



## Fra Cinema e Storia

I documentari di Leni Riefenstahl sui congressi nazionalsocialisti a Norimberga\*

di Antioco Floris

Leni Riefenstahl è una regista controversa. Artista di grande livello, come Faust, che impegnò la propria anima col diavolo per ottenere fama e successo incontrastato, lei fa un patto con Adolf Hitler che la porta a diventare la più importante cineasta del Terzo Reich. Popolare attrice e regista esordiente di successo già prima della *Machtergreifung*, nel 1933, quando il dittatore sale al potere, accetta di mettere al servizio della causa nazista il suo genio cinematografico. Realizza così, su diretto incarico del Führer, quattro documentari nell'arco di sei anni, due dedicati ai congressi nazionali del Partito Nazionalsocialista del 1933 e 1934 (*Der Sieg des Glaubens* [t.l. La Vittoria della fede, 1933] e *Triumph des Willens* [Trionfo della volontà, 1935]), uno dedicato alla Wehrmacht (*Tag der Freiheit* [t.l. Giorno della libertà, 1935]) e uno, articolato in due parti, dedicato alle olimpiadi di Berlino del 1936 (*Olympia. Fest der Völker* [Olympia, 1938] e *Olympia. Fest der Schönheit* [Apoteosi di Olympia, 1938]).

All'interno dell'efficace, ma sostanzialmente semplice e schematico, sistema di produzione del consenso costruito dal Nazismo, la regista emerge per la sua capacità di affascinare ben oltre i confini nazionali attuando un modello emblematico di ciò che Walter Benjamin chiama estetizzazione della politica.

La scelta di lavorare su fatti reali, e quindi di usare la forma del documentario, permette a Leni Riefenstahl di costruire dei film stratificati dove è possibile affrontare particolari tematiche facendole apparire come naturali o senza dichiararle in maniera esplicita. I congressi del partito a Norimberga come le Olimpiadi offrono un'immagine di superficie dietro la quale si intravede ben altro. Il Nazismo, al di là delle svastiche, dei saluti romani, degli "Heil Hitler" e degli slogan, traspare in filigrana, oltre il palese significato immediato delle cose mostrate. Sono nazisti la visione del mondo, la rappresentazione dell'uomo e dei rapporti interpersonali, il modello estetico e l'idea di bello, la concezione del

\* Il presente testo è una riedizione leggermente modificata del saggio *La mistica dell'immagine. Propaganda e performance rituale in due film di Leni Riefenstahl*, pubblicato in Cristina Lavinio, Francesco Tronci (a cura di), *Tra saggi e racconti. In onore di Giovanni Pirodda e Giovanna Cerina*, Poliedro, Nuoro 2007, pp. 359-375.



lavoro e della pace. È la tensione di fondo che è nazista<sup>1</sup>.

Questa tensione assume caratteri differenti nei diversi film, e in *Trionfo della volontà* diventa propaganda. Il film è una summa dell'ideologia nazista in senso estetico, politico e sociale rappresentata nelle forme della performance rituale, e del rito assume finalità e caratteri diventando a sua volta una liturgia di massa in versione cinematografica.

### Propaganda e rito

Per la produzione e il mantenimento del consenso il regime nazista, come noto, usa delle forme di coinvolgimento articolate su due livelli. Joseph Goebbels enuncia chiaramente il principio nel suo intervento al congresso di Norimberga del 1934: «Può essere una buona cosa tenere il potere riposto sulle armi. Tuttavia è preferibile e più gratificante conquistare il cuore del popolo e mantenerlo»<sup>2</sup>. Per conquistare e mantenere il cuore, *das Hertz*, del popolo il regime costruisce un forte stato sociale sostenuto da una martellante propaganda. Accanto, è costituito un articolato sistema di campi di concentramento supportato da un efficiente corpo di polizia e da altre forme di repressione selvaggia per quei casi che «sfuggono al controllo».

Adolf Hitler considera la propaganda uno dei mezzi fondamentali per la conquista del potere e indica diverse modalità efficaci per attuarla al meglio: l'oratoria, le assemblee di massa, fino, l'uso dell'immagine fissa e in movimento<sup>3</sup>. L'incontro col giovane Joseph Goebbels a metà anni Venti porta a sviluppare sempre più queste

tecniche di produzione del consenso giungendo a elaborare strategie in cui i mass media (radio e cinema in particolare, anche se già nel 1934 Goebbels indicava la radio come un qualcosa di ormai appartenente al passato – «L'invenzione della radio è già qualcosa di ieri» – perché presto – «probabilmente già domani» – sarebbe arrivata la televisione<sup>4</sup>) interagiscono con i rituali di massa. Queste modalità andranno via via perfezionandosi negli anni e segneranno la propaganda politica anche nei decenni successivi fino ai giorni nostri<sup>5</sup>.

Se i mezzi di comunicazione di massa permettono di entrare in contatto col popolo tedesco nei luoghi in cui vive, e quindi di incontrarlo nelle sue abitazioni (con la radio) o nelle comunità locali (con il cinema) per trasmettergli in modo semplice e chiaro una serie di indicazioni, ciò nondimeno le assemblee di massa svolgono un ruolo importantissimo che non può essere surro-

gato da altro. In esse, infatti, spiega Hitler «il singolo, che dapprima, essendo sulla via di diventare un seguace del giovane movimento, si sente isolato e colto dalla paura di essere solo, vede per la prima volta lo spettacolo di una grande comunità, e ne resta incoraggiato e rafforzato. [...] Le manifestazioni di massa non solo rafforzano il singolo, ma lo avvincono e contribuiscono a creare lo spirito di corpo. L'uomo che, quale primo rappresentante di una nuova dottrina, è esposto nella sua azienda o nella sua officina, a gravi imbarazzi, ha bisogno di essere rafforzato dalla convinzione di essere membro e campione di una vasta comunità. E solo una manifestazione di massa può dargli l'impressione dell'esistenza della comunità»<sup>6</sup>.

Questi raduni sono organizzati come delle vere e proprie liturgie scandite da rituali che da un lato sanciscono il rapporto fra la figura del capo e gli aderenti al movimento legittimando i



Tag der Freiheit 1935

rispettivi ruoli, e dall'altro rinnovano la fedeltà al potere e quindi il potere stesso. Le assemblee di massa più importanti nella vita del Partito Nazionalsocialista, e quindi dopo la *Machtergreifung* dell'intera Germania, sono gli annuali congressi nazionali, i *Parteitage*, che si svolgono a Norimberga. La loro funzione, secondo le parole di Hitler, è: «1) offrire al Führer del movimento la possibilità di entrare personalmente di nuovo in contatto con l'insieme del partito; 2) rinnovare nei membri del partito il legame con la direzione; 3) irrobustire tutti insieme la fiducia nella vittoria; 4) dare un grosso impulso spirituale e psicologico per il proseguimento della lotta»<sup>7</sup>.

Il congresso si svolge seguendo un percorso fortemente formalizzato e ritualizzato, con cerimoniali che segnano le



tappe in cui il Führer incontra le diverse componenti del movimento. I rituali permettono agli astanti di entrare all'interno del movimento come parte integrante, non più semplici osservatori ma elementi essenziali del movimento stesso. In tal senso la partecipazione al congresso produce una identità politica, è un'esperienza formativa che favorisce e rafforza l'identificazione del partecipante con il partito. Utilizzando la schematizzazione generale proposta da Gianmarco Navarini, si può notare che nel contesto dei *Parteitage* il rituale viene impiegato in primo luogo «per raccogliere solidarietà, cioè per diffondere un senso di membership e di appartenenza a un insieme simbolico che trascende i confini identificanti del singolo individuo»<sup>8</sup>. Attraverso questo tipo di esperienza infatti «il singolo diventa in grado di osservarsi al di là della propria esistenza individuale, dentro la cornice di un "noi" collettivo, solidale e morale, che sembra esprimere al tempo stesso comunanza al proprio interno e differenze rispetto agli altri»<sup>9</sup>. Ma i rituali hanno anche un'altra funzione, infatti vengono «utilizzati per mostrare un potere, cioè per rendere tangibile la forza, lo status e la legittimità di chi esegue la pratica rituale o di chi in essa viene celebrato»<sup>10</sup>. Questo aspetto è tanto più evidente se si considera che il Partito Nazionalsocialista tende a configurarsi, soprattutto nelle sue manifestazioni pubbliche, come una sorta di religione politica. Il Nazismo infatti recupera tutta una serie di miti della tradizione tedesca e li rielabora in modo da produrre un culto nei confronti della nazione germanica che si attua simbolica-

mente nel corpo della sua guida<sup>11</sup>. Adolf Hitler, assumendo un carattere trinitario, giunge a incarnare nella sua persona l'essenza della Germania, del popolo e del partito. «Lei è la Germania. Quando lei agisce, agisce la nazione. Quando lei giudica, giudica il popolo» afferma ad alta voce Rudolf Hess rivolgendosi al Führer in apertura del congresso di Norimberga del 1934, e in chiusura rilancia sostenendo: «Il partito è Hitler, ma Hitler è la Germania così come la Germania è Hitler!». E infine, i rituali hanno una funzione conoscitiva, producono senso e permettono ai partecipanti di cogliere in maniera condivisa gli eventi della vita sociale che si stanno vivendo<sup>12</sup>.

Il congresso dunque attraverso il rituale consacra il carattere assunto da Hitler in quanto Führer della Germania e nel contempo lo rende solennemente pubblico e lo socializza con le centinaia di migliaia di persone presenti<sup>13</sup>. Da ciò l'esigenza di trasferire in ambiente cinematografico quanto accade nella realtà del congresso non più come semplice documentazione o materiale informativo da cinegiornale - da sempre gli appuntamenti del partito a Norimberga sono stati filmati -, quanto piuttosto come prodotto in grado di veicolare l'evento oltre l'*hic et nunc*.

I due film sui congressi del 1933 e 1934 realizzati da Leni Riefenstahl verranno distribuiti in Germania capillarmente in modo da essere visti dal maggior numero di persone e all'estero in maniera selettiva rivolgendosi a un pubblico qualificato<sup>14</sup>. Nel caso di *Triumph des Willens* in Germania gli spettatori nella sola prima settimana

di programmazione sono circa 180.000 con punte in alcuni cinema di oltre 3.500 presenze al giorno. Nel solo bacino di Colonia viene proiettato nelle scuole a 60.000 studenti<sup>15</sup>. Come scrive il quotidiano del partito qualche giorno prima della presentazione pubblica: «Il popolo non deve limitarsi a vedere questo film, ma deve viverlo interiormente»<sup>16</sup>.

### Il congresso della vittoria

Leni Riefenstahl assume dapprima l'incarico di realizzare il solo film del congresso del 1933 che si svolge da mercoledì 30 agosto a domenica 3 settembre. È il *Parteitag* in cui si celebra il raggiungimento del potere e si tiene all'insegna del motto "Sieg des Glaubens", la vittoria della fede di quelli che hanno creduto nell'idea nazionalsocialista e hanno lottato fino a vedere il suo compimento e la sua affermazione nello stato tedesco.

La regista lavora alle riprese con una piccola troupe organizzata in tempi brevi. Nella sua autobiografia Riefenstahl parla di un boicottaggio di Goebbels nei suoi confronti che non l'avrebbe informata per tempo dell'incarico di realizzare il film sul congresso, *Der Sieg des Glaubens*, costringendola quindi a lavorare a tappe forzate e senza preparazione; dai diari del Ministro della propaganda emerge invece che la regista ha ricevuto l'incarico da mesi e ha iniziato a lavorare al progetto sin da giugno<sup>17</sup>. Bisogna dire che la Riefenstahl a proposito di questo film negli anni assume posizioni curiose, giungendo addirittura a negare che il film sia mai stato fatto<sup>18</sup>, oppure che si è trattato di un cortome-

traggio realizzato a partire da poche migliaia o centinaia di metri di girato<sup>19</sup>. La stampa dell'epoca ci informa che vennero girati non meno di 16.000 metri di pellicola corrispondenti a circa 10 ore di filmato; a questi, in sede di montaggio, come specificano i titoli di testa del film, si aggiunge il girato dei cinegiornali: «Le *Wochenschauen* tedesche hanno messo a disposizione le loro riprese. Hanno così contribuito sostanzialmente alla riuscita del film». Il film dura 64 minuti ed è articolato in sei sequenze. Ogni blocco si caratterizza per omogeneità tematica e narrativa e, a seconda della durata, si articola in sottosequenze seguendo un'impostazione che verrà ripresa in maniera sostanzialmente simile in *Trionfo della volontà*.

A eccezione delle prime due sequenze, collocate in un tempo iniziale chiaro in quanto esplicitato dall'arrivo dei partecipanti e dall'apertura del congresso, il film si sviluppa attraverso la giustapposizione di blocchi tematico-narrativi che si susseguono in un ordine non motivato in senso causale o cronologico. Buona parte del film – dalla sequenza III alla VI – si sviluppa senza la presenza di indicatori temporali che collochino il singolo evento in un preciso momento della giornata e segnino il passaggio in senso evolutivo da un nucleo all'altro. L'articolazione reale di svolgimento del congresso in quattro giorni viene deformata per compattare il tempo diegetico in un'unica giornata. Più articolato lo sviluppo spaziale che rende identificabili i diversi luoghi in cui si svolgono gli eventi del congresso. La Riefenstahl costruisce il film con inquadrature brevi che parcellizzano lo

spazio, e punti di vista che cambiano costantemente di angolazione, prospettiva e distanza. La macchina da presa osserva a 360 gradi e sembra sistemata ovunque, trova posto anche nella macchina del Führer per riprendere, in una sorta di soggettiva, lo sguardo sulla folla. Molte inquadrature sono fatte con un potente teleobiettivo che annulla la profondità di campo e schiaccia le immagini fin quasi a far perdere i tratti esteriori e trasformarle in astratte. Il montaggio evidenzia la partecipazione di giovani e giovanissimi sottolineando i loro sorrisi e i saluti nazisti ma soprattutto costruendo, attraverso una sorta di campo-controcampo, uno scambio di sguardi d'intesa con Hitler. Il parlato, sempre diegetico, è ridotto al minimo e usato solo in momenti particolari, per il resto la sonorità del film è data da rumori d'ambiente – principalmente le urla della folla esaltata – e dalle musiche, sia infra che extradiegetiche, scritte da Herbert Windt a partire da brani del repertorio del movimento nazional-socialista uniti con temi popolari e motivi ispirati all'opera di Wagner.

*Der Sieg des Glaubens* fotografa molto bene le atmosfere del congresso, l'entusiasmo dei partecipanti, il clima di scambio e partecipazione, l'eccitazione per essere presenti a un evento di tale importanza, l'ammirazione per Hitler. Permette di vedere l'ambizione all'ordine e alla perfezione formale evidenziando i rituali collettivi e la massa omogenea che si incontra intorno alla figura del Führer. Ma lascia anche trasparire le difficoltà, le carenze organizzative, i contrattempi, gli intoppi nel cerimoniale, la fatica che comporta

l'essere presenti, l'entusiasmo dei partecipanti che si manifesta non solo nei confronti di Hitler ma anche verso gli altri gerarchi, Röhm in particolare. L'insieme rimane in una dimensione reale e materiale, contingente, umana. Forse troppo umana. Il film, infatti, non preserva quell'atmosfera sacrale costruita intorno al congresso e quindi non è in grado di esportare all'esterno la forza simbolica dell'evento. La combinazione di immagini e sonoro non riesce a raggiungere quell'effetto di fascinazione che avrebbe dato al film la forza di una liturgia cinematografica rimanendo un "semplice" documentario.

#### Il film del trionfo

Dopo i problemi sorti in seguito al "presunto" boicottaggio da parte di Goebbels, Leni Riefenstahl – così racconta la regista nell'autobiografia – una volta concluse le riprese fa conoscere a Hitler le difficoltà a cui è andata incontro, ed è per questo che il Führer, profondamente amareggiato per l'accaduto, prende l'impegno di affidarle un nuovo film in occasione del congresso del 1934, garantendo personalmente che avrebbe potuto lavorare senza ostacoli e senza dover rendere conto a nessuno. È una decisione a cui lei è contraria, ma a cui non ha la forza di opporsi<sup>20</sup>. *Triumph des Willens* nascerebbe quindi come semplice occasione per recuperare quanto perduto in *Der Sieg des Glaubens* a causa delle condizioni di lavoro. Quanto sostiene la regista, però, pur non essendo del tutto falso, è certamente riduttivo. Infatti, come abbiamo evidenziato, i problemi del film non

sono semplicemente legati a difficoltà di realizzazione; sono piuttosto i contenuti e il modo in cui vengono proposti a non raggiungere il risultato che ci si auspicava, tanto da costringere in brevissimo tempo a ritirare la pellicola dalla circolazione. Gli eventi storici e il progetto del film sul successivo congresso del partito sembrano oscurare definitivamente il documentario, così di *Der Sieg des Glaubens* non si hanno più notizie non solo durante i successivi anni del periodo nazista ma anche dopo la caduta del regime fino ai primi anni Novanta, tanto da ritenerlo definitivamente scomparso. A proposito della sparizione della pellicola sono state fatte diverse ipotesi sostenendo ora che sia stata distrutta dalla guerra, ora dagli stessi nazisti perché documentava un rapporto di forte sintonia



fra il Führer e Röhm, il capo delle SA ucciso assieme a molti dei suoi uomini durante la notte dei lunghi coltelli, o forse perché l'uscita del successivo *Triumph des Willens* ne superava la qualità e quindi rendeva inutile l'esistenza della prima pellicola<sup>21</sup>.

La macchina organizzativa che viene messa in moto per il secondo film sul congresso del 1934 è di dimensioni straordinarie soprattutto se considerata in rapporto agli standard di produzione di un documentario<sup>22</sup>. Il progetto iniziale prevedeva fra l'altro che il documentario del congresso venisse preceduto da un'introduzione storica dove si ripercorrevano le tappe che hanno portato il Nazismo al potere. La regia di questa prima parte è affidata a Walter Ruttmann che ci lavora per mesi, ma il film non viene mai portato a termine. *Triumph des Willens* esce così come documentario del congresso realizzato unicamente da Leni

Riefenstahl. Il film dura 114 minuti, 3109 metri di pellicola contro i 128.000 girati.

*Triumph des Willens*, nonostante l'impegno grandioso nella preparazione e nelle riprese, prende corpo essenzialmente in sede di montaggio dove l'autrice, lavorando da sola, combina le inquadrature secondo una architettura che colloca gli elementi su diversi livelli di importanza con l'alternanza di punti forti e deboli, e rispettando un ritmo che coinvolge lo spettatore<sup>23</sup>. Alle esigenze del montaggio si piega la realtà del congresso tanto da venire stravolta. Nella sintesi cinematografica, la regista non si limita a selezionare gli avvenimenti più interessanti escludendo quanto non ritenuto rilevante nell'economia del film, ma riorganizza lo sviluppo temporale di ciò che è accaduto a Norimberga (il congresso si svolge dal 4 al 10 settembre 1934), creando una durata diegetica

del *Parteitag* cinematografico diversa da quella del *Parteitag* reale. Parallelamente combina i diversi momenti con un ordine differente in modo da modificarne il senso e la funzione. Non si tratta quindi di un aspetto legato alla diversa articolazione dell'intreccio in relazione alla fabula, ma proprio della costruzione di una fabula nuova rispetto alla realtà<sup>24</sup>.

Il film è composto da dodici sequenze di diversa durata ed è articolato in tre grossi blocchi che da un lato segnano lo sviluppo del film in rapporto alle fasi di svolgimento dell'evento di Norimberga, dall'altro strutturano il testo in modo da offrire al materiale trattato una valenza simbolica che permette di far emergere solo l'essenza dell'intera liturgia che si attua intorno al congresso. La riorganizzazione degli elementi visivi fa sì che all'interno della pellicola rimangano solo unità fortemente significanti ottenendo così un concentrato particolarmente efficace.

I tre grossi blocchi contenutistico-narrativi che compongono il film possono essere sinteticamente definiti "affettivo" (sequenze I-II), "politico" (sequenze III-X) e "istituzionale" (sequenze XI-XII). Nel primo avviene l'epifania di Hitler, protagonista assieme alla città di Norimberga con i suoi abitanti che lo accoglie festosa. Qui i gerarchi nazisti trovano spazio solo marginalmente come semplici figure di contorno, meri elementi profilmici, quasi la Riefenstahl ritenesse la loro presenza un di più che potesse distrarre l'attenzione dall'aspetto centrale, cioè il rapporto fra Hitler e la città, i suoi abitanti, i suoi monumenti. Il secondo blocco

porta il tutto in una dimensione politica in quanto conduce l'insieme dei partecipanti all'interno dello spazio dedicato al congresso<sup>25</sup>. È uno spazio che prende corpo idealmente e si definisce come luogo altro rispetto alla città, tant'è che, escluse poche inquadrature della prima sequenza nelle quali durante la sfilata in costume e il corteo di auto dei gerarchi che lascia l'hotel Deutscher Hof si intravede qualche strada o palazzo, in questo blocco Norimberga è del tutto assente. Ma si distingue anche, e forse soprattutto, per le forme che lo caratterizzano: equilibrio, regolarità, ordine, perfezione formale, rigore geometrico, imponenza, razionalità contrapposti a caos, disordine, confusione che avevano segnato il primo blocco. Simbolicamente lo spazio di svolgimento del congresso diventa lo spazio del partito.

Il terzo blocco sintetizza il tutto, da un lato riportando Hitler e i partecipanti nel cuore della città, che viene da loro letteralmente occupato e trasformato (le geometrie regolari e meccaniche delle parate contro le linee divergenti dell'architettura medioevale), e dall'altro sancendo l'ufficialità della vittoria nell'affermazione del *Reich* millenario: la città che simbolicamente si è aperta per ospitare il partito nazionalsocialista ora se ne impregna e ne diventa parte integrante. Rappresenta così la nuova Germania che ha preso corpo dopo l'ascesa al potere del movimento nazionalsocialista e che ora si ritrova con il suo popolo e la sua guida per festeggiare il trionfo della volontà. Ma non siamo più come nella sequenza d'apertura in un rapporto di interazio-



ne fra Hitler e Norimberga; qualcosa è cambiato, e chi arrivava dall'alto come un ospite illustre accolto con fervore dalla città, dopo i cerimoniali del congresso ha assunto il ruolo di capo indiscusso anche della città. E ciò si può notare sia dal superamento del gioco di sguardi – l'alternanza di soggettiva e oggettiva – che offriva allo spettatore il privilegio di guardare con gli occhi di Hitler e di trovarsi nel posto in cui Hitler guardava, sia perché lo spazio prima occupato dai cittadini adesso è preso del tutto dai militanti nazisti. Sono infatti questi ultimi che ora occupano il centro della città ed è con loro che il Führer è in rapporto. I "normali" cittadini sono distanti e semplici spettatori di un evento, non più protagonisti. Hitler in piedi nella sua macchina, al centro di quella che un tempo si chiamava Hauptmarkt e che ora si chiama Adolf-Hitler-Platz, riceve l'omaggio di gerarchi e militanti in una situazione marcatamente formale che non lascia il minimo spazio al sorriso.

Questa tripartizione struttura il flusso delle performance rituali, destinando precisi momenti ai cerimoniali che vengono ripresi dalla realtà del congresso ma anche rielaborati o prodotti dalla macchina cinematografica. Il film seleziona gli elementi, li classifica per importanza, li accorpa e li distribuisce nel suo corso secondo una strategia che ne amplifica la portata. E allora se nella sfera informale il rito non è funzionale all'ottenimento di specifici risultati viene escluso, mentre trova ampio spazio nella sfera formalizzata, anche in quei momenti apparentemente o falsamente informali.

All'interno del blocco che abbiamo

chiamato "affettivo", il rito è assente. Sono certamente presenti elementi portatori di una dimensione simbolica propri della ritualità nazista – basti pensare alla ripetizione di gesti e parole dal carattere "magico" e sacralizzante quali il braccio alzato con la mano aperta, le parole "Heil Hitler", "Sieg Heil" –, come anche comportamenti riconducibili ai cerimoniali di culto del capo, ma il modo in cui vengono presentati li colloca in una dimensione non rituale. La naturalezza e l'entusiasmo, i ricorrenti sorrisi, il gioco di sguardi scambiati fra Hitler e la folla caratterizzano questo momento e lo contraddistinguono per spontaneità e informalità privandolo in qualche modo della dimensione cerimoniale. L'ingresso nel secondo blocco, marcato dal cambiamento delle forme disordinate dei tetti del centro di Norimberga con la perfetta regolarità della disposizione delle tende nel *Zeltlager* dei partecipanti, modifica questo carattere. Le stesse modalità con cui il passaggio avviene assumono una valenza rituale che può sussistere solo nella dimensione cinematografica. Solo a questo livello infatti è possibile che l'avvicinarsi di due giornate possa avere una valenza simbolico-rituale, con un officiante, ruolo svolto dall'istanza narrante, e dei partecipanti, gli spettatori in sala. La città con le sue strade semideserte dorme ancora, cullata da una quieta musica extradiegetica tratta dal preludio al terzo atto del *Meistersinger* di Wagner, e la fase del risveglio non avviene nelle strade della città, ma nello spazio ideale del congresso dove ci si è spostati grazie alla dissolvenza incrociata, a indicare

simbolicamente che il passaggio da un giorno all'altro è più di un semplice trascorrere del tempo e rappresenta il transito da un'epoca a un'altra: per la Germania nasce un nuovo giorno<sup>26</sup>.

Subito dopo il risveglio, ancora giocato sul comportamento scanzonato e informale, per quanto rispettoso dei riti, del *Kameradschaftsgeist* che porta addirittura a effettuare in gruppo l'igiene intima, si notano evidenti cambiamenti che progressivamente escludono gli aspetti informali per collocare ogni singolo elemento visivo in una dimensione simbolica e cerimoniale.

Dopo l'offerta dei doni a conclusione della sfilata dei costumi tradizionali, Hitler passa in rivista un gruppo di giovani dell'*Arbeitsfront*. Volti statuari, disposizione in ranghi regolari, assetto militaresco caratterizzano questo gruppo che, immobile, rende ossequio al Führer. È un campione di come si svilupperà il film a partire da questo momento. Il rito introduttivo vero e proprio si ha dopo i primi venti minuti con l'apertura ufficiale del congresso: «Den Kongreß des 6. Parteitages eröffne ich...» dichiara dal podio Rudolf Hess davanti a una sala affollata di persone e alla presenza delle massime cariche del Reich. Dopo lui appaiono per brevissime dichiarazioni ministri e alti gerarchi del partito. Ciascuno propone uno spunto, uno slogan da ricordare. Leni Riefenstahl riprende la realtà, ma al fine di rendere più efficace la cerimonia la corregge aggiungendo inquadrature riprese in altri contesti e facendo recitare in studio le parti mal riuscite<sup>27</sup>. All'apertura del congresso segue la giustapposizione di sequenze che rappresentano altrettanti rituali: l'ap-

pello agli uomini del servizio del lavoro, l'incontro fra il capo delle SA Victor Lutze e gli aderenti al corpo, l'appello ai giovani della *Hitlerjugend*, la parata della *Wermacht*, l'appello ai funzionari del partito, la commemorazione dei caduti e il rinnovo della fedeltà al partito. Ciascuno di questi momenti, pur con modalità differenti, permette di raggiungere gli obiettivi generali dei rituali nazisti, e cioè rafforza il senso di appartenenza al partito, mostra il potere e lo legittima, svolge un'azione conoscitiva.



### Trasfigurare la realtà

Come già accennato i rituali, in sintonia con la stratificazione che caratterizza il film, si svolgono a due livelli. Uno è quello della realtà, dove la macchina da presa raccoglie immagini che vengono combinate al tavolo di montaggio nel sostanziale rispetto di ciò che accade. L'altro è quello della finzione, dove la macchina da presa utilizza immagini della realtà e le combina in modo da ottenere un senso che la realtà da sola non avrebbe saputo o potuto dare. Abbiamo qui un ruolo determinante del montaggio come produttore di realtà. La decima sequenza, quella della commemorazione dei caduti e del rinnovo della fedeltà al partito, è un esempio efficace. La sequenza inizia con una lenta e breve panoramica verticale dall'alto verso il basso che inquadra una maestosa aquila del Reich in pietra collocata su una altrettanto maestosa e imponente svastica, e attraverso una dissolvenza incrociata si passa nella Luitpoldarena dove Hitler, Himmler e Lutze si apprestano a commemorare i caduti. È la sequenza più imponente e austera del film. L'immensa arena, inquadrata dall'alto, è occupata da centinaia di migliaia di membri delle ss e sa che, raggruppati in file lineari, formano degli immensi poligoni regolari. Non un corpo si muove, non un oggetto è fuori posto. Alle due estremità dell'arena, così ornata da questi poligoni umani, da un lato si staglia l'alta e immensa tribuna in pietra sovrastata da tre drappi con la svastica lunghi decine di metri, dall'altro lato un monumento commemorativo, al centro un grande corridoio attraversato dalle uniche

figure umane che, nell'inquadratura in campo lungo, mantengono caratteristiche fisiche definite: il Führer e i due capi delle ss e sa. La musica diegetica, con la ss-Kapelle in campo, come si addice **alla solennità** dell'evento, è lenta e solenne. Il montaggio rinuncia al ritmo che lo ha contraddistinto finora per dare spazio a lunghe inquadrature che caratterizzano la sequenza per la lentezza. Anche se le macchine da presa sono disposte un po' ovunque e offrono al montatore materiale sufficiente per offrire varie angolazioni, la Riefenstahl ne sceglie poche, le più suggestive, privilegiando le panoramiche. Nessuna parola; anche la musica si interrompe nel momento più **solenne**, quando i tre capi si trattengono con il braccio alzato in un lungo saluto nazista davanti alla corona di oltre tre metri di diametro poggiata sul pavimento. La macchina da presa indugia su di loro inquadrati in campo medio da diverse angolazioni e alterna la loro immagine con quella delle colonne ai lati della corona con sopra dei bracieri ardenti. Quindi Hitler, Lutze e Himmler si voltano e riattraversano il largo corridoio che divide in due l'arena accompagnati dalle note di *Ich hatt' einen Kameraden* - un canto funebre di inizio Ottocento ripreso nel repertorio canoro del movimento nazionalsocialista - che entrano in dissolvenza. Concluso l'omaggio ai caduti il ritmo cambia: la musica si fa vivace così come i movimenti all'interno dell'arena che, inquadrata da tutti i lati e dall'alto, progressivamente viene invasa da un'orgia di bandiere. Sono ben ventunmila i drappi utilizzati e qui vengono inquadrati nei modi più vari ma anche,



grazie all'uso di particolari teleobiettivi, in modo da rendere l'insieme quasi un'immagine astratta. Dopo l'"omelia" di Hitler, in cui si richiama l'unità del partito per la crescita della nuova Germania, si procede alla sacralizzazione delle insegne del partito con il rito della *Blutfahne*, la bandiera bagnata col sangue dei nazisti colpiti nel putsch del 1923. Accompagnato dalle salve dei cannoni e con in leggero sottofondo le note dell'*Horst Wessel Lied*, l'inno ufficiale del partito, Hitler seguito dai gerarchi passa in rassegna una nutrita fila di portabandiera. Con la mano sinistra tiene stretta la *Blutfahne*, portata da un militante in divisa che lo segue, e contemporaneamente, per consacrarlo, tocca lo stendardo di ciascuna sezione locale del

partito, mentre con l'altra stringe la mano del suo rappresentante. Il montaggio è giocato sull'alternanza di piani americani, primi piani e particolari di Hitler, delle bandiere, dei cannoni, delle mani che si stringono, dei militanti in divisa sottolineando la solennità del momento.

Altro esempio efficace è l'incontro con il *Reichsarbeitsdienst*, nella prima parte della quinta sequenza, che dà vita a un rituale che non potrebbe avere la sua efficacia simbolica se non grazie al montaggio cinematografico. È una delle sequenze più curate fin dalla preparazione, che diventa emblematica del modo in cui Leni Riefenstahl ha lavorato per caratterizzare i momenti rituali.

La sequenza si apre sulle insegne e le bandiere del corpo del *Reichsarbeitsdienst*, quindi Constantin Hierl annuncia al Führer la presenza di 52.000 uomini e Hitler saluta la folla: «Heil Arbeitsmänner!». La parola passa subito agli *Arbeitsmänner* che all'unisono urlano «Heil, mein Führer!» e attraverso uno *Sprechchor* – sorta di coro non cantato in cui il parlato assume talvolta una cadenza musicale – si presentano e giurano fedeltà alla Germania. Gli *Arbeitssoldaten*, come anche vengono chiamati, in un alternarsi di voci che giungono da più fronti spiegano: «Non siamo stati nelle trincee e neanche in mezzo al fuoco martellante delle granate ma siamo lo stesso soldati. Con i nostri martelli, asce, pialle e vanghe siamo i giovani lavoratori del Reich». Se già nella realtà del congresso questo momento è fortemente teatralizzato<sup>28</sup>, è comunque solo attraverso la scelta delle inquadrature e il montaggio audiovisivo che può raggiungere una dimensione simbolica straordinariamente efficace. Vediamo alcuni casi. Il nuovo Reich deve riunire tutti i popoli di lingua tedesca in un unico stato (pangermanismo) e così gli *Arbeitsmänner* che si presentano davanti al Führer dichiarano di provenire dalle diverse regioni della Germania. «Camerata, da dove vieni?»<sup>29</sup> inizia a voce alta un soldato del lavoro, e si prosegue con voci in e fuori campo: «Dalla Frisia. E tu, camerata? Dalla Baviera. E tu? Dal Kaiserstuhl. E tu? Dalla Pomerania. E da Königsberg. Dalla Slesia. Dalla costa. Dalla Foresta nera. Da Dresda. Dal Danubio. Dal Reno. E... dalla Saar». Per concludere all'unisono: «Ein Volk,

ein Führer, ein Reich: Deutschland!»<sup>30</sup>. I diversi piani sono collegati da raccordi sonori – la voce si sovrappone fra le due inquadrature e anticipa la successiva – che uniscono in un insieme i diversi volti, i nomi delle regioni di provenienza e i simboli della nuova Germania: la svastica, l'aquila del Reich, il volto di Hitler. La macchina da presa è fissa e inquadra in primi piani stretti o compie dei leggeri movimenti panoramici che anticipano le voci dei singoli *Arbeitsmänner*. La chiusura della scena con il richiamo all'unità di popolo, *stato* e guida è composta allo stesso modo, con i raccordi sonori che legano le inquadrature e il soggetto motivato dalle parole: «Ein Volk,...», inquadratura in campo medio di un *Arbeitsmann* con in mano una bandiera e sullo sfondo un folto gruppo di persone; «... ein Führer,...», inquadratura del primo piano di Hitler; «...ein Reich:...», inquadratura di un'aquila stilizzata in metallo simbolo del Reich; «...Deutschland!», inquadratura di una bandiera con la svastica. E ancora allo stesso modo è costruita una delle prime scene della sequenza: «Hier stehen wir,...», primo piano di una vanga con la lama poggiata in terra fra due stivali; «...wir sind bereit,...», particolare di mani poggiate sul manico della vanga; «...und tragen Deutschland in die neue Zeit,...», figura intera, inquadrata leggermente angolata dal basso, di *Arbeitsmänner* disposti in fila, lo sguardo solenne, il viso rivolto a sinistra; «...Deutschland!», piano americano di Hitler sul podio con angolazione dal basso<sup>31</sup>. Noi siamo su questa terra, ci dicono anche le immagini oltre le parole, pronti con le mani sugli

strumenti del lavoro per portare lo stato tedesco in un'epoca nuova grazie a Hitler. Dichiarazione di fedeltà e impegno che si rafforza più avanti quando si commemorano, citando una frase del canto *Horst Wessel Liedt*, i «camerati assassinati dal Fronte rosso e dalla reazione»<sup>32</sup>. Gli *Arbeitsmänner* dichiarano: «Voi non siete morti, voi vivete nella Germania», dove alla parola Germania corrisponde l'immagine dell'intera platea composta dai 52.000 presenti inquadrata in campo lungo e seguita dal primo piano di Hitler.

Il terzo blocco si apre con quello che potremmo chiamare rito di ringraziamento, con le parate nel centro della città dove tutti i partecipanti, marciando a passo dell'oca e col braccio destro teso in avanti, si presentano

con il corpo di appartenenza davanti al Führer per rendergli ossequio. Il volto di Hitler è sempre *solenne e* austero, come lo sono anche i volti degli altri gerarchi e delle autorità presenti. I diversi momenti del lungo cerimoniale – è la sequenza più lunga del film, dura circa 18 minuti – sono segnati dal saluto nazista, elemento sacralizzante al quale il pubblico aggiunge anche il levarsi in piedi in segno di deferenza. La macchina da presa inquadra Hitler dal basso, in modo che il suo capo sverti fra le nuvole, mentre i partecipanti sono inquadrati con un'angolazione dall'alto a indicare un punto di vista – quello della persona a cui si presentano – che osserva da una posizione superiore. L'uso del teleobiettivo giunge in talune inquadrature a far perdere la definizione delle caratteri-





stiche corporee dei militanti trasformandoli in giochi di luci e ombre, forme geometriche astratte, fiumi di oggetti in movimento. È come se perdendo ogni elemento accessorio rimanesse solo l'essenza di queste persone che si unisce in un tutt'uno per diventare massa.

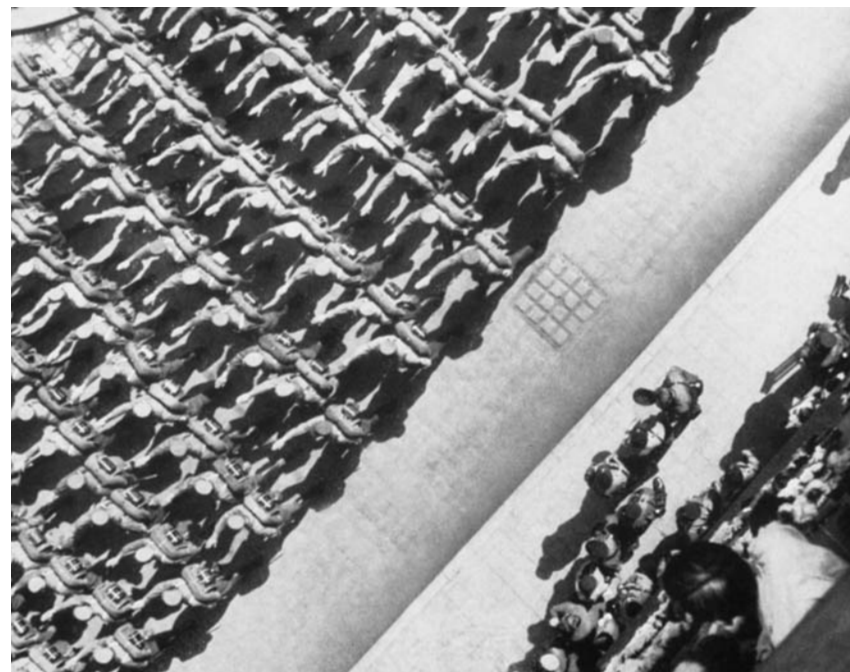
Ed è proprio la dialettica singolo/massa tipica dell'ideologia nazista che attraverso questo rituale trova compimento, portando il singolo partecipante a fondersi nella folla immensa degli aderenti al partito e facendo emergere l'unico individuo in questo contesto ammissibile: Adolf Hitler, uno e trino, nel contempo guida, popolo e nazione. La comunione perfetta fra Hitler e il popolo si ottiene unicamente nella misura in cui l'individuo perde le sue caratteristiche di singolo e si annulla nella massa.

Il film è un progressivo incedere verso questa direzione fino al risultato finale, che appare ineluttabile perché presentato come reale. La forma del documentario con la pretesa di raccontare il mondo così com'è - la regista parla addirittura di *film-vérité*<sup>33</sup> - colpisce con la forza dell'evidenza mascherando la mistificazione della messa in scena. Il cinema in tal senso completa e rifinisce il processo iniziato nel congresso perché, come nota Benjamin, permette alla moltitudine di vedere in

volto se stessa, di vedersi rappresentata come protagonista, ma pur sempre unicamente come massa: «Alla violenza esercitata sulle masse, che vengono schiacciate nel culto di un duce, corrisponde la violenza da parte di un'apparecchiatura, di cui esso si serve per la produzione di valori culturali»<sup>34</sup>.

Se la liturgia del congresso deve sancire il potere attraverso lo svolgimento di riti e cerimoniali, il film amplifica il risultato in maniera esponenziale in quanto opera a un livello concentrato e permette di estenderne l'esperienza oltre lo stretto ambito temporale e fisico. *Triumph des Willens* diventa così prodotto da esportare non solo all'interno della Germania ma all'estero per evidenziare l'unanimità di consensi nei confronti del Führer e di conseguenza la forza di Hitler e la compattezza della Germania nazista.

Quando nel 1942 Frank Capra, ingaggiato dal governo USA per realizzare documentari di propaganda che rinforzassero lo spirito dei soldati mandati in guerra, vede il film rimane sconvolto: «Il *Trionfo della volontà* non sparava colpi di fucile, non buttava bombe eppure come arma psicologica funzionava perfettamente e mirava a distruggere ogni opposizione, e, in tal senso, era letale»<sup>35</sup>.



**Der Sieg des Glaubens. Der Film vom Reichsparteitag der N.S.D.A.P.**

**Regia:** L. Riefenstahl; **montaggio:** L. Riefenstahl, Waldemar Gaede; **riprese (b/n):** Sepp Allgeier, Franz Weihmayr, Walter Frentz, Richard Quaas, Paul Tesch; **musiche:** Herbert Windt; **sonoro:** Siegfried Schulze; **montaggio del suono:** W. Gaede; **registrazioni sonore:** apparecchi Tobis-Klangfilm; **coordinamento tecnico:** R. Quaas; **costruzioni a Norimberga:** Albert Speer, Schulte Frohlinde; **edizione:** UFA, Landesfilmstellen der NSDAP; **direttore di produzione:** Arnold Raether; **produzione:** Reichspropagandaleitung der NSDAP, Hauptabteilung IV (Film), Berlin; **lunghezza:** 1.756m; **origine:** Germania 1933; **formato:** 1:1,33 (35mm); **durata:** 64 min.

**Trionfo della volontà**

**t.o.: Triumph des Willens**

**Regia:** L. Riefenstahl; **assistenti:** Erna Peters, Guzzi e Otto Lantschner, Walter Prager, Wolfgang Brüning; **montaggio:** L. Riefenstahl; **direttore della fotografia (b/n):** S. Allgeier; **direttore delle riprese in interni:** Arthur Kiekebusch; **operatori:** S. Allgeier, Karl Attemberger, Werner Bohne, W. Frentz, Hans Gottschalk, Werner Hundhausen, Herbert Kebelmann, Albert Kling, Franz Koch, Herbert Kutschbach, Paul Lieberenz, Richard Nickel, Walter Kiml, Arthur von Schwertfeger, Karl Vass, Franz Weihmayr, Siegfried Weinmann, Karl Wellert; **effetti speciali:** Gruppo di lavoro Sven Noldan, Fritz Brunsch, Hans Noack; **materiali dei cinegiornali:** UFA, Tobis-Melo, Fox, Paramount; **riprese aeree:** Albert Kling; **luci:** Bernhard Delschaft jun. (Koerting & Mathiesen A.G.); **fotografo di scena:** Rolf Lantin; **scenografia del congresso:** Albert Speer; **musiche:** Herbert Windt, marce eseguite da Kapelle der SS-Leibstandarte Adolf Hitler; **suono:** Siegfried Schulz, Ernst Schütz, su strumentazioni Tobis-Klangfilm; **montaggio del suono:** Bruno Hartwich, Alice Ludwig; **supervisione alla propaganda:** Herbert Seehofer; **produttore:** L. Riefenstahl; **direttore di produzione:** Walter Traut; **produzione:** Reichsparteitagfilm der L.R. Studio-Film, Berlin; NSDAP, Geschäftsstelle für den Reichsparteitagfilm; **lunghezza:** 3.109m; **origine:** Germania 1935; **formato:** 1:1,33 (35mm); **durata:** 114 min.



Note

1. A questo proposito si veda il saggio di Susan Sontag dove l'autrice evidenzia come l'intera opera della Riefenstahl sia sempre stata espressione di un'estetica nazista anche negli anni successivi alla caduta del regime (S. Sontag, *Fascino fascista* in: Id., *Sotto il segno di Saturno*, Einaudi, Torino 1982, pp. 61-88).
2. Il testo dell'intervento di Goebbels è pubblicato integralmente in Julius Streicher (hrsg.), *Reichstagung in Nürnberg 1934*, Vaterländischer Verlag C.U. Weller, Berlin 1934, pp. 226-246.
3. «Maggiori prospettive [dello scritto] possiede l'immagine in tutte le sue forme, compreso il film. Qui c'è ancor meno bisogno di lavorare con l'intelletto: basta guardare, tutt'al più leggere brevi testi: perciò molti sono più disposti ad accogliere in sé un'esposizione fatta con l'immagine che a leggere un lungo scritto. L'immagine apporta in breve tempo, e quasi di colpo, chiarimenti e nozioni che lo scritto permette solo di ricavare da una noiosa lettura» (A. Hitler, *Mein Kampf/La mia battaglia*, Sentinella d'Italia, Monfalcone 1997, p. 123).
4. Intervento di Goebbels al congresso di Norimberga del 1934 (in: J. Streicher, *Op. cit.*, p. 234).
5. Solo a titolo di esempio si può osservare come un partito italiano nato agli inizi degli anni Novanta abbia organizzato il suo primo congresso nazionale su un modello che ricalca i congressi della NSDAP dopo la presa del potere. Si confronti Gianmarco Navarini, *Il congresso di Forza Italia: descrizione di una performance rituale*, «Rassegna italiana di sociologia», anno XL, 1999, n. 4, pp. 532-565, con Siegfried Zelnhefer, *Die Reichsparteitage der NSDAP in Nürnberg*, Verlag Nürnberger Press, Nürnberg 2002, in particolare pp. 91-160.
6. A. Hitler, *Mein Kampf*, cit., p. 131.
7. A. Hitler, intervento di apertura del V congresso del partito a Norimberga, 30 agosto-3 settembre 1933, in: J. Streicher, *Reichstagung in Nürnberg 1933*, Vaterländischer Verlag C.U. Weller, Berlin 1934, pp. 49-50.
8. G. Navarini, *Tradizione e post-modernità della politica rituale*, «Rassegna italiana di sociologia», anno XXXIX, n. 3, 1998, p. 309.
9. *Ibidem*.
10. *Ibidem*.
11. Sull'argomento si veda George L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania dalle guerre napoleoniche al Terzo Reich*, Il Mulino, Bologna 1975.
12. Cfr. G. Navarini, *Tradizione e post-modernità della politica rituale*, cit., p. 310.
13. Il numero dei partecipanti negli anni del potere oscilla mediamente fra le quattrocento e le cinquecentomila persone.
14. Cfr. A. Floris, *Leni Riefenstahl ambasciatrice del Terzo Reich: il cinema per esportare il Nazionalsocialismo*, «Cinema e Storia. Rivista di studi interdisciplinari», n. 1/2017, pp. 83-98.
15. Cfr. Peter Nowotny, *Leni Riefenstahl "Triumph des Willens". Zur Kritik documentarischer Filmarbeit im NS-Faschismus*, Arbeitshefte zur Medientheorie und Medienpraxis Bd. 3, 1981, pp. 152-156; Martin Loiperdinger, *Rituale der Mobilmachung. Der Parteitagfilm Triumph des Willens von Leni Riefenstahl*, Leske+Budrich, Opladen 1987, pp. 45-50.
16. *Festliche Uraufführung in Berlin*, «Völkischer Beobachter», n. 82, 23. März 1935 (citato da P. Nowotny, *Op. cit.* p. 153).
17. Si veda L. Riefenstahl, *Memoiren*, Evergreen, Köln 1987/2000, pp. 204-209 (dell'autobiografia di Riefenstahl si è utilizzata l'edizione tedesca in quanto quella italiana - *Stretta nel tempo*, Bompiani, Milano 1995 - è una traduzione ridotta); J. Goebbels, *Tagebücher. In fünf Banden 1924-1945*, Piper, München 2003<sup>3</sup>, vol. 2, pp. 802; 812; 814; 820; 822. Si veda a proposito anche David H. Culbert, *Leni Riefenstahl and the Diaries of Joseph Goebbels*, «Historical Journal of Film, Radio and Television», vol. 13, No 1, 1993. A partire dalla caduta del Nazismo, Leni Riefenstahl non perderà occasione per sottolineare i suoi contrasti con Goebbels responsabile, a suo dire, di ricorrenti boicottaggi nei suoi confronti. È probabile che questi contrasti siano stati ingranditi ad arte al fine di rimarcare un conflitto con i vertici del partito e quindi contestare chi sostiene che lei fosse organica al regime.

18. «Ce film – dice la regista a proposito del suo secondo documentario – était mon premier documentaire. C'était *Le Triomphe de la volonté*» (Michel Delahaye, *Leni e le loup. Entretien avec Leni Riefenstahl*, «Cahiers du cinéma», n. 179, sept. 1965, p. 46).
19. Con Hilmar Hoffmann parla di qualche migliaio di metri di pellicola (cfr. *Zum 100. mein neuer Film. Ihr Werk, ihr Verhältnis zu Hitler, ihr Tauchprojekt: Leni Riefenstahl spricht mit Hilmar Hoffmann*, «Die Welt», 7 gennaio 2002), mentre nell'intervista rilasciata a Gordon Hitchens parla di soli 1.500 metri (cfr. *Leni Riefenstahl interviewed by Gordon Hitchens, October 11th, 1971, Munich*, «Film Culture» *Tribute to Leni Riefenstahl*, No. 56-57, spring 1973, p. 114).
20. Cfr. L. Riefenstahl, *Memoiren*, cit. pp. 208-209.
21. Cfr. Leonardo Quaresima, «Belichtetes Material» *Leni Riefenstahl, Der Sieg des Glaubens (1933)*, in: Matteo Galli (a cura di), *Da Caligari a Good Bye Lenin. Storia e cinema in Germania*, Le Lettere, Firenze 2004, pp. 148-151.
22. La preparazione del film inizia molti mesi prima e si svolge in sintonia con l'allestimento del sito del congresso. Per le riprese la troupe è composta da 172 persone, fra questi 36 operatori – alcuni di loro si muovevano sui patini a rotelle e in divisa per potersi spostare velocemente e camuffare nella folla –, 10 tecnici, 37 addetti al controllo, 12 fonici, 17 tecnici luci, 26 autisti (cfr. L. Riefenstahl, *Hinter den Kulissen des Reichsparteitag-Films*, Zentralverlag der NSDAP, München 1935). Il film riceverà i seguenti premi: Premio nazionale del cinema 1934-1935; Coppa Istituto LUCE, miglior documentario straniero presso la Mostra di Venezia 1935; Medaglia d'oro e Gran premio presso l'Esposizione internazionale di Parigi, 1937.
23. Cfr. M. Delahaye, *Op. cit.*, p. 49.
24. Sulla riarticolazione degli eventi del congresso all'interno del film si veda la tavola sinottica in A. Floris, *Liturgie naziste. I documentari di Leni Riefenstahl sui congressi del Partito nazionalsocialista 1933, 1934*, Cucc, Cagliari 2013, pp. 131-132.
25. Bisogna considerare che i *Parteitage* avevano la funzione primaria di ribadire parole d'ordine già affermate o di socializzare le nuove politiche definite da Hitler e dal suo entourage. Lo statuto del partito approvato il 22 maggio del 1926, infatti, sancendo i poteri assoluti del Führer vietava ogni forma di dissenso interno e la discussione.
26. Cfr. A. Floris, *Riti cinematografici nel Trionfo della volontà di Leni Riefenstahl*, «Fata Morgana», n. 17/2012, pp. 165-169.
27. Si vedano le testimonianze di Albert Speer (*Memorie del Terzo Reich*, Mondadori, Milano 1997, pp. 74-75) e della stessa Riefenstahl (*Memoiren*, cit. pp. 778-779).
28. Perché le manifestazioni di massa siano efficaci, e quindi possano far presa sui partecipanti, devono essere organizzate secondo una regia elaborata che dà vita a veri e propri spettacoli teatrali di dimensioni grandiose con degli attori, una messa in scena, una drammaturgia, una curata colonna sonora composta da particolari brani musicali, una scenografia, una coreografia.
29. In tedesco «Kamerad, woher stammst du?», dove il verbo «stammen» indica qualcosa in più di una generica provenienza e rimanda alle origini, alla stirpe, al ceppo.
30. «Un popolo, una guida, una nazione: Germania!».
31. «Noi siamo qui, / siamo pronti / e portiamo la Germania in una nuova epoca, / Germania!».
32. La *Canzone di Horst Wessel*, fu scritta da Wessel, ventenne comandante del V reparto SA di Berlino, nel 1927 e pubblicata in «Der Angriff», il giornale di Goebbels. Fu proprio questi che quando il giovane autore nel 1930 venne ucciso per mano del «Rotfront», lo trasformò in un eroe facendo diventare la canzone l'inno del Partito Nazista.
33. Cfr. M. Delahaye, *Op. cit.*, p. 49.
34. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1984, p. 46.
35. F. Capra, *Il nome sopra il titolo. Autobiografia*, Lucarini, Roma 1989, p. 389.

## La coerenza interpretativa nei film di Enzo d'Alò

### Scelte stilistiche e collaborazioni illustri nel rispetto delle storie

di Cinzia Bottini

Nei suoi film d'animazione il regista Enzo d'Alò si è concentrato su storie dal messaggio universale, coinvolgendo illustratori, doppiatori, attori e musicisti dallo stile ben definito e concentrandosi sull'aspetto registico dei film. Il tutto, nel rispetto del testo originario e con la volontà di emozionare il pubblico. Il saggio ripercorre le scelte stilistiche di d'Alò nella realizzazione dei suoi cinque lungometraggi.

#### 1. Il *Pinocchio* animato tutto italiano

«L'idea nasce proprio dal fatto che secondo me [...] non esisteva un film d'animazione *Pinocchio* italiano che partisse dalle nostre radici, che fosse un film europeo, che fosse qualche cosa da poter raccontare a tutto il mondo»<sup>1</sup>. Parole di Enzo d'Alò, che ben esprimono l'approccio adottato nella realizzazione del film e, in particolare, nella sua trasposizione da classico della letteratura non solo per ragazzi a film d'animazione per il grande pubblico. Il *Pinocchio* di d'Alò, sceneggiato insieme a Umberto Marino, è davvero diverso da quelli che l'hanno preceduto, soprattutto dal celebre esempio disneyano del 1940<sup>2</sup>. Innanzitutto nel trattamento della storia, perché il film preserva il messaggio



educativo del libro di Carlo Collodi, concentrandosi volutamente sul rapporto padre-figlio, come ha sottolineato d'Alò: «io credo che Collodi, che di figli suoi non ne ha avuti, abbia messo molto di sé nella figura di Geppetto, e che il suo burattino sia stato per lui davvero come un figlio»<sup>3</sup>. A questo si aggiunge una scelta precisa in merito ai personaggi da includere rispetto al testo originario e a come caratterizzarli e animarli. Ecco allora comparire il Pescatore Verde, poco sfruttato da altri