

*Fury* provoca una strana reazione nello spettatore, un'incontenibile ira, un eccesso di coinvolgimento che lo fa balzare dalla poltrona. Si ha la sensazione che vi si trascenda la frontiera di un'identificazione rassicurante con la trama del racconto e che si aprano fessure che vanno a toccare i più profondi recessi dell'essere umano, ma, contemporaneamente e per la stessa ragione, quanto di più inspiegabile e inquietante in esso si annida. E tale fatto pare essere intimamente connesso al potere attribuito al personaggio principale. Si tratta, in entrambi i casi, di un problema di iscrizione: da un lato lo spettatore non riesce a collocarsi in uno spazio rassicurante, tende anzi a uscirne; dall'altro il personaggio principale, guidato dalla propria incontenibile furia, afferra le redini del racconto, lo aggredisce, lo piega costruendo al suo interno una messa in scena che trascina come un ciclone tutti gli altri elementi fittizi. La pressione esercitata sullo spettatore nasce, dunque, da tale *tour de force* di appropriazione del racconto da parte del demiurgo, figura onnipotente che, più avanti, interpellerà senza mediazioni il proprio interlocutore, costringendolo ad abbandonare la poltrona.

Se qualcosa caratterizza il demiurgo è proprio la sua ambizione di senso, la necessità che tutto abbia un significato, che tutto sia funzionale e, per ciò stesso, che nulla sfugga al suo dominio, poiché il delirio di significare fa del demiurgo una specie di paranoico per il quale la casualità e la neutralità del significante non possono esistere. Niente di più naturale, allora, di quelle figure di semidei contemplate dalla cinematografia tedesca degli anni '20. La loro forza nasceva spesso da un racconto spezzato, da un'enunciazione delirante a sua volta intonata da qualche narratore in preda all'influsso fantastico subito dal contatto col personaggio demiurgico in questione<sup>1</sup>.

Tuttavia, nonostante il contributo langhiano ai succitati personaggi, la sua prima opera nordamericana – *Fury* – non presenta nulla di tutto ciò: né dominio sugli stati alterati, né ipnosi, né regno del sogno o del magnetismo e neppure metamorfosi che vedano il medesimo personaggio incarnarsi in corpi diversi, né eufemismi materiali o psichici. Sembra dominare, qui, un'atmosfera asfissiantemente quotidiana, tipica del *mid-west* americano, senza intervento di strani poteri psichici, salvo quelli originati da un desiderio di vendetta. Al loro posto, il protagonista di *Fury*, un avvocato nella prima stesura della sceneggiatura, è diventato un «John



Doe», autentica rivelazione degli USA per Fritz Lang, un signor Nessuno, un Juan Lanas<sup>2</sup>. La cosa paradossale è che questo John Doe accede poi nel film alla categoria di demiurgo e tale ascesa è ottenuta grazie alla sua sete di vendetta. Ebbene, da dove sorge e che cosa trascina con sé?

*Il caso e la sua negazione*

È difficile conciliare questi due termini: demiurgia e caso. Ma il fatto è che in *Fury* coesistono due film, con due strutture opposte: il primo nasce come sto-



ria insignificante abitata da un certo John Doe (la separazione di due amanti, i risparmi necessari al matrimonio e il viaggio che prelude alla loro unione). È qui dove il regime del caso incomincia a fare danni: senza testimoni né alibi che attestino il suo recapito degli ultimi giorni, Joe Wilson viene arrestato e messo in prigione, dove tutto sembra accusarlo di un sequestro, compresa la folla che inizia una protesta chiedendo giustizia.

Ci troviamo in presenza dello strano destino del film: un linciaggio, un assassinio. Qualcosa si è collocato in modo letteralmente obliquo nell'ordine del racconto. La storia lineare è stata trafitta e dubbiosa ne risulta la continuità del film. È proprio qui dove *Fury* opera la propria scelta più audace e radicale: la ferita aperta sarà

lo strumento cui si piegherà tutto il discorso, un discorso sulla vendetta originata dall'indicibile esperienza di prossimità con la morte, dall'impotenza e dalla bestialità umana. *Fury*, quindi, mette in scena una resurrezione. Se il caso conduce a un risultato bestiale, la miglior risposta che gli si può opporre è quella di bloccarlo per sempre, vale a dire di cucire così fittamente le maglie della ragnatela da aver l'illusoria pretesa che questi non vi penetri di nuovo.

Il demiurgo che nasce qui non ha nulla, dunque, di tellurico: è soltanto un uomo, ma un uomo iperbolico, depositario di un sapere insopportabile, nato dal calore delle fiamme della prigione dove stava bruciando. Allo scopo di fare una radiografia del vissuto, organizzerà set, attori, prove, scenografia; in poche parole, una completa e tirannica messa in scena. Il fatto è che *Fury* non prefigura il demiurgo, come altri film tedeschi di Lang, bensì ne narra piuttosto l'originarsi, a partire dall'interno della vita americana, dall'interno della *diegesis*, dalla soglia di un racconto e grazie all'intervento di un caso nefasto. Quanto si viene annunciando, di conseguenza, è la più narcisistica delle vendette. È necessario, tuttavia, analizzare la fonte insopportabile da cui nasce, da un Wilson-John Doe, un Wilson demiurgo.

Soffermiamoci sull'assalto alla prigione. Incitata da alcuni sobillatori, la massa decide, in un festino cruento, quasi rituale, di imporre la propria «giustizia». Durante il tragitto verso la prigione, al suono di una musica paramilitare, la cinepresa intraprende un altro *travelling* soggettivo – dall'alto e in avvicinamento alla prigione – di tale massa infervorata, unita da quell'ideale che Freud ha così ben descritto in *Psicologia delle masse e analisi dell'io* e che non è altro che un cerimoniale primitivo<sup>3</sup>. Ebbene, un momento prima dell'esplosione che distrugge il carcere, mentre la massa osserva estasiata la propria opera e Katherine, la promessa sposa di Wilson, accorre frettolosa sul luogo dell'attentato, il silenzio domina improvvisamente la scena. Una successione di primissimi piani sfilava dinanzi ai nostri occhi: primissimo piano frontale di Katherine; primissimo piano di un linciato dal basso; primissimo piano di un altro linciato dall'alto; primissimo piano ad altezza d'uomo di un terzo; primo piano di Katherine. Brevi inquadrature, tutte di volti che guardano fuori campo a occhi spalancati. Quanto accade nell'intersezione dei loro sguardi è omesso e, tuttavia, grava pesantemente su tali volti. Illuminato dal controcampo, come un'affascinante emanazione delle fiamme che divorano la prigione, perfino il tempo reale dei fatti sembra sospeso. Il controcampo è presente su tali volti, senza per questo cessare di rimanere occulto. Occulto per esprimere l'oggetto dell'estasi, della fascinazione, e contemporaneamente il terrore dell'irrapresentabile per Katherine. Il controcampo latente diventa così l'oscuro luogo del piacere e del terrore, dove il reale si annida, imponendosi allo sguardo e congelandolo al tempo stesso<sup>4</sup>.

Tutto questo scenario puzza di morte. Perciò, gli abitanti di Strand, il paesino dove si consuma il cruento rituale, decideranno di cancellare l'accaduto dalla propria memoria, mentre per Katherine o per Joe Wilson sarà impossibile sfuggire alla necessaria ripetizione di tale destino. Da questo circolo vizioso nasce il demiurgo.

*Il morto grida*

Mentre i fratelli Wilson pronunziano i voti della vendetta, una voce riconoscibile, in *off*, raggela loro il sangue nelle vene. Un cambio di inquadratura ci colloca dinanzi alla porta d'entrata della stanza: è Joe in carne e ossa. Re-inquadrata dal vano della porta, una figura in soprabito nero risalta fortemente. In controcampo uno dei due fratelli pronuncia il suo nome e avanza in direzione della cinepresa. L'inquadratura seguente, che ha il medesimo sfondo di quella precedente, opera un nuovo taglio: rispettivamente ai due lati di Wilson, i due fratelli, che indossano entrambi una camicia bianca, sottolineano ulteriormente il contrasto e conferiscono all'iconografia dell'inquadratura un'inquietante simmetria. Così s'inserisce il morto nella diegesi e decide di comporre una messa in scena con attori delegati e voci diverse che dirigerà come un ventriloquo. Di fatto, Wilson diventa un fantasma il quale, grazie alla propria incorporeità, potrà fare le veci di un Dio reggendo le fila di un'enunciazione insospettabilmente potente. Joe prende la parola rivolgendosi direttamente allo spettatore e comunicandogli la propria nuova strategia enunciativa:

What? Arrested? For disturbin' the peace? Or settin' fire to a jail, maybe? No, boys. That's not enough for me: I'm burned to death by a mob o' beasts. I'm legally dead and they're legally murderers. That I'm alive's not their fault.

Cambio in primo piano con sguardo rivolto alla cinepresa:

But I know 'em. And they'll hang for it. Accordin' to the law that says... if you kill somebody you have to be killed yourself!... But I'll give 'em the chance they didn't give me. They'll get a legal trial. In a legal courtroom. They'll have a legal defense... A legal sentence, and a legal death. (*Lunga pausa*). But I need you. I can't do it myself, a dead man can't file charges. You'll have to do it for me<sup>5</sup>.

Ritorno alle posizioni iniziali della sequenza. E tale struttura di sguardi alla camera, che indicano il proprio piano allo spettatore, si ripeterà anche più avanti.

Ora, la cosa maggiormente degna di nota è il genere di collegamento che il film stabilisce fra il luogo da cui Joe Wilson dirige la propria messa in scena e lo svilupparsi della trama negli altri spazi, specialmente nel tribunale. È qui dove il tema della massa imbestialita è segno di qualcosa che viveva l'America del momento, ovvero l'auge dei mezzi di comunicazione di massa (la radio, in particolare). E la radio non rappresenta un dato tematico in *Fury*, bensì un procedimento di messa in scena che si vale di una complessa articolazione di suono e immagine. Sicché, mentre all'inizio del processo udiamo la voce del procuratore senza interruzioni, il montaggio ci fa poi transitare per luoghi molto diversi: primo



piano dell'apparecchio radio collocato in salotto; inquadratura d'insieme dei vari individui radunati attorno alla radio in ascolto dello svolgersi del processo: la voce è diminuita di volume in modo sensibile, poiché adesso non si tratta più del centro trasmittente, ma ricevente; interno di un ufficio dove anche alcuni impiegati ascoltano; camera da letto dove una donna ascolta la radio in primo piano mentre, riflesso sulla superficie dell'apparecchio, si vede un uomo nell'atto di farsi il nodo della cravatta; piano-medio di Joe Wilson, che segue con palese entusiasmo l'accusa del procuratore<sup>6</sup>. Lungo tutto questo complicato tragitto, la voce non è cessata nemmeno un istante e, tuttavia, l'immagine ha descritto un itinerario frammentato dall'aula del tribunale fino alla stanza di Wilson, quartier generale da cui la vittima del linciaggio organizza la propria strategia enunciativa. Ci si è potuti introdurre nel processo e seguirlo, proprio perché è avvenuta una



riconversione del sonoro in visivo, è in sostanza lui stesso che parla attraverso le loro voci, che guarda attraverso i loro occhi, ma che, alla fine, sa e calcola più di loro, dal momento che possiede un piano strategico.

Tutti gli sguardi, tutti i punti di vista attualizzati nel racconto, s'intersecano, tutte le voci rimandano al loro padrone, poiché è lui stesso ad articularle e a strutturarle. Così, le inquadrature di Wilson che ascolta alla radio gli sviluppi del processo, stanno tutte a sottolineare le fratture che vi hanno luogo (inversione dell'ordine abituale di esposizione per stabilire il domicilio degli accusati, presentazione delle prove indiziarie, dichiarazione di Katherine ecc.), mostrando Wilson nella propria tana, ora soddisfatto, ora inquieto, ma sempre collegato con l'aula. Attraverso il suo udito, anche noi penetriamo visivamente nella rappresentazione. In uno di quei momenti, nell'udire la dichiarazione dell'amata pervasa di un'immen-

sa tristezza, Wilson spegne la radio. Con questo gesto, Joe compie il primo passo di una rinuncia. Si scopre come la sua iracunda messa in scena non sia di fatto priva di punti deboli e come l'accesso di qualsivoglia sentimento umano possa far vacillare la solidità del suo allestimento. Avendo interrotto, adesso, ogni contatto uditivo con l'aula del tribunale, Wilson priva anche noi della possibilità di assistere al processo, e si alza pensieroso. Un primo piano mostra il suo sguardo diretto alla camera e su di questo una dissolvenza incrociata cuce tale sguardo a un controcampo immaginario: un lento *travelling* che si sposta da destra a sinistra sui volti degli accusati dietro al banco degli imputati. Uno di questi – Kirby Dawson (Bruce Cabot), il sobillatore – guarda a sua volta la cinepresa quando una seconda dissolvenza incrociata ci riporta al luogo iniziale. In questo momento, gli occhi di Wilson non guardano più dinanzi a sé. Per via di questo raccordo immaginario, il demiurgo, senza più valersi della verosimiglianza sonora, dirige il proprio sguardo verso la vittima la cui vita sembra essere nelle sue mani. Adesso, però, la sua privazione di contatto con l'esterno non significa che noi non possiamo trasferirci sul luogo dov'è in corso il processo. Il dominio esercitato da questo supremo artefice non è più fisico, né si vale della percezione o della verosimiglianza. Sembra essersi tramutato in qualcosa di genere diverso: un potere di natura psichica<sup>7</sup>.

### *Il reinserimento del demiurgo*

Sulla base di quanto abbiamo detto, dunque, ci troviamo dinanzi a un individuo dotato di qualità eccezionali, nate dalla sua esperienza limite: egli ci ha condotto fino all'aula del tribunale e ha osato piegare al proprio gioco il giudice stesso, facendogli abbandonare lo scanno per pronunciarsi sulla prova falsa dell'anello. E tuttavia non sono meno significativi i segni di debolezza del demiurgo: il suo passato, il suo amore per Katherine, da lei evocato, il suo prosaico attaccamento a feticci di una vita matrimoniale che non è mai stata possibile... tutto ciò costituisce una traccia che tocca Wilson nell'intimo e che, così facendo, corrode le fondamenta della sua messa in scena. Perciò Wilson spegne la radio, perché ha deciso di non vivere per vendicarsi, ha scelto di privarsi del passato e di qualunque prospettiva di futuro. Un individuo votato alla divorante passione del proprio immaginario è semplicemente chiuso all'interno di un cerchio di rivalità con l'altro, senza il quale – Jacques Lacan lo ha ripetutamente dimostrato – non è nulla. È Katherine a spiegargli chiaramente il carattere funesto, suicida, della sua pulsione; ed è sempre lei a tendergli contemporaneamente un ponte che gli permetterà di uscire da tale cerchio concentrico. Il paradosso di quel supremo potere è l'impossibilità di farne uso; qualcosa di simile a quanto accadeva al ministro del celebre racconto di Edgar Allan Poe, *The Purlown Letter* (*La Lettera rubata*). Katherine è, allora, strumento narrativo necessario affinché il demiurgo abbandoni la propria posizione e si reinserisca nella diegesi, affinché assu-

ma il sapere che comporta la propria ferita. Le sue parole esprimono una possibilità di reinserimento che mai nessun demiurgo tedesco aveva avuto: «You're dead now, Joe. You know that, don't you? If those people die, Joe dies. Wherever you go in the world, whatever you do. I couldn't marry a dead man!».

Di fatto, Joe Wilson, il personaggio, è morto per far nascere Wilson il demiurgo: la sua esistenza, il suo potere, sono limitati all'esercizio della vendetta. E, perciò, questi sono tanto estremi quanto distruttivi della sua identità civile, e addirittura del suo nome una volta messa in atto quella. Come in un cerchio concentrico immaginario, l'altro è tutto per lui e lui, di conseguenza, dev'essere a sua volta tutto per l'altro: consumarsi in lui, non sopravvivergli, non pensare se non a distruggerlo, senza che importi il vuoto che rimarrà il giorno appresso. Prima una nuova esperienza del terrore s'impone al protagonista nella sua solitaria passeggiata notturna, nel suo cerimoniale di autocompiacimento narcisistico, una volta che la vendetta sta per diventare effettiva.

Un breve, ma intenso viaggio iniziatico comincia. In esso Wilson attraversa un mondo – i resti della diegesi – in cui lui è un estraneo. Tanto più poderose sono le sue forze, quanto più ridotta la sua possibilità di collegarsi a qualsivoglia significante, dal momento che il suo potere gli impone l'agghiacciante condizione dell'anonimato. In una panoramica, dall'alto, lo vediamo mentre beve in un ristorante. Si sente una musica e gli altri tavoli, accuratamente apparecchiati, sono vuoti. Più tardi passeggia per la strada deserta e il caso lo conduce di fronte a una vetrina dov'è esposta la camera da letto che aveva visto insieme alla promessa sposa all'inizio del film. La voce di Katherine risuona in *off*. E non si tratta, malgrado le apparenze, di un'evocazione nostalgica: il repentino e raggelato voltarsi di Wilson ci annuncia di averla effettivamente udita, che si tratta di un'allucinazione uditiva. Il delirio non è lontano. Wilson si rifugia in un bar per continuare la sua demoniaca celebrazione. Ma anche questo, sebbene rumoroso, è deserto. E da tale deprimente immagine deriva un effetto sinistro, un fendente del caso che colpisce Wilson proprio in mezzo agli occhi: l'orologio segna la mezzanotte. Il cameriere, allora, si dirige verso il calendario e straccia il foglio con la data del 20 di novembre, ma il numero che appare sotto lo sguardo di Wilson è il 22: un foglio del calendario è rimasto attaccato a quello precedente. È assalito dal terrore. Quella cifra allude al numero degli accusati le cui vite dipendono da lui. Come se non bastasse, tra i due fogli è stato soppresso un giorno della sua vita, forse quello fatidico in cui si sarebbe dettata la sentenza di morte contro gli accusati. In preda al panico, fugge da quel luogo e si ferma a osservare la vetrina di un fioraio. La composizione, ripresa dai vetri, lo vede perfettamente al centro, in una suggestiva e ambigua commistione di bellezza vegetale e decorazione funeraria. Un nuovo colpo della mente: in sovrimpressioni, come in un'allucinazione visiva, appaiono gli accusati che si stringono in circolo sopra di lui, rivolgendogli fantomatici sguardi, come di defunti. La voce colpevolizzante

di Katherine si lascia nuovamente udire. E di nuovo Wilson si volta bruscamente: la strada è tristemente deserta.

Si lancia, allora, in una corsa sfrenata. La cinepresa inizia un *travelling* di accompagnamento frontale leggermente dall'alto, retrocedendo a mano a mano che egli avanza. I suoi circospetti sguardi all'indietro sono frenati da un lunghissimo campo vuoto in continua fuga, poiché il punto di vista che articolano è quello di Wilson e ciò che vedono, l'immagine del persecutore, è quella di un inquietante vuoto. La musica riproduce il terribile ritmo che aveva scandito l'avanzare dell'orda umana il giorno del linciaggio. Il suo arrivo a casa rappresenta un incontro – l'ultimo – con il vuoto, con la solitudine che lo attende per il resto dei suoi giorni.

#### *Il trionfo della legge del racconto*

Quello che è in gioco, è un problema di istanze enunciative e una tamponatura del racconto. Di conseguenza, lo scioglimento dello stesso deve prodursi per mezzo della reintegrazione del demiurgo. Se uno sguardo in primo piano, sprovvisto di controcampo diegetico (dal momento che il luogo era occupato dallo spettatore), ha fatto di Wilson un demiurgo, instaurando un punto di fuga nella superficie enunciativa del film attraverso il quale lo spettatore entrava in contatto con l'organizzazione significativa costruita dal demiurgo, un altro sguardo sentenzia l'entrata di quest'ultimo nell'ordine della diegesi. Ebbene, si tratta di uno sguardo di segno diverso. O, meglio, non si tratta di uno sguardo soltanto, ma, più precisamente, di due. In tribunale, il giurato sta leggendo la sentenza di condanna contro la maggior parte degli accusati. Terrorizzato, Dawson, il principale istigatore, salta la balaustra che lo separa dal pubblico e corre verso il fondo dell'aula per fuggire. Uno stacco ci colloca proprio davanti alla porta d'ingresso con un'immagine d'insieme del tribunale. Dawson si avvicina alla cinepresa e quando si viene a trovare inquadrato in primo piano guarda fissamente l'obiettivo bloccandosi terrorizzato, come se avesse visto un fantasma. Il contropiano, con un vistosa mancanza di ricordo, presenta Wilson che avanza verso il banco dell'udienza. Il boia si trova, dunque, faccia a faccia con la vittima, il demiurgo col proprio fantoccio. Se l'azione di quest'ultimo aveva reso narrativamente possibile la trasformazione del personaggio in demiurgo, adesso il suo sguardo ne sanziona il ritorno alla finzione. E ciò si ottiene grazie all'equivocità del suddetto piano: da descrittivo diventa soggettivo. È necessario, tuttavia, che il demiurgo si diriga alla cinepresa per l'ultima volta, ma non in un posto qualunque, bensì dinanzi a un artefice della legge qual è il giudice. Sicché, il controcampo di quest'ultimo sguardo non allude più allo spazio dello spettatore, ma questi ottiene un riferimento interno nel giudice e la struttura campo/controcampo consuma tale equilibrio. E questo perché il giudice occupa l'unico posto in cui la dialettica im-

maginaria si spezza e si impone una proibizione al potere illimitato, narcisista, che ha ostentato Wilson durante parte del film. Sulle ceneri di tale ferita profonda si edificherà qualcosa di segno diverso: la legge del racconto. La giustificazione che Wilson adduce dinanzi al giudice scioglie il racconto conferendogli, così, senso. Il demiurgo sarà scomparso:

First of all, I know I arrived just in time to save the lives of these twenty two people. That isn't why I'm here. I didn't want to save them yesterday and I don't want today. They're murderers. I know the law says they're not because I'm still alive, but that's not their fault. The law doesn't know that a lot of things that were very important to me – silly things like a belief in justice, and an idea that men were civilized, and a feeling of pride that this country of mine was different from all others – the law doesn't know that those things were burnt to death within me that night. I came here today for my own sake. I couldn't stop thinking about at every step and every breath I took and I didn't believe Katherine when she... Katherine – is the young lady who was going to marry me. Maybe some day after I've paid what I did there'll be a chance to begin again<sup>8</sup>.

Proprio questo nuovo inizio cui Wilson allude è narrativamente utopico, estraneo al racconto e il proferirlo esige come condizione la sua morte.

<sup>1</sup> Questa figura è stata enunciata da M. Henry (*Le Cinéma impressioniste allemand. Un langage métaphorique?*, Ed. du Signe, Friburgo 1971). Nel nostro *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933* (Verdoux, Madrid 1990), l'abbiamo inclusa in un modello di rappresentazione che chiamiamo «ermetico-metaforico».

<sup>2</sup> Vedi P. Bogdanovich, *Fritz Lang in America*, Fundamentos, Madrid 1972.

<sup>3</sup> S. Freud, «Psicologia delle masse e analisi dell'io» (1921), in *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid 1981, vol. III.

<sup>4</sup> La *First dialogue continuity* scritta da Bartlett Cormack segnala la funzione del fuori campo, anche se non con l'intensità con cui apparirà nella messa in scena: «Camera moving with her until she stops by a lamp-post. Seeing something up and off, her face freezes in stark terror. At the same time others in crowd see and gesticulate to each other, and point in the direction of her look» (p. 117). «Men and women (...) with faces distorted by the emotional beating the spectacle is giving them (p. 118).

<sup>5</sup> B. Cormack, p. 128.

<sup>6</sup> Lang cancellò «ugly smile» e scrisse al suo posto, sottolineando la componente fisica, «fixed grin».

<sup>7</sup> Un testo di grande interesse di Jean Douchet («Dix-sept plans», in R. Bellour, *Le Cinéma américain. Analyses de films*, Flammarion, Paris 1980, vol. I, pp. 201-232) richiama l'attenzione su questo aspetto realizzando un'analisi pertinente del documentario filmato, che ci esime da un'interpretazione.

<sup>8</sup> Questo è il testo del film. La *First dialogue continuity* di Cormack era più brutale e scettica e rendeva difficile la sutura che un film hollywoodiano è chiamato a costruire: «I came to save them. Yes! But not for their sakes. Or to weep out the usual sob-stuff about forgiveness (OVER DAZED DEMENDANTS).

---

Men or women who lynch another human being are a disgrace to humanity. They, who pretend to be humans, showed themselves at the first smell of blood, to be cruel and brainless beasts, not worthy of the name of human beings (...). No, I don't forgive them. And I never will. They didn't get away with lynching my body, but lynched what mattered to me, all right – my liking people, and... havin' faith in 'em. I hate them for it, and hope it tortures their souls for the rest of their days!» (pp. 224-225).

# Fritz Lang

*La messa in scena*

A CURA DI  
PAOLO BERTETTO  
BERNARD EISENSCHITZ

L I N D A U

MUSEO NAZIONALE DEL CINEMA



 FILMOTECA GENERALITAT VALENCIANA

## FRITZ LANG. LA MESSA IN SCENA

<i>Bernard Eisenschitz</i> DOMANDE AL METODO, O DUBBIO RAGIONEVOLE	19
FRITZ LANG AL LAVORO	27
<i>Fritz Lang</i> AUTOBIOGRAFIA PARIGINA	53
FRITZ LANG, LILY LATTÉ: LETTERA DI ACCOMPAGNAMENTO PER IL DEPOSITO DEL 27 APRILE 1955	61
<i>Dominique Brun</i> L'INVENTARIO DEL FONDO LANG DELLA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE	67
GERMANIA	
<i>Paolo Bertetto</i> LA VOLONTÀ DI STILE E LE SUE FORME	81
«DER MÜDE TOD». INVENTARIO	101
<i>Vicente J. Benet Ferrando</i> SIMBOLO, METAFORA E COSTRUZIONE NARRATIVA IN «DER MÜDE TOD»	103
«DR. MABUSE, DER SPIELER. INVENTARIO	111
«DIE NIBELUNGEN». INVENTARIO	113
«METROPOLIS». INVENTARIO	117
<i>Frieda Grafe</i> DIE METROPOLIS	119
«SPIONE». INVENTARIO	125
«FRAU IM MOND». INVENTARIO	135
«M». INVENTARIO	137
<i>Helmut Färber</i> TRE FOTOGRAFIE DELLE RIPRESE DI «M» DI FRITZ LANG	141
«DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE». INVENTARIO	147
«M» E «DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE». DISEGNI DI EMIL HASLER	151
<i>Fritz Lang</i> KITSCH - SENSAZIONE - CULTURA E CINEMA (1924)	163

<i>Fritz Lang</i> LE PROSPETTIVE DEL CINEMA IN GERMANIA (1926)	167
<i>Fritz Lang</i> LA MODERNA REGIA CINEMATOGRAFICA (1927)	169
<i>Fritz Lang</i> L'ARTE MIMICA NEL FILM (1929)	171
FRANCIA	
«LILIOM». INVENTARIO	175
AMERICA	
<i>Thomas Elsaesser</i> FRITZ LANG: STORIA DI DUE DEVIAZIONI	187
«FURY». INVENTARIO	199
<i>Vicente Sánchez-Biosca</i> «FURY» O COME NACQUE JOHN DOE	201
«YOU ONLY LIVE ONCE». INVENTARIO	213
«YOU AND ME». INVENTARIO	215
<i>Fritz Lang</i> «YOU AND ME». STORY OUTLINE	217
«THE RETURN OF FRANK JAMES». INVENTARIO	235
«WESTERN UNION». INVENTARIO	237
«MAN HUNT». INVENTARIO	239
<i>Jacques Aumont</i> L'OCCHIO ERA NELLA TOMBA O WE DID NOT SEE WHAT THORNDIKE SAW	243
«HANGMEN ALSO DIE!». INVENTARIO	255
<i>Fritz Lang e Bertolt Brecht</i> HANGMEN ALSO DIE! = 437!!	259
«MINISTRY OF FEAR». INVENTARIO	267
<i>Nicolas Saada</i> «MINISTRY OF FEAR»	269
«THE WOMAN IN THE WINDOW». INVENTARIO	279

---

<i>Helmut Weihsmann</i> L'ARCHITETTURA DELLA NOTTE. SOGNO CONTRO REALTÀ? NOTE SU «THE WOMAN IN THE WINDOW»	281
«SCARLET STREET». INVENTARIO	297
<i>Jean Douchet</i> LA TRAGEDIA DELL'EROE LANGHIANO	303
«CLOAK AND DAGGER». INVENTARIO	311
<i>Noël Simsolo</i> «CLOAK AND DAGGER»	313
«THE SECRET BEYOND THE DOOR». INVENTARIO	321
«HOUSE BY THE RIVER». INVENTARIO	329
<i>Georges Sturm</i> ALICE O LA DONNA-SCHERMO LA NINFA DELLO SCARABEO.	331 341
«AMERICAN GUERRILLA IN THE PHILIPPINES». INVENTARIO	353
«RANCHO NOTORIOUS». INVENTARIO	359
<i>Brigitte Devismes</i> UNO STORY-BOARD... PERCHÉ?	363
<i>Gérard Leblanc</i> RISCRITTURA DELLA SCENEGGIATURA E REGIA (A PROPOSITO DI UNA SEQUENZA DI «RANCHO NOTORIOUS»	377
«CLASH BY NIGHT». INVENTARIO	385
«THE BLUE GARDENIA». INVENTARIO	387
<i>Janet Bergstrom</i> IL MISTERO DI «THE BLUE GARDENIA»	389
«THE BIG HEAT». INVENTARIO	403
«HUMAN DESIRE». INVENTARIO	405
«DARK SPRING». INVENTARIO	411
«MOONFLEET». INVENTARIO	413
<i>Patrick Brion</i> «MOONFLEET». IL CAPOLAVORO MALEDETTO	415
«WHILE THE CITY SLEEPS». INVENTARIO	425

<i>Gérard Legrand</i>	
STRUTTURA ARCHITETTONICA, TRASGRESSIONE E PERMUTA (ECC.) IN «WHILE THE CITY SLEEPS»	427
«BEYOND A REASONABLE DOUBT». INVENTARIO	437
<i>Fritz Lang</i>	
«BEYOND A REASONABLE DOUBT»	439
<i>Philippe Arnaud</i>	
BEYOND A REASONABLE STORY	443
<i>Raymond Bellour</i>	
DOPPIA VISIONE	453
RITORNO IN GERMANIA	
«DER TIGER VON ESCHNAPUR», «DAS INDISCHE GRABMAL». INVENTARIO	471
«DIE 1000 AUGEN DES DR. MABUSE». INVENTARIO	477
<i>Isabelle Delsus</i>	
INVENTARIO DELLE LETTERE	481
GLI ALTRI FONDI FRITZ LANG FILMOGRAFIA	
<i>Werner Sudendorf</i>	
FRITZ LANG A BERLINO	495
<i>Claudia Dillman</i>	
L'ARCHIVIO BRAUNER DEL DEUTSCHES FILMUSEUM DI FRANCOFORTE	497
IL FONDO DELLA UNIVERSITY OF SOUTHERN CALIFORNIA	501
<i>Filmografia</i>	502