

La zona d'interesse di Jonathan Glazer (2023)* Monica Luci**

La zona d'interesse è un'opera d'arte straordinaria che ritrae “la banalità del male” (Arendt, 1963/2013) con un'intensità sottile eppure potente. Specialmente nell'esperienza immersiva del grande schermo con i suoni amplificati, la sua intensità ti afferra in una maniera difficile da definire, con un senso di “sottile terrore”, che ho colto attraverso il mio persistente senso di nausea e disperato desiderio di fuggire dal cinema.

Il film cattura il mondo emotivo dello spettatore senza mai mostrare immagini scioccanti o esplicitamente disturbanti. Conta invece su elementi ordinari e sulla normalità dei personaggi, comunicando il proprio messaggio attraverso sfumature, commenti, gesti della vita quotidiana e, soprattutto, attraverso elementi sensoriali.

La regia del film è insolita ma profondamente significativa: dieci telecamere disposte in tutta la casa riprendono contemporaneamente gli attori, senza che il regista sia presente a dirigere le scene. Questo espediente fa sì che lo spettatore osservi la vita all'interno e all'esterno dell'abitazione degli Höss come se facesse parte della famiglia, come se l'orologio del tempo fosse stato riportato indietro di ottant'anni. Cosa ancora più importante, il

* Traduzione dell'autrice della pubblicazione originale in inglese “Film Review: *The Zone of Interest* by Jonathan Glazer (2023)”, *Journal of Analytical Psychology*, 70, 4: 707-712. DOI: 10.1111/1468-5922.13109. © 2025 The Society of Analytical Psychology. Tutti i diritti sono riservati alla casa editrice John Wiley & Sons Ltd, 9600 Garsington Road, Oxford OX42DQ e 350 Main Street, Malden, MA 02148, USA. Si ringrazia John Wiley & Sons per la concessione del permesso di traduzione e ripubblicazione in traduzione italiana.

** Psicologa clinica e psicologa analista, membro ordinario dell'AIPA e della IAAP. Lecturer presso il Department of Psychosocial and Psychoanalytic Studies dell'Università dell'Essex.

Via dei Latini 76, 00185 Roma. E-mail: dr.monicaluci@gmail.com

Studi Junghiani (ISSN 1828-5147, ISSNe 1971-8411), vol. 33, n. 2, 2025
DOI: 10.3280/jun62-2025oa22015

film adotta una tecnica che riflette l'assenza interiore dell'Io nel confronto con il male del genocidio che si consuma oltre il muro del giardino di casa. Questa scelta formale fa de *La zona d'interesse* una delle rappresentazioni più visceralmente inquietanti dell'Olocausto e del tema della complicità.

All'inizio, solo uno schermo nero per lunghi secondi, accompagnato dai suoni dell'ambiente naturale – il cinguettio innocente degli uccelli. Alla fine, di nuovo uno schermo nero e la musica potente di Mica Levi, che evoca un coro di anime tormentate.

Siamo nel 1943. Rudolf Höss, comandante del campo di concentramento di Auschwitz, vive con la moglie Hedwig e i loro cinque figli in una casa pittoresca, a pochi passi dal campo. La famiglia Höss viene cresciuta secondo i principi della *Lega Artaman*, un movimento tedesco anti-urbanizzazione che promuoveva il ritorno ai valori agrari e il rispetto per l'ambiente.

La famiglia si concede spensierati picnic lungo il fiume e pomeriggi idilliaci nel proprio giardino rigoglioso e curato con meticolosità, di cui Hedwig va estremamente fiera. Rudolf ama portare i bambini a nuotare e a pescare, mentre Hedwig si dedica lungamente, con attenzione e orgoglio, al giardinaggio.

I prigionieri non ebrei si occupano delle faccende domestiche, e gli oggetti personali degli ebrei uccisi vengono consegnati alla famiglia: vestiti per bambini, una pelliccia, un rossetto, diamanti nascosti nel dentifricio e persino denti umani trasformati in giocattoli per i più piccoli. Resti, tracce e reliquie dell'esistenza quotidiana degli "Altri", vengono riutilizzati con apparente casualità o, peggio, per soddisfare la vanità.

Oltre il confine del giardino e le tende delle finestre si odono i suoni degli spari, le grida, il passaggio dei treni e il rombo dei forni. Non vediamo mai ciò che si trova al di là del muro che protegge le amate rose e dalie della famiglia Höss dalla macchina industriale dello sterminio che opera dall'altro lato. Il muro che delimita la casa e confina con il campo di concentramento ha un ruolo centrale nel film: dietro quel muro, e dietro le tende delle finestre, si nasconde la verità. Questi elementi diventano simboli della nostra crepuscolare cecità, una forma di "sapere e non sapere" (Laub & Auerhahn, 1993).

Attraverso le sensazioni che evoca, il film trasmette con forza l'idea che il male sia pervasivo: si diffonde come un contagio psichico, una forma d'infezione che si propaga nell'atmosfera e dallo schermo al corpo dello spettatore. Jung scrive:

«Poiché [...] nessuno se ne sta rintanato nel suo spazio psichico come una chiocciola nel suo guscio, vale a dire isolato dagli altri uomini, ma poiché ognuno è collegato, tramite lo strato inconscio del nostro essere uomini, a tutti gli altri, si dà il caso che un crimine non possa mai, come invece appare alla nostra coscienza, essere

perpetrato solo di per sé, vale a dire come fatto isolato e isolabile, ma che presenti sempre un'ampia gamma di ripercussioni» (1945, p. 17).

Attraverso un design sonoro immersivo, frutto del pregevole lavoro di Johnnie Burn, i rumori delle atrocità del campo irrompono con un'intensità soffocante, densa come il fumo che sale incessantemente dai crematori di Auschwitz. Suoni e odori diventano gli unici richiami onnipresenti a ciò che sta accadendo, quasi a suggerire che, per proteggerci da noi stessi – o, più precisamente, dalla nostra ombra collettiva – dovremmo imparare a fidarci maggiormente dei nostri sensi.

Höss approva il progetto per un nuovo forno crematorio. Un giorno nota resti umani nel fiume e, in preda al panico, richiama immediatamente i figli che stanno giocando nell'acqua. Presi dal panico, la coppia li lava vigorosamente, mentre Rudolf invia un messaggio al personale delle SS, rimproverandoli del fatto che la loro negligenza nel “cogliere i lillà” avesse fatto “sanguinare le piante”.

Questo mascheramento linguistico è significativo, fa parte integrante della logica di un regime fondato sulla tortura e sul diniego. Come osserva Crelinsten (2003), che ha studiato “il mondo della tortura”, il sistema che tortura conta su una (ri)costruzione della realtà che è rimodellata secondo un nuovo schema: le leggi vengono riscritte o reinterpretate, le logiche riorganizzate, un nuovo linguaggio e un nuovo vocabolario inventati, le relazioni sociali ridefinite. Tutto questo lavoro di mascheramento e distorsione deve essere interiorizzato, per permettere la negazione collettiva della realtà del male commesso.

Mentre Höss legge alle figlie la fiaba di *Hansel e Gretel* prima di dormire, una ragazza polacca che vive nella casa (forse la figlia di una domestica, l'unica figura autenticamente umana del film) furtivamente esce fuori per posare qua e là mele nei luoghi di lavoro dei prigionieri – come le briciole dei due bambini nella fiaba – affinché possano ritrovare la via verso la salvezza.

La colonna sonora, composta da Mica Levi e utilizzata con estrema parsimonia, si accompagna a inquietanti immagini termiche a visione notturna della bambina: queste sequenze ci strappano dall'automatismo inconsapevole della routine della famiglia Höss e ci permettono di cogliere il terribile doppio significato della fiaba, vista sia dal punto di vista dei carnefici sia da quello delle vittime, entrambi che ruotano attorno al forno, al cuocere e al mangiare l'altro, e sopravvivere.

La madre di Hedwig viene in visita e appare insieme colpita e felice del benessere materiale raggiunto dalla figlia, una reazione del tutto comprensibile, soprattutto per una madre di quell'epoca: la banalità.

Nel frattempo, Höss riceve la notizia di essere stato promosso a vicedirettore generale dei campi di concentramento, incarico che comporta il trasferimento a Oranienburg, nei pressi di Berlino, un passo che, come per molti mariti del tempo, rappresenta il “sacrificio” dovuto alla famiglia e alla carriera: ancora la banalità.

Sceglie però di non comunicare subito la notizia a Hedwig, tenendola nascosta per alcuni giorni. Quando infine la moglie viene a saperlo, lo implora di convincere i superiori a permetterle di restare con i figli nella loro attuale casa, un gesto tipicamente femminile per una moglie tedesca di quel periodo, ancora una volta espressione della banalità quotidiana. La sua richiesta viene accolta.

Tutto appare così normale, così medio, così *ordinario*.

Eppure, c'è qualcosa di profondamente inquietante nelle parole di Hedwig quando afferma di non voler lasciare quella casa, perché è il luogo in cui la loro famiglia vive “felice e in salute”.

Prima che Höss lasci la famiglia, una donna entra nel suo ufficio e si prepara ad avere un rapporto sessuale con lui. Di nuovo, non vediamo quasi nulla: solo questa giovane donna che si spoglia docilmente, come un agnello condotto al sacrificio. Tradimento? Brama di dominio? Una frattura nella relazione prima della separazione? O semplicemente un gesto di ordinaria quotidianità? Non lo sappiamo. L'unica forma d'amore che Rudolf riesce ad esprimere è quella verso il suo cavallo: “Ti amo, bellezza mia”.

Nel frattempo, la bambina polacca scopre alcuni spartiti musicali composti da un prigioniero e, ormai adulta, li suona al pianoforte della casa.

Di notte, la madre di Hedwig fugge improvvisamente dopo aver visto e sentito l'odore del fumo proveniente dal crematorio. Lascia un biglietto che turba profondamente Hedwig, la quale, furiosa, sfoga la sua rabbia minacciando la servitù – *biasima l'altro soggiogato e ti sentirai sollevato*.

A Berlino, Höss viene nominato da Oswald Pohl a capo di un'operazione che porterà il suo stesso nome, assumendo la responsabilità del trasporto di 700.000 ebrei ungheresi destinati al lavoro forzato o allo sterminio nei campi. Questa nuova posizione gli offrirà l'occasione di tornare ad Auschwitz e di ricongiungersi con la sua famiglia.

Höss partecipa con apatia a un ricevimento organizzato dall'Ufficio Economico e Amministrativo Centrale delle SS. Più tardi, al telefono, racconta a Hedwig di aver trascorso tutta la serata pensando al modo più efficiente per gasare i prigionieri. La sua mente è ormai completamente soggiogata dalla psicosi criminale del nazismo, un mondo ermeticamente sigillato.

Quando Höss lascia il suo ufficio a Berlino e scende le scale, si ferma più volte, ha conati di vomito e fissa le ombre nei corridoi dell'edificio. La letteratura sui perpetratori (Luci, 2017, pp. 45-49) spiega chiaramente che, se

un autore di crimini riesce a sopportare il momento in cui il proprio corpo espelle il male – il culmine della crisi – allora diventa il “torturatore perfetto”.

Ai tempi odierni, un gruppo di custodi pulisce le stanze del Museo Statale di Auschwitz-Birkenau, svolgendo la routine della (impossibile) pulizia quotidiana. Intanto, nel 1944, Höss continua la sua discesa, muovendosi sempre più in basso, verso l’oscurità.

La genialità del film nasce da dettagli importanti: vediamo la vanità di Hedwig mentre indossa una pelliccia davanti a uno specchio, poi si trucca davanti a un altro che le riflette il volto in tre immagini separate, mentre, da una finestra aperta nella camera da letto, si odono a tratti spari e urla. I bambini, incuriositi dai denti che trovano in casa, li osservano e li toccano nel letto, di notte. In un’altra scena, Hedwig si rivolge alla sua domestica dicendole con tono casuale, quasi allegro: “*Potrei far spargere a mio marito le tue ceneri sui campi di Babice*”.

Altre scene mostrano come il lavoro del padre abbia contaminato i giochi dei figli. In un passaggio, il figlio maggiore chiude il fratellino nella serra e lo schernisce imitando il sibilo del gas. In un altro, un bambino più piccolo gioca da solo con soldatini di piombo mentre, da fuori, si sentono le grida e il pianto di un prigioniero e poi l’ordine: “*Annegatelo!*”. Il bambino si avvicina alla finestra, ma non osa scostare la tenda. Il film è disseminato di tracce del male, ma è lo spettatore a doverle cercare attivamente.

La seconda volta che ho visto il film è stato durante una visione di gruppo presso la *Society of Analytical Psychology* di Londra. Insieme ai colleghi presenti abbiamo cercato di ricostruire i nessi tra i frammenti delle scene più disturbanti e ambigue. La discussione si è concentrata sul tema del male, sulla sua ordinarietà (Arendt, 1963/2013) e sul suo inquietante riaffiorare nel nostro tempo. Ci siamo resi conto che il lavoro che il gruppo stava spontaneamente conducendo era, in realtà, un tentativo di colmare i vuoti del “non comprendere” inscritti nel film stesso, restituendo senso alla storia e, al contempo, alla Storia. Si andava delineando un processo parallelo tra il contenuto del film e il lavoro del gruppo: entrambi rappresentavano un’indagine profondamente coinvolgente sulla *pensabilità del male*.

Nel 1945, Jung scrive in *Dopo la catastrofe*: «Ci si interroga sul significato della tragedia. Anche a me sono state rivolte domande a cui ho dovuto cercare di dar risposta come meglio sapevo» (1945, p. 13).

Già prima della Seconda guerra mondiale, egli aveva osservato come la miseria derivante dalla sconfitta avesse reso la Russia, la Germania, l’Austria e l’Italia vulnerabili ai movimenti di massa e alle emozioni collettive di depressione, paura, disperazione, insicurezza, inquietudine e risentimento (Jung, 1936a). Secondo Jung, la sofferenza può stimolare il tentativo positivo di superare gli ostacoli con maggiore forza di volontà, ma se questo fallisce

subentrano impotenza e panico, e le persone diventano sempre più dipendenti dal gruppo (1936a).

Il risultato, scrive, è che: «Crimini, che l'individuo da solo non potrebbe mai avere la forza di reggere, vengono perpetrati senza alcun ritegno dal gruppo» (Jung, 1936a, p. 301). Jung arrivò alla conclusione che il potenziale distruttivo dei gruppi e delle epidemie psichiche è una delle minacce più gravi per l'umanità:

ogni movimento di massa si pone su un piano inclinato, rappresentato dal grande numero: dove si è in molti ci si sente sicuri; ciò che è creduto da molti deve essere vero; ciò che è voluto da molti deve essere desiderabile, anzi necessario e quindi buono; nel volere dei molti sta il potere di forzare il compimento dei desideri; ma più bello di tutto è scivolare dolcemente e senza dolori nel paese dei bambini, nella protezione dei genitori, nell'assenza di preoccupazioni e di responsabilità. Tanto, c'è qualcuno lassù che pensa e provvede; là c'è una risposta per ogni domanda e non v'è bisogno per cui non venga disposto il necessario. Ma l'infantile stato di sogno dell'uomo massa è a tal punto fuori della realtà, che egli non si domanda mai chi provvederà a pagare questo paradiso. Il regolamento dei conti viene lasciato all'istituzione dominante, e questa l'accetta di buon grado, poiché grazie a tale esigenza il suo potere si accresce, e quanto più esso si rafforza, tanto più diventa derelitto e debole l'individuo (Jung, 1957, p. 130).

Parole che, oggi più che mai, conservano intatto il loro valore e la loro attualità nel contesto politico globale contemporaneo.

Non a caso, nella stessa pianura a est dell'Elba, culla del nazismo, tra Amburgo e Hannover, le brughiere intorno a Lüneburg sono recentemente diventate l'epicentro di un fenomeno in espansione lontano dagli occhi e dalla coscienza collettiva. Si stanno diffondendo rapidamente insediamenti di famiglie che vivono secondo la *dottrina völkisch*, l'ideologia ottocentesca da cui è nato il nazismo. Si tratta di movimenti che mirano a "ricolonizzare" la Germania espellendo tutto ciò che considerano impuro, diverso, estraneo, infiltrandosi silenziosamente nelle strutture esistenti – scuole, associazioni, uffici pubblici (Connolly, 2023).

In quella zona della Germania settentrionale, le *Camicie Brune* resistettero fino all'ultimo all'avanzata degli Alleati, nella primavera del 1945. Quando Hitler cadde, in alcuni di quei villaggi remoti arrivò un uomo che tutti chiamavano "zio Adolf". Viveva in una fattoria, allevava galline e lavorava come taglialegna. Tutti sapevano chi fosse, ma nessuno lo denunciò. Nel 1950 fuggì in Sud America, dove scomparve fino a quando non venne catturato.

Jung, nel saggio *Wotan*, ci mette in guardia con parole profetiche: «Gli archetipi somigliano a letti di fiume abbandonati dall'acqua, che può farvi

ritorno in un momento più o meno lontano; sono come vecchi fiumi nei quali le acque della vita sono fluite a lungo, per poi sparire nel profondo; quanto più a lungo sono fluite nella stessa direzione, tanto più è probabile che prima o poi facciano ritorno al loro letto» (Jung, 1936b, p. 288).

Nel nostro tempo popolato da tiranni senza scrupoli, saluti neonazisti e derive autoritarie che riaffiorano anche nei sistemi democratici, queste parole risuonano con un'eco inquietante. Come non pensare alla celebre frase di Faulkner "Il passato non è mai morto. Non è neanche passato" (1951/1972).

Bibliografia

- Arendt H. (1963). *Eichmann in Jerusalem. A report on the banality of evil*. New York: Viking Press (trad. it.: *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*. Milano: Feltrinelli, 2013).
- Connolly K. (2023). Far-right extremists stage rural land grab across Germany. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/world/2023/dec/27/far-right-extremists-reichsburger-rural-land-grab-germany>
- Crelinsten D. (2003). The world of torture: A constructed reality. *Theoretical Criminology*, 7, 293-318.
- Faulkner W. (1951). *Requiem for a Nun*. New York: Random house (trad. it.: *Requiem per una monaca*. Milano: Mondadori, 1972).
- Glazer J. (2023). *La zona d'interesse*. Regno Unito / Polonia / Stati Uniti: A24, Extreme Emotions, Film4, JW Films. Distribuito in Italia da I Wonder Pictures (uscita italiana: 22 febbraio 2024).
- Jung C.G. (1936a). *Psychologie und nationale Probleme* (trad. it.: *La vita simbolica*. In: *Opere*, vol. 18. Torino: Bollati Boringhieri, 1991).
- Jung C.G. (1936b). *Wotan* (trad. it.: *Civiltà in transizione. Dopo la catastrofe*. In: *Opere*, vol. 10/2. Torino: Bollati Boringhieri, 1986).
- Jung C.G. (1945). *Nach der Katastrophe* (trad. it.: *Civiltà in transizione. Dopo la catastrofe*. In: *Opere*, vol. 10/2. Torino: Bollati Boringhieri, 1986).
- Jung C.G. (1957). *Gegenwart und Zukunft* (trad. it.: *Civiltà in transizione. L'uomo alla scoperta della propria anima*. In: *Opere*, vol. 10/3. Torino: Bollati Boringhieri, 1986).
- Laub D., Auerhahn N.C. (1993). Knowing and not knowing massive psychic trauma: Forms of traumatic memory. *International Journal of Psychoanalysis*, 74, 287-302.
- Luci M. (2017). *Torture, psychoanalysis and human rights*. London & New York: Routledge.