



## Fritz Lang *Metropolis*

(Germania/1927, 150')

**Regia:** Fritz Lang

**Sceneggiatura:** Thea von Harbou

**Fotografia:** Karl Freund, Günther Rittau

**Effetti speciali:** Eugene Schüfftan

**Scenografia:** Otto Hunte, Erich Kettelhut,  
Karl Vollbrecht

**Costumi:** Aenne Willkomm

**Musica:** Gottfried Huppertz

**Interpreti:** Brigitte Helm (Maria), Alfred

Abel (Joh Fredersen), Gustav Fröhlich

(Freder), Rudolf Klein-Rogge (Rotwang),

Heinrich George (Grot), Fritz Rasp (uomo

magro), Theodor Loos (Josaphat), Erwin

Binswanger (Georg), Olaf Storm (Jan)

**Produzione:** Erich Pommer per UFA.

Il capolavoro di Lang è ormai riconosciuto da tutti come una delle pietre miliari del cinema, indiscussa vetta della produzione dell'**Espressionismo** e punto di riferimento imprescindibile per il genere fantascientifico. L'opera mette in scena un **mondo distopico** collocato nell'allora lontano 2026, in cui le **divisioni di classe** sono portate all'estremo e i ricchi vivono separati dalla massa operaia sfruttata.

### ➤ *Sinossi*

Nella città di Metropolis la società è divisa in due classi: un'élite oziosa che vive nei grattacieli e gli operai schiavizzati che faticano nel sottosuolo. A capo della città Joh Fredersen, che dall'alto della grande torre di Babele controlla le attività produttive. Suo figlio Freder vede casualmente emergere dalle profondità di Metropolis un gruppo di bambini poveri accompagnati da una giovane donna, Maria. Colpito dalla miseria dei ragazzi e dalla bellezza di Maria, Freder li segue nel sottosuolo. Qui scopre lo spazio della fabbrica e assiste a un'esplosione che uccide un gran numero di operai. Dopo un drammatico confronto con il padre, decide di scambiare la propria vita con quella di un operaio.

Intanto Joh Fredersen viene a sapere di misteriosi documenti trovati nelle tasche degli operai morti. Allarmato, fa visita al suo antico rivale, lo scienziato Rotwang, che gli mostra un robot di sua produzione. Gli rivela che i documenti sono in realtà le mappe di antiche catacombe scavate nel livello più profondo della città. I due scendono nelle catacombe dove spiano Maria mentre predica agli operai annunciando il prossimo arrivo di un "Mediatore" in grado di unire le classi. Fra gli operai, camuffato, c'è Freder. Dopo il sermone rivela a Maria di essere lui il predestinato.

Fredersen chiede a Rotwang di dare al robot le sembianze di Maria in modo da seminare discordia fra lei e gli operai. Rotwang cattura Maria trasformando l'automa in un suo doppio. Ma Rotwang cova nei confronti del tiranno di Metropolis un'antica vendetta, da quando questi molti anni prima gli aveva sottratto l'amata.

Per vendicarsi, programma il robot per distruggere la città. Quest'ultimo aizza la rivolta operaia: i lavoratori distruggono il generatore energetico, provocando l'inondazione della città e rischiando di far affogare i loro stessi figli. Freder e la vera Maria, finalmente libera, salvano i bambini dall'inondazione. Resisi conto di quanto fatto, gli operai catturano il robot e lo bruciano sul rogo.

Rotwang insegue la vera Maria sul tetto della cattedrale, Freder viene in suo soccorso e Rotwang viene ucciso. Riconciliatosi con il padre, Freder riesce a pacificare le classi della città.

### ➤ *Le fonti letterarie*

Sia nel **libro di Thea von Harbou** (all'epoca moglie di **Fritz Lang** autrice del romanzo *Metropolis* e della sceneggiatura del film), sia nell'intera trama del film, si possono rilevare diversi tipi d'impronta, che collegano l'intrigo alla **fantascienza** ma anche, in maniera contraddittoria, a diversi **racconti di tipo mitico o arcaizzante**.

Sul piano delle nuove tecnologie e delle reazioni che esse suscitano, tra fascinazione e paura, particolarmente significativo è il modo in cui l'inventore Rotwang crea un **robot androide** al quale infonde la vita attribuendogli i tratti verginali di Maria.



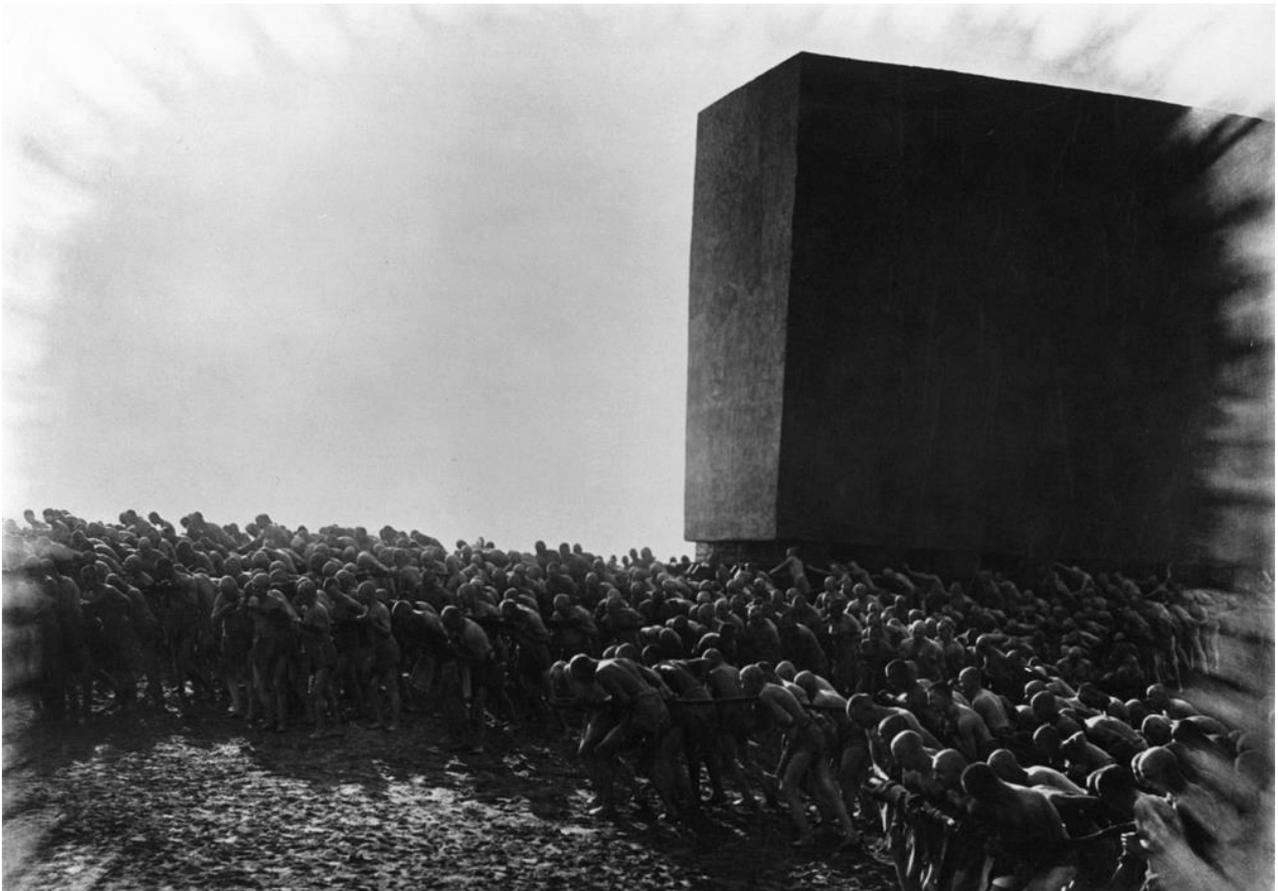
Oltre ai “robot” del drammaturgo ceco **Karel Čapek** (che aveva da poco coniato il termine, nel 1921), come ascendente possibile dell'androide è stata spesso citata l'*Eva futura* (1886), in cui lo scrittore **Villiers de L'Isle Adam** immagina la creazione di un essere di questo tipo (che egli definisce un'*Andréide*) da parte dell'inventore americano Edison; da qui si può risalire alla creazione del **mostro di Frankenstein** (nel romanzo di **Mary Shelley**, 1818), così come ai racconti ispirati al magico o al miracoloso più che alla scienza, come quello della **creazione del Golem**, o alla

**metamorfosi di Galatea** da statua di marmo a donna in carne e ossa.

Altra fonte spesso evocata, i **romanzi** d'anticipazione **dell'inglese H.G. Wells**, *La macchina del tempo* (1895) e *Il risveglio del dormiente* (1897), che tratteggiavano come *Metropolis* una società duale, rigidamente divisa in una classe dirigente inattiva e decadente, e un proletariato ridotto alla stregua di un animale e di una macchina.

Menzioniamo un'ultima fonte letteraria debitamente identificata dal critico tedesco Roland Schacht all'uscita del film, ma un po' sbiadita dai tagli della versione americana: ***Notre-Dame de Paris* di Victor Hugo**. La **cattedrale di Metropolis** (la cui collocazione rimane tuttavia imprecisata), l'opposizione tra la sua architettura gotica e il modernismo della città, il personaggio di Rotwang e i suoi ambigui rapporti con le due Maria, la massa triangolare degli operai che avanzano verso la cattedrale: sono tutti **elementi che richiamano l'opera di Hugo**, la sua cattedrale medioevale, la massima dell'arcidiacono Frollo, il desiderio di Frollo per Esmeralda, i mendicanti di Clopin che, disposti 'a triangolo romano', danno l'assalto a Notre-Dame... Talune di queste immagini possono essere state suggerite a Thea von Harbou e Lang dall'allora recente adattamento del romanzo di Hugo firmato da Wallace Worsley per la Universal.

(Jean-Loup Bourget)



### ➤ *Le fonti cinematografiche*

Manifeste o discrete, le fonti propriamente cinematografiche non mancano. La sorprendente visione della sala delle macchine che si trasforma agli occhi del giovane Freder in un **Moloch** bramoso di sacrifici umani, rimanda al mostruoso idolo cartaginese del **film storico di Giovanni Pastrone Cabiria** (1914).

Ispirato dalle messe in scena teatrali di Max Reinhardt, l'uso delle 'masse', delle moltitudini di figuranti, è un tratto distintivo del cinema tedesco, come è possibile vedere per esempio negli sfarzosi film di Lubitsch come *Madame DuBarry* e *La moglie del faraone*, così come la straordinaria mobilità della macchina da presa che Karl Freund aveva già messo al servizio di *L'ultima risata* e *Variété*.

L'architettura e le scenografie di *Metropolis* richiamano diverse tendenze dominanti nell'ambito del cinema espressionista: nella città alta la celebrazione futurista della modernità meccanizzata, con l'architettura in vetro, i grattacieli, l'intreccio di autostrade, le automobili e gli aerei; nella città sotterranea, l'arcaismo organico della cattedrale, delle catacombe, della casa di Rotwang, simile a quella del creatore del Golem nel film di Paul Wegener (1920).

(Jean-Loup Bourget)



➤ *Le fonti architettoniche: una metropoli americana*

Accanto all'impalcatura biblica e alle reminiscenze letterarie, una **fonte visiva** diretta risale, secondo la testimonianza dello stesso Lang, a un'esperienza personale, la scoperta della **skyline di New York** osservato dal ponte del piroscafo Deutschland nell'ottobre del 1924, e poi quella dei **grattacieli** di New York e di Chicago che lui definisce "le più belle città del mondo". L'Empire State Building e il Chrysler Building devono ancora essere costruiti, ma a New York c'è già il **Woolworth Building**, in quel momento l'edificio più alto del mondo (241 metri), soprannominato 'la cattedrale del commercio', e a Chicago c'è il **Wringley Building**, nuovo fiammante con il suo rivestimento di ceramica che risplende la notte alla luce dei fari.

Peraltro *Metropolis* riflette l'interesse dell'epoca per diversi tentativi avanguardisti di creare un'**architettura di vetro**, dalla trasparenza al contempo **funzionale e simbolica**: è così che nel 1914 Bruno Taut costruisce a Colonia un padiglione di vetro che, caricato di connotazioni democratiche e spirituali, doveva rappresentare la sintesi tra la modernità e la cattedrale medioevale.

In *Metropolis* l'architettura di vetro compare nella sua forma utopistica nella cupola che sovrasta i Giardini eterni dove si trastullano i giovani oziosi e, con tutt'altro simbolismo – quello dell'*hýbris* babelico e babilonese – nella grande vetrata dalla quale Joh Fredersen abbraccia con lo sguardo e domina il panorama di Metropolis e la nuova torre di Babele che ne rappresenta il cuore nevralgico (altra localizzazione ambigua, quella dell'ufficio di Fredersen, che sembra trovarsi all'interno della nuova Torre di Babele, ma dal quale è possibile vedere la torre stessa).

Queste visioni architettoniche si intrecciano a **riferimenti grafici e pittorici**, particolarmente evidenti **nei bozzetti degli scenografi** e nelle locandine del film (più che nel film stesso), come le numerose rappresentazioni pittoriche della torre di Babele, in particolare quella di **Bruegel il Vecchio** che si trova oggi a Rotterdam, o la serie di fotomontaggi di **Paul Citroen**, giovane tedesco formatosi alla Bauhaus, che partecipa al movimento Dada prima di trasferirsi in Olanda. Realizzata tra il 1920 e il 1924, questo **ciclo intitolato Metropolis** mostra agglomerati di grattacieli che hanno chiaramente ispirato il grandioso profilo della Metropolis langiana, realizzata grazie alla tecnica dell'animazione a passo uno.

(Jean-Loup Bourget)



### ➤ *Visioni politiche del presente e del futuro*

Dal punto di vista politico, il film risulta **wellsiano** nella sua **condanna dell'intero spettro sociale della città**; vediamo chiaramente la corruzione dilagante all'interno del nightclub Yoshiwara, mentre la folla degli scioperanti guidati dal robot si produce in scioccanti atti di degenerato vandalismo degni dei Morlock.

Lang si accerta di farci notare che le comparse che più entusiasticamente avevano obbedito agli ordini del robot nello scatenare la rivolta, erano anche quelle che con più entusiasmo si adoperano per distruggerlo.

Ironicamente – cosa che Wells avrebbe apprezzato se avesse potuto vedere questa versione – la soluzione finale dei problemi della città, nel momento in cui Freder diventa mediatore fra gli operai e suo padre, è certamente di breve respiro. Le masse dovranno ancora faticare nelle viscere di un'immensa macchina che finirà per divorarli, anche se forse con meno ore di lavoro e pause caffè più lunghe.

Ciò che ora è evidente è che *Metropolis* solo superficialmente era stato pensato come una profezia. Come *La macchina del tempo* di H.G. Wells era un'allegoria delle stratificazioni sociali della società vittoriana, così *Metropolis* si ispira chiaramente **alle città degli anni Venti (Berlino e New York in particolare)**, mentre è nello stesso tempo **una rappresentazione mitica** come i precedenti *Nibelunghi* dello stesso Lang. Non si tratta di una profezia, ma di una riflessione: il film, più che proiettarsi nel futuro, si colloca in **un presente alternativo**.

Il fatto che le masse siano condotte alla distruzione dalla volontà di un singolo malvagio androide è forse l'ironia definitiva del film. Come nell'epica fantascientifica successiva – da *2001: Odissea nello spazio* (1968) a *Jurassic Park* (1992), e ovviamente *Avatar* – *Metropolis* nutre una profonda **sfiducia nei confronti della tecnologia**, ma venne realizzato con la tecnologia cinematografica più all'avanguardia allora disponibile. Più strano ancora, è un film che **denuncia la spietatezza d'un potere autoritario** diretto a colpi di frusta dal più autoritario dei geni creatori, capace di far radere la testa a migliaia di comparse, o di far loro rovesciare addosso tonnellate d'acqua.

(Kim Newman)

### ➤ *Un colossal dell'epoca muta*

Quando *Metropolis* supera il budget previsto di un milione e mezzo di marchi, Pommer ottiene dal consiglio d'amministrazione un secondo milione. Sembra non esserci alcun controllo per verificare che la produzione resti nei limiti prefissati. Nell'insieme, **l'impresa durerà quasi due anni**.

Nel novembre del 1925 la stampa comincia a riferire delle **difficoltà del gruppo Ufa**. Tutta l'economia tedesca si rivolge verso gli Stati Uniti che trovano un mercato facile da conquistare. Il **31 dicembre 1925** la Ufa firma un **accordo con la Famous Players (Paramount) e la Metro-Goldwyn**. Nasce una **nuova società**, la **Parufamet**. La Ufa concede il 75% della programmazione delle sue sale ai due studi americani. Meno di un mese dopo, Erich Pommer lascia la Ufa. L'escalation dei costi e della durata delle riprese di *Metropolis* forniscono un buon pretesto, ma a essere messa in discussione è tutta la sua politica di qualità dello studio. Nel marzo del 1926 la stampa, chiaramente condizionata, riferisce per la prima volta degli sforamenti di *Metropolis*, parlando di costi lievitati fino a tre o addirittura cinque milioni di marchi; *Metropolis* e *Faust* (F.W. Murnau, 1926), i due grandi film della politica Pommer, messi insieme avrebbero totalizzato un investimento di dieci milioni.

(Bernard Eisenschitz)

### ➤ *Gli attori*

Il 26 maggio del 1925 è il giorno del primo giro di manovella negli studi di Neubabelsberg. Lang ritrova i suoi attori: **Klein-Rogge**, **Alfred Abel** da *Mabuse*, **Theodor Loos**, **Erwin Biswanger** e **Fritz Alberti** dai *Nibelunghi*, oltre agli abituali comprimari – **Georg John**, **Heinrich Gotho**, **Olaf Storm**, **Grete Berger** – ai quali si unisce **Fritz Rasp** che avrebbe lavorato altre due volte con il

regista, e alcune scoperte provenienti **dal teatro: Heinrich George** che ha visto nel *Wer weint um Juckenack* messo in scena da Erwin Piscator, così come **Gustav Fröhlich**.

Per il ruolo di Freder Fredersen sceglie in un primo tempo André Mattoni, che ha appena finito di recitare nel *Tartüff* di Murnau (1925), ma se ne libera dopo pochi giorni. Gustav Fröhlich era stato ingaggiato per un piccolo ruolo. È la von Harbou che lo nota e convince il marito ad affidargli la parte del giovane protagonista. Le scene con Freder vengono rigirate. Dal palcoscenico viene anche **Helene Weigel**, compagna di Bertolt Brecht, che si può riconoscere fra gli operai in rivolta.

Unica attrice a non aver mai recitato davanti a una macchina da presa, **Brigitte Helm** fa il suo difficile **debutto il 25 luglio 1925**.



Per più di un anno il **doppio ruolo di Maria** le richiede un lavoro d'attrice e una resistenza fisica eccezionali.

Le posture del corpo, le torsioni estreme a cui è costretta la debuttante sottolineano stranamente la somiglianza fra le due Maria.

In alcune inquadrature recentemente riscoperte, la vera Maria, con il vestito inzuppato aderente a un corpo piegato indietro per azionare il gong, ricorda il *Maschinenmensch* ('l'essere artificiale' che ha assunto le sembianze di Maria) e i suoi movimenti serpentini da danzatrice del ventre.

Pur **sottoposta a prove estenuanti** dal regista, la Helm gli è sempre stata riconoscente, lo ha reincontrato a Hollywood nel 1956 ed è rimasta in corrispondenza con lui fino alla morte, solo contatto mantenuto di una carriera durata meno di un decennio.

(Bernard Eisenschitz)