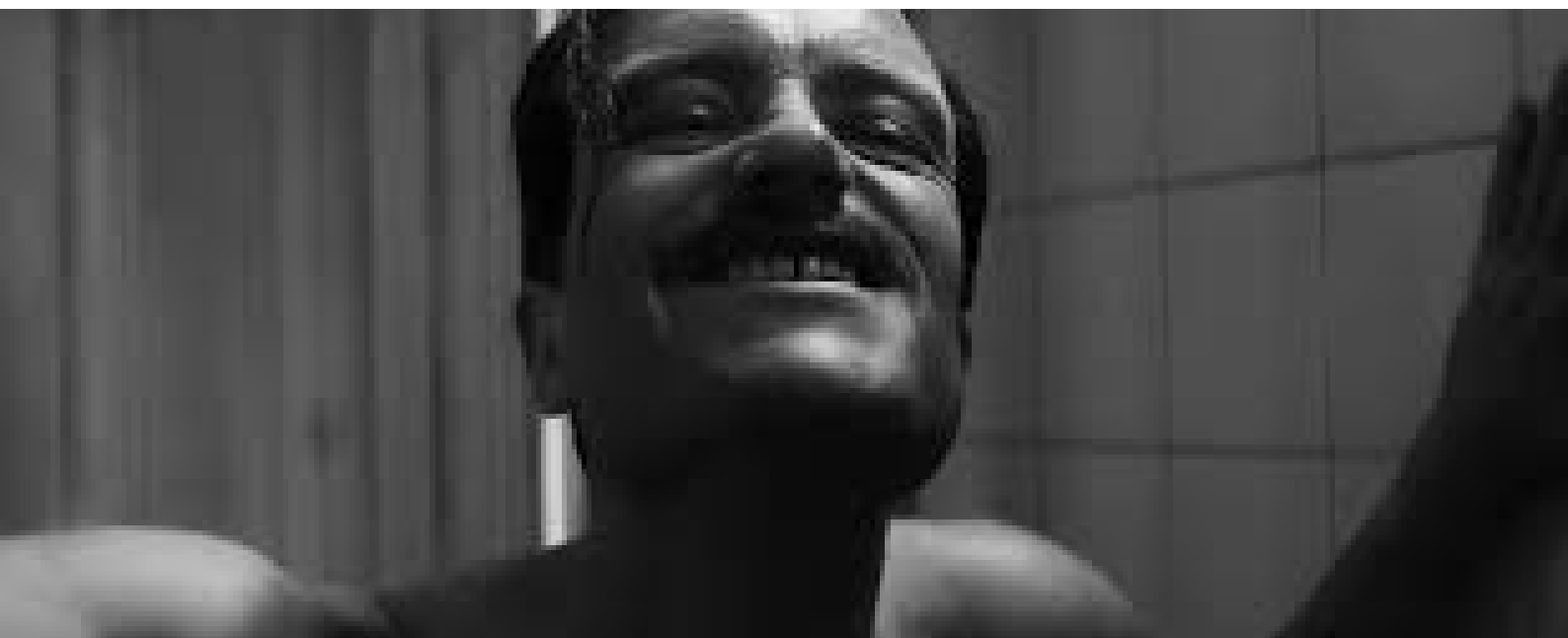


USCENDO DAL CINEMA

La paranoia del male

Sul cinema di Serebrennikov a partire da *La scomparsa di Josef Mengele*.

di [Vincenzo Chieppa](#) – 23 Marzo 2026



La vita di Josef Mengele, in particolare quella parte che va dal secondo dopoguerra alla sua morte, avvenuta nel 1979, si presta a un adattamento cinematografico in cui il genere del biopic si intrecci a quello della *spy story*. Lo aveva capito Franklin J. Schaffner, che nel 1978 diresse il primo film (o quanto meno il primo di una certa rilevanza) che vedeva come protagonista il medico delle S.S. in servizio ad Auschwitz: *I ragazzi venuti dal Brasile* è, in fondo, uno sci-fi thriller con, appunto, elementi di *spy story*, soltanto ispirato alla sua biografia.

Nell'anno in cui usciva il film di Schaffner, Mengele era ancora vivo, ma in pochissimi ne avevano certezza. Era un fantasma inquietante, un nome che evocava questioni raccapriccianti, l'emblema della disumanità, il criminale di guerra sfuggito alla giustizia per antonomasia. Lo era a tal punto da diventare un modello, un archetipo di *villain* (per i film che non lo citavano esplicitamente): dal dottor Szell de *Il maratoneta* (Schlesinger, 1976) ad alcune figure ricorrenti nel filone *exploitation* anni Settanta e Ottanta. A distanza di decine di anni e di una manciata di altre opere che hanno avuto Mengele quale protagonista – *The German Doctor* (Puenzo, 2013), *My Father* (Eronico, 2003) – o

personaggio secondario come in *Out of the Ashes* (Sargent, 2003), il regista russo Kirill Serebrennikov adatta per il grande schermo il romanzo biografico *La scomparsa di Josef Mengele* di Olivier Guez (2017), avventurandosi anch'egli nelle atmosfere tipiche del genere spionistico e del noir.

Nel raccontare la fuga del capitano delle S.S. Josef Mengele in Sud America, negli anni successivi alla Seconda guerra mondiale, **Serebrennikov fa emergere la paura e l'ossessione, che sfocia in paranoia, di un uomo che si sente braccato e perennemente nel mirino di quell'annunciata vendetta ebraica che raggiungerà il suo culmine con il rapimento, il processo e l'impiccagione di Adolf Eichmann.** In Sud America Eichmann e Mengele si incrociarono, anche se il primo snobbò il secondo a causa del suo ruolo non propriamente di spicco nelle gerarchie del Reich. Eppure, Mengele arrivò a essere, dopo la cattura di Eichmann, il principale ricercato dal Mossad per questioni legate alla Shoah, in particolare per i suoi esperimenti effettuati su uomini, donne e bambini ad Auschwitz.

Con *La scomparsa di Josef Mengele*, [già oggetto di ampia analisi su queste pagine](#), Serebrennikov racconta tutto ciò seguendo e intrecciando diverse linee temporali, in cui il passato più remoto, quello della giovinezza di Mengele, in pieno Terzo Reich, è raffigurato a colori, mentre i periodi successivi alla Seconda guerra mondiale, incluso il breve incipit ambientato ai giorni nostri, sono in bianco e nero. **Il punto di vista (sostanziale) è del resto quello del protagonista: un uomo al culmine della propria nefasta carriera nel periodo di Auschwitz, poi piombato nella grigia condizione del latitante.**

Nelle sequenze a colori il regista adotta l'espedito del *mockumentary*, emulando i video amatoriali in 8 mm effettivamente girati dai nazisti nei campi: mentre un'orchestra di nani (un richiamo alla famiglia Ovitz) intona un brano d'opera, si susseguono le immagini della selezione operata sulla *judenrampe*, il luogo in cui approdavano i treni dei deportati, e quelle degli atroci esperimenti effettuati sui prigionieri. Nelle sequenze in bianco e nero, ambientate in Sud America (e per un breve frammento in Germania), invece, Serebrennikov passa in rassegna le varie identità che Mengele si diede per sfuggire alla cattura, prima in Argentina, poi in Paraguay e infine in Brasile, dove morirà poche settimane prima di compiere 68 anni. La sequenza del matrimonio di Mengele con la (ex) cognata Martha, moglie di suo fratello Karl, deceduto dopo la guerra, è particolarmente rappresentativa del clima di impunità che si respirava nell'Argentina del dopoguerra. Durante il ricevimento nuziale, in cui spiccano gli addobbi e le coreografie naziste, un invitato si profonde in discorsi esplicitamente negazionisti richiamando uno dei motivi per cui il regista ha deciso di girare questa sua opera: "Ci

sono ancora oggi intellettuali che mettono in dubbio l'Olocausto. È per tale ragione che questo film doveva esistere”.

Serebrennikov sfodera uno stile piuttosto dimesso, più vicino a quello del suo penultimo lungometraggio (*La moglie di Tchaikovsky*, 2022), che a quello degli altri suoi film più recenti, connotati da una forma sicuramente più anarchica ed effervescente. Al di là dell'ambientazione d'epoca, infatti, che si ritrova del resto anche in *Limonov* (2024) e in *Summer* (2018), *La moglie di Tchaikovsky* e *La scomparsa di Josef Mengele* condividono una messa in scena piuttosto tradizionale, di impostazione teatrale, priva di quegli effetti appariscenti che caratterizzano i succitati, così come *Petrov's Flu* (2021).

Serebrennikov ha del resto alle spalle una lunga carriera nel teatro, essendo stato tra l'altro, per circa dieci anni (dal 2012 al 2021), direttore artistico del Centro Gogol' di Mosca, dove ha messo in scena anche opere da lui successivamente adattate per il grande schermo: il dramma *Mučenik*, del tedesco Marius von Mayenburg, e il romanzo *Petrovy v grippe i vokrug nego* di Aleksej Sa'nikov, diventati, rispettivamente, *Parola di Dio* (2016) e *Petrov's Flu*. **Negli anni al Gogol', ma anche nella ormai lunga carriera di regista cinematografico, Serebrennikov ha potuto perfezionare la propria visione artistica, improntata a un rispetto per la tradizione coniugato con un'apertura piuttosto significativa all'innovazione, alla sperimentazione e all'avanguardia.**

E del resto, già nel 2006, in uno dei suoi primi lungometraggi, *Izobrajaya Zhertvy*, Serebrennikov rivisitava l'*Amleto* di Shakespeare in chiave contemporanea, innestando quegli elementi (espediti metatestuali, effetti grafici in sovrimpressioni) che caratterizzeranno le sue opere più sperimentali (*Summer*, *Petrov's Flu*, *Limonov*). Nel Serebrennikov più tradizionalista, quello appunto di *La moglie di Tchaikovsky* e *La scomparsa di Josef Mengele* - ma per certi versi anche quello di *Parola di Dio* e *Betrayal* (2012) - l'impostazione teatrale emerge invece nella sua misura più classica, in primo luogo per la centralità riservata alla parola, in ambientazioni piuttosto statiche (spesso in interni).

Guardando invece agli aspetti più tecnici, in *La scomparsa di Josef Mengele* ritornano alcune delle peculiarità propriamente cinematografiche che rendono complessivamente riconoscibile la cifra autoriale del regista: dal *plongée* in un momento particolarmente significativo (l'ultimo bagno di Mengele), che rimanda alla memorabile sequenza della costruzione della croce in *Parola di Dio*, alla macchina da presa estremamente mobile e incollata ai protagonisti, fino ai piani sequenza complessi e strutturati.

Con *La scomparsa di Josef Mengele* Serebrennikov, dissidente dell'amministrazione Putin, con cui si è dovuto scontrare giudizialmente quando fu accusato e condannato per presunte malversazioni nella gestione dei fondi destinati al Centro Gogol', non si esime inoltre dal lanciare messaggi politici. Tuttavia il regista di Rostov sul Don, emigrato in Europa nel 2022 dopo l'avvenuta sospensione della pena e la revoca del divieto di viaggio (ma anche dopo l'invasione dell'Ucraina che gli aveva dato nuove ragioni per criticare il governo del proprio Paese), non crea un parallelismo tra la propria condizione di esule e quella di Mengele. Come non voleva certamente essere avvicinato a Limonov, con cui però condivideva alcuni tratti biografici. Serebrennikov è un esule politico, mentre Mengele è esplicitamente ritratto come un criminale, per quanto cerchi di autogiustificarsi.

L'autoassoluzione di Mengele passa anche attraverso la falsificazione della realtà, tema oltremodo attuale e già ampiamente trattato nel cinema di Serebrennikov (la menzogna è centrale in *Betrayal* e in *La moglie di Tchaikovsky*, nonché nel finale di *Parola di Dio*): ciò avviene in un dialogo con il figlio Rolf in cui Mengele si racconta come un salvatore di vite e si riconosce il merito di aver risparmiato quella di coloro che reputava abili al lavoro (e che dunque non mandava subito a morire all'arrivo nel campo).

Tuttavia, la scena che probabilmente meglio evidenzia, pur nel suo minimalismo, il messaggio di Serebrennikov è quella che segue immediatamente la discussione tra il protagonista, il padre e il fratello, nella loro casa di Günzburg: terminato il confronto, i Mengele si ritirano e il maggiordomo sparecchia la tavola, aiutato dalle cameriere, nel silenzio totale. Il modo in cui Serebrennikov indugia per alcuni minuti su quell'azione marginale, priva di alcuna utilità ai fini dell'intreccio, ha tutte le caratteristiche del monito: le nefandezze umane si dissolvono, si diluiscono nel silenzio, nell'indifferenza, nella complicità. Un frammento che è altresì un richiamo all'eterno ritorno nietzschiano, alla storia che si ripete senza imparare nulla da sé stessa: il tavolo è di nuovo pronto e pulito per un altro pasto, un'altra discussione, un'altra macchinazione, tra chi si è macchiato di crimini di guerra e chi li ha appoggiati, sfruttati, difesi e infine coperti.

Riferimenti bibliografici

O. Guez, *La scomparsa di Josef Mengele*, Neri Pozza, Vicenza 2018.

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.