

This is the final peer-reviewed accepted manuscript of:

Marco Fincardi, Grattacieli nel cinema muto, in "Memoria e Ricerca, Rivista di storia contemporanea" 2/2020, pp. 331-346, doi: 10.14647/97755

The final published version is available online at:

<https://www.rivisteweb.it/doi/10.14647/97755>

Terms of use:

Some rights reserved. The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (<https://cris.unibo.it/>)

When citing, please refer to the published version.

Grattacieli nel cinema muto

Marco Fincardi

Confronti diseguali tra metropoli dalle due rive dell'Atlantico

La riflessione delle avanguardie artistiche nei primi decenni del XX secolo, soprattutto a partire dal futurismo, è fortemente attratta dal tema della modernità urbana e dal desiderio di produrre immagini delle dinamiche metropolitane. La nuova arte cinematografica, che permette di produrre industrialmente il numero desiderato di pellicole e di mostrarle su schermi piccoli o grandi per un ampio pubblico tramite macchine da proiezione, è attratta al pari della fotografia dall'offrire rappresentazioni realistiche – e talvolta anche oniriche – della dimensione urbana. Tuttavia, grazie alla rappresentazione di immagini in movimento, anche di panoramiche mobili, il cinema costruisce le proprie fortune anche nel sapersi lanciare meglio di qualsiasi altra arte nell'offrire suggestioni sulle dimensioni impressionanti e sulla complessità e vita frenetica delle nuove metropoli¹.

Alla fine del XIX secolo, la più alta torre del mondo, esaltazione della plasticità dell'acciaio nella seconda rivoluzione industriale, è ancora la Tour Eiffel, presto oggetto simbolico altamente attrattivo per le arti figurative e plastiche. Già all'esordio della cinematografia è un'immagine che i fratelli Lumière e Méliès non possono ignorare, pur interrogandosi su come mostrarla e usarla in modo originale, senza proporre dai suoi piani elevati solo la visione di piatti panorami urbani. Le prime cineprese la inquadrano dalla sua sommità, dalla Senna, oppure da un dirigibile, dando così una rappresentazione in verticale della moderna *Ville lumière*². La permanenza nell'orizzonte di Parigi e la potente simbologia di questo colosso d'acciaio rimangono una sfida aperta per le avanguardie artistiche europee, che inizialmente sono soprattutto pittori e fotografi a cogliere. La staticità delle loro immagini limita però la percezione delle moderne torri nelle metropoli, che all'inizio del XX secolo evidenziano il proprio carattere di simbolo forte della società urbanizzata di massa col loro emergere imperturbabili dal caotico traffico delle sempre più numerose automobili e dei tramway. A cogliere questa valenza della Torre dominatrice dei flussi urbani è in particolare René Clair, ben inserito negli ambienti dadaisti quando nel 1923 esordisce nella sceneggiatura e regia di un film, che – in una pellicola da proiettare durante balletti progettati da Francis Picabia – presenta una situazione assurda di sospensione del tempo: *Parigi che dorme*³. Solo il custode della Torre e un pugno di persone che stavano per giungere in aereo a Parigi si sono salvate da un raggio soporifero che ha paralizzato in uno stato letargico tutti gli esseri viventi del pianeta. Grazie agli espedienti nel bloccare e movimentare le immagini con la cinepresa, Clair mostra scene esilaranti con questi personaggi, gli unici in movimento in una città addormentata, che compiono trasgressioni della quotidianità, e alla fine si ritrovano a vivere per alcuni giorni sulla Torre, teatro surreale dei loro esibizionismi, finché per il custode e la sua nuova fidanzata diventa semplicemente il luogo spettacolare da cui contemplare tra le nuvole la ripristinata normalità di Parigi.

Se l'ingegner Eiffel ha progettato lo scheletro metallico della Statua della libertà che saluta le navi in ingresso alla foce dell'Hudson, quando dall'Atlantico giungono in vista di New York, il cinema statunitense delle origini non pare particolarmente attratto da quel gigante di costruzione francese. Le sue cineprese rimangono calamitate dalla foresta degli altissimi palazzi che sempre più alti si vanno continuamente costruendo, abbattendo e riedificando nell'isola degli affari finanziari, del commercio e della comunicazione mediatica di Manhattan, con piccole propaggini a Coney Island, l'isola dei divertimenti per il tempo libero. A New York, già all'esordio del XX secolo, l'accumulo di torri deborda oltre ogni fantasia degli europei e può rimpiazzare definitivamente Parigi, assieme a ogni ambizione di Berlino e tanto più di Londra o Mosca, come immagine della metropoli moderna⁴. Nel primo decennio del secolo la fotografia cercò di contendere questa rappresentazione al cinema, e di far valere la fissità rassicurante della sua immagine, giocando dal suo versante sul realismo proprio del suo mezzo, senza rinunciare a solleticare l'immaginario, come si vede nelle inquietudini romantiche di innumerevoli pose panoramiche su Manhattan immersa nelle brume del fiume, in

¹ Cfr. *La città che sale. Cinema, avanguardia, immaginario urbano*, a cura di G.P. Brunetta e A. Costa, Trento-Rovereto, Manfrini, 1990; .

² R. Barthes, *La Tour Eiffel*, Milano, Abscondita, 2009.

³ Se in questo film un ventiquattrenne Clair usa il mezzo cinematografico per costruire attorno alla Torre Eiffel un sogno o delirio della modernità, cinque anni dopo – da regista affermato – girerà il documentario *La Tour*.

⁴ Cfr.: R. Koolhaas, *Delirious New York*, Milano, Electa, 2005; B. Cartosio, *New York e il moderno. Società, arte e architettura nella metropoli americana (1876-1917)*, Milano, Feltrinelli, 2007.

cui già dal 1910 Alfred Stieglitz elaborava degli scatti destinati a rimanere dei modelli nella storia della fotografia. Il cinema produce due primi cortometraggi sui grattacieli newyorkesi nel 1905, nei suoi prodotti pionieristici destinati a stupire il pubblico, in concorrenza coi cineasti parigini. In *Coney Island at night* di Edwin S. Porter, di soli tre minuti, si mostra, coi toni celebrativi di un paesaggio fiabesco, la magia delle luci elettriche che disegnano i contorni delle strutture, delle giostre e delle rade torri di questo enorme spazio metropolitano destinato al divertimento di massa. Operatori di strada come William C. Paley e William F. Steiner, prima che la loro Crescent Films sia assorbita da Edison, producono una guida cinematografica della metropoli in *Around New York in 15 minutes*. Una delle scene, filmata percorrendo in auto il ponte di Brooklyn, fornisce la prima panoramica mozzafiato in movimento del quartiere omonimo e della città. Segue una panoramica filmata dalla sommità del World Building, che riprende i grattacieli e i rami del fiume coi ponti.

Bisogna comunque attendere gli anni successivi alla prima guerra mondiale perché la spettacolarità di Manhattan venga canonizzata nel cinema. Nei *ruggenti* anni Venti, il gusto artistico europeo continua sicuramente a condizionare l'avanguardia cinematografica statunitense, attratta dal poter esibire la linea dell'orizzonte di una Manhattan già diventata la cittadella mondiale degli affari, popolata di palazzi dalle altezze vertiginose. Le loro cineprese registrano però con impietosa evidenza il primato metropolitano di New York. Come ha scritto Gian Piero Brunetta, i loro

[...] documentari e film celebrano in forma di sinfonie visive i nuovi monumenti alla modernità, rendono i grattacieli protagonisti o coprotagonisti e proiettano le loro figure solide e le loro forme geometriche nello spazio e sul piano del cielo, aprendo a nuovi processi di significazione che presto virano dal senso di esaltante *ascensus* alla percezione dell'isolamento atomico dell'individuo e della discesa infernale⁵.

Il fotografo Paul Strand, allievo di Stieglitz, e il pittore Charles Sheeler con gusto da vedutisti producono nel 1921 *Manhatta*, film di 10 minuti che circola anche con un titolo esplicito sulle intenzioni degli autori: *New York the magnificent* e propone una poetica romantica della modernità. Alternando grandi panoramiche a scene di strada, scandite da didascalie in versi estrapolate da *Leaves of Grass* dove Walt Whitman evidenzia le sentimentalità ideali dell'americano, documentano la quotidianità nel cuore della metropoli, con sequenze costruite con estrema accortezza nell'accostare forme diverse, movimenti di battelli e di folle borghesi, operai al lavoro, verticalità dei grattacieli, onnipresenti sbuffi di fumo, nubi, luci e ombre tra la baia e le enormi cubature dei palazzi. Impressiona l'insistenza nel mostrare cantieri edili, dove continuamente grandi palazzi vengono disfatti da operai esperti nel manovrare macchine demolitrici, mentre già si erigono le putrelle d'acciaio delle torri che li rimpiazzeranno. A Parigi questo cortometraggio viene proiettato in una animata serata dadaista, in cui diversi partecipanti colgono un'ispirazione cubista nelle riprese angolate dei volumi dei grattacieli, inquadrati sia dall'alto che dal basso.

A esibire in termini quasi legendari la vicenda storica di Manhattan come epopea nazionale degli Stati Uniti e del capitalismo è nel 1927 Robert Flaherty, col mediometraggio *Twenty four dollar island. A camera impression of New York*. Il documentario parte da numerose mappe e illustrazioni dei primi insediamenti dei coloni olandesi a Nuova Amsterdam, dopo aver acquistato nel 1626 l'isola di Manhattan dagli indiani per soli 24 dollari, per spiegare come esattamente tre secoli dopo la città conti tre milioni di abitanti e possa raffigurare senza esitazione l'immagine radiosa dello sviluppo industriale: «New York, simbolo industrioso impressionante, dove gli uomini sono sminuiti dall'immensità di ciò che hanno concepito – macchine, grattacieli – montagne di acciaio e pietra». Il trionfalismo con cui Flaherty rappresenta questo colosso industriale, finanziario e politico è tutt'altro che una contemplazione statica del gigantismo urbano: tra onnipresenti sbuffi di fumo di navi e selve di camini, polvere di cantieri, tra torri e ciminiere, operai delle costruzioni sono ovunque al lavoro con colossali gru, in una perenne demolizione e costruzione della dinamica struttura metropolitana dalla potenza che pare illimitata. Poco la cinepresa si sofferma sul traffico urbano, perché a rappresentare questa idea di città è più funzionale l'intenso traffico portuale di grandi navi e battelli proprio davanti allo *skyline* dei grattacieli, che da quel movimentato punto di vista può essere mostrato in una perfetta ampia prospettiva, con interminabili riprese panoramiche.

Nel paese diventato la massima potenza economica e militare planetaria, sono gli anni dell'isolazionismo, dei balli frenetici a ritmo di jazz, della paura di importare dall'Europa la rivoluzione, della frenetica crescita del consumismo e delle bolle speculative finanziarie. Nell'esprimere le più variegata effervescenze della

⁵ G.P. Brunetta, *Le muse e il cinema. Memorie, mito, metamorfosi*, Catania, Algra, in corso di stampa. Ringrazio l'autore per avermene anticipato il testo e per i consigli sulla selezione delle pellicole americane.

metropoli multietnica e cercando di valorizzarne le molteplici sfaccettature, a New York si affermano notevoli artisti poco più che ventenni come George Gershwin, che scandisce coi ritmi scatenati e insieme solenni della sua orchestra la vita urbana briosa e schizofrenica, e che nel 1924 compone *Rhapsody in blue*, dedicata a Manhattan; o come John Dos Passos che nel 1925 pubblica il caustico romanzo *Manhattan Transfer*, su quella società urbana capace di risucchiare e svuotare ogni differente individualità.

Metropoli in ascesa per le avanguardie del cinema tedesco

Negli anni Venti gli interscambi estetici nella cinematografia europea e americana delle avanguardie sono continui e vengono apertamente dichiarati dai protagonisti⁶. Si impone in particolare quella della Repubblica di Weimar, dove molta produzione artistica d'avanguardia si concentra nel rendere l'immagine della metropoli⁷, in particolare della capitale tedesca, che ne viene quasi eretta a emblema antropologico. Si passa con stridenti contrasti dalle rappresentazioni oleografiche e rassicuranti offerte dal romanzo di Alfred Döblin *Berlin Alexanderplatz* a quelle degradate e inquietanti delle varie creazioni di Bertolt Brecht, o di George Grosz, che già in precedenza nel 1917 aveva intitolato *Metropolis* una spettacolare immagine pittorica negativa e infernale della moderna vita metropolitana: un capolavoro in bilico tra stile futurista ed espressionista, che pare ritrarre allo stesso tempo Parigi e Berlino, in quegli anni tragicamente rivali. Nella Repubblica di Weimar pure nel cinema la creatività tedesca rappresenta nel modo più efficace le tensioni relative all'immaginario urbano: dagli incubi come *Nosferatu, una sinfonia dell'orrore* di Friedrich Wilhelm Murnau, *Il dottor Mabuse* oppure *M, il mostro di Düsseldorf* di Fritz Lang e *Il gabinetto del dottor Calligaris* di Robert Wine (che in origine doveva essere diretto da Lang), si può passare al realismo e al ritmico montaggio incalzante del lungo e tecnicamente perfetto *Berlino: sinfonia di una grande città* di Walther Ruttmann (1927), che diviene un riferimento universale obbligato nella rappresentazione documentaristica, quasi sociologica, delle pulsanti dinamiche dell'umanità metropolitana, del traffico tra auto, biciclette, tram, torpedoni, cavalli da traino, dell'aeroporto, del fumo, degli ascensori, dei vortici del luna park, delle apparecchiature più varie, rappresentati come in un album analitico nell'alternarsi delle diverse fasi della giornata, come un perenne movimento nell'arco delle 24 ore⁸. Se il ritmo della visione in questa *sinfonia di una grande città* rimane scandito su quello del treno che vi appare all'inizio e nel finale, e sempre dagli ingranaggi delle macchine e dall'elettricità, la metropoli non manca di mostrare alcune sue contraddizioni, benché vi risulti una decisa immagine apologetica della modernità. Il meccanismo di tutte le attività sociali scorre perfettamente, persino in un matrimonio, in un funerale, al cinema, in birreria, al ballo, in palestra, nel campo da golf, in un comizio politico, in una dimostrazione operaia, negli accattoni affamati accanto al ristorante di lusso, nel suicida che si butta nel fiume, o coi poliziotti che compiono un arresto: tutto viene magnificato come una normalità urbana. Eppure, i trionfali palazzi e alberghi berlinesi, pure quelli in acciaio mostrati in costruzione, non si elevano al cielo come torri.

Il regista Joe May, rivale di Lang nell'accaparrarsi le produzioni dell'UFA per il grande pubblico tedesco e mondiale, nel suo lungometraggio *Asphalt* (1929), mostra la serenità domestica che non può rimanere imperturbata e intatta nella vita metropolitana tra grandi palazzi, pubblicità invadente e traffico. Invece, il Murnau che col film *Aurora* (1927) abbandona i panorami tedeschi per rappresentare angosce e felicità dell'America rurale, non riesce a resistere all'attrazione di Coney Island, col portarvi in barca e tram una giovane coppia di contadini – dimentica per una giornata della famiglia e dell'adulterio dell'uomo – tra torri illuminate, giostre abbaglianti, bevute, confusi smarrimenti e incontri tra la folla. La metropoli resta negli *anni ruggenti* il luogo dei contrasti e dove il cinema cerca la produzione di senso, oltre che il suo pubblico di massa.

⁶ *La città che sale. Cinema, avanguardia, immaginario urbano*, a cura di G.P. Brunetta e A. Costa, Trento-Rovereto, Manfrini, 1990.

⁷ L. Moholny-Nagy progetta dettagliatamente nel 1920-1921 il film *Dinamica della metropoli*, mai realizzato. Docente al Bauhaus, per la didattica pubblica nel 1925 il testo teorico *Pittura, fotografia, film* (Torino, Einaudi, 2010).

⁸ Cfr.: T. Maldonado, *Le due anime della cultura di Weimar*, in: *Cultura e cinema nella Repubblica di Weimar*, a cura di G. Grignaffini e L. Quaresima, Venezia, Marsilio, 1978, pp. 87-94; *Nel cinema di Weimar*, a cura di A. Costa, G. Grignaffini e L. Quaresima, Bologna, Cineteca comunale e DAMS, 1978.

Sogni italiani di città industriali veloci ed elevate

Con Marinetti, il futurismo italiano si esalta in un proprio nazionalismo anticlassico, ma risoluto si nega all'americanismo. Questo movimento esprime delle incerte linee di tendenza in campo architettonico, e ancora di più in campo cinematografico. Nel cinema, il più celebre film italiano che mostri esibizioni monumentali – nelle sale per parecchi mesi a Parigi e New York, primo film proiettato nella presidenziale Casa bianca, molto influente nella cinematografia internazionale, non escluso Fritz Lang – è *Cabiria* di Giovanni Pastrone (1914), con Gabriele D'Annunzio collaboratore alla sceneggiatura e ambientato nell'antica Cartagine: insomma, quanto di più distante e detestabile potesse esserci allora per l'avanguardia marinettiana. Il manifesto *L'architettura futurista* di Antonio Sant'Elia – accolto con diffidenze dal resto del movimento, l'11 luglio 1914, mentre l'Europa si prepara alla guerra – sprigionerà parecchia energia evocativa e poche realizzazioni pratiche. L'estensore, che un anno dopo cadrà al fronte, afferma perentorio:

Tutto deve essere rivoluzionato. Bisogna sfruttare i tetti, utilizzare i sotterranei, diminuire l'importanza delle facciate, trapiantare i problemi del buon gusto dal campo della sagometta, del capitelluccio, del portoncino, in quello più ampio dei grandi aggruppamenti di masse, della vasta disposizione delle piante. Finiamola coll'architettura monumentale funebre commemorativa. Buttiamo all'aria monumenti, marciapiedi, porticati, gradinate, sprofondiamo le strade e le piazze, innalziamo il livello delle città. Io combatto e disprezzo tutta la pseudo-architettura d'avanguardia austriaca, ungherese, tedesca e americana.⁹

Gli irrealizzati progetti onirici concepiti e disegnati da Antonio Sant'Elia, Mario Chiattone e Virgilio Marchi elaborano progetti di *Città nuova* o di *Città fantastica* di notevole proiezione a strati verso il cielo, dove le linee appaiono veloci e sorprendenti, prive di pesantezza. Però raramente una concreta verticalità domina incontrastata sull'impressione destata dal complesso delle strutture. E in Italia le poche sperimentazioni del cinema futurista non recepiscono sostanziali stimoli dall'architettura. Marchi diverrà dalla fine degli anni trenta uno dei più attivi scenografi di Cinecittà, ma dopo aver ripudiato il futurismo del decennio precedente¹⁰. Dagli anni trenta, le realizzazioni di torri superiori ai cento metri a Genova e Brescia, nello stile razionalista di Marcello Piacentini, non attraggono il cinema, come non lo attrarrà l'EUR, almeno fino a *Il ventre dell'architetto*, in cui Peter Greenaway presenta in termini negativi quella visione del trionfalismo fascista. Per la generalità dei futuristi italiani, le metropoli americane non costituiscono un modello positivo, né negativo. Semplicemente non sono per loro oggetto di attrazione, mancando della contrapposizione stridente del nuovo a un ordine urbano antico, su cui questi artisti concentrano – almeno fino a tutti gli anni Dieci del XX secolo – la loro creatività e produzione di senso.

Unico futurista italiano a palesarsi attratto dall'immaginario e dal mercato americani è Fortunato Depero, che anzi mette in opera un confronto diretto ravvicinato con l'America, per nulla prevenuto, puntando semmai con attenzione a promuovere tutta la propria produzione nel mercato newyorkese, dopo aver saggiato con qualche successo quello parigino. Il suo sperimentalismo artistico poliedrico e il suo impegno intensissimo nella pubblicità commerciale non hanno però produzioni interessanti col mezzo cinematografico. A parte le figure già citate, tra i maggiori futuristi italiani è il solo a confrontarsi a fondo con l'America dei grattacieli, per quanto non meno determinato degli altri nell'aderire fin dall'inizio all'orgoglio nazionalistico di Marinetti e poi al sostegno attivo al fascismo. Nel 1928 apre a New York una sede del proprio atelier di produzione artistica, pubblicitaria e per la decorazione di edifici. Da allora i grattacieli li raffigura in diverse realizzazioni figurative e li pone al centro del logo grafico pubblicitario di questa sua *Depero Futuristic House*. A fine anni venti convinto, come gli altri futuristi italiani, che le macchine elimineranno la povertà e la lotta di classe, giunge a teorizzare una *città aerea* su tre livelli, che tuttavia non è mai giunto a materializzare neppure in un disegno:

Allo strato terreno, fabbriche, depositi, magazzini, abitazioni operaie. Al secondo (strato meccanico) lo sviluppo massimo di tutte le audacie meccaniche-elettriche, con l'unico scopo di ossatura-scheletro vivente della città aeroplastica. Al terzo (città aerea) l'ambiente intellettuale-sportivo-artistico-giocoso lanciato nello spazio - Bar giganti - Monumenti danzanti parlanti volanti - Paesaggi serpeggianti nello spazio in vortici luminosissimi coloratissimi –

⁹ A. Sant'Elia, *L'Architettura futurista. Manifesto*, Milano, Tipografia Taveggia, volantino datato 11 luglio 1914.

¹⁰ Solo alcuni critici cinematografici e d'arte italiani ricercano nei loro progetti avveniristici – realizzati o no – degli influssi che sarebbero stati recepiti in *Metropolis* di Lang, in *2001 odissea nello spazio* di Stanley Kubric, per finire in *Blade runner* di Ridley Scott. Si veda per tutti I. Gatti, *Una città del passato*, in: *Umanesimo e rivolta in Blade runner*, a cura di L. Cimmino, A. Clericuzio e G. Pangaro, Soveria Mannelli, Rubettino, 2015, pp. 118-121.

Fontane giroplastiche - Pazzi- Parchi Aerei - Stazioni per Aeroplani - Ville volanti. Caffé su pali altissimi a 100, 200, 300, 1000 metri di altezza.¹¹

Con la crisi del 1929 la sua agenzia newyorkese viene danneggiata dalla Grande Crisi e dopo il 1930 l'artista deve ripiegare sui lusinghieri successi della sua azienda originaria di Rovereto, che sdoppia il suo prolifico atelier tra Rovereto e una New York che abbandona poi con la crisi all'inizio degli anni Trenta. Ricorrente – nelle sue produzioni di quegli anni – è l'immagine di una *New Babel* tecnologica e priva di presenza umana, talora raffigurata biblicamente, in preda a un incendio che la devasta. Negli anni trenta, replicate visioni di grattacieli si hanno poi nell'aeropittura futurista del suo amico Tullio Crali, in particolare nel suo celeberrimo quadro di grande effetto del 1938: *Incuneandosi nell'abitato*, in cui un bombardiere si scaglia in picchiata in uno spazio tra grattacieli. Non sappiamo se Depero abbia assistito a fine anni Venti a una proiezione del film di Lang e ne sia rimasto impressionato. Di certo, le immagini coloratissime, seducenti e infernali di *The New Babel* e di *Grattacieli e tunnel*, sue opere figurative prodotte nel 1930 e tuttora esposte nella sua casa-atelier-museo di Rovereto, sembrano echeggiare diverse suggestioni del film tedesco. Lo mostrano sia nell'incendio che distrugge la torre che nell'associare lo slancio prometeico di un simile edificio ad una sua inquietante base fatta di oscuri sotterranei. Ma queste suggestioni del futurista roveretano potrebbero essere anche solo per caso parallele o analoghe a ciò che guardare New York ha suscitato alla sensibilità culturale del viennese Fritz Lang. Diversi storici e critici del cinema tendono comunque a far risalire i disegni progettuali dei futuristi italiani e l'idea della *città aerea* di Depero come fonti d'ispirazione per l'ambientazione scenografica di *Metropolis* di Lang.

L'italo-brasiliano Alberto Cavalcanti è spesso decisivo nell'impostare stupefacenti cortometraggi sperimentali con gli altri futuristi. Eppure lui insiste da scapigliato nel cercare la romantica creatività estetica di squallidi bassifondi, piuttosto che le verticalità dei quartieri ricchi. In aperta polemica con la voga delle pellicole che esaltano le moderne dinamiche urbane, introdotta da *Berlin* di Ruttmann, o con qualsiasi immagine prometeica di New York, Cavalcanti filma e monta nel suo lungometraggio del 1926 *Rien que les heures* – girato in una Parigi dove mai compare una qualsiasi torre – la vita di 24 ore tra camini di catapecchie, figure di emarginati, macelli, spazzature, ratti, pittori in miseria, clochard sotto i ponti, prostitute e assassini. Per lui è proprio quello a rendere vivace una città e a darle un senso culturale. Solo nel finale di *Rien que les heures*, per cercare un disgustato effetto di contrasto, filma dall'alto l'Arc du triomphe, poi i disprezzati boulevard borghesi e il loro traffico motorizzato.

L'occhio sovietico della rivoluzione futurista

Ad avere uno spiccato e ambiguo interesse per le metropoli statunitensi è l'arte sovietica negli anni della NEP. Il film del 1929 *L'uomo dalla macchina da presa*, di Dziga Vertov, sulla funzione rivoluzionaria del cinema nel percepire la quotidianità della grande città industriale, resta nel tempo una delle più geniali sperimentazioni sulle possibilità della cinepresa e del montaggio di scomporre e interpretare la realtà sociale. Nel rivelatore manifesto pubblicitario del film è disegnato l'erottizzato corpo di una ballerina di *fox trot*, tutto smembrato, precipitare ad effetto tra le pareti di alcuni grattacieli. Eppure in quegli anni ancora non esistono grattacieli a Kharkov, Odessa e Kiev nei luoghi dove sono state effettuate le riprese del lungometraggio, e neppure a Mosca. La ricerca di quella verticalità urbana da osservare e filmare attraverso l'analitico uso rivoluzionario dell'occhio meccanico del cinema resta quindi per Vertov e per l'avanguardia sovietica un pio desiderio. Majakovski, che soggiorna a Parigi nel 1923, può scherzare sull'aver convertito la Torre Eiffel al bolscevismo; poi, a New York nell'estate del 1925, i grattacieli di una metropoli industriale in perenne ricostruzione gli ispirano prose e versi poetici polemici e insieme giocosi¹². Ma il desiderio di scenari pieni di torri avveniristiche da filmare attiva ugualmente la fantasia dei cineasti sovietici. Ispirato a un romanzetto di Aleksej N. Tolstoj, nel 1924 il lungometraggio *Aelita* dell'affermato regista Jakov A. Protazanov (entrambi da poco reduci dalla Francia) si presta come prototipo dei successivi film di fantascienza, assieme alle precedenti animazioni di Méliès e al successivo *Metropolis* di Lang¹³. Dopo un anno di lavorazione, con

¹¹ Cit. in B. Passamani, *Fortunato Depero 1892-1960*, Bassano del Grappa, Museo civico, 1970, pp. 146-147. Cfr.: A. D'Elia, *L'universo futurista. Una mappa: dal quadro alla cravatta*, Bari, Dedalo, 1998, pp. 200-202; K. Cosseta, *Ragione e sentimento dell'abitare. La casa e l'architettura nel pensiero femminile tra le due guerre*, Milano, Franco Angeli, 2000, p. 47.

¹² V. J. Majakovskij, *America*, Roma, Il Vascello, 1992.

¹³ A. Costa, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 123-124.

notevoli costi di produzione, ampio dispiego di mezzi tecnici e molta pubblicità, la critica militante sovietica – delusa, non a torto – stronca il lungometraggio di Protazanov come un prodotto commerciale malriuscito: confuso sul piano artistico-narrativo, non convincente su quello ideologico. La trama è quella di una contorta commedia borghese. Tuttavia di notevole ha al proprio centro un drammatico sogno, con un viaggio spaziale, da un paese dei soviet le cui povertà e contraddizioni non vengono celate, su un altro mondo. Protagonista iniziale del sogno è l'ingegnere Lov, della radio di Mosca, che ha spesso la strana sensazione di essere spiato, finché capta un messaggio in una lingua sconosciuta circolante su tutto il pianeta, che già i servizi militari statunitensi e le autorità coloniali francesi hanno ignorato come cosa da nulla. Convinto che il messaggio giunga da Marte, con un'astronave di sua fabbricazione cerca di raggiungere quel pianeta. A lui si aggrega Gusev, energico operaio, già cavalleggero rosso di Budennij contro le armate *bianche*. Pure un poliziotto segue Lov, sospettato di un omicidio. I tre si catapultano su Marte, cadendo presso la sua capitale: un modellino che i trucchi cinematografici fanno apparire una città tutta irta di torri dalle forme estremamente slanciate e strani palazzi futuribili. Lì con ansiosa felicità li attende la regina Aelita, innamorata di Lov, perché con un potente telescopio da tempo lo osservava sulla Terra; e tra i due è immediato amore. Di rilevante e presto celebre c'è l'allestimento scenografico della futurista Alexandra Exter: tutta la corte è abbigliata in costumi di forte sapore futurista, mentre la scenografia della città marziana, i cui imponenti e sfarzosi palazzi offrono una prospettiva insieme solenne e bizzarra, risulta un ibrido tra futurismo, art déco e motivi orientalizzanti. Non è chiaro se nelle intenzioni politiche del film le apparenze di questa città debbano rappresentare le seduzioni dell'America. Sta di fatto che lì presto l'operaio Gusev constata che – all'infuori delle nobili ancelle, dei sacerdoti e dignitari di corte che vivono nei ricchi palazzi – il pianeta si regge su un crudele lavoro forzato del resto della popolazione: schiavi simili a quelli addetti a costruire la torre di Babele nel film *Intolerance* di Griffith del 1916, e che nel 1927 si rivedranno in *Metropolis* di Lang, salvo il fatto di avere la testa intrappolata in una sorta di scatola cubica. Gusev li incita alla rivolta. Un fabbro rimodella allora con un martello le proprie catene e piccole riproduzioni in ferro dei templi della città, ne fa una falce messoria, la incrociata col proprio martello e con quel simbolo indica agli schiavi la via della rivolta, che porta all'effimera costituzione delle Repubbliche socialiste sovietiche marziane. La tiranna Aelita finge di accettare la rivoluzione, per poi scatenare la reazione militare. Visto il tradimento, Lov la uccide; ma nel farlo il sogno svanisce e allora lui capisce che tutta l'avventura extraterrestre era un suo incubo, in cui ha confuso realtà e fantasie. I protagonisti ritornano alla propria vita ordinaria, senza alcun futuro su Marte.

Importante rilevare che come per il film del 1924 di Protazanov – al pari delle pionieristiche produzioni di Méliès, poi nel 1927 di *Metropolis* di Lang e nel 1936 col kolossal britannico *Things to come* – all'epoca la cinematografia fantascientifica è ancora opera soprattutto degli europei. Le loro rappresentazioni fantastiche della metropoli del futuro, se cercano di farla apparire tutta sveltante di torri iper-tecnologiche, con abili accorgimenti ottici – che li facciano apparire veri – devono comunque filmare dei modellini urbanistici o degli scenari in cartapesta, dato che in quei paesi europei – mentre si filmano quelle pellicole – mancano ancora dei grattacieli.

Babilonia nel futuro: tra New York e Berlino

Il film *Metropolis* di Fritz Lang viene prodotto con investimenti faraonici ampiamente propagandati dall'UFA, la grande casa produttrice sostenuta dal governo di Weimar: la maggiore sfida europea all'incipiente invadenza del cinema americano. Secondo i dati – gonfiati – divulgati dalla casa produttrice, al costo di 7 milioni di marchi vengono reclutati 8 divi del cinema, 750 attori secondari e 30.000 comparse: uno sfarzo ostentato, che scandalizza la parte più militante della cinematografia democratica. Nei 620 chilometri di pellicola da cui viene ricavato un film di quasi quattro ore – di cui oggi ci resta meno di metà dell'originale, ripresa dalle copie circolate nei cinema statunitensi – la Germania, uscita per poco perdente nel 1918 da una guerra industriale di massa, intende legittimare – poco prima della crisi del 1929 – le ragioni del mondo tecnologico, pur guardando senza reticenze il carattere tragico dell'industrializzazione. Lang afferma di aver avuto l'ispirazione del film nel 1924, quando l'UFA lo aveva inviato per un mese a New York e Los Angeles col suo produttore Erich Pommer, per pubblicizzare l'epopea medievale del loro kolossal *I nibelunghi* e per apprendere le tecniche delle produzioni cinematografiche americane. Dalla nave ormeggiata nel West Side di New York, la visione notturna delle luci della città lo aveva abbacinato¹⁴. In

¹⁴ P. Bogdanovich, *Il cinema secondo Fritz Lang*, Parma, Pratiche, 1988, p. 17.

realtà, mentre Lang contemplava in tal modo la sua visione della città avveniristica, sua moglie Thea von Harbus, certo meno incantata dalla modernità tecnologica, era già intenta alla scrittura del romanzo *Metropolis*, che avrebbe pubblicato due anni dopo¹⁵. Alcuni storici del cinema ritengono comunque che, allo sguardo diretto sui grattacieli, per Lang si sia sommato l'assistere ai film dell'avanguardia americana, in particolare a *Manhatta* di Sheeler e Strand, con la loro visione esaltata delle verticalità geometriche di vetro, acciaio e cemento¹⁶.

La pellicola mostra la rappresentazione di questa futuribile città di Metropolis nel 2026 (un secolo esatto dopo la realizzazione del film) attraverso modellini animati, con innovativi effetti ottici che permettono forti ingrandimenti delle scenografie, senza che l'accostamento agli attori lasci scoprire il trucco. La città è strutturata verticalmente in cinque strati sovrapposti, senza nulla attorno a sé: una impostazione ancora più evidenziata nella pellicola originaria¹⁷. Sopra i grattacieli si stagliano verso il cielo – immagine di una spettacolare ma perversa utopia tecnologica, che potrebbe anche trovarsi su un altro pianeta – e si ergono in un vuoto che ne esalta la presenza imponente e le forme architettoniche, secondo tendenze molto all'avanguardia, ma dove la scenografia «accosta le forme nette di una città del futuro e le contorte sopravvivenze dell'universo gotico»¹⁸. Lo strato intermedio di edifici quartiere urbano sopraelevato di Yoshiwara, che dà forme artistico-architettoniche alla brillante vita dispendiosa dei ricchi. Nello sfarzo estetico futurista e art déco del quartiere di Yoshiwara – come nella realtà di certe rappresentazioni di giardini o finti parchi archeologici e scorci di Venezia presenti all'interno delle più raffinate costruzioni di Manhattan¹⁹ – gli scenografi Otto Hunte e Erich Kettelhut allestiscono dei Giardini Eterni e ci sono locali splendidi per spettacoli coreografici in pompa magna; e accanto al Club dei Figli non manca neppure uno splendido stadio dove i rampolli dell'alta società si esibiscono in gare sportive, vinte dal giovane Freder. Ma a dominare su Yoshiwara già tutta protesa conicamente verso l'alto è una torre svettante chiamata Nuova Torre di Babele, dalle forme vagamente orienteggianti mesopotamiche, ripreso in seguito anche in *Blade Runner*. Contiene il complesso centro di comando dove, tramite monitor e tastiere, il magnate Joh Fredersen e i suoi aiutanti dirigono il cervello tecnologico che controlla e imprime ritmi ai diversi strati di Metropolis²⁰.

Nel primo sottosuolo sono invece collocati gli apparati industriali con la Grande Macchina che elettrifica questa metropoli angustamente aggregata verso l'alto e verso il basso. In uno strato inferiore stanno i tetri casermoni-dormitorio degli operai; e sotto ancora i cunicoli misteriosi delle catacombe scavate anticamente. Nel sottosuolo, la massa degli operai – tutti vestiti uguali con tute e berretti scuri – inquadrata in ordine rigidamente geometrico, si muove sempre con aria stanca e anomicamente allucinata in sincroni gesti cadenzati. Desta una forte impressione sia vederla alienata nel lavoro estenuante, sia mentre con passi meccanici entra o esce compatta dalla colossale centrale elettrica che alimenta l'esistenza di Metropolis e la rende splendente. Con montaggi onirici e sovrimpressioni viene ripetutamente raffrontata agli schiavi seminudi di Babilonia – richiamo alle colossali scenografie simil-mesopotamiche di *Cabiria* di Pastrone e di *Intolerance* di Griffith – pure loro tutti uguali e geometricamente inquadrati nelle loro azioni di massa. L'esistenza degli operai nell'oscura città sotterranea che è il loro luogo di vita e di lavoro, pare continuamente schiacciata dal peso degli slanciati palazzi di Yoshiwara: la città dei ricchi che li sovrasta e sfrutta; e solo le macchine elevatrici che li portano dal lavoro alle abitazioni e viceversa sembrano rendere per un attimo un dinamismo all'immagine di quei ranghi umani privi di individualità e di vita. Per gli industriali chi vive nel sottosuolo non ha nome, ma solo un numero impresso sulla tuta; Freder, per scoprire come si lavora alla Grande Macchina, deve cambiare i propri abiti aristocratici con tuta e berretto di *11.811*.

Il più antico strato della città profonda, catacombe scavate nella roccia, è l'unico in cui non sia in grado di giungere il controllo di Fredersen. Ed è lì che l'emaciata romantica maestra/profetessa Maria raduna gli operai, per evocare la biblica distruzione della torre di Babele ad opera degli schiavi lasciati estranei al progetto dei sapienti di raggiungere le stelle con quel gigantesco edificio.

Sarebbe la rivolta evocata da Maria a prospettare la redenzione finale dalla schiavitù, quando a guidare la società giungerà un *mediatore*, in grado di congiungere – attraverso le mani creatrici – l'operato del cervello a quello del cuore, per ridare un'anima alla produzione. Ma è proprio quella narrazione a illuminare l'animo di Freder – figlio del magnate, disceso nei sotterranei a lavorare camuffato da operaio – e a investirlo del

¹⁵ T. von Arbou, *Metropolis*, Pone, Studio Tesi, 1993 [Berlin, Scherl, 1926].

¹⁶ P. Bertetto, *Fritz Lang. Metropolis*, Torino, Lindau, 2001, pp. 67-68.

¹⁷ *Ibid.*, p. 65.

¹⁸ S. Soggi, *Fritz Lang*, Milano, Il Castoro cinema, 2005², p. 37.

¹⁹ R. Koolhaas, *Delirious New York*, cit., pp. 86-89, 198-207.

²⁰ F. Pagello, *Grattacieli e superuomini. L'immagine della metropoli tra cinema e fumetto*, Genova, Le Mani, 2010, pp. 77-81, 88-90.

ruolo messianico del *mediatore*, votato a risolvere le contraddizioni di un capitalismo disumano. Ambizione di Lang era mostrare «in *Metropolis* la gioventù tedesca dell'anno 2000»²¹. Come il principe Siddharta diviene Buddha nel prendere consapevolezza del dolore dei poveri, il giovane Freder, erede della proprietà della città, diviene il *mediatore* che può essere un modo di intendere il superuomo nietzschiano di cui le storie costruite da Lang e dalla von Harbou spesso andavano alla ricerca²². Il cinema di Weimar, diverso da quello statunitense, non poteva fondarsi sull'uomo della strada, a cui le élite riconoscono valore. Ma appena viene a sapere dei piani di abbattere la sua simbolica torre, Fredersen investe il torvo e infelice scienziato Rotwang del compito di dare le sembianze di Maria all'automa Hel da questi creato. Dovrà poi comandargli di spingere gli operai a una rivolta che facilmente si potrà reprimere, per farli desistere da ogni desiderio di sovversione. Lo scienziato accetta il losco compito affidatogli, ma per vendicarsi del magnate che decenni prima gli ha sottratto la donna amata, istiga Hel a portare scompiglio e distruzioni anche nella città dei privilegiati.

Nell'antica cattedrale gotica della città – solenne luogo di contrasto arcaico verso la cecità della tecnologia moderna – le statue religiose si animano e la Morte guida la raffigurazione dei sette peccati capitali in una danza macabra che evidenzia come *Metropolis* sia divenuta la Babilonia biblica – semenzaio della corruzione, dei guasti della scienza e della funeste ribellione della massa cieca – annunciandovi l'inizio dell'Apocalisse. A impersonarne i quattro cavalieri della distruzione è Hel, il robot con le fattezze di Maria, che con gesti da invasata scatena impulsi incontrollati e contese feroci tra i ricchi sedotti eroticamente, ma soprattutto dà impulso a un'ondata di cieco disordine rabbioso tra gli operai dei sotterranei e le loro mogli, trasformati in una caotica folla bestiale che gesticolando forsennata si lancia a distruggere la centrale elettrica. Fredersen, che ha favorito quella rivolta convinto di poterla facilmente reprimere e soggiogare ancora meglio i lavoratori, rimane impotente davanti alla folla guidata dal suo capo operaio, che lo mette sotto accusa per aver fatto costruire con quello scopo il demoniaco robot-strega. Ma il grande capitalista è anche in ansia per il figlio infatuato dalla predicazione di Maria e caduto in una convulsa febbre visionaria, che nel frattempo, liberata l'amata dalla prigione del perfido scienziato-stregone, corso con lei a salvare i bambini che stavano annegando nei sotterranei allagati, dove gli oscuri palazzoni andavano in frantumi, ingaggia un duello mortale con Rotwang sul tetto della cattedrale, da cui lo fa precipitare, mentre la folla proletaria, nella stessa piazza, ha già messo al rogo Hel, che l'aveva trascinato in quella devastante rivolta. Solo allora l'annunciato *mediatore* può rimettere ordine alla folla e ricomporla coralmemente come una comunità organica nazionale davanti alla cattedrale, sul cui sagrato incita suo padre e il capo-operaio Grot, ancora un po' reciprocamente diffidenti, a darsi la mano a conclusione del terribile dramma. Schiacciato nella sua follia vendicativa, lo scienziato è rimasto il capro espiatorio di tutto – al pari dell'ebreo immaginato dai nazisti come il malvagio elemento che distorce il rapporto tra capitale e lavoro – in una catarsi che assolve Fredersen da qualsiasi colpa per aver generato il male, lo riabilita come nume tutelare della città assieme al figlio Freder, e soprattutto esorcizza la lotta di classe e il carattere tragico dell'invasione delle macchine.

Tra i privilegiati che hanno accesso alla città delle torri, solo Rotwang, Fredersen, lo stesso Freder e il direttore aziendale licenziato Josaphat discendono negli inferi proletari, arrivando a conoscere quanto si agita nel mondo socialmente lontanissimo dei sotterranei e in quello ancora più basso delle catacombe. Il percorso inverso lo fa Maria coi bambini proletari, da istruire su come vivono i privilegiati padroni; e dopo anche la massa operaia in rivolta, che poi accetterà lì sulla piazza il nuovo patto sociale. La conciliazione finale degli operai col padrone ripristina la produzione e la piramide sociale allo stesso tempo, ora però ispirate dai patetici sentimenti del cuore introdotti dal salvifico messia. La recuperata centralità del duomo nella città industriale – su cui gravitano il precedente romanzo e poi la sceneggiatura di Thea von Arbus per il film – mantiene una pesante impostazione cristiano-oscurantista che può tuttavia giungere a conciliarsi con la società tecnologica: una prospettiva corporativista reazionaria che le tensioni americaneggianti della regia di Lang e dei suoi scenografi – affascinati dalle macchine, anziché diffidenti – non sono bastate a correggere, ma anzi hanno reso più credibile²³. Nella sempre traballante Repubblica di Weimar è ben comprensibile che questo film – al pari de *I nibelunghi*, sempre concepito dalla coppia Lang-Arbus – non abbia incantato solo l'establishment politico-sociale e la produzione dell'UFA, ma abbia figurato tra i preferiti in assoluto da agitatori di una destra sociale come Adolf Hitler e Joseph Goebbels²⁴.

²¹ P. Bogdanovich, *Il cinema secondo Fritz Lang*, cit., p. 21.

²² Cfr.: *Ibid.*, pp. 23-24; S. Socci, *Fritz Lang*, cit., p. 37.

²³ Cfr.: P. Bertetto, *Fritz Lang. Metropolis*, cit., pp. 123-132; S. Socci, *Fritz Lang*, cit., p. 38..

²⁴ S. Socci, *Fritz Lang*, cit., pp. 32-34.