

VII LA SETTIMA ARTE

*Il Cinema è l'universo più
completo del nostro
immaginario.*

A cura di Rita Mascialino

METROPOLIS di Fritz Lang

Parte I



Metropolis (1927, Germania) è il film muto più celebre a livello mondiale. La regia è di Fritz Lang, pseudonimo di Friedrich Christian Anton Lang (Austria, 1890 - U.S.A., 1976), mentre la sceneggiatura è di Thea von Harbou (Germania, 1888 - 1954) con la collaborazione dello stesso Lang. Il film offre un arrangiamento dell'omonimo romanzo scritto dalla von Harbou, pubblicato per la prima volta nel 1926 a puntate sulla Rivista *Illustriertes Blatt* di Francoforte.

La critica cinematografica, dall'uscita del film ai giorni nostri, è positiva all'unanimità quanto agli effetti speciali, la cui qualità ed efficacia vengono esaltate sia in sé, sia per l'epoca, che segna ancora per così dire l'adolescenza del cinema. Sul messaggio stante al centro del film, invece, le opinioni sono differenziate e si passa dagli elogi più convinti agli stroncamenti più impietosi.

In questo studio non ci soffermeremo sulle tecniche innovative utilizzate nel film, né sulle vicende cui è andata incontro la pellicola, con la perdita e il successivo ritrovamento di alcune parti e la perdita di altre andate definitivamente distrutte; né sui vari re-

stauri, né sulle tante ulteriori informazioni che hanno accompagnato, e accompagnano, la vita di quest'opera, come si apprende dai numerosissimi studi ad essa dedicati. Non ci soffermeremo neppure sulla trama complessiva, che esplicita solo la superficie del messaggio, quello politico-sociale visto nella sua più evidente schematizzazione di una società divisa drasticamente tra ricchi e poveri, tra padroni e proletari: un messaggio che, all'analisi approfondita, si dimostra essere ben altro da quello apparente.

Ci soffermeremo, invece, su alcuni dettagli considerati interessanti nell'insieme semantico portato ad espressione nel film. Allo scopo verranno considerate anche alcune differenze tra il romanzo della von Harbou e la realizzazione cinematografica, in quanto ritenute anch'esse un utile contributo alla comprensione del significato dell'opera. Si accennerà, quindi, solo per grandissime linee alla trama, onde circostanziare i citati dettagli rilevanti.



Il tema centrale del film, per come si evince dalle immagini e dalle didascalie, narra l'ingiustizia sociale rappresentata nei due estremi di un ceto borghese ricco e potentissimo e di un ceto proletario ridotto in condizioni di miseria e di doppia schiavitù: schiavitù dai padroni della fabbrica e schiavitù dalla Tecnologia, che assorbe le energie psicofisiche degli operai svuotandoli della loro umanità.

Subito all'inizio del film vi sono due sequenze di immagini che sono l'esplicito emblema di come venga intesa la società non solo nell'immaginaria *Metropolis*, ma anche – trattandosi di un'autrice tedesca per il romanzo e di un regista austriaco per il film – entro la cultura di lingua tedesca di cui

Noi leggiavamo un giorno per diletto/
di Lancialotto come amor lo strinse.
Soli eravamo e senza alcun sospetto./
Per più fiate li occhi ci sospinse/
quella lettura, e scolorocci il viso;/
ma solo un punto fu quel che ci vinse./
Quando leggemmo il disiato riso/
esser baciato da cotanto amante,/ questi,
che mai da me non fia diviso,/ la bocca mi baciò tutto tremante./
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:/
quel giorno più non vi leggemmo avante./

(*Inferno* V, 129-138)

PARAFRASI DEL TESTO SCELTO

Noi stavamo leggendo per puro passatempo di come Lancillotto si innamorò della sua regina.

Eravamo soli e privi di malizia.

Più volte i nostri sguardi si incrociarono, facendoci arrossire a quella lettura, ma solo su un punto cedemmo alla tentazione: quando leggemmo della bocca di Ginevra essere baciata da un simile innamorato, questi (Paolo), che mai più da me sarà allontanato, la mia baciò tutto tremante.

La colpa fu del libro e di chi lo scrisse: da quel giorno più non potemmo leggerlo.



il romanzo e il film sono manifestazione e tradizione (innovazioni comprese).

Una prima sequenza serve a connotare lo stato esistenziale degli operai nel funzionamento delle macchine poste nelle profondità del sottosuolo: essi sono rappresentati mentre entrano ed escono dalla fabbrica ed appaiono l'uno come la riproduzione dell'altro, ossia sono tutti copie indistinguibili di se stessi, ciascuno è vestito con la medesima divisa di lavoro, la quale appiattisce ogni possibile differenziazione individuale. Ciò si evidenzia soprattutto nel berretto, che rende le loro teste come fatte in serie, con un ovvio riferimento specifico alla loro mente. Camminano lentamente, a testa bassa, rassegnati alla loro sorte, ridotti ad automi privi di personalità, destinati a ripetere sempre gli stessi gesti lavorativi ed esistenziali, senza alcuna possibilità di cambiare stato (macchina che successivamente assume in uno scoppio il volto a fauci spalancate di Moloch, il dio cui venivano immolate vittime umane bruciandole, metafora del sacrificio preteso dalla Tecnologia nei confronti degli uomini da essa schiavizzati).

La seconda sequenza rappresenta qualche spaccato della vita della classe dirigente e di potere che si svolge nella parte alta della città. Nei grattacieli di Metropolis vive la casta dominante, specificamente nella nuova Torre di Babele, che si trova al suo centro quale simbolo di isolamento dal resto dell'umanità e connotata secondo il riflesso biblico dalla volontà di superare i limiti umani. In alto sta anche il *Club dei Figli* (maschi), in tedesco *Klub der Söhne* (non, dunque, delle figlie) luogo frequentabile esclusivamente dai giovani rampolli della casta privilegiata di Metropolis. Di fatto ci sono anche donne in questo Club, ma sono donne asservite al piacere di tali maschi, un luogo perciò non ritenuto idoneo alle ragazze bene, per così dire. Non si sa se tali donne siano tratte dalla popolazione sotterranea: non è detto, ma è possibile che sia così. Esse si esibiscono di fronte agli uomini come oggetti, girando su

se stesse, lentamente, per farsi scegliere quali strumenti di sessualità. Nel Club non ci sono solo servizi di questo tipo, ma anche valenze culturali come biblioteche e sale per il cinema. Ci sono anche ampi stadi in cui assistere o praticare sport. Il Club offre le possibilità esistenziali più belle e piacevoli. Se nei sotterranei domina la staticità (il movimento è concesso al minimo, ha cortissimo respiro ed è ripetitivo), nei piani alti domina il dinamismo: là il movimento è alla sua massima espressione, come si vede nella gara di corsa in cui si impegnano i giovani. Intrinseca alle gare è la competizione e il vincitore, o i vincitori, sono ovviamente coloro che arrivano al traguardo prima di tutti gli altri. La gara rappresentata si svolge similmente ad una staffetta, si realizza dunque in una collaborazione tra compagni di squadra, ciò che è una metafora molto efficace del *Leitmotiv* fulcro della cultura e della società tedesca di tutti i tempi, mai dimenticato: da un lato c'è l'addestramento degli individui, indirizzati costantemente a superare se stessi; dall'altro c'è il senso di cooperazione di gruppo per l'eccellenza di tutto il popolo germanico.

Uno degli aspetti più interessanti di *Metropolis* risulta essere il cognome assegnato al capo assoluto della Città di Sopra, ossia Fredersen, che risulta in piena sintonia con il dinamismo che connota la gara di corsa rappresentata come emblema del gruppo privilegiato del Club dei Figli. Non è un cognome propriamente consona alla lingua tedesca, pur considerando la norma della varietà di formazione dei cognomi stessi.



Il suffisso *-sen* fa pensare ad una provenienza da un'area danese, ciò che però non trova alcun sen-

so nel contesto. Tale suffisso ottiene un pieno senso nel contesto germanico dell'opera solo dopo aver compreso il significato della prima parte del cognome, ossia *Freder-*. Posto che un tale termine non esiste nella lingua tedesca e che tale parola è inventata da Thea von Harbou per il suo personaggio, togliendo la *F* resta *-reder-* che esiste come cognome, ma non come sostantivo significante. Non ha dunque senso di per sé, tuttavia tale termine ha un senso preciso e coerente nel contesto del film se si comprende quanto sta a monte di esso. La pronuncia di *-reder* coincide con quella al sostantivo plurale *Räder*, con l'unica differenza tra la *e* chiusa di *-reder* e quella aperta di *Räder*: sempre comunque una *e*. Il termine è il plurale di *Rad*, ruota, quindi *ruote*.

Corrispondentemente, nei titoli di testa del film si vedono, piuttosto a lungo, serie di ingranaggi a ruota, rotelle, ruote dentate, ruote di varia dimensione in vario collegamento, in varia prospettiva e composizione, le quali si muovono una accanto all'altra, o una sopra all'altra, rapidissimamente, anche intersecandosi con magnifici effetti speciali, dando il senso di grande dinamicità e, perciò, di avanzamento, di progresso, similmente a quanto predicato nel contemporaneo movimento del Futurismo, dove lo stesso Filippo Tommaso Marinetti assunse la ruota, anche della bicicletta, giusto come emblema principe di velocità. Ebbene, se si completa la *F* iniziale nel termine *Fahr-* e lo si unisce a *Räder* ne esce *Fahräder*, biciclette, appunto: pressappoco, in tedesco letterale, *ruote andanti*. Dunque da biciclette si ha, riducendo: *F(ahr)reder*, ossia *F-reder*, dunque Freder. Il senso del suffisso *-sen* diviene allora chiaro e inequivocabile: si tratta dell'abbreviazione del latino *senior* da *senex*, vecchio. Quindi si avrà un *Freder senior* (*Freder-sen*) e un *Freder junior*, figlio suo, entrambi connotati da un rapido dinamismo, lo stesso con cui le ruote portano avanti, e sviluppano, la società di Metropolis. In quest'ordine di idee è significativo notare come il vec-

chio, espressione di una maggiore esperienza, sia figura più importante nella scala sociale: lo dimostra il fatto che la sua identità viene quasi sempre espressa con nome e cognome (Joh Fredersen); mentre il figlio viene identificato semplicemente come Freder, dunque una “ruota più piccola”, per così dire, posta al servizio del padre-padrone. Altre possibili espressioni del significato del nome ideato intenzionalmente dalla von Harbou non trovano alcun senso nel contesto e sono quindi da non considerare.

Certo è che chi porta avanti il progresso a Metropolis è il ceto dominante della Città Alta: gli operai, costretti nella profondità della Città Bassa, servono solo da brutta manovalanza. Per ricapitolare in breve, le connotazioni di base dei due ceti sociali sono la Staticità estrema del mondo sotterraneo e il Dinamismo estremo dei piani alti, con tutto ciò che consegue a tale diversità.



Nel citato Club dei Figli stanno anche i *Giardini Eterni*, luogo intramontabile di divertimento e di spensieratezza simile al Giardino dell'Eden, eterno in quanto divino, qui solo interpretato più materialmente. Nei Giardini la popolazione privilegiata si diverte in piena libertà con donne bellissime. Il fatto che i Giardini siano detti *eterni* sottolinea come nella gerarchia sociale di Metropolis nulla potrà mai cambiare, ossia le classi sociali rimarranno sempre uguali a se stesse, pena lo sfascio della società, tanto che alla fine, quando gli operai si ribellano e viene distrutta la fabbrica, gli operai stessi rischiano di perdere la loro vita e quella dei loro figli.

Anche Freder, sebbene preferisca le macchine secondo l'educazione impartita dal padre (che vor-

rebbe dare all'umanità la perfezione e l'efficienza della più estrema Tecnologia), fa talora la sua comparsa in questi Giardini. Nella scena in cui si presentano i Giardini, Freder è lì a giocare, come il gatto con il topo, con la donna che più gli piace, rincorrendola mentre lei si nasconde ad arte per farselo inseguire e quindi desiderare di più. Il piacere è reso più eccitante dall'aggressione, pur finta, del predatore sulla preda (sul tema dell'aggressione della donna che viene inseguita dall'uomo malvagio torneremo più oltre nell'analisi, in quello che si deve ritenere un vero e proprio capolavoro del regista Fritz Lang, realizzato nell'ambito del terrore). Va notato qui che nel romanzo della von Harbou entrambi i personaggi stanno fermi nei Giardini: nessuno rincorre nessuno, nessuno gioca a nascondino o ad aggredire. Si tratta dunque di una differenza dovuta alle preferenze di Lang.



Mentre Freder, così giocando, afferra la donna braccata, sulla scena compare una giovane di nome Maria. Ella, come si evidenzia dall'abito modesto, proviene dalla Città Bassa ed è attorniata da tanti bambini di cui ha cura quali figli degli operai che lavorano incessantemente nelle profondità dei piani sotterranei. Maria dice a Freder che quei bambini sono i suoi fratelli. Freder rimane colpito dalla bellezza e dalla dolcezza della donna, nonché dal fatto che quei bambini siano così poveri. Cade in crisi morale e, mosso a compassione, parla quindi con il padre perché tratti più umanamente gli operai e i loro figli, con il solo risultato di essere spiato dallo Smilzo, un uomo di fiducia del padre.

In ogni caso Maria è simbolo mariano di dolce maternità: con il

rischio della propria vita è sempre e soltanto lei a salvare i bambini da morte certa quando la Città Bassa sarà inondata dalle acque in seguito alla distruzione delle macchine operata dagli operai sobbillati alla rivolta.

Dunque è lei, emblema della Donna, con la D maiuscola, il vero profeta. È lei che predica agli operai la non ribellione sia verso il Padrone, sia verso le Macchine ed è lei a preannunciare la venuta di un Mediatore capace di risolvere i rapporti fra i due livelli sociali di Metropolis. Il Mediatore sarà nientemeno che il figlio di Fredersen, il Padrone assoluto di Metropolis, ma sarà solo un suo strumento: di fatto, è una creatura di Maria, non a caso innamorato di lei.

Tralasciando molti particolari interessanti, ma non rilevanti per la comprensione del significato profondo del film, Joh Fredersen, a questo punto della trama, vuole a tutti i costi evitare che gli operai prestino fede all'annuncio dell'arrivo del Mediatore e che il figlio possa perdersi con Maria, visto che questa parteggia per i poveri stimolando nel giovane figlio l'insorgere di buoni sentimenti, primo fra tutti quello della Compassione. Il padre, infatti, divenuto nietzschianamente insensibile alla sofferenza umana, è del tutto estraneo ad un concetto di solidarietà verso i lavoratori della città sotterranea.

Con lo scopo di reprimere nel figlio tali impulsi per lui perniciosi, Fredersen decide dunque di rivolgersi a Rotwang, lo scienziato folle creatore delle Macchine di Metropolis.

(Continua)

