

Lorenza Bottacin Cantoni*

Oltre la zona di interesse.

Un'analisi della responsabilità nel presente
tra Glazer e Levinas**

Abstract

This paper explores the question of historical memory and ethical responsibility through an analysis of Jonathan Glazer's film "The Zone of Interest" and Levinas' philosophical reflections on the ethics of responsibility and disinterestedness. The film is interpreted as a critical reflection on modern man's ability to distinguish good from evil in a world normalized by evil itself. Through the specific use of images, sounds, and montages, Glazer invites reflection on individual responsibility for history and perpetuated evil, proposing an antithesis to an "anesthetized memory" that merely remembers without acting. The article analyzes how the film proposes a new kind of being in the world, one in which Levinas's disinterestedness becomes an antidote to the passive acceptance of horror and stimulates an active responsibility toward the other, a critical engagement that transforms memory into a duty of justice and ethical action.

Keywords

Responsibility; Levinas; Glazer; The zone of interest; Holocaust

Chi continua a essere sorpreso [...] di fronte alle prove delle crudeltà raccapriccianti che a mani nude gli uomini sono capaci di commettere ai danni di altri esseri umani non ha raggiunto la maturità morale o psicologica. Dopo una certa età, nessuno ha diritto a questo genere di innocenza o di superficialità, a questo grado di ignoranza o di amnesia.¹

* Università Vita-Salute San Raffaele.

** Questo articolo è stato realizzato nell'ambito del progetto PRIN 2022 PNRR: *Utopian images: cinema as the building of an inclusive democratic citizenship* (CUP: D53D23019640001) finanziato dall'Unione europea – Next Generation EU.

¹ S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, tr. it. di P. Dilonardo, nottetempo, Milano 2021, p. 131.

“Camera 4 pronta. Su Eichmann...vai 4!”².

Il processo ad Adolf Eichmann rappresenta uno dei primi esempi di processo mediatico dello scorso secolo. La sua cronaca, raccontata da giornalisti internazionali e da testimoni d’eccezione come Hannah Arendt, ha consentito al mondo intero di vedere e ascoltare i sopravvissuti ebrei ai campi di sterminio. L’evento ha rappresentato un momento epocale della storia recente: “il pubblico al processo doveva essere il mondo”³. Nonostante le anomalie rilevate da Arendt, che hanno contraddistinto la cattura, l’extradizione, il dibattimento e la sentenza all’imputato, il processo ha consentito di fissare nella memoria degli spettatori, fino ai giorni nostri, gli orrori del totalitarismo nazista⁴. La Shoah è gradualmente divenuta parte della memoria condivisa occidentale: le immagini e i racconti dei sopravvissuti sono stati la base per inaugurare “l’era del testimone”⁵, in cui chi ha vissuto gli eventi in prima persona è “celebrato come portatore di virtù e saggezza” e diviene un’icona vivente (spesso indipendente dalla sua volontà)⁶. Anche i negazionisti hanno visto le immagini del genocidio e ascoltato le voci dei reduci, anche loro portano in sé, pur non considerandola veritiera, la testimonianza di quello che vorrebbero cancellare dai libri di storia. Noi sappiamo – in modo eclatante – quello che è accaduto. A distanza di tempo, continuiamo a esserne testimoni indiretti.

Dopo il processo che ha giustamente dato voce alle vittime che chiedevano di essere credute, la memoria di coloro che avevano patito sofferenze disumane si è attestata come fatto storico, condiviso, studiato, raccontato. La “soluzione finale”, le camere a gas e i corpi scheletrizzati sono stati documentati e certificati, diventando oggetto di innumerevoli rappresentazioni il cui scopo era quello di non dimenticare mai che gli esseri umani possono voler annichilire l’altro. La Shoah si è trasformata nel centro buio del secolo scorso, un argomento nominato con vergogna e spesso affrontato per sottrazione, in modo da mascherare la difficoltà di ragionare su Auschwitz dietro un atteggiamento sentimentalistico e patetico che impone che non si

² *The Eichmann show. Il processo del secolo*, regia di Paul Andrew Williams, 2015.

³ H. Arendt, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, tr. it. di P. Bernardini, Feltrinelli, Milano 2003, p. 16.

⁴ Cfr. *ivi*, pp. 260-273.

⁵ A. Wieviorka, *L’era del testimone*, tr. it. di F. Sossi, Raffaello Cortina, Milano 1999.

⁶ E. Traverso, *Auschwitz e gli intellettuali. La Shoah nella cultura del dopoguerra*, Il Mulino, Bologna 2004, p. 229.

possa parlare *di* Auschwitz né *dopo* Auschwitz, perché lì si è compiuto il male assoluto⁷. Si può solo ricordare⁸.

Questo atteggiamento non è privo di conseguenze problematiche ed è frutto di una posizione ideologica e identitaria che tende a semplificare il variegato fenomeno del fascismo riducendolo all'antemitismo. Il rischio è, per noi, quello di non riuscire a posizionarci alla giusta distanza critica, ma di assumere una postura *acritica* di rassegnazione che ci deresponsabilizza perché “non possiamo farci niente”, noi “non eravamo lì” e, in fondo, “il passato è passato”. Se per Primo Levi la memoria era un dovere fondamentale volto a non dimenticare che i Lager non sono stati un incidente⁹, noi, oggi, abbiamo interiorizzato il “mantra” largamente diffuso e ripetuto da rappresentanti delle istituzioni ogni 27 gennaio contro l'abisso del male: “la memoria fa sì che il genocidio non si ripeta più”¹⁰. Ciò non è più sufficiente, e, prendendo in prestito le parole di Benjamin, il lavoro intellettuale deve sforzarsi di “strappare la tradizione al conformismo che è in procinto di sopraffarla”¹¹.

La comoda posizione ideologica del patetismo pubblico non può essere razionalmente difesa e questo articolo vorrebbe porsi in antitesi rispetto a una “memoria anestetizzata, sacralizzata e in ultima istanza mitica”¹²,

⁷ Secondo Horkheimer e Adorno, gli ebrei sono indicati come il “male assoluto da chi rappresenta il male assoluto”, esacerbando la dinamica per cui essi hanno attirato, nel corso della storia, “la volontà distruttrice generata spontaneamente da un falso ordine sociale”. M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, tr. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 2010, p. 181.

⁸ Come sottolinea F. R. Recchia Luciani, ripercorrendo le tappe che hanno condotto la Shoah a diventare un prodotto di consumo dell'industria culturale, il fenomeno del genocidio ebraico per lungo tempo è stato considerato un argomento “indicibile” avvolto “nel sacro silenzio [...] costitutivamente indescrivibile, invisibile, impensabile”. La Shoah è stata prima desacralizzata e demitizzata, poi risemantizzata attraverso immagini e narrazioni rivolte al largo pubblico; così “i testimoni diretti hanno perso l'esclusiva del racconto” e il genocidio è divenuto oggetto di una concezione “idealtipica [...] ma anche estremamente popolare, e infatti, dinanzi ad una Auschwitz spettacolarizzata, commercializzata e pop, nell'epoca del massimo dispiegamento del marketing memoriale e della cosiddetta americanizzazione della Shoah, il rischio è la sua trasformazione in ‘mito d'oggi’”. F.R. Recchia Luciani, *Shoah Show. Il genocidio come oggetto culturale tra mediatizzazione e consumo*, in F. R. Recchia Luciani, C. Vercelli (a cura di), *Pop Shoah. Immaginare del genocidio ebraico*, il melangolo, Genova 2016, pp. 143-157.

⁹ Cfr. P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 2014.

¹⁰ Come dichiarato nella risoluzione 60/7 dell'Assemblea Generale delle Nazioni Unite; cfr: <https://documents.un.org/doc/undoc/gen/n05/487/96/pdf/n0548796.pdf?token=gWp0NTXx9RxwitaAK&fe=true>.

¹¹ W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e Frammenti*, trad. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 2006, p. 78.

¹² E. Traverso, *Auschwitz e gli intellettuali*, cit., p. 229.

per proporre una possibile tesi della *zona di disinteressamento* come antidoto al sentimentalismo e all'in-attivismo¹³.

Scopo di questo scritto è esaminare *La zona di interesse* (*The Zone of Interest*, Jonathan Glazer, 2023) per indicare come il film tematizzi attraverso immagini, suoni e montaggio, un essere-nel-mondo ipnotizzato dalla normalità e incapace di discriminare criticamente il bene dal male. Tale modalità di esistenza è quella criticata e decostruita da Levinas attraverso la sua concezione di “disinteressamento” dovuto all’esposizione all’altro. Il disinteressamento è “senza compenso”, “senza il piacere della felicità”, è la “gratuità integrale”¹⁴ che sorge di fronte alla morte dell’altro che mi inquieta più della mia e che rappresenta una rottura del *conatus essendi*, un movimento di “ad-Dio”¹⁵. Il disinteressamento è inteso da Levinas come una frattura del presente in vista di un futuro non anticipabile e non *mio*, utopico e anarchico poiché non posso coglierne l’origine. Il disinteressamento è, in sostanza, l’aspetto attivo della responsabilità levinasiana, laddove l’altro rende il soggetto responsabile (l’io è responsabile nel senso che è sempre chiamato dall’altro a rispondere, è passivo), e il soggetto deve sforzarsi di uscire dal proprio essere nel mondo, facendosi carico di un tempo che non è e non sarà mai il suo, un tempo diacronico, irriducibile a ogni memoria e storia. Il disinteressamento che apre e permea la riflessione levinasiana in *Altrimenti che essere* indica una responsabilità per “un’altra libertà”, una tensione *eu-topica* per la libertà dell’altro il cui principio trascende “la memoria e la storia” creando una frattura del tempo e consentendo di *pensare altrimenti* con l’audacia di chi “non teme di affermare l’impossibilità dell’enunciato, pur osando realizzare questa impossibilità attraverso l’enunciato stesso di questa impossibilità”¹⁶.

Come si argomenterà, il disinteressamento è una forma di opposizione all’anestesia morale che si radica nel quotidiano e pone le condizioni per una (falsa) utopia (un mondo senza ebrei). A partire da una breve ricognizione degli elementi ricorrenti nella cinematografia sulla Shoah, si cercherà di indicare come il film di Glazer inviti a una riflessione sulla nostra responsabilità nel presente e consenta di assumere una posizione analoga a quella definita da Levinas come soggetto responsabile per l’altro.

¹³ Sulla nozione di anestesia morale rispetto alla sofferenza d’altri si veda: L. Bottacin Cantoni, *Cartoline dal fronte. La fotografia di guerra tra anestesia morale e pratica critica della trasparenza in Susan Sontag*, “Scenari”, 19, 2023, pp. 172-192.

¹⁴ E. Levinas, *Altrimenti che essere. O al di là dell’essenza*, tr. it. di M.T. Aiello e S. Petrosino, Jana Book, Milano, 2011, p. 11.

¹⁵ Cfr. Id., *Dio, la morte e il tempo*, tr. it. di S. Petrosino e M. Odorici, Jaca Book, Milano 1996, p. 47.

¹⁶ Id., *Altrimenti che essere*, cit., pp. 11-15.

Per mostrare ciò si analizzeranno due modalità del presente (come spazio vitale e come tempo vissuto) e si mostreranno due forme di resistenza all'anestesia morale: una fisica attraverso l'empatia, evidenziata dalle reazioni fisiologiche dei personaggi di Glazer e del soggetto come ipostasi levinasiano, e una temporale istanziata dall'irruzione di un altro presente (il sonoro del film e l'epifania del volto in Levinas).

L'obiettivo è quello di problematizzare il nostro presente e attivare il nostro stare nel mondo per un futuro che non è e non sarà in nostro possesso, ma del quale siamo già responsabili. L'analisi del film (che non si pretende esaustiva né univoca) mostra come Glazer argomenti cinematograficamente quanto Levinas delinea filosoficamente. La comparazione tra tesi filmica e tesi filosofica consente di comprendere meglio il discorso levinasiano, ma soprattutto di dare forma concreta al portato della sua proposta etica mediante l'attivazione della capacità immaginativa, empatica e riflessivo-critica dello spettatore¹⁷.

1. Prestare attenzione alle parole

In questa sede si vorrebbe riflettere e sviluppare un *altro* tempo nel proprio presente, per attivare il proprio senso morale e per non cedere al facile sentimentalismo che le immagini della sofferenza d'altri provocano

¹⁷ La lettura di un film in prospettiva levinasiana e la comparazione tra scrittura levinasiana e rappresentazione cinematografica non sono operazioni inedite né arbitrarie: vi sono già alcuni studi che si sono concentrati sulla "regia" levinasiana, in particolare in relazione alla nozione di volto; tuttavia manca ancora una trattazione che analizzi l'immagine cinematografica come motore di attivazione delle categorie levinasiane e come critica utopica del presente *dello spettatore*. Si veda in merito il volume, curato da S. Cooper, dedicato a *The Occluded Relation: Levinas and Cinema*, "Film-Philosophy" v. 11, n.2, 2007, che tenta di capire che cosa possa dire Levinas sul cinema, ma che non adotta una prospettiva di filosofia morale. Il lavoro di S. B. Grigus, *Levinas and the cinema of redemption: Time, ethics, and the feminine*, Columbia University Press, New York 2010 indica nel rapporto spettatore-film una modalità redentiva del rapporto con l'altro; l'operazione è condotta a partire dalla riflessione levinasiana, paradigma per plasmare l'etica del film, mentre in questa sede si intende mostrare che il film attiva la riflessione etica superando l'empatia (che Levinas negherebbe in quanto la rappresentazione artistica è ancora raffigurazione dell'aniconico per eccellenza, cioè il volto). Non risulta del tutto convincente nemmeno il saggio di D. Rodowick, *Ethics in film philosophy*, "AYLLU-SIAF. Revista De La Sociedad Iberoamericana De Antropología Filosófica (SIAF)", 4(1), 2022, pp.17-45: l'autore parte da un'ottima disamina delle posizioni di Cavell e Deleuze per mostrare come il cinema fornisca una forma di pensiero etico e non sia una mera illustrazione di casi morali, bensì dia vita a un modo di esaminare gli stili di pensiero legati ai modi di esistere nella contingenza del tempo, e quindi nelle possibilità di trasformazione e di incontro di sé con il mondo. Questo, in un'ottica levinasiana, non rende con sufficiente chiarezza la cogenza della responsabilità per il concretissimo altro che non può passare per alcuno stile di pensiero, in quanto il pensiero viene dopo l'etica anarchica.

in noi. Si vorrebbe, insomma, promuovere una posizione non ingenua, una pratica di disinteressamento come uscita dalla cornice ideologica alla quale siamo abituati e di risemantizzazione di lemmi che sono ormai percepiti quasi come dogmi.

Si ritiene, qui, che sia giusto ripensare criticamente alla costellazione composta dai termini “memoria” e “olocausto”, associata quasi univocamente al genocidio ebraico. Non si intende minimizzare quella barbarie e quel fatto storico, ma evidenziare come esso non abbia costituito un *unicum* nella storia: riferirvisi solo in termini di colpa, responsabilità e memoria tende a consolidare l’egemonia di uno specifico orizzonte culturale a discapito di altri. La memoria e la colpa si riferiscono sempre a un’identità e questo può compromettere la lucidità nel giudicare moralmente, poiché, come afferma anche Sontag:

Forse attribuiamo troppo valore alla memoria, e non abbastanza al pensiero. Ricordare è un atto etico, ha un valore etico in sé. Con nostro grande dolore, la memoria è l’unico legame che ci unisce ai morti. Pertanto, la *convinzione che il ricordo sia un atto etico* è profondamente radicata nella nostra natura di esseri umani [...]. Ma *la storia ci offre segnali contraddittori riguardo al valore del ricordo* nell’arco temporale molto più lungo della storia collettiva. C’è troppa ingiustizia nel mondo. E il troppo ricordare (gli antichi rancori: i serbi, gli irlandesi) esaspera. Fare pace significa dimenticare. Per giungere a una riconciliazione è necessario che la memoria sia difettosa e limitata.¹⁸

Considerare la Shoah come l’olocausto per eccellenza e l’antisemitismo come sola chiave di lettura dell’ascesa del nazifascismo, e alimentare la propria coscienza morale con un’overdose di pietà e disgusto suscitati dalla conoscenza a distanza delle torture subite dagli ebrei non deve impedirvi di chiedere “quali immagini, quali crudeltà e quali morti *non* ci vengano mostrate”¹⁹. Il male che si è consumato nei lager non è *assoluto*, non è, cioè, avulso da precise circostanze storiche. Farne un paradigma della violenza o una “religione civile”, e continuare a rappresentarlo, convinti che questo sia il modo di salvare l’umanità (perlomeno quella occidentale) e prevenire in futuro simili orrori rispecchia

¹⁸ S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, tr. it. di P. Dilonardo, Nottetempo, Milano 2021, p. 132. Meno radicale, ma affine a Sontag, rispetto al tema dell’oblio in relazione al tema del perdono, Arendt sostiene che perdonare non corrisponde a dimenticare, ma a mettere da parte un torto, affrancando chi lo ha commesso dall’essere sempre e solo vincolato a un’azione: “Solo attraverso questa costante mutua liberazione da ciò che fanno, gli uomini possono rimanere agenti liberi” (A. Arendt, *Vita activa. La condizione umana*, tr. it. di S. Finzi, Bompiani, Milano 2017, pp. 194-195 ebook).

¹⁹ S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit., p. 24.

una postura colpevole di non problematizzare l'egemonia culturale ed economico-politica dell'Occidente e di non prendere in considerazione le regioni "marginali" del nuovo impero²⁰.

Non possiamo più astenerci dal *pensare e problematizzare* il nostro rapporto col passato e con la storia, oltre che dal ricordare e celebrare la memoria. L'olocausto del popolo ebraico è uno dei crimini più orrendi mai perpetrati contro l'umanità, ma è anche un crimine commesso da un popolo risultato sconfitto dalla guerra su vittime tanto innocenti quanto, per esempio, quelle degli "olocausti tardovittoriani" documentati da Mike Davis²¹. Secondo Davis, vi sono atrocità commesse dal glorioso popolo britannico, che si è trovato dal lato giusto della storia, e che, all'apice del suo fulgore imperiale, ha ridotto altre comunità a condizioni in certi casi addirittura peggiori rispetto a quelle dei prigionieri ebrei²². Eppure, questi crimini non sono *interessanti* e solo di recente

²⁰ Non è un caso se l'industria culturale ha approfittato della centralità dell'antisemitismo per l'ideologia nazista e della acuta capacità critica di numerosi studiosi ebrei europei che, in tempo di guerra, hanno trovato riparo oltreoceano per costruire una mitologia della memoria ebraica, creare cattedre di Holocaust Studies, girare film e serie tv in un processo di americanizzazione della memoria che ha confermato il potere egemonico degli Stati Uniti. Anche lo Stato d'Israele ha beneficiato di queste circostanze arrivando a creare, dopo il processo Eichmann, strumenti culturali per modellare la coscienza nazionale mediante una rappresentazione "shoahcentrica" dello Stato, che "fa di Israele una risposta e una riparazione nei confronti del genocidio nazista" (E. Traverso, *Auschwitz e gli intellettuali*, cit., pp. 234-236) per cui Auschwitz diviene un simbolo dell'insicurezza dei confini israeliani (cfr. D. Diner, *Cumulative Contingency. Historicizing Legitimacy in Israeli Discourse*, in Id., *Beyond the Conceivable. Studies on Germany, Nazism, and the Holocaust*, University of California Press, Berkeley 2000, pp. 201-217).

²¹ L'autore prende le mosse da un periodo di siccità globale per mostrare come il Terzo Mondo non sia frutto soltanto di una catastrofe climatica, ma che "decine di milioni di contadini" siano "morti in maniere terrificanti" per ragioni "che contraddicono parecchie teorie classiche della storia economica del XIX secolo: per esempio come facciamo a spiegare il fatto che nel medesimo mezzo secolo in cui la carestia in tempo di pace scomparve in permanenza dall'Europa occidentale crebbe in maniera tanto devastante in gran parte del mondo coloniale?"; M. Davies, *Olocausti tardovittoriani. El Niño, le carestie e la costruzione del Terzo Mondo*, tr. it. di G. Carlotti, Feltrinelli, Milano 2002, p. 18.

²² Un esempio è il "salario di Temple": nel 1877 le scarse piogge e la carestia nel Mysore, nel Deccan di Bombay e nelle province nord-occidentali, causarono malnutrizione acuta (scheletrizzazione) della popolazione indigena colonizzata. I funzionari britannici e i media celavano le morti e le sofferenze e diffondevano la notizia che esse fossero dovute al colera. Alle richieste di aiuto da parte della popolazione locale, il governatore Temple rispose con quello che chiamò un "esperimento benthamiano" che anticipava la successiva ricerca sulla dieta minima condotta dai nazisti: "la campagna contro la carestia doveva diventare una dimostrazione paramilitare del necessario controllo della Gran Bretagna su una popolazione incapace di aiutarsi da sola [...]. La missione perversa di Temple consisteva nel rendere i soccorsi il più possibile ripugnanti e inefficaci". Seguendo le istruzioni in modo zelante e alla lettera, Temple "divenne per la storia indiana la personificazione dell'economia di mercato come maschera del genocidio coloniale. Durante un viaggio lampo nella campagna affamata del Deccan orientale, Temple fece espellere mezzo milio-

si stanno affermando come oggetto di studio. L'olocausto, cioè il fuoco che consuma interamente l'offerta sacrificale agli dèi, è un termine ancora disgraziatamente adeguato a definire l'uccisione di milioni di persone sull'altare di una qualche ideologia. In accordo con Davis, utilizzando la "o" minuscola per la parola "olocausto", si vuole evitare di idealizzare e di identificare unicamente questo fenomeno con la Shoah. Vi sono ancora oggi politiche simili a quelle imperiali e coloniali verso soggetti affamati: tali politiche dovrebbero essere considerate "l'esatto equivalente morale delle bombe lanciate da seimila metri di quota" e delle camere a gas. Le immagini e le testimonianze di questo (come quelle esposte al processo Eichmann) non sono documenti illustrativi, sono "capi d'accusa"²³.

2. Film sulla Shoah o film sugli olocausti?

Citando provocatoriamente la sentenza del 1949 di Adorno per cui "scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie"²⁴, sembra che altrettanto non si possa dire di altre forme artistiche. Evidentemente la decima musa è più "civile" delle nove sorelle, visto che è possibile (e frequente) girare film dopo Auschwitz. L'olocausto ebraico è oggetto di moltissime rappresentazioni volte a ricordare le vittime e ad ammonire sulla brutalità dei regimi totalitari, ma la mitografia delineata da chilometri di rulli potrebbe avere innescato una forma di sovraesposizione del problema²⁵, e condotto a un abuso di memoria che si sostanzia in una serie di elementi che ottendono la nostra capacità di giudizio per-

ne di persone dai cantieri pubblici e costrinse Madras a seguire il precedente di Bombay richiedendo ai candidati affamati di recarsi in campi dormitorio lontani dalla loro residenza per lavorare come *coolie* nei cantieri di strade ferrate e canali". Per Temple tutto doveva essere subordinato al dovere finanziario di "sborsare la somma minima di denaro compatibile con la vita umana", cioè il minimo che consenta a un corpo di eseguire un lavoro (Davis riporta le tabelle nutrizionali che dimostrano che il valore calorico a Madras nel 1877 era addirittura inferiore a quello di Buchenwald nel 1944) tanto più che i morti per fame non erano "ossa e sangue della nazione", ma "mendicanti e parassiti, che in pratica si erano suicidati" (ivi, pp. 43-51).

²³ Ivi, p. 32.

²⁴ T. W. Adorno, *Critica della cultura e società*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, tr. it. di C. Mainoldi, Einaudi, Torino 1972, p. 22. Lo stesso autore, successivamente, torna a riflettere e ritrae parzialmente le sue parole, frutto di un'esperienza traumatica che, nel '49, non era ancora stata elaborata (cfr. Id., *Dialettica Negativa*, tr. it. di C. Donolo, Einaudi, Torino 2004, p. 327).

²⁵ Il culto del ricordo per Mayer si trasforma in elemento settario che scinde la Shoah dalle circostanze storiche che la provocarono e genera una memoria asettica, sacralizzata e mitica, vissuta come un atto di fede. (Cfr. A. J. Mayer, *Soluzione finale. Lo sterminio degli Ebrei nella storia europea*, Mondadori, Milano 1990).

ché ci fanno sentire comodamente impotenti²⁶. Gli elementi ricorrenti nella filmografia sulla Shoah danno vita a narrazioni canoniche su: a) sopravvivenza in condizioni disumane nei ghetti e nei lager; b) dolore delle vittime e dei loro cari; c) colpa e connivenza in cui emerge la malvagità dei “cattivi”, cosa che li rende diversi da noi, che ci identifichiamo o empatizziamo con i “buoni”; d) memoria e testimonianza (sia collettive sia individuali) e loro ruolo pedagogico; e) eroismo e pietà; f) dilemmi etici e questioni morali esposte attraverso le scelte e le azioni dei personaggi²⁷. La martirizzazione delle vittime come dei santi di cui redigere un’agiografia, l’iconizzazione dell’inferno della vita dei prigionieri, l’equazione tra Shoah e male assoluto che sublima la bestialità strappandola dal piano delle cose umane, sono solo alcuni esempi di questo movimento di estetizzazione del problema che anestetizza la riflessione. Dopo lo spettacolo in mondovisione del processo a Eichmann e la successiva “ossessione” dell’industria cinematografica per la Shoah²⁸, la rappresentazione della violenza ha gradualmente “trasformato la testimonianza in spettacolo e la memoria in fiction.”²⁹. L’eccessiva stilizzazione del fenomeno della Shoah come solo elemento distintivo del nazismo rischia di oscurare il quadro storico dell’Europa della prima metà del Novecento e di distorcerne i motivi profondi³⁰. La vulgata cinematografica sulla Shoah genera una doppia alienazione rispetto agli olocausti: a) alienazione del dolore per mezzo della messa in scena: il male “assoluto” viene raccontato in modo osceno nei minimi dettagli e diviene narrazione di cui lo spettatore fa un’esperienza estetica come di una *fiction*; b) alienazione della comprensione attraverso il *pathos*: facendo proprie le sofferenze patite

²⁶ L’espressione “abuso di memoria” si deve a V. Pisanty, *Abusi di memoria. Negare, sacralizzare, banalizzare la Shoah*, Bruno Mondadori, Milano 2012.

²⁷ Si vedano in merito: J. E. Doneson, *The Holocaust in American Film*. Syracuse University Press, New York 2002; T. Haggith, J. Newman, *Holocaust and the Moving Image. Representations in Film and Television since 1933*, Wallflower, London 2005.

²⁸ E. Traverso, *Auschwitz e gli intellettuali*, cit., p. 215.

²⁹ S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, tr. it. di E. Capriolo, Einaudi, Torino 2004, p. 19.

³⁰ Come evidenziato già da tempo da Franz Neumann nel saggio del 1942 (poi ampliato), intitolato *Behemot. Struttura e pratica del nazionalsocialismo*. Non potendo in questa sede ripercorrere il complesso ragionamento condotto dall’autore, è comunque importante ricordare che il nazismo è “l’esito di una catastrofe socio-economica che non ha provocato, ma ha tatticamente sfruttato per giungere a una soluzione che ha in sé tanto la novità politica quanto la continuità economico-strutturale”. Questa tesi in contrasto con la novità che il nazismo rappresenta per Horkheimer è utile per non arrestarsi all’etichetta di “totalitarismo” del nazismo, ma per decostruire il “tipo politologico per mostrare, in via tanto storico-genealogica quanto empirico-analitica, le contraddizioni reali che sono l’essenza del regime e del suo disordinato e criminale modus operandi”. F. Neumann, *Behemot. Struttura e pratica del nazionalsocialismo*, a cura di V. Pinto, Mimesis, Milano-Udine 2023, pp. 21-23.

dalle vittime mediante la narrazione empatizzante o patetica, la memoria, in un “movimento *ego-centrato*” che cela l’alterità³¹, è sottratta a chi la incarna ed estesa a un pubblico potenzialmente universale³². La memoria è, invece, sempre legata a un’identità e a uno specifico sistema di valori e non può essere totale, universale, se non svuotandosi del suo contenuto³³.

La zona d’interesse, film ambientato ad Auschwitz nel 1943, evita di raffigurare le condizioni disumane degli ebrei, che non entrano mai in scena, non si sofferma su elementi di pietà, non dà alcun giudizio moralistico esplicito e preconfezionato sui nazisti, non enfatizza la memoria delle vittime di Auschwitz, ma ne mostra il valore di documento storico, non offre spazio per empatizzare, non mostra scene di eroismo, ma racconta piccoli gesti di pietà come se fossero solo delle favole e non ammonisce lo spettatore in modo paternalistico su quale posizione è giusto assumere rispetto a vittime e carnefici. Il regista presenta un film “sulla Shoah” che è in realtà un film *sugli olocausti* e sulla nostra posizione rispetto ad essi. Frenando l’empatia e sollecitando l’attenzione critica, Glazer rifiuta ogni *epos* del male radicale, ogni riferimento osceno alla violenza e alla mostruosità disumana dei nazisti e ogni sentimentalismo sulle vittime e gira un film su di noi. *La zona di interesse* ci chiama *in causa*.

3. Il quotidiano come presenza spaziale: la casa

La zona di interesse non adotta i codici usuali della narrazione cinematografica sulla Shoah, non denuncia i crimini nazisti (i personaggi compiono gesti normali) e non ritrae il popolo ebraico come vittima per eccellenza, ma indica una precisa posizione nella quale tutti ci troviamo, un essere-nel-mondo “interessato”. Si tratta, ora, di dimostrare in che senso anche noi stessi ci troviamo a testimoniare, impotenti e ingenui, quel che accade oggi e quali elementi ostacolano la nostra consapevolezza su quanto avviene intorno a noi.

³¹ A. Donise, *Critica della ragione empatica. Fenomenologia dell’altruismo e della crudeltà*, il Mulino, Bologna 2020, p. 251 ebook.

³² Come ricorda Nussbaum, l’empatia prepara alla compassione perché “implica una messa in scena partecipativa della situazione di chi soffre, ma è sempre accompagnata alla consapevolezza che non siamo noi a soffrire”. M. Nussbaum, *L’intelligenza delle emozioni*, tr. it. di R. Scognamiglio, il Mulino, Bologna 2009, p. 394). Questo, nel caso della partecipazione empatica alle vicende lette in un romanzo, è probabilmente più facile di quanto non avvenga con delle immagini fotografiche o filmate di corpi sofferenti, in cui i sensi sono direttamente coinvolti e non solo evocati dall’immaginazione.

³³ Cfr. G. Leghissa, *Il testimone necessario. Memoria della Shoah e costruzioni identitarie*, “Rivista di estetica” 45, 2010, pp. 45-64.

Il film si apre con uno schermo nero: per quasi un minuto, lo spettatore non vede nulla e viene introdotto lentamente alla vicenda mediante una ipnotica melodia composta da Mica Levi; viene poi a trovarsi di fronte a un'idilliaca cartolina in cui una serena famigliola fa un picnic in un bel giorno di sole. I bambini giocano, la mamma è un po' apprensiva, il padre si mostra solerte e premuroso. Si scoprirà nella scena successiva che la famiglia vive nella "zona di interesse"³⁴ di Auschwitz e che il benevolo padre di cinque bambini è il famigerato comandante del campo, Rudolf Höß. Il film si concentra quasi esclusivamente sulla vita domestica del gerarca delle SS e della moglie Hedwig, che non sono ritratti come dei mostri, ma come delle persone comuni. Come Eichmann, Höß è un uomo incapace di riconoscere il bene e il male, non un soggetto animato da un "folle odio per gli ebrei"³⁵.

Con una fotografia stazionaria e con colori realistici (è stata utilizzata la sola luce naturale, oltre a quella delle lampadine per gli interni), il piano di ripresa delle vicende della famiglia nella casetta circondata da un giardino, curato in modo maniacale dalla signora Höß, è abbassato, come se lo spettatore fosse un bambino che assiste alla vita dei propri genitori e fratelli. La macchina, negli interni della casa, non riprende mai una stanza intera, ma offre una visione parziale, giocata con elementi dell'arredamento che ostacolano l'accesso alle stanze attigue³⁶. Lo spettatore è costretto ad assumere un punto di vista succube a quello degli adulti. Troppo piccoli per comprendere e vagliare l'ideologia nazista, così come per essere responsabili di ciò che avviene nel campo, i figli di Höß non sono nemmeno veri testimoni, e quindi non sono futuri portatori di memoria dello sterminio³⁷. Come noi oggi, anche

³⁴ Con il termine si intende lo spazio esteso 40 km quadrati adiacente al perimetro dei campi di concentramento.

³⁵ H. Arendt, *La banalità del male*, cit., p. 34. Arendt non voleva ritrarre il simbolo della crudeltà nazista, ma l'uomo in carne e ossa, mentre Glazer sembra voler mostrare, mediante Höß, l'uomo in generale.

³⁶ Il regista e il direttore della fotografia Łukasz Żal hanno posizionato una decina di cineprese all'interno e intorno alla casa e le hanno tenute in funzione simultaneamente, senza alcuna troupe sul set. Questo approccio da "Grande Fratello nella casa dei nazisti" ha permesso agli attori di sperimentare, di muoversi liberamente proprio come se fossero a casa propria durante le riprese. Cfr. M. Salisbury, *Jonathan Glazer on 'The Zone Of Interest'*: "I wanted to remove the artifice of filmmaking", "Screen Daily", December 2023; J. Boone, *'The Context Is Everything': Behind the Sights and Sound of 'The Zone of Interest' (Exclusive)*. "Academy of Motion Picture Arts and Sciences", December 2023.

³⁷ In una sola scena, uno dei bimbi sente delle grida fuori dalla finestra, interrompe i suoi giochi e sbircia oltre la tenda; egli probabilmente vede delle guardie intente a punire due prigionieri che si litigano del cibo, si allontana prontamente dalla finestra e si ammonisce a non farlo "mai più", e – forse – vorrebbe anche che quanto ha visto non avvenisse mai più. In questa scena, lo spettatore non è indotto a disprezzare il personaggio e si sente animato da quel normale senso di tenerezza che si proverebbe di fronte a qualsiasi bambino

loro sono stati, di fatto, innocenti. Vivendo in uno spazio limitato e con prospettive limitate, i bambini non sanno che cosa avviene dentro al campo, non vedono oltre quel muro di cemento che segna il confine tra il loro bellissimo giardino e il luogo di detenzione e tortura di migliaia di prigionieri. Altrettanto, lo spettatore non entra mai con lo sguardo nel campo di concentramento poiché nulla di quanto avviene all'interno viene mai mostrato da Glazer.

La rappresentazione dello spazio nel film consente di visualizzare alcuni elementi distintivi, per Levinas, della dimora che indica la "condizione" e l'"inizio" della vita umana³⁸. A livello spaziale, fisico, secondo l'autore di *Totalità e Infinito*, l'uomo "si situa nel mondo come se fosse venuto verso di esso partendo da una sua proprietà, da una casa sua nella quale può, in ogni istante, ritirarsi"³⁹. La casa è connotata da un senso di intimità che trova corrispondenze nella rappresentazione costruita da Glazer, con l'"andirivieni dell'essere femminile che fa risuonare propri passi"⁴⁰ delle donne in casa Höß (Hedwig, sua madre, le ragazze a servizio, ecc.). La villetta, nel film, è un luogo in cui ci si potrebbe sentire a proprio agio non in virtù di un qualche trasporto empatico – evitato dal regista – bensì per via dell'aspetto assolutamente familiare dei personaggi e della banalità delle attività in cui sono affacciati: la visita della madre di Hedwig, il giardinaggio, una gita in canoa, una festa di compleanno, le visite dei colleghi, le favole della buonanotte, la scelta del menù dei pasti. Si tratta di cose che facciamo tutti, non vi è nulla di brutale o straordinario.

Il regista costruisce una rappresentazione del quotidiano che è spazio-tempo nel quale siamo tutti "già da sempre situati" e che ci "costituisce come semplicemente viventi"⁴¹, una *Heimat* in cui abbassare le difese perché si è al sicuro. L'ambiente confortevole non richiede che si pensi a quello che si fa, a casa propria ci si muove per automatismi, si parla con il lessico familiare compreso e condiviso dai propri cari. Ma la normalità

che si è accorto di aver fatto una piccola marachella.

³⁸ E. Levinas, *Totalità e Infinito. Saggio sull'esteriorità*, tr. it. di A. Dell'Asta, Jaca Book, Milano 2012, p. 155.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Ivi, p. 159.

⁴¹ E. Lisciani-Petrini, *Vita quotidiana. Dall'esperienza artistica al pensiero in atto*, Bollati Boringhieri, Torino 2015, p. 7. Già Michel de Certeau, sulla scia degli studi di Henri Lefebvre, aveva presentato il quotidiano come luogo di impulsi produttivi e di emersione di forme e pratiche e non solo come alienazione narcotizzante. Il quotidiano non è qui impiegato come categoria negativa o elemento da condannare in favore di un oleografico eroismo hollywoodiano, ma è indicato come spazio-tempo di base in cui si danno differenti modalità di azione. Cfr. M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, tr. it. di M. Baccaini, Ed. Lavoro, Roma 2001; H. Lefebvre, *Critica della vita quotidiana* (2 voll), tr. it. di V. Bonazza, Dedalo, Bari 1977.

può degenerare in patologia che anestetizza la capacità critica⁴². Lo spazio della casa indica, così, una modalità di sussistere che si articola come appagamento dell'essere-nel-mondo, come vita felice in cui si è saziati e riposati. Gli Höß sono “la classica famiglia felice”, laddove, citando una definizione levinasiana:

La felicità della vita consiste nel vivere di... cose, vale a dire nel goderne. (Vivere di... è una relazione irriducibile alla contemplazione come all'utilizzazione). Ciò di cui viviamo non ci sottomette, ne godiamo. [...] L'essere si diletta nei suoi bisogni. La follia di 'vivere di qualcosa' è proprio nel compiacimento nei confronti di ciò da cui la vita dipende [...]. Vivere di... è la dipendenza che vira in sovranità, in felicità essenzialmente egoista.⁴³

Hedwig incarna il femminile come interamente compreso nel ruolo di donna e coincide con la dimora; in lei prende corpo una separazione “egoistica” dalla totalità del mondo⁴⁴. I suoi movimenti sgraziati, i passi pesanti, la maleducazione con il personale di servizio⁴⁵, sono ironicamente opposti, nel film, alla bellezza dei fiori di cui la donna si prende cura più che dei suoi figli e di suo marito. La sua assenza di giudizio morale e il suo appiattimento sulla sola quotidianità confortevole si armonizzano a momenti polarizzati: sonno-veglia, nutrimento-digiuno, attività maschili-attività femminili, vita di coppia-vita di famiglia, giorni ordinari-giorni festivi, interno-giardino. Questo ritmo narcotizza così ogni sentimento e ogni riflessione morale, fosse anche indirizzata al male. Eichmann sosteneva di avere eseguito scrupolosamente degli ordini seguendo un kantismo distorto⁴⁶, Höß non è mosso da un vuoto

⁴² La cura della casa e la maniacale attenzione per il giardino sono le sole preoccupazioni della signora Höß e l'unico turbamento che scatena le furie della casalinga è l'ipotesi di abbandonare quella collocazione perché il marito viene destinato a un ruolo dirigenziale a Oranienburg.

⁴³ E. Levinas, *La separazione*, in Id., *Parola e Silenzio. E altre conferenze inedite al Collège Philosophique*, a cura di R. Calin e C. Chalier, tr. it. di a cura di S. Facioni, Bompiani, Milano 2012, p. 262.

⁴⁴ Come afferma Levinas, “Separarsi non significa restare solidale ad una totalità, significa positivamente essere da qualche parte, nella casa, essere economicamente. Il 'da qualche parte' e la casa esplicitano l'egoismo, modo d'essere originale in cui si produce la separazione. L'egoismo è un fatto ontologico, una divisione effettiva [...]. La divisione di una totalità può essere prodotta solo dal fremito dell'egoismo che non è né illusorio né subordinato in qualcosa alla totalità che divide. L'egoismo è vita, vita di... o godimento. Il godimento-affidato agli elementi che lo soddisfano ma lo fanno smarrire nell'assenza di luogo' lo minacciano – si ritira in una dimora.” (E. Levinas, *Totalità e Infinito*, cit., p. 179).

⁴⁵ Sandra Hüller sembra parodiare la grazia della femminilità seducente descritta da Levinas in *Totalità e Infinito* nei termini di fragilità dell'Amata, di dolcezza, di eros, di fecondità, di presenza “felina”, di nudità carnale (cfr. *ivi*, pp. 263-273).

⁴⁶ Cfr. A. Arendt, *La banalità del male*, cit., pp. 142-145.

senso del dovere, ma dalla consapevolezza del suo *status* e dal fatto che compiendo meglio il suo incarico potrà elevarlo ancora.

Rudolf e consorte esprimono, senza marcata malvagità, frasi fatte canzonatorie e di spregio degli ebrei. Al contempo, Hedwig indossa i vestiti sottratti alle prigioniere, prova perfino un rossetto trovato nella tasca di una pelliccia di visone. L'unica dimensione vitale è lo spazio del proprio interesse e delle proprie attività che conserva una cogenza superiore a ogni tipo di sentimento morale, dettata da una legge superiore addirittura a quella dello stato. L'*Heimat* è il solo luogo in cui la famiglia vuole risiedere, incurante di quel centro celato della zona quanto del resto del mondo in guerra. La zona di interesse si edifica intorno a un disinteresse (che non è il disinteressamento levinasiano), cioè a qualcosa che non *importa*, non attraversa la porta di casa, viene sistematicamente escluso e celato. Casa Höß sta *tra due mondi, tra due piani d'essere* che, nel disegno del Reich, devono essere nettamente distinti.

L'orizzonte dei personaggi è occluso e questi, come Eichmann, sono bloccati lì: perseverano nel loro stato e obbediscono a degli ordini; tuttavia "in politica obbedire e appoggiare sono la stessa cosa"⁴⁷. L'obbedienza è presa di posizione: *l'accusa* è questa.

4. La quotidianità del male: tempi compresenti

Nel paragrafo precedente si è fornita una lettura spaziale del quotidiano come dimensione familiare e abituale, come stare nel mondo a casa propria. Il film di Glazer mette in scena quello che Levinas descrive come presa di posizione del soggetto, definito ipostasi, che domina e consuma il mondo a proprio piacimento. Come la lettura della spazialità dell'ipostasi levinasiana è completata dalla teorizzazione della dimensione temporale che trascende il piano del mondo dei bisogni, così il film propone, a sua volta, una rappresentazione del tempo come trascendenza. Questo consente di comprendere meglio il tema del tempo come presente che attende di essere trasceso, teso al futuro e responsabile del passato (della storia e della memoria). Nel film diversi piani temporali sono *compresenti*: il presente dei personaggi (il quotidiano); il nostro presente che guarda al passato (la storia); il nostro presente (oggi); il presente immaginario (le favole); il presente assente (quello dei prigionieri).

Il quotidiano è rappresentato dal ritmo delle faccende dei personaggi e dal mutare delle stagioni che si osserva nel giardino. Il presen-

⁴⁷ Ivi. p. 284.

te *stagnante senza futuro* del quotidiano nella zona di interesse è una sorta di “cuscinetto” tra il presente non rappresentato e connotato dell’apocalisse senza Dio (un tempo *senza speranza per il futuro*) dei prigionieri – scandito dai ritmi di lavoro, dal passaggio nelle camere e nei forni e dalle fucilate – e presente storico che noi oggi guardiamo dall’alto. Höß si disperde nel quotidiano e nel destino collettivo, nella colpa collettiva, è interamente lì, in quel momento, è compreso nel suo interesse.

La storia (tempo senza futuro perché l’avvenire è già pre-scritto, è *destino*) scorre altrove a Oranienburg, a Berlino, ed entra in casa solo nel momento in cui Höß, seduto comodamente nel tinello in camicia, braghe e calzini, riceve un ingegnere della J.A. Topf und Söhne che gli illustra i piani tecnici per le nuove camere a gas, che gli vuole vendere. È il tempo documentato che noi oggi studiamo e osserviamo.

Il nostro presente è, invece, rappresentato da una sola sequenza nel finale del film. Si tratta dell’unica scena ambientata *all’interno* del campo; Glazer riprende alcune persone intente a pulire e riordinare il Museo statale di Auschwitz-Birkenau e mostra, così, che il luogo in cui si sono consumate bestiali uccisioni di migliaia di persone è divenuto non solo oggetto di attenzione storica, ma anche uno spazio che possiamo vivere e attraversare, un luogo di tutti. Anche in questo caso non si vedono le vittime, presentate solo attraverso gli ambienti (le camere e i forni) e gli oggetti di uso comune (giornali, scarpe, stampelle ecc.). Il loro quotidiano assume la forma del ricordo storico e testimonia di un presente di abominevole normalità: quello che fu per la famiglia Höß potrebbe essere oggi altrettanto normale per noi, come indica l’inquadratura, che non è più abbassata, ma guadagna la prospettiva di una persona adulta.

Vi è poi il presente immaginario, anch’esso privo di futuro: il mondo fantastico delle fiabe. Glazer crea alcune sequenze raffiguranti una ragazza di servizio polacca che lascia la casa per nascondere del cibo per i prigionieri: queste scene sono girate in negativo, e ad esse si sovrappone la voce fuori campo di Rudolf che legge delle favole ai figli per farli addormentare. Nella zona di interesse un gesto di umanità appartiene a un mondo rovesciato e invertito rispetto alla norma, un mondo fittizio in cui il tempo è compresso e concluso nella durata della narrazione: “e vissero per sempre felici e contenti” è la formula che blinda la vicenda rispetto a ogni altro sviluppo successivo.

Il film riflette sul presente: forse anche noi ci occupiamo solo di ciò che ci interessa direttamente, ciechi a quei piccoli indizi che dicono che non tutti vivono nelle stesse condizioni. Esattamente come oggi avviene con reportage giornalistici, però, il ritmo della quotidianità con la sua ninnananna è disturbato: nel film, quello che la vita domestica riesce a celare quasi completamente alla vista non si sottrae all’udito, che dimo-

stra la realtà del campo con la medesima “chiarezza che cava gli occhi”⁴⁸ evocata da Levinas di fronte al dolore degli altri.

Il sonoro del film indica un presente assente, invisibile, che entra in casa in modo perturbante. I prigionieri del campo sono privati di parola (quando, da dietro il muro si odono parole, esse sono pronunciate dalle guardie), non hanno corpo (già incenerito), non hanno alcun tratto umano. Eppure, *ci sono*.

A costante memento del fatto che, oltre la nicchia del quotidiano, qualcosa avviene, Glazer usa un *altro* tempo, vuoto di contenuto visibile, e si avvale di rumori e suoni per tessere una trama parallela. Il sonoro del film è un indice *distopico-utopico*⁴⁹ che distrae lo spettatore dalla vita in casa, disturba la quiete domestica, rompe l'idillio con fucilate, grida, voci, colpi, scoppi, ronzii di macchinari e sferragliare di treni. Lo spettatore è costantemente distratto, chiamato a pensare al di fuori del quadro della zona d'interesse, a girarsi verso il cuore celato e martoriato del reale. Il sonoro offre un contro-canto, o meglio un contrattempo inquietante all'armonia domestica. Questo elemento provocatorio innesca una reazione morale. L'uso del sonoro consente allo spettatore di fare un'esperienza filmica dell'epifania del volto levinasiano che, sottratto all'ordine oggettivo, preliminare a ogni detto e a ogni dialogo, non rappresentabile, mi chiama, mi ingiunge di rispondere e mi pone in causa.

Per Levinas, la vita ordinaria dell'ipostasi è caratterizzata dalla corrispondenza tra il bisogno e la sua soddisfazione⁵⁰, e si consuma in un tempo puro e non delimitato da alcun oggetto. Soddisfare i bisogni corrisponde a un costante ritorno a sé del soggetto. A piede libero e con le mani libere, l'ipostasi occupa un luogo: la posizione “è l'evento stesso dell'istante in quanto presente”⁵¹ che inchioda l'ipostasi al suo spazio-tempo. Tuttavia, vi è una speranza di evadere dall'eterno presente e l'esistenza si definisce proprio come questo appello a uscire che viene da un altro tempo che non è il mio. Il presente dell'ipostasi è bruscamente interrotto dal volto. Ponendosi tra me e il mondo, il volto non provoca una semplice “lussazione” che “ha luogo nell'essere con la comparsa della soggettività”⁵², ma una ferita nel mio orizzonte. L'altro trascende il mio

⁴⁸ E. Levinas, *La sofferenza inutile* in Id., *Tra noi. Saggi sul pensare all'altro*, tr. it. di E. Baccarini, Jaca Book, Milano 2016, p. 152.

⁴⁹ Per indice utopico si intende un elemento che consente una lettura specificamente filosofica del film a prescindere dal suo contenuto più evidente, come esposto in R. Mordacci (a cura di), *Come fare filosofia con i film*, Carocci, Roma 2007.

⁵⁰ Cfr. E. Levinas, *Dell'evasione*, a cura di G. Ceccon e G. Francis, Elitropia, Reggio Emilia 1983, pp. 35-40.

⁵¹ Id., *Dall'esistenza all'esistente*, a cura di F. Sossi, Marietti, Casale Monferrato 1986, p. 65.

⁵² Id., *Ideologia e Idealismo*, in *Di Dio che viene all'idea*, tr. it. a cura di S. Petrosino, Jaca Book, Milano 2007, p. 23.

presente, mi fa vedere che esiste un altro tempo, ma non è pura trascendenza, dato che occupa uno spazio con il suo corpo (con il suo alternarsi di bisogni e godimento). L'altro è colui che io vedo morire e di cui non posso prendere il posto, che mi insegna che c'è un altro cominciamento del presente e un altro tempo rispetto al mio. La relazione con Altri trasforma e performa il tempo, apre a un futuro completamente altro e mette in forma il presente, che non è più illimitato, ma viene contenuto dall'istanza dell'altro.

La messa in questione dell'Io da parte dell'Altro è un'ingiunzione a rispondere: per Levinas l'Io non prende coscienza della necessità di rispondere, “come se si trattasse di un obbligo o di un dovere di cui può decidere”, bensì è in primis “da parte a parte responsabilità” che eccede l'intenzionalità⁵³.

Il volto si sottrae al possesso, al mio potere [...]. Questo mutamento è possibile solo grazie all'apertura di una nuova dimensione. Infatti la resistenza alla presa non si produce come una resistenza insormontabile, come la durezza della roccia contro cui è inutile lo sforzo della mano, come lontananza di una stella nell'immensità dello spazio [...]. Il volto, ancora cosa tra le cose, apre un varco nella forma che per l'altro lo delimita. Il che significa concretamente: il volto mi parla e così mi invita a una relazione che non ha misura comune con un potere che si esercita, foss'anche godimento o conoscenza.⁵⁴

Questa definizione levinasiana indica che è solo grazie all'altro che il mio tempo esce dal ritmo dei bisogni e si innesta in una melodia diversa. Il tempo vero è istituito dall'altro che produce uno scarto diacronico e mostra un passato che nessuna memoria potrebbe rendere di nuovo presente. Il passato non rappresentabile occhieggia nel volto dell'altro che *riguarda* il soggetto e lo chiama. L'unica risposta possibile – sempre in ritardo – è “Eccomi”⁵⁵.

Questo “eccomi” indica la responsabilità levinasiana, che non è, però, “autistica”: io non devo solo rispondere delle mie azioni, ma devo innanzitutto rispondere *per* l'altro. Questo mostra la salda implicazione etico-politica della responsabilità levinasiana, che non comporta tanto

⁵³ Cfr. Id., *La Metafora* in Id., *Parola e Silenzio. E altre conferenze inedite al Collège Philosophique*, tr. it. cura di S. Facioni, Bompiani, Milano 2012, pp. 330-331.

⁵⁴ Id., *Totalità e Infinito*, cit., pp. 202-203.

⁵⁵ Levinas parla della responsabilità come di una risposta sempre difettiva e in ritardo, ma prioritaria e fondante la libertà: “Questa anteriorità della responsabilità in rapporto alla libertà significherebbe la Bontà del Bene: la necessità del Bene di eleggermi per primo, prima che io sia in grado di eleggerlo, cioè di accogliere la sua scelta. È la mia *susceptio* pre-originaria. Passività anteriore ad ogni recettività. Trascendente. Anteriormente anteriore ad ogni anteriorità rappresentabile: immemorabile. Il Bene prima dell'essere”; Id., *Altrimenti che essere*, cit., pp. 154-155.

una responsabilità per rappresentanza, né, men che meno, che io esaurisci l'altro delle sue azioni e assimili la sua volontà alla mia, ma che io sia responsabile per la libertà di quell'altro che ancora non è presente o che non lo è più.

Responsabilità *per l'altro* vuol dire che, pur non potendoci sostituire all'altro o non riuscendo a rispondere *al posto* suo (l'altro è situato, concreto, e io non posso essere nel suo corpo), siamo chiamati a rispondere *ora* affinché l'altro (ogni altro) possa mantenere il suo posto o averne uno quando verrà al mondo. Tale responsabilità è del tutto estranea al *modus vivendi* di Höß, a cui, come a Eichmann e ad altri, imputiamo la responsabilità *dello* sterminio di milioni di persone perché costoro non furono in grado di *rispondere per altri* (nemmeno per i loro connazionali che ancora oggi avvertono la colpa collettiva e vengono ricondotti al regime nazista), né di interiorizzare la massima kantiana senza tradurla in un aberrante “agisci come se il principio delle tue azioni fosse quello stesso del legislatore o della legge del tuo paese”, ovvero, come suonava la definizione dell’“imperativo categorico nel Terzo Reich” che aveva dato “Hans Frank e che lui [Eichmann] probabilmente conosceva: ‘agisci in una maniera che il Führer, se conoscesse le tue azioni, approverebbe’”⁵⁶.

Ma *La zona di interesse* ci interpella: abbiamo il dovere di prestare ascolto alle vittime di *ogni* genocidio che si consuma ancora oggi, poco oltre i confini di casa, anche se non possiamo farci niente. Questa è la nostra *condanna*.

5. Olocausti contemporanei: cosa fare quando non si può fare nulla

Si sono indicati, nel film, alcuni elementi che determinano il quotidiano come spazio-tempo anestetizzante, ma non si intende, qui, denunciare la natura deteriorante e narcotizzante del quotidiano, quanto, piuttosto, mostrare che esso è la condizione di possibilità di pratiche eversive, di risveglio dall'anestesia morale, che emergono dall'esistenza incorporata. In tal senso, il nostro corpo diviene il primo luogo di lotta all'anestesia morale attraverso l'empatia e di presa di posizione politica. Questo si evince dall'ultima scena del film, in cui Höß comunica direttamente con noi. In una sorta di rottura della quarta parete, il presente del protagonista entra nel nostro e il nostro tempo irrompe in quello della trama.

Si è detto che la ripresa a piombo indica i momenti documentati storicamente. Nel finale, i comandanti dei campi, ripresi dall'alto seduti in-

⁵⁶ H. Arendt, *La Banalità del male*, cit., p. 143.

torno a un grande tavolo, raggiungono un accordo su come gestire efficacemente l'eliminazione degli ebrei. Subito dopo, vediamo Höß scendere le scale quasi inabissandosi nel tempo storico e uscendo dal tempo quotidiano (lo vediamo ripreso ad altezza normale). Höß si ferma e viene colto da conati di vomito: in questo momento Glazer inserisce il nostro tempo mediante la scena delle pulizie nel museo di Auschwitz. Subito dopo, è montata un'altra sequenza ritraente Höß che scende un'altra rampa di scale, vomita ancora e guarda verso di noi, avvolto dall'ombra in un mirabile utilizzo del bianco e nero che non è drammatico, ma elimina ogni nota di colore (come quelle che animano il giardino di Hedwig) e ogni possibile accenno sentimentale. La scena è asciutta, i colori smorzati, ma non squallidi e tristi, la camera si chiude: ancora uno schermo nero e la melodia composta da Levi.

La nausea del protagonista non lascia intendere se vi sia in lui un qualche sentimento di umanità o colpa, così come in Eichmann non si riusciva a decifrare una genuina espressione di pentimento; tuttavia, il fatto che Höß vomiti mostra un residuo incancellabile (fisico) che accomuna l'umanità che non si lascia semplicemente assorbire nel ritmo spersonalizzante del quotidiano. Anche qui Glazer mette in scena una dinamica chiave del pensiero levinasiano quale quella della nausea, ampiamente trattata dall'autore, che definisce la nausea come esperienza di riempimento soffocante dell'essere. In essa,

Si è incatenati a sé, imprigionati entro un cerchio stretto che soffoca. Si è là, e non c'è più nulla da fare, nulla da aggiungere [...]: è l'esperienza stessa dell'essere puro [...]. Ma il “non-c'è-più-niente-da-fare” è il carattere di una situazione-limite in cui l'inutilità di qualsiasi azione è precisamente l'indicazione dell'istante supremo in cui non resta che uscire.⁵⁷

L'essere è tutto intorno, il mondo è tutto lì e comprime l'ipostasi da ogni lato, ne riempie ogni aspetto e ogni tempo, è totalizzante, ma a livello viscerale qualcosa rifiuta la totalità, come inconsapevolmente, qualcosa in Höß lotta per uscire dalla zona del proprio interesse. Il personaggio vi si sente costretto dal nostro sguardo, finalmente alla pari, faccia a faccia con lui. E forse si vergogna. Anche in questo caso la narrazione del regista ricalca lo sviluppo levinasiano della riflessione sulla nausea che sorge da una radicalizzazione della vergogna e si concentra sul soggetto in solitudine. Levinas parla di un soggetto isolato che si sente male: non gli resta che vomitare perché è scandalizzato da se stesso e “la presenza d'altri è perfino desiderata” dato che ridimensiona lo scandalo della nausea a una “malattia” socialmente normale che si può trattare, e rispetto alla quale

⁵⁷ E. Levinas, *Dell'evasione* cit., p. 36.

“si può assumere un atteggiamento obiettivo. Il fenomeno della vergogna di sé di fronte a sé [...] fa tutt’uno con la nausea”⁵⁸. Höß sembra cercare il nostro sguardo anche dopo aver visto che cosa è per noi, oggi, il luogo su cui ha concentrato tutte le sue attenzioni e che ha contribuito a efficientare. In qualche modo, alla fine, il protagonista ci passa il *testimone*: ora quel luogo è sotto la nostra responsabilità. Che cosa dobbiamo farne?

Pensiamo all’olocausto ebraico come crimine estremo ormai per abitudine, e così, come in una paradossale zona di interesse, chi soffre è cancellato, non è più visto. Oltre a questo tipo di memoria e alla sua iconica rappresentazione, non riusciamo a guardare. Sottolineare questo non significa relativizzare la morte di milioni di innocenti, come se l’uccisione gratuita anche di una sola persona non fosse una perdita inestimabile, ma significa porre nuovamente in questione i fenomeni della crudeltà, dell’esclusione, del razzismo che non sono finiti impiccati con Eichmann e Höß. L’equazione “vittime della Shoah = vittime di ogni crimine contro l’umanità” compie una doppia ingiustizia: esautora le vittime vere e proprie e assimila a esse, in termini “ottusamente unilaterali” e di “uguaglianza repressiva”⁵⁹, ogni altro gruppo etnico o culturale che ha subito e continua a subire violenze.

Che fare per ripristinare una responsabilità da adulti *nel nostro quotidiano*? Per prima cosa è utile ricordare che il quotidiano non è una modalità degradata della vita eroica, ma è una condizione essenziale per l’essere umano. Il problema sorge laddove lo spazio dell’interesse e il tempo della ripetizione del quotidiano diventano totalizzanti, escludendo ogni possibile trascendenza in virtù di una ricerca della “sicurezza dell’*Heimat*”⁶⁰.

Come scrive Lefebvre, eminente interprete del quotidiano, la vita quotidiana è:

Qualche cosa che non si identifica facilmente, poiché appunto questo «qualcosa» non è una cosa, né un’attività precisa dai contorni delimitati [...]. In un certo senso la via quotidiana è ciò che c’è di più semplice, di più evidente [...]. In un altro senso, è ciò che c’è di più inafferrabile, di più difficile a delineare e determinare. In un certo senso niente di più superficiale: è la banalità, la trivialità, il ripetitivo. In un altro, niente di più profondo. È l’esistenza e il «vissuto» non trascritti specularmente.⁶¹

Il quotidiano consente l’apparire delle forme e la loro trasformazione

⁵⁸ Ivi, p. 37.

⁵⁹ E. Traverso, *Auschwitz e gli intellettuali*, cit., p. 124.

⁶⁰ J. Améry, *Intellettuale ad Auschwitz*, tr. it. di E. Ganni, Bollati Boringhieri, Torino 1987, p. 87.

⁶¹ H. Lefebvre, *Critica della vita quotidiana*, cit., p. 22.

e traduzione per mano dei soggetti: non è solo luogo di alienazione, è anche fondo comune – e quindi già dimensione etica e politica – in cui si spezza l’involucro della coscienza come “sfera chiusa”⁶² e il nuovo trova spazio per sgorgare fuori dal ripetitivo⁶³.

Bisogna, allora, imparare a vigilare sul quotidiano, sulle azioni reiterate e sul nostro interesse in maniera critica. Bisogna ricordarsi di pensare, sforzarsi di osservare attentamente le contraddizioni del reale; non basta ricordare e compatire perché ogni sentire riferisce irrevocabilmente a sé e non vi è empatia che possa davvero togliere il dolore di chi viene fatto morire di fame a poche miglia dalle nostre coste, di chi ha meno di tre litri d’acqua al giorno, di chi deve spartire il bagno con altre settecento persone, di chi viene ammazzato a colpi di mitra mentre cerca di recuperare un pacco “caduto dal cielo” con beni di prima sussistenza in tempo di guerra.

In conclusione, Glazer pone in questione la nostra responsabilità quotidiana per gli altri: espone una responsabilità che è il contrario dell’ingenuità. *Ingenuus* in latino è utilizzato per chi nasce libero, in un certo posto, è nativo di un luogo che gli appartiene e su cui si muove senza ostacoli, esattamente come l’ipostasi levinasiana, esattamente come i nazisti che pretendevano di essere gli unici ad avere diritti sui territori che volevano occupare.

Ogni occupazione arbitraria dello spazio che miri alla segregazione e alla successiva cancellazione di un gruppo altro è imputabile a una crudele *ingenuità* e si traduce, di fatto, in nuovi olocausti. Non possiamo limitarci a guardare oltre la soglia di casa e ad assistere indignati e nauseati ai massacri mostrati dai media. Il senso di impotenza anestetizza e la sola empatia provata di fronte alle testimonianze dell’orrore rischia di sfociare in sentimentalismo che, come ricorda Sontag,

È del tutto compatibile con la propensione alla brutalità o ad atti ben peggiori. (Pensate al classico esempio del comandante di Auschwitz che la sera rientra a casa, abbraccia moglie e figli e si siede al pianoforte per suonare un po’ di Schubert prima di cena). La gente non si assuefa a quel che le viene mostrato – se così si può descrivere ciò che accade – a causa della quantità di immagini da cui è sommersa. È la passività che ottunde i sentimenti.⁶⁴

Una forma non ingenua (e quindi responsabile per altri, per il futuro) si incardina nel disinteressamento, che non è il disinteresse di chi “non ci fa troppo caso” perché ha altro a cui pensare. Esso deriva dalla scelta di

⁶² Ivi, p. 249.

⁶³ Cfr. ivi, p. 398.

⁶⁴ S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit., p. 118.

limitare la propria soggettività non per scioglierla nel crogiolo del quotidiano anonimo, ma per evitare un riferimento troppo insistente su di sé. L'invito del film, come il monito levinasiano, è a distaccarsi dal piano abituale sul quale si ha potere per osservare quel che è fuori dalla nostra portata. Sontag dice che lo sguardo alla giusta distanza critica allena a:

Prestare attenzione, a riflettere, ad apprendere, ad analizzare le ragioni con cui le autorità costituite giustificano le sofferenze di massa. Chi ha provocato ciò che l'immagine mostra? Chi ne è responsabile? È un atto scusabile? Si sarebbe potuto evitare? Abbiamo finora accettato uno stato delle cose che andrebbe invece messo in discussione? Sono queste le domande da porsi, nella piena consapevolezza che lo sdegno morale, al pari della compassione, non è sufficiente a dettare una linea di condotta.⁶⁵

Il *disinteressamento* (levinasiano) è una *linea di condotta*, non è un comando, ma apre una strada segnata da una tensione utopica a “fare le cose” diversamente, a pensare a un'alternativa allo stato di cose da attuare *oggi* per l'avvenire, a leggere la storia con la consapevolezza che sia una narrazione parziale e interessata (e spesso egemone) tra le molte possibili (minoritarie). In tal senso, la pratica del disinteressamento può essere uno strumento del modello utopico come “metodo per la critica” che procede dall'analisi sociale di alcune pratiche per prefigurare scenari possibili⁶⁶. Il disinteressamento non si pone al di fuori di uno stato di cose – sarebbe disinteresse – né si contenta di stare in mezzo (interesse), ma è un movimento che deforma il presente mostrandone la plasticità, che è quel che rende possibile l'azione politica. Non si tratta di misconoscere il presente e neppure di “trattarlo, secondo una pretesa ridicola e sdegnosa, come cedimento di un ordine o di un Disordine superiore”, ma di prendere coscienza del fatto che vi sono alternative anche quando sembra che non ci si possa fare niente. La consapevolezza è motivata dalla presenza del terzo a fianco del “prossimo avvicinato” e la relazione tra elementi differenti, ricorda Levinas, rende “necessaria una giustizia fra gli incomparabili”. È necessario equiparare gli incomparabili e produrre “una sinossi; messa

⁶⁵ Ivi, p. 135.

⁶⁶ Laddove “il disegno dell'alternativa dipende dalla capacità di identificare le contraddizioni e le loro cause storiche”, quindi “da una precisa e profonda identificazione delle forme e dell'origine delle contraddizioni della struttura sociale esistente. In questo modo, il pensiero utopico mostra di essere regolato da un preciso aggancio con la realtà e, al tempo stesso, da un chiaro riferimento normativo”. R. Mordacci, *Critica e utopia. Da Kant a Francoforte*, Castelvecchi, Roma 2023, p. 161.

insieme e contemporaneità; è necessaria una tematizzazione, un pensiero, una storia ed una scrittura”⁶⁷.

Occorre considerare l'altrimenti, le alternative “*radicali e al tempo stesso praticabili*”⁶⁸, uscire “di casa” e pensare a come costruire ogni giorno una “giustizia contro una filosofia che non vede al di là dell’essere, che riduce [...] ogni senso all’interessamento”. Il disinteressamento levinasiano è una modalità di resistenza alla razionalità che si fonda sulla violenza occulta e legittima gerarchie istituzionali prevaricanti. La Ragione levinasiana, di matrice kantiana, “alla quale si attribuisce la virtù di fermare la violenza per raggiungere l’ordine della pace”, richiede “il disinteressamento, la passività o la pazienza. In questo disinteressamento, quando la responsabilità per l’altro è anche responsabilità per il terzo, si configurano la giustizia – che confronta, raccoglie e pensa – la sincronia dell’essere e la pace”⁶⁹.

Il disinteressamento è un lavoro continuo *per la pace* che prefigura una giustizia sempre in moto, frutto del montaggio di prospettive e istanze plurali⁷⁰. Il disinteressamento è anche uno stile dell’azione che tiene il presente in tensione per l’altro, e compie un “un passo fuori dall’uomo – ma che si rivolge all’interno di una dimensione diretta verso l’umano”, là dove, forse e nonostante tutto, il genere umano, ammette ancora “all’interno del suo spazio logico – della sua estensione – una rottura assoluta, come se andando verso l’altro uomo si trascendesse l’umano in direzione dell’utopia. E come se l’utopia non fosse il sogno e il destino di una erranza maledetta, ma l’apertura illuminata in cui l’uomo si mostra”⁷¹.

Forse a questo possiamo ancora fare *appello*.

⁶⁷ E. Levinas, *Altrimenti che essere*, cit., pp. 21-22.

⁶⁸ R. Mordacci, *Critica e utopia*, cit., p. 162.

⁶⁹ E. Levinas, *Altrimenti che essere*, cit., p. 22.

⁷⁰ In questo senso, la lettura politica della sincronia levinasiana, che parte da una diacronia come differenza, si pone in dialogo precisamente con la proposta della critica utopica che “non presuppone un andamento lineare della storia, né una dimensione messianica in grado di redimerne il corso in un singolo evento” (R. Mordacci, *Critica e utopia*, cit., p. 163), cosa che lo stesso Levinas esclude, nonostante un’aspirazione messianica sia presente nel suo concetto di elezione e di responsabilità (che però è del soggetto incarnato e non di un soggetto istituzionale).

⁷¹ E. Levinas, *Paul Celan* in Id., *Nomi propri*, tr. it. di C. Armeni, Castelvecchi, Roma 2014, pp. 60-61.