

L'avventura di «Metropolis»: dalla realizzazione al restauro

È la sera del 10 gennaio 1927. All'UFA Palast, alla presenza di personalità del mondo della finanza e dello spettacolo e di autorità dello stato come il cancelliere del Reich, Wilhelm Marx, e i ministri Stresemann e Gessler, l'industria cinematografica tedesca realizza uno dei suoi riti più importanti: la proiezione del film a più alto budget mai prodotto in Germania, un film capace di competere con i kolossal americani sul piano della spettacolarità e di superarli per la ricchezza del messaggio e la forza delle immagini. Un film volto a coinvolgere il pubblico in un intreccio popolare di amore e di morte, di schiavitù e di rivolta, di vendette e di inganni, e impegnato a elaborare un modello complesso di strutture architettoniche e di visioni del futuro (e forse del medioevo prossimo venturo), destinato a durare nel tempo e a diventare quasi una figura dell'immaginario popolare del xx secolo.

Un film che, secondo i dati ufficiali dell'UFA (Universal Film Aktiengesellschaft), probabilmente esagerati a fini promozionali, è costato 5 milioni di marchi, con un dispiegamento di forze e di lavoro senza precedenti nell'industria europea: «310 giorni e 60 notti di riprese, 1.300.000 metri di pellicola impressionata, 36.000 comparse, 750 bambini, 1100 uomini calvi, 100 negri, 25 cinesi, 3500 paia di scarpe, 75 par-

rucche, 50 automobili costruite secondo modelli originali, 1.600.000 marchi di salari, 200.000 marchi per i costumi, 400.000 marchi per le scenografie e l'illuminazione».

Quel film oggi non esiste più. La sua versione integrale, di 4189 metri, è perduta, forse per sempre. Le copie che per tanti anni, nel secondo dopoguerra, sono state proiettate nelle cineteche e nei cineclub, in Europa come in America, sono tutte copie largamente ridotte, amputate in una misura così consistente, sul piano quantitativo e qualitativo, da aver perduto ampiamente la fisionomia autentica. Il loro metraggio è di poco superiore alla metà di quello originale, e le rimozioni e le cancellazioni forzate, operate dagli uomini, dal tempo e dal caso, hanno eliminato non solo passaggi narrativi fondamentali, ma anche segmenti assolutamente essenziali sul piano della struttura della visione e della ricerca formale. Un film di una eccezionale ricchezza simbolica e figurativa è stato ridotto a un plot semplicistico, da feuilleton, a una organizzazione schematica della narrazione.

Tuttavia, nonostante questa manomissione radicale del testo, questa violazione della sua struttura originaria, il film ha continuato a catturare gli spettatori, ad appassionarli, assumendo progressivamente una dimensione sempre più significativa, quasi epocale, una capacità di delineare le immagini e le dinamiche del futuro, di costruire alcuni miti organici, destinati ad attraversare in profondità l'immaginario dell'età della metropoli. Nessun film della grande stagione del muto ha suscitato il revival di interesse, non solo elitario, di *Metropolis*. Nessun altro film ha avuto la forza di affermarsi come un documento fondamentale della contemporaneità, un'immagine del nostro tempo, tendenziosa, discutibile, complessa e troppo semplice insieme, rivolta al futuro e al passato. E contemporaneamente nessun film importante del muto è

giunto a noi così scempiato e così cancellato. Neppure *La Roue* o *Napoléon*, che pure hanno conosciuto una metodica opera di distruzione realizzata in nome delle esigenze del mercato. Forse soltanto Stroheim è stato più distrutto. C'è in questa compresenza in un testo di forza perdurante e di distruzione subìta qualcosa che non si può ignorare e che costituisce certamente un'affermazione ulteriore e innegabile della sua ricchezza simbolica e spettacolare e del suo destino del tutto particolare.

La storia pubblica di *Metropolis* è quindi una storia multipla, pluridimensionale, in cui, tra gli altri aspetti ambigui, c'è anche l'ammirazione di Hitler e di Goebbels. Ma è anche la microstoria dell'oggetto-pellicola, dell'originale amputato e delle copie ulteriormente ridotte in virtù delle presunte esigenze dei mercati nazionali. Questo lavoro di omologazione del testo alla logica più elementare della distribuzione e del consumo comincia d'altra parte proprio in Germania, nel 1927. La copia integrale, di 4189 metri, circola soltanto a Berlino a partire dal gennaio 1927 (e forse, per errore, a Stettino). Nei mesi successivi l'UFA prepara una nuova versione di 3241 metri, che ottiene un ulteriore visto di censura il 5 agosto 1927, e che viene regolarmente distribuita in tutta la Germania alla fine del mese di agosto. Intanto in America il film è uscito in una versione di circa 3100 metri, ridotta da Channing Pollock. Quali sono le ragioni di così drastici interventi di ridimensionamento del film? Un articolo del «New York Times» del 13 marzo di Randolph Bartlett – citato nel volume di Jensen su Lang – giustifica i tagli sottolineando il carattere «ingenuo» e privo di razionalità del tessuto narrativo della versione originale. Poi, più dettagliatamente, spiega i motivi dell'eliminazione della sequenza davanti alla statua di Hel, nella casa di Rotwang: la scena «mostrava una bella statua

con la testa di una donna, con il nome sul basamento, e il nome era "Hel". Ora la parola tedesca per "hell" (inferno) è "Hölle", e dunque i tedeschi ignoravano che quel nome avrebbe provocato in un paese anglofono uno scoppio di risa. Fu quindi necessario tagliare questo bel passaggio del film». Intanto in Germania una riunione del consiglio di amministrazione dell'UFA – citata da Enno Patalas, che ha studiato la storia di *Metropolis* per realizzarne il restauro – decide di intervenire presso la società Parufamet (Paramount-UFA-Metro), per distribuire il film «nella versione americana, eliminando il più possibile le didascalie a tendenza comunista», ed evitando tuttavia «i passaggi pietisti introdotti nel film in America». Il film viene quindi ritirato dalla circolazione, e poi nuovamente immesso sul mercato a fine agosto nella versione ridotta. La versione originale integrale non risulta quindi distribuita in alcun'altra nazione, e in Germania solo a Berlino. E misteriosamente scompare, probabilmente nella distruzione degli archivi dell'UFA durante la guerra. Ma nel 1936, quando Iris Barry, direttrice del Department of Film del Museum of Modern Art di New York, si rivolge al Reichsfilmarchiv per acquistare una copia del film, entra in possesso di una copia di soli 2530 metri, 710 in meno della seconda versione tedesca, 1659 in meno della versione originale. Iris Barry provvede a tradurre le didascalie in inglese ed è proprio in questa forma che *Metropolis* riappare in Europa nel secondo dopoguerra: una copia ridotta ai tre quinti dell'originale, con gli intertitoli in inglese, senza alcuna traccia di viraggi. Dell'originale sembrava perduto tutto. Non solo la pellicola, ma anche il ricordo, le tracce della sua struttura integrale. Che cosa c'era nei 1659 metri mancanti?

Per fortuna la storia della distruzione e della scomparsa della prima versione di *Metropolis* è anche la storia del suo re-

stauro. E il restauro di *Metropolis*, destinato con ogni probabilità a non essere completato, è una sorta di *thriller* ermeneutico, di immersione in un labirinto di informazioni ambigue, di tracce difficilmente interpretabili e di lacune senza fine. Ed è una storia che, al di là dei fantasmi di Fritz Lang e di Thea von Harbou, sua moglie, di Huppertz e di Pollock, ha anche un protagonista nascosto e di tipo nuovo nella veste del direttore del restauro, che in questo caso ha il nome di Enno Patalas. Storico del cinema, critico, direttore del Münchner Stadtmuseum Filmmuseum, Patalas si è progressivamente specializzato nel lavoro di restauro dei classici della storia del cinema tedesco, compiendo un'attività di importanza assoluta nella difficile ricostruzione del sapere cinematografico. Naturalmente Enno Patalas non è il solo a lavorare in questa prospettiva. Significativi sono anche i lavori della Cinémathèque Française e delle Archives du Film, in Francia, che hanno restaurato brillantemente film come *La Roue* di Gance o *L'Inhumaine* di L'Herbier, o l'*exploit* di Brownlow, che ha ricostruito il *Napoléon*, e anche il restauro di *Das Cabinet des Dr. Caligari* o di *Das alte Gesetz-Baruch* di Dupont e di *Raskolnikov*, realizzati rispettivamente da Bundesarchiv-Filmarchiv di Coblenza (da Regel), dalla Stiftung Deutsche Kinemathek di Berlino e dal Nederland Filmmuseum, o le difficili ricostruzioni di *Intolerance*, realizzate dalla Library of Congress di Washington e dal Moma di New York, o il recente restauro di *Cabiria*, effettuato dal Museo Nazionale del Cinema di Torino e di cui si è occupato anche chi scrive.

Ma, in un certo senso, il lavoro di Patalas, per sistematicità ed estensione, è, soprattutto negli anni '80, il più impegnativo e la sua attività di restauro dei film tedeschi di Lang, Murnau e Lubitsch, nonché di *Der Golem* di Wegener e Boese o ad esempio del primo film astratto, *Opus I* di Ruttmann, musica-

to da Max Butting, ha consentito di scoprire spesso testi di una complessità linguistica e di una ricchezza visiva inattese. Le copie ridotte che ci sono pervenute dagli anni '20, spesso attraverso i preziosi archivi del Museum of Modern Art di New York, o talvolta dal National Film Archive di Londra, erano ovviamente le copie più brevi preparate per l'esportazione, e come tali erano elaborate sulla base del principio di salvaguardare il più possibile l'integrità dello sviluppo narrativo, eliminando il superfluo. E nel superfluo venivano generalmente inserite tutte le ricerche linguistiche, le invenzioni visivo-dinamiche, gli allargamenti delle possibilità espressive del cinema: tutto quanto rende più complesso il linguaggio filmico e ne garantisce la legittimazione artistica.

Il lavoro su *Metropolis*, tuttavia, è stato probabilmente il più difficile di Patalas e pare destinato, come si diceva, a restare incompiuto. È un lavoro che dura nel tempo e che è segnato insieme dall'acquisizione progressiva di materiale nuovo, reperito letteralmente nelle cineteche di più continenti, e dalla definizione progressiva di un metodo di lavoro attraverso l'utilizzazione di documenti extrafilmici per ricostruire il testo originario nella forma autentica.

Da un lato quindi è una storia di copie diverse individuate, controllate, acquisite attraverso ricerche nelle cineteche internazionali e contatti con collezionisti. Dall'altro è la storia del rinvenimento di una documentazione precisa, in grado di offrire allo studioso un quadro attendibile e dettagliato della copia originale nella sua interezza. Per il restauratore di un film si tratta infatti a un tempo di capire la collocazione esatta nel tessuto filmico dei vari segmenti e di individuare gli eventuali segmenti mancanti. E questo è possibile con il supporto non solo di informazioni, ma di testi sistematici relativi alla prima versione.

Per l'attività di restauro dei classici del cinema tedesco Patalas si è avvalso prevalentemente di tre tipi fondamentali di documenti: 1. i quaderni di censura degli anni '20, che contengono l'elenco completo delle didascalie originali; 2. le sceneggiature originali; 3. le partiture musicali, che generalmente presentano indicazioni precise sulle inquadrature, per assicurare il sincronismo tra l'esecuzione musicale e le immagini. Naturalmente non sempre è possibile reperire tutti e tre i documenti relativi a un film.

Inoltre le sceneggiature possono essere semplicemente la versione originale dello sceneggiatore, prima della rielaborazione del regista (come nel caso di *Metropolis*), o le copie usate dal regista nel lavoro di messa in scena e quindi arricchite sia delle eventuali varianti alla struttura drammaturgica, sia degli appunti di regia dell'autore stesso (è il caso della maggior parte delle sceneggiature di Murnau, che sono state conservate dal fratello). E poi una sceneggiatura, seppur rielaborata dal regista, non è ancora il film concluso: in sede di montaggio l'autore può modificare ancora varie soluzioni. E, soprattutto, le sceneggiature tedesche degli anni '20 generalmente non comprendono tutte le indicazioni delle inquadrature, ma presentano in modo dettagliato solo l'andamento narrativo di ogni sequenza, suggerendo magari qualche soluzione tecnica particolarmente significativa. È vero che le sceneggiature di Thea von Harbou sono più dettagliate di quelle di Mayer o di Galeen, e che, in particolare, le sceneggiature per Lang sono estremamente precise e ricche di indicazioni anche linguistiche. Ma i cambiamenti apportati da Lang in sede di realizzazione non sono secondari e in ogni modo investono certamente l'organizzazione strutturale dei piani nella sequenza.

Anche se è difficile giudicare analiticamente il rapporto tra la sceneggiatura della Von Harbou e la realizzazione di

Lang per un film come *Metropolis* che abbiamo in una versione mutila, tuttavia per i pochi segmenti che ho potuto controllare le varianti sembrano consistenti: e magari appaiono più consistenti nell'organizzazione dei piani e degli spazi di una sequenza che non presenta particolari innovazioni visive, piuttosto che in segmenti più sperimentali (come ad esempio nel racconto di Josaphat sulla falsa Maria a Yoshiwara).

Il lavoro di restauro di *Metropolis* è realizzato quindi a partire dalla *Zensurkarte*, che viene fornita al Münchner Stadtmuseum Filmmuseum nel 1980 dallo Staatliches Filmmarchiv della DDR, dalla sceneggiatura originale della Von Harbou, priva delle note di regia di Lang, reperita dagli eredi nell'archivio del compositore Gottfried Huppertz e attualmente in possesso della Stiftung Deutsche Kinemathek di Berlino, e infine da una copia della riduzione per pianoforte della partitura di Huppertz, fornita dal Deutsches Institut für Filmkunde di Wiesbaden. Questa partitura presenta 1029 indicazioni relative al testo filmico per consentire al direttore d'orchestra di realizzare una perfetta sincronia tra musica e immagine: e costituisce dunque il documento più dettagliato sul testo filmico originale. Secondo l'opinione di Patalas «quasi un piano su due e quasi tutte le didascalie sono indicate». Grazie all'amabilità di Patalas ho potuto avere l'elenco delle parole chiave della partitura (*Bildfolge nach der Partitur*), che mi ha permesso di distinguere nell'ambito del testo i segmenti integri o ricostruiti dai segmenti più o meno ampiamente ridotti o monchi.

Parallelamente al reperimento dei documenti informativi necessari, il Münchner Stadtmuseum Filmmuseum ha acquisito copie diverse del film, procedendo ad analisi comparate e a integrazioni sistematiche. Le copie di *Metropolis* che circola-

vano in Europa e nel mondo dal secondo dopoguerra sino a tutti gli anni '70, come abbiamo già accennato, erano realizzate a partire dalla copia del Museum of Modern Art, tratta a sua volta dalla versione tronca dell'UFA degli anni '30. Dal 1961 il National Film Archive ha una copia di 2610 metri, nella quale è compresa anche la scena dello stadio. Il Münchner Stadtmuseum Filmmuseum ricupera prima una copia russa, al Gosfilmofond, che si rivela essere una copia ridotta della versione americana, presa evidentemente dal Reichsfilmarchiv alla fine della guerra. Nel 1979 grazie a un'informazione di Kenneth Anger, il Münchner Stadtmuseum Filmmuseum viene a conoscenza dell'esistenza in Australia di una copia a colori contenente varie scene mancanti dalle versioni in circolazione. La copia è di proprietà di un collezionista di Melbourne, Harry Davidson, e alla sua morte, tramite il National Film and Sound Archive di Canberra, il Münchner Stadtmuseum Filmmuseum riesce a entrare in possesso della copia. Nel 1981 è la volta di un'altra acquisizione importante: dallo Staatliches Film Archiv della DDR il Münchner Stadtmuseum Filmmuseum riceve una copia restaurata negli anni '60, ma non diffusa in Occidente, della lunghezza di 2927 metri, la quale è la sintesi della versione americana che si trovava nel Reichsfilmarchiv (2826 metri) e della versione inglese. Moroder – impegnato nella preparazione della versione rock del film – intanto ha ristampato il negativo nitrato della copia del Museum of Modern Art, che presenta immagini di livello più elevato, e tramite il Bundesarchiv di Coblenza, il Münchner Stadtmuseum Filmmuseum ne ottiene una copia che servirà come base per tutte le versioni successive. Nel 1987 sotto la direzione di Patalas, Gerhard Ullmann e Klaus Volkmer montano una copia di 3153 metri, in cui sono inseriti tutti i materiali visivi e tutte le informazioni relative ai segmenti perduti.

Una documentazione ulteriore è anche offerta dai tre album di fotografie del *tournage* di *Metropolis*, scattate da Horst von Harbou, fratello di Thea, e donate da Lang alla Cinémathèque Française: è un materiale di grande importanza, perché consente di vedere per la prima volta immagini delle parti perdute, che modificano parzialmente l'iconografia del film conosciuto, presentando altri spazi, altri eventi e una più ampia articolazione delle scenografie, che in fondo sembrano assumere una ulteriore molteplicità di stile. Intanto il reperimento presso la Murnau Stiftung di un frammento della versione del 1927, con 25 didascalie originali, copre parzialmente una lacuna importante relativa alla grafia degli intertitoli originali. Ma, nota il testo ciclostilato del Münchner Stadtmuseum Filmmuseum sul restauro di *Metropolis*, «ancora molto resta da fare: definire didascalie il più possibile fedeli all'originale anche dal punto di vista grafico, produrre un negativo della versione restaurata, una copia sonora o colorata conforme all'originario piano di viraggio, che peraltro è ancora da trovare o da ricostruire». Oggi, in ogni modo, la copia del Münchner Stadtmuseum Filmmuseum è di 3170 metri. Sulla base della documentazione della *Zensurkarte*, della sceneggiatura originale e della *Bildfolge nach der Partitur*, nonché degli album di fotografie del *tournage*, è possibile naturalmente individuare nella loro generalità i segmenti perduti, che varrà la pena di sintetizzare qui per sommi capi:

1. Il segmento di Georgy che ha indossato i vestiti di Freder e si reca in auto verso la casa di Josaphat, seguito dallo Schmale. Durante il tragitto, vede in un'auto un'affascinante donna seminuda, è colpito dalle attrazioni di Yoshiwara e decide di andarvi.
2. Il segmento sulla statua di Hel e il dialogo tra Rotwang e Fredersen su Hel.

3. Il segmento nella cattedrale con Freder che ascolta la predica del monaco Desertus dedicata all'Apocalisse e alla grande Babilonia, madre di tutti i peccati.
4. Un segmento molto lungo nell'*Intermezzo*, articolato in più episodi: Freder, dopo avere atteso vanamente Maria nella cattedrale, va alla ricerca di Josaphat, presso il quale spera di trovare Georgy; ma Georgy, dopo la notte a Yoshiwara, è stato scoperto dalla spia di Fredersen, lo Schmale, che dopo averlo seguito all'edicola dei giornali, lo aggredisce in auto e lo rinvia al lavoro in fabbrica; intanto Freder conferma a Josaphat la sua intenzione di proseguire la propria ricerca; poi lo Schmale irrompe da Josaphat e con la corruzione, il ricatto e la violenza cerca di spingerlo a lasciare Metropolis.
5. Due segmenti molto brevi: durante l'allucinazione febbrile di Freder, alcune inquadrature del monaco dal pulpito mentre alza la Bibbia e dello Schmale vestito da monaco.
6. Brevi segmenti all'inizio della terza parte del film (*Furioso*): un colloquio tra Fredersen e lo Schmale, e una didascalia che annuncia lo stato di tensione degli operai, frenati soltanto dall'attesa del Mediatore.
7. Dopo la seconda sequenza nella Città dei morti, un breve segmento con Fredersen che spia nell'ombra Rotwang e Maria, ascolta i propositi di vendetta dell'inventore e lo aggredisce.
8. Un segmento relativo alla rivolta operaia e alla distruzione delle macchine: la sala macchine, la *Molochmaschine*, Grot.
9. Alcuni brevi segmenti durante il salvataggio dei bambini dall'inondazione (in particolare la didascalia: «Dove sono i vostri padri e le vostre madri?»).
10. Un altro segmento più lungo in cui Freder riesce a scardinare un'inferriata che ostacolava il salvataggio.
11. Un breve segmento di Rotwang impazzito nello spazio; Hel che dice: «Ora ti vengo a prendere mia Hel».

12. Una serie di brevi segmenti relativi al finale intrecciarsi degli eventi: la folla alla caccia della falsa Maria («la strega»), vede Maria uscire dai Giardini Eterni e la insegue scambiandola per la «strega». Maria si nasconde. Poi, com'è noto, la folla si imbatte nel gruppo che viene da Yoshiwara guidato dalla falsa Maria, mentre Rotwang scorge Maria e la insegue credendola Hel.

Il materiale perduto – che presumibilmente tende a coincidere con i 1000 metri di differenza tra la versione originale e le versioni rimaneggiate da Channing Pollock e dall'UFA – presenta quindi caratteristiche diverse: oltre al segmento su Hel, di cui si è parlato, sono estremamente consistenti i tagli relativi ai personaggi di Josaphat, dello Schmale e di Georgy. Non solo il mondo di Yoshiwara risulta ridotto all'essenziale, ma sono stati eliminati alcuni passaggi dedicati alla vita quotidiana a Metropolis, che paiono tutt'altro che irrilevanti rispetto alla rappresentazione della struttura e dei rapporti intersoggettivi nella città. Sono infatti inquadrature che delineano strutture urbane, forme di relazioni, e gruppi sociali che costituiscono uno strato intermedio tra i milionari e il proletariato industriale. Le fotografie raccolte negli album conservati alla Cinémathèque Française testimoniano la presenza a Metropolis di una *middle class* che invece è del tutto assente nella versione conosciuta del film. Anche il segmento del viaggio in macchina di Georgy verso Yoshiwara, presenta aspetti particolari. Un articolo del 1927 di un critico attento, Balthazar, sottolinea gli effetti sperimentali della sequenza:

L'operaio sale in macchina. Alla vista di una prostituta su un'auto vicina (sembra un'immagine di Dix ed è fotografata in modo straordinariamente suggestivo) e dell'insegna di Yoshiwara, una

specie di casa di piacere di grandi dimensioni, il sangue comincia a bollirgli nelle vene. Artifici visivi di questo tipo li abbiamo già visti nei film «assoluti» di Léger e Picabia e in *Tänzer meiner Frau* di Alexander Korda, ma mai in scala così grande.

È una ulteriore testimonianza della complessità della scrittura filmica di *Metropolis*, che coordina in un quadro coerente opzioni linguistiche e modelli cinematografici estremamente diversi.

La sceneggiatura di Thea von Harbou descrive più efficacemente del brano di Balthazar la seduzione visiva. All'interno dell'auto un giovane biondo e una donna «in una elegante toilette da sera, nera e molto scollata. È carica di gioielli vistosi, molti anelli e braccialetti; il mantello di broccato le è scivolato dalle spalle... La testa dell'uomo è appoggiata sul petto della donna, il cui volto ha un sorriso trionfante. Le sottili mani inanellate passano sulle spalle e sul seno e aprono l'abito. L'immagine scompare mentre comincia a intravedersi il corpo nudo della donna». È un testo totalmente risolto nella descrizione dell'azione e che, a differenza di altri passaggi significativi della sceneggiatura, non presenta alcuna indicazione tecnica. La scrittura da «film assoluto» deve essere quindi completamente attribuita all'invenzione di Lang e dei suoi operatori.

Non è facile neppure ricostruire il processo compositivo di *Metropolis*, che le dichiarazioni e le verità presunte e troppo facilmente consolidate non consentono certo di delineare in modo persuasivo. In genere i critici accettano come punto di partenza un'affermazione di Lang che collega l'idea del film al viaggio negli Stati Uniti che fece nell'ottobre 1924 insieme a Pommer in rappresentanza della cinematografia tedesca.

In un lungo colloquio con Herman Weinberg, sua figlia Gretchen e altri amici a New York, Lang ha voluto rievocare la sua esperienza di cineasta: «*Metropolis*, sapete, è nato dalla mia prima visione dei grattacieli di New York, nell'ottobre 1924, mentre andavo a Hollywood per conto dell'Ufa a studiare i metodi di produzione americana. E, visitando New York, ho pensato che era l'incrocio di molteplici e confuse forze umane che si spingevano a vicenda nell'irresistibile desiderio di sfruttarsi, vivendo in un'ansia perpetua» (*La Nuit viennoise*). Questa versione è stata generalmente accettata da critici e storici. Ma invero l'«UFA Magazine» pubblicato in occasione dell'uscita di *Metropolis* racconta un'altra genesi del film. Durante un viaggio in macchina, Thea von Harbou avrebbe avuto la prima idea, e sul retro di un biglietto di cinema avrebbe stenografato quattro parole che sintetizzavano gli elementi essenziali della sequenza dello stadio: «stadio sole giovani raggianti». Anche se la versione accreditata dalla brochure di presentazione ufficiale del film dell'UFA presenta un livello maggiore di attendibilità di un articolo, la situazione resterebbe poco chiara, se non intervenisse un ulteriore elemento documentario a rendere infondata l'affermazione di Lang. In un numero del giugno 1924 della «Licht-Bild-Bühne» (giornale professionale del cinema tedesco, che nel 1924 esce a Berlino tre volte alla settimana e in seguito tutti i giorni lavorativi), compare un annuncio concernente *Metropolis*: «Lang e Thea von Harbou approfittano di un viaggio di piacere per terminare la sceneggiatura del loro prossimo film, le cui riprese cominceranno nel mese di luglio. Titolo del film: *Metropolis*». E nel luglio 1924 il programma di produzione dell'UFA comprende tra l'altro il *Dr. Faustus* di Berger e *Metropolis*, il cui *tour-nage* è previsto per l'autunno. In realtà le riprese di *Metropo-*

lis cominceranno solo il 22 maggio 1925. Intanto Thea von Harbou scrive anche una versione romanzesca di *Metropolis*, che uscirà nel 1926. Prima del viaggio di Lang in America, dunque, *Metropolis* non era solo un'idea generica nella mente o negli appunti di Thea von Harbou, ma un progetto preciso dell'UFA, annunciato ufficialmente nell'ambito dei programmi di produzione. L'affermazione di Lang è dunque falsa nella sua generalità. Può darsi tuttavia che Lang abbia voluto riconoscere, nella sua forzata contemplazione dalla nave della *skyline* dei grattacieli di New York, una suggestione visiva molto forte e magari gli elementi essenziali della configurazione architettonica della città del futuro, che poi avrebbe realizzato con la collaborazione determinante di Otto Hunte, suo scenografo abituale, e di Erich Kettelhut, che in *Metropolis* si occuperà in particolare della progettazione delle scenografie urbane.

Se quindi devono essere cronologicamente anticipate la genesi e l'elaborazione della sceneggiatura di *Metropolis*, si tratta tuttavia di ricordare che il testo si presenta come una sorta di grande spazio in cui confluiscono temi, situazioni, personaggi, immagini, soluzioni largamente diffuse nella letteratura, nel teatro e nello stesso cinema contemporaneo, ridefiniti in una struttura narrativa scandita sul pathos e su meccanismi di attrazione palesemente popolari. *Metropolis* «è un racconto di fate» dirà Lang molti anni più tardi. Ma invero, sul piano del racconto *Metropolis* è piuttosto un pot-pourri, una sintesi di elementi di immaginario presenti nella produzione simbolica popolare come in quella colta, e si attesta in fondo più come il risultato di un lavoro di fusione di fonti differenti che come il prodotto di un'invenzione soggettiva originale. In questo senso, proprio perché si appoggiava a temi diffusi e popolari, il film poteva apparire come un investi-

mento appetibile per l'UFA: la sua logica di produzione rifletteva un atteggiamento industriale, realizzato in conformità alle nuove leggi dell'industria culturale, consapevole delle esigenze della riproduzione e della circolazione dell'immaginario nella società metropolitana internazionale.

Già in un articolo del 1927 pubblicato sulla rivista «Das Tagebuch», Karl Pinthus aveva individuato una lunga serie di fonti di *Metropolis*. Vale la pena di citare ampiamente:

[...] Thea von Harbou risolve su un piano sentimentale la questione sociale giunta alle estreme conseguenze: alla fine del film il figlio del miliardario [...] pone la mano del padre, grande capitalista, in quella dell'agitatore operaio (cfr. Georg Kaiser). Questo, al pari di tutti gli altri elementi di fondo del film (cfr. *R.U.R.* di Capek e *When the Sleeper Wakes* di Herbert George Wells) – l'inventore, miscuglio di Caligari e Mabuse; la distruzione delle macchine (cfr. *Die Maschinenstürmer* di Toller); la lotta tra i due rivali sul tetto della chiesa (cfr. *Zwischen Himmel und Erde* di Ludwig); l'animazione di una danza di morte (cfr. *Das Salzburger grosse Welttheater* di Hofmannsthal-Reinhardt); cento altri, sino al «giardino eterno» risalente a Semiramide e Kling-sor, sino allo sdoppiamento della donna in essere nobile e demoniaco, al salvataggio dei bambini della città sommersa – tutto questo, insomma, appartiene all'universo espressivo di un mondo tramontato ancorché vivo.

In particolare il riferimento a Kaiser e alla sua trilogia (*Ko-rolle, Gas I, Gas II*) è preciso: non solo la lotta di classe, la rivolta operaia e l'accordo finale tra il padrone e i lavoratori dominano *Gas*, ma il film riprende anche alcuni passaggi del dramma, dall'esplosione nella fabbrica alla struttura produttiva fondata essenzialmente sulla riproduzione dell'energia.

Altri critici hanno suggerito delle possibili fonti: Keiner cita *Votati alla morte* di Jean-Claude Ferrère e *I cinquecento milioni della Begum* di Verne.

La figura del robot che la Harbou definisce *Maschinenmensch Hel*, poi, riprende una precisa tradizione di immaginazione della tecnologia del futuro che va dall'*Homme Machine* di Offray de la Mettrie (1748) all'*Ehefron aus blossom Holse* (1789) di Jean Paul, da Bella in *Isabelle von Aegypten* (1800) di Achim von Arnim all'Olimpia di *Der Sandmann* (1815) di Hoffmann, all'Hadely di *Eve future* (1886) di Villiers de l'Isle Adam, un racconto che ha probabilmente influenzato direttamente la Von Harbou. Sono tutti testi che delineano la figura del *Maschinenmensch* come forma di sintesi tra la tecnologia e l'umano e la immaginano come un essere di sesso femminile (cfr. sul tema *The Vamp and the Machine* di A. Huysen). La scena dell'inondazione riprende poi un episodio di *Gli Indomabili* di Marinetti. Kracauer, in *From Caligari to Hitler*, sottolinea in particolare la ripresa di alcune componenti essenziali di *Homunculus* (1916) di Otto Rippert, su scenario di Robert Reinert: non solo *Homunculus* è un androide, un prodotto artificiale, come Golem, e sulla scia di Frankenstein, ma prefigura addirittura la sobillazione della rivolta operaia: «Travestito da operaio incita a sommosse che gli forniscono il pretesto come dittatore di schiacciare spietatamente le masse».

Anche *Algol* (1920) di Hans Werckmeister, su sceneggiatura di Hans Brenert, presenta una società del futuro rigidamente divisa in classi e subalterna al dominio delle macchine. Il film descrive il lavoro in fabbrica e un incidente che scatena la rivolta operaia, nonché il conflitto tipicamente espressionista tra padre e figlio: tutti temi destinati a essere ripresi in *Metropolis*.

Ma al di là delle fonti esterne la sceneggiatura di *Metropolis* rielabora temi, situazioni, personaggi presenti in sceneggiature scritte precedentemente da Lang. Particolarmente significativa a questo proposito è la sceneggiatura *Lylith und Ly*, girata da Erich Kober in Austria nel 1919. Lotte Eisner cita il riassunto del soggetto ricostruito da Walter Fritz:

Frank Landow, uno studioso libertino, sta lavorando all'invenzione di uno specchio televisivo. Durante un viaggio in India scopre una pergamena che gli svela il segreto della creazione della vita. Al suo ritorno, servendosi di un rubino, dà vita a una statua, opera di un suo amico scultore. Nasce la creatura Lylith, della quale Landow si innamora. Continua a lavorare alla sua invenzione e presto lo schermo è pronto. Intanto Landow, che non sta mai a lungo con la stessa donna, s'innamora di Ly. Allora Lylith si trasforma in vampiro e Frank, testimone impotente, vede nello schermo come assassina un suo amico. Il vampiro diventa sempre più forte. Mentre Landow giace a letto con una febbre nervosa, Lylith gli compare sotto le spoglie di Ly e minaccia la stessa Ly. Disperato, Frank distrugge lo schermo televisivo sul quale è stato costretto a seguire l'orrendo spettacolo e frantuma la statua da cui è nata Lylith. Ma solo dopo che ha gettato nel fiume il rubino, la pietra del vampiro, lui e Ly riescono a liberarsi dal potere delle forze soprannaturali.

Nel testo non solo l'invenzione dello schermo televisivo anticipa lo schermo-specchiera di *Die Spinnen* e di *Metropolis* e quello di *L'Inhumaine*, ma ancora più significativamente lo scienziato protagonista trasforma una statua in un androide affascinante, che a un certo punto si rende autonomo dal suo creatore e per vendetta compie alcuni delitti. Il tema dello scienziato che supera i limiti della natura, e dell'automa che

diventa ribelle e assassino, delineano già uno degli assi narrativi e simbolici di *Metropolis*. Altri riscontri sono magari meno precisi, ma non vanno sottovalutati. Il tema della vendetta attraversa quasi tutte le prime sceneggiature di Lang e anche l'intreccio *femme fatale*-morte, altrettanto feuilletonistico, è al centro di *Totentanz* e di *Pest in Florenz*, come di *Die Frau mit den Orchideen* (tutti di Rippert) e di *Halbblut*, primo film di Lang. Il conflitto padre-figlio, poi, era già al centro di *Pest in Florenz*. La figura di Fredersen, del Superuomo, cioè di un personaggio che controlla e programma sulla base di una razionalità superiore una molteplicità di persone, situazioni ed eventi, non va probabilmente attribuita alla sola Von Harbou. Il Superuomo è già presente in forma precisa non solo nel film *Die Spinnen*, ma anche nel romanzo scritto da Lang e uscito parallelamente al film, prima a puntate sul «Film-Kurier», tra il 1919 e il 1920, e poi in volume nel 1920. Più ancora di Mabuse, la terribile Lio Sha è infatti un personaggio di intelligenza superiore che usa la sua razionalità per programmare l'attività della sua organizzazione gangsteristica. Scrive Lang nel romanzo:

Quando lui [il segretario generale] portava un messaggio del capo, allora tutti obbedivano senza obiezioni. Si eseguivano con piacere gli ordini perché l'esperienza aveva insegnato che tutti i piani, le decisioni, le proposte, erano espressione di uno spirito superiore, di una intelligenza che legge nel futuro e di una capacità geniale di puntare sul colore giusto, qualità che sono sempre coronate dal successo.

È una descrizione che non solo anticipa i superuomini del cinema langhiano, da Mabuse a Fredersen, da Haghi allo stesso professor Baum, ma prefigura le stesse immagini di

Führer elaborate dalla Von Harbou durante il periodo nazista, in particolare nella sceneggiatura di *Der Herrscher*, Premio Nazionale del Cinema 1937.

Ma, mentre i superuomini della Von Harbou si presentano come persone dotate di qualità superiori e per questo legittimamente destinati al comando, i superuomini di Lang paiono piuttosto espressione di una nietzschiana *Wille zur Macht*, la quale diventa mero delirio di potere che rovescia ogni moralità sociale e si esercita attraverso un uso freddo e razionale della forza. «Non esiste la fortuna. Solo la volontà di potenza», dice il dottor Mabuse, proponendosi come nietzschiano «contromovimento» nichilistico nella realizzazione storica della crisi dei valori, nell'epoca della morte di Dio. Il superuomo langhiano non va mai al di là dell'organizzazione del negativo, anche se può assumere immagini affascinanti. Il superuomo della Harbou (il Fredersen che si riscatta pienamente nel romanzo, Clausen in *Der Herrscher*) rappresenta invece una possibile realizzazione positiva, tende quasi a legittimare il *Führerprinzip*.

Di altri temi, più generici, sembra inutile cercare analiticamente anticipazioni nel lavoro precedente di Lang: la distruzione, la minaccia del destino, la sopraffazione morale e la violenza, e una sorta di tensione quasi automatica o faticosa verso la morte e la sua inesorabilità, costituiscono il tessuto di ripetizioni, di ricorrenze e di vere e proprie ossessioni che caratterizzano tutti i film di Lang. E forse richiederebbero a un tempo di essere considerate come la sapiente organizzazione di *topoi* narrativi e di attrazioni spettacolari necessari per catturare un pubblico vasto e popolare, e insieme come un tessuto immaginario le cui ripetizioni rinviano a meccanismi psichici profondi e intenzionalmente occultati.

A uno sguardo più ravvicinato sembra dunque che anche le sceneggiature firmate solo da Thea von Harbou si avvalgano in qualche misura della collaborazione ideativa di Lang e che riprendano intenzionalmente temi già trattati da Lang e quindi non estranei alla sua immaginazione e al suo *Kunstwollen*, alla sua disposizione creativa. Inoltre è probabile che nel rapporto quotidiano tra marito e moglie il confronto sui progetti di lavoro comune fosse molto stretto, anche se poi ognuno si impegnava a sviluppare una professionalità e dunque un campo di lavoro specifico molto precisi e definiti.

Non ci sono testimonianze dettagliate e attendibili sul metodo di lavoro comune di Lang e Thea von Harbou, e anche uno studio molto attento e documentato come quello di Keiner non riesce a sciogliere alcuni interrogativi. Sulla base della testimonianza della segretaria della Von Harbou, Elfriede Nagel, Keiner descrive in questi termini la tecnica e le abitudini di lavoro della sceneggiatrice:

[Thea von Harbou] lavorava su tutte le sceneggiature in modo rapido e intenso. Prima di tutto scriveva le idee di base su un'agenda apposita per ogni film, articolando la struttura per avere un'ossatura generale precisa. «Non ha mai lavorato in maniera approssimativa» (Elfriede Nagel). Il passo successivo era l'elaborazione cronologica dello sviluppo scenico, senza dettagli. Questo primo *exposé* era lungo normalmente da sette a dieci pagine e conteneva come «busto» l'inizio e la fine della storia. Se c'erano dei punti particolarmente importanti, «allora questi passaggi erano scritti a parte e collegati allo schema generale, in modo che non venisse dimenticato niente» (E.N.). «Il treatment e la sceneggiatura finale erano poi dettati alla segretaria, che batteva tutto a macchina mentre lei si dedicava al ricamo» (R. Keiner, *Thea von Harbou und der deutsche Film bis 1933*).

Nonostante queste testimonianze resta difficile comprendere in profondità i termini del rapporto professionale tra Lang e Thea von Harbou. In genere i critici hanno attribuito alla Von Harbou la responsabilità delle numerose componenti popolari, dozzinali e kitsch indubbiamente presenti nelle sceneggiature dei film tedeschi di Lang. Sarebbe difficile negare la presenza di questi elementi. E tuttavia tra le sceneggiature della Von Harbou ci sono testi più rigorosi. Da un lato le sceneggiature del *Dr. Mabuse* e di *Die Nibelungen* sanno evitare pienamente le cadute nel kitsch e sviluppano significativamente – su soggetti non originali – i temi della moltiplicazione e dello scambio d'identità, delle sostituzioni di persona e del travestimento; e i testi per *M* e per *Das Testament des Dr. Mabuse* presentano un'indubbia maturità di concezione e di organizzazione del racconto. Dall'altro le sceneggiature della Von Harbou per Murnau, per Dreyer o per Von Gerlach presentano un'articolazione narrativa dei temi molto più filtrata ed elaborata: è il caso di *Der brennende Acker* e di *Phantom*, scritti presumibilmente tra il 1921 e il 1922, di *Michael* del 1924 e di *Zur Chronik von Grieshaus* del 1925. Inoltre va rilevato che le sceneggiature scritte da Lang da solo – per quanto è possibile sapere attraverso l'accurato lavoro di ricostruzione di Lotte Eisner – sono invero ancora più apertamente organizzate in funzione del gusto popolare e della logica e della tecnica del feuilleton. Da *Halbblut* a *Pest in Florenz*, da *Totentanz* a *Lylith und Ly*, sino a *Die Spinnen* gli scenari elaborati da Lang sono un'aperta applicazione all'industria cinematografica dei canoni, della logica e dei *topoi* dei racconti popolari, dal romanzo d'appendice al romanzo d'avventura alla Karl May.

L'incontro con Thea von Harbou non sembrerebbe quindi implicare una popolarizzazione delle sceneggiature langhian-

ne, ma al contrario una riarticolazione più complessa: alle sceneggiature unidimensionali e a feuilleton del primissimo Lang sembrano subentrare testi più elaborati che mescolano supporti, strutture e istanze popolari ad articolazioni tematiche più filtrate e sostenute da una presunzione di dignità culturale.

Secondo la storiografia cinematografica la collaborazione tra Lang e Thea von Harbou comincia con l'elaborazione della sceneggiatura di *Das Wandernde Bild* (Lang, 1920) e prosegue con la sfortunata esperienza di *Das Indische Grabmal*, che Lang avrebbe voluto realizzare e che invece fu messo in scena da Joe May. Si tratta ancora di un racconto d'avventura in cui gli sceneggiatori avevano voluto inserire alcuni momenti di più ampia rilevanza simbolica. È indubbio che dal punto di vista della qualità del testo, la prima svolta determinante nella carriera cinematografica di Lang sia costituita da *Der müde Tod*, ma l'esatta attribuzione della sceneggiatura del film risulta ancora oggi incerta. Mentre la Eisner accredita Lang e la Von Harbou come coautori, i titoli di testa di alcune copie del film riportano solo il nome della Von Harbou e la copia del Gosfilmofond di Mosca, al contrario, solo il nome di Lang. Inoltre una locandina riprodotta nel libro di F. W. Ott su Lang presenta la dizione «Scritto e diretto da Fritz Lang». Ci si trova quindi di fronte a elementi contraddittori che non rendono certo semplice il lavoro interpretativo. In ogni modo l'impressione è che l'incontro con la Von Harbou garantisca a Lang sceneggiature più complesse ed elaborate, anche se non prive di numerosi aspetti popolari e kitsch. E il fatto che altri film di altri registi tratti da sceneggiature della Von Harbou presentino minori concessioni ai canoni commerciali e al feuilleton sembra piuttosto suggerire che fosse Lang stesso a preferire soggetti ricchi di mec-

canismi e di attrazioni popolari, nella convinzione del carattere apertamente di massa del nuovo linguaggio.

D'altra parte le testimonianze di Lang relative all'elaborazione delle sceneggiature e al rapporto con il pubblico sono tutte caratterizzate dalla volontà di adeguare il testo filmico a un livello medio di comprensione del pubblico e di escludere quindi le ricerche narrative e visive più sofisticate. Da un lato infatti Lang rivendica l'idea di presentare gli eventi di *Das Cabinet des Dr. Caligari* come la storia di un pazzo, affinché il pubblico possa comprendere e accettare le innovazioni visive e immaginative del film (ma su questo problema le versioni diffuse sono molto differenti l'una dall'altra). Dall'altro, come si è già ricordato, afferma di aver rinunciato a sviluppare il *côté* magico-demoniaco di *Metropolis* «perché il pubblico non l'avrebbe capito». Ed è certo significativo che un annuncio pubblicitario dell'UFA per *Metropolis* dica: «Sapete quanto avete guadagnato con i film di Fritz Lang, con i *Nibelunghi* e con il *Dottor Mabuse*. Guadagnerete ancora di più quando proietterete *Metropolis*» (cit. nell'ottima ricostruzione di B. Eisenschitz, *Metropolis, la UFA et le cinéma allemand*).

Lang è un regista *per* la produzione: non è un autore difficile che realizza film grazie a un prestigio critico o intellettuale. Il suo cinema è all'inizio cinema di buona professionalità che incontra il favore del pubblico. E sarà su questo fondamento di redditività dei suoi film che Lang costruirà progressivamente la propria figura d'autore, senza mai perdere di vista la necessità del profitto. Nell'articolo più significativo scritto negli anni '20, *Kitsch, Sensation, Kultur und Film*, Lang ammette apertamente la propria attenzione precipua alla popolarità del cinema. «Vorrei chiarire che non appartengo al genere di uomo che misura il valore culturale di un

film quanto più è lontano dal gusto del pubblico, perché io stesso ho sperimentato che il pubblico di tutti gli strati si fa affascinare dai film artistici quando non si allontanano troppo dal carattere filmico e quando la serietà non si trasforma in noia». Lang non nega di fare film a sensazione («il *Dr. Mabuse* – dice, – era un film a sensazione») e sottolinea l'importanza delle attrazioni spettacolari nell'economia del racconto filmico, ma considera la sensazione come un elemento del mondo moderno e afferma l'assoluta centralità – per il cinema – della rappresentazione della contemporaneità e dei suoi caratteri essenziali. «La base del successo [del *Dr. Mabuse*] non era il sensazionale, in quanto questo aspetto del film restava in secondo piano. Il successo si fondava sullo sfruttamento del film come immagine del tempo, o meglio sulla considerazione del film come documento del tempo». E più avanti aggiunge: «Il film, figlio del tempo, deve diventare immagine del tempo». È un'affermazione significativa che riflette non solo una concezione del cinema come rappresentazione e come espressione privilegiate del mondo moderno, ma anche l'idea che il cinema debba cogliere lo spirito e l'essenza del tempo, che, forse, è nel suo ritmo. Scrive Lang in un altro passaggio: «Non importa che genere di soggetto si sceglie, ma lo spettatore d'oggi deve essere in grado di coglierlo alla stessa velocità a cui le immagini corrono davanti ai suoi occhi». È una concezione che ha analogie con un'affermazione di Ruttmann del 1919 (che vuole realizzare un'arte legata al «carattere specifico del tempo», e cioè al suo «ritmo») e che in ogni modo riprende discorsi diffusi nell'età delle avanguardie anche al di fuori delle avanguardie stesse. Ma c'è un'altra idea di Lang che va sottolineata. Scrive Lang:

Per comprendere l'uomo come concetto, è necessario far assumere ai suoi sentimenti e alle sue azioni, anche minime o insignificanti, una dimensione superiore al normale. È necessario cioè fare come nei secoli passati: stilizzarlo e metterlo su un piedistallo. I monumenti non si mettono a livello del suolo: vanno collocati in alto, al di sopra della testa della gente, perché abbiano maggiore efficacia.

Il cinema deve realizzare una stilizzazione dell'antropologico, trasmutare l'umano in strutture formalizzate. Lang sottolinea l'assoluta centralità dello stile nel lavoro di messa in scena, qualsiasi «soggetto venga scelto». Il supporto narrativo, gli elementi che riguardano «l'uomo, i suoi sentimenti, le sue passioni» costituiscono solo un tessuto di base su cui deve esercitarsi la qualità fondamentale del lavoro del cineasta, la sua capacità di stilizzazione. E allora va probabilmente riconosciuto che il gusto letterario e narrativo di Lang, largamente debitore nei confronti della tradizione del romanzo popolare, ha davvero ben poco a che vedere con il lavoro di cineasta di Lang, con la qualità delle sue regie. Lang è uno sceneggiatore piuttosto discontinuo che ha firmato anche soggetti estremamente mediocri. Non solo la sua grandezza, ma la sua stessa professionalità più significativa sta altrove: è nella concezione del cinema come arte dello spazio e nella ideazione della scena come orizzonte simbolico in cui si dispongono strutture e configurazioni visive dall'altissimo grado di formalizzazione. È nella capacità di trasformare tutta la varietà e l'eterogeneità dell'essente profil-mico in un percorso di stilizzazione complessa.

Lang stesso, pur volendosi confrontare con messaggi e con opzioni ideologico-moralistici, ha confessato nel breve schizzo autobiografico scritto per la Eisner, quasi in apertu-

ra del testo: «Innanzitutto io sono un visivo. Percepisco le esperienze solo attraverso gli occhi».

Il cinema è per lui l'impresa complessa e affascinante di ricondurre a un'idea, a una stilizzazione visiva una varietà eterogenea: un'esperienza di lavoro concreto e accanito per avvicinare il visibile a una visione virtuale, mentale, a un'idea degli occhi. Thea von Harbou ha presumibilmente favorito questa operazione, gli ha fornito i supporti narrativi necessari, nel bene e nel male.

Semmai un altro discorso andrebbe fatto sulle qualità tecniche delle sceneggiature di Thea von Harbou. Purtroppo molte sono perdute e le poche conservate non sono di facile consultazione. La Eisner, che ha potuto studiare il testo per *Phantom*, ha citato nel suo libro su Murnau alcuni passaggi interessanti che attestano una scrittura ampiamente descrittiva e analitica che si distacca nettamente non solo dalle sceneggiature di Mayer, ma anche, ad esempio, dalla sceneggiatura di Galeen per *Nosferatu* (anche se, delle sceneggiature della Von Harbou, Krasna-Krauss aveva affermato che avrebbero potuto essere pubblicate come poesie). E insieme le sceneggiature presentano una indubbia capacità di invenzione, indirizzata non solo all'articolazione degli aspetti narrativi più lineari e tradizionali, ma anche verso innovazioni e sperimentazioni particolari. In *Phantom* la sequenza allucinatoria in cui lo schermo diventa nero e la carrozza della donna diventa un arabesco bianco in movimento non è frutto della fantasia del regista, ma è già lucidamente prevista dalla sceneggiatura e viene solo perfezionata da Murnau. Scrive Thea von Harbou:

La camera sfuma davanti ai suoi occhi e si trasforma.
Strada di una città.

È l'immagine fedele di una strada di tutti i giorni. Tuttavia ha l'aria delle strade che si vedono nei sogni. In essa nulla è definito e preciso tranne le due cose importanti: la vettura di Veronika, attorno a cui corre un levriero russo, che avanza velocemente, e Lorenz che insegue il tiro. Corre ansimando, affaticato, ma perde terreno. La gente si volta a guardarlo e ride con espressioni deformate. Lorenz sente che le forze lo stanno abbandonando. La distanza tra lui e la vettura aumenta. Veronika si volta verso di lui, ride, chiama il cane. Scivola verso una luce cuneiforme, scintillante, mentre tutto il resto, compreso Lorenz, si oscura gradualmente e finisce nell'ombra. Infine la donna scompare. Vicino alla mdp¹ il volto disperato di Lorenz, affannato, sudato, che è inghiottito in un vortice di ombre.

Delle sceneggiature scritte per Lang soltanto i testi per *Die Nibelungen* e per *Metropolis* sono conservati. Personalmente ho potuto controllare vari passaggi, ma non studiare analiticamente la copia della sceneggiatura di *Metropolis* che è stata rintracciata nell'archivio di Gottfried Huppertz, autore della musica del film: è quindi una copia senza gli appunti di regia di Lang, che, a giudicare dall'unica pagina a noi pervenuta, quella relativa alla scena dello stadio, erano molto ricchi e articolati.

Anche a una visione rapida appare tuttavia evidente come il lavoro della Von Harbou risulti non solo estremamente ricco di proposte e di soluzioni pensate in funzione della realizzazione, ma prospetti già essa stessa numerose soluzioni prettamente filmiche, attestando una consapevolezza quanto mai precisa e un'idea sofisticata delle possibilità del linguaggio cinematografico. Frammentazioni di montaggio, articolazioni rapide di spazi diversi, sintagmi alternati complessi e a più voci, soluzioni filmiche spregiudicate, che si sa-

rebbe tentati di attribuire alla regia, sono già previste dalla sceneggiatura, con grande precisione di particolari. È possibile naturalmente ipotizzare che nel momento della stesura definitiva della sceneggiatura Lang abbia rivisto il testo e magari l'abbia talvolta integrato con soluzioni pensate sulla base della propria esperienza di regia. Ma la testimonianza della segretaria Elfried Nagel farebbe ipotizzare un'ampia autonomia creativa della Von Harbou.

D'altra parte una delle nuove dimensioni che Lang si propone di rappresentare con *Metropolis*, accanto allo «sviluppo gigantesco della tecnica», è proprio l'orizzonte psichico, l'interiorità dell'io. Dice Lang in un'intervista del 1925: «Forse con *Metropolis*, più ancora che con il *Dr. Mabuse*, riuscirò a provare che il cinema ha la possibilità di esteriorizzare i procedimenti mentali, rielaborando psichicamente gli avvenimenti. È uno spazio filmico nuovo tutto da esplorare. I problemi che si presentano qui sollevano interrogazioni che ci portano nel dominio della psicanalisi». E anche se in questa prospettiva riteneva fondamentale la funzione del filmico e del «trucco nel senso più largo della parola», tuttavia è logico immaginare che Lang operasse di concerto con la Von Harbou, che non solo nel già citato passaggio di *Phantom*, ma anche in segmenti importanti di *Metropolis* dimostra un interesse particolare per la prospettiva della visualizzazione del lavoro psichico.

D'altro canto è certamente significativo il fatto che il romanzo non presenti affatto un surplus di psicologia rispetto al film, ma anzi, ad esempio, sviluppi forme meno persuasive di rappresentazione delle allucinazioni o delle ossessioni mentali di Freder. Nella descrizione della vita psichica del protagonista le invenzioni filmiche appaiono più suggestive e più sofisticate delle tecniche letterarie usate

dalla Von Harbou nel romanzo. Allo stato attuale delle conoscenze, in ogni modo, gli elementi informativi acquisiti non sono sufficienti a spiegare le differenze tra sceneggiatura, romanzo e film, che restano certamente un problema aperto. È legittimo considerare le differenze tra la sceneggiatura e il romanzo come la conseguenza dei consigli o delle opzioni di Lang, come una sorta di adeguamento del testo elaborato dalla Von Harbou alle esigenze di Lang? O le differenze sono legate a una considerazione specifica della Von Harbou relativa alle finalità più apertamente spettacolari del cinema? O, ancora, il romanzo riflette semplicemente un'elaborazione ulteriore della Von Harbou, che può implicare anche passaggi narrativi e personaggi nuovi? Non vi sono date sicure relative alla stesura e alla conclusione della sceneggiatura, ma è probabile che la testimonianza della «Licht-Bild-Bühne» sia, grosso modo, attendibile. Se non nell'estate, almeno nell'autunno 1924 – quando per la seconda volta è annunciato l'inizio delle riprese del film – il lavoro di sceneggiatura era probabilmente concluso. Il romanzo invece uscirà soltanto nel 1926, a riprese quasi ultimate. È sensato presupporre che la data di uscita del romanzo sia stata calibrata in relazione alle esigenze di lancio del film e non ai tempi di stesura del testo. Ma sembrerebbe ugualmente logico pensare a una priorità dell'elaborazione della sceneggiatura rispetto al romanzo o, forse, a uno sviluppo parallelo delle due stesure².

Come si è già detto, rispetto al film e alla stessa sceneggiatura, il romanzo presenta situazioni e personaggi in più ed elabora in forma differente numerosi eventi e aspetti all'interno degli episodi narrativi. Tutto il segmento dell'allucinazione di Freder, della danza dell'Essere-Macchina Maria alla festa di Rotwang, e le connessioni simboliche con la morte,

mancano nel romanzo, che tuttavia sviluppa con ampiezza il tema dell'Apocalisse e della «bestia scarlatta» in relazione al sermone del monaco Desertus nella cattedrale. E l'Essere-Macchina, chiamato ora Futura ora Parodie, è un robot che, molto più prosaicamente che nel film, collabora alla gestione della casa di Rotwang, ed è il risultato di un programma di realizzazione di automi da impiegare nella produzione, commissionato da Fredersen allo scienziato.

Inoltre il romanzo introduce personaggi come la madre di Fredersen, con cui si apre e si chiude il romanzo, e dedica ampio spazio alle avventure di personaggi di contorno, da Georgy-Maohee a Yoshiwara, a Josaphat e alla sua fuga rientrata da Metropolis, alla spia di Fredersen, che nella sceneggiatura è definito *der Schmale*. Ma soprattutto, il romanzo sviluppa con maggiore ampiezza tutto l'orizzonte relativo alla magia, caratterizzando Rotwang come l'erede (o la reincarnazione?) di un vecchio mago, «discepolo del diavolo», che era venuto «dall'Oriente» con un paio di «scarpe rosse» ai piedi e aveva portato la peste. Nella lunga intervista a Bogdanovich, Lang lamentava di non aver potuto sviluppare in modo adeguato tutta la dimensione della magia, che a suo avviso avrebbe potuto consentire un approfondimento del discorso del film. In realtà gli elementi narrativi che Lang avrebbe voluto mettere in scena erano presumibilmente legati alle articolazioni rappresentative del romanzo, con qualche ulteriore integrazione catastrofico-spettacolare, e francamente non mi pare che questi elementi avrebbero potuto agevolare un approfondimento del discorso: al massimo una sua particolare spettacolarizzazione nella prospettiva del fantastico. Le ricerche recenti di Quaresima hanno ulteriormente allargato l'orizzonte dei problemi, riscoprendo tra l'altro ulteriori disparità tra la versione libro del romanzo,

pubblicato dall'editore Scherl nel 1926, e la versione a puntate, comparsa sull'«Illustriertes Blatt» tra l'agosto e il dicembre del 1926. La versione dell'«Illustriertes Blatt» presenta invero una semplificazione naturalistica delle componenti *science fiction* della sceneggiatura, eliminando il robot e sostituendolo con una sorella minore di Maria: la falsa Maria usata da Rotwang e da Fredersen è infatti Annelie, detta Ninnon, sorella minore di Maria, figlia come lei di Grot, e destinata apertamente al male.

Metropolis è, in ogni modo, tradizionalmente conosciuto come una grande esperienza di messa in scena, come il risultato di un lavoro collettivo di altissima professionalità. Ed è giusto quindi che il discorso analitico scivoli sulla lavorazione del film e ne illustri, per quanto è possibile, le dinamiche produttive e le innovazioni più significative. Per Lang infatti il perfezionamento della messa in scena e lo sviluppo al più alto livello delle potenzialità linguistiche del cinema sono gli obiettivi costanti dell'impegno registico. Lang cita volentieri il suggerimento di Pommer sulla necessità della conoscenza delle strutture tecniche del cinema per fare buoni film: «Quando ancora giovane pittore arrivai da Parigi a Berlino per fare il regista, Erich Pommer mi disse: "Se lei ha intenzione di fare bene il regista deve prima imparare a usare la macchina da presa". E aveva ragione». Tutte le testimonianze sul suo lavoro insistono sulla sua capacità di seguire, discutere e controllare ogni aspetto della messa in scena. È un atteggiamento che non riflette soltanto un grande impegno professionale, ma anche una volontà d'arte, un *Kunstwollen* determinato, che Lang assorbiva a un tempo dalla grande tradizione culturale germanica e dalla concezione dello spirito che plasma e forma la materia, sviluppata negli anni decisivi della formazione di Lang da teorici e artisti pre-

cursori o legati alla genesi della nuova arte del '900, da Riegl a Worringer, da Kandinsky a Marc. I film di Lang sono quindi sempre grandi operazioni di rielaborazione radicale del sensibile, sulla base di un progetto mentale e artistico determinato, e spesso presentano realizzazioni linguistiche che implicano non facili innovazioni tecniche.

Secondo una prassi seguita dai registi più importanti del cinema muto tedesco almeno fino al 1926, nel periodo più significativo della produzione UFA, Lang costruiva il film spazio per spazio, sequenza per sequenza e talvolta anche inquadratura per inquadratura, attraverso un lavoro di confronto e di elaborazione collettiva, sviluppato a tavolino o sul set con i collaboratori più stretti. La partecipazione, in sede di progettazione del film, del direttore della fotografia, e, in sede di realizzazione, degli scenografi, consentiva infatti non solo una esatta programmazione di ogni aspetto del film, ma anche una verifica *in re* della realizzabilità e della efficacia cinematografica delle singole scelte. Non diversamente, nell'ultima fase della sua attività in Germania, Murnau lavorava in stretta collaborazione con Mayer o Kyser e con Herlth, Röhrig, Freund o Hoffmann, discutendo con loro ogni soluzione tecnica. E Herlth disegnava di fatto una sorta di *story board*, schizzando ogni immagine prevista del film.

La realizzazione di *Metropolis* era quindi anch'essa il risultato di un lavoro collettivo estremamente perfezionato, caratterizzato fra l'altro da un dispiegamento di forze e da un'esposizione finanziaria estremamente cospicua. Lang discuteva ogni progetto scenografico elaborato da Hunte e Kettelhut con Freund, Rittau, la costumista Aenne Wilkomm e naturalmente Thea von Harbou. Per le strutture architettoniche importanti spesso sia Hunte che Kettelhut elaboravano differenti disegni e a volte anche Lang disegnava

dei progetti (testimonianza di Kettelhut). Il film come visione complessa nasceva proprio in quelle riunioni lunghe, anche defatiganti (come ricorda ancora Kettelhut), che studiavano e definivano ogni orizzonte visivo, ogni struttura spaziale. Com'è noto, il lavoro con gli scenografi era per Lang assolutamente fondamentale e non è un caso che Lang considerasse gli scenografi come «architetti», cioè come architetti dello spazio filmico. Proprio nell'intervista del 1925 già citata, Lang aveva affermato, parlando sicuramente con troppa durezza della cinematografia tedesca: «Abbiamo degli architetti. Per il resto la situazione è disperata».

L'ideazione della città futura è essenzialmente di Kettelhut e costituisce una sorta di sintesi di stili architettonici diversi. Hunte, invece, aveva disegnato sia monumenti, come la vecchia Torre di Babele, sia gli interni, mentre per altri spazi non ci sono testimonianze precise. Karl Vollbrecht era invece essenzialmente uno specialista del set e Lang ne parla con stima ma lo definisce «un tecnico intelligente».

E proprio in virtù del grande lavoro di progettazione della immagine, il film si presenta come un film sulla tecnica che esibisce apertamente il livello di sviluppo tecnologico e realizzativo dell'industria cinematografica tedesca. La monumentalità degli scenari architettonici e l'arditezza di certe ideazioni visive implicavano fra l'altro l'elaborazione di soluzioni e di trucchi non facili. Fondamentale in primo luogo per la realizzazione di scene con attori in grandi complessi architettonici è il ricorso al cosiddetto metodo Schüfftan, utilizzato, secondo una pubblicità del 12 gennaio 1927, nelle seguenti scene: «la Città dei lavoratori; lo Stadio; l'Interno della Cattedrale; l'Interno di Yoshiwara; la *Molochmaschine*; la Sala Macchina; la Torre di Babele; lo Stand dei giornali; la Casa di Rotwang; il Monumento di Hel; l'Interno della

Città» (le sequenze dello Stand dei giornali e del Monumento di Hel sono perdute). Secondo la precisa descrizione di Eizenschutz il metodo Schüfftan, «che permette di simulare grandi scenari e di economizzare nella loro costruzione, consiste in uno specchio collocato con un angolo di 45 gradi davanti all'obiettivo della mdp che riflette un modello ridotto (o una foto). Una parte dello specchio è senza foglio d'argento e permette una ripresa diretta» (N. Roudakoff, *Tout-Film*, 1928). La differenza focale tra il modellino e la scenografia «è corretta con una lente supplementare posta tra il modellino e lo specchio. L'operatore vede l'immagine finale regolando la camera, e può mettere a punto il raccordo di luce prima della ripresa».

Secondo le fonti dell'UFA il metodo Schüfftan sarebbe stato utilizzato per la prima volta in *Metropolis*, ma Grüne sostiene di averlo impiegato per primo in *Eifersucht* (1925). In altri casi invece non è stato possibile utilizzare il procedimento Schüfftan, «a causa del movimento all'interno delle inquadrature». Come ricorda Rittau in un testo del 1926, *Mein Film*, «le riprese della strada principale [di *Metropolis*] con il traffico, e dell'esplosione della sala macchina» sono state realizzate con modellini. E ancora egli scrive:

Le riprese dei modellini esigono una precisione particolare, tanto nel momento della costruzione quanto nell'illuminazione e nella collocazione della mdp. Per dare un'idea della difficoltà di questo tipo di ripresa, basta dire che una ripresa di quaranta metri di pellicola con l'uso di modellini è costata otto giorni di lavoro e che questi quaranta metri di pellicola contengono 2100 fotogrammi singoli. E nel film montato queste immagini non durano più di dieci secondi. Nella scena dell'esplosione della sala macchine, poi, la costruzione e la preparazione dei model-

lini è durata quattro settimane e la ripresa, che è stato possibile realizzare soltanto una volta, è durata un minuto e mezzo. Il minimo errore durante le riprese avrebbe reso inutile il lavoro di quattro settimane. Per quanto riguarda le riprese della strada con il traffico, in cui si sono utilizzati trecento modellini di automobili, è stato necessario spostare a mano di qualche centimetro ogni singola macchina per dare nel film la sensazione del movimento.

In altri casi invece Lang ha dovuto impiegare scenari dipinti per visualizzare altri scorci della città e l'effetto di «plasticità è stato ottenuto grazie a una illuminazione adeguata». Anche la panoramica dei Giardini Eterni è stata realizzata «mediante un prospetto dipinto. E poiché la dimensione assai ridotta del dipinto richiedeva una ripresa molto ravvicinata, non era possibile muovere la mdp. Quindi per dare la sensazione della panoramica il modellino dipinto è stato mosso davanti alla mdp immobile. E in questa come in altre riprese di precisione la mdp è stata collegata a un motore elettrico per regolare la velocità di ripresa». Per la realizzazione delle riprese con il videotelefono, poi, i tecnici hanno fatto ricorso alla costruzione di un apparato in grado di realizzare una retroproiezione dell'immagine di Grot, il guardiano della *Herzmaschine*, sul vetro opaco della televisione, collegando proiettore e mdp affinché procedessero entrambi alla stessa velocità. Anche le riprese del percorso in auto di Georgy nella città del futuro sono state realizzate costruendo in studio l'interno di un'auto e facendo «passare dietro i finestrini un panorama dipinto con grattacieli, vetture avveniristiche ecc.», come ricorda Freund sull'«UFA Magazine». Freund ha poi sviluppato ulteriormente le sue sperimentazioni con la camera mobile, che aveva precedentemente av-

viato nell'ambito del lavoro per *Der letzte Mann* e per *Variété*. E se in *Metropolis* non c'è una panoramica quasi totale con sovraimpressioni complesse, come in *Der letzte Mann*, c'è tuttavia l'utilizzazione di un'altalena per realizzare riprese in movimento similmente a quanto Freund aveva fatto nelle riprese dal trapezio di *Variété*. Dice ancora un brano non firmato sull'«UFA Magazine»: «Il problema era esprimere il terrore con qualcosa di visivo. I due operatori, Freund e Rittau, l'hanno fatto mettendo la cinepresa su un'altalena e facendola oscillare velocemente di fronte alla porta di ferro. Queste oscillazioni provocano una prospettiva distorta dell'ambiente e suscitano angoscia nello spettatore, che ha veramente l'impressione che tutto stia per crollare». Purtroppo nella copia restaurata è rimasto solo un unico movimento veloce in avanti della mdp. Ma poi Freund si è naturalmente sbizzarrito per tutto il film a effettuare riprese (come egli stesso confessa) «nelle posizioni più incredibili e date le mie proporzioni non mi è stato particolarmente facile: carponi, sottoterra, sospeso per aria, dal basso, dall'alto, steso al suolo, con la cinepresa a motore davanti al volto».

Non si tratta semplicemente di un gusto, di per sé legittimo, di inventare inquadrature di taglio nuovo e di ripensare il visibile allargandone infinitamente le articolazioni. Si tratta per Freund di fare della mdp una sorta di occhio meccanico direttamente integrato all'attore, capace non solo di coglierne il punto di vista concreto, ma anche di oggettivare attraverso la visione lo stato d'animo, l'interiorità, le emozioni del personaggio. Scrive ancora l'«UFA Magazine»: «L'operatore Freund crede che la cosa migliore sarebbe collocare la cinepresa sulla testa degli attori, così si creerebbe nello spettatore l'illusione visiva corrispondente al contenuto della scena dal punto di vista ritmico-soggettivo. La cinepresa do-

vrebbe muoversi come fa l'occhio umano, che cambia in continuazione angolo e direzione visiva. L'ideale sarebbe una cinpresa che cammina, che sta sospesa, che corre, che vola!». Anche per Freund dunque – come per Lang – il trucco cinematografico e la sperimentazione tecnica devono diventare il supporto di una ricerca conoscitiva capace di visualizzare la soggettività e di scoprire i meccanismi psichici, inventando al tempo stesso nuove prospettive visive e una nuova immagine del mondo.

In ogni modo, sul piano strettamente cinematografico, i trucchi più significativi sono realizzati per ottenere immagini particolarmente suggestive e formalmente ricomposte secondo modelli non mimetici. Lang, Rittau e Freund riscrivono il visibile sia costruendo dinamiche visive legate apparentemente alla referenzialità attraverso la produzione di trucchi complessi, sia rielaborando l'immagine analogica o con mobilitazioni artificiali dell'immagine ripresa o con manipolazioni dei fotogrammi, attuate probabilmente con la tecnica dell'animazione.

La visualizzazione della trasmutazione dell'Essere-Macchina Hel nell'Essere-Macchina Maria è prodotta attraverso una coordinazione di trucchi differenti. Nel citato colloquio newyorkese con Hermann e Gretchen Weinberg, Lang ha rievocato tra gli esperimenti realizzativi più difficili anche la genesi del *Maschinenmensch Maria*. «I cerchi concentrici di luce che la circondavano e si spostavano dall'alto in basso erano una piccola palla d'argento che girava rapidamente in un cerchio ed era filmata su uno sfondo di velluto nero. Poi in laboratorio queste inquadrature erano sovraimpresse sull'inquadratura del robot seduto che era stata precedentemente realizzata». La testimonianza di Rittau, invece, è più articolata, e in parte divergente dalla spiegazione di Lang:

I fluidi contenuti nei recipienti entrano in ebollizione, l'automa che sta per prendere le forme di Maria sprizza scintille e infine viene totalmente avvolto da lampi che si sprigionano da tutte le parti con una luminosità assai forte; nello stesso momento fasce di corrente elettrica si formano attorno all'automa e cominciano a oscillare in su e in giù. La trasformazione è vicina ed è visualizzata attraverso la resa luminosa del sistema circolatorio. [...] La chimica fotografica ha avuto un ruolo molto importante nell'esecuzione di queste riprese, in cui ci siamo serviti di mezzi del tutto inconsueti. Basti dire che abbiamo fatto uso di crusca, pasta di sapone, strie ottiche di rifrazione, disegni sovraimpressi e un'apparecchiatura estremamente sofisticata che abbiamo costruito appositamente. [...] Certe parti di pellicola sono state impresse trenta volte.

È una testimonianza ulteriore della passione per la tecnologia cinematografica che attraversa tutto il film e investe tutti i collaboratori di Lang. Ed è insieme l'attestazione aperta della tecnologia come supporto essenziale dell'immaginario visivo-cinetico, dell'immaginario della modernità.

Altri segmenti presentano poi trucchi e tecniche di tipo diverso: sia alcuni passaggi in apertura del film, realizzati con la tecnica dell'animazione, sia i fotogrammi di *Metropolis* notturna, anch'essi disegnati e animati, sia la microsequenza dello *shock* di Freder che monta elementi di diversa natura, implicano complesse operazioni creative.

Nel segmento dello *shock* di Freder è senz'altro possibile individuare elaborazioni compositive differenti. Da un lato ci sono i procedimenti di rotazione vorticoso delle immagini o di moltiplicazione delle teste in PPP¹, che presumibilmente sono dovute alle capacità tecniche di Freund. Freund infatti aveva ottenuto effetti di rotazione dell'immagine in *Der*

letzte Mann e frammentazioni tendenzialmente astratte del visivo nelle inquadrature dall'alto del trapezio di *Variété*. Suoi (o al massimo di Rittau) dovrebbero essere gli effetti prodotti mediante la rielaborazione di immagini analogiche. Le immagini astratte a forma di stella, o rotonde su sfondo nero, proiettate verso lo spettatore, sono evidentemente realizzate con le tecniche dell'*Absolute Film*, ma non esistono testimonianze di collaborazione di specialisti (a differenza di quanto era accaduto in *Siegfrieds Tod* nella famosa microsequenza del *Falkentraum*, realizzata da Ruttmann). Di gusto sperimentalistico sono anche le strisce multicolori disegnate nella parte inferiore dell'inquadratura e gli arabeschi di luce disposti attorno ad alcuni fotogrammi: è difficile dire se siano effetti realizzati con un lavoro eseguito direttamente sulla pellicola impressionata, secondo una tecnica utilizzata in precedenza da Ginna e Corra, nel 1910-12, alle origini dell'avanguardia (in esperimenti praticamente non conosciuti neppure nell'ambito del cinema d'artista), e più avanti da Lye, o se invece uno specialista abbia disegnato su tavole di vetro trasparente i motivi astratti e Rittau li abbia poi sovrainpressi sull'immagine. Con tavole di vetro trasparente lavoravano, verso la metà degli anni '20, Fischinger e molto probabilmente anche Ruttmann. Certo lo stile di alcune forme e di alcuni motivi astratti è un po' fischingeriano ed è vicino a immagini di *Ein Formspiel R 2*, realizzato tra il 1925 e il 1927, e dei più tardi *Studien*; e Fischinger lavorerà con Lang per *Die Frau im Mond* nel 1928-29. Ma nessun riferimento a Ruttmann³ o a Fischinger è presente nei documenti d'epoca e Rittau aveva fama di grande sperimentatore visivo.

Per un *metteur en scène* classico come Lang la direzione degli attori ha poi una funzione essenziale. Il suo intervento nella disposizione degli attori sul set, nella definizione dei

gesti, dei movimenti e delle espressioni dei volti è sempre estremamente preciso. Nelle numerose fotografie dedicate al *tournage* dei suoi film che sono conservate, l'atteggiamento di Lang durante le riprese è insieme molto attivo e assolutamente personale. Prima sul set mima con grande impegno tutta la recitazione, senza rinunciare ad alcun aspetto utile. Poi, mentre gira, in piedi accanto alla mdp ripete i gesti che l'attore deve compiere: e non si limita a indicarli ad attori alle prime esperienze, come ad esempio Brigitte Helm, che in *Metropolis* è impegnata per la prima volta nel cinema a meno di diciott'anni, ma anche ad attori di alta professionalità (ad esempio, in una fotografia molto significativa, a Rudolf Klein-Rogge che canta al piano in *Spione*), o addirittura ad attori che gli voltano le spalle (come si può notare in una singolare foto di una scena dedicata a Hel, in cui Lang, che è in alto accanto all'operatore sul basamento della statua, allarga le braccia come fa Klein-Rogge in basso, di spalle).

Com'è noto, Lang ha fama di regista autoritario, che chiede sempre ai suoi collaboratori sforzi particolari. «Non ho mai conosciuto un uomo così fanatico del lavoro» ricorda Gustav Fröhlich. Invero le fotografie di *tournage* ci dimostrano una presenza continua del regista accanto alla scena in un atteggiamento di partecipazione, quasi di fusione con quanto viene girato, più che di comando autoritario. La sua gestualità sembra riflettere una sorta di «direzione d'attore per mimetismo» (Bergala), quasi un raddoppiamento dell'interpretazione dell'attore, un suo prolungamento di sicurezza, una rammemorazione probabilmente inutile. Ma, al di là della testimonianza delle foto di *tournage*, Lang ha fama di essere un regista dalla programmazione ferrea, che concepisce le riprese come la realizzazione sensibile di un'idea, il concretarsi di un progetto definito in tutte le articolazioni. L'attore è per lui

materia da plasmare, concreto vivente da formalizzare. Non a caso Lang preferisce avvalersi sempre degli stessi attori o scegliere giovani attori all'esordio. Opta per la consuetudine di rapporti già consolidati e filtrati o all'opposto su forze nuove non ancora impostate da altri registi e dalla routine del set. Vuole essere lui a costruire la forma della recitazione, a fare dell'attore un elemento compositivo assolutamente coerente. Racconta ancora Fröhlich: «Un uomo in piedi davanti a noi si inginocchia, sussurra qualcosa, accarezza un personaggio immaginario. Brigitte e io seguiamo tutti i suoi movimenti. L'ambiente circostante ormai per noi è scomparso, vediamo solo lui. Quell'uomo è Fritz Lang che recita con gesti indimenticabili la scena». Così Lang piega gli attori a interpretazioni tese, cariche di pathos, segnate da una gestualità particolarmente drammatica, certo in linea con le abitudini del cinema muto.

Più che in altri film e più che in altri aspetti della messa in scena, la direzione degli attori in *Metropolis* pare talvolta risentire di influenze espressioniste. Gli attori costruiscono linee spezzate, dinamismi anomali, enfatizzano situazioni e conflitti, scrivono le emozioni direttamente sul volto e con il corpo, arricchendo infinitamente il piano della significazione. Anche se Lang si è voluto spesso richiamare al realismo, non c'è niente di realistico nella recitazione dei suoi attori in *Metropolis*. Solo strutture mobili, parvenze stilizzate, tensioni che diventano movimenti, forze in espansione dinamica. La contrapposizione tra la vera e la falsa Maria, ad esempio, impone un contrasto particolare nell'interpretazione di Brigitte Helm, richiede figurazioni recitative profondamente differenziate. Così la falsa Maria è costretta a diventare una marionetta, quasi un simulacro nevrotico che si agita forsennatamente sulla scena e costruisce i propri movimenti come

una linea frantumata, un conflitto di forme, un insieme dissonante di contropunte. La *performance* di Brigitte Helm è estremamente diversificata e mostra una grande versatilità: nelle interpretazioni successive, in *Alraune* e in *L'Argent*, ad esempio, Brigitte Helm svilupperà una recitazione più controllata e gelida, certo fascinosa, ma meno ricca di spunti. In *Metropolis* la Helm sembra voler toccare tutte le corde possibili di due modelli interpretativi opposti e nello stesso allargamento dei comportamenti, dei gesti e degli stili recitativi, sintetizza il reticolato segreto di *Metropolis* e lo trasforma in superficie dinamica.

Rispetto alla varietà e all'espressività delle figure elaborate da Brigitte Helm, l'interpretazione di Gustav Fröhlich è certamente più monocorde, anche se non è poi così piatta come potrebbe sembrare a prima vista. Anche Fröhlich deve differenziare la sua recitazione, palesando nella prima parte del film l'incertezza, lo stupore e l'ingenuità di un giovane che sta progressivamente scoprendo il mondo, e nella seconda parte, dopo lo *shock*, la morte simbolica, la malattia e l'allucinazione, una nuova capacità di operare e una nuova sicurezza. E anche alcuni passaggi in cui la sua gestualità può apparire poco calibrata risultano invece funzionali alla produzione della tonalità espressiva del film: la sua uscita dai Giardini Eterni alla ricerca di Maria, con le braccia avanti e il passo meccanico come un invasato, o il suo raccogliere le mani sul cuore, rispettano pienamente le esigenze della messa in scena. E d'altronde sarebbe assurdo pensare a una recitazione non rispondente alla volontà di Lang: Lang ottiene sempre quello che vuole dai propri attori perché ha fin dall'inizio un'idea esatta e precisa delle figurazioni antropologiche che intende realizzare. La parte di Freder, infatti, avrebbe dovuto essere interpretata da André Mattoni (il gio-

vane nipote del prologo del *Tartüff* di Murnau), che risulta regolarmente indicato nella prima pagina della sceneggiatura della Von Harbou.

Sul piano della recitazione, in ogni modo, il protagonista maschile non è certo Gustav Fröhlich ma Rudolf Klein-Rogge, attore langhiano per eccellenza (e primo marito di Thea von Harbou). Colto, estremamente lucido sull'identità dei personaggi interpretati (come dimostrano i suoi scritti d'occasione, ad esempio sul *Dr. Mabuse*), Klein-Rogge costruisce un'interpretazione perfettamente bilanciata tra il perseguimento freddo e deliberato del demoniaco e il delirio, ma non esclude accenti più dolorosi in alcuni passaggi. Per lui la recitazione è una sorta di scrittura aggiunta, di qualificazione ulteriore che a un tempo produce il pathos e la significazione più nascosta. Sa di dover figurare fantasmi, di doversi addentrare nell'irreale per dar vita a nuove forme visive e dinamiche. Per questo lavora bene con Lang, che, come dice Klein-Rogge stesso, «crede al potere di ciò che non è reale, di ciò che non è mai esistito, e che perciò suona sempre come nuovo».

¹ mdp macchina da presa, PPP primissimo piano, PP primo piano, PR piano ravvicinato, PM piano medio, PA piano americano, FI figura intera, CL campo lungo.

² Quaresima (in «Archivos», 17, Valencia, 1994) discute l'ordine cronologico delle stesure della sceneggiatura, del romanzo e della versione a puntate per l'«Illustriertes Blatt» di *Metropolis*. La sua ipotesi implica un'antiorità del romanzo sulla sceneggiatura, mentre la versione a puntate sarebbe l'ultima. Resta come dato non discutibile la conclusione della sceneggiatura nell'autunno 1924. È possibile che il romanzo fosse precedente?

³ La rivista «Filmprogramm 44», redatta da Uwe Wiedeoither cita Ruttman come autore dei trucchi. Il dato non ha tuttavia altri riscontri.