

# BIOPOLITICA E CORPO NEL CINEMA NAZISTA

Il trionfo dell'an-estetizzazione

---

Raissa BARONI

**ABSTRACT** • *Biopolitics and the Body in Nazi Cinema*. From the logocentric culture to the visual culture, the cinema has gained its emancipation as most powerful and important of arts, especially due to the totalitarian strategies that used it toward an aestheticization of politics to control the masses. The following is an analysis of the effects of the totalitarian Nazi power on the body, conducted by means of the German film *Triumph of the will* by Leni Riefenstahl. On the one hand, through the concept of microphysics of power and the implications of the techniques of the body will be explained how the bio-power works and circulates; on the other hand, this study shows how the viewing of a film can activate the mirror-neurons in our brain and implicate the mimetic desire and the social mimetism.

**KEYWORDS** • Visual culture; Aestheticization of Politics; Microphysics of Power; Techniques of the Body; Nazi Cinema

Negli anni Venti, quasi trent'anni dopo la prima proiezione cinematografica dei fratelli Lumière, Béla Balázs – uno dei pionieri dei *visual culture studies* – parlando di *visuelle Kultur*, inizia ad analizzare il ruolo e l'impatto del cinema nella società del Novecento, per comprendere come esso abbia cambiato la nostra percezione della realtà (BALÁZS 2008). Egli aveva intuito, infatti, il nodo culturalmente epocale che ha contraddistinto il XX secolo, ovvero il passaggio da una cultura logocentrica ad una cultura iconocentrica, nella quale l'immagine ottiene il primato sulla parola, con il graduale riconoscimento del cinema come arte e mezzo espressivo autonomo. La cultura visuale ha portato con sé un desiderio di guardare, un piacere ed un fascino nell'osservare lo scorrere delle immagini su uno schermo, per effetto di quello che Sorlin chiama il miraggio del "vedere", ovvero l'illusione di un'oggettività data dall'occhio tecnologico della macchina da presa (SORLIN 2013: 44). Una svolta, questa, che si è definitivamente consolidata grazie al progresso tecnologico e alla possibilità di ri-produrre tecnicamente, meccanicamente e serialmente le immagini, come poi, negli anni Trenta, Walter Benjamin scrive nel suo più celebre saggio (BENJAMIN 2014), giungendo a definire "estetizzazione della politica" quel modo distratto di fruizione delle immagini e dell'arte da parte delle masse, e non disgiungendo il pensiero filosofico dal contesto nel quale stava vivendo: il totalitarismo in Germania. Il potere totalitaristico del nazionalsocialismo si avvale del cinema come "l'arma più forte", seguendo le orme avanguardiste di Lenin e poi di Mussolini, che per primi adottarono strategicamente tutti i media, dalla stampa alla radio al cinema, per le medesime finalità di assoggettamento politico.

L'intento di questo studio è quello di evidenziare, con un approccio transdisciplinare e con il supporto di un film emblematico del cinema nazista, *Il trionfo della volontà* (*Triumph des Willens*, 1935) di Leni Riefenstahl, in che modo e in quale misura questo passaggio alla cultura

visuale abbia individuato il corpo come mezzo di espressione – verrebbe da dire *sintomatica* – delle istanze sociali e politiche del potere. Il corpo, reduce di una cultura millenaria dell'Occidente che lo ha considerato, dalla filosofia di Platone in poi, “prigione dell'anima”, è diventato il ricettacolo dei sintomi di un potere bio-politico. Dunque, l'intento di questo lavoro è quello di esaminare gli invisibili rapporti di forza che incidono sul corpo e, attraverso questo, su percorsi cognitivi obbligati a livello individuale e sociale. Si ritiene che l'approccio transdisciplinare sia il più adatto a spiegare fenomeni complessi che intrecciano i temi della rappresentazione cinematografica con la storia, il contesto politico, la filosofia, gli studi antropologici, sociologici, psicologici e delle neuroscienze. La pretesa non è quella di esaurire questioni vaste e trasversali, bensì di tracciare un quadro che tenga in considerazione diversi fattori e la loro interrelazione, per dare conto della complessità del discorso biopolitico sotteso al cinema di un regime totalitario. L'estetica del nazismo si è espressa attraverso una fitta produzione cinematografica, favorendo una circolazione di modelli di corporeità e di istanze propagandistiche che è stata efficace anche grazie alle peculiari modalità di fruizione del cinema, che hanno agevolato la diffusione degli effetti an-estetizzanti di tali modelli.

### **Estetizzazione della politica**

In quanto potere “totale” e totalizzante, il totalitarismo esercita un controllo centralizzato al quale è impossibile sottrarsi, poiché dispiegato in ogni ambito della vita sociale e culturale con la mobilitazione della società all'insegna di un'ideologia, con l'esclusione sociale, la discriminazione e la persecuzione, l'eliminazione, la segregazione e l'isolamento dell'individuo dalla vita pubblica e politica. Non solo, ma, come analizzato da Arendt (ARENDR 2004), il potere totalitario si spinge capillarmente fino all'estraniamento dei soggetti per mutarli in automi obbedienti e mutarli nel corpo, privandolo di qualsiasi slancio istintivo.

I totalitarismi europei d'inizio '900 hanno avuto un ruolo centrale come promotori, per le masse, di mezzi di espressione che mirassero alla conservazione dello *status quo* – Benjamin ne parla nei termini marxisti di conservazione «dei rapporti di proprietà» (BENJAMIN 2014: 36). Ovvero, «il fascismo cerca di fornire» alle masse «una *espressione* nella conservazione» dei rapporti di proprietà; «Il fascismo tende conseguentemente a un'estetizzazione della vita politica» (BENJAMIN 2014: 36), la quale ha determinato, invece che una possibilità di espressione con riscontri effettivi, un confinamento della politica nell'immaginario, con la privazione, per il singolo, del sé politico nella società. Questa spoliatura e questa astrazione, insieme ai sistemi di controllo e sorveglianza, hanno avuto un effetto sintomatico sul corpo, il quale ha subito le pressioni culturali e sociali accogliendo in sé e su di sé le istanze del potere e dell'ideologia. Il corpo è stato, così, plasmato sulla base di una mancanza – di effettività, a causa della traslazione dal piano reale a quello immaginario –, e investito in altre modalità di espressione, più utilitaristiche, nelle quali sentirsi valorizzato: il combattimento, lo sport e l'adozione di gesti rituali e liturgici, primo su tutti il saluto romano obbligatorio, in segno di aderenza e devozione. Peculiarità del totalitarismo nazista, infatti, è stata la volontà di costruire l'ideale-tipo di un *Übermensch*, contrapposto agli *Untermenschen* (ENZI 2012: 406), che fosse di razza ariana, valoroso e rispondente ai canoni di perfezione estetica e moderazione morale della *kalokagathìa* greca, nonché un corpo docile e disciplinabile, che risultasse utile in guerra e in società.

*Tutti gli sforzi in vista di un'estetizzazione della politica convergono verso un punto. Questo punto è la guerra. La guerra, e la guerra soltanto, rende possibile fornire uno scopo ai movimenti di massa di grandi proporzioni, previa conservazione dei tradizionali rapporti di proprietà. [...] soltanto la*

---

guerra permette di mobilitare tutti i mezzi tecnici del presente, previa conservazione dei rapporti di proprietà (BENJAMIN 2014: 36-37).

Gli sforzi relativi all'estetizzazione della politica hanno comportato un'addomesticazione dell'immaginario e uno spostamento degli obiettivi politici verso l'esterno, a favore di un mantenimento del consenso interno.

Cogliendo l'importanza di una manipolazione pervasiva, i totalitarismi hanno anticipato alcune strategie capitalistiche che hanno riguardato il *boom* economico degli anni Cinquanta e Sessanta. Attraverso l'industria delle immagini, infatti, essi hanno promosso non solo «quell'«estetizzazione della politica» che rappresenta il nazismo (secondo Walter Benjamin)» (EISENSCHITZ 2001:12), ma anche quella che Morin chiamerà poi «ideologia della felicità» (MORIN 2017), che, retrospettivamente, ci sembra germogliata dal seme della mistificazione totalitaria. Se con tale concetto Morin si riferisce ad un'ideologia improntata ad un certo ideale di perfezione umana – bellezza, amore romantico, giovinezza, benessere economico – veicolata dalla produzione hollywoodiana, notiamo come già nel nazismo vennero esaltati come canoni positivi e modelli di corporeità utili all'ideologia la purezza della razza, il culto del corpo e del *Volk*, lo sport, la famiglia, l'igiene e la rinascita della nazione nello spirito germanico.

Questi ideali diffondevano la *Weltanschauung* del regime per ottenere una completa aderenza ideologica delle masse e una base di valori positivi comune a tutta la popolazione. L'individuo sentiva, così, di condividere un'esperienza non più individuale, ma partecipe dello *Zeitgeist*: la condivisione permetteva al biopotere di stringere le maglie su una massa che si fa forza e crea forza in quanto entità autonoma.

La propaganda politica anela al controllo della mente, del linguaggio, dello sguardo, dell'aspetto e dei comportamenti dell'uomo: di tutte le espressioni del corpo, se consideriamo quest'ultimo come «la fonte principale della consapevolezza pre-riflessiva di sé e degli altri e [...] la sorgente non ulteriormente riducibile dell'esperienza di noi stessi e del nostro rapporto col mondo» (GALLESE, GUERRA 2015: 36). Quello dittatoriale è un biopotere che si occupa delle qualità biologiche del vivente e agisce sul corpo, asservendolo ad una strategia politica e trasformandolo in una superficie da inscrivere. La dimensione biologica è diventata, così, oggetto sia del sapere scientifico, quindi oggettivata, che del biopotere, che, mentre *de-cideva* la vita dell'uomo, lo ha allontanato da una parte della sua natura: il vivente è stato, in misura sempre maggiore, disgiunto dal corpo, cioè privato della sua componente vitale naturale e universale (*zoè*), a favore della vita intelligente e razionale, individuale (*bios*), in un'antitesi dualistica corpo-sensi e anima-idee, dove il secondo dei due termini è stato storicamente nobilitato dalla meta-fisica (GALIMBERTI 2000). Dell'uomo moderno, infatti, come affermava Foucault, è stata costantemente disprezzata e nascosta la parte animale riguardante la carne, i bisogni contingenti, il piacere, la materialità e l'istinto; il biopotere ha alimentato un'ideologia dell'utile che educa alla mancanza, al desiderio senza piacere, *all'époque* e all'astensione del buon senso di fronte ai calcoli del profitto e alla normatività del potere. Il corpo politico è un prodotto della razionalità strumentale, nella misura in cui, amministrando la società in vista dell'utilità, essa si ramifica verso la razionalizzazione, la burocratizzazione, dispiega i mezzi dell'«ingegneria sociale» (BAUMAN 1992: 22), liberando l'individuo dalla responsabilità delle sue azioni. Nell'antitesi platonica *sema/soma*, in cui il corpo è un peso che grava sull'anima, si è dimenticato che l'intelletto, per quanto si spinga «oltre la natura», abbia una matrice cellulare, di neuroni e sinapsi all'interno di un corpo vivente. Allo stesso modo, dal positivismo in poi, si è disgiunto la ragione oggettiva da quella soggettiva (HORKHEIMER 1962), la scienza dall'etica e i giudizi di verità dai giudizi di valore, portando la scienza a favorire una perdita di significati (HUSSERL 1968: 205) e a professare come dogmi discorsi pseudo-scientifici, come quello sull'esistenza delle razze nell'Ottocento. Per problematizzare il rapporto tra la biopolitica e il

corpo abbiamo bisogno di raccogliere tutti gli elementi e reintrodurli in un quadro complesso; ecco, allora, perché Morin prova a concepire una biopolitica positiva in chiave umanistica, una politica *per l'uomo* e “a misura d'uomo”, che riallacci il legame antico tra fisica e metafisica, tra anima e corpo, tra spiritualità e materialità. Allo stesso modo, Foucault auspica la messa in atto di una strategia di resistenza sfuggente al potere, capace di smascherare la potenza del potere e di disattivarlo attraverso l'impegno etico, una prassi teoretica di critica che lavori con altrettanta cura, quanta è quella della disciplina. Benjamin, invece, propone l'inversione dei termini “estetizzazione della politica” in “politicizzazione dell'arte” per rovesciare concettualmente l'operazione demagogica compiuta dal nazismo in una presa in carico, da parte dell'estetica, di valori politici positivi e costruttivi:

La sua autoestraniazione [dell'umanità, *N.d.A.*] ha raggiunto un livello che le permette di vivere il proprio annientamento come un godimento estetico di prim'ordine. *Così stanno le cose riguardo all'estetizzazione della politica che il fascismo persegue. Il comunismo gli risponde con la politicizzazione dell'arte* (BENJAMIN 2014: 38).

### **Tecniche di uni-formazione**

Il Reich ha saputo sfruttare sapientemente il mezzo cinematografico per perseguire il livellamento delle coscienze delle masse, ovvero per attuare capillarmente la politica della *Gleichschaltung*. L'allineamento ideologico, fondamentale per sostenere il potere totalitaristico, viene favorito con l'accettazione collettiva dell'appartenenza a un gruppo ben definito. Questo meccanismo di inclusione presuppone, però, anche l'esclusione, giacché l'identità, così come la cultura, si costituisce soltanto nella relazione intersoggettiva e interculturale: l'esistenza, cioè, di uno o più gruppi antagonisti attraverso i quali definirsi per contrasto e mediante il confronto. Com'è noto, la propaganda di arianizzazione, specialmente dei giovani, e di estromissione degli ebrei (e di Rom, Sinti, omosessuali, disabili e di chi era ritenuto inadatto alla sopravvivenza) dalla vita sociale, è stata l'apice di una strategia di potere di questo tipo.

La propaganda di livellamento ha agito per mezzo del corpo e sul corpo coinvolgendo quelle che Mauss chiama “tecniche del corpo” ed esercitando un vero e proprio somato-potere: «Il controllo sugli individui non si effettua soltanto attraverso la coscienza o l'ideologia, ma anche nel corpo e con il corpo. [...] Il corpo è una realtà bio-politica» (FOUCAULT 1997: 222). Le tecniche del corpo sono quei «modi in cui gli uomini, nelle diverse società, si servono, uniformandosi alla tradizione, del loro corpo» (MAUSS 1991: 385). Queste tecniche regolano i nostri comportamenti perché, attraverso le esperienze, gli individui interiorizzano un sistema di collegamenti simbolici, morali e intellettuali, per cui le azioni del nostro corpo che ci sembrano naturali, come bere o nuotare, sono in realtà atti “naturalizzati” e prodotti sociali e culturali, giacché largamente diffusi nella nostra società e nella nostra cultura, dove si costruiscono relazioni all'insegna del desiderio mimetico (GIRARD 2002) e del mimetismo sociale. Il meccanismo imitativo, che accomuna biologicamente gli individui, presiede alla socializzazione e alla conoscenza e fa sì che la persona, attingendo ad un ideale astratto (qui l'ideale etnocentrico dell'ariano puro) e sulla base della sua percezione della realtà e della sua eredità culturale, imiti un modello dato o sperimentato come “di successo”. Il concetto di *mimesis* si basa, infatti, sulle analogie, tra il soggetto e ciò che il soggetto percepisce: così, nel caso di un linguaggio audiovisivo portatore delle istanze dominanti, uno spettatore instaurerà delle analogie tra ciò che vede e ciò che costituisce il suo bagaglio di esperienze e di valori (GALLESE 2009: 7).

Il pensiero mimetico si attua, a livello della psiche, grazie alla presenza nel nostro cervello dei neuroni-specchio, o “sistemi mirror”. Preposti all'apprendimento e sollecitati dalla visione del movimento, essi agiscono sul corpo e si traducono nella mente in stati emotivi. La loro importanza è dovuta al fatto che «hanno permesso di scoprire un meccanismo funzionale neurofisiologico che per la prima volta mostra la connessione tra due individui diversi, mappando le azioni dell'uno sul sistema motorio dell'altro» (GALLESE, GUERRA 2015: 36). Poiché chiamano in causa la sfera dell'intersoggettività, e in particolare «le forme di intersoggettività mediata, proprie della finzione narrativa, come quella del film» (GALLESE, GUERRA 2015: 58), il cinema riesce a trascinare la soggettività dello spettatore in una simbiosi: da una parte, tende ad integrare lo spettatore nel flusso del film, mentre dall'altra, integra il flusso del film nel flusso psichico dello spettatore (MORIN 1982: 110-111). Grazie ai neuroni-specchio, infatti, durante la visione si attivano i meccanismi inconsci dell'identificazione e della proiezione (MUSATTI 2000). L'identificazione permette all'individuo di assumere, nella sua psiche, l'interiorità di un'altra persona (e quindi anche di un personaggio del film), consentendogli l'introyezione dei comportamenti e dei modi di fare dell'altro e, dunque, di plasmarsi. Il livello di investimento dell'interiorità altrui varia a seconda delle barriere e delle difese psichiche di ognuno; nei soggetti più giovani o impreparati, l'identificazione protratta sfocia nella suggestione, mediante la quale i comportamenti assunti nell'immaginario si traspongono anche sul piano del reale. Processo complementare all'identificazione è la proiezione, grazie alla quale il soggetto attribuisce all'altro la propria interiorità, con un peculiare effetto catartico, di liberatorio distacco dalle passioni, specialmente nel film, in quanto spazio dell'immaginario e luogo fittizio, dove lo spettatore può sfogare quelle pulsioni primarie che non sarebbero accettate nella realtà (SIMONIGH, TERMINE 2003: 163-164).

Il cinema, dunque, in quanto luogo privilegiato per concentrarsi sulla visione e per attivare lo scambio del flusso psichico dello spettatore con l'immaginario, è stato uno strumento potentissimo, capace di condizionare l'emotività e le risposte cognitive del pubblico. L'industria cinematografica ha potuto promuovere le istanze naziste mostrando, in maniera subdola, e per questo con una perniciosità elevata, quali fossero i modelli di comportamento più appropriati nel contesto totalitario, e si è fatta sostenitrice del modello di “arianità” proposto dal Terzo Reich in maniera efficace, poiché rappresentante emblematica dello spirito della nazione, sin dalle prime produzioni nello speciale clima collaborativo del *Filmwelt*. Esempio, nell'ambito delle strategie cinematografiche adottate da Hitler (e Goebbels), è il film sul congresso del partito nazionalsocialista svoltosi a Norimberga nel 1934. Insieme ad *Olympia* (1938), *Il trionfo della volontà* è stata la massima espressione dell'opera registica di Leni Riefenstahl durante gli anni del nazismo; ma, al contrario del film sui giochi olimpici di Berlino del 1936, che si pone come il suo “testamento estetico” attraverso l'esplorazione delle potenzialità plastiche del corpo nello sport, *Triumph* mette in luce la regista come «una straordinaria interprete non solo delle esigenze tecniche, ma anche del nucleo ideologico profondo della propaganda nazista e della sua aspirazione al dominio delle masse» (MUZZIOLI, FORMACINEMA: 1). Questo film, infatti, si presenta come

una straordinaria rappresentazione del nazismo, dei suoi capi, della sua organizzazione, della sua forza interna. [...] ciò che le immagini mostrano è l'estetica del nazismo: la sua immagine esteriore, fatta di labari e bandiere, divise e sfilate, saluti e canti, parole d'ordine e volti e sguardi radiosi (RONDOLINO 2006: 174).

In continua oscillazione tra la rappresentazione dei caratteri estetici dell'ideale-tipo bianco, biondo, vigoroso e di proporzioni armoniche, e l'ostentazione di un potere dilagante e organizzato, possiamo parlare di *Triumph* come di «un film che organizza la visione, l'ascolto, e

la partecipazione dello spettatore immettendoli in un rituale il cui obiettivo è appunto l'affermazione e il perpetuamento dei principi basilari del nuovo Reich e della nuova politica» (QUARESIMA 1984: 66). Non solo, poiché esso «documenta un *fatto sociale totale*, come direbbe, forse, Marcel Mauss, perché il testo esprime il tentativo di costruire una cosmogonia, e di trasformarla in una architettura politica» (ROSSETTI 2000: 231). Grazie a questo film, la cinepresa del regime si immette in quello spazio ideale dell'“altrove” per indirizzare lo spettatore verso i sistemi di pensiero più funzionali all'efficienza e alla razionalizzazione e le pratiche più virtuose secondo i fini della ragione strumentale e di una *Gleichschaltung* collettiva, con un modello di corporeità che viene proposto-impuesto, attraverso la rappresentazione cinematografica, come autorevole e ricco di valori positivi nella società nazista. Come abbiamo detto, la visione sollecita i sistemi *mirror*, che mettono in moto il pensiero mimetico di ognuno, in base al quale le azioni individuali vengono valutate in confronto alle azioni altrui; quando questo meccanismo di mimesi diventa un adeguamento della massa alla norma diffusa, regolando le dinamiche dell'interrelazione, il pensiero mimetico determina il mimetismo sociale.

Rientra, nell'esercizio delle tecniche del corpo, anche l'addestramento del corpo stesso, per educare gli individui e conformarli ad una tradizione e ad un rigore funzionale al potere. L'autorità sociale, infatti, può creare una serie di atti del corpo per insegnare a ciascuno ciò che gli è richiesto in ogni situazione (MAUSS 1991: 407), come, ad esempio, la resistenza all'impeto dell'emozione in contesti liturgici collettivi, giacché creerebbe movimenti disordinati. Il potere, quindi, se da una parte agisce *sul corpo*, conformandolo, dall'altra si avvale anche *del corpo* stesso, per generare forza-lavoro e profitto, celebrare il culto del duce, sostenere il totalitarismo attivando dei dispositivi di sicurezza interni alla società e, infine, schierare le masse in grandi esibizioni di potere. Infatti, «Una singolarità dei sistemi totalitari era la volontà di trasformare l'intera comunità in una gigantesca compagnia teatrale che interpretasse un colossale spettacolo rivolto a se stessa» (SORLIN 2013: 68).

### **Il corpo disciplinato**

*Gleichschalten* significa letteralmente “inserire in egual modo/allo stesso momento” e viene tradotto con parole quali “allineare” o “coordinare”, “livellare” o “sincronizzare”. È un termine che tradisce un intento di meccanizzazione, in quanto ripreso dal lessico dell'elettricità (ENZI 2012: 48, 213), e si riferisce all'assunzione di movimenti automatici uniformi. Questa riflessione linguistica, oltre a ricordarci come la biopolitica sia intervenuta anche sul linguaggio, soprattutto con l'utilizzo di neologismi, eufemismi e acronimi, ci porta a spostare l'attenzione sulle scenografie di massa de *Il trionfo della volontà* nelle quali le folle si dispongono in quadranti, i soldati in ranghi e schieramenti. Particolarmente interessante è il soffermarsi della cinepresa sulle composizioni ordinate dei partecipanti, sulla coreografia delle parate militari e sulla disposizione dei corpi, come accade nella sequenza dedicata alla *Hitlerjugend*; qui la sistemazione dei convenuti forma dei quadrati perfetti, in cui i corpi, rigorosamente allineati e pronti a ricevere le parole del *Führer*, non sono più individualità singole, ma si fondono nella massa in un'unica entità, diventando parte dell'organismo nazista **[Fig.1]**. Negato qualsiasi slancio individuale e spontaneo, spetta «Ad ogni individuo, il suo posto; ed in ogni posto il suo individuo» (FOUCAULT 2014: 155). Questa assegnazione di un ruolo, o questa definizione dell'individuo (amministrato e privato della sua componente animale) secondo lo spazio che occupa sottolinea l'incombenza di un potere che circola e di un controllo che regola e strumentalizza i corpi, secondo la razionalizzazione imposta dall'istanza dominante. Questo esercizio normativo fa sì che in un tale schema geometrico, quello di una marcia militare, sia immediatamente facile mettere in evidenza la stortura, la ribellione di un elemento che decida di

uscire dalla formazione; costui, inquadrato e riconosciuto, verrebbe additato sia come irriguardoso nei confronti della disciplina e dei disciplinati, sia come una pericolosa causa di scompiglio e d'imitazione per gli altri. Gli apparati disciplinari, infatti, lavorano lo spazio secondo

il principio della localizzazione elementare o *quadrillage*. [...] Lo spazio disciplinare tende a dividersi in altrettante particelle, quante sono i corpi o gli elementi da ripartire. Bisogna annullare gli effetti delle ripartizioni indecise [...], la loro coagulazione inutilizzabile e pericolosa; tattica antidiserzione, antivagabondaggio, antiagglomerazione (FOUCAULT 2014: 155).

Quella dei soldati è un'«irreggimentazione meccanica, che non lascia posto all'espressione delle idee» (ROSSETTI 2000: 250), come nel teatro delle marionette kleistiano, in quanto l'unico scopo è seguire la direttiva dal vertice, il cosiddetto *Führerprinzip*, e obbedire all'ordine imposto, suonare un'unica partitura d'orchestra (ROMANI 1983: 52) – «Non c'è alcuna espressione del potere più evidente dell'attività del direttore d'orchestra» (CANETTI 2009: 478). Il corpo definito, formato e pensato in un progetto si ritrova incastonato in un ruolo sociale designatogli da un potere che si occupa del vivente. Così, «La confusione lascia spazio all'ordine, la spontaneità alla disciplina» (FLORIS 2014: 69): con la regimazione sociale e politica, la moltitudine si fa strumento e *kratos*, spostando l'accento dall'*ethos* all'organizzazione perfetta della *tekne* (ROSSETTI 2000: 250). Il corpo del soldato, oggetto e bersaglio del potere biopolitico, diventa «utile», controllato e plasmato nel dettaglio per un assoggettamento costante nella dialettica docilità-utilità. La sottomissione indotta dalla disciplina non è come quella della schiavitù, ma si fonda su

un rapporto di appropriazione dei corpi. [...] Prende forma allora, una politica di coercizioni che sono un lavoro sul corpo, una manipolazione calcolata dei suoi elementi, dei suoi gesti, dei suoi comportamenti. Il corpo umano entra in un ingranaggio di potere che lo fruga, lo disarticola e lo ricompone. Una «anatomia politica», che è anche una «meccanica del potere» (FOUCAULT 2014: 149-150).

Emblematica, nell'evidenziare i meccanismi di controllo posti in essere su schieramenti e corpi, è la sequenza di *Triumph* nella quale viene presentata la squadra dei membri del servizio del lavoro, un organismo allora di recente costituzione. Vediamo questo nuovo «corpo», legittimato attraverso la parola di Hitler, esplicitare i principi ideologici su cui si fonda la forza del regime, come l'importanza del lavoro volontario (il corpo che volontariamente si mette al servizio dell'ideologia poiché con-formato alla stessa). Ci troviamo di fronte ad un vero e proprio cerimoniale dalla valenza liturgica, in cui si ricorre al rito dello *Sprechchor* e in cui la cinepresa può anticipare le battute individuali recitate dai soldati del lavoro e aumentare la forza della drammatizzazione, grazie a riprese alternate di primi piani (durante le battute individuali) e di «totali» del coro: il mezzo cinematografico «innesta poi su questo linguaggio le capacità, che gli sono proprie, del montaggio simbolico» (QUARESIMA 1984: 61). Le scene di questa sequenza sono molto curate e dense di significati. I soldati, ad esempio, che provengono da molti luoghi della Germania, veicolano l'idea di un pangermanesimo dove la dialettica singolo/massa è funzionale a ribadire l'unità del *Reich* (e, quindi, l'allineamento ideologico e l'annullamento dell'individualità). La disciplina ha forgiato questi nuovi soldati volontari, che, come essi stessi recitano, non sono mai stati nelle trincee; costoro incarnano ora quei corpi docili che Foucault ha ben descritto nella figura del soldato:

il soldato è divenuto qualcosa che si fabbrica; da una pasta informe, da un corpo inetto si è creata la macchina di cui si ha bisogno; sono state poco a poco raddrizzate le posture; lentamente una

---

costrizione calcolata percorre ogni parte del corpo, se ne impadronisce, dà forma all'insieme, lo rende perpetuamente disponibile, e si prolunga silenziosamente all'automatismo delle abitudini; in breve, "il contadino è stato cacciato" e gli è stata data "l'aria del soldato" (FOUCAULT 2014: 147).

Il corpo malleabile, modellato nel perseguimento dei fini del nazismo, è quello che Foucault definisce "docile" e che descrive mediante il celebre modello del *Panopticon*, metafora di un potere invisibile che acquisisce forza dalla scissione del binomio vedere/essere visti, poiché si basa sull'introyezione dei carcerati dell'istanza di potere. Tale dissimmetria induce quell'effetto di auto-regolazione sui sorvegliati che li porta a conformarsi all'istanza giudicante, sopraffatti dal potere invisibile, come quello della violenza simbolica di Bourdieu. Quando l'introyezione del potere diventa incorporazione, si attua la trasposizione dell'istanza dominante in un'azione conforme del corpo, ovvero quella del carcerato che si auto-regola. Ciò accade per via di una sollecitazione della psiche che si traduce, di conseguenza, sul piano della corporeità e del comportamento, come avviene con i neuroni-specchio. L'incorporazione dell'istanza dominante emerge, infatti, da un processo imitativo inconsapevole, dal momento che i soggetti dominati acquisiscono tutto il bagaglio dell'istanza dominante e si fanno rappresentazione stessa del potere, dove l'imitazione è solo l'elemento manifesto, o la somatizzazione, di tale acquisizione. I corpi docili forgiati dalla disciplina sono ideali per le esigenze economiche, politiche e di combattimento, poiché funzionali in fabbrica, nei reggimenti e nelle classi scolastiche; rispondono perfettamente alle istanze capitalistiche, condannate dalla Scuola di Francoforte per aver inglobato la cultura stessa nell'assetto industriale, e alimentano quella riduzione della vita al paradigma dell'utile che contraddistingue il dibattito bioeconomico. Per plasmarli opportunamente, le istituzioni o i poteri che promuovono la disciplina devono essere in grado di osservare e registrare i corpi che controllano e garantirne l'interiorizzazione dell'individualità disciplinare. Senza la necessità d'imporsi con una forza eccessiva, la disciplina forgia dei corpi che si conformeranno alla *doxa* in modo quasi spontaneo. La nozione di "docilità" «congiunge al corpo analizzabile il corpo manipolabile. È docile un corpo che può essere sottomesso, che può essere utilizzato, che può essere trasformato e perfezionato» (FOUCAULT 2014: 148). Una situazione simile, di "panottismo", viene incentivata nel regime totalitario dal mimetismo sociale, soprattutto poiché ognuno si fa controllore o spia per salvaguardare la propria incolumità, se non per pura aderenza all'ideologia.

Grazie alla portata del cinema, il modello dominante ha potuto circolare capillarmente tra coloro che partecipavano al rituale della sala cinematografica<sup>1</sup>, agevolando una personificazione del potere che, in Germania, era iniziata con la possibilità di conoscere e riconoscere il *Kaiser* Guglielmo II sullo schermo (SORLIN 2013: 47, 70). Questo processo fluido di addomesticazione è individuato nella teoria della microfisica del potere, laddove "micro" si riferisce alla capillarità del potere e "fisica" alla capacità dello stesso di modellare corpi e comportamenti fin nella mimica, nel dettaglio. Secondo questa teoria, il potere

non è qualcosa che si divide tra coloro che lo possiedono o coloro che lo detengono esclusivamente e coloro che non lo hanno o lo subiscono. Il potere deve essere analizzato come qualcosa che circola, o meglio come qualcosa che funziona solo a catena. Non è mai localizzato qui o là, non è

---

<sup>1</sup> «Molte attività, che ciascun agente pensa di svolgere per volontà propria, sono la realizzazione individuale di un processo socialmente determinato. Esiste una libertà accessoria (decidere la sala e l'orario) ma le lunghe file che nel Novecento si formavano all'entrata dei cinema, il sabato sera, si adeguavano a un rito che nessuno aveva imposto e che era conforme all'irreggimentazione in corso delle masse» (SORLIN 2013: 43).

---

mai nelle mani di alcuni, non è mai appropriato come una ricchezza o un bene. Il potere funziona, si esercita attraverso un'organizzazione reticolare<sup>2</sup> (FOUCAULT 1977: 184).

Un'organizzazione che definisce le vite e il loro governo: da animale vivente capace di un'esistenza politica, l'uomo moderno si è fatto «animale nella cui politica è in questione la sua vita di essere vivente» (FOUCAULT 2009: 127). per il fatto di avere su di sé le incisioni del potere. I segni dell'incorporazione sono sia i sintomi di adattamento ai modelli dominanti, che i mezzi attraverso i quali l'adattamento avviene: essi non denunciano soltanto l'accettazione e la ricezione dell'istanza dominante, ma sono pure il tramite attraverso cui queste avvengono. E una volta introiettati e incorporati i modelli, l'individuo subordinato produce effetti culturali nella noosfera, rendendosi parte attiva nella proliferazione dell'istanza di potere. Così come l'incorporazione, anche la suggestione cinematografica riesce a suscitare una reazione dapprima fisica, e poi mentale: dopo la visione di uno dei film propagandistici più spudoratamente antisemiti, ovvero *Jud Süß* (*Süss l'ebreo*, 1940), infatti, alcuni giovani tedeschi fecero violenza ad un ebreo, fuori dal cinema nel quale avevano assistito alla proiezione (HULL 1972: 215).

### **Liturgie di massa**

In *Triumph*, i corpi docili, che si dispongono ordinatamente nello spazio designato per loro, concorrono a formare una grande scenografia politica di massa, ove il cinema si fa strumento liturgico: «l'azione collettiva è uno strumento retorico potentissimo, perché genera il senso della realtà dell'azione, e il dramma da ideale diventa storia in fieri» (ROSSETTI 2000: 235). Nell'esperienza della partecipazione, il cinema permette alla moltitudine di vedere in volto sé stessa, di vedersi rappresentata come protagonista di una liturgia, ma pur sempre come massa: «La massa si è trasformata da spettatrice in attrice» (KRACAUER 1982: 16), e l'insieme dei suoi corpi viene incanalato dal somato-potere nazista in un flusso vivente. Le scenografie ideate da Albert Speer, in particolare, permettono alla regia di soffermarsi sul valore culturale delle immagini. *Il trionfo della volontà* si attesta come emblema definitivo del congiungimento tra partecipazione estetica ed emotiva dello spettatore, ma anche come il film documentaristico più riuscito, durante il dodicennio nero, nell'intento di favorire il senso di appartenenza del popolo tedesco al *Reich* nazista; qui, infatti, la componente umana è disposta con cura architettonica come un "ornamento di massa", ossia «un enorme fregio composto da centinaia di migliaia di particelle»: «È il trionfo totale del decorativo sull'umano» (KRACAUER 2007: 145). Questo tipo di rappresentazione comporta una doppia violenza: «Alla violenza esercitata sulle masse, che vengono schiacciate nel culto di un duce, corrisponde la violenza da parte di un'apparecchiatura, di cui esso si serve per la produzione di valori culturali» (BENJAMIN 2014: 46). Vedendosi rappresentata, al cinema, all'interno delle parate naziste, la massa vive l'illusione estetica ed esteriore di essere realmente coinvolta politicamente nella storia della nazione, si sente investita di un potere. La forza della propaganda, infatti, si espande nel momento in cui la retorica viene a contatto con le potenzialità estetiche del film, dove, mediante la strumentalizzazione dell'esperienza estetica, viene adottata non la comunicazione razionale, ma quella carismatica. Così, per effetto di un'amplificazione della sollecitazione emotiva, grazie alla drammatizzazione e alle tecniche di ripresa, e alla particolare modalità di fruizione del cinema, i film riescono ad estetizzare la politica e a

---

<sup>2</sup> Sotto gli influssi dello strutturalismo della *Gestalttheorie* e in opposizione alla concezione dualistica e marxista di potere, Foucault afferma che ogni individuo o gruppo risulta simultaneamente dominato e dominatore.

trasportare lo spettatore dentro l'evento, anche se egli non vi ha partecipato: lo conducono ad un *hic et nunc* totalmente riprodotto, artificiale, ma pur sempre reale. La cura della messa in scena, nel suo insieme di aspetti funzionali e di valenze simboliche, porta lo spettatore a fare esperienza di una partecipazione sia politica, che estetica, all'evento del congresso. La modalità di fruizione del cinema permette, infatti, di isolare lo spettatore in uno spazio ideale per il coinvolgimento fisico ed emotivo: è quell'«indefinibile "altrove" [...] che non è effettivamente in alcun luogo» (SIMONIGH, TERMINE 2003: 163). Il film-documentario colpisce maggiormente la folla, con la pretesa di raccontarle il mondo così com'è, con la forza dell'evidenza, occultando la mistificazione della messa in scena. Il congresso di partito risulta, poi, il luogo di elezione per la creazione di uno «spazio sacro» (CORATELLI 2012: 120), nel quale la massa affluisce e celebra un rito politico e dove «l'individuo perde le sue caratteristiche di singolo e si annulla nella massa» (FLORIS 2014: 92). L'esperienza artistica diventa strumento di controllo e di potere, dando sfoggio della grandiosità estetica e morale del *Führer*, che si identifica con la nazione intera.

Si fa esperienza dello *Zeitgeist* anche nella pellicola apparentemente cronachistica di Leni Riefenstahl, che riesce a instaurare uno scambio tra spettatore e film e a strumentalizzare la cinepresa per comunicare i valori del nazionalsocialismo, attraverso quello che diventerà un suo peculiare "eccesso estetico":

Le opere della Riefenstahl non sono dilettantesche e ingenuie come altri prodotti artistici del periodo nazista, ma propagandano molti degli stessi valori. Eppure la sensibilità più moderna è in grado di apprezzare anche lei. [...] non solo la bellezza formale ma anche l'ardore politico possono venir considerati come una forma di eccesso estetico. E accanto a questo apprezzamento distaccato c'è anche una reazione, conscia o inconscia, dell'argomento stesso, da cui dipende in realtà la forza delle opere di Leni Riefenstahl (SONTAG 1982: 79).

Mediante l'eccesso estetico di *Triumph*, il nazismo ha ammantato un genere di violenza che, invece di imporre, riesce a *proporre* con successo una visione del mondo. Si tratta di una violenza simbolica che può essere definita "dolce", in quanto esercitata con il consenso inconsapevole di chi la subisce, e invisibile, perché nasconde i rapporti di forza sottostanti alla relazione nella quale si configura. I modelli proposti dalla *doxa* tendono a celare un arbitrio culturale che vuole affermarsi come "naturale"; tuttavia, se pensiamo alla realizzazione del film, l'immagine stessa è montaggio che «smonta, ricompone, rimonta, e così facendo analizza, contesta, critica, emancipa» e per questo si fa "politica" per Didi-Huberman (ODELLO 2010: 29). Attraverso la selezione delle scene e la gerarchia di valori rappresentata, infatti, l'opera cinematografica riesce a favorire la circolazione di un'ideologia e ad imporla surrettiziamente, a livello latente. Tale manipolazione si avvale di modelli di civiltà e cultura presentati e rappresentati, sia in contesti di *fiction* (lungometraggi a soggetto), che di informazione (cinegiornali), al confine tra reale e immaginario, con implicazioni su ciò che è "normale" e ciò che è "ideale". Per una corretta visione e comprensione dei film nazisti (ma in generale di qualunque prodotto cinematografico, potremmo dire) è necessario un doppio lavoro intellettuale, come sostiene Didi-Huberman, perché lo scarto tra quello che l'immagine riesce a veicolare e la totalità del reale va colmato mediante la riflessione dello spettatore, il quale deve raccogliere una sfida interpretativa (DIDI-HUBERMAN 2005). Soltanto interrogando le immagini, infatti, è possibile cogliere la doppia relazione dialettica tra *realtà-immagine* e *immagine-spettatore* e fare esercizio di un'etica dello sguardo votata alla comprensione globale di un fenomeno complesso. Ciò che ci sembra incomprensibile non è mai riconducibile alla sfera dell'irrazionale, come suggerisce la Arendt: non si può relegare un'immagine, concepita e realizzata dall'uomo, nella categoria di simulacro astratto, e non interrogarla anche nella parzialità della risposta. Al contrario, non si può elevare un'immagine singola a emblema della

verità. È dunque attraverso analisi comparate, confronti, valutazioni che si può problematizzare la visione per ricavarne strumenti audiovisivi, giudizi etici, corrispondenza alla storia, considerazioni tecniche, e così riappropriarsi della responsabilità, del buon senso, del giudizio di valore, riuscendo a palesare le relazioni occulte e manipolatorie tra la realtà e la sua rappresentazione.

### **Realismo apparente**

*Triumph des Willens* si presenta come un documentario, ma è opportuno fare delle riflessioni su questo genere. Dopo la sua proiezione alla mostra cinematografica di Venezia del 1935, la Riefenstahl ricevette il Premio nazionale LUCE, con il seguente commento di Mussolini: «Ora soltanto sono convinto dell'efficacia del film documentario, e in verità da quando ho visto il suo *Triumph des Willens*» (QUARESIMA 1984: 70). Definire *Il trionfo della volontà* un documentario, però, sarebbe riduttivo: divenuto «emblema e modello insuperato del cinema di propaganda» (FLORIS 2014: 9), esso è anche «un documento storico e sociologico del massimo interesse» e «una fonte di natura particolare» (ROSSETTI 2000: 230), poiché si propone di esprimere una *Weltanschauung* politica e di farlo attraverso un montaggio sperimentale e atipico. Nota Rossetti, che

In *Triumph* di Leni Riefenstahl si può cogliere la struttura dell'auto-legittimazione, la forma dell'autorità del nazionalsocialismo, l'appello che lancia e l'adesione che suscita, e si può studiare il documento filmico come un testo, secondo le tecniche filologiche. Come un processo di legittimazione del potere mediante il mito, mediante il linguaggio orale, musicale e visuale (ROSSETTI 2000: 229).

Definire documentaristica questa pellicola non è soltanto riduttivo, ma in parte mistificatorio. Le forme di espressione adottate dalla regista, infatti, sono atipiche per il genere, ma consapevolmente congegnate: ci si accorge che «*Riefenstahl's achievement lay in applying the tools and formal language of the feature film to a documentary film*» (ROTHER 2002: 65-66). Se volessimo raffrontare il film con la cerimonia ufficiale, ad esempio, la durata diegetica del *Parteitag* cinematografico è diversa dalla durata reale del congresso di partito e anche l'ordine degli eventi risulta alterato, acquisendo un nuovo senso e nuove funzioni intellettive. Quello costruito dalla Riefenstahl è, perciò, un congresso diverso da quello svoltosi a Norimberga nel 1934: «L'immagine tratta dalla realtà in questo film sostituisce la realtà stessa, diventa un suo simulacro e vive al suo posto: l'immagine del reale supera il vero reale diventando qualcos'altro» (FLORIS 2014: 81). La scelta di non rispettare l'ordine cronologico degli eventi viene spiegata dalla regista come esplicita intenzione di «trascinare impetuosamente» lo spettatore e di «portare alcuni elementi in primo piano e lasciarne altri sullo sfondo» (RIEFENSTAHL 1935: 28, QUARESIMA 1984: 64). Mediante la scomposizione e composizione del montaggio, secondo i criteri del *découpage* classico (con un montaggio invisibile che seleziona i soli momenti salienti e con la costruzione dei percorsi percettivi), quindi, la regista riesce ad ottenere un nuovo prodotto (iper-reale), in grado di attestarsi con maggior forza e come «nuova realtà», ovvero quella che rimarrà nella memoria collettiva e passerà alla storia attraverso la visione e il ricordo del film<sup>3</sup> (FLORIS 2014: 81). Come ci ricorda Sorlin, «il montaggio fa passare lo spettatore, in un attimo dal campo lungo al primo

<sup>3</sup> Sottolinea Sorlin che «a dispetto della loro sconfitta i regimi autoritari sopravvivono attraverso i loro film» (SORLIN 2013: 70).

piano e da un luogo a un altro, costruendo così una relazione con il mondo totalmente diversa dall'esperienza quotidiana» (SORLIN 2013: 90). Tale strategia si adegua perfettamente alle esigenze dittatoriali, tra le quali non mancano una comunicazione simbolica, uno spazio liturgico per la celebrazione del *leader*, ma anche momenti di ritmo incalzante per sollecitare l'emotività dello spettatore.

La strategia propagandistica di *Triumph* risulta ancora più chiara se pensiamo alla riflessione di André Bazin sul problema che si instaura, nei documentari, tra la realtà e la sua rappresentazione cinematografica. Il critico francese afferma che le marche enunciativie e il linguaggio del documentario possono costruire una realtà ambigua, proprio perché il prodotto finale ci appare come una "perfetta illusione estetica della realtà" (BAZIN 1986: 318), capace di dare quell'impressione di trasparenza che inganna l'occhio dello spettatore. Esattamente al contrario di ciò che si potrebbe pensare, il cinema documentaristico non ha un legame così fedele con la realtà e, come il cinegiornale, si rivela uno dei mezzi più efficaci di propaganda politica, appunto perché «reperti che sembrano semplicemente "riprodotti" in effetti ci fanno "assistere ad avvenimenti il cui svolgimento e il cui senso sono interamente immaginati"» (SIMONIGH, TERMINE 2003: 137-138). Per Bazin, ritroviamo questa ricerca dell'impressione di trasparenza specialmente nei documentari di guerra, «i quali, come egli rileva, sotto l'apparenza del realismo, nascondono una vera e propria propaganda politica» (SIMONIGH, TERMINE 2003: 137-138). Sorlin, problematizzando il rapporto tra il cinema e la storia, sottolinea la natura lacunosa di qualsiasi rappresentazione come sguardo parziale sui fatti (SORLIN 2013: 10). L'approccio col quale ci immergiamo nel film, che supera quello "intellettuale", però, fa sì che dalla pellicola diventi possibile cogliere un'idea di mondo, per riportare la storia al suo contesto e gli eventi ad una volontà:

Un film non è semplicemente la messa in immagini di un racconto, tradisce modi particolari di "essere presente nel mondo", di comportarsi con le cose e con gli altri, rivela condotte e moti affettivi che un occhio attento scopre nei gesti, negli sguardi, nella mimica (SORLIN 2013: 128).



Figura 1. Fotogramma di *Triumph des Willens*

## BIBLIOGRAFIA

- Arendt, H. (2004), *Le origini del totalitarismo*, Torino, Einaudi.  
 Arendt, H. (2013), *Sulla violenza*, Parma, Guanda.  
 Arendt, H. (2014), *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Milano, Feltrinelli.  
 Barthes, R. (2016), *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi.  
 Bauman, Z. (1992), *Modernità e olocausto*, Bologna, Il Mulino.  
 Bauman, Z. (2013), *Le sorgenti del male*, Trento, Centro Studi Erickson.

- 
- Bazin, A. (1986), *Che cosa è il cinema*, Milano, Garzanti.
- Benjamin, W. (2014), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi.
- Canetti, E. (2009), *Massa e potere*, Milano, Adelphi.
- Coratelli, G. (2012), *Strategie del far-vedere nel film di propaganda*, in Mangano, Terracciano (a cura di), *Passioni collettive. Cultura, politica, società*, Roma, Nuova Cultura, pp. 119-124.
- De Luna, G. (2006), *Il corpo del nemico ucciso*, Torino, Einaudi.
- Didi-Huberman, G. (2005), *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina.
- Eisenschitz, B. (2001), *Breve storia del cinema tedesco*, Torino, Edizioni Lindau.
- Enzi, A. (2012), *Il lessico della violenza nella Germania nazista*, Milano, Pgreco.
- Floris, A. (2014), *Liturgie naziste. I documentari di Leni Riefenstahl sui congressi del Partito Nazionalsocialista 1933, 1934*, Cagliari, CUEC.
- Foucault, M. (1977), *Microfisica del potere. Interventi politici*, Torino, Einaudi.
- Foucault, M. (1997), *La nascita della medicina sociale*, in Id., *Archivio Foucault 2. 1971-1977. Poteri, saperi, strategie*, Milano, Feltrinelli, pp. 220-240.
- Foucault, M. (2005), *Sicurezza, territorio, popolazione. Corso al Collège de France (1977-1978)*, Milano, Feltrinelli.
- Foucault, M. (2009), *La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli.
- Foucault, M. (2014), *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi.
- Galimberti, U. (1993), *Il corpo*, Milano, Feltrinelli.
- Gallese, V. (2009), *Le due facce della mimesi. La teoria mimetica di Girard, la simulazione incarnata e l'identificazione sociale*, in "Psicobiettivo", n. 2, Milano, Franco Angeli, pp. 77-102.
- Gallese, V. e Guerra, M. (2015), *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Milano, Raffaello Cortina.
- Girard, R. (2002), *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani.
- Horkheimer, M. (1962), *Eclissi della ragione*, Milano, SugarCo.
- Hull, D. S. (1972), *Il cinema nel Terzo Reich: studio sul cinema tedesco degli anni 1933-1945*, Roma, Cinque Lune.
- Husserl, E. (1968), *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Milano, Il Saggiatore.
- Kamper, D. (2002), *Corpo*, in Wulf, C. (a cura di), *Le idee dell'antropologia*, vol. 2, pp. 409-418, Milano, Mondadori.
- Kracauer, S. (1982), *La massa come ornamento*, Napoli, Prismi.
- Kracauer, S. (2007), *Da Caligari a Hitler: una storia psicologica del cinema tedesco*, Torino, Edizioni Lindau.
- Luzzatto, S. (1998), *Il corpo del duce*, Torino, Einaudi.
- Mauss, M. (1991), *Le tecniche del corpo*, in Id., *Teoria generale della magia*, pp. 383-410, Torino, Einaudi.
- Morin, E. (1982), *Il cinema o l'uomo immaginario*, Milano, Feltrinelli.
- Morin, E. (2006), *Cultura e barbarie europee*, Milano, Raffaello Cortina.
- Morin, E. (2017), *Lo spirito del tempo*, Milano, Moltemi.
- Musatti, C. L. E. (2000), *Psicologia degli spettatori al cinema*, in Id., *Scritti sul cinema*, Torino, Testo & Immagine.
- Odello, L. (2010), *Nota sulla politica delle sopravvivenze*, in Georges Didi-Huberman, *Un'etica delle immagini*, "aut aut", n. 348, Milano, Il Saggiatore, pp. 28-44.
- Pinotti, A. e Somaini, A. (2016), *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi.
- Quaresima, L. (1984), *Leni Riefenstahl*, Firenze, La Nuova Italia.
- Riefenstahl, L. (1935), *Hinter den Kulissen des Reichsparteitag-Films*, München, Zentralverlag der NSDAP.
- Romani, C. (1983), *Stato nazista e cinematografia*, Roma, Bulzoni.
- Rondolino, G. (2006), *Riefenstahl, Leni*, in Brunetta, G. P. (a cura di), *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, vol. III (P-Z), Torino, Einaudi.
- Rondolino, G. e Tomasi, D. (2014), *Manuale di storia del cinema*, Torino, UTET.
- Rossetti, C. (2000), *Lo Stato-teatro. Il rituale politico del nazionalsocialismo*, in "Rivista di storia delle Idee: Intersezioni", n. 2, Bologna, Il Mulino, pp. 229-260.
-

- 
- Rother, R. (2002), *Leni Riefenstahl. The seduction of Genius*, London-New York, Continuum.
- Simonigh, C. (a cura di). (2012), *Pensare la complessità per un umanesimo planetario. Saggi critici e dialoghi di Edgar Morin con Gustavo Zagrebelsky e Gianni Vattimo*, Milano, Mimesis.
- Simonigh, C. e Termine, L. (2003), *Lo spettacolo cinematografico. Teorie ed estetica*, Torino, UTET.
- Sontag, S. (1982), *Fascino fascista*, in *Ead., Sotto il segno di Saturno*, Torino, Einaudi, pp. 61-88.
- Sorlin, P. (2013), *Ombre passeggere. Cinema e storia*, Venezia, Marsilio.
- Wulf, C. (a cura di). (2002), *Cosmo, corpo, cultura. Enciclopedia antropologica*, Milano, Mondadori.

### SITOGRAFIA

- Bianchi, A. *Intervista a Gianni Rondolino*, in *FormaCinema*. (Ultima consultazione: 15/03/2018): <http://www.formacinema.it/forma-on-line/universita/leni-riefenstahl/205-gianni-rondolino>
- Muzzioli, T. *Masse in scena. Leni Riefenstahl: il nazismo tra estetica e propaganda* in *FormaCinema*. (Ultima consultazione: 01/03/2018): <http://www.formacinema.it/attachments/article/219/MASSE%20IN%20SCENA%20LENI%20RIEFENSTAHL%20IL%20NAZISMO%20TRA%20ESTETICA%20E%20PROPAGANDA%20TONI%20MUZZIOLI.pdf>

**RAISSA BARONI** • Recent graduate in Modern Languages for International Communication and Cooperation (M. A.) at the University of Turin with a final thesis on corporeality models as tools of propaganda in Nazi cinema (“I modelli di corporeità nel cinema nazista come veicoli di propaganda”) for which I obtained a recommendation for publication. I previously got a B. A. in Languages and Cultures for Business at the University of Urbino with a final thesis on the Nazi manipulation of the German language.

**E-MAIL** • [raissabaroni@gmail.com](mailto:raissabaroni@gmail.com)