

ROSARIO CASTELLI

Stantuffi in primo piano: Pirandello e Ruttmann

In

La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ROSARIO CASTELLI

Stantuffi in primo piano: Pirandello e Ruttmann

*La modernità della concezione che Luigi Pirandello ha del linguaggio cinematografico si basa sul rapporto tra musica e immagini. È un'idea che anticipa alcuni aspetti della tipologia di linguaggio e di stile del regista tedesco Walter Ruttmann il quale si occupò della realizzazione del film *Acciaio*, tratto dall'unico soggetto originale per il cinema attribuito a Pirandello, ma scritto in realtà dal figlio Stefano. Alla sceneggiatura sarà chiamato anche Mario Soldati che, d'accordo col regista, attuerà sensibili modificazioni all'impianto originario: inciderà infatti sul ruolo dei personaggi e amplificherà il motivo del contrasto tra la Natura e la Macchina che nel soggetto originale era poco più che accennato e che nel film risulta invece essere prevalente.*

Ho letto che il film si chiama ora *Acciaieria* e che lo dirigerà il Ruttmann. Che vogliamo fare una specie di documentario su quella misera baracca di ferri vecchi che è una fonderia italiana? Tutto il mio sforzo è stato di cavare dalla stupidità meccanica un po' di dramma umano. Stantuffi in primo piano ne abbiamo visti fino alla sazietà.¹

Queste le parole di Luigi Pirandello ad Emilio Cecchi, allora capo della produzione della Cines di Lodovico Töeplitz, in una lettera dell'agosto 1932, poco prima che Walter Ruttmann montasse *Acciaio*. Tra questo avviso e il giudizio che il drammaturgo pronunciò dopo l'uscita del film, e che apparentemente ribaltava le legittime perplessità iniziali, si colloca un'opera che si rivela terreno di scontro tra due personalità ciascuna nel loro campo eccezionali.

Su esplicita richiesta di Benito Mussolini e nell'ottica di una politica di cooperazione con la Germania, in cui le pellicole italiane trovavano serie difficoltà di penetrazione a causa del mercato fortemente protetto, era stata già offerta a Georg Wilhelm Pabst la direzione del film, ma dopo una prima non convinta adesione questi aveva comunicato il proprio rifiuto poiché impegnato nella preparazione del suo *Don Quixote*. A questo punto sarà Pirandello stesso, d'accordo con la dirigenza della Cines, a rivolgersi personalmente a Sergej M. Ejzenštejn chiedendogli la disponibilità a dirigere un film tratto dal proprio soggetto.² Fallito anche questo tentativo, Cecchi ripiegherà su Ruttmann, all'epoca famoso in Europa per aver realizzato nel 1927 *Berlin, Symphonie einer Großstadt* (*Berlino, sinfonia di una grande città*) e nel 1929 *Melodie der Welt* (*La melodia del mondo*), due film che avevano rivoluzionato il genere documentaristico per l'esemplare sperimentazione sul montaggio e sulla sincronizzazione sonora.

Una scelta ottimale per molti versi dal momento che il film nasceva con intenti che escludevano a priori logiche commerciali, commissionato da una politica culturale svolta alla maniera dei *tycoons* delle grandi case americane per adempiere allo scopo d'impresiosire con una firma d'autore una produzione basata in larga parte su prodotti di serie e allo scopo di celebrare i risultati raggiunti dall'industria nazionale, e in particolare da quel polo di sviluppo industriale sbandierato dal modernismo fascista che era Terni con le sue acciaierie.

Ruttmann proveniva dall'esperienza pittorica abbandonata in favore del cinema astratto e fortemente influenzato dalle avanguardie storiche; già il futurismo aveva rigettato la riproduzione realistica del mondo fenomenico, l'applicazioni dei codici convenzionali dalla letteratura e dal teatro (compresa ogni riflessione di carattere

¹ L. Pirandello a E. Cecchi del 5 agosto 1932, in E. Lauretta e Agrigento (a cura di), *Pirandello e il cinema*, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani 1978, 26.

² La nascita di *Acciaio* è ampiamente documentata in C. CAMERINI, *Acciaio, un film degli anni Trenta*, Torino, Nuova Eri - ed. Rai 1990.

psicologico), concentrandosi su puri ritmi ottici di forme elementari, prevalentemente geometriche, che si trasformano nello spazio e nel tempo. Le figure e le linee erano scelte per ottenere uno specifico sistema di relazioni formali e un'arte caratterizzata dal puro ritmo visivo.

In uno scritto teorico intitolato *Kunst und Kün* il cineasta tedesco aveva scritto:

La letteratura non ha nulla a che vedere con il cinema! Il contenuto di ogni spettacolo cinematografico ci viene trasmesso attraverso l'occhio ed è per questo che esso può trasformarsi in un'esperienza artistica solo se concepito a un livello *ottico*. [...] La cinematografia fa parte delle *arti figurative*, e i suoi principi sono più affini a quelli della pittura e della danza. I suoi mezzi d'espressione sono: forme, superfici, tonalità chiare e scure comprendenti tutte le sensazioni che in esse sin celano, e soprattutto il movimento di questi fenomeni ottici, l'evoluzione temporale di una forma all'altra³.

Erano noti i suoi studi sui contrasti ritmici e sul montaggio interno delle inquadrature e le sue teorie troveranno applicazione in opere come *Lichtspiel Opus 1*, *Lichtspiel Opus 2*, *Ruttmann Opus 3*, e *Ruttmann Opus 4* (1921-1925) prima di culminare nel suo capolavoro, *Berlin, Die Sinfonie der Großstadt*, con cui Ruttmann si avvicina al movimento della *Neue Sachlichkeit* (Nuova Oggettività), importante fenomeno culturale che interessa le arti figurative nel biennio 1928-29 e che lascia tracce profonde anche in campo cinematografico. Variamente considerato come un recupero di modelli realistici, di una narrazione più controllata, distaccata e oggettiva, di uno stile impersonale molto simile a quello di una trattazione scientifica in reazione alla visionarietà fantastica dell'Espressionismo storico, o giudicato come una manifestazione dei processi di razionalizzazione legati alle trasformazioni economiche della seconda metà degli anni Venti, la *Neue Sachlichkeit* rappresentò una delle principali esperienze nel rivoluzionario cinema tedesco dell'epoca.

Agli stessi anni risale il progetto mussoliniano di un film che esaltasse il lavoro nell'Italia fascista e l'indicazione di Pirandello come autore di un soggetto originale scritto appositamente per il cinema. È Torelli dell'Istituto Nazionale LUCE ad esporre l'idea al drammaturgo il quale si mostra subito entusiasta. In una lettera da Milano al figlio Stefano, scrive: «Torelli della "Luce" mi ha parlato d'un soggetto da proporre per un film in glorificazione del lavoro. Credo che sia da fare».⁴

Il progetto, temporaneamente accantonato a causa della partenza di Pirandello per la Germania, sarà ripreso solo nel 1932, in una fase di profonda crisi dell'industria siderurgica che forniva la materia prima a quella bellica, e quindi in un'ottica di rilancio propagandistico della sua immagine complessiva. Il duce fa richiamare Pirandello in Italia dal presidente dell'Istituto Luce, marchese Giacomo Paolucci di Calboli Barone, e si vede quasi costretto ad accettare l'incarico di scrivere quello che, da originario documentario, è nel frattempo diventato un lungometraggio a soggetto. Da quell'incontro avvenuto a metà febbraio del 1932, lo scrittore torna infuriato; un suo diniego non era immaginabile vuoi per la riconoscenza nei confronti del duce e di chi, tra i collaboratori di questi, nel 1925 si era mosso per risanare il bilancio in rosso del Teatro d'Arte di Roma diretto da Pirandello vuoi per l'assicurazione di avere larghe responsabilità artistiche nel film: oltre al soggetto, sarebbero state sue prerogative anche

³ Riportato in L. Quaresima (a cura di) *Walter Ruttmann, cinema, pittura, ars acustica*, Trento, Manfrini 1994, 56.

⁴ L. Pirandello a Stefano, del 16 aprile 1928, in L. E. S. PIRANDELLO, *Nel tempo della lontananza (1919-1936)*, Catania, La Cantinella 2005, 101.

la scelta degli attori protagonisti, il controllo della sceneggiatura e la possibilità di dettare indicazioni di regia. Nel contratto definitivo sottoscritto il 3 giugno 1932 si legge che il compenso sarà di 71.000 lire «per la riduzione cinematografica muta o sonora, cantata o parlata della trama dal titolo provvisorio *Le acciaierie di Terni*, redatta sotto forma di soggetto col titolo *Giuoca Pietro!*» mentre il 30 agosto 1932, Pirandello consente che «la libera riduzione» possa essere presentata «sotto qualsiasi titolo e in qualsiasi forma», ma con l'indicazione «libera riduzione da...» e con diritto di pubblicare la trama *Giuoca, Pietro!*.⁵

Molto occupato tuttavia dalla supervisione di una versione *Favola del figlio cambiato* musicata da Gian Francesco Malipiero, delega la stesura del soggetto al figlio riservandosi solo la firma e promettendogli tutto il compenso.⁶

La paternità effettiva è da attribuire perciò interamente a Stefano Pirandello alias Landi, come si evince da una lettera dell'ottobre 1932 in cui Luigi gli scrive «vorrei che prima della tua venuta sistemassi lo scenario di *Giuoca, Pietro!* per lo "Scenario" di d'Amico»⁷ e confermato dal *Memoriale* redatto nel 1937 in occasione della vertenza giudiziaria col produttore Giulio Manenti a proposito dell'autenticità di un altro soggetto pirandelliano per il cinema, e in cui negando qualsiasi apporto paterno attribuisce a sé stesso la completa responsabilità della scrittura:

Le trame dei *soggetti originali di Luigi Pirandello* sono tutte di Pirandello, ma [...] tutte stese dai "negri" di Pirandello: quasi tutte da me [...]. Legittimamente Pirandello s'avvaleva di noi per la stesura di queste trame che, ripeto, non dovendo essere un lavoro di stile, sulla pagina, ma semplicemente la esposizione chiara e fedele di materiale della sua fantasia, non occorre fossero materialmente formulate da lui [...]. C'è in prova, per esempio, il soggetto da cui fu tratto il film *Acciaio*, uno dei vanti della cinematografia italiana. Questo soggetto è pubblicato (sulla rivista «Scenario») e ognuno può leggerlo. E chiunque abbia una pur superficiale conoscenza dello stile di Pirandello può agevolmente accorgersi che la stesura di *Giuoca, Pietro!*, com'era intitolato quel soggetto, non è di man di Pirandello [...] sbalordirò forse il mondo svelando che la stesura della trama era formulata da me, Stefano Pirandello?.⁸

Fino a quel momento il rapporto fra Pirandello e l'industria cinematografica era stato favorito e nutrito unicamente da allettanti proposte economiche e da un ambiguo adeguamento della sua attività a quelle che erano le richieste del mercato. Ne è prova il fatto che, con l'eccezione del *Fu Mattia Pascal* di Marcel l'Herbier (1925), tutti i film tratti fino allora dalle opere pirandelliane erano serviti esclusivamente ad accrescere la fama di attori già noti e che il ruolo e il mestiere dei registi che si cimentavano con Pirandello assolveva a quest'unico intento.⁹

Nonostante le questioni relative alla paternità del soggetto di *Acciaio* realizzato in collaborazione con il figlio è innegabile la riproposizione di una serie di tematiche

⁵ F. CALLARI, *Pirandello soggettoista e sceneggiatore di cinema*, in *Pirandello e la cultura del suo tempo*, Milano, Mursia 1984, 213-214.

⁶ Il soggetto *Giuoca, Pietro!* venne pubblicato per la prima volta su «Scenario», a. II, n. 1, gennaio 1933; poi in due parti su «Cinema Nuovo», n. 275, febbraio 1982, 35-41, e n. 276, aprile 1982, 41-48; poi in «Teatro Contemporaneo», n. 11-12, ottobre 1985-maggio 1986; infine in *Acciaio, un film degli anni Trenta*, 67-87. Le citazioni sono tratte dall'edizione di «Cinema Nuovo».

⁷ L. Pirandello a Stefano, dell'ottobre 1932, in *Nel tempo della lontananza...*, 157.

⁸ *Memoriale* a cura di S. LANDI, dattiloscritto, 3-5 (archivio Andrea Pirandello), riportato in *Acciaio...*, 18.

⁹ Il contributo più ampio è documentato sui rapporti tra Pirandello e il cinema è quello di N. GENOVESE E S. GESÙ, *La musa inquietante di Pirandello: il Cinema*, Acicatena (Catania), Bonanno Editore 1990.

riconducibili all'universo pirandelliano e che è possibile individuare nelle varie sequenze in cui articola la narrazione.

Quel che però balza immediatamente all'occhio, già dalla lettura delle prime pagine, è che la sfiducia di Pirandello nei confronti dei mezzi espressivi del cinema, da lui considerato nettamente inferiore al teatro, non sembrerebbe tradursi in mancata competenza nell'ambito delle tecniche del linguaggio cinematografico, e nelle more di una totale simbiosi tra padre e figlio, attestata dal carteggio integrale edito a cura di Sarah Zappulla Muscarà, è attribuibile ad entrambi la precisione con cui sono consegnate a *Giuoca, Pietro!* minuziose ed estese indicazioni di montaggio, poste all'inizio dello scenario, dopo le note sui personaggi principali:

Un tonfo cupo - Squilli - Un tonfo cupo - apre un ritmo di macchine (sonorità): appaiono tutte le diciture preliminari: quindi lo schermo diventa tenebroso (ma non buio): un canto sorge sul ritmo, e lo schermo si riempie di fiamme, pur restando tenebroso [...] Le battute del ritmo di macchine saranno in quattro quarti: il tonfo tornerà ogni undici quarti - perciò, la seconda volta sul 12° quarto, la terza sul 23° ecc.

Oppure riferendosi all'estroso e solare Giovanni Genuardi nello spogliatoio dell'acciaieria:

Tarantella, galop. Giovanni nello spogliatoio. La macchina da presa, avendo da fare con un tipo come lui, s'è messa in allegria. Mentre egli si sciacqua fra i compagni, tutti a torso nudo, le sue mosse precipitano a un tratto, per un attimo solo celerissime, e quelle degli altri, sempre per un attimo solo, rallentano oltremisura. 'Su con la vita, belli!' Egli si lava addirittura, per un attimo, con la cascate delle Marmore, e, per un attimo, è colorato: colorato egli solo: fra gli altri che sono rimasti come prima in chiaroscuro.

E ancora il ricorrente, alternato e metaforico:

La luna e il fumo dei camini. Il ritmo delle macchine e il tonfo cupo del maglio.

Oppure, a proposito della corsa di Chiara verso la fonderia, presaga di un incidente:

La sua corsa nel buio è come incitata dal tonfo del maglio lontano, che si fa sempre più forte e frequente: finché non diventa quello del suo cuore angosciato e affannato dalla corsa. I quadri di questa fuga nella notte saranno intramezzati con quelli al Martin 3, che seguono.

E infine la funzione del commento sonoro, «l'espressione d'intenso movimento del quadro, in cui nulla si muove», o la «musica larga, tenera e stanca, lontana, come in un sogno, priva di dissonanze» e la «musicchetta liquida, scivoli, trilli, come in un chiacchierio».

È presumibile quindi che Pirandello riponesse in *Giuoca, Pietro!* - e nel film che ne sarebbe stato tratto - aspettative che avrebbero dovuto smentire la sua diffidenza, anche perché il cinema gli offriva l'opportunità di utilizzare un linguaggio non adoperabile in teatro e da cui egli sembra molto attratto: la possibilità, cioè, del repentino cambiamento di scena.

Ennesima riprova della serietà con cui il drammaturgo affrontava quest'impegno potrebbe essere l'indicazione - ma sarebbe meglio dire l'ingiunzione - ad affidare a Marta Abba il ruolo di Chiara che, nel film, è invece interpretato da Isa Pola.

In apertura di scenario troviamo la caratterizzazione dei personaggi principali: Giovanni Genuardi è un brillante e affabile ventiduenne, con «il volto di una bellezza estrosa, ridente: il corpo non soltanto forte ma destro in ogni suo atto, agilissimo». Pieno di idee, non riesce a «tenere ferma la testa», vorrebbe perfezionare la macchina a cui lavora da anni nella sua piccola officina dietro casa; gli piacerebbe diventare un ciclista professionista, ma ciò che ama di più è la musica. Spirito libero e appena congedato dal servizio militare, non è riuscito ancora ad accettare «la costrizione cui è stato assoggettato e che gli dà ancora l'incubo nei sogni». Giovanni incarna il tipico personaggio pirandelliano in lotta contro le convenzioni e i vincoli che la società impone, e che sembra realizzarsi solo attraverso una serie di fughe. Anzitutto, la fuga dal lavoro; pur non essendo uno «scioperato», non riesce a provare ambizioni all'interno della fabbrica, magari per quel posto di caporeparto al Martin 3 «che è il massimo di nobiltà a cui possa aspirare un operajo» e che per tradizione è sempre stato assegnato a un membro della sua famiglia. Allo stesso modo, Giovanni avrebbe ottime opportunità nel ciclismo professionistico, ma non si decide a tentarlo per paura delle costrizioni che la disciplina impone. Resta l'amore soffocato per la coetanea Chiara, d'umili origini e d'una bellezza quasi irrealistica; rimasta orfana di entrambi i genitori, si occupa con grande dedizione della casa e dei suoi quattro fratelli: Cristoforo e Paolo, più grandi di lei, e i gemelli Nino e Pino di diciotto anni, tutti e quattro operai. Chiara non fa altro che pensare a Giovanni, ma anche in questo caso lui si ritrae spaventato dai vincoli di quest'amore, dalle «trappole che illudono per tradire» e per assecondare il quale dovrebbe rinunciare alla «vita di lavoro, sì, ma anche di spassi burleschi e canti e balli e allegre imprese». Per ironia del destino, nel momento in cui Giovanni rinuncerà alle sue ambizioni e si rassegnerà al lavoro d'operaio, resterà vittima di un incidente sul lavoro che lo renderà paraplegico costringendolo a rinunciare per sempre alle cose da cui era sempre fuggito.

A causare involontariamente l'incidente di Giovanni è Pietro Bottù, un giovane non propriamente bello, ma con «una bella espressione di onestà e seriosa animosità: il corpo poderoso, un po' impacciato, quasi della sua stessa forza». È un bravo ragazzo, ma in continua competizione con l'amico a causa del comune amore per Chiara; tuttavia è legato a Giovanni da sentimenti profondi, e fra tanti compagni e conoscenti è l'unico che stima. Il desiderio che Pietro ha di sposare Chiara si realizza proprio grazie all'aiuto di Giovanni che prima si fa da parte, rinunciando ai suoi sentimenti e svelando alla ragazza quelli dell'amico («io chiedo la tua mano...per lui, per lui che ti merita, per il mio amico Pietro che è uno al quale ti puoi affidare sicura, perché è un bravo ragazzo, serio di cuore davvero»), poi con la definitiva rinuncia a causa della paralisi, sarà sempre lui a spingere Pietro a correrle dietro («ora corri a raggiungerla: sei una bestia: ti ama. Và: corri!...giuoca, Pietro, giuoca! Tu che puoi...»).

Pietro è un 'doppio' di Giovanni: a differenza dell'amico è perfettamente inserito nella società in cui vive e accetta la condizione d'operaio. Però anch'egli è condannato all'infelicità e al rimorso di essere stato responsabile dell'infermità fisica di Giovanni. La complementarietà caratterizza anche gli altri personaggi: Filippo Genuardi, padre di Pietro, uomo sulla cinquantina, nobilmente fiero e dal corpo poderoso ma sfibrato dal lavoro in fabbrica, può essere considerato il doppio del vecchio e disilluso Lassafà, «operaio dall'età ormai indefinibile, sbrendolato, sempre affumicato», non fa più caso a nulla e «pare uno che vada avanti per forza d'inerzia», la sua più che bontà e saggezza è «sfiducia nel bene». I due si troveranno a lavorare insieme dopo che Filippo, a causa dell'incidente occorso al figlio, è costretto a ritornare in fabbrica accettando una

qualifica minore. La quarantacinquenne Maria, madre di Giovanni sembra essere il doppio di Chiara. Entrambe tentano di riportare Giovanni alla realtà allontanandolo dalle sue fantasticherie e parimenti recano un dolore profondo: la prima a causa della perdita di due figli in tenera età; Chiara invece perché testimone di tre tragedie in fabbrica: un incidente mortale, uno che procura una mutilazione al fratello Cristoforo e la terza a Giovanni a cui involontariamente Pietro lascia cadere un lingotto d'acciaio rovente sulle gambe condannandolo all'immobilità.

Questo soggetto sarebbe stato utilizzato da Ruttman come semplice pre-testo, con varianti e modifiche non sempre giustificate, ma non per questo banali. Di ciò doveva essere in qualche modo presago lo stesso Pirandello che avrebbe voluto escludere proprio il regista tedesco dalla rosa dei registi che avrebbero potuto trasporre il suo unico soggetto scritto appositamente per il cinema.

Come si compie il *tradimento* di Ruttman? Rispetto allo scenario descritto da Pirandello si notano sensibili variazioni che hanno come riflesso immediato l'impoverimento della vicenda e il tratteggio meno accurato dei caratteri,

Innanzitutto il film trascura e in qualche caso esclude dalla propria trama alcuni personaggi che in *Giuoca, Pietro!* hanno uno sviluppo non secondario, e precisamente: i quattro fratelli di Chiara, tutti operai; il vecchio Lassafà; Iginio Quaglia, «operaio sui trent'anni, magro, tutto nervi, faccia di furetto dallo sguardo intelligente e maligno»; l'ingegnere Michele Ruvo «d'una pulizia quasi schifiltosa» e il suo «spregiudicato ed esuberante» collega Ennio Salviati che nel soggetto pirandelliano insidia Chiara. Si tratta di un gruppo non indifferente di caratteri che nel soggetto di Pirandello contribuisce in molti luoghi ad alleggerire e sfumare la vicenda attraverso una ben congegnata ironia.

In secondo luogo i tre personaggi principali cambiano nomi e caratteristiche: Giovanni Genuardi e Pietro Bottù, «i due emuli», come li definisce Pirandello, sono nel film rispettivamente Mario e Pietro, mentre Chiara diventa Gina. Infine alcuni personaggi subiscono uno slittamento di ruoli, come nel caso di Filippo Genuardi e di sua moglie Maria che diventano i genitori di Pietro e che avranno - specie il padre, il vecchio operaio Giuseppe - la funzione di liberare Mario dal rimorso per avere involontariamente causato la morte dell'amico e il compito di redimerlo agli occhi del paese.

Gli interpreti furono scelti da Ruttman prevalentemente tra gente comune e anche quelli che avevano trascorsi cinematografici serbavano movenze e tratti popolari, erano «tipi» capaci di integrarsi figurativamente col paesaggio e con l'ambiente più che rispondenti alla fisionomia interiore assegnata loro da Pirandello.

Al protagonista Piero Pastore, cimentatosi sino ad allora solo in commedie senza pretese (*Ragazze, non scherzate; Il monello della strada*), venne affidato il ruolo di Giovanni-Mario, «il volto d'una bellezza estrosa, ridente: il corpo non soltanto forte, ma anche destro in ogni atto, agilissimo», che era poi quello di uno sportivo rubato effettivamente al calcio professionistico. Pietro è incarnato nella maschera di Vittorio Bellaccini e Isa Pola è Gina «una giovinetta sui vent'anni che da un po' di tempo non sa spiegarsi come mai, seria, terribilmente seria qual è le frullino in testa tanti..., tante idee curiose, ecco: per non dire capricci».

L'impoverimento dei caratteri ha però il merito di conferire proprio all'ambiente dell'acciaieria lo *status* di personaggio. Ruttman riesce infatti ad illuminare il nucleo sotterraneo del soggetto pirandelliano: la macchina arbitra tra le volontà degli uomini.

Scrive Pirandello:

La macchina è la schiava dell'uomo, guai a metterla in confidenza: uccide subito. Quando i due operai dimentichi che la macchina è strumento di lavoro, se ne servono per gioco, per minacciarsi reciprocamente, per deridersi, la tragedia è inevitabile.¹⁰

Già nell'*incipit* di *Giuoca, Pietro!* la minuziosa descrizione d'ambiente fa risaltare le fiamme, le scintille, il rumore assordante, la potenza delle macchine. In un'intervista rilasciata ad Enrico Roma, Pirandello aveva dichiarato che quest'ultime non avrebbero avuto un ruolo marginale nel film o una mera funzione di cornice, bensì un ruolo fondamentale «né più né meno che come personaggi di primo piano»¹¹. Infatti, Pirandello descrive la fabbrica e il lavoro con accuratezza arrivando al punto di definire la macchina un «arto umano dalla potenza moltiplicata», affermazione molto importante in quanto sembra sottolineare un cambiamento di atteggiamento rispetto a quanto espresso nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*: non più una sorta di divinità malefica che tenta di asservire gli individui e divorarne le anime bensì un mezzo al servizio degli uomini in grado di facilitarne il loro lavoro.

Il film si apre con una lunga e accurata sequenza di corsa in bicicletta, ed è citazione quantomeno scontata quella del cavallo d'acciaio in un film sull'acciaio. Mario, col cappello da bersagliere, finito il servizio ritorna al proprio paese: il primo impatto è quello grandioso, potente, con la natura che lo investe come un destino, con le immagini della cascata delle Marmore, vivificata dal potente lirismo pittorico di Ruttmann, alternate con le file degli operai che si recano all'acciaieria. Viene suggerita subito un'analogia puntuale tra l'immane laboriosità umana e quella della Natura che prelude al significato che gli elementi naturali e meccanici assumeranno nel corso del film, e di fronte a cui coerentemente anche le sublimi passioni degli individui diventano misera cosa.

Quest'alternanza di montaggio che crea l'analogia conferisce al film il suo tono metaforico ed è sostenuta anche da un efficace contrappunto sonoro che mescola i suoni reali delle fonderie e dei magli d'acciaio con la musica creata appositamente da Gian Francesco Malipiero, costituendo un elemento connettivo importantissimo, originale per ispirazione e funzionalità.

Lo stesso Pirandello assegnava alla musica, in *Acciaio*, un ruolo primario:

Le macchine, le maestranze, il clima di quella industria non entreranno nel mio film come motivi decorativi [ma] giocheranno nella rappresentazione né più né meno che come personaggi di primo piano [...] Ho composto uno scenario che è un vero e proprio spartito. In molte scene ho tenuto conto degli effetti da ottenersi coi suoni, proprio come un musicista nello strumentale d'un'opera lirica.¹²

Ruttmann non ha bisogno di discostarsi dal proprio stile per obbedire all'intento, dal momento che tutto il suo cinema optava per un uso sinfonico delle riprese 'dal vero', in cui l'uso diretto o indiretto della musica, nel caso di film muti, era inteso come supporto estetico per ottenere sensazioni epidermiche più o meno suggestive. Nel caso di *Acciaio*, l'uso di una 'musica visiva', congiunto con il sapiente e spesso geniale montaggio delle immagini ritmate, conferisce alla fotografia statica, al corpo umano, al paesaggio, alle

¹⁰ *Acciaio. Il giudizio di Pirandello*, in «Gazzetta del Popolo», 31 gennaio 1933, poi in «Bianco e Nero», n. 11-12, 1964.

¹¹ Riportato in G. C. CASTELLO, *Registi e attori del cinema pirandelliano*, in *Pirandello e il cinema*, a cura di Enzo Lauretta, Agrigento, Centro Nazionale di Studi pirandelliani 1978, 185.

¹² *Ibidem*.

macchine, una sorta di vita interna, d'individualità estetica che mobilita le potenzialità dinamiche del mezzo cinematografico.

Con *Acciaio*, il regista tedesco arriva alla conclusione che la parola è l'eccezione di un film e non la sua regola. Da qui il primato accordato alle sonorità: il rumore vasto e grave dei pistoni nella fabbrica; quello dei lingotti che escono sibilando dai forni, raccordati con le musicchette di una giostra di piazza; i violenti passaggi dal sonoro al muto, come quando Pietro è trattenuto dalla folla, nella zuffa con Mario, e la sirena della fabbrica interviene attraversando la scena muta, chiamando gli operai al lavoro. Ancora l'uso delle scene mute, talora più 'sonore' della musica nel creare un clima drammatico, inframmezzato da brandelli di frasi lapidarie, come quando, dopo la lunga scena delle sfide davanti al forno delle acciaierie, Pietro pronuncia lentamente: «Mario, lo so... Non hai colpa».

Sbaglierebbe, perciò, chi valutasse come un limite il presunto documentarismo di Ruttmann perché *Acciaio* è un 'racconto' costruito con elementi 'statici': la forza fredda e impassibile dei metalli che sembrerebbero negarsi per loro stessa natura ad un uso cinetico e cinematografico, ma che sotto le forbici del regista diventano cinema, azione, movimento.

È evidente l'influenza del cinema astratto come della «Nuova Oggettività»; motivi tipici del primo sono presenti già nella prima sequenza del film in cui sono inquadrati le piume dei cappelli dei bersaglieri mosse dal vento, che sottolineano le caratteristiche autonome, formali, dell'immagine, e soprattutto all'interno della fabbrica dove l'acciaio incandescente sembra avere una vita propria e si articola in varie forme geometriche dinamiche che si muovono seguendo il ritmo della musica. Per quanto riguarda i motivi tipici della «Nuova Oggettività», basti citare sempre all'inizio la sequenza in cui è ripresa con precisione quasi documentaristica una corsa di biciclette. Più che concentrarsi sui personaggi, la rappresentazione verte sul movimento delle ruote e delle gambe dei ciclisti, procedimento che insieme all'inquadratura di spalle dei bersagliere che assistono alla gara mira ad attuare i processi di desoggettivizzazione tipici di quell'estetica cui Ruttmann si richiamava programmaticamente. Il procedimento è reso poi ancora più evidente nella parte del film che si svolge dentro la fabbrica, in cui l'attenzione è concentrata sulle macchine, sulle loro forme, sugli ingranaggi e il loro ritmo di funzionamento. La rappresentazione che né viene fuori è di una precisione estrema e assolutamente oggettiva, non c'è alcuna traccia dell'uomo e la macchina appare come un organismo autonomo svincolato completamente dall'individuo. Ruttmann tenta, proprio come in *Berlin*, di fondere organico e inorganico: la fabbrica e l'ambiente circostante, la potenza delle macchine e quella della natura (rappresentata dalla cascata delle Marmore).

A onor del vero bisogna riconoscere che, se il montaggio analogico assiste in maniera estremamente plastica la 'sinfonia delle macchine' nell'acciaieria, abbagliante per i contrasti luminosi con cui la fotografia di Massimo Terzano riesce a suggerire un clima irreali e soprannaturale, lo stesso incanto non si realizza allontanandosi dai lingotti incandescenti, dalle colate, dalle scintille che sprizzano dai magli, dalle macchine che sembrano prolungare mostruosamente le braccia nude degli uomini.

L'unità d'ispirazione subisce una rottura quando nel film ci si imbatte nelle pulsioni e passioni dei protagonisti, suggerite da analogie di palese ed immediata sovrapposizione e che rasentano, per evidenza, la banalità, facendo rimpiangere l'acuta e delicata definizione dei caratteri auspicata da Pirandello, come nella sequenza in cui Mario, dopo aver saputo che la sua ex-fidanzata Gina sposerà l'amico Pietro, entra in un bar

per bere e il grammofono diffonde la melodia di *Parlami d'amore Mariù*. Subito dopo, la macchina da presa stacca su un tavolo a cui sono seduti alcuni avventori e tre carte da giuoco sono visibili in primo piano: un fante di cuori, una donna di cuori e un re di picche.

Si potrebbe perciò rimproverare a Ruttman l'aver privilegiato quasi esclusivamente alcuni aspetti che il soggetto originario certamente prevedeva, ma non nel senso di un'elegia della Macchina quanto di un dualismo fra natura e industria.

Scriva Pirandello:

Andai a Terni, visitai le acciaierie, assistei ai turni. Il contrasto tra quella pena ciclopica e la campagna umbra tutt'intorno, così ricca di acque e lieta di piante, fu la prima sensazione, il nucleo lirico da cui uscì il contrasto tra i due operai, uno più tenace, più attaccato alla macchina, l'altro più libero, più vicino alla natura.

Il sostrato ideologico del discorso sull'industria, in *Giuoca, Pietro!*, è perciò lo stesso polemico *j'accuse!* dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in cui la macchina-cinema era elevata ad «emblema metaforico della complessiva realtà industriale»;¹³ una visione sicuramente non agiografica, quella di Pirandello, che infatti descrive più incidenti e a proposito del reparto delle sfogliatrici dice:

È il reparto più triste dell'acciaieria. Vasta, squallida camerata: da una parte i banchi delle sfogliatrici; dirimpetto le macchine e i forni della laminatura, a cui attendono giovani un tempo possenti e vigorosi e che in pochi anni si sono ridotti magri scavati, minacciati quasi tutti dalla tisi: ma ciò nonostante vi persistono, perché il lavoro, dato a cottimo, è il più redditizio.

La negatività nei confronti della macchina e nei confronti dell'industria non scompare perciò affatto in *Giuoca, Pietro!*, anzi emerge molto chiaramente sia nelle sequenze che descrivono gli effetti che il lavoro in fabbrica ha sugli operai, sia in quelle che denunciano i numerosi incidenti sul lavoro, di cui sono vittima gli operai a causa della stanchezza e degli orari massacranti. Inoltre è lo stesso Pirandello a dire che la macchina «è la schiava dell'uomo, guai a metterla in confidenza. uccide subito. Quando i due operai dimentichi che la macchina è strumento di lavoro, se ne servono per gioco, per minacciarsi reciprocamente, per deridersi la tragedia è inevitabile».¹⁴

Roberto Tessari ha visto nei *Quaderni*, soprattutto il senso di un rovesciamento della mitologia futurista, «un'accorata contestazione delle fiammegianti religioni tecnologiche di D'Annunzio e Marinetti».¹⁵ La macchina è una divinità malefica e per Pirandello non può che configurarsi come un accrescimento della pena di vivere dell'uomo e della conseguente pietà.¹⁶

È da ritenersi che il rapporto tra Ruttman e Pirandello si riveli dialettico nel film nel senso che, se da un lato *Acciaio* scarnifica la complessità dei motivi del soggetto, dall'altro però ne emenda un umanitarismo a tratti generico.

Nell'analisi del film condotta da Lucio Lugnani, questo aspetto, al di là di uno schematismo prodotto da una visione ortodossamente marxista, è tuttavia ben rilevato quando l'autore definisce il personaggio di Giovanni Genuardi «un Liolà operaio» di cui

¹³ R. TESSARI, *Il mito della macchina*, Milano, Mursia 1973, 321.

¹⁴ *Acciaio. Il giudizio di Pirandello*, in «Gazzetta del Popolo» del 31 gennaio 1933, riportato in *La musa inquietante di Pirandello: il Cinema*, 170.

¹⁵ TESSARI, *Il mito della macchina*, 320.

¹⁶ Cfr. PETRONIO, *Pirandello e il cinema*, in *Pirandello e il cinema*, 46.

reincarnerebbe «la spensierata allegria, l'arguzia burlesca, la sete di libertà e novità, di gioco e d'amore» e che la sua immagine di operaio è viziata da una visione stereotipata della condizione operaia, che scade «financo in certi astratti e ipocriti *embrassons-nous* tra operai e dirigenti».¹⁷

Ruttman invece, la cui ispirazione e il cui temperamento restano comunque sostanzialmente più lirici che ideologici, offre una visione solidale delle condizioni di classe, come quando aggiunge un episodio nuovo, che è una delle cose più belle del film, e cioè la passeggiata in paese di Gina con il padre di Pietro: i volti scavati e bruciati delle donne indagano carichi d'odio la ragazza che è considerata la segreta causa della morte di Pietro, ma il padre di questi, l'operaio Giuseppe, è convinto dell'involontarietà dell'incidente occorso tra i due amici e con questo gesto riscatta la «vigliaccata» di Mario. Alla fine questi tornerà in fabbrica, in un finale che, pur nella sua convenzionalità, aggiunge un tassello ulteriore al discorso sulla disciplina e l'etica del lavoro.

Quasi all'inizio del film il regista, giocando su un doppio senso, aveva fatto intonare a Mario, di ritorno dal servizio di leva, e agli amici operai davanti alla fabbrica, il canto dei soldati in congedo: «Siamo borghesi», e quest'inno a più voci curiosamente contrasta e ribadisce la comune condizione di questi lavoratori.

I veri borghesi, cioè i dirigenti dell'industria come Salviati, che insidia Chiara giocando sulla facile attrattiva della superiorità di ceto, sono accantonati in *Acciaio*, ed è il popolo ad elevarsi a personaggio corale, depositario di un senso dell'esistenza mitico, leggendario, di un linguaggio cristallizzato in poche parole e frasi, di una sintassi tanto primitiva ed essenziale quanto fatale.

Anche se nel film la morte finale di Pietro, in luogo dell'originario grave incidente pensato da Pirandello per quel personaggio ilare ed amante della vita, altera profondamente il senso di intima e dolente rassegnazione di fronte ai capricci della sorte, non è il mutamento di situazioni che legittima la diversità di *Acciaio*.¹⁸

Serve di più valutare l'autonoma validità dei due testi e riconoscere al film il merito di aver documentato un modo di concepire il cinema che non ha avuto molti esempi nella storia del cinema italiano. Si provi poi a guardarlo pensando ai due autori, Pirandello a Ruttman, come gli alter-ego dei due emuli di *Giùoca, Pietro!*, Giovanni Genuardi e Pietro Bottù: il primo tradito nelle proprie aspettative, ma anche dai suoi stessi difetti costretto a far buon viso a cattivo giuoco, il secondo disposto seriamente, senza esitazioni o timori di sorta, a impadronirsi di qualcosa che virtualmente non gli appartiene, si tratti di una donna o di un soggetto cinematografico.

¹⁷ L. LUGNANI, *Pirandello, letteratura e teatro*, Firenze, La Nuova Italia 1970, 211-240.

¹⁸ Cfr. V. ATTOLINI, *Dal romanzo al set*, Bari, Dedalo 1988, 41.