

## ***Cinema e propaganda in Italia e Germania tra Fascismo e Nazismo***

Di fronte ai documentari "politici" della Riefensthal, sorge ovvia una domanda: perché in Italia non fu realizzato niente del genere, perché il P.N.F. non si celebrò su pellicola come fece invece il N.S.D.A.P.?

La presenza in Germania - e l'assenza in Italia - di un talento come quello della Riefensthal non è una risposta sufficiente. Occorre considerare le differenze fondamentali tra le due dittature - il loro carattere, il loro sorgere, la loro evoluzione - e soprattutto le loro condizioni nel momento in cui la cinematografia con l'avvento del sonoro si impose come strumento di propaganda di primaria importanza.

Sia il Fascismo sia il Nazismo hanno le loro radici nel nuovo assetto europeo alla fine della prima guerra mondiale. Qui la differenza fondamentale sta nel fatto che il Fascismo nasce dall'insoddisfazione per una vittoria incompleta, mentre il Nazismo dall'umiliazione di una pesante sconfitta. Il movimento fascista reclutò i suoi uomini tra i reduci della Grande Guerra che dalla vittoria si erano aspettati molto di più per sé e per il paese. I nazisti, da parte loro, guadagnarono il consenso in Germania cavalcando la protesta per le severe condizioni imposte dal trattato di Versailles a una nazione sconfitta.

Nel 1933 quando il partito nazista comincia ad affermarsi in Germania, il Fascismo è al potere in Italia già da più di dieci anni e sta entrando nella fase definita dagli storici "gli anni del consenso". La cinematografia del sonoro si offre ai nazisti come mezzo espressivo e mitopoietico in un momento in cui è vitale la necessità di convincere e di convincersi della propria missione politica.

Tra Fascismo e Nazismo, nonostante le numerose affinità politiche, corrono numerose differenze nel modo stesso di porsi nei confronti delle masse. Furio Jesi ha così descritto il nucleo di tale diversità:

Se per il Fascismo italiano abbiamo parlato di «trovate», anche nell'ambito di una superficiale mistica della morte (smentita, del resto, da una sorta di interessato cinismo ottimistico e vitalistico), le «trovate» del Nazismo si collocano in un quadro di paura - da parte dei potenti del regime - più concreta, oltre che, naturalmente, di

violenza non meno concreta di quella fascista. Difficilmente, d'altronde, si troverebbero nell'Italia fascista, nella retorica dei gerarchi e nell'eloquio stesso del Duce, mimica e stilemi di angoscia pari a quelli consueti all'oratoria di Hitler e dell'ultimo Goebbels, nonché, di fianco all'apologia dei miti nazionali, ricerche sistematiche del diverso come quelle che, in Germania, fecero curiosamente da pendant alle persecuzioni del diverso-ebreo, del diverso-zingaro, ecc.<sup>1</sup>

Se Mussolini quando parla alle masse fa la commedia, Hitler celebra un rito. Mussolini intrattiene, Hitler officia. Mussolini *guida* l'Italia e gli italiani. Hitler è la Germania - nel semplice e fortunato slogan di Rudolph Hess: *Deutschland ist Hitler, Hitler ist Deutschland*.

Quando nel 1922 Mussolini prende il potere in Italia, subito afferma pubblicamente di ritenere il cinema "*l'arma più forte dello Stato*". Nel 1932 il Duce inaugura la prima Mostra del Cinema di Venezia. In questo periodo si affermano le case produttrici Lux, Titanus, ERA, mentre lo Stato svolge opera di sostegno istituendo una Direzione Generale per la Cinematografia guidata da Luigi Freddi. Così Freddi descrive lo stato del cinema italiano nel 1934:

Lo Stato aveva profuso milioni a decine ed aveva emanato interessanti provvedimenti, tutti indirizzati a tutelare l'industria e a potenziarne lo sviluppo. [...] Questo lungo e sperperato esperimento - rimasto tale perché non è neppure servito a determinare un indirizzo che desse qualche garanzia per il futuro - si era dunque esaurito in una produzione scarsa di contenuto, vagolante in ambienti e atmosfere artificiali, priva di ogni elemento di pensiero e di originalità, lontana dalla vita e dal risveglio costruttivo dell'Italia contemporanea come lontana dall'anima, dallo spirito, dal gusto, dal pensiero, dalla fede del nostro popolo.

Così questa produzione si era alienata il mercato interno senza, da anni, riuscire ad affacciarsi a quello estero.<sup>2</sup>

Freddi non lesina, a quanto egli stesso afferma e riporta, anche in relazioni ufficiali, severi giudizi nei confronti della cinematografia italiana di propaganda.

---

<sup>1</sup> Jesi, Furio: *Cultura di destra*, Milano, Garzanti, 1979, p. 61.

<sup>2</sup> Freddi, Luigi: *Il cinema. Il governo dell'immagine*, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia e Gremese Editore, 1994, pp.10-11. Si tratta di una seconda edizione "alleggerita" rispetto all'originale in due volumi del 1949.

Quando illustra per iscritto il suo progetto al Duce, allude ad esempio al film *Camicia nera* (1933), regia di Giovacchino Forzano, come a un notorio fallimento:

L'Istituto si è già valso del provvedimento quando ha iniziato direttamente - ahinoi! - la produzione del film *Camicia nera*. [...] Ogni interferenza direttiva e tecnica non farebbe che danneggiare il ramo produzione, come si è constatato per *Camicia nera* e per il film sulla Marina.<sup>3</sup>

Luigi Freddi è stato appena nominato responsabile della Direzione per la Cinematografia, quando gli capita di visionare un'altra *fiction* di propaganda, *Vecchia guardia* (1934), regia di Alessandro Blasetti:

Il film s'intitolava *Vecchia guardia* e trattava di un episodio fascista precedente la Marcia su Roma. Mi pare di aver già fatto intendere che io ero contrario a quel film e avrò modo in seguito di spiegarne ancor meglio le ragioni. Durante la proiezione - pur essendo l'opera, cinematograficamente, assai ben congegnata - io provai quella sensazione di disagio che si manifesta quando si ha l'impressione di trovarsi sotto un garbato ricatto morale. Alla fine della proiezione fui molto reticente nel rispondere alle domande ansiose dei responsabili del film. Dentro di me pensavo che sarebbe stato mio dovere di bocciare il film, anche per fare un'affermazione di principio, in quanto il Regime, secondo me, non aveva certo bisogno di quelle riesumazioni e di quei lenocinii, che invece potevano suscitare e provocare reazioni dannose. [...] Il film, che seguì un destino normale in Italia, ebbe invece un enorme successo presso le sfere ufficiali in Germania, ove il regista Blasetti e il piccolo protagonista vennero addirittura ricevuti da Hitler con un altisonante contorno di festeggiamenti e di "comunicati". Questo fatto venne rimbalzato in Italia come un solenne rimprovero alla freddezza con cui avevo considerato il film, cercando di farla passare come ignoranza cinematografica e tepidezza o insensibilità politica. È certo che se la censura, secondo i miei criteri, avesse funzionato all'origine, quel film non si sarebbe fatto.<sup>4</sup>

Il film italiano che piace al *Führer*, insomma, non riesce nemmeno a intiepidire Luigi Freddi. Il direttore generale della cinematografia italiana è convinto che lo

---

<sup>3</sup> Ivi, pp.20-21.

<sup>4</sup> Ivi, pp.69-70.

Stato debba sostenere il cinema senza costringerlo a diventare soltanto una cassa di risonanza dell'ideologia fascista. L'argomentazione con cui cerca di dissuadere il produttore Renato Bassoli dal realizzare un'altra pietra miliare del cinema fascista di propaganda, *L'assedio dell'Alcazar* (1940), regia di Augusto Genina, è sottile e rassegnata:

Siete ben sicuro che sussistono tuttora, in Spagna, motivi politici e spettacolari sufficienti a giustificare, e perciò a rendere opportuno, anche dal punto di vista industriale, un'opera filmistica di tal carattere e ed tale mole? [...] Quando una rivoluzione vince essa è costretta ad accogliere il nemico contro il quale ha combattuto, a meno che non lo sopprima interamente, il che è impossibile. E allora l'azione muta di aspetto e di sostanza, diviene costruttiva, e a quel punto ogni rievocazione del passato, se non è più che abile ed opportuna, può costituire un pericolo per la necessaria opera di riunificazione. Comunque non spetta a me giudicare questo lato dell'iniziativa. Ho voluto rilevarlo, poiché mi pare che un tale film, nel momento attuale, non può che riversare il suo massimo interesse sulla Spagna e perciò è ben necessario valutare le possibilità che il film può avere nella Spagna stessa, poiché, nei riguardi dell'estero in genere, io ho forti dubbi sul valore spettacolare di un tale argomento.<sup>5</sup>

Fino al 1938, anno in cui diventa più stretta l'unione tra Mussolini e Hitler, il Fascismo si limita a controllare che i film non promuovano comportamenti immorali e che non presentino situazioni in contrasto con la cultura fascista, ma per il resto preferisce porsi più come osservatore che come padrone. L'immagine cinematografica del fascismo, per riprendere il termine del sottotitolo del libro di Freddi, è *governata*, mentre quella nazista è *diretta*. È evidente che il Regime italiano ha cessato di produrre *rivoluzione* per produrre invece *consenso*, mentre quello tedesco non uscirà se non con la sconfitta dalla spinta propulsiva originaria.

Diverso è il discorso per quanto riguarda l'informazione, che viene proiettata in tutti i cinematografi prima di ogni spettacolo, e alla quale è affidato il compito di mostrare alla popolazione i fasti del regime. Nel 1923 nasce *L'Unione*

---

<sup>5</sup> Ivi, pp.99-100.

*Cinematografica Educativa* (LUCE) per la produzione di documentari e, soprattutto, di cinegiornali. Tutta la produzione LUCE è tesa a fornire al pubblico sia italiano che straniero una documentazione precisa delle imprese e dei successi dell'Italia fascista.

Ma fino al 1931 i cinegiornali sono muti. Vero è che con l'avvento del sonoro, le parole pronunciate enfaticamente e la musica acquistano un'importanza fondamentale nel sottolineare le immagini, ma per lo più sono le parole stesse a dar senso ad immagini spesso banali, magari anche riciclate. Il cinegiornale Luce equivale insomma alla tedesca *Wochenschau*.

È evidente la differenza con l'attenzione, la cura e i mezzi concessi dal Nazismo a Leni Riefensthal per realizzare i film di propaganda che qui esaminiamo: una forma di documentario che difficilmente si potrebbe ritenere soltanto informazione manipolata ai fini di propaganda. In particolare *Triumph des Willens*, pur con il suo modesto sottotitolo *Das Dokument vom Reichsparteitag 1934*, mette l'arte filmica con tutti i suoi mezzi tecnici più aggiornati al servizio della costruzione ideologica del Nazismo e ne diventa parte integrante. In Italia non c'è niente del genere. Nel suo esame della sceneggiatura dell'*Assedio dell'Alcazar*. Luigi Freddi sembra sentirne la mancanza:

Mentre è certo che la parte che abbiamo stabilito di definire *documentaria* (e cioè il fatto vero ricreato con mezzi tecnici e artistici) raggiunge un altissimo contenuto emotivo, [...] la parte fantastica, la parte cioè drammatica in senso spettacolare, la parte infine creata espressamente per legare la rievocazione storica a una vicenda umana di interesse indipendente, mi pare di una debolezza estrema.<sup>6</sup>

In Germania, abbiamo visto invece, il documentario è parte della strategia rivoluzionaria di fabbricazione di un'identità. Chiunque abbia scritto il testo del libro *Hinter den Kulissen des Reichsparteitags-Films* ha descritto in modo dettagliato e convincente le intenzioni innovative di committenza, produzione e realizzazione:

---

<sup>6</sup> Ivi, pp.100-101.

## Künstlerische Gestaltung

Künstlerische Gestaltung des Nürnberger Reichsparteitages durch den Film, so lautete der Auftrag, den mir der Führer zum zweiten Male erteilte.

Im vergangenen Jahr war die Vorbereitungszeit für die gleiche Aufgabe verhältnismäßig kurz, dennoch konnte der „Sieg des Glaubens“ als ein Spiegelbild von der Heerschau der Bewegung im Jahre des Sieges gelten.

Der erste Reichsparteitagfilm von Nürnberg nach dem Siege zeigte schon den Weg an, der für die künstlerische Erfassung eines für unser ganzes Volk historischen Vorganges beschritten werden muß.

Es gilt dabei:

die unvergeßlichen Tage aus der Erinnerung und der unsagbar beglückenden Vorstellungswelt heraus gleichsam in ein neues Tageslicht zu stellen;

das nur noch der gedruckten Überlieferung anvertraute Wort des Führers und seiner Getreuen wird noch einmal geboren;

lebendig formieren sich die Hunderttausende seiner Bewegung noch einmal auf der schimmernden Leinwand. So wie sie nach dem Grundplan einer in der Welt beispiellosen Organisation in Nürnberg aufmarschiert waren. Über allem der Führer!

Über der ungeheuren Symphonie der Menschenmengen, der Marschkolonnen, der Tagungen, der Ehrungen, der Märsche und Kongresse — sein Wort über die Gegenwart — für die Zukunft.

Man könnte angesichts der Bedeutung und Breite dieses Erlebnisses wohl auf den Gedanken kommen, die filmkünstlerische Aufgabe als ein Chronist zu lösen. Unmöglich in der Durchführung!

Ein Chronikfilm des großen Reichsparteitages würde ein paar Abende für seine Durchführung benötigen, er müßte ja Veranstaltung auf Veranstaltung wenigstens in ihrem wichtigsten Teil zusammenfallen. Die „Chronik“ würde aber schon in ihrem Wesen an der Wiedergabe der Nürnberger Ereignisse scheitern — eine Chronik müßte sie durch ihren Abklatsch, durch ihre photographische Treue ermüdend und ernüchternd aneinanderreihen.

Deutlich zeigt ja die „Wochenschau“ bei der Aufnahme unserer nationalen Ereignisse ihren Sinn, der zugleich ihren Wert enthüllt:

Aktuelle Extrakte, naturalistische Ersteindrücke, mehr können und wollen sie nicht geben. Sie sind ohne Frage wertvolle Werbeposter ihrer Darstellungen für das ganze Volk, aber doch begrenzt in ihrer Tiefenwirkung. Schau aus einer Woche — für eine Woche.

Könnte ich mit dem Begriff „Reportage“ einem solchen Erlebnis wie „Nürnberg“ nahekommen?

Reportage bedeutet gefilmte Tatsachen, betonter Bericht. So zu filmen, käme aber dem Sinn der Tage nicht nahe.

Es entspräche weder dem heroischen Stil noch dem inneren Rhythmus des tatsächlichen Geschehens. Ihn aber hat der gestaltende Film aufzuspüren, in sein Laufband zu zwingen und wieder auszustrahlen. Ganz von selbst schält sich aus der inneren Anschauung der Aufgabe der Begriff von der „künstlerischen Gestaltung“.

„Künstlerische Gestaltung des Reichsparteitagfilms 1934“ — so will es der Führer.

Eine Kluft, gedanklich kaum zu überwinden, zwischen dem, was der Laie etwa glaubt, hinter einer solchen Aufgabe vermuten zu können — und was sie in Wahrheit bedeutet. Sie beglückt und belädt mit großer Verantwortung. Sie leitet von sich aus instinktiv zum Richtigen.

Und doch gibt es keine Theorie dafür, aus lieben mit Veranstaltungen angefüllten Tagen, aus einer von 1 1/2 Millionen Menschen überwimmelten Stadt einen künstlerischen Film von 2 Stunden Spieldauer zu schaffen. Da gibt es kein Lehrbuch, keine Richtlinien. Nicht einmal ein Manuskript, wie man es anzupacken hätte, um die einzelnen Tage und ihre bedeutungsvollsten Vorgänge festzuhalten.

Nur das Programm der Nürnberger Tage liegt vor mir.

## *Resa artistica*

La resa artistica del congresso del partito a Norimberga in forma di film - questa la commissione che ho ricevuto dal *Führer* per la seconda volta. L'anno precedente il tempo di preparazione per lo stesso incarico era stato relativamente breve. Ciononostante, *der Sieg des Glaubens* fu visto come l'immagine speculare della parata d'onore del movimento nell'anno della vittoria. Il primo film sul congresso del partito a Norimberga ha già mostrato la via verso la concezione artistica di un evento storico così importante per tutta la nostra nazione. Ciò implicava:

far rivivere nella nuova luce della realtà i ricordi e l'atmosfera indescrivibilmente euforica di quei giorni indimenticabili; la parola del *Führer* e dei suoi fedeli seguaci, che sarebbe stata affidata soltanto alla carta stampata, torna a nuova vita; le centinaia di migliaia di seguaci del suo movimento ritornano schierati sullo schermo luminoso, proprio come avevano marciato nello stadio a Norimberga, secondo il programma di un'organizzazione unica nel mondo.

E soprattutto il *Führer*!

Oltre l'incredibile sinfonia delle moltitudini e delle colonne in marcia, oltre le convenzioni e le dediche, le marce e i congressi, la sua parola, oltre il presente, per il futuro. In considerazione dell'importanza e della vastità dell'evento, si sarebbe potuto interpretare il compito della resa artistica come quello di una semplice cronaca. Ma questo sarebbe stato irrealizzabile!

La produzione di una cronaca del grande Congresso del partito avrebbe richiesto alcune sere di lavoro poiché al minimo avrebbe dovuto riassumere gli aspetti più importanti di un fatto via l'altro. Nel riferire i fatti di Norimberga, una cronaca, per la sua stessa natura, sarebbe stata un fallimento, perché mettere in fila degli eventi sarebbe sembrato ripetitivo, la fedeltà fotografica noiosa e banalizzante.

Nel filmare eventi nazionali, i cinegiornali mostrano chiaramente il loro scopo evidenziando al tempo stesso le loro caratteristiche: non possono e non intendono mostrare niente di più che brani scelti, prime impressioni naturalistiche. Sono indiscutibilmente forme di propaganda importanti per ciò che presentano a un'intera nazione, ma sono limitati nella loro capacità di realizzare un effetto più profondo. I *Wochenschauen* mostrano una settimana - e una settimana durano. Potevo io adottare il concetto di *reportage* nell'avvicinarmi a un'esperienza come quella a Norimberga? Il *reportage* significa mettere i fatti sulla pellicola, una relazione con una colonna sonora. Girare un film in quel modo, tuttavia, sarebbe stato cosa ben diversa

dall'afferrare il significato di quei giorni. Non avrebbe corrisposto allo stile eroico e al ritmo interiore di ciò che avveniva. Ma stile eroico e ritmo interiore era proprio quello che un film creativo doveva scoprire, catturare nella sua colonna sonora e ritrasmettere. L'interpretazione interiore di questo compito detta di per sé il significato di "resa artistica".

"La resa artistica del congresso del partito di 1934" - questo è ciò che il Führer desidera. Un abisso, quasi insormontabile nel pensiero, fra quello che un non addetto ai lavori penserebbe di trovare in un simile compito - e ciò che esso significa in realtà. Dà grande soddisfazione e comporta il peso di una grande responsabilità. Conduce da sé verso la giusta soluzione.

Ma non esiste nessuna teoria su come girare un film artistico di due ore su sette giorni densi di eventi, in una città che brulica di un milione e mezzo di persone. Non c'è modello, non ci sono linee guida. Neppure un brogliaccio su come procedere per fissare le singole giornate con i relativi eventi più importanti.

Ho davanti a me soltanto il programma del Congresso di Norimberga.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Riefensthal, Leni: *Hinter den Kulissen des Reichsparteitags-Films*, cit., pp. 11-12.