CONRAD VEIDT DA CALIGARIA CASABLANCA

Conrad Veidt, From Caligari to Casablanca

Sezione a cura di / Section curated by Gian Luca Farinelli e Peter von Bagh In omaggio a Vittorio Martinelli

Conrad Veidt (1893-1943), più di qualsiasi altra celebrità del suo tempo, rappresentava un autentico monito della storia: come se un volto potesse riflettere il dolore (il vero dolore che si fonde nella sua rappresentazione, a ricordare come la filmografia dell'attore si sia dispiegata tra una guerra mondiale e un'altra), le aspettative deluse e le riflessioni su un'epoca. Per noi, l'occasione di presentare questo grande uomo del mistero è un momento d'orgoglio, anche se siamo costretti a offrire solo una pars pro toto piuttosto patetica. Veidt è l'anello mancante nelle retrospettive avviate a Bologna negli anni Novanta e dedicate a Valentino, Garbo e Fairbanks. In seguito Pordenone ha dedicato una splendida retrospettiva a Mozhukin. L'elenco dei più grandi tra i grandi non è poi così lungo. Gli spettatori conobbero Veidt tra le scenografie dipinte di Caligari e gli dissero addio in una Casablanca di finzione. Tra queste regioni mentali c'erano bagliori impareggiabili che alludevano a identità e a personalità divise, sempre tangibili anche quando apparivano sullo schermo per pochi secondi. Non si ripeteva mai, ma non era camaleontico. Sempre riconoscibile e attraente, schivo o crudele o entrambe le cose, con il suo pallido volto ascetico, le labbra sottili, gli occhi sepolti nella fonte ampia e profonda, ad accennare l'orrore di un'origine irriconoscibile, era davvero l'incarnazione esemplare di chi aveva vissuto la Prima guerra mondiale ed era consapevole della sua follia. Aveva percorso la strada dell'immaginazione e vissuto la propria presenza con un'intensità capace di far sì che la realtà sembrasse un'imitazione di seconda mano. (E che parata di stelle vedremo al suo fianco: Asta Nielsen, Erna Morena. Olaf Fønss, Albert Basserman, Paul Wegener, Heinrich George, Lil Dagover, Lillian Harvey, Willy Fritsch, Madeleine Carroll, Sabu...) "... guando il Cesare di Conrad Veidt si muoveva furtivamente lungo il muro era come se il muro l'avesse trasudato", scrisse Siegfried Kracauer. Il viaggio trasognato e quasi immateriale di Veidt nelle epoche e nei personaggi storici (Riccardo III, Cesare Borgia, Ivan il Terribile, Chopin...) divenne leggendario, come i suoi gelidi ritratti della vita moderna nell'epoca degli affari. Diede ugualmente prova di originalità nelle composizioni classiche, in quelle d'avanguardia e perfino nei generi più convenzionali – fu un principe memorabile in Der Kongress tanzt e in The Thief of Bagdad.

Il suo stile era sempre ambivalente, non esente da certe sfumature romantiche neanche quando i messaggi venivano dai confini estremi e labili della psiche. Che lavorasse nel suo Paese, la Germania, oppure a Hollywood (negli anni Venti e poi verso la fine della sua vita) o in Inghilterra (quando scelse di lasciare la Germania), ri-

Conrad Veidt (1893-1943), more than any other star of his time, was a true memento of history: as if one face reflected the pain (real pain merging into its enactment, remembering how his filmography stretched precisely from one World War to another) and disillusioned expectations and observations about a period of time. For us, the presentation of this great mystery person is a proud moment, even if by necessity we offer a rather pathetic pars pro toto of Veidt's career: he is the missing link in the star retrospectives started in Bologna in the 1990s, with Valentino, Garbo and Fairbanks. Later, Pordenone dedicated a wonderful retrospective to Mozhukin. The list of the greatest of the great is not that long.

Audiences met him in the painted sets of Caligari and hailed farewell in a fictitious Casablanca. Between these mental regions, there were unmatched visions of divided identity and personalities, always palpable even if they only appeared on the screen for a few moments. He never repeated himself, but he was no chameleon either. Always recognizable and handsome, shy or cruel or both, with his pale ascetic face, his thin lips, his eyes buried somewhere in his deep, high forehead, hinting at some horror of unrecognizable origin, he was truly the exemplar of someone who had lived through WWI and personified the knowledge of its madness. He had walked the imaginary road and lived his presence with an intensity that made reality a second-rate imitation.

"...when Conrad Veidt's Cesare prowled along the wall, it was as if the wall had exuded him", wrote Siegfried Kracauer. Veidt's near-immaterial dream travel through historical times and characters (Richard III, Cesare Borgia, Ivan the Terrible, Chopin...) was a legend, as were his ice-cold tableaux of modern business life. He was equally original with classical compositions as with avantgarde, or even mainstream - what a prince he was in Der Kongress tanzt, The Thief of Bagdad. (And really, what a parade of stars we will witness at his side: Asta Nielsen, Erna Morena, Olaf Fønss, Albert Basserman, Paul Wegener, Heinrich George, Lil Dagover, Lillian Harvey, Willy Fritsch, Madeleine Carroll, Sabu...)

His mode was always ambivalent: a certain romantic mood wasn't excluded, even from messages emerging from the borderline of the psyche. Whether working at home in Germany or in Hollywood (both in the 20s and then at the end of his life) or in England (after he chose to leave Germany), he was an auteur. He gave a trembling intensity to the morbid "Aufklärung" films with Richard Oswald, inserting into them a new presence on the margins,

mase un vero *auteur*. Diede un'intensità fremente ai morbosi film "Aufklärung" di Richard Oswald, introducendovi una nuova presenza marginale e abbracciando tematiche (la droga, l'omosessualità, la prostituzione) che comportarono uno scontro diretto con la censura. E poi naturalmente raggiunse un'intensità particolarmente terrificante lavorando con i più grandi: Murnau, Leni, Powell. Nella sua genialità Veidt sapeva aderire completamente al nucleo tematico di un film. Il suo sguardo d'acciaio non è in perfetta sintonia con la fantasia che anima gli occhi del ladro di Bagdad? Forse ci troviamo di fronte alla storia più vera del periodo tra le due guerre? Anche a qualcosa di più. Come il suo Cesare sonnambulo, Veidt era una strana persona che "conosceva il passato e vedeva il futuro".

Peter von Bagh

SILHOUETTES: CONRAD VEIDT

Angoloso come il suo scheletro mummia che trascina dei lacerti di pelle corre con il suo abito bianco nella notte e rende sonnambuli nel mezzo i sonni. Le sue dita di grande pollo livido si scorticano su mura senza fine all'inseguimento dell'incubo eterno.

Tutto si cancella intorno ai suoi occhi e le candele che nevicano al suolo tremano di paura al suo contatto. Ha dei grandi momenti di crisi, sprofonda nelle sue urla e trafigge con una spada malata e febbrile i quadri che sogghignano, le gole che respirano...

Il suo sguardo pietrifica tutte le cose viventi, gli incendi bruciano al cuore delle case, le chiese sono coperte di sangue e le loro campane suonano solo nel vuoto. Le stelle si spengono e le comete precipitano. L'umanità, sotto le lenzuola di sudore, sogna di terrore.

Al mattino, il sole è nato, la campagna gioca con il vento fresco, ma la sera ci sarà il sabba... Non vedete luccicare dietro i vetri quegli occhi immensi e torbidi, non sentite battere ai vetri quelle dita implacabili?

André Gain, Silhouettes: Conrad Veidt, "Cinéa-Cine", Parigi 1928

PAGANINI

Bisogna trattenere il respiro quando si guarda la sua meravigliosa ascesa, la sua ascesa a grande, classico artista del cinema, bisogna trattenere il respiro per la paura di averlo di fronte, che lui non cada di fronte alle trappole che gli tendono vanità e inevitabili affarismi. Conrad Veidt ci ha mostrato che l'espressione pantomimica supera l'espressività di qualunque parlato, e dunque non è solo il

and embracing subjects (drugs, homosexuality, prostitution) that meant a direct confrontation with the censors. And then of course there was an especially terrifying intensity in his work with the greatest - Murnau, Leni, Powell. Veidt had a special genius in becoming one with the thematic center of a film. Isn't his steely gaze identical with the fantasy in the eyes of The Thief of Bagdad?

Maybe we are in the presence of the truest history of the inter-war period? And even more. Like his somnambulist Cesare, Veidt was a strange person who "knew the past and saw the future".

Peter von Bagh

SILHOUETTES: CONRAD VEIDT

Angular like his skeleton the mummy dragging strips of skin runs through the night in his white suit and fetches sleepwalkers amongst the sleeping. His fingers like a large livid chicken scratch an endless wall pursuing the eternal nightmare.

Everything disappears around his eyes and the candles snowing on the ground tremble with fear at his touch. He experiences great moments of crisis, loses himself in screaming and stabs with a sick, feverish sword sneering paintings, breathing throats...

His gaze turns every living thing into stone, fires burn in the heart of homes, churches are covered with blood and their bells ring out alone in emptiness. Stars blacken and comets fall. Humanity, under a sheet of sweat, dreams of terror.

In the morning, the sun is born, the countryside plays with cool wind, but the evening brings the witches' sabbath... Can't you see those large, cloudy eyes gleaming behind the windows, can't you hear those implacable fingers rapping on the windows?

André Gain, Silhouettes: Conrad Veidt, "Cinéa-Cine", Paris 1928

PAGANINI

You have to hold your breath when you see his marvelous rise to being a great, classic film artist, you have to hold your breath out of fear of having him in front of you, that he will not fall into traps set by vanity and inevitable profiteering. Conrad Veidt has showed us that pantomime beats the expressiveness of a spoken language; hence he is not only the greatest existing actor but also the most unique. He is not one of those that practices art, he

più grande attore esistente, ma anche il più unico. Non appartiene a quelli che praticano un'arte, ma a quelli che creano l'arte con il proprio essere, così come l'essenza del marmo determina lo stile della scultura. [...] Su Conrad Veidt ci sarebbe molto di più da dire. Molto più di quanto si possa scrivere in un articolo. Prima di tutto bisognerebbe parlare della sua esteriorità. Di questa magrezza emaciata, che va oltre alla materia, che scuote ogni nervo fino alla superficie. Di questa "corruttibilità", che significa solo abbandono completo della Natura alla Cultura. Poi bisognerebbe parlare del suo passo. Di questo incedere che è mosso da una grandissima forza, che ha più espressività dello sguardo di altri uomini. Poi bisognerebbe parlare della forza pericolosa che irradia, che contiene i germi dell'inquietudine, perché non nasce dalla forza fisica ma da ogni Demone che è lì, dentro, e consuma l'essere cagionevole, lo consuma come un fuoco interiore che zampilla, mortale e immortale, da un corpo decrepito. Poi bisognerebbe parlare del significato di questi demoni per l'arte cinematografica. Perché è qualcosa che non può essere portato alla luce con la poesia recitata. Perché la lingua dell'uomo è il prodotto della razionalità, e anche le parole dei poeti si paralizzano di fronte al supersensibile.

Béla Balázs, Paganini, "Der Tag", Vienna 6 novembre 1923

L'ALTRA REALTÀ

Quando ottengo una nuova parte, prendo subito la sceneggiatura e - non trovo altra espressione - infetto con essa tutto il mio essere. Giorni – sì, già da molte settimane prima delle riprese mi ritiro completamente a vita privata, proprio - vorrei dire - in modo onfaloscopico, concentrato cioè solo sul processo di infezione dell'anima. E presto sento con intensità e angoscia sempre crescenti che il personaggio da rappresentare cresce dentro me, ed io mi ci trasformo. Non dura tanto, e noto che io – poco prima delle riprese - mi muovo in modo diverso anche nel mondo civile, parlo in modo diverso, guardo in modo diverso, mi comporto in modo totalmente diverso dal solito. - il Conrad Veidt che è in me lentamente è diventato un altro, ed io lo devo "rappresentare", con il mio lo che si è trasformato e autosuggestionato dal suo interno. Possessione è la parola giusta per descrivere questo stato. Poi arriva il primo giorno di riprese, e di solito faccio così: me ne vado da solo fra le scenografie, le guardo attentamente, mi lascio influenzare da loro e ci passeggio fino a che non acquisisco una completa padronanza dello spazio, anche ad occhi chiusi - proprio come se fosse la camera da letto del mio appartamento. Quando poi si accendono le luci per le riprese, divento cieco e sordo alla realtà. Vedo e sento solo quel mondo dei sogni, quel mondo di fantasia, e quella deve essere l'altra realtà. Spesso tutto questo va oltre, e qualche volta, anche dopo molto che le luci si sono spente e il regista mi ha girato le spalle, io continuo a "recitare", fino a che qualcuno, un qualche collega, mi risveglia chiedendomi preoccupato se non sono diventato matto...

Conrad Veidt, da Paul Ickes, Conrad Veidt, Berlino, 1927

"IL DIO GUARDIANO"

Durante le feste di Natale, in una delle sale da ballo di "In Den Zelten" si teneva un grande ballo in maschera; un ballo per uomini. Molti di loro indossavano abiti femminili. (...) La rispettabilità del

creates art with his being just the way the basic nature of marble determines the style of a sculpture. [...] There is a lot more to be said about Conrad Veidt. Much more than can be written in an article. First, his external appearance. His emaciated frame, which goes beyond matter, which vibrates within every nerve up to the surface. His "corruptibility", which only means a complete abandonment of Nature to Culture. And then there is his walk. A pace induced by a tremendous force, more expressive than the look in other men's eyes. And the dangerous power that he gives off, which contains the seeds of restlessness, because it does not come from physical strength but from the Demons there, inside, and consumes the weak being, that consumes him like an inner flame that gushes, mortal and immortal, from a decrepit body. And then the significance of these demons for the art of film. Because it is something that does not emerge with recited poetry. Because the language of man is the product of rationality, and the words of poets are paralyzed when faced with what is beyond the senses.

Béla Balázs, Paganini, "Der Tag", Vienna, November 6, 1923

THE OTHER REALITY

When I get a new part, I immediately get my hands on the screenplay and – I am at a loss for another word – infect my whole being with it. Days - yes, many weeks before filming I totally withdraw from public life – I would say – omphaloskeptically, focused only on the process of infecting my soul. And soon I feel with growing intensity and anxiety that the character grows in me, and I transform into him. It does not last long, and people know that - right before filming - I move around differently, even in the civilized world, I talk differently, I see differently, I behave totally different from usual, - the Conrad Veidt in me has slowly become another person, and I have to "represent" him, with my Ego that has transformed and unconsciously changed from within. Possession is the perfect word to describe this state. On the first day of filming I normally do the following: I wander around the sets by myself, I look at them carefully, I allow them to influence me, and I stroll around them until I totally own the space, even with my eyes closed – as if it were my apartment bedroom. When they turn on the lights for filming, I become blind and deaf to reality. I see and hear only that world of dreams, the world of fantasy, and that has to be the other reality. Often all this continues, and sometimes way after the lights have been shut off and the director has turned his shoulders to me, I continue to "act", until someone, some colleague, wakes me up asking me if I've gone crazy... Conrad Veidt, in Paul Ickes, Conrad Veidt, Berlin, 1927

"THE GUARDIAN GOD"

During the Christmas season, a great costume ball was held in one of the dance-halls "In Den Zelten"; a ball for men. Many of them whore female clothes. (...) The respectability of the ball was open to doubt. But it did have one dazzling guest; Conrad Veidt. The great film star sat apart at his own table, impeccable in evening tails. He watched the dancing benevolently through his monocle as he seaped champagne and smoked a cigarette in a long holder. He seemed a supernatural figure, the guardian God

ballo era discutibile. Però poteva vantare un ospite abbagliante: Conrad Veidt. La grande stella del cinema stava seduta in disparte, al proprio tavolo, impeccabile nel suo frac. Osservava il ballo con il monocolo, l'espressione benevola, sorseggiando champagne e fumando una sigaretta con un lungo bocchino. Sembrava una figura soprannaturale, il Dio guardiano di quelle feste che si manifestava graziosamente ai propri devoti. Pochi privilegiati gli si accostavano per parlargli, ma senza avere l'ardire di sedersi.

Veidt era apparso in due film che trattavano il tema dell'omosessualità, il che rendeva appropriata la la sua presenza al ballo. Christopher Isherwood, *Christopher and his Kind*, New York, 1976 of these festivities, who was graciously manifesting himself to his devotees. A few favoured ones approached and talked to him but without presuming to sit down.

Veidt had appeared in two films dealing with problems of the homosexual; hence the appropriateness of his presence at his ball. Christopher Isherwood, Christopher and his Kind, New York, 1976

DIDA IBSENS GESCHICHTE episodio di DAS TAGEBUCH EINER VERLORENEN

Germania, 1918 Regia: Richard Oswald

■ Sog.: dal romanzo *Das Tagebuch einer Verlorenen* (1907) di Margarete Böhme; Scen.: Richard Oswald; F.: Max Faßbender; Scgf.: August Rinaldi; Int.: Erna Morena (Thymian Gotteball), Conrad Veidt (Dr. Julius), Werner Krauß (Meinert), Reinhold Schünzel (Casimir Osdorf), Paul Rehkopf (il farmacista Gotteball), Clementine Plessner (zia Frieda), Marga Köhler (la matrigna), Max Laurence, Marie von Bülow (sig.na Woyens); Prod.: Richard Oswald-Film GmbH (Berlin); Pri. pro.: 29 ottobre 1918 ■ 35mm. L.: 1253 m. D.: 58' a 20 f/s. Bn.; Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Stiftung Deutsche Kinematek per concessione di Kirckmedia

Prostituzione, malattie veneree, omosessualità, droga sono argomenti generalmente tabù per il cinema muto. I problemi che agitano escono dalla normalità e diventano immediatamente scabrosi, attirano l'occhiuta vigilanza delle censure e la negazione del visto di circolazione. Quando essi vengono affrontati si ricorre ad ellissi, a circonvoluzioni, ad ammorbidimenti. Insomma, pure con le maggiori cautele, le case produttrici non rinunziano a proporre nei loro prodotti questa scottante materia data la morbosa attrattiva che hanno sul pubblico. In Germania venne prodotta una serie abbastanza numerosa di film del genere, che nell'immediato primo dopoguerra, venne chiamato come "Aufklärung film", letteralmente "illuminante" e, forse più correttamente, "istruttivo".

Specialista del genere fu Richard Oswald, regista versatile, il quale firmò una decina

di queste opere, oggi, in gran parte considerate perdute. Tra queste v'è Das Tagebuch einer Verlorenen, tratto dal romanzo di Margarete Böhme, dal quale dieci anni dopo Pabst ricaverà il film con Louise Brooks. Interprete di Thymian, la giovane che appunta sul suo diario una vera e propria discesa agli inferi fu la fascinosa Erna Morena, che ci piacerebbe poter paragonare alla Brooks se il film di Oswald fosse ritrovato. E pur tra divieti censori e proteste di spontanei difensori della pubblica morale, il film raccolse un larghissimo consenso di pubblico, tanto da indurre Oswald a girare il seguito, questo Dida Ibsen's Geschichte. ritrovato e restaurato, anche se parzialmente incompleto. Dida Ibsen, la protagonista, è Anita Berber, celebre "nacht-tänzerin", attorniata da uno sprezzante Conrad Veidt e da un baffuto e sardonico Werner Krauss. Dida Ibsen's Geschichte venne vietato in toto dalla censura ed ebbe saltuarie visioni. Gli odierni spettatori di questo reperto dell'Aufklärung film saranno più fortunati dei pubblici del 1918, ai quali il film venne sottratto.

Giacomo Manzoli, *Il Cinema Ritrovato* 1996, Cineteca di Bologna, Bologna 1996

Prostitution, venereal diseases, homosexuality and drugs are subjects which are generally taboo for silent cinema. The problems which they rouse are beyond normality and immediately become scabrous, they attract the watchful vigilance of the censor and the denial of the circulation visa. When they are confronted one must resort to ellipses, tangents, and toning down. But even with the great caution which had to be used, the production houses did not renounce proposing this material in their products - given the morbid fascination it

exerts on the public. In Germany a fairly numerous series of films of this type was produced which, immediately after the war, were called "Aufklärung film", literally "illuminating films" and perhaps more correctly "instructive films".

The specialist of the genre was Richard Oswald, a versatile director, who was the author of ten or so of these works, today mostly considered as lost. Among these is Das Tagebuch einer Verlorenen, taken from the novel by Margarete Böhme, and from which Pabst was to draw the film with Louise Brooks almost ten years later. The actress playing Thymian, the young girl who notes her descent into hell in her diary was the fascinating Erna Morena, who we should like to be able to compare with Brooks if Oswald's film were to be found. And though squeezed between censorship and the protests of spontaneous defenders of public decency, the film gathered a very wide public consensus, enough to induce Oswald to film the follow-up. Dida Ibsen's Geschichte, rediscovered and restored, though partially incomplete. Dida Ibsen, the protagonist, is Anita Berber, a famous "nacht-tänzerin". surrounded by a disdainful Conrad Veidt and a moustached and sardonic Werner Krauss.

Dida Ibsen's Geschichte was prohibited in toto by the censor and had rare viewings. Today's audience of this remnant of the Aufklärung film is more fortunate than the audiences of 1918, to whom the film was in large measure denied.

Giacomo Manzoli, II Cinema Ritrovato 1996, Cineteca di Bologna, Bologna 1996

DER GANG IN DIE NACHT

Germania, 1922

Regia: Friedrich Wilhelm Murnau

■ T. it.: // cammino della notte; Sog.: dalla sceneggiatura Die Sieger di Harriet Bloch: Scen.: Carl Meyer; F.: Max Lutze; Scgf.: Heinrich Richter; Int.: Erna Morena (Helen Boerne), Olaf Fönss (Dr. Eigil Boerne), Conrad Veidt (un pittore), Gudrun Bruun-Steffensen (Lily, una danzatrice), Clementine Plessner; Prod.: Goron Films (Berlino); Pri. pro.: 13 dicembre 1920 ■ 35mm, L.: 1735 m. D.: 95' a 16 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Münchner Filmmuseum per concessione della Murnau Stiftung La copia positiva safety, proveniente dal Gosfilmofond, è giunta al Münchner Filmmuseum attorno alla fine degli anni Settanta, senza didascalie, che, non esistendo il visto di censura, sono state riscritte basandosi sul soggetto originale / The print from Gosfilmofond arrived in Münich around the end of the Seventies. It had no intertitles. Münchner Filmmuseum inserted German titles following the text in the original script because there is no censorship card existant

Tutto questo lungo film è intelligente. Le lezioni del cinema americano sono state adottate e assimilate. È piacevole vedere un film dove ci si è più preoccupati della linea generale e del ritmo che non del dettaglio inutile e grazioso. Sono stato colpito soprattutto dal senso del primo piano: non viene mai utilizzato invano, arriva sempre nel momento opportuno e in un movimento giusto. Olaf Fönss e Conrad Veidt sono interessanti ma fanno "teatro".

Ed Erna Morena è rimarchevole in una parte del film che costituisce d'altronde l'attrattiva dell'opera: nella campagna e sul mare si scatena una terribile tempesta e mentre l'uragano si abbatte sulla casa, la donna sola e tremante, sente tutt'un'altra tempesta, non meno violenta che si alza dentro di lei.

È una sorta di monologo di trecento metri che ha un ammirevole vigore. Gli accessori (scenografie, mobili, indumenti, ecc.) sono precisi e vividi. Ed Erna Morena ha lo slancio inquietante che è necessario per condurci in questo quarto d'ora di turbamento, di ebbrezza nervosa, di semifollia.

Louis Delluc, Cinéa-Ciné pour tous, 1921

This long film is intelligent the entire way through. The teachings of American film

have been learned and assimilated. It is nice to see a film where there is more concern for the general course and rhythm than useless but pretty detail. I was struck especially by the use of close ups: it is never used in vain, always happens in the right moment with the right movement.

Olaf Fönss and Conrad Veidt are interesting but do "theater."

Erna Morena is remarkable in the most compelling part of the film: a terrible storm lashes out over the countryside and in the sea, and while the hurricane beats down on the house, the trembling, lone woman feels a different, no less violent storm within.

It is a kind of three-hundred meter monologue with admirable energy. The accessories (sets, furniture, clothing etc.) are accurate and vivid. And Erna Morena has that unsettling quality needed to lead us through this quarter of an hour of anxiety, nervous drunkenness, near madness.

Louis Delluc, Cinéa-Ciné pour tous, 1921

Questo dramma ci fa tornare alla mente le nostre migliori letture giovanili: ci suscita il ricordo di un dramma ibseniano messo in scena da Brahm, o di un'opera di Cechov realizzata da Stanislavskii. Sono rimandi obbligati. Che cosa lasciavano in noi quelle letture giovanili? Sensazioni musicali, il suono vago di una melodia bella e spontanea che sembrava sgorgare dal nostro intimo. E cosa rimane di tutto ciò in questo film? Qualcosa di prepotentemente musicale, l'immagine di un uomo e di una donna all'inizio del loro amore. seduti l'uno di fronte all'altra davanti a una tazza di tè, che respirano profondamente e dolcemente nell'aria mite della stanza illuminata da una lampada a gas, mentre fuori piove e soffia il vento: o il momento in cui lui, in seguito, le bacia la mano, e lei si abbandona tremante, allargando le braccia; oppure l'immagine dell'altra, della sposa abbandonata che, coricata sul divano a fiori, stanca, ammalata e triste per tutto ciò cui ha dovuto rinunciare, estrae da sotto il cuscino un ritaglio di giornale con un piccolo trafiletto sul marito. O ancora l'immagine del dottore che passa accanto al cieco urlandogli: "Ho ucciso tua moglie!" ma quello rimane fermo, con il volto irrigidito per il grande dolore, immobile. (...) La sceneggiatura scritta da Carl Mayer è l'opera di un poeta. (...) Incredibile come egli sappia procedere rapidamente, senza darsi pause; a volte gli bastano un paio di accenni, altre ha la capacità di soffermarsi, con ostinazione, come nella scena in cui le luci delle auto scivolano sull'asfalto bagnato di una grande città immersa nella notte o quando il mare è in tempesta. (...) La regia di Murnau? Parlando delle qualità del film pensavamo sempre alla sua regia... È tutto merito suo, e non c'è altro da aggiungere. Willy Haas, "Film-Kurier", 14 dicembre 1920

This drama brings to mind the best of what we read when we were young; it invites the memory of an Ibsen drama staged by Brahm, of a work by Chekhov produced by Stanislavsky. Obligatory cross-references. What did those young readings leave behind in us? Musical sensations, the vague sound of a beautiful, spontaneous melody that seemed to surge from deep within us. And what is there of this in this film? Something mostly musical, the image of a man and a woman at the beginning of their love story, seated one in front of the other with a cup of tea, who breathe deeply and slowly the sweet air in the gas-lamp illuminated room, while outside it rains and the wind blows: or a later moment in which he kisses her hand and she lets herself go widening her arms; or the image of the other, the abandoned bride, who lies on a flower print couch, tired, sick and sad for everything she had to give up, and pulls out a newspaper clipping about her husband from under a pillow. Or the image of the doctor who passes by the blind man, yelling, "I killed your wife!" while the other does not move, his face hardened with pain. (...) The screenplay written by Carl Mayer is the work of a poet. (...) It is incredible how he knows how to move quickly, without taking a break; sometimes a few hints are all he needs, other times he lingers like in the scene in which the lights of the car slide across the wet asphalt of a large city bathed in the night or when the sea is stormy. (...) Murnau's directing? When talking about the qualities of the film, his directing was always in our mind... It is all his doing, and there is nothing else to add.

Willy Haas, "Film-Kurier", December 14, 1920

LUCREZIA BORGIA

Germania, 1922 Regia: Richard Oswald

■ T. it.: Lucrezia Borgia; Sog.: dal romanzo omonimo di Harry Scheff (1913); Scen.: Richard Oswald: F.: Karl Freund. Karl Vass. Carl Drews. Frederik Fuglsang; Scgf.: Robert Neppach, Botho Höfer; Co.: Robert Neppach; Op.: Karl Freund; Ass. op.: Robert Baberske; Int.: Liane Haid (Lucrezia Borgia), Conrad Veidt (Cesare Borgia), Albert Bassermann (Rodrigo Borgia), Paul Wegener (Micheletto), Heinrich George (Sebastiano), Adolf Edgar Licho (Lodovico), Wilhelm Dieterle (Giovanni Sforza). Lothar Müthel (Giovanni Borgia), Alphons Fryland (Alfonso d'Aragona), Käte Waldeck-Oswald (Naomi), Alexander Granach, Anita Berber (contessa Giulia Orsini), Lyda Salmonova, Mary Douce (Florentina), Max Pohl, Adele Sandrock, Wilhelm Diegelmann (Wirt), Philipp Manning, Hugo Döblin, Clementine Plessner, Viktoria Strauß (Rosaura), Tibor Lubinszky (Gennaro Page); Prod.: Richard Oswald-Film AG, Berlin; Pri. pro.: 20 ottobre 1922 Berlino • 35mm. L.: 3284 m. D.: 146' a 18 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles • Da: Bundesarchiv - Filmarchiv Restaurato nel 2011 / Restored in 2011

All'influenza di Max Reinhardt è dovuto il fatto che tanti film in costume di quel periodo siano ambientati nel Rinascimento, come La peste di Firenze [di Otto Rippert], uno degli episodi di Destino [di Fritz Lang], Lucrezia Borgia, Monna Vanna [di Richard Eichberg]. Accade che il ricordo di una regia di Reinhardt spinga registi di second'ordine a filmare qualche scena con inquadrature sorprendenti: in Lucrezia Borgia, ad esempio, film di Richard Oswald, una fila di soldati che formano una sorta di fitta siepe irta di lance ricorda con molta esattezza una scena dell' Enrico IV di Shakespeare, realizzata da Reinhardt, dove guerrieri disposti lungo la piattaforma riuscivano a dare la stessa impressione di armata compatta. Come in Reinhardt, alcune armature decorate, una bandiera svolazzante stabiliscono dei punti di riferimento. Queste composizioni, attraverso l'arte reinhardtiana, sembrano quasi un riflesso delle celebri battaglie di Paolo Uccello.

Lotte H. Eisner, *Lo schermo demoniaco. Le influenze di Max Reinhardt e dell'espressionismo*, Editori Riuniti, Roma 1983

Max Reinhardt's influence did lead to many costume films being set in the Renais-

sance: Die Peste in Florenz [bv Otto Rippert], one of the episodes of Der Müde Tod [by Fritz Lang], Lucrezia Borgia and Monna Vanna [by Richard Eichberg], for example, We sometimes find the recollection of a Reinhardt production leading second-rate directors to film a few effectively framed shots: in Richard Oswald's Lucrezia Borgia, for example, a row of soldiers forming a thick hedge prickling with lances recalls a scene from Shakespeare's Henry IV in Reinhardt's production of 1912. There also soldiers deployed along the stage contrived to give the impression of an entire army. As in Reinhardt, a few tooled sets of armour and a flag drifting in the wind establish points of reference in the design. If these compositions seem to reflect one of Uccello's famous battle-scenes, this is due to Reinhardt.

Lotte H. Eisner, The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2008

DAS WACHSFIGURENKABINETT

Germania, 1924 Regia: Paul Leni

■ T. it.: Tre amori fantastici / Il gabinetto delle figure di cera; Sog.: Henrik Galeen. Scen.: Henrik Galeen; F.: Helmar Lerski; Scgf.: Paul Leni; Co.: Ernest Stern; Ass. regia: Wilhelm Dieterle; Int.: Emil Jannings (Harun al Raschid), Conrad Veidt (Ivan il terribile), Werner Krauß (Jack lo squartatore), Wilhelm Dieterle (il poeta/Assad il pasticciere/un principe russo), Olga Belajeff (Eva/Maimune/una boiarda), John Gottow (proprietario del Panoptikum), Paul Biensfeld (Visir), Ernst Legal, Georg John. Prod.: Neptun-Film AG, Berlino per Ufa; Pri. pro.: 13 novembre 1924 ■ 35mm L: 1721 m. D.: 75' a 20 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles Da: Münchner Film Museum

La fama del film è dovuta in gran parte alle peculiarità della regia di Leni: ogni episodio è concepito in uno stile aderente al soggetto. Le forme larghe e arrotondate corrispondono alla recitazione e ai movimenti degli attori nell'episodio orientale (Emil Jannings è il sultano). L'atmosfera dell'episodio russo è opprimente e cupa ed è ottenuta dalle scenografie che

contrastano con la silhouette ascetica di Conrad Veidt che incarna Ivan. E infine, dei contorni brumosi, delle figure geometriche dalle punte aguzze, dei giochi di luce fantasmatici servono da scenografia alla fuga, in una piazza deserta, davanti a Jack lo squartatore. È questo che affascina nel film. C'è un'omogeneità perfetta tra la forma e il contenuto. L'ultimo episodio può essere considerato come una scena-chiave per tutti i film del genere. Una fuga convulsa e inutile davanti al terrore, il disagio sociale (...) Fu raramente resa in modo così efficace che in questo film. Ma assistiamo. malgrado tutto, al risveglio, al ritorno alla vita di tutti i giorni. È soprattutto per questo che il film costituisce il coronamento dell'espressionismo e segna già la transizione verso lo stile realista.

"Kamera", 1964

The film is mostly celebrated for Leni's particular directing: each episode was conceived of with a style pertaining to its subject. The wide, round forms match the acting and the movements of the actors in the Oriental episode (Emil Jannings plays a sultan). The gloomy, oppressive atmosphere of the Russian episode was created with set designs that contrast with the ascetic silhouette of Conrad Veidt acting as Ivan. And last, the misty surroundings, geometric figures with sharp angles, the ghostly lighting all provide the setting for the escape from Jack the Ripper, with a final meeting in a deserted square. There is total uniformity between form and content. The last episode may be considered a key scene for all films of this genre. A confused and useless attempt to escape from terror, social anxiety (...) It has rarely been depicted as effectively as in this film. But we witness, despite it all, the reawakening, the return to everyday life. Especially for this reason, this film is the height of expressionism and marks the transition towards realism.

"Kamera", 1964

DIE BRÜDER SCHELLENBERG

Germania, 1926 Regia: Karl Grüne

■ T. it.: *Il supplizio di Tantalo*; Sog.: dal romanzo di Bernhard Kellermann, pubblicato sul "Berliner Illustrierten Zeitung"; Scen.: Willy Haas, Karl Grüne; F.: Karl Hasselmann; Mo.: Werner Richard Heymann; Scgf.: Karl Görge, Curt Kahle; Eff. spec.: Halmar Lerski; Mu.: Ernö Rapée, Werner Richard Heymann; Int.: Conrad Veidt (Wenzel Schellenberg / Michael Schellenberg), Lil Dagover (Esther Raucheisen), Liane Haid (Jenny Florian), Henry de Vries (Raucheisen), Werner Fuetterer (Georg Weidenbach), Bruno Kastner (Kaczinsky), Julius Falkenstein, Wilhelm Bendow, Erich Kaiser-Titz, Paul Morgan; Prod.: Universum-Film AG (UFA), Berlin; Pri. pro.: 22 marzo 1926 (Berlino) • 35mm. L.: 2280 m. D.: 95' a 20 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles • Da: Murnau Stiftung

Tecnicamente parlando, questo doppio ruolo pone all'attore una serie di difficoltà. Deve recitare con un partner che è assente. Bisogna rivolgersi a qualcuno che è solo vento ma dalla risposta di questo fantasma dipende un'enormità di cose. Questa risposta, la si girerà subito o domani, e di nuovo quello a cui la si rivolge, sarà assente. Il pubblico e anche la gente del mestiere possono difficilmente immaginare il grado di concentrazione, la costante sostituzione dell'io al tu, che furono necessari per arrivare all'effetto ottenuto dal regista. Felice l'attore la cui recitazione è sostenuta da un'idea. Questa volta fu il mio caso. Ho constatato una volta di più che il cinema è l'arte per eccellenza, per esprimere i miei sentimenti.

Conrad Veidt, "B.Z. Mittag", 19 marzo 1926

Technically speaking, this double role creates a number of difficulties for the actor. He has to perform with a partner who is not there. He has to interact with someone who is only wind, but the ghost's response determines a vast range of things. This answer, which will be shot immediately after or the next day, and again the person to whom it is addressed is absent. Audiences and even people in the trade can hardly imagine the degree of concentration, the continuous replacement of I with you, that was needed to create the effect obtained by the director. Happy is the actor whose performance rests on an idea. This time round that was the case for me. I discovered once again that film is the ultimate art for expressing my feelings.

Conrad Veidt, "B.Z. Mittag", March 19, 1926

Il film cerca di analizzare dei caratteri utilizzando un solo attore per rappresentare due esseri umani fondamentalmente diversi e opposti. Non possiamo negare che Conrad Veidt non sia riuscito a rendere questi due personaggi verosimili. La macchina da presa non è sempre riuscita a farci credere che si trattava di due individui diversi. Nelle scene dove i due fratelli sono confrontati l'uno all'altro, si ha troppo spesso l'impressione che non si guardino, che passino l'uno accanto all'altro senza vedersi, e questa impressione indebolisce l'insieme. (...) Siamo meno soddisfatti anche perché conosciamo il romanzo. E Kellermann non ha nascosto la speranza che si facesse del suo romanzo un film serio che sottolineasse le sue idee e diventasse così un grido d'allarme sociale ed economico. Se Kellermann ha visto il film, è poco probabile che pensi ancora che possa corrispondere al punto di vista del romanzo. Di guesto rimangono solo dei dettagli insignificanti per il romanziere, degli aspetti esteriori, insomma, tutto ciò che era cinema nella vecchia accezione della parola. È tanto più un peccato perché per una volta un film sociale avrebbe potuto mostrare degli uomini attivi appartenenti a diversi strati sociali. Anonimo. *Die Brüder* Schellenberg. "Filmschau", marzo 1926

The film tries to analyze characters using just one actor to represent fundamentally different human beings. We cannot denv that Conrad Veidt did not manage to make these two characters convincing. The camera did not always succeed in making us believe that they were two different individuals. In the scene where the two brothers confront each other, it often seems that they do not look at each other, that they move around one another without seeing each other, which weakens the overall effect. (...) We are less than satisfied because we read the novel. And Kellermann did not conceal his hope that they would make a serious film out of it that would stress his ideas and thus become a social and economic warning. If Kellermann saw the film, it is hardly likely that he would think it corresponds with viewpoint of the novel. The details that remain are insignificant to the author, merely external aspects; in other words, everything that was cinema in the old meaning of the word. It is all the more a shame because for once a social film could have shown active men belonging to different social strata.

Anonymous, Die Brüder Schellenberg, "Filmschau". March 1926

DIE LETZTE KOMPAGNIE

Germania, 1930 Regia: Kurt Bernhardt

■ T. it.: L'ultima compagnia; Sog.: da Die letzte Kompagnie, die Geschichte der 13 Helden von Jena (1916) di Hans Wilhelm, Hermann Kosterlitz: Scen.: Ludwig von Wohl: Heinz Goldberg. Hermann Kosterlitz; Dial.: Hans J. Rehfisch; F.: Günther Krampf; Mo.: Carl Winston; Scgf.: Andrej Andrejew; Co.: Alexander Arnstam; Mu.: Ralph Benatzky, Franz Grothe; Su.: Gerhard Goldbaum, Erich Schmidt; Ass. regia: Erich von Neusser; Int.: Conrad Veidt (Capitano Burk), Karin Evans (Dore), Erwin Kalser (Müller), Else Heller (la mugnaia), Maria Pederson (Magd), Heinrich Gretler (Pelle), Paul Henckels (Pitsch), Ferdinand Asper (Götzel), Martin Herzberg (Heller), Werner Schott (Biese), Philipp Manning (Möllmann), Max W. Hiller (Machnow), Ferdinand Hart (Klotz), Alexander Granach (Haberling), Gustav Püttjer (Püttjer), Albert Karchow (Wernicke), Horst von Harbou (Stibbe); Prod.: Joe May per Joe May-Produktion/ Universum-Film AG (UFA), Berlin; Pri. pro.: 14 marzo 1930 - 35mm. L.: 2167 m. D.: 79'. Bn. Versione tedesca / German version ■ Da: Bundesarchiv - Filmarchiv

Meno adatto per l'estero ma di uguale successo all'interno della Germania si rivelò il secondo genere dell'UFA: il film "nazionale", con tematica di solito prussiana e una tendenza ideologica più o meno esplicita. Questi film non sono legati all'invenzione del sonoro come il film operetta. Ma sono la seconda scoperta significativa fatta dall'UFA. Nel 1930 arriva nelle sale L'ultima compagnia (regia di Kurt Bernhardt) (...). In un'intervista con Mary Kiersch, Bernhardt spiega come venne realizzata una scena che lui si rifiutò di girare: "Si trattava di una scena scritta dal signor von Wohl e inserita in seguito nel film. Conrad Veidt doveva fare un discorso assolutamente nazionalistico, sciovinistico. Il capitano tedesco dall'alto del mulino guarda il generale francese a cavallo. Il francese dice: "Non ha senso difendere il mulino. La Prussia non esiste più". E il tedesco risponde: "Dove sto io, è la Prussia". Mi sono rifiutato di girare questa scena e ciò mi costò quasi la vita quattro anni più tardi. Kiersch: È stato Joe May a girare questa scena?

Bernhardt: Mi lasci pensare... Sì, credo che fosse Joe.

Kiersch: E Conrad Veidt non ha avuto obiezioni contro questo discorso?

Bernhardt: No.

L'importanza attribuita qui a un passo del dialogo è caratteristica per il film nazionalista. L'elemento decisivo, il messaggio politico, doveva essere espresso a parole e mostrato esplicitamente, come se non bastasse l'inequivocabile significato dell'azione. È un elemento che verrà fatto proprio dal film di propaganda nazionalsocialista. Rainer Rother, Film operetta e film "nazionali", in Schermi germanici. UFA 1917-1933, a cura di Giovanni Spagnoletti, Marsilio, Venezia 1993

Less suited for distribution abroad but just as successful in Germany was UFA's second genre: the "national" film, usually featuring a Prussian subject and a more or less overt ideological direction. These films were not bound to the invention of sound film like the operetta film. They were, however, the second significant UFA creation. In 1930 Die Letzte Kompagnie (directed by Kurt Bernhardt) came out in theaters (...). In an interview with Mary Kiersch, Bernhardt explained how there was a scene he refused to film: "It was a scene written by Mr. von Wohl and added later to the film. Conrad Veidt was supposed to make a nationalistic, chauvinistic speech. The German captain from above the mill looks at the French general on horseback. The French man says: 'There is no reason to defend the mill. Prussia doesn't exist anymore.' And the German answers back: 'Where I am standing is Prussia.' I refused to film this scene, and it almost cost me my life four years later.

Kiersch: Was it Joe May who shot this scene?

Bernhardt: Let me think... Yes, I think it was Joe.

Kiersch: And did Conrad Veidt have any objections to the speech?

Bernhardt: No.

The importance given to this passage of dialogue was a characteristic of nationalist film. The decisive element, the political message, had to be expressed in words and

explicitly depicted, as if the undisputable meaning of the action were not enough. It was an element that would be a hallmark of Nazi propaganda.

Rainer Rother, Film operetta e film "nazionali", in Schermi germanici. UFA 1917-1933, edited by Giovanni Spagnoletti, Marsilio, Venice, 1993

DER KONGRESS TANZT

Germania, 1931 Regia: Eric Charell

■ T. it.: // congresso si diverte; Scen.: Norbert Falk, Robert Liebmann e (non accred.) Hans Müller, Paul Frank; F.: Carl Hoffmann; Mo.: Viktor Gertler; Scgf.: Robert Herlth, Walter Röhrig; Co.: Ernst Stern; Eff. spec.: Theodor Nischwitz; Mu.: Werner Richard Heymann; Liriche: Robert Gilbert: Su.: Fritz Thierv: Ass. regia: Paul Martin, Basil Ruminow, Kurt Hoffmann; Int.: Lilian Harvey (Christel Weinzinger), Willy Fritsch (Zar Alessandro di Russia / Uralsky, suo sosia), Otto Wallburg (Bibikoff), Conrad Veidt (Principe Metternich), Carl Heinz Schroth (Pepi, il suo segretario), Lil Dagover (Contessa), Alfred Abel (Re di Sassonia), Eugen Rex (Ambasciatore di Sassonia). Alfred Gerasch (Ambasciatore di Francia), Adele Sandrock (Contessa), Margarete Kupfer (Contessa), Julius Falkenstein (Ministro delle finanze), Max Gülstorff (Sindaco di Vienna), Paul Hörbiger (cantante), Ernst Stahl-Nachbaur (Napoleone), Sergius Sax, Hermann Blaß, Trude Brionne, Franz Nicklisch, Kurt Brunk; Prod.: Erich Pommer per Erich Pommer-Produktion/UFA; Pri. pro.: 29 settembre 1931 - 35mm. L.: 2673 m. D.: 98'. Bn. Versione tedesca / German version ■ Da: Murnau Stiftung • Copia stampata a partire da un controtipo immagine e suono nel 1997 / Print made from a picture and sound dupe negative

Interpretato da Lilian Harvey, Willy Fritsch e Conrad Veidt, *Il congresso si diverte* di Charell procurò nel 1931 un enorme successo all'UFA. La canzone premonitoria di Heymann, *Das gibt's nur einmal, das kommt nicht wieder* (Esiste un'unica volta e non ritornerà più), l'opulenza delle scenografie e dei costumi, la soavità raffinata delle luci, gli ampi movimenti della macchina da presa, che opponevano con disinvoltura l'evoluzione delle masse ai têtêà- têtê graziosamente erotici, l'intelligenza dei contrappunti musicali, fecero di questo

racconto degli amoretti dello zar con una fiorista, ai margini del Congresso di Vienna, una riuscita esemplare dell'operetta viennese, incrociata con lo show berlinese. Nato nel 1894 a Breslau, morto nel 1974 a Monaco, Eric Charell fu danzatore con Reinhardt, poi direttore del Grosses Schauspielhaus di Berlino, dove allestì *L'albergo del cavallo bianco*. Emigrato nel 1933, realizzò un solo altro film, *Caravan*, e riprese negli anni Cinquanta un lavoro di coreografo e sceneggiatore di operette in Germania. Roland Schneider, *Histoire du cinéma allemand*, Les Éditions du Cerf, Parigi 1990

Featuring Lilian Harvey, Willy Fritsch and Conrad Veidt. Charell's Der Kongress tanzt was an enormous success for UFA in 1931. Heymann's heady song Das gibt's nur einmal, das kommt nicht wieder (There's only one chance, and it won't ever come back), the opulence of the sets and costumes, the subtle and sophisticated lighting, the wide camera movements, dexterously juxtaposing the evolution of the masses with the elegantly erotic tête-à-têtes, and the intelligent musical counterpoints all made this romance story between the czar and a florist set during the Congress of Vienna a shining example of a Viennese operetta mixed with a Berlin show.

Eric Charell was born in 1894 in Breslau and died in 1974 in Munich. He was a dancer for Reinhardt and then director of the Grosses Schauspielhaus in Berlin, where he staged White Horse Inn. Charell emigrated in 1933 and made only one other film, Caravan, and during the 1950s he started to work again as an operetta choreographer and writer in Germany. Roland Schneider, Histoire du cinéma al-

Roland Schneider, Histoire du cinéma allemand, Les Éditions du Cerf, Paris 1990

I WAS A SPY

Gran Bretagna, 1933 Regia: Victor Saville

■ T. it.: Ero una spia; Sog.: dall'autobiografia / Was a Spy (1932) di Marthe Cnockhaert McKenna; Scen.: W.P. Lipscomb; Dial.: W.P. Lipscomb, J.H. Beith, Ian Hay; F.: Charles Van Enger; Scgf.: Alfred Junge; Co.: Gordon Conway; Mo.: Frederick Y. Smith; Su.: William Salter; Ass. regia: Herbert Mason; Int.: Madeleine Carroll (Marthe Cnockhaert), Conrad Veidt (comandante Oberaetz). Herbert Marshall (Stephan).

Gerald du Maurier (il dottore), Edmund Gwenn (borgomastro), Donald Calthrop (Cnockhaert), Anthony Bushell (Otto), Eva Moore (Canteen Ma), Nigel Bruce (Scotty), May Agate (sig. ra Cnockhaert), George Merritt (Reichmann), Martita Hunt (zia Lucille); Prod.: Michael Balcon per Gaumont-British Picture Corporation, London; Pri. pro.: 26 luglio 1933 (Londra) ■ 35mm. L.: 2498 m. D.: 89'. Bn. ■ Da: BFI National Archive

Nel 1933 Victor Saville (1895-1979) diresse probabilmente i suoi migliori film inglesi: The Good Companions, Friday the Thirteenth e I Was a Spv. Essi dimostrano che Saville non era solo uno dei registi britannici più commerciali, ma anche uno dei più sofisticati. (...) I film girati da Saville a Hollywood, come Green Dolphin Street (1947), If Winter Comes (1947) e Kim (1950), hanno tutti origine in I Was a Spy, un film importante per il suo alto valore di produzione, la ricostruzione realistica di un villaggio belga in teatro di posa e l'interpretazione pacata e controllata (mai troppo snervante) di Madeleine Carroll, Herbert Marshall e Conrad Veidt.

È la recitazione l'aspetto straordinario di *l* Was a Spy. (...)

I Was a Spy è degno di nota anche per il suo rifiuto di schierarsi. Non condanna esplicitamente l'invasione tedesca del Belgio; le atrocità tedesche non vengono mostrate, e anzi l'orrore peggiore descritto nel film è il bombardamento dei tedeschi feriti da parte dell'aviazione alleata. Come commentò W.H. Mooring nel "Motion Picture Herald" (23 settembre 1933): "Nel film non c'è molta guerra; c'è piuttosto un riflesso della guerra, colto appena dietro la zona di battaglia. Solo una o due volte capita che la furia del conflitto cali sui nostri personaggi sotto forma di granate; per il resto, nel loro muoversi tra vittime di guerra mutilate, sfiduciate e quasi impazzite essi appaiono lacerati più nell'animo che nella carne".

Basato su una sceneggiatura tratta da una storia vera e approvata dall'interprete principale, Marthe Cnockhaert McKenna, *I Was a Spy* ebbe una buona accoglienza in Gran Bretagna e negli Stati Uniti. Molti critici concordarono con il giudizio del "Motion Picture Herald": "il film più vivido, toccante ed emozionante mai prodotto da uno studio britannico".

Anthony Slide, *Fifty Classic British Films* 1932-1982. A Pictorial Record, Dover Publications, New York 1985

In 1933 Victor Saville (1895-1979) directed arguably his three finest British films: The Good Companions, Friday the Thirteenth, and I Was a Spy. They demonstrate that Saville was not only one of Britain's most commercial filmmakers, but one of the most sophisticated. (...)

Saville's Hollywood features, such as Green Dolphin Street (1947), If Winter Comes (1947), and Kim (1950), have their origins in I Was a Spy, a film notable for its high production values, its realistic studio reproduction of a Belgian town, and its quiet, controlled acting (never too emotionally unnerving) by Madeleine Carroll, Herbert Marshall and Conrad Veidt.

It is the performances in I Was a Spy that are so extraordinary. (...)

I Was a Spy is also remarkable for its refusal to take sides. It does not outspokenly condemn the German invasion of Belgium; German atrocities are not shown, and, indeed, the worst horror depicted in the film is the bombing of the German injured by Allied aircraft, As W.H. Mooring commented in the "Motion Picture Herald" (September 23, 1933): "There is not much war in the whole picture; rather it is a reflex of war picked up just behind the zone of battle. Only once or twice does the full fury of war descend upon our characters in shrapnel; for the rest they are torn more in the soul than the flesh for all that they move among the maimed, choking, half demented casualties from the field."

Based on a true story, with its script approved by the principal character, Mrs. Marthe Cnockhaert McKenna, I Was a Spy was well received in Britain and the United States, many critics agreeing with the "Motion Picture Herald"'s estimation: "the most vivid, the most moving and the most exciting motion picture ever to come from a British studio."

Anthony Slide, Fifty Classic British Films 1932-1982. A Pictorial Record, Dover Publications, New York 1985

THE WANDERING JEW

Gran Bretagna, 1933 Regia: Maurice Elvey

■ Sog.: dalla pièce *The Wandering Jew* (1921) di E. Temple Thurston; Scen.: H. Fowler Mear; F.: Sydney Blythe; Mo.: Jack Harris; Scgf.: James A. Carter; Co.: Lady Queensberry; Mu.: Hugo Riesenfeld: Int.: Conrad Veidt (l'ebreo errante). Primo episodio: Maria Ney (Judith), Cicely Oates (Rachel), Basil Gill (Ponzio Pilato), Secondo episodio: Anne Grey (Joanne De Beaudricourt), Bertram Wallis (Principe Boemund), Hector Abras (Issachar). Dennis Hoev (de Beaudricourt), Jack Livesey (Duca Godfrey), [Kenji] Takase (Phirous), Terzo episodio: Joan Maude (Gianella). John Stuart (Pietro Morelli), Arnold Lucy (Andrea Michelotti), Quarto episodio: Peggy Ashcroft (Olalla Quintana), Francis L. Sullivan (Juan de Texada), Felix Av-Imer (Ferara), Ivor Barnard (Castro), Abraham Sofaer (Zapportas), Stafford Hilliard (Juan), Robert Gilbert (primo monaco), Conway Dixon (secondo monaco); Prod.: Julius Hagen per Twickenham Film Studios Productions; Pri. pro.: 20 novembre 1933 (Londra) ■ 35mm. L.: 3018 m. D.: 110'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: BFI National Archive

The Wandering Jew, basato sul popolare testo teatrale di E. Temple Thurston, parla dell'espiazione di un ebreo ma la situa in quattro diversi contesti storici contrassegnati da periodi di crisi nei rapporti tra cristiani ed ebrei, dove l'ebreo errante diventa un rappresentante della sua razza. In passato Elvev aveva realizzato una riuscitissima versione muta dell'opera di Temple Thurston, ma i recenti fatti europei rendevano il tema molto più sensibile rispetto agli anni Venti. Le notizie su ciò che stava accadendo nella Germania di Hitler giungevano grazie al flusso regolare di espatriati, molti dei quali facevano parte dell'ambiente del cinema. Date le tematiche dell'intolleranza religiosa e dell'odio razziale trattate nel film, l'assenza di qualsiasi riferimento alla loro ricomparsa in una forma particolarmente virulenta non giovò alla credibilità dell'opera. Questa assenza, tuttavia, era indubbiamente dovuta a pressioni politiche, anche se passive e indirette. Nel suo libro The Age of the Dream Palace Jeffrey Richards analizza il modo in cui il British Board of Film Censors trattava la Germania prima della Seconda guerra mondiale e dimostra chiaramente che l'organo di censura britannico non consentiva alcuna allusione alla situazione tedesca contemporanea. A tale proposito cita l'esempio degli Ostrer e di Jew Süss (anch'esso interpretato da Conrad Veidt e girato nel 1933), dove il solo riferimento consentito alla Germania di allora era contenuto nei titoli: "1730-1830-1930. Ci

perseguiteranno sempre". E in Jew Süss tutte le allusioni all'antisemitismo si limitavano a precisi contesti storici: la possibilità di mettere in relazione il passato e il presente era lasciata completamente agli spettatori. (...) Le prime tre storie che compongono il film si sviluppano lentamente e mancano di forza narrativa e di tensione drammatica: l'episodio finale è molto toccante, ma giunge troppo tardi per compensare la mediocrità di ciò che lo precede. A tratti il film dà l'impressione di essere un muto cui siano stati aggiunti i dialoghi. Offre comunque a Conrad Veidt l'opportunità di esibire il proprio controllo assoluto dell'arte della recitazione cinematografica e di creare il ritratto convincente di un uomo spiritualmente tormentato.

Linda Wood, *The Commercial Imperative* in the British Film Industry; Maurice Elvey, a Case Study, British Film Institute, London 1987

The Wandering Jew, based on the popular play by E. Thurston, deals with the atonement of an individual Jew but sets this against four different historical settings which feature periods of crisis in the relationship between Jewish and Christian Society and The Wandering Jew becomes a representative of his race. Elvey had previously made a very successful silent version of the Temple Thurston work, but recent events in Europe had made the theme a matter of far greater sensitivity than it had been in the Twenties. Details of what was happening in Hitler's Germany were being brought out by the steady flow of refugees who included many film personnel. Given the film's themes of religious intolerance and racial hatred, the absence of any reference to their reappearance in a particularly virulent form was seen at the time to detract from its credibility. However, this absence was undoubtely due to political pressure, albeit of an indirect and passive kind. Jeffrey Richards, in his book The Age of the Dream Palace examines the treatment of Germany in pre-World War II films by the British Board of Film Censors and clearly demonstrates that this organisation allowed no contemporary allusion to the situation on Germany. He sites the instance that when the Ostrers made Jew Süss (also starring Conrad Veidt and made in 1933) the only reference allowed to present day Germany was a reference on

the titles: "1730-1830-1930. They will always persecute us". And with Jew Süss any references to anti-Semiticism were confined to specific, historical contexts: it was left to the audience to relate the past to the present. (...) The first three stories. which make up the film, develop slowly and lack narrative drive and dramatic tension: the final episode is quite moving, but it comes too near the end to compensate for the poorness of what precedes it. At times the film conveys the impression of being a silent film with dialogue attached. It did however, give Conrad Veidt the opportunity to display his complete mastery of the art of acting for the camera and he delivers a convincing portrayal of a man in the throws of spiritual torment.

Linda Wood, The Commercial Imperative in the British Film Industry: Maurice Elvey, a Case Study, British Film Institute, London 1987

THE THIEF OF BAGDAD

Gran Bretagna, 1940 Regia: Ludwig Berger, Michael Powell, Tim Whelan, Alexander Korda, Zoltan Korda, William Cameron Menzies

■ T. it.: II ladro di Bagdad; Sog.: Miles Malleson; Scen.: Lajos Biró; Mo.: Charles Crichton; Scgf.: Vincent Korda; Co.: John Armstrong, Oliver Messel, Marcel Vertès; Mu.: Miklós Rózsa; Su.: A.W. Watkins; Int.: Conrad Veidt (Jaffar), Sabu (Abu), June Duprez (la principessa), John Justin (Ahmad), Rex Ingram (Djin), Miles Malleson (il sultano), Morton Selten (Alter König), Mary Morris (Halima), Bruce Winston, Hay Petrie; Prod.: London Film Productions Ltd.; Pri. pro.: 5 dicembre 1940 ■ DCP. D.: 106'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: ITV Studios Global Entertaiment e Park Circus ■ Restauro digitale in 2k / 2k digital restoration

Doveva essere una nuova versione in Technicolor di *The Thief of Bagdad*, fantasia sul tema de *Le mille e una notte*, e utilizzare due delle celebrità internazionali di Korda, Veidt e il piccolo attore indiano Sabu, che era diventato famoso dopo essere apparso nel semidocumentario di Flaherty *Elephant Boy* (1937). Nel 1924 l'originale *The Thief of Bagdad* era stato una spettacolare consacrazione per Douglas Fairbanks Sr, aveva permesso al giovane

William Cameron Menzies di guadagnarsi i galloni come scenografo (fu lui a dirigere Things to Come, prodotto da Korda, e a progettarne in parte le scenografie) e aveva a sua volta attinto alcuni dei suoi migliori effetti speciali da un classico tedesco. Destino di Lang. Korda voleva che la sua versione fosse del tutto diversa - e in realtà aveva ben poche possibilità di eguagliare gli immensi esterni e le migliaia di comparse del film di Fairbanks. Partì da una nuova sceneggiatura scritta da Miles Malleson e dall'ungherese Lajos Biró, suo amico intimo, e affidò le scenografie a suo fratello Vincent - che gli avrebbe poi ispirato il celebre ordine: "Costruiscilo quattro volte più grande e dipingilo tutto di rosso. Fa schifo!". Ma le carte vincenti furono il Technicolor e lo splendido lavoro dei progettisti di effetti speciali di Denham, che riuscirono a compensare davanti alle macchine da presa tutti i difetti del film.

La produzione entrò in difficoltà subito dopo l'inizio delle riprese, nel febbraio del 1939. Korda cominciò a non andare d'accordo con il regista che aveva assunto, il tedesco Ludwig Berger, e gli affiancò altri due registi, Powell e Tim Whelan di Hollywood. Pare che Powell abbia lavorato principalmente sulle sequenze con Veidt. il sinistro Gran Visir Jaffar, e con Sabu nel ruolo del piccolo ladro Abu. Rivendicò la responsabilità dell'enorme occhio dipinto sulla prua della nave di Jaffar, che riempie lo schermo all'inizio del film e ne detta il motivo dominante - riecheggiato dai poteri ipnotici di Jaffar e dall'"occhio che tutto vede" rubato da Abu. Powell fu anche responsabile delle scene con Sabu e il Genio, girate su una spiaggia della Cornovaglia. La critica si è spesso soffermata sui difetti del film, insinuando che solo un pubblico senza troppe pretese avrebbe potuto accettare un simile guazzabuglio di effetti speciali. Ma negli ultimi tempi molti hanno trovato impossibile non attribuire la sua straordinaria coerenza visiva e tematica a Powell, malgrado si sappia che furono almeno sei i registi che contribuirono al risultato finale. Di certo l'idea centrale del potere dello sguardo sembra più vicina al mondo di E.T.A. Hoffmann, destinato a pervadere molti film di Powell e Pressburger, che all'atmosfera delle Mille e una notte. E ci sono sorprendenti parallelismi tra The Thief e il più tardo Peeping Tom, film maledetto di Powell, anch'esso incentrato sulla metafora sessuale dell'atto del guardare.

lan Christie, *Arrows of Desire. The Films of Michael Powell and Emeric Pressburger*, Faber and Faber. Londra-Boston 1994

This was to be a new Technicolor version of the Arabian Nights fantasy The Thief of Bagdad, exploiting two of Korda's international stars, Veidt and the Indian child actor Sabu, who had shot to fame after his appearance in Flaherty's semidocumentary Elephant Boy (1937). The original Thief of Bagdad had been a spectacular vehicle for Douglas Fairbanks Sr in 1924, when the young William Cameron Menzies won his spurs as its art director (it was he who part-designed and directed Korda's Things to Come, and in turn it had borrowed some of its bets magical effects from an early German classic, Lang's Destiny). Korda intended his version to be quite different – and indeed he stood little chance of matching the immense exterior sets and thousands of extras deployed by Fairbanks. He started from a new script by Miles Malleson and his closest Hungarian confidant Lajos Biro, and the sets would be by his brother Vincent – they later prompted the famous command, 'Build it four times as big and paint it all crimson. It stinks!' But the trump cards would be Technicolor and Denham's superb specialeffects team, who would compensate for any deficiency in front of the cameras.

The production ran into immediate difficulty after it started in February 1939. Korda began to disagree with the director he had hired, the German Ludwig Berger, and appointed two additional directors, Powell and Tim Whelan from Hollywood. Powell seems to have worked mainly on the sequences with Veidt, as the sinister Vizier Jaffar, and Sabu, as the little thief Abu. He claimed responsibility for having the enormous eye painted on the bow of Jaffar's ship, which fills the screen at the beginning of the film and establishes its dominant motif - echoed in Jaffar's hypnotic powers and Abu's theft of the great statue's All-Seeing Eye. He was also responsible for the scenes with Sabu and the Diinn, shot on a beach in Cornwall, Critical response has often dwelt on the film's defects, implying that only unsophisticated audiences would accept such a hotchpotch of special effects. But latterly many have found it impossible not to attribute its striking consistency of imagery and theme to Powell, despite the fact that at least six directors are known to have contributed to the end result. Certainly the central idea of the power of the gaze seems closer to the world of E.T.A. Hoffmann, which was to infuse many of Powell and Pressburger's films, than to anything in the Arabian Nights. And there are striking parallels between The Thief and Powell's later film maudit Peeping Tom, also centring on the sexual metaphor of the act of looking. lan Christie. Arrows of Desire. The Films of Michael Powell and Emeric Pressburger, Faber and Faber, London-Boston 1994

NAZI AGENT

Stati Uniti. 1941 Regia: Jules Dassin

■ Sog.: Lothar Mendès; Scen.: Paul Gangelin, John Meehan Jr.; F.: Harry Stradling; Mo.: Frank E. Hull; Scaf.: Cedric Gibbons; Co.: Howard Shoup; Mu.: Lennie Hayton; Su.: Douglas Shearer; Ass. regia: Tom Andre; Int.: Conrad Veidt (Otto Becker / barone Hugo von Detmer), Ann Ayars (Kaaren de Relle), Martin Kosleck (Kurt Richten), Frank Reicher (Fritz), Marc Lawrence (Joe Aiello), Dorothy Tree (sig.ra Harper), Moroni Olsen (Brenner), Ivan F. Simpson (professor Sterling), Sidney Blackmer (Frederick Williams), Pierre Watkin (Grover Blaine McHenry), Margaret Bert (sig.ra Dennis), Barbara Bedford, Mark Daniels, Robert Davis (tassisti), Harry B. Stafford, Roger Moore, Stuart Crawford; Prod.: Irving Asher per MGM - Metro-Goldwyn-Mayer Studios, Culver City per Loew's Inc., New York; Pri. pro.: 21 gennaio 1942 - 35mm. L.: 2291 m. D.: 84'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: BFI National Archive

Produzione dal budget modesto, *Nazi Agent* si iscrive nella linea dei tanti film di spionaggio prodotti dagli Stati Uniti durante la guerra come *Prigioniero del terrore* e *Duello mortale* di Fritz Lang o *Sabotatori* di Alfred Hitchcock (per non citare che i più noti). La principale originalità di quest'opera risiede nell'interpretazione di Conrad Veidt. Interpreta qui il doppio ruolo di un buon tedesco e di un malvagio nazista, fratelli gemelli. Fu d'altronde l'ultimo ruolo di questo attore, che aveva dovuto abbandonare la Germania hitleriana dopo aver tenuto dei ruoli in film prestigiosi quali *Il*

gabinetto del dottor Caligari o Il gabinetto delle figure di cera. Da notare che aveva incarnato Süss l'ebreo nella versione inglese del romanzo di Lion Feuchtwnager, versione realizzata da Lothar Mendès, ispiratore della sceneggiatura di Nazi Agent.

Fabien Siclier e Jacques Lévy, *Jules Das*sin, Edilig, Parigi 1986

A production with a modest budget, Nazi Agent is just one of the many spy films produced in the United States during the war like Ministry of Fear and Man Hunt by Fritz Lang or Saboteur by Alfred Hitchcock (to name the most famous ones). Conrad Veidt's performance is what makes this film original. Here he plays the double role of twin brothers, one a good German and the other an evil Nazi. It was also the last role for this actor, who had fled from Nazi Germany after performing in important films like The Cabinet of Dr. Caligari and Waxworks. He also played the Jewish character Süss in the English film version of the novel by Lion Feuchtwagner, directed by Lothar Mendès, co-screenwriter of Nazi Agent.

Fabien Siclier and Jacques Lévy, Jules Dassin, Edilig, Paris 1986







Conrad Veldt in dem Film "Wachsfigurenkabinett"







Verlag "Ross" Berlin SW 68



Cartoline dalla collezione di Vittorio Martinelli