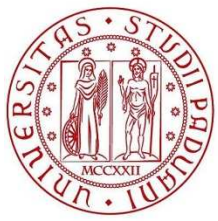


UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di laurea triennale in

DISCIPLINE DELLE ARTI DELLA MUSICA E DELLO SPETTACOLO

Tesi di laurea:

Olympia di Leni Riefenstahl visto come prototipo del documentario sportivo moderno

Leni Riefenstahl's Olympia seen as a prototype of the modern sports documentary

Relatore: Chiar.mo Prof. Mirco Melanco

Correlatore: Chiar.ma Prof.ssa Farah Polato

Laureando: Francesco Manchiaro
Matricola: 1234871

Anno accademico: 2022/2023

Indice

Introduzione Metodologica 2

Capitolo 1. Due facce della stessa medaglia: dalla Leni Riefenstahl attrice alla figura di cineasta 3

1.1. Dagli albori come attrice alla direzione del primo film 3

1.2. Il nesso Riefenstahl/Nazismo, *La vittoria della fede* e *Trionfo della volontà* 6

Capitolo 2. Olympia, stella del documentario sportivo moderno 22

2.1. La maestria di Riefenstahl al servizio dei Giochi Olimpici 22

2.2. Il prologo di *Olympia*: *Festa di popoli*. L'antichità incontra la modernità 25

2.3. Le significative riprese di alcune discipline olimpioniche 30

Bibliografia 46

Sitografia 47

Filmografia 48

Introduzione Metodologica

La presente tesi è dedicata, in buona parte, all'analisi del documentario *Olympia*: *Fest der Voelker*, *Olympia*: *Fest der Schoenheit* (1938; *Olympia*: *festa di popoli*, *Olympia*: *festa di bellezza*) la cui regia è stata curata dalla regista tedesca Leni Riefenstahl.

Con il seguente scritto, ho voluto unire la mia passione per la storia contemporanea all'ambito cinematografico/documentaristico. Gli elementi che ho utilizzato per la mia tesi sono stati alcuni saggi, dei video, gli appunti acquisiti durante le lezioni di cinema del reale e la mia preparazione. Mi sono servito soprattutto del documentario di Ray Müller *Die Macht der Bilder*: *Leni Riefenstahl* (1993; *La forza delle immagini*).

Il primo capitolo, si discosta un po' dal titolo ed è indirizzato all'individuazione del periodo storico nel quale Riefenstahl muove i primi passi come attrice e gira in particolare *Der Sieg des Glaubens* (1933; *La vittoria della fede*) e *Triumph des Willens* (1934; *Il trionfo della volontà*). Nel secondo documentario ho voluto analizzare tutte quelle peculiarità relative all'utilizzo della macchina da presa e del montaggio che in seguito servirono alla Riefenstahl per la realizzazione di *Olympia.* Proprio in relazione a *La vittoria della fede* e *Trionfo della volontà*, mi sono concentrato a tratti sui controversi e dibattuti rapporti tra la cineasta tedesca e il Nazismo.

Il secondo capitolo rappresenta il fulcro della mia tesi. È lo studio relativo alle riprese, il montaggio e alle corrispettive tecniche messe in campo dalla Riefenstahl in *Olympia*, e sottolinea la sua importanza nella storia del cinema del reale, come unicum nel panorama documentaristico novecentesco.

Capitolo 1

Due facce della stessa medaglia: dalla Leni Riefenstahl attrice alla figura di cineasta

1.1. Dagli albori come attrice alla direzione del primo film

Quando si introduce una figura come quella di Leni Riefenstahl, dobbiamo tener conto del particolare periodo storico in cui la Riefenstahl ha girato i suoi film. Il Nazionalsocialismo, spesso abbreviato con il termine Nazismo, è il governo totalitario della Germania tra il 1933 e il 1945. Adolf Hitler, cancelliere durante questi dodici anni, si prefigge di cancellare dalla faccia dell'umanità gli ebrei e di estirpare l'ideologia comunista. In un clima che vede sinagoghe assieme a libri dati alle fiamme e oppositori politici assassinati, si affaccia sulla storia del cinema Helene Bertha Amalie Riefenstahl, al secolo Leni Riefenstahl. La regista tedesca è nata a Berlino il 22 agosto 1902 ed è morta a Pöcking l'otto settembre 2003, alla veneranda età di centouno anni. Prima di essere definita la "Regista di Hitler"[1], diventa un'abile ballerina sotto la guida di Max Reinhardt e, successivamente, Arnold Fanck la dirige nel film muto *Der heilige berg* [1926; La montagna dell'amore]. Il lungometraggio rappresenta una svolta nella vita artistica della cineasta berlinese.

Il fatto di trovarsi dinanzi ad una macchina da presa e a contatto con gli sceneggiatori, probabilmente, la affascina in maniera particolare. Un'esperienza che sicuramente plasma la mente di Riefenstahl, seppure ancora un'attrice. Il film in questione è di fondamentale importanza all'interno della carriera cinematografica di lei. Fanck è senza dubbio un regista che pretende molto dai propri attori durante le riprese.

La montagna dell'amore, si configura come un lungometraggio cosiddetto iper-realistico. Questo perché non è girato all'interno di un teatro di posa o di scena. Fanck trasla il cinema dagli studios e lo porta a diretto contatto con la natura, al fine di girare senza nessun espediente. Gli attori recitano parti alquanto pericolose. Un chiaro esempio riguardo questa affermazione sta nel fatto che Riefenstahl deve imparare a scalare le montagne e a sciare. Da ballerina berlinese si trasforma in alpinista. È considerevole un'affermazione della medesima, in età ormai avanzata «Il posto da me preferito era la montagna, non c'è cima o parete ripida sulla quale non sia stata»[2] Una peculiarità presente da subito, e che poi si riflette nella carriera cinematografica di Riefenstahl, è rappresentata dalla sua caparbia determinazione. Un atteggiamento che non sfigura nemmeno al cospetto dei nazisti.

A 91 anni, nel documentario di Ray Müller *Die macht der bilder* (1993; *La forza delle immagini*) impartisce al regista istruzioni per una migliore ripresa di sé stessa. Le inquadrature, in

[1] J. Bimbenet, *Leni Riefenstahl. La regista di Hitler*, Lindau, Torino 2017.
[2] R. Müller, *Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl* (1993*; La forza delle immagini*)

tal senso, sono importanti per la buona riuscita del montaggio finale. L'attenzione quasi maniacale verso questo elemento è un insegnamento che discende da Fanck. È fondamentale, quando Riefenstahl si trova a dover affrontare il lungo e farraginoso lavoro di montaggio che riguarda *Olympia.*

Fig 1: alcuni fotogrammi che raffigurano Riefenstahl in *La montagna dell'amore*

L'esperienza maturata come attrice ne *La montagna dell'amore*, costituisce per lei un trampolino di lancio e proietta la regista berlinese verso la regia cinematografica. Tuttavia, negli anni seguenti, diversi sono i titoli che la vedono protagonista come interprete: *Der groβe Sprung* (1927; *Il grande salto*), *Die weiβe Hölle vom Piz-Palü* (1929; *La tragedia di Pizzo Palù*), *Stürme über dem Montblanc* (1930; *Tempeste sul Monte Bianco*), *Der weiβe Rausch. Nueue Wunder des Schneeschuhs* (1931; *Ebbrezza bianca. Le gioie dello sci*), *S.O.S. Eisberg* (1933; Id). Riefenstahl attinge molto dagli insegnamenti di Fanck e nche da quelli di Georg Wilhelm Pabst

> «Apprende i principi fondamentali della recitazione, dal drammaturgo Carl Mayer (collaboratore del regista Friedrich Wilhelm Murnau) e dallo sceneggiatore ungherese Béla Balàzs si avvia al passaggio di ruolo alla regia e alla scrittura del suo primo film di finzione nel primo periodo sonoro»[3].

Il lungometraggio *Das blaue Licht*: *Eine berglegende aus den Dolomiten* (1932; *La bella maledetta. Leggenda alpina sulle Dolomiti*), rappresenta un successo su scala mondiale. È proiettato per diversi mesi a New York e a Londra. Da sottolineare il parallelismo tra questo film e la vita reale, proposto dalla stessa Riefenstahl.

[3] M. Melanco, *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2020, cit. p. 300

«Questa Junta, che nel film è una specie di strega, la ho interpretata e vissuta come una premonizione della mia vita. Junta è stata amata e anche odiata, e lo stesso è successo con me. Così come la protagonista de *La bella maledetta* perde i suoi ideali con la rottura del cristallo, così ho perso anche io i miei ideali alla fine di questa terribile guerra. In un certo senso, questo film è stato premonitore del mio stesso destino»[4].

Fig 2: Un fotogramma che raffigura Riefenstahl ne *Il grande salto*. Anche qui, come nel precedente *La montagna dell'amore*, è da notare il paesaggio dolomitico sullo sfondo.

La bella maledetta è il frutto del sodalizio artistico tra Riefenstahl e lo sceneggiatore Balàsz. Quest'ultimo, pseudonimo di Herbert Bauer, è nato a Szeged il 4 agosto 1884 ed è deceduto a Budapest il 17 maggio 1949. Di religione ebraica, dopo la collaborazione con la cineasta tedesca è costretto a fuggire dalla Germania per riparare a Mosca, dove insegna al VGIK (Istituto statale pan-russo di cinematografia). La tenacia di Riefenstahl e l'apparato tecnico messo a disposizione da Balàsz convergono in tutta la loro completezza in *La bella maledetta*.

Da un punto di vista organizzativo, lo sceneggiatore ungherese si occupa di definire i dialoghi, nel momento storico in cui il cinema comincia a parlare. La cineasta cura invece le inquadrature. È importante, ancora una volta, quest'ultimo aspetto. Riefenstahl intende allacciare i principali coefficienti scenici legati alle immagini. Studia la fotografia. Le riprese raggiungono una perfezione e convergono sui significati narrativi in essere. La consistenza di un'inquadratura, secondo la cineasta, non deve essere relativa, ma assoluta.

Un aspetto da non trascurare, da un punto di vista estetico, riguarda la scelta di determinate location per effettuare le riprese, con i relativi sopralluoghi. Nulla è lasciato al caso. Un'attenzione scrupolosa che deriva da Fanck. La forte collaborazione tra Riefenstahl e Balàsz ne *La bella*

[4] R. Müller, *Die Macht der Bilder*: Leni *Riefenstahl*(1993 *; La forza delle immagini*)

maledetta, trova riscontro anche nella sceneggiatura stessa. In essa, la regista suggerisce la tipologia di lenti da utilizzare assieme all'apertura focale delle medesime e seleziona, anticipatamente, la zona più preposta atta a disporre la cinepresa.

È significativo, infine, come le particolari pellicole ultrasensibili per girare in notturna prendano il nome di Riefenstahl. Sono state concepite, esclusivamente per lei, dall'AGFA, casa di produzione di immagini tedesca. Vengono impiegate per la realizzazione dell'azzurro che inebria la caverna dei cristalli preziosi per esaltare le rifrazioni della luce, senza l'ausilio del chiarore artificiale. La magnificenza espressa da *La bella maledetta*, non passa certo inosservata a Hitler, che al vertice del NSDAP (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei; Partito Nazionalsocialista Tedesco dei Lavoratori), intende usare la maestria della Riefenstahl per un'imponente opera di propaganda.

1.2. *Il nesso Riefenstahl/Nazismo, La vittoria della fede e Trionfo della volontà*

> «Quando giravo *La bella maledetta*, non sapevo nemmeno dell'esistenza dei nazionalsocialisti. Non conoscevo il nome di Hitler, non ne avevo la minima idea. Il giornalista Ernst Jager un giorno, mi disse di andare ad un'adunata del Partito Nazista, poiché Hitler teneva un discorso al palazzo dello sport di Berlino. Aggiunse, poi, che se io avessi ascoltato una sua orazione, il mio destino sarebbe probabilmente cambiato. Domandai cosa volesse dire con "il mio destino". Jager mi consigliò solo di andarci e basta. Mi incuriosii e ci andai. Questo fu il mio destino»[5].

Con queste parole, la Riefenstahl descrive il suo avvicinamento al Nazismo. Ella assiste per la prima volta ad una manifestazione politica, e ne rimane toccata al tal punto da scrivere in prima persona una lettera a Hitler. Il dittatore contraccambia e riserva parole di elogio per la danza della cineasta nel primo film come attrice, *La montagna dell'amore.*

La suggestione che una figura come l'autocratico tedesco esercita sulla Riefenstahl, diviene maggiore quando i due si incontrano di persona. Al di fuori della scena politica, Hitler si muove in maniera semplice e spontanea, e ciò è fonte di interessamento da parte della regista. Il dittatore capisce la vitalità prorompente e la forza della Riefenstahl, ed intende servirsene per i propri scopi propagandistici. L'immagine pavida della cineasta, che ancora attrice, solca le cime delle Dolomiti, rappresenta l'irragiungibilità. Un aspetto osannato proprio da Hitler. Nonostante tutto, però, la regista non conosce ancora il progetto politico del cancelliere.

Quando la Riefenstahl chiede delucidazioni in riferimento all'antisemitismo, causa per cui Balàsz è costretto all'esilio, è categorico il rifiuto di proferire parola da parte di Hitler. Il rapporto

[5] R.Müller, *Die Macht der Bilder* :*Leni Riefenstahl*(1993 ; *La forza delle immagini*)

che intercorre tra il Nazismo e la cineasta, però non riguarda il solo despota tedesco. Non si conosce con chiarezza quel filo conduttore che lega la Riefenstahl al ministro della Propaganda del Terzo Reich, Joseph Goebbels.

> «La cineasta raccontò di quella che, nei mesi a seguire il suo colloquio con Hitler, si manifestò come una vera e propria persecuzione ai suoi danni da parte del Ministro della Propaganda Goebbels. Già dai loro primi incontri egli le manifestò un amore tanto appassionato quanto non corrisposto. Stando ai diari personali del ministro, nel 1933 Riefenstahl si trattenne in varie occasioni, in ambigui incontri informali con Hitler, insinuando a una relazione tra i due. Negli anni del dopoguerra, la regista rigettò categoricamente, talvolta con impeto, le accuse mosse da Goebbels. Lo definì un genio della menzogna, una serpe e bugiardo patologico capace solo di diffamare chi lo respingeva»[6].

Non si sa, di preciso, a chi credere oggi. Le contraddizioni sono diverse, da ambo i lati. Nonostante un primo rifiuto da parte della Riefenstahl, che voleva continuare a perseguire la carriera di attrice, ella accetta di girare il primo film di propaganda per Hitler, *La vittoria della fede* (1933; *Der Sieg des Glaubens*). A tal proposito, la cineasta afferma «Venne alla luce un talento, una predisposizione che non sapevo di avere. Non avevo mai girato un documentario, non possedevo la benché minima esperienza e non volevo fare nemmeno la regista. Ma non mi potei tirare indietro»[7]. È vero, però, che la Riefenstahl non vuole neanche farlo. La proposta è davvero di un'appetibilità unica. Accedere alla cerchia ristretta di colui che è cancelliere in quel momento, e che si appresta a divenire il Fuhrer di tutta la Germania, significa denaro, carriera e popolarità.

La vittoria della fede è un mediometraggio girato a Norimberga, nell'estate 1933, in occasione del primo congresso del Partito Nazista dopo l'ascesa al potere. Il film rappresenta uno dei primi tentativi di autorappresentazione del Regime. Hitler, seppure ancora cancelliere, si serve del talento della Riefenstahl per esaltare l'immagine del suo partito ancora in fase di formazione e di assestamento delle gerarchie.

> "La cineasta si trova a lavorare su un set non organizzato come vuole lei, benché le siano stati affiancati cinque abili operatori di macchina (Sepp Allgeier, Franz Weihmayr, Walter Frenz, Richard Quaas, Paul Tesch). Un gruppo ritenuto numericamente esiguo per riprendere il congresso nazionale della NSDAP in occasione del *Reichsparteitag* del 1933"[8].

[6] https://www.cinefacts.it/cinefacts-articolo-958/leni-riefenstahl-parte-ii-trionfo.html.
[7] Le donne di Hitler, *Leni Riefenstahl la regista,* La Storia Siamo Noi, Rai Tre.
[8] M.Melanco, *Cinema tra contaminazioni del reale e politica,* pp.303.

Anche se *La vittoria della fede* si discosta molto, in termini di organizzazione e riprese, da *Il trionfo della volontà* e da *Olympia*, consente di catalogare un aspetto chiave che riguarda la figura di Hitler, ovvero la sua carismaticità trascinante. Non solo. L'importanza dell'estetica deve trasparire anche nell'organizzazione delle adunate. In *La vittoria della fede*, la Riefenstahl non dispone ancora dei fondi e del pieno controllo dei contenuti che le sono messi a disposizione, dal NSDAP. Le inquadrature sono spesso maldestre, non studiate. Hitler, assieme agli altri vertici del partito, appare come un neofita, nei movimenti, a cospetto della macchina da presa. Questo genera, talvolta, dei momenti di comicità involontaria. L'idea di base ne *La vittoria della fede*, è quella di sormontare la staticità tipica dell'informazione, riscontrabile nell'attualità appartenente ai cinegiornali. Vi è il bisogno di realizzare una forma comunicativa che deve fare leva, in maniera positiva, sull'inconscio delle persone. Tuttavia, questo primo documentario di propaganda viene in seguito distrutto per volere dello stesso Hitler. Accanto al dittatore appare in diversi fotogrammi Ernst Röhm, nel 1933 generale capo delle *SA* (Sturmbabteilung, ossia "squadre d'assalto", primo corpo para-militare del partito nazista). Hitler non può permettere dualismi al potere, specialmente quando si tratta di un rivale scomodo come Röhm. In quella che viene definita come *La notte dei lunghi coltelli,* (*Röhm-Putsch*), tra il trenta giugno e il primo luglio 1934, si procede all'assassinio, per ordine diretto dello stesso Hitler, dei vertici delle *SA*.

Dopo la sua distruzione per motivi politici, *La vittoria della fede*, è ritenuto perso. Solo molto più tardi, negli anni Ottanta, una copia del documentario è rinvenuto nella Germania-Est. Dal 2015, la pellicola non è più disponibile per la proiezione. Tralasciando il forte astio politico tra Hitler e Röhm, *La vittoria della fede* è definita dalla stessa Riefenstahl come una "prova generale"[9]. Questo, comunque, consente alla regista di tastare e preparare il terreno in primis per *Il trionfo della volontà* e successivamente per *Olympia*. L'enorme successo di pubblico, innescato dal forte effetto propagandistico de *La vittoria della fede*, persuade Hitler che desidera realizzare un nuovo film celebrante, questa volta in maniera ancor più poderosa, la prestanza del Terzo Reich. *Il trionfo della volontà* (1934; *Triumph des Willens*) uscito nel 1935, è il secondo lungometraggio di propaganda per il partito nazista che vede, ancora una volta, Riefenstahl dietro la macchina da presa.

Il documentario in questione è costituito da immagini girate a Norimberga, in occasione del primo raduno da quando Hitler diventa Führer della Germania, tra il 4 e il 10 settembre 1934. La cineasta, riguardo al lungometraggio, dichiara

> "Per *Il trionfo della volontà*, ebbi solo dieci giorni di tempo per i preparativi. All'inizio avevo affidato la direzione del film al regista Walter Ruttmann. Io non volevo realizzarlo, non

[9] *Ivi*, p. 304

perché fossi contraria al partito nazista o facessi parte della resistenza. Io preferivo solamente recitare"[10].

Nonostante questa dichiarazione, però, il film è organizzato e prodotto, in ogni suo aspetto, a regola d'arte. La perfezione delle riprese è quasi spietata. *Il trionfo della volontà* è considerata una delle pellicole di propaganda con maggiore efficacia del XX secolo. Riefenstahl stilizza la realtà, enfatizzando gli slogan nazisti. La tecnica registica impiegata dalla cineasta è magistrale: 40 cineoperatori vengono dislocati in numerosi punti di osservazione studiati, precedentemente, in maniera accurata.

Fig.3. Lo studio di un punto di vista da parte di Riefenstahl e dei suoi collaboratori in *Il trionfo della volontà*.

Per il raggiungimento della massima completezza in termini di riprese, Riefenstahl compie un vero e proprio addestramento nei confronti degli operatori di macchina. Essi devono spostarsi continuamente, dato il cospicuo numero di inquadrature. Sono accuratamente scelti e, successivamente, inviati come tirocinanti a riprendere competizioni di atletica.

«Fautori del progetto assieme alla cineasta e alla miriade di cineoperatori sono Sepp Allgeier, Otto Lantschner e Guzzi Lantschner. I cameramen sono posizionati sui tetti, sdraiati per terra, persino su pattini a rotelle. Viene addirittura concesso il permesso di effettuare riprese dalla

[10] Le donne di Hitler, *Leni Riefenstahl la regista,* La Storia Siamo Noi, Rai Tre

macchina del Fuhrer. Gli operatori sono vestiti da *SA* in modo che nessuno, con i suoi vestiti civili, possa disturbare la solennità delle immagini»[11].

Migliaia di comparse sono impiegate ne *Il trionfo della volontà*. L'intensità artistica del lungometraggio è la rappresentazione di Hitler come unico indiscusso protagonista, quasi a somigliare a un dio. La Riefenstahl vuole conferire alle inquadrature il massimo della varietà. Le macchine da presa sono piazzate nelle posizioni più insolite, non in maniera casuale. Lo sguardo di tutti i presenti deve essere rivolto in alto, verso Hitler, che osserva le masse in maniera tale da designare una sorta di idillio fra lo stesso Führer e il suo popolo. Proprio in riferimento alla folla, ne *Il trionfo della volontà* si possono distinguere numerosi primi piani. Nel cinema del reale gli attori non sono professionisti, le persone riprese compiono azioni di vita comuni anche in assenza di una macchina da presa. La significatività delle immagini riprese dal basso, unita ad un sapiente utilizzo della prospettiva, è emblema dell'estetica pensata dalla Riefenstahl. Per la cineasta è fondamentale movimentare le inquadrature. A tal proposito, utilizza un piano con un carrello circolare per spostare la cinepresa. Il Führer è immortalato quindi da diverse angolazioni, il più delle volte in primo piano.

Il trionfo della volontà viene considerato un lungometraggio innovativo per la sapiente congegnazione che vede, da un lato l'utilizzo del suono in presa diretta, e dall'altro quello relativo al sonoro aggiunto successivamente. È presente una notevole differenza tra suoni diegetici e suoni extradiegetici. Nel primo caso, essi riguardano ad esempio, la voce di Hitler registrata nel momento reale in cui il dittatore conversa con il popolo. Nel secondo caso, comprendono quei suoni, come le musiche, inseriti tramite il montaggio finale. La Riefenstahl traduce, dal punto di vista cinematografico, le frasi di maggior spessore proferite dalla bocca del Führer in linguaggio corporeo e fisicità.

> «All'apertura del congresso segue la giustapposizione di sequenze che rappresentano altrettanti rituali: l'appello agli uomini lavoratori, l'incontro fra il capo delle *SA* Victor Lutze e gli aderenti al corpo, il richiamo ai giovani della *Hitlerjugend* (Gioventù hitleriana), la parata della *Wermacht* (Forze Armate Tedesche), l'appello ai funzionari del partito, la commemorazione dei caduti e il rinnovo di fedeltà al NSDAP»[12].

Sapientemente, la Riefenstahl enfatizza ciascuno di questi momenti attraverso la maestria cinematografica di cui è dotata. Ogni istante, in questo senso, deve caratterizzarsi come

[11] M.Melanco, *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*, pp.309.
[12] A.Floris, *Fra Cinema e Storia: i documentari di Leni Riefenstahl sui congressi nazionalsocialisti a Norimberga.*

rafforzamento del legame tra Hitler e il suo popolo. Le immagini sono emblema della rappresentazione del potere e della sua legittimazione.

Una significativa innovazione ne *Il trionfo della volontà*, è la mancanza di una voce narrante che scandisca l'enfasi della pellicola. Questo perché è forte la necessità di arrivare direttamente alle masse, senza interporre nulla.

> «Si prende distanza dal tipico cinegiornale, elevando il ruolo recitativo a un livello artistico prima sconosciuto per un film di cinematografia documentaria"[13]. Hitler inebria il popolo con promesse relative a "orizzonti di pace e lavoro»[14],

lusingando in tal senso il piano politico offerto dal NSDAP.

Le parole del Fuhrer anticipano anche la promulgazione delle Leggi di Norimberga del 1935, che sanciscono la politica antisemita del Terzo Reich.

Fig.4. Fotogrammi raffiguranti membri del *RAD* (Reichsarbeitsdienst, corpo ausiliario di supporto alle forze armate ufficiali).

In *Trionfo della volontà* ne sono presenti circa 52.000, e simboleggiano la futura forza militare, come se i loro strumenti non dovessero rappresentare solamente dei semplici badili, ma fossero fucili. La Riefenstahl, tramite il ricorso ai primi piani, mette in luce l'appello verbale dei singoli soldati, che si esprimono citando la rispettiva area geografica tedesca di provenienza (Baviera, Pomerania Konigsberg, Slesia, Dresda e infine le rive del Danubio). Hitler garantisce poi ai membri del RAD la loro presenza alla base della nascita della nuova Germania. È presente

[13] M.Melanco, *Cinema tra contaminazioni del reale e politica,* pp.306.
[14] *Ibidem.*

«Un popolo formato da gruppi etnici simbolicamente rappresentati dagli strumenti di lavoro, oggetti (zappe, seghe, forconi) utilizzati al posto delle armi: alzandoli verso il cielo il richiamo militaresco "dell'esserci" (all'adunata) è forte così come l'unità determina uno stato di euforia collettiva condivisa»[15].

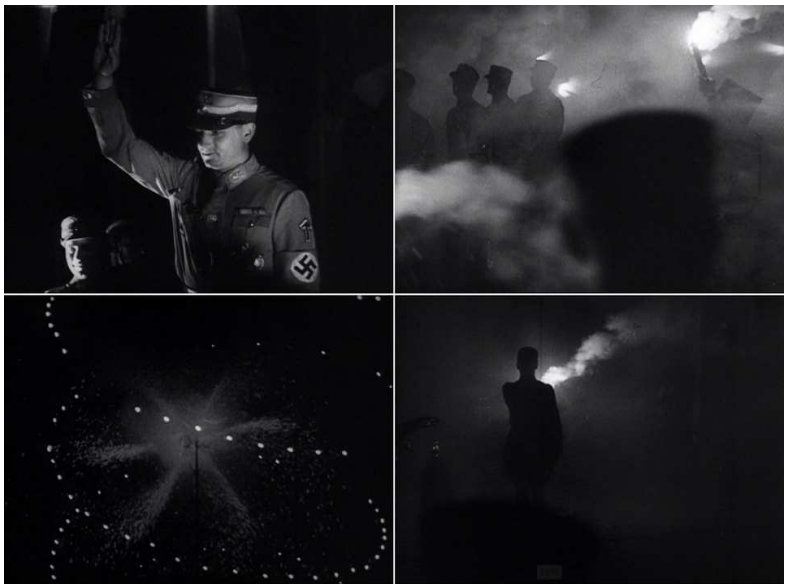


Fig.5. Fotogrammi riguardanti scene in notturna.

File di assaltatori in marcia vengono rappresentati nell'oscurità, con bandiere e simboli del Terzo Reich. Man mano che l'atmosfera drammatica si sviluppa, Hitler e il nuovo leader delle *SA* Victor Lutze, emergono dall'ombra e dalla luce.

In una breve orazione, Lutze assicura ai compagni riuniti che egli rimane il medesimo *stormtrooper* delle marce concernenti gli albori del *NSDAP*. Simultaneamente, l'attuale comandante delle *SA*, sopravvissuto alla *Notte dei lunghi coltelli*, si erge al di sopra dei suoi commilitoni. Questa supremazia è sublimata dalle inquadrature di Riefenstahl. L'enfasi della narrazione è incentrata anche sul predominio del fuoco. È l'emblema della fratellanza di sangue, del cameratismo riguardante gli assaltatori nazisti. La combustione delle torce, storicamente, intende rappresentare l'ardore della particolare rivoluzione presente nel momento delle riprese. Una varietà di artifici pirotecnici, infine, conferisce alle inquadrature di Riefenstahl un'atmosfera di misticismo. La precedente scena notturna, con gli appartenenti alle *SA* impegnati a marciare e a brandire torce roventi, lascia ora spazio alla luce del sole. Il chiarore inebria i volti della gioventù tedesca, costituita da membri di aspetto ariano. Essi, a differenza dei veterani del Partito nazista, non hanno vissuto le trincee della Grande Guerra o i movimentati primi anni di vita del *NSDAP*.

[15] *Ivi* p. 307.

Fig.6. Fotogrammi inerenti la cosiddetta *Gioventù hitleriana*.

Dopo l'ovazione del pubblico per l'ingresso sulla scena di Hitler, il *Reichsjugendführer* della *Gioventù hitleriana* Baldur von Schirach presenta i suoi pupilli al cospetto del Führer. Il leader della Germania nazista si rivolge ai giovani con entusiasmo e sottolinea il loro ruolo nella costruzione di un grande futuro ricco di prosperità. Anche se Hitler indirizza la propria orazione a ragazzi e ragazze, non sembrano esserci volti femminili tra la folla.

> «I giovani che assistono al discorso del Führer sono parte del paesaggio antropomorfico ed esprimono, fondendo sistemi interpretativi simbolici, il passato al presente. Grazie alla loro giovinezza appaiono come una massa aggregata che sembra avere la forza di poter e voler affrontare il futuro con grande determinazione».[16]

> «Riefenstahl traduceva la frase del Führer "carne della nostra carne, sangue del nostro sangue" in corpi, fisicità e linguaggio corporeo. In *Trionfo della volontà* il suddetto linguaggio e la fede diventavano un tutt'uno, e questo impressionò terribilmente noi giovani. Insomma, volevamo diventare gli eroi di Hitler».[17]

Hitler, il Presidente del Reichstag Hermann Göring e il feldmaresciallo Werner von Blomberg esaminano con attenzione una parata militare a Norimberga. Questa, molto probabilmente, è la scena più breve concernente Trionfo della volontà. Essa è stata modificata apposta tramite il montaggio, al fine di essere concisa, a causa delle pessime condizioni meteo, e della temporaneità dell'evento stesso.

[16] *Ivi* p. 310.
[17] Le donne di Hitler, *Leni Riefenstahl la regista*, La storia Siamo Noi, Rai Tre.

Fig.7. La "forza" militare al cospetto del Führer.

È evidente il notevole contrasto tra la cavalleria e i soldati che conducono moderni veicoli da combattimento. Questo rappresenta il riflesso degli anni tra le due Guerre Mondiali, quando la Germania si appresta a effettuare un imminente programma di riarmo su vasta scala.

Quando Hitler scruta le truppe, è eloquente la sua espressione facciale in questa scena, volta al sorriso e persino alla risata. È uno degli sporadici momenti dove ciò accade, all'interno di *Trionfo della volontà*. Il Führer osserva quelle forze armate, ancora lontane dall'acquisire il potere, ma che recentemente gli hanno prestato un personale giuramento di fedeltà.

> «*Trionfo della volontà* seleziona gli elementi, li classifica per importanza, li accorpa e arriva a distribuirli nel suo corso secondo una strategia che ne amplifica la portata. Così facendo, se nella sfera informale il rito non è funzionale all'ottenimento di specifici risultati, esso viene escluso. Trova invece ampio spazio nella sfera formalizzata, anche in quei momenti apparentemente o falsamente informali».[18]

Circa 180.000 membri del *NSDAP* e uno svariato numero di ospiti, entrambi provenienti da tutta la Germania, riempiono lo *Zeppelin Field* (un'area preposta per i raduni a Norimberga). Un'incredibile quantità di stendardi con svastica sventolano in aria, dando il benvenuto al Führer. In questo caso, è considerevole il messaggio di propaganda, incentrato sul suo motivo chiave: la personalità di Hitler come indiscusso capo della nazione. Il Führer domina la scena e si erge sulle masse dall'alto del suo piedistallo, talvolta con il volto oscurato dal buio e dalle bandiere. Un'enorme aquila di legno è posizionata alle sue spalle. Hitler, nella sua orazione, si appella alla Germania facendo riferimento alla provvidenza e al fato.

[18] A.Floris, *Fra Cinema e Storia: i documentari di Leni Riefenstahl sui congressi nazionalsocialisti a Norimberga*.

Fig.8. Un chiaro esempio di propaganda.

Spiega inoltre che egli si è unito al *NSDAP* per prodigare un luminoso futuro alla Germania. Il Führer conclude il suo discorso invocando a prestare giuramento, d'ora in poi, ogni giorno costantemente, in favore della nazione, del Reich e del popolo. Le sue ultime parole sono *Sieg Heil* (saluto *alla vittoria*).

> «Sono certamente presenti elementi portatori di una dimensione simbolica propri della ritualità nazista. In tal senso, basta osservare la ripetizione di gesti e parole dal carattere "magico" e sacralizzante, come il braccio alzato con la mano aperta oppure le parole *Heil Hitler* o *Sieg Heil*. La naturalezza, l'entusiasmo, il gioco di sguardi scambiati tra il Führer e la folla caratterizzano questo momento e lo contraddistinguono per spontaneità e informalità, privandolo in qualche modo della dimensione cerimoniale».[19]

La Riefenstahl conferisce a Hitler l'immagine di un leader a capo di una nazione in tutti i suoi aspetti. Un uomo che non si limita ad occuparsi solamente degli affari interni riguardanti il suo partito o agli incontri con gli alti vertici del *NSDAP*. Il Führer fornisce una visione del futuro riguardante la Germania, dando significato all'esistenza della stessa infondendo nelle menti del popolo ideali simili di giuramento.

La macchina da presa ritrae l'oratore da varie angolazioni, soprattutto dal basso verso l'alto. Il pubblico appare sovrastato dalla figura del Führer. Le inquadrature mettono in risalto l'immagine di Hitler, ne risultano una serie di forti emozioni, come uomo del popolo. Una lunga distanza dai microfoni pare suggerire che il Führer non necessiti di amplificare la propria voce per raggiungere le migliaia di persone presenti.

[19] *Ibidem*.

Fig.9. Una cerimonia di massa.

Una moltitudine di individui si riunisce nell'arena *Luitpold*, situata nella parte occidentale di territorio utilizzata per il Raduno. Da un lato, è presente *Ehrenhalle*, una sala commemorativa per i soldati caduti durante la Grande Guerra. Dalla parte opposta invece, è ubicato un grande palcoscenico, la cui decorazione risulta eseguita dagli architetti del Führer, fra i quali spicca Albert Speer. Si possono distinguere tre grandi stendardi raffiguranti svastiche, degli anaglifi in pietra, bandiere di partito più o meno piccole e immagini di aquile. La panoramica dell'evento è sapientemente catturata dalla macchina da presa. Circa 97 000 membri delle *SA* e 11 000 appartenenti alle *SS* (*Schutzstaffel*, ossia *squadre di protezione*) sono riuniti per rispondere alla chiamata del Führer.

Soltanto tre mesi prima, durante la *Notte dei lunghi coltelli*, Hitler ha eliminato ogni pericolo di dualismo al potere. Ancora una volta, la parata di *Luipold* testimonia la grande unità della nazione. Mentre la cinepresa si concentra nell'effettuare un primo piano, tre figure attraversano l'arena, dal podio verso la sala commemorativa di *Ehrenhalle*. Si possono distinguere Hitler, il comandante delle *SS* Heinrich Himmler e il nuovo capo delle *SA* Viktor Lutze. Le colonne di circa 100 000 uomini formano un varco aperto al centro dell'arena, e i tre comandanti rendono omaggio ai caduti della Grande Guerra. Questa sequenza è la più imponente e austera di tutto *Trionfo della volontà.* La musica diegetica, per meglio risaltare la grandiosità dell'evento, diventa ad andamento lento. Il montaggio finale include fotogrammi girati dalla stessa Riefenstahl con una delle macchine da presa. Riguardo al notevole livello di espressività artistico/cinematografica dei fotogrammi nella figura della pagina precedente, la cineasta dichiara

> «Queste riprese appartengono ad uno dei passaggi che amo di più, perché ho messo in risalto il lato solenne. Vennero effettuate con un grande teleobbiettivo che intensificò l'effetto delle bandiere. Ma non è l'unico elemento degno di nota. L'effetto raggiunto dal carrello

cinematografico è notevole, contemporaneamente la cinepresa effettua delle panoramiche a destra e a sinistra. Così facendo, le due inquadrature somigliano ad un cerchio, e l'immagine acquista intensità. Le file delle bandiere si sovrappongono grazie alle diverse angolazioni della macchina da presa. Il montaggio gioca un ruolo fondamentale. Esso conferisce alle riprese un effetto di danza, secondo un ritmo preciso, in sincrono con la musica».[20]

Dopo aver deposto le ghirlande sul monumento ai caduti, Hitler, Himmler e Lutze tornano sul podio dalla parte opposta nel campo di *Luitpold*. I comandanti delle *SS* e delle *SA* occupano i posti a lato della tribuna principale, dove il Führer passa in rassegna una parata delle sue fedeli formazioni. Lutze si rivolge a Hitler garantendogli che gli appartenenti alle *SA* eseguiranno con orgoglio, in futuro, qualsiasi ordine emanato dal Führer. Egli stesso, a questo punto, si rivolge al pubblico riunito. Nella sua orazione, Hitler si riferisce a coloro che senza successo hanno tentato di infangare la grandezza delle *SA* e menziona una "grande ombra", ora superata, che in passato ha rappresentato la rovina della Germania. Dopo il suo discorso, il Führer procede con la cerimonia di consacrazione della bandiera. Si muove lungo la linea degli assaltatori, membri delle *SA*, con il suo stendardo personale noto appunto come "bandiera insanguinata". Tale commemorazione affonda le proprie radici nel passato. Si riferisce infatti al fallito colpo di stato del 9 novembre 1923, ricordato come *Bürgerbraü-Putsch* (*Putsch di Monaco* o *Putsch della birreria*). Hitler tocca personalmente l'angolo degli stendardi con la propria bandiera, e fissa negli occhi ogni soldato che sorregge il simbolo del partito. È eloquente la drammaticità di tale scena, suggellata dalla macchina da presa, che quasi ricorda l'infausta notte del *Pustch di Monaco*. In seguito, le pistole sono estratte dalle fondine e vengono esplosi alcuni colpi.

Fig.10. Il Führer passa in rassegna una parata militare.

[20] R.Müller, *Die Macht der Bilder* :*Leni Riefenstahl*(1993 ; *La forza delle immagini*)

I festeggiamenti del Raduno nazista si spostano dal luogo principale, situato all'interno del territorio meridionale di Norimberga, per approdare nelle strade della cittadina tedesca. L'enfasi che scandisce la narrazione è ancora incentrata su Hitler. In questa sezione di *Trionfo della volontà*, il Führer non rappresenta solamente il potere politico e la forza del *NSDAP* come unico partito politico in Germania, ma egli è anche un capo militare. Hitler appare, ancora una volta, separato dalle altre persone, compresi i funzionari di partito, per mezzo di uno spazio aperto dietro di lui. Il Führer tiene le proprie mani vicino al petto e passa in rassegna interminabili file di uomini in marcia, dapprima all'interno di un'auto in movimento e poi in posizione statica.

La prospettiva offerta dalla macchina da presa mostra i ministri del Terzo Reich, inclusi Göring e Goebbels, visivamente al di sotto rispetto a Hitler. L'operatore riprende il Presidente del *Reichstag* e il Ministro della Propaganda da una particolare visuale, molto in alto. Il Führer appare sempre al di sopra della folla. La cinepresa si occupa di seguire tutti i suoi movimenti e le sue espressioni facciali, rigorosamente dal basso verso l'alto.

La Riefenstahl, quale regista, si è assiduamente impegnata in tutte le fasi riguardanti la produzione di *Trionfo della volontà*. Inizialmente, per quanto concerne le riprese cinematografiche della parata militare sopra descritta, la cineasta affida il montaggio della scena ad uno dei suoi assistenti. In seguito, però, non soddisfatta pienamente del lavoro eseguito dal suo collaboratore, Riefenstahl mette da parte il prodotto di quest'ultimo, per impegnarsi personalmente nella realizzazione di un montaggio cinematografico che risponda alle sue aspettative. La regista non vuole conferire alle immagini della parata un'impressione troppo statica delle riprese. La versione finale, infatti, consta di un montaggio dinamico, risultante dal dispiegamento di macchine da presa negli angoli più diversificati. Il sapiente utilizzo delle cineprese non soltanto offre allo spettatore una modalità per assistere alla sfilata nelle strade di Norimberga, ma addirittura sembra coinvolgerlo a tal punto da farlo diventare un partecipante. La prospettiva delle riprese cambia incessantemente, costituita da innumerevoli punti di vista.

Diventa primario, quindi, effettuare molteplici inquadrature dalle finestre, all'altezza degli occhi, dal basso verso l'alto e da gru in movimento. Il tutto considerando che la cornice entro la quale si svolge la parata militare è in costante moto. Il Führer osserva quindi una interminabile marcia, così come *Trionfo della volontà* vuole mostrare, di appartenenti a corpi d'*élite* del Partito nazista. Sotto lo sguardo diligente di Hitler sfilano gli assaltatori delle *SA*, i membri del *RAD* e i soldati delle *SS*. Proprio come all'inizio del lungometraggio, si notano gli abitanti di Norimberga e migliaia di persone comuni che assistono alla parata e la sostengono, dalle finestre e dai marciapiedi. La macchina da presa mostra una sorta di contrasto, tra gli appartenenti al corteo che sfilano, uomini audaci, e i civili, questi ultimi ai lati della strada in uno stato di ammirazione per il

passaggio dei primi. La parata militare descritta intende simboleggiare, ancora una volta, il senso di forte unità della nazione.

Fig.11. Il Führer nel corso di un'oratoria.

La parte finale di *Trionfo della volontà* è dedicata alla cerimonia di chiusura del Raduno, con un ultimo incontro tra Hitler e il popolo. L'inquadratura iniziale, con un'immagine raffigurante una grande aquila simbolo del partito nazista, mostra il Führer che cammina assieme agli alti funzionari del *NSDAP*, tra l'entusiasmo della folla.

Hitler si dirige verso la tribuna di un'enorme sala adibita per i congressi, chiamata *Luitpoldhalle*, per il pronunciamento dell'allocuzione finale. Quest'ultima è intesa a rappresentare la magnificazione dell'intero Raduno. La musica risalta ed accompagna il particolare momento che il Führer si appresta ad affrontare. Le inquadrature sono infatti supportate dalla celeberrima marcia militare chiamata *Badenweiler Marsch*, il componimento musicale prediletto da Hitler. Al cospetto delle centinaia di presenti nella sala *Luitpoldhalle*, il Führer accenna a un sorriso, rompendo per un attimo l'atmosfera estremamente tesa, data dal pronunciamento dell'ultima orazione. La macchina da presa si focalizza sull'espressione facciale di Hitler, i cui lineamenti sembrano esprimere una certa ansia, unita a concentrazione.

Nel corso della cerimonia di chiusura, il Führer esprime la propria ammirazione nei confronti di coloro che per primi si sono uniti al *NSDAP*, che egli definisce *alte kämpfer* (vecchi *combattenti*). Hitler fa poi riferimento agli anni in cui esprimere l'ideologia nazionalsocialista poteva risultare alquanto complicato. Egli afferma, in seguito, che nei primi mesi di vita del movimento nazista solamente sette persone ne facevano parte, ma queste ultime avevano già fissato i principi cardine propri del *NSDAP*. La lealtà riferita all'ideale nazionalsocialista e il desiderio di diventare l'unico partito politico in Germania.

Il Führer osserva come in quel momento siano rappresentanti del potere i migliori esponenti della nazione, una classe politica superiore a tutte le altre. Il futuro della Germania è concentrato nelle mani del *NSDAP*, le decisioni prese in questo frangente sopravviveranno per lunghissimo tempo. Successivamente, Hitler proclama l'accorpamento della frangia politico/militare del partito all'esercito, come segno indelebile di un grande futuro. Il Führer conclude la propria orazione con la frase *Es lebe die nationalsozialistiche Bewegung! Es lebe Deutschland!* (Lunga *vita al movimento nazionalsocialista! Lunga vita alla Germania!*).

> «La dialettica singolo/massa tipica dell'ideologia nazista, porta il singolo partecipante a fondersi nella folla immensa degli aderenti al partito e fa emergere l'unico individuo in tale contesto considerato ammissibile: Hitler, uno e trino, nel contempo guida, popolo e nazione. La perfetta comunione fra il Führer e il popolo si ottiene unicamente nella misura in cui l'individuo perde le sue caratteristiche di singolo e si annulla nella massa».[21]

Nel montaggio finale relativo a *Trionfo della volontà*, la Riefenstahl sottolinea la straordinarietà della chiusura del Congresso. La cineasta sceglie di utilizzare una lunga inquadratura del Führer, al fine di focalizzare l'attenzione dello spettatore esclusivamente sul leader nazista. Durante il discorso di Hitler, quindi, utilizza di rado riprese riguardanti i presenti in sala e i diversi simboli nazisti. La cinepresa, quindi, accompagna con cura l'ultima orazione del Führer nel lungometraggio: l'accrescere della tensione emotiva all'inizio, l'austerità del leader nazista, gli appelli al popolo tedesco nella parte finale. Rudolf Heβ, *Stellvertreter des Führers* (*Vice-Führer*), proclama in seguito la chiusura del Congresso, inneggiando alla grandezza della Germania nazista e di Hitler. Nel corso dell'ultimo minuto riguardante *Trionfo della volontà*, le inquadrature sono scandite dalle note di *Horst-Wessel-Lied*, (*Il canto di Horst Wessel*), così come avvenuto all'inizio del lungometraggio. La sala *Luitpoldhalle* viene fissata dalla macchina da presa con un'ultima panoramica. In seguito, l'immagine in primo piano di una svastica, lentamente si dissolve, per lasciare spazio a uomini in marcia da sinistra a destra dell'inquadratura. Quest'ultima, emblematica, rappresenta il reale trionfo della volontà hitleriana, punto di arrivo per mezzo di lotta e unità.

Il lungometraggio ottiene uno straordinario successo di pubblico, tanto che la Riefenstahl, nel 1935, ottiene il *Deutscher Staatspreis*, e l'anno successivo le viene conferito il Premio nazionale LUCE. A causa del suo elevato potere suggestivo, *Trionfo della volontà* non verrà più proiettato dal secondo dopoguerra fino agli anni '90. È comprensibile che il popolo tedesco non voglia confrontarsi con il proprio passato.

[21] A. Floris, *Fra Cinema e Storia: i documentari di Leni Riefenstahl sui congressi nazionalsocialisti a Norimberga*

La Riefenstahl allontana da sé le voci ed ogni possibile riferimento sul suo impegno politico per aver dato voce ai messaggi di propaganda del Terzo Reich.

> «Per me girare il film non ha voluto dire fare politica, si trattava di una manifestazione. Avrei fatto le stesse riprese a Mosca o negli Stati Uniti, se avessi dovuto farle. Non di mia spontanea volontà, ma su commissione. Io ho fotografato e trasformato in cinema, nel miglior modo possibile, i soggetti e la materia. Che si trattasse di politica, di verdura o di frutta non me ne importava niente. Se avessi avuto una predisposizione per la politica sarei diventata membro del partito, non ho mai girato film politici».[22]

[22] R.Müller, *Die Macht der Bilder* :*Leni Riefenstahl*(1993 ; *La forza delle immagini*)

Capitolo 2

Olympia, stella del documentario sportivo moderno

2.1. *La maestria della Riefenstahl al servizio dei Giochi olimpici*

È il 1936 e la Riefenstahl si appresta a dirigere *Olympia*, il primo documentario sportivo cinematografico. In un confronto con il suo collega, il regista Ray Müller, esprime così i suoi dubbi

> «Mi chiedevo, potevo realizzare questo film? Sarei riuscita a renderlo interessante abbastanza? All'improvviso ho avuto davanti ai miei occhi una foto dei Giochi olimpici appartenenti all'Antica Grecia. Non solo lo stadio, ma tutta la cultura di un tempo, in particolar modo i templi e le sculture. Il passaggio dal mondo antico al moderno ha avuto, per quanto mi riguarda, notevoli spunti cinematografici».[23]

Il lungometraggio consta di due parti, *Olympia*: *Fest der Völker* (Olympia: *Festa di popoli*), lunga 123 minuti e *Olympia*: *Fest der Schönheit* (Olympia: *Festa di bellezza)*, lunga 94 minuti. Hitler intende mostrare al mondo l'immagine di una nazione governata da una dittatura tollerante. I manifesti antisemiti sono in tal senso rimossi dalle strade, per esibire la fraternità tra i popoli, comune allo spirito olimpico. Il Führer è consapevole del valore propagandistico delle Olimpiadi. Il Terzo Reich arriva a versare la considerevole somma di 100.000 marchi per la realizzazione di *Olympia*. Hitler è interessato a ostentare la superiorità della razza ariana nelle competizioni. Quando l'afroamericano Jesse Owens vince la medaglia d'oro nel salto in lungo, nel Führer serpeggia un sentimento di frustrazione.

La Germania, al termine dei Giochi olimpici, si classifica al primo posto in virtù di un cospicuo medagliere, costituito da 33 ori, 26 argenti e 30 bronzi.

Olympia è il frutto di un enorme sforzo organizzativo e logistico, poiché la Riefenstahl programma le riprese relative a tutte le competizioni. Innanzitutto, compie numerosi sopralluoghi per determinare il luogo maggiormente adatto al posizionamento delle macchine da presa. La cineasta vuole conferire al proprio documentario alcune caratteristiche improntante sulla novità. Vengono scavate buche e fosse apposta per i cineoperatori, così che essi possano riprendere «dal basso gli atleti intenti a cimentarsi nel salto con l'asta ».[24] I collaboratori di Riefenstahl utilizzano anche un pallone aerostatico, antesignano del drone, sul quale collocano una macchina da presa, ma le immagini risultano troppo mosse per procederne all'effettivo utilizzo nel montaggio finale.

[23] R.Müller, *Die Macht der Bilder* :*Leni Riefenstahl*(1993 ; *La forza delle immagini*)
[24] M.Melanco, *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*, cit. p. 313

Olympia darà una svolta per lo sviluppo futuro di tutto il settore della fotografia sportiva definendone le basi e gli standard minimi per un prodotto cinematografico di qualità. La Riefenstahl è la prima nella storia cinematografica a riprendere l'immenso evento delle Olimpiadi di Berlino. Dietro una moltitudine di cineprese sono presenti all'incirca 170 operatori. La cineasta, parlando con il suo collaboratore Gustav "Guzzi" Lantschner, ricorda alcuni particolari.

> «Ti ricordi ancora, Guzzi, come cercavamo i luoghi per trovare la migliore inquadratura? Abbiamo trasformato uno stadio vuoto in un teatro di posa. Costruimmo un impianto di scorrimento con una catapulta che doveva seguire gli atleti. Era un qualcosa di fantastico, purtroppo in seguito ci fu proibita. Particolarmente importante fu la buca per il salto con l'asta. Era posizionata al centro, un po'a sinistra nel campo. Potei girare delle splendide immagini».[25]

Figg.11. e 12. Alcune delle rivoluzionarie tecniche di ripresa.

Molte immagini immortalate dall'abilità della Riefenstahl saranno solo più tardi oggetto di critica. La rappresentazione dei corpi prestanti scultorei è stata occasione per alcuni di credere che la Riefenstahl volesse attribuire al periodo nazista un significato artistico. Alcuni critici cinematografici affermano che la regista, in fase di montaggio, abbia ricevuto dei consigli da Goebbels in merito all'eliminazione di sequenze con atleti di colore. Ma la Riefenstahl sembra si sia opposta al parere del Ministro della Propaganda. La cineasta apprezza l'estetica relativa allo splendore dei corpi nelle discipline olimpioniche, indipendentemente dalla "razza".

Il montaggio di *Olympia* si protrae per circa due anni, il documentario viene proiettato pubblicamente solo il 20 aprile 1938, in occasione del compleanno di Hitler. La Riefenstahl trascorre molto tempo alla moviola. Il materiale da analizzare è ragguardevole: si tratta di circa 400 km di pellicola cinematografica. La cineasta ha sempre montato i propri film in autonomia. La Riefenstahl si comporta al pari di una sarta: come quest'ultima si impegna a tagliare e cucire e ad intrecciare pazientemente enormi sequenze di immagini.

[25] R.Müller, *Die Macht der Bilder* :*Leni Riefenstahl*(1993 ; *La forza delle immagini*)

> «L'apparecchio cinematografico *Lytax*, un'innovazione del Dott. Fanck, ha reso possibile la lavorazione di *Olympia* in maniera molto rapida. Le diverse parti di pellicola non si devono avvolgere in rulli, elemento che richiede molto tempo. È sufficiente visionarli all'interno del *Lytax*. Dentro tale strumento, la pellicola può essere guardata e selezionata, secondo il movimento, con molta precisione. Successivamente, faccio il confronto tra una scena e l'altra. In questo modo, sono in grado di lavorare dieci volte più velocemente. Questo sistema è adatto solo per i documentari, non per i film dove il sonoro viene elaborato in seguito».[26]

Il suono ambientale sarà un elemento di primaria importanza poiché migliorerà notevolmente la qualità delle scene. Si tratta di rumori senza i quali non si potrebbe ottenere un prodotto di qualità. Per questo motivo, la Riefenstahl cerca di ottenere la migliore qualità possibile in termini di rumori di fondo. Sono rumorosità legate ai presenti che devono essere finemente sintonizzati, dai meno udibili ai più sonori. La cineasta e il suo nutrito gruppo di collaboratori lavoreranno assiduamente per sei settimane, su parte del montaggio concernente il suono e per altri due mesi al mixaggio. «A coadiuvare la Riefenstahl intervengono Max Michel, Johannes Lüdke, Arnfriend Heyne, Guzzi Lantschner, Wolfang Brüning, Otto Lantschner. Il commento (per la versione tedesca) è di Paul Laven, Rolf Wernicke, Henri Nannen, Johannes Pagels».[27] L'*UFA* (acronimo di *Universum Film AG*, azienda cinematografica tedesca), realizza un moderno studio di registrazione, dove è presente un mixer che riesce ad utilizzare fino a sette nastri magnetici in contemporanea. Ricordo che fino a quel momento per il mixaggio se ne potevano impiegare al massimo due o tre. Questo apparato tecnico viene utilizzato per donare maggiore chiarezza a suoni più flebili e più fragorosi come gli applausi. Anche le inquadrature convergono con precisione e qualità simultaneamente al sonoro. Le immagini dei dettagli riguardanti i primi piani oppure la folla, costituiscono un'esperienza visiva propria del reale, saggiamente supportata dai suoni. «La colonna sonora musicale è affidata a Herbert Windt e Walter Gronostay (per le gare equestri e il polo)».[28]

La Riefenstahl impiega un teleobbiettivo da 600 mm per immortalare sulla pellicola il primo piano degli atleti. Sceglie questa sofisticata apparecchiatura per permettere ai cineoperatori di restare a debita distanza dagli agonisti, senza disturbarne così la concentrazione. L'espressione del volto, i muscoli tesi per lo sforzo e il sudore che solca la fronte di un corridore, sono impressi dalla macchina da presa. Quest'ultima riesce a conferire alla pellicola numerosi dettagli. La Riefenstahl dimostra così di possedere una profonda conoscenza della tecnica cinematografica.

---

[26] R.Müller, *Die Macht der Bilder* :*Leni Riefenstahl*(1993 ; *La forza delle immagini*)
[27] M.Melanco, *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*, cit. p. 314
[28] *Ibidem.*

La cineasta offre al pubblico un evento che va oltre l'ordinaria e quotidiana esperienza della competizione sportiva. Le immagini invogliano costantemente chi le guarda e l'attenzione dello spettatore viene catalizzata dalla regista e portata su ciò che lei vuole. Le inquadrature della Riefenstahl possiedono un elevato livello di espressività.

> «Si fatica a comprendere, tutt'ora, il perché io e i miei collaboratori abbiamo girato tanto materiale. Bisogna considerare che c'erano ben 136 diverse discipline sportive. Nelle semifinali di atletica leggera non si poteva conoscere se ci sarebbe stato un record mondiale. Voleva dire che si doveva semplicemente girare tutto. Ecco la spiegazione di questa enorme quantità di pellicola».[29]

2.2 Il prologo di Olympia: *Festa di popoli*. *L'antichità incontra la modernità*

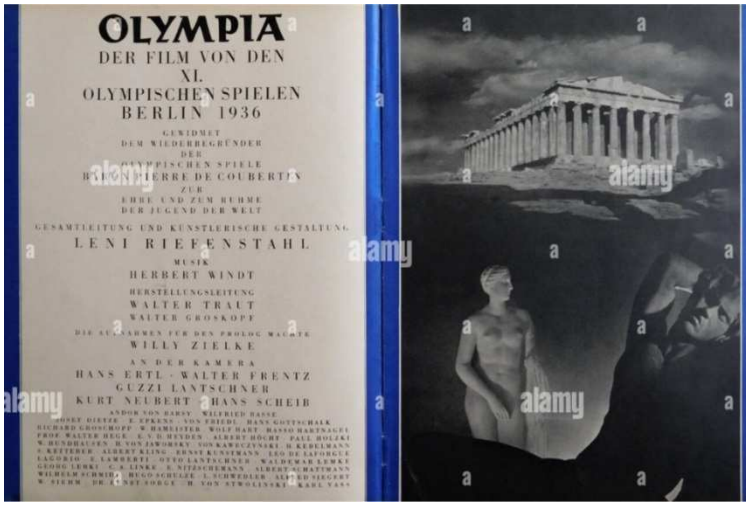


Fig.13. Fotogramma raffigurante l'originale *brochure* di *Olympia*: *Festa di popoli* e alcuni elementi del prologo.

Nel prologo di *Olympia*: *Festa di popoli*, i valori propri dell'antichità classica vengono rievocati con tre principali modalità: da una panoramica del paesaggio greco, si passa alla visione di alcune sculture elleniche e si termina con immagini dell'accensione della torcia olimpica. Nella sequenza iniziale compaiono le rovine dell'Acropoli di Atene. L'inquadratura passa lentamente alle colonne del Partenone e dell'Eréchtion. L'architettura greca e le masse rocciose vengono in principio raffigurate sfocate, diventando una sorta di metafora visiva sulla loro creazione. L'autore di tale sequenza è Willy Otto Zielke.

Originariamente, Zielke studia come fotografo alla *Bayerische Staatlehranstalt* di Monaco.

[29] R.Müller, *Die Macht der Bilder* :*Leni Riefenstahl*(1993 ; *La forza delle immagini*)

È considerato uno dei personaggi più interessanti ed enigmatici del cinema tedesco. Secondo la Riefenstahl è un genio. Zielke si dedica al cinema a partire dagli anni '30. Nel 1935, il fotografo gira *Das Stahltier* (The *Steel Animal*), un mediometraggio incentrato sulle ferrovie in Germania. La pellicola risulta negativamente criticata da Goebbels. «Il Ministro della Propaganda, avendo disprezzato il riferimento alle molte conquiste delle ferrovie inglesi e francesi, accusa Zielke di aver "danneggiato la reputazione tedesca"».[30] Per tale ragione, la proiezione di *Das Stahltier* viene vietata. Malgrado ciò, il montaggio delle sequenze relative al film attira l'interesse della Riefenstahl. Zielke viene dunque scelto dalla cineasta come operatore nella troupe de *Il trionfo della volontà* ed incaricato in seguito delle riprese dei luoghi delle Olimpiadi antiche. «Il suo talento riesce a cogliere la bellezza dei siti archeologici. Zielke possiede un'indubbia maestria nel montare le riprese effettuate. Questi due aspetti, coniugati, rendono il prologo di *Olympia* un piccolo capolavoro all'interno del più generale e complesso film di Riefenstahl».[31]

L'impiego iniziale dell'effetto nebbia, dal quale emergono le rovine elleniche, crea un'atmosfera idealizzata dell'Antica Grecia. Le sculture sembrano risorgere dalle ceneri. Vengono infatti filmate *La Venere de' Medici*, *Medusa*, *Alessandro Magno*, *Apollo*, *Afrodite*, *Il Fauno Barberini*, *Achille* e *Paride*.

> «L'espediente estetico-espressivo dominante, in questa parte del prologo, è l'uso sapiente della luce e della sua capacità di rendere dinamiche le inquadrature tramite i diversi modi di direzionare il riverbero sulle statue. Per collegare visivamente e semanticamente la parte delle rovine dei templi a quella propria delle statue di marmo, Zielke ricorre ad una lenta dissolvenza incrociata».[32]

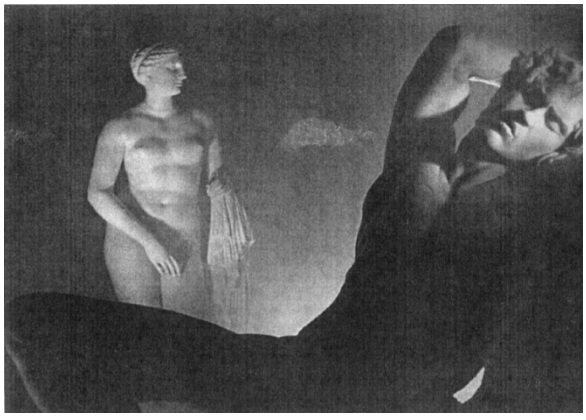
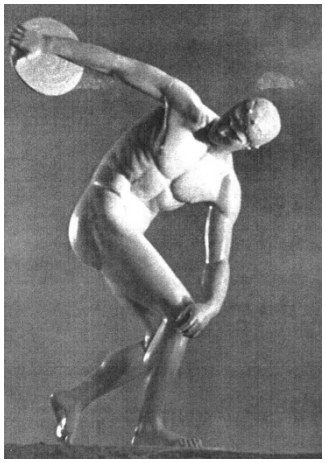
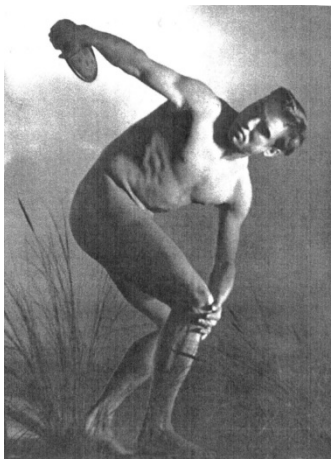


Fig.14. *Afrodite* e *Il Fauno Barberini*.

[30] M. Studer, *Olympia*. *Dialogo con Leonardo Quaresima*, Mimesis, 2014, cit. p. 72
[31] *Ivi* p. 76
[32] *Ivi* p. 84

Le sculture vengono riprese attraverso un'illuminazione ad alto contrasto applicata ai volti, mediante l'utilizzo del chiaroscuro. La macchina da presa si sofferma sulle caratteristiche delle statue invitando lo spettatore a soffermarsi con lo sguardo sulle loro caratteristiche. Se all'interno di un'unica inquadratura sono presenti due sculture, almeno una di esse deve essere in ombra per esaltare l'atra. Significativo è il caso dell'immagine composta dal *Fauno Barberini* e da *Afrodite*.





Figg.15. e .16. *Il Discobolo di Mirone* e l'atleta Erwin Huber.

L'ultima scultura presente all'interno del prologo è *Il Discobolo di Mirone*. L'immagine di questa statua esprime simbolicamente il legame degli ideali tra l'Antica Grecia e la moderna Germania. La scultura raffigura un atleta che sta raccogliendo tutte le sue forze ed è in procinto di lanciare il disco. Per conferire al *Discobolo di Mirone* movimento, la macchina da presa compie una panoramica, da destra verso sinistra con movimento dall'alto verso il basso. «Tale inquadratura crea sullo schermo un'illusione ottica, sicché la statua sembra quasi acquisire vita e moto nella preparazione gestuale del lancio del disco».[33] Una dissolvenza incrociata, con lentezza, sovrappone *Il Discobolo di Mirone* all'immagine statica di Erwin Huber.

La scelta relativa a Huber che "incarna" il tipico atleta greco, non è casuale. Il decatleta tedesco possiede una notevole somiglianza fisica con la statua. Oltre a ciò, Huber gareggia nel *Decathlon*, specialità dell'atletica leggera che prevede lo svolgimento di dieci gare, distribuite in tre giorni ed è considerata da molti l'unica competizione capace di rivelare la completezza fisica di un atleta. Poiché è richiesta una straordinaria resistenza allo sforzo e un'attitudine sportiva agonistica in discipline multiple è possibile creare un facile parallelismo con gli ideali di propaganda nazista. La sovrapposizione del *Il Discobolo di Mirone* con l'immagine di Erwin Huber trasmette proprio questo ideale. La macchina da presa, offre al pubblico un'occasione di continuità storica tra il mondo greco arcaico e l'attuale Germania. È evidente, in questo caso, che le Olimpiadi sono un

[33] *Ivi* p. 91

pretesto impiegato per la propaganda nazionalsocialista. Zielke mette in risalto, mediante l'utilizzo di ombre, il fisico muscoloso relativo alla scultura e a Huber. Così facendo, viene favorita un'osmosi tra i due corpi. «Le due immagini dinamiche sono montate sequenzialmente per esprimere un concetto senza alcun ricorso all'uso della parola, scritta o orale che sia».[34] In seguito, l'inquadratura relativa a Huber nel momento in cui rilascia il disco, è montata con le immagini di altri due atleti. Questi ultimi sono impegnati rispettivamente nel lancio del peso e del giavellotto. L'intento di Zielke è quello di offrire al pubblico, le immagini più celeberrime e significative delle discipline olimpioniche.

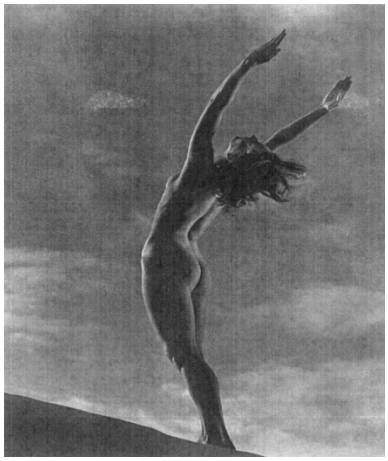


Fig.17. Una delle ragazze presenti alla fine del prologo.

L'ultima sezione attinente al prologo è segnata dal passaggio dai tre atletici "lanciatori" a un balletto di fanciulle nude. La musica sottolinea questo passaggio. Il ritmo cambia, da solenne si trasforma in lirico, più grazioso. Anche i corpi delle ragazze vengono celebrati, per caratteristiche differenti da quelli dagli atleti maschi. Le prime esprimono snellezza e ritmo unitario mentre i secondi esprimono la loro prestanza fisica.

Un'inquadratura al rallentatore cattura le mani delle ragazze che si muovono avanti e indietro, su uno sfondo nuvoloso. Sono intente a passarsi una palla, si cimentano poi nel salto alla corda e nell'uso dei cerchi. Questa scena è stata coreografata da Riefenstahl, abile ballerina. «Si è ipotizzato che una delle fanciulle potesse essere proprio la cineasta, ma ciò non è mai stato confermato né smentito».[35] La rappresentazione delle ragazze danzatrici, è significativa. Molto probabilmente, esse sono ginnaste ritmiche. Nella Germania nazista, la ginnastica ritmica gode di un apprezzamento elevato, in quanto esercizio della cultura propria del corpo. Questa disciplina comprende esercitazioni di danza con pose simili alle statue elleniche, e questo aspetto ben si abbina all'ideologia nazista.

[34] *Ivi* p. 92

[35] T. Downing, *Olympia*, British Film Institute, Londra 1992, cit p. 49

Le fanciulle sembrano esprimere una forza minore rispetto agli uomini, ma non per questo sono meno evocative dello spirito atletico greco. Evidenziano il motivo ricorrente relativo al cielo nuvoloso, elemento introdotto nel prologo e ripreso in tutto *Olympia*. A un certo momento, sembrano offrire la loro bellezza al cospetto del sole. «I movimenti delle giovani fanciulle, coniugati con il loro gioco riguardante una palla e una corda, paiono un rimando colto alle figure di Nausicaa e delle due ancelle nel VI canto dell'*Odissea*».[36] L'immagine relativa a tre ragazze danzatrici, si sovrappone poi alla figura di un fuoco. Comincia dal basso, per espandersi in tutta l'inquadratura. La Riefenstahl introduce quindi l'ultimo lembo del prologo, destinato alla rappresentazione del percorso riguardante i tedofori.

> «La narrazione filmica, mediante un montaggio in cui vi è una mescolanza di riprese dal vero e di ricostruzioni grafiche della cartina dell'Europa, descrive un viaggio immaginario che conduce la fiamma dei Giochi da Olympia a Berlino: in questa primigenia rappresentazione della corsa dei tedofori furono circa tremila persone a trasportare la fiamma olimpica. Per descrivere questo lungo percorso, Riefenstahl scelse di riprendere alcuni significativi passaggi del tragitto compiuto dagli atleti, per trasportare la torcia olimpica dalla Grecia, attraverso molti Paesi Europei, al braciere posizionato all'interno dell'Olympiastadion di Berlino».[37]

Le fiamme che si levano dalla parte inferiore dell'inquadratura e la torcia olimpica, simboleggiano la Germania nell'atto di risorgere dalle ceneri. Il motivo relativo al fuoco rafforza visivamente il passaggio dal ballo delle fanciulle, all'accensione della torcia olimpica. Nella metamorfosi tra Antica Grecia e Germania moderna, operata dalla Riefenstahl, la staffetta riguardante la torcia collega i «paesaggi onirici arcadici agli eventi attuali e moderni delle Olimpiadi».[38] Carl Diem, segretario generale del comitato organizzatore dei Giochi Olimpici berlinesi, è l'ideologo della rappresentazione relativa alla staffetta.

Figg 18. e 19. Il tedoforo e la presentazione all'Olympiastadion della squadra italiana.

[36] M. Studer, *Olympia*. *Dialogo con Leonardo Quaresima*, cit p. 95
[37] *Ivi* p. 96
[38] M. Mackenzie, *From Athens to Berlin: The 1936 Olympics and Leni Riefenstahl's Olympia*, Critical Inquiry 29, n.2 (2003) cit p. 319

Poco prima dell'accensione del fuoco olimpico, la macchina da presa documenta l'ingresso nell'Olympiastadion degli atleti. rappresentano le Nazioni partecipanti ai Giochi Olimpici. Inizialmente, tra l'ovazione generale, vengono inquadrate le bandiere di alcuni dei 49 paesi presenti alla XI Olimpiade. In realtà, sotto il braccio teso e lo sguardo del Führer, passano soltanto Grecia, Svezia, Gran Bretagna, Giappone, USA, Austria, Italia, Francia, Svizzera e Germania. Al termine della parata, Hitler proclama l'apertura dei Giochi Olimpici. Il tedoforo Fritz Schilgen corre tra le diverse squadre dei paesi riuniti nello stadio, per procedere all'accensione della fiamma all'interno del braciere olimpico. La Riefenstahl osserva che

> «Hitler non era affatto contento quando venne a sapere che stavo girando *Olympia*. Perché non era proprio interessato alle Olimpiadi. Come ho saputo dal Führer personalmente, i giochi olimpici non gli piacevano. Era comprensibile. Hitler poteva mai entusiasmarsi quando vincevano i neri, e avere dinanzi agli occhi persone di tante nazionalità, lui che era così nazionalista? Al Führer non piaceva nemmeno l'Olympiastadion dal punto di vista architettonico, lo riteneva di gran lunga troppo piccolo»[39]

2.3 Le significative riprese di alcune discipline olimpioniche

Fig 20. Un fotogramma relativo al salto in alto maschile

> «Domenica 2 agosto 1936 si svolsero tre finali, due semifinali e una qualificazione: lancio del peso maschile (finale), salto in alto maschile (finale), 100 metri maschili (semifinale), 800 metri maschile (qualificazione) e 5000 metri del pentatlon maschile (finale). Di fatto si trattò del primo giorno dedicato all'atletica leggera delle XI Olimpiadi».[40]

La sequenza del salto in alto maschile comincia con le immagini degli arti inferiori di un atleta afroamericano. È intento a prepararsi per la competizione che dovrà affrontare a breve. Si tratta di un brevissimo fotogramma dal quale è impossibile intravvedere il volto dell'atleta.

[39] R.Müller, *Die Macht der Bilder* :*Leni Riefenstahl*(1993 ; *La forza delle immagini*)
[40] M. Studer, *Olympia*. *Dialogo con Leonardo Quaresima*, cit. p. 97

L'unica fonte sonora proviene dal pubblico in sottofondo. Non è infatti presente nessuna voce fuori campo o musica ad accompagnare la percezione visiva dello spettatore. La Riefenstahl pone così l'accento sulle gambe e sui piedi dell'atleta poiché il salto in alto richiede un grande sforzo da parte degli arti inferiori. La macchina da presa si sposta poi e cattura i momenti che precedono la finale olimpica. Gli atleti appaiono rilassati, mentre alcuni ispettori di gara si prodigano nel rastrellare la sabbia e sistemano l'asticella orizzontale.

Da un punto di vista cinematografico, è considerevole in questa sequenza l'effetto del cosiddetto slow motion. Questo espediente tecnico permette di rimarcare notevolmente il gesto atletico. La Riefenstahl vuole offrire agli spettatori un alto livello di appetibilità visiva. Le riprese del salto in alto maschile, poi, possiedono un ulteriore accorgimento cinematografico: vengono effettuate presso alcune buche scavate nel terreno. Quest'ultimo aspetto, insieme al rallentamento filmico nel momento del salto, conferiscono alle riprese una notevole spettacolarizzazione. Lo spettatore viene messo nella condizione di apprezzare dettagliatamente la completezza del gesto atletico. «Con queste immagini, l'agonista sembra quasi uscire dal quadro della ripresa nel momento in cui termina la sua prestazione sportiva».[41]

Fig 21. Lo sforzo di alcuni maratoneti.

La maratona rappresenta un estenuante prova di forza per gli atleti che vi partecipano. Devono essere percorsi circa 42 Km, dove a contendersi il gradino più alto del podio sono presenti 56 corridori. La migliore prestazione è firmata dal giapponese Son Kitei, con il tempo di 2h26'42'', cui seguono il britannico Ernest Harper e il nipponico Shoryu Nan. Le immagini della maratona, che si svolge il 9 agosto 1936, segnano la chiusura di *Olympia*: *Festa di popoli*.

> «Il problema era come rendere una corsa di 42 Km in poco tempo, in alcuni minuti. La maratona doveva risultare una competizione appassionante ed emozionante. Sicuramente, non si

[41] *Ivi* p. 102

potevano effettuare delle riprese per 42 Km da un punto all'altro. Bisognava cercare di rappresentare come apice lo stato interiore del maratoneta. Potevo esprimerlo facendo vedere il suo volto sfinito, cosa provava, come le sue gambe si facevano di piombo, come egli non crollava grazie alla sua forza di volontà. Quest'ultima, però, non potevo esprimerla con l'ottica. Dovevo rappresentare la volontà interiore del maratoneta con la musica, dotata di un ritmo sferzante».[42]

La macchina da presa cerca il più possibile di avvicinare lo spettatore all'esperienza fisica propria del maratoneta. Quest'ultimo appare sofferente per la fatica intrapresa, sembra addirittura oltrepassare i suoi limiti fisici al fine di poter raggiungere l'agognata vittoria.

La sequenza relativa alla maratona mostra inizialmente una didascalia che raffigura un pannello, dove sono riportati i risultati delle competizioni sportive. In seguito, i maratoneti sono colti dalla cinepresa nel momento che precede la partenza. Un colpo di pistola sancisce l'inizio effettivo della maratona, all'interno dell'Olympiastadion. La voce fuoricampo illustra brevemente l'ardua prova di resistenza a cui sono chiamati gli atleti e cita il Giappone come un ostico rivale. I maratoneti, attorniati da una miriade di spettatori, si lasciano quindi alle spalle l'Olympiastadion. Tutti gli atleti indossano magliette a manica corta, dove sul davanti e sul dietro è posizionato il numero di gara. Coloro che assistono alla maratona sono collocati ai lati della strada, dove vigilano alcuni uomini in uniforme. In alcune inquadrature, oltre alla musica, si possono distintamente udire gli applausi e le grida del pubblico.

Fig 22. Uno speaker radiofonico.

Dopo l'uscita dei maratoneti dall'Olympiastadion, la macchina da presa immortala alcuni di essi, impegnati nella faticosa competizione. Il ritmo musicale diviene solenne a sottolineare la forza di volontà degli atleti. Uno speaker radiofonico viene inquadrato per qualche secondo, al lato della strada percorsa dai maratoneti. Con una certa enfasi, egli commenta l'ordine di classifica all'ottavo

[42] R.Müller, *Die Macht der Bilder* :*Leni Riefenstahl*(1993 ; *La forza delle immagini*)

chilometro della maratona. In particolare, lo speaker si riferisce alla prima posizione, occupata in quel momento dall'argentino Juan Carlos Zabala, oro ai Giochi della X Olimpiade di Los Angeles nel 1932.

> «Se per metà del racconto della gara, il montaggio e le riprese hanno, evidentemente, uno stile più vicino alla fedeltà della cronaca sportiva e, con l'occhio dello spettatore contemporaneo, il valore inestimabile del documento storico, è invece, nella seconda ed ultima parte della gara che la Riefenstahl cambia, completamente, il registro stilistico e imbocca la via della spettacolarizzazione filmica. Il cambio di marcia avviene, con un taglio di montaggio che mette in relazione l'inquadratura dello speaker radiofonico che descrive l'andamento della gara a cui fanno seguito le riprese del maratoneta coreano, mentre la macchina da presa in movimento ne riprende la falcata.».[43]

Fig 23. La tenacia di un maratoneta.

Diversi corridori sono immortalati dalle cineprese, dislocate in diverse posizioni. Le macchine da presa vengono installate nei pressi di postazioni fisse, e seguono lo svolgimento della competizione, oppure all'interno di automobili in movimento. Per offrire allo spettatore una visuale inedita, la Riefenstahl appone una piccola cinepresa sul corpo di alcuni atleti. Essa riprende le loro gambe e riesce a mostrare per qualche momento, il campo visivo dei corridori. Attraverso quest'ultimo accorgimento tecnico, la cineasta trasmette agli spettatori l'impegno degli atleti nel raggiungere il traguardo. Le particolari riprese appena descritte, sono state però effettuate durante una sessione di allenamento, per non disturbare gli atleti durante la gara. Inizialmente, essi vengono filmati individualmente o in piccoli gruppi, mediante l'utilizzo di una macchina da presa posizionata su un carrello.

Le riprese si focalizzano spesso sulla parte superiore del corpo e sul volto degli atleti. L'argentino Zabala conduce la testa della maratona per qualche chilometro, poi in prima posizione si colloca il

[43] M. Studer, *Olympia*. *Dialogo con Leonardo Quaresima*, cit p. 106

nipponico Kitei. Un altro speaker radiofonico, situato al trentacinquesimo chilometro della competizione, riferisce che Zabala è ormai crollato per lo sforzo, anche se quest'ultimo non è inquadrato. La voce fuori campo intenta a commentare la maratona, in qualche modo, si riferisce spesso ad un ideale di lotta tra le nazioni. Parafrasa anche uno tra i più celeberrimi slogan nazisti, *Ein Volk*, *Ein Reich*, *Ein Führer* (*una nazione*, *un impero*, *un leader*) con la frase *Drei Läufer*, *Ein Land*, *Ein Wille!* (*tre corridori*, *un paese*, *una volontà*). Con un certo entusiasmo, il commentatore fa riferimento alla squadra finlandese, in quel momento in settima posizione, impegnata a raggiungere i maratoneti che occupano i primi posti. Riefenstahl, quindi, mostra la costante lotta dei corridori per le posizioni al vertice, presentandola come un vivace confronto tra diverse nazioni. In questo senso, gli atleti sono disposti a sacrificare tutto per la vittoria.

Con il proseguire della maratona, i corridori sono logorati dalla fatica. Il loro incedere si fa sempre più lento, la stanchezza diventa evidente in volto. I maratoneti ormai allo stremo delle forze possono comunque trovare un po' di sollievo in alcune stazioni appositamente create per il loro ristoro. Per la prima volta, si scorgono atleti prossimi al raggiungimento dei propri limiti. Essi hanno dunque bisogno di rifocillarsi. Coloro che supervisionano la maratona, offrono ad alcuni corridori dei bicchieri d'acqua, oppure un panno bagnato da apporre sulla fronte. Questi assistenti camminano a passo svelto accanto agli atleti, pronti a soddisfare le esigenze di quest'ultimi. Dopo il ristoro, i maratoneti sono pronti per proseguire la competizione.

Nell'ultimo segmento della maratona, la macchina da presa inquadra soltanto gli atleti a ridosso delle prime posizioni. Sono anche inserite alcune riprese probabilmente effettuate nel corso degli allenamenti. La Riefenstahl, in questo caso, utilizza i primi piani per raffigurare in particolare il loro dorso ed il loro volto.

Fig 24. Il fisico atletico di un maratoneta.

La macchina da presa cattura l'immagine di un atleta a torso nudo e della sua ombra. In particolare, vengono enfatizzati i muscoli pettorali e la parte superiore delle braccia, che accompagnano la falcata del maratoneta. Possiede una pelle bronzea, quasi forgiata dalla luce del sole. È

un'immagine evocativa che ricorda in qualche modo le riprese degli atleti all'interno del Prologo. La Riefenstahl intende stabilire un collegamento con l'Antica Grecia, cercando di idealizzare la maratona. Uno sforzo celebrativo è sottolineato dall'immagine del campo di grano e dall'atleta a petto nudo, con l'incarnato enfatizzato dai contrasti chiaroscurali.

Fig 25. Un maratoneta nipponico.

Un corridore giapponese viene catturato dalla cinepresa. Probabilmente, queste immagini sono state effettuate nel corso di un allenamento, in quanto il dispositivo di ripresa sembra essere molto vicino all'uomo. Se l'inquadratura fosse stata realizzata durante la maratona, avrebbe potuto disturbare l'atleta. Egli è filmato attraverso tre modalità di prospettiva cinematografica: dal basso, di fronte e di lato. La luce del sole mette in risalto i tratti somatici del maratoneta nipponico. La Riefenstahl propone allo spettatore l'immagine in primo piano della stanchezza derivante dalla competizione.

> «Le immagini ottenute dalle riprese e montate nella versione finale del film restituiscono allo spettatore una visuale incredibilmente inusuale e creano quella percezione di immedesimazione ed introiezione che la regista stava cercando per rendere il finale della gara particolarmente coinvolgente. La registrazione sonora del respiro affannato dell'atleta avrebbe creato un maggior coinvolgimento nello spettatore ma, evidentemente, Riefenstahl pensò che un ulteriore elemento inserito nel missaggio della scena sarebbe stato eccessivo anche per il suo stile sperimentale e visionario».[44]

La suggestiva musica che accompagna gli sforzi degli atleti nasce dalla mente di Herbert Windt. Le immagini dell'incessante movimento delle gambe e degli arti superiori del corridore nipponico si sovrappongono all'inquadratura dell'Olympiastadion: il traguardo finale. Tutta la sequenza viene magistralmente accompagnata da un crescendo musicale, che sottolinea lo sforzo che l'atleta. Da una torre posta all'interno dell'Olympiastadion, la cinepresa inquadra nove trombettieri che annunciano al pubblico il primo arrivato. Il giapponese Son Kitei viene accolto da una folla

[44] M. Studer, *Olympia*. *Dialogo con Leonardo Quaresima*, cit p. 111

entusiasta. Molti degli spettatori esultanti, inquadrati dalla cinepresa, hanno tratti somatici asiatici. Son, avvolto in una coperta da alcuni assistenti, si lascia cadere al suolo.

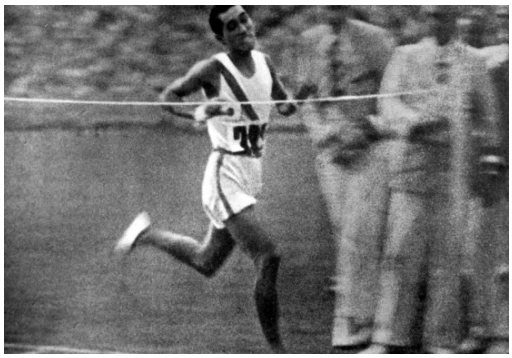


Fig 26. Son Kitei mentre taglia il traguardo.

Man mano, giungono al traguardo anche gli altri corridori. Sfiniti da 42 chilometri di maratona, anch'essi, come Son, sono prontamente assistiti dai supervisori della competizione.

La rappresentazione degli atleti stremati che crollano a terra è un unicum all'interno della sequenza riguardante la maratona. In questo caso, la Riefenstahl preferisce soffermarsi sui corpi esausti e provati dei maratoneti all'arrivo simbolo di tenacia e determinazione piuttosto che sui loro canoni estetici di bellezza. Mai nella competizione viene data luce agli atleti distrutti dalla fatica. Una sola volta viene accennato da uno speaker radiofonico il crollo del maratoneta argentino Zabala durante la competizione. Probabilmente, la Riefenstahl stilizza l'ideale nazionalsocialista relativo alla forte volontà e alla determinazione, trasfigurandolo nella costante ed energica falcata dei maratoneti nel corso della competizione.

> «Ad una attenta analisi è lecito affermare che la scelta di terminare il primo film, *Festa dei popoli*, proprio con la gara della maratona non rappresenta semplicemente una conclusione formale della prima parte dedicata alle gare di atletica. Sembra, infatti, abbastanza evidente che, con questa opzione narrativa, la regista abbia anche l'opportunità di chiudere una sorta di cerchio simbolico iniziato con il Prologo. Dunque, Prologo ed epilogo, focalizzano lo sguardo visivo e narrativo dell'istanza narrante sugli aspetti della Grecia antica e i loro profondi legami con l'Olimpiade».[45]

La prima disciplina olimpionica rappresentata in *Olympia*: *Festa di bellezza* è la ginnastica artistica maschile. L'inquadratura iniziale relativa a questa sequenza offre una panoramica dell'Olympiastadion, le cui tribune sono gremite da un folto pubblico.

[45] *Ivi* p. 114

Fig 27. Un ginnasta in *Olympia*: *Festa di bellezza*.

Accompagnati dal solenne ritmo musicale, alcune squadre maschili e femminili di ginnastica artistica, in fila indiana, fanno il loro ingresso nell'Olympiastadion. Sebbene anche le donne si spostino nel luogo preposto alla competizione, soltanto gli uomini vengono mostrati dalla cinepresa durante la gara. La Riefenstahl predilige, ancora una volta, i corpi maschili.

Gli atleti iniziano, dunque, con gli esercizi a terra, senza l'ausilio di nessun attrezzo. Le macchine da presa sono distanti dagli agonisti per lo svolgimento della competizione. Ai cameramen non è permesso di avvicinarsi agli atleti. Ne consegue che la Riefenstahl non può effettuare inquadrature ravvicinate dal basso. Per questo motivo, in alcuni fotogrammi, la macchina da presa cattura anche l'immagine del pubblico. Si possono scorgere alcuni individui intenti a sorvegliare lo svolgimento della competizione, sul bordo del campo. La prospettiva delle riprese cambia radicalmente quando la cinepresa inquadra esercizi sul cavallo con maniglie. Le prime due inquadrature catturano gli atleti con il pubblico sullo sfondo. La terza immagine mostra un agonista che pare sospeso nell'aria con il suo attrezzo, mentre alle sue spalle è visibile il cielo nuvoloso. La Riefenstahl nel corso del montaggio, applica il cosiddetto effetto slow motion per permettere allo spettatore di apprezzare la naturalezza del gesto atletico. Quest'ultima inquadratura è scandita da un ritmo musicale rapido ed emozionante.

Il motivo del cielo nuvoloso è ricorrente nelle riprese di Riefenstahl. Viene utilizzato in *Olympia*: *Festa di popoli*, in special modo all'interno del Prologo. Una scelta estetica impiegata dalla cineasta anche per le inquadrature degli uomini impegnati con la ginnastica artistica sugli anelli e, successivamente, nella sequenza relativa ai tuffi.

La sequenza che vede come protagonisti gli atleti agli anelli, comincia con un'inquadratura dal basso. A tale scopo, la macchina da presa è stata posizionata al di sotto dell'attrezzo preposto alla competizione. Gli atleti vengono mostrati mentre si sollevano sugli anelli, e mantengono in maniera statica la posizione verticale.

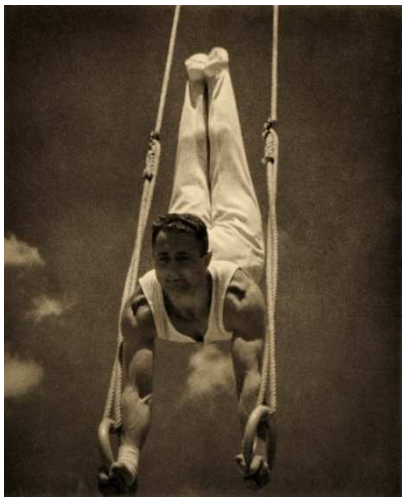


Fig 28. Un ginnasta impegnato con gli anelli.

Nel corso di queste inquadrature, è possibile osservare le braccia muscolose e i volti solcati da un'espressione tesa. Uno degli atleti impegnati nella competizione, guarda brevemente l'obbiettivo della cinepresa, e pare sorridere. In seguito, alcuni fotogrammi ritraggono i ginnasti posteriormente, con il pubblico sullo sfondo. Sicuramente, le inquadrature dotate di una maggiore efficacia visiva, sono quelle appartenenti agli atleti ripresi dal basso, che sembrano stagliarsi nel cielo. Come nel caso degli uomini impegnati sul cavallo con maniglie: i ginnasti presenti in questa sequenza costituiscono l'unico centro dell'immagine. Non viene quasi mai mostrata l'intera attrezzatura sportiva e l'ambiente circostante. Così facendo, la Riefenstahl cattura in maniera esponenziale l'attenzione del pubblico.

La sequenza successiva è dedicata alla competizione sulle parallele. All'inizio vengono mostrate le immagini degli atleti intenti a gareggiare, con il pubblico sullo sfondo. La maestria della Riefenstahl sta nell'esaltare il movimento dei ginnasti grazie all'uso di una cinepresa posizionata in basso. L'ultimo fotogramma è relativo alla competizione sulle parallele, e viene montato in sequenza all'immagine di un atleta impegnato alla sbarra.

È probabile che alcune riprese appartenenti alle sequenze descritte in precedenza, in special modo quelle effettuate dal basso, siano state effettuate nel corso degli allenamenti. Questo spiegherebbe il perché la Riefenstahl abbia potuto posizionare le proprie cineprese tanto vicino agli atleti. Un'ulteriore conferma di ciò proviene dalla sequenza che vede i ginnasti impegnati ai cerchi. Durante la competizione gli atleti sono tesi e molto concentrati e non guardano mai in camera, soprattutto quando devono mantenere le posizioni in verticale. Alcuni atleti non possiedono alcuna pettorina con il proprio numero e nemmeno simboli sulla maglietta che ne attestino la nazionalità a conferma del fatto che certi fotogrammi sono stati registrati durante gli allenamenti e non in gara.

La sequenza della ginnastica artistica maschile è intenta a descrivere lo svolgersi della competizione senza commento di una voce fuori campo. La Riefenstahl preferisce che la musica scandisca le diverse immagini, con un ritmo ripetuto su cui si innestano varianti sonore e dinamiche. La cineasta vuole che le inquadrature parlino da sole e arrivino direttamente al pubblico. Per questo motivo, dunque, non bisogna interporre nessuna voce tra lo spettatore e la fruizione delle immagini. Sebbene il ritmo musicale vivace che accompagna i ginnasti sembri stridere con le inquadrature in slow motion, alla fine questo si rivela un ottimo stratagemma per attirare l'attenzione del pubblico.

La Riefenstahl riesce a rappresentare gli atleti come degli esseri divini, e in diversi momenti paiono fluttuare nell'aria durante l'esecuzione dei loro esercizi. La Riefenstahl non è interessata alla classifica delle posizioni sul podio raggiunte dagli atleti, il suo interesse è rivolto piuttosto all'esaltazione di prestazioni agonistiche perfette senza cadute. L'attenzione si concentra, quasi esclusivamente, sulla rappresentazione dei prestanti corpi maschili. Per questo motivo, non vengono effettuati primi piani che si focalizzano su specifiche parti del corpo. Lo spettatore gode quindi di una visuale in senso "generale" degli uomini muscolosi, secondo la precisa volontà della Riefenstahl.

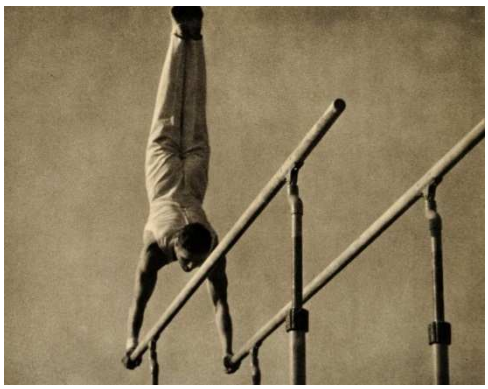


Fig 29. Un fotogramma di un prestante ginnasta sulle parallele.

Fig 30. L'utilizzo delle ombre per rappresentare un duello di scherma.

La sequenza relativa alla scherma in *Olympia*: *Festa di bellezza*, è incentrata sul duello tra l'italiano Gustavo Marzi e il magiaro Endre Kabos. I due atleti vengono filmati durante la finale maschile della sciabola individuale, avvenuta il 15 agosto 1936, mentre si contendono quindi l'oro olimpico. Riefenstahl ci restituisce un brevissimo filmato del loro confronto, della durata pari a circa un minuto. Malgrado l'esigua quantità di inquadrature, la cineasta offre al pubblico una suggestiva resa d'immagine. Per rappresentare infatti, il duello tra Marzi e Kabos, Riefenstahl utilizza largamente le loro ombre.

Lo spettatore si ritrova improvvisamente inquadrature differenti, rispetto a quelle precedenti, relative alle competizioni di vela. Il montaggio offre al pubblico un notevole contrasto tra queste ultime immagini e la rappresentazione degli atleti intenti a gareggiare nella scherma. Riefenstahl, filmando le ombre proprie di Marzi e Kabos, non permette allo spettatore una facile riconoscibilità del luogo teatro della competizione. La modalità con cui il suono ambientale è stato catturato, fornisce un effetto molto espressivo alla scena. Questa sequenza non possiede alcuna musica di accompagnamento alle inquadrature. Lo spettatore avverte solo il suono delle sciabole. Successivamente, la cinepresa inquadra velocemente i volti dei due atleti, permettendo allo spettatore la loro identificazione grazie anche alla voce di un commentatore esterno. La sequenza relativa alla scherma si conclude con la stretta di mano da parte dei due schermidori.

> «Le avanguardie pittoriche e cinematografiche di stampo tedesco e sovietico sembra siano la base ispiratrice della messa in scena insolita relativa alle ombre. Il montaggio permette una dialettica visiva tra essenze che sono formalmente virtuali, ma dotate durante la visione dinamica delle immagini in movimento, di un realismo sorprendente».[46]

Fig 31. L'operatore Hans Ertl con una cinepresa subacquea, intento a filmare la competizione di tuffi.

[46] M. Studer, *Olympia*. *Dialogo con Leonardo Quaresima*, cit p. 119

> «Per i tuffi maschili, io e i miei collaboratori abbiamo fatto molti esperimenti. Allora era molto noioso girare ogni qual volta un tuffatore si lanciava. Abbiamo utilizzato tre macchine da presa. In alto, era posizionato Guzzi Lantschner, con una cinepresa portatile. Hans Ertl era invece collocato in basso, e possedeva una macchina da presa subacquea. A lato vi era infine il rallentatore. I tuffi dovevano essere inquadrati da tutte le angolazioni».[47]

La sequenza relativa ai tuffi maschili è un vero e proprio capolavoro di cinematografia moderna grazie alle innovative tecniche di ripresa impiegate dai collaboratori della Riefenstahl. Questi fotogrammi mettono in risalto il talento dei cineoperatori.

La gara di tuffi maschili si svolge nell'*Olympia-Schwimmstadion* di Berlino, un luogo separato dall'Olympiastadion. Come avvenuto in precedenza per la ginnastica artistica, la Riefenstahl lascia che le inquadrature siano accompagnate dalla sola musica di Herbert Windt, prive di commento. La regista, anche in questo caso, si concentra sul corpo dei tuffatori che impatta con l'acqua della piscina. Di rado, vengono mostrati fotogrammi che raffigurano gli spettatori durante lo svolgimento della competizione. Le prime inquadrature riguardanti i tuffi provengono da una macchina da presa posta a lato, senza l'ausilio di nessun effetto di slow motion. A causa della velocità con cui gli agonisti compiono il salto e arrivano sulla superficie dell'acqua, non è possibile identificarne la nazionalità. Gli applausi del si fondono insieme al rumore prodotto dai tuffatori in un ritmo musicale travolgente. La cinepresa, poi, segue accuratamente il momento del tuffo di uno degli atleti. Il tuffatore in questione è giapponese, riconoscibile dalla bandiera posta sul suo petto. Viene immortalato anche quando esce dall'acqua, e brevemente rivolge il proprio sguardo all'obbiettivo della macchina da presa. Per qualche viene inquadrata la faccia pensierosa di una spettatrice, probabilmente una tifosa del tuffatore nipponico, visto che possiede anche lei tratti somatici orientali. L'inquadratura relativa all'agonista giapponese risulta essere la prima della sequenza dei tuffi, a cui la Riefenstahl applica lo slow motion. Il medesimo espediente tecnico che vede come protagonista un tuffatore tedesco, riconoscibile dall'aquila con svastica sul suo petto. Seguono poi numerose inquadrature di altri tuffatori, il cui gesto sportivo è rigorosamente scandito dallo slow motion. Di alcuni atleti viene mostrato anche il breve momento che precede il salto, anche la loro espressione facciale è intrisa di concentrazione. Come i tuffatori giapponese e tedesco, si possono distinguere le bandiere cucite sul petto che testimoniano le loro differenti nazionalità.

«È importante che vengano effettuate moltissime riprese da diversi punti di vista in modo da poter lavorare in fase di montaggio, con la giusta dose di tranquillità, avendo a disposizione una grande quantità di materiale».[48] Lo spettatore si ritrova dinanzi ad un gesto sportivo, quello del

[47] R.Müller, *Die Macht der Bilder* :*Leni Riefenstahl*(1993 ; *La forza delle immagini*)
[48] M. Studer, *Olympia*. *Dialogo con Leonardo Quaresima*, cit p. 122

salto, in continua evoluzione non solo per il cambiamento posturale assunto dal tuffatore. Il contributo fondamentale per un maggior godimento visivo è apportato in virtù degli studiati angoli di ripresa cinematografica.

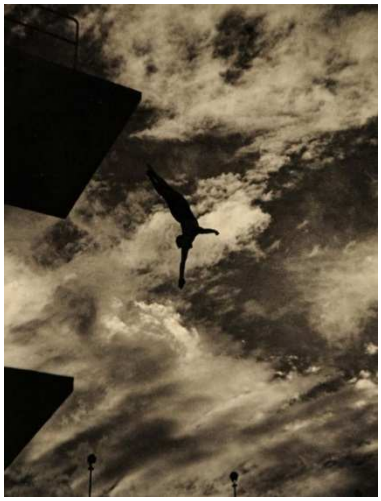


Fig 32. La sagoma di un tuffatore ripresa dal basso.

Le riprese effettuate dal basso, immortalano i tuffatori mentre dalla piattaforma, sono intenti a eseguire la loro azione. Sullo sfondo si staglia un cielo con qualche nube, *leitmotiv* ormai caratteristico della Riefenstahl. La regista è intenzionata, anche in questo caso, a rappresentare al meglio gli aitanti corpi dei tuffatori, tralasciando le inquadrature degli spettatori.

In alcuni fotogrammi in questione, è possibile distinguere con chiarezza i contorni del torace e i muscoli addominali degli atleti. Nella figura 32, la scarsa illuminazione contrasta con il corpo dei tuffatori, che appaiono come figure in controluce, che sembrano volteggiare nell'aria. Con questo espediente la Riefenstahl riesce a rappresentare il movimento degli atleti in maniera aggraziata. Le riprese in slow motion rafforzano ulteriormente questa impressione e, attraverso il montaggio sapientemente combinato alla musica, i tuffatori vengono rappresentati come degli eroi. Come ricorda la stessa Riefenstahl,

> «Ho tentato un crescendo iniziando in modo assolutamente realistico. Nei tuffi femminili, si odono ancora i nomi delle tuffatrici. Quelli degli uomini invece li ho tolti, per concentrarmi esclusivamente sui tuffi e i movimenti. Per accentuare entrambi, ho utilizzato ritmi diversi nel montaggio. Ad una attenta analisi, i primi tuffatori saltano a velocità normale, i secondi con un piccolo rallentamento. Infine, viene applicato il vero e proprio *rallenty*».[49]

[49] R.Müller, *Die Macht der Bilder* :*Leni Riefenstahl*(1993 ; *La forza delle immagini*)

Fig 33. Un'innovativa ripresa subacquea.

Le inquadrature più suggestive della sequenza dedicata ai tuffi sono senza alcun dubbio quelle subacquee. Un'innovazione creativa del talentuoso cineoperatore Hans Ertl che progetta e costruisce un involucro impermeabile per ospitare «una cinecamera Sinclair. Tale macchina da presa, è capace di girare sia a velocità normale, ma anche a 48, 72 e 120 fotogrammi al secondo, per ottenere le riprese in slow motion».[50] L'abilità di Ertl nel riprendere i tuffatori sott'acqua e quando riemergono, rappresenta uno dei fiori all'occhiello di tutto il lungometraggio.

Nella sezione dedicata ai tuffi, la Riefenstahl applica una particolare tecnica di montaggio. Mentre per buona parte di questi fotogrammi viene mostrato tutto il movimento compiuto dai tuffatori, verso la fine le inquadrature sono montate diversamente. Gli atleti saltano dalla piattaforma per effettuare il tuffo, ma sembrano non toccare mai l'acqua. Si susseguono una serie di immagini con un ritmo incalzante, dove viene mostrato solamente il momento del salto. Non si vede alcun spettatore sullo sfondo, non si sentono applausi e nemmeno il rumore dell'acqua infranta dai tuffatori. Il pubblico è quasi stordito da una musica travolgente che accompagna le inquadrature, caratterizzata da un continuo crescendo. Due fotogrammi, inoltre, sono stati montati all'inverso: i tuffatori emergono dall'acqua, volteggiano nell'aria e atterrano sul trampolino. Un espediente tecnico osservabile con maggior precisione alla moviola. A tal proposito, la Riefenstahl illustra la sua scelta. «Ho ottenuto questo effetto montando qua e là inquadrature all'inverso, per fare in modo che l'atleta sembrasse andare verso l'alto. Questo non faceva altro che accentuare il movimento. Era una forma di espressione artistica».[51]

In molte inquadrature, sono presenti gli spettatori sullo sfondo, se ne deduce che la maggior parte delle immagini sono state riprese durante la competizione, e non nel corso degli allenamenti.

[50] M. Studer, *Olympia*. *Dialogo con Leonardo Quaresima*, cit p. 123
[51] R.Müller, *Die Macht der Bilder* :*Leni Riefenstahl*(1993 ; *La forza delle immagini*)

Verso il finale l'attenzione viene focalizzata solo sul corpo al momento del salto, e l'ambiente circostante scompare. L'immagine dell'ultimo tuffatore si lega ad un paesaggio nuvoloso, motivo che ricorre anche nel Prologo di *Olympia*: *Festa di popoli*. Le inquadrature finali mostrano l'Olympiastadion circondato dai riflettori, e sono accompagnate da una musica solenne: ogni nazione partecipante all'Olimpiade ha la propria asta ornata dalla corona di alloro. Il braciere olimpico viene immortalato mentre man mano si spegne, producendo una lieve colonna di fumo che viene seguita nel suo percorso dalla cinepresa verso l'alto, convergendo sulla luce dei riflettori che circondano l'Olympiastadion e che concentrandosi in un unico punto arrivano aformare un'unica enorme luce. Questa immagine segna la fine di *Olympia*: *Festa di bellezza.*

Le riprese delle Olimpiadi sono ancora oggi insuperate. Con *Olympia*: *Festa di popoli* e *Olympia*: *Festa di bellezza*, la Riefenstahl ottiene in tutta Europa successi trionfali. Alla Biennale di Venezia del 1938 le viene conferito il prestigioso Leone d'oro. Lo splendore delle riprese e la loro modernità pongono *Olympia* come la punta di diamante nello scenario documentaristico sportivo novecentesco.

Bibliografia

Saggi e articoli

Floris A., *Fra Cinema e Storia. I documentari di Leni Riefenstahl sui congressi nazionalsocialisti a Norimberga*, in «Cabiria», 2017

Mackenzie M., *From Athens to Berlin* : *The 1936 Olympics and Leni Riefenstahl's Olympia*, in «Critical Inquiry», 2003

Volumi

Berg-Pan R., *Leni Riefenstahl*, Twayne Publishers, 1980.

Bimbenet J., *Leni Riefenstahl*: *La regista di Hitler*, Lindau, 2017

Brunetta G.P., *Storia del cinema mondiale*, Einaudi, 1999

Brunetta G.P., *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, Vol. 3: P-Z, Einaudi, 2006

Downing T., *Olympia*, British Film Institute, 1992

Graham C.C., *Leni Riefenstahl and Olympia,* Filmakers, n.13, The Scarecrow Press, Inc., 2001

Graham C.C., *Olympia* in America, 1938 : Leni Riefenstahl, Hollywood, and the Kristallnacht, *Historical Journal of Film, Radio and Television,* Volume 13, Issue 4, 1993

Leslie E., *Hollywood flatlands. Animation, critical theory and avantgarde,* Verso ed., London-New York, 2004

Melanco M., *Cinema tra contaminazioni del reale e politica,* Fondazione Ente dello spettacolo, 2020

Quaresima L., *Leni Riefenstahl*, Il Castoro, 2002

Rondolino G., Tomasi D., *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, UTET libreria, 1995

Studer M., *Olympia. Dialogo con Leonardo Quaresima*, Mimesis, 2014

Sitografia

https://www.cinefacts.it/cinefacts-articolo-958/leni-riefenstahl-parte-ii-trionfo.html.

Filmografia

Fanck A., *La montagna dell'amore*, Germania 1926

Fanck A., *Il grande salto,* Germania 1927

Fanck A., *La tragedia di Pizzo Palù*, Germania 1929

Fanck A., *Tempeste sul Monte Bianco*, Germania 1930

Fanck A., *Ebbrezza bianca*, Germania 1931

Fanck A., *S.O.S Iceberg*, Germania 1933

Zielke W., *Das Stahltier*, Germania 1935

Riefenstahl L., *La bella maledetta*, Germania 1932

Riefenstahl L., *La vittoria della fede*, Germania 1933

Riefenstahl L., *Trionfo della volontà*, Germania 1934

Riefenstahl L., *Olympia*, Germania 1938

Müller R., *La forza delle immagini*, Germania 1993