

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali

Corso di laurea triennale in Discipline delle Arti, della
Musica e dello Spettacolo

TRA RITI E QUOTIDIANITÀ: L'AFRICA TRIBALE RIPRESA DALLA REGISTA LENI RIEFENSTAHL

Relatore:

Chiar.mo Prof. Mirco Melanco

Laureanda:

Letizia Dallavalle

Matr. 1234837

Anno Accademico 2022-2023

Indice

| | |
|--|----|
| Introduzione metodologica | 3 |
| Capitolo 1 | 4 |
| 1.1 <i>Il film etnografico</i> | 4 |
| 1.2 <i>Colonialismo e spedizioni esplorative in Africa</i> | 6 |
| 1.3 <i>L’Africa come ambientazione esotica</i> | 8 |
| 1.4 <i>Jean Rouch, il cinema del contatto</i> | 18 |
| 1.5 <i>Rouch, filmografia etnografica</i> | 22 |
| Capitolo 2 | 29 |
| 2.1 <i>Leni Riefenstahl: la vita dopo il processo di Norimberga</i> | 29 |
| 2.2 <i>Leni Riefenstahl in Africa: critiche e considerazioni sulle opere</i> | 44 |
| Bibliografia | 54 |
| Sitografia | 57 |
| Filmografia | 58 |

Introduzione metodologica

La presente tesi intende approfondire l'esperienza etnografica della cineasta tedesca Leni Riefenstahl nel corso delle sue numerose permanenze in Africa, a partire dagli anni '60.

L'elaborato si prefigge di esaminare le sue opere fotografiche alla luce della produzione documentaria del regista antropologo francese Jean Rouch, suo predecessore in terra africana e principale autore, nonché iniziatore, del cinema etnografico nel continente.

Partendo, dunque, da un breve preambolo sul documentario etnografico in generale, nel primo capitolo si cercherà di indagare nello specifico il continente africano come ambientazione nella filmografia documentaria, in un percorso tracciato dalle esperienze di Poirier, Regnault, e il sopra citato Rouch. Di quest'ultimo, in particolare, si approfondiranno la biografia e le principali opere audiovisive, nel relativo contesto storico e sociale, per delineare l'itinerario artistico di cui Leni Riefenstahl diventa significativa erede. Nel secondo capitolo si vuole, quindi, analizzare più nello specifico la produzione documentaria della regista berlinese, anche come risultato di una radicale deviazione artistica e operativa rispetto al suo noto trascorso professionale, al servizio del partito nazista.

Capitolo 1

1.1 Il film etnografico

Per delineare la valenza artistica della produzione documentaria di Leni Riefenstahl in Africa, realizzata a partire dagli anni '60 del '900, è utile collocare il suo operato in un più ampio contesto di produzione cinematografica, quella etnografica, che risale alle origini stesse del cinema. Il film etnografico ha, infatti, sviluppato una propria tradizione specifica già alla fine dell'Ottocento. Più precisamente la prima opera a carattere antropologico viene realizzata nel 1895, all'Esposizione universale di Parigi, dal medico e antropologo Félix-Louis Regnault (1863-1938), che riprende una donna senegalese nell'atto di fabbricare vasi in terracotta. Sono i membri appartenenti alla comunità scientifica, dunque, i primi a servirsi della cinepresa con l'obiettivo di ottenere una documentazione 'oggettiva' delle loro osservazioni sul campo come potenziamento delle loro attività di ricerca¹. Il primo riconoscimento dell'importanza della cinematografia come mezzo di documentazione in ambito etnografico, si ottiene già nel 1900, in occasione del Congresso Internazionale di Etnografia a Parigi²; tuttavia solo successivamente, negli anni '20 del XX secolo inizia a svilupparsi una vera e propria cinematografia etnografica che si avvale appieno delle possibilità espressive della settima arte. L'antropologia, inoltre, comincia gradualmente a sviluppare una concezione sempre più precisa di che cosa fossero le componenti osservabili visivamente: alcuni antropologi iniziano, infatti, a pensare alle culture in termini visivi anziché verbali. In concomitanza con lo sviluppo del mezzo cinematografico, altri campi scientifici progrediscono a supporto dell'antropologia: la cinesica (la scienza della comunicazione del gesto umano), la prossemica (la scienza dell'utilizzazione dello spazio umano) e la coreometrica (lo studio degli stili della danza). Queste aree di ricerca si rivelarono importanti per la registrazione e per l'analisi dei dati filmati³.

¹ C. Pennacini, *Etnografico*, film in "Enciclopedia del Cinema", 2003. Retrieved April 5, 2023, from www.treccani.it.

² C. Maxia, *La cinematografia come mezzo di documentazione dell'etnografia, delle arti e delle tradizioni popolari*. Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., 1959, vol. 25, p. 152.

³ P. Hockings, *La ricerca Folklorica*, No. 3, *Antropologia visiva. Il cinema*. Grafo Spa, 1981, p. 47. From <https://www.jstor.org/stable/1479455>.

Contemporaneamente allo sviluppo della riflessione teorica sull'antropologia visiva, nel corso degli anni Trenta si assiste ai rapidi progressi della tecnica cinematografica: grazie alla diffusione delle cineprese leggere (16 mm), molte difficoltà tecniche dovute all'utilizzo di attrezzatura più ingombrante si annullano, agevolando i ricercatori nelle riprese sul campo⁴. Un'ulteriore innovazione tecnica si verifica, poi, nel corso degli anni '50 contribuendo al sostanziale miglioramento dell'effetto di realtà a cui i documentari etnografici ambiscono: l'avvento del sonoro sincrono, infatti, rende possibile la registrazione in presa diretta di suoni, dialoghi, rumori e musiche, ampliando notevolmente le potenzialità comunicative del mezzo cinematografico.

Volendo attribuire una definizione univoca e precisa al concetto di cinema etnografico ci si imbatte, però, nelle divergenti considerazioni che i teorici hanno presentato nel corso del tempo. Si consideri, per esempio, la formula che Walter Goldschmidt propone:

Il film etnografico è quel film che cerca di rappresentare i comportamenti di popoli appartenenti a una cultura, utilizzando immagini di uomini che agiscono esattamente come avrebbero fatto se la cinepresa non fosse stata presente (Goldschmidt, 1972)⁵.

Goldschmidt non riporta, in tale affermazione, i problemi relativi alla presenza dell'osservatore sul campo e alla conseguente interferenza che può verificarsi sugli eventi e sui comportamenti oggetto di indagine: l'etno-cineasta deve fare i conti con la sua concreta e tutt'altro che invisibile presenza sul terreno⁶. A tal proposito l'antropologo David Mac Dougall afferma:

Nessun film etnografico è solamente una documentazione di un'altra società: è sempre una documentazione dell'incontro tra il cineasta e quella società. Se i film etnografici devono farsi un varco attraverso le limitazioni insite nel loro attuale idealismo, essi si devono proporre di trattare di questo scontro (Mac Dougall, 1989)⁷.

⁴ Pennacini, op. cit.

⁵ W. Goldschmidt, "Ethnographic Film: Definition and Exegesis", American Anthropological Association, 3, 2, pp. 1-3.

⁶ A. Artoni, *Documentario e film etnografico*. Roma: Bulzoni editore, 1991, p. 121.

⁷ D. Mac Dougall, *Al di là del cinema di osservazione*. Milano: Angeli, 1989.

L'approccio positivistico che vedeva nei film e nelle fotografie etnografiche meri documenti antropologici, quindi, lascia posto a considerazioni più complesse che non solo tengono conto della non trascurabile presenza dell'osservatore, ma ne riconoscono le istanze autoriali in tali prodotti visivi⁸.

Se Goldschmidt, tuttavia, non si arrende alla difficoltà di trovare una formula valida che definisca il cinema etnografico, altri antropologi vi rinunciano, indirizzando le loro teorizzazioni verso altre direzioni: Sol Worth, per esempio, ritiene che "tutti i tentativi fatti per formulare una definizione del concetto di film etnografico [...] inevitabilmente sfociano in affermazioni di tipo tautologico, dal momento che non vi è alcun film che possa essere considerato etnografico in sé" (Worth, 1969)⁹. La classificazione di qualsiasi opera cinematografica, non dipende, secondo Worth, dal suo contenuto o dalle intenzioni dell'autore dell'opera stessa, bensì dall'uso che di quell'opera viene fatto¹⁰.

Le considerazioni di Goldschmidt, Mac Dougall e Worth rappresentano solo una minima parte dell'ampio dibattito che negli anni si è svolto nel tentativo di delineare una definizione univoca sul cinema etnografico. Un dibattito che non verrà, però, districato e approfondito in queste pagine, che intendono piuttosto trattare le esperienze dirette di cinema etnografico nel continente Africano.

1.2 Colonialismo e spedizioni esplorative in Africa

A partire dal periodo del colonialismo (inteso nella sua seconda fase, iniziata nel XIX secolo), le terre fino ad allora inesplorate, diventano oggetto di indagine e ricerca per i pionieri occidentali. Il cinema etnografico che per primo si dedica alla scoperta del territorio africano nel corso del XX secolo, è quello prodotto in Francia; è quest'ultima, infatti, la potenza europea che più delle altre espande i propri possedimenti territoriali nel continente e che, di conseguenza, determina un radicale insediamento dei coloni francesi in vaste aree dell'Africa, dal 1830 alla seconda metà del '900, quando comincia a verificarsi una graduale decolonizzazione.

⁸ C. Pennacini, *Antropologia visiva*, in "Enciclopedia del Cinema", 2003. Ultimo accesso: April 8, 2023, from www.treccani.it.

⁹ S. Worth, *The development of a semiotic of Film*. Semiotica, 1,3. 1969.

¹⁰ P. Chiozzi, *Antropologia visuale: Riflessioni sul film etnografico con bibliografia generale*. Firenze: La Casa Usher, 1984, p.12.

E' quindi nel contesto storico e sociale delineato dal colonialismo che si gettano le basi di ricerca dei primi etnografi e antropologi francesi. Nel 1830 la Francia interviene per la prima volta in Algeria, per eliminare la pirateria barbarica barbaresca. Tuttavia, se inizialmente l'obiettivo era esclusivamente l'occupazione di Algeri, dal 1834 il coinvolgimento della potenza europea si intensifica sempre di più per sedare le rivolte dei locali, fino al 1869, quando l'apertura del canale di Suez permette l'avvio delle prime spedizioni esplorative e l'insediamento dei primi coloni francesi nel continente africano¹¹. Tra il 1880 e il 1885 la Francia si assicura la maggiore estensione territoriale aggiudicandosi il dominio dell'Africa occidentale ed equatoriale, mentre la parte australe, orientale e l'Egitto passano sotto il controllo dell'Inghilterra. Concorrono all'espansione anche Italia, Belgio, Portogallo e Spagna, ottenendo, però, il controllo di territori di minor estensione e rilevanza¹².

La cinematografia etnografica, che pochi anni dopo questi avvenimenti storici comincia ad avviare una fiorente produzione in tutto il mondo, dà un grande contributo alla documentazione del fenomeno del colonialismo, in quanto strettamente correlata ad esso:

I film di argomento coloniale e di ambientazione africana realizzati in Europa tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento appaiono non soltanto come una parte rilevante della produzione cinematografica dell'epoca, [...] ma anche come un utile strumento di indagine [...] per comprendere quale immagine dell'Africa e degli africani la società del vecchio continente avesse (Zinni, 2013)¹³.

Attraverso i film di finzione ed i documentari, infatti, è possibile ricostruire la percezione che l'industria cinematografica europea e il pubblico avessero dei territori rappresentati e dei relativi abitanti e della loro subordinazione alle potenze coloniali¹⁴.

¹¹ V. B. Brocchieri, *Gli imperi coloniali* in "Storia della civiltà europea a cura di Umberto Eco", 2014. Ultimo accesso: 8 aprile 2023, da www.treccani.it.

¹² Treccani. (S.d.). Colonialismo. In Vocabolario Treccani online. Ultimo accesso: 8 aprile 2023, www.treccani.it.

¹³ M. Zinni, *Terra di passioni, terra di conquista. Note sul rapporto fra cinema europeo e Africa dalle origini alla seconda guerra mondiale*, "Mondo Contemporaneo", (2014), 2, pp. 115-144, DOI: 10.3280/MON2013-002004.

¹⁴ Ibidem

Il successo dei film detti “esotici” venne indirizzato dai governi per valorizzare la propria opera coloniale sfruttando questa tendenza. [...] Diversi *raid* furono organizzati attraverso l’Africa francese, in automobile quanto in aereo. Non si trattava più di esplorazione, ma di penetrazione, in modo da consolidare il potere e l’influenza della Francia in Africa, e di offrire una testimonianza della sua “azione civilizzatrice” (Taillibert, 2007)¹⁵.

Anche il regista francese Léon Poirer conferma la vocazione propagandistica e commerciale della filmografia coloniale: “Abbiamo colonie meravigliose e cineasti ardenti: è sufficiente un po’ di iniziativa perchè il cinema esotico porti il marchio del genio francese”¹⁶. L’esotismo diventa, allora, un quadro di eroismo, dramma e passione dove lo spettatore francese attinge familiarizzando con la vita delle colonie¹⁷.

1.3 L’Africa come ambientazione esotica

L’Africa rappresenta una delle principali mete per antropologi, etnologi, esploratori e cineoperatori in quanto scenario emblematico del selvaggio e dell’esotico.

Il fenomeno dell’esotismo è largamente anteriore al cinema, e si sviluppa storicamente al di fuori di esso, in vari campi artistici. Si pensi alla letteratura [...], alla pittura [...], alla musica [...], ecc. Tutte queste manifestazioni trasmisero immagini soggettive dei paesi lontani e privilegiarono le atmosfere ed i colori locali più che vera documentazione sulla vita di questi paesi (Taillibert, 2007)¹⁸.

Nello stesso periodo lo sviluppo e la diffusione massiva della fotografia nei paesi esotici permette la circolazione di immagini “obiettive”, spesso finalizzate

¹⁵ C. Taillibert, *La spedizione Franchetti in Dancalia e la produzione cinematografica sull’Africa dai Fratelli Lumière in poi*. Il Barone viaggiante. Raimonde Franchetti e le esplorazioni nel Corno d’Africa, 2007, p. 8-9.

¹⁶ “Nous avons des colonies merveilleuses, des cinégraphistes ardents: il suffit d’un peu d’initiative pour que le cinéma exotique porte la marque du génie français” (Léon Poirer citato da Leprohon Pierre, *L’exotisme et le cinéma*, J. Susse, collection “Voyages et aventures”, Parigi, 1945, p. 201).

¹⁷ C. Taillibert, *La spedizione Franchetti in Dancalia e la produzione cinematografica sull’Africa dai Fratelli Lumière in poi*. Il Barone viaggiante. Raimonde Franchetti e le esplorazioni nel Corno d’Africa, 2007, p. 9.

¹⁸Ivi, p. 1.

all'illustrazione delle ricerche etnografiche¹⁹. Così, nell'immaginario collettivo del pubblico occidentale, si incrociano due diverse componenti, che danno origine ad una percezione ibrida dell'esotismo: la raccolta di elementi documentari scientifici da una parte e il richiamo alla dimensione della poesia e del sogno dall'altra. Non solo in Africa, ma in tutte le regioni del globo, i film documentari realizzati dagli anni Dieci in poi - e soprattutto negli anni Venti - testimoniano queste due tendenze²⁰.

Alla svolta del XX secolo il modo di fare cinema in Africa viene influenzato da un'ulteriore manifestazione culturale: i cosiddetti "zoo umani", denominati anche "esposizioni etnologiche". Si tratta "una ricostruzione nei recinti dello zoo [...] di quadri viventi dove animali ed umani recitavano il proprio ruolo rappresentando delle *tranches de vie* esotiche"²¹. Questo fenomeno risulta rilevante poiché il cinema adotta gli aspetti figurativi di queste rappresentazioni e i reportage girati durante i viaggi esplorativi vengono influenzati da queste messinscene.

Come anticipato, è Regnault, nel 1895, all'epoca responsabile del dipartimento di Antropologia Fisica del Musée dell'Homme, il primo a registrare i comportamenti umani, realizzando immagini cronografiche grazie all'utilizzo di un fucile cronografico di Marey: approfittando della presenza sulla Tour Eiffel di un'esposizione coloniale, registra il modo di marciare, di correre, di arrampicarsi degli africani venuti dall'Africa Occidentale²². Le cronofotografie, immagini isolate che documentano l'azione nel suo svolgersi, passo dopo passo, non rendono però la successione nella fluidità del movimento: è prematuro, per questo primo approccio di Regnault, quindi, parlare di cinema vero e proprio, che ancora deve vedere la sua diffusione. Tuttavia "le cronografie di Regnault hanno potuto successivamente essere proiettate anche restituendo il movimento" (Chiozzi, 1994)²³.

Regnault, in una comunicazione presentata alla società di Antropologia di Parigi, definisce alcune delle sue immagini "crono-fotografie etniche" (Regnault, 1900)²⁴: le fotografie in questione, scattate nel 1895 nello studio di Marey, ritraggono tre soggetti africani mentre assumono una posizione di riposo, nell'atto di accoccolarsi.

¹⁹ Ivi, p. 2.

²⁰ Ibidem

²¹ Ibidem

²² J. Rouch, A. Locati, S. Spini, *La ricerca Folklorica*, No. 3, Antropologia visiva. Il cinema. Grafo Spa, 1981, p. 41.

²³ P. Chiozzi, *Manuale di antropologia visuale*. Unicopli editore, 1994, p. 37.

²⁴ F. L. Regnault, *La chronophotographie dans l'Ethnographie*, *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, 1. 1900, pp. 421- 422.

I soggetti scelti appartengono a gruppi etnici diversi (un Wolof, un Peul ed un Diola), ma tutti provenienti dalla stessa zona del Senegal²⁵. L'interesse di Regnault è rivolto soprattutto alle attività motorie e alla "fisiologia propria" delle diverse popolazioni, perciò sfrutta l'occasione dell'*Exposition du Champ de Mars* per riprendere gli "esemplari" umani messi in mostra. E' nella stessa occasione che realizza le immagini, già menzionate, della vasaia Wolof nell'atto di fabbricare i suoi manufatti. Queste ultime sono le immagini più conosciute di Regnault, ma concorrono insieme a molte altre ad anticipare gli studi sulle "tecniche del corpo" che si rivelano, in seguito, particolarmente rilevanti per l'antropologia²⁶. Il suo contributo non si limita, però, all'ambito dello studio fisiologico, ma si allarga alla teoria e alla metodologia circa il rapporto fra cinematografia e ricerca etno-antropologica da un lato, e tra film e musei etnografici dall'altro²⁷.

Nel suo articolo del 1931 sul "ruolo del cinema in etnografia", Regnault denuncia il ritardo che la Francia stava accumulando nella collaborazione tra cinema e ricerca scientifica, avanzando il dubbio che ciò fosse dovuto al fatto che i fratelli Lumière avevano introdotto l'uso del "cinema come spettacolo e come insegnamento, ed il loro strepitoso successo ha fatto dimenticare l'importanza del film per la ricerca scientifica" (Chiozzi, 1994)²⁸.

Regnault riconosce subito, infatti, il valore del mezzo cinematografico in quanto strumento di osservazione e analisi che permette di "fissare per sempre tutti i comportamenti umani"²⁹, risolvendo i problemi degli studi, "permettendo di analizzare, scomporre e misurare tutti i movimenti che compongono l'azione", sulla base di documenti oggettivi. E' proprio quest'ultima caratteristica, secondo Regnault, ad assumere particolare rilevanza: la scarsa disponibilità di dati oggettivi era il maggior limite delle scienze umane. "Solo il cinema fornisce in abbondanza documenti oggettivi", i quali sono "più studiabili delle stesse azioni che essi rappresentano", in virtù del fatto che le scompongono in infinite immagini (Regnault, 1923, p. 680)³⁰.

²⁵ Ibidem

²⁶ Ibidem

²⁷ Chiozzi, op. cit. p. 38.

²⁸ Ibidem

²⁹ Ibidem

³⁰ F. L. Regnault, *Cinéma et Musées d'Ethnographie*, in *Compte-rendu de la 47ème Session de l'Association Française pour l'Avancement des Sciences*, 11. 1923, pp. 680-681.

Regnault è, quindi, il primo ad applicare un approccio etnografico all'uso delle immagini e lo fa con indigeni dell'Africa che incarnano il senso dell'esotico che in questi anni inizia a catturare l'interesse del mondo occidentale.

Quello dell'esotismo è un tema che viene affrontato come continuazione tematica e logica della letteratura coloniale e riporta ad un senso di allontanamento e smarrimento³¹. Si sa davvero poco dei film realizzati in Africa da Pathé prima del 1925. Tuttavia i titoli catalogati rimandano all'estraneità della ferocia e del cannibalismo degli africani, presentati agli spettatori come animali peculiari il cui comportamento ridicolo sfiora il limite stesso del patologico³². Per fare qualche esempio: "*Au coeur de Afrique sauvage*" (Al cuore dell'Africa selvaggia, 1922), "*La Magie noire*" (La magia nera, 1926), "*Chez les mangeurs d'hommes*" (Presso i mangiatori di uomini, 1928), "*Chez les buveurs de sang*" (Presso i bevitori di sangue, 1930), "*L'Afrique indomptée*" (L'Africa indomata, 1930), "*Chez les cannibales*" (Presso i cannibali, 1930)³³. Il vocabolario usato dai francesi, quindi, insiste sugli aspetti misteriosi e selvaggi di questi popoli e di questi territori sconosciuti³⁴.

I primi operatori di ripresa, attratti dal pittoresco, attraverso le loro riprese danno spesso una visione caricaturale dei paesi esplorati. Se i primi film, comunque, sono molto corti e raccolgono immagini isolate senza una successione logica, con l'apparizione della possibilità del montaggio tendono ad allungarsi e a costruire una narrazione più complessa³⁵.

L'antropologo, etnologo e regista francese Jean Rouch identifica in *La Croisière Noire* di Léon Poirier il primo film sul continente africano che sia emblematico dell'approccio cinematografico francese alla rappresentazione dell'Africa subsahariana³⁶. Realizzato durante il primo attraversamento da nord a sud del continente, tra l'ottobre del 1924 e giugno del 1925, il film documenta alcuni aspetti rappresentativi dei popoli incontrati nel corso del viaggio in auto. Le immagini, ormai datate, rimangono un'importante testimonianza dell'Africa del tempo e dell'evoluzione delle culture africane³⁷. Rouch, però, descrive le immagini di Poirier come fredde,

³¹ J. Rouch, *The Situation and Tendencies of the Cinema in Africa*. 1975, 2 (1), p. 51. Retrieved from <https://repository.upenn.edu/svc/vol2/iss1/5>.

³² Ibidem

³³ Taillibert, op. cit. p. 8.

³⁴ Ibidem

³⁵ Ivi. p. 3.

³⁶ Rouch, op. cit. p. 52.

³⁷ Ibidem

quasi sterili: “Although they are rendered as objectively as possible, these images remain frozen, if not ironic documents, quite far from the warmth of the films made previously [...] by Robert Flaherty (Nanook of the north, Moana)”³⁸ (Rouch, 1975). La situazione degenera ulteriormente da questo momento in avanti e per diversi anni, fino a dopo la Seconda Guerra Mondiale, l’Africa rappresentata nelle immagini degli operatori francesi riconduce esclusivamente all’idea di inumanità e barbarie, così come accade anche per gli altri paesi colonizzati dal mondo occidentale: Asia, Sud America e Groenlandia vengono rievocate sullo schermo da immagini di danze selvagge e caccie primitive, che, secondo la riflessione di Rouch, risultano riduttive se la loro ambizione è quella di veicolare l’identità di un popolo o di un paese.

Nel suo percorso di analisi della filmografia prodotta in Africa tra le due guerre, Jean Rouch pone l’attenzione su altri due film di Léon Poirer: *Cain*, realizzato in Madagascar nel 1930, e *L’Homme du Niger*, girato nella regione interna del Ségou del delta del Niger nel 1939. I due film in questione presentano, infatti, degli aspetti innovativi rispetto ai precedenti:

Despite the defects of these two films, the directors deserve credit for not faking anything. For the first time, cameras were set in place and shot natural surroundings and real people. In reviewing these films today it is strange to discover [...] a sort of inversion in the pictures: the environment being the principal object of interest, to the detriment of the actors, who are transformed into secondary accessories (Rouch, 1975, p. 53)³⁹.

È in questo momento, quindi che Rouch individua il punto di svolta nell’avvento dei film documentari, propriamente detti. Prima di allora, infatti, l’aspetto estetico nella rappresentazione dell’Africa aveva prevalso sull’obiettivo di una documentazione sociale ed etnografica; Poirer, invece, introduce con questa nuova modalità operativa sul campo un nuovo grado di oggettività scientifica. Nonostante il salto di qualità effettuato da quest’ultimo, però, “bisogna attendere fino a dopo la guerra per vedere

³⁸ J. Rouch, *The Situation and Tendencies of the Cinema in Africa*. Trad. ing. Steve Feld. 1975, 2 (1), p. 52. Retrieved from <https://repository.upenn.edu/svc/vol2/iss1/5>.

³⁹ Ivi, pp. 52-53.

finalmente lo sviluppo del cinema africano, sia nell'ambito del cinema di finzione, che nel cinema documentario"⁴⁰.

Nel 1936, G. H. Blanchon realizza in Guinea *Coulibaly à l'Aventure*; si tratta, stando all'analisi di Rouch, del primo film sociologico africano e riguarda un evento che caratterizza l'Africa occidentale di questi anni: "la migrazione di giovani ragazzi dalla savana alle città della costa"⁴¹. Quello che avrebbe potuto essere un valido documento etnografico di questo fenomeno, però, viene compromesso a causa della narrazione di carattere propagandistico che viene utilizzata nel film. Ancora una volta quindi, viene confermata l'influenza del colonialismo nella produzione filmica africana di questi decenni.

Rouch, nel saggio *Situation et tendances du cinéma en Afrique*, evidenzia un ulteriore aspetto del cinema etnografico prodotto negli anni '30, ossia il ruolo della guerra nell'evoluzione delle tecnologie cinematografiche:

The second World War indirectly favored the development of "cinema on the move" ("cinema au long cours" following the excellent phrase of Jean Thévenot), because during this period Army film units used portable materials rather than the more perfected 35mm cameras, which were heavy, cumbersome, and could not leave the studio. It was at this time that 16mm, previously only an amateur format, gained its first stronghold (Rouch, 1975. P. 53)⁴².

Il fronte dei cineasti si divide di fronte a queste due alternative: alcuni continuano a prediligere le cineprese da 35mm diffidando dall'attrezzatura più leggera e altri, come lo stesso Rouch, vengono conquistati dalle nuove possibilità artistiche e logistiche offerte dalla cinepresa da 16mm. Si delinea quindi una dicotomia che distingue il cinema professionale, realizzato con le vecchie attrezzature, dal cinema di esplorazione e ricerca che si serve, invece, della più recente e leggera strumentazione.

⁴⁰ "One had to wait until after the war to finally see the development of the African cinema, both in the realm of fiction film as well as that of documentary film" (ibidem).

⁴¹ "[...] the migration of young people from the savannah to the cities of the coast" (Trad. di Steve Feld di J. Rouch, *The Situation and Tendencies of the Cinema in Africa*. 1975, 2 (1), p. 53. Retrieved from <https://repository.upenn.edu/svc/vol2/iss1/5>).

⁴² Trad. di Steve Feld di J. Rouch, *The Situation and Tendencies of the Cinema in Africa*. 1975, 2 (1), p. 53. Retrieved from <https://repository.upenn.edu/svc/vol2/iss1/5>).

In Francia, subito dopo la fine della guerra, si verifica un abbandono di massa da parte dei giovani delle posizioni di lavoro, dell'esercito e dei movimenti di liberazione; nel contempo va diffondendosi tra gli stessi il desiderio di avventura e scoperta: attorno alle figure di etnologi e viaggiatori si organizzano, infatti, gruppi di giovani pronti a partire per esplorazioni in Groenlandia, Nuova Guinea e Africa. È in una di queste occasioni che Noel Ballif, uno dei tanti francesi ad aver abbandonato i movimenti clandestini operativi durante il conflitto, organizza nel 1946 una spedizione dal fiume Ogooué al Congo: la missione assume particolare rilevanza poiché, per prima, si realizza come frutto della collaborazione tra etnologi e registi⁴³. Nel corso di questo viaggio vengono effettuate quelle che Rouch definisce "le prime registrazioni sonore di qualità" fino ad allora realizzate in Africa:

The three 35mm black-and-white films made during this trip - *Danses Congolaises*, *Au Pays des Pygmées*, and *Pirogues sur l'Ogooué* - remain the first high quality images and sounds of Sub-Saharan Africa, and they constitute first rate documents on traditional Congo dances, the daily life of the Ba-Binga pygmies, and canoe transportation from the Lastourville falls to Lambaréné, on the Ogooué river⁴⁴.

Il cinema etnografico in Africa intensifica ulteriormente la sua produzione a partire dal 1948; essendo particolarmente vasta la quantità di pellicole correlate a questo periodo, Rouch, nel testo considerato, cita le opere più innovative ed emblematiche. Uno stadio importante nello sviluppo del cinema africano, per esempio, viene identificato dall'autore nel film *Paysans Noirs*⁴⁵ di Georges Régnier: "[...] alongside the story, a real Africa - its countrysides, its peoples, and above all its dialogues - appeared for the first time"⁴⁶. Ugualmente significativo è *Le Sorcier Noir* di Thorold Dickenson, che differisce da quelli poc'anzi citati per la sua natura deliberatamente finzionale. Nonostante ciò, Rouch vi individua dei significati

⁴³ Ivi. p. 54.

⁴⁴ Questi film vengono realizzati da Jaques Dupont, con l'assistenza di un team di etnologi (Raoul Harweg, Gilbert Rouget, Guy de Beauchene) e di una troupe cinematografica (Edmond Séchan, Pierre-Dominique Gaisseau, Andre Didier, Nef, Francis Mazières). Tutti loro hanno, dopo questa esperienza, continuato su questo percorso produttivo. (Trad. di Steve Feld di J. Rouch, *The Situation and Tendencies of the Cinema in Africa*. 1975, 2 (1), p. 54. Retrieved from <https://repository.upenn.edu/svc/vol2/iss1/5>).

⁴⁵ Girato e prodotto dalla stessa squadra che realizzò i film della spedizione Ogooué-Congo.

⁴⁶ Rouch, op. cit. p. 54.

etnologicamente rilevanti perché è la prima produzione nell'ambito della filmografia africana ad affrontare la tematica dello scontro tra la civilizzazione occidentale e le popolazioni locali.

Un punto di svolta per la cinematografia in Africa si verifica nel 1950: la necessità e la volontà di comprendere e comunicare alla civiltà occidentale la vera cultura e identità dei popoli africani, determina il decadimento del "cheap exoticism"⁴⁷, tipico dei film realizzati nelle colonie fino alla conclusione del conflitto mondiale che avevano finalità propagandistiche. I cineasti accolgono, quindi, la sperimentazione di un approccio sempre più efficace per la trasmissione di dati etnologicamente validi. Inoltre, il 1950 segna storicamente l'inizio della crisi coloniale e dei primi moti indipendentisti nelle diverse regioni del continente africano.

A partire da questo momento storico si delineano precise tendenze produttive della cinematografia africana, che Rouch classifica nel seguente modo: l' "exotic Africa", portato avanti principalmente da registi americani, che ancora vogliono rappresentare l'Africa come un paese brutale e abitato da popoli selvaggi, per adattarsi agli standard ormai consolidati del tema dell'avventura dell'uomo bianco; l' "ethnographic Africa", a cui si dedicano registi ed etnografi nel tentativo di mostrare gli aspetti più autentici delle culture africane; in molti casi è l'etnografo stesso ad improvvisarsi operatore cinematografico per servirsi del film come documento autentico, di supporto alla ricerca scientifica. Dei principali etnografi Rouch cita i lavori dal contributo più rilevante:

Capron, who with filmmaker Serge Ricci made *Noces d'Eau* (fertility rites of the Bobo and Bambara in the San region of Mali) and *Bobo-Oulé* (daily life of the Bobo-Oulé on the border of Upper Volta and Mali); Igor de Garine, who alone shot *Gourouna*, *Bergers Sacrés* and *Les Hommes du Logone* (both concerning daily life and religion of peoples on Chad); Claude Millet, who despite problems with a bad camera made one of the most disturbing films on rites of passage in Equatorial Africa, *Rites de la Circoncision Chez les Mongom*; Monique and Robert Gessain, who illustrated their work on large initiation ceremonies of the Coniagui (Guinea-Senegal border) with the color film *Le Temps du Caméléon*; Guy le Moal [...] who during the many years of research for his thesis on the Bobo-Fing made a film on the role of children in religious masking traditions,

⁴⁷ Ibidem

Les Masques del Feuilles; and Dr. Zahan, [...] thanks to whom I was able to make a film on the funeral ceremonies of Mossi chieftains in Upper Volta, *Moro-Naba* (Rouch, 1975, p. 55)⁴⁸.

Non solo gli etnografi si servono dell'arte cinematografica per le loro ricerche, ma anche i registi di professione si impegnano nel tentativo di realizzare veri film etnografici, che possano considerarsi antropologicamente validi:

Jacques Dupont, filmmaker of the 1496 Ogooué-Congo expedition, later made, in 1951, a remarkable film, *La Grande Case* concerning Bamiléké, Peul, and Bamoun chieftainships in western Cameroon. Pierre-Dominique Gaisseau (also a former member of the Ogooué-Congo expedition) made a series of films in Guinea on the Toma, Bassari, and Nalou people [...] (Rouch, 1975, p. 55)⁴⁹.

Un'altra categoria del cinema africano che fiorisce dal 1950 in poi è quella che Rouch definisce "Evolving Africa": i film di questo tipo sono frutto del tentativo da parte dei registi di esporre le problematiche derivanti dall'incontro, e dallo scontro, tra l'Africa tradizionale e il mondo moderno. Il difetto di questa tendenza cinematografica emerge, secondo l'analisi di Rouch, nel momento in cui i film in questione manifestano ancora una volta scopi propagandistici, laddove i registi preferiscono deridere e ironizzare sulle culture locali, piuttosto che cercare di comprenderle nel profondo. Presente in queste produzioni è anche il tema dell'acculturazione del popolo africano, ma seppur si tratti di una problematica concreta e attuale nella realtà post-coloniale del continente, in questa categoria cinematografica viene ugualmente affrontata con scherno e caricaturalità.

Finora si è parlato della filmografia che nasce come tentativo degli europei di veicolare le loro impressioni e scoperte sull'Africa al pubblico e alla comunità scientifica occidentale. Si verifica presto lo sviluppo di un cinema africano che mira a superare lo stadio dell'esotismo, a favore di una cinematografia che vuole introdurre lo sguardo dello spettatore alla realtà del paese, sia esso nelle sue sfaccettature tradizionali o occidentalizzate. Il primo esempio di questo "True African cinema" lo si trova in una produzione sudafricana del 1948 di Reverend Michael Scott: *Civilization*

⁴⁸ Rouch, op. cit. p. 55.

⁴⁹ Ibidem

on Trial in South Africa, un film in bianco e nero che Rouch definisce come “estremamente violento”. La pellicola è la prima a testimoniare le reazioni dei neri sudafricani alla problematica della segregazione razziale. Sempre dal Sudafrica, inoltre, proviene il primo film basato su una storia vera ambientata in Africa, anche se raccontata da un uomo bianco: *Englishman Donald Swanson's Magic Garden*, tratto da una ballata di un giovane africano di Johannesburg. Nonostante quest'opera rappresenti un passo significativo nella storia della cinematografia africana, la pellicola in sé e la categoria a cui appartiene si discostano dal cinema prettamente etnografico che in questo testo si vogliono approfondire. Per lo stesso motivo si voglia solamente citare l'ultima tendenza cinematografica del continente africano analizzata da Rouch: l' "African cinema by Africans for Africans"⁵⁰, che comprende la filmografia prodotta non in Europa o negli Stati Uniti, come le categorie precedentemente elencate, ma in Africa e dagli africani. La cinematografia in questione, dice Rouch in un'intervista rilasciata nel 1967, si sviluppa tardivamente rispetto a quella occidentale e lo fa contro le aspettative degli Europei:

[...] we shall witness the rise of something we never suspected: an african cinema culture. This is something that educated men have overlooked, for although there have been ethnographic films, it is sad that African ethnography has always been carried out only by people who come from another world⁵¹.

Rouch stesso si fa portatore delle istanze del cinema puramente africano e, nel corso delle sue permanenze in Africa, si impegna nella formazione di collaboratori locali in materia cinematografica, nel tentativo di accelerare l'autonomia del popolo africano nella realizzazione di una propria filmografia:

L'impegno profuso da Rouch nel tentativo di appoggiare la nascita e lo sviluppo di un cinema indipendente in Africa è stato da tutti riconosciuto. Conscio dell'importanza che le immagini rivestono oggi nella formazione di rappresentazioni collettive riguardo culture differenti e lontane, Rouch ha più

⁵⁰ “For when all is said and done, neither Rogosin, Graham, nor I will ever be Africans, and the films that we make will always be Africans by Europeans. [...] it is time that the statement is made, as it has been by Georges Sadoul “that Africans make African films using African money”. (Rouch, op. cit. p. 57).

⁵¹ J. Veuve e J. Rouch, *Jean Rouch in Conversation*, “Film Comment”, trad. di C. Hoover. Film Society of Lincoln Center: Fall/Winter 1967, Vol. 4, No. 2 / 3, p. 91. Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/43753176>.

volte auspicato una larga diffusione del cinema prodotto in Africa, un cinema capace di sradicare [...] i pregiudizi che ancora influenzano lo sguardo occidentale nei confronti di questo continente (Jedlowski, 2009)⁵².

1.4 Jean Rouch, il cinema del contatto

Avendo, sino a questo punto, accennato ai diversi tentativi di cinematografia etnografica realizzata in Africa nel periodo del colonialismo francese, si ponga ora l'attenzione all'operato del principale pioniere e autore di questo cinema, più volte già citato, Jean Rouch, il cui contributo nel settore del documentarismo e dell'etnografia del continente, dopo la decolonizzazione, rimane ancora oggi uno dei più significativi.

Nato nel 1917, Rouch cresce a Parigi, dove si laurea in ingegneria civile nel 1940. Si reca per la prima volta in Africa l'anno successivo, come responsabile dei lavori di costruzione di reti stradali in Niger. È in questa occasione che inizia ad occuparsi della cultura e delle tradizioni dei popoli locali, conducendo le prime ricerche di carattere etnografico. Rientrato in Europa presta servizio nelle truppe alleate e, dopo il rientro a Parigi, ottiene il diploma all'Istituto di etnologia e consegue il dottorato in lettere. Nel 1947 riparte alla volta del Niger con Jean Sauvy e Pierre Ponty; durante questo viaggio realizza il suo secondo cortometraggio (il primo, *La chevelure magique*, del '46, è andato perduto): *Au pays des mages noirs* (1947). La permanenza nel continente lo conduce alla scoperta di diverse regioni africane: Senegal, Sudan, Mali, Costa d'Avorio, Ghana, Burkina Faso, Benin e Mozambico; rimane, tuttavia, il Niger quella più frequentata e indagata dal regista antropologo. Nei sessant'anni di attività, Rouch si dedica non solo al documentario, ma anche al cinema di finzione, totalizzando oltre 150 film. La sua influenza riguarda non solo l'ambito della ricerca antropologica, che beneficia della sua produzione etnografica, ma anche quello del cinéma vérité: "Il suo modo di lavorare, con cineprese leggere, con poche persone al seguito, con un'estrema libertà formale, gli fece occupare un posto speciale nella nascita della Nouvelle Vague, che ricercava e rivendicava proprio quei metodi creativi"⁵³. Godard stesso viene, infatti, profondamente ispirato e colpito dall'esperienza cinematografica di Rouch: "[...] Rouch ha mescolato le tradizioni

⁵² A. Jedlowski, *Suole di vento. Jean Rouch fra Antropologia e cinema*, "AChAB - Rivista di Antropologia", 2009 Numero XIV, p. 33.

⁵³ G. Gariazzo, *Rouch, Jean*, "Enciclopedia del cinema", 2004. Retrieved April 28, 2023, from www.treccani.it.

documentaristiche esistenti con una struttura soggettiva e persino un commento sociale aspro che ha anticipato la produzione di registi che vanno da Jean-Luc Godard a Sacha Baron Cohen⁵⁴. Nonostante i suoi lavori abbiamo gettato le basi per lo sviluppo di tendenze successive, anche Rouch stesso si è fatto ispirare dal cinema di registi a lui antecedenti: ha infatti configurato un genere che affonda le sue radici in Robert Flaherty e Ziga Vertov. L'esperienza di Flaherty con *Nanook l'esquimese* (1922), ha incoraggiato Rouch a coinvolgere i soggetti dei suoi film nel processo di produzione, incitandoli ad "esibirsi" di fronte alla cinepresa costruendo storie basate sulle loro vite; le teorie dell'osservazione del proletariato che Vertov delinea con i suoi Kino-pravda degli anni '20, invece, esortano Rouch a voler rendere la prospettiva dei membri delle tribù dal loro punto di vista, anche se disprezza l'idea che ciò venga applicato senza che i soggetti interessati ne abbiano il controllo. Dice lui stesso dietro le quinte del documentario *Jean Rouch and His Camera in the Heart of Africa* (1986): "Candid Camera is disgusting", a dimostrazione del suo approccio fortemente collaborativo con gli indigeni africani. Questa modalità operativa gli comporta, negli anni, numerose critiche che lo colpevolizzano per aver dato voce alla "prospettiva colonialista"⁵⁵. Il suo cinema, infatti, si discosta nettamente dall'approccio freddo e distaccato dell'etnografia convenzionale, a favore di un avvicinamento e un coinvolgimento anche emotivo dello spettatore nelle storie raccontate. Per questo motivo la telecamera di Rouch diviene protagonista attivo e funge da strumento di contatto fra sé stesso e colui che gli si trova di fronte⁵⁶. Secondo il suo metodo di lavoro l'antropologo deve essere anche regista e operatore; inoltre è funzionale che la squadra sia ridotta al minimo, poiché "due bianchi in un villaggio africano formano già una comunità, un corpo estraneo" (Rouch: 1988, p. 57)⁵⁷. L'unico bianco, infatti, è l'antropologo accompagnato da un tecnico del suono formato *in loco* perché, come dice lui stesso, "Il fonico deve [...] capire la lingua della gente che si registra: è indispensabile quindi che appartenga all'etnia filmata e che riceva in aggiunta

⁵⁴ "Rouch blended existing documentary traditions with a subjective framework and even acerbic social commentary that anticipated the output of filmmakers ranging from Jean-luc Godard to Sacha Baron Cohen" (E. Kohn, *The ethnographic magician: Jean Rouch's African films*, "Cineaste", Winter 2012, Vol. 38, No. 1, p. 24. Retrieved from: www.jstor.org).

⁵⁵ Ibidem

⁵⁶ Jedlowki, op. cit. p. 31.

⁵⁷ J. Rouch, *La macchina da presa e gli uomini*. Grisolia: 1988, p. 57.

un'accurata formazione tecnica"⁵⁸. Si considerino, per meglio definire il cinema del contatto di Rouch e cosa lo rende tale, le sue stesse parole:

Abbiamo inventato, con Blanchet e Beauviala, una parola per parlare delle macchine da presa di cui disponiamo ora: diciamo che sono delle camere da contatto. Effettivamente, la macchina da presa non è assolutamente, o piuttosto sempre meno, un ostacolo fra due persone; anzi, utilizzata in un certo modo diviene uno strumento, uno stimolatore del contatto. Quando si sa che ci si mette in scena, durante la ripresa, nel momento in cui si interviene apertamente in ciò che succede si è coinvolti personalmente (Rouch, 1988: p.47)⁵⁹.

L'antropologo-cineasta, quindi, diventa parte del fenomeno che osserva e la telecamera, solitamente percepita come strumento estraneo, aggressivo e intrusivo diventa, in quest'ottica, veicolo di un contatto reale ed approfondito⁶⁰. Per ottenere appieno questo risultato Rouch adotta modalità specifiche di ripresa:

[...] la telecamera deve restare libera, priva di cavalletto e pronta ad improvvisare, fra le mani dell'operatore, una danza che le permetta di inserirsi anonimamente nell'azione ed avvicinarsi con libertà ai protagonisti. [...] la sola maniera di filmare è di camminare con la macchina da presa, di condurla là dove è più efficace. [...] allora, invece di usare lo zoom, l'operatore cineasta penetra realmente nel suo soggetto (Rouch: 1988, p. 59)⁶¹.

Questi elementi fanno sì che Rouch, nel suo cinema, documenti non solo le azioni dei suoi soggetti, ma anche se stesso nell'entrare in relazione con loro. I suoi film diventano testimonianza dell'incontro tra realtà e finzione: "l'ingresso del cinema nella realtà, il modo in cui esso vi si adatta e, per altri versi, le modalità attraverso le quali la realtà reagisce al suo ingresso, costituiscono il tema fondamentale dell'opera di Rouch, il filo conduttore implicito di tutti i suoi film"⁶². In questo modo viene

⁵⁸ Ibidem

⁵⁹ J. Rouch, *Mettere in circolazione oggetti inquietanti*. Grisolia: 1988. p. 47.

⁶⁰ Jedlowski, op. cit. p. 31.

⁶¹ J. Rouch, *La macchina da presa e gli uomini*. Grisolia: 1988, p. 59.

⁶² Jedlowski, op. cit. p. 34.

scardinata la centralità della posizione che l'osservatore ha, sino a questo momento, ritagliato per sé stesso⁶³.

Il contatto, di cui finora si è parlato, tra regista-antropologo e tribù non avviene, tuttavia, solo nella prima fase di realizzazione dei documentari, ma si consolida ulteriormente in un secondo momento, quando Rouch torna *in loco* dopo la post-produzione del film. Questo avviene grazie al *feed-back* che il regista ottiene tramite la restituzione delle immagini del film alle persone che sono state filmate. Questo procedimento permette all'antropologo di "approfondire tutte le dimensioni di un'autentica conoscenza" e anche di "essere compresi nella propria attività di antropologi dalle persone che sono state osservate"⁶⁴. Rouch racconta in particolare un episodio, emblematico dell'utilità antropologica che il procedimento del *feed-back* restituisce:

[...] nel 1951 avevo ripreso una caccia all'ippopotamo ed ero tornato nel 1954 per proiettare il film nel villaggio. Quelle persone non avevano idea di cosa fosse il cinema, tuttavia, in meno di un minuto, si sono adattate ed hanno capito tutto: il film era a colori, c'era il sonoro e gli interpreti erano loro stessi. [...] per la prima volta ricevetti delle critiche: mi dissero ad esempio che l'ippopotamo non si vedeva abbastanza [...] poi mi rimproveravano perché avevo messo della musica sulle immagini della caccia, che invece deve svolgersi in assoluto silenzio: con quella musica l'ippopotamo avrebbe avvertito la presenza dei cacciatori e sarebbe scappato. Da quel momento un vero e proprio scambio è nato fra di noi [...] (Rouch: 1996, pp. 72-73)⁶⁵.

Il *feed-back* che Rouch in questo modo acquisisce diventa il principio di base sul quale fondare un'antropologia progredita poiché polifonica e dialogica o, come lui stesso la definisce, "un'antropologia condivisa"⁶⁶. Viene, grazie a questa metodologia, ridimensionata anche la posizione dell'antropologo sul campo e la telecamera diventa uno strumento non trascurabile, al punto che "sarà impossibile essere un antropologo senza essere anche un cineasta" (Rouch, 1988, p. 44)⁶⁷.

⁶³ Ibidem

⁶⁴ Jedlowski, op. cit. p. 32.

⁶⁵ J. Rouch, *Filmer pour comprendre soi-même ou pour faire comprendre?*, in CinémAction: 1996, "Jean Rouch ou le ciné-plaisir", n. 81, pp. 72-73. (Trad. di A. Jedlowski).

⁶⁶ Jedlowski, op. cit. p. 32.

⁶⁷ J. Rouch, *La macchina da presa e gli uomini*. Grisolia: 1988, p. 44.

Il processo di restituzione del *feed-back* determina un ribaltamento dei ruoli, poiché “gli osservati” divengono, in questa fase, osservatori. Così facendo gli africani coinvolti nelle riprese del film possono avere una rappresentazione del mondo da cui l’antropologo proviene. In questo modo, Rouch ha formato numerosi giovani antropologi e cineasti africani⁶⁸, incoraggiandoli a viaggiare in Europa per produrre resoconti antropologici sulla società e sulla cultura occidentale.

Rouch (holding camera) during filming of a scene for *Little by Little*.



1.5 Rouch, filmografia etnografica

Alla scoperta di percorsi creativi che trascendono i confini culturali, Rouch diventa man mano più ambizioso, ma sempre aderendo alla stessa mentalità. La sua metodologia, da lui stesso soprannominata “*etnofiction*”, è un genere completamente nuovo, costituito esclusivamente dalle sue opere e rivoluzionario nell’anticipare le definizioni emergenti di pratica documentaristica⁶⁹. L’*etnofiction* combina diversi indirizzi: il livello “superficiale” della semplice osservazione etnografica, l’esperienza

⁶⁸ Per fare un esempio Oumarou Ganda, protagonista di *Moi, un noir*, è diventato un importante regista del cinema africano emergente.

⁶⁹ E. Kohn, *The ethnographic magician: Jean Rouch’s African Films*, Cinéaste Publishers: 2012. Winter 2012, Vol. 38, No. 1, p.24. Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/43500991>.

interiore dei suoi soggetti proiettata all'esterno così che lo spettatore la comprenda, e i temi che emergono dalla fusione di questi due livelli⁷⁰. Questo lavoro su più fronti espressivi emerge con chiarezza nel suo primo vero successo di *etnofiction*: *Les Maîtres fous* (1955; I signori folli), che comunica in mezz'ora di esecuzione un vivace rimprovero da parte di una setta religiosa dell'Africa occidentale all'oppressiva amministrazione britannica. Conosciuto come *Hauka*, questo gruppo di lavoratori migranti si era trasferito dalla Nigeria ad Accra, la capitale del Ghana, dove Rouch li immortalava alle prese con una cerimonia tribale. Girato tre anni prima dell'indipendenza del Ghana, il film restituisce un resoconto di alcune pratiche religiose caratterizzate da danze di possessione durante le quali i partecipanti entrano progressivamente in un'altra dimensione, una trance in cui il soggetto verrebbe, secondo le loro credenze, guidato dalle volontà divine. La violenza delle immagini provoca un iniziale rifiuto della pellicola da parte degli etnologi francesi e dalle autorità britanniche, che ne motivano la censura definendo l'opera come un "oltraggio alla Regina". Il culto degli *Hauka*, che viene ridimensionato e consolidato in uno stato africano relativamente evoluto, e il cui rituale ancora incerto viene delineato cerimonia dopo cerimonia, non gravita più attorno agli elementi naturali come le foreste, le acque, il fuoco o la pioggia; lo fa invece attorno ai miti della potenza colonialista, visti e vissuti attraverso l'esperienza dei neri africani⁷¹. Infatti questi indigeni *Hauka*, che durante la settimana svolgono tranquillamente le loro mansioni come operai nei cantieri del Ghana, alla domenica si radunano nella foresta per abbandonarsi a diverse ore di questo estenuante rituale, nel quale ciascuno di loro si identifica in uno dei ruoli ricoperti dai colonizzatori europei (comandante, generale, governatore, medico, macchinista, ecc.). Eseguono allora quella che Rouch definisce una "commedia dell'arte della possessione"⁷², in cui ciascuno si abbandona alla sua personificazione, trattando gli altri conseguentemente al ruolo "bianco" interpretato. In conclusione viene sacrificato un cane e il suo sangue viene bevuto sull'altare del sacrificio. Il film assume valenza sociologica e funge da critica implicita alla "contaminazione" che la colonizzazione occidentale ha portato in queste terre: in un paese dove gli abitanti locali, ormai perfettamente adattati, vengono relegati ai lavori più duri, essi trovano una valvola di sfogo e di liberazione dell'inconscio in queste danze di possessione, concesse loro solo una o due volte

⁷⁰ Ibidem

⁷¹ J. Rouch, "Cahiers du Cinéma" (1958).No, 78.

⁷² Ibidem

all'anno. Come Rouch stesso dichiara, infatti, questi rituali costituiscono una sorta di terapia per tutti gli africani che ne prendono parte:

I wanted to explain that the ritual was a method which allowed them to function in normal society with less pain. I wanted to make it clear that they were not insane. An important point that got lost was that therapy for the Africans is not a one-to-one private consultation like you have in psycho-analysis and most Western therapies. The therapy we filmed was a public ritual done in the sun (Rouch, 1978)⁷³.

I dettagli sui ruoli interpretati vengono forniti dalla voce fuoricampo di Rouch, che lascia allo spettatore, invece, l'interpretazione delle azioni mostrate. Il regista spiega come la sua presenza nella veste di operatore incoraggiasse i suoi soggetti ad interpretare con maggior coinvolgimento il loro ruolo e a mostrare le loro emozioni⁷⁴. Il film, risultato della documentazione di queste ricorrenze, rappresenta un esplicito e diretto atto d'accusa contro il potere colonialista sotto forma di una grottesca imitazione dell'uomo bianco. Tuttavia, nonostante *Les Maitres fous* getti le basi per i suoi passi successivi, non tutte le opere a venire di Rouch contengono lo stesso grado di critica sociale veicolato con tanta rabbia e violenza. *Mammy Water* (1956), ad esempio, un cortometraggio di circa venti minuti, ritrae le vite di alcuni pescatori al largo delle coste del Ghana. Insieme a "magistrali inquadrature laterali di navi in mare, il film contiene ampie visioni di bambini tra le onde e cerimonie, in totale serenità, per placare gli dei [...]"⁷⁵. Il film si discosta dagli standard etnografici degli anni Quaranta poiché il regista preferisce che la sua cinepresa si muova insieme ai suoi soggetti, introducendola direttamente nel loro mondo idilliaco. Le immagini sono, infatti, avvolte da un calore e una componente poetica che differisce totalmente dalle atmosfere di *Les Maitres Fous*.

A metà strada tra queste due opposte modalità si pone il primo importante lungometraggio di finzione di Rouch, realizzato nel 1957: *Moi, un noir*. Sono poche le persone che hanno avuto modo di vedere il film e una di queste è stato Jean-Luc

⁷³ D. Georgakas, U. Gupta, J. Janda, *The politics of visual anthropology: An Interview with Jean Rouch*. Cinéaste Publishers: 1978, Vol. 8, No. 4, p.20.

⁷⁴ E. Kohn, *The ethnographic magician: Jean Rouch's African Films*, Cinéaste Publishers: 2012. Winter 2012, Vol. 38, No. 1, p.25. Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/43500991>.

⁷⁵ Ibidem

Godard, che si è dichiarato entusiasta della narrazione sperimentale che lo caratterizza e lo ha definito “il miglior film francese dalla Liberazione”⁷⁶. Il racconto, accompagnato dalla voce fuori campo del personaggio principale, segue un trio di giovani nigeriani immigrati a Treichville, una fiorente cittadina coloniale. La narrazione è il risultato di alcune restrizioni tecnologiche che hanno limitato le possibilità operative di Rouch: sebbene, infatti, con la cinepresa portata a mano il regista abbia ottenuto immagini di palpabile autenticità, questo tipo di attrezzature non permette la registrazione del suono in presa diretta. Il sonoro dei suoi primi film, all’incirca fino alla metà degli anni 60’, è registrato in studio e successivamente sincronizzato alle immagini, in sede di montaggio. Questa procedura viene usata da Rouch anche per il suo secondo film di finzione, *Jaguar* (1967), che narra le vicende di tre ragazzi nigeriani in viaggio verso la costa, alla ricerca di lavoro e fortuna in terre più ricche della loro. Entrambe le storie sono “basate sull’improvvisazione, sono prive di una sceneggiatura scritta e immerse nella realtà e nella contingenza delle esperienze quotidiane di attori non professionisti” (Jedlowski, 2009)⁷⁷. Rouch, per la sonorizzazione delle due pellicole, ha un’intuizione unica nel suo genere:

Gli attori vengono convocati in sala di registrazione a film già montato e sono invitati dal regista, che gli offre un canovaccio da seguire, ad improvvisare il sonoro, mescolando accenni di dialoghi compiuti al momento delle riprese a reazioni dovute alla visione del film, e ancora a riflessioni generali sulla loro vita, sul loro passato come sul loro futuro. Lo spettatore impara a conoscere gli attori [...], li ascolta parlare di queste cose con le loro proprie parole (Jedlowski, 2009)⁷⁸.

Grazie a questa innovazione introdotta da Rouch, il sonoro diventa il primo settore a concretizzare l’idea di un’antropologia “condivisa”: i soggetti recitano il ruolo di sé stessi e, successivamente, si confrontano in modo diretto con la propria immagine sullo schermo mentre le loro emozioni e reazioni vengono registrate e poi integrate al film. Questa si rivela, a tutti gli effetti, una particolare declinazione del già

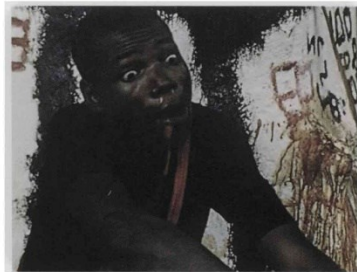
⁷⁶ “[...] the best French film since the liberation” (trad. di E. Kohn, *The ethnographic magician: Jean Rouch’s African Films*, Cinéaste Publishers: 2012. Winter 2012, Vol. 38, No. 1, p.25. Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/43500991>).

⁷⁷ Jedlowski, op. cit. p. 29.

⁷⁸ Jedlowski, op. cit. p. 30.

citato *feed-back*, con la sola differenza che rientra nella post produzione del film e non avviene in un secondo momento, come gli esempi sopra riportati.

Con l'avvento delle innovazioni tecniche nel campo della sonorizzazione, Rouch adotta la registrazione in sincrono, mettendo da parte la sua originale soluzione e, come tutti gli altri registi, inizia a servirsi della componente sonora come elemento di raccordo tra le immagini laddove, nei suoi primi film muti, il ruolo centrale era ricoperto da gesti, movimenti e immagini⁷⁹.



Les Maîtres fous (1955).



Moi, un noir (1957).



Jaguar (1967).



Mammy Water (1956).



The Lion Hunters (1965).



Little by Little (1969).

Nonostante *Moi, un noir* e *Jaguar* si collochino convenzionalmente nell'ambito del cinema di finzione, "nell'affrontare l'opera di Jean Rouch la definizione di un confine fra realtà e finzione appare impropria"⁸⁰. Questi due esempi della sua filmografia africana, infatti, "smentiscono, grazie ai loro differenti livelli, la presunzione che qualsiasi film etnografico possa o debba sempre mirare ad essere la rappresentazione diretta, senza mediazioni, di un'altra cultura" (Asch, Taylor: 1998. P. 158)⁸¹. La differenza, infatti, deriva dalla partecipazione che si instaura tra regista e soggetto etnografico, che collaborano nel creare una realtà negoziata, costruita, ma sempre veritiera e sincera, poiché "nata da un atto creativo spontaneo, non mediato"⁸². Il reale, nell'ottica etnografica di Rouch, non coincide con la realtà, ma è ciò che si produce nel momento in cui si filma e per il fatto stesso che si stia filmando⁸³. Rouch

⁷⁹ Ibidem

⁸⁰ Jedlowski, op. cit. p. 33.

⁸¹ T. Asch, L. Taylor, "Contributo all'antropologia. Jean Rouch come cineasta etnografico", 1998; p. 158.

⁸² Jedlowski, op. cit. p. 33.

⁸³ M. Chevie, "Al vento dell'eventuale. Da *Moi, un noir* alla *Nouvelle Vague*", 1998; p.115.

adotta un approccio partecipativo con i suoi soggetti perché rifiuta quello “scienziato” che privilegia una descrizione fredda di tecniche e riti e che vuole mascherare sotto una oggettività illusoria i pregiudizi culturali⁸⁴.

Non tutte le opere etnografiche di Rouch riguardano problematiche politiche e sociali dovute al colonialismo europeo, come *Les maitres fous* o *Moi, un noir*. Di diversa natura è, per esempio, *Chasse au lion a l'arc* (1964), che documenta le azioni di un gruppo di cacciatori nell'ansa del Niger, alla ricerca di un branco di leoni che minaccia il loro bestiame. Rouch, per girare tutte le scene, impiega sette anni di lavoro in compagnia del popolo dei Songhay, le cui pratiche di caccia si combinano a rituali e danze. Il regista documenta ogni fase dei loro preparativi, dall'affilatura delle lance, alla miscelazione dei veleni, con un ritmo crescente e ricco di *suspense*. La precisione e l'efficacia delle armi è considerata dai cacciatori importante quanto le benedizioni da pronunciare sopra le loro vittime feline, una volta abbattute. La voce narrante, con un tono tutt'altro che scientifico, mira a presentare un'ambientazione mitico-poetica⁸⁵, nel descrivere lo svolgersi di questi antichi metodi di sopravvivenza, che rappresentano “l'essenza di ogni civiltà”⁸⁶:

[...] ciò che Rouch cerca di fare è di immergere lo spettatore nella comprensione di fatti per via poetica più che razionale, per intuizione più che per deduzione. Se secondo una critica di Levi-Strauss a Rouch tale atteggiamento è pericoloso poiché “l'approccio poetico e quello scientifico non possono convivere in uno stesso film” (Grisolia: 1988. P. 11)⁸⁷, per Rouch il problema non si pone poiché “la poesia, in senso stretto, è già scienza” (Rouch: 1981. P. 42)⁸⁸.

Il commento è un ingrediente primario nei documentari antropologici di Rouch: se nei film di finzione prevalgono i dialoghi e i commenti dei protagonisti delle vicende, nei documentari l'unica voce presente è quella del regista. Seppur negli anni '70 l'innovazione tecnica dei sottotitoli permetta di lasciare ampio spazio alla parola dei personaggi, la voce dell'autore mantiene un ruolo centrale, lasciando emergere il suono originale solo in sporadiche occasioni⁸⁹. Questa scelta stilistica costa a Rouch

⁸⁴ Jedlowski, op. cit. p. 33.

⁸⁵ Jedlowski, op. cit. p. 31.

⁸⁶ Kohn, op. cit. p. 26.

⁸⁷ R. Grisolia (a cura di), *Jean Rouch. Il cinema del contatto*. Bulzoni: Roma, 1988; p. 11.

⁸⁸ J. Rouch, “*Etnografia e cinema*” in *La ricerca folklorica* n.3/1981, “Antropologia visiva. Il cinema”, p. 42.

⁸⁹ Jedlowski, op. cit. p. 30.

diverse critiche; la regista Colette Piault, per esempio, esprime così la sua contrarietà a tale modalità espressiva: “dal momento in cui c’era la possibilità di lasciare all’altro la libertà di esprimersi e tradurre le sue parole nei sottotitoli, parlare al suo posto è divenuto un abuso di potere, presto assimilato ad un’attitudine paternalista, o peggio neocolonialista” (Piault: 1996, p. 146)⁹⁰. Rouch, a tal proposito, sostiene che l’uso dei sottotitoli tolga spazio all’immagine e che distraiga lo spettatore dalla globalità del film, risultando, inoltre, riduttivo rispetto alla complessità delle lingue locali. Il regista, comunque, adatta la tipologia di commento alle finalità comunicative che il film richiede. Nel caso di *Mammy Water*, per esempio, il commento è “stringatissimo, accenna a malapena alla presentazione di ciò che sta avvenendo”⁹¹. In altri film, invece, la voce narrante è onnipresente, con un commento elaborato e di alto livello poetico, come nel caso del già citato *La chasse au lion à l’arc*.

Nonostante l’ostinazione che impiega nell’applicazione di questa modalità, Rouch si pronuncia perplesso sul tema della narrazione:

My ideal would be a film that everybody could comprehend without any narration. Language is such a problem. We can’t even accurately translate exactly what people are saying in another language. [...] My dream is to show in a film what can be understood directly without the aid of narration, to explain everything that needs explanation by filming devices. But I am perplexed. If people speak, you need to translate⁹².

Facendo trasparire la sua tentazione a lasciare che le immagini parlino da sé per preservarne il valore artistico, Rouch lascia comunque intendere la necessità di una voce che possa veicolare la conoscenza dei popoli africani al mondo occidentale, rendendo quindi irrinunciabile la scelta di inserire il commento fuori campo, a beneficio della ricerca antropologica.

⁹⁰ C, Piault, “Parole interdite, parole sous controle...” in CinémAction n. 81/1996, “Jean Rouch ou le ciné-plaisir”, p. 146 (Trad. di A. Jedlowski).

⁹¹ Jedlowski, op. cit. p. 30.

⁹² D. Georgakas [et al.], *The politics of visual anthropology: An interview with Jean Rouch*. Cineaste Publishers: 1978. Vol. 8, No. 4 (Summer 1978), p. 20. Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/42683438>.

Capitolo 2

2.1 Leni Riefenstahl: la vita dopo il processo di Norimberga

Leni Riefenstahl, oltre al considerevole successo ottenuto come ballerina e attrice nel corso degli anni Venti, deve la sua notorietà in tutto il mondo soprattutto al suo periodo produttivo risalente agli anni Trenta e al periodo della Seconda Guerra Mondiale, quando si è distinta per le opere cinematografiche di notevole impatto e innovazione che ha realizzato a supporto degli scopi propagandistici del partito nazista. Tuttavia, sebbene la fine del conflitto determini una momentanea sospensione della sua attività produttiva, successivamente la cineasta riprende con una produzione cinematografica che si discosta dalle opere fino ad allora realizzate, virando verso nuove sperimentazioni artistiche, che riscuotono altrettanto successo.

Nel 1945, infatti, viene arrestata prima dagli americani e successivamente dai francesi, che la incriminano per attività filonazista. Dopo quattro anni trascorsi tra prigionie e campi di detenzione, il tribunale la rilascia perché, secondo quella sentenza, la sua attività da cineasta non aveva costituito in sé la commissione di alcun crimine. Nonostante ciò le polemiche la accompagnano per diverso tempo, compromettendo la sua reputazione e alcuni dei suoi progetti. Consapevole, quindi, di non poter più realizzare film in Europa, nel 1956 parte alla volta dell'Africa per girare *Schwarze Fracht*, la cui trama affronta la tematica del commercio di schiavi. Il film rimane incompiuto per mancanza di fondi; tuttavia Leni Riefenstahl, grazie a questo progetto, scopre un nuovo mondo, quello africano, che cattura il suo interesse e la sua curiosità, stimolando in lei la voglia di tornare nel continente. Ormai sessantenne, infatti, si reca nuovamente in Africa, fotografando e documentando i riti e le danze della tribù dei Nuba, una popolazione autoctona stanziata in Sudan⁹³.

All'età di quasi ottant'anni cambia nuovamente rotta artistica, divenendo subacquea e realizzando una serie di immagini sottomarine sulle barriere coralline⁹⁴. Dopo aver scritto le sue memorie⁹⁵, nel 1987, all'età di novant'anni ripercorre la propria

⁹³ Da questa esperienza Riefenstahl realizza una serie di alcuni libri fotografici: L. Riefenstahl, *Die Nuba - Menschen wie von einem anderen Stern*. FisicalBook: 1973.

L. Riefenstahl, *Die Nuba von Kau*. List: 1976.

⁹⁴ *Impressionen unter wasser*. Diretto da L. Riefenstahl. Germania: Odeon Pictures Bavaria Film International, 2002.

⁹⁵ L. Riefenstahl, *Stretta nel tempo*. Bompiani: 2000.

vita nel documentario a lei dedicato di Ray Muller⁹⁶, che rimane una delle più complete e approfondite testimonianze dirette che la regista lascia della propria esistenza. Muore l'8 settembre del 2003, all'età di 101 anni, nella sua casa in Baviera⁹⁷.

Le sue permanenze in Africa, che interessa maggiormente approfondire in questo testo, avvengono in un periodo di diversi anni, durante i quali Riefenstahl alterna lunghi soggiorni presso le tribù a brevi soggiorni in Germania, dove torna solo per la post produzione e la presentazione delle sue opere o per accumulare i fondi necessari ad intraprendere i successivi viaggi. Il primo approccio della regista al continente avviene quando, casualmente, si imbatte nella lettura di un articolo della "*Süddeutsche Zeitung*" sulle tratte dei neri, scoperte quello stesso anno da un missionario belga: erano cinquantamila gli schiavi deportati e venduti ogni anno nei paesi arabi. Per la cineasta la lettura dell'articolo costituisce "l'effetto di un vero e proprio elettroshock"⁹⁸ tanto da incoraggiarla subito a lavorare ad un copione, aiutata da un amico coreografo, Helge Pawlinin, in collaborazione con il cacciatore e scrittore Otto Meissner. Un libro di quest'ultimo, ancora in fase di completamento, intitolato *Hassan e il suo carico nero*⁹⁹, diventa fonte di ispirazione per la storia di Riefenstahl e anche per il titolo del progetto: *Schwarze Fracht (Il carico nero)*, un film "a metà documentario, a metà recitato"¹⁰⁰. La trama è incentrata sulle vicende di una scienziata che parte alla ricerca del marito scomparso durante una spedizione in Africa; aiutata da un agente britannico scopre che il compagno era stato assassinato da alcuni trafficanti che avevano ridotto in schiavitù la tribù in cui viveva. La protagonista riesce, in seguito, a liberare i membri dalla prigionia, per poi giungere al tesoro che cercava il marito, in una grotta ricoperta di geroglifici che rivelano la storia della tribù¹⁰¹. Leni porta avanti questo piano grazie alla collaborazione della società antischiavista di Londra che, fornendole documenti sull'Africa e sulla tratta, le permette di garantire valenza scientifica al progetto. Non solo il libro di Meissner costituisce una fonte di ispirazione per l'artista: "punto di partenza più remoto e più "romantico" [risiede

⁹⁶ *La forza delle immagini (Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl)*. Diretto da Ray Muller. Germania: Omega Film GmbH, ZDF, arte, 1993.

⁹⁷ M. G. Mazzucco, *Riefenstahl, Leni*, in *Enciclopedia del Cinema* (2004). Consultato in data: 17 maggio 2023 da www.treccani.it.

⁹⁸ S. Bach, *Leni Riefenstahl, une ambition allemande*, Jacqueline Chambon, Paris: 2008; p. 525.

⁹⁹ Di cui Riefenstahl compra i diritti.

¹⁰⁰ L. Quaresima, *Leni Riefenstahl*. Milano: Il castoro Cinema, 2002; p. 106.

¹⁰¹ J. Bimbenet, *Leni Riefenstahl: La regista di Hitler*. Torino: Lindau s.r.l.; 2017; pp. 284-285 (Ed. Orig. *Leni Riefenstahl. La cinéaste d'Hitler*, Éditions Tallandier, Parigi 2015).

in] *Le verdi colline d’Africa* di Hemingway, che l’autrice racconta di aver divorato in una notte, uscendo dalla lettura con << l’ardente desiderio di conoscere l’Africa di persona>>¹⁰².

Nel 1956 la regista, senza un finanziamento certo e senza un copione definito, vola a Nairobi dove, il giorno seguente l’atterraggio, viene coinvolta in un incidente d’auto: per evitare un’antilope la macchina sbanda cadendo dall’alto di un ponte al corso d’acqua in secca sottostante. L’incidente provoca a Riefenstahl ferite alla testa, alcune costole rotte e un polmone perforato. Lascia l’ospedale di Nairobi sei settimane dopo e, nel tragitto verso la residenza dell’amico George Six dove doveva trascorrere la convalescenza, vede per la prima volta il popolo dei Masai:

Due individui dal portamento veramente regale [...] vestiti di tuniche color oca, legate sul fianco ostentavano tra i capelli una bizzarra acconciatura a base di piume di struzzo, alte e nere. In mano reggevano una lancia e uno scudo. Erano i signori inaccessibili della savana [...] aureolati di disdegno altero e aristocratico (Bach: 2008, p. 535-536)¹⁰³.

La regista “li fotografa freneticamente. Erano i primi negri che vedeva dopo Jesse Owens, nel 1936. Una fascinazione che, qualche tempo dopo l’avrebbe portata verso gli altri signori della savana, i Nuba”¹⁰⁴. Poco dopo decide di provare ad incontrare il resto della tribù dei Masai e, nelle sue memorie, racconta l’esperienza:

“Il mio primo incontro con i Masai fu tutt’altro che incoraggiante; le donne presero a scagliarmi pietre, i bambini fuggirono in lacrime e gli uomini mi guardarono con ostentato distacco. Rispettai la loro riservatezza e rinunciai a fotografarli. Ogni giorno però ritornavo al loro villaggio [...]; così si abitueranno pian piano alla mia presenza [...]. E, qualche tempo dopo, si lasciarono fotografare. [...] così nacque il mio grande amore per le tribù africane” (Riefenstahl: 1987, p. 413)¹⁰⁵.

¹⁰² Quaresima op. cit. p. 106.

¹⁰³ Bach op. cit. p. 535 - 536 (Trad. di F. G. Bonelli).

¹⁰⁴ Bimbenet op. cit. p. 286.

¹⁰⁵ L. Riefenstahl, *Stretta nel tempo*. Milano: Bompiani, 1995; p. 413. (Ed. Orig.: L. Riefenstahl, *Memoiren*. Monaco e Amburgo: Albrecht Knaus Verlag, GmbH; 1987).

Tornata a Berlino con numerose fotografie a colori scattate durante l'esperienza, Riefenstahl comincia a cercare un finanziamento da parte degli americani ma, a causa del suo noto trascorso produttivo in Germania, lo ottiene con difficoltà e con qualche sotterfugio, tra cui l'utilizzo dello pseudonimo Helene Jacob¹⁰⁶. Riparte quindi alla volta del Kenya con il già nominato Pawlinin, incaricato di trovare figuranti¹⁰⁷. Con l'aiuto di due operatori trascorrono un mese in perlustrazione dell'Africa equatoriale, filmando oltre tremila metri di pellicola. Riefenstahl esplora molti villaggi indigeni, documentando i suoi incontri con l'onnipresente macchina fotografica e riuscendo, a poco a poco, a farsi accettare dagli aborigeni, imparando quindi a conoscere i loro costumi. Da subito la regista prova una grande ammirazione per la bellezza delle fisicità degli autoctoni, i quali, però, ancora pongono resistenza nel farsi fotografare o filmare.

Nel frattempo Leni “scopre meravigliosi paesaggi e sceglie i luoghi in cui girerà”¹⁰⁸. Ancora mancava, tuttavia, la nave incaricata di trasportare il “carico nero”, la Hassan¹⁰⁹. Si aggiunge la difficoltà di trovare i personaggi degli schiavi neri: servono africani possenti e molto muscolosi, non presenti in quella regione africana, dove gli abitanti sono troppo “slanciati ed esili”. Nonostante ciò la regista “riesce a trovare i suoi personaggi presso l'etnia yalao [...] non lontano dal confine con l'Uganda”¹¹⁰: “Questi africani corrispondevano perfettamente ai tipi di uomini di cui avevo bisogno, ma [passò del tempo] prima che potessi far comprendere i miei desideri al capo villaggio” il quale “prima voleva accertarsi della disponibilità da parte degli uomini scelti a separarsi dalle loro famiglie per tanto tempo: [...] almeno tre mesi”¹¹¹.

Nel novembre 1956 iniziano le riprese, ma il progetto non procede come previsto: il maltempo, gli attriti tra le diverse etnie coinvolte e la defezione di numerosi indigeni costringono all'interruzione del film da parte di Leni Riefenstahl e dei suoi collaboratori. La regista, infatti, ammette di non aver considerato la possibilità che la

¹⁰⁶ Poiché le grandi case produttrici americane non vedono di buon occhio il nome della Riefenstahl, è costretta a passare per i contatti dell'attore tedesco residente a Hollywood Kurt Kreuger, in cambio del ruolo da protagonista nel film; inoltre usa il nome di Helene Jacob (nominativo del suo passaporto) per presentare i progetti alla Universal. La casa produttrice fornisce un finanziamento senza, quindi, sapere chi si nasconde dietro al nominativo meno noto della Riefenstahl.

¹⁰⁷ Bimbenet op. cit. p. 287.

¹⁰⁸ Ibidem

¹⁰⁹ “L'unico cantiere di Mombasa che accettava di costruirla, chiedeva sei mesi di anticipo: inaccettabile per la produzione. George Six decide allora di costruire lui stesso la nave [...] con l'aiuto di alcuni operai africani” (Ibidem).

¹¹⁰ Bimbenet op. cit. p. 288.

¹¹¹ L. Riefenstahl, *Stretta nel tempo*. Milano: Bompiani, 1995; p. 419.

realizzazione della pellicola richiedesse un tale dispendio di uomini e materiale e realizza che i pochi mezzi a disposizione non sono sufficienti a girare il lungometraggio in Africa. A questo punto è costretta a rientrare a Monaco, dove viene ricoverata per esaurimento nervoso.

Dopo due anni dalla completa ripresa, quando era disposta ad un ultimo tentativo di recupero del progetto, però, la casa cinematografica scopre che Helene Jacob è lo pseudonimo di Riefenstahl e sfuma definitivamente la possibilità di portare a compimento la pellicola.

Nonostante i più recenti avvenimenti suggeriscano un irreversibile declino della carriera della cineasta, tuttavia, intorno alla fine degli anni Cinquanta si assiste ad un crescente recupero delle sue opere che erano state sequestrate in Francia dopo la fine della guerra e vietate in Germania fino ad allora. *Trionfo della volontà* (1935), per esempio, viene classificato da registi americani come uno tra i dieci migliori film di tutti i tempi e riprende una diffusione internazionale tardiva. Anche *Olympia* (1938), proiettato al Museo di Arte Moderna di New York nel 1955, è una rivelazione¹¹². Parimenti, le proiezioni alla Mostra del Cinema di Venezia del 1959, dedicata alla filmografia realizzata tra '32 e il '39, si susseguono con grande successo. Nonostante il recupero della sua popolarità, però, molti continuano a diffidare dalla figura di Leni Riefenstahl. In difficoltà economiche la regista riesce a beneficiare, comunque, dei diritti d'autore del *Trionfo della volontà* e di *Olympia* per vivere, grazie alla considerevole diffusione dei due film negli Stati Uniti e nel resto del mondo¹¹³.

Nel 1962 Riefenstahl torna nella terra africana che tanto l'aveva affascinata pochi anni addietro e parte alla ricerca dei Nuba. Un anno prima, infatti, aveva sperato di realizzare un documentario sulle popolazioni del Nilo che sarebbe stato finanziato da imprenditori giapponesi, i fratelli Kondo¹¹⁴; la costruzione del muro di Berlino, tuttavia, aveva ostacolato la realizzazione del progetto con la conseguente rinuncia dei giapponesi a stanziare i fondi necessari. L'occasione si ripresenta l'anno successivo grazie alla figura di Oskar Luz, antropologo dell'Università di Tubinga, che stava organizzando una spedizione proprio in Sudan per "censire le culture primitive

¹¹² Nonostante fosse stato boicottato e censurato in tutti gli Stati Uniti in occasione della tournée di Leni Riefenstahl nel 1938.

¹¹³ Per ottenere i diritti deve, però, introdurre qualche modifica di montaggio e depositare un nuovo copyright con il suo nome, poichè la pellicola originale era stata prodotta da Hitler e dunque rientrava nel bottino di guerra degli alleati, su cui Leni non poteva esercitare alcun diritto in quanto prodotto dal partito nazista.

¹¹⁴ Bimbenet op. cit. p. 307.

del popolo nuba, prima che il progresso intaccasse eccessivamente il loro stile di vita” e “mettere le informazioni raccolte a disposizione degli scienziati e degli istituti di ricerca”¹¹⁵.

Non appena seppe della spedizione, Leni contattò Luz. Senza sapere nulla dei Nuba e senza aspettare la visita di Luz, aveva iniziato a cercare un finanziamento: Kurt Kreuger fu incaricato di trovare fondi a Hollywood per un ipotetico film a colori, in 35 mm, film senza copione [...] Leni era pronta a tutto pur di ripartire verso quel continente che l'affascinava (Bimbenet: 2017, p. 308)¹¹⁶.

I Nuba avevano già in precedenza catturato l'attenzione della regista: nel 1951 si era, per caso, imbattuta in una fotografia di due lottatori della tribù del Kordofan¹¹⁷ che, a detta di Riefenstahl, avevano due corpi che sembravano “sculture di Rodin e Michelangelo”¹¹⁸. L'immagine viene da lei ritagliata e conservata fino alla fine dei suoi giorni, come a seguito dichiara il regista Ray Müller.

Nel settembre del 1962 la spedizione di Luz raggiunge Khartun con la sponsorizzazione della Lufthansa e Leni Riefenstahl raggiunge il gruppo due mesi più tardi. Le cineprese da 35 mm non si possono trasportare sui fuoristrada perciò la cineasta deve accontentarsi di scattare fotografie; le riprese in 16mm vengono, invece, delegate a Horst, il figlio di Luz. A causa delle piogge incessanti, tuttavia, l'equipe rimane bloccata a Khartum per un paio di mesi. Quando, a dicembre, si rimettono in viaggio, Riefenstahl inizia da subito a documentare tutto dell'esperienza, fissando su pellicola le mandrie di buoi lungo le rive del Nilo e i loro pastori; l'equilibrio si guasta, però, quando si offre di intervenire sul lavoro di ripresa di Horst, che smonta l'attrezzatura e rifiuta la collaborazione con la regista. Ad aggravare le tensioni all'interno del gruppo è anche il diverso metodo che gli scienziati e la cineasta portano avanti: se gli antropologi propongono di raccogliere dati più precisi possibile,

¹¹⁵ O. Luz (testo), H. Luz (fotografie), *Proud Primitives: The Nuba People*, “National Geographic”, vol. 130, n. 5, novembre 1966, pp. 672-99, citato in J. Bimbenet, *Leni Riefenstahl: La regista di Hitler*. Torino: Lindau s.r.l.; 2017 (Ed. Orig. *Leni Riefenstahl. La cinéaste d'Hitler*, Éditions Tallandier, Parigi 2015).

¹¹⁶ Bimbenet op. cit. p. 308.

¹¹⁷ Il Kordofan è una provincia del Sudan. Riefenstahl e l'equipe hanno difficoltà ad individuare questa zona e le alture dei nuba nella parte meridionale del paese sulle carte geografiche inglesi; inoltre sui Nuba, dice Leni Riefenstahl in *Memoiren*, sembravano tutti poco informati e nemmeno le agenzie di viaggio riescono ad aiutare il gruppo nella spedizione.

¹¹⁸ Riefenstahl 1987 op. cit. p. 451.

Riefenstahl desidera catturare i “Nuba come la fotografia li mostrava”¹¹⁹, assecondando un approccio più artistico ed estetico che scientifico. La situazione si complica tra i membri dell'equipe, fino a quando improvvisamente non si imbattono nell'oggetto stesso delle loro ricerche:

Una giovanissima fanciulla era seduta su uno spuntone di roccia, brandendo un frustino. Come unico vestito aveva una cintura di perline rosse, che spiccavano sul nerodella pelle. Vedendoci trasali, ci fissò per un istante con aria spaventata e immediatamente sparì con un balzo nella savana¹²⁰.

Lo spettacolo a cui assistono di lì a poco colpisce tutti loro: circa duemila persone, riunite in una grande radura circondata da alberi, danzano esibendo i loro corpi dipinti nelle maniere più svariate e le “bizzarre” acconciature. Muovendo le numerose lance a ritmo di musica lasciano intravedere ai ricercatori la suddivisione in diversi cerchi, più o meno ampi, raccolti attorno a coppie di lottatori impegnati nei loro scontri e nelle loro esibizioni¹²¹. Leni Riefenstahl rimane, secondo la sua testimonianza, disarmata di fronte a quella visione: “Restai come paralizzata, senza sapere cosa fotografare innanzi a tutto [...] come nel cinema, la visione era accentuata dall'acustica: l'ininterrotto rullare dei tamburi, dominato dagli strilli acuti delle donne e le urla di tutta la folla”. La regista e gli antropologi riescono ad avanzare in mezzo al gruppo di indigeni e, ciascuno eseguendo il proprio scopo di ricerca, si fanno gradualmente conoscere e accettare dal popolo locale. Infatti, Mentre Luz si mobilita per documentare l'indispensabile per qualsiasi studio antropologico e Horst esamina l'architettura delle capanne e l'artigianato dei Nuba, Leni Riefenstahl si impegna ad integrarsi nella quotidianità della tribù per coglierne la bellezza ed apprenderne lingua e costumi. Comincia ad integrarsi alle loro abitudini e a partecipare alle loro tradizioni; nelle sue memorie descrive dettagliatamente ogni aspetto della vita dei nuba: dalle semplici e basilari norme culinarie, alle costruzioni tipiche dei loro villaggi decorate con dipinti di uomini e animali, alle cerimonie funebri, alle danze, agli scontri di lottatori, agli strumenti che suonavano per le loro musiche, alle loro tecniche di agricoltura nelle piantagioni, alla gestione del loro bestiame che costituiva “il loro bene più prezioso,

¹¹⁹ Bach op. cit. p. 603, citato in J. Bimbenet, *Leni Riefenstahl: La regista di Hitler*. Torino: Lindau s.r.l.; 2017 (Ed. Orig. *Leni Riefenstahl. La cinéaste d'Hitler*, Éditions Tallandier, Parigi 2015).

¹²⁰ Ivi, p. 602.

¹²¹ Bimbenet op. cit. p. 310.

nonché il collegamento con la divinità”¹²². I buoi dei nuba erano, infatti, allevati a scopi rituali e sacrificati solo in onore dei loro defunti, mai per il sostentamento della tribù.



Riefenstahl descrive con grande ammirazione la tribù nuba Masakin, che ritiene sia l'unica a distinguersi per la sorprendente onestà che caratterizza i suoi abitanti. Racconta, per fare un esempio, l'aneddoto di una giovane nuba che le riconsegna il suo orologio d'oro, che aveva perduto in mezzo alle piantagioni poche ore prima. Inoltre, racconta la regista, l'ospitalità di cui sono capaci questi indigeni non ha pari in nessun altro degli altri gruppi che ha avuto modo di conoscere durante i suoi viaggi in Africa.

Nel documentare le loro occupazioni e usanze Leni Riefenstahl si sofferma particolarmente sull'attività della lotta, tematica che riscopre in ogni nuova destinazione e che ciascuna tribù declina secondo le proprie credenze e tradizioni:

“Soltanto i giovani più forti venivano ammessi, fin da piccoli, nel recinto del bestiame, per essere addestrati e diventare bravi lottatori. Presso i nuba, la lotta non rappresentava una mera attività agonistica, bensì un rituale di cruciale importanza. [...] Per simili feste si radunavano circa quattromila nuba, venuti da villaggi distanti anche cinquanta chilometri. Le lotte si inauguravano con una serie di rituali; [...] mentre [i lottatori] si avvicinavano al luogo dello scontro il pubblico cadeva in preda al delirio; secondo la religione nuba i lottatori simboleggiavano il loro stesso bestiame, collegamento terreno con la divinità” (Riefenstahl: 1987)¹²³.

¹²² Riefenstahl 1995 op. cit. p. 460.

¹²³ L. Riefenstahl, *Stretta nel tempo*. Milano: Bompiani, 1995; p. 462. (Ed. Orig.: L. Riefenstahl, *Memoiren*. Monaco e Amburgo: Albrecht Knaus Velrag, GmbH; 1987).

In poco tempo la regista riesce a stringere rapporti sempre più saldi con gli individui della comunità, acquisendo rapidamente abbastanza lessico da farsi comprendere. Al contrario, però, i rapporti con gli antropologi e con i Luz peggiorano fino ad una definitiva rottura: Riefenstahl, in seguito all'accusa di non essere abbastanza professionale per partecipare alle loro ricerche scientifiche, si separa dall'equipe per proseguire in autonomia il suo percorso. In seguito visita numerose tribù (tra cui i Nuer, i Dinka, i Masai) alla ricerca di rituali, danze, cerimonie funebri e feste da fotografare. Il suo safari fotografico tra questi gruppi dura all'incirca tre mesi, alla fine dei quali, prima del rientro in Germania, le viene concesso di



assistere ad un insolito e raro rituale, che si tiene ogni cinque o sei anni, in cui i giovani masai destinati a diventare *morani*¹²⁴, vengono circoncisi, mentre coloro che hanno concluso i loro anni di formazione si vedono tagliare le trecce.

Nelle sue memorie ricorda, inoltre, un episodio che l'aveva particolarmente meravigliata, in occasione di una festa tribale (festa di *Togadindi*)¹²⁵:

Visione assolutamente e totalmente irreali, [i campioni] erano là, in un fascio di raggi di sole che filtravano attraverso il tetto della capanna [...]. Le silhouette bianche (di cenere) avevano l'aria di muoversi nel campo di una cinepresa illuminata da proiettori, stagliandosi sullo sfondo scuro. Modelli esaltanti per uno scultore [...]. Ciò che vidi dopo era sbalorditivo [...] un vero esercito di uomini fantasticamente ornati e abbigliati, pronti per la battaglia - e un maremoto senza fine di bandiere e di lance¹²⁶.

¹²⁴ La classe più conosciuta dei masai.

¹²⁵ Bimbenet op. cit. p. 312.

¹²⁶ Bach op. cit. p. 625 citato in J. Bimbenet, *Leni Riefenstahl: La regista di Hitler*. Torino: Lindau s.r.l.; 2017 (Ed. Orig. *Leni Riefenstahl. La cinéaste d'Hitler*, Éditions Tallandier, Parigi 2015).

Nel corso degli otto mesi di permanenza tra le diverse tribù dei nuba, Riefenstahl accumula un consistente numero di fotografie degli aborigeni, che ricompensa con perline e altra merce di poco valore.

Una volta rientrata in Germania, nell'agosto del 1963, tiene una serie di conferenze per mostrare al pubblico le diapositive dei suoi scatti africani; nonostante l'immediato ed esplosivo successo del suo lavoro, Riefenstahl vuole rapidamente tornare nel continente, con l'obiettivo di girarvi un film: *Die Nuba*. Conclude quindi un accordo con Robert Gardner, ricercatore americano dell'Università di Harvard, il quale ottiene un finanziamento di 60'000 marchi da Milton Fruchtman, presidente di Odyssey Films¹²⁷. Riguardo al contenuto del film Riefenstahl afferma: "non ho nessun intreccio, non si tratta di un film a soggetto; mostrerò la vita e le usanze dei Nuba" (Riefenstahl, 1972. P. 410)¹²⁸.

I criteri ispiratori, che emergono dalle dichiarazioni della regista, rivelano ancora la forte influenza dell'ideologia *völkisch*: l'affermazione della verità e della vitalità di tutto ciò che non è contaminato dalla civilizzazione; la forza che deriva dal legame tra l'uomo e la natura; il valore del mito come radice di tale legame (Quaresima: 2002, p. 107)¹²⁹.

Il secondo soggiorno in Africa della regista si svolge nel pieno della guerra civile in Sudan, motivo per cui il viaggio diventa movimentato e rischioso. Nel gennaio del '65, riceve un telegramma che la informa della morte della madre, malata da tempo, ma il rientro a Monaco dura solo una settimana: dopo i funerali, Leni Riefenstahl parte nuovamente per il Sudan.

Le riprese partono ufficialmente, con la collaborazione dell'operatore appena assunto per il progetto, Gerhardt Fromm. La cineasta tedesca ancora una volta dimostra la sua completa dedizione al lavoro e la sua naturale inclinazione ad affrontare situazioni anche rischiose la porta a provocarsi la frattura di due costole, durante la ripresa dello scontro di due lottatori aborigeni. Lei e i suoi compagni di

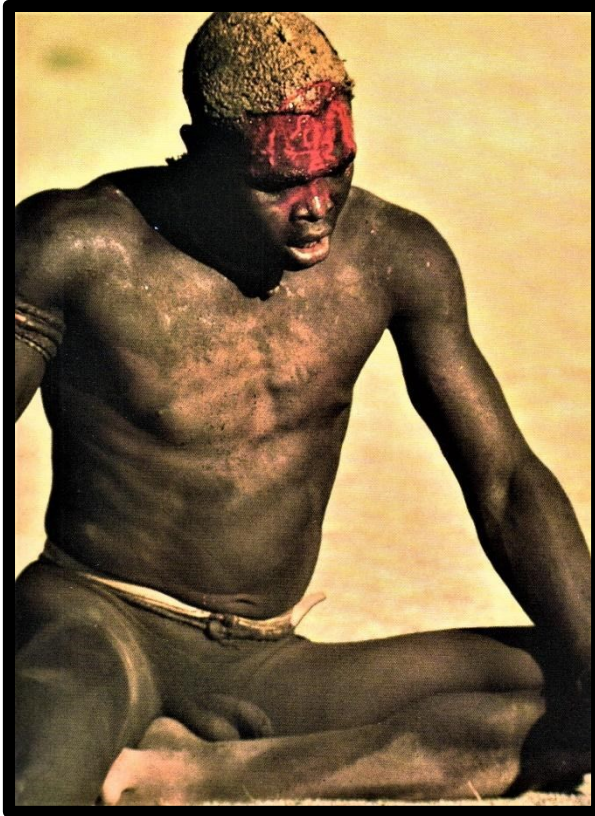
¹²⁷ "Invano Leni cerca di far pubblicare le sue fotografie sul *National Geographic*. Non era riuscita a venderle alle riviste tedesche *Bunte* o *Stern*, in compenso però ne aveva fatte pubblicare alcune sulla rivista *Kristall*, oltre che in un album intitolato *African Kingdom*" (Bimbenet op. cit. p. 313).

¹²⁸ *Interview mit Leni Riefenstahl* (a cura di Herman Weigel), "Filmkritik", 8 (188), agosto, p. 410. Citato in L. Quaresima, *Leni Riefenstahl*. Milano: Il castoro Cinema, 2002; p. 107.

¹²⁹ Ididem

viaggio girano sequenze sul raccolto nei campi, che non era mai stato così abbondante, sugli incontri di lotta, sui riti funebri e sulla loro vita nella *seribe*.

Al rientro in Germania, tuttavia, il progetto declina a causa della pellicola resa inutilizzabile dalla troppa esposizione al calore e alla luce. A questo punto la Odyssey



Films annulla in contratto e chiede il rimborso degli anticipi¹³⁰. *Die Nuba*, a tutt'oggi è incompiuto.

Nel dicembre del 1966 Riefenstahl soggiorna nuovamente presso i nuba, per un breve periodo, ma ancora una volta solo poche delle immagini rimangono intatte e adatte ad essere pubblicate¹³¹. Per finanziare la spedizione successiva raccoglie fondi tenendo alcune conferenze con la proiezione delle sue fotografie, come aveva già fatto in precedenza, e facendosi intervistare in diversi programmi televisivi¹³². Durante l'organizzazione del viaggio conosce

quello che sarà il suo ultimo compagno, che la assisterà come aiuto-cineoperatore in tutte le sue successive spedizioni in Africa: Horst Kettner.

Leni Riefenstahl, nonostante fosse irresistibilmente attratta dalle culture tribali poiché rappresentavano una fetta "incontaminata" di umanità, nel corso degli anni Settanta "assiste impotente alla decadenza dei Nuba"¹³³. Il turismo e le nuove leggi che vietano la nudità, infatti, modificano le secolari usanze degli indigeni. Sotto quest'ottica le fotografie di queste tribù non rappresentano più solamente opere dal considerevole tocco artistico, ma si fanno portatrici di una realtà e di una popolazione

¹³⁰ La casa di produzione americana aveva, nel frattempo, già cominciato a pubblicizzare il film e solo grazie ai prestiti di alcuni amici, Leni Riefenstahl riesce a risarcire la Odyssey Productions per ottenere lo scioglimento del contratto. (Bimbinet op. cit. p. 313).

¹³¹ Leni riesce a far pubblicare alcune fotografie da "The Sunday Times Magazine" nel gennaio 1967.

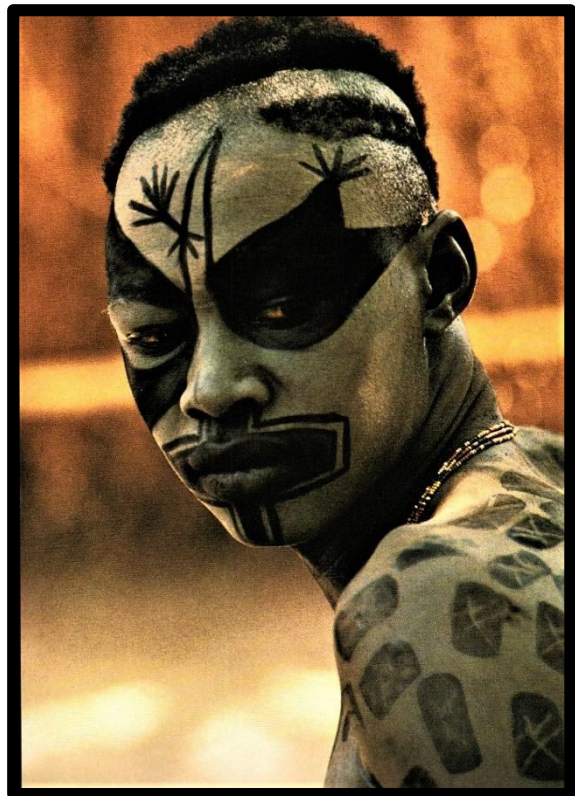
¹³² Tra le altre viene ospitata anche dalla televisione italiana e dalla BBC.

¹³³ Bimbinet op. cit. p. 314.

in via di estinzione¹³⁴. L'artista racconta la delusione provata quando, tornando a trovare una tribù conosciuta pochi anni prima, si accorge del drastico cambiamento avvenuto nelle vite degli indigeni, che avevano introdotto l'abbigliamento occidentale nella loro quotidianità. Non solo il vestiario cambia, ma anche la loro percezione della privacy e della nudità viene stravolta: tutte le capanne che pochi anni addietro avevano accesso libero, sono adesso chiuse da tronchi d'albero in ogni ingresso; inoltre i nuba mostrano imbarazzo nel vedere le foto mostrategli dalla regista di loro stessi senza i vestiti moderni, vergognandosi di quella nudità. Riefenstahl percepisce in loro anche un cambiamento comportamentale:

“i nuba, cari e fiduciosi come sempre, non ci lasciavano mai in pace. Ci attorniavano come uno sciame di api [...]. Quei nuba, così riservati che un tempo quasi non ardivano manifestare un desiderio, adesso erano cambiati radicalmente [...] avevano migliaia di desideri che non saremmo mai stati in grado di soddisfare: reclamavano medicine, bende, cerotti, tabacco, camicie, pile, occhiali” (Riefenstahl: 1987)¹³⁵.

Nel dicembre 1969 “*Stern*” pubblica quattordici pagine di fascicolo sulla fotografia documentaria dei nuba, con scatti inediti della regista che sollecitano una “reazione entusiasta” da parte dei lettori. Quattro anni più tardi Leni ottiene lo status definitivo di fotografa, in occasione dell'uscita del suo primo album sui Nuba: *Die Nuba. Menschen wie vom anderen Stern* (1973)¹³⁶. L'anno successivo si rimette in viaggio con Horst per fotografare le tribù del sud-est africano e le loro lotte e danze tradizionali. Molte delle duemila fotografie che la Riefenstahl raccoglie di

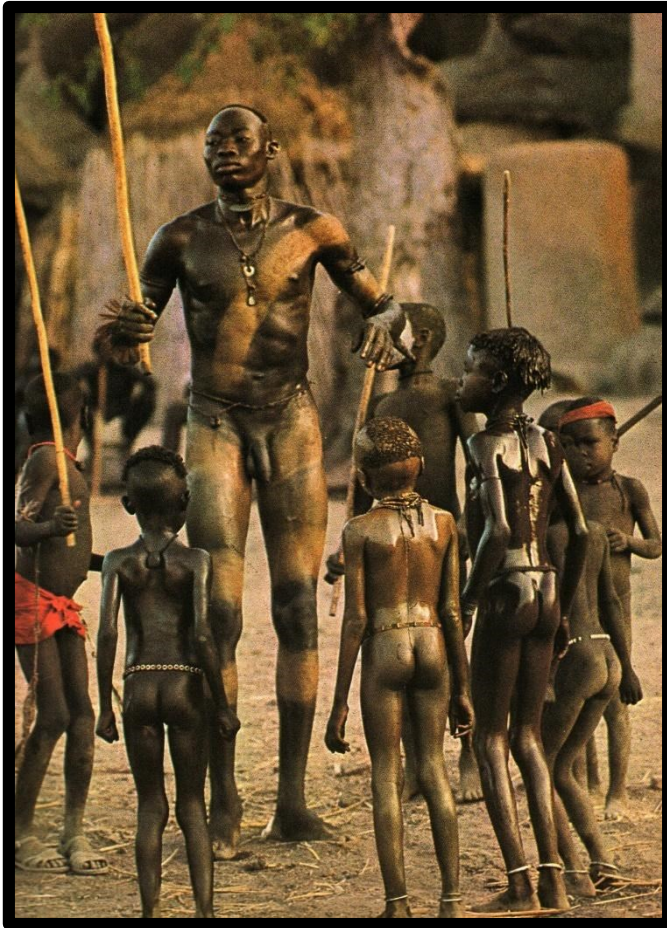


¹³⁴ Ibidem

¹³⁵ L. Riefenstahl, *Stretta nel tempo*. Milano: Bompiani, 1995. p. 549. (Ed. Orig.: L. Riefenstahl, *Memoiren*. Monaco e Amburgo: Albrecht Knaus Velrag, GmbH; 1987).

¹³⁶ L. Riefenstahl, *The last of the Nuba*. The Harvill Press, 1995.

“tatuaggi di donne, pitture di uomini, lotte di giovani guerrieri e danze della festa Nyertun”, vengono pubblicate in diverse riviste. Nonostante ciò la regista dichiara che



la diffusione di quelle immagini non costituiva l'obiettivo iniziale del lavoro, che era invece determinato dalla sua volontà di conservare un ricordo personale dell'esperienza¹³⁷. Il coronamento di questo ricco gruppo di opere è rappresentato, comunque, dalla pubblicazione del suo secondo album fotografico, *Gente di Kau* (1976)¹³⁸, che ancora oggi rimane un riferimento studiato nel campo della fotografia. Nell'introduzione dell'opera Riefenstahl racconta: “Ho scattato queste fotografie, incurante dei pericoli e dei disagi, spinta soltanto dalla mia profonda e radicata passione a perseguire lo strano e il

bello”¹³⁹. Dichiara, inoltre, di aver avuto grande difficoltà ad introdurre nella tribù la macchina fotografica, dalla quale gli indigeni di Kau diffidano fortemente:

“I bambini scappavano allarmati, come del resto le donne e le ragazze. Se sollevavo la macchina fotografica per riprendere un uomo, lui alzava minaccioso la mano. [...] Avevo scoperto, con profonda delusione, che questi Nuba tutt'altro che socievoli erano totalmente differenti dai miei Masakin Nuba delle montagne Nuba” (Riefenstahl, 1977, p. 11)¹⁴⁰.

Il gruppo Nuba di Kau, uno degli oltre cento esistenti, presenta, infatti, carattere e temperamento diversi delle tribù precedentemente incontrate dall'artista, i quali

¹³⁷ L. Riefenstahl, *Gente di Kau. Fotografie e testo di Leni Riefenstahl*. Milano: Mondadori, 1977. p. 6.

¹³⁸ Ibidem

¹³⁹ Ibidem

¹⁴⁰ Riefenstahl op. cit. p. 11.

erano “di cuore gentile, semplici e ingenui”¹⁴¹.

Riefenstahl e Horst, tuttavia, riescono man mano a guadagnarsi la fiducia e l'ammirazione degli abitanti autoctoni della zona. In diverse occasioni, infatti, i due artisti riescono a rendersi utili nel guarire alcuni lottatori gravemente feriti, rifornendoli di medicine e applicando delle medicazioni; in questo modo i nuba li accettano con minor resistenza e si lasciano fotografare più spesso. Inoltre, Leni Riefenstahl compie una mossa vincente per farli familiarizzare con l'apparecchiatura fotografica: analogamente al procedimento di *feedback* di Jean Rouch, di cui si è parlato nel capitolo precedente, la



regista decide di proiettare le diapositive della tribù, raccolte durante la precedente permanenza presso Kau, in modo tale che tutti gli aborigeni potessero vedersi e riconoscersi:

“La loro risposta alle mie fotografie fu indescrivibile. Le diapositive che rappresentavano i lottatori di Fungor misero il pubblico in uno stato di particolare eccitazione. Urlavano dei nomi e sembravano riconoscere tutti [...]. La rappresentazione [...] fu un grandissimo evento e un grande successo, e ci incoraggiò a sperare di poter riuscire, in seguito, a fare delle fotografie a Kau. Avevamo ragione” (Riefenstahl: 1977, p. 213)¹⁴².

L'incontro con il gruppo sociale di Kau rappresenta un ritorno alle origini della sua fotografia etnografica poiché la modernizzazione non aveva ancora raggiunto in maniera invasiva quell'angolo d'Africa e gli aborigeni catturati nelle immagini di Riefenstahl testimoniano la resistenza di una tradizione intatta e immutata.

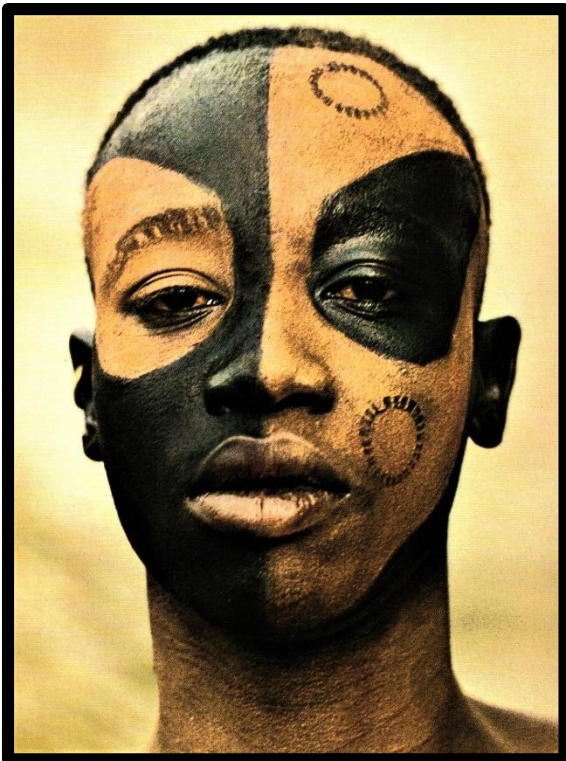
Le immagini fotografiche degli album di Riefenstahl hanno successo non solo in Germania, madrepatria dell'artista, ma anche in Francia, Inghilterra e Stati Uniti:

¹⁴¹ Riefenstahl op. cit. p. 6.

¹⁴² Riefenstahl op. cit. p. 213.

The Village Voice [...] scrive che leni è un “monumento. Una montagna. Un genio”¹⁴³. *The New York Times* evoca la “bellezza avvincente” e “l’intensa potenza” dell’opera¹⁴⁴, mentre *Newsweek* definisce *I Nuba* “il libro illustrato più affascinante dell’anno, in cui tutte le categorie si fondono [...] profondamente romantico senza essere mai sentimentale” e “straordinariamente toccante”¹⁴⁵ (Bimbenet: 2025, p. 318)¹⁴⁶.

Tuttavia l’apprezzamento, seppur diffuso, non è unanime. Dove Riefenstahl vede la bellezza, infatti, molti scienziati vedono lo sfruttamento di un popolo¹⁴⁷. Inoltre la regista insiste per comporre anche la parte testuale dei due libri e, descrivendo il



suo metodo come “scientifico”, spinge la comunità di antropologi ed etnologi ad esprimersi sul suo approccio e colgono, quindi, l’occasione per accusarla anche nelle modalità di promozione dell’opera; l’artista, infatti, aveva inviato, a scopo propagandistico, “centinaia di cartoline con dedica in cui appariva in tenuta da safari, con un bebè nuba nudo [...] appoggiato alla guancia”¹⁴⁸. Questa strategia comunicativa viene malvista dalla comunità scientifica, che vi intravede una strumentalizzazione del popolo africano. Le viene, inoltre, rimproverato di aver offerto denaro e altri tipi di ricompensa ai nuba in cambio di

poterli liberamente fotografare. Il baratto che lei in questo modo incoraggiava appare, dalle considerazioni degli antropologi, come un danneggiamento della cultura del popolo e un’alterazione del loro stile di vita. Inoltre viene duramente criticata per aver

¹⁴³ J. Mekas, “*The Village Voice*”, 7 novembre 1974.

¹⁴⁴ E. Welty, “*The New York Times Book Review*”, 1 dicembre 1974, p. 405.

¹⁴⁵ “*Newsweek*”, 16 dicembre 1974, p. 94.

¹⁴⁶ Bimbenet op. cit. p. 318.

¹⁴⁷ Ibidem

¹⁴⁸ Ibidem

“introdotto presso i Nuba cosmetici e lucidalabbra europei per ottenere i suoi strabilianti contrasti di colori, beffando così i costumi tribali, all’interno dei quali colori e motivi rappresentano titoli onorifici, significati legati allo status e all’età”¹⁴⁹. In questo modo, più o meno consapevolmente, avrebbe contribuito alla decadenza della tribù che tanto amava. Di fatto lei stessa, in diverse occasioni, manifesta un accentuato interesse per la bellezza e l’estetismo dei fisici autoctoni, trascurando, invece, la storia e il significato in sé dei loro costumi e delle loro tradizioni.

Nessuna di queste contestazioni, tuttavia, compromette la diffusione e il successo editoriale che le opere fotografiche di Leni Riefenstahl riscuotono in tutto il mondo occidentale e non occidentale: nel 1973 riceve addirittura il titolo di cittadina onoraria del Sudan, come segno di riconoscenza per la crescita dell’economia locale che la sua arte ha determinato¹⁵⁰, nonostante, secondo l’opinione di molti, ciò abbia anche accelerato la “contaminazione” occidentale e moderna dei Nuba.

Leni Riefenstahl, dunque, conosce un ritorno in auge e un terzo libro, che ripercorre i suoi viaggi in Africa tra Nuba e Masai, viene pubblicato nel 1982: *La mia Africa (Mein Africa, 1982)*¹⁵¹.

2.2 Leni Riefenstahl in Africa: critiche e considerazioni sulle opere

Le opere fotografiche raccolte da Leni Riefenstahl nel corso delle sue spedizioni tra le diverse tribù africane costituiscono una testimonianza irripetibile e insostituibile della vita e dell’identità di quei popoli e la bellezza dei suoi scatti le è stata unanimemente riconosciuta nel corso degli anni e lo è tuttora. Tuttavia i suoi lavori sono stati oggetto di discussione e bersaglio di numerose critiche riguardanti il suo metodo operativo e la mentalità imperialista che, secondo alcuni, si nasconde dietro la sua arte.

George Paul Meiu, professore di Antropologia all’università di Basel, spiega come le estetiche innovative di Riefenstahl e i contributi che apporta alle tecniche cinematografiche e alla fotografia siano state da sempre elogiate, ma che la sua

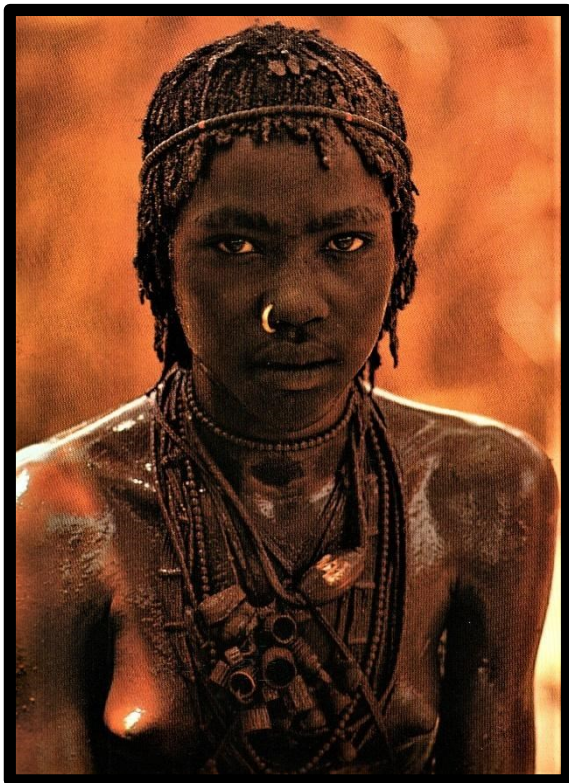
¹⁴⁹ Lettera di James Faris a Steven Bach, 3 settembre 2005, citata da Bach, Leni Riefenstahl, p. 410. Citato in J. Bimbenet, *Leni Riefenstahl: La regista di Hitler*. Torino: Lindau s.r.l.; 2017 (Ed. Orig. *Leni Riefenstahl. La cinéaste d’Hitler*, Éditions Tallandier, Parigi 2015).

¹⁵⁰ Allettati dagli immaginari esotici veicolati dalle immagini di Riefenstahl, molti turisti partecipano a safari fotografici organizzati “sulle tracce di Leni”.

¹⁵¹ L. Riefenstahl, *Mein Africa*. List Paul Veriag: 1985.

rappresentazione dell’Africa orientale è diventata oggetto di controllo accademico solo successivamente alla pubblicazione delle sue opere¹⁵². Meiu cita le considerazioni di Faris¹⁵³ sull’analisi dell’etnografia africana della regista, secondo le quali Riefenstahl non è “affatto unica” nel suo modo di fotografare gli africani, in quanto “condivide un’estetica modernista ampiamente adorata e adottata in occidente”. L’astuzia delle sue fotografie risiede, piuttosto, nella loro capacità di stimolare ciò che Meiu chiama “lettura incarnata”, cioè un complesso di risposte intersensoriali ed emotive che si materializzano nel lettore¹⁵⁴.

La ricerca della “bellezza” da parte della cineasta può essere letta, secondo le considerazioni di Faris e Ludewig¹⁵⁵, come parte di un movimento estetico noto come “primitivismo”, una forma di arte europea ed euroamericana ispirata, però, da arte e



manufatti non occidentali¹⁵⁶. Letteralmente il termine “primitivismo” indica una tendenza artistica che asseconda il “desiderio di ritorno allo stato di innocenza delle civiltà preistoriche e dei popoli selvaggi, e quindi come rifiuto della società moderna”¹⁵⁷. In questo tipo di ricerca l’artista primitivista scopre il sé interiore più autentico attraverso il contatto con l’alterità, il diverso e il distante; inoltre si trova a dover rispondere ad un guerra interiore del sé, ossia la necessità di scegliere tra i vincoli della “civiltà” e la “libertà” di un ritorno alla natura¹⁵⁸. L’esperienza africana di Leni Riefenstahl può essere identificata come

una declinazione tardiva del primitivismo (che si sviluppa dal XIX secolo ai primi anni

¹⁵² G.P. Meiu, *Riefenstahl on Safari Embodied Contemplation in East Africa*. “Anthropology today”. Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland: apr. 2008, Vol. 4, No. 2 (Apr. 2008), pp. 18-22. Consultato in data 24 maggio 2023 da: <https://www.jstor.org/stable/20179905>.

¹⁵³ J. C. Faris, *The Nazi who won’t die: Leni Riefenstahl at 100*. CounterPunch, 11 settembre 2002.

¹⁵⁴ Meiu op. cit. p. 19.

¹⁵⁵ A. Ludewig, *Leni Riefenstahl’s encounter with the Nuba*. “Interventions” : 2006; 8 (1): pp. 83-101.

¹⁵⁶ Meiu op. cit.

¹⁵⁷ Treccani. (S.d). Primitivismo. In Vocabolario Treccani online. Ultimo accesso: 24 maggio 2023.

<https://www.treccani.it/enciclopedia/primitivismo/>.

¹⁵⁸ Meiu op. cit.

del Novecento), come conseguenza della sua volontà di rompere con il proprio passato: dopo la caduta del regime nazista si rende conto, come già anticipato, di non poter sfuggire allo stigma di essere lei stessa una nazista, motivo per cui decide di lasciare l'Europa. Gli africani, infatti, non le fanno domande e non la accusano di nulla, permettendole di "cambiare pelle" liberamente¹⁵⁹. In questo continente Riefenstahl trova redenzione e "conforto per la sua anima"¹⁶⁰. Nelle sue memorie fa, inoltre, riferimento alla sua tentazione di spostarsi permanentemente a vivere tra i Nuba in Sudan, piuttosto che finire i propri giorni nella grande città in Germania dove ha sempre condotto una vita solitaria¹⁶¹.

Valutando le analisi stilistiche che sono state fatte sulle fotografie di Leni Riefenstahl, emergono diversi aspetti che potrebbero, nell'opinione di alcuni, alterare la natura puramente documentaria ed etnografica delle sue opere. L'Africa che l'artista veicola tramite i suoi scatti è, secondo le considerazioni di Meiu, un'Africa creata da lei stessa¹⁶². Le sue rappresentazioni dei Nuba nel corso degli anni diventano, infatti, sempre più romanticizzate, in risposta alle trasformazioni sociali che le tribù stavano subendo, con le quali, però, Riefenstahl non era disposta a scendere a patti nella sua arte¹⁶³. Perseguendo questo obiettivo la regista definisce alcuni parametri per ottenere una prestabilita rappresentazione dell'Africa, che sia sceneggiata con cura. In primo luogo, come lei stessa dichiara apertamente, non è interessata ad includere nei suoi scatti persone locali che indossano vestiti occidentali e/o moderni perché questi "non hanno un aspetto assolutamente diverso dai neri che vivono nelle grandi città" (Riefenstahl: 1987, pp. 467-468)¹⁶⁴. In secondo luogo Riefenstahl seleziona accuratamente anche le fisicità da "ammettere" nelle sue fotografie, escludendo e addirittura rifiutando anziani, malati o persone con deformità seppur minime, modalità operativa che le viene duramente criticata, come anche viene condannata l'introduzione di cosmetici europei nelle tribù. Un'ulteriore aggravante, che viene contestata alla regista, è la scelta arbitraria delle *location*: per ottenere scatti migliori e pose più fotogeniche, infatti, Riefenstahl sceglie di spostare frequentemente i suoi soggetti in luoghi più confacenti, indirizzandoli verso l'assunzione di pose e gesti che

¹⁵⁹ S. Bach, *Leni: The life and work of Leni Riefenstahl*. New York: 2007, Alfred A. Knopf.

¹⁶⁰ Ludewig op. cit. pp. 84-85.

¹⁶¹ L. Riefenstahl op. cit. p. 526.

¹⁶² Meiu op. cit.

¹⁶³ Ludewig op. cit.

¹⁶⁴ L. Riefenstahl, *Memoiren*. Monaco e Amburgo: Albrecht Knaus Verlag, GmbH; 1987, pp. 467-468.

lei ritiene più appropriati ad assecondare la sua visione artistica. Lei stessa afferma: "I then told the Nuba what i wanted them to do"¹⁶⁵.



L'approccio fotografico che Riefenstahl adotta in Africa, inoltre, secondo l'analisi di Sontag, sembra non discostarsi dall'estetica "fascista" del corpo ariano che la regista aveva esaltato negli anni di produzione cinematografica tedesca¹⁶⁶. In opposizione a questa tesi, invece, il già citato antropologo James Faris, sostiene che l'etichettatura del lavoro di Leni Riefenstahl come "fascista" generi un "riduzionismo analitico e fallisce nello spiegare l'enorme volume di risposte positive alle sue rappresentazioni del popolo africano"¹⁶⁷. Per definire se abbia senso o meno collocare la produzione africana di Riefenstahl nell'ambito del fascismo, Meiu riporta due diverse definizioni di quest'ultimo, formulate da Foucault e analizzate da Brian Proger: da un lato il termine indica il mero periodo storico che ha per protagoniste le figure di Hitler e Mussolini, dall'altro lato indica un'impostazione mentale, un atteggiamento

¹⁶⁵ Ibidem

¹⁶⁶ S. Sontag, *Fascinating fascism*. "New York Review of Books", 22(1), 6 febbraio 1975. Da www.nybooks.com, consultato il 7 maggio 2007, citato in G.P. Meiu, *Riefenstahl on Safari Embodied Contemplation in East Africa*. "Anthropology today". Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland: apr. 2008, Vol. 4, No. 2 (Apr. 2008), pp. 18-22. Consultato in data 24 maggio 2023 da: <https://www.jstor.org/stable/20179905>.

¹⁶⁷ Meiu op. cit. p. 20.

caratteristico della modernità, “il fascismo in tutti noi”, che è nella nostra quotidianità e “che ci porta ad amare il potere, a desiderare proprio ciò che ci domina e ci sfrutta” (Foucault: 1983, xiii)¹⁶⁸. Secondo Proger, questa seconda definizione persiste nella percezione contemporanea del corpo e del fisico *fitness* e si manifesta nell’ostinato tentativo di raggiungere il “perfetto” e che trasforma i corpi in risorse economiche¹⁶⁹. Se si accetta, dunque, questa definizione di “fascismo”, allora la rappresentazione di Riefenstahl dei corpi africani potrebbe essere descritta come “fascista”, ma non più delle opere di tutti gli altri fotografi primitivisti o semplicemente modernisti¹⁷⁰.

L’inserimento di una politica dell’esclusione di alcune persone africane nel suo codice fotografico, comunque, è concomitante e indivisibile dalla produzione tecnoscientifica dei corpi nella modernità¹⁷¹. La perfezione corporea che distingue i soggetti fotografati dall’artista impressionano il lettore non tanto di per sé, ma piuttosto per ciò che questa perfezione esclude: corpi grassi, bassi, disabili, vestiti, asimmetrici o malati, ossia i corpi a discapito dei quali si definisce lo standard di bellezza.

In termini di selezione tematica e meta-narrativa le raffigurazioni di Riefenstahl dei corpi africani dovrebbero essere lette nel contesto più ampio del lavoro degli altri fotografi primitivisti. Tuttavia la sua estetica, nella sua fascinazione con una contemplazione del corpo prescelto, implica un particolare codice indicativo di una continuità con l’antecedente propaganda nazista¹⁷².

Come sottolinea Sontag, le estetiche fasciste di un corpo umano di utopica perfezione non sono riconducibili solo all’immaginario tedesco o italiano, ma ad un immaginario collettivo di tutto l’Occidente. Il fascismo, però, consolida alcune preferenze estetiche, che riconducono il corpo ad una bellezza scultorea, coerentemente alla filosofia di Wickelmann, secondo la quale l’uomo ideale appare come un corpo in posa i cui contorni hanno un armonioso equilibrio¹⁷³. Anche le

¹⁶⁸ M. Foucault, *Preface*. In *Deleuze, G. & Guattari, F., Anti-Oedipus: Capitalism and schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. pp. xi-xxiv. Citato in Meiu op. cit. p. 20.

¹⁶⁹ B. Proger, *Body fascism: Salvation in the technology of physical fitness*. Toronto: University of Toronto Press, 2002. Citato in Meiu op. cit.

¹⁷⁰ Ibidem

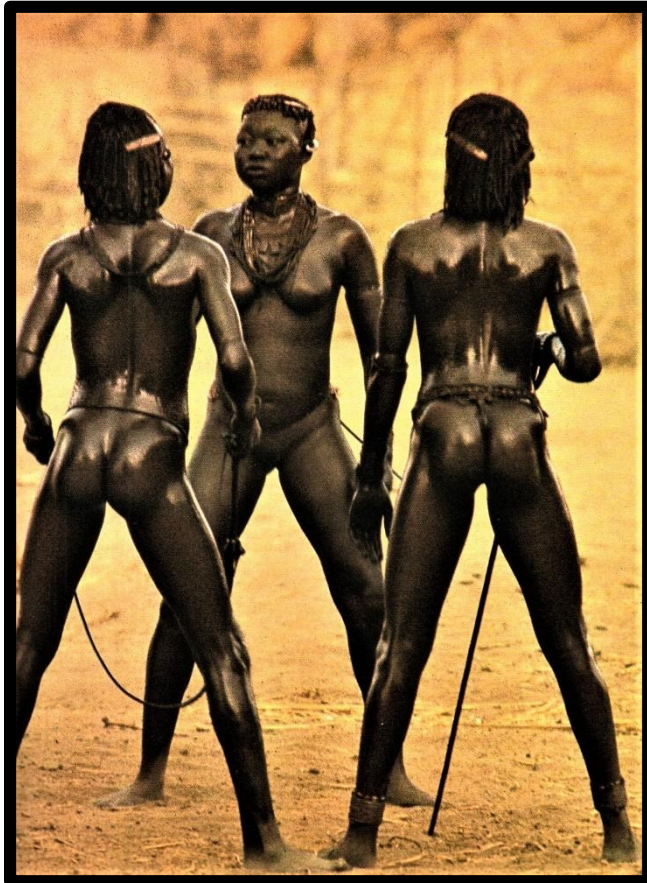
¹⁷¹ “The embedding of a politics of exclusion in the code of Riefenstahl’s photography of African people [...] is thus concurrent with and indivisible from the techno-scientific production of bodies in modernity” (Meiu op. cit.).

¹⁷² Meiu op. cit. p. 21.

¹⁷³ B. Peucker, *The fascist choreography: Riefenstahl’s tableaux*. *Modernism/modernity*, 11(2). 2004, pp. 279-297, citato in Meiu op. cit.

fotografie di Riefenstahl aderiscono a questa visione del corpo come una scultura, dove i soggetti vengono catturati nel pieno del loro dinamismo e congelati in un'immagine che restituisce lo svolgersi del movimento.

Questo tipo di raffigurazione risale, come emerge dall'approfondimento di Peucker, allo stile artistico del "*tableau vivant*" (quadro vivente), che affonda le sue



radici nel Barocco Veneziano. Meiu, in linea con le considerazioni di Sontag, attribuisce alla regista tedesca il merito di essere riuscita nell'impresa di trasporre appieno questo codice morfologico alle sue rappresentazioni degli indigeni africani¹⁷⁴. Lo stile del *tableau vivant* viene rivisitato nell'ideale fascista secondo cui la sessualità che le figure trasmettono, dev'essere trasformata nella loro forza spirituale: il corpo ideale diventa eroico, a discapito della visione erotica. Allo stesso tempo, però, in concomitanza con l'aumento del consumo turistico delle immagini dei Nuba, le raffigurazioni

degli aborigeni di Riefenstahl partecipano ad alimentare una forma di voyeurismo culturale, che si integra a contesti di turismo sessuale¹⁷⁵.

Se la nudità era sorprendente, i corpi scultorei, catturati in pose da eroi classici e con colori saturati, apparivano spettacolari e sensuali; quanto alle composizioni, nel contempo primitive e maestose, tradivano un'urgenza tanto quanto una forma di atemporalità¹⁷⁶.

¹⁷⁴ Meiu op. cit.

¹⁷⁵ Ibidem

¹⁷⁶ Bimbenet op. cit. p. 315.

Lo scrittore francese Michel Tournier, nel suo articolo di analisi sui Nuba, descrive gli indigeni così come Leni Riefenstahl li immortalò nelle sue fotografie e come lei stessa li riconosce:



I Masakin sembrano vivere intensamente l'integrazione del loro corpo con il loro ambiente materiale. E' il senso stesso della loro nudità, perché il vestito non fa che consacrare il divorzio tra il corpo e la natura. La nudità Masakin manifesta una profonda consustanzialità della carne e della terra. Il corpo Masakin assomiglia ad una terracotta. [I Kau] scolpiscono la loro propria carne con scarnificazioni di una crudeltà insopportabile [...]. Il Nuba fa del suo corpo un libro di magia, si identifica con il suo capolavoro pittorico e scultoreo¹⁷⁷.

Nel corpus complessivo del lavoro di Riefenstahl si assiste ad un cambiamento visivo già nel 1936, quando nelle riprese della regista per il film *Olympia* (1938) si passa dal corpo idealizzato degli atleti ariani (resi con inquadrature ferme, geometriche, riprese dal basso e un estetismo perfetto, ma freddo) a corpi neri, come

¹⁷⁷ M. Tournier, *La tribu des dieux noirs*, "Le Point", n. 213, 18 ottobre 1976, pp. 157-158, citato in Bimbenet op. cit. p. 316.

quello di Jesse Owens, che vince quattro medaglie d'oro alle olimpiadi di Berlino di quello stesso anno, smentendo agli occhi del mondo le tesi di Hitler sulla superiorità ariana. "Questo film anticipa le future riprese di cronache sportive ed è la pellicola che dilata e rende arte il culto del campione [...] per la bellezza del gesto, l'efficacia dell'azione, il movimento sinuoso dei corpi" (Melanco: 2020, p. 314-315)¹⁷⁸. Così come le riprese delle Olimpiadi, anche le fotografie dei Nuba non emanano alcuna emozione: "sui Nuba Leni rivolge uno sguardo estetico, da intenditore, ammirativo, tecnico"¹⁷⁹. La cineasta stessa fa riferimento ad una verosimile connessione tra le immagini di Jesse Owens e quelle dei Nuba, poiché entrambe riflettono la sua personale visione dell'"essenza" africana¹⁸⁰. Lo scrittore Wilhelm Bittorf, in un articolo sulle opere di Riefenstahl, porta all'estremo questa connessione tra le opere africane e quelle naziste e afferma: "tutto l'ardore tossicomane con cui aveva celebrato i rituali della religione nazista e i corpi dei campioni olimpici, ormai lo ha trasferito sui culti e i corpi dei Nuba. In fondo per lei i Nuba sono nazisti in meglio, i barbari nella forma più pura, i veri germani!"¹⁸¹.

Comunque "che si tratti di celebrare immagini erotizzanti dei corpi maschili bianchi nel contesto del nazismo o di celebrare i corpi neri nell'isolamento [dell'Africa], Riefenstahl rappresenta la sua volontaria subordinazione nel mondo dell'autorità patriarcale"¹⁸².

Bimbenet, nella biografia della regista, spiega come si possa intravedere un parallelismo tra l'esperienza della regista mentre assiste ad un combattimento Nuba, e alcune sequenze de *Il Trionfo della volontà* (1935):

Lo stadio di Norimberga è qui sostituito dal ring al centro del villaggio, il combattimento dei lottatori si sostituisce alla guerra, ma la fascinazione di Leni è proprio la stessa. Leni ha filmato in modo mirabile i Nuba, i cui corpi neri avevano la qualità "nazionalsocialista". D'altronde questo stile le è stato

¹⁷⁸ M. Melanco, *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*. Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo: Roma, 2020. pp. 314-315.

¹⁷⁹ Bimbenet op. cit. p. 318.

¹⁸⁰ D. J. Partridge, *We were Dancing in the Club, Not on the Berlin Wall: Black Bodies, Street Bureaucrats, and Exclusionary Incorporation into the New Europe*. "Cultural Anthropology". Wiley on behalf of the American Anthropological Association: Nov. 2008, Vol. 23, No. 4 (Nov. 2008), pp. 660-687. Da <https://www.jstor.org/stable/20484523>.

¹⁸¹ Bimbenet op. cit. p.320.

¹⁸² B. Hooks, *The Feminazi Mystique*. "Transition", Indiana University Press on behalf of the Hutchins Center for African and African American Research at Harvard University: 1997, No. 73 (1997), pp. 156-162. Da <https://www.jstor.org/stable/2935451>.

rimproverato; non a caso, ancora nel 1980, diceva a Jacques Le Rider: “Sono felice soltanto quando vedo qualcosa di bello. La bruttezza, la miseria, il patologico mi ripugnano. Direbbe che la bellezza è fascista?” (Bimbenet: 2015)¹⁸³.

Per quanto riguarda i cambiamenti che le opere dell’artista inducono nei paesi africani da lei frequentati, se in Sudan le opere fotografiche sui Nuba di Leni Riefenstahl comportano come conseguenza diretta un vertiginoso aumento delle incursioni turistiche, in Kenya l’impatto del suo lavoro determina fenomeni ancora più complessi. In questo stato dell’Africa Orientale, infatti, il turismo diventa la principale fonte di entrate estere nel paese e questo “facilita i processi di estetizzazione, mercificazione e consumo nella vita di ogni giorno”¹⁸⁴. Nei decenni che seguono le permanenze di Riefenstahl nel paese, i Masai e i Samburu diventano le “immagini più vendute del Kenya” (Obonyo e Nyassy: 2004, p.3)¹⁸⁵. Questo fa sì che una moltitudine di turiste inizino anche a cercare relazioni con uomini africani che incarnano lo stereotipo del guerriero dal fisico perfetto, anche se quest’ultimo effetto non è esclusivamente determinato dall’influenza del lavoro della fotografa, ma anche dalla persistenza dei vecchi paradigmi imperiali dell’epoca post coloniale.

Sebbene non sia chiaro, dunque, se le fotografie scattate da Leni Riefenstahl alle popolazioni indigene del Sudan e del Kenya conservino nella loro genetica i codici estetici e contenutistici consolidati in Germania nel periodo nazista o se nel conservarli, la regista, lo abbia fatto in maniera più o meno consapevole, è, al contrario, assodato e unanimemente apprezzato il contributo artistico e antropologico che, indipendentemente da tutto, le migliaia di scatti conservati rappresentano.

¹⁸³ Bimbenet op. cit. p. 312.

¹⁸⁴ Meiu op. cit. p. 22.

¹⁸⁵ O. Obonyo e D. Nyassy, *Moran mania: The good, the bad and the ugly in the commercial use of Maasai culture*. “Sunday Nation”, Nairobi: 12 december 2004, pp.1-3, citato in Meiu op. cit.

Bibliografia

- Artoni A., *Documentario e film etnografico*. Roma: Bulzoni editore, 1991.
- Asch T., Taylor L., "Contributo all'antropologia. Jean Rouch come cineasta etnografico", 1998.
- Bach, S. *Leni: The life and work of Leni Riefenstahl*. New York: 2007, Alfred A. Knopf.
- Bach S., *Leni Riefenstahl, une ambition allemande*, Jacqueline Chambon, Paris: 2008.
- Bimbenet J., *Leni Riefenstahl: La regista di Hitler*. Torino: Lindau s.r.l.; 2017 (Ed. Orig. *Leni Riefenstahl. La cinéaste d'Hitler*, Éditions Tallandier, Parigi 2015).
- Chevrie M., "Al vento dell'eventuale. Da Moi, un noir alla Nouvelle Vague", 1998.
- Chiozzi P., *Antropologia visuale: Riflessioni sul film etnografico con bibliografia generale*. Firenze: La Casa Usher, 1984.
- Chiozzi P., *Manuale di antropologia visuale*. Unicopli editore, 1994.
- Faris J. C., *The Nazi who won't die: Leni Riefenstahl at 100*. CounterPunch, 11 settembre 2002.
- Faris J., Lettera a Steven Bach, 3 settembre 2005, citata da Bach, Leni Riefenstahl, Citato in J. Bimbenet, *Leni Riefenstahl: La regista di Hitler*. Torino: Lindau s.r.l.; 2017 (Ed. Orig. *Leni Riefenstahl. La cinéaste d'Hitler*, Éditions Tallandier, Parigi 2015).
- Foucault M., *Preface*. In *Deleuze, G. & Guattari, F., Anti-Oedipus: Capitalism and schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. Citato in Meiu op. cit.
- Georgakas D., Gupta U., Janda J., *The politics of visual anthropology: An Interview with Jean Rouch*. Cineaste Publishers: 1978, Vol. 8, No. 4.
- Goldschmidt W., "Ethnographic Film: Definition and Exegesis", American Anthropological Association, 3, 2.
- Grisolia R. (a cura di), *Jean Rouch. Il cinema del contatto*. Bulzoni: Roma, 1988.
- Jedlowski A., *Suole di vento. Jean Rouch fra Antropologia e cinema*, "AChAB - Rivista di Antropologia", 2009 Numero XIV.

Leprohon P., *L'exotisme et le cinéma*, J. Susse, collection "Voyages et aventures", Parigi, 1945.

Ludewig, *Leni Riefenstahl's encounter with the Nuba*. "Interventions": 2006; 8 (1).

Luz O. (testo), Luz H. (fotografie), *Proud Primitives: The Nuba People*, "National Geographic", vol. 130, n. 5, novembre 1966, citato in J. Bimbenet, *Leni Riefenstahl: La regista di Hitler*. Torino: Lindau s.r.l.; 2017 (Ed. Orig. *Leni Riefenstahl. La cinéaste d'Hitler*, Éditions Tallandier, Parigi 2015).

Mac Dougall D., *Al di là del cinema di osservazione*. Milano: Angeli, 1989.

Maxia C., *La cinematografia come mezzo di documentazione dell'etnografia, delle arti e delle tradizioni popolari*. Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., 1959, vol. 25.

Mekas J., "The Village Voice", 7 novembre 1974.

Melanco M., *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*. Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo: Roma, 2020.

"Newsweek", 16 dicembre 1974.

Obonyo O. e Nyassy D., *Moran mania: The good, the bad and the ugly in the commercial use of Maasai culture*. "Sunday Nation", Nairobi: 12 december 2004, citato in Meiu op. cit.

Peucker B., *The fascist choreography: Riefenstahl's tableaux*. Modernism/modernity, 11(2). 2004, citato in Meiu op. cit.

Piault C., "Parole interdite, parole sous controle..." in CinémAction n. 81/1996, "Jean Rouch ou le ciné-plaisir" (Trad. di A. Jedlowski).

Proger B., *Body fascism: Salvation in the technology of physical fitness*. Toronto: University of Toronto Press, 2002. Citato in Meiu op. cit.

Quaresima L., *Leni Riefenstahl*. Milano: Il castoro Cinema, 2002.

Regnault F., *La chronophotographie dans l'Ethnographie*, *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, 1. 1900.

Regnault F., *Cinéma et Musées d'Ethnographie*, in *Compte-rendu de la 47ème Session de l'Association Française pour l'Avancement des Sciences*, 11. 1923.

- Riefenstahl L., *Die Nuba - Menschen wie von einem anderen Stern*. FisicalBook: 1973.
- Riefenstahl L., *Die Nuba von Kau*. List: 1976.
- Riefenstahl L., *Gente di Kau. Fotografie e testo di Leni Riefenstahl*. Milano: Mondadori, 1977.
- Riefenstahl L., *Mein Africa*. List Paul Veriag: 1985.
- Riefenstahl L., *Stretta nel tempo*. Milano: Bompiani, 1995 (Ed. Orig.: L. Riefenstahl, *Memoiren*. Monaco e Amburgo: Albrecht Knaus Verlag, GmbH; 1987).
- Riefenstahl L., *The last of the Nuba*. The Harvill Press, 1995.
- Rouch J., "Cahiers du Cinéma" (1958). No, 78.
- Rouch R., A. Locati, S. Spini, *La ricerca Folklorica*, No. 3, *Antropologia visiva. Il cinema*. Grafo Spa, 1981.
- Rouch J., "Etnografia e cinema" in *La ricerca folklorica* n. 3/1981, "Antropologia visiva. Il cinema".
- Rouch J., *La macchina da presa e gli uomini*. Grisolia: 1988.
- Rouch J., *Mettere in circolazione oggetti inquietanti*. Grisolia: 1988.
- Rouch J., *Filmer pour comprendre soi-même ou pour faire comprendre?*, in *CinémAction*: 1996, "Jean Rouch ou le ciné-plaisir", n. 81 (Trad. di A, Jedlowski).
- Taillibert C., *La spedizione Franchetti in Dancalia e la produzione cinematografica sull'Africa dai Fratelli Lumière in poi*. Il Barone viaggiante. Raimonde Franchetti e le esplorazioni nel Corno d'Africa, 2007.
- Tournier M., *La tribu des dieux noirs*, "Le Point", n. 213, 18 ottobre 1976, citato in Bimbenet op. cit.
- Weigel H., *Interview mit Leni Riefenstahl*, "Filmkritik", 8 (188), agosto. Citato in L. Quaresima, *Leni Riefenstahl*. Milano: Il castoro Cinema, 2002.
- Welty E., "The New York Times Book Review", 1 dicembre 1974.
- Worth S., *The development of a semiotic of Film*. *Semiotica*, 1,3. 1969.

Zinni M., *Terra di passioni, terra di conquista. Note sul rapporto fra cinema europeo e Africa dalle origini alla seconda guerra mondiale*, "Mondo Contemporaneo", (2014), 2, DOI: 10.3280/MON2013-002004.

Sitografia

B. Brocchieri V., *Gli imperi coloniali* in "Storia della civiltà europea a cura di Umberto Eco", 2014. Ultimo accesso: 8 aprile 2023, da www.treccani.it.

Gariazzo G., *Rouch, Jean*, "Enciclopedia del cinema", 2004. Retrieved April 28, 2023, from www.treccani.it.

Georgakas D. [et al.], *The politics of visual anthropology: An interview with Jean Rouch*. Cineaste Publishers: 1978. Vol. 8, No. 4 (Summer 1978). Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/42683438>.

Hockings P., *La ricerca Folklorica*, No. 3, Antropologia visiva. Il cinema. Grafo Spa, 1981, From <https://www.jstor.org/stable/1479455>.

Hooks B., *The Feminazi Mystique*. "Transition", Indiana University Press on behalf of the Hutchins Center for African and African American Research at Harvard University: 1997, No. 73 (1997). Da <https://www.jstor.org/stable/2935451>.

Kohn E., *The ethnographic magician: Jean Rouch's African Films*, Cinéaste Publishers: 2012. Winter 2012, Vol. 38, No. 1. Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/43500991>.

Mazzucco M. G., *Riefenstahl, Leni*, in Enciclopedia del Cinema (2004). Consultato in data: 17 maggio 2023 da www.treccani.it.

Meiu G. P., *Riefenstahl on Safari Embodied Contemplation in East Africa*. "Anthropology today". Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland: apr. 2008, Vol. 4, No. 2 (Apr. 2008). Consultato in data 24 maggio 2023 da: <https://www.jstor.org/stable/20179905>.

Partridge D. J., *We were Dancing in the Club, Not on the Berlin Wall: Black Bodies, Street Bureaucrats, and Exclusionary Incorporation into the New Europe*. "Cultural Anthropology". Wiley on behalf of the American Anthropological Association: Nov. 2008, Vol. 23, No. 4 (Nov. 2008). Da <https://www.jstor.org/stable/20484523>.

Pennacini C., *Etnografico*, film in "Enciclopedia del Cinema", 2003. Retrieved April 5, 2023, from www.treccani.it.

Pennacini C., *Antropologia visiva*, in "Enciclopedia del Cinema", 2003. Ultimo accesso: April 8, 2023, from www.treccani.it.

Rouch J., *The Situation and Tendencies of the Cinema in Africa*. Trad. ing. Steve Feld. 1975, 2 (1). Retrieved from <https://repository.upenn.edu/svc/vol2/iss1/5>.

Sontag S., *Fascinating fascism*. "New York Review of Books", 22(1), 6 febbraio 1975. Da www.nybooks.com, consultato il 7 maggio 2007, citato in G.P. Meiu, *Riefenstahl on Safari Embodied Contemplation in East Africa*. "Anthropology today". Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland: apr. 2008, Vol. 4, No. 2 (Apr. 2008). Consultato in data 24 maggio 2023 da: <https://www.jstor.org/stable/20179905>.

Treccani. (S.d). Primitivismo. In Vocabolario Treccani online. Ultimo accesso: 24 maggio 2023. <https://www.treccani.it/enciclopedia/primitivismo/>.

Treccani. (S.d.). Colonialismo. In Vocabolario Treccani online. Ultimo accesso: 8 aprile 2023, www.treccani.it.

Veuve J. e Rouch J., *Jean Rouch in Conversation*, "Film Comment", trad. di C. Hoover. Film Society of Lincoln Center: Fall/Winter 1967, Vol. 4, No. 2 / 3. Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/43753176>.

Filmografia

Impressionen unter wasser. Diretto da L. Riefenstahl. Germania: Odeon Pictures Bavaria Film International, 2002.

La forza delle immagini (Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl). Diretto da Ray Muller. Germania: Omega Film GmbH, ZDF, arte, 1993.