



FRANCESCO DE CRISTOFARO

IL FÜHRER CONCIATO PER LE FESTE

The 20th century has taught us that there are several practises of mortifying a tyrant's body. Adolf Hitler's corpse was made to disappear, probably because it was believed that his lifeless body couldn't be shown without its charismatic power. Nevertheless, the reappearance of his image was soon realized, through practices of 'ostranenie', by cinema and literature. Cattelan's sculpture, Him - that represents a small Hitler bowed down in prayer, with his back to the visitors - and especially its reassessment, in the homonymous play by Fanny & Alexander Theatre Company, are at the heart of this speech, which tries to draw up a comparative inter artes catalogue of the Fuhrer mocked: by putting a baton in the hands of that 'special' silhouette-character and by forcing him to 'dub', with a perfect lip-synch, all the original cues of The Wizard of Oz movie.





1. In ginocchio da te

Il Novecento ci ha insegnato che ci sono molti modi per mortificare il corpo senza vita di un tiranno, usando nei suoi confronti forme di originario *sarcasmo*, vale a dire qualcosa che etimologicamente ha a che fare con lo strazio delle carni. L'esposizione della salma di Mussolini e l'imbalsamazione del cadavere di Stalin raccontano storie di gran lunga più *corporali* rispetto agli straniamenti teatrali cui furono sottoposti, proprio nella stagione dei totalitarismi, alcuni antichi despoti – dal Caligola di Camus all'Eliogabalo di Artaud¹ – , ma anche rispetto a quanto accadde all'emblema universalmente riconosciuto del male assoluto, Hitler: la cui salma venne fatta scomparire, forse perché si riteneva che non potesse essere mostrata in quello stato, priva di linfa e di carisma. Il cadavere fu, alla lettera, 'rimosso', secondo una tecnica di *effacement* che getta una luce ancora più sinistra su quanto la società civile tedesca si apprestava a elaborare per i campi di concentramento: lungo poco più di mezzo secolo, un contraddittorio susseguirsi di dispositivi irriflessi e di emozioni culturali, dall'oblio alla censura, dalla negazione alla memoria, dall'ostensione al turismo.

Ma il Führer è riapparso molto presto, nel cinema e nella letteratura, in vesti spesso stranianti se non ridicole. Partiamo, però, da qualcosa di recente, quasi un estremo simulacro dell'*Unheimliche*: per quanto l'immagine posta sopra il nostro titolo sia 'indiscretamente' frontale, in realtà la scultura di Maurizio Cattelan dal nome – accusativo assoluto – *Him*, del 2001, rappresenta un mini-Hitler di spalle (esattamente com'era di spalle l'umbratile e glaciale *Hitler masturbating* dipinto da Salvator Dalì, 1973). In questa statua di cera – ma con abiti di stoffa e autentici capelli umani – il dittatore abita una dimensione ancora più creaturale e sinistra, perché progressivamente *leggibile*: egli è chino in posizione di preghiera, magari di comunione eucaristica; ed è posto di spalle ai visitatori. Ma più ci si avvicina alla scultura, più la percezione iniziale che si può averne, quella d'un bambino indifeso, subisce una torsione. Il *mode d'emploi* (l'atto performativo richiesto al fruitore) è, in effetti, prescrittivo: il 'giocattolo' va dapprima scorto di lontano e di dietro, poi circuito di lato e finalmente, qualora se ne abbia l'audacia, osservato di fronte. Se non si segue questa *topologia* della ricezione – questo 'assedio' morbido del manufatto – , optando invece per una prossemica fissa, si rischia la frustrazione del fine estetico:

¹ Cfr. A. CAMUS, *Caligola*, in *Théâtre, récits, nouvelles*, pref. di J. Grenier, a cura di R. Quillot, Gallimard, Paris 1985; e A. ARTAUD, *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, Gallimard, Paris 1997.



che è di rimanere *perturbati* da quest'infimo Führer pronto a divorare l'ostia, e di abbandonare infine ogni sorta di tenerezza.

Una comparazione *inter artes* ci consegnerebbe un denso e polimorfo catalogo di figurazioni di *détournement*, dall'Hitler di Sukorov a quello di *Inglorious Basterds* di Tarantino, passando per l'ucronia potenziale dei romanzi di Harris e di Dick, o per il teatro civile di Brecht, o per la figurazione grottesca e perturbante compiuta da Littell nel suo più sconvolgente e monumentale romanzo²: fino a giungere al recente, coraggioso 'romanzo biografico' di Giuseppe Genna, dove Hitler è una 'non-persona' continuamente *esorbitante* (aggettivo-ossessione del libro), un essere congelato in se stesso, che irradia non-essere e morte, banalità e follia³.

Lo spettacolo *Him*, messo in scena a partire dal 2008 dalla compagnia ravennate Fanny & Alexander e pannello di un polittico 'provocato' dalla rilettura di un film-culto per bambini, perfettamente contemporaneo allo scoppio del secondo conflitto mondiale, nonché dell'originale letterario d'inizio secolo, si regge sopra un'operazione di straniamento ancora più radicale: si tratta di un lavoro puramente concettuale, con in scena un solo attore, Marco Cavalcoli, che, travestito da Führer e con la medesima postura dell'omonima installazione di Cattelan, ripete a memoria (*doppia*), con perfetto labiale, tutte le battute originali del film di Fleming, proiettato alle sue spalle⁴. Conviene ricordare, non incidentalmente, come il romanzo e il film in questione contenessero il 'midollo' di una subliminale allegoria politica ed economica dell'America pre- (e post-) roosveltiana. In *Him* il *performer* rappresenta così un tiranno eccentrico, che in apparenza usurpa tutte le voci e domina tutti i suoni, ma in realtà non è né demiurgo né logoteta: egli viene parlato e agito, costretto com'è a effettuare il meccanico *playback* d'una sceneggiatura ricca di innocenza e di magia.

² Cfr. Молох (1999) di A. Sukorov; *Inglourious Basterds* (2009) di Q. Tarantino; e i romanzi R. Harris, *Fatherland*, trad. it. di R. Rambelli, Mondadori, Milano 2005, e Ph. K. Dick, *The Man in the High Castle*, (1962), trad. it. *La svastica sul sole*, a cura di M. Nati, Fanucci, Roma 2005; B. BRECHT, *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, trad. it. *Miserie e terrori del Terzo Reich* (1936), a cura di F. Federici, Einaudi, Torino 1963; J. Littell, *Les Bienveillantes* (2006), trad. it. *Le benevole*, a cura di M. Botto, Einaudi, Torino 2008.

³ G. GENNA, *Hitler*, Mondadori, Milano 2008.

⁴ Cfr. *The Wizard of Oz* (1939) di V. Fleming, nonché l'originale letterario di L. Frank Baum, *The Wonderful Wizard of Oz* (1900), trad. it. di N. Agosti Castellani, Fabbri, Milano 2007. Su *Him* di Fanny & Alexander, e sul progetto complessivo, si veda ora il volume *O/Z*, Ubulibri, Milano 2010.



2. Essere o non essere

Le implicazioni estetico-culturali di tali operazioni sono, lo si vede già bene, particolarmente complesse: il che è dovuto non solo al loro mandato artistico e morale (che è di manipolare e demistificare uno degli enigmi più indecifrabili del secolo appena trascorso), ma anche alla padronanza degli strumenti della retorica e dell'*actio* posseduta dalla 'cavia' che hanno eletto. È noto come Hitler, da ragazzo, oltre a dipingere mediocri acquerelli, avesse studiato con profitto recitazione: pratica che lasciò una traccia forte nella sua carriera politica, tanto che ci sono giunte testimonianze fotografiche di 'prove' private, persino registrate su vinile, di discorsi poi eseguiti in pubblico. Insomma, entro una genealogia (ancora da disegnare) dei 'corpi dei capi' dell'ultimo secolo, Hitler farebbe parte della schiatta dei *performers* esoforici ed eccedenti, piuttosto che di quella dei massoni reticenti e trattenuti: il suo modo di stare al mondo è, per intenderci, più simile a quello del Caimano-Berlusconi che a quello del Divo-Andreotti, poiché si è formato, e munito d'una *téchne*, in qualche avamposto della 'società dello spettacolo' a venire, più che nelle sacche austere del pensiero probabilistico, della gestualità del *levare*, dell'ascolto raccolto di parole cifrate di Santi e di Venerabili⁵.

Per non perdersi tra i mille piani della decostruzione e dello straniamento, conviene provare a individuare una possibile origine; e forse un luogo fondativo sufficientemente emblematico, poiché radicato nella memoria di tutti, è l'*incipit* del classico *To be or not to be* di Lubitsch (in italiano, per la verità molto infelicemente, *Vogliamo vivere!*), realizzato in pieno secondo conflitto mondiale. È bene ripartire da lì, anche perché è da lì che muoverà poi, con una sorta di *butterfly-effect*, il triplice rilancio-omaggio di Mel Brooks: *The Producers* uno (in italiano, *Per favore non toccate le vecchiette*, 1968), poi il *remake* puro *To be or not to be* (1983), infine *The Producers* due (in italiano, *The Producers. Una gaia commedia neonazista*, 2005).

Il film di Lubitsch è ambientato a Varsavia nell'agosto del 1939. Germania e Polonia non sono ancora in guerra, ma Hitler passeggia indisturbato per le strade del centro storico sotto gli occhi perplessi di una folla che lentamente si addensa attorno a lui, mentre la cinepresa inquadra insegne di negozi tutte terminanti in -nski, con

⁵ Su questi temi, si è sviluppato negli ultimi anni un interessante dibattito, parzialmente debitore al grande libro di Kantorovicz sui 'due corpi del re': cfr. almeno S. LUZZATTO, *Il corpo del duce*, Einaudi, Torino 1998; M. BELPOLITI, *Il corpo del capo*, Guanda, Parma 2009; e, anche se con ottica affatto diversa, il recente G. P. Piretto, *Gli occhi di Stalin*, Raffaello Cortina, Milano 2010.



effetto di cumulo comico. Ecco allora che una bambina si avvicina al presunto Führer porgendo carta e penna per chiedere un autografo: ma non la chiede al cruento dittatore tedesco, bensì all'attore polacco Joseph Tura che lo sta interpretando per sfida al produttore che l'aveva accusato di esser truccato male. Indimenticabile, di un umorismo surreale e ficcante, il dialogo da cui sortisce la scommessa:

DOBOSH – Non lo so...non mi convince... Questo non è che un uomo con i baffetti.

IL TRUCCATORE – Ma è così Hitler!

DOBOSH – Ma no, vedete per essere propriamente Hitler gli manca quel certo non so che... Il ritratto, guardate il ritratto!

JOSEPH TURA – Ma per quello ho posato io!

DOBOSH – È sbagliato anche quello!

JOSEPH TURA – Bisogna che ti persuada che ho ragione io! Oh insomma, Dobosh, non sarò un grande artista, ma Hitler lo faccio magnificamente, e te lo voglio provare. Esco per la strada ora, e vedrai cosa succede.

Ma, come si diceva un attimo fa, l'esperimento fallisce: Tura è immediatamente sbugiardato dalla bambina. Il sogno di onnipotenza e di mimetismo del *performer* sembrerebbe già svanito, ma chi ha avuto la fortuna di assistere a quest'aurea e mozartiana commedia del 1942 sa che non è così, sa che nei momenti-chiave del film l'attore *non* verrà riconosciuto e che ciò apporterà effetti positivi sulla storia (e sulla Storia); sa, infine, che l'*Amleto* che si reciterà sul palcoscenico del 'teatro del mondo' di Varsavia non sarà che, sotto mentite spoglie, quel dramma *Gestapo* che era stato interdetto dalla censura. Ciò a cui assistiamo è anche una riflessione, incantata e incredula, sull'arte della commedia: capostipite di quella particolarissima classe di opere che, come vedremo più avanti, hanno sperimentato un'ardua mescolanza di linguaggi, facendo *metateatro al cinema* e ragionando sullo statuto stesso della *performance*, sull'essere al mondo dell'attore.

Si è detto che questa è un'origine, ma per la verità due anni prima Charlie Chaplin 'si era ripreso i baffetti che Hitler gli aveva rubato' e aveva realizzato, con grandissimo successo mondiale, il suo primo lungometraggio sonoro, *The Great Dictator*: un'epocale satira del nazismo e un commovente apologo sulla persecuzione degli ebrei. Era, il film di Charlot, soprattutto una storia di doppi: il mondo di invenzione configurato essendo una copia imperfetta della realtà (la Tomania, il dittatore Adenoid Hynkel, il Ministro degli Interni Garbitsch...), e il barbiere ebreo senza nome essendo un sosia perfetto del despota. Per cui, quando il barbiere diventa



il tiranno e pronuncia un vibrato e utopico discorso sull'amore universale, la dimensione della simulazione e della performatività è sì assai forte, ma resta inchiodata al *mondo zero*, non sfonda in direzione di un ulteriore *heterocosmicon*. In altre parole, è sempre la realtà: l'universo teatrale, con i suoi modelli comunicativi, funziona da schema e non da scena. Il personaggio protagonista è un barbiere, non un commediante. Quanto all'attore Chaplin, se resta vero che questi *maneggia* la realtà, è altrettanto vero che non può modificarla, ma al massimo *provocarla* e farla esplodere con la sua arte: dentro il suo film nessun nazista espierà nulla. A dispetto dell'archetipo, l'ebreo non fa il mondo; né lo rifà. Come a dire che agli attori è dato di esorcizzare il male, ma solo nella scatola chiusa e mediamente asettica del cinema.

È già qualcosa. Un altro *fool*, Jerry Lewis, ha tentato invano, nel 1972, di parlare di genocidio e clownerie *senza lieto fine*. *The day the clown cried* è uno dei più clamorosi casi d'aborto cinematografico mai accaduti: l'opera è rimasta incompiuta e inedita, e il girato è gelosamente custodito, con un pudore che pare abbia a che fare anche con l'avvertita pochezza artistica, nei cassette dell'ultraottantenne comico americano.

La sceneggiatura presenta un buffone da circo tedesco, Helmut Dorque, che durante la guerra cade in disgrazia e si mette in proprio; osa schernire Hitler ed è perciò deportato in un campo di concentramento per prigionieri politici: qui, dopo aver scoperto di saper fare ancora ridere dei bambini, è scelto dal comandante come loro 'intrattenitore' e poi, ad Auschwitz, come loro accompagnatore nelle camere a gas.

In cambio, avrà la libertà. Ma che libertà è mai, quella conquistata grazie alla strage di innocenti? Lacerato dal rimorso, Dorque sceglie infine di soccombere coi bambini, dopo esser riuscito a strappar loro le ultime risate.

Occorre chiedersi cosa volessero raccontarci qui Lewis e gli sceneggiatori Joan O'Brien e Charles Denton. Innanzitutto, registriamo che se in Chaplin c'era Hitler (o almeno una sua controfigura riconoscibilissima) e non c'era il *performer*, in *The day the clown cried* c'è il *performer*, mentre non c'è Hitler: ovvero, è presente sullo sfondo e nella caricatura che ne realizza il protagonista.

Ciò significa che 'Him' incombe come un'ombra, come un mitologema diffuso, infiltrato entro le emozioni culturali e i complessi livelli patici della collettività chiusa che abita la scena del film. Quanto a Dorque, questo clown un po' kafkiano e un po' felliniano incarna una sconfitta finale delle 'tecniche' performative



di fronte alla morte tecnicizzata. La favola del ‘briccone divino’ che cambia il mondo viene ineluttabilmente sfatata: se Lubitsch e Charlot, in fin dei conti, avevano regalato il riscatto artistico all’attore e alla commedia, stavolta il bene, il bene dei saltimbanchi e degli strampalati, perde senza appello. E questa sconfitta, oltre a riguardare la finzione (muoiono tutti; mentre il Benigni de *La vita è bella* salverà il bambino, e il Mihaileanu di *Train de vie* esorcizzerà l’ineffabile e tragica realtà con un’unica, geniale *agudeza* in forma di avverbio: «Questa storia è vera... o quasi»), concerne anche, in modo speculare, la partita più vera di tutte: quella che si svolge a Hollywood e decide delle pellicole che si possono effettivamente produrre e promuovere. Certo, che l’olocausto tenda a esser rappresentato solo con *happy end*, è un’ironia della storia che grida – quella sì – vendetta.

3. Essere o non-essere

D’altro canto, modificare il corso degli eventi storici è da sempre, si sa, il sogno proibito dell’arte e della letteratura. Non è certo un caso che un filone letterario di fortuna segnatamente novecentesca, quello dell’*ucronia potenziale*, abbia eletto proprio Hitler a sua cavia preferita. È noto come il geniale *The Man of the High Castle* di Philip Dick e, più di recente, il *Fatherland* di Robert Harris e *The Plot against America* di Philip Roth ci abbiano restituito l’immagine vivida di un ‘contropassato’ terrificante, che vede il Terzo Reich trionfare: dato che tali testi ci interessano qui solo sotto il profilo tematico, ci limiteremo a ricordare che il primo romanzo utilizza l’antico *device* metafinzionale del *pseudobiblion*, perché il *mondo uno*, in cui Hitler ha vinto, sia fronteggiato da un *mondo due*, in cui la Germania è stata sconfitta, ma senza l’aiuto della Unione Sovietica; così che il Führer, malato di sifilide, agonizza in una torre d’avorio⁶. Ebbene, in tutti questi romanzi il dittatore noi lo *vediamo* ben poco: vediamo, piuttosto, ciò che gli sta attorno, ai piedi, sulla punta del coltello e della svastica. È come se la forma-romanzo tradisse una speciale attitudine a un *detournement* non antropomorfo: si riplasmano gli eventi, non già i loro ‘attori’. Non tanto Hitler, dunque, quanto la vicenda storica che lo vede *animal symbolicum*. Naturalmente, ciò comporterà una serie di trasformazioni morfologiche nella narrazione, nonché nella configurazione dei suoi livelli e registri finzionali. Tralasciando qui, per economia espositiva, quegli aspetti che sono stati fatti oggetto,

⁶ Per il romanzo di Dick, si veda G. FRASCA, *La scimmia di Dio*, Costa & Nolan, Genova 1996.



negli ultimi anni, di un importante dibattito teorico sull'epica moderna (penso soprattutto al 'manifesto' Wu Ming, e a tutto quanto ne è sortito⁷), può essere però utile riferirsi a un altro testo romanzesco: *Hitler* di Giuseppe Genna, pubblicato da Mondadori due anni fa. Nel *biopic* di Genna, prima opera narrativa mai dedicata a Hitler, colpisce innanzitutto la scelta *documentale* di fondo: non invenzione di mondi paralleli, ma fedeltà (relativa) alle fonti storiografiche meno accessibili. I 'fregi al ver' vengono, cioè, elaborati a partire da un quadro approssimativamente scientifico, che non s'intende ribaltare con ipotesi controfattuali. Genna sostiene di temere non tanto le derive negazioniste del relativismo metaletterario, quanto la mitologizzazione stupefacente e postuma. Giusta l'etica di Claude Lanzmann, 'ricamare con la finzione sulla ferita che ha marchiato a fuoco il Novecento sarebbe osceno'. Così, egli mette al centro della costruzione narrativa (che è anche una strenua e appassionata ricostruzione intellettuale) la nozione di *non persona* elaborata dal biografo hitleriano Joachim Fest: una persona colma di vuoto, incastonata in una bolla viscida che impedisce il contatto con gli altri, quasi un *essere congelato* ma capace di irradiare non essere e male assoluto, annullando il rapporto con l'umano. Ciò, nelle intenzioni dello scrittore, non dovrebbe contribuire ad assolverlo, tutt'altro; e soprattutto non dovrebbe lasciarlo dileguare nel mito, e nelle sue ideologie emollienti, infine conciliatorie: Hitler rimane tra gli umani responsabili di quello che ha fatto, e tuttavia rimane quell'umano, che ha congelato. Intervistato sul suo *blog*, Genna è stato, se possibile, ancora più radicale:

[...] stiamo parlando del nulla, del non-essere. Il portatore del non-essere non è il portatore di un male morale, per quanto sconvolgente. In Hitler si appalesa un sovrappiù che esorbita la morale e l'Occidente non dispone più dell'organo per percepire questo sovrappiù. La distruzione della persona, da lui teorizzata, è qualcosa di più del mero dato storico. Non è un omicida e non è il diavolo in terra: è niente, è non-essere. Si avventa sul popolo del *Libro* che, in Occidente, è il bastione dell'essere. Dio non è un mito: è l'essere. Hitler non è un mito: è il rappresentante del non-essere.⁸

Avversione al 'mito tecnicizzato' di kerényana memoria. Pare quasi di rileggere le lucidissime e laiche pagine dedicate da Starobinski, nell'immediato dopoguerra, a certe perversioni ideologico-culturali dei regimi totalitari e ai rischi di ogni dispositivo mitologico.⁹ Cerchiamo ora di interrogare il romanzo, e di vedere come

⁷ Cfr. WU MING, *New Italian Epic*, Einaudi, Torino 2009.

⁸ Cfr. www.giusepegenna.it (consultato il 5.9.2010).

⁹ Si veda J. STAROBINSKI, *Interrogatoire du masque*, «Suisse Contemporaine», n. 4, avril 1946, pp. 373-74 e C. COLANGELO, *Il richiamo delle apparenze. Saggio su Jean Starobinski*, Quodlibet, Macerata 2001, pp. 15-29.



questo non-essere venga concretamente rappresentato da Genna: andiamo all'ultima pagina, che si intitola *Postmortem (nel senzatepo)*, e mette a segno una potente figurazione di quella che potrebbe essere la vita di Hitler dopo la morte. Adolf vede l'anima uscire dal suo corpo mentre brucia, e incontra il lupo Fenrir, feroce animale della mitologia norrena: lo stesso che, nelle prime pagine, nel bianco assoluto e impenetrabile delle nevi, aveva decapitato suo padre e gli aveva dilaniato le carni, dopo avergli detto: «Tu hai solo messo il seme. Tu non lo spieghi»; lo stesso che da allora infestava gli incubi del protagonista.

Adolf e il lupo condividono la fine: avanzano tra macerie ardenti, in una terra desolata, e scorgono all'orizzonte una schiera immensa di simulacri dorati, abbacinanti. Sono i sei milioni di ebrei che Hitler ha sterminato: bambini giganteschi, che lo orripilano. Volano verso Dio, la crepa sotto i piedi del Fuhrer si fa abisso, e lui crolla nel vuoto. Fenrir gli si attacca coi i denti, inizia a masticarlo, e solo adesso, nella rivelazione dell'estremo *sparagmós*, Hitler urla non ascoltato: «Io chi sono?». Finirà per sempre divorato 'nel gorgo buio'.

Nero profondo; mentre era stato il bianco il non-colore dominante nelle rare e stranianti, e tuttavia saldamente isotope, descrizioni fisiognomiche: «Il suo corpo è bianchiccio, i piccoli rotoli sulla pancia segnano addominali non allenati, i capezzoli cadenti, i pochi peli del corpo glabro quasi, e quelle mani pallide, femminee, quelle mani che da sotto le stringono il retro delle cosce quando fanno il gioco»; o ancora: «Il tavolo vibra per il pugno sferrato dalla mano femminea e pallida di Adolf Hitler.

La sua bocca è una smorfia di disgusto: smorfia che disgusta. Le sue guance si incavano in livide ombre grigiastre. I suoi occhi sono quelli di un lupo che stringe le fauci, fora e insanguina la preda». Fino all'ultima metamorfosi:

La pelle cadente, i lineamenti del volto gonfi, le occhiaie incavate sempre più livide. Si muove lungo le pareti del bunker ingobbato, serpeggiando stranamente tra una parete e l'altra, come se cercasse appigli. I capogiri lo sbilanciano. È trasandato, non lo è mai stato. Le uniformi inappuntabili lasciano posto a indumenti macchiati di cibo, lordi. Gli angoli della bocca spesso sporchi di briciole di cibo. Mangia in continuazione dolci, enormi fette di torta [...] Offre di sé un'immagine tremenda. Non cammina: si trascina. Il busto, chino in avanti si tira dietro le gambe. Ha perduto il senso dell'equilibrio e deve sedersi sulle panche lungo i muri se qualcuno lo ferma e gli parla. Gli occhi sono un reticolo di capillari esplosi. [...] Da un angolo della bocca, spesso, gocciola saliva.



Digrigna i denti, mentre a fatica si china per carezzare Blondi [...] ¹⁰

Ci si può chiedere se, di là dalla sicura qualità della scrittura, questa ennesima e incandescente rimodulazione di un *topos* della cultura romantica (il ‘cacciatore cacciato’ delle romanze di Bürger, subito tradotte da Berchet e subliminalmente riscritte da Manzoni nel sogno di don Rodrigo) non comporti un sprofondamento ancora più inquietante nelle infide sabbie mobili del mito. Il tasso di figuralità, insomma, pare elevarsi anche troppo, rispetto ai frigidissimi teoremi del romanzo fantapolitico e alle decostruzioni umoristiche dell’arte, della drammaturgia e dello schermo; e l’immagine *survivante* e insepolta di una leggenda nera rischia di fagocitare, insieme alla figura di Hitler, ogni ipotesi di comprensione critica della storia. Ma si tratta comunque del frutto puro (e per ciò stesso ‘impazzito’) di un’ulteriore ricerca formale, di notevolissima audacia, intorno al ‘colosso’ hitleriano: una ricerca nella direzione, inedita e sconcertante, di un’epica dionisiaca e biopolitica. A Genna andrà senz’altro riconosciuto il merito di aver inteso operare un’*ostranenie*, piuttosto che dei codici romanzeschi, della ‘maschera nuda’ di Hitler: trovando la potenza simbolica necessaria per restituircene, entro una forma classica, la figura congelata, ctonia, eccedente.

4. *Mein camp*

Ciò che Ingmar Bergman e Pier Paolo Pasolini mostrarono di aver compreso – quando realizzarono, a distanza di pochi mesi, due tra i più profondi ed enigmatici esperimenti di ‘metateatro al cinema’, – è che i *noises off* che attraversano diagonalmente gli schermi e i palchi di ogni esperimento metafinzionale (al cinema come a teatro) sono in realtà ‘rumori di scena’: se la scena è – come sempre è – quella dell’inconscio. Era insomma una sorta di psicomachia, quella che mettevano in scena il pupo-Jago di Totò, o la Elisabeth-Elettra di Liv Ullmann, una guerra senza tregua contro le ossessioni del profondo. Totò, dietro le quinte, dice a Ninetto Davoli che è tutto falso, è tutto un ‘sogno dentro un sogno’; Elisabeth rischia l’afasia irreversibile, quando si affaccia sul baratro del suo personaggio. Analogamente, saranno anche i ‘nemici interni’ del soggetto (la malattia, la falsa coscienza) a inibire il sogno di *performance* del Sir di Albert Finney, in un film magnifico e dimenticato

¹⁰ G. GENNA, *Hitler* cit., p. 89.



di Peter Yates, o a far fallire la ‘spedizione’ del gruppo di attori fino a Sarajevo, nella pellicola forse più coraggiosa, personale e attuale di Mario Martone¹¹. Ma, naturalmente, tra un’opera e l’altra qualcosa cambia. Dalla metafisica si sta progressivamente passando alla microfisica del potere: il rapporto si triangola, e ad esempio nel film di Martone nato dal laboratorio su *I Sette a Tebe* non si produrrebbe alcuna messinscena se non si desse conflitto, e se a mediare tra i conflitti di Sarajevo e quelli di Napoli, a farli entrare in corto circuito, non fosse eretto lo specchio dell’antico, quegli eventi della tragedia greca che, secondo la sentenza di Sallustio, «non avvennero mai, perché sono sempre».

Ciò che accomuna tutte queste esperienze cinematografiche è, ad ogni modo, lo stato di grazia mentale e l’occasione autoriflessiva concesse all’attore: che potrà ragionare, al pari dei Rosencrantz e Guildenstern di Stoppard o del Riccardo di Al Pacino¹², su chi egli sia (e su che cosa ci faccia a questo mondo) tanto in assenza quanto in presenza di un male riconosciuto e storicizzato. Ora, se tale è la linea di demarcazione, dove metteremo l’*Him* genuflesso di Fanny & Alexander? Tra i drammi metafisici o tra quelli legati ad una esistenza circoscritta? È un apologo fuori del tempo (*body art*, statica e concettuale, e anzi derivativa rispetto a un’installazione di cera) o è assolutamente, irriducibilmente una ‘gaia commedia neonazista’?

Disponiamoci allora ad osservarlo, questo *performer* che è anche *deformer*, quest’omino dal vestito e dalla cravatta marrone, dalla camicia color terra, dagli immancabili baffetti e dai capelli lisci e fluttuanti sulla fronte; quest’omino che, dapprima immobile come la statuetta perturbante e indifesa di cui è il calco, comincia poi a roteare una bacchetta da direttore d’orchestra e ad arrogarsi tutti i ruoli, da Dorothy al Mago, dallo Spaventapasseri all’Uomo di Latta, dal Leone al cagnetto Toto, dalla feroce strega dell’Ovest alla buona strega del Nord; senza contare l’intera parte fonica, il vento, le musiche. ‘Him’ se ne sta fermo al centro della scena, da solo, sotto lo schermo dove si proietta il kolossal-semimusical che abbiamo visto mille volte da bambini senza mai sospettarne il fondo oscuro, l’allegorismo crudele. L’assolo virtuosistico e ossessivo che si svolge sul palco sprigiona anzitutto una comicità da ‘principio di prestazione’ frustrato, quella che ha a che vedere con l’impossibilità di doppiare effettivamente tutto: è come se il dittatore-direttore fosse

¹¹ *Persona* di I. Bergman (1966) e *Che cosa sono le nuvole?* di P. P. Pasolini (in *Capriccio all’italiana*, 1967); *The Dresser* di P. Yates (*Il servo di scena*, 1983); *Teatro di guerra* di M. Martone (1998).

¹² Il riferimento corre alla *pièce* *Rosencrantz and Guildenstern are dead* di T. Stoppard (1967), e il film omonimo, diretto dallo stesso Stoppard (1990) e *Looking for Richard* di A. Pacino (*Riccardo III – Un uomo, un re*, 1996).



‘parlato’ dal film.

Come l’imitatore di voci bernhardiano e come il kafkiano Pietro il Rosso, Him può imitare tutti salvo che se stesso: non sa chi è, non è nulla se non la menzogna di cui è latore (qui la convergenza con l’Hitler di Genna è evidente). Forse per questo contorce il volto, schizofrenicamente, ogni volta che cambia il personaggio, o l’elemento, a cui deve fornire il suono. Non sa istituirsi come soggetto, e difatti è *grammaticalmente* un complemento: anche se manovra effetti speciali, colora e desatura le immagini, così da sembrare onnipotente. Ma la sua grande magia è una grande illusione; Him incarna la menzogna allo stato puro, è un ciarlatano prima che uno psicomago: il potere totalitario e le pretese del pensiero unico si infrangono contro la barriera del reale, e ciò che ne viene fuori è una cacofonia inaudita e indecidibile.

Non è il caso di interrogarsi ancora sul significato del testo, che risulta resistente soprattutto se si estrapola questo ‘sconcerto’ ventriloquesco e flagrantemente *camp* dal progetto di cui è parte. Ma l’attore, il *performer*? Che ne è, ormai, del barbiere di Charlot, che ne è del caratterista di Lubitsch, del clown segreto di Jerry Lewis, dei baffuti uomini medi di Brecht, delle sagome ballerine di Mel Brooks, dei replicanti dei romanzi ‘ucronico-potenziali’? In *Him* la recita dell’attore ha (scrive A. Balzola) «qualcosa di surreale, di sciamanico, come se egli fosse un medium grottesco che evoca mondi interi, affollati cantori dell’invisibile e dell’irrapresentabile [...]».

Questa è la magia del tiranno, sembra dire il sottotesto dello spettacolo, la capacità di essere attore, la capacità di mentire in modo così ostentato da apparire veri, la megalomania e il narcisismo che trasformano la scena in un unico grande specchio dove non l’attore-Narciso, ma il suo pubblico resta intrappolato e soggiogato». Così, lo scontro figurale tra la cripto-distopia del sogno americano e la coazione a ripetere del tiranno umiliato e fatto automa trova nel corpo dell’attore e nella sua tecnica sopraffina una chiave di volta, e insieme un punto di fuga. Il Mago di Oz non è Him, né Him è il Mago di Oz. L’unica, cruciale identità ammessa dallo spettacolo è: *l’attore è l’attore*. L’attore come origine e fine di tutta la messinscena, di tutte le messinscene.

Pertanto *Him*, in ultima analisi, oltre lo stordimento delle citazioni e dei linguaggi centrifugati, sarebbe soprattutto una cifrata fantasmagoria del paradosso dell’attore, una sorta di metafora assoluta della liturgia scenica; né è privo di senso,



ripetiamolo ancora, il fatto che manipoli una scultura-feticcio che si dà come cristallizzazione di un mito, e che la *rianimi* in forme compulsive e, alla lettera, mitomani.

Ma la logica dell'arte contemporanea, è noto, consiste in uno spiazzamento progressivo, anzi nella *ostranenie* eletta, per così dire, a metodo dialettico. Infine, l'arte è rivoluzione permanente. Ecco allora che la fotografa americana Louise Lawler, esattamente cinque anni dopo la creazione di Cattelan, girando 'dietro le quinte' di Palazzo Grassi scatta una fotografia in cui la scultura *Him* se ne sta ancora per metà imballata nella cassa¹³. Quel bamboccio *horribile visu*, non ancora estratto dal polistirolo, né montato nelle 'edicole' di un museo né reso semovente sulla scena, parrebbe non essere altro che un insignificante *objet trouvé*; ma proprio questa 'cosalità', questo conseguito grado zero finisce per costituire il surplus estetico della fotografia che lo ritrae. L'opera d'arte al quadrato (al cubo?) della Lawler, intitolata, forse per sfregio nominalistico, *Adolf*, deve essere installata a otto pollici dal pavimento, secondo la prossemica prescritta nell'incongrua sede del sottotitolo: un feticcio sconciato e rasoterra, che sembra sorprendere l'attore fuori del suo personaggio, catturandolo su pellicola *fuori della performance* e liberando una scarica micidiale. Lo stupore e lo spaesamento che dovevano prodursi nei visitatori sembrano così azzerarsi; anzi, è proprio la statuette, colta in fallo tra scatole e imballaggi, ad apparire spaesata e davvero *esorbitante*. Infine, la duplice appropriazione indebita, fra teatro e fotografia, della scultura di Cattelan ci dice che nella logica dell'esposizione museale qualsiasi provocazione, anche la più ardita e situazionista, cela un'intima propensione alla ritualità, e in fondo alla *routine*: ecco perché l'esito fatale di *Him*, di quel segno catafratto e scandaloso, è che sia fatto 'brillare' sulle tavole di un palcoscenico o, tutto al contrario, che venga siderato ed esorcizzato in uno scatto indiscreto, incongruo, *osceno*.

¹³ Cfr. L. LAWLER, *Adolf (Must Be Installed 8 Inches from the Floor)* (2006), Palazzo Grassi.