



MASSE IN SCENA

LENI RIEFENSTAHL: IL NAZISMO TRA ESTETICA E PROPAGANDA

di Toni Muzzioli

Si può parlare di Leni Riefenstahl e dei suoi film documentari senza calarla pienamente nel contesto della controrivoluzione hitleriana e delle sue conseguenze sulla cultura tedesca? Sì, solo a patto di proiettarne l'opera in un iperuranio di "valori formali" o tecnici privo di contatti con la realtà circostante. Ciò che purtroppo si è fatto di frequente. Senza voler qui aprire una polemica su questi aspetti (per i quali si rimanda a una presa di posizione "programmatica" in altra parte del dossier), il presente contributo mira a fornire alcuni elementi di informazione e riflessione sul contesto sociale, politico e culturale nel quale opere come *Il trionfo della volontà* e *Olympia* vennero concepite e realizzate; intende, per usare una metafora cinematografica, dirigere i proiettori verso la storia della Germania dei primi anni Trenta, con l'intento di "illuminare" la cornice – storica, culturale, psico-sociale – nella quale avviene l'incontro tra una giovane, ambiziosa attrice e regista e il leader del partito fascista che si apprestava a governare la Germania. Un contesto che coincide poi con l'agonia della repubblica di Weimar sotto le estreme tensioni indotte dalla Grande crisi; con l'emergere di un bisogno diffuso di affidamento a un leader onnipotente in un clima di tragica "crisi della politica" (ne sappiamo qualcosa, mi pare...); con l'affermarsi impetuoso (anche se "resistibile", come ci ricorda Brecht!) del nazismo.

Dopo un primo paragrafo (1) dedicato al carattere della propaganda nazista, ci si dedicherà (paragrafo 2) a una breve considerazione della *Filmpolitik* del Terzo Reich. I due successivi paragrafi (3 e 4) intendono, infine, mostrare come nel *Trionfo della volontà* (ma considerazioni analoghe potrebbero valere per *Olympia*) la Riefenstahl si dimostri una straordinaria interprete non solo delle esigenze tecniche, ma anche del nucleo ideologico profondo della propaganda nazista e della sua aspirazione al dominio delle masse nella prospettiva della guerra espansionistica.

1. Il posto della propaganda

Che i fascismi abbiano storicamente dedicato molta attenzione a sviluppare forme di manipolazione delle coscienze è cosa piuttosto nota. Come ha spiegato Theodor Adorno, questa attitudine derivava dalla loro esigenza di perseguire «fini irrazionali, autoritari, che non possono essere raggiunti mediante la persuasione razionale, ma solo attraverso un abile risveglio "di un pezzo del retaggio arcaico del soggetto"». ¹ Ciò non avveniva per caso. La politica fascista fu, tra l'altro, una soluzione, resasi possibile nelle specifiche condizioni – sociali, economiche, spirituali – successive alla Prima guerra mondiale, al problema politico fondamentale che si poneva alle classi dirigenti e alle borghesie europee a partire dall'ultimo quarto dell'Ottocento: come far fronte all'emergere della politicizzazione di massa senza consegnare il potere ai ceti popolari. Una questione drammatica, che Eric Hobsbawm riassume in questo modo:

«Si poteva dare una nuova legittimità ai regimi di Stati e classi dirigenti borghesi agli occhi di masse mobilitate democraticamente? (...) Era un compito urgente, perché i vecchi meccanismi della subordinazione sociale spesso non funzionavano più. (...) Fu dunque questo il momento in cui governi, intellettuali e uomini d'affari scoprirono l'importanza politica dell'irrazionalità. Gli intellettuali scrivevano ma i governi agivano. (...) La vita politica si andò così sempre più

¹ THEODOR W. ADORNO, *La teoria freudiana e la struttura della propaganda fascista*, in ID., *Contro l'antisemitismo*, Roma, Manifestolibri, 1994, p. 77. La citazione interna è di Freud, da *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*.



ritualizzando e riempiendo di simboli e di richiami pubblicitari, palesi e subliminali. Con la graduale erosione dei vecchi modi – soprattutto religiosi – di assicurare la subordinazione, l'obbedienza e la fedeltà, all'ormai manifesto bisogno di qualcosa che li surrogasse si provvede con l'*inventare* una tradizione, utilizzando sia vecchi e collaudati stimoli emotivi come la corona e la gloria militare (...) sia stimoli nuovi come l'impero e la conquista coloniale. Come l'orticoltura, questo procedimento era un misto di semina dall'alto e di crescita – o almeno di rispondenza al seme – dal basso».²

È significativo che sia Mussolini che Hitler (in particolare il secondo che vi dedica molte pagine del *Mein Kampf*), anche prima della presa del potere, manifestassero una specifica attenzione “teorica”, oltre che evidentemente pratica, per il tema: essi risentivano, del resto, di un generale clima culturale che era stato influenzato da quei teorici che, a cavallo tra Ottocento e Novecento, avevano cominciato a elaborare una psicologia delle masse, o delle “folle” (Le Bon, Trotter, Sighele...), quegli stessi teorici che avevano destato, per ragioni diverse e con un segno per certi aspetti diametralmente opposto, l'interesse di Freud nella sua *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*.³ Ciò non è appunto casuale: quegli autori avevano fatto una scoperta: l'esistenza nelle società contemporanee di una realtà sociale “nuova”: la “massa”, intesa come aggregazione vasta di singoli (soprattutto all'interno degli spazi urbani), aggregazioni tanto vaste e imponenti quanto variabili e “volubili”, semplici e irragionevoli, e in definitiva fortemente influenzabili. La additavano alla preoccupazione delle élites economiche e politiche, mostrandone la pericolosità ma anche, appunto, la totale malleabilità. Non di sola “scoperta scientifica” si trattava, dunque, ma al contempo di utile indicazione, per le classi dirigenti, per risolvere la questione della politicizzazione di massa evocata nel passo di Hobsbawm.

E il nazionalsocialismo si dimostrò particolarmente sensibile (più ancora del suo fratello maggiore italiano) al compito di soggiogare psicologicamente le masse, come possiamo leggere in questa vivida descrizione del noto storico tedesco Joachim Fest:

«Il nazionalsocialismo ebbe il genio della propaganda. Essa, oltre a procurargli i trionfi più clamorosi, costituì il suo unico originario contributo alle condizioni della sua ascesa e fu qualcosa di più di un semplice strumento del potere: la propaganda fu la sua linfa vitale. Il significato del nazionalsocialismo, di là dalla commistione confusa e contraddittoria dei motivi della sua ideologia, risulta soprattutto dalla sua messa in scena propagandistica. Non si esagera dicendo che il nazionalsocialismo fu propaganda che si spacciava per ideologia, ossia una volontà di potenza che si costruiva i propri teoremi ideologici in base al maggiore effetto psicologico raggiunto (...). Data la sua capacità di porsi in una sorta di comunicazione medianica con lo «spirito» delle folle, esso credette di poter fare a meno, per affermarsi, di una vera e propria ideologia, alla quale tutti i movimenti di massa della storia devono la loro formazione e la loro solidità. Risentimenti, proteste dettate dal giorno e dall'ora, nonché quel legame meccanico che nasce dalla semplice attivazione di forze sociali, cui si aggiungeva una innata versatilità in tutte le arti psicotecniche per soggiogare le folle, sostituirono l'effetto integrante di un'idea. La maggior parte degli elementi ideologici presi dal nazionalsocialismo dovevano servire esclusivamente a inscenare continui spettacoli pirotecnici di sollecitazione propagandistica. Bandiere, esultanti evviva, fanfare, sfilate, manifestazioni e luminarie: tutto

² ERIC J. HOBSBAWM, *L'età degli imperi. 1875-1914*, Milano, Mondadori, 1996, p. 122, 123, 124, *passim*. Si tratta del tema che George L. Mosse, nel 1974, aveva studiato in un libro che fece epoca, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815-1933)*, prontamente tradotto in Italia (Bologna, Il Mulino, 1975) per volere di Renzo De Felice.

³ Lo nota ancora Adorno segnalando che, mentre negli “psicologi delle folle” come Gustave Le Bon si annida in definitiva il «tradizionale disprezzo delle masse», questo risulta assente in Freud il quale «anziché desumere, dalle descrizioni correnti, che le masse sono di per sé inferiori e probabilmente destinate a rimanere tali, (...) si chiede in spirito autenticamente illuminista, che cosa rende le masse masse» (THEODOR W. ADORNO, *La teoria freudiana e la struttura della propaganda fascista*, cit., p. 73-74).



questo assortimento di eccitanti creati da un'ingegnosa e fertile inventiva per provocare nelle folle uno stato di estasi, mirava anche alla completa spersonalizzazione dell'individuo, a creare uno stato ipnotico permanente, allo scopo di poter assoggettare prima la schiera dei seguaci e poi un intero popolo alla propria pretesa di potenza».⁴

Questa pagina, certo criticabile per la sua attribuzione al nazismo di una mera natura demagogico-propagandistica “senza contenuti” (che è altra cosa dalla giusta rilevazione della natura proteiforme e composita delle culture fasciste),⁵ è tuttavia molto efficace – mi pare – nel rappresentare il carattere di “seduzione di massa” che ebbe il regime nazista; quel «vivere come al cinema» di cui ha parlato di recente lo storico tedesco Götz Aly come dell'elemento caratterizzante della politica nazista, fin dal gennaio 1933, non solo sul piano delle *public relations*, ma anche su quello della prassi, caratterizzata da un «permanente stato d'emergenza».⁶

Proprio Leni Riefenstahl, del resto, ci ha lasciato una notevole testimonianza della dimensione “mistica” che pervadeva i grandi raduni di massa del movimento nazista, in particolar modo i comizi di Hitler, narrando la sua esperienza allo Sportpalast di Berlino (quella che – non dimentichiamolo – avrebbe segnato la sua infatuazione per la Guida):

«Allo Sportpalast la folla era talmente numerosa che faticai a trovare un posto libero. Dopo una lunga attesa, scandita dalle marce suonate da una banda, comparve Hitler; il pubblico si alzò e per alcuni minuti risuonò nello stadio un coro: “Heil! Heil! Heil!” Ero troppo distante per poterlo vedere. Quando ritornò il silenzio, sentii la sua voce: “Popolo tedesco...” Al suono di quelle parole ebbi una visione che non avrei più dimenticato: vidi la superficie terrestre stendersi davanti ai miei occhi come un emisfero sconfinato; poi, all'improvviso, quella calotta si aprì nel mezzo, scagliando contro il cielo un getto d'acqua così impetuoso da far tremare il suolo. Ero come stordita».⁷

Non c'è che dire: una vera e propria esperienza psichedelica che sembra narrata con notevole autenticità (oltre a servire all'autrice a dichiararsi vittima dell'incoercibile magnetismo di Hitler). Non molto diversa la descrizione di un'altra donna, osservatrice certo più distaccata, la giornalista americana Virginia Cowles che così raccontava la sua partecipazione a un simile appuntamento, diversi anni più tardi:

⁴ JOACHIM C. FEST, *Il volto del Terzo Reich. Profilo degli uomini chiave della Germania nazista*, Milano, Garzanti, 1977, p. 135.

⁵ È senz'altro da respingere il giudizio di Fest sulla inesistenza di una «vera e propria ideologia», sostituita dalla pura e semplice adozione di pratiche di manipolazione delle coscienze, e in definitiva la riduzione del nazismo a una «tattica machiavellica» (ivi, p. 136). Se quest'ultima era certo usata, l'obiettivo restava l'affermazione di un quadro di valori, principi e idee ben precisi, configuratisi nel corso degli anni Venti e le cui radici risalivano agli sviluppi dell'irrazionalismo, del romanticismo, del pangermanesimo durante gli ultimi tre decenni del XIX secolo. Per una lettura di questo tipo, si rimanda a GEORGE L. MOSSE, *Le origini culturali del Terzo Reich*, Milano, Il Saggiatore, 1994, dove si nota che «il fascismo era lungi dall'essere meramente nichilistico; anzi, l'elaborazione di un'ideologia positiva fu l'elemento che permise a certi fascisti di toccare il successo, laddove erano falliti i loro *confrères* ideologici più “negativi”» (p. 464). Su questo tema, molto condivisibile la posizione di Enzo Collotti: «Troppo si è insistito polemicamente sulla inconsistenza di una dottrina e di una programmatica del fascismo, sul suo rifiuto istintivo ed emotivo di altre ideologie e di altre concezioni della vita politica e del vivere sociale. Ma anche l'eclettismo, l'eterogeneità dei prestiti ideologici e culturali di cui spesso si è fatto forte il fascismo, lungi dal rilevare solo il vuoto dell'ideologia fascista, è funzionale all'idea della dittatura, alla sua pratica di governo: regime interclassista, il fascismo ha bisogno di utilizzare una gamma plurima di valori e di possibilità a seconda dei destinatari del suo messaggio senza farsi scrupolo di saccheggiare il patrimonio della tradizione di altri movimenti politici» (ENZO COLLOTTI, *Fascismo, fascismi*, Firenze, Sansoni, 1989, p. 23).

⁶ Cfr. GÖTZ ALY, *Lo stato sociale di Hitler. Rapina, guerra razziale e nazionalsocialismo*, Torino, Einaudi, 2007, p. 354-358.

⁷ LENI RIEFENSTAHL, *Stretta nel tempo. Storia della mia vita*, prefazione di Enrico Ghezzi, Milano, Bompiani, 1995, p. 105-106.

«Hitler raggiunse il palco nella tribuna d'onore in mezzo a un'ovazione assordante, poi diede il segnale dell'ingresso dei leader politici. (...) Sotto le luci argentate sembravano colare nel catino come un flutto d'acqua. Ciascuno portava un'insegna nazista e allorché alcuni furono adunati in una massa compatta l'anfiteatro sembrò un mare luccicante di svastiche. Poi Hitler cominciò a parlare. La folla azzittì, ma i tamburi continuarono a rullare, la voce di Hitler strideva nella notte, e ogni tanto dalla moltitudine si levavano scroscianti acclamazioni. Una parte prese a ondeggiare intonando *Sieg Heil* sempre più forte in un accesso delirante. Guardai alle facce intorno a me e vidi lacrime colare sulle guance. I tamburi avevano aumentato d'intensità e all'improvviso ebbi paura. Per un attimo mi domandai se non era un sogno: forse in realtà eravamo nel cuore della giungla africana».⁸

Certo, comunque, il pur notevole carisma, o perfino le “capacità medianiche” (come in tanti si sono spinti a dire)⁹ personali di Hitler sarebbero stati assai meno efficaci se non supportate dall'impianto tecnico – stampa, radio, cinema – che permetteva alle parole, agli slogan, alla personalità di Hitler di arrivare in ogni angolo del paese, e dalla struttura politica totalitaria che a sua volta veicolava e “incarnava” quelle parole e quegli slogan. In effetti, come Albert Speer dichiarò al processo di Norimberga, «la dittatura di Hitler differiva in un punto fondamentale da tutte quelle che l'hanno preceduta. Fu la prima dittatura del periodo attuale di moderno sviluppo tecnico, e dei mezzi da questo forniti si servì per dominare completamente il Paese».¹⁰

Al di là però della natura intrinseca del fascismo, possiamo, stringendo per così dire l'obiettivo, rilevare come il regime nazista avesse, al momento della sua ascesa al governo, anche una esigenza molto più contingente. La presa del potere da parte di Hitler e del suo partito, la Nationalsozialistische deutsche arbeiterpartei (NSDAP), che avviene con la formazione del nuovo governo il 30 gennaio 1933 al culmine di una complessa trama di movimenti politico-istituzionali, tecnicamente orchestrata dagli ambienti nazional-conservatori ormai decisi a liquidare l'esperienza repubblicana e nella quale Hitler gioca abilmente la *propria* partita, rappresenta per gli stessi nazisti un passaggio cruciale, ma non certo la conclusione della propria battaglia. In quel momento, infatti, nonostante la sua enorme forza, cresciuta tumultuosamente soprattutto negli ultimi anni, la NSDAP restava nei suffragi vicina al 30% e, se la democrazia weimariana non avesse ormai perso il sostegno del fronte nazionalista e conservatore nonché di vasti settori dell'amministrazione e delle forze di sicurezza, sarebbe certo rimasta ancora a lungo fuori dalle stanze del potere. La NSDAP, che pure si era conquistata ampie e varieguate simpatie nel tessuto devastato della società tedesca, giunge dunque al potere sapendo bene di *non* essere maggioranza nel paese (nelle ultime elezioni, novembre 1932, aveva preso il 33,1% dei voti, ovvero 196 seggi su 584 al Reichstag; e ancora nelle elezioni del marzo 1933, condotte in un clima di terrore e con giornali e partiti di sinistra ormai fuori legge non raggiunge il 44%);¹¹ di risultare decisamente ostile al variegato mondo operaio e socialista (si pensi alle enormi difficoltà incontrate, fino a pochi mesi prima, per mettere piede nei

⁸ Cit. in RICHARD J. OVERY, *Crisi tra le due guerre mondiali. 1919-1939*, Bologna, Il Mulino, 1998, p. 109-110.

⁹ Oltre al passo citato di Joachim Fest, si pensi alle parole del dirigente nazista “di sinistra” Otto Strasser, sodale della prima ora di Hitler e poi divenuto suo avversario prima ancora della presa del potere (in *Hitler and I*, pubblicato a Londra nel 1940, cit. in ALAN BULLOCK, *Hitler. Studio sulla tirannide*, Milano, Mondadori, 1955, p. 358): «Hitler reagisce alle vibrazioni del cuore umano con la delicatezza di un sismografo, o forse di un ricevitore radio, ed è così in grado, con una sicurezza che nessuna qualità cosciente gli consentirebbe, di fungere da portavoce per proclamare i più segreti, gli istinti più inconfessabili, le sofferenze e le rivolte morali di un'intera nazione...».

¹⁰ Cit. *ivi*, p. 364.

¹¹ «... fino al 1933 e oltre la sinistra socialista e comunista e il cattolicesimo politico restarono relativamente insensibili al richiamo hitleriano. Prima della presa del potere, circa due terzi dell'elettorato tedesco continuarono a rifiutare il proprio voto a Hitler, facendosi conquistare pienamente dalla figura del dittatore solo dopo che la NSDAP poté ridurre al silenzio le opposizioni e acquisire il controllo totale sui mezzi di comunicazione» (IAN KERSHAW, *Hitler e l'enigma del consenso*, Roma-Bari, Laterza, 2000, p. 69).



quartieri proletari di Berlino o Amburgo);¹² di dovere ancora fare i conti con la chiesa cattolica, profondamente radicata nel Sud e per niente favorevole al carattere di “religione politica” che il nazismo andava assumendo; di non avere ancora convinto tutte le anime della stessa opinione pubblica più vicina, quella nazional-conservatrice, che aveva permesso il quasi raddoppio di consensi al partito di Hugenberg, la DNVP (Deutsch-nationale Volkspartei). E soprattutto, di non avere ancora completato quella occupazione del potere che, sola, può garantire dai rischi di colpi di coda “reazionari” dell’*establishment* conservatore o degli ambienti militari.

L’allestimento di un potente apparato di propaganda che rafforzasse quello di cui già disponeva si rivelava dunque per Hitler fondamentale. Si trattava di consolidare e ampliare le posizioni raggiunte ormai da anni in termini di consenso di massa, ma anche di *cominciare* quell’opera di rifondazione della società e dell’uomo tedeschi da tanto tempo prospettata e ora finalmente realizzabile. Erano finiti, e destinati a entrare nella mitografia del movimento, gli “anni eroici” delle campagne elettorali, degli scontri di piazza e delle fumose birrerie, e cominciavano gli anni del potere: ora il movimento nazista poteva disporre dei mezzi dell’apparato dello stato per realizzare la nuova Germania e intendeva usarli pienamente non certo solo per incarcerare sindacalisti, comunisti e oppositori, ma anche per plasmare debitamente le masse. A questo scopo il nuovo regime giunto al potere in Germania non lesina gli sforzi, sia con la propaganda propriamente detta, sia con le strutture stesse in cui viene articolandosi lo stato totalitario. Il nazismo – come disse Brecht al “Congresso internazionale degli scrittori per la difesa della cultura” di Parigi – «si ripromette grandi cose dalla possibilità di influenzare le menti e di rafforzare i cuori... Alla brutalità dei suoi sotterranei adibiti alla tortura, aggiunge quella delle scuole, dei giornali, dei teatri. Educa tutta la nazione e tutto il giorno».¹³

Non stupisce, allora, l’importanza centrale che fin da subito assume (viene creato nel marzo del 1933) il Ministero della propaganda [*Ministerium für Propaganda und Volksaufklärung*] sotto la direzione di Joseph Goebbels, uno dei massimi dirigenti del partito e sodali della prima ora di Hitler, che già dal 1929 dirigeva il settore propaganda della NSDAP. Con lo scopo preciso – secondo il suo responsabile – di «lavorare sulla gente fino a quando essa non si sia arresa a noi».¹⁴ Sarà del resto lo stesso Goebbels a vantarsi, nel 1941, di essere riuscito, con il suo impegno, a conferire a Hitler quell’«aura di infallibilità» che gli mancava all’indomani della presa del potere, quando una parte consistente della popolazione ancora «non vedeva il nostro partito di buon occhio».¹⁵

Ora, per fare ciò era necessario avere alcune idee-forza (e possibilmente poche e semplici perché nella mente dell’ascoltatore c’è uno spazio limitato – aggiungeva Goebbels, anticipando in questo uno dei principi essenziali della stessa comunicazione pubblicitaria contemporanea e “democratica”) e mezzi efficaci; e il gruppo dirigente hitleriano aveva le une e gli altri.

Per quanto riguarda le prime, possiamo lasciare la parola a un bravo storico tedesco, Reinhard Kühnl, che così negli anni Settanta aveva sintetizzato sei «motivi fondamentali» che «costituiscono l’originalità e determinano l’efficacia dell’ideologia fascista»:

¹² Sulla «guerra civile strisciante» che vide il mondo operaio-socialista (comunisti e anarchici in primo luogo, ma anche socialdemocratici, e poi aggregazioni operaie informali di vario tipo) opporsi con la violenza all’avanzata dello squadristo hitleriano cfr. SERGIO BOLOGNA, *Nazismo e classe operaia 1933-1993*, Roma, Manifestolibri, 1996, p. 113-137.

¹³ Si tratta del celebre congresso convocato a Parigi nel giugno 1935 da un gruppo di intellettuali di area social-comunista sotto gli auspici del governo di Fronte popolare per mobilitare il mondo della cultura contro il fascismo. Traggio la citazione da B. BRECHT – A. BRETON, *La cultura contro il fascismo*, introdotto da Augusto Illuminati, Roma, Manifestolibri, 1995, p. 25.

¹⁴ Cit. in IAN KERSHAW, *Hitler e l’enigma del consenso*, cit., p. 124.

¹⁵ Cit. in DAVID WELCH, *Propaganda and the German Cinema 1933-1945*, London, Tauris, 2006, p. 125.



«L'ideologia della comunità, a cui appartiene anche il nazionalismo; l'ideologia dell'autorità, che sfocia nel principio del capo; l'ideologia della proprietà, che sfocia in un anticomunismo militante; certi spunti anticapitalistici, che sono rivolti contro il grande capitale, ma che vengono, per così dire, disinnescati e resi politicamente inoffensivi dalla connessione con altri elementi, in particolare con l'ideologia della proprietà; la filosofia del capro espiatorio, che fornisce una spiegazione evidente e persuasiva di tutti i mali di questo mondo e procura nello stesso tempo alle masse gli oggetti su cui possono sfogare impunemente i loro impulsi aggressivi; e, da ultimo, il militarismo, che prepara spiritualmente le masse alla guerra».¹⁶

Per quanto riguarda invece i mezzi, basti ricordare che la Germania era una delle nazioni più ricche ed evolute del mondo: all'avanguardia in fatto di economia, organizzazione burocratica e amministrativa, industria culturale, alfabetizzazione di massa, diffusione di libri e giornali, vita artistica (cinema, musica, teatri, radiofonia, quest'ultima particolarmente incentivata dopo il 1933). I nuovi governanti possono disporre di questo enorme potenziale, ivi inclusa – ciò che qui ci interessa – una industria cinematografica tra le più potenti e organizzate al mondo.

2. Cinema e nazismo: a love story

Dobbiamo ora fare un piccolo passo indietro, per meglio proseguire. Goebbels dal 1929 aveva dato all'attività propagandistica della NSDAP un'impronta estremamente aggressiva e allo stesso tempo molto innovativa: al di là della fastidiosa *vulgata* sul “genio della propaganda” (è giusto sempre ricordare la sostanziale rozzezza del “pensiero” di Goebbels e di Hitler in materia),¹⁷ è certamente un fatto che egli aveva investito molto, fin dai tempi in cui gli era stato affidato il compito di “espugnare Berlino”, sulla comunicazione di massa, applicando fedelmente (e creativamente) le prescrizioni del *Mein Kampf*. Stampa, manifesti dalla grafica di forte impatto, ma anche sperimentazioni con le nuove tecnologie della comunicazione: radio, dischi, cinema. A tutti questi strumenti Goebbels aveva voluto far ricorso insieme alle sempre ben studiate iniziative di massa (cortei, raduni, comizi, celebrazioni dei caduti e dei feriti ecc.) peraltro anch'esse accompagnate da pratiche innovative e allora inconsuete, come il ricorso ad automobili e soprattutto ad aeroplani per gli spostamenti del leader durante i *tour* elettorali; il che permetteva a Hitler di tenere tre-quattro comizi nella stessa giornata in luoghi tra loro molto lontani e contribuiva al tempo stesso a conferirgli carattere di particolare “potenza”.

«Fin dal 1930 – scrive Ludolf Herbst – erano stati installati altoparlanti in occasione delle esibizioni oratorie di Hitler. Vi erano stati anche alcuni tentativi ancora piuttosto goffi di utilizzare il cinema come strumento di propaganda, e durante la battaglia elettorale del luglio 1932 erano stati distribuiti per la prima volta (...) dischi con i discorsi di Hitler».¹⁸

Saranno stati «goffi», i tentativi citati da Herbst, ma certo indicavano una chiara percezione da parte della NSDAP delle potenzialità del mezzo cinematografico, a inizio anni Trenta ancora “giovane” e poco usato come strumento di propaganda politica. Sta di fatto che il primo film di propaganda autoprodotta è addirittura del 1927; del 1929 è la realizzazione di un cortometraggio, *Kampf um Berlin*, che verrà proiettato in centinaia di iniziative pubbliche nei due anni successivi; mentre della

¹⁶ REINHARD KÜHNLE, *Due forme di dominio borghese: liberalismo e fascismo*, Milano, Feltrinelli, 1973, p. 132.

¹⁷ Cfr. THEODOR W. ADORNO, *La teoria freudiana e la struttura della propaganda fascista*, cit., p. 86.

¹⁸ LUDOLF HERBST, *Il carisma di Hitler. L'invenzione di un messia tedesco*, Milano, Feltrinelli, 2011, p. 177. Per quanto riguarda i dischi, si trattava di oggetti molto piccoli (delle dimensioni di una busta) e vennero “volantinati” in almeno 50.000 copie (cfr. ROGER MANVELL – HEINRICH FRAENKEL, *Vita e morte del dottor Goebbels*, Milano, Feltrinelli, 1961, p. 125).



fine del 1930 è la decisione di Goebbels di dotare il partito di un Reichsfilmstelle (RFS), dunque di un “Ufficio cinematografico nazionale”; i dirigenti locali vengono esortati a produrre documentazione filmata delle proprie attività (in specie raduni, marce, cortei ecc.); nel 1932, poi, vengono istituiti uffici cinematografici locali che fanno capo a una struttura nazionale (Filmamt) con sede prima a Monaco e poi a Berlino.¹⁹

In verità, se il cinema aiutò l’ascesa del movimento nazionalsocialista, molto più delle autoproduzioni di cui abbiamo detto contribuì di certo la “discesa in campo” del magnate dei mass-media Alfred Hugenberg (1867-1951). Questi, esponente di rilievo del grande capitale tedesco e leader del partito della destra conservatrice DNVP, era diventato il proprietario di fatto della UFA, la principale casa di produzione e distribuzione cinematografica tedesca e a partire dal 1927, nel quadro di un rapporto di alleanza politica (peraltro fortemente dialettico) con la NSDAP, mise il suo impero editoriale (forte di numerosi giornali di provincia) al servizio della sua linea politica, dando tra l’altro costante informazione, attraverso i cinegiornali che accompagnavano regolarmente le proiezioni (*UFA-Tonwochen*), su questo nuovo e (dapprima) piccolo movimento di estrema destra. Mai come oggi, in tempi di “videocrazia” (e mai come nell’Italia di questi anni che della videocrazia ha conosciuto l’apoteosi), è facile immaginare quanto importante dovette essere questa forma di sostegno nel costruire la notorietà (e anche il “mito”) a livello nazionale di un partitino ancora semiconosciuto fuori dalla natia Baviera.²⁰

Se a quanto detto si aggiunge la passione per il cinema che avevano, personalmente, Hitler, Goebbels e molti dei dirigenti del partito, si capisce come quella tra cinema e nazismo fosse una relazione destinata a durare e a rafforzarsi negli anni del potere: rapporto d’amore (vero amore) e d’interesse insieme. Si spiegherebbe così, tra l’altro, anche il tentativo di “conquistare” Fritz Lang, di cui Hitler e Goebbels erano grandi estimatori (avevano apprezzato enormemente *Metropolis* nel 1927), narrato dallo stesso Lang: in un drammatico colloquio privato Goebbels avrebbe cercato, infatti, di convincere il grande regista tedesco a collaborare col nuovo regime assumendo addirittura una carica direttiva nazionale, ma Lang avrebbe, in una serrata sequenza di eventi intrisa di *suspense*, guadagnato tempestivamente il territorio elvetico e di qui la via di fuga dall’Europa.²¹

Al di là del tentativo, peraltro dubbio, di cooptare Lang, comunque, l’industria cinematografica tedesca viene coinvolta, naturalmente, nel complessivo processo di *Gleichschaltung* (parola traducibile con “uniformazione”) che interessò ogni aspetto della vita politica, sociale, amministrativa e culturale della Germania. Il mondo della cultura, non diversamente dagli altri ambiti della società tedesca, deve essere allineato al nuovo spirito, e così ovviamente il cinema, da Goebbels definito in un discorso alla *Reichsfilmkammer* nel 1934 «uno dei modi più moderni ed efficaci per influenzare le masse ai nostri giorni». ²² Del cinema si occupa un dipartimento speciale istituito all’interno del Ministero della propaganda e soprattutto la *Filmkammer*, una delle sette

¹⁹ Cfr. DAVID WELCH, *Propaganda and the German Cinema 1933-1945*, cit., p. 5-6. Anche chi critica la consueta enfasi sulla genialità propagandistica dei nazisti (cfr. COREY ROSS, *National Socialist German Workers’ Party (Nazi Party) to 1933*, in *Encyclopedia of Social Movement media*, John D.H. Downing editor, Los Angeles [etc.], Sage, 2011, p. 356-357) riconosce che la NSDAP fosse, nel contesto tedesco, decisamente all’avanguardia nello sfruttamento delle nuove tecniche di comunicazione.

²⁰ Quando, per scongiurare le sempre paventate “schematizzazioni marxiste”, si nega drasticamente il ruolo del grande capitale nel favorire l’avanzata del movimento nazista (come tende a fare quasi tutta l’attuale storiografia liberale) non bisognerebbe forse dimenticare, tra le altre, questa vicenda apparentemente “minore”. Anche Friedrich Meinecke del resto rilevò che «il destino della Germania di cadere nelle mani di Hitler è dipeso soprattutto da due uomini, Hugenberg e Hindenburg» (*La catastrofe della Germania*, Firenze, La nuova Italia, 1948, p. 100).

²¹ L’uso del condizionale è dovuto al fatto che questo episodio, proposto da Lang fin dall’immediato dopoguerra (lo si può sentire narrato dalla viva voce del grande regista nella intervista rilasciata nel 1974 a William Friedkin e disponibile sul web: <<http://www.youtube.com/watch?v=ki0SMGzTJ20>>), non ha trovato conferma in altre testimonianze o documenti, sicché non manca chi pensa che si tratti di pura fantasia (cfr. la voce *Lang, Fritz* in *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, a cura di Gian Piero Brunetta, volume secondo, Torino, Einaudi, 2006, p. 362-367).

²² Cit. in DAVID WELCH, *Propaganda and the German Cinema 1933-1945*, cit., p. 82



“camere” in cui si articolava la *Reichkulturkammer* (“Camera culturale del Reich”), organismo di ispirazione corporativa istituito nel settembre 1933 per organizzare e “concertare” l’attività culturale e artistica.²³ Una legge specifica approvata nel 1934 (la *Reichslichtspielgesetz*) stabilì modi e forme del controllo politico-ideologico sulla produzione cinematografica, istituendo tra l’altro la figura del *Reichsfilmdramaturg*, un funzionario deputato a sovrintendere all’intero ciclo di lavorazione di ogni film.

Considerato uno strumento particolarmente adatto a veicolare i valori del nuovo regime nelle giovani generazioni, il cinema fu usato molto largamente nell’attività scolastica, proseguendo in questo una consuetudine precedente, ma anche nell’organizzazione del tempo libero. La Hitlerjugend diede vita, così, nel 1934 al programma delle “Jugendfilmstunden”, iniziative periodiche (prima mensili, poi settimanali) consistenti nella proiezione collettiva di film, rivolte in particolare ai piccoli centri privi di sale cinematografiche. Questo programma di “cinema popolare”, che dal 1936 ebbe anche il sostegno del Ministero della propaganda istituzionalizzandosi ulteriormente, dovette coinvolgere largamente la gioventù tedesca: secondo i dati (ufficiali) di cui disponiamo, si passò dai 300.000 partecipanti della prima edizione del 1934, ai 3.500.000 del 1939, per superare addirittura i 4.000.000 nel 1940!²⁴

Attraverso queste ed altre misure e istituzioni, dunque, il regime hitleriano si attiva immediatamente per trarre il massimo giovamento dal cinema e dal suo grande potere educativo e “suggestivo”. E tuttavia chi pensasse a una pura e semplice politicizzazione totalitaria del cinema, sbaglierebbe: nel cinema, come nelle altre arti, il nazismo ebbe sempre cura di temperare la diffusione della propria ideologia con il mantenimento delle espressioni “neutrali” e disimpegnate, necessarie al divertimento delle plebi e utilizzabili del resto come veicoli di manipolazione *soft*. In questo senso, chi aveva le idee più interessanti era certamente Goebbels: egli aveva chiari alcuni principi essenziali della comunicazione pubblica: uno di questi era che la propaganda fosse tanto più efficace quanto più avvenisse *inavvertitamente*, quanto più insomma fosse implicita, poiché – affermava – «nel momento in cui una persona è consapevole di essere oggetto di propaganda, la propaganda è inefficace».²⁵ Un simile orientamento, peraltro non del tutto condiviso da Hitler (che affermava di voler «sfruttare pienamente il film come strumento di propaganda»),²⁶ influì fortemente sulla cinematografia tedesca, disincentivando di fatto la produzione di film dal troppo esplicito messaggio politico. Nel 1933 si producono solo tre film dal chiaro messaggio politico e “partitico”, che vengono però accolti assai tiepidamente dalla leadership della NSDAP; anche negli anni successivi, i film di intrattenimento saranno decisamente prevalenti su quelli dal chiaro messaggio politico-ideologico: al nuovo potere interessa più che altro “anestetizzare” il cinema come luogo della critica e della dissonanza, lasciare in vita la produzione di puro intrattenimento e per il resto favorire un cinema iper-semplificato, tranquillizzante, fondato su quella che è stata chiamata “drammaturgia bianco-nero” [*Schwarzweissdramaturgie*].²⁷ Come ha scritto Gianni Rondolino, «in questa duplicità di intenti, divertimento fine a se stesso e indottrinamento politico-ideologico, può essere circoscritta l’azione del partito nazionalsocialista nella sfera culturale».²⁸ In effetti, i messaggi politici espliciti furono confinati ai cinegiornali e ai documentari a ciò preposti

²³ Così diceva la legge istitutiva della Camera della cultura (22 settembre 1933): «Al fine di perseguire una politica culturale germanica, è necessario mobilitare gli artisti creativi in tutti i settori, in una organizzazione unificata sotto la guida del Reich. Il Reich deve non solo delineare le direttive del progresso, sia mentale che spirituale, ma anche organizzare le professioni» (cit. in WILLIAM L. SHIRER, *Storia del Terzo Reich*, Torino, Einaudi, 1962, p. 265).

²⁴ Ivi, p. 18-22.

²⁵ Cit. ivi, p. 38.

²⁶ Cit. ivi, p. 37.

²⁷ Cfr. la voce *cinema* in: PIERRE MILZA – SERGE BERNSTEIN – NICOLA TRANFAGLIA – BRUNELLO MANTELLI, *Dizionario dei fascismi*, Milano, Bompiani, 2002, p. 102-109. Vedi anche la voce *Germania-cinematografia*, in *Enciclopedia del cinema*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia italiana, 2003, vol. II, in part. p. 742-745.

²⁸ GIANNI RONDOLINO, *Storia del cinema. Dagli anni Trenta agli anni Cinquanta. Il cinema in Oriente e in America Latina*, Torino, UTET, 1996, p. 228



(tra i quali si collocano le opere della Riefenstahl), mentre la produzione cinematografica corrente rimaneva largamente “apolitica” o al limite, nei film più impegnati, puntava a trattare temi che stavano a cuore al regime in forma del tutto indiretta (un esempio di questo genere di film è il notevole *Io accuso* [tit. or. *Ich klage an*, 1940] di Wolfgang Liebeneiner, dedicato al tema della eutanasia). Goebbels, per far capire come la pensa, indica addirittura una misura, esortando l’industria cinematografica a produrre «un 80 per cento di film di intrattenimento di buona e sicura qualità».²⁹

Anson Rabinbach evidenzia che questa preferenza per la “propaganda implicita”, nonché per un’offerta culturale che lasciasse spazio allo svago disimpegnato, influenzò un po’ tutta la produzione culturale del Terzo Reich:

«Fino al 1935, dopo una breve fase di sperimentazione durante la quale Goebbels assecondò le pressioni del partito e subordinò lo spettacolo alla propaganda, fu lo svago (musica, intrattenimento) a farla da padrone. Goebbels comprese infatti l’effetto stabilizzante dei programmi così detti leggeri e come essi fossero la chiave per far sì che quelli di propaganda venissero ascoltati. Quando, nel 1936, affermò che la radio doveva essere una miscela brillante e astuta di istruzione, provocazione, relax e intrattenimento capace di far presa sulla psicologia delle masse, intendeva che la propaganda andava usata come uno strumento moderno e sofisticato e non come semplice amplificatore della politica (...)».³⁰

Fece parte della logica dell’intrattenimento anche la scelta, almeno fino alla guerra, di non chiudere la Germania alla cinematografia internazionale, in particolare a quella americana: furono oltre 600 le pellicole straniere che il pubblico tedesco poté vedere, riuscendo ad affezionarsi ai divi hollywoodiani che andavano per la maggiore: Clark Gable, Spencer Tracy, Barbara Stanwick, la piccola (e insopportabile...) Shirley Temple ecc.³¹ Parimenti, fu promossa ampiamente – nonostante le remore politico-ideologiche che venivano talvolta avanzate anche dalle più alte sfere – la “macchina del divismo” su modello USA, con tanto di giornali illustrati, folle in delirio, “paparazzi”, *merchandising* ecc.³²

Nel complesso, e forse anche grazie a una linea “morbida” come quella descritta, il cinema godette negli anni del regime nazista decisamente di buona salute, guardando al piano meramente commerciale e “quantitativo” (in linea ovviamente con un *trend* simile sul piano mondiale): basti pensare che, se nel 1933 in tutto il paese furono venduti 250 milioni di biglietti, nel 1942 si arrivò alla cifra di 2 miliardi.³³

²⁹ Cit. in STEPHEN LOWRY, *Cinema nazista*, in *Storia del cinema mondiale*, a cura di Gian Piero Brunetta, volume terzo [*L’Europa. Le cinematografie nazionali*], tomo primo, Torino, Einaudi, p. 414.

³⁰ ANSON RABINBACH, *La cultura nazista: nuove definizioni e approcci*, in *Storia della Shoah. La crisi dell’Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo*, a cura di Marina Cattaruzza, Marcello Flores, Simon Levis Sullam, Enzo Traverso, volume I. *La crisi dell’Europa: le origini e il contesto*, Torino, UTET, 2005, p. 469.

Sulla vasta produzione cinematografica “d’evasione” realizzata nella Germania nazista si veda anche MARY-ELIZABETH O’BRIEN, *Nazi Cinema as Enchantment. The Politics of Entertainment in the Third Reich*, Rochester, NY (USA) – Woodbridge (UK), Camden House, 2004, dove si sottolinea (p. 3-4) come l’impegno costante a promuovere film a vario titolo d’intrattenimento non rispondeva solo a una politica volta a garantire i classici *panem et circenses*, ma anche alla necessità di mantenere nelle masse una predisposizione all’«incantamento» (con riferimento weberiano forse un po’ forzato) necessaria a un regime che di “favole” (soavi o truci che fossero) doveva raccontarne da mattina a sera.

³¹ Cfr. STEPHEN LOWRY, *Cinema nazista*, cit., p. 421-422.

³² Cfr. LORENZO PELLIZZARI, *Il divismo degli anni trenta. Il dominio della forma*, in *Storia del cinema mondiale*, a cura di Gian Piero Brunetta, volume primo [*L’Europa*], I. *Miti, luoghi, divi*, Torino, Einaudi, 1999, p. 679-683.

³³ Cfr. NORBERT FREI, *Lo stato nazista*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 132.



3. *Il trionfo della volontà*: un documentario molto “movimentato”

Giunti a questo punto del nostro percorso, tratteggiate seppur per sommi capi le caratteristiche della propaganda nazista e della sua *Filmpolitik*, l'attenzione può finalmente spostarsi sulla nostra regista, che finora abbiamo evocato soltanto come testimone secondaria di una vicenda collettiva. E possiamo provare, dunque, a rispondere ad alcune domande: cosa cercava la leadership nazista, e Hitler in particolare, nella giovane e talentuosa regista? E cosa ci dice, del nazismo stesso, quella attenzione speciale? Come ella seppe corrispondere alle aspettative di questa eccezionale e così “pesante” committenza? Agì semplicemente, come sempre sostenne, quale “sacerdotessa del Bello”, o il suo fu (anche) pieno coinvolgimento culturale? Il tentativo di rispondere a queste domande ci porterà, in prima battuta, ad alcune considerazioni sulla natura “speciale” dei documentari della Riefenstahl, che si presentano immediatamente molto diversi dalla semplice registrazione “fotografica” di un evento o di una situazione.

Cosa aveva visto, dunque, in lei Hitler? Non certo la ligia adepta del partito giunto a governare la Germania, non certo una infiammata ideologa desiderosa di affermare la propria fede politica. Quello che probabilmente colpì Hitler fu qualcosa di più importante: il suo entusiasmo e la sua capacità, come giovane regista, di governare pienamente le nuove tecniche cinematografiche, di cui i leader nazisti avevano intuito la straordinaria forza suggestiva; la sua “freschezza” (non dimentichiamo che il nazismo è un movimento *giovane* e che della gioventù fa bandiera e culto);³⁴ la sua “modernità”; la sua stessa fama di brillante attrice e regista che egli aveva saputo apprezzare guardando *La bella maledetta*, il suo film del 1932 a tema “romantico-rupestre”,³⁵ e infine proprio quella “verginità politica” che la faceva apparire nient'altro che una normale donna tedesca e sulla quale la Riefenstahl tanto avrebbe insistito, con fastidiosa ripetitività, nel dopoguerra.³⁶

³⁴ Lo ha ben evidenziato George L. Mosse: «il Partito nazista conservò una certa capacità di movimento, un certo dinamismo. Era un partito di giovani. Hitler era giovane, e con lui tutti gli altri (ricordiamoci che invece negli altri partiti i posti di comando erano occupati da uomini molto anziani). La liturgia e le feste espressero tipicamente questo dinamismo, questa partecipazione di massa che le altre forze politiche, specialmente quelle troppo didascaliche, trovavano così difficile realizzare. I nazisti impartirono ai loro dirigenti locali la sensatissima istruzione di non parlare mai più a lungo di quindici minuti. In altre parole, i discorsi non erano importanti se non come parte di un rituale. Ciò vale anche per i discorsi di Hitler: quel che contava era non tanto il contenuto, quanto il ritmo» (GEORGE L. MOSSE, *Intervista sul nazismo*, a cura di Michael A. Ledeen, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 56-57).

³⁵ Si vedano le pagine che al film (tit. or.: *Das blaue Licht*) e all'intero filone del “cinema di montagna” dei primi anni Trenta dedica SIEGFRIED KRACAUER, *Cinema tedesco. Dal «Gabinetto del dott. Caligari» a Hitler (1918-1933)*, Milano, Mondadori, 1954, p. 320-327 (di questo fondamentale saggio, che si presenta come un meticoloso lavoro classificatorio di storia del cinema ma è in realtà uno straordinario sguardo psico-sociale sulla Germania weimariana, esiste oggi una nuova edizione riveduta e arricchita: *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, a cura di Leonardo Quaresima, con un'appendice di recensioni cinematografiche degli anni '20 e '30, Torino, Lindau, 2001). Scrive tra l'altro Kracauer (p. 322) che la giovane protagonista del film, Junta (interpretata dalla stessa regista), «corrisponde a un regime politico basato sull'istinto, sul culto della natura e dei miti» [sull'apprezzamento del film da parte di Hitler vedi anche la nota seguente].

Non diversamente, Susan Sontag osserva che «tutti e quattro i film della Riefenstahl, commissionati dai nazisti, che siano sui congressi del partito, sulla Wehrmacht o sugli atleti, celebrano la rinascita del corpo e della collettività, mediata dall'adorazione per un capo irresistibile. Discendono immediatamente dai film che ha girato con Fanck e dal suo *La bella maledetta*. I film sulle Alpi raccontano un desiderio per luoghi più elevati, il cimento e la sfida della natura e degli elementi; descrivono la vertigine che coglie di fronte al potere, simboleggiato dalla maestà e dalla bellezza delle montagne» (SUSAN SONTAG, *Fascino fascista*, in ID., *Sotto il segno di Saturno*, Torino, Einaudi, 1982, p. 72).

³⁶ La Riefenstahl racconta nella sua autobiografia di aver cercato, in un colloquio con Hitler, di declinare l'invito a filmare il congresso della NSDAP del 1934, adducendo la sua impreparazione politica («non so niente di questo argomento; non riesco neppure a distinguere le SA dalle SS») e di avere ricevuto la seguente risposta: «Questo è un vantaggio, che la porterà a cogliere soltanto l'essenziale. Non voglio un film noioso e tanto meno una specie di cinegiornale; le chiedo un documento visivo artistico. Gli uomini del partito non capiscono questo. La sua *Bella maledetta* è la dimostrazione che lei può farcela» (LENI RIEFENSTAHL, *Stretta nel tempo. Storia della mia vita*, cit., p. 169).



In ogni caso, la “profezia” di Hitler pronunciata durante una passeggiata su una spiaggia del Mare del Nord nel maggio 1932 («Quando saremo al potere lei farà i miei film») si autoavvera. Hitler la contatta immediatamente. La vuole alla direzione di opere che siano al tempo stesso manifestazioni artistiche e atti politicamente significativi: le riprese filmate dei congressi annuali della NSDAP a Norimberga non erano una novità, ma certo avevano un carattere essenzialmente di documentazione. Ora c’era la possibilità di mettere al lavoro un’artista capace, fascinosa, amante delle sfide: a lei si poteva chiedere un vero e proprio «documento visivo artistico», come si esprime Hitler.³⁷ È quello che accadrà per tre volte (quattro se si considera anche il film sulla Wehrmacht), a partire dal 1933: nasceranno così *Der Sieg des Glaubens* [La vittoria della fede] (1933); *Triumph des Willens* [Il trionfo della volontà] (1935), dedicati ai “congressi” del partito del 1933 e del 1934; e l’opera forse più celebre della Riefenstahl, dedicata alle Olimpiadi di Berlino del 1936, *Olympia* (1938); il quarto film, meno impegnativo, è *Tag der Freiheit* [Il giorno della libertà] (1935), di poco successivo al *Triumph* (e dedicato alla «nostra Wehrmacht» per sanare l’incidente diplomatico occorso con l’esercito che si era visto trascurato nel film sul congresso di Norimberga).

Nel caso del *Trionfo della volontà*, di cui ci si occuperà di seguito, Hitler ha particolarmente bisogno di un’opera potente e memorabile; il momento delicatissimo in cui si trovano il partito ed egli stesso lo richiede. Il Congresso del settembre 1934, infatti, segue due eventi cruciali nel consolidamento del regime: la liquidazione delle componenti interne riottose e non-allineate (soprattutto la “sinistra” rappresentata dalle SA) nella cosiddetta “notte dei lunghi coltelli” (giugno) e la morte di Hindenburg, avvenuta il 2 agosto, che permette a Hitler di assommare le cariche di cancelliere e presidente, dunque capo dell’esercito. Con il plebiscito del 19 agosto egli verrà proclamato «Führer e cancelliere del Reich». Nel giro di pochi mesi una serie di “debolezze” venivano superate definitivamente: la componente radicale del nazionalsocialismo (Röhm e le “sue” SA, Strasser ecc.) veniva rimessa nei ranghi assicurando esercito e grande capitale; le mene della estrema destra conservatrice che si era alleata al nuovo movimento sicura di poterlo «tenere al guinzaglio» (il già citato Hugenberg, che proprio queste parole aveva usato, von Papen ecc.) veniva neutralizzata, ed il potere si concentrava definitivamente nelle mani di Hitler. Tutto ciò andava ora, ancora “a caldo”, sancito nel modo più degno nel consueto appuntamento di Norimberga (*Parteitag*), con un impegno “spettacolare” se possibile ancora maggiore del solito.

Come già nel 1933, dunque, viene chiesto alla giovane regista di seguire e documentare le quattro giornate del raduno. Questa volta, però, l’impegno tecnico, creativo ed emotivo della Riefenstahl è ancora maggiore, certo in sintonia con le accresciute richieste della committenza, che d’altro canto le garantisce, com’è noto, enormi risorse umane e materiali e un notevole grado di autonomia: bisogna far lavorare il “genio” al meglio delle sue possibilità.

Il risultato è un documentario decisamente atipico, un prodotto strano, ibrido, verrebbe da dire (e lo stesso varrà per l’opera sulle Olimpiadi). Se ne accorgono subito gli osservatori dell’epoca: così, la rivista di cinema italiana “Bianco e nero”, recensendo nel 1938 *Olympia*, ricorda le precedenti opere della regista e in particolare «il film *Triumph des Willens*, documentario di attualità sul congresso nazionalsocialista di Norimberga che ella trattò *in forma insolita* creando (...) quella coesione tra inquadrature che quasi sempre manca ai documentari di attualità».³⁸

Sigfried Kracauer nel 1942, in uno studio sulla propaganda cinematografica di guerra tedesca, notava come l’elemento centrale del film fosse «il movimento incessante»³⁹ e l’adozione di tutta una serie di stratagemmi (montaggio dinamico, accorto uso della musica, le ellissi ecc.) che si

³⁷ Vedi nota precedente.

³⁸ *Olympia*, “Bianco e nero”, 2 (1938), n. 9, p. 16 (corsivo mio).

³⁹ SIEGFRIED KRACAUER, *La propaganda e il cinema di guerra nazista*, in ID., *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, cit., p. 374. Il testo, pubblicato nel 1947 come appendice di *From Caligari to Hitler*, era in origine un opuscolo pubblicato nel 1942 e commissionato a Kracauer dal Dipartimento di Stato USA nel quadro delle attività di guerra psicologica. Esso non compare nella prima edizione italiana del libro di Kracauer (*Cinema tedesco...*, cit.).



sarebbero poi trasmessi anche ai cinegiornali prodotti durante la Seconda guerra mondiale, sempre al fine di «manipolare la mente dello spettatore» il più possibile.⁴⁰

È un'impressione che sarebbe rimasta immutata, e anzi rafforzata, nella letteratura specialistica successiva. Così per esempio la *Encyclopedia of the Documentary Film* nota che il film «differisce dai cinegiornali o dai documentari dell'epoca in quanto non è mai statico; e in virtù del flusso delle immagini il film può sfuggire a forme narrative convenzionali».⁴¹ Parlando della sequenza iniziale del film (la celebre discesa dell'aereo di Hitler sulla città di Norimberga), Rainer Rother ha osservato che «è un'apertura inconsueta per un film documentario, in quanto non fa alcuno sforzo per dichiarare la sua autenticità, per convincere che quello è davvero "l'aereo di Hitler" e "il punto di vista di Hitler" (...). La forza della Riefenstahl sta nell'aver applicato gli strumenti e il linguaggio formale del film a soggetto a un documentario».⁴² Dal canto suo, l'*International Dictionary of Films and Filmmakers* insiste sulla capacità della Riefenstahl di rendere appetibile cinematograficamente una materia altrimenti noiosa e ripetitiva, movimentandola il più possibile. Così per esempio, nelle riprese della marcia dei membri del Fronte del Lavoro, scena potenzialmente assai monotona (e molto lunga), «la macchina da presa è in perenne movimento; la parata è vista dall'aria, da finestre aperte, da ponti, da veicoli in movimento ...».⁴³ Proprio per raggiungere questi obiettivi – e come poi farà più in grande per la realizzazione di *Olympia* – la Riefenstahl, che gode comunque di mezzi e risorse ingenti, sperimenta soluzioni tecniche innovative e originali: oltre alla grande quantità di operatori di cui si avvale, la costruzione di un ascensore elettrico, buche nel terreno per le riprese ecc.⁴⁴

Con tutto ciò, il film resta pur sempre *anche* un documentario (utilizzabile a tutti gli effetti come documento storico). Per quanto si sia discusso se e quanto il congresso del partito non sia stato "sovradeterminato" dal film, costruito insomma in vista della sua rappresentazione cinematografica,⁴⁵ bisogna tenere presente che evento e sua rappresentazione filmica mantengono – come ha ben sottolineato Leonardo Quaresima – la loro autonomia.⁴⁶ La scelta di farlo oggetto di un film *si aggiungeva* alla forza di quell'evento (di per sé già altamente spettacolare), non lo sostituiva né lo costituiva: i nazisti – lo abbiamo detto – ebbero una forte attrazione per il cinema, ma sapevano distinguere la politica, ancorché "estetizzata", dalle immagini.

I raduni di Norimberga, detti *Parteitage* ("giornate del partito") e impropriamente tradotti in italiano "congressi" (meglio sarebbe "raduni"),⁴⁷ costituivano un anello di quella catena di celebrazioni che venivano a configurare il quadro di una vera e propria "religione politica"⁴⁸ nella quale alla diffusione dei valori e dei principi del nuovo regime si univa strettamente il culto della persona che li incarnava e garantiva: ricorrenze come l'anniversario della presa del potere (il 30 gennaio); il

⁴⁰ Ivi, p. 361. Nei film di guerra, e già prima appunto nel *Trionfo della volontà* – osserva Kracauer – «si alimentano i suoi [del pubblico] istinti e le sue emozioni, ma si lasciano sistematicamente a digiuno le sue facoltà razionali».

⁴¹ ROBERT C. REIMER, *Triumph of the Will*, in *Encyclopedia of the Documentary Film*, Ian Aitken editor, vol. 2, New York – London, Routledge, 2006, p. 1343.

⁴² RAINER ROTHER, *Leni Riefenstahl. The seduction of Genius*, London-New York, Continuum, 2002, p. 65-66.

⁴³ *International Dictionary of Films and Filmmakers – 1. Films*, second edition, editor Nicholas Thomas, consulting editor James Vinson, Chicago-London, St James Press, 1990, p. 916.

⁴⁴ Per una valutazione di questi aspetti relativamente a *Olympia* si veda, all'interno di questo speciale, il contributo di MASSIMILIANO STUDER, [Olympia, o della modernità di un capolavoro](#).

⁴⁵ È questa la tesi di Kracauer, secondo il quale «il Congresso stesso era stato allestito per produrre *Triumph des Willens*, per far rivivere, attraverso il film, l'estasi della folla» (SIEGFRIED KRACAUER, *La propaganda e il cinema di guerra nazista*, cit., p. 374).

⁴⁶ Cfr. LEONARDO QUARESIMA, *Leni Riefenstahl*, Firenze, La nuova Italia, 1984, p. 64 e segg., dove tra l'altro la tesi di Kracauer è contestata.

⁴⁷ Come scrive Gustavo Corni, il congresso annuale della NSDAP a Norimberga «non era affatto un momento di dibattito politico, ma il punto culminante del dialogo, quasi mistico, fra "Führer" e "seguito"» (GUSTAVO CORNI, *Storia della Germania. Dall'unificazione alla riunificazione. 1871-1990*, Milano, Il Saggiatore, 1995, p. 263).

⁴⁸ Cfr. EMILIO GENTILE, *Le religioni della politica*, Roma-Bari, Laterza, 2001.



compleanno di Hitler (il 20 aprile); il Primo maggio, trasformato in «festa del lavoro nazionale»; il giorno dei caduti del movimento (il 9 novembre, anniversario del *Putsch* di Monaco).

Possiamo leggere a questo proposito una pagina di Alan Bullock, storico britannico autore nel 1952 della prima biografia scientifica di Hitler:

«I raduni di Norimberga, che si svolgevano a settembre di ogni anno, erano capolavori di tecnica teatrale, alla cui realizzazione contribuivano gli artifici più elaborati. “Avevo trascorso sei anni a Pietroburgo prima della guerra ai tempi d’oro del vecchio balletto russo” scrisse sir Nevile Henderson “ma non avevo mai veduto in fatto di grandiosità un balletto che potesse reggere al paragone con queste adunate”. Anche oggi, rivedendo i film dei raduni di Norimberga, si è ripresi dall’effetto ipnotico che esercitavano le migliaia di uomini marcianti in ordine perfetto, la musica delle bande raccolte insieme, la foresta di labari e di bandiere, le vaste prospettive dello stadio, le torce fumose, la cupola notturna formata dai fasci luminosi dei riflettori».⁴⁹

Il film dunque non mette in scena (chi mette in scena è il partito!); piuttosto, «organizza la visione, l’ascolto e la partecipazione dello spettatore immettendoli in un rituale il cui obiettivo è appunto l’affermazione e il perpetuamento dei principi basilari del nuovo Reich e della nuova politica».⁵⁰ Ce ne dà una testimonianza una pagina di Victor Klemperer, il filologo tedesco (ebreo) autore di *LTI Lingua tertii imperii*, che è insieme un interessante studio “linguistico” (Klemperer era filologo e francesista) e un ricco spaccato di vita quotidiana degli anni del regime nazista:

«19 settembre. Al cinema scene del congresso del partito a Norimberga. Hitler consacra i nuovi standardi delle SA sfiorandoli con la “bandiera di sangue” del 1923. Ogni volta che tocca la bandiera parte un colpo di cannone. Che mescolanza di regia chiesastica e teatrale! E a parte la scenografia teatrale, già solo il nome basterebbe: “bandiera di sangue”. (...) Tutta la questione nazista mediante un’unica parola viene innalzata dalla sfera politica a quella religiosa. E scena e parola hanno senz’altro il loro effetto, le persone siedono in atteggiamento intensamente devoto, nessuno starnutisce o tossisce, nessuno fa scricchiolare un cartoccio, non si sente masticare una caramella. Il congresso del partito è una funzione sacra, il nazionalsocialismo una religione...».⁵¹

Il ricordo è collocato nel settembre 1933, dunque non può riferirsi a un film della Riefenstahl (il suo primo sul partito, *Der Sieg des Glaubens*, esce il 1° dicembre 1933) ma evidentemente a uno dei documentari usuali, ma è comunque molto indicativo dell’uso che del cinema veniva fatto come strumento per *potenziare*, appunto, l’apparato di organizzazione e propaganda.

4. Il trionfo della volontà: il nucleo ideologico

Il *Trionfo della volontà*, quindi, è davvero molto di più di un pur efficace documentario. Non solo, però, da un punto di vista meramente tecnico, ma anche per il risultato “ideologico” che raggiunge: come ha ben sintetizzato Gianni Rondolino, infatti, il film

«è una straordinaria rappresentazione del nazismo, dei suoi capi, della sua organizzazione, della sua forza interna. Più che la politica, intesa come linea programmatica e costruzione ideologica,

⁴⁹ ALAN BULLOCK, *Hitler. Studio sulla tirannide*, cit., p. 363.

⁵⁰ LEONARDO QUARESIMA, *Leni Riefenstahl*, cit., p. 66.

⁵¹ VICTOR KLEMPERER, *LTI Lingua Tertii Imperii*, Firenze, Giuntina, 1998, p. 54-55.



ciò che le immagini mostrano è l'estetica del nazismo: la sua immagine esteriore, fatta di labari e bandiere, divise e sfilate, saluti e canti, parole d'ordine e volti e sguardi radiosi». ⁵²

E però – verrebbe da aggiungere – tra estetica e ideologia c'è in tutti i movimenti fascisti europei continuità e compenetrazione piuttosto che alternativa. ⁵³ Mi sembra importante sottolineare ancora una volta come in questo film la cineasta tedesca non appaia una ingenua apologeta del partito e del nuovo regime (magari in virtù di “attrazioni fatali” o... carnali su cui lo scandalismo giornalistico non ha mancato di esercitarsi), ma direi una intellettuale pienamente consapevole della costellazione di contenuti ideologici (ed estetici!) che il regime hitleriano incarnava e intendeva, ora che era giunto al potere, radicare in profondità nel corpo della nazione tedesca. ⁵⁴ Ebbene, dall'analisi del *Trionfo della volontà* si possono estrarre una serie di “momenti” (che di seguito saranno evocati da altrettanti titoli) dai quali emerge tale matura consapevolezza ideologica e culturale. Vediamoli.

L'uomo della Provvidenza. Non si può non cominciare dalla figura di Hitler, vero nucleo di tutto il film, non a caso definito da Ian Kershaw «il culto del Führer in celluloide»: ⁵⁵ Lui cala dal cielo tra nuvole grandiose, come un'entità semi-divina (ne parleremo più avanti), quindi percorre le vie della città gremite di folle festanti; Lui è il fulcro di tutta la manifestazione: gran parte degli interventi dal palco sono suoi e quando anche si assiste ad interventi di altri dirigenti (si possono vedere tra gli altri Goebbels, Rudolf Hess, Robert Ley, Alfred Rosenberg...) l'attenzione della macchina da presa è tutta per Lui, per le sue reazioni ecc. Il programma distribuito durante le proiezioni specificava che il film intendeva mostrare «quanto questa nazione appartenga al Führer e quanto il Führer le appartenga! A ogni sguardo, a ogni stretta di mano viene espressa la confessione e la promessa: “Ci apparteniamo l'un l'altro, eternamente fedeli”». ⁵⁶ Ora, il nazismo, benché certo non si esaurisse nella figura del suo creatore, trovò sempre nel culto di Hitler il suo elemento cruciale e motivo di buona parte del suo successo: non va dimenticato infatti che, sia prima che dopo la presa del potere, tanti tedeschi aderirono al nuovo regime anche in virtù dell'entusiasmo verso questo “salvatore della patria”. Da un lato, l'attesa di una simile figura era almeno dal 1918 un motivo dominante della destra conservatrice e reazionaria, ⁵⁷ dall'altro cura della leadership della NSDAP fu (almeno

⁵² La citazione è tratta dalla voce *Riefenstahl, Leni*, dovuta a Gianni Rondolino, in *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, a cura di Gian Piero Brunetta, volume terzo P-Z, Torino, Einaudi, 2006, p. 174.

⁵³ Che il fascismo comportasse la «estetizzazione della politica» fu colto chiaramente da Walter Benjamin nell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. «Il fascismo cerca di organizzare le recenti masse proletarizzate senza però intaccare i rapporti di proprietà di cui esse perseguono l'eliminazione. Il fascismo vede la propria salvezza nel consentire alle masse di esprimersi (non di vedere riconosciuti i propri diritti). Le masse hanno diritto a un cambiamento dei rapporti di proprietà; il fascismo cerca di fornire loro una espressione nella conservazione degli stessi. Il fascismo tende conseguentemente a una estetizzazione della vita politica» (WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966, p. 46 – da segnalare che la nuova edizione che Einaudi ha mandato in libreria nel 2011 guadagna una prefazione di Massimo Cacciari ma perde quella, assai più utile, di Cesare Cases, a riprova che *mala tempora currunt*). Si noti che, nel passo citato, emerge la questione evocata all'inizio attraverso le osservazioni di Hobsbawm: come offrire alle masse uscite dalla tradizionale passività politica una via di sfogo che non sia in contraddizione con il mantenimento delle strutture sociali esistenti. Secondo Benjamin la soluzione che il fascismo trova al problema si chiama “estetizzazione della politica”, alla quale le nuove tecniche di riproduzione di massa come il cinema risultano particolarmente funzionali (ancorché potenzialmente portatrici di progresso sociale se padroneggiate dalle masse rivoluzionarie coscienti).

⁵⁴ È chiaro che con queste osservazioni si intende rigettare seccamente le patetiche proteste di estraneità ideologica al nazismo opposte dalla Riefenstahl, nel dopoguerra, a chi la accusava di collaborazionismo.

⁵⁵ IAN KERSHAW, *Il «mito di Hitler»*. *Immagine e realtà nel Terzo Reich*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 79.

⁵⁶ Cit. ibidem.

⁵⁷ Le vicende dell'idea di leader salvatore in Germania vengono così riassunte da Ian Kershaw nella sua fondamentale biografia di Hitler: «Concetti di una leadership “eroica” facevano parte della cultura politica della destra nazionalista negli anni precedenti la prima guerra mondiale. Il culto di Bismark, le eccessive e quindi deluse speranze riposte nel Kaiser, le grandiose immagini di splendore imperiale e di gloria guerresca in rude contrappasso coi battibecchi di deboli



dal 1925) appunto cercare di convincere l'opinione pubblica che questa figura c'era ed era l'ex caporale di Braunau. Dopo il 1933, come abbiamo visto, l'opera in realtà non era conclusa: con il potere ormai nelle proprie mani ma "solo" un terzo dell'elettorato alle spalle, il Partito nazionalsocialista ha ancora bisogno di rafforzare la sua immagine di essere onnipotente: sarà questo uno dei compiti principali di tutto l'apparato della propaganda e, per quanto gli compete, del cinema, anche se – come ha notato Welch – nei film la figura del Führer veniva di norma evocata attraverso l'esaltazione di personaggi della storia e della cultura (da Bismark a Schiller), quasi che per la sua natura "semi-divina" non potesse essere rappresentato senza atto di blasfemia.⁵⁸ Il *Trionfo della volontà* fu la notevole eccezione alla regola.

"Hitler experience". Lo spettatore ha modo di cogliere quella esperienza "fusionale" che, nelle manifestazioni di massa, prima e dopo la presa del potere, il movimento nazista aveva sempre avuto cura di provocare, giocando sul ben noto magnetismo del suo leader e insieme su una sempre accorta e studiattissima "regia" (è proprio il caso di dire...) di contorno. Il *Trionfo della volontà* costituisce dunque, allo stesso tempo, un documento e uno strumento di quella vera e propria "Hitler experience" che tanti testimoni (la Riefenstahl tra questi, come abbiamo visto) concordano nel definire particolarmente intensa e seduttiva. Ora essa poteva essere, grazie al cinema, riprodotta e diffusa contemporaneamente in ogni città, in ogni sala cinematografica, ben al di là della partecipazione diretta alle iniziative di massa (ricordiamo che, in occasione dell'uscita di *Der Sieg des Glaubens*, Goebbels emanò una circolare, pubblicata il 2 dicembre sul "Film-Kurier", che invitava le sezioni del partito a organizzare uscite di massa per assistere al film).⁵⁹

Lo ha notato bene Stephen Lowry:

«Il film visualizza il progetto nazista di unificare l'intero *Volk* tedesco, mostrando i rappresentanti non solo di tutte le organizzazioni del partito, ma anche di tutte le regioni tedesche e di tutti i gruppi sociali. Per il modo in cui si utilizzano immagini, montaggio e musica, il film va al di là del semplice tentativo di far vedere il congresso del Partito nazista, ma ne ricrea il coinvolgimento emotivo suscitando negli spettatori le stesse forti emozioni che la liturgia rituale della manifestazione ha acceso in coloro che hanno assistito all'evento».⁶⁰

Contribuiscono a rendere quella sensazione, le immagini delle folle assiegate sulle strade al passaggio dell'auto di Hitler (con il contrappunto tra le scene di massa e i primi piani di singole persone rapite),⁶¹ le geometrie di masse che marciano, le schiere di tende della Hitler Jugend. Ma soprattutto le marce e i comizi al buio ... Era, questa delle fiaccolate notturne – com'è noto – una tipica caratteristica della propaganda nazista fin dalle origini. È facile notare come tale propensione "notturna" coincidesse sinistramente con l'impostazione irrazionalistica di fondo dell'ideologia

e meschini politicanti di partito nell'arena del Reichstag contribuirono (...) a promuovere l'idea di una redenzione nazionale. La rinascita del paese era connessa alla subordinazione a un "grande leader" che si appellasse ai valori di un "eroico" (e mitico) passato. Concetti divulgati e ovunque diffusi dalle associazioni nazionaliste, Lega pangermanista in testa. (...) Ciononostante, non si può affermare che tale ideario occupasse una posizione centrale nella cultura politica tedesca prima del 1914. Guerra e rivoluzione, tuttavia, diedero nuova linfa alle idee di una leadership "eroica". La successiva idealizzazione della "comunanza del fato" nelle trincee, le "grandi gesta" e l'eroismo di una "autentica" categoria di capi nella lotta per la sopravvivenza nazionale – minata dall'interno, secondo il mito – creò nella destra controrivoluzionaria una nuova disponibilità di massa verso l'idea di un imminente "grande leader"» (IAN KERSHAW, *Hitler. 1889-1936*, Milano, Bompiani, 1999, p. 269-270).

⁵⁸ Cfr. DAVID WELCH, *Propaganda and the German Cinema 1933-1945*, cit., p. 123-124.

⁵⁹ Cfr. LIONEL RICHARD, *Nazismo e cultura*, Milano, Garzanti, 1982, p. 237.

⁶⁰ STEPHEN LOWRY, *Cinema nazista*, cit., p. 425.

⁶¹ Ha scritto la Sontag: «Il trionfo della volontà usa ampie e sovraffollate riprese di masse alternate con primi piani che isolano una sola passione, una singola perfetta sottomissione» (SUSAN SONTAG, *Fascino fascista*, cit., p. 72-73).



nazista; come fosse, insomma, particolarmente consona a un movimento che chiedeva al popolo tedesco di marciare sulla via segnata da un... sonnambulo!⁶²

Masse in scena: estetica della “comunità organica”. Se il Führer è al centro del film, egli non sarebbe nulla se non avesse di fronte le masse, che lo amano e lo seguono. Com'è noto, differenza essenziale tra le forme politiche autoritarie, comunque declinate, e quelle totalitarie novecentesche è la presenza in queste ultime di una costante mobilitazione di massa.⁶³ Ma la “massa” che piace al fascismo è una massa di soggetti deboli e irrelati, i quali esistono come comunità di uguali solo in quanto sono tutti ugualmente subordinati al capo, da questo determinati e ordinati. E il *Trionfo della volontà* è anche e soprattutto un... trionfo di masse inquadrate, coordinate, “geometrizzate”, trasformate in «ornamenti viventi».⁶⁴ Le masse giovanili organizzate nella *Hitlerjugend* che ci vengono rappresentate prima di tutto, in forma diremmo metonimica, attraverso lo schieramento sterminato (e ordinatissimo!) delle loro tende da campeggio. E poi le masse organizzate nel Fronte del lavoro di Robert Ley, che declamano le loro provenienze geografiche rappresentando così il superamento dei particolarismi regionali nella superiore unità del Terzo Reich.

Come abbiamo visto, i *Parteitage* erano momenti di comunione mistico-religiosa tra leader e masse devote. *Questo* del resto era il tipo di nesso che il “socialismo” hitleriano prevedeva, *questo* il superamento delle divisioni di classe (nel film si può perfino assistere a uno Hitler che teorizza, per così dire, l'abolizione della divisione tra lavoro manuale e intellettuale!) spesso proclamato dal regime, *questa* la comunità perfettamente univoca, organizzata e sincronizzata che veniva contrapposta al disordine della democrazia weimariana.

Macchina e nuvole: il modernismo reazionario. Il *Trionfo della volontà* si apre all'insegna della natura e degli elementi, nella cui descrizione cinematografica la Riefenstahl era maestra, essendosi già esercitata nella *Bella maledetta*. Le prime immagini del film – la lunga sequenza iniziale – mostra infatti la discesa di Hitler a Norimberga in aereo in un severo scenario di cumulonemi. In uno scenario – come è stato da più parti osservato – degno della discesa di un messia, di una figura

⁶² Mi riferisco qui a una famosa affermazione di Hitler, che in un discorso tenuto il 14 marzo 1936, in occasione della rioccupazione della Renania da parte dell'esercito tedesco, dichiarò: «Vado con la certezza di un sonnambulo lungo il cammino tracciato per me dalla provvidenza» (cfr. IAN KERSHAW, *Hitler. 1889-1936*, cit., p. 879). Dichiarazione straordinariamente rivelatrice, fantastico lapsus ricco di risonanze (seguitemi non perché eccella in lucidità ma proprio perché sono incosciente!), queste parole furono fin da subito riconosciute dallo psicoanalista americano Walter Langer, nel profilo psicologico di Hitler che preparò nel 1943 per l'OSS, come «un'autentica confessione» (WALTER C. LANGER, *Psicanalisi di Hitler. Rapporto segreto del tempo di guerra*, Milano, Garzanti, 1975).

Va detto, infine, che una simile dichiarazione può essere interpretata anche alla luce del retroterra esoterico di Hitler e del suo *inner circle* (e su questo si rimanda senz'altro a GIORGIO GALLI, *Hitler e il nazismo magico*, Milano, Rizzoli, 1989).

⁶³ Nonostante il suo attuale abuso, con conseguente parificazione di totalitarismi “rossi e neri”, che mi lascia molto perplesso per la confusione storiografica ma anche etico-politica che porta con sé (su tutto ciò rimando a ENZO TRAVERSO, *Il totalitarismo. Storia di un dibattito*, Milano, Bruno Mondadori, 2002), il concetto di totalitarismo resta assai utile per definire forme di organizzazione politica che si caratterizzano insieme per una forte concentrazione del potere ma allo stesso tempo per un coinvolgimento largo delle masse organizzate in funzione subalterna. Nel caso specifico del nazismo, la piena irreggimentazione della società è cosa fin troppo nota per dovervi insistere. Potrà essere utile, piuttosto, citare una barzelletta che circolava all'epoca in Germania e che riporta la figlia di Thomas Mann, Erika, in un suo libro del 1938: «... il padre fa ritorno a casa e non trova nessuno. Vede un biglietto sul tavolo: “Sono alla Lega delle donne nazionalsocialiste. Torno più tardi. Mamma”. Lascia a sua volta un biglietto: “Vado alla riunione di partito. Tornerò tardi. Papà”. Dopo di lui arriva Fritz, il figlio. Anche lui lascia un biglietto: “Ho l'esercitazione notturna, durerà fino a domani. Fritz”. Hilde, la figlia, è l'ultima a rientrare. Scrive: “Devo andare alla riunione serale delle giovani naziste. Hilde”. Verso le due di notte, quando la famiglia si riunisce, scopre che ci sono stati i ladri e hanno fatto piazza pulita, cosicché ora nell'alloggio non è rimasto neanche uno spillo. Sul tavolo, però, c'è un quinto biglietto: “Ringraziamo il nostro Führer per aver potuto rubare in questa casa. Heil Hitler! I ladri!”» (ERIKA MANN, *La scuola dei barbari. L'educazione della gioventù nel Terzo Reich*, Firenze, Giuntina, 1997, p. 34).

⁶⁴ SIEGFRIED KRACAUER, *La propaganda e il cinema di guerra nazista*, cit., p. 375.



super-umana o semi-divina che scende sulla Terra. Kracauer vi vede addirittura, in linea con la tendenza paganeggiante del nazismo, «una reincarnazione del Padre Universale Odino, che gli antichi ariani [*sic*] udivano imperversare con le sue schiere sopra le foreste vergini». ⁶⁵ Forse, questo è un po' troppo, tenuto conto anche che gli stessi nazisti credevano fino a un certo punto a queste forme di *revival* neopagano che pure non mancavano (si pensi, tra l'altro, alla riproposizione delle antiche assemblee comunitarie dei Germani e altre consimili pagliacciate). Del resto, questo nuovo messia scende sulla terra... *in aereo*: appare cioè un "superuomo motorizzato". ⁶⁶ Quelle immagini iniziali sembrano contenere ed esprimere in forma cinematograficamente molto densa un carattere che sta al cuore della cultura nazista: la duplice esaltazione della natura incontaminata e sublime e del potere tecnico-industriale che non viene posto in contrasto con essa ma viene concepito e per così dire "sublimato" come manifestazione massima della volontà di potenza e di autoaffermazione di un popolo; il ritorno alle tradizioni arcaiche e preindustriali (come presa di posizione per una comunità organica e indifferenziata) e la scelta convinta della modernità tecnica come destino da accettare eroicamente (si pensi a Jünger) soprattutto in vista dell'espansione e della guerra. È quella visione che è stata definita, con efficace formula, *modernismo reazionario*. ⁶⁷

Come scrisse a questo proposito Thomas Mann, indicando un'attitudine che vedeva radicata nella mentalità prussiana e dell'impero guglielmino: «questo appunto fu caratteristico e minaccioso: la miscela di un robusto attualismo, di un progressismo produttivo, coi sogni del passato e con un romanticismo tecnicizzato». ⁶⁸

Il paesaggio. La natura, che già incontriamo con il suo volto estremo nei severi nuvoloni di apertura, ritorna poi nelle lunghe sequenze che ci mostrano la città che si prepara all'arrivo di Hitler, con i suoi bastioni, i suoi vicoli, le sculture, il fiume, i balconi fioriti (e imbandierati di svastiche) ecc. Va ricordato che «la città di Norimberga era stata scelta dai nazisti perché rappresentava molto bene lo spirito germanico e qui vediamo la Germania risvegliarsi dal Medioevo, dal Rinascimento e dai secoli che l'avevano portata fino a quel momento». ⁶⁹

L'esaltazione del borgo medievaleggiante intatto (o di una città, presentata però in vesti decisamente preindustriali) era l'alternativa alla metropoli caotica e conflittuale, popolata da ebrei, giornalisti, donne emancipate e operai sediziosi, simbolo degli anni di Weimar. Contro quel mondo, dipinto come prodotto di una fantasiosa convergenza di capitalismo e bolscevismo parimenti "giudaici" e ugualmente miranti alla decomposizione della comunità (paradosso supremo dell'antisemitismo!), la propaganda hitleriana si presentava, prima e dopo il 1933, come bastione della *Germanentum* originaria, delle sue tradizioni, delle sue radici.

Tutto ciò rivela l'intenzione di presentare un idillio paesano-contadino, la nuova Germania che corrisponde al mito neoromantico hitleriano. Per descrivere questo atteggiamento mentale, George L. Mosse cita proprio un film di propaganda del 1939, *La gioventù va dal Führer*, dedicato alla

⁶⁵ Ivi, p. 359.

⁶⁶ L'espressione «superuomo motorizzato» è liberamente tratta dal grande germanista italiano Ladislao Mittner che, a proposito della visione della guerra di Ernst Jünger, scrive: «Con Jünger, che vive le sue intuizioni tecniche come nuove, frenetiche conquiste spirituali (...), il superuomo si motorizza». (LADISLAO MITTNER, *Storia della letteratura tedesca. Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970)*, Torino, Einaudi, 1971, Tomo secondo, p. 1448).

⁶⁷ La nozione di modernismo reazionario è di Jeffrey Herf (Cfr. *Il modernismo reazionario. Tecnologia, cultura e politica nella Germania di Weimar e del Terzo Reich*, Bologna, Il Mulino, 1988). L'idea di Herf è stata quella di gettare luce sull'apparente paradosso di tanta parte della cultura tedesca weimariana, che da un lato cavalcava ed esprimeva i picchi dello sviluppo tecnico scientifico mondiale; dall'altro teneva vivo uno spirito fortemente antimodernista e reazionario, che sarebbe poi confluito nella cultura nazista.

⁶⁸ Le parole sono tratte dal celebre discorso *Germany and the Germans* tenuto da Mann nel giugno 1945 alla Library of Congress di Washington (trad. it.: THOMAS MANN, *La germania e i tedeschi*, in ID., *Moniti all'Europa*, Milano, Mondadori, 1947, p. 376).

⁶⁹ TAYLOR DOWNING, *Olympia*, in BRITISH FILM INSTITUTE, *Film classics*, vol. 1, series editors Edward Buscombe & Robert White, London-New York, Fitzroy Dearborn, 2003, p. 379-380.



marcia dei membri della Gioventù hitleriana verso Norimberga per l'annuale raduno: «la macchina da ripresa segue i gruppi della Gioventù hitleriana lungo tutto il loro percorso da ogni parte del Reich, e la Germania che vi è rappresentata è quella del paesaggio, dei villaggi e delle piccole città. Non si vede una fabbrica, né un complesso edilizio, né macchine moderne».⁷⁰

Va infatti ricordato che per il nazismo fu sempre fondamentale la tutela del paesaggio tradizionale, tanto da produrre, tra l'altro, una politica particolarmente avanzata ed accurata di conservazione del territorio, tra le prime al mondo. Tale attenzione – va anche chiarito – era di natura prevalentemente *estetica* (per quanto istanze propriamente ecologiste, nonché salutiste e animaliste, non siano mancate), nel senso che quel che si intendeva mantenere era un *contesto paesaggistico* consono alla vita della *Volksgemeinschaft*, di quella “comunità popolare” tedesca che si riteneva di tutelare (o *constituire*) parimenti tramite l'eliminazione delle opposizioni sociali e politiche, l'eliminazione degli elementi etnicamente estranei e/o corruttori (ebrei *in primis*) e la pianificazione di un appropriato spazio geopolitico euro-asiatico (il *Lebensraum*, lo “spazio vitale” che al nazismo aveva trasmesso la “scienza” della geopolitica elaborata da Karl Haushofer). Si trattava insomma di un anticapitalismo romantico, che – lo vedevamo poc'anzi – mentre evocava incorrotti paesaggi tradizionali e rurali si poteva tranquillamente accompagnare a una potente spinta alla industrializzazione e allo sviluppo tecnologico attraverso la quale il nazionalsocialismo assecondava pienamente la vicenda della modernizzazione tedesca dipanatasi nei decenni precedenti (e si pensi, in questo senso, alla motorizzazione di massa con l'introduzione della Volkswagen e la realizzazione del sistema autostradale, solo per fare alcuni esempi).⁷¹

Nel complesso, i motivi citati (e gli altri che, volendo, potrebbero essere richiamati) contribuiscono a fare del *Trionfo della volontà* uno straordinario dispositivo filmico volto alla presentazione del nazismo come esperienza totale di integrazione dell'individuo in una comunità coesa e senza conflitti, unita intorno a un capo onnipotente, sicura e protettiva, capace di dare alla “piccola gente” la sensazione di essere come per incanto trasformata in *Herrenvolk*, “popolo di signori” marciante con sicurezza verso le guerre di conquista che il rinnovato Reich si accingeva fatalmente a intraprendere. La soddisfazione del Führer alla visione del film, e la fiducia e il sostegno accordati negli anni successivi alla regista, non potrebbero essere più giustificati.

“Fascinating Leni” (per concludere)

Dopo *Il trionfo della volontà* e *Olympia* la carriera della Riefenstahl come regista del regime sarebbe terminata. Lo stesso Reich che si voleva “millenario” si sarebbe dimostrato ben più breve nella sua sanguinosa parabola. I miti della Razza, del Capo e dello stato totalitario sarebbero tramontati altrettanto rapidamente, sprofondando tra le macerie delle città e il silenzio dei loro abitanti, passati anch'essi rapidamente dalla tracotanza del “popolo di signori” a massa di senz'altro. La Riefenstahl si trovò un po' più sola e molto più ostacolata nella sua carriera. Non tutti i “valori” (estetici e non solo) che la Riefenstahl aveva rappresentato nella sua opera degli anni Trenta erano però definitivamente dimenticati. Non l'idea del “corpo sano” così centrale in *Olympia* che, perso il significato razzista-biologico, si sarebbe trasformata nel mito della salute a tutti i costi o in quello della linea perfetta propagandati dal megafono della moda e della pubblicità. Non il mito

⁷⁰ GEORGE L. MOSSE, *La nazionalizzazione delle masse*, cit., p. 272.

⁷¹ Per quanto riguarda le autostrade, grande vanto del regime ed efficace strumento “keynesiano” di riassorbimento della disoccupazione, è interessante notare – anche considerando i manifesti pubblicitari prodotti – come un intervento di carattere ingegneristico e industriale così importante fosse presentato come prosecuzione armonica del paesaggio naturale della Germania. E di fatto, sia per le autostrade che per le ferrovie furono prese molte iniziative (peraltro condivisibili, e oggi normali nei paesi avanzati) che miravano ad attenuare al massimo l'“impatto paesaggistico”.



della forza e della sopraffazione, che si sarebbe acclimatato benissimo nel nuovo ambiente economico liberale come principio di prestazione e impegno a non “restare indietro”. Non l’esaltazione romantica dell’eroico e dell’estremo che, senza più tinte tragiche, avrebbe preso le forme democratiche e massificate della “trasgressione per tutti” (non importa se realizzata tramite droghe, o automobili veloci, o pratiche sportive estreme...) tipica delle società del consumismo sfrenato. Si trova forse qui, più che in quel “fascinating fascism” a suo tempo denunciato da Susan Sontag, una delle ragioni della riscoperta della regista tedesca che, a partire dagli anni Settanta, prima negli Stati Uniti e poi in Europa, sembra interessare un po’ tutta la cultura cinematografica e non solo; e anche la ragione della natura tendenzialmente acritica di quell’entusiasmo, accompagnato dal rifiuto della sua piena contestualizzazione politica e ideologica (che vuol dire – piaccia o non piaccia – il suo pieno inserimento nella cultura del nazismo). Leni Riefenstahl può così passare, dopo qualche decennio di dovuto silenzio, da regista di punta del Terzo Reich a icona della cultura *pop*. Non fu difficile. Le bastò annusare l’aria, capire i nuovi tempi, le nuove esigenze e prendere la nuova veste di cultrice del Bello ovunque si trovi: nei raduni di Norimberga degli anni Trenta o negli abissi marini; tra i giovani “ariani” in camicia bruna o tra i corpi lucidi e nerissimi dei Nuba (altro popolo guerriero, no?). Come disse in una importante intervista del 1965 ai “Cahiers du Cinéma”:⁷² «Posso solo dire di sentirmi spontaneamente attratta da tutto ciò che è bello. Sì: bellezza e armonia. (...) Cosa vuole che le dica? Tutto quello che è realismo puro, *tranche de vie*, mediocrità, quotidianità, non mi interessa... Io sono affascinata da ciò che è bello, forte, sano, vivo». Il tutto all’insegna di una “arte per l’arte” la cui irresponsabilità civile e morale è stata sempre da lei fortemente rivendicata.

Ecco, senza aprire qui una discussione che esula dall’oggetto di questo contributo, potremmo concludere che più ancora che nell’adesione al nazismo, proprio in questa visione consiste l’elemento deteriore che la lunga vicenda artistica di Leni Riefenstahl consegna alla cultura contemporanea. Genio a parte.

⁷² MICHAEL DELAHAYE, *Leni et le loup*, “Cahiers du Cinéma”, n. 170 / 1965, p. 42-63. Traggo la citazione da SUSAN SONTAG, *Fascino fascista*, cit., p. 71.