



## MATTIA CINQUEGRANI

*La sensualità del male.* Erotismo e iconografia nazista nel cinema italiano



## SUL SESSO E LA SESSUALITÀ NELL'UNIVERSO NAZISTA

<sup>1</sup> “La caratteristica del nazismo [...] – scrivono Lacoue-Labarthe e Nancy – consiste nell’aver proposto il proprio movimento, la propria ideologia, il proprio stato, come la realizzazione effettiva di un mito o come un mito vivente”: Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, *Il mito nazi*, il melangolo, Genova, 1992, p. 45 (ed. orig. *Le mythe nazi*, l’Aube, La Tour-d’Aigues 1991).

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 34-50.

<sup>3</sup> Cfr. George L. Mosse, *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Laterza, Roma-Bari 2011, pp. 14-17 (ed. orig. *Nationalism & Sexuality; Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*, Howard Fertig, New York 1985).

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 50-52, 71-72.

Identità, sogno ed esperienza: è nell’intersezione fra questi termini che Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy rintracciano il determinarsi di quell’orizzonte mitico sostanziatosi nella concretizzazione di una Germania nazionalsocialista.<sup>1</sup> Ripercorrendo una riflessione carsica del pensiero occidentale, ma che trova la propria origine in Platone, i due filosofi richiamano in primo luogo l’attitudine al mimetismo, e quindi all’identificazione, che sempre appare inscritta nelle carni stesse del mito. Nel suo proporre un modello e nel dichiararne, di conseguenza, la piena esemplarità, il mito non può che suggerire, o forse imporre, una forma del sé capace di plasmare individuo e dimensione collettiva. Tuttavia, nel contesto tedesco del primo Novecento, il carattere non ancora compiuto di una simile adesione necessariamente relega questo intero processo nel territorio di un’aspirazione non già data. Esso si riduce a sogno identitario che può trovare compimento solo laddove una credenza incondizionata nel mito giunga a realizzarlo nell’esperienza vissuta. Il racconto mitico deve essere incarnato per potersi fare pienamente tale.<sup>2</sup>

Sebbene Lacoue-Labarthe e Nancy elaborino le proprie formulazioni orbitando primariamente attorno ai temi del razzismo e dell’ideologia nazionalsocialista tout court, risulta del tutto evidente come anche la sessualità – o meglio le forme e i significati che essa ha progressivamente assunto nel contesto culturale nazista – abbia rivestito un ruolo per nulla secondario nell’articolazione di tale mito. Se la fondazione del terzo impero tedesco si configura quale compimento mitopoietico, la costruzione di un “uomo nuovo”, anche rispondente a un esplicito canone di mascolinità, rappresenta un momento di certo cruciale per la realizzazione dell’intera impresa.

Come a compiere una traiettoria avviatasi già nel secolo precedente, questo modello di virilità – che viene largamente indagato da George L. Mosse – trova una chiara definizione attorno alle forme armoniose e perfettamente nude della scultura classica greca o, perlomeno, attorno all’interpretazione che ne aveva dato Johann J. Winckelmann negli ultimi decenni del Settecento.<sup>3</sup> La glorificazione del corpo sano e della consonanza che esso intrattiene con la natura, non a caso, aveva determinato, all’inizio del secolo decimonono, la nascita di organizzazioni e movimenti, quasi esclusivamente maschili. Qui, la volontà di promuovere un preciso sistema valoriale ed esistenziale s’innestava nella dimensione aggregativa di un *Männerbund*, di una comunità di uomini considerata quale luogo generativo di un più vasto rinnovamento identitario. Un rinnovamento che si fa concreto nel contesto del moderno nazionalismo tedesco, se è vero che quest’ultimo individua il proprio principio fondativo precisamente entro la forma di una associazione maschile. È esclusivamente nel corpo dell’uomo, difatti, che il nazismo iscrive le energie più marcatamente dinamiche e vitali del suo progetto identitario, mentre il femminile è passivamente costretto in un’immagine di madre che, in quanto modello di moralità e virtù, è destinata a fungere da custode dell’ordine tradizionale.<sup>4</sup>

Fra i motori sostanziali nello sviluppo del nuovo mondo germanico, quest’idea di una lega di uomini esprime, tuttavia, anche la pericolosa contraddittorietà che anima la dimensione sessuale, e quindi la costruzione del sé e della collettività, nell’orizzonte nazionalsocialista. Intrisa com’è di una volontà di riscoprire ed esaltare il corpo, l’immagine del *Männerbund*

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 53-72.

<sup>6</sup> Cfr. Dagmar Herzog, "Hubris and Hypocrisy, Incitement and Disavowal: Sexuality and German Fascism", «Journal of the History of Sexuality», vol. 11, nn. 1-2, 2002, pp. 11-12.

<sup>7</sup> Cfr. Susan Sontag, "Fascinating Fascism", in Susan Sontag, *Under the Sign of Saturn*, Farrar Straus Giroux, New York 1980, pp. 93, 102.

è destinata a rimanere minacciosamente sospesa fra la glorificazione di un legame pienamente virile e l'intensità di una dimensione omosociale che pare esporsi, senza posa, alla minaccia più o meno velata dell'omoerotismo.<sup>5</sup> Un interminabile sforzo nel discriminare ambiguità e forme legittime – rispetto alla gestione, rappresentazione e uso del corpo nella strategia di definizione identitaria –<sup>6</sup> diviene inevitabile ossessione di un sistema determinato a condannare ogni elusione dei modelli sessuali codificati quale vera e propria minaccia per l'integrità della nazione. È senza dubbio in una simile prospettiva che va interpretato l'infaticabile tentativo messo in atto dal nazionalsocialismo – come ricorda Susan Sontag – di elevare l'energia sessuale a una forza spirituale messa a servizio della massa, corpo femminile che il Führer, in quanto unico padre della patria, ha il compito e il dovere di dominare e possedere.<sup>7</sup>

Eppure, quando alcuni decenni più tardi il cinema italiano si preoccupa – con ambizioni e secondo itinerari diversi – di riflettere attorno alla congiunzione tra sessualità e nazismo, sono soprattutto le forme più eterodosse e meno accettabili, fra quelle canonizzate dall'ideologia hitleriana, a diventare oggetto del racconto filmico.

#### L'EROTIZZAZIONE DEL NAZISMO COME METAFORA

Nel grande salone della pensione Hanslbauer, traboccante di luci, festoni e di svastiche, ora che il canto commosso dell'*Horst-Wessel-Lied* s'insinua deciso sulla melodia saltellante di un'orchestrina, i corpi flaccidi e untuosi degli ufficiali in camicia bruna si addossano con troppa sicurezza a quelli dei giovani commilitoni. I loro visi di adolescenti storditi dall'alcool, si deformano presto per una gioia innocente e triviale quando, dismesse le uniformi, le figure snelle e sudate di questi ragazzi-camerati si esibiscono per i compagni in sottovesti di seta o con i fianchi cinti da reggicalze in raso. È tutto carico di una sensualità pungente eppure grottesco il tono tragico di questo coro dagli occhi gravi ma dai corpi scompostamente adagiati. "Marceremo senza sosta / Mentre tutto crollerà / Oggi la Germania è nostra / Presto il mondo lo sarà": quando le voci intonano con ritmicità geometrica *Es zittern die morschen Knochen*, questo intrico di uomini senza soluzione già preannuncia l'orgia notturna dei soldati nudi, spinti con foga dagli ufficiali dentro le stanze al piano di sopra. Già s'intravedono i loro corpi falciati, al crepuscolo, dalle mitraglie delle SS e della Gestapo.

Sospesa com'è tra pulsione libidica e dramma, l'imponente sequenza narrativa di Bad Wiessee che, a sottolinearne l'importanza, Luchino Visconti colloca nella sezione centrale di *La caduta degli dei (Götterdämmerung)* (1969), rivela con assoluta evidenza quella congiunzione cruciale, nello sviluppo dell'intero racconto, tra impulso erotico e mostruosità nazista. Come la notte dei lunghi coltelli affiora dall'immagine disturbante e seduttiva di una brutale ammucchiata di SA, così all'inizio del film, l'annuncio fatale dell'incendio del Reichstag s'impone con violenza sull'esibizione "indecentemente" *en travesti* di Martin ("Solo un uomo, il cui cuore bruci ancora d'amore / Solo un uomo, dai cui occhi sprizzi fuoco ed ardore" canta emblematicamente il giovane, nei panni della Lola Lola dietrichiana). Ancora, e in maniera del tutto simmetrica, questa corrispondenza emerge dal lungo episodio finale, nel quale l'atmosfera posttribolare che chiude la cerimonia nuziale di Sophie von Essenbeck e Friedrich già annuncia la definitiva af-

<sup>8</sup> “*Götterdämmerung* finisce dove comincia la storia del nazismo” dichiara in maniera tutt’altro che irrilevante lo stesso Visconti. Cfr. Luchino Visconti cit. in Stefano Roncoroni, “Dialogo con l’autore”, in Stefano Roncoroni (a cura di), *La caduta degli dei (Götterdämmerung)*, Cappelli, Bologna 1969, p. 18.

<sup>9</sup> Alessandro Bencivenni, *Luchino Visconti*, Il Castoro Cinema, Milano 1994, pp. 76-77.

<sup>10</sup> Persino nelle interpretazioni più tradizionalmente avverse all’ultima fase della produzione viscontiana, tacciata di decadentismo e vacuo autobiografismo, viene riconosciuta la prospettiva storica e sociale di questo film. Cfr. Lino Micciché, *Luchino Visconti. Un profilo critico*, Marsilio, Venezia 2002, p. 60; Gianni Rondolino, *Luchino Visconti*, UTET, Torino 2003, p. 481.

<sup>11</sup> Cfr. Chiara Tozzi, “Fra amore e inferno, fra bene e male”, in Pedro Armocida, Cristiana Paternò (a cura di), *Liliana Cavani. Il cinema e i film*, Marsilio, Venezia 2021, p. 64.

fermazione della Germania nazionalsocialista<sup>8</sup> ma, al contempo, presagisce nel principio del Reich la sua inevitabile caduta (col chiaro riverberarsi del doppio suicidio di Eva Braun e di Adolf Hitler in quello dei due personaggi viscontiani).

È comune a tutto il film – scrive, a tal proposito, Alessandro Bencivenni – l’accostamento fra trasgressioni sessuali e crimini politici [...]. Secondo la visione di Visconti [...] quando l’ordine familiare e sessuale è così rovesciato, il caos è completo, e tutto diventa possibile. I personaggi possono allora applicare il principio di Hitler citato nel film: “La morale privata è morta. Noi siamo una società di eletti alla quale tutto è permesso”. E si pongono le premesse della guerra, dell’eccidio degli ebrei, della distruzione del mondo.<sup>9</sup>

La sessualizzazione del nazismo, della sua traiettoria storica e del suo immaginario anche iconografico, agisce quindi in *La caduta degli dei* contribuendo, in maniera più che sostanziale, a elaborare la portata di una narrazione nella cui forma da fosco ritratto di famiglia si rivela un pensiero ben più vasto sulla storia e la cultura dell’Occidente nel corso degli ultimi due secoli.<sup>10</sup> La visceralità feroce di una dimensione sessuale non normata né pienamente contenibile diviene metafora per esibire quanto vi è d’imprendibile nella specificità della parabola europea otto-novecentesca.

Questo stesso embricarsi fittissimo di forme eroticamente seducenti e repulsive – quale strategia per interpretare soprattutto il “secolo breve” alla luce dell’orrore nazista – definisce anche la traiettoria narrativa che anima *Il portiere di notte* (1974) di Liliana Cavani. Tuttavia, il racconto dell’indecorosa ma trascinate passione sessuale che esplose, nella Vienna del 1957, tra il portiere d’albergo ed ex ufficiale delle SS Maximilian Theo Aldorfer e Lucia Atherton, sua vittima in un lager, muove verso una direzione che amplifica e, a un tempo, diluisce la specificità della prospettiva delineata da Visconti. Nonostante le molte relazioni che intercorrono tra le due opere – a livello tematico, nella scelta degli attori e per il richiamarsi di alcuni episodi – è pur vero che quella dimensione comune a tutto il cinema di Cavani tale da assimilarne, secondo Chiara Tozzi, le modalità narrative alla fiaba come al sogno, trascina l’intera vicenda nel ben più vasto dominio del simbolico.<sup>11</sup> Trasfigurati i ruoli di martire e aguzzino della Storia entro l’architettura di un rapporto sadomasochistico, il sistema totalitario tedesco si fa territorio ideale per scandagliare la natura umana nella sua complessità.

Da questione inevitabilmente collettiva, in quanto politica, ogni possibile implicazione con gli eventi del nazismo diventa qui l’oggetto di un trauma che, imperniato attorno ai temi della colpa e della redenzione, richiede di essere elaborato individualmente, al pari di quanto avviene in un processo psicoanalitico. Le forme di una sessualità tutta funerea e mai normata, dalle quali è afflitto l’intero microcosmo che attraversa l’Hotel zur Oper (a proprio modo interamente coinvolto nelle vicende del Terzo Reich), si mostrano allora quali tracce residuali di una contaminazione mai risolta col passato e, in quanto tale, sempre pronta a riaffiorare. Non sono solo gli squallidi appetiti sessuali della contessa Stein e il costante bisogno di essere guardato e toccato da Max del danzatore Bert a manifestare il tentativo disperato e vano di riconquistare un passato desiderato e abietto che li ha visti dominare il mondo ma li condanna, adesso, a vivere nell’ombra. Anche il trasporto che trascina i due protagonisti non è che la riproposizione psico-drammatica di un “già stato” impossibile da realizzare nuovamen-

<sup>12</sup> Nella conclusione del film è lo stesso protagonista – ancora interpretato da Helmut Berger – a riconoscere nella sua adesione alla causa hitleriana un mero pretesto per realizzare la propria ascesa al potere.

<sup>13</sup> Cfr. Susan Sontag, *op. cit.*, pp. 99-103.

te. L'immagine sessualmente perturbante di Lucia che, come in un cabaret weimariano, si esibisce in *Wenn ich mir was wünschen dürfte* per un gruppo di ufficiali del campo, carezzandosi, con le braccia guantate di cuoio, tanto il cappello da ufficiale quanto i seni nudi stretti tra le bretelle, è emblematicamente confinata nella forma di un ricordo dai toni fortemente desaturati. L'erotismo feroce di questa esibizione, non a caso, mostra il suo rovescio nella sequenza conclusiva del film. L'immagine dei due protagonisti che indossano ancora gli abiti del lager, prima di essere giustiziati, è quella di un amplesso che – nell'accettazione della propria colpevolezza, nel concedersi a una sessualità inaccettabile – afferma il definitivo scivolamento in un passato votato alla morte. Per Cavani lo sprofondamento viscerale nell'aberrazione nazista si fa simbolo di una condizione più vasta dell'essere umano.

Come a completare il delinearsi di un'ipotetica parabola, la progressiva sfocatura del dato storico e di quello collettivamente culturale, rispetto a quanto avviene in Visconti, trova presto un suo definitivo compimento nel *Salon Kitty* (1976) di Tinto Brass, che – come a porsi nella traiettoria di un'ideale continuità – condivide alcuni interpreti e momenti narrativi con *La caduta degli dei*. Nonostante il racconto sia tratto da un'inchiesta di Peter Norden che, seppur romanzata, ripercorre con buona precisione la storia di un bordello tedesco usato dal Reich come centro di spionaggio internazionale, il film non ambisce a realizzare una qualche forma di ricostruzione storica. Gli anni del nazionalsocialismo germanico rappresentano, per Brass, nient'altro che uno strumento utile a condurre una riflessione universale sul potere (riflessione che proseguirà nel 1979 con *Caligola* e che sarebbe dovuta terminare in un terzo capitolo, mai realizzato, sui Borgia). La costante ostentazione di croci unciniate, aquile imperiali e divise delle SS relega questi elementi iconografici nella dimensione di un'atmosfera del tutto ininfluyente per lo sviluppo del racconto<sup>12</sup> eppure indispensabile alle scene più esplicitamente erotiche. Svuotati di ogni specificità ideologica, simboli e immagini del nazismo diventano strumento di una sensualità che si fa tanto più estrema e seducente quanto più esplicito appare il ridursi di quelle forme alla loro generica capacità di evocare un orrore chiaramente assoluto, anche se non meglio definito.

#### LA SENSUALE MOSTRUOSITÀ DEL LAGER

Se una certa dimensione erotica attraversa con forza l'iconografia nazista, come ricorda Sontag, è specialmente nella possanza elegante delle uniformi disegnate da Hugo Ferdinand Boss per le SS che essa trova piena espressione: le loro linee aderenti, rigide e nette sembrano esprimere il senso di una superiorità tale da legittimare il ricorso alla violenza nei confronti di quanti sono da sottomettere, perché "inferiori". Una generica seduttività del potere – come delle divise che ne sono diretta manifestazione – dunque si amplifica nella teatralizzazione dell'esperienza, propria della Germania nazionalsocialista, che Sontag assimila alla teatralizzazione del desiderio, tipica del sadomasochismo.<sup>13</sup>

È anche assecondando le pulsioni inscritte entro un simile immaginario che, a partire dal 1976 e per non più di un paio d'anni, nel cinema italiano il campo di concentrazione diventa il luogo di una convergenza, sino ad allora inimmaginabile, fra erotismo e orrore. A trovare spazio nel panorama produttivo nazionale è un insieme di racconti quasi sempre incentrati sulle

<sup>14</sup> Cfr. Davide Pulici, "EroSSvastika o del genere 'nazi' all'italiana e delle sue origini", «Nocturno Book: speciale eroSSvastika», n. 17, 2001.

<sup>15</sup> Roberto Curti, Tommaso La Selva, *Sex and violence. Percorsi nel cinema estremo*, Lindau, Torino 2007, p. 257.

<sup>16</sup> Cfr. Marcus Stiglegger, "Cinema beyond Good and Evil? Nazi Exploitation in the Cinema of the 1970s and its Heritage", in Daniel H. Magilow, Kristin T. Vander Lugt, Elizabeth Bridges (eds.), *Nazisploitation! The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture*, Continuum, New York 2012, p. 30.

torture inflitte da generali delle SS a giovani internate nei campi. Materia talmente informe da resistere persino al tentativo di una chiara nomina-zione,<sup>14</sup> il filone *eroSSvastika* o *nazisploitation* (per richiamare i termini, a oggi, più diffusamente accreditati) divarica oltre ogni dire la "incongruenza tra intenzioni sbandierate e materia narrata, tra importanza dell'evento e gratuità della rappresentazione"<sup>15</sup>, che tradizionalmente definisce le molte forme dell'*exploitation*. In una prospettiva che sembra estremizzare quella già delineatasi tra *La caduta degli dei* e *Salon Kitty*, l'esibizione di un intero apparato iconografico implicato con il nazismo si amplifica, al pari delle violenze mostrate, con un'insistenza sempre crescente.

L'insieme piuttosto coeso dei dodici film dai quali è composta la stagione italiana del genere – diffusosi negli stessi anni anche in Francia – trova la sua origine più evidente in uno sparuto gruppo di titoli, che per la prima volta accostano i temi di un erotismo esplicito e di un orrore tutto sensazionalistico al racconto dell'Olocausto. Tra questi, l'esempio più compiuto è rappresentato da *Ilsa: She Wolf of the SS* (*Ilsa la belva delle SS*, 1975) di Don Edmonds, il cui valore, per le opere riconducibili all'*eroSSvastika*, risulta parametrico, oltre che seminale, avendone determinato tanto l'articolazione spesso ripetitiva dei racconti, quanto i caratteri di alcuni personaggi trasversalmente ricorrenti. Tuttavia, i titoli della *nazisploitation* italiana provano contemporaneamente a collocarsi in un esplicito rapporto di filiazione con un *cinema alto*, che possa innestare la portata rozzamente disturbante nelle forme di un immaginario più sofisticato. Esasperando oltre ogni dire la traiettoria accennata da Tinto Brass, questi lavori tentano una saldatura tra la raffinatezza ideale, narrativa e stilistico-formale in primo luogo di Visconti e Cavani e le urgenze di un prodotto che ricerca un consumo frettoloso e massivo, puntando sull'esasperazione di istinti immediatamente carnali. Nel confliggere di spinte e ambizioni tra loro inconciliabili, lo svuotamento del valore artistico e intellettuale dei predecessori e la loro riduzione a "una mera fantasia sadomasochistica, tutta votata all'intrattenimento", come la definisce Marcus Stiglegger,<sup>16</sup> rivela una fedeltà incrollabile verso quei modelli, tanto più significativa quanto più esplicita è la riscrittura erotica che ne viene fatta.

D'altro canto, se la figura quasi onnipresente della generalessa o kapò lesbica che sevizia le prigioniere è traduzione diretta della Ilsa edmondiana, è pur vero che l'immagine di quest'ultima pare solo amplificare a dismisura i contorni già tratteggiati da Roberto Rossellini per la sua Ingrid in *Roma città aperta* (1945); così come nel profilo del nazista buono che, innamorato di una prigioniera, ha con lei un amplesso – basti pensare a *Le deportate della sezione speciale SS* (1976) di Rino Di Silvestro, *KZ9 – Lager di sterminio* (1977) di Bruno Mattei e *L'ultima orgia del III Reich* (1977) di Cesare Canevari – riecheggiano tanto i contorni dell'Hans Reiter di *Salon Kitty*, quanto quelli di Karl in *Kapò* (1960) di Gillo Pontecorvo.

In questo costante reiterarsi di personaggi ed episodi audaci, più o meno evidentemente riconducibili ai riferimenti colti della *nazisploitation*, è forse *La svastica nel ventre* (1977) di Mario Caiano a intrecciare il rapporto più intenso con quell'insieme di opere. Qui, tale attitudine si spinge ben al di là dei richiami a Visconti, Cavani e Brass, con l'esibizione canora della giovane prigioniera ebrea Hannah Meyer che, divenuta tenutaria di un bordello di lusso dopo aver instaurato un rapporto sadomasochistico con il suo aguzzino, si esibisce nei panni di Lola di fronte a una platea di generali

<sup>17</sup> Cfr. Baris Alakus, Katharina Kniefacz, Robert Vorberg, *I bordelli di Himmler*, Mimesis, Milano-Udine 2011, pp. 87-97 (ed. orig. *Sex-Zwangsarbeit in nationalsozialistischen Konzentrationslagern*, Mandelbaum, Wien 2006).

<sup>18</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 111-115; Dagmar Herzog, *op. cit.*, pp. 14-15; George L. Mosse, *op. cit.*, pp. 164-165.

nazisti. Il film di Caiano, difatti, avvia il proprio racconto in una Germania non ancora sprofondata nelle spire della guerra, con la scena bucolica del rapporto sessuale tra Hannah e il suo amante Klaus, al termine di una passeggiata in bicicletta che assimila le figure dei due giovani biancovestiti a quelle di Micol e Giorgio in *Il giardino dei Finzi Contini* (1970) di Vittorio De Sica. Poco più tardi, e rispondendo a una traiettoria del tutto sovrapponibile, l'arrivo della protagonista nel "Campo della gioia" è segnato dal suicidio di una prigioniera che dopo essere stata violentata da un gruppo di soldati del lager – ripercorrendo le orme di Thérèse in *Kapò* – si getta, ovviamente nuda, contro il filo spinato.

La discrepanza tra la quasi costante trascuratezza formale di queste opere e l'orizzonte estetico che esse decidono di richiamare, tuttavia, non può che apparire un dato saliente del filone, dal momento che una medesima strategia è attuata anche nei confronti del contesto storico nel quale si dipanano i racconti. Se il campo di concentramento rappresenta, qui, il pretesto per una violenza non arginata, in grado di arrivare sino all'annullamento completo della vittima e di ogni sua dignità (assecondando quella pulsione sessuale estrema già richiamata da Sontag), è pur vero che questi film ricercano costantemente una qualche relazione con l'orizzonte storico. A suggerire una simile intenzione, non è tanto l'uso dei materiali d'archivio, disseminati nei titoli di testa, lungo il racconto o nell'epilogo di *SS Lager 5: L'inferno delle donne* (1977) di Sergio Garrone, *La svastica nel ventre* e *KZ9 – Lager di sterminio* e che, tuttalpiù, agiscono in un tentativo di auto-assoluzione, come sollecitando un'ipotetica spinta morale tesa a non far sopire la memoria collettiva. Sono, piuttosto, quegli elementi del racconto più sensualmente grotteschi ad apparire rilevanti. Non solo l'immaginario beceramente erotico di questi lavori tematizza il dramma dello sfruttamento sessuale delle internate nei molti bordelli costruiti, tra il 1942 e il 1944, all'interno dei campi<sup>17</sup> ma, pur nel loro tono esasperatamente fumettistico, le stesse torture e gli esperimenti scientifici inscenati sono rappresentazioni di alcune tra le mostruose attività effettivamente condotte nei lager. Così, in *KZ9 – Lager di sterminio*, l'immagine della coppia di "pederasti" assaliti sessualmente da un gruppo di ragazze nude, inviate a testarne la virilità, richiama la pratica dello stupro correttivo adottato dai nazisti quale strategia curativa, entro un più vasto processo di medicalizzazione dell'omosessualità. Ugualmente, il tentativo di rianimare un prigioniero fatto assiderare, stimolando un amplesso con alcune internate, traduce gli esperimenti condotti, a partire dal 1942, dal dottor Sigmund Rascher presso l'Istituto per la scienza militare di Dachau.<sup>18</sup>

Eppure, il senso più profondo di una relazione così contraddittoria può essere, forse, meglio inteso nel deforme richiamarsi della conferenza di Wannsee tra i discorsi e le cerimonie sadico-orgiastiche che animano la mostruosa cena a base di carne umana durante la quale, in *L'ultima orgia del III Reich*, s'ipotizza una diversa "soluzione finale". Qui, la pianificazione dell'orrore si esaspera nella prospettiva paradossale e delirante di uno sfruttamento lavorativo e alimentare degli ebrei (destinati a essere trasformati in "sane, gustose e nutrienti bistecche"), tra le sevizie imposte alle prigioniere costrette a servire la cena. Come per i rimandi, più o meno espliciti, a modelli cinematografici *alti*, il rapporto con la realtà storica acquisisce un senso tanto più elevato, quanto più deforme è la rappresentazione mostruosamente sessualizzata che ne viene fatta.

<sup>19</sup> Cfr. Manlio Gomasca, Davide Pulici, "I film", «Nocturno Book: speciale eroSSvastika», cit., p. 27.

Se l'immagine del lager rappresenta il pretesto necessario a giustificare un'erotizzazione della vittima così brutale da essere, altrimenti, inaccettabile,<sup>19</sup> il funzionamento di tale strategia è vincolato a un legame con il reale che sappia stravolgerne ogni verosimiglianza. Così, precisamente per l'intensità di quest'exasperazione tutta esteriore del sangue e del sesso, gli *eroSSvastika* si fanno immagine sbiadita di un orrore tragicamente vero, teatro carnevalesco d'individui chiamati a interpretare il ruolo delle vittime o dei carnefici.

ABSTRACT

In 1969 with *La caduta degli dei (Götterdämmerung)*, Luchino Visconti starts a reflection on the recent European history, also focusing on the relationship between sexuality and power. In such a perspective, Nazi iconography is subjected to a process of eroticization similarly recurring in Liliana Cavani's *Il portiere di notte* and Tinto Brass' *Salon Kitty*. During the very following years, this representative strategy also defines *Nazisploitation* movies, which - taking it to extremes - deprive it of all ideal and symbolic meaning.