

FURIA



FURY – USA 1936

Di passaggio nella cittadina di Strand, diretto a Capitol City da Chicago per raggiungere l'amata Katherine, Joe Wilson viene ingiustamente fermato e accusato del sequestro di una ragazzina. Rischierà prima di essere linciato, poi di trasformarsi in un ossessivo vendicatore ... Un fatto di cronaca nera diventa l'occasione per una riflessione profonda sulla colpa e sulla giustizia. Primo film "americano" del maestro austriaco.

SCHEDA FILM

Regia: Fritz Lang

Attori:

Spencer Tracy – Joe Wilson,
Sylvia Sidney – Katherine Grant,
Walter Abel – Procuratore Distrettuale,
Bruce Cabot – Kirby Dawson,
Edward Ellis – Sceriffo,
Walter Brennan – "Bugs" Meyers,
George Walcott – Tom,
Frank Albertson – Charlie,
Arthur Stone – Durkin,
Morgan Wallace – Fred Garret,
George Chandler – Milton Jackson,
Howard Hickman – Governatore,

- **Sceneggiatura:** Bartlett Cormack, Fritz Lang
- **Fotografia:** Joseph Ruttenberg
- **Musiche:** Franz Waxman
- **Montaggio:** Frank Sullivan
- **Scenografia:** Cedric Gibbons
- **Durata:** 92

- **Colore:** B/N
- **Genere:** drammatico, noir
- **Tratto da:** Racconto "Mob rule" di Norman Krasna
- **Produzione:** Joseph Leo Mankiewicz per la MGM
- **Distribuzione:** MGM – PANTMEDIA

Struttura del film

Il film si sviluppa in due parti:

- la prima parte è dominata dalla descrizione dell'isteria e della ferocia della folla che sfociano nel linciaggio e nell'incendio della prigione; ha un andamento "furioso", "...l'orchestrazione va in crescendo con l'intensità di una fuga" (Lotte Eisner).
- la seconda parte ha un ritmo più freddo: è dominata dall'odio, dal risentimento, dalla volontà di vendetta. Il protagonista vuole punire legalmente i responsabili del linciaggio ottenendo dal tribunale la loro condanna a morte.

Sequenze celebri

La sequenza del barbiere

«Secondo voi, cosa spinge la gente a fare cose come rapire un bambino? Soltanto la pazzia, dico io... Te lo dico io cos'è. La gente a volte ha strani impulsi. Se riesci a resistere, sei sano altrimenti, la tua fine è la galera oppure il manicomio... Mr. Jorgenson, lei che ha la testa più a posto di tutti, in questa contea, deve credermi se le dico che nei vent'anni in cui ho maneggiato questo rasoio ... più di una volta ho avuto l'impulso del tutto irragionevole e inspiegabile ... di tagliare il pomo di Adamo a qualche cliente. Così, un colpo solo...» (dalla sceneggiatura del film). Nel negozio del barbiere, un'amabile conversazione si svolge fra i presenti: il barbiere e il suo aiutante, due clienti e l'aiuto sceriffo. Discutono sui fatti del giorno, sulle notizie annunciate dalla radio e sull'impulso ad uccidere. Quando il barbiere confessa che spesso, tenendo il rasoio sulla gola di un cliente, è inspiegabilmente tentato di tagliarla, si accorge che il cliente insaponato è sparito, mentre la porta girevole ruota ancora sul cardine.

La notizia dell'arresto

L'episodio offre al barbiere il pretesto per telefonare alla moglie, ma gli preme soprattutto raccontare che il presunto rapitore della bambina è stato arrestato: il segreto gli è stato spifferato dall'aiutante dello sceriffo, desideroso di darsi importanza e di difendere l'onore dei poliziotti accusati di giocare a carte anziché arrestare i colpevoli. Arricchita di volta in volta di particolari fantasiosi, dalla cucina dei vicini di casa alla drogheria, la notizia corre di bocca in bocca, in un passa-parola che Lang accosta alla caricaturale inquadratura di galline pigolanti. I critici vi hanno visto una citazione dei pettegolezzi in cortile de *L'ultima risata* di Murnau. Dalla bocca delle donne la notizia passa a quella degli uomini che si incontrano in luoghi pubblici. Pregiudizi e violenza repressa si condensano in commenti sempre più minacciosi: quella che all'inizio appariva come una innocua curiosità, un pittoresco pettegolare, si trasforma man mano in una irrefrenabile volontà di giustizia sommaria.

L'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 Sigmund Freud ha così ben descritto in *Psicologia delle masse e analisi dell'io* e che non è altro che un cerimoniale primitivo. Ebbene, un momento prima dell'esplosione che distrugge il carcere, mentre la massa osserva estasiata la propria opera e Katherine, la promessa sposa accorre sul luogo dell'attentato, il silenzio domina improvvisamente la scena. Una successione di primissimi piani sfilata 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 ad occhi spalancati.» (Vicente Sanchez-Biosca, *Fury o come nacque John Doe*, in Paolo Bertetto - Bernard Eisenschitz, *Fritz Lang. La messa in scena*, Lindau, Torino 1993, pag. 204.)

Il ritorno di Joe

«Scampato al pericolo, ai fratelli che vogliono abbracciarlo Joe dice freddamente: "Tirate le tende!" È un uomo tornato dall'al di là. Ha gli occhi febbrili, la barba lunga e un fianco dolorante per le scottature. Vediamo solo la sua sagoma - non permette al fratello di accendere la luce anche quando le tendine sono abbassate - e la pesante oscurità, le ombre minacciose ricordano il periodo tedesco di Lang. Questa è la scena chiave del film. Il buio che Joe esige, perché la luce fa male ai suoi occhi irritati dal fumo e perché non vuole essere visto dal mondo esterno, corrisponde al suo nuovo atteggiamento: i gesti a scatti, la risata stridula e cattiva. Le fiamme nelle quali lo si è visto avvolto hanno distrutto tutto il suo amore e la sua fiducia negli uomini.» (Lotte H. Eisner, *Fritz Lang*, Mazzotta, Milano 1978, pag. 146.)

RECENSIONE

Furia (1936), 85 anni dopo: l'io e la massa secondo Fritz Lang

Fritz Lang esordisce nell'industria hollywoodiana con *Furia* (*Fury*, 1936), una pellicola tormentata ed *europea* nell'indagine psicologica dell'io e delle masse, che esplora le falle del sistema giuridico americano tramite il tema del linciaggio, al tempo tollerato dalla società d'oltreoceano. Ipocrisia, stupidità e crudeltà sono fuse nel lungometraggio del regista di *Metropolis* (1927), la cui immensità consiste nell'essersi adattato al mutamento del linguaggio cinematografico lungo tutto il XX secolo. Dall'era d'oro del cinema espressionista tedesco Lang sbarca nell'America delle innovative risorse tecnologiche e, entrato nello *studio-system*, diventa uno dei punti di riferimento per il cinema mondiale: nessun regista aveva coscienza del mezzo cinematografico quanto lui. *Furia* è diretto e rifugge da qualsiasi raziocinio nella sua brutalità. La struttura drammaturgica prevede una divisione netta in due parti. La prima parte sfocia nell'isteria e nella ferocia della folla, mentre la seconda, dominata dall'odio e dal risentimento, è guidata dal desiderio di vendetta di Joe, che punta ad ottenere la condanna a morte dei suoi aggressori. La vittima diventa carnefice in anonimato, annientando la sua identità. La "furia" è il *leitmotiv* dell'opera, ed è la furia della folla, di Joe

nonché del pubblico che si sente toccato dal protagonista, ora sopraffatto da una sconclusionata volontà di ritorsione.

L'arrivo in America. Lang lascia la Germania nel 1933, non appena Joseph Goebbels, valutate le sue abilità nel cinematografo, gli offre la guida dell'UFA (casa di produzione tedesca con attività di propaganda politica) – non senza aver prima bandito i suoi lavori più recenti, reputati anti-nazisti. Arrivato in America nel 1934, il regista si tuffa nella conoscenza del nuovo continente attraverso lo studio dell'americano medio grazie alla lettura dei giornali nonché dei fumetti in inglese, che gli permettono di percepire l'umorismo americano, favorendogli un'opinione palpabile del Nuovo Mondo. Fondamentale, a riguardo della genesi di **Furia** e non solo, è la testimonianza di Lang sul suo approccio all'attualità: «[...] Conservavo l'abitudine che avevo in Europa [...] di collezionare ritagli di giornali [...]. Scoprimmo che a San José, in California, c'era stato un linciaggio pochi anni prima che facessi il film [*Furia*, n.d.r.]». Il linciaggio cui si riferisce Lang risale al 27 novembre 1933 ed è la vicenda di un uomo innocente che viene massacrato da un'intera città. Pochi anni dopo il regista, costretto a girare una pellicola in vista dell'imminente scadenza del suo contratto con la Metro-Goldwyn-Mayer, riceve dallo sceneggiatore Norman Krasna un breve script intitolato **Mob Rule (Il potere della folla)** – mentre la testata del «San Francisco Chronicle» di quel 27 novembre riporta “...fury would not down...” (...la furia non si sarebbe abbattuta...), probabilmente d'effettiva ispirazione per il titolo definitivo della pellicola. Nonostante la critica abbia obiettato un cast interamente caucasico per affrontare una problematica – il linciaggio – che affliggeva soprattutto le comunità afro-americane, si può pensare, oggi, che l'assenza di una componente razziale aiuti ad universalizzare il problema, poiché nessuno è immune ad alcun tipo di potere irrazionale: quello che in Germania portava l'etichetta di “nazismo” può sorgere ovunque, persino nella terra che proclamava giustizia e democrazia. Lang non fa altro che traslare e riposizionare una tale insidia nell'America degli anni Trenta.

La massa: la mob mentality. Ma cosa si intende per “linciaggio”? Treccani lo definisce un'«esecuzione sommaria, operata di proprio moto da parte di privati cittadini, senza previa condanna giudiziaria, di delinquenti colti in flagrante o comunque di individui ritenuti, secondo la comune opinione, colpevoli». **Furia**, di fatto, non è un film sul linciaggio, piuttosto uno studio sulla massa e sulle pulsioni animalesche dell'uomo quand'è in gruppo *tramite* il linciaggio. Lang riflette sulla potenziale brutalità della folla in quanto luogo in cui l'individuo si sgrava delle proprie responsabilità: l'uomo perde la propria coscienza, diventando *massa*. Di quella che viene chiamata *mob mentality* parla Sigmund Freud in **Psicologia delle masse e analisi dell'io** (1921), uno studio nato nel contesto delle gravi crisi economiche che favorirono l'insorgere delle lotte operaie. Freud dimostra che i fenomeni che regolano la vita di gruppo non sono poi così lontani dalle scoperte psicoanalitiche relative ai processi individuali. *Secondo voi, cosa spinge la gente a fare cose come rapire un bambino? Soltanto la pazzia, dico io ... Te lo dico io cos'è. La gente a volte ha strani impulsi. Se riesci a resistere, sei sano ... altrimenti, la tua fine è la galera oppure il manicomio ...*

In **Furia**, la succitata battuta, pronunciata da un barbiere, fa scattare la scintilla per il mormorio attorno a Joe: dalla bottega prende il là il vociferare sulla sua colpa e il *segreto*, arricchito di volta in volta di particolari fantasiosi, alimenta una violenza repressa. Quello che all'inizio appariva come un ingenuo

pettegolezza si condensa in una irrefrenabile volontà di “giustizia” collettiva, ovvero quello che Theodor W. Adorno descrive come “impulso mimetico”, cioè la ricerca di soddisfazione in uno spettacolo di violenza mascherato da un’ipocrita integrità.

L’io: la trasformazione di Joe. Dunque, la violenza distrugge l’equilibrio sociale. Ma, in egual modo, qualsiasi mania è pericolosa nell’individuo. L’ossessione di Joe per la vendetta si manifesta in un *naïve* che inizialmente credeva alle relazioni sociali e che ora si basa sulla millenaria legge del taglione. Ma se il lato razionale ci spinge a pensare che nessuno dovrebbe farsi giustizia da solo, quello emotivo ci coinvolge al punto da essere noi stessi a chiedere giustizia per un brav’uomo qual è Joe. È Joseph L. Mankiewicz, produttore e poi regista, che vuole che il protagonista sia un uomo ordinario in una situazione straordinaria, dacché **Furia** è uno specchio per il pubblico: quello che accade *al di là* dello schermo potrebbe accadere *al di qua* di esso. Lang mette in evidenza l’universalità di una condizione esistenziale e psicologica: ogni uomo, anche il più mite, può trasformarsi in un assassino, nascondendo una innata malvagità che aspetta solo un pretesto per manifestarsi. Lotte H. Eisner, nella monografia dedicata al cinema di Lang, descrive così la trasformazione del protagonista: «Il buio che Joe esige, perché la luce fa male ai suoi occhi irritati dal fumo e perché non vuole essere visto dal mondo esterno, corrisponde al suo nuovo atteggiamento [...]. Le fiamme nelle quali lo si è visto avvolto hanno distrutto tutto il suo amore e la sua fiducia negli uomini». Quando ricompare a casa dei suoi fratelli dopo l’attacco, Joe appare con le sembianze distorte del suo *alter ego*. Non è nuovo che il cinema di Lang si interessi al disturbo dissociativo dell’identità, ma in questo caso l’alienazione è esternata: Joe racconta di come abbia speso un’intera giornata al cinematografo guardando a ripetizione le scene del linciaggio e dell’incendio, ma senza provare alcun dolore, «perché non si può far del male a un uomo morto». Eppure Joe si tradisce, rinnegando la sua rabbia che avrebbe condannato i cittadini che intendevano ucciderlo. La redenzione può essere ottenuta solo attraverso la riscatto personale: l’eroe chiede il perdono («*Che Dio mi aiuti*») e nel discorso di chiusura esprime la morte del suo ideale. *“Sono assassini. Anche se la legge dice il contrario perché io sono ancora vivo. Ma non per merito loro. E la legge ignora che un sacco di cose erano molto importanti per me – cose stupide forse – come la fiducia nella giustizia, la convinzione che gli uomini fossero civili, e un senso d’orgoglio per il mio paese che mi sembrava diverso da tutti gli altri – la legge non sa che quelle cose sono state bruciate in me quella notte.”* È anche una dichiarazione personale di Lang di disamoramento per la Germania? Forse. Non lo si può escludere!

Un noir sulla legge? Lang utilizza un linguaggio estetico pregnante di valore simbolico che richiama più che vagamente il cinema muto tedesco, sostenuto qui dal gioco di chiaroscuro della fotografia di Joseph Ruttenberg e dalle angolazioni distorte della macchina da presa. L’ombra decisamente allungata delle sbarre, le mostruose deformità dei volti ghignanti alla visione delle fiamme, la donna che tiene in braccio suo figlio per non privarlo dello spettacolo, l’associazione caricaturale dei cittadini pettegoleschi alle galline nella scena del passaparola, accompagnata da una musica concitata e buffa: tutto si mescola all’atmosfera cupa e cruda delle città fittizie e asettiche dei potenti film degli anni Trenta – non a caso, Lang ascrive **Furia** ai “crime pictures”. Tematicamente e cinematograficamente **Furia** è un film espressionista, ma il conflitto

psicologico e l'ambiguità morale, già presenti nel primo lavoro sonoro di Lang, *M* (1931) – che molti definiscono l'apripista del *noir* – si fondono con il realismo: «[...] quando faccio un film d'attualità [...] dico sempre al mio operatore "Non voglio una fotografia elaborata, [...] voglio una fotografia da cinegiornale". Perché penso che ogni film serio, che descriva i contemporanei, dovrebbe essere una sorta di documentario del suo tempo. [...] In questo senso, *Furia* è un documentario». Ne è la riprova l'inserimento dei nastri dell'assalto come evidenze durante il processo di Joe per contrastare la superficialità del sistema giudiziario americano e l'inabilità della corte di "vedere" la verità. Con *Furia* Lang offre un'alternativa ai *courtroom dramas* hollywoodiani che si innalzano a promulgatori sì di ideali liberali ma di ispirazione patriottica. *Furia*, invece, disturba la nostra fiducia nella legge. La visione esistenziale è nel complesso pessimistica, di un mondo che trae in inganno l'uomo, trascinato nel baratro dagli impulsi più reconditi. Quello a cui Joe non resiste è la vendetta, una sorta di *femme fatale* a cui sembra dire di no con quel bacio finale tra lui e Kathy (Sylvia Sidney), tanto odiato da Lang – un compromesso consono al codice Hays. Un lieto fine? No. Joe ha perso i suoi valori e il suo credo nella giustizia. Chiunque può essere Joe Wilson e chiunque può ritrovarsi nella massa: è solo questione di opportunità.

(Alice Romano, "dasscinemag.com" – 5 giugno 2021)

*

FRITZ LANG

Regista. Nasce a Vienna nel 1890 da madre ebrea poi convertitasi al cattolicesimo, Pauline Schlesinger. Il padre, costruttore, vorrebbe che il figlio seguisse le sue orme, ma le inclinazioni artistiche spingono Fritz ad iscriversi prima ai corsi di architettura alla Technische Hochschule di Vienna, poi a studiare pittura a Monaco e Parigi. Affermatosi come pittore, gira l'Europa, l'Asia e il Nord Africa. Durante la Prima Guerra Mondiale viene arruolato nell'esercito austriaco e, dopo avere riportato varie ferite nel 1916 viene congedato. Inizia a lavorare a Berlino come sceneggiatore per Erich Pommer, poi passa al lavoro di regista. Nel 1922, dopo la morte della prima moglie Lisa Rosenthal, sposa la scrittrice e attrice Thea von Harbou che di lì in poi lavora per lui alle sceneggiature di "*Destino*" (1921), del thriller psicologico "*Il dottor Mabuse*" (1922), della saga a sfondo storico-mitico "*I Nibelunghi*" (1924), di "*Metropolis*" (1927), di "*M, il mostro di Düsseldorf*" (1931) e de "*L'inafferrabile*" (1928), tratto dal romanzo omonimo scritto da lei stessa. Con questi film il regista diventa esponente del cinema espressionista, di cui "*Metropolis*", film fantascientifico e visionario, è ritenuto una pietra miliare. Il ciclo dei film tedeschi si conclude temporaneamente con "*Il testamento del dottor Mabuse*" (1933). Nel 1933 divorzia dalla moglie e lo stesso anno gli viene affidato l'incarico dal Ministro della Propaganda Nazista Goebbels di dirigere gli studi UFA per il regime. Lang rifiuta ma è costretto a rifugiarsi a Parigi. Dopo qualche anno si trasferisce negli USA e inizia a lavorare ad Hollywood. Di quegli anni i film "*Furia*" (1936), "*Sono innocente!*" (1937), "*Duello Mortale*" (1941), "*Prigioniero del terrore*" (1943), "*La donna del ritratto*" (1944), fino agli ultimi "*Il grande caldo*" (1953) e "*Mentre la città dorme*" (1956). Negli anni '50 rientra in Germania, dove ritorna agli antichi soggetti, girando film come "*La tigre di Eschnapur*" (1959) e il terzo episodio del Dottor Mabuse: "*Il diabolico dottor Mabuse*" (1960), ultimo film del regista che la vecchiaia ha ormai reso quasi cieco. Nel 1964 viene invitato a far parte della Giuria di Cannes e nel 1967 la Mostra di Venezia gli affida la presidenza di un convegno sull'espressionismo. Muore a Los Angeles all'età di 86 anni.