

USCENDO DAL CINEMA

# Il male e la fuga

*La Scomparsa di Josef Mengele* di Kirill Serebrennikov.

di [Rossella Catanese](#), [Alessandra Tribotti](#) – 2 Febbraio 2026



Con *La Scomparsa di Josef Mengele* (2025), liberamente tratto dal bestseller omonimo di Olivier Guez (2017), Kirill Serebrennikov, regista audace e politicamente esposto, compie un'operazione rischiosa: trasformare la storia della latitanza in Sudamerica del più famoso medico di Auschwitz in una meditazione filmica sulla natura del male, sulla sua banalità e sulle reti di protezione e di impunità di cui ha goduto, contro il negazionismo e la pericolosa tendenza contemporanea a relativizzare le verità storiche.

Uno dei pilastri concettuali del film è il deciso rifiuto della demonizzazione. Serebrennikov e lo straordinario interprete di Josef Mengele, August Diehl, smantellano meticolosamente l'iconografia del "mostro", del demone sadico e aberrante che popola l'immaginario collettivo. Quello che ci viene restituito è invece un uomo grigio, mediocre, in disfacimento fisico e mentale, un borghese debole e paranoico. È qui che il film vuole dimostrare la lezione di Hannah Arendt sulla "banalità del male". Mengele, così come Eichmann, non è un'entità soprannaturale, ma un prodotto del suo tempo: un burocrate della morte che seguiva ordini, credeva in un sistema perverso e trovava in esso la propria realizzazione professionale e ideologica.

**Evitando la caricatura e la giustificazione, il film nega allo spettatore la facile via di fuga della distanza psicologica; lo costringe invece a guardare in faccia l'inquietante verità su come il male radicale sia commesso da esseri umani, con le loro meschinità, le loro paure, le loro capacità di autoinganno e persino i loro gesti ordinari e affettivi.**

La scena in cui un Mengele anziano e malato interagisce con il figlio, proprio come i suoi momenti di vulnerabilità, non servono a generare compassione, ma a approfondire l'orrore. Rivelano come l'abisso possa coesistere con la normalità, come la quotidianità dei gesti e la capacità di uccidere scientificamente abitino la stessa persona.

Il film non si concentra solo sul fuggitivo, ma allarga l'obiettivo per indagare la rete che ne ha permesso la sopravvivenza. In Sud America, Mengele non è un lupo solitario, ma un nodo in un sistema di protezione composto da ex-nazisti, simpatizzanti, fiancheggiatori e approfittatori. **Serebrennikov dedica tempo a questi personaggi, mostrando come il male non sia mai un'entità singola, ma un fenomeno corale, reso possibile da una catena di complicità attive e passive, da silenzi comprati e da opportunismo.** Questa dimensione collettiva della responsabilità è uno dei moniti più urgenti del film. In un'epoca di nazionalismi risorgenti e discorsi d'odio, il film ricorda che i crimini di sistema prosperano non solo grazie ai carnefici, ma anche grazie a chi gira lo sguardo, a chi preferisce non sapere. L'impunità, dunque, è uno spazio attivamente costruito e mantenuto.

Serebrennikov, perseguitato dal regime autoritario di Putin, conosce in prima persona i meccanismi della propaganda, della riscrittura della storia e della persecuzione del dissenso. Sebbene ogni adattamento da una fonte letteraria implichi un'operazione di selezione, in un'[intervista](#) pubblicata dal quotidiano "Il Resto del Carlino" il regista racconta come la decisione di focalizzarsi sul rapporto fra padre e figlio, che nel libro è appena accennato, sia legato all'inizio della guerra in Ucraina. Serebrennikov si è chiesto quanti genitori, in futuro, si sarebbero ritrovati con le mani sporche del sangue di altri esseri umani, e come avrebbero poi potuto giustificare di fronte ai propri figli le atrocità commesse. È stata questa riflessione sulla colpa a dare il via al suo percorso creativo; il suo film diventa così un'allegoria della giustizia elusa e della memoria manipolata.

La potenza del film risiede in gran parte nelle sue scelte formali, che trasformano il tema in esperienza sensoriale e psicologica per lo spettatore, anche grazie al lavoro del direttore della fotografia Vladislav Opelyants. **La decisione di girare il presente della fuga in un bianco e nero contrastato, lucido e claustrofobico, è un omaggio al noir (genere che per eccellenza ha rappresentato l'uomo braccato e l'abisso della colpa), ma è anche simbolicamente il mondo impoverito, senza colore e senza futuro**

**di Mengele, la sua prigione mentale, la riduzione della sua esistenza a pura sopravvivenza in un limbo di angoscia.**

Contro questo presente desaturato, esplodono i ricordi di Auschwitz a colori. Non si tratta dei colori vividi della vita; la palette cromatica rimanda all'estetica de *La zona d'interesse* di Glazer, che a sua volta citava i colori freddi dei quadri di Hitler o delle pellicole invertibili degli *home movies* dell'epoca, così come mostravano i filmati amatoriali di Eva Braun, con un Hitler dimesso e quotidiano. Quell'umanizzazione non lo assolve, al contrario rende ancora più spaventosa la disgiunzione tra la vita quotidiana e l'ideologia sterminatrice. Per Mengele, quegli anni nel lager non erano un incubo in bianco e nero, come raccontano i sopravvissuti ai campi di sterminio, bensì il periodo della sua massima realizzazione: anni di giovinezza e fiducia nella sua "missione" scientifica e razziale, in cui l'atroce disumanizzazione dei prigionieri e delle vittime non intacca la sua disumana serenità. **Così, i colori, abitualmente simbolo di vitalità, qui diventano veicolo di morte e perversione della memoria, facendo visualizzare la sua percezione delirante: Auschwitz come il "miglior" tempo della sua vita, rivissuto con una nostalgia grottesca e allucinata.**

Questa ricerca della tensione fisica e mentale è espressa anche da lunghi piani-sequenza. Non si tratta di un esercizio di stile; queste sequenze continuative, meticolosamente coreografate e provate fino allo sfinimento (August Diehl ha parlato di prove "estenuanti"), creano un rapporto diretto tra lo sforzo della ripresa e il tema del film. Lo spettatore è incatenato al punto di vista di Mengele, costretto a seguirne i passi senza via di fuga, senza il sollievo di un taglio di montaggio. Questo si riverbera nella fatica esistenziale del fuggiasco, nella sua pena quotidiana, nella sua ossessione claustrofobica. In particolare, nella prima parte del film, l'esibizione del dispositivo in quanto ocularizzazione marcata di un'istanza narrante avviene nelle soluzioni ardite di ripresa, come angolazioni in *contre-plongée*, lenti anamorfiche e *shaky-cam*, seppure il movimento della macchina da presa resti spesso subordinato a quello dei personaggi; man mano che il film procede, la cinepresa si avvicina al protagonista, diviene sempre meno visibile e sempre più sottile, in un'ocularizzazione mascherata, quasi dissolvendo un'identità sempre più fragile.

Regia, recitazione, fotografia e movimento si fondono per creare un'esperienza totale di oppressione, cui contribuisce anche il *sound design*. Serebrennikov e il suo team (Olivier Touche, Margot Saada e Olivier Goinard, mentre le musiche originali sono composte da Ilya Demutskiy) costruiscono un paesaggio sonoro di una tensione palpabile, dominato da silenzi carichi e da suoni ossessivi. Nella scena del mattatoio, il ronzio di una mosca, realistico, si trasforma, varcata la soglia di una casa in cui Mengele ha il terrore di venire

tradito, in una *drone music* ipnotica e claustrofobica, le cui variazioni sono modulazioni di frequenza della nota o dell'accordo portante, un raccordo sonoro in disgiunzione di prossimità. Il suono della prosaica realtà diventa il rumore di fondo della sua paranoia, la materializzazione acustica della persecuzione.

Il film abbandona la linearità cronologica del libro per adottare una temporalità soggettiva e spezzata, governata dalla memoria fallace e dagli incubi di Mengele. Il passato irrompe nel presente creando un intreccio simultaneo. Il riferimento, pur non diretto, alla lezione di Andreij Tarkovskij sul tempo cinematografico è percepibile: il tempo non come successione di eventi, ma come strato psicologico, come fluido in cui passato, presente e incubi si mescolano. Questa struttura narrativa ci impedisce di guardare alla storia come a qualcosa di concluso e archiviato. **La "scomparsa" del titolo non è un fatto del passato, ma un processo che continua, una ferita della storia che non si rimargina.**

Serebrennikov, artista da sempre al crocevia tra Europa orientale e occidentale, fa del plurilinguismo un elemento strutturale del film, in cui compaiono dodici lingue parlate da madrelingua: il tedesco di Mengele, lo spagnolo e il portoghese del Sud America, l'ungherese degli esuli, le diverse inflessioni, creano un realistico paesaggio sonoro dell'esilio. Inoltre, segnano le identità multiple del fuggiasco, le sue maschere, la sua frammentazione. La scelta del cast, come evidenziato nelle domande, riflette questa sensibilità. Attori di alto calibro del teatro e del cinema tedeschi (come August Diehl, Burghart Klaußner, David Ruland, Christoph Gawenda) portano con sé un bagaglio di profondità psicologica e una consapevolezza storica. L'esperienza teatrale di Serebrennikov, dalla direzione del Gogol' Center di Mosca al suo nuovo collettivo Kirill and Friends con sede a Berlino, passando per le molte collaborazioni con grandi teatri e festival europei, è fondamentale: si avverte nel lavoro corale con gli attori, nella ricerca della verità scenica anche nel cinema, nell'attenzione al gesto e alla parola come atti carichi di significato.

Come tutti i film storici, *La Scomparsa di Josef Mengele* è un monito per gli spettatori contemporanei, dato che, nonostante le meticolose ricostruzioni storiche, ci dicono molto più del nostro tempo anziché del passato. Serebrennikov parte dallo sgomento personale di aver incontrato, durante le riprese, negazionisti della Shoah. **Questo orrore contemporaneo è il motore che trasforma il film da ricostruzione storica in strumento di lotta contro l'oblio. Il giudizio a cui siamo chiamati non è solo sul carnefice, ma sul sistema che lo ha creato, protetto e su ciò che di quel sistema sopravvive oggi in nuove forme.** Il fantasma di Mengele evocato da Serebrennikov è un promemoria spettrale della nostra responsabilità di riconoscere il male non quando si presenta con

le corna e la forca, ma quando indossa l'uniforme del burocrate, la camicia del politico populista o i panni grigi dell'uomo comune che "faceva il suo dovere".

*La scomparsa di Josef Mengele.* Regia: Kirill Serebrennikov; sceneggiatura: Olivier Guez, Kirill Serebrennikov; fotografia: Vladislav Opelyants; montaggio: Hansjörg Weißbrich; interpreti: August Diehl, Maximilian Meyer-Bretschneider, David Ruland; produzione: Lupa Film, Arte France Cinéma, CG Cinéma, Forma Pro Films, Gold Rush Pictures, Hype Studios, Lorem Ipsum Corp., Piano, Scala Films; origine: Francia, Germania, Messico, Stati Uniti, Regno Unito, Argentina, Spagna, Lettonia; durata: 135' ; anno: 2026.