

VI LA SETTIMA ARTE

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

A cura di Rita Mascialino

METROPOLIS di Fritz Lang

Parte II



La Seconda Parte di questo studio su *Metropolis* vuole evidenziare, come già la Prima, alcuni dettagli considerati più rilevanti tra i numerosi possibili per illuminare qualche tratto portante di questo complesso film di Fritz Lang basato sull'ancor più complicato romanzo di Thea von Harbou. Entrambi hanno collaborato alla sceneggiatura, all'arrangiamento del romanzo nel film, per cui piuttosto interessanti risultano sia cenni di comparazione tra le due opere, soprattutto per alcune differenze, sia un approfondimento di qualche peculiarità della sceneggiatura, da cui si riconosce la presenza nel film di una sintesi globalmente più chiara e coerente rispetto a quanto offerto dal libro della moglie, forse troppo farraginoso e dispersivo.

Onde riprendere le fila del discorso, richiamiamo a grandissime linee ciò che è stato presentato nella Prima Parte. Sappiamo che Joh Fredersen e il figlio Freder sono coloro che portano avanti con sistema capitalistico – come il loro nome rivela a livello di semantica simbolica – la fabbrica di Metropolis. Maria è la giovane donna che evoca l'immagine della Vergine, come è espressamente detto più volte nel roman-

zo, e che sceglie il giovane Freder per realizzare il suo scopo di giustizia e carità suggerendogli di impersonare il ruolo dell'atteso *Mittler*. Tale Mediatore porrà il cuore, ossia i sentimenti più umani, nella relazione tra il capo assoluto di Metropolis, che vive nella Città Alta ed è privo del sentimento della pietà, e la base operaia che vive nella Città Bassa, nelle profondità della Terra, dove è sfruttata spietatamente.

Entrando *in medias res* per i dettagli più sopra annunciati, vediamo, per cominciare, come funge da contrappunto alla donna celestiale, Maria, che reca la speranza in una vita terrena migliore, una speranza di vita nell'amore reciproco e nell'equilibrio delle classi sociali non più in lotta fra di esse, il personaggio di Hel, moglie defunta di Joh Fredersen, amata anche da Rotwang, lo scienziato impazzito dal dolore per la sua morte avvenuta dando alla luce Freder, il figlio di Fredersen. Al proposito è opportuno considerare sul piano semantico il nome di questo quanto mai inquietante personaggio. Abbiamo già visto nella Prima Parte dello studio come i nomi dei personaggi nel romanzo della von Harbou, e conseguentemente nel film di Fritz Lang, che li mantiene tali e quali, vadano spiegati in quanto essenziali nell'opera letteraria e filmica, quasi ne siano una sintesi profonda. Hel, a prescindere da possibili ulteriori significati che possa avere in eventuali altri contesti, è nel romanzo e nel film un nome fatto uscire dalla più cupa mitologia germanica, dove rappresenta direttamente il sotterraneo regno dei morti personificato in se stessa quale dea della morte, un regno dove, questo per altro in tutti i miti prodotti dall'uomo, è assente per definizione qualsiasi pietà. Il nome sta in parallelo al verbo *hehlen*, *nascondere* qualcosa o qualcuno sotto qualcos'altro, da cui anche *Hölle*, Inferno, Inferi, da *infer* latino nel significato di inferiore, sottostante, nella fattispecie gelido e spaventoso reame sotterraneo avvolto nelle nebbie più fitte e riservato a coloro che non morivano sul campo di battaglia da guerrieri, ma per

vecchiaia, malattia o altra causa non eroica, contrariamente al *Walhall*, dove erano ospitati i guerrieri morti da valorosi e ormai al seguito del dio Odino-Wotan per combattere al suo comando nel *ragnarök* o destino degli dei alla fine dei tempi (per così dire, un regno ulteriore dei morti, ma di massimo rango nella visione del mondo dei popoli germanici). Inutile dire che, se la von Harbou non avesse voluto esplicitamente tale associazione della madre di Freder e compagna di Fredersen, avrebbe agevolmente potuto scegliere un altro nome meno greve rispetto a quello di Hel, un nome che non fosse simbolo associabile alla morte, ciò che, non essendosi verificato, testimonia della volontà consapevole della stessa di inserire questa simbologia nel suo romanzo, specificamente nella vita di Fredersen padre e di Freder figlio e futuro Mediatore. Ed è anche superfluo aggiungere che lo stesso Lang avrebbe potuto scegliere un nome diverso se non ne avesse accettato il retroterra metaforico. Tale scelta, all'apparenza incomprensibile e di per sé disorientante, non può comunque essere senza significato e per altro si può comprendere proprio attraverso l'identificazione e la valutazione delle somiglianze e differenze tra romanzo e film, come andiamo a vedere.

La madre di Joh Fredersen, nella von Harbou (e questa è la conclusione del romanzo) mostra al figlio una lettera che la moglie Hel gli ha scritto prima di morire e nella quale questa gli dice che lo aspetterà – sorpresa! – nel regno di Dio e che lo ha sempre amato e sempre lo amerà, eternamente. Essa dunque, pur chiamandosi Hel con tutto il bagaglio simbolico che compete a questo nome agghiacciante, mostra improvvisamente di essere cristiana e di avere uno spirito cristiano, anzi quasi santo, dunque di incorporare due piani diversi convinti in uno. In altri termini: Hel, regina del più devastante oltretomba germanico, quello più basso e profondo, quello meno nobile – o metafora del livello più istintuale – che sostiene in ogni

caso tutti gli altri mondi che su di esso poggiano e si elevano, è sorprendentemente presente nel regno del dio cristiano, in un ardito tentativo di conciliazione tra germanesimo e cristianesimo. Il suo significato è da ricercarsi in un ambito di natura ideologico-politica connotante sia la *Weltanschauung* della von Harbou, sia lo spirito della Repubblica di Weimar, epoca che vide il sorgere e il consolidarsi dell'ideologia nazista, cui aderì in seguito anche ufficialmente la von Harbou stessa. Ricordiamo che Hitler aveva come meta ultima delle guerre naziste di sottomissione e conquista la distruzione del Vaticano e con ciò la cancellazione non solo del credo giudaico, ma anche di quello cristiano. Tuttavia il governo nazista aveva bisogno dell'assenso dei cristiani per poter realizzare tali mete, ossia per avere materiale umano da mandare in guerra. Niente di meglio al proposito, per rendere possibile l'adesione del popolo cristiano ai fini bellici di Hitler (che in ultima istanza andavano, o sarebbero andati, contro la visione del mondo giudaico-cristiana), che difondere *ad hoc* una cultura che, falsamente, conciliasse in qualche modo germanesimo e cristianesimo. Ebbene, la von Harbou realizza nel suo romanzo, sul piano della fantasia letteraria, tale conciliazione impossibile nei fatti reali.

Diversamente, nella sceneggiatura del film *Metropolis* manca la presenza della lettera di Hel consegnata a Joh Fredersen dalla madre di questo, per cui la conciliazione tra i due poli opposti, pure presente anche nel film, resta limitata al fatto che Hel sia la madre di Freder, che è sì Mediatore fra la Città Alta e quella Bassa in un rinnovamento in senso più umano del regime capitalistico, ma a livello più profondo è anche Mediatore, per via della citata incancellabile parentela materna, fra l'antico germanesimo e la religione cristiana, quasi come se l'antico credo germanico potesse trovare continuità nel Cristianesimo o dare vita ad una conciliazione degli opposti. Conciliazione che si individua, eventual-

mente, all'analisi critica e che in una visione per così dire *naïf* del film può passare inosservata, ossia essere recepita solo subliminalmente, circostanza questa che crea comunque nello spettatore la predisposizione inconscia ad accettare possibili conciliazioni del genere testé esposto. Lang, come accennato più sopra, ha ridotto nel film le incongruenze che stanno nella vicenda ideata dalla moglie senza comunque eliminarle del tutto; in ogni caso non pare essere stato del tutto d'accordo con tale tentativo di conciliazione tra germanesimo e cristianesimo, o pare non lo abbia creduto possibile. Da questo tentativo di conciliazione della von Harbou consegue anche una certa, conscia o inconscia, comunque esistente e inevitabile, dissacrazione del Credo cristiano, sia nel romanzo che nel film, un Credo che viene proposto continuamente in una sorta di parallelismo, per quanto imperfetto, con quello germanico. Ho parlato di conscio e inconscio: la differenza tra i due livelli, ai fini dell'assegnazione del significato, non è particolarmente rilevante, nel senso che entrambi i livelli contribuiscono alla produzione di significato, ai processi della semiosi. Il fatto rilevante, invece, è che quando si vogliono conciliare opposti inconciliabili come quelli citati, allora conseguono inevitabilmente contraddizioni come ce ne sono tante nel romanzo e che comunque nel contesto assumono anche la sfumatura dissacrante.

E a proposito di paralleli dissacranti, se ne individuano numerosi altri nella von Harbou, la maggioranza dei quali ricompare nel film: i *Giardini Eterni*, associabili al Giardino dell'Eden, eterno anch'esso, nei quali sta però anche un bordello per i figli della classe di potere di Metropolis; la nuova Torre di Babele, sede centrale di Fredersen, torre che si innalza sempre più per poter raggiungere non Dio, ma la supremazia su tutti gli uomini e l'isolamento sempre maggiore dalla Città Bassa; lo spietato e ingiusto Fredersen come figura quasi divina e padre del Mediatore; Maria, non però come madre del Mediatore, figura questa per qualche a-

spetto associabile tra l'altro a Cristo Salvatore, ma come sua futura compagna; inoltre la sua predicazione antiviolenta con gli operai induce comunque a mantenere lo status quo di un regime ingiusto e ad attendere sopportando. Joh, ancora, può essere un'abbreviazione di Johannes, Giovanni, ma pare corrispondere anche a IOH-YAH, o ne è in parallelo, abbreviazioni del nome del dio ebraico Yahweh, a sua volta, secondo il *Dizionario* del Lurker, nome derivato dal dio lunare egizio IOH, che precederebbe dunque la divinità ebraica nella evoluzione del tema di Dio, il che toglierebbe la qualità divina al dio giudaico-cristiano poiché evoluzione di un dio pagano. Ecco quindi di nuovo un tentativo di conciliazione tra Paganesimo e Cristianesimo che tuttavia dissacra, per quanto di striscio, il simbolo principe del credo giudaico e cristiano. Anche le catacombe, dove Maria tiene i suoi discorsi indirizzati agli operai perché attendano il Mediatore senza ribellarsi con violenza al padrone, sono un luogo più di morte che di speranza di resurrezione, ed è anzi lì che avviene l'inseguimento e la cattura di Maria da parte del cattivo Rotwang. Anche la preghiera del Padre Nostro viene distorta come preghiera non più indirizzata a Dio padre, bensì alla macchina divenuta il nuovo dio di Metropoli, e vi è pure una trinità blasfema formata dai tre nomi del medesimo demonio Lucifero, Belial e Satan. E così via, con altri dettagli che non possono non sfiorare, per quanto in frange periferiche, la sacralità dei personaggi biblici ed evangelici.

Tornando a Hel, centrale alla vicenda, sia nel romanzo che nel film, anch'essa riceve una, per così dire, dissacrazione nel suo doppio, che ottiene grazie allo scienziato Rotwang, il quale crea un androide a immagine della donna da lui amata e ormai morta, capace di muoversi ai suoi ordini nonché di assumere qualsiasi aspetto e di apparire un essere umano in tutto e per tutto pur non essendolo affatto, essendo un falso, un essere umano divenuto macchina, tecnologicamente per-

fetto rispetto all'umanità in carne ed ossa. Ciò implica in superficie, come appunto detto, una certa dissacrazione di Hel stessa, come se solo un suo falso potesse ancora avere vita. A livello semantico più profondo al contrario ciò implica come la vera Hel presa dalla mitologia germanica resti integra e separata dal suo falso, resti cioè regina dell'oltretomba, morta come la Morte che essa personifica, come il suo regno dei morti di cui è signora. Come già accennato, che la von Harbou sia stata o non sia stata consapevole in ogni dettaglio della polisemia intrinseca alle simbologie sparse a mani larghe nel suo romanzo non è interessante. Le simbologie e i simboli in generale sono di fatto per la maggior parte e per la maggiore misura prodotto delle *spazialità inconsce* e sono queste che vanno ricercate e identificate come scheletro più profondo del significato dell'opera di fantasia in cui si trovano. Quindi la falsa Hel, o la replicante di Hel, interpreta illusoriamente la presenza della vera Hel in realtà ormai rientrata nell'oltretomba dove, per così dire ossimoricamente, vive da morta con l'identità che compete al suo nome. Diversa è la situazione di Maria, che ha sì il suo doppio, interpretato sempre dall'androide, ma è all'origine diversa dalla Vergine, cui è associata per umanità, non per status. L'androide assume sia la falsa identità di Hel nel desiderio di Rotwang di avere ancora vicino a sé in qualche modo, anche illusorio, la sua amata, sia, su ordine di Fredersen, l'identità della falsa Maria di cui assume l'aspetto agendo tuttavia e appositamente da malvagia, apparendo addirittura quale grande prostituta di Babilonia. La falsa Maria è voluta da Fredersen affinché, mostrandosi agli operai con il sembiante della buona Maria e venendo pertanto obbedita, inciti gli stessi non più all'attesa fiduciosa del Mediatore senza ribellione violenta, bensì inciti alla ribellione violenta contro le macchine distruggendole. In tal modo Fredersen potrà intervenire giustificatamente con la forza e così sottomettere ancora maggiormente

gli operai ribelli conservando la caratteristica spietata del capitalismo senzaedulcorazioni. In aggiunta potrà cancellare nel figlio l'amore verso la buona Maria mutata tanto negativamente ai suoi occhi. Rotwang accetta quanto ordinato da Fredersen, ma, nascostamente, con la meta di vendicarsi di colui che gli ha portato via Hel. Rotwang quindi vuole distruggere tutta l'opera di Fredersen, vuole distruggere Metropolis e soprattutto vuole uccidere il figlio di Fredersen, causa per così dire della morte di Hel, e portare via a Fredersen quanto Hel gli abbia lasciato di sé, privandolo della successione nel suo impero economico-sociale.

Le simbologie che ruotano attorno a Rotwang, lo scienziato, sono particolarmente numerose, come in generale avviene nella von Harbou. Rotwang è collegato con il Pentagramma, o Sigillo di Salomone, re d'Israele considerato tra l'altro un grande mago e Rotwang, di fatto, indossa la veste lunga tipica del mago. La casa in cui abita è antica di tanti secoli e costruita da un potente mago in sette giorni, come il Tempio fatto erigere da Salomone in sette anni, ma anche come la creazione del mondo da parte del Dio biblico, avvenuta in sei giorni più un settimo di riposo. Il Pentagramma, segnato ovunque nelle porte della casa di Rotwang, è collegato al simbolo satanico del Male ed è anche un simbolo magico della Massoneria. Insomma: chi più ne ha, più ne metta, secondo lo stile, sincretistico fino al *Kitsch*, della von Harbou. Molto interessante si rivela la polisemia intrinseca al nome di Rotwang, che compare invariato anche nel film di Lang. In primo luogo, il nome Rotwang è per assonanze varie associabile a Röntgen, lo scopritore dei raggi X, capaci di oltrepassare la materia e rendere visibili le strutture più nascoste, una proiezione dell'autostima di Lang registra che sapeva vedere nelle più nascoste strutture della personalità dei suoi personaggi, ossia sapeva identificare lo scheletro della loro anima per così dire – vedremo più oltre come Lang abbia ampiamente e varia-

mente proiettato se stesso in Rotwang. Ma Röntgen è anche e molto direttamente associabile alla scienza nella sua versione positiva di ricerca per il bene dell'umanità, per la conoscenza. In questo contesto, e nell'ipotesi proposta in questo studio, in quanto ritenuta al meglio radicata nelle diverse spazialità del contesto semantico, Rotwang impersona tra l'altro sì lo scienziato, ma in senso negativo. Di fatto tradisce la scienza, che pone al servizio non del bene dell'umanità, ma della tecnologia più perversa, della falsità, dell'uomo trasformato e trasformabile in macchina – tema quest'ultimo caro in particolare all'Espressionismo –, in un automa privo ormai di qualsiasi umanità e per altro ama Hel, collegata alla figura della dea germanica della Morte, ciò con cui viene confermato sul piano semantico profondo un rapporto della scienza non con la vita, bensì con la morte. Tuttavia in tedesco, come qualche critico ha giustamente riscontrato, senza tuttavia ipotizzarne un significato, il nome Rotwang si può scomporre nell'aggettivo *rot*, rosso, e *Wang(e)*, guancia, *Rote Wange*-Rotwang, guancia rossa. Nel contesto, dove Rotwang è personaggio malvagio, pare essere consono un significato tra gli altri possibili: chi ha la faccia rossa per eccellenza è il già citato demone rappresentante per eccellenza dell'azione traditrice, del Male. Di fatto Rotwang è un traditore, tradisce non solo la scienza, ma anche Fredersen il cui figlio vuole uccidere per vendicarsi del fatto che Fredersen gli abbia portato via Hel. Che abbia perduto la mano destra nell'opera di creazione del robot, indica la perdita della più nobile e valida qualità di uomo di scienza. Di fatto la mano destra, per vari motivi che qui non si citano, è mano dai simboli positivi rispetto alla sinistra, ma Rotwang dice che la perdita valeva la pena visti i risultati, cioè la rivivificazione di Hel, o del passato germanico, e la creazione dell'Uomo Tecnologico (del *Maschinenmensch*, o essere umano-macchina, con ben poco ormai di umano), ossia di-

sumanizzato. Una nota sul termine *Mensch*, in *Maschinenmensch*: in tedesco *Mensch* sta per uomo, *Mann*, e donna, *Weib-Frau*; in italiano non c'è un termine corrispondente a *Mensch*, sostituito da 'essere umano' che vale per entrambi i generi piuttosto che solo per 'uomo', ciò che potrebbe creare equivoci. Un'associazione fra le altre possibili, molto pertinente nel profondo e per altro non eliminabile nel contesto, è quella con la Mano Nera serba dell'epoca che scatenò la guerra del '14-'18 attraverso l'attentato di Sarajevo quale ribellione dei popoli slavi al dominio austriaco: anche Rotwang scatena attraverso il robot creato dalla sua mano – dall'aspetto di colore nero – la ribellione della base operaia contro il padrone. Come vediamo, la polisemia dei simboli e il loro accumulo nel contesto della narrazione detengono molto spazio nel romanzo della von Harbou, ispirato al suo desiderio di conciliare diverse mitologie e religioni. Ecco un esempio, tratto dal finale del romanzo, relativo al metodo che la von Harbou impiega nel suo tentativo di conciliare diversi ambiti culturali con le simbologie corrispondenti, in generale giustapponendole nel citato senso estetico *kitsch* che contraddistingue la sensibilità della stessa (199-200-201):

«(...) 'Mi è parso' – disse [Fredersen a sua madre], mentre fissava il vuoto, 'di avere visto il suo [del figlio] volto per la prima volta, quando mi ha parlato questa mattina. È uno strano volto, madre. È il mio, eppure è anche il suo. È il volto della sua bellissima madre morta da tanto, eppure, nello stesso tempo, è un volto che riecheggia i lineamenti di Maria, come se egli fosse nato... rinato... per la seconda volta da quella meravigliosa creatura. E, nello stesso tempo, è il volto della gente, che in lei ha fiducia... (...)».

Quando uno tra la folla dice a Fredersen che stanno tutti aspettando qualcuno che dica loro il da farsi dopo tanta distruzione, la vecchia madre di Fredersen chie-

de al figlio se voglia essere lui quel qualcuno e Joh risponde di sì:

«(...) 'Sono convinto che troverò il modo di riuscirci, perché ci sono accanto a me due persone che mi vogliono aiutare...'. 'Tre, Joh'. Gli occhi del figlio incontrarono lo sguardo della madre. 'Chi è il terzo? ... Hel...? (...)».

E qui c'è veramente il gran finale che conferma l'interpretazione relativa alla conciliazione tra germanesimo e cristianesimo data in questo studio riferitamente alle simbologie della von Harbou:

«(...) 'Sì, mio caro bambino.' (...)».

Dopo aver letto la lettera che Hel gli ha indirizzato sul letto di morte dove essa dice che sarà con lui "fino alla fine del mondo" ad aspettarlo nel regno di Dio, Fredersen pensa e ripete a sua volta:

«(...) Ascoltava in quel momento solo il suo cuore che, finalmente redento, continuava a mormorare: 'Fino alla fine del mondo. Fino alla fine del mondo...».

Qui si vede del tutto chiaramente come Joh Fredersen sia aiutato non solo da Freder e da Maria nell'opera di ristrutturazione su base più umana dello stesso regime capitalistico, ma addirittura anche da Hel, in una conciliazione insistita quanto a base di semplici, si fa per dire, giustapposizioni tra mitologie e passato culturale germanico-tedesco e cristianesimo. Di fatto il ceto alto e il ceto basso restano esattamente come sono sempre stati, uno ricco e l'altro povero, uno abitante nella città alta e l'altro in quella sotterranea, uno che dà ordini e l'altro che li riceve, uno che non lavora e l'altro che lavora. In altri termini: le due classi nemiche restano con i loro problemi irrisolti che solo sembrano sparire con la redenzione di Fredersen grazie all'intervento di Maria e Freder. Anche nel film chi dirige la ricostruzione di Metropolis, il ripristino e riassetto del sistema

capitalistico, sono Fredersen e Freder, figlio di Hel, le ruote portanti del progresso, come il chiarimento semantico dei nomi sottolinea nella Prima Parte. Certo, tutto con la guida di Maria, ma comunque si tratta sempre dei medesimi personaggi con le medesime parentele. In questa ricostruzione e riassetto del regime capitalistico in senso più umano, tale che vi sia una conciliazione tra la base operaia e i padroni capitalisti, c'è un chiaro, più sopra anticipato, superamento del Comunismo: il film pone in evidenza come la lotta di classe abbia portato alla distruzione delle macchine di Metropolis, mentre la conciliazione, l'eliminazione della lotta di classe conduca al rifiorire di Metropolis e al benessere di tutti, base operaia compresa.

Tornando a Hel, uno dei personaggi centrali assieme a Rotwang, nel film manca per la ricostruzione di Metropolis, ciò che Lang si è risparmiato relegando la sua presenza nella ricostruzione come retaggio ineliminabile del figlio. Per chiarire: nella sceneggiatura, come già accennato, di fatto manca la parte relativa alla lettera di Hel e alla nuova patria di Hel nel cielo cristiano, segno che Lang non fosse del tutto d'accordo con tali alleanze. Non possiamo per ovvi motivi dare spazio all'esplicazione critica di tutti i dettagli simbolici del romanzo e di quelli fluiti in elaborazione nel film a ulteriore corroborazione dell'interpretazione qui esposta. Ci occupiamo tuttavia di un dettaglio rilevante, quello relativo al finale del film che avrebbe voluto Lang per la sceneggiatura in luogo di quello della von Harbou, che poi ebbe la meglio. Per ricapitolare: al termine del film – non del romanzo –, i due giovani innamorati stanno assieme sullo sfondo della scena e Maria invita alla conciliazione dei due mondi altrimenti inconciliabili convincendo Freder a unire le mani di Fredersen e di Grot e a fare così da Mediatore tra i due ceti attraverso l'intervento del cuore e i buoni sentimenti da esso metaforicamente rappresentati, ossia tutto finisce

nel migliore dei modi con una stretta di mano tra Fredersen e Grot, il capo operaio addetto alla centrale energetica di Metropolis o *Herzmaschine*, macchina del cuore, una stretta di mano in verità ben poco convinta da parte di Fredersen, così almeno all'apparenza. Nell'ideazione del finale di Fritz Lang, le cose erano molto diverse e tutt'altro che tranquille, ben meno adatte a mantenere lo status quo del regime capitalistico, perché è questo di cui si tratta veramente nel film, ossia della riaffermazione del regime capitalistico, e i due giovani partivano invece su di un razzo alla volta di un altro mondo lasciando Metropolis in balia della totale distruzione conseguente alla ribellione dei ceti bassi su sobillazione, come sappiamo, della falsa Maria, una distruzione, dobbiamo sottolinearlo, del regime capitalistico. Metropolis era sommersa dalle acque come in un novello Diluvio Universale scatenatosi dopo che era stata distrutta la macchina del cuore, disattivata dagli operai inferociti. I due giovani abbandonavano Metropolis mostrando così di non nutrire grande interesse per un proprio possibile impegno nel raggiungere conciliazione e pace, continuità del regime capitalistico. Tuttavia la suddivisione del film nei tre tempi musicali diversi già citati, si pone in piena armonia con il finale ideato da Lang e poi sostituito da quello suggerito dalla von Harbou durante la messa a punto della sceneggiatura.

Vediamo qualche dettaglio.

Il film si suddivide dunque in tre parti distinte per le quali sono stati scelti termini dell'ambito musicale: *Auftakt*, Preludio o inizio dell'opera, *Zwischenspiel*, Interludio o Intermezzo e *Furioso* come caratteristica particolare del finale, connotato da un tempo rapidissimo e spezzato, non propriamente armonioso, un po' come si ha analogicamente nell'accesso della pazzia furiosa, da cui l'attributo. Un tale tempo musicale, perfettamente interpretato da Gottfried Huppertz come per altro tutta la colonna sonora del film, si addice perfettamente alla distruzione, a colpi staccati uno

dall'altro come essa avviene in *Metropolis* – negli accessi di pazzia furiosa si distrugge appunto ogni cosa con energie incontrollate, prive di alcun freno posto dalla Ragione. Per dare un esempio tra i tanti possibili di come la musica di Huppertz segua alla perfezione nelle varie occasioni le azioni rappresentate nel film, ci sono qui e là attacchi del *Dies irae* di medioevale memoria e, di fatto, alla fine del film la musica di Huppertz segue la solennità del momento in un adagio quasi maestoso. Fin qui tutto bene, solo che un tempo musicale che si chiami "Furioso" non si addice ai sentimenti mariani di bontà e conciliazione ai quali, rappresentati alla fine nella stretta di mano tra i due ceti opposti, non viene dedicata nessuna fase musicale ulteriore a chiusura del film, un quarto tempo che superi il Furioso. È vero, come anticipato, che la musica cambia nel finale in un adagio solenne, ma non cambia la strutturazione delle fasi che terminano con la terza che permane sotto il titolo del Furioso, strutturazione che dipendeva non da Huppertz, ma dal regista. In altri termini: ha vinto sul finale di Lang quello della von Harbou e della conciliazione tra Grot, il capo macchine e addetto alla centrale energetica di Metropolis – il quale ha sempre tentato di dissuadere gli operai dal distruggere le macchine stesse essendo consapevole delle conseguenze – e Joh Fredersen sotto gli auspici di Maria e Freder, ma il titolo della terza parte del film rimane appunto quello adatto al catastrofico finale ideato da Lang, ossia il Furioso, ciò di cui la von Harbou molto verosimilmente non si è accorta in quanto la musica abbandona nel finale tale tempo. Verosimilmente, invece, si può supporre che Lang se ne sia bene accorto – difficile credere che a un regista come Lang possa essere sfuggita una simile discrepanza strutturale – e che dunque abbia volutamente mantenuto almeno tale tripartizione del film come traccia di quel suo finale che non prevedeva la conciliazione tra i poli opposti, ma, per quanto sorprendente ciò possa

apparire, solo la distruzione di Metropolis e perciò del regime capitalistico che la caratterizza. Lang si rammaricò per tutta la vita di non aver imposto il proprio finale nel film e la critica in generale ritiene che il finale di Lang avrebbe dovuto preparare il successivo film di fantascienza *Una donna sulla luna*: da ciò la partenza su di un razzo per altri mondi astrali e da ciò il rammarico di Lang. Tuttavia non è nemmeno credibile che un interprete come Fritz Lang possa essersi dispiaciuto per tutta la vita di avere accettato il finale ideato dalla moglie, o maturato assieme alla moglie, che gli avrebbe fatto rinunciare al preannuncio del secondo film. Tale rammarico, possibile forse lì per lì all'uscita del primo film, non poteva avere o conservare senso nel prosieguo degli anni di tutta la vita di Lang, dove sarebbe apparso come una fissazione insensata.

Ma assai diversa è da ritenere la motivazione a monte del finale ideato da Lang se interpretato per quello che rappresenta la sua spazialità sul piano semantico: esso depone per un disinteresse per una qualsiasi continuità delle nuove generazioni con le generazioni precedenti sul piano del regime capitalistico. Per chiarire: nel finale di Lang prevaleva la distruzione del vecchio senza la costruzione del nuovo e senza il ripristino del vecchio aggiornato con i buoni sentimenti, quindi prevaleva una più forte componente di eliminazione del regime capitalistico senza qualsiasi risistemazione – Lang negli Stati Uniti fu accusato di essere comunista e non si può certo negare che abbia sempre propeso per un'ideologia di sinistra, tuttavia in questo finale le cose vanno oltre, diventano per così dire estreme. Di fatto vi è in esso un senso di irresponsabilità nella visione dei rapporti umani e sociali sfociante in un anarchismo che supera la speranza e la fiducia di poter aggiustare in qualche misura una o l'altra realtà sociale. Di fatto i due giovani abbandonano appunto il mondo così com'è per un altro mondo, un altro pianeta addirittura – come la pre-

senza del razzo come mezzo di trasporto fa ritenere – in cui ricominciare a costruire la vita su basi diverse, ma distanti dal reale, come a voler chiudere con un passato presentato come irrimediabile.

Venendo ad un ulteriore dettaglio interessante, si vede come le due Marie, le due donne protagoniste delle due opere, romanzo e film, abbiano entrambe totale influsso sui maschi: un influsso positivo e uno negativo, ossia si vede come i maschi seguano i loro consigli sia nel bene che nel male. Il film, come è noto, ha avuto influsso sul cinema di tanti altri registi del sonoro fino ai giorni nostri. Un influsso piuttosto elaborato, ma non al punto da farne disconoscere la derivazione, è quello relativo a Steven Spielberg, grande ammiratore di *Metropolis*. L'influsso si fa sentire al livello del significato profondo dei film di Steven Spielberg. Sappiamo che in quasi tutti i film di questo regista e comunque in quelli più importanti, il fulcro semantico profondo, non di superficie, è dato dal fatto che possa e debba essere la donna, una donna con la D maiuscola, a dare le regole morali del vivere e non l'uomo che deve da parte sua affidarsi a lei per poter agire nel bene – vedi il Numero 140 di *Lunigiana Dantesca* con l'analisi critica del film *La guerra dei mondi*. In *Metropolis* si trova lo scheletro di base di questo concetto spielberghiano: un modello positivo di donna nella Maria buona, che prevede un'esistenza nella pace e nella cooperazione di tutte le forze, una donna che i maschi di buon senso seguono senza farsi più la guerra, e un modello negativo di donna nella falsa Maria, asservita ai maschi, la quale contribuisce a scatenare guerre e distruzioni. Molto interessante è il bordello dello Yoshiwara, di giapponese derivazione, per l'effetto che la sessualità staccata da ogni sentimento amoroso ottiene sui maschi. Questa stimolazione del solo sesso produce – nel film – il maggior disastro per la personalità non solo femminile, ma anche e soprattutto maschile, nella quale i danni si fanno maggiori per via

della maggiore forza fisica che può avviare azioni negative violente. Di fatto vediamo come i maschi eccitati dal ballo lascivo della falsa Maria, impersonata dal robot, perdano ogni ritegno e si scatenino in punte di possessività che portano a duelli e a uccisioni; ma soprattutto si vede il loro volto malvagio e privo di equilibrio, si vede come l'eccitazione sessuale non unita alla dolcezza dei sentimenti causi l'emersione di un'aggressività bestiale nel maschio, la quale può portare, e porta, all'omicidio e comunque al totale disprezzo per la donna. Questo ben diversamente da ciò che produce un eros collegato ai sentimenti più fini, come risulta dalla presenza parallela delle dolcissime espressioni di Freder e Maria, nei quali il sesso è collocato nei più buoni sentimenti, nelle migliori disposizioni d'animo, prive di qualsiasi aggressività. C'è anche una differenziazione all'interno del concetto del bordello, dunque della prostituzione. Nei *Giardini Eterni* la prostituzione stessa non mostra i toni violenti dello Yoshiwara, ma piuttosto quelli del gioco erotico, dove solo si finge un'aggressività maschile – vedi più sopra in questo studio –, la quale resta però sorridente, innocua, quasi qualcosa dove si imitano buoni sentimenti, performance con la quale le donne mantengono, almeno all'apparenza, la loro ottica mansueta, anche pudica in qualche misura. Potrebbe sembrare di primo acchito che tali prostitute provengano dalla Città Bassa, nel senso di un loro sfruttamento da parte dei ceti alti. In realtà esse risultano esplicitamente provenire dalla Città Alta, ossia sono donne della classe alta di *Metropolis*, comunque prostitute asservite ai maschi della classe dirigente. Al proposito, nel libro, Maria parla di queste donne arrossendo e dice che malgrado essa sappia che aiuterebbero i bambini, sa anche che esse non potrebbero darle un abito che la coprisse con decenza, con ciò differenziandosi anche nell'aspetto. Non appena possibile, conduce tuttavia essa stessa i bambini al riparo presso “quel gruppo di adorabili e splendide

prostitute” (172) che erano diventate “un gruppo di adorabili e splendide madri” (172) per la von Harbou. Nella sceneggiatura del film tuttavia i bambini vengono posti al sicuro nel *Club dei Figli*, non nei *Giardini Eterni*, dove stanno le prostitute, e queste non sono presenti, ossia non sono partecipi della salvezza dei piccoli. Si tratta di una differenza non da poco: la donna prostituta, in questo film di Lang, non ottiene redenzione al punto da simboleggiare la donna madre, né ha particolare splendore e adorabilità, diversamente appunto che nella von Harbou. Interessante comunque è che anche nel film venga differenziato il mondo della prostituzione in più o meno negativo e violento e, soprattutto, venga messo in evidenza come nei *Giardini Eterni* vengano finti i sentimenti per maschi che, implicitamente, ma anche evidentemente, non ne sanno avere di veri: essi vivono della finzione amorosa resa loro possibile da questo tipo di prostituta gentile. Davvero interessante questo spaccato sulla donna prostituta da parte della von Harbou e, con importanti variazioni sul tema, anche di Lang stesso. Un'ultima nota sulla negatività del sesso sganciato dai buoni sentimenti: nel film la Morte inizia la sua spaventosa mietitura su *Metropolis* annunciata dal suono del suo flauto in concomitanza della violenza suscitata dalla citata sessualità; nel romanzo gli uomini, eccitati nello Yoshiwara dalla falsa Maria, ballano la Danza della Morte.

Eccezionale è la bravura dell'attrice Brigitte Helm nella duplice parte della buona Maria e della falsa Maria, dell'androide con gli occhi dalla duplice espressione: aperta e semichiusa, tipica quest'ultima dell'ingannatore, di chi guarda di sottocchi per non dare a vedere quanto pensa realmente. Ma, per aprire qui una breve parentesi sul cast di attori di *Metropolis*, va premesso che tutti, grazie alla superba regia di Fritz Lang, hanno dato il meglio di sé, non solo Brigitte Helm. Una menzione doverosa va, tra gli altri, all'interpretazione di Heinrich

George del personaggio di Grot, l'operaio di buon senso e competente che ne sa più del padrone ed è più lungimirante di lui, così che lo consiglia per il bene dell'azienda, pur senza essere seguito e senza potere evitare quindi la distruzione di tutto. Anche Rudolf Klein-Rogge, nella parte di Rotwang, lo scienziato folle d'amore per Hel, interpreta splendidamente il suo ruolo molto impegnativo, misto di passione amorosa, di odio e di nostalgia per un amore che non può più essere. Alla fine Rotwang scambia la vera Maria per Hel e la vorrebbe per sé, ma, non dobbiamo perdere di vista la realtà di questo scambio: è Hel che Rotwang crede di portare con sé, non la vera Maria, e in questa sua credenza egli muore ricongiungendosi alla vera Hel germanica, non alla Hel che sta in Paradiso, con cui non ha niente a che fare. Un personaggio interessantissimo, interpretato appunto da Klein-Rogge magistralmente. Per finire in bellezza questo cenno di studio sul film più interessante del muto espressionistico tedesco per la regia di Fritz Lang, concludiamo con un pezzo da novanta: l'inseguimento di Maria nelle catacombe da parte di Rotwang quando questi deve carpire l'aspetto della buona Maria per rivestirne il suo androide. Mentre nel romanzo lo spazio dedicato a tale inseguimento è piuttosto breve relativamente alla dimensione del romanzo, nel film esso occupa diverso tempo alla fine della prima parte, dell'*Auftakt* e all'inizio dell'Intermezzo o *Zwischenspiel*, così da formare il *trait d'union* o anche il Leitmotiv tra le due parti. Un inseguimento che a Lang stava evidentemente a cuore nel suo immaginario e nel quale poteva esprimere al meglio la sua predilezione a livello psicologico profondo per il thriller. Molto suggestivi sono gli accentati chiaroscuri negli antri delle catacombe dovuti al magnifico direttore della fotografia, Karl Freund, assistito da Günther Rittau, entrambi divenuti poi cardini portanti del cinema nazista. Nella parte più spaventosa dell'inseguimento di Rotwang non si vede propriamente l'uomo, o lo si vede

in genere dal retro, senza volto, ma solo si vede la luce che insegue la donna assieme alle ombre e ai chiaroscuri che la luce stessa crea. Nella rappresentazione della donna inseguita dal cattivo, che la vuole fare prigioniera, Lang ha dato uno dei suoi massimi, un pezzo d'arte cinematografica insuperabile nell'ambito del terrore e imitato per vari spunti nel mondo successivo del sonoro, dei thriller, dei polizieschi, comunque nell'ambito del terrore relativo alla donna inseguita dal malvagio, dall'assassino potenziale. La scena mostra dunque Maria mentre tiene in mano una candela, la cui luce tremolante esalta le ombre tutt'intorno a lei nella catacomba, già di per sé luogo spaventoso, creando un'atmosfera di paura in crescendo che trova una sua punta nell'ombra nera che si affaccia alle pareti della scala che conduce in basso dove sta la donna. Poco dopo Rotwang, senza farsi quasi vedere, se non per un cenno umbratile e rapido, spegne la candela con la sua mano nera, in una simbologia di morte molto evidente: la luce di provenienza paleocristiana di Maria cessa sotto la mano di Rotwang e fa spazio ad una nuova luce diversa, non più in mano sua, bensì nella mano perduta per dare nuova vita a Hel. Subito dopo in luogo della fiamma della candela si visualizza un faro perfettamente rotondo come una pupilla ingrandita, di luce bianchissima, che segue come un occhio di bue Maria accecandola e spaventandola, immobilizzandola a tratti come fosse una preda ormai sua prigioniera. Qui molto evidentemente viene rappresentato in Rotwang la figura del regista Lang dietro il proiettore mentre osserva la donna, la segue come immagine catturata dalla sua macchina che potenzia il suo occhio. Ad un certo punto Lang fa vedere per qualche secondo gli occhi di Rotwang dietro l'occhio luminoso, ciò che raffigura molto esplicitamente, come anticipato, il regista con il suo proiettore. Il fatto molto inquietante, che non può passare inosservato, è che gli occhi di Rotwang-regista hanno lo sguardo di chi si rivela malva-

gio, giustificato in Rotwang, il cattivo della scena, ma non nella metafora del regista e dell'uomo Lang. Una curiosità: Lang portava un occhiale per un solo occhio, il sinistro, una lente sistemata nell'orbita oculare, un monocolo per vederci meglio dopo che il suo occhio era stato, pare, danneggiato per una ferita riportata nella Prima Guerra Mondiale. Riprendendo il discorso, se Lang non avesse voluto rappresentare una tale inquietante sovrapposizione avrebbe potuto molto agevolmente ideare la scena dell'inseguimento senza una sovrapposizione del regista, di se stesso a Rotwang, ossia l'avrebbe potuta realizzare in modalità diversa. Ma non è stato così. Entro l'ambito della spazialità intrinseca a tale scena è impossibile non associare a tale occhio luminoso anche la più sconvolgente e diretta proiezione di Fritz Lang in persona. Così il Lang regista e uomo mostra il suo occhio potenziato sia come proiettore che come lente per vederci meglio, occhio acceso dal piacere dell'inseguimento e della cattura delle sue ombre, giocando come il gatto fa quando insegue il topo che non può comunque più avere scampo – inseguimento di cui, come già citato, vi è un precedente sul piano scherzoso nei *Giardini Eterni* della Torre di Babele, dove Freder insegue per gioco una donna di piacere. Rivelatrice è anche l'immagine di Rotwang che alla fine dell'*Auftakt* sta salendo dalla botola sotterranea, certo dall'inconscio istintuale più profondo e buio, ma anche dalla botola del teatro che collega il sottopalco al palcoscenico, sottopalco da cui tuttavia emerge non solo il malvagio Rotwang – ricordiamo che vuole uccidere anche il figlio di Freder, che non c'entra niente con l'abbandono di Rotwang da parte di Hel – ma pure il regista, coinvolto inevitabilmente nella nota del cattivo che si mostra a Maria terrorizzata al muro. In aggiunta, a cose fatte, quando il replicante ha appena iniziato la sua opera mistificatrice e distruttiva, Rotwang esce da un ampio sipario e annuncia a Freder la prima azione dell'androide: la sua

relazione erotica con il padre, così che Freder creda che sia la vera Maria che lo tradisce; questo, ancora e sempre sul piano metaforico della citata sovrapposizione, come molto diretta presentazione dell'operato di un regista che abbia creato delle storie e dei personaggi ovviamente falsi, ossia che hanno verità solo nella sua fantasia e sullo schermo o sul palcoscenico. In questa sovrapposizione del malvagio Rotwang al regista Lang si ha l'espressione della pericolosità della suggestione potenzialmente intrinseca al cinema sulle masse e di cui Lang quale regista era del tutto consapevole. In questo senso del piano metaforico Rotwang aveva detto a Fredersen che il suo androide poteva assumere l'aspetto di qualsiasi essere umano impersonando persone e performando storie che sarebbero sembrate vere, l'androide dunque – o attore agli ordini del regista – avrebbe avuto forte potere di suggestione e vediamo di fatto nel contesto come esso porti tutti i maschi della Città Alta e della Città Bassa alla rovina. Per sintetizzare e concludere il cenno critico sul personaggio Rotwang: nella scena dell'inseguimento della vera Maria si tratta della proiezione del regista in Rotwang che insegue con il suo occhio-proiettore i suoi personaggi per renderli ombre dei suoi film – togliendo loro la vita sul piano metaforico in questa trasformazione –, ma si tratta anche della sovrapposizione di uno sguardo malvagio che è per qualche istante non solo lo sguardo di Rotwang, ma anche quello del regista stesso e, per quanto sta appunto nella scena filmica per ciò che essa è e rappresenta, anche lo sguardo di Lang uomo, in un capolavoro cinematografico di profondità psicologica senza pari, certo una scena che pone inquietanti risvolti sulla personalità di Fritz Lang e soprattutto offre spunti profondamente rivelatori relativamente al suo immaginario artistico.

Una parola ancora sulla figura dell'androide, che sembra una persona vivente e non lo è: esso impersona Hel e viene arso per

così dire vivo sul rogo in una scena terrificante nella quale ride sguaiatamente sia perché non si accorge che sta bruciando, visto che sembra un umano vivo, ma non lo è, sia perché sa di essere personaggio indistruttibile delle radici della cultura germanica.

Per finire con un cenno a Hel, di cui l'androide è la prima maschera o interpretazione: si tratta in ultima analisi di una Hel germanica che può assumere all'occorrenza qualsiasi forma apparente restando tuttavia la sua realtà e la sua sostanza immutate – e nascoste – nel più sotterraneo profondo. Ricapitolando: Rotwang vede in Maria la germanica Hel che ne ha assunto l'aspetto, in ogni caso vi vede un personaggio della cultura germanico-tedesca come vuole il suo nome, ciò che non si deve dimenticare.

Così abbiamo visto come Fritz Lang sulla base del testo della scrittrice opportunamente trasformato, regali all'umanità, prodotti dalla sua abilità straordinaria, spaccati indimenticabili della fiaba della vita realizzati nell'immaginario cinematografico.

Termina qui il breve contributo di critica relativo ad alcuni dettagli del capolavoro *Metropolis* di Fritz Lang ritenuti più rilevanti di altri ai fini di comprendere aspetti del significato dell'opera.

RITA MASCIALINO

Romanzo di riferimento per il film: Thea VON HARBOU, *Metropolis*. Roma RM: Profondo Rosso sas: Trad. di Luigi Cozzi.

