

 **CINETECA
BOLOGNA**
DISTRIBUZIONE

**Il Cinema
Ritrovato** 
Classici restaurati in prima visione

Unipol
GRUPPO



dal 16 marzo
nelle sale italiane
e in DVD

Fritz Lang
Metropolis
(Germania/1927, 150')

Restauro della versione più completa
esistente realizzato da Friedrich-Wilhelm-
Murnau-Stiftung e Deutsche Kinemathek

Colonna sonora originale ricostruita di
Gottfried Huppertz eseguita da Rundfunk-
Sinfonieorchester Berlin
diretta da Frank Strobel

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.

In collaborazione con

F.W. Murnau
MURNAU STIFTUNG

*Il Cinema Ritrovato. Al cinema
Classici restaurati in prima visione*

Ufficio stampa Cineteca di Bologna

Andrea Ravagnan
(+39) 0512194833
(+39) 3358300839

cinetecaufficiostampa@cineteca.bologna.it

www.cinetecadibologna.it
www.ilcinemaritrovato.it

Che travolgente sinfonia del movimento!
Metropolis ci annichilisce con la sua colossale visione della città del Duemila.
Luis Buñuel

➤ *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, n.d.r.], 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.

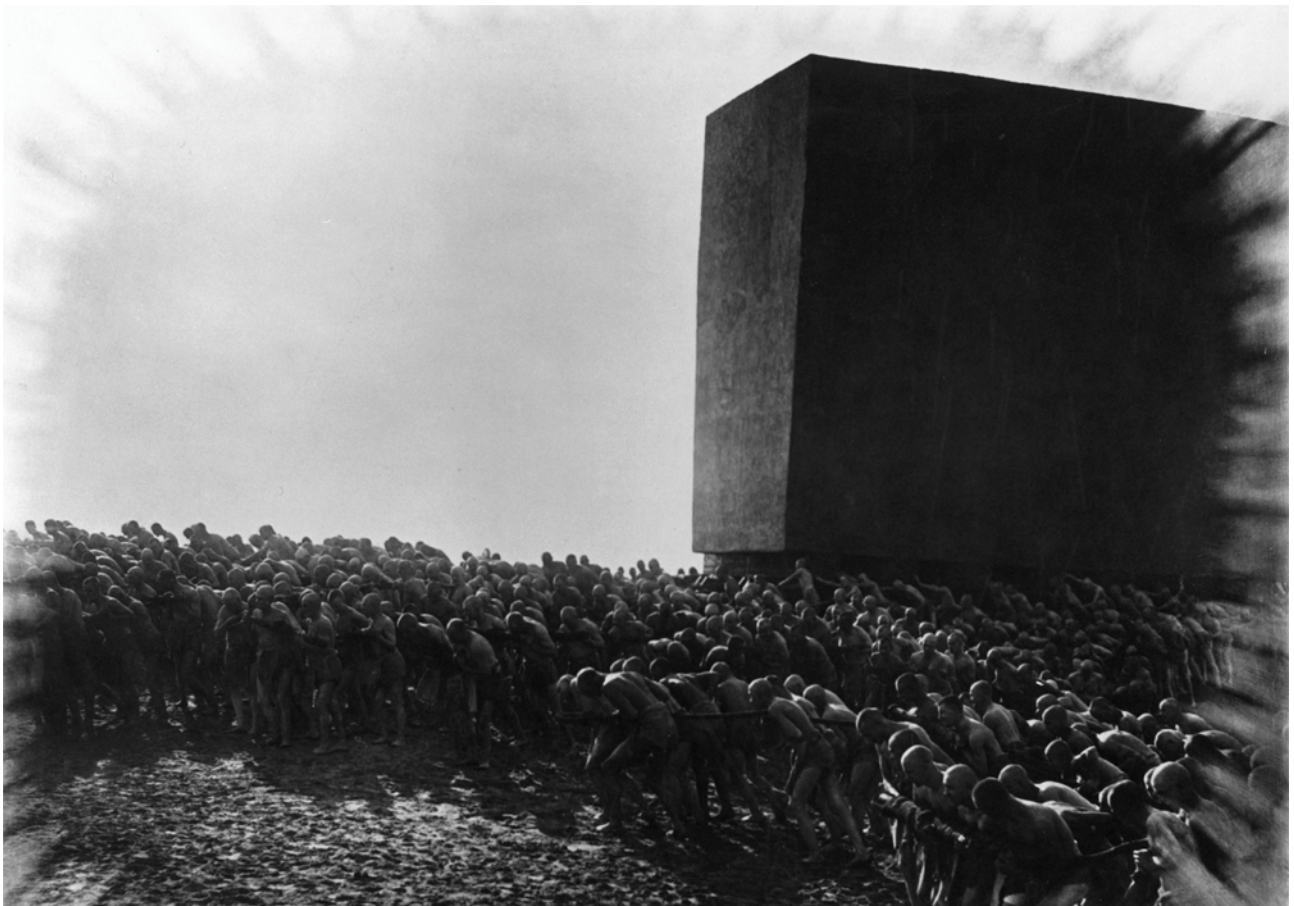
Menzioniamo un'ultima fonte letteraria debitamente identificata dal critico tedesco Roland Schacht all'uscita del film, ma un po' sbiadita dai tagli della versione americana: ***Notre-Dame de Paris* di Victor Hugo**. La **cattedrale di Metropolis** (la cui collocazione rimane tuttavia imprecisata), l'opposizione 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)

➤ *I riferimenti biblici*

I riferimenti letterari più espliciti di *Metropolis* non hanno nulla a che vedere con la fantascienza, essendo piuttosto improntati alla **Bibbia**: il racconto, liberamente ispirato alla *Genesi*, della **costruzione della torre di Babele** e della confusione linguistica che ne deriva; quello della fine dei tempi, illustrato dalle **citazioni dall'Apocalisse di San Giovanni**; la falsa Maria che appare come l'incarnazione della **meretrice di Babilonia** seduta su una bestia dalle sette teste e dalle dieci corna.

(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 *Varieté*.

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)



➤ *Il viaggio negli Stati Uniti*

Giugno 1924. Un mese e mezzo dopo la prima di *La vendetta di Crimilde*, Fritz Lang e Thea von Harbou terminano la **sceneggiatura** di *Metropolis*, iniziata da Thea durante la realizzazione dei *Nibelunghi*.

L'**inizio delle riprese** è annunciato per luglio, poi per l'autunno. Invece, **quell'autunno, Lang s'imbarca per gli Stati Uniti** accompagnato da **Erich Pommer** e da due **dirigenti della Ufa**. "Lo scopo principale del viaggio è garantire alla produzione Ufa uno sbocco sicuro nel paese del dollaro", scrivono questi ultimi. A New York Lang dichiara alla stampa americana di voler visionare le nuove macchine da presa e studiare le grandi città per il suo prossimo film. Pommer acquista due cineprese Mitchell, che dovevano sostituire le vecchie Debie francesi. Per *Metropolis* si sarebbero utilizzati apparecchi di origine americana, francese (Caméréclair) e tedesca (la leggera Stachow). Dopo **New York e Chicago**, Pommer e Lang raggiungono la **California**.

Lang **ritrova Ernst Lubitsch**, arrivato a Hollywood due anni prima: "Fu come salutare un fratello". **Visita i set** del *Fantasma dell'opera* (Rupert Julian, 1925), vede *Il ladro di Bagdad* con Douglas Fairbanks (Raoul Walsh, 1924), un tripudio di effetti speciali, alcuni dei quali ispirati a *Der müde Tod*, il suo film del 1921. Si fa spiegare gli **effetti speciali utilizzati in *Il mondo perduto*** (Harry O. Hoyt, 1925), primo successo del *technical director* Willis O'Brien (futuro creatore di *King Kong*), che ancora non era uscito. Scelte non casuali che avrebbero avuto delle ripercussioni sul suo nuovo film. Di ritorno verso l'**East Coast**, fa **visita a D.W. Griffith** sul set di *Isn't Life Wonderful* (1924), un film sulla crisi della Germania del dopoguerra, nel quale recita Hans Schlettow, suo attore in *Mabuse* e nei *Nibelunghi*.

(Bernard Eisenschitz)

➤ *Le fonti architettoniche: una metropoli americana*

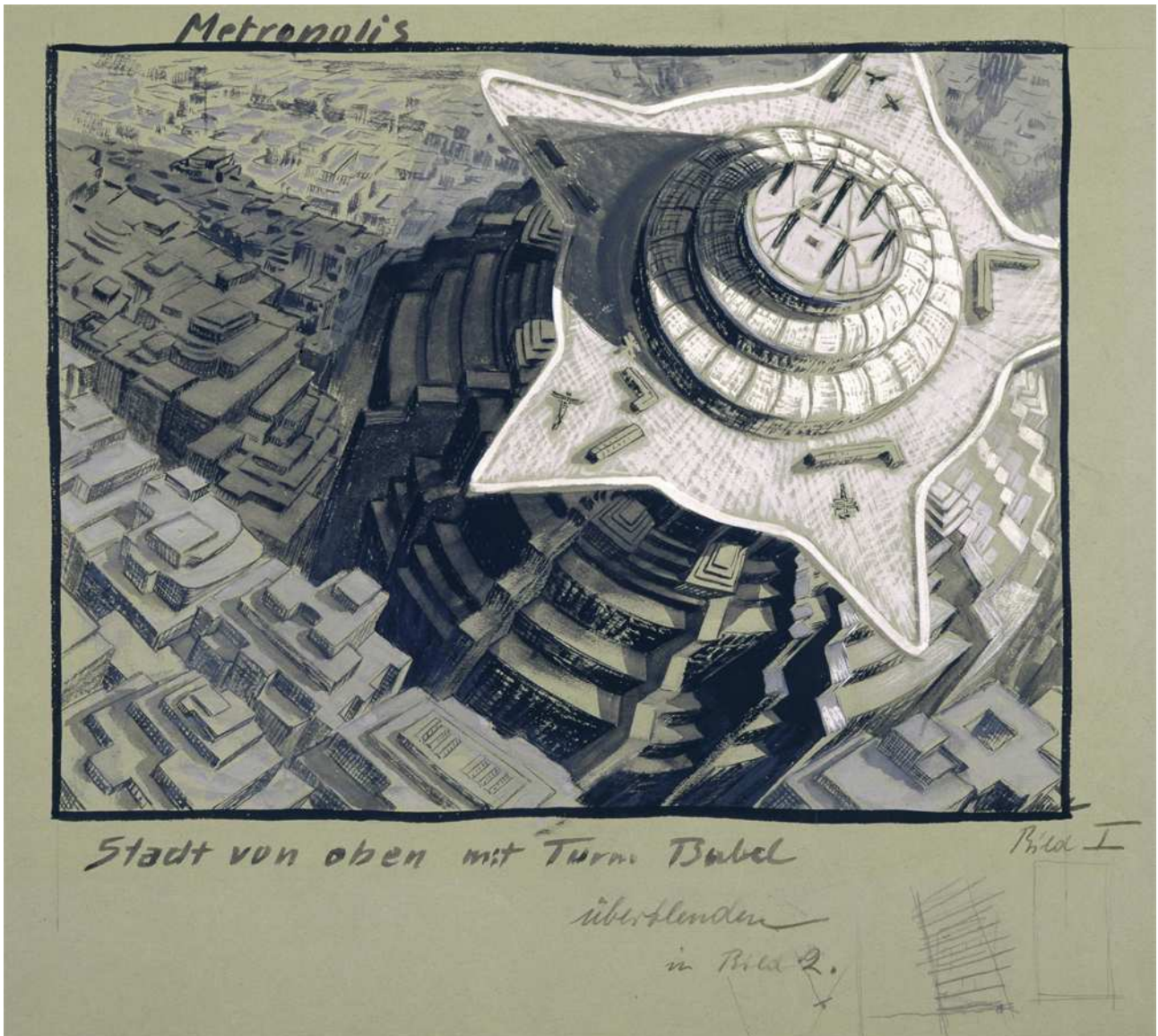
Accanto all'impalcatura biblica e alle reminiscenze letterarie, una **fonte visiva** diretta risale, secondo la testimonianza dello stesso Lang, a un'esperienza personale, la scoperta della **skyline di New York** osservato dal ponte del piroscafo Deutschland nell'ottobre del 1924, e poi quella dei **grattacieli** 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)



➤ *L'uscita e l'accoglienza europea*

Il 13 novembre 1926 il film riceve il visto di censura (con divieto ai minori) per una lunghezza di 4189 metri, ossia **153 minuti** (a 24 fotogrammi al secondo). La **prima si svolge solennemente all'Ufa-Palast am Zoo il 10 gennaio 1927**. Il romanzo di Thea von Harbou esce poco prima, dopo essere stato pubblicato a puntate sul giornale di Alfred Hugenberg, un politico antirepubblicano che sta per mettere le mani sulla Ufa. "Un'eccitazione, una tensione febbrili regnavano nella sala piena zeppa", scrive Kettelhut, "il brusio si placò solo quando **il compositore Gottfried Huppertz** sollevò la sua bacchetta e le luci della sala si spensero lentamente, lasciando solo l'orchestra illuminata. Il **pubblico dell'Ufa-Palast seguì con passione lo svolgimento del film**. A tratti gli applausi coprirono anche la musica. Alla fine gli **applausi furono spontanei ed entusiasti**."

La troupe, in particolare Fritz Lang e Brigitte Helm, fu più volte richiamata davanti al sipario. L'atmosfera di festa che seguì la conclusione del film fu proporzionata a tanto successo”.

Tutta la critica cinematografica si schiera immediatamente a favore o contro il film, soprattutto a proposito dei suoi aspetti sociali e tematici. Sul “Die Weltbühne” Hans Siemens si fa portavoce dell'intelligenza per regolare definitivamente i conti con il regista e la sua opera. Accusa indignato Lang di mostrare uomini schiavi mentre è sufficiente premere un bottone per sostituirne una decina, e cita come esemplare la critica feroce di H.G. Wells apparsa sul “New York Times”: “Ho visto recentemente il più stupido dei film”. Sono poche le recensioni che non si fanno beffe del messaggio, se non addirittura dell'intreccio in quanto tale. Poche al contrario quelle che non elogiano la performance tecnica, opponendo per la prima ma non ultima volta Lang alla moglie-sceneggiatrice.

(Bernard Eisenschitz)

➤ *L'uscita americana e la versione tagliata*

Per l'uscita americana del film del 1927 la Paramount incaricò il **commediografo Channing Pollock** di preparare **una versione adatta al pubblico statunitense**. Pollock cambiò i nomi dei personaggi (Joh Fredersen, il dittatore di Metropolis, divenne John Masterman, eccetera) e **tagliò un quarto del film**. I tagli imposti a *Metropolis* non consistevano solo nel ritoccare una saga tedesca per adattarla ai gusti di un pubblico straniero.

Anche la Ufa, che aveva sostenuto il progetto di Lang, pensò che la versione della prima berlinese fosse troppo lunga, e ne approntò una scorciata per l'uscita nelle sale tedesche.

Questa versione, leggermente più lunga di quella americana, **uscì nell'agosto 1927**, e si avviò a diventare lo **standard di Metropolis per i decenni a venire**.

(Kim Newman)

Rimontato e tagliato di un quarto del suo metraggio originale, *Metropolis* esce a New York a fine **marzo 1927** con un durata di **116 minuti**. Nel frattempo la Ufa ha stampato una quarantina di copie per le sale di provincia. Poco dopo la direzione dello studio decide di uniformare il film, per la distribuzione in Germania, alla versione americana. **Lang non viene consultato**. I suoi rapporti con la Ufa sono al punto più basso.

Il 5 agosto 1927 la nuova versione passa la censura: dura 118 minuti, **35 minuti in meno** rispetto a quella della prima. Esce, in settanta copie, alla fine del mese.

Costernato, il critico Balthasar (Roland Schacht) si trova di fronte a **due film differenti**: “Questo *Metropolis* non ha nulla a che vedere, neppure lontanamente, con il film che abbiamo visto meno di un anno fa. Quasi tutto il dramma e un gran numero di brillanti inquadrature sono scomparsi”. Menziona le scene all'interno dello Yoshiwara, le scene dentro l'automobile e “una prostituta su un'auto vicina (figura alla Otto Dix, incredibilmente suggestiva e meravigliosamente fotografata)”, lo smilzo (Fritz Rasp) da Josaphat (Theodor Loos). “Hel scompare, cosa che rende grottesca la folle gesticolazione di Klein-Rogge”.

È questa la versione che gli spettatori hanno conosciuto per oltre ottant'anni.

(Bernard Eisenschitz)

➤ *Ritrovamento, ricostruzione e restauro*

Sono in molti ad aver visto prima o poi sullo schermo una cosa intitolata *Metropolis*. Ma cosa possono aver visto? Certamente non il film scritto da Thea von Harbou nel 1924 e diretto da Fritz Lang tra il 1925 e il 1926, perché quello **ha smesso di esistere nell'aprile del 1927**.

Quel che è stato messo in circolazione con il titolo di *Metropolis* da diversi distributori e archivi, che è stato venduto in videocassetta e DVD, che si è visto in televisione, sono tutte riduzioni più o meno lontane dal film di Lang.

La notizia del **ritrovamento dei nuovi materiali nell'estate del 2008 in Argentina** ha destato scalpore fra i cinefili e gli archivisti di tutto il mondo. Si trattava di un **controtipo negativo in 16mm stampato in formato sonoro**. Dunque materiali **di bassa qualità con l'immagine tagliata** in alto e a sinistra. Inoltre il grave danneggiamento e il deterioramento della copia originale sono stati stampati in quest'unico elemento sopravvissuto, dal momento che nessuna operazione di ripulitura della copia sorgente sembra essere stata messa in atto, né che la stampa sotto liquido fosse disponibile. Essendo stata la **copia nitrato distrutta dopo la duplicazione**, nessuna operazione di restauro fisico di questo materiale avrebbe mai potuto restituire la qualità perduta durante la stampa. Tuttavia, la ferma determinazione della **Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung di Wiesbaden insieme alla Deutsche Kinemathek di Berlino** era quella di ricostruire la migliore copia di *Metropolis* dal 1927, per completare il lavoro che quattro generazioni di archivisti avevano portato avanti a partire dagli anni Trenta.



L'idea di una **nuova e più completa versione di *Metropolis*** era semplice: si sarebbe utilizzato l'intermediato digitale esistente integrandolo, nei punti in cui risultava lacunoso, **con i materiali pur danneggiati del metraggio argentino**.

Una pietra miliare nella concezione di una versione finalmente 'completa' di *Metropolis* è stata la cosiddetta '**versione studio**', preparata **sulla base del restauro di Enno Patalas del 2001 e di Anna Bohn nel 2005**.

Circa **24 minuti di scene** sono stati identificati, estratti e ritoccati digitalmente nel modo migliore possibile, prima di essere reinseriti all'interno del film.

Contemporaneamente **Frank Strobel**, direttore d'orchestra e specialista in musiche per film muti, ha lavorato alla ricostruzione narrativa e alla sincronizzazione della **partitura musicale del *Metropolis* 'completo'**. L'impatto di *Metropolis* è incontestabilmente rafforzato dal recupero delle **musiche di Gottfried Huppertz** con i suoi leitmotiv, il *Dies Irae* (tema dell'*Apocalisse*) e la *Marsigliese* (tema della rivolta dei proletari) che si alternano e si inaspriscono mutualmente nella seconda parte del film.

(Martin Koerber)

➤ *Il nuovo Metropolis*

Per oltre ottant'anni, quel che gli spettatori di tutto il mondo hanno conosciuto come *Metropolis* (l'iconico film di Fritz Lang) è stato qualcosa di molto diverso dal film che il suo autore aveva concepito.

Mentre la versione della prima di Berlino del 10 gennaio 1927 durava circa due ore e mezzo, quella assai più corta con cui siamo cresciuti rispondeva alla logica del "facciamolo uscire sperando ci faccia recuperare una parte di quanto speso".

Il fatto che un **simile destino** abbia colpito *Blade Runner* al tempo della sua prima uscita (1982) e *Brazil* (1985) nella sua versione rimaneggiata, fa pensare che per qualche motivo le rappresentazioni epico-distopiche incoraggino un trattamento di questo tipo.

Tuttavia, a seguito della scoperta delle scene perdute di *Metropolis* in Argentina, **disponiamo ora della più completa versione di *Metropolis* delle ultime otto decadi**. Ora più che mai la storia del film di Lang assomiglia a quella di successivi film di Ridley Scott, Terry Gilliam o James Cameron: dopo una produzione problematica, la presenza di versioni concorrenti e il prevalere di quella accorciata imposta dalla produzione, il film è ora disponibile in un più lungo – anche se non ancora propriamente definitivo – *director's cut*. Insuccesso commerciale ai suoi tempi, *Metropolis* sta incassando ancor oggi.

Negli anni ci sono stati diversi tentativi di mettere insieme versioni restaurate (compresa la bizzarra versione colorizzata di Giorgio Moroder, con colonna sonora pop), ma il rinvenimento nel 2008 di un controtipo negativo 16mm in Argentina ha ora permesso di assemblare qualcosa di molto più vicino all'originale di Lang.

Il nuovo *Metropolis* curato dalla Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung comprende il materiale argentino, sfortunatamente in condizioni peggiori rispetto a quello del resto del film, riportato dal restauro a un'impeccabile limpidezza – sebbene questo sottolinei le esatte differenze fra la versione licenziata da Lang e tutte le altre.

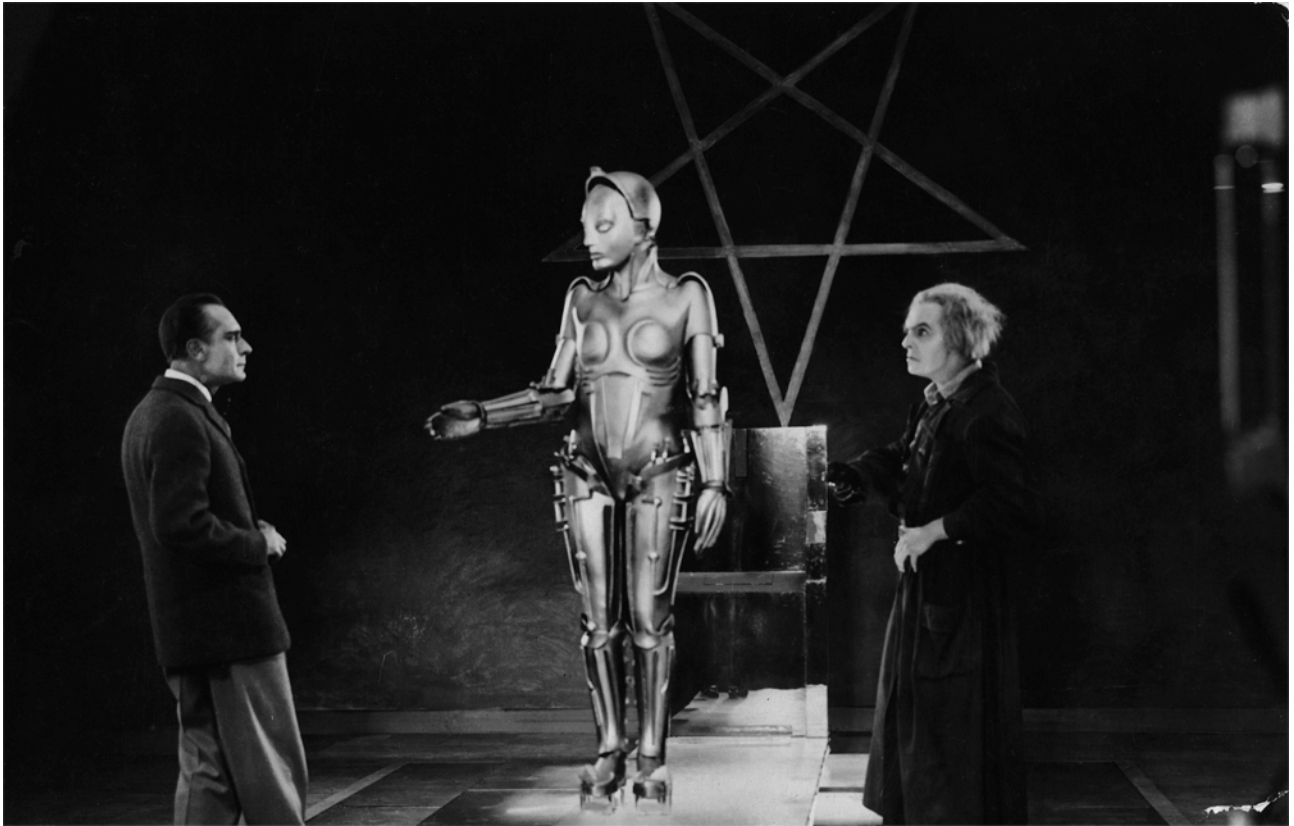
Ancora mancante risulta una cruciale scena di lotta tra Joh Fredersen (Alfred Abel) e lo scienziato pazzo Rotwang (Rudolf Klein-Rogge), e la complessità dell'intreccio è dimostrata dalla lunghezza della didascalia necessaria a colmare questa lacuna narrativa: il diversivo della lotta fra i due vecchi rivali consente all'eroina Maria (Brigitte Helm) di scappare dalla casa di Rotwang, giusto in tempo per ficcarsi in guai peggiori.

Un'altra parte mancante è una breve sequenza in cui una maschiotta si spoglia in un taxi. Lo scrittore americano Jack Womack ha ipotizzato che "sia stata probabilmente tagliata e portata a casa da uno dei proiezionisti di Buenos Aires, anni fa".

Ma, tutto considerato, ***Metropolis* restaurato è veramente un film diverso** rispetto a quello circolato in una moltitudine di versioni sin dall'inizio del 1927.

La **sceneggiatura** risulta ora pienamente comprensibile. **A causa dei tagli non era mai stato chiaro il fatto che Fredersen e Rotwang sono antagonisti e non alleati** – era sempre sembrato che il dittatore di *Metropolis* intendesse distruggere la città da lui comandata facendo costruire da Rotwang il suo robot come un sosia della pacifista Maria per fomentare una rivoluzione.

Nella nuova versione è assolutamente chiaro come, per quanto Fredersen faccia affidamento nell'inventore, vi sia una profonda frattura fra i due. Anni prima, Fredersen aveva sottratto a Rotwang la sua innamorata, Hel, e l'aveva sposata. La donna era morta dando alla luce l'eroe del film, Freder, il figlio del tiranno; da allora, il geniale scienziato dalla mano di ferro aveva covato e tramato la sua vendetta.



Uno degli effetti dei tagli è stato quello di eliminare i **tratti** palesemente **umoristici del film originale**, inducendo molti a lamentare apparenti assurdità che, messe in contesto, sarebbero apparse (almeno parzialmente) satiriche. In un imbarazzante ma divertente momento che è stato ora restaurato, Fredersen si reca nel covo Caligari-style dello scienziato pazzo Rotwang e pigramente apre una tenda, scoprendo il busto della sua defunta moglie alto come un totem dell'Isola di Pasqua, con una targhetta che commemora il ratto della stessa da parte di Fredersen. Questa digressione ha una curiosa origine autobiografica per il fatto che, prima di sposare Lang, la von Harbou era stata sposata con Rudolf Klein-Rogge, l'attore che interpreta Rotwang. Ma alla fine la digressione dà un significato alla motivazione del personaggio: Fredersen commissiona a Rotwang la costruzione di una falsa Maria per distruggere la reputazione di quella vera, che sta predicando ai suoi operai, ma Rotwang si prende la sua rivincita su di lui, programmando il suo robot per essere un'agitatrice fra i poveri e una femme-fatale fra i ricchi, in modo da destabilizzare l'intera città.

Delle molte scene tagliate da *Metropolis*, la più strana e intensa arriva verso il finale: l'emozionante sequenza in cui Freder e Maria salvano i bambini dimenticati dei lavoratori dall'inondazione causata dalla loro ribellione anarchica. Mentre le acque si innalzano nella tromba delle scale, una moltitudine di bambini è intrappolata da un'inferriata che blocca la porta di uscita (un'immagine simile tornerà in *Titanic*). Freder, temprato dalla dura esperienza del lavoro in fabbrica, si sforza di rimuovere l'ostacolo. In quanto eroe del film, Freder rimane ostinato, ingenuo e appassionato al limite della stupidità: ma il restauro del film per lo meno conferisce al suo personaggio uno sviluppo più misurato, in quanto soffre, si redime e assume un profilo eroico prima di prendere in mano il suo destino – lo segnala la fumettistica didascalia – come 'il cuore' che media tra il braccio (gli operai) e il cervello (suo padre).



Anche gli attori secondari beneficiano ora di un maggiore sviluppo dei loro personaggi: in particolare 'lo smilzo' (Fritz Rasp), descritto come il 'segugio' del tiranno di Metropolis, si rivela essere una figura complessa e intrigante. Nella versione ridotta, il suo è un ruolo appena abbozzato, per quanto il suo decisivo discorso – in cui critica Fredersen facendo comprendere al tiranno l'errore dei suoi metodi – lo faccia apparire come la voce della ragione. Ora egli emerge come uno splendido scagnozzo, dalle sembianze e dall'abbigliamento bizzarri quanto quelli di un *vilain* del Batman d'epoca Bob Kane / Dick Sprang, avvolto in un aderente redingote, con guanti neri e un ampio cappello. Ugualmente rafforzato esce il personaggio di Josaphat (Theodor Loos), il segretario che Freder salva dal suicidio; rimane il confidente dell'eroe, ma un abbraccio quasi appassionato aggiunge una componente omoerotica alla loro relazione. Anche gli assurdi pantaloni alla cavallerizza indossati dal golden boy di Metropolis trovano ora una giustificazione: in questa società sbilanciata, i ricchi hanno così tanto denaro a disposizione, che hanno bisogno di tasche sovradimensionate, un tocco che ci ricorda come la surreale inflazione che colpì la Germania fosse ancora una ferita aperta negli anni Venti.

(Kim Newman)

➤ *Visioni politiche del presente e del futuro*

Dal punto di vista politico, la **versione lunga del film risulta** più equilibrata, **più wellsiana**, nella sua **condanna dell'intero spettro sociale della città**; vediamo più 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 nella **versione lunga del film** 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)



➤ *Karl Freund al comando della squadra di tecnici*

Anche fra i tecnici, Lang ritrova la squadra che ha lavorato per due anni sul set dei *Nibelunghi*, consapevole di doversi superare al servizio di un progetto senza precedenti: scenografi, specialisti degli effetti speciali, assistenti di produzione, operatori.

Il solo a essere scartato è Carl Hoffmann, il cui secondo, Günther Rittau, è promosso capo operatore. A questo “esperto in questioni di ottica ed elettricità” (Kettelhut) si dovevano già gli effetti speciali di *Mabuse*. Ma da subito è una star della macchina da presa, Karl Freund, a prendere il comando della squadra. Freund “dalla grande agilità a dispetto della stazza, conosciuto per il suo gusto per la sperimentazione e le inquadrature stravaganti”, aveva lavorato una sola volta con Lang, per il secondo episodio dei *Ragni*.

Si unisce alla troupe nell’agosto del 1925, subito dopo aver concluso *Variété* di Ewald A. Dupont (1925), il cui successo ne rafforzerà la fama internazionale. Freund crede più al potere della cinepresa che a quello degli effetti speciali. Per lui l’operatore è il **primo collaboratore del regista** nei tre domini dell’inquadratura (“scelta del taglio dell’immagine”), della linea (“l’accento rivolto ai valori grafici”) e della tonalità (“ovvero della ripartizione tra bianco e nero, momenti d’ombra e di luce”).

La divisione dei compiti s’impone naturalmente. Secondo l’assistente di Rittau, H.O. Schulze, “per le scene recitate, Karl Freund aveva la prima parola, in un rapporto assolutamente fraterno con Rittau, che rimaneva dietro la macchina da presa del secondo negativo. Per quello che riguardava la tecnica, era Rittau a dare il tono, era indubabilmente il più intellettuale dei due”.

(Bernard Eisenschitz)

➤ **Il “procedimento a specchio” Schüfftan**

I primi giorni, a maggio, furono dedicati alle prove del ‘**procedimento a specchio**’ Schüfftan [tecnica di effetti speciali ideata da Eugen Schüfftan, per ottenere alterazioni nelle misure delle immagini; dalla Treccani: “Vengono riprese contemporaneamente due scene, una normalmente, l’altra mediante uno specchio argentato inclinato di circa 45° rispetto all’asse ottico; con opportuna regolazione delle distanze si ottengono notevoli effetti dimensionali”].

Era già stato usato per *I Nibelunghi*, in particolare nella scena della pietrificazione dei nani. *Metropolis* è l’occasione per utilizzarlo in modo più complesso. I primi risultati vengono mostrati a **visitatori di prestigio**, fra i quali il **ministro degli affari esteri Gustav Stresemann**.

È il primo atto di una formidabile **campagna pubblicitaria**. **A più riprese la stampa e alcuni visitatori stranieri vengono invitati sul set**, o a proiezioni di scene montate.

Bernard Eisenschitz

➤ **L’eredità di Metropolis**

Metropolis periodicamente risorge e ha proseguito il suo cammino attraverso gli anni, testimonianza di una ricchezza e di una complessità che sfuggivano a H.G. Wells. Dopo le inevitabili **parodie** coeve (*Would You Believe It?*, **Walter Ford**, 1929) e il completo fiasco commerciale d’un altro film che nasceva come critica a *Metropolis* (*La vita futura*, **William Cameron Menzies**, 1936, **scritto dallo stesso Wells**), passano molti anni prima che il film entri nella cultura *cinéphile* (la mano artificiale del Dottor Stranamore nel film di Kubrick cita quella di Rotwang) e popolare, attraverso le citazioni nella **fantascienza degli anni Ottanta** (*Guerre stellari*, *Blade Runner*, *Batman*), per conciliarsi infine con il **rock** (*Pink Floyd The Wall* di Alan Parker nel 1982; il rimontaggio-riduzione-sonorizzazione di *Metropolis* **realizzato nel 1984 da Giorgio Moroder**; un musical messo in scena a Londra nel 1989 e nello stesso anno il **videoclip *Express Yourself*** girato da David Fincher per **Madonna**, che fa sua la morale del film) e con l’**anime** (il **film giapponese di Rintaro del 2001**, che con *Metropolis* condivide solo il titolo e la scenografia).

Altri hanno trovato un senso differente, al di là del semplice fenomeno culturale, nella vicenda e nelle immagini del film. Alcune opere importanti per noi proseguono il percorso di *Metropolis* e lo mantengono vivo. Per citarne due, *La fonte meravigliosa* di **King Vidor** (1948), rappresentazione dell’architettura come resistenza al potere del danaro e al conformismo, e *Paris nous appartient* di **Jacques Rivette** (1960), che cita la sequenza della torre di Babele, esprimendo l’angoscia in cui vivono i personaggi dopo la catastrofe. In questo film, scrive Claude Ollier, “**esprit de finesse ed esprit de géométrie si coniugano, marchi distintivi di colui la cui opera domina il cinema da più di quarant’anni: Fritz Lang**”.

(Bernard Eisenschitz)

➤ **Metropolis visto da Buñuel**

Metropolis non è un film unico: sono **due film uniti per il ventre**, ma con necessità spirituali divergenti, assolutamente antagonistiche. Ciò che lì ci viene narrato è triviale, ampolloso, pedantesco, di un vieto romanticismo. Ma se all’aneddoto preferiamo lo sfondo plastico-fotogenico del film, allora *Metropolis* colmerà tutte le misure, ci stupirà come **il più meraviglioso libro d’immagini** che sia mai stato composto.

A nostro giudizio, il difetto del film sta nel fatto che il regista non ha seguito l’idea realizzata da Eisenstein nel suo *Potëmkin*: vale a dire che non ci ha presentato quell’attore unico, eppure pieno di novità, di possibilità, che è la folla. L’argomento di *Metropolis* vi si prestava.

Ci siamo sorbiti, invece, una serie di personaggi devastati da passioni arbitrarie e volgari, carichi di un simbolismo a cui non corrispondevano neppure lontanamente. Con ciò non si vuol dire che in *Metropolis* non ci siano folle; ma sembra, però, che rispondano a una necessità decorativa, di balletto gigantesco; esse vogliono ammaliarci con le loro stupende ed equilibrate evoluzioni piuttosto che farci capire la loro anima, la loro precisa ubbidienza a stimoli più umani, più oggettivi. Malgrado ciò ci sono dei momenti – Babele, rivoluzione operaia, inseguimento finale dell'androide – in cui si realizzano perfettamente le due opposte istanze. Otto Hunte ci annichilisce con la sua colossale visione della città del Duemila. Sarà magari sbagliata, e perfino arretrata rispetto alle ultime teorie sulla città del futuro, ma, **da un punto di vista fotogenico, è innegabile la sua forza emotiva, la sua inedita e sorprendente bellezza**, che si avvale di **una tecnica così perfetta** da potersi sottoporre ad un esame prolungato senza che neppure per un istante se ne riesca a scoprire il modello plastico.

Luis Buñuel ("La Gaceta Literaria", n. 9, 1° maggio 1927, trad. it. di Donatella Pini Moro in Scritti letterari e cinematografici, Marsilio, Venezia 1984)

➤ ***Il restauro della versione più completa esistente di Metropolis nelle sale italiane e in DVD dal 16 marzo***

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.

Tutti i testi sono tratti dal booklet che accompagna l'edizione in DVD di *Metropolis* per le Edizioni Cineteca di Bologna.

Il Cinema Ritrovato. Al cinema
Classici restaurati in prima visione

dal 16 marzo
Metropolis
di Fritz Lang
edizione restaurata

www.cinetecadibologna.it
www.ilcinemaritrovato.it