

L'IDENTITÀ AMBIGUA: SDOPPIAMENTO E METAMORFOSI NELLA MUSICA DI «METROPOLIS»

Il sé è un'unione dei contrari per antonomasia.

C.G. Jung

1. Introduzione

Allegoria del futuro e tragedia della modernità, volo di Icaro dell'industria cinematografica della Repubblica di Weimar, e torbido *feuilleton* intriso di ombre espressioniste e traumi psicoanalitici, *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) si staglia nella storia del cinema come un capolavoro della visione e della visionarietà. Stigmatizzato in quanto prefigurazione del monumentalismo delirante nazista, il film diventa infine un feticcio del *kitsch* parafuturistico degli anni Ottanta, ispirando architetti e icone del panorama *techno-pop*¹.

Cosa è dunque *Metropolis*? Innanzitutto un'opera d'arte complessa, in cui musica e immagine si uniscono nella rappresentazione di una storia. Se molto è stato scritto sull'aspetto visivo del film e sul suo geniale artefice Fritz Lang, e altrettanto si è parlato (spesso in termini non proprio elogiativi) della sceneggiatura, tratta dal romanzo di Thea von Harbou, ben poco si sa invece della sua musica. *Metropolis*, infatti, caso non raro nel cinema muto², è stato concepito con un accompagnamento originale, composto integralmente da un musicista di Colonia, di nome Gottfried Huppertz. Tuttavia, nella sterminata bibliografia sul film e su Lang, i cenni alla musica originale sono rarissimi, spesso totalmente assenti. Significativa a questo

¹) Nel 1984 i *Queen* utilizzano spezzoni di *Metropolis*, e ne reinterpretano alcune scene, nel videoclip della loro celebre canzone *Radio Gaga*.

²) Cfr. Anderson 1988; Gorbman 1987; Marks 1997; Miceli 2000; Robinson 1990.

proposito risulta la rimusicazione di Giorgio Moroder il quale, nel 1984, compone per *Metropolis* una colonna sonora pop con il contributo delle star del momento. Trovandosi a competere con Bonnie Tyler, Freddie Mercury e le seduzioni della musica elettronica, ancora una volta l'opera di Huppertz viene messa in ombra, e *Metropolis* diventa, come si diceva, il film culto degli aspiranti *techno-cyborg* del neofuturismo anni Ottanta.

Fortunatamente, tuttavia, lontano dalla culturofagia delle popstar, un gruppo di studiosi tedeschi continua ad occuparsi della ricostruzione dell'*Urfassung* del film e della sua musica: all'inizio degli anni Sessanta viene trovata, nella biblioteca della vedova Huppertz, la partitura incompleta per grande orchestra. Integrandola con tre versioni per pianoforte, e con altre sezioni trovate all'interno di una *suite* per orchestra, il gruppo di studiosi legati a Berndt Heller riesce a ricostruire la composizione originale³.

La monumentale partitura di Gottfried Huppertz per *Metropolis* appare come un intarsio di elementi molteplici. Frutto della stretta collaborazione fra il regista e il compositore, la musica si plasma sul pensiero visivo langhiano. La composizione, in cui domina l'idioma tardo-romantico, si articola in tre movimenti: *Preludio*, *Intermezzo* e *Furioso*, ed è strutturata primariamente su quelli che Rainer Fabich definisce *Leitthemen*, motivi conduttori. Nella monografia *Metropolis in/aus Trümmern*⁴, Fabich integra l'analisi inquadatura per inquadatura del film con descrizioni dell'accompagnamento musicale, enucleando e denominando venti Temi che ricorrono in relazione ai personaggi e alle situazioni filmiche.

Assecondando le necessità drammaturgiche, tuttavia, Huppertz interrompe talora la trama motivica per inserire sezioni «più lunghe, che seguono leggi musicali primarie e che non presentano alcun *Leitmotiv*»⁵, ad esempio la *Musica delle Macchine*, il *Valzer dei Giardini*, o il *Foxtrot di Yoshiwara*. Se le scelte timbriche e ritmiche del Foxtrot fanno riferimento alla musica americana d'intrattenimento, con tutto l'alone di degrado morale e inconfessabile attrazione che essa implicava per un compositore della Repubblica di Weimar, la *Musica delle Macchine* dimostra invece l'interesse di Huppertz verso le moderne correnti musicali: caratterizzata dalla struttura modulare ripetuta, da ostinati ritmici e armonie dissonanti, si avvicina alle composizioni coeve di Satie, Meisel, Honegger e Šostacovič, nel tentare una rappresentazione della civiltà meccanica. L'arditezza formale di queste sezioni, così come le figure prettamente descrittive e onomatopeiche, antecedenti del più smaccato *mickey-mousing*, dimostrano la dimestichezza del compositore anche con un materiale sonoro che si distingue nettamente dal *sound* tardo-ottocentesco che pervade la partitura. Talora, Huppertz giunge

³) Huppertz 1926.

⁴) Patalas - Fabich 2001.

⁵) Fabich 2000, p. 4.

a fondere le soluzioni musicali parafuturiste con la tecnica leitmotivica, in un sincretismo musicale che riflette il *melting pot* culturale e iconografico del film. Canto del cigno di un cinema destinato a tramontare nel giro di pochi anni ⁶, *Metropolis* opera una sintesi, infatti, fra le arti e lo spirito del primo trentennio del secolo, e i classici archetipi culturali dell'Occidente. In una cornice che attinge a piene mani dall'*haute couture* del momento, siano le maschere africane o la pittura espressionista ⁷, il mito cristiano sacrificale e quello di Edipo si mescolano a surrogati freudiani in una spettacolarizzata riflessione sull'uomo, nel contesto di una metropoli visionaria che affonda le radici nel Modernismo (per ergersi cinquant'anni dopo a modello del «sci-fi *noir* disaster movie» ⁸).

Apparentemente polimorfo nella sua ipercontaminazione, *Metropolis* è strutturato su un inossidabile scheletro di opposizioni, fra uomo e donna, uomo e macchina, bene e male, ribellione e repressione, e così via, che non trovano una reale conciliazione. Questo schema binario si riflette a sua volta sulla concezione dell'identità umana che, come scrive Guidorizzi, «non è circoscritta al suo essere fisico e mentale, ma trova una proiezione in quella che è stata definita la categoria psicologica del “doppio”» ⁹. Nelle sue infinite declinazioni, dal classico *escamotage* narrativo del sosia e dei gemelli, alle duplicazioni del sé di origine psicopatologica, l'«arcitema dell'identità sdoppiata» ¹⁰ costituisce uno dei modi con cui l'arte, dall'antichità ad oggi, continua a riflettere sull'ambiguità dell'uomo ¹¹. E *Metropolis*, opera ambigua per antonomasia, si inserisce nella sterminata letteratura sull'arcitema dello sdoppiamento del sé, mettendone in scena uno dei tratti caratteristici: la dialettica tra represso e repressione, che l'influenza della temperie psicoanalitica pone in termini di Es e Super Io. Questa distinzione manichea impronta il film a tutti i livelli, da quello puramente topografico fra città alta e città degli abissi, all'opposizione di modelli comportamentali positivi e negativi, fino ad una vera e propria dissociazione del personaggio.

Dal punto di vista narrativo, *Metropolis* mescola due diversi filoni dell'arcitema: il doppio e la metamorfosi che, attraverso la rappresentazione delle istanze positive e negative dell'identità, mettono in atto la dualità dell'uomo. Le due strategie narrative si distinguono, tuttavia, nel trattamento spazio-temporale delle istanze opposte del sé: mentre il doppio vero e proprio si inserisce nella categoria della simultaneità, ovvero permette la presenza contemporanea delle due proiezioni, la metamorfosi

⁶) Per una bibliografia sulla storia del cinema, e sul passaggio dal cinema muto a quello sonoro, cfr. Bertetto 2002; Miceli 2000.

⁷) Per una descrizione delle fonti iconografiche di *Metropolis*, cfr. Elsaesser 2000.

⁸) Elsaesser 2000, p. 7.

⁹) Guidorizzi 1991, p. 36.

¹⁰) Fusillo 1998, p. 11.

allinea la dualità in una dimensione diacronica: è lo stesso personaggio che attraversa diverse fasi.

Con le sue allucinazioni schizoidi, il furto di sembianze e i conflitti intrapsichici, *Metropolis* si inserisce dunque nella sterminata letteratura sul campo tematico dell'identità sdoppiata, ma compie un passo ulteriore, proiettando l'ambiguità sulla tecnologia¹². La donna d'acciaio, infatti, variante attraente delle numerose creature artificiali che popolano la letteratura, da Golem a Frankenstein, presenta la medesima duplicità dell'essere umano.

Basandoci sull'edizione della partitura curata da Berndt Heller¹³ e sul catalogo dei *Leitthemen* proposto da Rainer Fabich¹⁴, nelle prossime pagine cercheremo di individuare se e come la musica possa rappresentare l'ambiguità dell'Io. In particolare ci occuperemo dello sdoppiamento e della metamorfosi, analizzando la dialettica fra analogia e differenza che unisce le due figure femminili di *Metropolis*: Maria e la donna-cyborg.

2. *Il doppio: Maria e la falsa Maria*

Guardando *Metropolis* alla ricerca di rappresentazioni dell'identità sdoppiata, la vicenda che immediatamente colpisce è la duplicazione della protagonista, l'opposizione fra Maria e quella che, quasi platonicamente, viene chiamata *falsa Maria*.

La storia è nota quanto ricca di reminiscenze antiche: su istigazione del capo della città, Joh Fredersen, che vuole scatenare la rivolta degli operai per poterli sterminare, lo scienziato-alchimista Rotwang dà all'automa da lui creato le sembianze di Maria, guida spirituale degli schiavi di Fredersen, e amata dal figlio di costui, il giovane Freder: la falsa Maria, emanazione della volontà del tiranno e del mago, dovrà sostituirsi alla vera Maria e manipolare la massa degli operai per condurli all'autodistruzione. Nella celebre scena dell'esperimento, Rotwang trasferisce le sembianze di Maria sul *Maschinenmensch* metallico, creando una figura uguale e contraria alla fanciulla, una creatura che, fondendo terminologie assai lontane, potremmo definire un *techno-eidolon*¹⁵. Demone artificiale dall'aspetto di donna e lo scheletro di acciaio, infatti, la falsa Maria è a tutti gli effetti il doppio della protagonista, a cui si sostituisce totalmente, sottraendole momentaneamente, sia il controllo sugli operai, sia il dominio delle fantasie dell'amato Freder.

¹¹) Per uno studio sul tema del doppio, cfr. Fusillo 1998.

¹²) Cfr. Huyssen 1986.

¹³) Huppertz 1926.

¹⁴) Cfr. Patalas - Fabich 2001.

¹⁵) «Termine che va tradotto con "doppi", più che con immagini», cfr. Vernant 1991, p. 3.

Nel suo sincretismo trans-temporale, tuttavia, Thea von Harbou si distacca dall'interpretazione in termini psicopatologici e autoreferenziali che frequentemente caratterizza il trattamento del tema del doppio dall'Ottocento in poi¹⁶, e che viene sviluppata in numerosi film tedeschi degli anni Dieci¹⁷, a partire da *Der Student von Prag* (Stellan Rye, 1913). Diversamente dalle due Marie, infatti, che sono due personaggi ben distinti, se non altro sul piano oggettivo dell'azione filmica, l'opposizione fra il giovane studente di Praga Baldwin e la sua immagine riflessa costituisce la rappresentazione di uno sdoppiamento della personalità, vissuto come angosciante scissione interna. Scrive Siegfried Kracauer che, «lungi dall'essere inconsapevole del proprio dualismo, Baldwin sente con terrore di essere in balia di un antagonista che altri non è che se stesso. [...] Tutta l'azione esterna è semplicemente un miraggio che riflette quanto avviene nell'animo di Baldwin. Lo studente non fa parte del mondo; è il mondo che è contenuto in lui»¹⁸. Presentando la falsa Maria come reale, seppur creata artificialmente, *Metropolis* si avvicina, al contrario, alla concezione propria del mondo antico per il quale, come scrive Jean-Pierre Vernant, «un doppio è una cosa ben diversa da un'immagine. Non è un oggetto naturale, ma non è nemmeno un prodotto mentale: né un'imitazione di un oggetto reale, né un'illusione della mente, né una creazione del pensiero. Il doppio è una realtà esterna al soggetto, inscritta nel mondo visibile ma che, pur nella sua conformità a ciò che simula, col suo carattere insolito spicca sugli oggetti familiari, sulla scena consueta della vita»¹⁹. La falsa Maria non è l'espressione di una scissione interna alla psiche della protagonista ma, al contrario, viene creata *ex nihilo* da forze esterne come generatrice di discordia, ed espleta questa sua facoltà demonica (nel senso etimologico di dividere) sia sul piano sociale che su quello individuale. Evitando qualunque tipo di rapporto tra Maria e il doppio, comprese eventuali conseguenze psicologiche o gnoseologiche interne alla protagonista, *Metropolis* si concentra esclusivamente sugli effetti esterni dell'azione del demone: lo scatenamento degli istinti nei milionari, la rivolta dei lavoratori, e il crollo psichico di Freder. Uguale a colei su cui è stato modellato tanto da ingannarne il fidanzato e condurlo alla follia, il *techno-eidolon* è, allo stesso tempo, assolutamente diverso, e in questa ambigua alterità stanno la sua pericolosità e il suo fascino.

Ma chi sono le due Marie?

Cominciamo dall'originale. Maria, figura quasi angelica, appare a Freder nei Giardini circondata da un nugolo di bambini, incarnazione di verginità e maternità, come il suo nome lascia presagire. Il suo sguardo fa

¹⁶) Per una rassegna sul tema del doppio, cfr. Fusillo 1998.

¹⁷) Kracauer 1947.

¹⁸) *Ivi*, p. 77.

¹⁹) Vernant 1991, pp. 3-4.

innamorare Freder che si lancia negli Abissi alla sua ricerca, per ritrovarla infine in un ruolo analogo, senonché ai bambini sono subentrati i loro padri: nelle Catacombe Maria, sacerdotessa eterea, insegna ai lavoratori il dominio dei propri istinti ribelli e la pazienza nel tollerare la schiavitù. Maria casta, Maria materna, Maria apparentemente priva di qualsivoglia istinto o scompostezza psichica: il più stretto moralista non troverebbe nulla da eccepire nel contegno della giovane neppure nelle poche scene d'amore del film, baci mossi dal sollievo per il pericolo scampato più che dalla passione. Sebbene vittima innocente di innumerevoli violenze metaforiche e non, furto di sembianze *in primis*, tuttavia il personaggio di Maria non si risolve nella pura funzione di oggetto, o quantomeno di un oggetto totalmente passivo. Da un lato, infatti, ella agisce, nel corso del film, contribuendo al salvataggio dei bambini, fuggendo dalla casa di Rotwang, o lottando ripetutamente con quest'ultimo. Dall'altro, la donna si pone allo stesso tempo come soggetto e oggetto di un guardare, esercitando una fascinazione che, nella sua immobilità, risulta ancora più determinante, dal punto di vista diegetico, delle sue azioni vere e proprie: è lo sguardo fisso di Maria che innesca l'azione scenica, provocando in Freder la rottura con il passato e spingendolo ad intraprendere il suo percorso di iniziazione, che lo porterà allo scontro con il padre, alla morte rituale, e infine a sconfiggere il male, paradossalmente trasferito dal padre su Rotwang. Scintilla di un amore che stravolgerà la vita di Freder e l'intero universo di *Metropolis* è proprio lo sguardo in macchina di Maria, «uno sguardo che non percepisce un oggetto, [...] non assorbe l'esterno, ma proietta sull'esterno. [...] Come sguardo che esibisce qualcosa, [...] è un'aperta seduzione in atto»²⁰. Questo aspetto seduttivo di Maria ritorna nella sequenza delle Catacombe dove ella, nella sua predica davanti alla massa dei lavoratori, si pone come *performer*, ruolo ambiguo in cui l'essere soggetto coincide con il porsi come oggetto della visione. Seppur materna e casta, dunque, Maria si esibisce ed esercita sui suoi spettatori una fascinazione totale, che ella utilizza per determinarne le azioni. Proprio partendo da questo ambiguo potere di fascinazione della donna è possibile avvicinarsi all'identità del suo doppio: il *cyborg*. È solo dopo aver visto l'ascendente della fanciulla sui lavoratori, infatti, che Fredersen impone a Rotwang di dare al *Maschinenmensch* le sembianze di Maria; l'alchimista, infatti, aveva concepito l'androide come clone della defunta Hel, la donna amata da entrambi, che aveva scelto Fredersen e dato alla luce Freder. Ancora una volta, Rotwang subisce la tirannia del rivale, deciso a strumentalizzare il potere di Maria sugli schiavi: il *Maschinenmensch Hel* diventa la falsa Maria. Uguale alla fanciulla nell'aspetto esteriore, la falsa Maria è anch'essa *performer* e seduttrice, ma agisce fino all'estremo nell'ambito di quell'oscurità di cui l'altra è totalmente priva. Ella è dunque

²⁰) Bertetto 2001, p. 49.

falsa, sia rispetto all'originale di cui è la copia perversa, sia in sé, come *cyborg* mascherato da donna, e infine genera falsità in quanto incarnazione di tutto ciò che la morale repressiva condanna, ovvero il rimosso. Come Maria attraente e irrealistica nella sua unidimensionalità, la falsa Maria è un demone, una forza seduttrice che unisce solo per dividere e distruggere, «una variante dell'archetipo ombra, vale a dire dell'aspetto pericoloso della parte oscura dell'uomo quando non è riconosciuto»²¹. Pur non essendo il prodotto mentale di una scissione interna alla protagonista, la falsa Maria è interpretabile come una proiezione della metà pulsionale della donna, e oggettiva la concezione ambigua, in quanto binaria, dell'identità, che pervade *Metropolis*. L'opposizione fra le due Marie rappresenta quello che Massimo Fusillo definisce «uno dei tratti costanti di tutto il macrotesto sul doppio: la dissociazione fra modelli comportamentali positivi e negativi (e quindi repressi), che incrina la fissità delle identità sociali e sessuali»²².

Dopo aver tentato di descrivere chi sono le due Marie, resta da scoprire come la musica affronti la dialettica fra identità e alterità che le coinvolge.

Quello che Fabich chiama Tema di Maria²³ è una frase di otto misure, divisibili in due semifrasi di quattro misure, a loro volta scomponibili ulteriormente in due nuclei di due misure ciascuno (cfr. *Es. 1*). L'orecchiabilità, nonché la riconoscibilità del Tema, sono date innanzitutto dalla ripetizione di alcuni moduli: il ritmo dattilico (semiminima-due crome) apre le prime sette misure del Tema, e nelle prime sei è seguito alternativamente da due semiminime in unisono, o da una minima. Alla regolarità ritmico-prosodica si affianca una stabilità armonica, che mantiene il Tema nell'ambito della tonalità di impianto. Analizzando la prima misura, peraltro identica alla terza, è possibile individuare un'ulteriore simmetria strutturale: i quattro quarti vengono suddivisi in un dattilo e uno spondeo, posti a una quarta giusta discendente di distanza e costituiti da note uguali. Alla uguaglianza della prima e della terza misura risponde una somiglianza prosodica della seconda e della quarta misura, poste rispettivamente a una distanza di sesta maggiore ascendente e di ottava, sempre ascendente. Un'armoniosità analoga pervade la seconda semifrase, leggibile come una risposta alla prima, con leggere variazioni. Delle quattro misure che la compongono, la seconda si configura come una ripetizione della prima trasportata un tono sotto; la terza misura, dopo aver seguito la progressione discendente nell'*incipit* dattilico, propone l'unica variazione ritmica e melodica di tutto il Tema sostituendo lo spondeo con un ritmo breve-lunga-breve che introduce la misura conclusiva, costituita di sole note lunghe.

²¹) Jung 1943, p. 125.

²²) Fusillo 1998, p. 40.

²³) Patalas - Fabich 2001, p. 28.

L'iterazione dei moduli prosodici da un lato, e la celebrata orecchiabilità degli intervalli melodici dall'altro, danno a Tema di Maria quella dolcezza che si addice al personaggio che esso rappresenta. In un accordo supremo tra regista, compositore e attrice, Maria è caratterizzata da una pacatezza inserita in una simmetria perfetta. Tanto i movimenti di Brigitte Helm, quanto le inquadrature di Lang sono improntate al medesimo equilibrio compositivo che struttura il Tema. Maria non presenta né segreti né irregolarità, e così il suo Tema diatonico e regolare non conosce l'ombrosità della dissonanza e del modo minore.

Veniamo ora al doppio. La prima domanda che sorge è quale sia il tema della falsa Maria, visto che l'esauritivo testo di Fabich non presenta alcuna unità motivica così denominata. La spiegazione si trova nella duplice identità della creatura meccanica, sulla quale viene proiettata la medesima ambiguità del sé intrinseca all'essere umano. Oltre ad essere il doppio della fanciulla di cui assume le sembianze, la falsa Maria è anche il doppio di sé stessa, ovvero del sottomesso *Maschinenmensch* Hel: «beneath the whore of Babylon runs the mechanism of modernity»²⁴. Sarà dunque il *Maschinenmenschthema* a rappresentare la falsa Maria e le sue metamorfosi.

Per descrivere la creatura artificiale Huppertz costruisce tre unità motiviche distinte che, per comodità, chiameremo: *Tema cromatico*, *Tema della sesta* e *Tema della pausa* (cfr. *Es.* 2, 3, 4) La prima unità è formata da accordi minori che salgono e scendono cromaticamente seguendo lo schema anapestico. Il secondo motivo è invece caratterizzato dalla semiminima puntata che sale alla sesta minore, a cui rispondono una seconda eccedente ascendente, quindi una seconda e una quarta discendenti. Il terzo motivo infine è reso particolarmente riconoscibile dalla pausa di una semicroma.

Analizzando i risvolti semantici dei tre motivi, è possibile associarli ai molteplici aspetti della figura del *Maschinenmensch*. Cominciando dall'ultimo, il Tema della pausa, dominando l'orazione della falsa Maria nel *Furioso*, si lega al ruolo di forza scatenante della ribellione e dell'aggressività degli operai che ella assume nel terzo tempo del film. La figura singhiozzante della croma seguita da una pausa di un sedicesimo e da una semicroma compare infatti anche in quello che Fabich chiama Tema della Rivolta²⁵, seppur in un contesto melodico affatto differente. Grazie a questa somiglianza formale, il terzo motivo si adatta facilmente all'andamento di marcia e, fondendosi con il Tema della Rivolta e l'*incipit* della Marsigliese, asseconda la nuova metamorfosi della falsa Maria, da danzatrice ad agitatrice delle masse.

Il Tema della sesta deve la sua riconoscibilità, oltre che alla simmetria del movimento ascendente-discendente, principalmente alla pregnanza

²⁴) Gunning 2000, p. 81.

²⁵) Patalas - Fabich 2001, p. 40.

dell'*incipit*: la nota lunga puntata seguita dalla breve accresce lo slancio dell'intervallo ascendente di sesta, la cui struggente tensione si avvicina alla natura proteiforme del demone per esprimerne uno dei tratti più affascinanti. Da un lato, infatti, il *Maschinenmensch* è il frutto dell'ambizione scientifica di Rotwang, con la sua *hybris* di voler eguagliare la divinità nel suo potere più grande: la creazione della vita. Questa tensione scientifica dello stregone, però, non è la lucida *curiositas* dell'inventore, ma si nutre anche di sentimenti e pulsioni che nascono lontano dai razionali domini dell'intelletto; Rotwang vuole infatti riportare in vita la donna amata, e vendicarsi del rivale che vent'anni prima gliel'ha sottratta. Amore e morte, ossessione e odio sono quindi le componenti sanguigne e oscure che, insieme alla passione scientifica, animano la ricerca folle di Rotwang. Frutto di questo magma di contraddizioni laceranti, la creatura le pone in atto fino all'estremo. Da un lato, è esteriormente indistinguibile dall'essere umano, e con la sua perfezione in quanto prodotto della scienza manifesta la mente straordinaria del suo creatore. Dall'altro, realizzando lo struggimento e la volontà di potenza e distruzione di Rotwang, l'androide si trasforma da clone di una defunta amata invano, in Regina del Caos. È proprio questo *Streben* ad essere espresso dal Tema della sesta: il bruciante anelito all'irrealizzabile di Rotwang si oggettiva in una creatura che, nel suo divenire perpetuo, simboleggia e scatena l'inconscio represso. Nella sequenza della danza della falsa Maria che chiude l'*Intermezzo*, l'oggetto della funzione referenziale di questa unità motivica sembra essere principalmente il desiderio erotico. Nel *Furioso*, tuttavia, inserendosi con il Tema della pausa nell'orazione della falsa Maria e nelle sezioni musicali legate alla rivolta distruttiva dei lavoratori, il Tema della sesta allarga la propria area di referenza ad una libido, intesa come forza psichica potentissima quanto indistinta. In quanto energia pulsionale in potenza, essa si manifesta fra i milionari come spinta erotica, che il moralismo repressivo del film trasforma in laido *voyeurismo*, mentre nel caso dei lavoratori diventa anelito di libertà e di ribellione alla reificazione della schiavitù.

Non stupisce quindi che Huppertz scelga proprio questa sezione del *Maschinenmenschthema* per accompagnare l'ultimo miracolo del demone, la sua morte-non morte: sulla sesta maggiore eseguita in glissando dai violini, l'apparenza umana del *Maschinenmensch* si dissolve nel fuoco, rivelando lo scheletro meccanico. Tornando circolarmente al suo stato iniziale, questa trasmutazione costituisce l'ultima manifestazione della natura magica del demone, e quindi un'affermazione della sua forza vitale insopprimibile. Accompagnandolo dalla nascita luminosa come scheletro di acciaio alla sua epifania finale, intatto nelle fiamme, il Tema della sesta evoca quindi la natura magica e immortale del *techno-eidolon*, creatore e simbolo degli istinti più profondi.

Per definire il doppio negativo di Maria, Huppertz costruisce dunque delle unità motiviche le quali, grazie a parametri musicali peculiari,

si differenziano dal Tema di Maria, ed evocano al contempo i tratti che distinguono il demone dalla fanciulla. Sia il Tema della sesta che quello della pausa presentano un andamento ritmico singhiozzante, grazie alle note puntate e alla pausa, che si oppone alla regolarità prosodica del Tema di Maria, data dall'alternanza dattilo-spondeo; d'altro canto, dal punto di vista melodico, entrambe le unità motiviche del *Maschinenmenschthema* vengono costruite su un'alternanza di intervalli maggiori e minori, che colorano il Tema di sfumature dissonanti che non oscurano l'armoniosa successione di intervalli maggiori del Tema di Maria.

Se quindi il Tema cromatico e quello della Pausa drammatizzano principalmente gli aspetti che oppongono il demone alla fanciulla, nel caso del Tema cromatico la semantizzazione è più complessa. Da un lato, infatti, con leggerissime variazioni, esso diventerà, nell'*Intermezzo*, la cellula finale del Tema della danza. Costruito esclusivamente sul cromatismo, legato tradizionalmente all'ambito della tentazione, il Tema cromatico si avvicina quindi all'area di referenza del secondo motivo, ovvero la natura seduttiva del doppio, che ha nella scena della danza la sua impressionante manifestazione. D'altro lato, tuttavia, oltre alla affinità con la musica della danza, è possibile percepire un'analogia quasi subliminale proprio con il diatonicissimo Tema di Maria, sul piano meno percepibile della prosodia: l'anapesto che costituisce la cellula primaria del motivo è infatti l'inversione del dattilo posto in *incipit* delle prime sette misure del Tema della fanciulla. Questo rovesciamento speculare della struttura prosodica, talmente ingegneristico nella sua allusività da sembrare quasi involontario, crea un legame sottile fra il Tema cromatico e quello di Maria, riflettendo il rapporto che unisce la donna e il suo doppio. Come le sembianze umane nell'ambito del visivo, così il materiale prosodico (lunga, due brevi) nel caso della musica è il fattore di identità da cui si dipartono le opposte istanze musicali, nonché comportamentali: se gli anapesti del Tema cromatico appaiono come primordiali e indistinti elementi sonori, nel loro ternario andamento discendente che potrebbe prolungarsi all'infinito, ciascuna delle semifrasi che costituisce il Tema di Maria presenta un'identità melodica di senso compiuto, in sé e in relazione alle altre sezioni. Confrontando infine i due Temi nel loro complesso, all'equilibrio compositivo del Tema di Maria si oppone la triplice identità motivica del *Maschinenmenschthema*. Questa opposizione simmetria-asimmetria acquista significato nel contesto di *Metropolis* e della cinematografia langhiana in generale, con la sua ossessione per gli «schemi ornamentali»²⁶: l'equazione simmetria-controllo-razionalità-Bene implica l'inevitabile legame fra asimmetria, caos, irrazionalità e infine Male.

Nel rappresentare musicalmente il tema del doppio, Huppertz aderisce dunque alla scelta di Lang e von Harbou sotto vari punti di vista.

²⁶) Kracauer 1947, p. 219.

Innanzitutto, dedicando Temi distinti a Maria e al *Maschinenmensch*, egli avvalorava l'esistenza del doppio in quanto creatura reale, e non semplice proiezione dell'inconscio represso della fanciulla. D'altro canto, costituiti da elementi musicali al contempo opposti e affini, i due Temi esprimono la medesima dialettica di identità e alterità che coinvolge Maria e l'ambiguo *techno-eidolon*.

3. *La metamorfosi: paura e delirio a «Metropolis»*

Estreme e complementari, le due Marie mettono in atto due proiezioni maschili della figura femminile: la madre casta e la prostituta dominatrice. Analizzando le due figure nel film, tuttavia, è possibile individuare all'interno di ciascuna un'ambiguità ulteriore, che non porta a un'effettiva duplicazione, ma si manifesta piuttosto come metamorfosi, slittamento, talora solo temporaneo, nell'altro da sé. Delle numerose tematiche presenti nell'«Alphabet Soup of the *Avant-garde*»²⁷ cui attinge Thea von Harbou nella preparazione di *Metropolis*, quella della metamorfosi è certamente una delle più suggestive. Dal punto di vista sia narrativo che psicologico, essa può configurarsi come cambiamento positivo, una maturazione che segue un percorso di crescita. In molti casi, tuttavia, la metamorfosi è una *metabolé*²⁸, un tragico rovesciamento della condizione dell'uomo che, camminando sul crinale di un'intrinseca duplicità, precipita prima o poi nella sua metà oscura. In quest'ultimo caso la metamorfosi riflette una «concezione binaria dell'identità»²⁹, e viene dunque ad avvicinarsi all'area tematica del doppio. A differenza del doppio vero e proprio, tuttavia, che vede la simultanea presenza di due entità distinte, sia pure nel livello solo mentale dell'allucinazione, la metamorfosi interessa un unico individuo: lo sdoppiamento avviene solo nella dimensione temporale, ma non in quella spaziale. Questa differenza sostanziale fa sì che, nel caso della metamorfosi, sia impossibile l'incontro fra le due metà opposte, che caratterizza invece la letteratura sul doppio. Ricco di potenzialità narrative, il tema della metamorfosi ha conosciuto innumerevoli interpretazioni dall'antichità ad oggi, che vanno dal filone fiabesco del «principe ranocchio», alla drammatica lettura in chiave psichiatrica, legata alla dissociazione schizofrenica.

All'interno di *Metropolis*, in cui si fondono numerosi archetipi letterari, è possibile riscontrare diverse declinazioni del tema. Innanzitutto, come romanzo di formazione, il film presuppone un'evoluzione del protagonista,

²⁷⁾ Elsaesser 2000, p. 17.

²⁸⁾ Aristotele, *Poetica* 1452a.

²⁹⁾ Guidorizzi 1991, p. 32.

una sorta di percorso rituale, innescato dallo sguardo di Maria; Freder, infatti, attraverso l'umiliazione del lavoro e la morte simbolica, che assume le sembianze della follia, si trasforma da gaudente spensierato in salvatore della comunità e mediatore fra le forze opposte che la dilanano. Parallelamente all'ascesa del figlio avviene il declino del padre; la metamorfosi di Fredersen si manifesta come un capovolgimento, dall'iniziale onnipotenza senza cuore, alla condizione finale di osservatore trepido e impotente della lotta del figlio con Rotwang. Benché messa in dubbio dalla lettura di Kracauer, che vede nella conclusione del film «il trionfo del totalitarismo assoluto»³⁰, la trasformazione del tiranno trova una realizzazione filmica nei capelli bianchi e nella perdita temporanea del controllo totale. Un drammatico rovesciamento subisce anche la figura di Rotwang: l'*artifex* temibile e onnisciente appare alla fine del film come un vecchio matto; stralunato e ormai privo della sua mente superiore, viene sconfitto da Freder e diventa, come se non bastasse, il capro espiatorio di colpe non totalmente sue. Nel caso di Freder, Fredersen e Rotwang, dunque, vi è una metamorfosi che si potrebbe definire lineare, in quanto l'incontro con il proprio opposto sé porta ad un effettivo cambiamento di *status*: o un equilibrio superiore, frutto della sintesi fra le contraddizioni interne, o la catastrofe.

La situazione delle due Marie è più complicata, nonché paradossale. A differenza degli altri personaggi, infatti, esse non possono attuare una mediazione interna, poiché nessuna delle due ha accesso alla propria metà opposta, che ha una sua incarnazione nel doppio. Mentre Freder sperimenta il conflitto intrapsichico e riemerge dalla crisi con un'identità arricchita e trasformata, Maria non cambia: la scena finale presenta la stessa figura docile e materna dell'inizio. Maria non può subire né evoluzioni né rovesciamenti, perché non incontra mai gli aspetti oscuri della personalità, che sono integralmente trasferiti e agiti dal *Maschinenmensch*. Dando corpo ad entrambe le proiezioni, «the virgin and the vamp»³¹, *Metropolis* preclude alle due figure femminili la possibilità di compiere una sintesi tra le istanze opposte del sé: le due Marie non si incontrano mai, e questo le condanna a rimanere uguali a se stesse, statiche nella loro parzialità monolitica. Esse sono intrappolate nel ruolo di personificazioni del manicheismo moralistico di *Metropolis*.

Tuttavia, paradossalmente, alcune delle scene più impressionanti del film sono proprio quelle centrate sulle metamorfosi di questi due personaggi.

Come è possibile?

Cominciando dalla creatura artificiale, benché la sua perversione sia assoluta e irremissibile, non bisogna dimenticare che essa è doppia per

³⁰) Kracauer 1947, p. 219.

³¹) Huyssen 1986, p. 205.

natura, in quanto *Maschinenmensch* e falsa Maria: il demone è il doppio di se stesso e alla sua duplicità sostanziale corrispondono ancora una volta le due visioni opposte della donna. Scrive Andreas Huyssen:

the myth of dualistic nature of woman as asexual virgin-mother or prostitute-vamp is projected onto technology. [...] On the one hand, there is [...] the woman who is subservient to man's need. [...] The perfect embodiment of this stereotype is the machine-woman of the earlier sequences. [...] Later Rotwang transforms the obedient asexual robot into Maria's living double. [...] She now appears as the prostitute-vamp, the harbinger of chaos.³²

Considerato in quanto falsa Maria, ovvero in relazione all'originale di cui costituisce la copia, il doppio è la metà pulsionale (e quindi malvagia per il manicheismo del film) della casta fanciulla consolatrice degli schiavi. In sé, tuttavia, esso pone in atto la medesima ambiguità intrinseca all'uomo, presupposto della possibilità di divenire altro, ovvero di una metamorfosi che la natura magica del demone rende spettacolare: nella celebre scena dell'esperimento l'«obedient asexual»³³ *Maschinenmensch* Hel diventa il conturbante doppio di Maria; nella scena della danza si trasforma da danzatrice erotica in «whore of Babylon»³⁴; negli Abissi diventa agitatrice operaia, e, infine, ridendo nelle fiamme, ritorna demone d'acciaio. Dalla sua prima comparsa fino all'apparizione finale nel fuoco, il robot compie numerose trasformazioni. Creato per creare passioni, si trasforma e si esibisce in funzione di istinti e desideri altrui. L'aspetto seducente cela solo uno scheletro d'acciaio, poiché lo sguardo, l'inevitabile risata finale, la danza e le arringhe non sono il frutto di un'emozione. Le sue azioni e le sue metamorfosi sono esteriori e rivolte all'esterno: il *techno-eidolon* non ha anima.

Diametralmente opposta è Maria. Perfetta nella sua composta bontà, ella non ha bisogno di cambiare. Cattura Freder al primo sguardo, tiene buoni gli operai con le sue parole, ma non ha alcun percorso da compiere, o uno stadio di maturazione da raggiungere; non incontrando mai il suo doppio, la fanciulla non ha aspetti oscuri, desideri nascosti o istinti violenti. A differenza del demone, la cui identità coincide con il divenire stesso, e la cui molteplicità è di per sé una caratteristica negativa, Maria è statica proprio perché buona. Ma questa bontà la rende potenzialmente vittima, talora suo malgrado, di un potentissimo agente di cambiamento, che neppure il più perfetto degli androidi potrà mai sperimentare: l'emozione. Maria viene trasformata dalle esperienze emotive, ma i limiti imposti dal suo essere il

³²) *Ivi*, p. 207.

³³) *Ibidem*.

³⁴) Gunning 2000, p. 73.

polo positivo dell'«imaginary construction, male-imagined “ideal type”»³⁵, le lasciano solo due aree emozionali: l'amore e la paura. Se l'amore per Freder si manifesta con una trattenuta pacatezza, alla rappresentazione della paura è dedicata una delle sequenze più straordinarie del film, ovvero l'inseguimento nelle Catacombe. Con la sua violenza metaforica quanto sadica, Rotwang «drove her unremittingly to the point of utter panic»³⁶, e ne stravolge completamente la quieta compostezza. Il terrore squarcia per un attimo la serenità angelica di Maria, ed ella vive nelle tenebre delle Catacombe una perdita di sé non dissimile da quella che Freder sperimenta nei meandri della sua mente. Nella scena dell'inseguimento, che si trasforma quasi in uno stupro, seppure mediato dal raggio di luce, il terrore panico trasforma Maria in una baccante in delirio, che anticipa le movenze e la mimica del suo doppio.

Anche le due Marie, dunque, sperimentano la metamorfosi, l'una esternamente, agendo la propria essenza proteiforme e proiettandola all'esterno, l'altra internamente, subendo la violenta manipolazione di Rotwang e il quieto amore per Freder. Tuttavia, la conclusione del film mostra il ritorno del *Maschinenmensch* allo stato iniziale, e Maria serena e docile, come se nulla fosse avvenuto. A differenza della metamorfosi delle figure maschili, che abbiamo definito lineare, quella di Maria e del suo doppio si potrebbe definire circolare, perché esse tornano nel medesimo stato dell'inizio.

Analizzando ora il comportamento del Tema di Maria e del *Maschinenmenschthema*, cerchiamo di scoprire come la musica possa drammatizzare le trasformazioni compiute o subite da Maria e dalla donna-cyborg.

Il Tema di Maria compare per la prima volta nella sequenza dei Giardini eterni, intonato dal clarinetto solo, accompagnato da archi e organo³⁷.

Nella seconda enunciazione, che segue immediatamente la prima, esso presenta la sua prima variazione, che riguarda il timbro e l'orchestrazione: la melodia viene infatti intonata dagli archi, esclusi i contrabbassi, mentre legni e organo vi ricamano sopra, accompagnati dal rintocco del triangolo che scandisce in *pianissimo* l'inizio di ogni misura, e dal progressivo intervento degli ottoni. Poiché le indicazioni dinamiche e agogiche si mantengono uguali, così come i parametri melodici e armonici, l'ispessimento della tessitura orchestrale e il timbro degli archi non producono un effetto di snaturazione, ma, al contrario stabiliscono definitivamente l'identità meloritmica del Tema. Se in questa scena Maria appare per la prima volta, e le enunciazioni del Tema costituiscono la sua presentazione musicale, è durante l'inseguimento nelle Catacombe che la fanciulla vive la sua metamorfosi temporanea, uscendo da sé per il terrore. Plasmandosi dunque

³⁵) Huyssen 1986, p. 205.

³⁶) Lang, cit. in Gunning 2000, p. 67.

³⁷) Huppertz 1926, p. 28, mss. 268 e seguenti.

sullo stato emotivo della fanciulla, la sequenza conclusiva del *Preludio*, in cui «this beam of light pierced the hunted creature like the sharp claws of an animal, refused to release her from its grasp»³⁸, sottopone il Tema di Maria ad una scomposizione strutturale accompagnata dalla variazione di tutti i parametri, mantenendo intatta solo la cellula ritmica.

Per quanto riguarda l'aspetto armonico, l'utilizzo continuo del cromatismo e della dissonanza sgretola l'impianto tonale di Fa minore: seguendo l'angosciosa fuga di Maria, le continue modulazioni eludono la risoluzione delle tensioni armoniche e dilatano la tonalità, evitandone la conferma fino alla cadenza finale.

Sebbene nel corso della sequenza non vi siano variazioni di tempo, l'indicazione *Allegro vivace*³⁹ distingue nettamente, anche dal punto di vista agogico, le occorrenze del Tema in questa scena rispetto alle precedenti. Alla sua prima apparizione nei Giardini infatti, il Tema apre un *Adagio*⁴⁰, così come, nella scena d'amore dei due giovani nelle Catacombe, esso ritorna sempre nell'ambito del *Moderato*; subito dopo lo scambio pacato di effusioni tra Maria e Freder, al contrario, l'aumento di velocità dato dall'*Allegro vivace* conferisce al Tema la medesima concitazione vissuta dal personaggio, che si trasforma progressivamente in panico folle.

D'altro canto, nella sequenza dell'inseguimento, alla stabilità metronomica si oppone la varietà delle soluzioni dinamiche, orchestrali e timbriche. Il Tema viene quindi accompagnato da varie figure musicali ansiogene: ostinato di quartine cromatiche di sedicesimi, scale, tremoli e trilli, talora anch'essi in progressione cromatica, ora ascendente ora discendente. L'intensità, pur rimanendo per lo più nell'ambito del *forte*, è sottoposta a variazioni, anche ravvicinate, fatte di crescendo e diminuendi, giungendo talora al *fortissimo* e proponendo *sforzati* improvvisi. Queste oscillazioni dinamiche, a volte, colorano l'andamento melodico delle figure di accompagnamento, oppure movimentano il Tema stesso, stravolgendone la quiete originaria. Un'analogia funzione ansiogena è svolta dalle varie soluzioni timbriche: il Tema, che nelle scene d'amore veniva affidato ai legni, e raramente agli archi, viene ora passato di strumento in strumento, mentre Maria viene spintonata e manipolata da Rotwang tramite il raggio di luce. Subentrata a legni e violini, è la tromba lo strumento che per lo più intona il Tema nella sequenza, seguita da tromboni e archi scuri in pizzicato; persino il timpano può, per una volta, proporre una sua versione del Tema, grazie alla personalità primariamente ritmica di quest'ultimo. Rimane infine la melodia. Snaturata da continue metamorfosi, essa si deforma, affidando la propria riconoscibilità al nucleo prosodico dattilo-spondeo. Come Maria perde sé

³⁸) Lang, cit. in Gunning 2000, pp. 66-67.

³⁹) Huppertz 1926, p. 158, ms. 1315.

⁴⁰) *Ivi*, p. 28, ms. 268.

stessa per il terrore, così il suo Tema perde la propria fisionomia attraverso la variazione degli intervalli melodici che lo caratterizzano; fra questi, di particolare pregnanza sono la quarta giusta discendente che si frappone tra il dattilo e lo spondeo, e la sesta maggiore ascendente che separa la prima misura dalla seconda (il medesimo intervallo che caratterizza l'*incipit* del secondo motivo del *Maschinenmenschthema*). Nel corso dell'inseguimento si assiste alla dilatazione e al restringimento di entrambi gli intervalli, che si trasformano di volta in volta, l'uno in una terza minore, l'altro in una sesta minore, in un'ottava minore ascendente e in un'estrema decima minore. Vi è solo una variazione che accomuna i due intervalli, pur mantenendone l'andamento opposto (ascendente-discendente): entrambi si trasformano più volte nel tritono, elemento di fortissima dissonanza che compare nei Temi di Rotwang e di Moloch. Il Tema di Maria, dunque, perde la sua cantabilità per avvicinarsi ai Temi legati al Male, incorporandone la caratteristica melodica più connotata: il *diabolus in musica*; parallelamente Maria, suo malgrado, entra in contatto con quell'oscurità che non le appartiene, e ne subisce le drammatiche conseguenze.

Il Tema viene sottoposto infine ad una serie di trasformazioni sul piano della struttura, attraverso una frammentazione dell'originale frase di otto misure, che giunge a ridursi ad una sola battuta; in quest'ultimo caso viene infranto persino il nucleo prosodico dattilo-spondeo, e rimane il solo dattilo, seguito da una croma e dal silenzio.

Le numerose metamorfosi che il Tema di Maria attraversa nella scena dell'inseguimento possono essere lette da una prospettiva duplice. Innanzitutto, infatti, esse drammatizzano il terrore vissuto dalla protagonista, che perde totalmente il controllo di sé e si trasforma da composta sacerdotessa in una marionetta folle, dimenata dal filo di luce. La frammentazione del Tema e la sua deformazione rispetto alla forma originaria rappresentano, per analogia, lo stravolgimento interno che l'emozione provoca nel personaggio, reso a livello visivo dal movimento irregolare e dalla fisionomia stravolta dell'attrice. Da un punto di vista più profondo, tuttavia, è possibile mettere in relazione la manipolazione del Tema musicale con un'altra azione manipolatoria: quella che l'uomo, o meglio «the male vision»⁴¹, compie sul corpo femminile. Lo stupro simbolico che Maria subisce nelle Catacombe è seguito, infatti, dal misterioso furto di sembianze, una nuova operazione dello scienziato sulla donna, che porta alla creazione dell'altra proiezione dell'immaginario maschile: la vamp diabolica.

Maria è dunque vittima di una manipolazione violenta, e, stravolta dal terrore, perde se stessa e, simbolicamente, le sue stesse sembianze, che vengono trasferite sul *cyborg*.

⁴¹) Huyssen 1986, p. 208.

Proviamo allora ad osservare le metamorfosi dell'androide, cercandone il riflesso nel *Maschinenmenschthema*. Ma per osservare il comportamento di questa composta unità tematica dobbiamo risalire lungo la trama del film, ben prima dell'arrivo della falsa Maria.

Siamo a metà del *Preludio* quando Fredersen, perplesso dal comportamento dei suoi sottoposti, va da Rotwang con una mappa trovata nelle tasche degli operai, affinché lo scienziato ne risolva l'enigma. Il rivale, tuttavia, lo aggredisce dichiarando di aver ricreato Hel e lo conduce nel laboratorio per mostrargliela: seduto su un trono «like an Egyptian deity»⁴² appare il *Maschinenmensch*. Sotto gli occhi sbalorditi di Fredersen, l'automa avanza al richiamo di Rotwang, con andatura meccanica e danzante allo stesso tempo.

La musica che accompagna la breve sequenza crea un'atmosfera di sospensione e stupore, attraverso un *sound* nuovo, quasi rarefatto. Dal punto di vista del timbro orchestrale, infatti, questa prima esibizione del *Maschinenmensch* è accompagnata dal tremolo e dal pizzicato degli archi, mentre gli ottoni intervengono discretamente in sordina. Grande risalto assumono inoltre arpa, glockenspiel e xilofono che, con arpeggi e note staccate si uniscono agli archi nel creare il tappeto armonico di un dilatato La minore. L'intensità fluttua nelle sfumature del *piano*, su cui galleggiano a tratti arpa e celesta in un morbido *mezzoforte*. Da questo mare sonoro cristallino e avvolgente sorge il *Maschinenmenschthema* che, a differenza degli altri *Leitthemen*, enunciati nella loro compiutezza di assiomi melodici, appare *in progress*, quasi sgorgasse da una serie di intuizioni improvvisative. Dopo quattro misure introduttive in cui arpa e celesta spezzano l'accordo di La minore settima sul tremolo degli archi, una parte dei legni insieme a tromba e celesta intona una terzina di crome, che va a posarsi sulla triade di La minore, intonata dalla celesta; subito, sull'arpeggio dell'arpa, il violino solo intona una semiminima puntata che si slancia alla sesta maggiore, ribattuta come croma e come minima: per la prima volta appare il nucleo del Tema della Sesta. Dopo la ripetizione della terzina di introduzione, il violino ripropone la medesima figura ritmica, ma alla sesta viene sostituita un'ottava sulla sensibile di La minore. Simile a un ectoplasma prosodico che si muove cercando una forma da assumere, questa idea musicale fatta di slancio ascensionale prova ad innalzarsi due volte. Infine, intonato da flauto, clarinetto e violino solo, il Tema della sesta riesce a compattarsi: all'andamento ascendente della prima misura rispondono tre semiminime che scendono sulla sensibile (Re diesis-Do diesis-Sol diesis).

Dopo la peculiare genesi per tentativi del Tema della sesta compaiono le altre due cellule del *Maschinenmenschthema*. Il Tema cromatico, intonato da legni e celesta, innestandosi sulla sensibile che chiude il Tema della sesta,

⁴²) Didascalia del film.

sembrerebbe seguire la prassi tradizionale di apparizione in scena. Tuttavia, mentre la celesta esegue la serie di triadi minori allo stato fondamentale che lo caratterizza, i legni (essendo strumenti monodici) ne intonano solo la melodia superiore che, nell'*Intermezzo*, diventerà un nucleo motivico nuovo da cui si svilupperà il Tema della danza. Si può allora osservare che, se il Tema della sesta si forma in tre tentativi successivi, il Tema cromatico nasce simultaneamente in due versioni leggermente differenti. Dopo l'alternanza del Tema cromatico con la prima misura del Tema della sesta, sul pizzicato degli archi i legni intonano l'ultimo nucleo, il Tema della pausa. La breve sequenza si conclude con due enunciazioni del secondo motivo da parte del violino, eseguite a una sesta minore discendente di distanza.

Già nella sua prima epifania, dunque, il Tema del *Maschinenmensch* si distingue nettamente da quello di Maria. Quest'ultimo è una melodia orecchiabile, con una struttura regolare e organica che Huppertz ci offre già confezionata, l'altro è materiale sonoro indistinto e proteiforme, che sorge e si trasforma nell'*hic et nunc* del film. Il *Maschinenmenschthema*, come il demone che rappresenta, è privo di un'identità definita: esso vive nel divenire altro. Nella sequenza del laboratorio, il robot appare totalmente sottomesso alla volontà dell'uomo suo creatore, e viene identificato da Andreas Huyssen con una delle più comuni proiezioni del maschio nei confronti della figura femminile: «the docile, sexually passive woman, the woman who is subservient to man's needs and who reflects the image which the master projects on her»⁴³. Ma, in quanto figura del divenire, esso non rimarrà a lungo in questa sottomessa versione biomeccanica. Spinto da Fredersen, Rotwang rapisce Maria e trasferisce le sue sembianze umane sull'androide: nasce la falsa Maria.

Creata per scatenare il caos, la virago meccanica inizia la sua opera spezzando la psiche di Freder il quale, vedendola abbracciata al proprio padre e scambiandola per Maria, precipita nel delirio. Inizia a questo punto la visionaria sequenza dedicata alla *performance* della falsa Maria, che abbandona gli abiti da educanda della fanciulla originale, per assumere i veli da danzatrice e, infine, l'esuberante iconografia della meretrice dell'Apocalisse. Dei numerosi enigmi che *Metropolis* pone, uno dei più intriganti riguarda proprio lo *status* ontologico di questa sequenza. Giocando infatti con il montaggio alternato, che suggerisce l'idea della simultaneità di due eventi che avvengono in diversi luoghi, e il montaggio campo-controcampo, che invece viene utilizzato per indicare l'unione fra lo sguardo e l'evento, Lang crea un'ambiguità che non viene risolta: sebbene infatti la danza della Falsa Maria sembri aver luogo in un *club* notturno, il continuo montaggio in controcampo con lo sguardo sbarrato di Freder a letto suggerisce che egli

⁴³) Huyssen 1986, p. 207.

possa vedere la scena, e che quindi essa sia una nuova esperienza delirante del protagonista. Abbandonando le geniali soluzioni langhiane, tuttavia, riprendiamo ad osservare le vicende del *Maschinenmenschthema*. Per quanto riguarda la sezione musicale nel suo complesso, verranno analizzate solo le parti relative alla danza della falsa Maria, trascurando i due interventi della Morte e dei Sette Peccati capitali, e le crisi di Freder. Dal punto di vista tematico i protagonisti musicali della scena sono il Tema della sesta e quello che Fabich chiama Tema della danza, che è una estensione variata del Tema cromatico. Vista la complessità della sezione che conclude l'*Intermezzo*, tuttavia, sarebbe troppo lungo descrivere misura per misura le variazioni a cui i Temi vengono sottoposti; in questa sede verrà analizzato quindi il solo Tema della sesta, come rappresentante del triplice *Maschinenmenschthema*.

Sempre eseguito dagli archi, il motivo compare nella danza undici volte. Tuttavia, osservandolo, si scopre che questa unità di due misure non corrisponde esattamente a quella enucleata da Fabich nella scena del laboratorio. Innanzitutto, per quanto concerne il parametro ritmico, esso appare ora per diminuzione, creando un aumento della velocità che differenzia il vortice della danza e del caos psichico dalla sospensione stupefatta della prima apparizione del demone. D'altro canto, pur mantenendo la propria riconoscibilità grazie alla pregnanza prosodica (lunga puntata-breve), al caratteristico andamento simmetrico (ascendente-discendente), e naturalmente alla sesta ascendente, esso presenta alcune variazioni negli intervalli melodici. Proprio alla sesta minore iniziale, infatti, subentra sistematicamente la sesta maggiore, e inoltre, nella seconda misura, la quarta giusta discendente che separa le ultime due note della cellula tematica viene sostituita da una nuova sesta maggiore discendente. Il Tema della sesta che risuona nella danza è, ma allo stesso tempo non è, il medesimo che sorge stracchiandosi nel laboratorio dello stregone. Come il demone, anche il suo Tema «ha posto la somiglianza all'esterno e vive di differenza»⁴⁴.

È dunque questo Tema della sesta variato ad accompagnare la scena, proprio come è un androide d'acciaio *in disguise* a contorcersi serpentinamente. In quanto parassiti dell'identità, il demone e la sua musica non esistono senza un altro in cui trasformarsi, una forma esterna in cui sostanzarsi: la falsa Maria dà corpo alle fantasie represses dei milionari di *Metropolis* e di Freder, e il Tema della sesta variato si trasforma in un opulento periodo di otto misure. Analizzando questo Tema della sesta potenziato si scopre che esso si configura come un polinomio musicale (cfr. *Es. 5*), la cui seduttività melodica risulta dall'oscillazione di sei seste maggiori ascendenti e discendenti.

Huppertz diabolico!

⁴⁴) Deleuze, cit. in Bertetto 2001, p. 60.

Vediamo nel dettaglio la struttura del Tema potenziato. Esso è un periodo di otto misure, divisibile in due frasi di quattro battute ciascuna, di cui la seconda è uguale alla prima, trasportata di una terza maggiore ascendente (La bemolle-Do). Dividendo ulteriormente ciascuna frase si ottengono due semifrasi di due misure ciascuna. La prima semifrase ripropone il Tema della sesta, ma, per le variazioni melodiche precedentemente descritte, alla sesta maggiore ascendente (La bemolle-Fa) risponde una settima maggiore discendente (Sol diesis-La bequadro), spezzata in una seconda maggiore (Sol diesis-Fa diesis) e in una sesta maggiore (Fa diesis-La bequadro). La seconda semifrase, infine, altro non è che la medesima sesta maggiore ascendente iniziale (La bemolle-Fa) dilatata su due misure: quinta giusta (La bemolle-Mi bemolle) e salita cromatica di un tono (Mi bemolle-Mi bequadro-Fa). Ciascuna semifrase, dunque, avvolge l'ascoltatore risuonando quasi come una struttura ternaria circolare (a-b-a); "a" è la sesta maggiore ascendente, nella forma concentrata di una misura (croma puntata-semicroma), e in quella dilatata a due misure (croma-semiminima con doppio punto-semicroma-semiminima-minima). In mezzo è incastonata "b", uguale e contraria con la sua sesta discendente.

L'analisi delle sequenze del laboratorio e della danza, dunque, mostrano come il Tema legato all'androide venga sottoposto a due tipi di trasformazione. Da un lato vi sono le variazioni dei parametri formali, dall'altro esso subisce una continua ridefinizione della propria struttura, in rapporto alla situazione filmica, ovvero al ruolo che il demone interpreta in quel momento.

Sia il Tema di Maria che il *Maschinenmenschthema* si plasmano dunque sulle trasformazioni emotive e identitarie dei rispettivi personaggi, attraverso variazioni che abbiamo definito parametriche e strutturali. Sebbene i procedimenti compositivi sembrino coincidere, vi è però una differenza profonda, che è intrinseca alla struttura dei due Temi e riflette, di nuovo, l'opposta natura della fanciulla e del *cyborg*. Mentre, infatti, le sostituzioni melodiche, e persino la frantumazione strutturale del Tema di Maria, vengono percepite come snaturazioni momentanee di un "oggetto" musicale ben definito, il triplice *Maschinenmenschthema* non ha un'identità organica, ma si inserisce di volta in volta in una struttura diversa, mutando in essa. Le sue tre unità motiviche sono slegate fra loro, puro suono pronto a divenire altro.

Alla fine del film le due figure tornano circolarmente allo stato iniziale: il Tema di Maria accompagna la fanciulla, perfettamente quieta come se nulla fosse successo, e il Tema della sesta celebra il ritorno della donna d'acciaio, energia in potenza, fino alla prossima metamorfosi.

ELENA MUNDICI
elf@hotmail.it

Adagio $\text{♩} = 60$
 solo
 Cl. in La *p* *mf*

Esempio 1. - Tema di Maria, Huppertz 1926, p. 28, mss. 268-275.

[Adagio] *8va-*

[solo]

Esempi 2, 3, 4. - Il triplice tema del Maschinenmensch;
 es. 2. Tema cromatico, Huppertz 1926, p. 107, mss. 924-926;
 es. 3. Tema della sesta, *ivi*, mss. 923-924;
 es. 4. Tema della pausa, *ivi*, p. 108, mss. 931-932.

Esempio 5. - Polinomio della sesta, Huppertz 1926, p. 216, mss. 370-373.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Anderson 1988 G.B. Anderson, *A warming flame – the musical presentation of silent films, 1894-1929. A guide*, Washington 1988, pp. XIII-XLIX.
- Bertetto 2001 P. Bertetto, *Fritz Lang «Metropolis»*, Torino 2000.
- Bertetto 2002 P. Bertetto, *Introduzione alla storia del cinema*, Torino 2002.
- Elsaesser 2000 T. Elsaesser, *Metropolis*, London 2000.
- Fabich 2000 R. Fabich, *Fallbeispiel: «Metropolis». Anmerkungen zu Gottfried Huppertz's Stummfilmkomposition (1927)*, «Musikforum» 94 (2001), pp. 37-42.
- Fusillo 1998 M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze 1998.
- Gorbman 1987 C. Gorbman, *Unheard melodies*, Bloomington - Indianapolis 1987.
- Guidorizzi 1991 G. Guidorizzi, *Lo specchio e la mente: un sistema di intersezioni*, in M. Bettini (a cura di), *La maschera, il doppio, il ritratto. Strategie dell'identità*, Bari 1991, pp. 31-46.
- Gunning 2000 T. Gunning, *The films of Fritz Lang. Allegories of vision and modernity*, London 2000.
- Huppertz 1926 G. Huppertz, *Musik zum Fritz-Lang-Stummfilm von 1925/6. Metropolis. Partitur*, Berlin 2006.
- Huysen 1986 A. Huysen, *The vamp and the machine. Fritz Lang's «Metropolis»*, in Id., *After the great divide. Modernism, mass culture, postmodernism*, London 1988, rist. in M. Minden - H. Bachmann (eds.), *Fritz Lang's «Metropolis»: cinematic visions of technology and fear*, 2000, 2^a ed. (consultata), Rochester (NY) 2002, pp. 198-215.
- Jung 1943 C.G. Jung, *Über die Psychologie des Unbewussten*, Zürich 1943 (trad. it. Id., *Sulla psicologia dell'inconscio*, Roma 1947).
- Kracauer 1947 S. Kracauer, *From Caligari to Hitler. A psychological history of the German film*, Princeton University Press 1947 (trad. it. Id., *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema Tedesco*, Torino 2001).
- Marks 1997 M.M. Marks, *Music and the silent film*, New York 1997.
- Miceli 2000 S. Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Firenze 2000.

- Patalas - Fabich 2001 E. Patalas - R. Fabich, *Metropolis in/aus Trümmern*, Berlin 2001.
- Robinson 1990 D. Robinson, *Musica delle ombre. L'accompagnamento musicale nei film muti*, «Griffithiana», suppl., 38/39 (ottobre 1990).
- Vernant 1991 J.P. Vernant, «Psychè»: *simulacro del corpo o immagine del divino?*, in M. Bettini (a cura di), *La maschera, il doppio, il ritratto. Strategie dell'identità*, Bari 1991, pp. 3-11.