

Scenografie di massa

La regia e la scenografia dei congressi del N.S.D.A.P. a cui Leni Riefensthal dedica i due documentari *Der Sieg des Glaubens* e *Triumph des Willens* hanno un autore ben preciso: Albert Speer. Nato nel 1905 a Mannheim in una famiglia borghese di mentalità liberale, Speer seguì le orme del padre studiando architettura prima a Karlsruhe e poi a Berlino. Qui divenne assistente di Heinrich Tessenow, uno degli innovatori dell'architettura tedesca, ostile sia all'asciuttezza del razionalismo puro sia alla ridondanza dell'architettura guglielmina. Speer fu il massimo teorico dell'architettura del Terzo *Reich* e realizzò una serie d'opere in stile neoclassico, in particolare la nuova cancelleria di Berlino e l'assetto urbanistico e architettonico della capitale, che la rese adatta ad assumere il ruolo di centro dell'impero che Hitler aveva in mente di realizzare. A Norimberga progettò la Piazza delle Adunate e dei Congressi Nazisti.

Albert Speer aderì al partito nazionalsocialista nel gennaio 1931. Fu subito dopo la presa del potere che Hitler lo scelse per organizzare le manifestazioni di massa del partito. Sono queste un'importante novità della propaganda nazista, fonte e ispirazione per la scelta delle immagini nei documentari della Riefensthal. Nei titoli di testa di *Der Sieg des Glaubens* leggiamo chiaramente il nome di Albert Speer, mentre in *Triumph des Willens* l'indicazione non è nei titoli, ma la troviamo all'interno del controverso libro fotografico sul film:

Die Entwürfe für die architektonische Ausgestaltung des Reichsparteitages schuf Arkitekt Albert Speer und fürte sie zusammen mit dem Hochbauamt der Stadt Nürnberg durch.¹

Sono forme di comunicazione nuove o mai prima così curate che non sfuggono a chi studia il sorgere del Nazismo e le sue scelte oggi si direbbe "di immagine". Osserva Furio Jesi:

¹ Ivi, p. 8.

Se si esamina il monumentale apparato iconico e mitologico del Nazismo, ora, a quarant'anni di distanza, quando immagini e voci sono necessariamente percepibili solo per il tramite di una sorta di stilizzazione spettrale come quella della pagina scritta o della fotografia, della colonna sonora di un film, si ha l'impressione che di là dall'esibizione di sicurezza e di forza (sicurezza e forza che spesso esistevano molto concretamente), sia avvertibile quella che un cultore di simboli definirebbe perdita del centro. I documenti delle parate di Norimberga, il film sulle Olimpiadi di Berlino, i progetti architettonici di A. Speer, le testimonianze di tutte le massicce e scenografiche esibizioni della compattezza, della violenza e della eternità del regime, presentano un carattere di rituali di «fondazione» difensivi. Dalle strutture architettoniche all'uso dei lunghi labari con la svastica, dai moduli di disciplinatissima ripartizione coreografica delle masse al periodare di uno scrittore nazista «colto» come E. G. Kolbenheyer, si impongono formule bidimensionali, da fondali di teatro, che mirano a creare ex novo una terza dimensione, uno spessore di veridicità sacrale, anziché a esibire uno spessore preesistente. [...]

Le indagini svolte subito dopo la guerra su un gruppo di alti ufficiali delle SS, il non molto che è affiorato dai documenti superstiti delle organizzazioni collegate alle SS e dai verbali del processo di Norimberga, permettono di cogliere nella mitologia nazista una polarità Occidente-Oriente entro la quale i responsabili carismatici del vero germanesimo sembrano ribaltare i temi della propaganda guglielmina nel '14 (la Germania aggredita innocente, la congiura dell'Intesa contro una nazione, o meglio un popolo ancora all'inizio della conquista di una sua solida fisionomia « spirituale » e di uno spazio a essa adeguato) e della Germania ulteriormente pugnalata a Versailles, nel quadro di un popolo che incarna l'autenticità dell'uomo occidentale, indebolito tragicamente da una carenza « spirituale » di tutto l'Occidente, e tuttavia depositario di quei germi o di quelle virtù eroiche che lo inducono a lottare per la riconquista del «centro» metafisico e materiale della storia.²

A Albert Speer dedica un saggio Elias Canetti, il pretesto sono le *Erinnerungen* dell'architetto :

Va comunque notato l'istintivo talento di Speer, fin dall'inizio della sua carriera, nel progettare enormi bandiere e disporle in modo particolare.³

² Jesi, Furio: *Cultura di destra*, cit., pp. 60-67.

³ Canetti, Elias: *Hitler secondo Speer* (1971), in *La coscienza delle parole*, Milano, Adelphi, 1984, p.258 (traduzione di Furio Jesi di: Canetti, Elias: *Das Gewissen der Worte*, München-Wien 1976).

Non è una semplice recensione: Canetti presenta addirittura il suo studio come un'applicazione delle nozioni teoriche di *Massa e potere* a una figura ben precisa che ci è ancora abbastanza vicina da consentire a chiunque di verificare l'utilità di quelle nozioni.⁴

Vediamo allora che cosa i tipi di massa identificati da Canetti ci possono insegnare sulle scenografie di Speer e sulle inquadrature e le scelte registiche di Leni Riefensthal:

Gli edifici di Hitler sono destinati ad attrarre e a contenere le più grandi masse possibili. Mediante la creazione di tali masse egli è riuscito a ottenere il potere, ma sa con quanta facilità le grandi masse tendano a dissolversi. Prescindendo dalla guerra, ci sono solo due mezzi per contrapporsi alla dissoluzione della massa. Uno è la sua *crescita*, l'altro è la sua regolare *ripetizione*. Da empirico della massa, Hitler ne conosce le forme e i mezzi.

In enormi piazze, tanto grandi che difficilmente si possono riempire, si dà alla massa la possibilità di crescere: la massa resta aperta. L'entusiasmo della massa, questo a Hitler importa soprattutto, aumenta con la sua crescita. Tutto ciò che altrimenti serve alla formazione di tali masse: bandiere, musica, unità in marcia che fungono da cristalli di massa, ma in particolare la lunga attesa dell'apparizione del personaggio principale - tutto ciò è ben noto a lui e ai suoi aiutanti. Non è necessario darne qui una descrizione dettagliata. Riguardo al tipo dei progetti edilizi e all'intenzione di formare una massa aperta, è importante sottolineare che tale massa ha la possibilità di crescere.⁵

Se questo vale per le sfilate e le adunate all'aperto, che coinvolgono l'intera popolazione, occorre considerare in modo differente le conclusioni dei congressi alla *Luitpold Arena*: qui infatti si tratta di masse sì ampie, ma chiuse e circoscritte. Lo scopo infatti non è più quello di attirare masse crescenti, ma di coltivare *cristalli di massa*. Ecco che cosa intende con questo termine Canetti nella sua opera più importante, *Masse und Macht*:

⁴ Canetti, Elias: *La coscienza delle parole*, Milano, Adelphi, 1984, p. 12 (traduzione di Furio Jesi di: Canetti, Elias: *Das Gewissen der Worte*², München-Wien 1976).

⁵ Canetti, Elias: *Hitler secondo Speer* (1971), in *La coscienza delle parole*, cit., pp. 243-244.

Definisco cristalli di massa quei piccoli e rigidi gruppi di uomini, ben distinti gli uni dagli altri e particolarmente durevoli, che contribuiscono alla formazione delle masse.

È importante che si possano osservare globalmente tali gruppi, cogliendoli in un solo sguardo. La loro *unità* conta molto più della loro grandezza. La loro attività dev'essere nota, occorre sapere a cosa essi servano. Un dubbio sulla loro funzione li priverebbe d'ogni senso; nella migliore delle ipotesi, essi rimangono sempre uguali a se stessi. Dovrebbero essere inconfondibili. Sono loro molto opportuni una divisa o un determinato luogo d'azione.

Il cristallo di massa è *durevole*. Esso non altera mai la propria grandezza. Coloro che vi appartengono sono addestrati nella loro attività o nel loro modo di concepire le cose. Essi possono avere funzioni suddivise, come in un'orchestra, ma è importante che si manifestino come insieme. Chi li vede o li sperimenta deve sentire innanzitutto che essi non si disgregheranno mai. La loro vita all'esterno del cristallo non conta. Anche quando si tratta di una professione, come nel caso dei musicisti d'orchestra, non si penserà mai alla vita privata: essi sono l'orchestra. In altri casi essi vestono l'uniforme e si presentano solo così tutti insieme. Appena levata l'uniforme, sono uomini completamente diversi. Soldati e monaci si possono definire la forma più importante di questo tipo. Nel loro caso l'uniforme significa che gli appartenenti a un cristallo *abitano* insieme; anche se essi si presentano isolatamente, si pensa sempre alla salda unità cui appartengono: il convento o il reparto dell'esercito. La chiarezza, l'isolamento e la costanza del cristallo, spiccano paurosamente dalle agitazioni all'interno della massa. Il processo di crescita rapida e incontrollata, e la minaccia di disgregazione, che conferiscono alla massa la sua singolare irrequietezza, non agiscono all'interno del cristallo. Anche nella massima eccitazione, il cristallo risalta sempre nella massa. Qualunque massa esso provochi e in qualsiasi misura ne sia assorbito, non perderà mai del tutto il senso della sua individualità, e si ristabilirà subito dopo la disgregazione della massa stessa.⁶

I "cristalli di massa" che gremiscono ordinatamente la *Luitpold Arena* assistono a un rito che rafforza la loro fede. Gli spettatori dei film di Leni Riefensthal, soprattutto di *Triumph des Willens*, sono potenzialmente masse aperte messe in contatto con un fortissimo nucleo di cristalli di massa lì rappresentato per

⁶ Canetti, Elias: *Massa e potere*, Milano Adelphi, 1981, pp. 88-89 (traduzione di Furio Jesi da: *Masse und Macht*, Hamburg 1960).

attirarle e trattenerle nell'incantesimo della ritualità del N.S.D.A.P. e della nuova Germania.

Da un punto di vista spaziale, le masse che partecipano ai congressi si muovono e si vedono disposte secondo linee orizzontali, mentre la dimensione verticale, il contatto con la trascendenza, spetta alle bandiere, ai labari, agli oratori, primo tra tutti il *Führer*, che non è più soltanto un simbolo, è il Partito stesso, la Germania stessa.

Osserva Susan Sontag:

Il trionfo della volontà usa ampie e sovraffollate riprese di massa alternate con primi piani che isolano una sola passione, una singola perfetta sottomissione: in una zona temperata alcune persone in uniforme si stagliano nette, si raggruppano in vari modi come se stessero cercando la perfetta coreografia per esprimere il proprio vassallaggio. In *Olympia*, il più ricco visivamente dei suoi film (usa sia i movimenti verticali dei film sulla montagna che i tipici movimenti orizzontali del *Trionfo della volontà*), alcune figure tese e succintamente coperte inseguono una dopo l'altra l'estasi della vittoria, incoraggiati da file di compatrioti sulle gradinate, tutti sotto lo sguardo immobile del benevolo Superspettatore, Hitler, che consacra lo sforzo con la sua presenza allo stadio. (*Olympia*, che avrebbe potuto benissimo intitolarsi *Il trionfo della volontà*, sottolinea che non esistono vittorie facili)⁷.

La massa scorre orizzontalmente, ma ciascuno degli uomini che la compone aspira alla dimensione verticale. I tedeschi sono più dotati per la dimensione verticale, l'armonia, che per quella orizzontale, la melodia. Siamo ora in una partitura musicale. C'è uno scrittore tedesco, Thomas Mann, che in tutta la sua opera letteraria e politica non smette mai di riflettere sui tedeschi, sulla loro musica e sulla misteriosa inclinazione negativa del loro sentimento nazionale:

Il rapporto del Tedesco col mondo è astratto e mistico, vale a dire musicale: è il rapporto di un professore sfiorato dallo spirito demoniaco, ma pur sorretto dall'orgogliosa coscienza di essere superiore al mondo per "profondità".

⁷ Sontag, Susan: *Fascino fascista*, in Sontag, Susan: *Sotto il segno di Saturno*, cit., pp. 72-73.

In che cosa consiste tale profondità? Appunto nella musicalità dell'anima tedesca, in ciò che si chiama la sua interiorità, cioè nella scissione tra l'elemento speculativo e quello politico-sociale dell'energia umana e nella piena prevalenza del primo sul secondo. L'Europa lo ha sempre sentito e ne ha anche avvertito l'aspetto mostruoso e infelice. [...] [Balzac] nel *Cousin Pons* dice del musicista Schmuccke, una magnifica figura: "Schmuccke, il quale come tutti i Tedeschi era molto forte in armonia, strumentava gli spartiti di cui Pons forniva le voci per canto". È vero: i Tedeschi sono prevalentemente musicisti della verticale e non dell'orizzontale, son più grandi maestri dell'armonia, nella quale Balzac introduce il contrappunto, che non della melodia, sono più strumentalisti che esaltatori della voce umana, molto più rivolti all'aspetto dotto e spirituale della musica che non a quello canoro che dà gioia al popolo. Essi hanno dato all'Occidente non voglio dire la sua musica più bella e più socialmente affratellante, ma la sua musica più profonda e più significativa, ricevendone in cambio gratitudine e gloria. L'Occidente ha intanto intuito, e intuisce oggi più forte che mai, come simile musicalità debba essere pagata a caro prezzo in altra sfera: in quella politica, nella sfera della convivenza umana.⁸

Se le caratteristiche del Tedesco, così come è visto dagli altri e come vede, nei casi di maggiore lucidità, se stesso, fino ai primi decenni del ventesimo secolo si ritrovano nella loro forma più pura e concentrata nella musica, esse proprio a partire dai documentari voluti dal partito nazista e realizzati con talento e partecipazione da Leni Riefensthal, cominciano a filtrare, nel bene e nel male, nel cinema. Leni Riefensthal è il direttore d'orchestra ideale per la nuova, dirompente arte-spettacolo, la nuovissima dimensione artistica che a partire dagli anni trenta è diventata un ibrido visivo-sonoro, non più solo il *Wort-Ton-Drama* wagneriano, ma un *Bild-Ton-Wort-Drama* dagli sviluppi imprevedibili. Attraverso la grammatica che via via scopre, elabora o inventa, Leni Riefensthal, proprio come un musicista tedesco, è per i tempi nuovi l'interprete geniale e controversa della figura perdurante di una gente che ama troppo l'abbandono romantico e troppo poco la grigia razionalità, che aborrisce i piccoli commerci e preferisce il male alla mediocrità dei compromessi, la tragedia alla democrazia.

⁸ *La Germania e i Tedeschi* (1945). In Mann, Thomas: *Scritti storici e politici*. Milano, Mondadori, 1957, pp.546-547.