

FOCUS TEMATICI

TOP FLOP

**I cinquanta più clamorosi insuccessi
della storia del cinema**

intra



COLLANA FOCUS TEMATICI



Edizioni Intra®
www.intraedizioni.it
info@intra.pro

Tutti i diritti riservati.
Copyright © 2026 Intra S.r.l.s. – Pesaro, Marche, Italia

ISBN 979-12-5991-950-2

Indice

Indice	3
Introduzione	5
Nota sul metodo	11
Metropolis (1927)	15
Queen Kelly (1929)	21
Freaks (1932)	25
Quarto potere (1941)	29
L'orgoglio degli Amberson (1942)	35
La regina delle piramidi (1955)	41
Cleopatra (1963)	47
La caduta dell'Impero romano (1964)	53
Il favoloso dottor Dolittle (1967)	59
Hello, Dolly! (1969)	65
Il salario della paura (1977)	71
The Wiz (1978)	77
I cancelli del cielo (1980)	83
Un sogno lungo un giorno (1982)	89
Blade Runner (1982)	95
La cosa (1982)	101
Cotton Club (1984)	107
Dune (1984)	113
Howard e il destino del mondo (1986)	119
Ishtar (1987)	125
Le avventure del barone di Münchhausen (1988)	131
Hudson Hawk (1991)	137
L'ultimo grande eroe (1993)	143
Corsari (1995)	149

TOP FLOP

Waterworld (1995)	155
L'isola perduta (1996)	161
Batman & Robin (1997)	167
Speed 2 – Senza limiti (1997)	173
L'uomo del giorno dopo (1997)	179
Fight Club (1999)	185
Il gigante di ferro (1999)	191
Battaglia per la Terra (2000)	197
Titan A.E. (2000)	203
Final Fantasy (2001)	209
Pluto Nash (2002)	215
Il pianeta del tesoro (2002)	221
Amore estremo – Tough Love (2003)	227
Catwoman (2004)	233
Alexander (2004)	239
Sahara (2005)	245
Speed Racer (2008)	251
Milo su Marte (2011)	257
John Carter (2012)	263
The Lone Ranger (2013)	269
47 Ronin (2013)	275
Fantastic 4 – I Fantastici Quattro (2015)	281
Cats (2019)	287
Dolittle (2020)	293
Megalopolis (2024)	299
Joker: Folie à Deux (2024)	305
Indicazioni bibliografiche	311

Introduzione

Quattordici anni dopo *I cancelli del cielo*, mentre nella baia di Kawaihae, alle Hawaii, la troupe di *Waterworld* accumula giorni di ritardo e milioni di sforamento, a Hollywood il film ha già un soprannome: *Kevin's Gate*, il cancello di Kevin. Nessuno ha bisogno di spiegare la battuta. Il western di Michael Cimino che nel 1980 aveva affondato la United Artists è diventato, nel frattempo, un nome comune: indica il film che sfugge di mano, il regista che nessuno riesce a fermare, lo studio che guarda salire i costi senza sapere come uscirne. È il segno più chiaro di una cosa che l'industria sa da sempre e che il pubblico scopre di rado. I flop non sono incidenti isolati. Sono una lingua, e Hollywood la parla benissimo.

La parola, in origine, è onomatopeica: il tonfo di qualcosa che cade. Nel gergo dello spettacolo americano indica da tempo lo spettacolo che non trova pubblico, e nel cinema ha preso un significato più preciso, quasi contabile. Un flop non è un brutto film. Molti dei titoli raccolti qui sono amati, studiati, insegnati nelle scuole di cinema; alcuni compaiono stabilmente nelle classifiche dei migliori film di sempre. Un flop è un film che non restituisce il denaro speso per farlo. La regola pratica dell'industria è semplice: dal biglietto venduto allo studio torna circa la metà in Nord America e meno all'estero, e il lancio, tra copie, pubblicità e campagne, spesso raddoppia la spesa. Per rientrare dei costi un film deve quindi incassare in sala almeno il doppio del suo budget. Sotto quella soglia comincia il territorio del

disastro, e le cinquanta storie che seguono stanno tutte lì dentro, alcune di pochissimo, altre in modo spettacolare: c'è chi ha incassato un decimo di quanto era costato, chi meno ancora.

Perché raccontare gli insuccessi invece dei trionfi? Perché il successo nasconde i meccanismi che lo hanno prodotto, mentre il fallimento li espone. Quando un film incassa, nessuno va a controllare chi ha deciso il budget, chi aveva il diritto al montaggio finale, quali accordi legavano il regista allo studio e lo studio alle banche. Quando un film crolla, tutto questo viene alla luce: si aprono i conti, si cercano i colpevoli, partono le cause, qualcuno si dimette. Il flop è il momento in cui un equilibrio si spezza e diventa leggibile. La 20th Century Fox di *Cleopatra* scopre di essere a un passo dal baratro; la United Artists dei *Cancelli del cielo* viene venduta alla MGM e, con lei, la stagione in cui gli autori comandavano sugli studios si chiude. La vicenda di *Corsari* mostra che a volte il rapporto di causa è rovesciato: non è il film ad aver rovinato la Carolco, è la rovina della Carolco ad averlo condannato prima ancora del primo ciak. E il tonfo di *Titan A.E.*, di *Final Fantasy*, di *Milo su Marte* è legato ogni volta alla chiusura di uno studio intero, con le sue maestranze e le sue tecniche. Un insuccesso, visto da vicino, è sempre una radiografia del sistema che lo ha prodotto.

Messi in fila, i cinquanta flop raccontano così una storia del cinema americano, e in parte europeo, vista dal lato meno fotografato. Si comincia con i registi-de-miurghi del muto: Fritz Lang, che nella Berlino della UFA spende per *Metropolis* più di tre volte e mezzo il budget, ed Erich von Stroheim, che con *Queen Kelly* lascia a Gloria Swanson e a Joseph P. Kennedy un film

che non finirà mai. Segue lo studio system, con le sue regole ferree e i suoi registri contabili, dove Orson Welles perde prima la battaglia di *Quarto potere* contro William Randolph Hearst e poi il controllo dell'*Orgoglio degli Amberson*, rimontato dalla RKO mentre lui è in Brasile. Vengono poi i kolossal degli anni Sessanta, *Cleopatra* e *La caduta dell'Impero romano*, e i grandi musical con cui la Fox, dopo il *Favoloso dottor Dolittle*, riesce a sbagliare di nuovo con *Hello, Dolly!*. La New Hollywood degli autori arriva al suo apice e alla sua fine: *Il salario della paura* di William Friedkin esce un mese dopo *Guerre stellari*, e tre anni più tardi Cimino chiude la partita. Gli anni Ottanta e Novanta appartengono ai produttori e ai divi, ai budget che crescono più in fretta delle idee: *Ishtar*, *Hudson Hawk*, *L'ultimo grande eroe* uscito una settimana dopo *Jurassic Park*, *Waterworld*. Il nuovo secolo porta la computer grafica e la *motion capture*, che promettono di tutto e a volte non mantengono, e poi l'età dei franchise e dei cinecomic, in cui un solo passo falso può costare più di quanto valeva un intero studio degli anni Trenta. Si arriva al dopo-pandemia, con *Megalopolis*, che Francis Ford Coppola paga di tasca propria vendendo una quota delle sue aziende vinicole, e con *Joker: Folie à Deux*, il seguito che il pubblico del primo film non ha voluto vedere.

Il libro è costruito per essere letto in due modi: dall'inizio alla fine, come una storia continua, oppure aprendolo a caso, sul film che si ricorda o che si è sempre sentito nominare. Le cinquanta schede seguono l'ordine cronologico di uscita, da *Metropolis* (1927) a *Joker: Folie à Deux* (2024), e ciascuna è autonoma. In testa a ogni scheda un blocco di dati riassume l'essenziale: titolo originale, regia, studio, produzione, interpreti,

budget approvato, costo finale, incasso mondiale, rapporto tra incasso e budget, perdita stimata. Poi il racconto, che segue sempre lo stesso andamento senza dichiararlo: il sogno da cui il progetto nasce, la lavorazione con i suoi sforamenti e conflitti, l'uscita e il crollo, la lettura dei numeri a confronto con un successo dello stesso anno, le conseguenze per lo studio e per le carriere. Chiudono la scheda tre curiosità, fatti brevi e verificabili che il racconto non aveva spazio per contenere. Le cifre sono date in dollari dell'epoca, con l'equivalente approssimativo in dollari del 2026, e le perdite sono sempre indicate come intervallo, con la fonte: le stime pubblicate divergono, e dichiararlo è più onesto che scegliere la cifra più comoda. La «Nota sul metodo» che segue spiega come sono stati scelti i film e come vanno letti i numeri; le fonti di ciascuna scheda sono raccolte nelle «Indicazioni bibliografiche» in fondo al volume.

Resta il tema che attraversa molte di queste storie e che le rende meno malinconiche di quanto sembrano: la riabilitazione. Tredici dei cinquanta film sono stati, in un modo o nell'altro, riscattati dal tempo. Ma le riabilitazioni non sono tutte uguali, e confonderle è l'errore più comune quando si parla di film maledetti. Esiste una riabilitazione economica, quando il film finisce per rientrare dei costi grazie ai mercati esteri, all'home video, ai diritti televisivi: *Waterworld*, per esempio, è stato riasorbito dai ricavi successivi alla sala, e *Cleopatra* ha raggiunto il pareggio contabile a metà degli anni Sessanta con le riedizioni e la vendita alla televisione. *Fight Club*, che la Fox non sapeva come vendere, ha trovato nel DVD il pubblico che non era andato al cinema. E poi esiste una riabilitazione critica, fatta di restauri, retrospettive, culti notturni, rivalutazioni degli studiosi:

Freaks, *Blade Runner*, *La cosa*, *Metropolis* ricostruito nel 2010 grazie a una copia ritrovata a Buenos Aires. Un film riabilitato solo dalla critica resta un flop, e ogni scheda lo dice con chiarezza. La MGM non ha mai visto un dollaro di profitto da *Freaks*, per quanto oggi sia considerato un capolavoro; e perfino *I cancelli del cielo*, restaurato nel 2012 e riscoperto da una parte della critica come uno dei grandi western americani, non ha mai restituito nulla a chi lo aveva finanziato.

Proprio questa distanza tra il valore di un film e il suo destino commerciale è forse la lezione più utile di tutte. Il botteghino misura una cosa sola, e la misura in fretta: quante persone hanno comprato un biglietto nelle prime settimane. Non misura quello che succede dopo, né quello che un film insegna a chi lo ha fatto e a chi lo ha finanziato. Ogni generazione di dirigenti ha giurato che non avrebbe ripetuto gli errori della precedente, e ognuna ne ha inventati di nuovi. Le cinquanta storie che seguono sono il resoconto di quei giuramenti mancati: cronache di ambizione, di calcoli sbagliati, di fiducia mal riposta e, qualche volta, di un talento che il pubblico del suo tempo non era pronto a vedere.

Nota sul metodo

Un elenco dei più grandi insuccessi del cinema è utile soltanto se il criterio con cui è stato compilato è dichiarato e verificabile. Le liste che circolano in rete mescolano spesso film costosi e film deludenti, stroncature e disastri industriali, incassi nordamericani e incassi mondiali. Per evitarlo, i cinquanta titoli sono stati scelti con una regola economica unica, applicata a tutti.

Il criterio principale è questo: un film è un flop quando l'incasso mondiale lordo in sala è inferiore a due volte il budget di produzione. La soglia riflette il funzionamento del mercato. Allo studio torna circa la metà del prezzo del biglietto in Nord America e una quota inferiore all'estero, e il lancio del film, tra copie, pubblicità e campagne, spesso raddoppia la spesa di produzione. Un film che incassa meno del doppio di quanto è costato, dunque, quasi sempre non rientra dei costi. La soglia ha il pregio di essere semplice, verificabile e difendibile, anche se non tiene conto dei ricavi successivi alla sala, che per alcuni film sono stati decisivi.

La perdita stimata è sempre indicata come intervallo e accompagnata dalla fonte, mai come cifra secca. Gli studi raramente pubblicano i conti dei singoli film, e le stime della stampa specializzata divergono, a volte di molto. Quando una perdita non è documentata la scheda lo dice; quando è ricostruita per differenza tra costi e ricavi, la ricostruzione è dichiarata come tale. Allo stesso modo si distinguono sempre il budget approvato, il costo finale di produzione e il costo comprensivo del lancio, e l'incasso nordamericano da quello mondiale:

scambiare l'uno per l'altro è l'errore più diffuso negli elenchi di questo genere.

I film più antichi richiedono una regola a parte. Per le produzioni anteriori al 1950 l'incasso mondiale lordo quasi sempre non è noto; spesso sono documentati soltanto i noleggi, cioè la quota tornata allo studio. In questi casi il film resta nell'elenco se la perdita netta risulta dai registri contabili dello studio, come il registro della RKO pubblicato da Richard B. Jewell o quello che Eddie Mannix teneva alla MGM, anche quando il rapporto tra noleggi e costo supera l'unità. È il caso di *Freaks*, di *Quarto potere* e dell'*Orgoglio degli Amberson*, e ogni scheda lo dichiara nel capoverso dedicato ai conti. Per *Metropolis*, film tedesco di cui non esiste un registro contabile pubblicato, valgono invece il costo documentato e il mancato rientro documentato sul mercato tedesco, anch'essi dichiarati come tali; le cifre sono date in Reichsmark con l'equivalente in dollari dell'epoca.

Un solo film si colloca al limite della soglia: *Batman & Robin*, con un rapporto di 1,9 tra incasso e budget. Resta nell'elenco per il danno industriale, perché il suo insuccesso interruppe la serie cinematografica del personaggio per otto anni, e la scheda lo dichiara espressamente, senza presentarlo come un film in attivo. *Waterworld*, con un rapporto di 1,5, rientra invece nel criterio come tutti gli altri.

Tutte le cifre sono date in dollari dell'epoca, seguite tra parentesi da una rivalutazione approssimativa in dollari del 2026. I coefficienti sono indicativi, ricavati dall'indice dei prezzi al consumo degli Stati Uniti, e le rivalutazioni sono arrotondate e precedute da «circa»: servono a dare l'ordine di grandezza, non a stabilire un valore esatto, che nessun indice può restituire per spese

di natura così diversa come un set, un cachet o una campagna pubblicitaria.

Per i film dal dopoguerra in poi la fonte primaria di budget e incassi è The Numbers, con Box Office Mojo come controllo degli incassi. Si aggiungono l'AFI Catalog of Feature Films, la stampa di settore, a cominciare da *Variety* e da *The Hollywood Reporter*, i grandi quotidiani americani e le opere di riferimento sulla storia economica di Hollywood, dalla cronaca di Steven Bach sui *Cancelli del cielo* ai saggi di Peter Biskind e di Tim Robey. Gli aneddoti sono riportati solo se attestati da una fonte qualificata, e attribuiti; le citazioni di recensioni e dichiarazioni sono brevi, o sono parafrasate. Le fonti di ogni scheda sono raccolte nelle «Indicazioni bibliografiche».

Infine, le riabilitazioni. Tredici film sono stati riabilitati, e restano nell'elenco come tutti gli altri, nell'ordine cronologico. Ogni scheda distingue tra riabilitazione economica (quando il film ha finito per rientrare dei costi con i mercati esteri, l'home video, le riedizioni o i diritti televisivi) e riabilitazione critica (quando la rivalutazione è venuta da restauri, culti e studi). Perché una riabilitazione sia riconosciuta serve un fatto documentato, non la fortuna di cui un film gode oggi in rete. E un film riabilitato soltanto dalla critica, per quanto ammirato, resta un flop.

Metropolis (1927)

Titolo originale *Metropolis*, 1927 | **Regia** Fritz Lang | **Studio** UFA (Universum-Film AG) | **Produzione** Erich Pommer (fino al gennaio 1926) | **Interpreti** Brigitte Helm, Alfred Abel, Gustav Fröhlich, Rudolf Klein-Rogge, Fritz Rasp, Heinrich George | **Budget approvato** 1,5 milioni di Reichsmark (circa 360.000 dollari dell'epoca; circa 7 milioni del 2026) | **Costo finale** circa 5,3 milioni di Reichsmark (circa 1,26 milioni di dollari dell'epoca; circa 24 milioni del 2026); altre stime fino a 6 milioni | **Incasso mondiale** non documentato; noti solo dati parziali per la Germania | **Rapporto incasso/budget** non calcolabile sul mondiale (costo non recuperato sul solo mercato tedesco) | **Perdita stimata** non documentata come cifra; costo non rientrato in Germania e UFA con oltre 36 milioni di Reichsmark di debiti a fine esercizio 1926/27 (filmportal.de)

Nell'ottobre del 1924 Fritz Lang vede per la prima volta New York. Ha trentatré anni, alle spalle i due film del *Dottor Mabuse* e il dittico dei *Nibelunghi*, e viaggia con Erich Pommer, il produttore che ha fatto della UFA lo studio più ambizioso d'Europa. Più tardi Lang racconterà che *Metropolis* è nato da quella prima visione dei grattacieli illuminati; in realtà, secondo Minden e Bachmann, lui e la moglie Thea von Harbou lavoravano all'idea da oltre un anno. Il viaggio però conta: Lang e Pommer visitano gli studios di Hollywood e tornano convinti che per reggere il confronto con la macchina americana il prossimo film debba essere più grande di qualunque cosa girata fino ad allora.

La storia è quella del romanzo che von Harbou scrive apposta per il film e che esce a puntate prima delle riprese: una città del futuro in cui i padroni vivono nei grattacieli e gli operai sottoterra, un figlio di industriale che scende tra le macchine, un'agitatrice sostituita da un robot con il suo volto. Il budget approvato è di 1,5 milioni di Reichsmark, già una cifra da kolossal. Lang sceglie come protagonisti due quasi sconosciuti: Brigitte Helm, diciannove anni, al debutto in un ruolo principale, e Gustav Fröhlich, ingaggiato come comparsa e promosso, secondo McGilligan, su segnalazione di von Harbou. Le riprese cominciano a Neubabelsberg il 22 maggio 1925.

Durano diciassette mesi: 310 giorni e 60 notti di lavorazione, fino al 30 ottobre 1926. Gli scenografi Otto Hunte, Erich Kettelhut e Karl Vollbrecht costruiscono una città di modellini e facciate; Eugen Schüfftan mette a punto il procedimento a specchi che porta il suo nome e che fa muovere attori veri dentro architetture in miniatura. La pellicola consumata, secondo filmportal.de, arriva a 620.000 metri di negativo e 1,3 milioni di metri di positivo. La campagna dello studio parla di 36.000 comparse, cifra che nessuno è mai riuscito a verificare.

Sul set Lang è un perfezionista che non conosce misura. Minden e Bachmann riportano che per l'inondazione della città operaia Helm e circa cinquecento bambini dei quartieri poveri di Berlino restano in acqua per quattordici giorni, in una vasca che il regista vuole fredda; che per una semplice scena in cui Freder crolla ai piedi di Maria servono due giorni di ciak, alla fine dei quali Fröhlich si regge a stento; che per il rogo del falso robot Lang pretende fuoco vero, e il vestito di Helm prende fuoco. Intanto i conti della UFA precipitano.

Nel dicembre 1925, a riprese in corso, lo studio firma con Paramount e Metro-Goldwyn-Mayer l'accordo Parufamet: un prestito di 4 milioni di dollari in cambio di tre quarti dei posti in programmazione nelle sale UFA e di una distribuzione americana dei film tedeschi che i partner possono rifiutare quando vogliono. Nel gennaio 1926 Pommer lascia lo studio, indicato dal consiglio di amministrazione come responsabile delle produzioni troppo costose. Lang continua a chiedere integrazioni al budget; i dirigenti, scrive filmportal.de, si sentono ricattati.

La prima è il 10 gennaio 1927 all'Ufa-Palast am Zoo di Berlino. Il film dura 153 minuti. I resoconti divergono: c'è chi ricorda applausi a scena aperta sulle sequenze più spettacolari, chi un'accoglienza tiepida con qualche fischio. La critica tedesca è concorde nel lodare effetti e scenografie e nel demolire la sceneggiatura di von Harbou, giudicata ingenua e sentimentale. Il pubblico non arriva, e il film tiene il cartellone berlinese solo grazie alla sala di prima visione dello studio.

L'America non va meglio. La Paramount, che per contratto può rimontare i film UFA come crede, affida il materiale al commediografo Channing Pollock, che accorcia il film di oltre mezz'ora e ne riscrive le didascalie. *Metropolis* esce a New York il 6 marzo 1927. Mordaunt Hall, sul *New York Times*, lo tratta da meraviglia tecnica con una storia che non regge; il 17 aprile, sullo stesso giornale, H. G. Wells lo definisce senza mezzi termini il film più sciocco che abbia mai visto. Lang, dall'Europa, protesta contro i tagli americani. In Germania la versione originale viene ritirata e in agosto esce una riduzione ricalcata sul taglio americano. Fallisce anche quella.

Una cifra della perdita non esiste. Nessun registro contabile del film è stato pubblicato, e i 75.000 Reichsmark di incasso tedesco che circolano in rete non hanno una fonte primaria; il milione e duecentomila dollari che le banche dati attribuiscono al film viene dalle riedizioni americane del 2002-2011. Quello che è documentato basta: un costo di circa 5,3 milioni di Reichsmark, più di tre volte e mezzo il budget, che sul mercato tedesco non rientra, e uno studio che chiude l'esercizio 1926/27 con oltre 36 milioni di debiti. Va detto che *Metropolis* non affonda la UFA da solo: la crisi era aperta prima dell'uscita, e il contratto Parufamet pesava più di qualunque film. Ma ne diventa il simbolo. Per misurare lo scarto basta guardare a ottobre: *Il cantante di jazz* della Warner costa 422.000 dollari, un terzo di *Metropolis*, e ne restituisce allo studio 2,6 milioni di noleggi. Mentre Lang spendeva per il più grande film muto mai girato, a Hollywood il muto stava finendo.

Nel marzo 1927 Ludwig Klitzsch, uomo di Alfred Hugenberg, assume la direzione operativa della UFA; Hugenberg, magnate della stampa, deputato nazionalista e futuro ministro del primo governo Hitler, ne diventa il principale azionista. Lo studio taglia personale e spese, impone regole di produzione rigide e sposta la sua linea verso il cinema commerciale e il nazionalismo. Lang produce i due film successivi, *L'inafferrabile* e *Una donna nella Luna*, con una società propria, lasciando alla UFA la sola distribuzione. Pommer rientra nel 1928 e produrrà *L'angelo azzurro*.

Il film intanto sparisce. Dei tre negativi originali, due vengono rimontati per Stati Uniti e Gran Bretagna, il terzo dalla stessa UFA; per decenni si vedono solo versioni mutilate, fino a quella di 91 minuti del 1936. La

riabilitazione comincia nel 1984, quando Giorgio Moroder ne pubblica una versione colorata con una colonna sonora pop; seguono il restauro di Enno Patalas a Monaco nel 1987 e quello della Fondazione Murnau, presentato alla Berlinale nel 2001. Nel 2008 Fernando Martín Peña e Paula Félix-Didier individuano al Museo del Cine di Buenos Aires una copia in 16 millimetri del montaggio originale, con circa venticinque minuti mai più visti dal 1927. Il 12 febbraio 2010 la versione ricostruita, di 148 minuti, viene proiettata in contemporanea al Friedrichstadt-Palast di Berlino e all'Alte Oper di Francoforte. Nel 2012 la classifica di *Sight & Sound* mette *Metropolis* al trentacinquesimo posto tra i film di tutti i tempi. È una riabilitazione critica, non economica: gli incassi delle riedizioni sono andati a distributori e titolari dei diritti, e alla UFA del 1927 non è mai tornato indietro nulla. Resta un flop.

Tre curiosità

- Il film non indica mai in che anno si svolga: il 2026 spesso citato viene dalla copertina dell'edizione americana del romanzo pubblicata da Ace Books nel 1963 («The World of 2026 A.D.»), ed è stato ripreso nella versione di Moroder.
- Nel montaggio americano Pollock eliminò il personaggio di Hel, l'amata perduta dell'inventore Rotwang, perché il nome suonava troppo simile all'inglese *hell*, «inferno».
- Nel 2001 *Metropolis* è stato il primo film inserito dall'UNESCO nel registro Memoria del mondo.