

Palazzo
Esposizioni
Roma

cinema



Fritz Lang 50

FRITZ LANG 50

Palazzo Esposizioni Roma – Sala Cinema
26 febbraio – 29 marzo 2026

catalogo a cura di

Quinlan.it e La Farfalla sul Mirino

testi di

Quinlan.it

(Alessandro Aniballi, Enrico Azzano,
Raffaele Meale, Daria Pomponio)

grafica e impaginazione

Tereza Jerhotová

FRITZ LANG 50

Palazzo Esposizioni Roma – Sala Cinema

26 febbraio – 29 marzo 2026

rassegna cinematografica a cura di

Palazzo Esposizioni Roma e La Farfalla sul Mirino

promossa da

Assessorato alla Cultura di Roma Capitale e Azienda Speciale Palaexpo

in collaborazione con

Goethe-Institut Rom, Forum Austriaco di Cultura Roma

si ringraziano

Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung (Wiesbaden), Deutsche Kinemathek
(Berlino), Park Circus (Londra), Tamasa Distribution (Parigi), Fondazione
Cineteca di Bologna, Lab80 (Bergamo), Tucker Film (Udine)

media partner

Quinlan.it



“Una parola sola per qualificarlo: inesorabile. Ogni inquadratura, ogni movimento di macchina, ogni taglio, ogni spostamento degli attori, ogni gesto ha qualcosa di decisivo, di inimitabile”. Le parole scelte da Truffaut suonano ancora perfette per descrivere il cinema di Fritz Lang e il suo contributo pionieristico all’idea stessa di regia cinematografica, alla possibilità di imprimere ai tanti elementi espressivi del film una visione unica, in linea con il concetto di *Kunstwollen*, la “volontà artistica” della cultura tedesca e austriaca. Autore cruciale nella stagione dell’espressionismo in Germania, poi artefice di alcuni dei migliori noir girati a Hollywood, Lang è il protagonista di una rassegna che nel cinquantenario della morte ripercorre i momenti salienti della sua filmografia, rivelando uno sterminato patrimonio di invenzioni visive e narrative: rivedere oggi questi film vuol dire comprendere come sono stati codificati

interi generi cinematografici, e quanto ogni thriller, ogni film di fantascienza o di spionaggio, ogni fantasy sia tuttora debitore verso il genio di Lang. Ma vuol dire anche scoprire un cineasta che non ha paura di confrontarsi con temi impervi come quelli della colpa, del destino, della violenza e dell’ambiguità morale insita in ognuno, a cui corrisponde, sul piano visivo, la sua ossessione per le costruzioni geometriche e le architetture complesse. Ne risulta un cinema che non smette di essere attuale e basterebbe pensare a come *Metropolis*, girato nel 1926 e ambientato cento anni esatti più tardi, racconti un mondo lacerato da disuguaglianze economiche sempre più stridenti, in cui la tecnologia è innanzitutto un’arma di manipolazione e sfruttamento delle masse. Una profezia “inesorabile” come il suo autore.

La Farfalla sul Mirino

Con gli occhi aperti, il cinema di Fritz Lang

di Raffaele Meale

Già nel dittico *I ragni* (*Die Spinnen*, 1919-20), avventura giovanile che testimonia la fascinazione di Fritz Lang per l'esotico - e che è al momento l'opera più "antica" reperibile della sua filmografia, visto che sia *Halbblut* (1919) che *Der Herr der Liebe* (1919) sono considerati perduti - e che si inseriva nella tendenza "seriale" dell'epoca, sulla scia lunga dei feuilleton ideati in Francia dal linguadociano Louis Feuillade, si



può notare come all'interno di scenografie complesse che permettevano di donare ai film quel ritmo che le tecniche di ripresa ancora non consentivano Lang concentrasse spesso l'attenzione sull'occhio umano, ricorrendo ben

più sovente di colleghi a lui coevi al primo o primissimo piano, quando non direttamente al dettaglio dell'iride. Ad esempio in *La nave dei diamanti* (*Das Brillantenschiff*), secondo capitolo de *I ragni*, si possono passare in rassegna i primi piani di quattro dei protagonisti, in una aperta dissociazione onirica rispetto alla logica del campo-controcampo, come se fosse necessario scentrare la prassi dello sguardo per comprendere il montaggio, la sua solo apparente linearità, la sua grammatica interna. In un intervento critico del primo ottobre 1926 apparso sulle pagine del "Die literarische Welt" e co-firmato insieme a Franz Theodor Csokor, Herbert Ihering e R. Wiechert, dal titolo *Dove stiamo andando? Prognosi critica per la nuova stagione*, si legge: "Il primo regalo che il cinema ci ha fatto è stata la riscoperta del volto umano, le cui espressioni tragiche o grottesche, minacciose o felici non ci erano mai state mostrate così vicino"; risulta interessante porre questa citazione in un ideale *split screen* con un'altra di un paio di anni precedente, che recita "In tutti i secoli è esistita una lingua in cui le persone colte riuscivano a comunicare. Il cinema è l'esperanto di tutti - e un grande strumento di civiltà. Per capire il suo linguaggio non c'è bisogno di nient'altro che di avere gli occhi aperti". Quest'ultimo estratto *langhiano* è contenuto nel fondamentale "Das Kulturfilmbuch", saggio antologico pubblicato a Berlino nel 1924 con la curatela di Edgar Beyfuss e Alexander Kossowsky, e in qualche modo detta le linee della poetica del grande cineasta viennese, di cui nel 2026 rintocca il cinquantennale dalla morte. Basta avere gli

occhi aperti per comprendere la lingua del cinema, e focalizzare l'attenzione sul volto umano è la più grande rivoluzione di un'arte visiva, perché permette di scavare in profondità nel mistero antropico là dove il teatro non poteva garantire la medesima forza espressiva.

Ecco quindi che l'occhio e il volto diventano elementi cruciali per un cinema mai dimentico dell'aggettivo *popolare*: se tali escamotage stilistici trovano corroboranti conferme durante il periodo del muto (si pensi almeno a *Metropolis* (Id., 1927), *Il dottor Mabuse* (Dr. Mabuse, der Spieler, 1922), *L'inafferrabile* (Spione, 1928), non vengono meno nemmeno quando Lang sul fiorire della dittatura nazista abbandona la Germania nottetempo - come raccontato con sommo gusto per la suspense in varie occasioni, non ultimo il film intervista del 1974 *Fritz Lang Interviewed by William Friedkin* - per approdare dapprima in Francia, dove trae ispirazione dal teatro di Ferenc Molnár per *La leggenda di Liliom* (Liliom, 1934), e quindi dall'altra parte dell'oceano, a Hollywood. Come scrive Daria Pomponio nel suo saggio breve, "La filmografia americana di Lang manifesta un'evidente continuità, tematica e stilistica, con il precedente periodo tedesco. Certo, le condizioni produttive a Hollywood sono diverse e in più occasioni Lang esprime un certo rammarico per la libertà e i budget, entrambi più esigui, concessigli negli USA. Eppure nel periodo statunitense la sua autorialità, viva e scalciante, trova forme sempre originali e feconde per manifestarsi. D'altronde, come dichiara nell'intervista rilasciata a Peter Bogdanovich, spesso accettava di girare un film proprio perché pregustava la possibilità di girare anche una sola - ma spesso sono più d'una - scena puramente langhiana. Incipit documentaristici, lacerti simbolici, deviazioni dal racconto dedicate a dettagli inattesi e proprio per questo forieri di inquietudine, dramma, azione momentaneamente

compressa, ma pronta a esplodere, e poi onde tumultuose, binari sferraglianti, rane gracidanti, vetrine riflettenti, sbarre che gettano ombre espressioniste sul pavimento e sul destino dei personaggi, titoli dei giornali utilizzati per sostituire "spiegoni" verbali di antefatti. Sono queste solo alcune note sparse di una partitura visiva che sa narrare e trasmettere l'emozione con un'esattezza che non necessita il supporto della parola, come sempre il cinema dovrebbe fare". Di nuovo l'immagine si

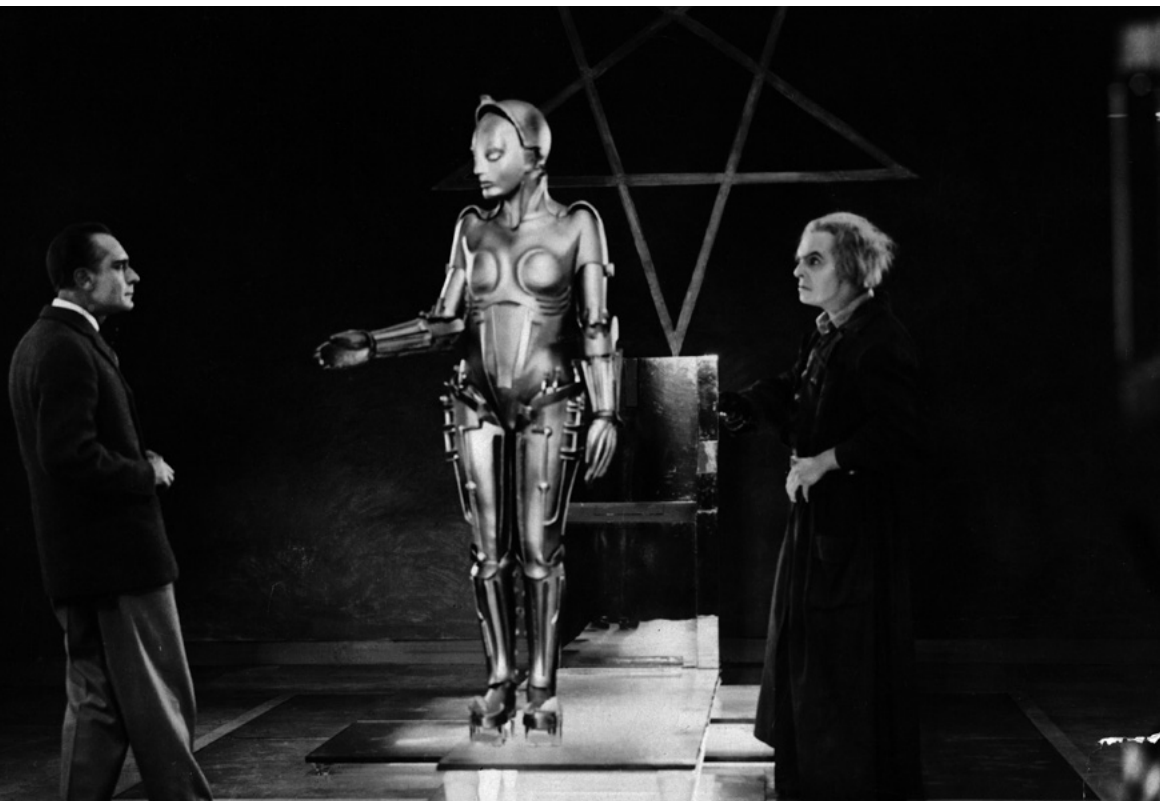


trova a occupare il centro del discorso, perché un cineasta che si è sempre fatto affascinare da ciò che è *estraneo* alla sua cultura - si faccia correre la mente alle divagazioni messicane, indiane, nell'estremo oriente - non può porre la parola come nucleo del senso, quella parola che andrebbe di volta in volta *tradotta*, aprendosi dunque al tradimento dell'origine, altro epicentro dello sguardo langhiano.

Per questo, come sottolinea Enrico Azzano, "Esotico e fantastico non sono quindi mere scelte spettacolari o mira-

bilie scenografiche prive di spessore, ma strumenti di osservazione dell'essere umano, della collettività, della società nelle sue possibili declinazioni. L'imponente statua di una dea, come la torre di Metropolis, diventano giganteschi simboli di controllo e oppressione, nonché metafore dell'impotenza del singolo di fronte alla dimensione invincibile del potere, sia esso religioso, occulto, politico, militare o economico"; non si tratta "solo" di creare spettacolo, ma di orchestrare un ragionamento linguistico, arma alla portata di tutti (*il grande strumento di civiltà* di cui dianzi) che diventa inevitabilmente resoconto critico e politico sul contemporaneo, sulle sue forme, sull'oppressione di un potere sempre più pervicace e insinuante. Alessandro Aniballi chiosa en passant, "Quello che Lang coglie in tutto questo percorso è la doppia valenza del controllo, dell'ossessione del controllo: da un lato, cinematograficamente positivo e allo stesso tempo ammaliante, nella geometria perfetta della macchina-cinema dove nulla deve sfuggire al regista-demiurgo; dall'altro,

politicamente negativo, nel momento in cui quel controllo è teso a far deragliare le istituzioni di un Paese". Il volto del potere può essere posto finalmente in primo piano, grazie al cinema, e dunque destituito della sua autoproclamata *superiorità* rispetto al collettivo: Lang sa perfettamente che per combattere l'ipnosi della massa - si pensi alla Germania hitleriana - lo strumento del cinema non deve temere l'ipotesi di ricondurre all'ipnosi del visionario, ma al centro dello schermo resta sempre l'umano, la sua lotta contro il sistema/destino, da affrontare immancabilmente *con gli occhi aperti*. Una lezione che a cinquant'anni dalla morte di Fritz Lang deve in maniera necessaria essere ricordata, e rimparata.



Da Mabuse a Hitler

di Alessandro Anibaldi

In un'epoca in cui la minaccia del nazifascismo incombe di nuovo su scala globale, può essere istruttivo tornare al Lang "militante", al Lang antifascista, a quel Fritz Lang che già negli anni Venti, ancora in Germania, ai tempi della Repubblica di Weimar metteva in scena inquietanti e manipolatori criminali, tra cui il suo personaggio più celebre, *Il dottor Mabuse* (Dr. Mabuse, der Spieler, 1922), ma anche il tentacolare Haghi de *L'inafferrabile* (Spione, 1928). Figure di criminali che si sarebbero poi incarnate - e in quale modo incanalate - in Hitler, perché d'altronde si deve dare sempre ragione a Pasolini quando diceva che "il regime fascista non è stato altro che, in conclusione, un gruppo di criminali al potere". Non ci sembra quindi esagerato forzare il titolo del celebre libro di Siegfried Kracauer, *Da Caligari a Hitler*, per applicarlo a una delle mille declinazioni possibili della stratificata filmografia di Lang, quella che in filigrana ci permette per l'appunto di vedere nel *Mabuse* e in *L'inafferrabile* le anticipazioni di quanto sarà poi più evidente in *Il testamento del dottor Mabuse* (Das Testament des Dr. Mabuse, 1933), realizzato proprio in concomitanza con l'avvento del Terzo Reich, che infatti proibì il film, fino ad arrivare ai film più apertamente antinazisti dell'esilio americano del regista, *Duello mortale* (Man Hunt, 1941), *Anche i boia muoiono* (Hangmen Also Die, 1943), *Il prigioniero del terrore* (Ministry of Fear, 1944) e *Maschere e pugnali* (Cloak and Dagger, 1946). Solo quest'ultimo fu diretto da Lang quando Hitler era stato già sconfitto, e dunque meno "urgente" e già "di genere", come poi accadrà nella Hollywood a venire, in cui i "nazi-mo-

vie" diverranno un sottogenere; ce lo ricorda, tra l'altro, Tarantino in una scena di *C'era una volta a... Hollywood* (Once Upon a Time... in Hollywood, 2019), dove il personaggio dell'attore incarnato da DiCaprio, aduso a recitare in ogni tipo di film, si presta a interpretare anche uno sterminatore di nazisti armato di lanciafiamme.

Ma non c'è nulla di male a fare ricorso al genere, anzi. E Lang stesso ce lo mostra a partire proprio dai primi due film che abbiamo citato, *Il dottor Mabuse* e *L'inafferrabile*. Entrambi sono dei



polizieschi, anche se spinti all'estremo, visto che il cattivo è un super-uomo, in cui si mescolano caratteristiche nietzschiane e freudiane. Questo è lampante in *Mabuse*, che professa ufficialmente il mestiere di psicoanalista e riesce a ipnotizzare chiunque, persino il poliziotto che gli dà la caccia. Ma il superomismo è presente anche nella personalità di Haghi in *L'inafferrabile*, interpretato tra l'altro dallo stesso attore che incarnava Mabuse sia nel primo film

che nel successivo, Rudolf Klein-Rogge. In *L'inafferrabile*, l'ostentata immobilità fisica di Haghi, costretto su una sedia a rotelle, fa da contraltare a una iper-attività mentale e a una capillare capacità di controllo che gli deriva da pionieristiche attrezzature elettroniche in grado di informarlo sui movimenti delle sue vittime e dei suoi agenti sparsi per il mondo. Già, perché sia *Il dottor Mabuse* sia *L'inafferrabile* mettono in scena una "società del controllo", che è la prefigurazione della società in cui viviamo oggi, tra riconoscimenti facciali e raccolta di dati sensibili. Se Mabuse la esercita soprattutto con l'uso della mente, Haghi si avvale preferibilmente dell'apparato tecnologico. Dal canto suo, Hitler unirà queste due forze oscure, l'una primitiva e mistica, l'altra moderna e scientifica: un'unione diabolica tra il culto della personalità, che si esplicava anche nell'ipnotismo della sua voce, e la strumentazione tecnologico-burocratica della cosiddetta "macchina tedesca" che lo supportava nel controllo e nella gestione del consenso. Dunque in questi due film il poliziesco si inverte in un attacco diretto allo Stato, secondo modalità di cui si ricorderà il Nolan de *Il cavaliere oscuro* (*The Dark Knight*, 2008), perché Mabuse e Haghi instaurano un contro-potere talmente incontrollato, da arrivare quasi al punto di sovvertire l'autorità. Cosa in cui riuscirà Hitler, diventando l'anti-Stato all'interno dello Stato.

Ma il genere è anche lo strumento principe di *Il testamento del dottor Mabuse* dove, non solo il poliziesco conferma la stessa attitudine estremizzante dei film degli anni Venti, ma addirittura si colora di elementi melò e quasi da feuilleton. Questo perché Lang non ha mai abbandonato le scalinate assi dell'avanspettacolo, dai fondali pseudocinesi di *Destino* (*Der müde Tod*, 1921) alle fiere di paese della scena iniziale de *Il prigioniero del terrore*, fino alle sedute spiritiche di *Il dottor Mabuse* o ancora di *Il prigioniero del terrore* o del suo ultimo

film, il terzo della trilogia mabusiana, *Il diabolico dottor Mabuse* (*Die 1000 Augen des Dr. Mabuse*, 1960). D'altronde, lo stesso Hitler faceva i suoi teatrini nella famosa birreria di Monaco.

E dall'avanspettacolo Lang prende quell'elemento di inquietudine e di pre-razionalità, di mesmerizzazione delle masse, che poi è stata l'ambizione massima del cinema, come dei



regimi totalitari: che sia un regista o un dittatore o uno spiritista, tutti vogliono poter plasmare le menti del loro pubblico, vogliono poterlo controllare per fargli avere le reazioni adeguate al loro scopo. In tal senso *Il testamento del dottor Mabuse* rappresenta l'apice del percorso langhiano antinazista che stiamo testando, laddove la parola scritta di Mabuse, internato in manicomio, ha bisogno di una voce che dirami i suoi piani sovversivi, e la trova nel suo medico curante, una voce che poi viene registrata, senza più corpo, acusmatica secondo la definizione di Chion in *La voce nel cinema*, e dunque mesmerica, magica, insieme scientifica e primitiva, come la voce in radio di Hitler

che arrivava nelle case dei tedeschi atterrendoli con quel suo tonitruante declamare genialmente parodiato dal Chaplin di *Il grande dittatore* (The Great Dictator, 1940).

Come diceva Godard nelle *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), il cinema aveva capito quel che stava accadendo con il nazismo e l'ha raccontato, ma non ha potuto fare nulla per fermarlo. Lo stesso Lang, vistosi proibire *Il testamento del dottor Mabuse* e inquietato dalla proposta che gli fece Goebbels



di dirigere la cinematografia tedesca, come racconta nell'intervista che gli fece Friedkin, decise di rifugiarsi negli Stati Uniti, perseguendo - come dice a Bogdanovich in un'altra celebre intervista - la strada del realismo sulla scia proprio di *Il testamento del dottor Mabuse* e di *M - Il mostro di Düsseldorf* (M, 1931).

E quindi arriviamo alla Seconda Guerra Mondiale, quando Lang non può esimersi dal mettere direttamente in scena l'incubo nazista, in un'ottica stavolta apertamente propagandistica, anche perché - ricordiamolo - il pubblico americano non sapeva molto dell'argomento e dunque doveva in qualche modo essere aggiornato in

proposito. Il suo primo film antinazista, *Duello mortale*, inizia in una maniera che solo Tarantino in *Bastardi senza gloria* (Inglourious Basterds, 2009) ha spinto più in là, ma quasi sessant'anni dopo: nel film di Lang il protagonista sta per uccidere qualcuno e quel qualcuno è proprio Hitler. Poi, per via di quel tentativo, l'uomo, un inglese, si ritrova braccato a casa sua, a Londra, dove le spie tedesche riescono a rintracciarlo ovunque cerchi di nascondersi. E quindi qui, come d'altronde in *Il prigioniero del terrore* e in *Maschere e pugnali*, Lang aggiorna quella idea della "società del controllo" che aveva messo in scena già ai tempi della Repubblica di Weimar, un controllo che oltrepassa la linea del fronte bellico e si infiltra nei gangli anche sotterranei - come nella scena della metropolitana di *Duello mortale* - di un paese apparentemente sicuro e democratico.

Quello che Lang coglie in tutto questo percorso è la doppia valenza del controllo, dell'ossessione del controllo: da un lato, cinematograficamente positivo e allo stesso tempo ammaliante, nella geometria perfetta della macchina-cinema dove nulla deve sfuggire al regista-demiurgo; dall'altro, politicamente negativo, nel momento in cui quel controllo è teso a far deragliare le istituzioni di un paese. E quindi, come ammonisce Mabuse in *Il testamento del dottor Mabuse*: "L'anima dell'umanità deve essere turbata nel suo profondo, intimorita da crimini apparentemente inesplicabili e assurdi. Il loro unico scopo deve essere quello di diffondere la paura e il terrore". Ed erano frammenti di discorsi presi proprio da Hitler. Non troppo diversamente si potrebbe fare lo stesso oggi con Trump.

Lang in America

di Daria Pomponio

Abile architetto, quasi cartografo del set, come spiega disegnando le sue scelte di angolazione a Jean-Luc Godard in *Le Dinsaure et le bébé* di André S. Labarthe (Id., 1967), Fritz Lang dirigeva i suoi film con la sicurezza di un sonnambulo, un sonnambulismo cosciente, come ben chiarisce a un giovane William Friedkin nella celebre intervista *Fritz Lang Interviewed by William Friedkin* (Id., 1975). Lui che ha fatto film quando non c'erano maestri, ha seguito le retate della polizia perché voleva imparare qualcosa sugli esseri umani e poi ha messo i suoi personaggi in aperto conflitto con la società e con la giustizia, affrontando tra l'altro, all'interno di un cinema indirizzato al grande pubblico, argomenti arditi come il linciaggio prima in *M - Il mostro di Düsseldorf* (*M - Eine Stadt sucht einen Mörder*, 1931) e poi in *Furia* (*Fury*, 1936), la pena di morte in *Sono innocente* (*You Only Live Once*, 1937) e in *La strada scarlatta* (*Scarlet Street*, 1945), perfino l'eutanasia in *Prigioniero del terrore* (*Ministry of Fear*, 1944).

La filmografia americana di Lang manifesta un'evidente continuità, tematica e stilistica, con il precedente periodo tedesco. Certo, le condizioni produttive a Hollywood sono diverse e in più occasioni Lang espresse un certo rammarico per la libertà e i budget, entrambi più esigui, concessigli negli USA. Eppure nel periodo statunitense la sua autorialità, viva e scalciante, trova forme sempre originali e feconde per manifestarsi. D'altronde, come

dichiara nell'intervista rilasciata a Peter Bogdanovich, spesso accettava di girare un film proprio perché pregustava la possibilità di girare anche una sola - ma spesso sono più d'una - scena puramente langhiana. Incipit documentaristici, lacerti simbolici, deviazioni dal racconto dedicate a dettagli inattesi e proprio per questo forieri di inquietudine, dramma, azione momentaneamente compressa, ma pronta a esplodere, e poi onde tumultuose, binari sferraglianti, rane gracidanti, vetrine riflettenti, sbarre che gettano ombre espressioniste sul pavimento e sul destino dei personaggi, titoli dei giornali utilizzati per sostituire "spiegoni" verbali di antefatti. Sono queste solo alcune note sparse di una partitura visiva che sa narrare e trasmettere l'emozione con un'esattezza che non necessita il supporto della parola, come sempre il cinema dovrebbe fare.

I temi portanti della filmografia langhiana non cambiano in America, a partire da quello dell'uomo intrappolato dal destino, per proseguire con il relativismo della colpa, l'(im)possibilità della redenzione, la fallibilità della giustizia umana che, dalla frase finale di *M* pronunciata al processo dalle madri "questo non ci darà indietro i nostri figli", si trasforma ora nel conflitto dell'uomo, e della donna, con la società, le sue regole, le sue meschinità. Sono proprio questi gli argomenti al centro della così detta "trilogia sociale" che segna il debutto hollywoodiano di Lang. Si parte con *Furia*, dove torna il

tema del linciaggio di *M*, ma ai danni stavolta di un uomo medio americano incarnato da Spencer Tracy. Il gusto per il dettaglio, tipico langhiano, si esprime qui nel modo in cui tratteggia il protagonista, con la sua dipendenza dalle noccioline, che si rivelerà una prova accusatoria del crimine non commesso, e in quell'inquadratura della vetrina di un negozio di mobili che espone due letti gemelli - la camera per gli



sposi accettabile ai tempi del Codice Hays - che lui e la fidanzata (Sylvia Sidney) osservano, pieni di aspettative, all'inizio del film. Nella millimetrica economia del racconto, anche questa immagine tornerà più avanti, quando tutto sembrerà perduto. La vetrina poi, vero e proprio *topos* langhiano che in *M* segnava il momento del riconoscimento dell'assassino, è utilizzata in *Furia* per riflettere in sovrimpressione quei linciatori che rischiano una condanna forse meritata, ma, come sempre in Lang, anche problematicamente ingiusta. Nel film trovano poi spazio riferimenti di stampo ejzenstejniano, con il montaggio delle attrazioni che pone in analogia il chiacchiericcio delle pettegole con il razzolare delle

galline, e poi con quelle angolazioni dal basso della folla inferocita nella scena del linciaggio. Certo, Lang reputava giustamente assurdo girare un film su questo tema in America senza fare dei riferimenti alla questione afroamericana, d'altronde ne aveva inseriti in sceneggiatura, ma furono tagliati quasi tutti dalla produzione. Queste censure tipicamente hollywoodiane non sono riuscite però a intaccare né la riuscita del film né la sua potenza visiva, di cui senz'altro vale la pena citare l'apice metacinematografico, con il cinema stesso che si fa prova schiacciante in tribunale: scende dal soffitto un candido schermo e la realtà compare, in tutta la sua flagrante verità.

Nel secondo capitolo della trilogia, *Sono innocente*, Lang affronta il tema dell'(im)possibilità di una redenzione per un ex detenuto, incarnato da un etereo (e assai cristologico) Henry Fonda. Eddie Taylor, questo il nome del protagonista, è un outsider che lotta per reintegrarsi, la sua unica forza è nell'amore e nella speranza di una vita con la sua Joan (Sylvia Sidney). Ma l'accusa per un crimine, anche in questo caso non commesso, porrà fine a questo tentativo. Per lui la giustizia ha in serbo solo il carcere e la pena di morte (tema che tornerà anche nel successivo *La strada scarlatta*, 1945). Echi di atmosfere espressioniste si manifestano nelle scene in carcere, in particolare nella raffigurazione della cella del condannato, rimodellata su quella del carcere di San Quentin, e che, posta al centro di una sala spoglia, getta ombre nette e scure sul suolo e sul destino di Eddie. Di questa struttura deve avere avuto memoria anche Jonathan Demme quando ha posizionato il suo Hannibal Lecter in una *location* assai simile e similmente illuminata, in *Il silenzio degli innocenti* (The Silence of the

Lambs, 1991). Memorabile è poi la scena della rapina in banca avvolta nei fumi dei lacrimogeni che, come racconta Lang a Bogdanovich, fu oggetto di un tiro mancino hollywoodiano in fin dei conti lusinghiero: il regista la ritrovò infatti, senza saperlo, anche in un altro film, *Lo sterminatore* (Dillinger, 1945) di Max Nosseck. Ma sono indubbiamente i dettagli langhiani a fare di *Sono innocente* qualcosa di unico ed emotivamente devastante: un'altalena in giardino dondola solitaria due volte, la prima volta per introdurre, la seconda per disattendere il sogno di una famiglia; ma soprattutto la magistrale scena nella locanda, location di un viaggio di nozze idilliaco, dove le rane gracidano nello stagno, loro che come i protagonisti non possono vivere da sole. Poi, ecco la zampata langhiana: una rana salta e infrange il riflesso della coppia, suggerendo un'infausta sorte. E quando il dramma esplode, ecco che tutto era stato predisposto, dai due anziani proprietari della locanda grotteschi e crudeli, allo sprezzante padrone che licenzia Eddie senza possibilità d'appello, agli interventi dell'arcigna moglie del direttore del carcere, ai benzinai disonesti, perfino al boia preoccupato di un rinvio dell'esecuzione. A ciò si aggiunge un netto scetticismo nei confronti delle istituzioni che si allarga in parte anche alla religione e ai suoi rappresentanti (per quanto in buona fede), e si risolve poi in un finale dalla spiritualità non convenzionale, e proprio per questo più universale e potente: la giustizia umana è sconfitta e la redenzione trova il suo (non) luogo nell'accoglienza divina.

Ultimo capitolo della "trilogia sociale", *You and Me* (Id., 1938) allarga il tema dell'impossibilità di reinserimento di ex detenuti nella società a una giovane coppia composta da George Raft e

sempre da Sylvia Sydney. Il film, che Lang considerava poco riuscito, è il suo personale approccio alla commedia romantica, un po' sgangherata, va detto, ma anche al dramma didattico brechtiano. Brecht non collaborò alla scrittura del film, come aveva fatto invece per *Anche i boia muoiono* (Hangmen Also Die!, 1943), in compenso



ci sono le musiche e le canzoni di Kurt Weill a punteggiare il racconto. Nella sequenza della rapina, tra grate e cancelli in chiaroscuro, ritroviamo echi espressionisti della caccia all'uomo di *M*, ma soprattutto, il film contiene una sequenza sorprendente dove in una riunione di ex detenuti, al ritmo percussivo del codice di comunicazione tra carcerati, si inneggia allo spirito di squadra e persino si rimpiange un'unità, una fratellanza che fuori dalla prigione è venuta a mancare.

Quelli di Lang non sono banalmente lacerti di grande cinema contenuti in film di natura commerciale, Lang ha sempre voluto fare film per il grande pubblico, e talvolta anche fare cinema e basta, riponendo massima fiducia in quella che riteneva essere l'arte più rilevante del suo tempo.

Journey to the Lost City

Esotico e fantastico nel cinema di Fritz Lang

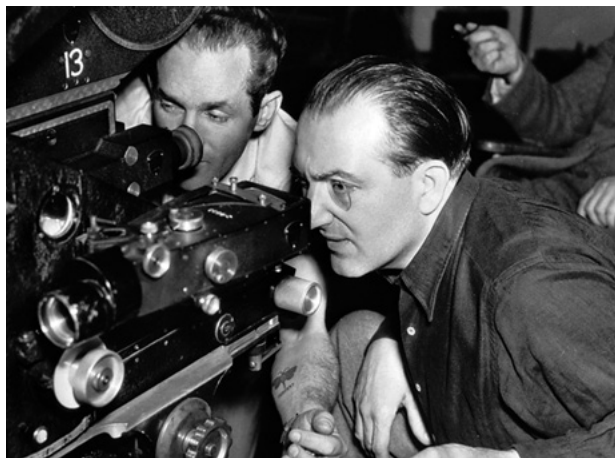
di Enrico Azzano

Architetto mancato, aspirante pittore, instancabile viaggiatore di prima classe ma anche migrante forzato. Nato a Vienna nel 1890, morto a Beverly Hills nel 1976, Fritz Lang ha attraversato due secoli e due guerre mondiali, alcuni corsi di studio, parecchie nazioni, almeno quattro continenti e tre industrie cinematografiche. Ha rimodellato le proprie aspirazioni, ha plasmato il cinema tedesco, ha ingigantito quello hollywoodiano, ha sedotto generazioni di spettatori, cinefili, critici e cineasti. Persino Godard. *Il dottor Mabuse* (Dr. Mabuse, der Spieler, 1922), *I nibelunghi* (Die Nibelungen: Siegfried + Die Nibelungen: Kriemhilds Rache, 1924), *Metropolis* (1927) e *M - Il mostro di Düsseldorf* (M - Eine Stadt sucht einen Mörder, 1931), per citarne solo alcuni del periodo tedesco. Il primo periodo tedesco. Sospinto oltre confine dalla crescente follia hitleriana, Lang lascerà un segno indelebile anche in Francia, con *La leggenda di Liliom* (Liliom, 1934), prima di trovare una nuova terra promessa tra le colline di Hollywood. Noir, western, drammi, persino una tetralogia antinazista. Una filmografia strepitosa, senz'ombra di dubbio.

Poi, come in un percorso circolare, il ritorno in Germania, ma anche un ritorno ai suoi primi passi nel mondo del cinema, ai progetti non pienamente realizzati: dopo l'ultima regia statunitense, *L'alibi era perfetto* (Beyond a Reasonable Doubt, 1956), Lang avrà finalmente la possibilità di chiudere i conti con una sua vecchia sceneggiatura, scritta a quattro mani negli anni Venti con la prima moglie Thea von Harbou - lei, fervente nazista, non

lo seguirà in America nel 1934 - ma portata sul grande schermo dal più esperto regista e produttore austriaco Joe May.

Dal dittico *Das indische Grabmal erster Teil - Die Sendung des Yoghi* (1921) e *Das indische Grabmal zweiter Teil - Der Tiger von Eschnapur* (1921), ovviamente muto e in bianco e nero, al dittico formato da *La tigre di Eschnapur* (Der Tiger von Eschnapur, 1959) e *Il sepolcro indiano* (Das indische Grabmal, 1959), il passo



non è breve. Non è solo una questione di colore e sonoro, di rinnovati mezzi tecnici, di decenni che sono via via passati. Nelle mani di Lang questa fluviale avventura esotica, già a suo modo monumentale con May, diventa una sorta di policromatico controcanto a *Metropolis*, titolo chiave non solo della filmografia langhiana ma del cinema di fantascienza e, più in generale, della storia della settima arte - si pensi, tra eredità e debito, alla grandeur scenografica di *Blade Runner* (1982) ma soprattutto alla singolare quanto

maestosa rielaborazione di *Metropolis* (Metropolis, 2001) di Rintarō. Il destino del nuovo dittico nell'immaginario cinefilo e critico è però diverso, quantomeno nella percezione generale dall'ormai lontanissima uscita fino a oggi.

Se *Metropolis*, peraltro assurto a capolavoro solo nel corso degli anni e con una certa fatica, è oramai un'insindacabile pietra miliare e oggetto di studio, *La tigre di Eschnapur* e *Il sepolcro indiano* pagano lo scotto dell'ambientazione



asiatica, favoleggiante e lussureggiante, avventurosa e sentimentale. Non ci sarebbero, insomma, l'imponente rappresentazione socio-politica e la proiezione futuribile e distopica a innalzare il portato contenutistico dei due film, respinti senza tanti fronzoli dalla critica del tempo. L'insuccesso critico, solo in parte mitigato dal caloroso abbraccio del pubblico tedesco, si accompagnò poi alla balbettante distribuzione internazionale: falcidiato, rimontato, ridotto a un lungometraggio di soli novantacinque minuti, il dittico venne distribuito in Gran Bretagna col titolo *Tiger of Bengal* e negli Stati Uniti

come *Journey to the Lost City*, un maldestro film antologico.

A riportarci lungo il sentiero tracciato con talento e rigore dal cineasta tedesco fin dalle sue prime opere è il nitore delle immagini. Ritroviamo infatti in *La tigre di Eschnapur* e *Il sepolcro indiano* la stratificazione sociale e architettonica di *Metropolis*, la medesima aspirazione a una magniloquenza visiva che è al contempo contenitore e contenuto, quella capacità langhiana di immaginare e gestire spazi smisurati, soverchianti, ma anche claustrofobici, sotterranei, tentacolari. Nelle tre pellicole le strutture architettoniche - la città di *Metropolis* dell'imprenditore-dittatore Johann Fredersen come la città di *Eschnapur* del mahārāja Chandra - non si limitano a essere grandiose location ma permeano di senso le rispettive opere, rendendo ad esempio evidente lo squilibrio tra il potere e i singoli minuscoli individui, oltre a quella stratificazione sociale che nel dittico diventa lampante e persino orrorifica quando il protagonista si ritrova nella parte sotterranea in cui sono imprigionati i lebbrosi - qui sembra quasi di trovarsi di fronte al lento e vorace incedere dei futuri morti viventi di George A. Romero, una visione inquietante quanto sorprendente, non dissimile per potenza immaginifica da altre evocazioni langhiane del fantastico.

La circolarità dei due dittici sembra quasi tracciare i confini estremi, temporali e geografici, di una poetica e di una filmografia che si è nutrita a piene mani delle varie declinazioni del fantastico, attraversandolo, ibridandolo, giocandoci o affrontandolo molto seriamente. Non solo città del futuro, avventure dall'altra parte del mondo (ad esempio, il dittico *I ragni: Il lago d'oro*, *Die Spinnen*, 1. Teil: *Der goldene See*, 1919, e *I ragni: La nave dei diamanti*, *Die Spinnen: Das Brillantenschiff*, 1920, o *il Sol Levante* di *Harakiri*, 1919) o l'epica ambiziosa e persino smisurata de *I Nibelunghi*, ma anche l'Aldilà di *Destino*

(*Der müde Tod*, 1921) e *La leggenda di Liliom*, l'irrazionalità della fede, il tema del potere occulto che si fonde con suggestioni fantascientifiche e orrifiche, le derive oniriche del fertilissimo periodo noir.

Ad esempio, se Liliom si ritrova in una dimensione ultraterrena beffardamente fin troppo simile a un commissariato, alla giovane e sventurata protagonista di *Destino* non resta che abbracciare la vita eterna per potere finalmente ricongiungersi col proprio amato. Prima del trionfo della pur compassionevole Morte (Bernhard Goetzke, che sarà il procuratore di Stato in *Il dottor Mabuse*), seguiamo i giovani amanti di *Destino* lungo tre ambientazioni lontane nel tempo e nello spazio: Baghdad, Venezia e la Cina imperiale. Un tour esotico che non attraversa solo mondi ed epoche distanti tra loro, ma che accosta e mescola generi, toni, scelte scenografiche e trucchi raffinati, riflettendo sul peso del fato, sulla precarietà della vita umana, sul dualismo amore\morte.

Privo di confini, il cinema di Lang si proietta persino nello spazio, tra melodramma e fantascienza, con *Una donna nella luna* (*Frau im Mond*, 1929), nato nuovamente dalla collaborazione con l'allora moglie Thea von Harbou. Uno degli aspetti più sbalorditivi di questa pellicola è la certosina cura nel restituire un credibile contesto scientifico e persino balistico, ma restando sul tema dell'incidenza nell'immaginario autoriale e collettivo vale la pena ricordare l'evidente omaggio di Hergé, che mette al centro della celeberrima avventura in due volumi *Obiettivo Luna* (*Objectif Lune*, 1950) e *Uomini sulla Luna* (*On a marché sur la Lune*, 1951) un razzo spaziale sostanzialmente identico a quello di Lang. Il cinema oltre il cinema.

Esotico e fantastico non sono quindi mere scelte spettacolari o mirabili scenografiche prive di spessore, ma strumenti di osservazione dell'es-

sere umano, della collettività, della società nelle sue possibili declinazioni. L'imponente statua di una dea, come la torre di *Metropolis*, diventano giganteschi simboli di controllo e oppressione, nonché metafore dell'impotenza del singolo di fronte alla dimensione invincibile del potere, sia esso religioso, occulto, politico, militare o economico. Nel cinema di Lang l'architettura diventa linguaggio narrativo e il fantastico/esotico la chiave di lettura della



realtà: significanti più fertili dei personaggi spesso bidimensionali, indubbiamente meno caratterizzati e soprattutto stratificati rispetto alle maestose scenografie che abitano. Esotico che diventa persino erotico nella danza col serpente di Seetha in *Il sepolcro indiano*, un mirabolante e seducente intreccio di eros e thanatos, audacissimo per quegli anni, mostrandoci l'ennesima variazione del cinema langhiano, capace di anticipare tempi e cambiamenti di costume e di sguardo anche nelle ultime opere della sua prodigiosa filmografia.



programma

giovedì 26 febbraio, ore 20.00

METROPOLIS

(Metropolis, Germania 1927)

di Fritz Lang, con Brigitte Helm, Alfred Abel

b/n, durata: 149', DCP VO sott. it.

Capolavoro del cinema espressionista e di tutta la storia del muto, *Metropolis* resta il film che meglio incarna il genio di Lang, un'epopea avveniristica in cui convivono critica sociale e misticismo e che conserva dopo un secolo un travolgente impatto visivo. Presentato nel restauro più completo esistente.

venerdì 27 febbraio, ore 20.00

M – IL MOSTRO DI DÜSSELDORF

(M, Germania 1931)

di Fritz Lang, con Peter Lorre, Gustaf Gründgens

b/n, durata: 110', 35mm VO sott. it.

Un serial killer terrorizza la città, al punto che polizia e criminali uniscono le forze per fermarlo. Nel suo primo film sonoro Lang getta le basi del thriller moderno, ma dipinge anche il ritratto di una società allo sbando, tra paranoia, crudeltà e giustizia fai da te, poco prima dell'avvento del nazismo.

Sabato 28 febbraio, ore 20.00

IL GRANDE CALDO

(The Big Heat, USA 1953)

di Fritz Lang, con Glenn Ford, Gloria Grahame

b/n, durata: 89', DCP VO sott. it.

Il sergente Bannion indaga sulla morte di un collega corrotto e non demorde neanche quando la mafia gli uccide la moglie. Tra le vette del periodo americano del regista, è un noir scarno e aggressivo, che non ha paura di mostrare le pulsioni più oscure dell'animo umano e la loro tragica universalità.

domenica 1° marzo, ore 17.00 (prima parte) e 20.00 (seconda parte)

IL DOTTOR MABUSE

(Dr. Mabuse, der Spieler, Germania 1922)

di Fritz Lang, con Rudolf Klein-Rogge

b/n, durata: 155' (prima parte) 115' (seconda parte), DCP VO sott. it.

Ipnottizzatore, criminale e giocatore d'azzardo, Mabuse domina su Berlino con la violenza e l'inganno. Monumentale e irresistibile feuilleton sulla Germania di Weimar, dove il male è innanzitutto una forza psichica e la perversa manipolazione della società non può non prefigurare i totalitarismi a venire.

mercoledì 4 marzo, ore 20.00

LA STRADA SCARLATTA

(Scarlet Street, USA 1945)

di Fritz Lang, con Edward G. Robinson, Joan Bennett,

b/n, durata: 102', DCP VO sott. it.

Un mite impiegato soccombe al fascino di una femme fatale, finendo in una spirale di inganni e sopraffazione. Con la consueta precisione chirurgica, Lang trasforma il desiderio in una trappola del destino e l'uomo comune in un omicida, per quello che resta uno dei suoi noir più riusciti e visionari.

giovedì 5 marzo, ore 20.00

UNA DONNA NELLA LUNA

(Frau im Mond, Germania 1929)

di Fritz Lang, con Willy Fritsch, Gerda Maurus

b/n, durata: 170', DCP VO sott. it.

Quattro uomini, una donna e un bambino viaggiano su una nave spaziale verso la Luna, in cerca dell'oro. Nel suo ultimo muto Lang adatta un romanzo della moglie e sceneggiatrice Thea von Harbou, ma dà il meglio di sé nelle sequenze dello spazio, visivamente impressionanti e di sorprendente rigore scientifico.

venerdì 6 marzo, ore 20.00

LA BESTIA UMANA

(Human Desire, USA 1954)

di Fritz Lang, con Glenn Ford, Gloria Grahame

b/n, durata: 90', DCP VO sott. it.

Come già Renoir ne *L'angelo del male*, Lang adatta il romanzo di Zola e il suo tragico triangolo amoroso, ma da una prospettiva diversa: "Come Renoir sta per l'umanesimo, Lang sta per il determinismo. Come Renoir è preoccupato per i personaggi, Lang è ossessionato dalla struttura della trappola" (A. Sarris).

sabato 7 marzo, ore 20.00 - replica

M – IL MOSTRO DI DÜSSELDORF

(M, Germania 1931)

di Fritz Lang, con Peter Lorre, Gustaf Gründgens

b/n, durata: 110', 35mm VO sott. it.

Un serial killer terrorizza la città, al punto che polizia e criminali uniscono le forze per fermarlo. Nel suo primo film sonoro Lang getta le basi del thriller moderno, ma dipinge anche il ritratto di una società allo sbando, tra paranoia, crudeltà e giustizia fai da te, poco prima dell'avvento del nazismo.

domenica 8 marzo, ore 20.00

IL TESTAMENTO DEL DOTTOR MABUSE

(Das Testament des Dr. Mabuse, Germania 1933)
di Fritz Lang, con Rudolf Klein-Rogge, Otto Wernicke
b/n, durata: 122', DCP VO sott. it.

Rinchiuso in un manicomio, il dottor Mabuse continua i suoi progetti criminali attraverso il direttore dell'istituto. L'ultimo film tedesco di Lang è anche il suo più politico e nel delirio di onnipotenza di Mabuse e dei suoi sgherri non si può non leggere l'arrivo al potere di Hitler, che vieterà il film.

martedì 10 marzo, ore 20.00

HARAKIRI

(Harakiri, Germania 1919)

di Fritz Lang, con Lil Dagover, Paul Biensfeldt
b/n, durata: 85' (16fps), 35mm con didasc. ita.

Ispirato alla storia di Madama Butterfly, è il quarto film di Lang (il secondo sopravvissuto), in cui si delineano i temi chiave della sua opera, come il rapporto tra colpa e punizione e l'ineluttabilità del destino. Presentato in pellicola 35mm nello storico restauro fotochimico della Cineteca di Bologna.

Accompagnamento dal vivo al pianoforte del M° Antonio Coppola ♪

mercoledì 11 marzo, ore 20.00

LA CONFESSIONE DELLA SIGNORA DOYLE

(Clash by Night, USA 1952)

di Fritz Lang, con Barbara Stanwyck, Robert Ryan, Marilyn Monroe
b/n, durata: 105', DCP VO sott. it.

Dopo anni passati nella grande città, Mae torna nel paesino dove è cresciuta e sposa l'umile pescatore Jerry. Ma l'infatuazione per un altro uomo la spingerà al tradimento... Lang affronta il melò con lo stile espressionistico del noir e la consueta attenzione all'ambiguità morale dei suoi personaggi.

giovedì 12 marzo, ore 20.00

YOU AND ME

(You and Me, USA 1938)

di Fritz Lang, con Sylvia Sidney, George Raft
b/n, durata: 94', DCP VO sott. it.

Uscito di prigione, Joe va a lavorare in un grande magazzino, finendoperinnamorarsi di una commessa. Quello che non sa è che ella stessa è un'ex detenuta. In riferimento a Brecht, Lang definì il film "Lehrstück", una commedia didattica, in cui fa capolino anche la musica di Kurt Weill. Una rarità assoluta.

venerdì 13 marzo, ore 20.00

IL PRIGIONIERO DEL TERRORE

(Ministry of Fear, USA 1944)

di Fritz Lang, con Ray Milland, Marjorie Reynolds
b/n, durata: 86', DCP VO sott. it.

Rilasciato dopo un'ingiusta detenzione, Stephen Neale torna a Londra ma rimane presto coinvolto in una pericolosa trama spionistica. In uno dei suoi titoli antinazisti più celebri e ricchi di colpi di scena, Lang orchestra con maestria una sinfonia di ombre dove niente è come sembra. Tratto da Graham Greene.

sabato 14 marzo, ore 20.00 - replica

LA STRADA SCARLATTA

(Scarlet Street, USA 1945)

di Fritz Lang, con Edward G. Robinson, Joan Bennett,
b/n, durata: 102', DCP VO sott. it.

Un mite impiegato soccombe al fascino di una femme fatale, finendo in una spirale di inganni e sopraffazione. Con la consueta precisione chirurgica, Lang trasforma il desiderio in una trappola del destino e l'uomo comune in un omicida, per quello che resta uno dei suoi noir più riusciti e visionari.

domenica 15 marzo, ore 17.00 (prima parte) e 20.00 (seconda parte)

I NIBELUNGI

(Die Nibelungen, Germania 1924)

di Fritz Lang, con Margarete Schön, Hanna Ralph
b/n, durata: 149' (prima parte) 130' (seconda parte),
DCP VO sott. it.

Diviso in due parti, La morte di Sigfrido e La vendetta di Crimilde, questo film colossale rilegge l'epica tradizionale tedesca (e l'opera di Wagner) in un tripudio di invenzioni visive e narrative, mescolando colto e popolare e anticipando gran parte del cinema fantasy a venire. Una visione imprescindibile.

mercoledì 18 marzo, ore 20.00

DUELLO MORTALE

(Man Hunt, USA 1941)

di Fritz Lang, con Walter Pidgeon, Joan Bennett
b/n, durata: 105', DCP VO sott. it.

Prima della guerra, un celebre cacciatore inglese ha l'occasione di uccidere Hitler, ma fallisce e viene braccato dalla Gestapo. Un noir atipico e avvincente in cui Lang mette in scena dilemmi più morali che politici, tenendo sempre altissima la suspense. Splendidi l'inseguimento in metro e il duello finale.

giovedì 19 marzo, ore 20.00

DESTINO

(Der müde Tod, Germania 1921)

di Fritz Lang, con Bernhard Goetzke, Lil Dagover
b/n, durata: 98', DCP VO sott. it.

Per far tornare in vita il fidanzato, una ragazza fa un patto con la Morte: deve cercare di salvare la vita a un altro essere umano e per farlo sarà inviata in tre epoche e luoghi diversi. Una straordinaria favola gotica che influenzò autori come Buñuel e Hitchcock e tuttora riesce a emozionare e stupire.

venerdì 20 marzo, ore 20.00

FURIA

(Fury, USA 1936)

di Fritz Lang, con Sylvia Sidney, Spencer Tracy
b/n, durata: 98', DCP VO sott. it.

Poco prima di sposarsi, un uomo innocente è scambiato per un assassino e deve fronteggiare una folla inferocita. Nel suo primo film a Hollywood Lang mescola dramma sociale e thriller psicologico, affrontando uno dei temi prediletti: come l'ingiustizia possa corrompere irrimediabilmente una persona onesta.

sabato 21 marzo, ore 20.00 – replica

METROPOLIS

(Metropolis, Germania 1927)

di Fritz Lang, con Brigitte Helm, Alfred Abel

b/n, durata: 149', DCP VO sott. it.

Capolavoro del cinema espressionista e di tutta la storia del muto, *Metropolis* resta il film che meglio incarna il genio di Lang, un'epopea avveniristica in cui convivono critica sociale e misticismo e che conserva dopo un secolo un travolgente impatto visivo. Presentato nel restauro più completo esistente.

domenica 22 marzo, ore 20.00

MASCHERE E PUGNALI

(Cloak and Dagger, USA 1946)

di Fritz Lang, con Gary Cooper, Lilli Palmer

b/n, durata: 106', DCP VO sott. it.

Con la guerra agli sgoccioli, uno scienziato americano è inviato in Europa per unirsi alla Resistenza e indagare sull'atomica tedesca. Ultimo dei film antinazisti del regista, ebbe il finale censurato per il pessimismo sull'era della bomba. Celeberrima la scena del corpo a corpo tra Cooper e la spia fascista.

mercoledì 25 marzo, ore 20.00

LA DONNA DEL RITRATTO

(The Woman in the Window, USA 1944)

di Fritz Lang, con Edward G. Robinson, Joan Bennett

b/n, durata: 90', 35mm VO sott. it.

Un tranquillo professore s'imbatte per caso in una donna il cui ritratto aveva colpito la sua fantasia. Ma la banale avventura si trasforma presto in un incubo delittuoso. Sospeso tra realismo e suggestioni oniriche e sul labile confine tra innocenza e colpevolezza, resta uno dei migliori noir del regista.

giovedì 26 marzo, ore 20.00 – replica

IL GRANDE CALDO

(The Big Heat, USA 1953)

di Fritz Lang, con Glenn Ford, Gloria Grahame

b/n, durata: 89', DCP VO sott. it.

Il sergente Bannion indaga sulla morte di un collega corrotto e non demorde neanche quando la mafia gli uccide la moglie. Tra le vette del periodo americano del regista, è un noir scarno e aggressivo, che non ha paura di mostrare le pulsioni più oscure dell'animo umano e la loro tragica universalità.

venerdì 27 marzo, ore 20.00

L'INAFFERRABILE

(Spione, Germania 1928)

di Fritz Lang, con Rudolf Klein-Rogge, Gerda Maurus

b/n, durata: 150', DCP VO sott. it.

Il temibile Haghi gestisce un'organizzazione dedita all'estorsione e allo spionaggio, ma un agente britannico si mette sulle sue tracce. Lang torna allo spirito del Mause e alla trascinate cadenza narrativa del feuilleton e dei romanzi pulp, dimostrando ancora una volta un'abilità registica senza pari.

sabato 28 marzo, ore 20.00

SONO INNOCENTE

(You Only Live Once, Usa 1937)

di Fritz Lang, con Sylvia Sydney, Henry Fonda

b/n, durata: 86', DCP VO sott. it.

Eddie è un ex detenuto deciso a rifarsi una vita con la fidanzata, ma viene arrestato ingiustamente. Riuscirà a evadere iniziando una drammatica fuga. Un noir disperato alla Bonnie e Clyde che come sempre in Lang si erge a riflessione morale, ma che riesce anche a essere una struggente storia d'amore.

domenica 29 marzo, ore 20.00

RANCHO NOTORIOUS

(Rancho Notorious, USA 1952)

di Fritz Lang, con Marlene Dietrich, Arthur Kennedy

colore, durata: 89', DCP VO sott. it.

Vern insegue l'uomo che ha violentato e ucciso la fidanzata, fino a infiltrarsi in un ranch in cui si nasconde un gruppo di fuorilegge, capeggiato dalla sensuale Altar. Un melò western fiammeggiante e antinaturalistico, che anticipa il più conosciuto *Johnny Guitar* e può contare su una sensazionale Marlene.

ROMA



azienda speciale
PALAEXPO

la farfalla
sul mirino 

in collaborazione con



forum austriaco di cultura ^{rma}

media partner

QUINLAN
media & cinema