt in Flegeljahren*. Il libro copriva l'intero viaggio di Hauser, mentre il film si concentra su Chicago, con le sue suggestioni architettoniche, lo

In the spring and summer of 1931, German writer, traveller, photographer, and filmmaker Heinrich Hauser made a trip by car through the eastern United States, with Chicago as his main destination. These travels resulted in a book, Feldwege nach Chicago (Dirt Tracks to Chicago), and a silent "city film", Weltstadt in Flegeljahren. Whereas the book covers his entire journey, Hauser's film concentrates on Chicago, with its architectural impressions, skyline, skyscrapers, motorized traffic,

skyline, i grattacieli, il traffico motorizzato, le industrie locali, il lavoro, la produzione meccanizzata e gli svaghi del tempo libero presso il parco divertimenti di Riverview e sulle rive del lago Michigan. Il film inizia sul fiume Mississippi, prima di entrare nel paesaggio urbano, adottando un approccio spazio-temporale quasi rituale con la città di Chicago. Man mano che il film prosegue, il paesaggio si fa sempre più urbanizzato, e alle forme di lavoro e di vita tradizionali si sostituiscono le industrie moderne e la vita cittadina contemporanea. Senza seguire alla lettera la concezione dello spaccato urbano tipica delle sinfonie di città, Hauser costruisce uno spaccato di Chicago usando uno stile di montaggio additivo e osservando, registrando e mostrando i diversi aspetti e dettagli incontrati. Ciò include non solo i tratti geografico-architettonici specifici di Chicago, ma riguarda anche i diversi gruppi etnici e sociali – in effetti, il film presenta uno spaccato degli abitanti di Chicago, ivi incluso il contrasto tra ricchi e poveri. Hauser è manifestamente affascinato da Chicago, che nel suo libro descrive come “la più bella città del mondo”. Tuttavia, oltre a questa indubbia fascinazione, la sinfonia di Hauser contiene anche una critica e una riserva sulla vita urbana moderna, unitamente a una riflessione sulla modernità, sulla città americana e sugli Stati Uniti in generale, che va ben oltre la città di Chicago. Soprattutto nella quarta sezione del film, Hauser evidenzia i lati negativi della metropoli e gli effetti della produzione meccanizzata e del lavoro razionalizzato: disoccupazione, povertà, alcolismo e criminalità. La sua sinfonia su Chicago alterna costantemente fascinazione e paura, curiosità e critica, entusiasmo e riserva. Quando uscì nel 1931, *Weltstadt in Flegeljahren* ricevette recensioni molto favorevoli e fu apprezzato in particolar modo per la sua qualità documentaria, per l’impegno sociale e per la vivida e onesta rappresentazione della vita reale. Hauser fu acclamato come un outsider dell’industria cinematografica, un dilettante che con questo film muto aveva surclassato i professionisti. Nondimeno, *Weltstadt in Flegeljahren* non fu accettato come film didattico e fu definito ambiguo e caotico – un giudizio che fu aspramente criticato da Rudolf Arnheim. In Germania *Weltstadt in Flegeljahren* fu ritenuto perduto fino agli anni ’80, quando entrò nel Bundesarchiv-Filmarchiv di Coblenza nella collezione di film della società di distribuzione Hubert Schonger. Questa copia di distribuzione tedesca è stata restaurata nel 1993. Questa versione restaurata è stata proiettata a Chicago nel 2003



Weltstadt in Flegeljahren, Heinrich Hauser, 1931. (EYE Filmmuseum)

local industries, labour, mechanized production, and leisure time at the Riverview amusement park and on the shores of Lake Michigan. The film begins on the Mississippi River, before entering the cityscape, taking both a spatial and temporal approach to Chicago in an almost ritual way. As the film proceeds, the landscape becomes more and more

urbanized, with traditional forms of work and life replaced by modernized industries and contemporary urban life. Without literally following the cross-section concept typical of city symphonies, Hauser constructs a certain cross-section of and through Chicago using an additive montage style, and by observing, recording, and showing the numerous facets and details he encounters there. This comprises not only geographic-architectural aspects specific to Chicago, but also concerns different social and ethnic groups – in fact, the film presents a cross-section of Chicago’s city dwellers, including the contrast between rich and poor.

Hauser is clearly fascinated by Chicago, which in his book he describes as “the most beautiful city in the world”. But despite this

unquestionable fascination, Hauser’s city symphony also contains a critique and reservation concerning modern urban life, combined with a critical reflection on modernity, the American city, and the United States in general, extending far beyond the city of Chicago itself. Particularly in the film’s fourth section, Hauser shows the negative sides of the metropolis and the effects of mechanized production and rationalized labour: unemployment, poverty, alcoholism, and crime. His Chicago city symphony alternates between fascination and fear, curiosity and critique, enthusiasm and reservation.

Weltstadt in Flegeljahren received very positive reviews at the time of its release in 1931, and was valued for its documentary quality, social responsibility, and sharp and honest showing of real-life images. Hauser was celebrated as an outsider of the film industry, an amateur who surpassed the professionals with this silent film. Nevertheless, Weltstadt in Flegeljahren was not accepted as an educational film; it was argued that it was confusing and chaotic – a statement that Rudolf Arnheim strongly criticized.

Weltstadt in Flegeljahren was considered lost in Germany until the 1980s, when it entered the Bundesarchiv-Filmarchiv in Koblenz as part of the collection of the Hubert Schonger distribution company. This German distribution version was restored in 1993. The restored German version was shown in Chicago with voiceover English narration in 2003, with the

con commento fuoricampo in inglese e con il titolo di *Chicago: A World City Stretches Its Wings*. Del film era sopravvissuta anche una copia nitrate danese, conservata presso il Nederlands Filmmuseum (oggi EYE Filmmuseum) fin dagli anni '40 e restaurata negli anni '90. Nonostante questi restauri, *Weltstadt in Flegeljahren* è ancora in larga misura sconosciuto. – EVA HIELSCHER

title *Chicago. A World City Stretches Its Wings*. *Hauser's Chicago film has also survived in an original Dutch nitrate print, conserved at the Nederlands Filmmuseum (now the EYE Filmmuseum) since the 1940s; this was restored in the 1990s. Despite these restorations, Weltstadt in Flegeljahren remains largely unknown today.* – EVA HIELSCHER

GROßSTADT-ZIGEUNER [Zingari della metropoli / Gypsies of the Metropolis] (László Moholy-Nagy – DE 1932)

Regia/dir. László Moholy-Nagy; 35mm, 328 m., 12' (24 fps); *senza did./no intertitles*; *fonte copia/print source:* Deutsches Filminstitut (DIF), Frankfurt.

Berlino è stata un luogo d'elezione per le "sinfonie di città". Oltre ad essere il soggetto dell'epocale lavoro di Ruttmann del 1927, *Berlin, Symphonie einer Großstadt* (*Sinfonia di una grande città*), era apparsa in film come *Berlin von unten* (Berlino dal basso, Alex Strasser, 1928), *Menschen am Sonntag* (Uomini di domenica; Robert Siodmak e Edgard Ulmer, 1930) e *Wochenmarkt am Wittenbergplatz* (Il mercato settimanale di Wittenbergplatz; Wilfried Basse, 1929).

Anche il celebre artista e fotografo costruttivista László Moholy-Nagy girò un film nella capitale tedesca. Dopo la sua sceneggiatura *Dynamik der Großstadt* (*Dinamica della grande città*, 1922), che può essere vista come una "sinfonia urbana di carta" o una sorta di modello per molti dei poemi cinematografici sulle città girati qualche anno dopo, Moholy-Nagy girò a Marsiglia nel 1929 *Impressionen vom alten Marseiller Hafen* (*Vieux Port*) (*Impressioni sul vecchio porto di Marsiglia*), e anche due film incentrati su Berlino e i suoi abitanti. *Berliner Stilleben* (*Natura morta berlinese*; realizzato nel 1926 o nel 1931, a seconda delle fonti) mostra la città e la sua vita pulsante con uno spirito socio-fotografico realistico, senza le illuminazioni ad effetto o gli ingegnosi trucchi fotografici per cui Moholy-Nagy è conosciuto.

Großstadt-Zigeuner (Zingari della metropoli, 1932) è connotato da un analogo stile documentario-umanistico e concentra l'attenzione sugli zingari che vivevano nei quartieri berlinesi di Wedding e Marzahn. In contrasto con la fascinazione per la densità frenetica del centro città di molte altre sinfonie, i personaggi di *Großstadt-Zigeuner* sono situati in anonime zone di periferia, dove la città e la campagna interagiscono. Solo in pochi momenti del film vediamo qualche strada affollata di pedoni e di traffico.

In linea con una plurisecolare tradizione del pittoresco che predilige emarginati folcloristici e poveri di città, Moholy-Nagy descrive gli zingari, i loro carrozoni, gli onnipresenti cavalli e le attività che sono diventate parte integrante della loro stereotipata rappresentazione: vendite ambulanti, giochi di carte e di dadi, lotte, danze e musica. In molti casi, tuttavia, questi cliché sono superati grazie alla serietà d'intenti e al sincero interesse del regista per le persone. La cinepresa di Moholy indugia sui bambini (un tropo ricorrente nella fotografia umanistica) e sui volti degli individui, molti dei quali guardano direttamente in macchina. In vari momenti del film, la macchina da presa a mano evoca direttamente la forte presenza fisica del cineasta in mezzo ai suoi soggetti. – STEVEN JACOBS

Berlin was a popular site for city symphonies. Apart from being the subject of Ruttmann's landmark 1927 Berlin - Symphony of a Great City, it also featured in such films as Berlin von Unten (Alex Strasser, 1928), Menschen am Sonntag (Robert Siodmak and Edgar Ulmer, 1930), and Wochenmarkt am Wittenbergplatz (Wilfried Basse, 1929), among others.

The famous Constructivist artist and photographer László Moholy-Nagy also directed a film camera at the German capital. After his screenplay Dynamik der Gross-Stadt (Dynamic of the Metropolis, 1922), which can be seen as a "city symphony on paper" or a kind of model for many of the cinematic city poems shot a few years later, Moholy-Nagy made Impressionen vom alten Marseiller Hafen (Vieux Port) (1929) in Marseille, as well as two films focusing on Berlin and its inhabitants. Berliner Stilleben (shot in 1926 or 1931, according to different sources) shows the city and its vibrant life in a socio-photographic realist spirit, without the lighting effects or inventive tricks for which Moholy-Nagy is known.

Großstadt-Zigeuner (1932) is also marked by this humanist documentary mode, and focuses on gypsies living in the Berlin districts of Wedding and Marzahn. In contrast with the fascination for the hectic density of the city center in most other city symphonies, the characters of Großstadt-Zigeuner are situated in the nondescript peripheral zones where city and country interact. Only in a few of the film's moments do we see city streets filled with pedestrians and traffic.

In line with an age-old picturesque tradition that favours colourful outcasts and the urban poor, Moholy-Nagy depicts the gypsies, their carts, their ever-present horses, and the activities that have become an inherent part of their stereotypical representation: street vending, playing cards and dice, fights, dance, and music. However, in many instances these clichés are transcended by the filmmaker's honest and committed interest in people. Moholy's camera lingers on children (a recurring trope in humanist photography) and on the faces of individuals, many of them looking directly at the camera. At several moments in the film, Moholy's hand-held camera evokes the highly physical presence of the filmmaker among his subjects. – STEVEN JACOBS

Prog. 2 Sinfoniette di quartiere / Single-Location City “Symphoniettas”

HOOGSTRAAT [La strada principale / High Street] (Filmfabriek A. von Barys – NL 1929)

Regia/dir., prod: Andor von Barys; 35mm, 235 m., 12' (18 fps), col. (imbibito/tinted), senza did./no titles; fonte copia/print source: EYE Filmmuseum, Amsterdam.

Hoogstraat è un cortometraggio d'avanguardia sulla principale strada commerciale di Rotterdam, realizzato dal cameraman e cineasta ungherese Andor von Barys, che negli anni '20 e '30 soggiornò in Olanda. In seguito von Barys lavorò anche in *Olympia* (1938) di Leni Riefenstahl, e vinse premi per la migliore fotografia ai festival di Venezia (1934) e di Berlino (1957).

Incentrato su una singola zona cittadina, *Hoogstraat* può essere considerato come una “sinfonietta”, ovvero una microscopica sinfonia urbana. Nato come progetto indipendente, il film mostra le attività quotidiane e le varie figure che si incontrano lungo una movimentata strada cittadina, usando come espediente la cornice di un teatro di marionette, che apre e chiude il “teatro” della vita nella *Hoogstraat*. Con un montaggio dinamico, von Barys ci mostra venditori ambulanti

e gente di ogni tipo – poliziotti, operai, donne vestite nei costumi tradizionali, passanti che guardano le vetrine, bambini, una vecchia signora che riesce a malapena a camminare, un postino che svuota la cassetta delle lettere e un uomo-sandwich con una scarpa gigantesca sulla testa. Il film varia spesso le angolature di ripresa, alternando nel suo montaggio le immagini della gente per strada e la gran quantità di beni di lusso esposta nelle vetrine dei negozi. Von Barys, che definiva *Hoogstraat* “un film assoluto”, sfrutta la qualità semitrasparente di vetrine e specchi per raddoppiare o persino triplicare le immagini.

Il film evidenzia anche i contrasti:

ad esempio, la spazzatura per strada e i beni di lusso nelle vetrine. Le lunghe ombre proiettate dalla gente sull'asfalto raggiungono una qualità visiva quasi astratta, che riemerge anche nelle sequenze notturne con l'illuminazione elettrica della parte finale del film.

Hoogstraat fu uno dei primi film acquisiti negli anni '40 dall'appena fondato Nederlands Historisch Film Archief, il predecessore del Nederland Filmmuseum (oggi EYE). Durante il suo periodo olandese, von Barys è stato coinvolto nella produzione di molti altri film su Rotterdam. Queste produzioni su commissione inclusero il lungometraggio di sinfonia di città *De Stad die Nooit Rust* (La città che non riposa mai), che von Barys realizzò con il tedesco Friedrich von Maydell. *Hoogstraat* include molte sequenze mutate da quel film. –EVA HIELSCHER

Hoogstraat is an avant-garde short about Rotterdam's main shopping street, made by the Hungarian filmmaker and cameraman Andor von Barys, who in the 1920s and 1930s lived in the Netherlands. His later work included Leni Riefenstahl's *Olympia* (1938), and he was awarded prizes for best cinematography at the Venice and Berlin film festivals.

Focusing on one specific location in the city, *Hoogstraat* can be considered as a city “symphonietta”, or microscopic city symphony. As an independent project, the film shows daily activities and appearances in and around a busy street, using the framing device of a puppet theatre, which opens and closes the “stage” of life on the street. In a dynamic montage, Von Barys shows street vendors and

all kinds of city dwellers – from policemen and workers to women dressed in traditional costumes, window shoppers, children, an old lady who can barely walk, a postman emptying a mailbox, and a sandwich-man with an enormous shoe on his head.

The film alternates between diverse camera angles, and intercuts the crowd in the street with masses of luxury goods displayed in shop windows. Von Barys, who himself called *Hoogstraat* “an absolute film”, uses the semi-transparent quality of windows and mirrors to double or even triple the images. The film also depicts contrasts: for

example, garbage in the street and luxury goods in the shops. The long shadows people cast on the asphalt gain an almost abstract quality, which continues in the evening shots with electric illuminations at the end of the film.

Hoogstraat was one of the first films that the newly established Nederlands Historisch Film Archief, predecessor of the Nederland Filmmuseum (now EYE), acquired actively in the 1940s. Von Barys was also involved in the production of several other films about Rotterdam during his stay in the Netherlands. These commissioned productions included the 1928 city symphony feature *De Stad die Nooit Rust* [The City that Never Rests], which Von Barys made with the German Friedrich von Maydell. *Hoogstraat* includes several recycled shots from this film. –EVA HIELSCHER



Hoogstraat, Andor von Barys, 1929. (EYE Filmmuseum)



De Steeg, Jan Koelinga, 1932. (Collection EYE Filmmuseum)

DE STEEG [Il vicolo / The Alley] (Jan Koelinga; *dist*: Centraal Bureau voor Ligafilms, Amsterdam – NL 1932)

Regia/dir: Jan Koelinga; *mus*: Arthur P. Bauer, Hartveld Kwartet; *sd. rec*: Philips' Cine Sonor, Eindhoven; 35mm, 350 m./373 m., 12' (24 fps), *sd.*, *senza did./no intertitles*; *fonte copia/print source*: EYE Filmmuseum, Amsterdam.

De Steeg, il film del debutto di Jan Koelinga, descrive la vita quotidiana di un povero quartiere del centro di Rotterdam nel periodo tra le due guerre. Il film si apre con le immagini di edifici che rappresentano la città nuova e progressista – complessi residenziali modernisti, il lussuoso grande magazzino “De Bijenkorf” – e un rapido montaggio di sequenze della frenetica vita cittadina – traffico motorizzato e gente che va di fretta – prima di addentrarsi in un vicolo: lo

Jan Koelinga's debut film De Steeg portrays daily life in a poor neighbourhood in the centre of inter-war Rotterdam. It opens with shots of buildings representing the modern and progressive city – modernist housing, the luxury department store “De Bijenkorf” – and a rapid montage of fast-paced city life with motorized traffic and hastening people, before entering an alley – the Schoorsteenvegerssteeg. Here, the

Schhorsteenvergerssteeg. Qui, il ritmo della vita cittadina scorre assai più lento; le case sono vecchie e anguste, le finestre sono rotte e la strada è sporca. La vita si svolge all'aperto, con i bambini che giocano per strada, le madri che allattano i neonati e la gente che si ferma per fare due chiacchiere e lavare i panni. Koelinga mostra le cattive condizioni di vita in questo povero quartiere, ma conferisce anche al suo ritratto un'atmosfera molto umana e un forte senso della comunità, in particolare nella scena del giovane suonatore di fisarmonica, rendoci così partecipi di un'esperienza collettiva. Lo stile umanistico del film è sottolineato anche dall'uso ricorrente dei primi piani, che ci mostrano gli abitanti del vicolo come individui che emergono dall'anonimato della folla cittadina.

Concentrando la sua attenzione sui quartieri poveri, per certi versi De Steeg può essere considerato come una controparte di *Hoogstraat* (1929) di von Barys. Per tutta la durata del film, la "sinfonietta" cittadina di Koelinga continua a contrapporre la povera vita del quartiere alla veloce, moderna e opulenta vita metropolitana che scorre al limitare del vicolo. Per il suo realismo sociale, De Steeg richiama i film di città di László Moholy-Nagy *Impressionen vom alten Marseiller Hafen* (*Vieux Port*) (1929) e *Großstadt-Zigeuner* (1932). La première della versione muta del film avvenne nel 1932 presso il cinema "De Uitkijk" di Amsterdam. Nel 1933 il Centraal Bureau voor Ligafilms – l'agenzia distributiva della società di produzione olandese Filmliga – aggiunse a questo cine-poema una colonna sonora composta da Arthur Bauer. Koelinga, fotografo, cineasta e membro della Filmliga, fu in seguito aspramente criticato per la sua collaborazione ad alcuni film tedeschi di propaganda prodotti dalla Ufa sotto il regime nazista. Egli girò, tra l'altro, del materiale che fu usato in *Der ewige Jude* (L'eterno ebreo) di Fritz Hippler, 1941. – EVA HIELSCHER

rhythm of urban life is much slower-paced; the houses are old and narrow, windows are broken, and the street is dirty. Life happens outdoors, with children playing in the street, mothers nursing their babies, people meeting for a chat and doing their laundry. Koelinga shows the bad conditions in this poor quarter, but also gives the portrait a humane atmosphere and feeling of community, which becomes explicit particularly in a scene of a young man playing his accordion, thereby creating a collective experience. The film's humanistic style is also underscored by the use of numerous close-ups, which show the inhabitants of the alley as individuals, standing out from the anonymous crowds in the city.

As De Steeg focuses on the slums, to a certain degree it can be seen as a counterpart to Von Barys's *Hoogstraat* (1929). Yet throughout the film, Koelinga's city "symphonietta" continues alternating between the poor life in the slums and the rapid, modern, and rich city life that lies beyond the end of the alley. With its social realism, De Steeg recalls László Moholy-Nagy's city films *Impressionen vom alten Marseiller Hafen* (*Vieux Port*) (1929) and *Großstadt-Zigeuner* (1932). The film premiered as a silent in 1932 at the cinema "De Uitkijk" in Amsterdam. In 1933 the Centraal Bureau voor Ligafilms – the distribution agency of the Dutch film society Filmliga – added a score to this ciné-poem, composed by Arthur Bauer.

Koelinga, a photographer, filmmaker, and member of the Filmliga, was later strongly criticized for his collaboration on a number of German propaganda films for Ufa under the Nazi regime. Among others, he shot material that was used in Der ewige Jude (Fritz Hippler, 1941). – EVA HIELSCHER

PIEMENT [L'organino/Barrel Organ] (G. J. Jan Teunissen; *dist*: Centraal Bureau voor Ligafilms, Amsterdam – NL 1931)
Regia/dir: Jan Teunissen; *asst*: Jo Spier; 35mm, 311 m., 11'20" (24 fps), sd. (Tobis Klangfilm), *senza did./no intertitles*; *fonte copia/print source*: EYE Filmmuseum, Amsterdam.

Nel 1931, Jan Teunissen, membro del consiglio direttivo e tesoriere della Filmliga, realizzò un lirico cortometraggio sonoro sul quartiere operaio di Jordaan, nel centro di Amsterdam. Il film si apre e si chiude con immagini di case riflesse nell'acqua dei canali, una soluzione non dissimile da quella adottata da Joris Ivens e Mannus Franken in *Regen* (Pioggia, 1929). Questa mini-narrazione è ulteriormente definita dall'arrivo a Jordaan e successiva partenza di un organino. Teunissen descrive gli effetti che la presenza dell'organino e della sua musica producono sul quartiere: la gente si affaccia dalle finestre, i bambini circondano l'organino e infine gli abitanti del quartiere iniziano a ballare per strada. Il film include anche immagini inquietanti quali i primi piani della vetrina di un macellaio, le pompe funebri e le facciate in rovina dell'Egelantiersgracht. La cinepresa di Teunissen si concentra sui dettagli del quartiere, sui suoi abitanti e sull'organino – strumento e macchina allo stesso tempo. In due sequenze dal montaggio molto rapido il regista applica le tecniche del cinema di

*In 1931, Filmliga board member and treasurer Jan Teunissen made a lyrical short sound film about the working-class neighborhood Jordaan in the city centre of Amsterdam. The film starts and ends with images of houses mirrored in the water of canals, not unlikely the imagery Joris Ivens and Mannus Franken introduce in *Regen* (1929). Constituting a mini-narrative, the film is further framed by the arriving and leaving of a barrel organ in the Jordaan. Teunissen shows the effects the presence of the organ and its music has on the neighbourhood. People look out of their windows, children surround the organ, and finally the inhabitants of the neighbourhood start dancing in the street. The film also includes atmospheric images such as close-ups of a butcher's shop window, a funeral parlour, and the decaying façades of the Egelantiersgracht. Teunissen's camera focuses on details of the quarter, its inhabitants, and the organ – both an instrument and a machine. In two rapidly edited sequences, the filmmaker applies the technique of film rhyme and*

poesia e del montaggio associativo, che in genere sono considerate due caratteristiche tipiche delle sinfonie di città.

Nel 1931, la prima di *Pierement* non poté tenersi al De Uitkijk, il cinema della Filmiga, perché non era ancora equipaggiato per il sonoro. Comunque, alcune sale di Amsterdam, di Rotterdam e dell'Aia lo inclusero nei loro programmi complementari.

Teunissen, che era anche appassionato di cinema amatoriale e nei tardi anni '20 aveva realizzato dei lavori sull'architettura moderna, nel 1932 girò un secondo film su un altro quartiere di Amsterdam: *Sjabbos* (conosciuto anche come *Vrijdagavond* [Venerdì sera]), ambientato nel quartiere ebraico. L'anno dopo, Teunissen realizzò il primo film sonoro olandese di fiction, *Willem van Oranje* (Guglielmo d'Orange), che però, al contrario dei suoi cortometraggi sulle città, si rivelò un clamoroso insuccesso di pubblico e di critica. – EVA HIELSCHER

associative montage, generally considered to be typical features of city symphonies.

Pierement could not premiere at the Filmiga's own cinema "De Uitkijk" in Amsterdam in 1931, since the theatre was not yet equipped for sound. However, a handful of theatres in Amsterdam, Rotterdam, and The Hague showed the film in their supporting programme.

Teunissen, who was also a home-movie enthusiast, and had shot films about modern architecture in the late 1920s, made a second film about another Amsterdam neighbourhood in 1932: Sjabbos (also known as Vrijdagavond), about the Jewish quarter on a Friday evening. A year later he directed the first Dutch sound fiction film, Willem van Oranje [William of Orange], which in contrast with his city shorts was a disaster both at the box office and in reviews. – EVA HIELSCHER

MONTPARNASSE (Montparnasse, Poème du Café Crème) (Les Films Jean Sefert – FR 1930)

Regia/dir: Eugène Deslaw; 35mm, 425 m., 15' (24 fps), sd./silent (?), senza did./no intertitles (French opening titles); fonte copia/print source: Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

Insieme con *Rien que les heures* di Cavalcanti (1926) e *Les Halles Centrales* (1927) di Kaufman/Galitzine, questo film-ritratto di Montparnasse appartiene al ristretto numero di "sinfonietta" parigine "atipiche" realizzate da cineasti immigrati su un particolare quartiere della capitale francese.

Eugène Deslaw [Yevhen Slavchenko] approdò a Parigi nel 1922, dopo aver lasciato la nativa Ucraina per la Cecoslovacchia. Nel 1928, realizzò *Les nuits électriques*, seguito un anno dopo dal suo famoso *La marche des machines*, che presentavano ambedue alcune analogie con il concetto di sinfonia di città. In *Montparnasse*, Deslaw descrive il famoso quartiere degli artisti e dell'avanguardia (tra i celebri residenti si intravedono Luis Buñuel, Tsuguharu Foujita e F. T. Marinetti). Ma il cineasta mostra anche la vita normale e le attività quotidiane del distretto, sia il lavoro che gli svaghi. Adottando un montaggio sperimentale, Deslaw gioca con le strutture urbane e i dettagli, alterna le scene di strada e filma l'animato quartiere da molteplici e insolite prospettive. *Montparnasse* include moderne architetture, sculture e dipinti, e anche uomini-sandwich, artisti di strada, donne del mercato, gente comune e perfino un gregge di capre. Il film in origine era muto, nel 1931 fu aggiunta una colonna sonora. – EVA HIELSCHER

Together with Cavalcanti's Rien que les heures (1926) and Kaufman and Galitzine's Les Halles Centrales (1927), Eugène Deslaw's 1930 film portrait of Montparnasse belongs to a handful of Parisian "outsider" city "symphoniettas" made by immigrant filmmakers about a single neighbourhood in the French capital.

Eugène Deslaw [Yevhen Slavchenko] arrived in Paris in 1922, after leaving his native Ukraine for Czechoslovakia. In 1928, he made Les Nuits électriques, followed a year later by his famous La Marche des machines, both of which show parallels with the city symphony concept. In Montparnasse, Deslaw depicts the famous quarter of artists and the avant-garde (among the celebrated residents we glimpse are Luis Buñuel, Tsuguharu Foujita, and F. T. Marinetti). But the filmmaker also shows the district's common everyday life and pursuits, both work and play. In an experimental montage, Deslaw plays with urban structures and details, rotates street scenes, and films the busy neighbourhood from numerous different and unusual perspectives. Montparnasse includes modern architecture, sculptures, and paintings, as well as sandwich-men, street artists, market women, ordinary people, and even a herd of goats. The film was originally silent; in 1931 a musical score was added. – EVA HIELSCHER

LES HALLES CENTRALES (Les Halles) (A. R. Lindt – FR, 1927? / 1929?)

Regia/dir: Boris Kaufman, André Galitzine; 35mm, 468 m., 22' (18 fps); senza did./no intertitles; fonte copia/print source: Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

La "sinfonietta" di Boris Kaufman e André Galitzine è incentrata sul quartiere di Parigi che circonda i mercati generali delle Halles in un animato giorno di mercato. Il film descrive la zona dei generi alimentari e il mercato al coperto, prima, durante e dopo l'orario d'apertura, iniziando dalle ore che precedono l'alba con l'arrivo dei carri trainati

Boris Kaufman and André Galitzine's city "symphonietta" focuses on the quarter around the central market "Les Halles" in Paris during a busy market day. The film depicts the food market area and market hall before, during, and after the market, starting in the early morning hours before dawn with the arrival of horse-drawn

da cavalli, lo scaricamento di un treno merci e la preparazione della mercanzia. L'occhio erratico della cinepresa coglie la vivace attività del mercato, alternandola a riprese degli elementi architettonici del mercato e a scene girate nelle strade affollate. La giornata finisce con lo smantellamento del mercato e la pulizia delle strade.

Il film, realizzato dal fratello minore di Dziga Vertov e di Mikhail Kaufman, Boris Kaufman, che in seguito avrebbe lavorato anche con Jean Vigo in *À propos de Nice* (1930), ricorda la "sinfonietta di città" di Wilfried Basse *Markt in Berlin* (la cui versione lunga è conosciuta anche come *Wochenmarkt am Wittenbergplatz* [Mercato settimanale a Wittenbergplatz]). Non è tuttavia ben chiaro se Basse conoscesse o no il film di Kaufman e Galitzine – e tantomeno se questi due conoscessero il film tedesco. Tuttavia, anche se in genere si fa risalire la data di produzione di *Les Halles* al 1927, la studiosa Myriam Juan sostiene che il film fu realizzato nel 1929, lo stesso anno in cui fu completato *Markt in Berlin*. – EVA HIELSCHER

carts, the unloading of a freight train, and the preparation of the merchandise. A roving camera-eye registers the vivid market life, which is intercut with impressions of the market-hall's architecture as well as shots of crowded streets. The dismantling of the market and cleaning of the street brings the day to a close.

*The film, made by the younger brother of Dziga Vertov and Mikhail Kaufman, Boris Kaufman, who later also worked with Jean Vigo on *À propos de Nice* (1930), recalls Wilfried Basse's 1929 city "symphonietta", *Markt in Berlin* (the longer version of which is also known as *Wochenmarkt am Wittenbergplatz*). However, it is not clear if Basse knew Kaufman and Galitzine's film – or if the duo knew the German film. In fact, whereas the production year of *Les Halles Centrales* is generally considered to be 1927, film historian Myriam Juan claims that it was made in 1929, the same year that *Markt in Berlin* was completed.*

EVA HIELSCHER

Prog. 3 Liverpool, Oporto, Praga / Liverpool, Porto, Prague

A DAY IN LIVERPOOL (Liverpool. City of Ships) (The Liverpool Organisation – GB 1929)

Regia/dir: Anson Dyer; *scen:* Matthew Anderson; 35mm, 1851 ft., 23' (22 fps); *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.

Nel 1929 il regista d'animazione Anson Dyer realizzò un film su Liverpool, l'unica sinfonia urbana inglese del periodo tra le due guerre che ci sia dato conoscere. Dyer, che per via dei suoi cartoni animati per bambini e dei suoi cortometraggi pubblicitari, fu considerato per un po' l'equivalente inglese di Walt Disney, ritrae Liverpool come città portuale o, come indica il titolo alternativo, "città di navi".

Il film, che fu sponsorizzato dal Liverpool Council (probabilmente come film promozionale), riprende la struttura tipica delle sinfonie di città in una giornata di lavoro, iniziando dalle prime ore del mattino con i portuali e gli impiegati che arrivano in città e vengono poi mostrati mentre sono al lavoro fino a mezzogiorno, durante la pausa pranzo, mentre svolgono le attività pomeridiane fino a che ripartono a fine giornata. Le scene che descrivono l'arrivo e la partenza del traghetto pieno di gente, con l'apertura e la chiusura dei portelloni d'accesso, ricordano *Manhatta* (1921) di Paul Strand e Charles Sheeler. Nel film di Dyer, però, la gente di Liverpool prosegue il viaggio verso il centro città sugli autobus a due piani e sui treni. In aggiunta a ciò, i posti tipici della città ne sottolineano il carattere unico e specifico. Nell'arco della giornata, vediamo monumenti e edifici significativi di Liverpool, sia le costruzioni classiche che quelle nuove e moderne. Un'attenzione particolare è dedicata alla valorizzazione del porto e alle molteplici attività ad esso legate: i processi di lavorazione, stoccaggio e vendita di vari tipi di merci come cotone, tabacco, frutta, legname, bestiame, e le navi passeggeri. Le didascalie magnificano Liverpool come importante porto di mare, sia sul piano nazionale che internazionale. Questa dinamica e vivace città è ancora in piena crescita, come evidenziano i numerosi edifici

In 1929 animation filmmaker Anson Dyer made a film about Liverpool, which is the only British city symphony from the inter-war period that we know of today. Dyer, who for a while was even considered as the British equivalent of Walt Disney for his children's cartoons and advertising shorts, portrays Liverpool as port city and – as the alternative title underlines – "city of ships".

*The film, sponsored by the Liverpool Council (probably as a promotional film), applies the typical city symphony structure of a working day, starting with the arrival of dockworkers and office employees in the city in the morning, their actual work until noon, lunch break, afternoon activities, and the masses leaving after the completion of the workday. The shots of the arrival and departure of the crowds by ferry, and the opening and closing of the boats' ramps, recall Paul Strand and Charles Sheeler's *Manhatta* (1921). However, in Dyer's city film, the people of Liverpool continue their trip to the city centre by double-decker buses and trains. In addition, typical landmarks underscore the city's specificity and unique character. During the progressing workday, Dyer introduces monuments and significant buildings of Liverpool, including both classical and new and modern constructions. Special focus is placed upon the promotion of the port and various activities related to the harbour: we see the processing, storing, and trading of goods such as cotton, tobacco, fruit, timber, and cattle, and passenger ships. Intertitles emphasize Liverpool's importance as a seaport, from a national and international perspective. The growth of this dynamic and vivid city is still in full progress, demonstrated by the construction of new buildings, including Liverpool Cathedral (which would finally be completed in 1978).*



A Day in Liverpool, Anson Dyer, 1929. (BFI National Archive)

in costruzione, tra cui la cattedrale anglicana (ultimata solo nel 1978). Il film ebbe anche una seconda vita: materiali da *A Day in Liverpool* sono stati riutilizzati in varie altre produzioni, tra cui il documentario British Pathé *This in Our Time* (1957) e il documentario autobiografico di Terence Davies *Of Time and the City* (2008). – EVA HIELSCHER



A Day in Liverpool, Anson Dyer, 1929. (BFI National Archive)

The film also had an afterlife: material from A Day in Liverpool has been re-used several times for other productions, such as the British Pathé documentary This in Our Time (1957) and Terence Davies' autobiographical documentary Of Time and the City (2008). – EVA HIELSCHER

DOURO, FAINA FLUVIAL [Douro, lavoro fluviale / Labour on the Douro River] (Manoel de Oliveira – PT 1931)

Regia/dir: Manoel de Oliveira; *f./ph:* António Mendes; 35mm, 525 m., 26' (18 fps), *senza did./no intertitles;* fonte copia/print source: Cinemateca Portuguesa, Lisboa.

Douro, faina fluvial, il primo film di Manoel de Oliveira, fu assai apprezzato da artisti e critici di primo piano quali Luigi Pirandello e Émile Vuillermoz. Ispirato dal documentario su Berlino di Ruttmann del 1927, che lui stesso definì la “più utile lezione di tecnica cinematografica”, de Oliveira prese a prestito i soldi necessari all’acquisto di una macchina da presa e di pellicola 35mm per realizzare un film dedicato alla sua città natale, Oporto. Egli ne fu il produttore, sceneggiatore e regista, mentre il suo amico António Mendes fece da operatore.

Fra le rimarchevoli inquadrature iniziali e finali di un faro, il film è costituito da un montaggio ritmico di riprese del mare, delle barche sul fiume, del celebre ponte metallico Dom Luís I e della pittoresca vita sulle banchine del porto gremite di venditori ambulanti con le loro mercanzie, scaricatori di porto, pescatori e da decine che trasportano pesanti carichi sulle spalle o sulla testa. Alle sequenze panoramiche della città, si alternano i primi piani di persone e animali. L’estetica costruttivista di Ruttmann riecheggia in modo inequivocabile in molte sequenze del film di de Oliveira: nella parte dedicata al ponte di metallo, esplorato da svariate angolature, come nel montaggio ritmico delle immagini di treni, macchine, aeroplani, carri da buoi,

Douro, Faina Fluvial, Manoel de Oliveira's first film, was greatly admired by leading critics and artists such as Luigi Pirandello and Émile Vuillermoz. Inspired by Ruttmann's 1927 documentary on Berlin, which he described as his “most useful lesson in film technique”, Oliveira borrowed the money to buy a 35mm camera and film stock to make a film dedicated to his hometown of Porto. He himself served as producer, scenarist, and editor, while his friend António Mendes was the cameraman.

Between the remarkable opening and closing images of a lighthouse, Douro, Faina Fluvial consists of a rhythmic montage of shots of the sea, boats on the river, the famous metal Dom Luís I Bridge, and the colourful life on the quays filled with street vendors and their merchandise, longshoremen, fishermen, and dozens of men and women carrying heavy loads on their backs and heads. Panoramic shots of the city are intercut with close-ups of people and animals.

Ruttmann's constructivist aesthetic unmistakably marks several sequences of Oliveira's film, such as the part dedicated to the metal bridge, which is explored from various angles, or the



Žijeme v Praze, Otokar Vávra, 1934. (Národní filmový archiv)

e nei numerosi altri passaggi che mescolano l'elemento umano e quello meccanico. Il poetico documentario di de Oliveira, tuttavia, si distingue per un approccio più impressionistico, evidenziato dall'uso di riprese che vanno lentamente fuori fuoco o dall'onnipresenza dell'acqua. Come *Regen* (1929) di Ivens e Franken, *Images d'Ostende* (1929) di Storck e *À propos de Nice* di Vigo (1929), il film di de Oliveira gioca sull'aspetto mesmerizzante delle superfici d'acqua, evocando allo stesso tempo l'influenza degli elementi naturali sull'ambiente urbano. Prima di tutto, *Douro, faina fluvial* rivolge la sua attenzione agli esseri umani, in particolare ai poveri della città e alle loro attività quotidiane. Così facendo, la sinfonia urbana di de Oliveira diventa anche un crudo e realistico documentario sulla dura condizione sociale dei lavoratori sulle sponde del fiume Douro. La polarizzazione del film sulla povertà e la deprivazione sollevò lo sdegno dei funzionari pubblici portoghesi in occasione della prima proiezione al Congresso Internazionale dei Critici Cinematografici di Lisbona nel settembre del 1931. Nel 1934, de Oliveira rimontò e ridistribuí il film con una nuova colonna sonora. – STEVEN JACOBS

ŽIJEME V PRAZE [Viviamo a Praga / We Live in Prague] (Otokar Vávra – CS 1934)

Regia/dir.: Otokar Vávra; *f./ph.*: Jaroslav Tuzr; 35mm, 373 m., 13' (24 fps), senza did./no intertitles; *fonte copia/print source*: Národní filmový archiv, Praha.

Come le avanguardie di altri Paesi, anche i cineasti cecoslovacchi nel periodo tra le due guerre realizzarono numerose sinfonie di città. Nel 1928 Svatopluk Innemann realizzò *Praha v záři světél*, seguito nel 1930 da Alexander Hackenschmied (in seguito Hammid) con *Bezúčelná procházka* (Passeggiata senza meta) e nel 1934 da Otokar Vávra con questo *Žijeme v Praze*.



Žijeme v Praze, Otokar Vávra, 1934. (Národní filmový archiv)

rhythmic montage of shots of trains, cars, airplanes, and oxcarts, and various other passages combining the human and mechanical. However, Oliveira's poetic documentary is also marked by a more impressionist approach, as can be seen in the use of shots going slowly out of focus or the omnipresence of water. Like Ivens and Franken's Regen (1929), Storck's Images d'Ostende (1929), and Vigo's À propos de Nice (1929), Oliveira's film plays on the mesmerizing aspects of moving water surfaces, while also evoking the ways natural elements determine the urban environment. First and foremost, Douro, Faina Fluvial deals with people, particularly the urban poor and their everyday activities. In so doing, Oliveira's city symphony is also a gritty documentary on the harsh social circumstances of the labourers on the Douro's riverbanks. The film's focus on poverty and deprivation outraged Portuguese officials when it was first screened at the International Congress of Film Critics in Lisbon in September 1931. In 1934, Oliveira re-edited and re-released the film with a new soundtrack. – STEVEN JACOBS

Like the avant-garde of other countries, Czech filmmakers of the inter-war period also produced several city symphonies. In 1928 Svatopluk Innemann made Praha v záři světél (Prague by Night), followed in 1930 by Alexander Hackenschmied's [later Hammid's] Bezúčelná procházka (Aimless Walk), and in 1934 by Otokar Vávra's Žijeme v Praze (Living in Prague).

Nel ritratto praghese di Vávra l'influenza di Berlin, *Symphonie einer Großstadt* (1927) di Ruttmann e di *Čelovek s kinoapparátom* (1929) di Vertov è quasi tangibile. Le variazioni sulla sinfonia di città del cineasta ceco riprendono quasi alla lettera molti degli stilemi e delle tecniche di montaggio introdotti e canonizzati da Ruttmann e Vertov, ivi compresa la scena del suicidio di Berlin, trasferita a Praga. Il film non è tuttavia una mera imitazione dei suoi illustri predecessori. Vávra aveva studiato architettura, e dopo la seconda guerra mondiale sarebbe diventato uno dei cofondatori e docenti della facoltà di cinema dell'Accademia dello spettacolo (FAMU) di Praga. L'architettura è presente nel suo lavoro che esibisce e contrappone il vecchio e il classico con il nuovo e il moderno nel panorama urbano della Praga dei primi anni '30. – EVA HIELSCHER

In Vávra's Prague portrait, the influence of Ruttmann's Berlin – Symphony of a Great City (1927) and Vertov's Man with a Movie Camera (1929) is almost tangible. The Czech filmmaker's variation on the city symphony concept adapts many of the motifs and editing techniques introduced and established by Ruttmann and Vertov quite literally, including the suicide scene from Berlin, relocated in Prague. However, the film is not a simple copy of its famous predecessors. Vávra had studied architecture, and after World War II would become one of the co-founders and teachers of the Film Faculty of the Academy of Performing Arts (FAMU) in Prague. His work features an architectural aspect, showing and contrasting the old and classical with the new and modern in the cityscape of Prague in the early 1930s. – EVA HIELSCHER

PRAHA V ZÁŘI SVĚTEL [Praga nello sfavillio delle luci / Prague by Night] (? – CS 1928)

Regia/dir: Svatopluk Innemann; *f./ph:* Václav Vích; 35mm, 629 m., 22' (24 fps), senza did./no intertitles; *fonte copia/print source:* Národní filmový archiv, Praha.

Rovesciando la struttura tradizionale “dall'alba al tramonto”, la sinfonia cittadina di Innemann inizia con le ultime luci della sera e finisce all'alba con i primi raggi del sole. Durante la notte, tuttavia, Praga non somiglia per nulla a una città addormentata. Al contrario, la moderna vita urbana del giorno prosegue anche di notte, grazie alla luce elettrica. In effetti, la città pare mostrare il suo volto più vitale ed energetico solo dopo che il sole è tramontato. C'è il via vai ininterrotto del traffico e degli abitanti attratti e abbagliati dalle luci lampeggianti dei neon. Dopo il crepuscolo, il lavoro continua nelle fabbriche, negli uffici del telegrafo, nella stazione ferroviaria, negli alberghi, nelle redazioni dei giornali e nelle caserme dei pompieri. In aggiunta, Innemann descrive anche i divertimenti della vita notturna nelle sale da concerto e da ballo, nei bar e nei club di biliardo – e quello del guardare le vetrine. A Praga, la città che non dorme mai, solo i bambini vanno a letto presto. Né può mancare il vigile urbano, una figura tipica della sinfonia di città, pronto a garantire l'ordine nelle piovose strade di notte.

Questo ritratto della palpitante vita notturna urbana con le sue molteplici attività è completato dalle riprese di luoghi famosi e gioielli architettonici tutti illuminati dalla luce elettrica: la chiesa di Santa Maria di Týn, l'orologio astronomico medievale (Pražský orloj), la torre panoramica di Petřín, il castello. *Praha v záři světél* presenta anche un interessante uso dei riflettori e delle luci anteriori e posteriori di auto e tram per illuminare scorci del paesaggio urbano per la cinepresa. Una scelta peraltro ben motivata, giacché il film era stato commissionato da una società elettrica locale.

Solo dopo la mezzanotte, la città sembra infine trovare pace. E tuttavia c'è ancora del lavoro da compiere: gli operai riparano le rotaie dei tram e i poliziotti pattugliano le strade. Alle prime ore del mattino, gli ultimi nottambuli sulla via di casa incontrano i primi praghesei mattinieri: strilloni e gente del mercato, già pronti ad affrontare una nuova giornata di lavoro. – EVA HIELSCHER

Reversing the conventional dawn-to-dusk structure, Innemann's city symphony starts with the last daylight in the evening and ends with the first sunbeams at dawn. During the night, Prague is nothing like a sleeping city. On the contrary, the modern urban life of the day continues at night, thanks to electric light. In fact, the city seems to show its fully energized and awakened face only after the sun has set. There is the never-ending flow of traffic and city dwellers in the streets, attracted and bedazzled by blinking neon lights. After dusk, work goes on in the factories, the telegraph office, the train station, and hotels, and at the newspaper and the fire department. In addition, Innemann depicts the amusement aspect of urban nightlife, in dance and music halls, bars, and billiard clubs – not to forget nocturnal window-shopping. In Prague as a city that never sleeps, only the children are put to bed. The traffic policeman, a typical city symphony figure, is also not missing, ensuring order in the rainy streets at night.

This portrait of vibrant city nightlife with its manifold activities is completed by shots of famous sights and architectural highlights, such as the Týn Church, the medieval Prague Astronomical Clock (Pražský orloj), the Petřín Lookout Tower, and Prague Castle – all illuminated by electric light. Prague by Night also displays an interesting use of spotlights and the head- and tail-lights of cars and trams to illuminate parts of the streetscape for the camera. Which makes perfect sense, because the film was commissioned by a local power company.

After midnight, the city finally seems to come to rest. But there is still work to be done: tram rails are repaired, and policemen are on patrol. In the early morning hours, on their way home the last night owls meet Prague's early birds: newspaper boys and market people, already up for a new working day. – EVA HIELSCHER