

Recentemente ho visto il film più stupido di sempre. Non ritengo sia possibile girarne uno più stupido [...]. Si chiama *Metropolis*, proviene dai grandi studi della UFA, in Germania, e al pubblico è dato di sapere che è stato prodotto con costi enormi. La pellicola presenta in un unico prodotto sconclusionato praticamente ogni possibile sciocchezza, cliché, banalità e mischione sul tema del progresso tecnologico e del progresso in generale, servito con una salsa melensa del tutto speciale^[1].

Questo è l'incipit dell'articolo firmato da H. G. Wells e apparso sul numero del 17 aprile 1927 del *New York Times*, un'eclatante e gustosa stroncatura che vale la pena di leggere per intero.

Con il senno di poi, può sembrare strano scoprire che Wells, uno degli scrittori di fantascienza più famosi di sempre, autore di classici come *La guerra dei mondi* e *La macchina del tempo*, si sia scagliato con tanta veemenza contro *Metropolis* di Fritz Lang, oggi considerato un capolavoro del genere. Eppure, per decenni la critica ha considerato questo film tutt'altro che un capolavoro, come racconta Tom Gunning nel suo libro dedicato alla filmografia del regista tedesco: «*Metropolis* rimane l'albatro legato al collo di Lang, stroncato, o almeno parzialmente screditato, dalla critica e dai registi (incluso, ad un certo punto, Lang stesso). Fin dalla sua prima uscita, ogni generazione sembra avere trovato una nuova ragione per mostrarsi sospettosa riguardo a questo film, che fosse per il suo romanticismo naïve nel volere risolvere i problemi legati alla tecnologia, per il suo dare adito - se non direttamente a simpatie naziste - quanto meno a interpretazioni da parte dell'ideologia nazista, per i suoi sfacciati stereotipi di genere^[2]».

Effettivamente *Metropolis* debuttò sui grandi schermi americani come un gigantesco flop. La pellicola venne prodotta dalla società di produzione cinematografica tedesca UFA con un

budget esorbitante per l'epoca, oltre 5 milioni di marchi, e richiese oltre 36.000 comparse e 620.000 metri di negativo. Il film venne poi accorciato per renderlo più digeribile al grande pubblico, andando a danneggiare la sceneggiatura e la coerenza interna dell'opera. Il grande film di Fritz Lang, su cui erano state investite tante risorse, riscosse un successo talmente misero al botteghino da mandare la UFA in bancarotta. Per "fortuna" l'azienda venne comprata da Alfred Hugenberg, noto editore e membro del Partito Nazionale Socialista tedesco. La UFA è oggi ancora in attività e ad essa si devono alcuni capolavori del cinema tedesco, come il celebre *Angelo Azzurro* con Marlene Dietrich, insieme a numerosi film e documentari di propaganda nazista.

Solo a partire dagli anni Ottanta la critica cominciò una progressiva rivalutazione di *Metropolis*, tanto da farne una pietra miliare del cinema espressionista e di fantascienza, fonte di ispirazione per pellicole come *Blade Runner* o *Star Wars*, ma anche per tanti altri prodotti della cultura pop come il videoclip della canzone *Express Yourself* di Madonna e l'omonimo anime di Rintarō, basato a sua volta sul manga di Osamu Tezuka. Come ha fatto *Metropolis* a far arrabbiare così tante persone diverse, e perché oggi è invece considerato il migliore film di un grande regista come Fritz Lang?

La trama del film è presto detta. Freder è un giovane che vive nei lussuosi grattacieli della città di Metropolis, passando le sue giornate ad inseguire graziose fanciulle tra i giardini pensili di questo mondo perfetto amministrato da suo padre, Joh Fredersen. Un giorno fa la sua comparsa Maria, una giovane educatrice, seguita da un gruppo di bambini figli della classe proletaria. Freder rimane talmente colpito da questa apparizione che decide di scendere dalla sua torre d'avorio per andare a scoprire come funziona il mondo dei lavoratori che permette ai ricchi abitanti di Metropolis di condurre una vita agiata e senza preoccupazioni. Ciò che Freder si trova davanti ha tutte le caratteristiche di una visione infernale: nelle viscere della città uno stuolo di operai è costretto a lavorare giorno e notte per mantenere in funzione una macchina gigantesca, dalle fattezze di un demone. Scoperta la verità, Freder decide di aiutare Maria, "profetessa" a capo di un culto sotterraneo che ha l'obiettivo di cambiare lo status quo. Maria però viene rapita dallo scienziato Rotwang, segretamente alleato di Joh Fredersen, che attraverso le sue arti occulte crea un robot umanoide identico a Maria. La finta Maria viene spedita a Metropolis

dove inizia a diffondere il caos e la follia. Incitati da quella che pensano essere la loro profetessa, gli operai si ribellano violentemente e cominciano a distruggere le macchine che li rendono schiavi, portando Metropolis al collasso. Sintetizzando al massimo un film di due ore e mezza: alla fine l'inganno viene scoperto, il robot malvagio bruciato come una strega e lo scienziato pazzo scagliato giù dal tetto di una cattedrale gotica. La pace torna a Metropolis e, nella scena finale, il capo degli operai stringe la mano al dittatore-capitalista Joh Fredersen, mentre il figlio Freder e Maria sorridono felici e innamorati.

Come testimonia anche l'articolo di Wells, la critica si mostrò da subito fredda nei confronti di *Metropolis* per motivi differenti, e anche piuttosto sospettosa. La sceneggiatura, basata su un romanzo scritto da Thea Von Harbou, moglie di Lang, lascia trasparire una visione del mondo ideologicamente ben definita, e non è un caso che la donna decise di iscriversi al partito Nazional Socialista solo pochi anni dopo. La lettura del film, soprattutto nel finale che vede la stretta di mano tra il capo degli operai e Joh Fredersen, diventa in quest'ottica quasi didascalica. Gli operai rappresentano il proletariato, Joh Fredersen la classe sociale borghese. L'umanità può prosperare solo se queste due parti collaborano, mantenendo l'ordine sociale e lo status quo in nome dei valori della tradizione. Il giovane Freder rappresenta l'intellettuale o artista e il suo compito è quello di mediare tra le due classi sociali, mentre Maria è la musa dell'arte e dell'intelletto e, in quanto donna, l'ispirazione ed il supporto dell'intero sistema (maschile). A questa prima lettura se ne sovrappone una seconda altrettanto palese e di stampo cristologico: gli operai sono l'umanità, Joh Fredersen il Dio dell'antico testamento (Jahvè), Freder il Messia e Maria, beh, la Vergine Maria. Con queste premesse non dovrebbe sorprendere il fatto che tanti critici del tempo storsero il naso di fronte ad una visione tanto semplicistica e sentimentale della realtà. Lo stesso Fritz Lang, che divorziò dalla moglie prima che questa si iscrivesse al partito, dichiarò che avrebbe preferito un finale differente, in cui Freder e Maria fuggivano da Metropolis a bordo di un razzo mentre questa bruciava irrimediabilmente. Un finale classico di tante distopie: di fronte all'impossibilità di vivere nel mondo, con le sue contraddizioni e sconvolgimenti sociali, l'unica soluzione per i protagonisti è quella di una fuga romantica dalla realtà. Una soluzione forse ancora più improbabile e semplicistica di quella elaborata da Thea Von Harbou.

Nel suo articolo, tuttavia, H. G. Wells concentra la sua critica su aspetti tecnici della sceneggiatura e della messa in scena piuttosto che sul contenuto ideologico. Possiamo sintetizzare la sua argomentazione in cinque punti:

1. Il film non presenta alcuna idea originale: l'idea dell'“uomo artificiale” è stata presa direttamente dalla creatura di Mary Shelley o dal dramma fantascientifico R.U.R. del drammaturgo ceco Capek, messo in scena a Praga nel 1921. Per il resto la tecnologia della Metropolis del 2026 è uguale a quella del Ventesimo secolo: i vestiti, le auto e gli areoplani sono identici ai modelli del 1927.
2. La divisione della città in una città sotterranea, abitata dai lavoratori, e nel livello delle torri in cui abita l'élite di Metropolis non ha alcun senso per l'organizzazione urbanistica del futuro. L'analisi di metropoli contemporanee come New York mostrava già all'inizio del Ventesimo secolo che la tendenza delle grandi città era quella di svilupparsi orizzontalmente in modo centrifugo, con le élite che occupavano il centro e i lavoratori le periferie. La metropoli del futuro avrebbe dovuto svilupparsi orizzontalmente, non verticalmente.
3. Non viene mai spiegato tecnicamente in quale modo le macchine siano in grado di produrre il benessere per la città. Inoltre, agli occhi di Wells risulta improbabile l'esistenza di una civiltà tecnologicamente avanzata nella quale la maggioranza delle persone non disponga del potere d'acquisto necessaria per comprare macchine di proprietà.
4. Il piano di Joh Fredersen, portare gli operai alla rivolta attraverso la falsa Maria, in modo che questi distruggano le macchine per poi rendersi conto di quanto queste fossero fondamentali per la loro stessa sopravvivenza, risulta troppo complicato e poco realistico. Lo spettatore lo accetta solo perché Joh Fredersen è il cattivo della storia e ci si aspetta che porti avanti un piano malvagio e complicato.
5. La rappresentazione della tecnologia è semplicistica e negativa. Le macchine che permettono il sostentamento della città vengono rappresentate con tratti diabolici, il laboratorio dello scienziato Rotwang ricorda più l'antro di uno stregone che il luogo di lavoro di un uomo di scienza e l'androide che prende le sembianze di Maria è malvagio solo perché creato meccanicamente.

Insomma, la critica che Wells muove a Lang consiste nel fatto che *Metropolis* non sarebbe un buon film di fantascienza. Il mondo del futuro che *Metropolis* mette in scena si basa su

teorie improbabili, il tutto inaffiato con sentimentalismo e un'immotivata paura della modernità. E ha ragione: *Metropolis* non è un buon film di fantascienza.

Quello che vale la pena di chiedersi però è: l'intento di Fritz Lang era quello di girare un film di fantascienza?

Di sicuro la UFA volle presentarlo come tale e, in quella che oggi definiremmo una gigantesca campagna di marketing, esortò il pubblico a correre al cinema per vedere «*Metropolis: la città tra 100 anni nel futuro!*». E possiamo immaginare la confusione degli spettatori quando scoprirono che gli abitanti della "città tra 100 anni nel futuro" vivevano, si vestivano e lavoravano esattamente come loro, solo in palazzi più alti e fabbriche più inquietanti. Ma, al di là degli slogan pubblicitari, tanti dettagli ci lasciano intuire una verità differente.

La versione inglese del romanzo scritto da Thea Von Harbou si apre con l'epigramma «Questo libro non è di oggi né del futuro. Non parla di alcun luogo... Ha una morale cresciuta sul pilastro della comprensione¹³¹». Nelle intenzioni originali della sua creatrice, dunque, *Metropolis* non è affatto la città del futuro, quanto un tentativo artistico di comprendere e rappresentare la realtà, come si può evincere dall'oscura frase «Ha una morale cresciuta sul pilastro della comprensione». In poche parole, è un'allegoria.

L'incomprensione tra H. G. Wells e Fritz Lang ruota tutta attorno al concetto di genere fantascientifico. Quando parliamo di fantascienza utilizziamo un termine ombrello che nel tempo ha iniziato a comprendere opere sempre più complesse e differenti tra loro, tanto che spesso risulta difficile raggrupparle sotto la stessa etichetta. La stessa definizione di "fantascienza" data dalla Treccani risulta parziale e incompleta:

Tipo di narrativa sorto nella seconda metà del sec. 19°, essenzialmente come genere avventuroso, che, a partire da ipotesi di carattere più o meno plausibilmente tecnico-scientifico e fingendone uno sviluppo lineare, descrive un presunto futuro prossimo

o remoto della Terra; sviluppatasi anche nella cinematografia e nel fumetto, la fantascienza si è poi caratterizzata come evocazione ed elaborazione di idee ingegnose e inquietanti, spesso con riferimento agli assetti e ai rapporti sociali contemporanei, in scenari in cui compaiono mondi extraterrestri, robot, catastrofi atomiche e naturali, mutazioni genetiche, viaggi in altre dimensioni, poteri paranormali, ecc.

Essa sembra riferirsi infatti solo ad un ramo specifico della fantascienza, quello della “narrativa speculativa” (in inglese *speculative fiction*), che tuttavia si interseca con altri generi letterari, come il fantasy e l’horror. Gli scrittori di fantascienza speculativa partono da un *what if* (cosa succederebbe se...) più o meno plausibile e cercano di immaginare un intero mondo basato su quelle premesse. Maestri di questo genere sono lo stesso Wells e, soprattutto Isaac Asimov, lo scrittore-scienziato che, speculando su teorie scientifiche ancora agli albori, arrivò addirittura a dare un nome e prevedere (forse addirittura co-inventare) una nuova scienza: la robotica.

Esistono però altri tipi di fantascienza, basti pensare a *Star Wars*. Nel mondo di *Guerre Stellari* un ordine di monaci-cavalieri armati di spade magiche e dotati di poteri mistici viaggia da un luogo all’altro, affronta mostri, l’esercito di un impero corrotto e cavalieri malvagi. Qual è qui il rigoroso *what if* basato sulle teorie scientifiche del nostro tempo? *Star Wars* è un’opera decisamente più fantasy che scientifica tanto che, trasformate le navi spaziali in velieri e i robot in elfi e folletti, la trama non subirebbe alcuna modifica profonda. Eppure, quanti sarebbero disposti ad affermare che la saga di George Lucas non sia fantascienza?

Il fatto che H. G. Wells non ritenga *Metropolis* un buon film di fantascienza in senso stretto non ne fa un’opera meno valida. Ciò che cambia è la lente interpretativa attraverso cui

dobbiamo leggere questo film: non quella del rigore tecnico-scientifico e della validità del suo *what if*, ma quella dell'interpretazione allegorica. L'allegoria è comunemente intesa come una "metafora estesa": se una metafora in un testo consiste solitamente in una parola o in una frase e in un quadro in un singolo elemento pittorico, un'allegoria si estende al testo o all'immagine nella sua interezza. Secondo questa definizione, l'allegoria più famosa è certamente la *Divina Commedia* di Dante Alighieri.

Già nei suoi primi lavori Fritz Lang aveva fatto ampio uso di simboli e metafore all'interno dei suoi film, a volte inserendovi momenti puramente allegorici. Tuttavia questa volta il regista austriaco decide di spingersi oltre: se in precedenza aveva limitato le allegorie a singole scene ed era ricorso ad altre forme classiche del racconto per costruire l'impianto narrativo dei film (la fiaba in *Destino* e l'epica ne *I Nibelunghi*), in *Metropolis* l'allegoria è il film, estendendosi dall'inizio alla fine della pellicola. *Metropolis* non è la città del futuro, ma una rappresentazione sospesa nel tempo e nello spazio («Questo libro non è di oggi né del futuro. Non parla di alcun luogo...»), i suoi abitanti non sono personaggi, ma simboli e metafore che rappresentano il Padre, il Figlio, la Donna...

Quello che rimane ora da capire è: se *Metropolis* è un'allegoria, è allegoria di cosa? Cosa vuole rappresentare? La risposta a questa domanda è piuttosto complessa, come ben sa qualunque studente che abbia avuto a che fare con la *Divina Commedia* al liceo, un testo talmente ricco di simboli, riferimenti culturali e citazioni che ancora oggi, settecento anni più tardi, gli studiosi non smettono di sondare alla ricerca di nuovi significati.

Come la *Commedia* dantesca, anche il film di Lang è un'opera aperta che crea legami e parallelismi con altri testi, primo tra tutti la Bibbia, moltiplicando all'infinito le possibili interpretazioni. Nel corso degli anni, studiosi di diverse discipline, dalla semiotica alla psicologia, hanno cercato di interpretarlo attraverso lenti differenti per proporre letture alternative rispetto a quella più superficiale e ideologicamente schierata che appoggerebbe una collaborazione tra diverse classi sociali basata sui valori della tradizione per il mantenimento dello status quo e il progresso dell'umanità nel suo insieme.

Nel contesto dei *Gender Studies*, alcuni autori come Ludmilla Joranova e Andrew Webber hanno voluto andare oltre la visione stereotipata della donna che sembrerebbe emergere

dalla prima visione del film e che ha attirato su *Metropolis* tante critiche da parte del movimento femminista. Secondo la loro lettura il personaggio femminile principale, Maria, viene spaccato in due metà dallo scienziato Rotwang, due parti che rappresentano i due stereotipi associati alla femminilità: la vergine, casta pura e passiva, e la seduttrice, la donna-meretrice che porta l'uomo alla perdizione. In quest'ottica il processo tecnico attraverso cui lo scienziato crea la copia "malvagia" di Maria rappresenterebbe una metafora dello sguardo maschile sulla donna come oggetto, e le due Marie che ne risultano (tanto quella vera e "pura" quanto quella artificiale e "corrotta") rappresenterebbero la proiezione maschile di queste fantasie.

Una possibile interpretazione semiotico-psicologica vedrebbe i personaggi del film coinvolti in un duplice triangolo del complesso di Edipo: da una parte il Freder, Joh Fredersen e Maria, dall'altra Joh Fredersen, Rotwang e Hel, dove Hel, incredibilmente simile a Maria, è la defunta madre di Freder e moglie di Joh Fredersen, di cui lo scienziato Rotwang in passato era stato innamorato. Andreas Huyssen ha interpretato il tentativo di Rotwang e di Joh Fredersen di creare un essere umano artificiale come una reazione irrazionale da parte dell'uomo alla castrazione operata dalla donna, un tentativo di dominare la natura ed il sentimentalismo femminile, oltre che di impadronirsi del potere esclusivo della donna di generare la vita.

Tutte queste possibili interpretazioni sono ugualmente valide e, allo stesso tempo, cercare di ridurre le diverse suggestioni del film ad una lettura univoca pare una semplificazione eccessiva. Per questo l'analisi più convincente risulta probabilmente quella di Gunning, che nel suo *The Films of Fritz Lang, Allegories of Vision and Modernity* presenta *Metropolis* non come un testo da decodificare punto per punto, simbolo per simbolo, ma come una "visione", un'allegoria del mondo moderno.

Ciò che *Metropolis* riesce ad inscenare con grande potenza visiva sono le contraddizioni di un mondo di passaggio, in cui antico e futuristico, tradizione e progresso si intersecano e si scontrano senza soluzione di continuità. Un mondo, quello degli anni Venti, in cui la Grande Guerra aveva mostrato con straordinaria forza che la scienza e la tecnica sono in grado di generare non solo benessere e migliori condizioni di vita, ma anche morte e ingiustizia sociale. Le opposizioni non sono mai nette, come invece potrebbe apparire ad una prima

visione e come aveva sostenuto anche Wells nel suo articolo, accusando Lang di essere un luddista spaventato dalla modernità.

È vero che il mondo sotterraneo delle catacombe in cui Maria porta avanti il suo culto “umanista” e “sentimentale”, illuminato da torce e candele, è caratterizzato da un’estetica che richiama al mondo antico e risulta fortemente opposto ai palazzi futuristici di Metropolis e alle sue luci artificiali talmente potenti da paralizzare un essere umano, come quella della lampada elettrica usata da Rotwang per stanare e rapire Maria... Allo stesso tempo, però, esistono molte zone di confine: la fornace della fabbrica che assume le sembianze di un demone antico, il Moloch, divinità associata ai sacrifici umani; il laboratorio dello scienziato-stregone Rotwang, che appare come l’unica casa antica schiacciata tra i grattacieli della città; fino a quella che è probabilmente la scena più iconica del film, la danza forsennata del robot-Maria, durante la quale ella si manifesta come l’incarnazione di un male antico nelle vesti di Babilonia la Grande, la seduttrice fonte di tutti i mali che cavalca il drago a sette teste dell’apocalisse.

Nella tradizione biblica Babilonia rappresenta la città della perdizione e in particolare nell’interpretazione dell’Apocalisse di Giovanni viene spesso associata alla città reale della Roma decadente. Nel suo film Lang associa questa immagine al mito della Torre di Babele, costruita dalla *hybris* umana nel tentativo di eguagliare Dio e distrutta da questo per punizione. Tuttavia all’interno del film la storia viene modificata, rendendo la metafora ancora più esplicita: le genti della Babele di Lang parlavano la stessa lingua ma non erano in grado di capirsi, gli operai che l’avevano costruita non comprendevano le intenzioni delle menti che l’avevano progettata e per questo si ribellarono contro il potere costituito, portando la rovina.

La visione della modernità di Fritz Lang non è quindi intrinsecamente negativa, la scienza e la tecnica diventano malvagie solo quando animate da intenti malvagi, ovvero da un’eccessiva ambizione che dimentica l’aspetto umano. Questa forma di malvagità è insita nell’essere umano da molto prima della costruzione di Metropolis, la città del futuro, probabilmente da sempre, e le macchine moderne le forniscono solo nuovi gusci in cui manifestarsi.

Insomma, come avviene per tutte le grandi opere d’arte, la domanda sul significato profondo

di Metropolis resta aperta e ogni nuova visione può generare nuove idee e suggestioni. Ciò che è certo è che la potenza visiva di questo film, spesso considerata pacchiana da alcuni critici del secolo scorso e invece fortemente rivalutata in epoca post-moderna, dagli anni Ottanta in poi, continua a colpire il nostro immaginario anche a distanza di quasi 100 anni. Con buona pace di H. G. Wells.