

## Indice

Introduzione Metodologica.....	2
Capitolo 1.....	3
1.1. Che cos'è il documentario? .....	3
1.1. Analisi del documentario descrittivo.....	11
1.3 Analisi di un documentario partecipativo.....	14
1.4 Analisi di un documentario riflessivo.....	16
Capitolo 2.....	20
2.1 Introduzione al documentario “La forza delle immagini Leni Riefenstahl” .....	20
2.2 Descrittivo in questo contesto.....	22
2.3 Partecipativo in questo contesto .....	31
2.4 Riflessivo in questo contesto .....	34
Capitolo 3.....	36
3.1 Le tecniche di ripresa e montaggio di Leni Riefenstahl .....	36
3.2 contesto storico contemporaneo .....	42
Bibliografia .....	46
Sitografia.....	47
Filmografia .....	49

## Introduzione Metodologica

La presente tesi verte sull'analisi del documentario *“La forza delle immagini Leni Riefenstahl”* (1993) del regista tedesco Ray Müller, che analizza la figura della cineasta berlinese in epoca nazista.

L'elaborato in questione è il frutto di un lungo percorso di studi basato su numerose letture, monografie e un'accurata visione del documentario preso in esame in relazione alla filmografia della regista, una figura che possiamo definire poliedrica, come descritto nel corso dell'analisi. Con il presente lavoro ho quindi intenzione di coniugare il mio interesse per l'analisi cinematografica con le competenze linguistiche acquisite durante il mio percorso accademico.

Ho articolato lo studio di questo progetto ponendo l'analisi su tre tematiche distinte: la prima parte fornisce una definizione del termine documentario sulla base degli studi e delle analisi compiuti dai padri del cinema del reale e tracciandone anche un percorso storico, dalla sua nascita alle tre tipologie che caratterizzano e convergono nel film di Ray Müller. Le seguenti modalità vengono espone in modo accurato e dettagliato in *“Introduzione al documentario”* dal teorico e critico cinematografico Bill Nichols, il quale le ordina in modo cronologico ed elenca le caratteristiche di ognuna. Ho ritenuto fondamentale analizzare le modalità prese in esame con riferimenti a film del repertorio del cinema del reale, mirando a fare maggiore chiarezza nella suddivisione. La seconda parte, invece, rappresenta il cuore della ricerca in quanto vengono applicate le suddivisioni analizzate nella sezione precedente al documentario preso in esame, con corrispettivo minutaggio. Infine, la terza parte si focalizza sulle tecniche utilizzate dalla protagonista Leni Riefenstahl per la realizzazione dei suoi film; con il focus sulla fase di montaggio, ritenuta dalla regista tedesca la fase essenziale del cinema. Quest'ultima sezione fornisce inoltre un'analisi sul suo stile documentaristico, che ha caratterizzato una svolta per il cinema del reale anticipando il cinema moderno.

# Capitolo 1

## Analisi di tre diverse tipologie di documentario

### 1.1. Che cos'è il documentario?

*«Il documentario è una forma distinta di cinema, ma forse non tanto quanto si potrebbe pensare in un primo momento. Non ha mai avuto una definizione precisa.»*

Con queste parole Bill Nichols, critico e teorico cinematografico, inizia “*Introduzione al documentario*”; secondo l'autore conferire una definizione chiara e limpida del termine documentario è complicato in quanto consiste in una forma distinta di cinema. Il concetto di documentario rappresenta una tematica molto dibattuta: per decenni studiosi e critici hanno concentrato la loro area di studio nell'obiettivo di delineare un confine in cui opera, per individuarne l'area di appartenenza. Come sostiene Roberto Nepoti<sup>1</sup>, in merito a tale argomento, quando si parla del documentario è difficile poter delineare e definire l'area semantica che tale tema è chiamato a coprire. Dagli albori della nascita del cinema, studiosi e critici continuano a cercare molteplici criteri di appartenenza e caratteristiche ben specifiche e riconoscibili da poter associare al cinema documentaristico in modo tale da distinguerlo da altri generi.

Bill Nichols, a differenza di numerosi studiosi, sostiene che il prodotto filmico non sia la riproduzione della realtà, e in quanto tale la sua rappresentazione si basa sul rapporto di tre componenti fondamentali: regista, attori e spettatori. Il regista plasma il proprio universo a seconda delle proprie potenzialità, mentre lo spettatore concorre allo sviluppo della storia fornendo una sua interpretazione e chiave di lettura, che possono però non combaciare con quella del regista. Per molti decenni, le uniche testimonianze della realtà a disposizione della popolazione erano mediate dalla soggettività di un illustratore, e dunque non completamente affidabili; in un'epoca in cui viaggiare era un privilegio per poche persone si poteva accedere ai mondi lontani solo tramite disegni di artisti. Nascono così le vedute ottiche, ovvero stampe prospettiche ad acquerello che venivano viste attraverso una scatola ottica, la quale creava l'illusione del rilievo e della prospettiva riproducendo il passaggio dal giorno alla notte attraverso l'inclinazione della luce. Le vedute ottiche, oltre che a rappresentare le uniche testimonianze della realtà lontana, erano un modo per entrare in contatto con le leggi dell'ottica e per introdurre la popolazione alla geografia. In merito a quest'ultimo punto, la riproduzione del reale diventa di conseguenza un obbiettivo da raggiungere

---

<sup>1</sup> Nepoti R., *Storia del documentario*, Patron Editore, 1988.

per molti. La camera oscura, mezzo noto fin dall'antichità, è un dispositivo ottico che si trova alla base della fotografia ed è composto da una scatola oscura dotata di un foro sul fronte e un piano di proiezione sul retro, grazie alla capacità di immagazzinare i raggi solari, la camera oscura li proietta su una superficie e li rielabora in modo da ottenere, dall'altra parte della camera, l'immagine capovolta. Questo dispositivo verrà poi utilizzato da numerosi pittori per le loro vedute. Questi primi tentativi di rappresentazione della realtà riproducono una realtà leggermente distorta, in quanto estrapolata da un contesto più ampio e isolato.

In merito a tali studi, Adriano Aprà, attore, critico e teorico cinematografico, sostiene che il termine documentario faccia riferimento senza dubbio alla dimensione della realtà, ma rimane comunque difficoltoso poter dare una definizione universale, se non quella della "non-fiction". Per il teorico del documentario Bill Nichols, tale pratica documentaristica suscita una domanda fondamentale: "questo è vero, o no?", un interrogativo che dà vita ad una dinamica particolare tra il regista e lo spettatore, una dinamica di fiducia, e di conseguenza di responsabilità autoriale. Sulla base di queste considerazioni, l'autore definisce il documentario in tre diversi punti di visione, consapevoli che *"ogni punto di partenza porta a un punto diverso ma non contraddittorio"*<sup>2</sup>: il regista, il testo e lo spettatore. Analizzando il punto di vista del regista, due sono le considerazioni preliminari da compiere: in primo luogo, cos'è il documentario e se questo possa essere considerato come un prodotto, artefatto, realizzato da qualcuno definibile 'documentarista' che possa essere interpretato come un ruolo di potere sulla realtà filmata. In secondo luogo, si può definire il documentario come un genere cinematografico, come sostiene Nichols, una tipologia di 'testo', ma ciò comporta dover definire e delineare le caratteristiche che ogni film deve avere per poter appartenere a questa categoria. Come sostiene l'autore, queste considerazioni porterebbero a semplificare in modo eccessivo lo stile del documentario che ha acquisito nel corso degli anni, tenendo al di fuori ogni possibile interpretazione. Infine, un'altra opzione è la possibilità di delineare un quadro del documentario partendo dall'esperienza filmica degli spettatori, il presupposto del pubblico è quello di accogliere come vero in modo imprescindibile ciò che si manifesta sullo schermo, spesso percepito come realista. Secondo l'autore il documentario non è un prodotto finito a servizio di un pubblico, piuttosto un processo di documentazione.

Negli anni Venti inizia a prendere sempre di più piede il dibattito, sia da parte dei produttori di pellicole, sia da parte del pubblico, in merito all'interesse e la meraviglia destati dalle fotografie in movimento; da questo momento in poi inizia a manifestarsi l'esigenza di documentare tutto quel repertorio cinematografico, che non si avvale della fantasia, basamento del cinema di finzione, ma del 'vero'. All'inizio degli anni Venti, Grierson inizia a rendersi conto di un enorme cambiamento:

---

<sup>2</sup> B. Nichols, *Introduzione al documentario*, il Castoro, 2014.

il cinema inizia a influenzare l'opinione collettiva e ad acquisire un ruolo sempre più di rilievo nella quotidianità, facendosi spazio tra i due poli principali di divulgazione di informazioni, ovvero la scuola e la chiesa. Per poter comprendere a pieno tale fenomeno è necessario ribadire che negli anni Venti del Novecento, negli Stati Uniti inizia a diffondersi un nuovo rapporto tra l'uomo e la modernità, originando correnti di pensiero basate sul presupposto che l'arte, in tutte le sue forme, dovesse riflettere i bisogni e le storie della gente e gli artisti dovessero esserne i mediatori.

Coloro che sentivano la necessità di realizzare un cinema dal 'vero' danno vita ad un processo di categorizzazione e classificazione delle diverse forme e contenuti, che ogni film appartenente a questo genere doveva possedere. Il desiderio di definire accuratamente l'aria semantica del documentario e delineare ogni caratteristica necessaria per essere definito tale, nasce dal fatto che numerosi registi iniziano ad adottare molte pratiche proprie del cinema di finzione. Bill Nichols, uno dei massimi esperti del documentario sulla scena contemporanea, presenta un punto di vista differente a quello comune, ovvero pone la sua attenzione non tanto sulla dimensione filmica, bensì sul profilmico e sull'attendibilità delle rappresentazioni. Secondo l'autore non è sufficiente che l'immagine o il suono costituiscano una prova inconfutabile del reale, definendo a priori un determinato film documentario; se così fosse si avrebbe a che fare con pura scienza. Riguardo a quanto appena detto, egli afferma:

*“L'immagine indicativa ha la funzione della prova fattuale o empirica. Non offre un punto di vista e non ha una voce, o se la ha è molto flebile. È la voce dell'analista o dell'interprete qualificato che porta significato all'immagine. Il documentario invece prende vita quando ottiene una voce tutta sua. Produrre dei documentari accurati o delle prove visive non aiuta a trovare questa voce; anzi, può allontanarci ancora di più da essa. Il cinema delle origini, dei fratelli Lumière o di altri autori, così come la scienza, mancava di quella voce che poi caratterizzerà il documentario”<sup>3</sup>*

La voce di cui parla Bill Nichols non corrisponde alla voce del narratore o del regista, ma si identifica con la voce del testo stesso che prende vita attraverso le immagini del reale, a cui il cineasta attribuisce un determinato significato.

Il termine 'documentario' viene utilizzato per la prima volta l'otto febbraio del 1926 sul New York Sun da parte del regista inglese John Grierson, il quale lo conia recensendo il film “*Moana*” di Robert Flaherty, per descrivere l'incontro tra l'istanza informativa e il cinema industriale

---

<sup>3</sup> Nichols B., *Introduzione al documentario*, Il Castoro, cit., p.121.

hollywoodiano. Riflettendo sul termine stesso 'documentario' l'etimologia del termine deriva dalla parola 'documento', che entra a far parte del bagaglio lessicale della lingua inglese nel diciannovesimo secolo e viene introdotto in quello cinematografico solo nel 1989. John Grierson, cineasta, storico e critico cinematografico considerato il pioniere del cinema documentaristico britannico, nella sua opera intitolata: "*Documentario e realtà*" definisce il prodotto filmico come "*il film che tratta creativamente il mondo esistente*"<sup>4</sup>, il quale a differenza del cinema di finzione, esprime la volontà di riprendere e rappresentare il racconto e le scene di vita quotidiana portando lo spettatore ad assistere al mondo reale. Il cinema del reale tratta una materia esistente, vera, non prodotta al fine della ripresa o addirittura modificata e falsata in sede di montaggio. Sulla base di queste osservazioni, il cineasta scozzese delinea alcuni principi fondamentali in merito al cinema documentaristico: in primo luogo deve trattare un argomento reale senza costruire nulla o alterarlo con la fase di montaggio; in secondo luogo, deve utilizzare persone autoctone e non attori, e in terzo luogo deve "*elaborare il materiale scelto per non realizzare una fotografia animata*"<sup>5</sup>.

L'autore sostiene che il documentario è in grado di elaborare l'autenticità in modo creativo e artistico, risultando però a contenuto differente dai film a soggetto. Uno degli aspetti fondamentali del documentario, secondo Grierson, è il ruolo educativo, tanto sì che lo scopo del cineasta deve essere quello di indirizzare l'occhio delle persone verso la storia del proprio paese rendendoli consapevoli di ciò che accade. Allo stesso tempo, egli stesso critica il termine preso in analisi, definendolo grossolano: "*'Documentario' è una definizione grossolana: accettiamola per quel che vale.*"<sup>6</sup>, un termine che non possedeva ancora una sua specificità, ma veniva utilizzato per definire molteplici tipologie di film. Il regista scozzese afferma che colui che riesce a incarnare al meglio il potenziale e il vero significato del documentario è il regista statunitense e pioniere del documentario Robert Flaherty, in quanto uomo abile nel definire meglio di chiunque altro i principi di tale prodotto filmico. In merito a questo, Robert Flaherty pone l'accento sulla dicotomia tra il metodo descrittivo e il metodo drammatico, entrambi propri del cinema del reale; il primo è il metodo più comune, in quanto si limita a descrivere le caratteristiche di un soggetto; il secondo rivela la realtà insita nell'immagini non arrestandosi alla superficialità, ma scavando fino al fondo.

In seguito al tentativo di fornire una definizione adeguata e universale di tale concetto, Bill Nichols, all'inizio del secondo capitolo di '*Introduzione al documentario*' si chiede in che modo i film appartenenti al cinema del reale possano rappresentare il mondo, e per cercare una risposta in merito, l'autore delinea tre modalità:

---

<sup>4</sup> J. Grierson, *Documentario e realtà*, saggi raccolti e presentati da F.Hardy, edizione italiana a cura di F.Di Giammatteo, Bianco e nero editore

<sup>5</sup> *Ibidem*

<sup>6</sup> *Ibidem*

1. Il documentario ci mostra un nuovo mondo, cattura la nostra attenzione e ci permette di vedere sotto un'altra prospettiva, un'altra luce, arricchendo così la nostra esperienza filmica;
2. Parlano in nome di altri, il prodotto filmico nasce con l'esigenza di fare chiarezza di un determinato argomento assumendo il ruolo di portavoce della società;
3. Presentano argomenti spinosi mediamente da un unico punto di vista, per rafforzare l'opinione o creare il consenso.

Una volta provato a definire il termine preso in analisi, possiamo spostare la nostra attenzione sull'appellativo 'documentaristi', definendoli come coloro che cercarono di dare vita ad una tradizione non ancora esistente che rispondeva ai bisogni della collettività. Il documentarista, a differenza del regista di film di finzione, oltre ad essere colui che realizza l'opera è colui che ricopre il ruolo di mediatore tra la realtà filmata e il pubblico: dunque, è di notevole importanza che conosca appieno la realtà presa in esame. Il documentarista non si limita a comunicare un dato in sé, non si limita alla trasmissione delle informazioni, ma costituisce la più radicale connessione tra il mondo reale e i suoi individui. Il regista del cinema del reale è strettamente connesso alle persone e fatti messi in scena, fattore che molto spesso deriva da un contesto in cui vive o ha vissuto, con la pretesa di portarlo sullo schermo e comunicarlo al pubblico. Molto spesso questa tipologia di documentari ha origine dalla volontà di voler raccontare una realtà collettiva, caratteristica propria dei film etnografici, come trattato successivamente nella tesi. Il documentario, a differenza di un film di finzione, durante la fase di creazione può subire continue modifiche fino ad assumere una forma diversa da quella iniziale in fase di pre-produzione. Questo accade poichè nella fase di produzione ci si relaziona con una realtà in continua trasformazione, nonostante ciò, il documentarista, attraverso un attento studio e un meticoloso controllo del profilmico e le decisioni prese in fase di montaggio, ha la possibilità di dare vita al discorso narrativo secondo i propri gusti. In modo implicito, il documentarista firma un contratto con il pubblico assicurandoli dell'autenticità delle immagini, dei suoni e delle azioni. Il cinema documentaristico differisce dal cinema di finzione in quanto detiene la pretesa di restituire sullo schermo la realtà senza essere traslata e senza essere organizzata dalla sceneggiatura, la realtà viene messa in scena senza nessuna manipolazione. Come sostiene il documentarista russo Dziga Vertov nel libro *"La vita colta in flagrante: breve storia del documentario"* possiamo definire documentario tutto il repertorio di prodotti filmici di vita colta in flagrante. In ogni caso, dobbiamo sempre tener conto che si tratta di una realtà relativa, parziale, che dipende da un punto di vista prettamente individuale e soggettivo, quello del cineasta. Lo spettatore è portato a credere che tutto ciò a cui assiste sullo schermo sia reale, creando così l'illusione che lo sguardo del pubblico corrisponde allo sguardo della macchina da presa, cosa del tutto errata, in quanto la macchina da prese sceglie cosa guardare, lo spettatore non ne ha la

possibilità. Il cinema di finzione mette alla berlina un immaginario ipotetico ideato dal regista che plasma attraverso la sceneggiatura, in esso la realtà viene rielaborata per la macchina da presa che coglie la verità fittizia e la restituisce al pubblico, consapevole della finzione. Differentemente dal cinema del reale, il cinema di finzione mira a nascondere il referente. Nel documentario il patto narrativo viene a meno in quanto lo spettatore è consapevole di assistere alla realtà proiettata sullo schermo. La macchina da presa ha lo scopo di restituire la realtà che si manifesta davanti a lei, essa si rivela uno strumento a favore del cineasta, al servizio del mondo circostante: come afferma Guy Gauthier in *“Storia e pratiche del documentario”* il compito del cineasta è di rendere consapevole lo spettatore che non lo sta ingannando con la sua convinzione. *“In un documentario, non c’è autore che scrive una sceneggiatura, c’è qualcuno alla ricerca della verità”*<sup>7</sup> Guy Gauthier nel libro appena citato, suddivide il documentario in diverse tipologie: il documentario romanzato, il docu-drama, il documentario-fiction, il documentario fittizio, il documentario di creazione, il documentario etnografico e sociologico, il documentario sociale, il documentario militante e il documentario di intervento. Il documentario romanzato pone le radici alla fine del periodo del muto, ma raggiunge la sua massima espansione con Robert Flaherty, nella sua produzione di *Nanuk*. L’oggetto presente è caratterizzato dalla ripresa di scene all’esterno con personaggi autoctoni, organizzate mediante una sceneggiatura. Il docu-drama deriva dalla contrazione di documentary drama, una tipologia caratterizzata dall’inclusione di elementi di finzione e di creatività nella messa in scena di azioni reali. Il documentario-fiction, anche chiamato docu-drama, è una modalità cinematografica caratterizzata da elementi e tecniche del film di finzione costruite sulla base della forma di un documentario. Tale tipologia trova un terreno molto fertile in televisione in ambito storico e scientifico, con l’aiuto di esperti del settore. Caratteristiche simili sono presenti anche nel documentario fittizio, una forma distinta dal documentario vero e proprio poiché la sua immagine viene utilizzata per presentare un caso particolare. Questa modalità svela allo spettatore la possibilità di inganno, in quanto dimostra la capacità di imitare la forma stessa del documentario traendo però in inganno il pubblico. Una tipologia invece opposta è il documentario di creazione, una modalità caratterizzata dalla pretesa di autenticarsi, di sottolineare la sua soggettività, di comunicare che possiede un autore. Questa permette di rivendicare il posto dell’autore. Sulla base di queste dichiarazioni, l’autore si chiede: *“Qual è il ruolo dell’autore, e che tipo di filtro rappresenta tra lo spettatore e il rapporto con il reale registrato?”*<sup>8</sup> Si presenta in aggiunta il documentario etnografico e sociologico di impronta scientifica, che nasce con l’esigenza di documentare la realtà, trovando terreno fertile nella metà del Novecento in Europa. Sulla stessa scia si delinea il documentario sociale, il quale pone la sua attenzione sulle problematiche di una

---

<sup>7</sup> G. Gauthier, *Storia e pratiche del documentario*, cit. pag. 152.

<sup>8</sup> *Ibidem*, cit. pag.275.



determinata popolazione, denunciando situazioni ritenute intollerabili. Il documentario militante invece, anche detto impegnato, corrisponde ad una tipologia di cinema insita di politica e mette sullo schermo una società che sta cambiando, in continua evoluzione, all'interno di un contesto dettato contraddizioni politiche e rivolte sociali. Il documentario di intervento invece si presenta come una tappa successiva del documentario militante. A questo punto ci si potrebbe chiedere quale sia la differenza tra cinema storico e cinema documentaristico, tutti i documentari possono essere considerati film storici? La differenza sostanziale tra le due componenti è la modalità di ripresa, come enuncia Rosenstone, il documentario rispecchia la realtà diretta, il cinema storico invece, è una narrazione elaborata dal cineasta allo scopo della ripresa<sup>9</sup>. Il genere documentaristico al pari di quello storico, utilizza molto spesso immagini approssimative e non del tutto realistiche, accentuando o attenuando alcune scene per renderle più o meno drammatiche.<sup>10</sup>

Un importante punto di svolta è segnato dall'avvento del sonoro, all'inizio degli anni Trenta, in quanto incrementa la presa diretta della macchina da presa e l'utilizzo della mediazione per l'uso del microfono e nella fase di missaggio, apportando, per quanto poche, delle modifiche. L'avvento del suono allo stesso tempo mise in crisi il cinema documentaristico, in quanto le attrezzature del tempo erano troppo pesanti per essere trasportate con facilità da un luogo all'altro; dunque, la registrazione in ambienti reali era troppo complicata. La realtà si rivela registrata e anche se non come nel cinema di finzione diviene impura nel momento che viene ripresa. Nel 1948 il regista e sociologo scozzese pubblica un articolo nella rivista "*Sight and Sound*" in cui delinea lo statuto ufficiale del documentario delineando tre principi fondamentali: in primo luogo, credere che dalle capacità che il cinema possiede nell'osservare e selezionare gli avvenimenti della vita vera si possa ricavare una nuova forma d'arte; in secondo luogo credere che l'attore originale e la scena originale costituiscano la guida migliore per interpretare cinematograficamente il mondo e terzo, credere che la materia e i soggetti trovati sul posto siano più belli di ciò che nasce dalla recitazione.

Roberto Nepoti in "*Storia del documentario*" delinea tre fattori fondamentali che ogni documentario dovrebbe avere: la capacità del cinema di guardarsi intorno per osservare e selezionare con cura ogni avvenimento, l'attore o la scena devono essere originali per poter capire cinematograficamente il mondo esterno e il materiale spontaneo è molto più interessante rispetto a quello programmato. Il cinema documentaristico non deve per forza essere girato in totale spontaneità, ma deve rievocare la realtà stessa a cui appartiene la dimensione della verità. Robert Flaherty, pioniere e maestro del cinema documentaristico, sostiene che il prodotto filmico in

---

<sup>9</sup> Robert A. Rosenstone, *History on film/Film on history*, cit. pag. 70.

<sup>10</sup> *Ibidem*, cit. pag. 71.

questione è finalizzato alla divulgazione della conoscenza della società, rivolgendo la sua attenzione in particolare al rapporto dell'uomo con la natura. In *"Nanook of the North"* (*Nanuk l'esquimese*, R. J. Flaherty, 1922), il regista per la realizzazione della pellicola trascorre quindici mesi nelle zone artiche con il protagonista e la sua famiglia, condividendo condizioni di vita estrema perchè spinto da una grande ammirazione per il popolo preso in esame, come approfondito successivamente.

Con la rivoluzione digitale, iniziano a essere messe alla berlina numerose mutazioni e il documentario si trova al centro di esse. La diffusione dei mezzi di comunicazione e di produzione filmica hanno permesso una notevole riduzione del prezzo di produzione e la democratizzazione del cinema, ossia indirizzato non più solo ad una élite ristretta, ma ad un pubblico molto più vasto. Con il cinema documentaristico entriamo in una nuova era, se consideriamo le nuove tecnologie la macchina da presa 16mm, la possibilità di registrare il suono in presa diretta e l'avvento della tecnologia leggera, che permette il facile spostamento delle attrezzature. Possiamo assistere ad un grande cambiamento all'interno del processo produttivo, maggiori possibilità di girare con troupe ridotte e dunque costi più contenuti, l'utilizzo di software per la fase di montaggio e l'avvicinamento progressivo all'eliminazione della pellicola. Bill Nichols in *"Introduzione al documentario"* individua sei modalità appartenenti al cinema documentaristico, delineandone anche un percorso storico e cronologico che approfondiremo nel paragrafo successivo: poetica, descrittiva, osservativa, partecipativa, riflessiva e rappresentativa. Il documentario poetico nasce e si sviluppa negli anni Venti del Novecento, esso non ha lo scopo di dimostrare o divulgare informazioni, ma ha l'obiettivo di coinvolgere il pubblico sotto il punto di vista estetico ed emotivo rievocando emozioni e sentimenti; uno degli esempi più noti è *Regen* di Joris Ivens (1929). Il documentario descrittivo nasce negli stessi anni ed è la forma per eccellenza del cinema del reale, la tipologia più comune, con la pretesa di spiegare la realtà, un'azione, una vicenda o un fenomeno attraverso descrizioni, argomentazioni o spiegazioni. Uno degli esempi più noti sono: *Magia Lucana* di Luigi di Gianni (1958), *Stendali. Suonano ancora* di Cecilia Mangini (1960) e *Fazzoletti di Terra* di Giuseppe Taffarel (1963). Il documentario osservativo nasce negli anni Sessanta del Novecento, a differenza di quello precedente, non ha la pretesa di fornire spiegazioni, ma si colloca in una posizione di osservazione della realtà. Uno degli esempi più noti sono: *Trionfo della volontà* e *Olympia* di Leni Riefenstahl (1938). Nella stessa finestra temporale si sviluppa il documentario partecipativo, basato sul rapporto tra cineasta e cinepresa, ed è proprio dal loro incontro che si sviluppa una storia. Lo scopo di questa modalità è rappresentare situazioni e fatti che senza l'utilizzo della macchina da presa non si sarebbero verificati. Tra gli esempi più noti vi sono *Nanuk l'esquimese* (1922) e *L'uomo di Aran* (1934) di Robert Flaherty. Il documentario riflessivo nasce negli anni Ottanta del Novecento, si basa sulla riflessione della realtà che ci circonda, nel mettere in discussione, in

dubbio, qualsiasi cosa e educare lo spettatore rendendolo consapevole di tale processo. Una delle opere di maggiore rilevanza è *L'uomo con la macchina da presa* di Dziga Vertov (1930). Infine, il documentario rappresentativo nasce negli anni Ottanta del Novecento, si differenzia da quello descrittivo perché oltre che a descrivere una determinata situazione, coinvolge lo spettatore nell'esperienza del regista, caricando il film di emozioni e coinvolgimento diretto. Di particolare rilievo è *I tre canti su Lenin* di Dziga Vertov (1930).

### **1.1. Analisi del documentario descrittivo**

Il documentario descrittivo è senza dubbio un eccellente modo per comunicare informazioni o accrescere un'opinione esistente, e viene indirizzato in maniera diretta allo spettatore tramite titoli o voci che propongono un'immagine, argomento o una storia, unendo frammenti del mondo reale in una struttura più retorica e argomentativa. Questa modalità può essere caratterizzata da due diverse tipologie di commento: il commento divino, ossia fuori campo, in cui il narratore si sente ma non si vede, ed il commento autorevole, in cui il narratore si sente e si vede. La tradizione prevede che entrambe le tipologie di commento facciano uso di una voce maschile, professionale e colta per la narrazione. La modalità descrittiva divulga informazioni attraverso la parola, di conseguenza le immagini assumono un ruolo di ausilio, poiché utilizzate per mostrare graficamente quanto già citato dalle parole, esse vengono però separate per scelta del regista dai commenti per organizzare e dare maggior senso a ciò che viene rappresentato. All'interno del documentario descrittivo il montaggio non ha il fine di scandire il ritmo, piuttosto conferisce continuità rispetto all'argomento trattato. Il regista di un film descrittivo possiede maggiore libertà nella selezione e disposizione delle immagini, ma allo stesso tempo detiene un rischio superiore in quanto può diventare troppo didattico. Uno dei documentari tra i più esemplari di modalità descrittiva è "*Magia Lucana*" (1958) di Luigi Di Gianni, frutto di un insieme di filmati realizzati dal regista raffiguranti scene di vita rurale della Basilicata di fine anni Cinquanta. Il regista fa emergere all'interno dei suoi film, la necessità di un'indagine storica-antropologica che deriva dagli studi e dalle consulenze dell'etnologo Ernesto De Martino, rendendo il documentario in questione a carattere scientifico. Il regista, per la realizzazione del film, è ispirato dall'articolo di un giornale su una spedizione in Lucania tenuta dall'etnologo De Martino, di cui non aveva mai sentito parlare. Rimastovi colpito si mette sulle sue tracce per conoscerlo riuscendo a rintracciarlo, ammaliato dalle sue abilità e dai suoi studi, ne trae ispirazione per i suoi film. Grazie alle indagini condotte dall'etnologo, il regista napoletano si innamora della Lucania e inizia a lavorare per la realizzazione del film in questione. Egli riprende donne e uomini del meridione nella loro dolente umanità, nella loro ristrettezza

quotidiana, drammaticità e sopravvivenza. Marco Bertozzi nel suo libro intitolato “*Storia del documentario italiano*” sostiene che Di Gianni sia dotato di un pensiero etnocentrico ma che non rinunci a comprendere le altre culture. Attraverso questo film, il regista napoletano, non ha l’obiettivo di arrivare alle masse, ma di creare un cinema che sia attento agli aspetti tecnici e allo stesso tempo alla resa delle riflessioni e dei significati. Le immagini utilizzate sono polisemantiche, e nascono con l’esigenza di poter conferire più spiegazioni rispetto la parola. Nei suoi documentari etno-antropologici si avvale spesso della collaborazione di compositori moderni abituati a scrivere musiche rispettando lo sviluppo dell’azione filmica. Un aspetto fondamentale è che nulla è mai lasciato al caso, ogni particolare è ben curato e definito in modo da realizzare immagini perfette in ogni inquadratura. La maggior parte dei suoi prodotti filmici vengono realizzati in ristrettezza economica, cosa che lo porta a utilizzare la monocamera, prevalentemente con l’utilizzo di riprese frontali. A distanza di neanche due anni, Cecilia Mangini, regista, fotografa e amica di Luigi Di Gianni, realizza “*Stendali. Suonano ancora*” (1959-1960), un documentario intrinseco a sua volta dalle consulenze dell’etnologo Ernesto De Martino, la quale non fa emergere unicamente l’etnografia ma anche l’arte, grazie alla presenza dell’intellettuale Pier Paolo Pasolini. Il cinema di Cecilia Mangini è un cinema politico, che costituisce uno strumento di analisi riguardo a molteplici problematiche che erano state occultate durante il regime fascista. I film dell’autrice non si limitano unicamente a trasmettere nozioni e informazioni su un determinato luogo, ma creano un affresco di un’intera società e delle sue problematiche. Il film in questione fa riferimento al periodo storico che segue il boom economico, un evento che segna profondamente la storia dell’Italia in quanto marca le differenze tra il Nord, l’Italia industriale, dei consumi e il Sud, l’Italia arcaica, popolare; due mondi ormai divisi. La Mangini racconta in modo diverso l’Italia meridionale, cercando di costruire una nuova identità per il Sud, l’autrice attraverso i suoi documentari mette in scena i drammi caratteristici degli esseri umani e la loro lotta per migliorare le condizioni di vita esistenziali. La cineasta non racconta un Sud Italia arcaico e legato alle tradizioni antiche, bensì racconta la creatività, ricchezza rituale, elaborazione di un mito. Il suo cinema è caratterizzato da una costante presa di posizione etico-politica nei confronti della realtà, in particolar modo la realtà del meridione, al quale lei rimane legata per tutta la vita, i suoi film detengono una forte responsabilità sociale, che diventa un modo per partecipare allo sviluppo storico del proprio paese. In *Stendali* Cecilia Mangini racconta di un lamento funebre di un meridione contemporaneo, il suono delle campane è sostituito dal canto delle donne intrinseco di gestualità, fino a diventare quasi una danza. Il ritmo della narrazione a poco a poco diventa più veloce e sostenuto, e il canto intonato si trasforma in urla e gridi di disperazione. L’autrice fa emergere un’altissima attenzione alla scelta delle inquadrature, colloca la macchina da presa in posizioni insolite (ad esempio le riprese dal basso verso l’alto e

dall'alto verso il basso) e sceglie punti di ripresa sempre inediti, con l'ausilio della fotografia accurata in ogni minimo dettaglio. La Mangini attraverso il documentario riesce a raccontare e descrivere la realtà attraverso la selezione e combinazione accurata di elementi appartenenti alla sfera del sonoro e del visivo. Prima della realizzazione del documentario in questione, le donne di Martano conservavano il proprio dolore, da questo momento in poi la realtà viene invece trasmessa tramite lo schermo, una realtà cristallizzata ma allo stesso mutabile ogni volta. In *Stendali*, così come in tutte le sue opere, l'autrice non utilizza un linguaggio neutro, a favore di uno cinematograficamente consapevole con l'utilizzo di una scrittura filmica obiettiva. La cineasta fa così emergere di far parte di quel mondo da lei rappresentato.

In *Fazzoletti di Terra* (1963) Giuseppe Taffarel, prolifico documentarista veneto, descrive la vita lavorativa di due contadini, marito e moglie del comune di Valstagna nella Valbrenta, i quali con le proprie mani realizzano dei campi da coltivare così piccoli che vengono chiamati "fazzoletti di terra". Il ricavato di questi campi è appena sufficiente per la sopravvivenza. Tramite questo documentario, il regista veneto, racconta e denuncia l'ingiustizia sociale che ancora prevale nella società, a differenza di Cecilia Mangini. Questa si focalizza infatti sulle ingiustizie sociali che dividono il settentrione dal meridione, mentre Taffarel pone la sua attenzione sulle discrepanze tra il mondo contadino e quello nobile. Il presente prodotto cinematografico è ambientato in un periodo delicato, in quanto ci mostra l'Italia in ginocchio a seguito della Seconda Guerra Mondiale, che si trova in dovere di rialzarsi da solo. Il cineasta veneto descrive i suoi personaggi all'interno di ambienti intimi e luoghi privati, inseriti in un contesto prettamente contadino e utilizza non il suono in presa diretta, bensì la voce narrante come collante tra il mondo intimo dei personaggi e le azioni esterne, accentuando la dicotomia tra la fugace essenza dei suoi protagonisti e la ricchezza dei sentimenti. Il cortometraggio persegue il tema della giustizia sociale, acclamato da numerosi cineasti a lui contemporanei, che pone le sue radici nel periodo della Resistenza Italiana. *Fazzoletti di terra* è un documentario neorealista a carattere sociale, in quanto indaga e mette in risalto la popolazione più umile, un destino avverso che rema contro i più deboli. Il pathos raggiunge il culmine quando la voce narrante chiede alla donna se ci fosse qualcosa che desidera più di un'altra, e lei risponde "dormire tre giorni di fila", la voce narrante chiede se ci fosse altro, e "morire" è la risposta. La voce narrante caratterizza il film per i primi nove minuti e coincide con lo sceneggiatore Roberto Natale, che sostituisce la voce dei due contadini stremati dal lavoro, i quali non hanno la forza di parlare. Inizialmente siamo indirizzati ad aspettarci un tono didattico, invece, il narratore utilizza un tono lirico ed espressivo giocando sulla psicologia in maniera tale da poter colpire lo spettatore conquistandone l'attenzione. Il montaggio in questo caso assume un ruolo secondario, in quanto la sua funzionalità non è quella di imporre un ritmo o dare una chiave di

lettura, ma mantenere continuità narrativa. Prestando particolare attenzione ai dettagli messi in rilievo da Taffarel, come le mani rovinare, la stanchezza, le fotografie, possiamo notare che il film è organizzato da una sceneggiatura che prevede la recitazione dei due protagonisti che interpretano sé stessi. Nel documentario in questione possiamo trovare l'influenza del cineasta russo Dziga Vertov, in quanto il regista, nel cortometraggio, lascia molto spazio di azione ai due protagonisti seguendoli con la macchina da presa e cercando di coglierne gli aspetti della vita in flagrante. Il cortometraggio raggiunge la massima drammaticità nella sua conclusione, con la visita dei due contadini alla tomba del figlio nel giorno dell'anniversario della sua morte, quello è l'unico giorno in cui i due protagonisti lasciano i propri campi.

### **1.3 Analisi di un documentario partecipativo**

Il documentario partecipativo nasce negli anni Sessanta del Novecento, esso è caratterizzato dalla presenza del regista che comprova un rapporto personale con il soggetto preso in esame. In modo eguale all'antropologo, il regista, attraverso l'osservazione partecipante, ossia una tecnica etnografica basata su un lungo soggiorno e partecipazione alle attività del popolo preso in esame, viene a contatto con una cultura diversa e racconta la propria esperienza. Il cineasta non è più un mero osservatore degli avvenimenti, ma ne prende atto diventando parte integrante di essi. Il film partecipativo si basa sul rapporto tra chi ha la cinepresa e chi non ce l'ha e prende spunto dal Cinema Verità di Dziga Vertov. Nel 1922 Dziga Vertov fonda un gruppo di lavoro che prende il nome di Kino Pravda, con l'obiettivo di cogliere la realtà nel momento esatto in cui avviene e sviluppare nuovi linguaggi cinematografici; grazie al cineasta sovietico si può parlare di cinematizzazione delle masse, in quanto il cinema diventa un mezzo per potere istruire il popolo. Il cinema arriva laddove la scrittura non può, unificando così il popolo. Il cineasta sovietico, a differenza di Robert Flaherty, non concentra la sua attenzione sulle riprese, bensì sulla fase di montaggio, l'unico e vero responsabile della resa filmica. Attraverso questa modalità lo spettatore diventa partecipe di come il regista e il soggetto ripreso entrano in contatto e dei rapporti sociali e di potere che si possono instaurare. Questa tipologia di relazione esiste solo in funzione della macchina da presa, a differenza di quanto accade nella modalità osservativa, la quale delinea un quadro generale su cosa significhi vivere in un determinato contesto. La modalità partecipativa si espande trasmettendo anche le emozioni e sensazioni che il regista ha provato vivendo in quella specifica circostanza. Nel documentario partecipativo, esattamente come nell'ambito antropologico, vengono utilizzate frequentemente le interviste, che hanno lo scopo di raccogliere più dati possibile e quindi poter fornire al pubblico una prospettiva più ampia, arricchendo di conseguenza il

contenuto della storia. I documentari di Flaherty, se guardati da un punto di vista antropologico fanno emergere un senso di evasione, di fuga verso luoghi lontani, che non esistevano più o non erano mai esistiti.

In *Nanuk l'esquimese*, il regista Robert Flaherty per la realizzazione del documentario, trascorre quindici mesi nelle zone artiche a stretto contatto con il protagonista e la sua famiglia, condividendo a pieno il loro stile di vita. Il seguente prodotto filmico è per buona parte invenzione del cineasta, in quanto la struttura familiare corrisponde a quella europea-americana e non a quella Inuit, le tecniche di caccia corrispondono a quelle utilizzate venti o trent'anni prima. *Nanuk* può essere definito sia un film documentario sia un film fiction, in quanto rimane fedele alla rappresentazione ma ritrae allo stesso tempo la civiltà Inuit secondo la visione del regista. Come sottolinea il cineasta americano, il documentario in questione è il primo a mettere in scena persone normali che svolgono azioni normali e sono unicamente se stesse. Una buona percentuale di scene del film è organizzata e recitata, a pagamento, fattore che non implica la sottrazione di autenticità e spontaneità, ma diventa oggetto di critica da parte di J. Grierson il quale lo accusa di aver distorto la vita dei personaggi, ponendo l'accento non tanto sul valore documentaristico, bensì su quello estetico. Flaherty intende conferire al film un punto di vista interno alla popolazione ripresa e non esterno, mirando a mostrarla al pubblico non dal punto di vista dell'uomo della civiltà ma per come essi stessi si identificavano. Il cineasta americano filma le scene di vita quotidiana della famiglia a cinquantasei gradi sottozero con mezzi rudimentali da lui potenziati. L'aspetto focale su cui si concentra il cineasta statunitense è mostrare come la fatica sia l'elemento centrale della vita degli eschimesi, lo sforzo continuo che l'essere umano attua per vivere e sopravvivere nei confronti di una natura avversa. Alcune scene sono state costruite con l'aiuto della popolazione ripresa, come ad esempio la scena di caccia del tricheco avvenuta tramite tecniche tradizionali rudimentali non più in uso, al posto di armi da fuoco, la costruzione dell'igloo più aperto e più grande, in modo da consentire alla macchina da presa di entrare. Il film è molto diverso da quello dei travelogues poiché inseto di rispetto nei confronti della popolazione che film; a differenza di molti cineasti, non si colloca in una posizione più elevata, bensì inferiore, guardandoli con ammirazione. Nonostante Robert Flaherty non fu un teorico cinematografico, la sua curiosità e il suo gusto estetico portano il cinema oltre il suo potenziale conosciuto dell'epoca. Il punto di forza del film non è tanto la qualità formale le immagini realizzate sono semplici e prive di particolare estetici-stilistici, ma la sua capacità di far emergere la forza del protagonista nel modo più semplice possibile, diretto e umile. Con l'uscita del film il regista venne etichettato poeta-regista.

Roberto Nepoti nel suo libro intitolato "*Storia del documentario*" sostiene che il film in questione sia il primo documentario realizzato come opera d'arte, il primo film dal vivo. Robert

Flaherty attraverso un montaggio poco visibile è in grado di rendere al meglio la naturalezza narrativa e di raccontare al pubblico la lotta per la sopravvivenza, la lotta tra l'essere umano e la natura. Nanuk l'eschimese raggiunge anche il mondo intellettuale, che fino a quel momento considerava il cinema come mero intrattenimento, privo di qualsiasi beneficio culturale.

In *Man of Aran*, Robert Flaherty vive per quasi due anni a stretto contatto con una famiglia di pescatori in un villaggio nelle isole di Aran, al largo della costa occidentale dell'Irlanda. Due anni, il tempo esatto per poter comprendere e adottare lo stile di vita della famiglia monogamica da lui presa in esame, e per entrare nella mente dei suoi protagonisti e guardare la realtà attraverso i loro occhi. Per la sua realizzazione riprende le tematiche trattate in *Nanuk*, facendo riaffiorare il grande tema del rapporto tra uomo e natura avversa e la lotta odierna per la sopravvivenza che ne deriva. I protagonisti del documentario mostrano in filigrana un atteggiamento spavaldo, come se volessero dimostrare la loro tenacia e capacità di affrontare e resistere alle avversità della vita. Le immagini sono ricche di drammaticità che traspare dal viso dei protagonisti e un senso di solidarietà tra di essi che nasce in risposta ad una situazione di vita difficile. Per accrescere il livello di drammaticità in seno al documentario, il cineasta chiese ai suoi personaggi di praticare una tipologia di pesca non più in vigore. Tutte le scene realizzate dal cineasta americano sono basate sulla sopravvivenza e sulla lotta contro un ambiente pericoloso e avverso. Diversamente da altri documentari, in *Man of Aran* non è presente un eroe, i personaggi sono una famiglia di pescatori tipica del luogo ripetutamente attaccati da venti e tempeste, alla ricerca di terra e di cibo per sopravvivere.

#### **1.4 Analisi di un documentario riflessivo**

Il documentario riflessivo nasce negli anni Ottanta del Novecento ed è caratterizzato da un atteggiamento più problematico del regista nei confronti della tematica trattata che ha lo scopo di analizzarla da punti di vista differenti; ponendo la sua attenzione sulle problematiche del mondo e su quelle che nascono per poterlo rappresentare. Questa modalità è caratterizzata dall'eclissi apparente del regista, il quale non interviene lasciando così maggiore spazio allo spettatore. Il documentario in questione affronta la tematica del realismo, ottenuto tramite le tecniche di montaggio, la costruzione dei personaggi e la struttura narrativa. A differenza degli altri film, quello riflessivo invita il pubblico a guardare il documentario esattamente così com'è, senza fornire particolari chiavi di lettura. In opposizione ad altre modalità, questa presa in esame non cerca di arricchire un bagaglio culturale già esistente fornendo nuove informazioni, ma pone l'obiettivo nel presentare le situazioni sotto un'altra prospettiva cercando di modificare eventuali pregiudizi del



pubblico. Uno degli esempi più noti di documentario riflessivo del panorama cinematografico novecentesco è senza dubbio *“L’uomo con la macchina da presa”* (1929) di Dziga Vertov. Tale film è il manifesto del Cine-occhio, un movimento fondato dallo stesso Vertov negli anni Venti nell’Unione Sovietica, basato sull’abolizione della letteratura e del teatro per la rivendicazione dell’autonomia del cinema; un’opera che possiamo definire meta-cinematografica, in quanto si tratta di un film che narra come opera il cinema. Esso simboleggia un nuovo modo di vedere e rappresentare la realtà:

*“lotta contro la cecità delle masse popolari, la lotta per la vista. Vedere e mostrare il mondo in nome della rivoluzione proletaria mondiale. (...) Sarà come se aprissero gli occhi per la prima volta.”*<sup>11</sup>

Il cineasta sostiene che il cinema di finzione sia come del fumo che la borghesia lancia sugli occhi dei cittadini, ottenebrando loro la vista. La macchina da presa si muove in ogni direzione con la possibilità di riprendere un oggetto da molteplici punti di vista ed è attirata solo dalla verità, solo mettendo in scena fatti reali si possono mettere le basi per una nuova e migliore società. Il regista si investe del compito di differenziare il cinema dalle altre forme d’arte perchè caratterizzato da elementi differenti, in particolar modo dal montaggio. Secondo il regista sovietico la macchina da presa è il proseguimento della vista umana, la quale riesce ad arrivare laddove non arriva l’occhio umano. La ricostruzione degli avvenimenti tramite il montaggio segue tre linee guida:

1. Il montaggio durante l’osservazione ha lo scopo di orientare l’occhio sempre e ovunque;
2. Il montaggio dopo l’osservazione ha lo scopo di organizzare il materiale che si è visto;
3. Il montaggio durante la ripresa ha lo scopo di orientare l’occhio meccanico della cinepresa sempre e ovunque;
4. Il montaggio dopo le riprese ha lo scopo di organizzare il prodotto filmico
6. Il montaggio finale ha lo scopo di riordinare tutto il materiale realizzato e organizzare sequenze migliori.

---

<sup>11</sup> Dziga Vertov; *L’occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*. Mazzotta, Milano, 1973; pp. 75.

Vertrov non fornisce una modalità di interpretazione di quanto rappresentato, ma invita lo spettatore ad assistere a molteplici livelli di visione e a cercare da solo i vari fili conduttori, sebbene non facili da trovare. Il prodotto filmico viene però contestato in quanto definito troppo complesso e dunque non comprensibile al popolo, di conseguenza non riesce ad espletare la funzione educativa per la quale era stato creato. Tuttavia, l'aspetto innovativo percepito è che nella sequenza finale del documentario la macchina da presa viene rappresentata come un organismo vivente, si muove da sola, come se dotata di vita propria. Il cineasta sovietico pone un'attenzione particolare sulla volontà di mostrare al pubblico le difficoltà nascoste dietro la realizzazione di un documentario, si può notare l'operatore muovere la macchina da presa intento a cercare la migliore inquadratura, inclinare e spostare l'oggetto; dal punto di vista tecnico emergono l'utilizzo delle tecniche d'avanguardia, rallenty, accelerazioni, sovraimpressioni, carrellate e inquadrature oblique. Diversamente da altri registi contemporanei che cercano di nascondere un'eventuale finzione, Vertrov dichiara sempre l'utilizzo dell'artificialità, dei trucchi e degli effetti cinematografici per evidenziare la rinuncia all'illusione a favore della presa di coscienza. L'aspetto interessante del film in questione è la mancanza di una trama, non viene seguita nessuna dimensione narrativa o cronologica, ma vengono rappresentate le scene di vita della grande città e si invita lo spettatore a riflettere sulle potenzialità del cinematografo. Il montaggio, a cura della moglie Elisaveta Svilova, alterna in maniera continuativa le immagini, costruendo il tutto sull'analogia come raccordo tra le diverse inquadrature e per dare significato ai diversi accostamenti. La montatrice talvolta utilizza il montaggio metaforico, ad esempio quando posiziona l'occhio di una donna sull'otturatore della cinepresa grazie all'effetto a tendina circolare, dando l'idea agli spettatori del cineocchio. Oltre che essere definito un documentario riflessivo può essere definito un film sperimentale, in quanto invita lo spettatore a riflettere su cosa possa fare il cinematografo mettendone in pratica le abilità. La realtà deve essere ripresa come se fosse un evento di cronaca nell'esatto momento in cui avviene una determinata azione. Per permettere una simile rappresentazione è necessario servirsi di attrezzatura leggera che possa essere trasportata facilmente ed essere in grado di riprendere le scene velocemente e con scarsa illuminazione. L'intero documentario è costruito intorno al concetto che ogni scena sia vista dal cinocchio, una creatura indipendente, che si muove da sola per le strade della città come un occhio meccanico che tutto vede e tutto registra.

Un tema affrontato nel corso del documentario è l'alienazione dell'uomo, una delle scene finali ritrae la macchina da presa comporsi e azionarsi da sola sottolineando il ruolo subalterno dell'operatore di cui la macchina da presa può fare a meno. Tuttavia, l'uscita del film non riceve giudizi positivi, i cineasti russi a lui contemporanei definiscono il prodotto filmico intrinseco di formalismo in quanto la forma supera il contenuto, il grande regista russo Sergej Ėjzenštejn lo

definisce addirittura senza senso. La pellicola non ottiene un riscontro positivo neanche in Occidente, in Gran Bretagna non viene preso sul serio, e quasi raggiunge la derisione. Con il passare del tempo, *L'uomo con la macchina da presa* viene rivalutato tanto da essere definito come uno dei migliori documentari mai girati.

## **Capitolo 2**

### **“La forza delle immagini Leni Riefenstahl” di Ray Müller**

#### **2.1 Introduzione al documentario “La forza delle immagini Leni Riefenstahl”**

Il presente documentario viene realizzato dal regista tedesco Ray Müller nel 1993, il quale intervista la cineasta berlinese sulla soglia dei novanta anni, ripercorrendo la carriera dell'artista. Leni Riefenstahl, come vedremo nel corso dell'elaborato, è stata una donna poliedrica; inizia la sua carriera come danzatrice da giovane, ottenendo fama internazionale da parte della critica per poi approdare al mondo del cinema in qualità di attrice e successivamente in qualità di cineasta e montatrice. La Riefenstahl approda al cinema all'età di ventidue anni, in seguito ad essersi procurata una grave lesione al ginocchio, e un giorno in stazione aspettando la metro, vide un manifesto del film *“La montagna del destino”* di Arnold Fanck, ne rimase catturata tanto si che perse il treno. Dimenticò il treno, dimenticò il medico e andò al cinema. Quel giorno determinò la sua carriera. Appena possibile la giovane berlinese partì per la montagna per cercare il regista del film e conoscerlo di persona, e in un albergo delle Dolomiti ha l'occasione di trovare non Fanck, ma l'interprete dei suoi film: Luis Trencker, al quale disse che voleva il ruolo principale accanto a lui nel prossimo film. La Riefenstahl spedì delle sue foto e testi di critica di quando era una danzatrice ad Arnold Fanck e lui in risposta andò a trovarla alla clinica, in seguito la sua operazione al ginocchio, con un manoscritto intitolato *“La montagna dell'amore”* scritto per lei stessa. La sceneggiatura prevedeva che lei si lasciasse travolgere da una valanga, non una, ma più volte; Fanck pretendeva dai suoi attori che tutto fosse reale. Il realismo di cui Fanck era noto non prevedeva ricostruzioni in teatro, ma ogni scena doveva essere ripresa dal vivo. Per poter recitare nei film di Arnold Fanck, la giovane attrice deve imparare a scalare le montagne, sciare, arrampicarsi e da danzatrice berlinese si trasforma in alpinista entusiasta. Al tempo l'alpinismo era un'attività maschile, ma a Leni Riefenstahl non riuscirà mai difficile affermarsi in un mondo di uomini, riuscirà sempre a imporsi, diventando così oggetto di invidia per molti. Nel 1932 l'attrice berlinese sente il bisogno di realizzare un prodotto filmico che sia completamente suo e approda al mondo della regia con il suo primo film *“Das blaue Licht”* (La bella maledetta). Per le scene notturne utilizza una pellicola assolutamente nuova, che più tardi verrà chiamata “pellicola Riefenstahl”, con un filtro rosso la pellicola risultava blu-nero, in questo modo poteva girare scene notturne senza luci. Nel 1933 la giovane cineasta assiste per la prima volta ad un discorso di Hitler alla adunata del Partito Nazionalsocialista e ne rimane profondamente colpita, tanto si che gli scrive una lettera, pensando che fosse proprio lui l'uomo che avrebbe salvato la Germania. La prima impressione che diede alla Riefenstahl fu di un uomo umile e modesto, simpatico e interessante, non avrebbe mai

pensato che avesse il potere per muovere le folle. Aveva una forza ipnotica che un po' la intimoriva. Nel 1934 la cineasta viene incaricata dal Führer di realizzare un film sul raduno del Partito a Norimberga e inizia girare il Trionfo della volontà, film che porterà Hitler al potere e conferirà alla Riefenstahl l'etichetta di 'cineasta del terzo Reich'. Il prodotto filmico contiene una vasta gamma di innovazioni, come vedremo nel capitolo successivo, che porteranno la giovane a essere definita dagli studiosi 'anticipatrice del cinema moderno'. Leni Riefenstahl più che un film realizza un'opera d'arte grazie alla sensibilità dei passaggi da inquadratura a inquadratura e il legame tra uno sguardo e l'altro. Nel Trionfo delle Volontà la regista non fa trasparire nessuna idea politica, come spiega la protagonista nel film di Ray Müller, il documentario in questione non può essere considerato un film di propaganda in quanto viene a meno la voce narrante, è privo di commenti, non parla di odio, di antisemitismo, di razze, ma di lavoro e pace; la cineasta non fornisce nessun punto di vista allo spettatore ma lascia lo spazio unicamente alla voce di Hitler. Nel 1936 Leni Riefenstahl realizza "*Olimpya*", film ufficiale sui giochi olimpici a Berlino, definito dagli Stati Uniti, finita la guerra, tra i dieci migliori film del mondo; mai prima di allora un documentario venne preparato e girato con un tale dispendio di mezzi. Per la prima volta in questo film vengono sperimentate molte novità tecniche, ad esempio le fosse, ossia le buche dove gli operatori possono riprendere gli sportivi, le riprese subacquee, le riprese panoramiche con l'ausilio dell'aerostato. La giovane cineasta introduce tutto ciò che ha imparato a fianco a Fanck e non c'è nessuno che possa insegnarle, né dal punto di vista tecnico né dal punto di vista estetico. Era importante che ogni operatore, avesse ottiche diverse e una macchina da presa diversa in modo che si realizzassero inquadrature sempre diverse. Molte cose che oggi sono all'ordine del giorno, nell'epoca della presa diretta, Leni le sperimentò per prima. *Olympia* è ancora oggi uno dei migliori documentari mai girati, le cui riprese sono del tutto moderne.

Durante la guerra Leni Riefenstahl si ritira in montagna e inizia le riprese di: "*Bassopiano*" versione cinematografica di un'opera lirica, dove il potere incontaminato della montagna viene messo a confronto con il potere oscuro della valle. All'inizio delle riprese ottiene dal Führer la valuta estera per iniziare le riprese in Spagna, in seguito al sopralluogo avrebbero potuto realizzare il film, ma a causa della guerra la regista non poté rimanere in Spagna e fu costretta a costruire un villaggio nelle montagne della Baviera. Non essendo un film di guerra lo stato non la aiutò economicamente e non le diedero un teatro di prosa, dovendo così aspettare due anni. Quando il film fu quasi terminato finì la guerra e in Francia tutto venne trafficato, il materiale rimase in stallo per mano dei francesi per dieci anni, i quali lo modificarono perdendo così molto materiale. Con il passare del tempo e grazie all'aiuto di molti avvocati, la Riefenstahl riesce a ritornare in possesso di tutto il materiale e ricostruirlo. Quando Berlino viene bombardata senza tregua, la cineasta con la

sua casa di produzione si trasferisce in Tirolo, ai piedi di una montagna, la guerra finisce e la Germania è nella miseria più totale, Leni Riefenstahl viene arrestata e durante il suo primo interrogatorio le mostrano le immagini dei campi di concentramento, di cui prima d'ora non ne aveva mai sentito parlare. Ormai c'erano due vie: vivere con la colpa oppure morire. Alla fine della guerra i rapporti della Riefenstahl con il nazionalsocialismo vengono analizzati per settimane, gran parte degli oculari sono ancora in vita e confermano le sue deposizioni; dopo vari processi la regista viene classificata come 'fiancheggiatrice'. Dall'inchiesta emerge che non svolse nessuna attività nazista che possa giustificare una condanna, molti però che ricordano la sua posizione nel terzo Reich non sono d'accordo con questa sentenza.

Negli anni Sessanta la protagonista ha un incontro editoriale, scopre un continente nuovo: l'Africa e nel 1962 compie un viaggio nel Sudan meridionale presso una comunità chiamata "Nuba", i quali non avevano nessun tipo di contatto con la popolazione occidentale. Nel 1973 viene pubblicato il suo primo libro di fotografie sui Nuba, una popolazione da cui rimase profondamente affascinata, presso cui vive per otto mesi. Le sue spedizioni sono finanziate dal suo amico August Arnold e per la prima volta la cineasta si dichiara disposta a rendere pubblico il materiale da lei girato sui Nuba, scelta che le costerà molte critiche sono proprio gli aspetti estetici che lei esalta nei suoi prodotti filmici che le sono stati rinfacciati dai critici, 'esaltazione delle forze', 'esaltazione del guerriero'.

## **2.2 Descrittivo in questo contesto**

00:01:17-00:02:27

Il documentario, girato e diretto dal tedesco Ray Müller, si apre tramite il commento divino del narratore, la cui voce corrisponde a quella del regista, presentando allo spettatore la figura su cui verte il film: Leni Riefestahl; anche conosciuta come la cineasta del Terzo Reich. Leni Riefenstahl, presenta nella Germania degli anni Novanta, un argomento ancora delicato su cui professare parola; a tal proposito il regista tedesco si chiede cosa potesse diventare un film incentrato su una figura ambivalente come la sua, la distruzione di un mito o la revisione di un pregiudizio? In merito a questa riflessione, Ray Müller decide di adottare un approccio neutro, senza farsi ostacolare dai pregiudizi.

00:05:35-00:06:57

La seguente scena si apre con la visione di *'La montagna del destino'* di Arnold Fanck, il primo lungometraggio della storia del cinema che ha come tema un dramma alpino, dando vita ad

un nuovo genere: il film alpino. Il film riscuote un enorme successo sia da parte del pubblico sia da parte della critica, era un film pioneristico, fin quel momento non si erano viste riprese così movimentate.

00:06:57-00:07:54

La scena presa in esame si apre con un campo lungo che inquadra un albergo sulle Dolomiti, luogo dove si reca la cineasta alla ricerca del regista che tanto l'aveva incanta: Arnold Fanck. Al posto del regista, Leni ha il piacere di incontrare l'interprete dei suoi film: Louis Trencker, il quale racconta in prima persona il primo incontro con la giovane Leni, la quale gli chiese di volere, nel prossimo film di Fanck, il ruolo di protagonista accanto a lui.

00:07:54-00:08:50

La scena si apre con il racconto in prima persona di Leni con il regista tedesco Fank, al quale spedisce numerosi pezzi di critica e fotografie. Con grande sorpresa della giovane, il regista tedesco si presenta alla clinica, in seguito all'intervento, con un manoscritto intitolato *'La montagna dell'amore'*, scritto appositamente per lei stessa.

0:08:50-00:11:24

La sequenza in questione si apre con un'alternanza di inquadrature delle montagne, accompagnate da un commento sonoro fuori campo di Leni Riefensthal, che presenta allo spettatore il luogo delle riprese del film. La sceneggiatura, scritta da Fanck, prevedeva che Leni si facesse travolgere da una valanga vera e propria, senza ricorrere all'utilizzo di effetti speciali, in quanto pretendeva dai suoi attori che tutte le scene fossero girate dal vero, nella realtà più assoluta.

00:11:24-00:12:00

La scena si apre con alcune immagini di Berlino nei primi anni Venti accompagnate dal commento divino del regista, il quale descrive un paese straziato e lacerato dalla guerra perduta. Le inquadrature mostrano un paese piegato, messo in ginocchio dal conflitto, dove disordini pubblici e lo scompiglio per le strade della città sono all'ordine del giorno.

00:12:00-00:12:37

La scena si apre con un salto temporale nel presente, è il 1992 e Leni Riefenstahl insieme al suo compagno, visitano gli studios in cui viene girato il documentario in questione.

00:12:37-00:14:49

L'inquadratura racchiude nella stessa immagine il regista e la protagonista, i quali differiscono sulle molteplici modalità di ripresa. Leni, novantunenne, dimostra di essere ancora dotata di un forte temperamento che la porta a dare direttive al regista su quale sia la migliore modalità di ripresa.

R.M.: - mentre lei cammina la macchina da presa la segue, mi racconti la sua prima esperienza in questi teatri di prosa.

L.R.: - camminando?

R.M.: - sì lentamente, c'è qualcosa che non va?

L.R.: - non capisco, non posso parlare camminando

R.M.: - potrebbe muoversi

L.R.: - no, da quando esisto non ho mai parlato camminando, non sono mica una fantasma

R.M.: - ascolta prima di cosa si tratta

L.R.: - dico solo che non posso camminare mentre cammino (...)

R.M.: - ecco adesso le faccio la domanda e poi lei mi risponde mentre noi la seguiamo lentamente

L.R.: - ma lei non può andare all'indietro

00:14:49-00:16:51

La scena si apre con l'inquadratura dall'alto delle montagne in cui Leni girava i film di Fanck. Per le riprese dei film, Leni impara a scalare a piedi nudi, un'attività che all'epoca era considerata prettamente maschile, ma a Leni non riuscirà mai difficile imporsi in un mondo dominato dall'uomo. La giovane attrice, si trasforma così da danzatrice berlinese ad alpinista entusiasta, scalando le vette del successo in pochissimo tempo.

00:16:52-00:23:35

Leni Riefenstahl viene inquadrata dalla cinepresa mentre illustra all'equipe di operatori come riprenderla durante l'intervista.

L.R.: - io guardo in quella direzione e le montagne possono solo apparire in totale dietro di me e quello che io dico deve essere presentato in questo modo, altrimenti non va. Se adesso vuole parlare dell'arrampicata la mia faccia può apparire solo contro le rocce

R.M.: - siamo troppo lontani, bisogna avvicinarsi

L.R.: - no assolutamente no, questo lo gira separatamente. Mentre io parlo lei può avvicinare la parete con il teleobiettivo, lo inserisce nel montaggio



R.M.: - si è chiaro ma noi abbiamo comunque bisogno di un totale

L.R.: - cinematograficamente deve essere risolto in un altro modo, così non va. Le montagne qui sono troppo piccole, può ottenerlo solo con il montaggio e non con un'unica inquadratura.

L'attrice racconta che il primo a notare il suo talento per la regia fu proprio Fanck, regista tedesco molto noto e conosciuto per le riprese in massima realtà, il quale non prevedeva ricostruzioni in teatro, ma tutto doveva essere girato dal vero. L'esperienza lavorativa accanto al regista tedesco è essenziale per la giovane Leni, perché impara le basi della tecnica cinematografica in tutti i suoi particolari.

00:23:35-00:24:26

L'inquadratura mette in scena la protagonista che viene issata dalla troupe di operatori a tre metri dalla cima della montagna e travolta da una valanga. Nonostante le grida di dolore da parte di Leni per la neve e il ghiaccio che le cadeva sopra, Fanck non si arrestò e continuò a girare.

00:24:26-00:24:45

La scena si apre riprendendo le strade di Berlino, luogo in cui il Nazionalsocialismo stava prendendo sempre più piede, ormai non si poteva più ignorare.

00:24:45-00:27:36

Joseph von Sternberg, regista e produttore cinematografico, ammaliato da Leni, le propose un'offerta a Hollywood che lei non accettò per non abbandonare l'uomo con cui stava.

00:27:36-00:29:00

Ray Müller inquadra le strade di Berlino, luogo in cui il partito Nazionalsocialista stava prendendo sempre più piede.

00:29:00- 00:40:45

La scena si apre con una lunga panoramica sulle montagne tedesche, luogo in cui Leni realizza il suo primo film: *La bella maledetta* (1932), che segna il suo esordio nel campo della regia. La pellicola presenta un'importante collaborazione con il poeta Bèla Balàzs, il quale si occupa della sceneggiatura.

R.M.: - lei scriveva ogni dettaglio per ciascuna scena?

L.R.: - sistemavo la scena attraverso l'obiettivo, stabilivo le luci, e tutto veniva provato in anticipo così le cose filavano tranquillamente. Di ogni scena facevamo una prova campione, ossia sviluppavamo il negativo per vedere se ci fossero stati ancora possibilità di miglioramento, si sarebbe dato molta importanza alle qualità delle inquadrature

Al termine del dialogo la voce del narratore fuori campo racconta:

-Fin dall'inizio Leni Riefenstahl rinuncia ad ogni compromesso, per questo suo primo film fa arrivare da Hollywood un'ottica speciale, e per le scene notturne utilizza una pellicola assolutamente nuova.

L.R.: - se si fosse girato con un filtro rosso la scena risultava blu scuro, quasi nero, in questo modo potevo girare scalate notturne senza luci.

Il film in questione verte sulla ricerca estetica, che diventerà in seguito il punto cardine dei suoi film. Per la realizzazione dell'azzurro che caratterizza le inquadrature, Leni utilizza delle piccole ultrasensibili, che le permettono di girare di notte senza l'utilizzo dei fari, creando questo colore fiabesco.

La scena si conclude con un'intervista della protagonista in primo piano, la quale dichiara di essere stata una delle prime ad aver girato dal vero, in seguito a Rossellini e De Sica. Il film non ebbe un riscontro immediato e neanche del tutto positivo, fattore che la portò a rivolgersi a Fanck.

00:40:45-00:45:26

Ray Müller chiede alla protagonista tramite un'intervista come è venuta a conoscenza di Hitler, in quanto non amante della politica e quali furono le sue prime impressioni nei confronti del dittatore.

La prima impressione, che leni ebbe la prima volta che vide Hitler, fu assolutamente positiva, lo trovò un uomo interessante, carismatico, dotato di una forza ipnotica, fattori che la convinsero a credere in lui, a sperare che lui fosse davvero l'uomo che avrebbe salvato la Germania.

00:45:26-00:47:00

In questa scena Leni Riefenstahl viene inquadrata durante le riprese in Groenlandia per l'ultimo film di Fanck. Un film in cui interpreta un'aviatrice di salvataggio, un'eroina, figura che sarà utilizzata a breve da Hitler per i suoi scopi. Sono questi i ruoli che creano un'immagine della Riefenstahl tanto ammirata da Hitler, una donna forte, intrepida, senza paure, irraggiungibile per le masse; a cui lui attingerà.

00:47:00-00:53:01

È il primo gennaio 1933, il partito Nazionalsocialista vince le elezioni e Hitler diventa il cancelliere della Germania.

00:53:01-00:54:30

Inquadratura aerea sulla città di Norimberga, luogo molto ammirato da Hitler, in quanto si identificava con la tradizione dei Re tedeschi e per questo motivo divenne sede delle adunate del partito. Nel 1933 Leni Riefenstahl è chiamata a realizzare un film che documenta il raduno del Partito Nazionalsocialista a Norimberga, *La vittoria della fede*. Lo scopo della produzione del film era di realizzare un prodotto cinematografico che superasse l'informazione statica dei giornali e arrivasse in modo più diretto alla popolazione. L'insufficienza dei mezzi economici forniti alla regista provocò l'impossibilità di realizzare un prodotto filmico serio, tanto da essere considerato un film sperimentale. Il seguente film doveva diventare il film per eccellenza del partito, doveva essere girato un solo film sull'adunata. Fino a poco tempo fa, *La vittoria della fede* si credeva perduto. Se si guarda il modo dilettantesco in cui Hitler viene ripreso e l'impressione maldestra che danno molte inquadrature, si capisce perché Leni non parli bene di questo film, sembra una bozza introduttiva dell'opera vera e propria. La mancanza di perfezione, data dalle circostanze la tormenta ancora oggi. Alcune sequenze hanno però già lo stile della Riefensthal,

01:02:59-01:26:00

Nel 1934, l'anno successivo alla *Vittoria della fede*, Leni Riefensthal è chiamata ancora una volta a realizzare un documentario sul raduno del Partito Nazionalsocialista a Norimberga, intitolato: *Il trionfo della volontà*. Una vittoria o un patto con il diavolo? Film che segnerà la vita di Leni Riefenstahl, il suo talento le riuscì fatale, in quanto il film la porterà la giovane cineasta, a fine della guerra, a essere accusata di essere la regista del Terzo Reich, la regista di Hitler. Il film raggiunse un notevole successo, l'utilizzo di teleobiettivo per l'enfatizzazione delle bandiere, la fotografia aerea e l'innovativo utilizzo della musica in rapporto con il montaggio; portarono Leni alla vittoria di numerosi premi, e continua ancora oggi a rappresentare una pietra miliare della produzione documentarista mondiale. Lei stessa sostiene di aver trasformato, nel modo migliore possibile, i soggetti del film in materia. Con enorme dispendio di mezzi la Riefenstahl realizza il più grande film di propaganda di tutti i tempi secondo il parere dei cineasti.

H: - Signorina Riefenstahl, mi regali solo sei giorni della sua vita, si tratta solo di sei giorni, perché vorrei che il film venisse fatto un'artista e non da un regista di partito.

R: - potrei farlo, se lei mi promette che non dovrò mai più girare un film per il Reich o per lei.

A seguire il dialogo tra il dittatore e la cineasta, viene rappresentata una delle sequenze più emblematiche è l'inquadratura in macchina che raffigura Hitler che saluta la folla accogliente, in quanto rappresenta la prima sequenza mai realizzata del dittatore con tale vicinanza.



*Figura 1*  
*Fotogramma di Hitler in macchina che saluta la folla*

Quando inizia la realizzazione del documentario la Riefenstahl si chiede qual era la cosa da fare, pensa che sia meglio movimentare le inquadrature per renderle più interessanti e così i suoi operatori iniziano le riprese sui pattini a rotelle, iniziano le prove sui pattini a rotelle; è necessario che le riprese vengano fatte da angolazioni diverse. Fotografare le truppe in marcia e discorsi interminabili, non è cosa facile per Leni, è chiaro che solo la composizione delle immagini potrà rendere il film interessante; così anticipa ciò che è naturale nei teatri di prosa moderni: più macchine da presa da angolazioni diverse, grazie alle differenti posizioni della macchina da presa, la regista potrà in seguito avvalersi di un montaggio dinamico, come fino a quel momento non si era ancora visto.

01:26:00-01:27:25

L'inquadratura si apre con la premiazione del film *“Il trionfo della volontà”* da parte del Ministro della Propaganda Goebbels.

01:31:00- 01:37:00

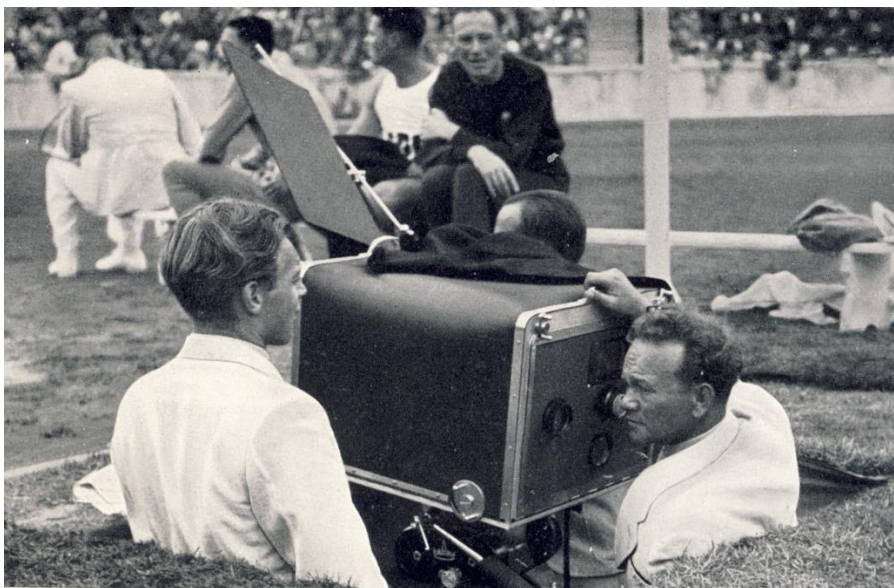
L'inquadratura si apre con il corridore che accende la fiamma olimpica, simbolo che risale all'antica Grecia. Leni sta lavorando alla realizzazione di un nuovo film: *Olympia*, un documentario

sulle Olimpiadi del 1936, che le viene commissionato dal Comitato Olimpico Internazionale. Film che la porterà alle vette del successo e grazie al quale verrà etichettata come ‘anticipatrice del cinema moderno’.



*Figura 2*  
*Accensione della fiamma olimpica durante le Olimpiadi del 1936*

Olympia è considerato ancora oggi uno dei massimi documentari del panorama mondiale, grazie alla ripresa da molteplici angolazioni, la ripresa con l’ausilio dei pattini a rotelle, per conferire maggior dinamismo alle inquadrature, ampio uso di ponti, elevatori elettrici, rotaie per le carrellate e la costruzione delle torrette da cui realizzare le riprese panoramiche.



*Figura 3*  
*Due operatori di Leni Riefenstahl durante le riprese di Olimpia*

01:50.25-02:00:27

In questa scena Ray Müller si focalizza sull'inquadratura della maratona realizzata da Leni Riefenstahl, contenuta in Olympia. La cineasta pone la sua attenzione sulla drammaticità degli eventi, le gambe del maratoneta che si fanno sempre più pesanti, sempre più deboli, il battito cardiaco in continuo aumento e la volontà di non fermarsi mai.

02:00:27-02:01:25

Leni porta i suoi film in tutta Europa e ovunque ottiene successi fenomenali, come la vittoria della coppa di Mussolini e il leone d'oro alla Biennale di Venezia.

02:01:25-02:03:00

Ray Müller nella seguente scena mostra agli spettatori frammenti della notte dei cristalli, la prima azione pubblica antisemita da parte del Partito, ma quando accade Leni è in viaggio verso l'America, ed è ignara di tutto. La Riefenstahl viene a conoscenza dei fatti durante il suo arrivo a New York, e non vuole credere a quello che legge.

02:05:45-02:06:15

L'inquadratura ci mostra le truppe tedesche che marciano contro la Polonia e la Riefenstahl si propone come reporter di guerra al fronte. Ma già il primo giorno è testimone di un brutto scontro tra la Wehrmacht e la popolazione polacca; decidendo così di ripartire per casa.

02:06:15-02:07:25

Le truppe tedesche marciano verso Parigi, la guerra lampo a ovest è conclusa. In merito a questo Leni spedisce una lettera a Hitler entusiasta ed estasiata, in cui lo ringrazia piena di gioia, pensando che la guerra fosse finita.

02:07.25-02:07:40

In questa inquadratura, Ray Müller, riprende i carri armati che sfilano per la città, le bombe lanciate dagli aerei nazisti; non c'era nessun segnale che la guerra fosse finita. Ma leni è molto lontano, si trova in montagna con le riprese di Bassopiano.

### 2.3 Partecipativo in questo contesto

00:02:28-00:04:20

La seguente scena si apre con un'intervista alla protagonista da parte del regista, il quale cerca di instaurare fin dai primi momenti un rapporto personale e diretto con il soggetto preso in esame, mettendo da parte ogni eventuale pregiudizio sulla sua persona. Il regista chiede alla protagonista che rapporto abbia con il suo passato, con la sua carriera, e che effetto le suscita la visione delle immagini di lei da giovane. Un passato che lei ha completamente archiviato, con cui non vuole più fare i conti.

00:04:20-00:05:34

La scena successiva si apre alla stazione della metro, in cui Leni rivive uno dei momenti culminanti della sua carriera. È il 1924 e la danzatrice berlinese aspetta la metro per recarsi dal medico, in seguito ad essersi procurata una grave lesione al ginocchio durante uno spettacolo, ma durante l'attesa, la sua attenzione viene catturata da un'insegna di un film "*Il monte del destino*" di Arnold Fanck. In quel momento tutto ciò che la circonda inizia a svanire e l'unico pensiero che le perpetua in testa è voler andare al cinema. Leni Riefenstahl abbandona tutto, si dimentica il dottore e va al cinema e ne rimane catturata.

2:26:27-2:42:00

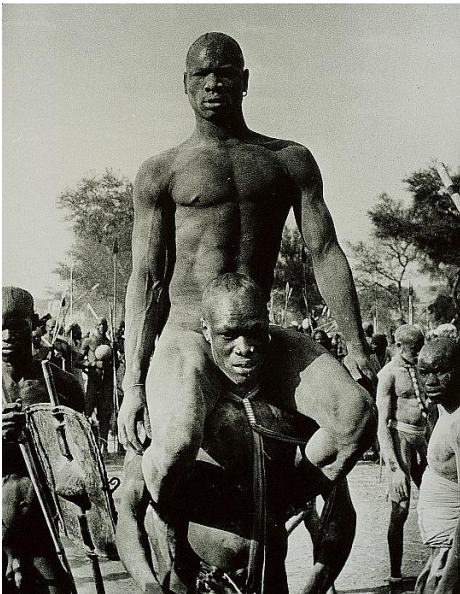
Negli anni Sessanta, quando il documentario partecipativo inizia a prendere sempre più piede, Leni Riefensathl scopre un nuovo continente: l'Africa. Nel 1962 la cineasta, ormai sessantenne, compie un viaggio verso il Sudan vivendo per otto mesi a contatto con la popolazione dei Nuba, da lei molto ammirati e ne studia ogni particolare. I Nuba non sono un unico popolo, come talvolta si crede, ma una comunità di cento tribù ognuna caratterizzata dal suo dialetto, religione, identità e struttura sociale; che non avevano contatti con la civiltà occidentale. L'amore per il continente africano nasce anni prima in Kenya, dove lavora per la produzione di un film sulla tratta degli schiavi, intitolato '*Il carico nero*', che non riesce a terminare in quanto, sul tragitto per Nairobi, subisce un grave infortunio. L'amore per i Nuba nasce in ospedale a Nairobi, in seguito all'incidente, quando vede una fotografia che rappresenta due lottatori Nuba proprio come lei se li era sempre immaginati, ma che non era riuscita a trovarli né in Kenya né in Tanzania e da nessun'altra parte.

Una delle parti più salienti, su cui lei focalizza principalmente la sua attenzione è l'incontro delle varie tribù per la lotta, di cui Leni riesce a fotografare e a filmare. Leni rimase incantata dal loro stile di vita, dalla loro energia, i loro visi, i loro culti, le loro movenze. Per mostrare il loro



villaggio di appartenenza i giovani si coprono di cenere (significato di culto, da forza e bellezza) e si dipingono il corpo. I Nuba per la cineasta fino a quel momento erano una tribù sconosciuta, una tribù che in pochissimo tempo riuscì ad accogliere il loro stile di vita e adottarlo, ogni volta che tornava da loro.

Per la realizzazione del prodotto filmico la cineasta si dichiara per la prima volta disposta a rendere pubblico il materiale realizzato durante la sua spedizione. Isolati dal villaggio vivono i giovani che si preparano ai combattimenti, i quali vengono scelti mediante un rito di iniziazione e solo successivamente possono prendere posto ai combattimenti.



*Figura 5*  
*Due Nuba lottatori*



*Figura 6*  
*Primo piano di un Nuba*





*Figura 4*  
*Tre Nuba donne durante la fase di corteggio*

Feste centrali nella vita di culto, iniziano a novembre dopo il primo raccolto, fino a marzo. I combattenti non finiscono mai in maniera brutale, finisce chi stende l'avversario, tutto ciò controllato da un arbitro, che controlla che il gioco si svolga lealmente. A 200km di distanza si trovano i nuba di Kau, lingua diversa, costumi diversi, a differenza dei nuba massala sono più selvaggi e non troppo pacifici.

Guardando le fotografie scattate da Leni si capisce perché non è stato possibile realizzare un film con tutto il materiale girato, senza poter agire lei stessa sul materiale realizzato e senza la presenza di operatori eccellenti, il materiale risulterebbe privo del suo gusto artistico, pietra miliare del suo lavoro.

Nel 1973 Leni Riefenstahl pubblica un libro intitolato *'L'ultimo dei Nuba'*, un libro di illustrazione contenente un repertorio vasto di fotografie scattate durante la sua permanenza in Sudan. Un passo essenziale per la cineasta, in quanto consiste nella possibilità di riscrivere il suo passato, o per chi l'ha sempre sostenuta, confermare di essere una fanatica della bellezza e della forza, e non propagandista criminale. *L'ultimo dei Nuba* è l'incarnazione di un ideale, il fatto che

una civiltà viva in perfetta armonia con il suo luogo di appartenenza. A seguire la pubblicazione non sono mancate le critiche e allusioni all'estetica nazista, culto del corpo, esaltazione della forza, glorificazione del guerriero, sono le critiche rivolte verso di lei.

#### **2.4 Riflessivo in questo contesto**

01:27:25-01:31:00

Nell'inquadratura presa in esame il regista Müller chiede a Leni cosa pensa sul fatto di aver realizzato il film per eccellenza che ha portato alla gloria Hitler. La Riefensthal racconta di non essere mai stata orgogliosa del lavoro realizzato, sia a livello oggettivo sia a livello tecnico, spiega la donna, lo possiamo considerare come un attimo prodotto filmico, ma allo stesso tempo è diventato causa di molte ingiurie per aver glorificato l'immagine di Hitler, ed è stato considerato come un film di propaganda. Leni sottolinea di non aver mai realizzato film di propaganda in quanto i suoi documentari non sono accompagnati da una voce narrante o da uno speaker; dunque, non si può parlare di propaganda. L'inquadratura si conclude con una riflessione fuori campo del narratore: 'i film possono essere davvero così pericolosi? Rappresentano davvero la cattiva coscienza di un popolo che non vuole ricordare?'.  
  
01:37:00-01:37:15

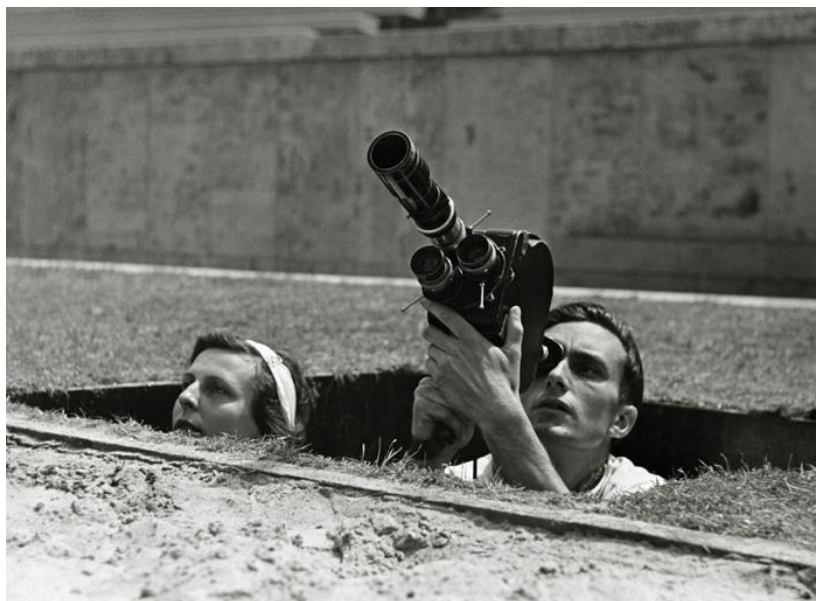
L'inquadratura si apre nel 1993 allo stadio olimpico di Berlino, luogo in cui si erano svolte le Olimpiadi del 1936, dove la cineasta ricorda i vecchi momenti trascorsi con i suoi due migliori operatori. Walter Frantz, specialista della macchina da presa a mano e Guzzi Lancker.

L.R.: - i film che ho fatto all'ora non potrei più farlo, troppo faticoso

L. G.: - ogni giorno si lavorava a tarda notte, ormai non si potrebbe più

L.R.: - Guarda, come all'ora. Ti ricordi ancora Guzzi come cercavamo i luoghi per trovare la migliore inquadratura?

L. G.: - si uno stadio tutto vuoto l'abbiam trasformato in teatro di prosa



*Figura 6*  
*Lei Riefenstahl con il suo operatore durante le riprese di Olympia*

Al termine del dialogo, viene inquadrato lo stadio olimpico durante le olimpiadi del 1936, le cui immagini sono accompagnate dalla voce del narratore:

N.: - Per la prima volta in questo film vengono sperimentate molte novità tecniche, particolarmente importanti sono le fosse, le buche dalle quali gli operatori possono riprendere gli sportivi contro lo sfondo libero del cielo

L.R.: - abbiamo dovuto lottare per ogni buca vero?

L. G.: - sì, e poi eri tu alla fine ad avere l'occhio più acuto che stabiliva con sicurezza se dovevamo stare mezzo metro più a destra o mezzo più a sinistra

301:49:00-01:50:25.

Leni Riefenstahl riflette su un mezzo di montaggio ideato dal dottore Fanck, che permette una lavorazione molto più rapida, in quanto non si deve riavvolgere in rulli i metri di pellicola realizzati, azione che richiede molto tempo; ma si possono visionare nel codesto apparecchio. Si prende la pellicola realizzata e si inserisce nell'apparecchio che si chiude a scatto, si può visionare e selezionare tutto il materiale, lavorando ad una velocità dieci volte maggiore.

## **Capitolo 3**

### **Il cinema di Leni Riefenstahl**

#### **3.1 Le tecniche di ripresa e montaggio di Leni Riefenstahl**

*“Leni Riefenstahl riesce a non perdere mai lo sguardo generale del progetto, grazie al suo leggendario senso di organizzazione e all’instancabile lavoro dei suoi devoti collaboratori.”*

Con questa frase Ray Müller commenta i 400.000 metri di pellicola che compongono *Olympia*, film realizzato dalla cineasta tedesca per le olimpiadi di Berlino del 1936. Le innovazioni tecnologiche e il carattere di modernità del documentario si incontrano e raggiungono la loro apoteosi nell’opera più straordinaria realizzata da Leni Riefenstahl: *Olympia*, un prodotto filmico che ingloba al suo interno il documentario a carattere sportivo e un’opera poetica. Potremmo considerare il presente prodotto filmico come una vera e propria sinfonia umana, contrapposta alle sinfonie urbane realizzate da Dziga Vertov negli anni precedenti, in cui il ruolo centrale era rivestito unicamente dalla città, a differenza di *Olympia* in cui l’attenzione viene posta sul luogo dell’evento, ossia lo stadio di Berlino, paragonato all’antica Grecia e contemporaneamente sul corpo degli atleti, ai quali viene conferita una plasticità e dinamicità scultorea. Le olimpiadi si presentarono come la sua prima occasione per mettere in pratica tutte le tecniche e novità apprese nel corso degli anni lavorando accanto ad Arnold Fanck e grazie agli aiuti e soldi messi a disposizione, la regista non ebbe nessun tipo di limitazione. Prima di allora non venne girato nessun documentario con tale dispendio di mezzi. Molte cose che oggi sono all’ordine del giorno, nell’epoca della presa diretta e del digitale, Leni le sperimentò per la prima volta e stabilì lo standard della fotografia sportiva. Un’attenzione particolare è posta sui corpi degli atleti, attraverso l’utilizzo dello slow motion, le diverse angolazioni di ripresa e i primi piani, la cineasta rende i movimenti degli atleti interessanti dal punto di vista cinematografico, cercando di sottolineare il valore estetico.

*“Come tanti visi e tanti oggetti, particolari architettonici isolati vengono spesso ripresi stagliati dentro il cielo. Questa tecnica di ripresa, tipica non soltanto di *Triumph des Willens*, sembra svolgere la funzione di allontanare gli oggetti e gli avvenimenti dal loro contesto per trasferirli in uno spazio strano e sconosciuto. Ma le dimensioni di questo spazio restano assolutamente indefinite. Non è privo di rilevanza simbolica il fatto che i lineamenti di Hitler appaiono spesso davanti alle nubi.”*

Con queste parole Siegfried Kracauer<sup>12</sup>, descrive la scena emblematica dei tuffi, realizzata dalla regista utilizzando un ritmo diverso nella fase di montaggio, con grande modernità riprende il tuffo degli atleti dal basso, fornendo uno scorcio del cielo plumbeo. Leni riesce a montare prima l'immagine di un atleta che salta da sinistra verso destra e poi un altro atleta che salta da destra verso sinistra, mostrando alcuni tuffi a rallentatore e altri al contrario, permette all'occhio umano di percepire un incrocio di corpi nell'aria. Per poter realizzare questo gioco ottico la cineasta riprende i primi nuotatori che saltano a velocità normale, i secondi leggermente rallentati, fino ad arrivare al culmine della lentezza; dando l'illusione ottica che volassero come uccelli.



*Figura 7*  
*Fotogramma di due nuotatori durante le olimpiadi del 1936*

Le riprese più interessanti sono sicuramente quelle subacquee, per la loro realizzazione l'operatore si sedeva in acqua e seguiva con la macchina da presa il tuffatore dal trampolino al momento in cui si tuffava, riprendendolo a rallentatore, cambiava distanza ed esposizione e seguiva il tuffatore fino a quando riemergeva. Solo alla moviola si può notare che la regista ha stampato alcune inquadrature al contrario, ci sono tuffatori che emergono dall'acqua, si sollevano in aria e atterrano sul trampolino; una forma di espressione artistica che Leni utilizzò per accentuare il movimento. Per le gare di nuoto gli operatori si servirono di un braccio meccanico su cui era collocata la macchina da presa che permetteva di riprendere le teste dei nuotatori anche a distanza minima.

La Riefenstahl insieme ai suoi trenta collaboratori, formati da lei stessa, per non disturbare gli atleti durante i giochi olimpici e per realizzare inquadrature sempre nuove, idearono diverse

---

<sup>12</sup> Sociologo, *teorico del cinema e saggista tedesco*, naturalizzato statunitense, nato a Francoforte sul Meno il 1°8 ottobre 1889 e morto a New York il 26 novembre 1966.

tipologie di ripresa, ossia non utilizza più la macchina da presa su un cavalletto ma sui carrelli a velocità variabile per poter inseguire gli atleti durante le loro prestazioni e poterli riprendere in modo dinamico, palloni aerostatici, mongolfiere, aerei e addirittura legare delle piccole macchine da presa sulla sella dei concorrenti delle gare di equitazione. Per adeguarsi alla rapidità degli spostamenti la cineasta mette a punto un dispositivo equivalente allo zoom moderno, in modo da poter riprendere gli atleti da vicino. Per realizzare una prospettiva aerea che riprendesse tutto lo stadio, non esistendo ancora gli elicotteri, si servirono di un aerostato con a bordo una macchina da presa, che ogni giorno posizionavano al centro dello stadio e la facevano volare, puntualmente il pallone finiva fuori dallo stadio e non c'erano inquadrature da poter utilizzare. Più erano gli operatori, più era difficile il lavoro, in quanto Leni doveva assegnare ad ognuno un lavoro molto particolare, ad ognuno veniva assegnato il suo compito a seconda delle sue capacità. Le riprese delle olimpiadi sono dal punto di vista dell'estetica delle immagini ancora oggi insuperabili. Scene drammatiche a cui non ci si poteva avvicinare nel corso della gara vengono riprese nel corso degli allenamenti e poi inserite nel materiale girato durante la gara; in questo modo molte sequenze nella loro drammaticità raggiungono i livelli di un film vero e proprio. Una delle sequenze più emblematiche e più difficile per la sua realizzazione è la maratona, ma come rendere in pochi minuti una corsa di 42 km? Sicuramente il punto focale è non riprendere tutta la durata della corsa, ma focalizzarsi sullo stato interiore del maratoneta: le gambe che pian piano si fanno di piombo, il battito cardiaco in aumento, il sudore, la sua forza di volontà che lo spinge a non arrendersi. Un ruolo centrale è ricoperto dall'utilizzo della musica, molto scandita, che definisce ogni particolare dell'inquadratura, accentua la volontà dell'atleta, la sua forza, il suo desiderio di non mollare. Tutta la musica utilizzata nel corso del documentario viene scelta con estrema cura, in quanto evidenzia lo stato interiore dei personaggi; elemento che lo distingue da altri film di reportage. La fase di lavoro preferita dalla cineasta è senza dubbio il montaggio, Leni fu una grande montatrice, in quanto ha l'opportunità di plasmare e unire il materiale ripreso da lei stessa con l'obiettivo che ogni movimento deve mettere in luce la forza delle immagini. Unire le sequenze non è facile, richiede estrema sensibilità e sapere combinare i momenti coerenti esteticamente, anche solo una leggera variazione di angolazione può creare molti errori. Solo per visionare tutto il materiale realizzato durante i giochi olimpici ci mise sei settimane per dieci ore al giorno e per il montaggio ci vollero due anni. L'uscita di Olympia nel 1938 segnò un nuovo traguardo nella vita della cineasta, la quale venne definita dagli studiosi di cinema: anticipatrice del cinema moderno, grazie alla ripresa da più angolazioni, la ripresa con l'utilizzo dei pattini a rotelle per conferire maggior dinamismo alle inquadrature, ampio uso di ponti, elevatori elettrici, rotaie per le carrellate e la costruzione delle torrette da cui realizzare le riprese panoramiche. Il cinema detiene il potere delle immagini, un



potere che nessun altro tipo di arte possiede, forse nemmeno i politici stessi. Le immagini della Riefenstahl sono caratterizzate da un potente e affascinante linguaggio, compreso anche da coloro che non conoscevano la lingua tedesca, il film è un eccezionale strumento di propaganda, in grado di arrivare ad ognuno, laddove la parola scritta non arriva. Olympia ottenne un successo straordinario in quanto esaltava in modo colossale la supremazia della razza ariana attraverso le sfilate degli atleti, le aquile, le svastiche; Leni estetizza il nazismo ponendo l'accento sulla perfezione dei corpi statuari degli atleti. Anche se dietro la macchina da presa gli atleti sembrano quasi uomini normali, nel film appaiono come archetipi di un mito grazie alla Riefenstahl. Uno stadio tutto vuoto è stato trasformato in teatro di prosa in cui cercare la migliore inquadratura. L'apoteosi viene raggiunta solo alla fine del documentario quando vengono proiettati i riflettori dello stadio a corona sul cielo.

In seguito al successo di Olympia, Leni realizza Bassopiano, un film di natura esclusivamente artistica. Molte delle immagini di questo film sembrano dei quadri, Leni si concentra totalmente sull'ottica allo scopo di preservare l'arte del cinema in bianco e nero. Leni voleva dimostrare che il cinema a colori non poteva garantire gli stessi effetti realizzati dal cinema in bianco e nero. Nei suoi film pone sempre l'attenzione nel conferire agli uomini una luce differente da quella conferita alle donne, una luce laterale, per rendere i tratti i più marcati possibili. Per le donne invece utilizza una luce frontale calda, per non accentuare rughe o difetti. Per realizzare delle inquadrature pittoriche, spiega Leni, bisogna cercare delle immagini che siano già un quadro, non bisogna mettere la macchina da presa in un posto qualunque, Leni utilizza dei filtri molto scuri per ottenere questo effetto pittorico.

*“non venivano lanciate bombe, ma come un'arma psicologica mirava ad annientare la volontà di resistere, come un'arma letale”<sup>13</sup>*

Con questa frase, il regista americano Frank Capra in *“Why we fight”*, commenta *“Triumph des Willens”* (1934) di Leni Riefenstahl, film che porta al potere Hitler e definisce lei stessa come cineasta del terzo Reich. La cineasta con il seguente documentario raggiunge la perfezione estetica delle immagini, grazie al lavoro dettagliato di organizzazione che deriva dallo studio meticoloso di ogni particolare. Se pensiamo ad esempio all'inquadratura del primo piano di Hitler, notiamo l'incredibile definizione di ogni dettaglio, tanto da renderla esteticamente molto importante, e l'incredibile vicinanza della macchina da presa con il soggetto ripreso tanto da risultare assurda per l'epoca. Quella fu la prima volta che il popolo tedesco vide una figura in primo piano del Führer. La cineasta al posto di riprendere il soggetto da una sola angolazione decide di utilizzare un binario

---

<sup>13</sup> Anatole Litvak, Frank Capra, Anthony Veiller, *Why we fight*, United States Office of War Information, 1942-1945.

circolare, in modo da garantire dinamicità alla scena; le inquadrature realizzate sono perfette nella loro forma, tanto da risultare difficile credere che siano nate sul momento, che siano frutto della spontaneità, dunque, ci fa pensare che abbia ripreso in finzione. Le scene di politica sono montate con l'ausilio di momenti di vita del popolo tedesco per dimostrare la solidarietà del popolo al suo capo, valorizzando e moltiplicando le manifestazioni e le feste di massa. Nonostante l'organizzazione dettagliata delle riprese, il film prese corpo solo in fase di montaggio, dove la cineasta colloca le molteplici inquadrature su più piani di lavoro alternando momenti forti a momenti meno forti, dando vita ad un ritmo sostenuto che attrae lo spettatore. I diversi piani filmici sono uniti tramite raccordi sonori corrispondenti alla voce del Führer, che si sovrappone tra le inquadrature anticipando la successiva.



*Figura 8*  
*Fotogramma di Hitler inquadrato dal basso verso l'alto*

La seguente immagine rappresenta una delle scene più emblematiche del documentario, Leni Riefenstahl inquadra il dittatore dal basso verso l'alto, in modo che il suo viso risulti incorniciato dalle nuvole del cielo, a differenza di tutti i partecipanti che sono inquadrati dall'alto verso il basso, per differenziare la posizione elevata del Führer da quella subordinata del popolo. La regista in fase di montaggio non si limita a selezionare le inquadrature migliori dei 128.000 metri di pellicola girati, ma ripercorre in modo cronologico il Processo di Norimberga (si svolge dal 4 al 10 settembre del 1934) cercando i momenti salienti del processo e trasformando un congresso politico in un congresso cinematografico. Il film si compone di dodici sequenze di diversa lunghezza ciascuna articolate in tre grandi blocchi, ognuno dei quali scandisce le tappe del film in relazione al processo di Norimberga. Nel primo blocco la Riefenstahl si concentra sulla figura del Führer e sul suo rapporto con la città di Norimberga, che lo accoglie festosa; in questo contesto tutti i politici nazisti



svolgono un ruolo di contorno, meri elementi profilmici. Il secondo blocco si concentra esclusivamente sulla politica, in questa seconda parte la regista porta lo spettatore a concentrarsi unicamente sulle parole non mediate di Hitler, contrapponendo il rigore, l'ordine e la razionalità insita in questa sequenza al caos del primo blocco. Il terzo blocco costituisce una sorta di sintesi di quanto accaduto, posiziona nuovamente Hitler come fulcro della città e celebra l'affermazione del nuovo Reich. Il documentario in questione è il dipinto della nuova Germania, forte e potente, dominata dal nazionalsocialismo che festeggia il trionfo della volontà. Per conferire ai suoi film la miglior resa del reale, la regista si focalizza su due fattori fondamentali: la ripresa delle immagini e la registrazione del suono. Nella ripresa delle immagini Leni riesce a raggiungere la perfezione estetica grazie all'organizzazione minuziosa di ogni dettaglio delle inquadrature che le permette di avere un vasto campionario a cui attingere in fase di montaggio. La sequenza più emblematica del film si apre con una breve panoramica dall'alto verso il basso dell'aquila del Reich collocata su un'imponente svastica e attraverso una dissolvenza incrociata si passa all'inquadratura successiva, dove il Führer con Himmler e Lutz commemorano i caduti. In questo film le immagini e il montaggio sono inseti di una forza maggiore delle parole. La novità in questo caso è il sonoro, Leni decide di non utilizzare la voce narrante in modo da lasciare spazio unicamente alla voce di Hitler, non mediata e indirizzata al popolo. La Riefenstahl dimostra una grande abilità tecnica per la sincronizzazione delle immagini e del suono, creando una sorta di effetto danzante, il suono diegetico della voce di Hitler viene accompagnato dal suono extradiegetico della musica, utilizzato per enfatizzare la forza delle immagini. Secondo un ritmo preciso, il montaggio offre un effetto di danza, montato in sincrono con la musica. Il seguente prodotto filmico è caratterizzato dall'alternanza di soggettive e oggettive, fornendo allo spettatore la possibilità di guardare attraverso gli occhi di Hitler. La cineasta immortalava la realtà nella sua mera essenza e con lo scopo di renderla il più efficace possibile aggiunge alcune inquadrature riprese in altri contesti politici e registra le scene venute male in studio, facendo recitare i protagonisti. Il documentario si articola su due livelli: realtà e finzione, nel primo caso, la macchina da presa cattura le immagini che in fase di montaggio vengono selezionate e unite senza subire nessuna modifica, nel secondo caso, la macchina da presa cattura le immagini che vengono modificate al servizio della resa filmica, per ottenere un senso che la realtà non avrebbe saputo conferire da sola. Il montaggio svolge dunque un ruolo determinante nel produrre e plasmare la realtà. Nonostante il vasto campionario di materiale realizzato durante le riprese, la Riefenstahl in fase di montaggio seleziona solo poche inquadrature, quelle più significative, la folla che esalta, l'inizio e la conclusione del discorso rivolto alle masse, mostrando una predilezione per le inquadrature panoramiche. Il montaggio è la fase prediletta dalla regista, in quanto lei in solitudine si relaziona con il materiale realizzato plasmandolo secondo il suo

concetto di eccellenza. L'obiettivo della Riefenstahl è di raggiungere in ogni suo prodotto filmico la forza delle immagini, che deriva dalla sicurezza manifestata. Una delle tecniche più note della Riefenstahl è la capacità di far sentire lo spettatore come se fosse fisicamente all'interno della mente del personaggio. Tutti i film realizzati dalla cineasta berlinese durante l'epoca hitleriana hanno in comune un singolo aspetto: l'esaltazione della forza e del corpo. In *Trionfo della volontà* le inquadrature delle truppe sovraffollate mettono in risalto i corpi prestanti in uniforme della folla, quasi come a cercare il quadro perfetto. In *Olympia* viene posta una attenzione particolare ai corpi scultorei degli atleti, i muscoli tesi messi in risalto dallo sforzo e gli abiti succinti, quasi come fosse un richiamo agli Dei. Questi aspetti ritornano anche in *L'ultimo dei Nubi*, tribù di selvaggi nudi dotati di corpi plastici e scultorei che la cineasta cattura nelle sue fotografie.

Il termine documentario fino a quel momento era sempre stato utilizzato come sinonimo di cinegiornale, la cineasta berlinese decide di rinnovare radicalmente questo genere per poter conferire maggior dinamismo e ritmo.

### **3.2 contesto storico contemporaneo**

Nel 1993 in Germania l'argomento della Guerra è un tema ancora sensibile da affrontare, a causa delle ripercussioni non solo economiche, ma anche culturali e psicologiche che pesano sulla popolazione. Dopo Hitler l'ombra della colpa copre tutti i tedeschi, in merito a ciò molti paesi sentono l'esigenza ancora oggi di dovere in qualche modo sottolineare la loro innocenza riguardo l'olocausto. In questa sensibile fase storica, sia la figura sia il lavoro della regista, ne vengono fortemente impattati a causa delle sue amicizie e le vicende che tali relazioni hanno comportato. La sua vicinanza a Hitler e le accuse di una silenziosa aderenza al suo partito, hanno infatti delineato la discesa della sua carriera al termine del conflitto.

Alla fine della Seconda Guerra Mondiale Leni Riefenstahl viene arrestata con alcuni membri delle SS, tra cui anche il marito, e incarcerata per quattro anni poiché accusata di filonazismo. Come da lei stessa affermato, la Riefenstahl non è mai stata iscritta al Partito Nazionalsocialista, né non partecipa ad alcuna manifestazione, negando sempre la sua adesione alle ideologie promosse dal partito. Le controversie nei suoi confronti nascono però dal fatto che non condanna né si schiera contro tali precetti politici senza mai confermare la propria posizione in merito. Come sostiene lei stessa nel documentario *'La forza delle immagini Leni Riefenstahl'*, Hitler senza dubbio la affascinava, non tanto per le sue concezioni politiche, bensì per i suoi tratti caratteriali e disciplinari che lei interpreta come forza, intraprendenza, e per la forte teatralità che emanava in qualsiasi manifestazione. Ugualmente, anche il dittatore rimane fortemente colpito dalla giovane cineasta e

dal suo talento, al punto da voler, e riuscire, a sfruttare il suo potenziale a fine propagandistico per i suoi ideali politici. Hitler vede in Leni la perfetta incarnazione della donna tedesca, forte e audace, irraggiungibile per le masse. Nell'epoca nazista Leni diventa interprete fedele dei principi estetizzanti del Nazionalsocialismo, nonostante non abbia mai realizzato pellicole antisemite, i suoi lavori erano inseti di misticismo, culto della bellezza, forza, eroismo; senza presentare nessun problema a traslare in arte i principi tanto cari al partito. L'esempio più emblematico in tale caso è *Olympia*, che si rivela la fonte principale dell'estetica nazista messa in scena.

Come già menzionato, negli anni Novanta la Germania presenta ancora delle difficoltà a parlare dei crimini di guerra contro l'umanità commessi durante il Nazismo, portando alcuni paesi europei a scaricare la colpa dell'olocausto unicamente sulla Germania, al fine di dimostrare la loro non complicità con il regime. Chi è nato oggi non dovrebbe vivere la sua vita come un peccato originale per gli orrori commessi in passato, in quanto un giovane non è responsabile dei crimini commessi dal suo paese. La Polonia, ad esempio, il primo marzo del 2018, emana una legge con pena fino a tre anni nei confronti di coloro che definiscono i campi di concentramento nazisti in territorio polacco "campi polacchi" e coloro che sostengono ci fosse la complicità polacca nell'Olocausto. La legge in questione mira a punire coloro che attribuiscono alla Polonia i crimini commessi dal Terzo Reich, un provvedimento che suscita però il risentimento di Israele, in quanto interpreta l'emanazione come un tentativo di scaricare la colpa unicamente sui tedeschi, negando la loro complicità. La Germania si trova pertanto in un vortice di eventi che non fanno che far riaffiorare il passato cruento, rallentando il processo degli eventi e l'acquisizione di consapevolezza di ciò realmente accaduto. Alla fine della Seconda Guerra Mondiale, la Germania si trova a fare i conti con le conseguenze del passato, un passato che sembra non passare mai. Il governo tedesco per espiare la sua colpa percorre parallelamente due strade, una che riconosce la responsabilità della società tedesca nell'Olocausto nei confronti di tutte le vittime, ebrei, omosessuali, malati mentali, comunisti; e l'altra è l'assunzione di un atteggiamento positivo nei confronti di Israele. Presentarsi come tedeschi in quel momento storico è ancora segno di vergogna, in quanto non c'è possibilità di espiazione e libertà da questo marchio atroce. Leni Riefenstahl, a fine Guerra, è infatti accusata di aver sfruttato bambini zingari in una sua opera, accusa che la lega maggiormente alla dottrina nazista aggiungendo di conseguenza un ulteriore motivo per un'incarcerazione. Inoltre, opere di un taglio simile contrastano il nuovo piano educativo introdotto dal governo. È infatti inserito all'interno del programma scolastico la spiegazione sull'Olocausto fin dalle prime classi, in modo da sensibilizzare i giovani all'argomento da inizio scuola. Ciò nonostante, il rapporto tra la Germania e il suo passato rimane oggetto di dibattito, senza mai sparire dalla scena storico-politica tedesca. Il 25 giugno del 1999 il Bundestag approva finalmente una risoluzione per la realizzazione

dell'opera celebrativa dell'Olocausto in Europa, il monumento viene terminato solo nel 2005, dopo anni di discussione.

Negli anni che seguono la Seconda Guerra Mondiale viene conferito un enorme contributo da parte di Karl Jaspers <sup>14</sup>sul tema della responsabilità e della colpa del popolo tedesco. Jaspers riconosce quattro livelli di colpa da parte del regime: la colpa criminale, la colpa politica, la colpa morale e la colpa metafisica. La colpa criminale riguarda quella percentuale di persone che hanno commesso crimini o hanno collaborato in qualche modo, ed è in connessione con l'ambiente giudiziario. La colpa politica consiste nell'insieme di tutte le azioni commesse da chi detiene il potere e dai cittadini stessi, egli sostiene infatti che «Ogni cittadino è corresponsabile delle azioni che vengono commesse dallo Stato al quale appartiene». Hitler conquista il potere nel 1933 in seguito alla vincita delle elezioni, e ciò rende ogni singolo cittadino della Germania colpevole. A differenza della colpa politica, non ci troviamo più di fronte a responsabilità individuali bensì a responsabilità collettive. Infine, la colpa morale riguarda la sfera individuale di ognuno di noi, pone ogni singolo a faccia a faccia con la propria coscienza, anche se non valutabile sotto il punto di vista giuridico pone l'uomo di fronte a sé stesso. Le domande che un individuo dovrebbe porsi sono: abbiamo fatto qualcosa per fermare i crimini? Abbiamo fatto finta di niente? Perché? Per paura? Chi sono i veri colpevoli? Jaspers definisce, nel suo libro intitolato *'La questione della colpa. Sulla responsabilità politica della Germania'*, i colpevoli come «tutti coloro che danno spazio alla coscienza e al pentimento. Sono colpevoli nel senso morale coloro che sono capaci di espiazione, coloro che pur sapendolo, o pur in condizioni di poterlo sapere, intrapresero una via che essi, nel loro autoesame, vedevano condurre all'errore colposo, sia che nascondessero a sé stessi comodamente quel che accadeva, sia che si lasciassero stordire e sedurre, o che si vendessero per vantaggi personali, o che obbedissero per paura». La colpa metafisica viene percepita invece, solo da coloro che si sentono parte dell'universo, da coloro che percepiscono un crimine verso l'altro come un crimine verso sé stessi; basata sul senso di solidarietà che unisce ogni essere umano. È un senso di colpa che fa sentire impotenti davanti ai crimini e le ingiustizie commessi. Questo tipo di colpa si palesa quando viene commesso un crimine contro un nostro simile e noi non facciamo nulla per impedirlo, per questo motivo è colpa più difficile da estirpare in quanto intacca la sfera emotiva e psichica dell'individuo; tanto da sentirsi, come afferma Jaspers, colpevoli di essere ancora vivi. Questa distinzione presentata da Jasper serve per distinguere le varie modalità di colpa e le sue conseguenze, ad esempio la colpa politica implica che ogni cittadino dello Stato è responsabile dinanzi alle accuse, ma non implica che ogni cittadino sia realmente, o si ritenga, colpevole sotto il punto di vista giudiziario per crimini non commessi da lui stesso, ma in nome dello Stato di

---

<sup>14</sup> Psicologo e filosofo tedesco (Oldenburg 1883, Basilea 1969). Uno tra i maggiori esponenti dell'esistenzialismo tedesco.

appartenenza. La colpa morale, a differenza, appartiene alla sfera individuale di ogni cittadino, che si avvale della sua sincerità e profondità di tale sentimento. Importante è sottolineare che, secondo lo studioso, il senso di colpa non deve essere sottoposto ai tedeschi da parte degli altri stati, ma dai tedeschi nei confronti di loro stessi; comprendere il passato e portare per tutta la vita il peso di questo fardello. Karl Jaspers si sofferma su come i tedeschi ancora oggi si sentano colpevoli delle azioni commesse durante la Seconda Guerra Mondiale, sia a livello individuale sia a livello collettivo. Dal punto di vista collettivo implica il fatto di sentirsi in colpa pur non essendo artefici di crimini ma solo per il fatto di essere tedeschi, è una tipologia di colpa che va oltre quella politica e interessa la sfera morale. Dal punto di vista individuale, ognuno si identifica non tanto come singolo individuo ma come tedesco, dunque, si sente in colpa, in dovere di accettare ogni colpa. Karl Jaspers parla di purificazione della colpa, consiste in primo luogo nel riparare il male fatto, dal punto di vista politico corrisponde nel riconoscere e nel rispettare coloro che sono state le vittime della Germania hitleriana, dal punto di vista dell'anima è differente per tutti, senza la quale non è possibile la purificazione totale, in quanto corrisponde all'anima e dunque quella vera, data dal pentimento, che si può manifestare solo nel momento in cui avremmo riconosciuto e ammesso le nostre colpe.

La società tedesca negli anni Ottanta si è focalizzata principalmente sul senso di colpa dell'Olocausto che perseguitava la popolazione, e in seguito inizia a concentrarsi anche sulle vittime tedesche, tanto da moltiplicare le analisi su di esse. Allo stesso modo vediamo un cambio di rotta in territorio italiano, dalla Resistenza alla partecipazione e coinvolgimento dello stato italiano al conflitto mondiale. Attraverso numerosi studi si inizia a percepire un mutamento nella percezione del ricordo, dal tentativo di ammissione della propria colpa ad una più vasta rappresentazione del nazionalsocialismo che guarda alle vittime di guerra. Gli anni Novanta in Germania si aprono con proteste da parte dei testimoni di guerra, i quali sottolineano il loro posto all'interno di quella storia dolorosa che ha caratterizzato il suo passato, aprendo una cultura incentrata più su sé stesso e sul ricordo. Il tre ottobre 1990 avviene la Riunificazione Tedesca, quando la Repubblica Federale Tedesca e la Repubblica Democratica Tedesca vengono riunite e suddivise negli Stati Federali. Nel 1990, con la riunificazione, nascono i cosiddetti 'antitedeschi', ossia un gruppo di persone politicamente avverse ai tedeschi; riflesso di un'identità che brucia, che fa male al popolo; il desiderio di non essere tedeschi, di non voler sentirsi tedeschi. Il 20 luglio del 2000 in Italia il Parlamento istituisce la Giornata della Memoria datata al 27 gennaio, quando gli Americani abbattono i cancelli di Auschwitz, in memoria dello sterminio e delle persecuzioni degli ebrei da parte dei nazisti.

## Bibliografia

- Aprà A., Breve ma veridica storia del documentario: dal cinema del reale alla nonfiction, Falsopiano, 2017
- Bertozzi M., Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema, Marsilio, 2008.
- Gauthier G., Storia e pratiche del documentario, Lindau, 2009
- Hendel L., Il documentario narrativo. Come inventare una storia vera, Audino 2021
- Jaspers K., La questione della colpa. Sulla responsabilità politica della Germania, Cortina Raffaello, 1996
- Lasagni M. C., Nanook cammina ancora: il cinema documentario, storia e teoria, Mondadori Bruno, 2014
- Melanco M., Cinema tra contaminazione del reale e politica, Fondazione Ente dello Spettacolo, 2020
- Moliterni R. Alenadri S., Fare un documentario. Scrivere, girare, e produrre cinema del reale, Audino, 2020
- Nichols B., Introduzione al documentario, Il Castoro, 2014
- Nepoti R., Storia del documentario, Pàtron, 1988
- Pinelli C. A., La vita colta in flagrante: breve storia del documentario dalle origini alle soglie del 2000, Roma, Audino, 2008
- Riefenstahl L., Stretta nel tempo, Bompiani, 2000
- Rondolino G e Tomasi D., Manuale del film: linguaggio, racconto, analisi, UTET Università, 2011
- Vertov D., L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942. Mazzotta, Milano, 1973; pp.

## Sitografia

Buffa F., Racconta Leni Riefenstahl, <https://www.youtube.com/watch?v=bLZocIbfU-U>

Codelli L., Mirabili Visioni: vedute ottiche della stamperia Remondini. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/mirabili-visioni-vedute-ottiche-della-stamperia/docview/217724705/se-2>

Farinotti L., La parola del colpevole. A German Life:il fuori campo della Storia, il controcampo delle immagini <https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/17809/15621>

Liebman S., Triumph of the will, <https://www.proquest.com/magazines/triumph-will/docview/204849118/se-2>

Mangini C., Fondo Cecilia Mangini- Lino de Fra,

[http://fondazione.cinetecadibologna.it/biblioteca/patrimonioarchivistico/fondo\\_mangini\\_delfra](http://fondazione.cinetecadibologna.it/biblioteca/patrimonioarchivistico/fondo_mangini_delfra)

Mangini C., Ricorda Cecilia Mangini, <https://www.fondazioneesc.it/il-centro-sperimentale-di-cinematografia-ricorda-cecilia-mangini-nostro-diploma-honoris-causa-nel-2013>

Riefenstahl L., intervista a Gianni Rondolino, <https://www.formacinema.it/forma-online/universita/leni-riefenstahl/205-gianni-rondolino>

Riefenstahl L., Intervista a Leonardo Quaresima, <https://www.formacinema.it/forma-online/universita/leni-riefenstahl/217-intervista-a-leonardo-quaresima>

Santoli, S., Il cinema e la vita: Appunti sulla realtà e la finzione nei film di Wim Wenders, in confronto a werner herzog. *Cineforum*, <https://www.proquest.com/magazines/il-cinema-e-la-vita-appunti-sulla-realtà-finzione/docview/2026327038/se-2>

Trentino cultura, L'uomo con la macchina da presa,

<https://www.cultura.trentino.it/Appuntamenti/L-uomo-con-la-macchina-da-presa2>

Vertov D., L'uomo con la macchina da presa, <https://www.cinescuola.it/l-uomo-con-la-macchina-da-presa/>



## Filmografia

- Taffarel G., Fazzoletti di Terra, Italia, 1963
- Riefenstahl L., La bella maledetta, Germania, 1932
- Müller R., La forza delle immagini Leni Riefenstahl, Germania, 1993
- Fanck A., La montagna dell'amore, Germania 1926
- Riefenstahl L., La vittoria della fede, Germania, 1933
- Fanck A., La tragedia di Pizzo Palù, Germania, 1929
- Vertrov D., L'uomo con la macchina da presa, Unione Sovietica, 1929
- Flaherty R., L'uomo di Aran, Stati Uniti 1934
- Di Gianni L., Magia lucana, Italia, 1958
- Flaherty R., Nanuk l'esquimese, Stati Uniti, 1922
- Riefenstahl L., Olympia, Germania 1938
- Ivens J., Pioggia, Paesi Bassi, 1929
- Mangini C., Stendali suonano ancora, Italia 1960
- Riefenstahl L., Bassopiano, Germania, 1954
- Fanck A., Tempesta sul Monte Bianco, Germania, 1930
- Vertrov D., Tre canti su Lenin, Unione Sovietica, 1934
- Riefenstahl L., Trionfo della Volontà, Germania 1934