



TRA ESPRESSIONISMO E CINEMA DI PROPAGANDA

Di Pamela Fiorenza

La “preistoria del cinema tedesco”¹ ha inizio il 1° novembre 1895, anno in cui i fratelli Emil e Max Skladanovsky presentano il *Bioscop*² al Wintergarten di Berlino, con due mesi di anticipo sul primo spettacolo pubblico dei Lumière. Tuttavia, la Germania non avrà una sua industria cinematografica fino al 1910. Fino ad allora il pubblico segue le proiezioni francesi, italiane e americane nei *Wanderkinos*³ e, dal 1900, nei *Ladenkinos*⁴. Mentre in Francia il clima di fervore culturale, libero da pregiudizi intellettuali, consente l’affermazione di artisti come Georges Méliès⁵ ed Émile Cohl⁶, in Germania «il cinema di tutto quel periodo somigliava a un monello di strada; era una creatura primitiva e incolta che scorrazzava fra gli strati più bassi della società»⁷.

I primi studi cinematografici sorgono nei sobborghi berlinesi, a Tempelhof e Neubabelsberg, negli anni immediatamente precedenti la Grande Guerra. Gruppi cattolici e associazioni di insegnanti, definiti *Kinoreformbewegung*⁸, si pongono d’ostacolo alla creatività cinematografica di quegli anni, intraprendendo una lotta contro l’immoralità cinematografica e la preservazione delle arti sacre (teatro e letteratura). «Per fortuna tutti i tentativi di nobilitare il cinema trascinandolo nel campo del teatro e della letteratura incontrarono lo scetticismo degli esperti di cinema e la salutare indifferenza delle masse. [...] Della maggior parte delle pellicole dell’epoca ci rimangono soltanto i titoli e qualche fotogramma, ma si può presumere che assomigliassero un poco ai componimenti di uno scolaro che non ha ancora imparato a esprimersi con facilità»⁹.

L’industria cinematografica prebellica tedesca si trova in una situazione difficile, poiché la produzione nazionale non è in grado di competere con i prodotti stranieri come film western, *slapstick comedies* e film polizieschi i cui protagonisti sono frutto diretto dei *cinéromans* francesi.

Analizzata nell’ottica dell’industria cinematografica, con la chiusura delle frontiere, la guerra fornisce l’occasione di decollo delle produzioni nazionali¹⁰ e in molti, tra giovani tedeschi e riformatori del cinema, festeggiano l’evento. Il critico cinematografico Hermann Häfker «esalta la guerra come un mezzo sicuro per attuare i nobili propositi dei riformatori del cinema e finisce con uno di quelli ditirambi bellicosi allora in voga: “Possa essa [la guerra] purificare la nostra vita

¹ «Un periodo arcaico insignificante di per sé ma che non va trascurato perché, appunto in quel periodo, e specialmente durante la guerra, si fissarono le premesse atte a spiegare la straordinaria forza [del cinema tedesco] dopo il 1918», KRACAUER, SIEGFRIED, *Da Caligari a Hitler – Una storia psicologica del cinema tedesco (1947)*, Lindau, Torino, 2001, p. 61.

² Frammenti di scene riprese e proiettate con un apparecchio di loro produzione che sfrutta due nastri di pellicola 53 mm, i cui fotogrammi vengono proiettati alternativamente.

³ I primi cinema ambulanti.

⁴ Luoghi stabili di proiezione, che precedono la costruzione dei primi veri cinematografi.

⁵ *Le Portrait Mystérieux* (1899), *L’Homme à la tête en Cahoutchouc* (1901), *Le Voyage dans la Lune* (1902), *La Lanterne Magique* (1903), *Voyage à travers l’Impossible* (1904), *20000 Lieues sous les Mers* (1907).

⁶ Inventore del disegno animato. Nel 1908 esce il suo primo “cartone animato”, *Fantasmagorie*. Lavora per la Gaumont, partecipando alla produzione di più di ottanta film. Poi passa a Pathé, con cui produrrà venti film, fino al 1911.

⁷ KRACAUER, SIEGFRIED, *Da Caligari a Hitler*, op. cit., p. 62.

⁸ I riformatori del cinema. Uno dei principali portavoce del movimento di riforma del cinema è stato il teologo protestante e insegnante Adolf Sellmann.

⁹ KRACAUER, SIEGFRIED, *Da Caligari a Hitler*, op. cit., p. 64.

¹⁰ Si è stimato che le società cinematografiche tedesche sono salite da 28 nel 1913, a 245 nel 1919.



pubblica come un temporale purifica l'atmosfera. Possa consentirci di vivere di nuovo e farci pronti a rischiare la vita in gesta degne dell'ora. La pace era divenuta insopportabile»¹¹.

Mentre in America personalità artistiche come David W. Griffith¹², Charlie Chaplin¹³ e Cecil B. De Mille¹⁴ gettano le basi per la costruzione dell'impero cinematografico statunitense, in Germania Oskar Messter sostituisce ai notiziari cinematografici prebellici, in stile Pathé Frères, Gaumont ed Eclair, riprese documentaristiche settimanali¹⁵ che illustrano gli avvenimenti bellici.

Verso la metà del 1915, quando fu chiaro che l'allegria guerra di movimento era diventata una immobile guerra d'esito incerto, gli spettatori incominciarono a rifiutare di inghiottire ancora gli zuccherini patriottici. Si verificò allora un netto mutamento nei temi narrativi: i molti film che sfruttavano il patriottismo lasciarono il campo a film dedicati principalmente ad argomenti di pace. La gente si adattava alla guerra di posizione ritornando in parte ai propri interessi quotidiani.¹⁶

Tra il 1913 e il 1917 vengono prodotti quattro film, considerati proto-espressionisti, perché "anticipatori" di temi affrontati nell'epoca postbellica.

*Lo studente di Praga (Der Student von Prag, 1913)*¹⁷ di Stellan Rye, interpretato da Paul Wegener¹⁸, futura personalità dell'Espressionismo tedesco: «con *Lo studente di Praga* i tedeschi hanno avuto modo di capire che il cinema poteva diventare lo strumento di espressione per eccellenza della loro angoscia romantica, e che poteva permettere di rendere il clima fantastico di visioni vaghe che svaniscono nella profondità infinita dello schermo, spazio irreali, che sfugge al tempo»¹⁹. In un'atmosfera a metà tra il fantastico e l'angoscioso, Baldwin rappresenta la lotta con la sua sfera interiore, un'antagonista che altro non è che se stesso, infatti, uccidendo l'immagine riflessa allo specchio, sarà proprio lui a restare ucciso. «*Lo studente di Praga* portò sullo schermo un tema che doveva poi divenire ossessivo per il cinema tedesco: l'attrazione paurosa e profonda per le basi segrete dell'Io»²⁰.

¹¹ HÄFKER, HERMANN, *Der Kino und die Gebildeten*, p. 4, cit. in KRACAUER, SIEGFRIED, *Da Caligari a Hitler*, op. cit., p. 67.

¹² *Judith of Bethulia* (1914), *Birth of a Nation* (1915), *Intolerance* (1916), *Hearts of the World* (1918).

¹³ Il grande attore, regista e sceneggiatore britannico si è trasferito a Chicago nel dicembre 1915.

¹⁴ *Brewster's Million* (1914), *The Master Mind* (1914), *The Only Son* (1914), *The Virginian* (1914), ecc.

¹⁵ «Questi bollettini erano accompagnati da veri e propri film di finzione di propaganda, nei quali si vedevano comparse in divisa inglese arrendersi alle valorose truppe tedesche. Il Governo incoraggiava tentativi del genere perché servivano a indurre la popolazione a "tener duro"» (KRACAUER, SIEGFRIED, *Da Caligari a Hitler*, op. cit., p. 68).

¹⁶ KRACAUER, SIEGFRIED, *Da Caligari a Hitler*, op. cit., p. 68.

¹⁷ Scritto da Hanns Heinz Ewers in collaborazione con Wegener, il soggetto trae ispirazione dall'universo letterario di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann – in particolare, opere come *Gli elisir del Diavolo (Die Elixiere des Teufels, 1815-16)* e *Racconti Notturni (Nachtstücke, 1816-17)*, che affrontano i temi dello sdoppiamento della coscienza, della follia, della telepatia, dell'ossessione paranoica –, dalle tematiche del *Faust* (1772-1831) di Johann Wolfgang von Goethe e dalle atmosfere di alcuni racconti di Edgar Allan Poe, come *William Wilson* (1839). *Der Student von Prag* racconta la storia di Baldwin (P. Wegener), uno studente povero che firma un contratto con un mago, Scapinelli, il quale gli promette un ricco matrimonio a patto di prendersi la sua immagine riflessa nello specchio.

¹⁸ Su Paul Wegener cfr. MÖLLER, KAI, *Paul Wegener*, Rowohlt, Amburgo, 1954, in cui sono riportate le parole dello stesso Wegener sul film di Rye: «Occorre liberarsi del teatro o del romanzo e creare con i mezzi del cinema, unicamente attraverso l'immagine. Il vero poeta del film deve essere la macchina da presa. La possibilità offerta allo spettatore di cambiare in continuazione il punto di vista, i molteplici trucchi che raddoppiano l'attore sullo schermo diviso in due parti, le sovraimpressioni, in una parola, la tecnica, la forma, danno al contenuto il suo vero significato».

¹⁹ EISNER, LOTTE, *Lo schermo demoniaco*, Editori Riuniti, Roma, 1983, p. 48.

²⁰ KRACAUER, SIEGFRIED, *Da Caligari a Hitler*, op. cit., p. 77.



Nello stesso anno viene prodotto *L'altro (Der Andere)*²¹ per la regia di Max Mack. Diversamente da quanto accade per gli altri tre film di impianto fantastico, *L'altro* tratta i disturbi della personalità schizofrenica in maniera realistica e con lieto fine.

La differenza sta tutta in un mutamento di prospettiva. Mentre i film fantastici riflettono spontaneamente certi stati d'animo sintomatici dell'inquietudine collettiva, *Der Andere* considera tali stati d'animo dal punto di vista dell'ottimismo banale del ceto medio. Guidato da questo ottimismo, il racconto minimizza la realtà dell'inquietudine e la simboleggia quindi mediante un incidente passeggero che non può scuotere la fiducia nell'eterna sicurezza.²²

Diretto e interpretato da Paul Wegener, *Il Golem (Der Golem, 1915)*²³ è il primo film sulla leggenda del Golem, figura mitologica ebraica. Il film è andato perduto, ad esclusione di alcuni frammenti, per questo motivo è molto meno celebre del successivo *Il Golem, come venne al mondo (Der Golem, wie er in die Welt kam, 1920)*, opera dello stesso Wegener sul medesimo tema. Il film preserva la futura sensibilità espressionista nello stile, nei temi e nella recitazione; ma, soprattutto, nell'atmosfera rarefatta e lievemente gotica della scenografia di Hans Pöelzig, architetto, pittore e disegnatore.

*Homunculus (1916)*²⁴ è un film diretto da Otto Rippert e interpretato dall'attore danese Olaf Fønss.

Homunculus è un Golem della coscienza. Egli si sente un proscritto e sogna l'amore che lo liberi dalla solitudine cui è destinato. [...] Il film è un sorprendente presentimento di Hitler. Travolto dall'odio, Homunculus si fa dittatore di un vasto paese e comincia a vendicarsi in modo terribile delle sue sofferenze. [...] I tedeschi somigliano a Homunculus in quanto soffrono di un complesso d'inferiorità dovuto a una evoluzione storica rivelatasi fatale per la fiducia in sé del ceto medio. Diversamente dai francesi e dagli inglesi, i tedeschi non hanno fatto la loro rivoluzione e non sono quindi mai riusciti a fondare una società veramente democratica. È significativo che la letteratura tedesca non possieda neppure un'opera che investa un «tutto» sociale articolato alla maniera di Balzac o di Dickens. La verità è che in Germania non esisteva un «tutto» sociale. Gli strati del ceto medio erano in tale situazione di immaturità politica che temevano di combatterla per paura di indebolire maggiormente la propria condizione sociale, già tanto incerta. Questo atteggiamento regressivo provocava un ristagno psicologico.²⁵

Nell'immediato dopoguerra due generi raccolgono gli entusiasmi del pubblico: il film erotico di presunta impronta morale²⁶ e il supercolosso storico. «Mentre i film erotici affollavano i bassifondi

²¹ Basato sull'omonimo dramma teatrale di Paul Lindau, una variazione sul tema del *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, narra la storia del dott. Hallers, un colto avvocato berlinese il quale, in seguito ad una caduta da cavallo, ha frequenti sonni da cui si sveglia con una personalità differente, ossia quella, appunto, dell'Altro.

²² KRACAUER, SIEGFRIED, *Da Caligari a Hitler*, op. cit., p. 81.

²³ Durante alcuni scavi nel quartiere ebraico di Praga viene alla luce un'enorme statua d'argilla che un antiquario riporta in vita grazie ad una formula magica. La statua, o meglio il Golem, diventa servo dell'antiquario. Quando si innamora della figlia del suo padrone, non è ricambiato nei suoi sentimenti. Capisce, così, di non essere altro che un blocco d'argilla e questo lo getta nella disperazione. Nel finale il Golem cade da una torre andando in frantumi.

²⁴ In *Homunculus* sono riproposti i temi trattati nel *Golem*. Infatti, come il Golem, l'Homunculus è un prodotto artificiale, creato dallo scienziato Hansen e dal suo assistente Rodin. Homunculus diventa un essere con un'intelligenza e una volontà proprie.

²⁵ KRACAUER, SIEGFRIED, *Da Caligari a Hitler*, op. cit., p. 79.

²⁶ *Sia fatta luce (Es werde Licht, Richard Oswald, 1917)*, *Donne inghiottite dall'abisso (Frauen, die der Abgrund verschlingt, William Wauer, 1918)*, *Vita in germe (Keimendes Leben, Georg Jacoby, 1919)*, *La prostituzione (Die*



del mondo cinematografico, quelli storici si installarono pomposamente nelle più alte sfere riservate all'arte»²⁷. Dietro la spinta del produttore Paul Davidson, alla regia di colossal storici²⁸ si dedica Ernst Lubitsch, regista di commedie dallo stile allusivo ed estroso, «uno dei registri stranieri che meglio sanno adattarsi alle regole hollywoodiane e all'*american way of life*»²⁹, molto apprezzato dal pubblico tedesco.

Simbolo dell'Espressionismo tedesco è *Il Gabinetto del dott. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920)³⁰. Film enigmatico, onirico, perturbante³¹, *Caligari* non è soltanto il frutto del soggetto originale delle menti brillanti di Hans Janowitz e Carl Mayer, né è costituito unicamente dall'effetto scenografico della visione di Hermann Warm, Walter Röhrig e Walter Reimann³². Alla deformazione delle prospettive scenografiche e alla complessa psicologia del soggetto, costantemente oscillante tra realtà e allucinazione, si unisce la sperimentazione fotografica, fondata principalmente sul ricorso alle ombre allungate, che rimandano un'immagine del dott. Caligari come di una creatura quasi irrealista³³. Secondo Kracauer³⁴, *Caligari* «rappresenta l'autorità illimitata che idolatra il potere in quanto tale e, per soddisfare la sua smania di dominio, viola spietatamente ogni diritto e valore umano. [...] La sconfitta di *Caligari* rientrava così fra le esperienze psicologiche. In questo modo il film di Wiene suggerisce che nel corso del loro ripiegamento in se stessi i tedeschi furono stimolati a rivedere la tradizionale fiducia nell'autorità»³⁵. Con *Il gabinetto del dott. Caligari* si manifestano i metodi della prima tecnica cinematografica tedesca. Non soltanto è il primo film girato interamente in interni, ma anche il primo importante tentativo di manipolazione della luce come strumento filmico. Eppure, almeno inizialmente, l'importanza di *Caligari* viene riconosciuta soprattutto all'Estero. «Mentre i tedeschi erano troppo vicini a *Caligari* per apprezzarne il valore sintomatico, i francesi capirono che era qualcosa di più di un film eccezionale. Essi coniarono il termine *caligarisme* e lo applicarono al

Prostitution, Richard Oswald, 1919), *Iene del desiderio* (*Hyänen der Lust*, Otto Rippert, 1919), *Oppio* (*Opium*, Robert Reinert, 1919), ecc.

²⁷ KRACAUER, SIEGFRIED, *Da Caligari a Hitler*, op. cit., p. 95.

²⁸ *Gli occhi della mummia Mâ* (*Die Augen der Mumie Mâ*, 1918), *Carmen* (id., 1918), *Madame DuBarry* (id., 1919), *Anna Bolena* (*Anna Boleyn*, 1920), *Theonis, la donna dei Faraoni* (*Das Weib des Pharaos*, 1921), *Sumurum* (*Sumurun*, 1920).

²⁹ PRÉDAL, RENÉ, *Cinema: cent'anni di storia* (1994), Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2004, p. 90.

³⁰ Cfr. KRACAUER, SIEGFRIED, *Da Caligari a Hitler*, op. cit., in particolare pp. 109-125; BERTETTO, PAOLO (con MONTI, CRISTINA), *Robert Wiene. Il gabinetto del dott. Caligari*, Lindau, Torino, 1999; LOLLI, ANDREA, *Forme dell'Espressionismo nel cinema*, Aracne, Roma, 2009, in particolare pp. 179-193.

³¹ Per un'analisi del *perturbante*, cfr. FREUD, SIGMUND, *Il Perturbante* (*Das Unheimliche*), pubblicato per la prima volta sulla rivista "Imago" nel 1919.

³² Pittori espressionisti ispirati ai modelli pittorici di Ernst Ludwig Kirchner, uno dei fondatori del gruppo *Die Brücke* (1905), affiliati alla rivista *Der Sturm* (1910), il cui principale obiettivo è l'ingresso dell'espressionismo in ogni campo dell'arte.

³³ Già dalla sua prima apparizione, *Caligari* vien fuori dal basso, quasi dalle viscere della terra, come la nebbia o i fantasmi.

³⁴ Una parte di critica considera l'analisi di Kracauer troppo "anti-tedesca", o meglio "anti-nazista". Per una visione diversa della sua opera cfr. ROGOWSKI, CHRISTIAN, *From Ernst Lubitsch to Joe May – Challenging Kracauer's Demonology with Weimar Popular Film*, cit. in HALLE, RANDALL e MCCARTHY, MARGARET, *Light Motives: German Popular Film in Perspective*, Wayne State U.P., Detroit, 2003, pp. 1-23.

³⁵ KRACAUER, SIEGFRIED, *Da Caligari a Hitler*, op. cit., p. 112-115.



mondo sottosopra del dopoguerra, il che dimostra se non altro che intuirono la relazione tra il film e la struttura della società»³⁶.

Apparso intorno al 1907, principalmente nella pittura e nel teatro, l'espressionismo raggiunge in Germania la sua più intensa manifestazione. Contrariamente ad alcune tendenze artistiche del diciannovesimo secolo, fondate sul realismo³⁷ e sulla percezione delle cose e dei colori³⁸, l'espressionismo rappresenta una sorta di reazione al realismo, una manifestazione di sensazioni profonde comunicate attraverso distorsioni visive.

Tra il 1910 e il 1924 l'espressionismo sostituisce la comunicazione di sentimenti soggettivi alla descrizione oggettiva della realtà, facendo ricorso a modalità stilistiche volutamente esasperate, deformate appositamente per suscitare nel pubblico intensi effetti emotivi.

Le sue forme contorte, la sua realtà allucinata preannunciano la guerra, la condannano quando essa scoppia, e ne subiscono poi la morbosa ossessione attraverso l'espressione esasperata di una soggettività patologica. Al cinema questo movimento coincide con gli esordi della repubblica di Weimar. L'energia visionaria che emana dai film rifiuta lo spazio geometrico privilegiando un gioco di linee incessantemente spezzate e contorte.³⁹

Uno dei principali elementi "psicovisivi" del cinema espressionista ha a che vedere con il concetto freudiano di *perturbante*.

"Perturbante" ("*das Unheimliche*") è un aggettivo sostantivato utilizzato come termine concettuale per esprimere una particolare predisposizione del sentimento in ambito estetico, ossia un peculiare senso di paura o disagio, che si sviluppa quando una cosa – un'impressione, una persona, un elemento, una situazione – è avvertita, allo stesso tempo, come familiare eppure estranea, provocando una sensazione di angoscia unita ad una spiacevole sensazione di confusione ed estraneità.

Edifici giganteschi in stato di abbandono, mostri architettonici nello stile ipertecnologico di alcune costruzioni moderne, volumi asimmetrici e disaggregati di alcune periferie, palazzoni marmorei e lucenti, non fanno che contribuire al perturbante metropolitano e spesso provocano vere e proprie reazioni claustrofobiche all'aria aperta.⁴⁰

Il perturbante rappresenta una sorta di "ritorno del rimosso", qualcosa di inquietante, insolito, spaventoso. Nel noto saggio del 1919, Freud lo definisce come un qualcosa che appartiene al passato, che dovrebbe restare sepolto in un angolo remoto della memoria, ma che improvvisamente riaffiora, provocando disagio e inquietudine. Dell'elenco freudiano del perturbante, fa parte:

Tutto ciò che non è abituale, o estraneo, le situazioni in cui "non ci si raccapezza", in cui si è disorientati. [...] Tutto quello che appare "demoniaco", orrendo, come le arti magiche o i fantasmi. Le cose inanimate che d'improvviso diventano vive, come le bambole, per esempio, ma anche tutte le ripetizioni di eventi simili, il

³⁶ *Ivi*, p. 118.

³⁷ Cfr. le opere del pittore e incisore giapponese Katsushika Hokusai, ideatore e realizzatore delle "immagini del mondo fluttuante" (*Ukiyo-e*), stampe su blocchi di legno, prodotte tra il XVII e il XX secolo, che raffigurano solitamente paesaggi e soggetti teatrali.

³⁸ Es. il movimento artistico impressionista.

³⁹ PRÉDAL, RENÉ, *Cinema: cent'anni di storia*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2004, p. 68.

⁴⁰ LOLLI, ANDREA, *Forme dell'Espressionismo nel cinema*, Aracne, Roma, 2009, p. 70.



doppio, i sosia, o la ripetizione involontaria di azioni e situazioni che portano sempre ai medesimi risultati. [...] Il passaggio improvviso da un pensiero alla sua realizzazione, e, più in generale, l'onnipotenza dei pensieri, il malocchio, il possibile ritorno dei morti o degli spiriti, la malattia, la pazzia, l'epilessia. [...] La solitudine, il silenzio, l'oscurità⁴¹.

Altri elementi espressionisti posso essere individuati nell'utilizzo di: contrasti cromatici, recitazione a volte quasi esasperata, pause, sospensioni o rallentamenti narrativi, impiego di superfici stilizzate e forme simmetriche, montaggio semplice (es. soluzioni come campo-controcampo e montaggio alternato), ritmo volutamente più lento per consentire allo spettatore di esplorare i diversi elementi diegetici presenti nell'inquadratura.

Secondo un grande sociologo della scuola di Francoforte, Sigfried Kracauer, il cinema tedesco degli anni venti – in particolare il cinema espressionista che ebbe, fra l'altro, anche un grande successo di pubblico – esprime le tendenze ideologiche e politiche della Germania negli stessi anni, quelle che permisero la nascita del nazismo. La grave depressione seguita alla guerra, la crisi d'identità della popolazione tedesca caduta in miseria, che finì col gettarsi fra le braccia di Hitler, la mancanza di speranze e il senso di disperazione profonda suscitato dalla speculazione che si affiancava alla crisi, in cui molti finanziari (dei quali il dottor Mabuse creato da Fritz Lang è una splendida immagine) speculavano sull'inflazione per arricchirsi a spese del paese, tutte queste cose insieme precipitarono la popolazione tedesca in uno stato di terribile angoscia e incertezza.⁴²

Negli anni Venti l'industria nascente di Hollywood comincia ad attirare molti talenti tedeschi. Tuttavia Hollywood non è l'unico motivo per cui molti registi si dirigono altrove. Nel 1933 con l'ascesa al potere di Hitler molti registi, attori e operatori cinematografici, insieme ad un rilevante numero di protagonisti della vita culturale, decidono di emigrare, lasciando in Germania una mancanza culturale che il tentativo nazista di creare una cultura tedesca nationalsocialista non riesce a colmare, salvo, forse, rare eccezioni come alcune opere della regista Leni Riefenstahl.

In Germania l'abbandono dell'espressionismo non è facile, soprattutto in coincidenza con l'inflazione, e la Ufa deve firmare con la Paramount e la Mgm accordi che purtroppo si traducono nella partenza per gli Stati Uniti di ottimi cineasti tedeschi, mentre la produzione nazionale si orienta verso insipide operette.⁴³

Registi tedeschi, ma anche austriaci, del calibro di Friedrich Wilhelm Murnau, Fritz Lang, Billy Wilder⁴⁴, Robert Siodmak, Ernst Lubitsch, Joe May e attori come Peter Lorre emigrano, lasciando un vuoto artistico di estremo rilievo. Molti di coloro che restano in Germania, pur non essendo convinti sostenitori del Führer, non si occupano di politica, piuttosto cercano conquistare o mantenere un piccolo angolo di sicurezza e benessere.

Leni Riefenstahl è un'attrice e regista attiva e ambiziosa che già nel 1933 ha ottenuto alcuni successi e che punta più in alto. È affascinata da Hitler soprattutto per la forza di volontà che

⁴¹ MARZOLA, DARIO, *Visionaria, Il cinema fantastico tra ricordi, sogni e allucinazioni*, FalsoPiano, Alessandria, 2008, pp. 66-67.

⁴² BERNARDI, SANDRO, *L'avventura del cinematografo – Storia di un'arte e di un linguaggio cinematografico*, Marsilio, Venezia, 2007, p. 139.

⁴³ PRÉDAL, RENÉ, *Cinema: cent'anni di storia*, op.cit., p. 108.

⁴⁴ «Sarei venuto ad Hollywood, Hitler o non Hitler, ma ho deciso di andarci un po' più presto quando è arrivato al potere», CAPPABIANCA, ALESSANDRO, *Billy Wilder, Il Castoro Cinema*, Milano, 1995, p. 8.



sembra emanare e non meno per il carattere teatrale e monumentale delle sue manifestazioni che spesso appaiono come enormi spettacoli surreali.

Dal canto suo, già dall'uscita de *La bella maledetta* (*Das blaue Licht*, 1932) film diretto e interpretato dalla stessa Riefenstahl, il Führer apprezza questo genere di produzioni, pieni di eroismo, misticismo e culto della bellezza⁴⁵.

L'intuizione di Hitler sta nel comprendere da subito che il cinema può rivelarsi uno strumento molto importante per la sua propaganda; la suggestione che la Riefenstahl sa evocare può essere utile per entusiasmare non soltanto i tedeschi, ma anche coloro che frequentano i cinema in Francia, Inghilterra e in altri Paesi.

In occasione del *Reichsparteitag* (Norimberga, settembre 1933⁴⁶), il congresso del partito per celebrare l'ascesa al potere (*Machtergreifung*) dei nazisti, viene chiesto alla Riefenstahl di girare un cortometraggio celebrativo. Il film realizzato, dal titolo *La vittoria della fede* (*Der Sieg des Glaubens*), molto apprezzato dal Führer, è stato ritirato dalle sale in conseguenza della "Notte dei lunghi coltelli" ("Nacht der langen Messer")⁴⁷. Nel corso dell'ascesa al potere, dopo aver purgato i vertici del partito nazista eliminando i dirigenti delle riottose *Sturmabteilung* (SA) guidate da Ernst Röhm, Hitler ordina il ritiro e la distruzione di tutte le copie di *Der Sieg des Glaubens* presenti sul mercato, poiché il girato contiene molte scene di Röhm e di altri dirigenti delle SA.

Il film documenta cronologicamente il 5° Congresso del Partito Nazionalsocialista dei lavoratori tedeschi (NSDAP). Non ha commenti fuori campo e presenta pochi titoli esplicativi. Le telecamere della Riefenstahl riprendono: l'accoglienza dei diplomatici stranieri, di altri membri del partito e di alcuni politici presso la stazione di Norimberga; l'arrivo di Adolf Hitler presso l'aeroporto e il suo incontro con i vertici del partito; imponenti sfilate delle *Sturmabteilung* (SA); il discorso di Hitler.

Come accennato precedentemente, il film include Ernst Röhm, capo della *Sturmabteilung* e allora il secondo uomo più potente all'interno del partito nazista.

Il trionfo della volontà (*Triumph des Willens*) verrà prodotto quasi in sostituzione del precedente *Der Sieg des Glaubens* e seguirà uno *script* simile. Tuttavia, le riprese del secondo risulteranno decisamente più innovative.

Una copia di *Der Sieg des Glaubens* viene duplicata nell'aprile del 1934, durante una visita della Riefenstahl in Gran Bretagna per discutere delle sue tecniche documentaristiche nelle principali università⁴⁸.

Nell'"*Illustrierter Film Kurier*" *Der Sieg des Glaubens* è così descritto:

⁴⁵ Cfr. intervista esclusiva al Prof. Gianni Rondolino sul sito *FormaCinema*, in particolare la domanda n. 4: http://www.formacinema.it/index.php?option=com_content&view=article&id=205:gianni-rondolino&catid=80:leni-riefenstahl&Itemid=213.

⁴⁶ Definito anche *Raduno della Vittoria*. Il tema del raduno dell'1-3 settembre 1933 è la conquista del potere da parte dello NSDAP e la vittoria sulla Repubblica di Weimar. Dal 30 gennaio alla data del raduno il Partito nazionalsocialista, sopprime tutti i partiti politici e smantella completamente la struttura repubblicana con una serie di leggi, trasformando di fatto la Germania in una dittatura.

⁴⁷ Epurazione che ha avuto luogo fra il 30 giugno e il 2 luglio 1934 per ordine di Hitler. Ha coinvolto i vertici delle SA, i reparti paramilitari del partito nazista riuniti nella cittadina di Bad Wiessee, oppositori del regime, vecchi nemici ed ex compagni politici del Führer. In Germania è nota anche come *Röhm-Putsch*.

⁴⁸ Nell'intervista rilasciata al sito *FormaCinema*, il Prof. Gianni Rondolino, sottolineando l'interesse estremo di *Der Sieg des Glaubens*, afferma che una copia del film è stata ritrovata a Monaco. Cfr. in particolare la domanda n. 2: http://www.formacinema.it/index.php?option=com_content&view=article&id=205:gianni-rondolino&catid=80:leni-riefenstahl&Itemid=213.



Norimberga si sveglia. Le sue torri sono immobili nell'alba. Lentamente sui tetti con il primo lieve fumo si desta la vita. Poi si svegliano le fontane, il cuore della città si scrolla il sonno dagli occhi. Appaiono le strade, i frontoni. Le gigantesche costruzioni sulle tribune in legno così rapidamente erette si levano tra i venerabili edifici gotici. Le SA della Sassonia raggiungono la città marciando. Le vediamo salutare dalle grida di giubilo degli abitanti, mentre marciano per le strade. Donne, bambini, vecchi sono ai bordi delle strade per gridare il loro caloroso benvenuto ai primi partecipanti. Appare il *Rathaus* con la sua splendida Sala delle cerimonie. Risuonano le parole di benvenuto del borgomastro. Il *Führer* ringrazia con brevi parole. Lo *Zeppelinwiese*, il *Luitpold-Hain*, la *Kongreßhalle*, lo Stadio della *Hitlerjugend*, l'*Adolf-Hitler-Platz* sono già diventate dei concetti, penetrati fino nel profondo del popolo. Qui si svolgono gli avvenimenti. La macchina da presa per la prima volta accompagna il *Führer* sulla sua macchina. I legami si visualizzano, la mano tesa del *Führer* sulla *Hitlerjugend* non è più un saluto stereotipato, ma il simbolo della benedizione data ai ragazzi. [...] La chiusura della cerimonia nella *Kongreßhalle* è particolarmente emozionante. La massa delle migliaia di persone è in piedi e canta a capo scoperto: "*Wir treten zum Beten*". Hitler percorre la grande scalinata, seguito dal suo Stato Maggiore. Come un re, non più un re della corona ma un re del lavoro e del dovere. Tutto si basa sull'unità, sulla volontà di pace e sulla solenne venerazione dei caduti. Una delle immagini più grandiose è quella in cui Hitler e il suo *Stabschef* avanzano soli tra le lunghe mura dei fidi camerati fino al Sacario dei caduti, per arrestarsi alcuni minuti in muta preghiera. [...] Di nuovo appaiono le masse immense delle brune colonne della pace: come un gigantesco campo fiorito su cui sventolano, simili a uccelli fantastici, le grandi bandiere della riscossa nazionale. Sinfonia visiva del Congresso del partito: Hitler è la Germania e la Germania è Hitler, una nuova "Eroica" è nata, le grandi bandiere della riscossa nazionale. [...] Il *Reichsparteitag* non doveva essere semplicemente il veicolo di diffusione di un evento; era pensato come strumento di produzione di un nuovo livello cerimoniale, come produttore di una nuova forma liturgica, di tipo audiovisivo, capace di orchestrare i sensi, le emozioni delle masse e nello stesso tempo la loro partecipazione.⁴⁹

Durante il successivo raduno del settembre 1934⁵⁰, Hitler propone alla Riefenstahl di girare un altro film.

Con l'esperta regia di *Triumph des Willens* la Riefenstahl trasmette al pubblico una sensazione di potenza, ordine e rinascita.

Nelle riprese iniziali è presente l'aeroplano che trasporta il *Führer*. Il cielo richiama la venuta dall'alto, la solennità. Le immagini sono intrecciate con quelle della città di Norimberga e di soldati che sfilano nelle vie. All'atterraggio nell'aeroporto di Norimberga segue la sfilata di Hitler attraverso la città, il concerto serale al *Deutscher Hof Hotel* – con le torce che illuminano le vie della città –, le riprese mattutine dei tetti della città e le scene dei giovani soldati che si lavano, cucinano e giocano nell'accampamento.

Attraverso inquadrature panoramiche di uomini in marcia, in formazioni rigidamente organizzate, inserite in scenografie imponenti, la Riefenstahl costruisce la magnificenza. L'enfasi della massa⁵¹ è alimentata dalla moltitudine ordinata ed esultante. Molti elementi presenti richiamano il concetto di ritualità:

⁴⁹ "Illustrierter Film-Kurier" (n. 2070, 1933), cit. in. QUARESIMA, LEONARDO, *Der Sieg des Glaubens*, cit. in GALLI, MATTEO (a cura di), *Da Caligari a Good Bye, Lenin! Storia del cinema in Germania*, Le Lettere, Firenze, 2004, p.153-161, cit. in *Der Sieg des Glaubens*, www.leniriefenstahl.it.

⁵⁰ Per il raduno del 5-10 settembre 1934 non viene stabilito nessun tema. Successivamente, sarà ricordato come *Raduno dell'Unità e della Forza (Reichsparteitag der Einheit und Stärke)*, *Raduno del Potere (Reichsparteitag der Macht)* oppure *Raduno della Volontà (Reichsparteitag des Willens)* dal titolo del film propagandistico *Il trionfo della volontà* girato da Leni Riefenstahl per l'occasione.

⁵¹ Per una disamina dell'evoluzione storica del concetto di "massa" cfr. CAVAZZA, STEFANO, *Dimensione massa – Individui, folle, consumi 1830-1945*, Il Mulino, Bologna, 2004.



- la parata di persone in vestito tradizionale salutate da Hitler;
- il *Deutsche Arbeitsfront* che marcia con le pale;
- le manovre con gli armamenti dall'esercito allo Zeppelfeld;
- la parata serale;
- l'omaggio di Hitler, Himmler e Lutze ai caduti all'Arena Luitpold;
- la parata dei portabandiera con la banda militare;
- la consacrazione delle bandiere;
- la parata delle Organizzazioni Nazionalsocialiste con l'esercito attraverso le strade di Norimberga.

Parate, omaggi, consacrazioni sono tutti strumenti che contribuiscono ad una sorta di “processo di reificazione”, ossia una riduzione dell'uomo e dei suoi rapporti sociali allo stato di cose, ad oggetti della propaganda. La concezione della realtà sociale presente in *Triumph des Willens* è molto lontana dal principio sociologico dell'*autonomia del sociale*⁵². Nell'idea del cinema di propaganda la società è una pasta molle, modellabile a volontà, un aleatorio assemblaggio di individui destinato ad essere “messo in forma” in maniera autoritaria da un sistema gerarchico onnipotente e onnipotente.

La socialità viene organizzata mediante l'utilizzo di strumenti e forme in grado di costruire una memoria collettiva guidata (es. il ritiro delle copie di *Der Sieg des Glaubens* per eliminare ogni riferimento a Röhm), una simbologia forte e iterativa (es. parate, discorsi, consacrazioni, celebrazioni) ed un unico immaginario sociale (es. la costruzione di una Grande Germania, la fiducia incondizionata nel leader, la razza ariana, ecc...).

Oltre alle panoramiche di massa, il film presenta una struttura dialogica dal forte impatto evocativo; infatti, sono presenti numerosi frammenti dei discorsi tenuti dai capi del partito in occasione del raduno. In seguito all'inizio del congresso alla Luitpoldhalle, vengono inseriti:

- un frammento di discorso di Alfred Rosenberg, politico e filosofo membro del Partito nazista, nonché uno dei massimi esponenti della sua ideologia e uno dei principali imputati del processo di Norimberga. Tra le sue principali convinzioni il fatto che l'antisemitismo poteva essere considerato l'elemento unificatore nella ricostruzione della Germania;
- un frammento di discorso di Otto Dietrich, esponente del gruppo dirigente delle SS (*Obergruppenführer*), capo dell'ufficio stampa del Terzo Reich e confidente del Führer;
- un frammento di discorso di Fritz Todt, ingegnere e militare iscritto al Partito Nazista dal 1923. Ispettore generale delle strade durante il Terzo Reich, è stato anche artefice della *Reichsautobahn*, costruita dal regime negli anni dal 1933 al 1939. Inoltre, è stato il responsabile dell'Organizzazione Todt, addetta ai lavori delle installazioni militari,

⁵² Cf. DURKHEIM, ÉMILE, *Le regole del metodo sociologico (Règles de la méthode sociologique)*, 1895), Editori Riuniti, Roma, 1996; *Rappresentazioni individuali e rappresentazioni collettive (Représentations individuelles et représentations collectives)*, 1898), in IZZO, ALBERTO (a cura di), *Durkheim*, Il Mulino, Bologna, 1978; MAFFESOLI, MICHAEL, *Il tempo delle tribù. Il declino dell'individualismo nelle società postmoderne*, Guerini e Associati, Milano, 2004.



facendo erigere una massiccia linea fortificata contrapposta alla linea Maginot, la Linea Sigfrido al confine con la Francia (1938-1939)⁵³;

- un frammento di discorso di Fritz Reinhardt, segretario di Stato presso il ministero delle Finanze;
- un frammento di discorso di Richard Walther Darré, uomo politico e consigliere di Hitler, autore di testi come *Il contadinato come fonte vitale della razza nordica* (*Das Bauerntum als Lebensquell der nordischen Rasse*), *La nuova nobiltà di sangue e suolo* (*Neuadel aus Blut und Boden*) e *Sangue e suolo, un concetto fondamentale del nazionalsocialismo* (*Blut und Boden, ein Grundgedanke des Nationalsozialismus*);
- un frammento di discorso di Julius Streicher, leader del Partito nazionalsocialista, editore del settimanale antisemita *Der Stürmer* e di altre pubblicazioni dello stesso genere. È comparso tra gli imputati al processo di Norimberga con l'accusa di essere uno dei principali istigatori dell'odio razziale;
- un frammento di discorso di Robert Ley, chimico e governatore politico (*Gauleiter*⁵⁴). In un discorso del 1938, Ley ha affermato: «Io su questa terra credo solamente in Adolf Hitler. Credo in un Dio Supremo che mi creò e che mi guida e credo fermamente che questo Dio Supremo ci inviò Adolf Hitler»;
- un frammento di discorso di Hans Frank, avvocato del Partito nazionalsocialista sul finire degli anni venti e governatore della Polonia durante l'occupazione nazista nella seconda guerra mondiale;
- un frammento di discorso di Joseph Goebbels, gerarca nazista laureato in filosofia e letteratura⁵⁵, *Gauleiter* di Berlino dal 1926 al 1945, Ministro della Propaganda del Terzo Reich dal 1933 al 1945, Ministro plenipotenziario per la mobilitazione alla guerra totale e generale della Wehrmacht con l'incarico della difesa di Berlino dall'aprile del 1945, e dopo il suicidio di Hitler (30 aprile 1945) per quasi due giorni Cancelliere del Reich. Le sue tecniche di propaganda sono considerate uno dei fattori che hanno consentito al NSDAP l'ascesa al potere in Germania nel 1933;
- un frammento di discorso di Konstantin Hierl, collaboratore di Adolf Hitler, prima dell'ascesa al potere e capo della RAD (*Reichsarbeitsdienst*), l'istituzione per la riduzione della disoccupazione.

Numerosi sono i discorsi di Hitler: al *Deutsche Arbeitsfront*, alla *Hitler-Jugend*, allo Zeppelinfeld, il discorso di chiusura. A questi si aggiungono il discorso notturno di Viktor Lutze, tra torce e fuochi d'artificio, e l'appello del *Deutsche Arbeitsfront* allo Zeppelinfeld.

Inoltre, è impossibile non far riferimento anche alle parole conclusive di Rudolf Hess: «Die Partei ist Hitler, aber Hitler ist Deutschland, wie Deutschland Hitler ist. Hitler, Sieg Heil!»⁵⁶.

⁵³ Cfr. SPEER, ALBERT, *Memorie del Terzo Reich* (1969), Mondadori, Milano, 1995.

⁵⁴ Un *Gauleiter* era il capo di una sezione locale dell'NSDAP, oppure il capo di una suddivisione amministrativa dello stato (*Reichsgau*), leader del Reich (*Reichsleiter*) e leader sindacale della Germania nazista.

⁵⁵ Chiamato da molti, tra cui lo stesso Führer, *Signor Dottore* (*Herr Doktor*).

⁵⁶ «Il partito è Hitler, ma Hitler è la Germania, come la Germania è Hitler. Hitler, salve vittoria!».



La figura del Führer in *Triumph des Willens* può essere considerata quella di un “protagonista sociale” (*social performer*). Ogni inquadratura è studiata per l’affermazione della sua personalità forte e autoritaria, totalmente in contrasto con l’identità della massa.

[*Triumph des Willens*] è sì un film su un Congresso nazista, ma diventa un film su Hitler. Da questo punto di vista è forse il più grande film nazista che io abbia mai visto perché il nazismo viene ripreso attraverso Hitler, con cui fra l’altro, da quanto si è saputo lei [Leni Riefenstahl] aveva una serie di rapporti personali.⁵⁷

Nel discorso alla *Hitler-Jugend* è evidente il divario tra la figura del leader e i suoi sostenitori: «Oggi rappresentate solo un frammento della Germania. [...] Noi vogliamo essere un popolo e voi dovete diventare quel popolo. [...] Vogliamo un Reich e voi dovete essere educati per questo. Vogliamo un popolo ubbidiente e voi dovete abituarvi all’ubbidienza. Vogliamo un popolo pacifico ma anche valoroso e voi dovete essere pacifici e coraggiosi». “Noi vogliamo” e “voi dovete” è la chiave dialogica del principio autoritario e dell’organizzazione sociale impostata sulla gerarchia verticale (“noi vogliamo/voi dovete, alto/basso”).

Parole e azioni. Hanno un peso molto minore per la moltitudine che per i singoli membri o i piccoli gruppi di quella stessa moltitudine. Questo è un fatto incontestabile che cade nell’ambito della patologia di massa e che è stato sufficientemente illustrato da sociologi francesi e italiani come una vera e propria legge della riduzione del senso di responsabilità delle masse.⁵⁸

La concezione dell’individuo nel cinema di propaganda si differenzia notevolmente da quella del cinema espressionista. Generalmente, nel cinema classico, la figura umana è l’elemento più espressivo e il set, l’illuminazione e i costumi sono subordinati ad essa. Nel cinema espressionista, invece, l’incisività espressiva legata alla figura umana si estende ad ogni elemento della messa in scena. Inoltre,

in un mondo sfumato, dalle linee incerte, la città è un labirinto popolato di automi decerebrati. Tuttavia un potente demiurgo tira segretamente i fili delle masse disumanizzate, larvali, schiacciate da un’opprimente minaccia priva di coscienza. Nel saggio *Da Caligari a Hitler* (1946) Sigfried Kracauer dimostra che questi film esprimono le principali componenti della mentalità tedesca dell’epoca, su cui Hitler farà leva [...]. Sono i film di un popolo umiliato dalla disfatta, deluso dalla democrazia parlamentare e dalla bancarotta delle credenze storiche, disorientato dalle difficoltà economiche e dai disordini estremisti e in attesa di un «salvatore» capace di riportare l’ordine per far rifiorire la «Grande Germania».⁵⁹

La ripartizione coreografica delle masse nel cinema di propaganda – indirizzate, organizzate e collocate in luoghi strategici –, è ben lontana dai movimenti lenti e quasi innaturali degli esseri umani erranti, contorti e “contratti” del cinema espressionista; anche se si tratta di due tipologie individuali e sociali che, alla fine, presumibilmente convergono nella medesima alienazione umana.

Nell’intenzione del cinema di propaganda gli individui diventano parte attiva della costruzione del mito del Führer. Le folle acclamanti, in visibilio al passaggio di Hitler, costituiscono sapienti

⁵⁷ Cfr. intervista al Prof. Gianni Rondolino sul sito *FormaCinema*. In particolare la domanda n. 4:

http://www.formacinema.it/index.php?option=com_content&view=article&id=205:gianni-rondolino&catid=80:leni-riefenstahl&Itemid=213.

⁵⁸ MICHELS, ROBERT, *La sociologia del partito politico nella democrazia moderna*, Il Mulino, Bologna, 1966, p. 61.

⁵⁹ PRÉDAL, RENÉ, *Cinema: cent’anni di storia*, op.cit., p. 69.



scenografie di massa, messe a punto dalla Riefenstahl insieme al regista e scenografo Albert Speer⁶⁰, curatore dei documentari *Der Sieg des Glaubens* e *Triumph des Willens*. Le manifestazioni di massa del partito costituiscono un'importante novità introdotta dalla propaganda nazista per l'organizzazione del consenso. La peculiare attitudine di Speer nel progettare enormi bandiere e disporle in modo particolare⁶¹, unita alle inquadrature e alle scelte registiche della Riefenstahl, danno una chiara idea del binomio massa-potere in cui converge ogni minima preferenza.

Secondo l'intuizione di Elias Canetti il meccanismo principale per il controllo della massa è quello di regolarne la crescita e la costante ripetizione. Le masse si riconoscono negli spazi grandi ma ordinati e nell'iterazione celebrativa.

In enormi piazze, tanto grandi che difficilmente si possono riempire, si dà alla massa la possibilità di crescere: la massa resta aperta. L'entusiasmo della massa, questo a Hitler importa soprattutto, aumenta con la sua crescita. Tutto ciò che altrimenti serve alla formazione di tali masse: bandiere, musica, unità di marcia che fungono da cristalli di massa, ma in particolare la lunga attesa dell'apparizione del personaggio principale – tutto ciò è ben noto a lui e ai suoi aiutanti.⁶²

I *cristalli di massa* sono «piccoli e rigidi gruppi di uomini, ben distinti gli uni dagli altri [...], che contribuiscono alla formazione delle masse. [...] Il cristallo di massa è *durevole*»⁶³ e costituisce il collante dell'intera massa.

L'organizzazione immaginifica del consenso fa riferimento ad un dinamismo visivo bipolare: da una parte si muove verso l'orizzontalità della massa che dona omogeneità, unione, uguaglianza alla folla, mentre dall'altro emerge la verticalità riservata alla figura del Führer, alle bandiere e ai paramenti nazisti, soprattutto all'aquila, che in *Triumph des Willens* è inquadrata più volte stagliata contro il cielo. Lo stesso trattamento è riservato dalla Riefenstahl alla figura di Hitler, che è inquadrato sempre in una posizione sopraelevata, con il cielo alle spalle; particolari in questo senso sono le riprese del suo saluto alla folla, dove la mano del Führer è sempre illuminata dalla luce del sole.

Kracauer individua i sintomi della decadenza in cui versa la civiltà anche nel concetto di massa del cinema di propaganda: «*Triumph des Willens* è il trionfo di una volontà nichilista»⁶⁴. In effetti, se si prendono in considerazione alcune riflessioni nietzschiane, che hanno contribuito a delineare il significato stesso del nichilismo, si evince come la considerazione di Kracauer vada a sottolineare il senso di depersonalizzazione degli individui che fanno massa, quelli che Nietzsche definisce spesso *gregge*⁶⁵, o *gente piccina*⁶⁶.

⁶⁰ Uno dei massimi teorici dell'architettura del Terzo Reich. Insieme a numerose opere in stile neoclassico, ha progettato la Piazza delle Adunate e dei Congressi Nazisti a Norimberga.

⁶¹ Cfr. CANETTI, ELIAS, *La coscienza delle parole*, Adelphi, Milano, 1984.

⁶² CANETTI, ELIAS, *La coscienza delle parole*, op. cit., p. 244.

⁶³ CANETTI, ELIAS, *Massa e potere*, Adelphi, Milano, 1981, p. 88.

⁶⁴ KRACAUER, SIEGFRIED, *Da Caligari a Hitler*, op. cit., p. 376.

⁶⁵ Cfr. NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Così parlò Zarathustra*, Grandi Tascabili Economici Newton, Milano, 1980. In particolare, *Del cammino del creatore*, p. 63; *Dei preti*, p. 80; *Della Plebe*, p. 84; *Dell'uomo superiore*, p. 207.

⁶⁶ Cfr. NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Così parlò Zarathustra*, op. cit., in particolare, *Della virtù che rimpicciolisce*, p. 129. Sul concetto di "popolo" e "patria", cfr. *Al di là del bene e del male*, Grandi Tascabili Economici Newton, Milano, 1977, pp. 166-186.



Da qualche parte ci sono ancora popoli e greggi, ma non più da noi fratelli: da noi ci sono soltanto Stati. Stato? Che cos'è? Orsù! Aprite gli orecchi, perché ora vi dico la mia parola sulla morte dei popoli. Stato si chiama il più freddo di tutti i freddi mostri. Ed è freddo anche nel suo mentire; dalla sua bocca striscia questa menzogna: "Io, lo Stato, sono il popolo". [...] Distruttori sono coloro che tendono trappole per molti e le chiamano Stato [...]. Troppi uomini nascono: per i superflui fu inventato lo Stato! Guardate come li attrae a sé, i troppi. Come li fagocita e mastica e mastica! [...] Tutto vi darà, se voi lo adorare, il nuovo idolo: così egli si compera il fulgore della vostra virtù e lo sguardo dei vostri occhi fieri. [...] Stato io chiamo quello dove tutti sono assuefatti al veleno, buoni e cattivi: Stato, dove tutti perdono se stessi, buoni e cattivi: Stato, dove il lento suicidio di tutti si chiama "la vita". [...] Là dove lo Stato cessa, là incomincia l'uomo che non è superfluo: là incomincia il canto del necessario, la melodia unica e insostituibile. Là dove lo Stato *cessa* – là guardate, fratelli miei! Non li vedete l'arcobaleno e i ponti del superuomo?⁶⁷

Non è un caso che Hitler nel suo discorso serale allo Zeppelinfeld dica: «Non è lo Stato a crearci ma siamo noi a crearci il nostro Stato». L'illusione della possibilità di scelta e della libertà di azione è uno dei motori principali del *brainwashing* della propaganda.

Triumph des Willens è un film interamente geometrico: la precisione delle parate e delle sfilate, l'organizzazione rigorosa delle masse, l'iteratività della struttura narrativa, l'alternarsi regolare degli oratori e le loro tecniche comunicative, la rettangolarità degli edifici e delle bandiere, persino la linearità della croce uncinata. Le tecniche di ripresa utilizzate dalla Riefenstahl – come le macchine da presa mobili, la fotografia aerea ed i teleobiettivi per ottenere un effetto differente nella prospettiva – sono indirizzate a creare, assecondare e sottolineare la geometricità.

L'utilizzo delle linee e delle forme nel cinema di propaganda si muove agli antipodi rispetto all'impiego espressionista della spazialità. Le distorsioni prospettiche e scenografiche espressioniste utilizzano la geometria per negare la geometria stessa, per cambiarla, piegandola e spiegandola a seconda delle necessità. Eppure, ciò che emerge da entrambe le concezioni estetiche è un'attenzione quasi morbosa per i dettagli, le scenografie, i contorni; in un caso per organizzarne l'ordine e la rigosità, nell'altro per distruggerlo, indirizzando la sfera sensoriale verso il perturbante.

Nell'opera della Riefenstahl non sono soltanto le inquadrature, le scelte registiche ed il montaggio ad essere singolari. Oltre alla fotografia, anche l'innovativo utilizzo della musica, contribuisce a far ottenere al film il riconoscimento di opera fra le più importanti della storia dell'arte cinematografica.

La colonna sonora è di Herbert Windt, uno dei più importanti compositori tedeschi del Terzo Reich. In *Triumph des Willens* Windt utilizza parte della colonna sonora del precedente *Der Sieg des Glaubens*.⁶⁸ Prima di allora, Windt è già stato protagonista. Il 2 febbraio 1933, l'indomani della nomina di Hitler a Cancelliere del Reich, infatti, l'UFA distribuisce *L'inferno dei mari* (*Morgenrot*)⁶⁹, un film sulla Prima Guerra Mondiale ambientato in un sottomarino. La colonna sonora del film, diretto da Gustav Ucicky e Vernon Sewell, è curata da Windt.

L'operato di Windt è molto apprezzato dalla Riefenstahl, che

⁶⁷ NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Così parlò Zarathustra*, op. cit., pp. 55-56.

⁶⁸ Alle musiche di Wagner vengono aggiunti canti patriottici e militari, come: *Ich hatt' einen Kameraden, Wir sind Arbeit-Soldaten, Volk ans Gewehr*.

⁶⁹ Il film offre una spettacolarizzazione eroica della morte. Il capitano del sottomarino afferma esplicitamente che i tedeschi non sanno come vivere, ma sanno come morire e glorifica la possibilità che gli è stata offerta di morire con uomini di quel calibro.



inizia a “costruire il senso” utilizzando in modo astratto e stilizzato il materiale girato, riuscendo con il sapiente contrappunto delle musiche e del sonoro a comporre una partitura incalzante che trasporta lo spettatore in un crescendo wagneriano verso un “rito” di elevazione collettiva.⁷⁰

È proprio di Wagner, infatti, la musica utilizzata per la celebrazione cinematografica del Reich. In realtà, quella di Windt non è un'autentica intuizione, ma una forma già precedentemente utilizzata. Un esempio rilevante è costituito dal film *I Nibelunghi* (*Die Nibelungen*, 1924) di Fritz Lang⁷¹ che, pur essendo molto diverso dalla trama del dramma musicale wagneriano *L'anello dei Nibelunghi* (*Der Ring des Nibelungen*, 1848-1874), è ricco di elementi che richiamano i motivi di Wagner.

In *Triumph des Willens* Windt inserisce le seguenti opere wagneriane:

- *I maestri cantori di Norimberga*⁷² (prima giornata);
- *Alba*⁷³ (seconda giornata);
- *Rienzi*⁷⁴ (terza giornata);
- *Il crepuscolo degli dei*⁷⁵ (quarta giornata).

Nella produzione wagneriana, *I Maestri cantori di Norimberga* costituisce un episodio a sé stante, lontano dal clima ideale delle altre opere. Lontano dagli ordinari territori del mito e dell'epopea, Wagner raggiunge la serena e operosa Norimberga del Cinquecento, per rievocarne l'antica corporazione di artigiani-poeti. Nella rappresentazione del mondo borghese – i cui solidi valori germanici vengono esaltati apertamente e contrapposti alla deprecata frivolezza latina – alla complessità drammatica si sostituisce la semplicità dei sentimenti, all'eroismo delle grandi figure il senso di una calda coralità popolare. Il contrasto tra innovazione e tradizione è simboleggiato dal conflitto che oppone nella contesa, sia amorosa che musicale, il nobile Walther von Stolzing e il retrivo segretario comunale Beckmesser.

Rienzi è un'altra opera molto particolare nella produzione di Richard Wagner, che non a caso in seguito l'ha “rinnegata”, cancellandola dal programma del suo teatro di Bayreuth. Condotta nel pieno rispetto del modello del Grand opéra francese, di cui segue le norme di spettacolarità, come balletti, marce e grandi scene di massa, l'opera va vista in un'ottica completamente immersa nella storia, senza aperture al mito o tensioni metafisiche, cioè come l'espressione più intensa di passioni ideali e politiche che in quegli anni agitano l'animo di Wagner e che lo condurranno a partecipare ai moti rivoluzionari del '48.

Il crepuscolo degli dei è la quarta e ultima delle opere che costituiscono la tetralogia *L'anello del Nibelungo*⁷⁶. Il termine tedesco “Götterdämmerung” è la traduzione dell'antico nordico “ragnarökkr” (“oscurità, notte degli dei”) e, dunque, fine del mondo.

⁷⁰ Cfr. *Der Sieg des Glaubens*, in www.leniriefenstahl.it.

⁷¹ Non tutta l'opera di Lang verrà considerata durante il Nazismo: *I Nibelunghi – Sigfrido* (*Die Nibelungen – Siegfried*) verrà sfruttato dalla propaganda, mentre *I Nibelunghi – la Vendetta di Crimilde* (*Die Nibelungen – Kriemhilds Rache*) non sarà mai mostrato nella Germania nazista.

⁷² *Die Meistersinger von Nürnberg* (1862-1867).

⁷³ *Götterdämmerung - Morgendämmerung und Siegfrieds Rheinfahrt*.

⁷⁴ *Rienzi, der Letzte der Tribunen* (1837-1840).

⁷⁵ *Götterdämmerung* (1848-1874).

⁷⁶ *L'oro del Reno* (*Das Rheingold*), *La Valchiria* (*Die Walküre*), *Sigfrido* (*Siegfried*), *Il crepuscolo degli dei* (*Götterdämmerung*).

Collocandolo accanto a Baudelaire, Nietzsche considera Wagner uno dei «primi artisti europei di formazione letteraria mondiale [...] tutti quanti fanatici dell'espressione, grandi scopritori nel regno del sublime, e anche in quello del brutto e dell'orrido, scopritori ancor più grandi nell'effetto, nella messa in scena, nell'arte delle vetrine, talenti tutti quanti, ben al di là del loro genio –, virtuosi in tutto e per tutto, con misteriosi approdi a tutto ciò che seduce, attira, costringe, sconvolge, costituzionalmente ostili alla logica e alla linea retta, bramosi dell'inusitato, dell'esotico, del colossale»⁷⁷. Forse l'unico elemento che si discosta dall'ottica della geometricità in *Triumph des Willens* è proprio l'universo musicale di Wagner che ha dato senso alla libertà delle forme, pur mantenendo un certo rigore a livello compositivo.⁷⁸ Il libero fluire della narrazione, infatti, non è ostacolato da nessun pezzo a forma chiusa. Ogni aria scorre senza soluzione di continuità dall'inizio alla fine di ogni atto. Rilevante in Wagner è dunque l'utilizzo del cromatismo, che a volte si esaspera fino al punto di abbandonare la struttura tonale (es. *Tristano*).

La passione del Führer per l'opera di Wagner è nota, ma l'utilizzo di quest'ultima come colonna sonora di *Triumph des Willens* non si risolve unicamente in questo interesse: molte opere di Wagner si rifanno all'antica tradizione germanica, ai miti nordici, oltre ad avere un possente impatto musicale. Inoltre, il pamphlet wagneriano sull'ebraismo in musica⁷⁹, presumibilmente antisemita, potrebbe aver avuto un margine di importanza.

«Chi conosce me?... Chi conosce Wagner?»⁸⁰ si domanda significativamente Nietzsche. La strumentalizzazione nazista del Maestro della *Gesamtkunstwerk* e quella del padre dell'*Übermensch* è una questione che solleva ancora oggi numerosi interrogativi.⁸¹

Lodato da Hitler come incomparabile glorificazione della potenza e della bellezza del movimento nazionalsocialista, *Triumph des Willens* viene criticato dai generali della Wehrmacht che lamentano l'esclusione dalle riprese. In effetti, il film contiene unicamente un breve frammento relativo alle manovre dell'esercito. Per spegnere le polemiche dell'esercito il Führer propone alla Riefenstahl di inserire alcune scene aggiuntive che avrebbero dovuto mostrare la potenza di quel «nuovo esercito tedesco». Leni Riefenstahl rifiuta il consiglio e decide di tornare l'anno successivo a Norimberga, per girare un cortometraggio interamente dedicato alle forze armate, *I giorni della libertà – Il nostro esercito (Tag der Freiheit – Unsere Wehrmacht)*.

Un'osservazione piuttosto interessante è quella che interseca tre universi cinematografici apparentemente differenti in modo assoluto: il cinema espressionista, il cinema di propaganda ed il cinema americano contemporaneo.

Il cinema nazista ebbe uno stile ben diverso, soprattutto nelle opere della Riefenstahl, soprattutto i due capolavori che costituiscono i manifesti della potenza nazista – *Il trionfo della volontà* (1935) e *Olympia* (1938) – che mettono in campo, come contenuto, una esaltazione del corpo umano capace di creare una nuova grandiosa

⁷⁷ NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Nietzsche contra Wagner*, in *Opere*, vol. VI, 3, op. cit., p. 402.

⁷⁸ Cfr. CONFALONIERI, GIULIO, *Storia della musica*, Edizioni Accademia, Milano, 1975; GROUT, DONALD JAY, *Storia della musica occidentale*, Feltrinelli Editore, Milano, 1984; TEDESCHI, RUBENS, *Invito all'ascolto di Richard Wagner*, Mursia, Milano, 1985; GUTMAN, ROBERT W., *Wagner: l'uomo, il pensiero, la musica*, Rusconi, Milano, 1995.

⁷⁹ *L'ebraismo nella musica (Judentum in der Musik)*, 1850. Sul pamphlet wagneriano cfr. anche NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Scritti su Wagner. Richard Wagner a Bayreuth – Il caso Wagner – Nietzsche contra Wagner*, Adelphi, Milano, 1979.

⁸⁰ Cfr. lettera a Cosima Wagner, cit. in *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. VI, 3, Milano, 1970, p. 475.

⁸¹ Cfr. LOCCHI, GIORGIO, *Wagner, Nietzsche e il mito sovraumano*, La Roccia di Erec, Firenze, 1982.



mitologia della razza, antenata della futura esaltazione della forza nel cinema americano (Schwarzenegger); e sul piano stilistico mostrano una perfezione del montaggio e una onnipresenza della cinepresa, che dava allo spettatore l'euforica sensazione di essere dovunque nello stesso tempo [...]. Senza togliere nulla del suo valore all'analisi di Kracauer [...] va notato [...] che lo stile del cinema tedesco degli anni venti non è regressivo ma, anzi, è straordinariamente innovativo e lanciato verso il futuro. La *fotografia*, con i suoi forti contrasti fra luce e tenebre costituisce una vera e propria *metafisica della luce* [...]. Uno dei più importanti fotografi, Karl Freund (*Il Golem*, *L'ultima risata*, *Variété*, *Metropolis*), con la sua straordinaria profondità di campo, con le angolazioni insolite, misteriose, anche dal vero, e con i forti contrasti luminosi, riesce a mescolare realismo e allucinazioni conferendo anche ai luoghi più comuni, strade o palazzi, un aspetto sinistro. [...] Possiamo quindi riconoscere nel cinema tedesco degli anni venti e nelle sue grandiose allucinazioni l'origine del cinema contemporaneo o, meglio, del cinema di trucchi ed effetti speciali. Anche il rapporto ambiguo fra l'organico e l'inorganico, che è il tema dominante di molti film contemporanei (come le serie *Terminator*, *Alien* e altre), nasce dalla Germania degli anni venti, nei vari Golem, automi e ombre del cinema tedesco.⁸²

In *Triumph des Willens* e in *Olympia*, film dedicato ai giochi olimpici del 1936 a Berlino, il culto della bellezza del corpo umano raggiunge livelli notevoli, quasi mistici, indirizzati alla dimostrazione della superiorità della razza ariana. Benché l'*intelligenza* hollywoodiana rappresenti da subito l'antitesi dell'autoritarismo e del militarismo⁸³, anche grazie alla presenza di transfughi tedeschi ed austriaci, l'influsso mitopoietico del cinema tedesco è presente, almeno in parte, nella creazione dei topoi del cinema americano, come quelli dei supereroi protagonisti assoluti della scena, delle battaglie titaniche, del senso patriottico, degli scontri tra ideologie differenti piuttosto che tra uomini differenti, dei discorsi di incoraggiamento, ecc.

L'intreccio con il cinema espressionista tra allucinazioni, deliri e mostri è molto più sottile, ma plausibile. Senza alcun dubbio anche le tecniche, come quella dell'estetica della luce espressionista, hanno avuto (e, probabilmente, hanno ancora adesso) un peso rilevante nell'innovazione e nel progresso cinematografico.

Per concludere, se il cinema espressionista, per certi versi, è considerato una specie di reazione estetica agli eventi storici, sociali, politici ed economici, il successo del cinema di propaganda è ascrivibile forse ad un'accettazione passiva della società in cui il pubblico si trovava a vivere. L'indirizzamento, il controllo, la rigidità possono essere concepiti come strumenti certi, confini cristallizzati ed eterodiretti per dare l'illusione di un fine, di una direzione, in un periodo storico di profondo squilibrio e di alienazione individuale e sociale.

In riferimento al cinema espressionista «nell'analisi di Kracauer c'è un'idea molto importante, che il cinema di mostri e orrori, in cui allucinazioni e realtà si confondono, compare sempre in epoche d'incertezza e smarrimento»⁸⁴. Si potrebbe parlare forse di due poetiche cinematografiche differenti che si originano da un senso di inadeguatezza e sofferenza simile. Mentre nel cinema espressionista si ha un tipo di reazione attiva, di forte impatto visivo e creativo, il cinema di propaganda mostra una visione indirizzata ad un genere di reazione passivo del pubblico, che viene guidato e "costretto" nell'ottica totalitaria dell'organizzazione del consenso, dell'eliminazione del dissenso e della creazione a tavolino di una Germania integra e ubbidiente, ma non per il volere dei

⁸² BERNARDI, SANDRO, *L'avventura del cinematografo*, op. cit., pp. 140-141.

⁸³ Cfr. GIOVACCHINI, SAVERIO, *Immigrazione tedesca e antifascismo a Hollywood*, in BRUNETTA, GIAN PIERO, *Il cinema americano I*, Einaudi, Torino, 2006, in particolare pp. 981-1015.

⁸⁴ BERNARDI, SANDRO, *L'avventura del cinematografo*, op. cit., p. 141.



singoli individui, piuttosto per una volontà esterna, una sorta di *deus ex machina* costruito anche (o, forse, soprattutto) grazie alla mitopoiesi cinematografica.

Unito a molte altre produzioni, *Triumph des Willens* è valso alla Riefenstahl l'accusa – presumibilmente fondata – di essere nazista. Tuttavia, una parte di opinione pubblica non considera la Riefenstahl nazista, sostenendo che per lei il nazismo era sì grandioso, ma considerato piuttosto nell'ottica di fenomeno estetico. È certo che filmare il nazismo e costruirne il mito cinematografico l'ha portata al successo, facendo di lei una star conosciuta a livello internazionale. È difficile immaginare che, al di fuori del campo cinematografico, Leni Riefenstahl non sapesse e non capisse nulla di ciò che stava accadendo in Germania. Ciò nonostante, reale o presunta che fosse la sua estraneità alle idee del regime, la Riefenstahl ha contribuito a scrivere la storia del cinema mondiale, e forse anche quella di una Nazione.

Giugno 2012



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BERNARDI, SANDRO, *L'avventura del cinematografo: storia di un'arte e di un linguaggio*, Marsilio, Venezia, 2007.
- BERTETTO, PAOLO; MONTI, CRISTINA, *Robert Wiene. Il gabinetto del dott. Caligari*, Lindau, Torino, 1999.
- BRUNETTA, GIAN PIERO, *Il cinema americano I*, Einaudi, Torino, 2006.
- CANETTI, ELIAS, *La coscienza delle parole*, Adelphi, Milano, 1984.
- CANETTI, ELIAS, *Massa e potere*, Adelphi, Milano, 1981.
- CAVAZZA, STEFANO, *Dimensione massa – Individui, folle, consumi 1830-1945*, Il Mulino, Bologna, 2004.
- DI MAURO, VINCENZO, *Mythos. L'anello del Nibelungo, Parsifal, Richard Wagner e la tradizione*, Gruppo Albatros Il Filo, Viterbo, 2011.
- EISNER, LOTTE, *Lo schermo demoniaco*, Editori Riuniti, Roma, 1983.
- EISENSCHITZ, BERNARD, *Storia del cinema tedesco. Dalle origini alla riunificazione*, Lindau, Torino, 2008.
- GALLI, MATTEO (a cura di), *Da Caligari a Good Bye, Lenin! Storia del cinema in Germania*, Le Lettere, Firenze, 2004.
- HALLE, RANDAL; MCCARTHY, MARGARET, *Light Motives: German Popular Film in Perspective*, Wayne State U.P., Detroit, 2003.
- IZZO, ALBERTO (a cura di), *Durkheim*, Il Mulino, Bologna, 1978.
- KRACAUER, SIEGFRIED, *Da Caligari a Hitler – Una storia psicologica del cinema tedesco (1947)*, Lindau, Torino, 2001.
- LOLLI, ANDREA, *Forme dell'Espressionismo nel cinema*, Aracne, Roma, 2009.
- MAFFESOLI, MICHAEL, *Il tempo delle tribù. Il declino dell'individualismo nelle società postmoderne*, Guerini e Associati, Milano, 2004.
- MARZOLA, DARIO, *Visionaria, Il cinema fantastico tra ricordi, sogni e allucinazioni*, FalsoPiano, Alessandria, 2008.
- MICHELS, ROBERT, *La sociologia del partito politico nella democrazia moderna*, Il Mulino, Bologna, 1966.
- MÖLLER, KAI, *Paul Wegener*, Rowohlt, Amburgo, 1954.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH; WAGNER, RICHARD, *Carteggio*, SE, Milano, 2003.
- PRÉDAL, RENÉ, *Cinema: cent'anni di storia*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2004, 3^a ed.
- RIEFENSTAHL, LENI, *Stretta nel tempo. Storia della mia vita*, Bompiani, Milano, 2000.
- SALKELD, AUDREY, *Portrait of Leni Riefenstahl*, Kindle Edition, 2011.
- SPEER, ALBERT, *Memorie del Terzo Reich (1969)*, Mondadori, Milano, 1995.
- WAGNER, RICHARD, *Götterdämmerung. Der Ring des Nibelungen. Il crepuscolo degli dei (1848-1874)*, Giunti, Firenze, 2009.
- WAGNER, RICHARD, *I maestri cantori di Norimberga. Testo originale a fronte*, Le Lettere, Firenze, 1998.
- WAGNER, RICHARD, *Il crepuscolo degli dei*, Le Lettere, Firenze, 1996.
- WAGNER, RICHARD, *L'arte e la rivoluzione*, Fahrenheit 451, Roma, 2003.
- WAGNER, RICHARD, *Rienzi. Testo originale a fronte*, Le Lettere, Firenze, 1998.