

Hevelius' Webzine

- [Prima pagina](#)
- [Archivio](#)
- [Chi siamo](#)
- [Info](#)

ISSN: 2037-1306

www.hevelius.it

Hevelius mette a disposizione dei propri lettori una selezione di titoli da [leggere online su Issuu.com](#).

[L'iscrizione alla nostra newsletter](#) consente di ricevere informazioni periodiche sulle iniziative della casa editrice, sulle nuove uscite e sulle promozioni speciali.

Claudia Lamberti

Acciaio di W. Ruttmann: ritmi moderni, sentimenti antichi



Il manifesto del film

Acciaio

Claudia Lamberti, dottore di ricerca in storia dell'architettura contemporanea, lavora presso l'Università di Pisa. Ha al suo attivo molte pubblicazioni in ambito storico architettonico dall'età bizantina a quella contemporanea.

Scopo della presente trattazione è esaminare il film *Acciaio* di Walter Ruttmann nel suo contesto storico e nella produzione sia del regista tedesco, sia della cinematografia e letteratura italiana dell'epoca.

L'incontro-scontro tra il regista e il romanziere Pirandello è divenuto quasi un topos della storia del cinema e un tema apparentemente esaurito dalla critica italiana, sebbene, in realtà, pochi si siano presi la briga di approfondirlo, una volta stabilito l'insuccesso della pellicola da vari punti di vista. Pare invece più umilmente necessario, in questa sede, ripartire dalle basi dell'analisi del film, dai motivi per cui si scelse Terni per girarlo, dalle rappresentazioni dei personaggi in cui la "maniera" di Ruttmann sovrasta e spesso cancella la complessità psichica pirandelliana, adattando a ritmi moderni i sentimenti antichi di amore, odio, rivalità, energia o rassegnazione che da sempre costituiscono la

vita umana e confluiscono nelle arti. Il film costituisce motivo di interesse anche per il contributo di Malipiero alla colonna sonora, sinfonia di note per un'ennesima sinfonia di macchine e vite umane nello stile del regista.

In questo breve saggio ci si riconosce debitori, per parte delle informazioni ivi riportate, al volume curato da Claudio Camerini, *Acciaio: un film degli anni Trenta, pagine inedite di una storia italiana*, che costituisce tuttora lo studio più esauriente sul film in esame e si rimanda ad esso per altri aspetti dell'opera che qui necessariamente non possono essere presi in considerazione senza rischiare inutili e dispersive ripetizioni.

Scheda del film

Regia Walter Ruttmann

Aiuto Mario Soldati

Soggetto dal soggetto originale *Giuoca Pietro!* di Luigi Pirandello e Stefano Landi

Sceneggiatura Walter Ruttmann, Mario Soldati, con la collaborazione di Emilio Cecchi

Fotografia Massimo Terzano

Operatore Domenico Scala

Scenografia Gastone Medin

Montaggio Walter Ruttmann

Assistente al montaggio Giuseppe Faticati

Suono Vittorio Trentino

Musica Gian Francesco Malipiero

Direzione musicale Mario Rossi

Attori principali Piero Pastore (Mario Velini)

Vittorio Bellaccini (Pietro Ricci)

Isa Pola (Gina)

Alfredo Polveroni (Giuseppe Ricci)

Romano Calò

Romolo Costa

Domenico Serra

Giulio Massarotti

Arcangelo Aversa

Enzo Pagliericci

Olga Capri

Direttore di produzione Baldassarre Negroni

Vice-Direttore di produzione Giuseppe Fatigati

Segretario di produzione Luigi Eliseo Martini

Segretaria di edizione Hilde-Maria Rapp-Fidelius

Produzione Emilio Cecchi per la Cines

Distribuzione Soc. An. Stefano Pittaluga

Data Italia, 1932

Riprese Terni settembre-novembre 1932, Roma (Cines) novembre-dicembre 1932

Prima visione Trieste "Cinema nazionale" e Bologna "Cinema Savoia" 30 marzo 1933

Lunghezza pellicola 1839 m (Cineteca Nazionale)

Titoli di lavorazione Acciaieria, Acciaierie, Le acciaierie di Terni

Argomento Due operai delle acciaierie di Terni, Mario e Pietro, vecchi amici, corteggiano la stessa donna, Gina. Pietro muore in un incidente sul lavoro, ma la colpa secondo alcuni paesani è di Mario per tale rivalità in amore. Bersagliato dalle calunnie, assieme alla ragazza, Mario attraversa una crisi, che supera infine, tornando al lavoro di sempre e a Gina che lo ama.



I due protagonisti: Piero

Pastore (Mario Velini)
e Vittorio Bellaccini (Pietro Ricci)

Alcune note su cinema e politica fascista

Nella politica culturale del fascismo il cinema è luogo privilegiato della costruzione di un'immagine che il regime intendeva dare di sé e dei suoi ideali, immagine basata sulla compresenza di sviluppo moderno e di forti valori tradizionali, di tecnologia, nuova potenza industriale, ma anche di forte legame con la terra madre e di prosperità nell'antica vocazione agricola.

Il cinema del ventennio, cui Mussolini aveva affidato il ruolo di nuova arma di conquista delle masse e del consenso interno, offre un'immagine positiva dell'Italia, al passo coi tempi, ma nella grande varietà della produzione filmica italiana si può rintracciare la contrapposizione e la compresenza costante di progresso e tradizione. Se da un lato, come nel film *Acciaio*, non a caso forse affidato ad un regista straniero, come osserva Vito Zagarrìo, esplose "l'Italia della modernità, che il cinema coglie nei suoi lati più progressivi [...] dall'altro ritorna la nostalgia di un periodo aureo perduto, ucciso, appunto dai *Tempi moderni* [...]: come Chaplin corrode con la sua ironia le macchine infernali della fabbrica automatizzata, così Blasetti mette in guardia contro la corruzione dei tempi moderni (1)." Ai vari film legati al nuovo mondo urbano, all'industrializzazione, alla vita moderna, se ne affiancano altri a difesa dei valori rurali, degli usi antichi; al film di ambientazione contemporanea, con operai e impiegati, si contrappone il film storico, epico, celebrativo delle glorie patrie.

Il cinematografo racconta l'ambiguità dell'ideologia fascista, sospesa tra la promessa della "nuova Italia", di cui Terni e le fabbriche di *Acciaio* sono emblema, e il ricordo dell'antica Roma, la centralità dello stato, della patria, della religione e della famiglia nell'ordine sociale, i valori che retoricamente si cerca di imporre all'italiano medio, ancora sospeso tra passato e modernità, tra la storia secolare e un Novecento che avrebbe radicalmente sovvertito tutto.

Si dovrà in questa sede anticipare che *Acciaio*, così come molti altri film dell'epoca fascista, pur avendo avuto una committenza particolare, ovvero la diretta richiesta del Duce a Pirandello, non è descrivibile come un film fascista nei contenuti.



Cartolina d'epoca

raffigurante le acciaierie di Terni

Terni, la nuova Italia

La città di Terni deriva il suo nome dal precedente nome latino *Interamna nahars*, il primo termine viene da *inter amnes* ed è riferito alla sua posizione tra due fiumi, il secondo al fiume Nera, per contraddistinguere la città dalle altre con designazione simile (ad es. Teramo). Secondo la tradizione venne fondata dagli umbri nel 673-672 a.C., divenne dal II secolo a.C. città romana, conobbe il potere longobardo, poi entrò a far parte dei domini della Chiesa. Distrutta dal Barbarossa, subì numerose dominazioni esterne e continui conflitti intestini, tornando alla Chiesa nel XV secolo. Col plebiscito del 1861 venne annessa al regno d'Italia e fu prescelta per l'insediamento di un grosso complesso siderurgico. Nel 1884, infatti, Vincenzo Stefano Breda fondò l'industria *Terni*, con sede a Roma e stabilimenti a Terni. In pochi anni l'azienda acquisì un ruolo preminente nella siderurgia nazionale, grazie soprattutto alle commesse statali e alla politica protezionista del governo. La struttura urbanistica antica di Terni venne trasformata a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento, quando furono abbattute le mura, oltre le quali si crearono nuovi quartieri residenziali. Per il notevole sviluppo industriale fu ben presto soprannominata "la Manchester italiana". Eretta a capoluogo di provincia nel 1927, la cittadina doveva assurgere a simbolo della potenza industriale della nuova Italia fascista.

Il luogo prescelto per l'ambientazione del film *Acciaio* era quindi il fiore all'occhiello della produzione industriale italiana, ed in generale l'attività siderurgica, negli anni del fascismo, nonostante la diminuzione di domanda di acciaio per uso civile e navale, ebbe una ripresa in vista dell'impegno militare proprio nel 1926, negli impianti della *Terni*, che già nel 1915-18 avevano il monopolio dell'industria siderurgica bellica. Sviluppatisi anche nel settore elettrico, attraverso lo sfruttamento delle risorse naturali del ternano, con dighe e centrali idroelettriche sul fiume Velino, il lago di Piediluco e la cascata delle Marmore, l'industria *Terni* passò dopo alterne vicende nel 1934 sotto il controllo dell'IRI (Istituto per la ricostruzione industriale).

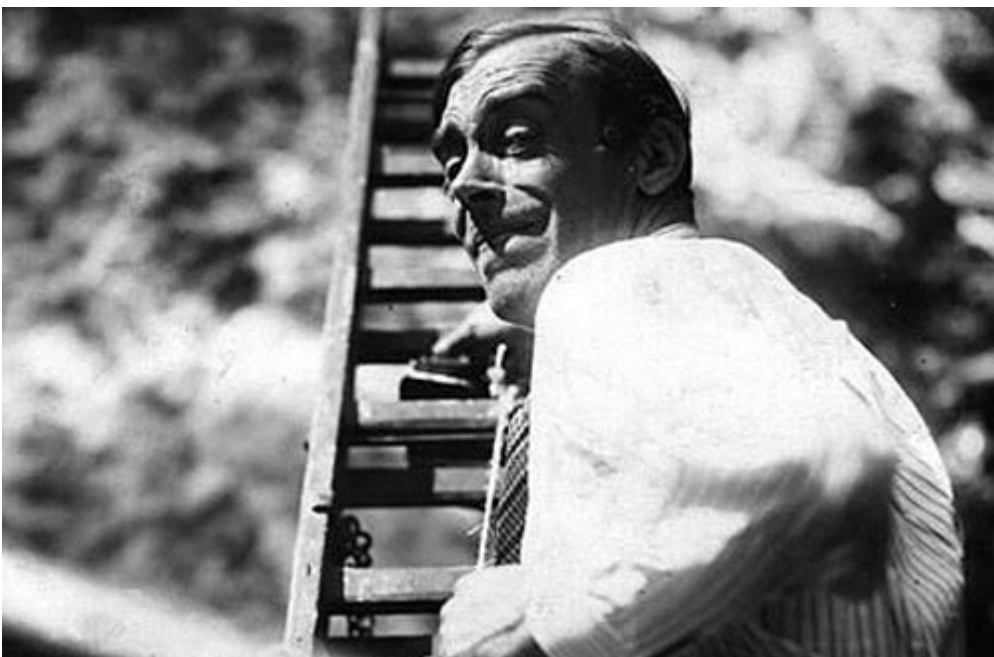
Negli anni 1931-1932, quando Ludovico Toeplitz ricopriva la triplice veste di esponente della *Terni*, della Banca Commerciale Italiana, che la sosteneva, e della casa cinematografica Cines-Pittaluga, si concretizza il progetto mussoliniano di girare proprio alla Terni il film propagandistico sul lavoro italiano che fin dal 1928 il Duce aveva chiesto a Pirandello, e che il drammaturgo aveva fino ad allora accantonato per i numerosi viaggi all'estero ed incarichi accademici. Un sopralluogo di Pirandello nel maggio 1932 alle acciaierie è il passo decisivo per la stesura del soggetto, la cui paternità continua ad essere dibattuta, essendo difficile stabilire quanta percentuale del lavoro creativo, al di là della scrittura concreta, sia di mano del figlio Stefano, e quanti suggerimenti e indicazioni del padre abbiano tracciato comunque il quadro generale della storia.

Le riprese furono affidate al tedesco Ruttman, per questioni di diplomazia e tessitura di legami più forti anche in campo culturale e propagandistico tra i due paesi destinati a far fronte comune nella imminente guerra mondiale, non senza la contrarietà di Pirandello, che avrebbe preferito altri registi, quali Eizenstein. Molte scene esterne non sono

tuttavia girate nella vera città di Terni, ma in luoghi contigui, mentre le acciaierie effettivamente risaltano come protagoniste del film, ben oltre il ruolo che avevano nel soggetto di Pirandello. Proprio in questi anni si stava sviluppando una corrente di film-documentario di argomento industriale, nei quali il ruolo della fabbrica era superiore ormai a quello degli uomini, e Ruttmann dette la sua visione del problema attraverso una “sinfonia delle macchine”.

Sulle acciaierie c'era stato un precedente film di Dziga Vertov del 1931 dal titolo *Entusiasmo*. In Italia, due giovani autori appartenenti ai gruppi universitari fascisti, Ubaldo Magnaghi e Attila Camisa girarono nel 1933, pressoché in contemporanea all'opera in questione, il film *Fonderia d'acciaio*.

Ruttmann si espresse nuovamente sul tema del lavoro nelle acciaierie nella Germania hitleriana; girò un film per il "Fronte tedesco del lavoro" e passò a collaborare a vari documentari propagandistici dell'operosità e della potenza tedesca con Leni Riefensthal, eseguì in particolare due mediometraggi sull'acciaio: *Metall des Himmels* (1935), per conto di un'industria siderurgica, e *Mannesmann* (1937), per l'omonima acciaieria. Entrambi i film furono premiati in competizioni cinematografiche italiane, il primo con una medaglia di segnalazione speciale alla mostra di Venezia del 1936, il secondo con la coppa del Partito nazionale fascista per il miglior documentario. Se tali premi siano segno di ufficiale apprezzamento per l'attività del regista anche in conseguenza della precedente opera *Acciaio*, nella quale il regime aveva ottenuto l'immagine di Terni e dell'Italia che avrebbe voluto vedere e mostrare al mondo, oppure solo un atto dovuto verso un autore di un paese alleato, resta un dubbio da chiarire, ricordando che per molti collaboratori al film di Ruttmann sembrò che *Acciaio* in realtà non avesse appoggio dal regime perché, stando alle parole di Mario Soldati “il film non significava niente: non era patriottico, non era nazionalista, non c'era un briciolo di fascismo. Era evidentissima l'assenza di qualsiasi propaganda di carattere patriottico, e l'accenno finale alla mistica del lavoro non era sufficiente a risollevare le sorti del film. C'era solo un vago moralismo, nient'altro. [...] La sceneggiatura che avevano approvato è tale e quale al film definitivo, con leggerissime, quasi irrilevanti trasformazioni. Dal loro punto di vista hanno fatto male ad approvarla, hanno sbagliato (2)”



Un fotoritratto di Walter

Ruttmann

Ruttmann, di sinfonia in sinfonia

Ruttmann definì nel 1919 nello scritto *Pittura e tempo* alcuni principi della sua estetica, del carattere fondamentale attribuito all'immagine assoluta e alla sua temporalizzazione, che ritroviamo nelle opere d'avanguardia quali *Opus* (cortometraggi sperimentali girati tra 1923 e 1926) o nelle successive “sinfonie” quali *Berlino*, *sinfonia di una grande città* del 1927 o *Melodia del mondo* del 1928. *Acciaio* si inserisce in questa corrente, almeno dal punto di vista di Ruttmann, quale ennesima prova di film assoluto misto a documentarismo, sebbene altre forti spinte ideologico-cinematografiche (dal realismo di Mario Soldati al soggetto drammatico pirandelliano, da reminescenze del cinema francese nelle atmosfere cittadine, all'epica russa della terra e della macchina) contribuiscano a fare di questo film una eterogenea e non integrata opera prima del regista tedesco. Mario Soldati riferisce infatti in un'intervista del 1986: “Ruttmann non aveva mai diretto un film con gli attori e non sapeva raccapezzarsi con loro. Dimostrava invece

straordinaria dimestichezza quando si trattava di inquadrare gli oggetti, le macchine, i paesaggi. Era un pittore astratto. Non gli interessava la recitazione, le parole e i dialoghi era come se non esistessero (3).”

Il giornale *Il piccolo* di Trieste il 31-3-1933 commentava: “*Acciaio*, girato per intero fra i rosseggianti altiforni e le candide cascate di Terni, è riuscito una mirabile sinfonia di visioni e di suoni in cui è rivelato agli spettatori un mondo fantastico eppur tanto reale: quello delle grandiose acciaierie in cui l’uomo seminudo, grondante di sudore, fiero, stupendo nella sua maschia sfida, doma la materia e la piega incandescente al suo volere. Mai forse sono apparsi sullo schermo quadri di più meravigliosa bellezza. Il poema del ferro e del fuoco scaturisce sonante e splendente...”. Al di là della retorica insita in questa recensione, che appare eccessiva ad un orecchio contemporaneo, si evidenzia proprio come tratto caratteristico dell’opera di Ruttmann il suo essere “sinfonia” e insieme di “quadri”.

I personaggi: dalla profondità pirandelliana alla semplificazione cinematografica

Solitamente, nel successo di un film sia presso la critica, sia presso il grande pubblico, hanno un peso molto rilevante la trama, la costruzione dei personaggi, la ricchezza e la finezza con la quale essi vengono rappresentati. Per lo spettatore degli anni Trenta, andare al cinema era soprattutto vedere una storia, fosse la grande storia italiana o l’epica, la vicenda d’amore o d’eroismo.

Proprio per questo, il pubblico non gradì *Acciaio*, che uscì di programmazione dalle sale cinematografiche spesso in anticipo sui tempi previsti, per scarsi incassi, dovuti al disinteresse verso i messaggi propagandistici e forse proprio ai ritmi moderni della regia. Anche alle sorti commerciali avrebbe giovato una fedele interpretazione del soggetto di Pirandello con la restituzione della profondità psicologica dei personaggi e un maggior spazio alla storia d’amore, per un pubblico, quello italiano, abituato a nutrirsi di altri film.

Nelle recensioni dell’epoca troviamo spazio all’eco delle perplessità popolari. *Cinema Illustrazione*, il 19-4-1933, scrive: “Il pubblico non si è associato a questi entusiasmi: anzi, ha protestato, ha fischiato, se l’è presa con noi giornalisti, o accusandoci di partigianeria (magari interessata!) o di un superestetismo da grandi iniziati, che pretenderebbe d’imporsi, con capziosi ragionamenti, all’opinione della massa pagante. E siamo ancora a questo punto. Circa l’esito di *Acciaio* si può concludere così: successo di critica, insuccesso di pubblico, inconciliabile dissidio tra buongustai e artisti e soliti frequentatori di sale cinematografiche.” Il critico Enrico Roma, nel proseguo dell’articolo, sferza abbondantemente lo spettatore medio, cercando di mostrare che ad una visione non superficiale il film è un capolavoro, che è arte pura, che ha spiccate doti documentaristiche (cita tra l’altro il commento annoiato di una signora che lo paragonava ad una pellicola Luce, senza sapere che forse faceva un grande elogio al regista, che si attendeva anche questo esito dal suo lavoro). Tuttavia ammette “che il Ruttmann avrebbe fatto bene a rispettare un po’ più il soggetto, a servirsi più largamente degli elementi che il Pirandello aveva messo a sua disposizione, è fuor di dubbio”.

Negli stessi giorni sulla *Rivista cinematografica*, il 30 aprile 1933, Lino De Joanna ribalta prospettiva asserendo che “il film non è dunque in alcun modo documentario, come da qualcuno è stato detto, ma precisamente il contrario, in quanto trasforma la realtà obiettiva in realtà poetica.” Tuttavia alla stragrande maggioranza degli spettatori, nonché al collega redattore “Fer. T.”, balzò agli occhi soprattutto la mediocrità della resa dei personaggi, dalla profondità pirandelliana alla semplificazione cinematografica: “La fusione tra la parte originale e quella documentaria (assolutamente predominante) non è stata secondo noi, raggiunta: la sproporzione dei due elementi appare così evidente che il dramma, già gracile per se stesso, finisce per rimanere soffocato, derivandone così una certa impressione di freddezza.” Alberto Albertazzi, il 1-5-1933, sulle colonne de *Il cinema italiano* lucidamente annotava come il film di Ruttmann si presentasse troppo audace rispetto ai gusti dello spettatore medio italiano, ma non per questo dovesse essere giudicato male o non potesse segnare una svolta nella produzione filmica nel nostro paese. A questa saggia riflessione aggiunse però una chiosa destinata a sintetizzare il pensiero del pubblico e mettere a tacere tutta la discussione in corso: “Esito commerciale: mediocre.” Le ragioni di tale insuccesso non risiedono esclusivamente nell’ignoranza dell’arte di Ruttmann da parte delle masse di frequentatori delle sale italiane, ma, è lecito affermarlo, nella inconciliabile presenza di ambizioni diversi sottese alla nascita del film (sinfonia delle macchine, documentario sulla potenza industriale fascista, dramma umano) e nella difficoltà oggettiva da parte di Ruttmann di affrontare per la prima volta un soggetto sentimentale, una resa di personaggi con ruoli essenziali in una storia che doveva vivere per Pirandello sullo sfondo delle acciaierie e che per il regista diventa sfondo alle acciaierie. Il volume di Claudio Camerini, *Acciaio: un film degli anni Trenta, pagine inedite di una storia italiana*, riporta sia il soggetto originale *Giuoca Pietro!* di Luigi Pirandello e figlio, sia il copione di *Acciaio* con la sceneggiatura di Walter Ruttmann e Mario Soldati, nonché una trascrizione del film alla moviola a cura di Angela Prudenzi, si rimanda perciò a tale materiale originale per rendersi conto delle oggettive differenze tra l’idea del letterato italiano e il film del

regista tedesco rispetto alla dimensione che i personaggi dovevano assumere, a vari mutamenti di nomi e ruoli dei protagonisti e molti altri elementi che contribuiscono ad avallare l'inveterato giudizio di "tradimento" delle intenzioni del drammaturgo siciliano, che impose alla Cines di introdurre il film con una didascalia eloquente: "Libera interpretazione di una trama di Luigi Pirandello". Del resto, fin dall'inizio delle riprese, Pirandello si era dimostrato molto scettico e contrariato della forzata collaborazione col regista, temendo proprio che la maniera di Ruttman andasse a discapito del suo soggetto; in una lettera del 5-8-1932 indirizzata a Emilio Cecchi della Cines, scrisse: "Ho letto che il film si chiamerà Acciaieria e che lo dirigerà il Ruttman. Che vogliamo fare una specie di documentario su quella misera baracca di ferri vecchi che è una fonderia italiana?". E ancora: "Tutto il mio sforzo è stato di cavare dalla stupidità della macchina un po' di dramma umano. Stantuffi in primo piano ne abbiamo visti fino alla sazietà."

In seguito, su *La stampa* del 20-6-1933, Pirandello, in vista di affidare al cinema una sua novella, auspica non a caso: "mi auguro finalmente che venga fuori un film umano, sincero e fedele insieme nella sua essenza al mio lavoro originario. Questo purtroppo in Italia non è accaduto fino ad oggi sia con *La canzone dell'amore*, sia specialmente con *Acciaio*, dove il mio soggetto originale non esiste più che nello sfondo documentario, bellissimo ed efficace senza dubbio, delle acciaierie di Terni. Ma il film non ha interessato perché giustamente quei personaggi, così come sono tratteggiati nel film, non interessano più. Il fatto umano è scomparso, non è stato affatto drammatizzato. Il tutto appare così troppo lontano dalla vita. Ecco perché ho imposto che fosse almeno scritto sul film: "libera interpretazione di un mio soggetto". *Acciaio* è stato così trasformato in una mirabile e raffinata sequenza di bellissime immagini, in una cosa musicale, in uno spettacolo per amatori ed esteti del bel quadro, ma non per il pubblico. Il mio soggetto semplice ed umano era destinato per il pubblico."

Proprio in merito all'apprezzamento da parte del pubblico delle sue opere teatrali, letterarie e cinematografiche, Pirandello ribadisce in tale articolo il ruolo fondamentale dei suoi personaggi e ciò contribuisce tuttora a farci affermare che la causa delle cattive sorti commerciali del film sia stata l'impossibile coabitazione dell'estetica di Pirandello e di quella di Ruttman, l'una più vicina alle masse poiché basata sul "creare su uno sfondo umano dei personaggi umani", come ebbe a dire Pirandello concludendo la suddetta intervista, l'altra improntata a sperimentazioni d'avanguardia sulla meccanicità del cinema e sulla meccanicità del mondo, altrettanto eccelse nel loro genere, ma necessariamente destinate a rendere soggetto e personaggi "non come il fine a cui giungere attraverso le immagini, ma come un pretesto attraverso il quale poter giungere alle immagini pure, libere e ritmate esposizioni di luci e ombre (4)."



La troupe

cinematografica al lavoro per le riprese di *Acciaio*

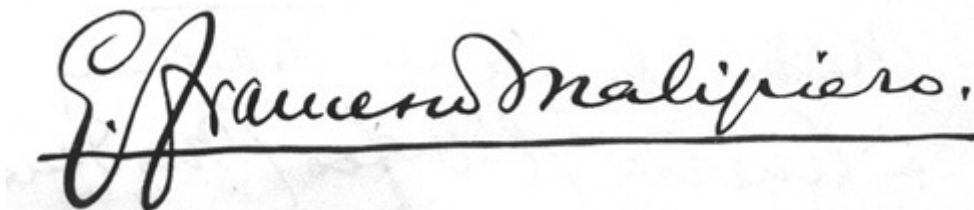
Metafore e paralleli tra uomini e oggetti

La visione del film consente di rilevare nel montaggio di Ruttman procedimenti analogici e associativi tra uomini e oggetti, tra uomini e natura, esplicitandoli per immagini.

Nei ritmi moderni della vita della fabbrica, della giostra, del caffè, del giro d'Italia; nei ritmi della natura, delle cascate, dello scorrere dell'acqua, si rispecchiano sentimenti antichi, passioni ataviche.

La pellicola offre numerosi esempi, spesso già indicati da altri saggi critici, si riporteranno perciò qui solo alcuni dei meno osservati.

- 1) Innanzitutto nelle sequenze iniziali le due cascate d'acqua e i flutti travolgenti si associano ai due amori di Gina e al tormento vissuto dai protagonisti; la lunga sinfonia delle acque dà forse anche il senso dell'intensità di tale sentimento.
- 2) I movimenti della pompa con cui i bambini vicino casa di Gina tirano acqua dal pozzo ci trasportano ai ritmi delle macchine dell'acciaieria, quasi simbolo della vita meccanica del Novecento in cui si nasce da piccoli e si lavora da grandi, in un passaggio ormai obbligato dal lavoro dei campi a quello dell'industria.
- 3) Il ritmo delle macchine diventa musica in un passaggio del sonoro da rumori a sinfonia e dell'immagine da oggettiva a onirico-espressionista, tra la bellezza e l'inquietudine generati da questi mezzi.
- 4) Mentre un gruppo di visitatori gira per la fabbrica, la forma di un pezzo di acciaio si trasforma quasi nel volto di uno di loro, segnalando l'identificazione ammirata col materiale celebrato dal film.
- 5) Tuttavia, alcune sequenze dove gli altiforni e le colate di acciaio risultano evocative di paesaggi simil-infernali evidenziano la difficoltà del lavoro in fabbrica, la sua durezza.
- 6) Quando Mario, ubriaco al bar, interrompe in malo modo agli astanti il godimento di Parlami d'amore Mariù suonata al grammofono, conferma e prefigura in questo dramma ternano sentimenti ben più contrastati e meno rosei di quelli della canzonetta dell'epoca, del modello di tranquillo amore borghese idealizzato in essa.
- 7) Nella serata in cui ci sono le giostre in paese si presentano vari paralleli tra giochi e macchinari della fabbrica, tra direttore d'orchestra che suona per la festa e il direttore del lavoro in fabbrica, e se le prime sono attività e musica di bassa lega, la seconda assurge nuovamente a metafora della vita umana: nella scena di invidia di Pietro durante il ballo di Gina e Mario e nella relativa lotta tra i due rivali in amore, il formarsi di tali accesi sentimenti d'ira o lo stazionare del pensiero accecato dalla gelosia sull'immagine dei potenziali amanti è legato al mettersi in moto delle macchine in fabbrica.
- 8) Chiusura e apertura della fabbrica sono legate per immagini al termine delle attività serali (ad esempio giostra) e calar della notte, così come al risveglio mattutino della città, inserendo l'acciaieria nei più antichi ritmi naturali o facendo di essa il nuovo ordinatore del mondo umano?
- 9) Dopo la morte di Pietro, Gina è malvista in paese e i bambini le tirano alcune zolle, quasi a lapidarla come l'evangelica adultera, infangandone il vestito come con la sua condotta ha infangato il suo nome e rovinato varie famiglie: la sua, quella del presunto assassino Mario, quella del defunto Pietro.
- 10) Al mattino gli uomini in bicicletta si dirigono verso l'acciaieria, le loro ombre proiettate sulle rocce sembrano convergere nel gorgo delle cascate così come scendono nella strada verso la fabbrica; gli operai si riuniscono per andare al lavoro così come le acque da vari rivoli nel fiume ed anche Mario rispetta l'ordine naturale delle cose (e la convenzione sociale), tornando diligentemente al lavoro assieme al padre di Pietro e abbandonando sia la follia dell'amore per Gina, sia le velleità ciclistiche.



La firma del

compositore Gian Francesco Malipiero

La colonna sonora: un tema dibattuto

Il film *Acciaio* è uno dei primi film italiani sonori. Il suo ideatore, Pirandello, aveva una atteggiamento critico verso il sonoro nel cinema; secondo una testimonianza di Eizenstein del 1929, in un loro incontro a Berlino, dibattendo in generale del tema, Pirandello “disse che voleva scrivere una sceneggiatura per un film sonoro il cui conflitto principale si doveva svolgere tra i personaggi dello schermo e...la voce del proiettore, che essi si rifiutavano di ascoltare (5)”. Tuttavia, messi al lavoro nella stesura del soggetto per *Acciaio* non mancò di confrontarsi

creativamente col problema e di dare indicazioni proprio sui suoni parlandone con proprietà di linguaggio, come si evince dai termini usati: tonfo, battuta, ritmo, quattro quarti, modulazione, tono, ecc (6).

La “questione musicale” era destinata a sfociare in una serie di divergenze ulteriori tra Pirandello e Ruttmann, nonché, soprattutto, di contrasti tra Ruttmann e Gian Francesco Malipiero, cui la Cines nel 1932 aveva richiesto una partitura originale per il film *Acciaio*. Il musicista infatti non accettava di buon grado interventi sulla partitura, mentre il regista affermava per principio che la musica doveva adattarsi allo stile e al dinamismo cinematografico e non viceversa (7). Malipiero rifiutò più volte un sopralluogo a Terni e un incontro diretto col regista, preferendo affidare le sue lamentele alla carta da lettera e al produttore Emilio Cecchi, al quale scrisse risentito che la musica che aveva composto “rappresenta quello che io ho voluto dire e se non segue forse come un cagnolino scodinzolante il film mi rincresce: io mi occupo di sentimenti e non di cartoline illustrate (8).” Anche Malipiero, quindi, come Pirandello, rimarca la distanza col regista nel modo di intendere l’arte; per i primi essa deve dare precedenza a personaggi, umanità, sentimento, per Ruttmann essa può assumere a suo soggetto la tecnica, il mondo meccanico, divenire essa stessa meccanica. Tra l’altro, proprio il capolavoro di Ruttmann, *Berlino sinfonia di una grande città*, si basava sull’identificazione tra ritmo degli oggetti e musica, orchestrando una partitura visivo-sonora, e, nell’intenzione del regista, *Acciaio* doveva strutturarsi analogamente, sebbene da un lato ci fosse un soggetto d’autore, ben presto minimizzato, e dall’altro una colonna sonora autonoma. Malipiero fu ben più agguerrito di Pirandello nel rivendicare la propria originale partecipazione all’impresa, ma al contempo si mantenne orgogliosamente a distanza dal regista Ruttmann, evitando “scoppi isterici e rotture melodrammatiche (9)” ed intendendo distinguersi per un “commento musicale concepito in maniera completamente autonoma, tale da ricavare la sua forza dagli elementi del proprio stile, da gareggiare insomma col film da pari a pari. E aggiungerli d’intensità, non come semplice generico materiale sonoro, ma per forza propria (10)”.

Dopo molti anni, in un’intervista televisiva del 1966 (11), Malipiero scese a patti con la realtà del film sonoro, ammettendo che in *Acciaio* era stata sbagliata fin dall’inizio l’impostazione del lavoro, che bisognava prima montare il film e poi fare la musica, ma al tempo ebbe a lamentarsi e polemizzare su tutto: l’incisione, lo scarto da parte di Ruttmann di alcuni pezzi da lui composti per il film a vantaggio di rumori di cose, uomini e macchine, o di canzonette del tempo, i tempi dell’edizione delle musiche presso la Carisch, che pubblicò nel 1937 col titolo *Sette invenzioni per orchestra* i brani effettivamente impiegati nel film, mentre Malipiero affidò subito nel 1934 alla Eulenburg i brani non utilizzati chiamandoli *Quattro invenzioni per orchestra*.

Al di là di alcuni evidenti momenti asincronici tra musica e immagini, contrappunti di incerta lettura, incomprensioni ideologiche tra regista e musicista sfociate secondo Malipiero in “vari incidenti che finirono piuttosto male per la musica (12)”, uno dei pregi di *Acciaio*, frutto non casuale di uno dei rari momenti di sinergia e triangolazione effettiva Pirandello-Ruttmann-Malipiero, è la sequenza della *Sinfonia delle macchine*, che segue le note rumoristiche dello scenario pirandelliano, è girata secondo lo stile più caro a Ruttmann, ossia quello della “musica ottica”, e supportata da un rilevante contributo musicale di Malipiero.

Avrebbe senz’altro giovato moltissimo al film una collaborazione più elastica dei tre intellettuali, che non fu possibile in un periodo della loro vita nel quale ognuno presentava grandi sperimentazioni nella propria arte, puntando soprattutto a stagiarsi come innovatore originale e sentendosi reciprocamente limitato o tradito dall’intervento altrui.

(1) Zagarrò 2004, pp. 54-55.

(2) Camerini 1990, p. 196

(3) Camerini 1990, p. 195

(4) Campassi 1948, p.90

(5) Borin 1989, p.101

(6) Cfr. Borin 1989, p.106

(7) Cfr. Borin 1989, p.114

(8) Borin 1989, p.118

(9) Lettera di Malipiero a Cecchi senza data, cit. in Borin 1989, p.121

(10) F. D’Amico, Le musiche di Malipiero per *Acciaio*, in “Scenario”, 4, aprile, 1933, cit. in Borin 1989, p.125

(11) Cfr. Borin 1989, p.121

(12) Borin 1989, p.121

Bibliografia

- Aprà A. (a cura di) *Materiali sul cinema italiano 1929-1943*, XI Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, quaderno informativo 63, Pesaro, 1975
- Aprà A., Pistagnesi P., *I favolosi anni Trenta. Cinema italiano 1929-1944*, Milano, Electa, 1979
- Argentieri M., *L'occhio del regime. Informazione e propaganda del fascismo*, Firenze, Vallecchi, 1979
- Ben-Ghiath R., *La cultura fascista*, Bologna, Il mulino, 2000
- Borin F., *La legione straniera dell'intelligenza: Pirandello, Cecchi, Ruttmann e Malipiero nell'officina di "Acciaio"*, in "Rivista italiana di musicologia", 24, 1, 1989, p. 95-130
- Brunetta G.P., *Storia del cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1979
- Brunetta G.P., *Cinema italiano dal sonoro a Salò* in ID. (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie*, Torino, Einaudi, 2001
- Camerini C. (a cura di), *Acciaio: un film degli anni Trenta*, Torino, ERI, 1990
- Campassi O., *Acciaio*, in "Cinema", novembre 1948, p. 89-91
- Cannistraro P.V., *La fabbrica del consenso. Fascismo e Mass Media*, Bari, Laterza, 1975
- Casadio G., *Il grigio e il nero. Spettacolo e propaganda nel cinema italiano degli anni Trenta (1931-1943)*, Ravenna, Longo, 1989
- De Santi P.M., *E l'Italia sogna. Architettura e design nel cinema déco del fascismo*, in Brunetta G.P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Torino, Einaudi, 1999
- Mariani R., *Su "Acciaio" di Ruttmann*, in "Bianco e nero", VII, giugno 1943
- Pupo I. (a cura di), *Interviste a Pirandello: parole da dire, uomo, agli altri uomini*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002
- Reich J., Garofalo P. (a cura di), *Re-viewing Fascism: Italian cinema, 1922-1943*, Bloomington, Indiana University Press, 2002
- Savio F., *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*, Milano, Sonzogno, 1975, p. 3-4
- Vittori R., *Una trama di Pirandello tradita dalla sceneggiatura*, in "Cinema nuovo", 3, 295, 1985, p. 32-38
- Zagarrio V., *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*, Venezia, Marsilio, 2004

AMBIENTI, IDEE, ARGOMENTI

Gennaio 2011

- [Tiziana Pezzella](#)[Rafael Masó e Girona](#)
- [Maria Airoidi](#)[Centri urbani e lavatoi](#)
- [Simona Marchesini](#)[Il progetto Alteritas](#)
- [Anna Còccioli Mastroviti](#)[La chiesa di San Vincenzo a Piacenza](#)
- [Raffaele Mauro](#)[L'assedio del presente, di Claudio Giunta](#)
- [Claudia Lamberti](#)[Acciaio, di Walter Ruttmann](#)