

Emilio Maggio

## L'attivismo del suono, la memoria della luce

Per Agamben il parlare si apprende. È cioè la grammatica – una struttura che ordina e regola il nostro modo di pensare – a conformare la ragione della cultura e della politica dell'Occidente. A differenza dell'animale, che è immerso nel linguaggio, l'animale umano deve imparare a parlare. La *langue* è il codice (genetico) che marchia le bestie per l'eternità – un'infanzia senza progresso, un paradiso senza inferno, una poesia non scritta – mentre la *parole* è l'impianto formale/istituzionale attraverso cui la società degli uomini si esprime, comunica e delega i suoi saperi<sup>1</sup>:

Dobbiamo provare a ripensare da capo cosa facciamo quando parliamo, carlarci in quella zona opaca e interrogarci non sulla grammatica e il lessico, ma sull'uso che facciamo del nostro corpo e della nostra voce mentre le parole sembrano uscire quasi da sole dalle nostre labbra. Vedremmo allora che in questa esperienza ne va dell'apertura di un mondo e delle nostre relazioni con i nostri simili e che, pertanto, l'esperienza del linguaggio è, in questo senso, la più radicale esperienza politica<sup>2</sup>.

È quello che fa, in un certo senso, il filmmaker britannico Jonathan Glazer quando nel suo ultimo lungometraggio, *La zona d'interesse*, cala lo spettatore in quella *zona opaca*, apparentemente priva di qualsiasi interesse in quanto non visibile e non visitabile, quale è un campo di sterminio, mentre lo invita a chiedersi se ciò che sta vedendo sia in

1 È evidente come per Agamben la distinzione tra *langue* e *parole* descritta da Ferdinand de Saussure in *Corso di linguistica generale* sia caratterizzata da un certo strutturalismo di fondo che non corrisponde pienamente alle anti categorie della macchina antropocentrica concettualizzata dal filosofo italiano. Agamben sembra suggerirci che la corrispondenza linguistica tra *parole* come volontà individuale e *langue* come ciò che struttura istituzionalmente una data società attualmente non abbia più un senso politicamente rilevante.

2 Giorgio Agamben, *L'esperienza del linguaggio è un'esperienza politica*, in *Una Voce*, rubrica curata dal filosofo italiano sulla piattaforma della casa editrice Quodlibet, 16 febbraio 2024, disponibile online all'indirizzo <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-l-u2019esperienza-del-linguaggio>.

qualche modo verosimile. Se quei corpi che non vediamo siano, per analogia, associabili alle voci, alle grida, ai lamenti e agli ordini che invece udiamo.



Se la “zona d'interesse” del film coincide con il vuoto sedimentato da anni di politiche coloniali e imperialiste che avevano prodotto una nuova merce spendibile nel mercato simbolico del capitalismo espansionista, ovvero la figura dell'altro – inteso qui come qualcosa di attinente alla dimensione extracorporea dell'inumano – la zona che interessa lo spettatore corrisponde a un fuori campo dove echeggia il suono genocidario di un massacro in atto. Attraverso il suono infatti si produce uno scarto tra il fatto narrato e la sua incontestabilità fotografica che solo il cinema è in grado di innescare verosimilmente. Ed è proprio da questo ambiguo crinale che Glazer lancia la sua sfida alla spettacolarità del cosiddetto cinema di impegno civile e alle sue ricostruzioni storiche.

*La zona d'interesse* non è solo un modo di denunciare la corresponsabilità di un intero popolo che non poteva né voleva vedere la concreta realizzazione del male assoluto – la distruzione totale di un gruppo qualificato razzialmente come quello ebraico – ma anche il tentativo di decostruire l'intera storia del cinema concepita come un'unica, per quanto frammentata, inquadratura, sufficiente a se stessa e in grado di garantire l'autenticità di ciò che stiamo vedendo. In questo senso il cinema del campo di sterminio – un vero e proprio sottogenere – sottende una volontà *restauratrice* della storia, ovvero l'intenzione di «riflettere sul valore del ricordo rispetto alla finitudine della vita»<sup>3</sup>. Insomma, questa rielaborazione del lutto implica necessariamente un senso di *nostalgia* per qualcosa di perduto e non sottratto alla violenza del passato, dove la guerra, intesa come confronto tra due eserciti regolari, sublima il concetto stesso di sterminio come esercizio di un potere genocidario – a tal proposito è bene sottolineare come l'attuale informazione mediatica “dipinga” la distruzione di Gaza e il massacro dei palestinesi residenti nella Striscia come una guerra guerreggiata tra l'esercito regolare israeliano e quello irregolare (terrorista) di Hamas, a cui, per forza di cose, il film di

3 Olimpia Affuso, *Memoria e nostalgia post-coloniale*, in “Fata Morgana”, n. 25, Gennaio-Aprile 2015, p. 50.

Glazer rimanda.

Ma c'è di più. Questo scarto tra impossibilità di vedere e possibilità di “sentire” riguarda il dispositivo cinematografico nel suo complesso<sup>4</sup>. La storia ufficiale del cinema ci ha abituati a un approccio percettivo-interpretativo in cui la vista ha l'assoluto privilegio sugli altri sensi e in cui il corpo spettatoriale viene completamente sublimato nella *cosa vista*. A parte poche eccezioni – tra cui vale la pena citare almeno il caso del musicologo Michel Chion, approdato poi sulle pagine dei Cahiers du Cinema<sup>5</sup> – la critica cinematografica ha sostanzialmente continuato a ritenere il “suono” cinematografico come naturalmente dipendente dalle immagini. Questa abitudine è diventata una consuetudine, si è cioè formalizzata in una tradizione arbitraria che acquista valore culturale. Ma per sviluppare un senso critico non arbitrario, la cultura deve contenere *spostamenti progressivi del piacere* che siano in grado di diffondere qualcosa di mai tentato prima.

Il film di Glazer non è solo un film che denuncia la “cecità” di un popolo e, per estensione, rapportato all'attuale situazione geopolitica, dell'intero Occidente, ma soprattutto uno scandagliare la memoria cinematografica ipotizzando un altro tipo di cinema possibile. Un *cinema futuro* non ideato e concepito sulla centralità umana, non pianificato su inquadrature dettate e condizionate sulla/dalla figura umana e, soprattutto, non strutturato sulla dittatura dell'occhio onnisciente. Piuttosto un cinema dove «l'insieme vegetale e animale e ambientale del pianeta Terra»<sup>6</sup> possano finalmente entrare “in campo”. Cinema non antropocentrico bensì *poli-centrico*. In questo senso gli animali di proprietà della famiglia Hoss – animali da cortile destinati a essere trasformati in privilegio carneo, animali domestici su cui fidelizzare affetti garantiti dallo Stato/Regime nazista e animali forza-lavoro che forniscono prestazioni economiche ed estetiche – non rappresentano tanto il valore aggiunto

per designare una gerarchia biologica tra umano e inumano quanto il *brand* che contrassegna la normalità amministrativa del genocidio. I momenti in cui Rudolf Hoss, il comandante del campo detto “l'animale di Auschwitz”<sup>7</sup>, cede all'empatia e alla pietà sono riservati al suo cavallo, selezionato razzialmente e per questo simbolo di plusvalore, e al rigurgito che segue l'annuncio della soluzione finale programmata con gli altri gerarchi delle SS – le carezze sul manto lucido del cavallo e il vomito liberatorio sono altresì i vettori del contrasto tra la personificazione del cavallo e la materializzazione normalizzante della carneficina. Se in questo film esiste qualcosa di minimamente paragonabile alla dimensione dell'animalità è solo nella sua latenza profilmica, ovvero in quel “sentire” che rappresenta il vero centro nevralgico con cui Glazer adatta il romanzo di Martin Amis. Oltre al vedere, sapere e comprendere allo spettatore non rimane altro che farsi largo tra gli spazi sonori enfatizzati ad arte dallo score<sup>8</sup>. Onde sonore che permettono di vedere il cinguettio degli uccelli, lo stormire delle fronde degli alberi, lo scorrere delle acque del fiume da cui emergono pezzi di cadavere, così come il rumore sordo della morte.



Glazer concentra il punto di vista non sul campo di sterminio di Auschwitz, bensì sulla *Interessengebiet*, cioè su un'area adiacente vasta 25 miglia dove Hoss vive con sua moglie e i cinque figli. In questo senso la “mitica” Auschwitz è un *fuori campo* che rappresenta la latenza del capitalismo, una dimensione apparentemente sfuggente e invisibile,

4 Glazer sembra suggerire come, non avendo a disposizione che pochissime immagini di repertorio che testimoniano la carneficina in atto nei campi di sterminio, lo spettatore si sia in qualche modo assuefatto a una ricostruzione finzionale della Storia. Noi spettatori possiamo cioè solo immaginare, grazie al cinema, alle testimonianze dei sopravvissuti e alle ricostruzioni storiche ciò che avveniva nei campi di sterminio, al pari di tutti quegli individui che hanno vissuto indirettamente la tragedia bellica leggendo o ascoltando le notizie che venivano diffuse dalla stampa e dalla radio.

5 Michel Chion, *La voce nel cinema*, trad. it. di M. Fontanelli, Pratiche Editrice, Parma 1991. È bene sottolineare come le analisi di Chion privilegino comunque il “sonoro”, inteso come un insieme di elementi che danno vita a un'arte sonora. In questo senso, pur affermando che *la colonna sonora non esiste*, Chion non evita di parlare di sonoro come risultanza di un processo in cui comunque le immagini continuano a dettare la loro supremazia sul “suono”.

6 Cfr. *Non ho parole. Contro il cinema antropocentrico*, corto di Pasquale Misuraca.

7 [https://www.storicang.it/a/rudolf-hoss-lanimale-di-auschwitz\\_16114](https://www.storicang.it/a/rudolf-hoss-lanimale-di-auschwitz_16114).

8 Johnnie Burn e Mica Levi, vincitori dell'oscar 2023 per il Miglior Suono, sono veri e propri registi sonori più che commentatori musicali.

ma in grado di percorrere l'intera società occidentale, strutturata sulla divisione del lavoro e sulla gerarchia razziale: un *fuori campo di concentramento* del tempo lavorativo che “libera” l'uomo meno che umano (*Arbeit macht Frei*), mentre il campo dell'inquadratura è occupato dalla quotidianità della famiglia del comandante – la cura del giardino, i pranzi e le cene, le passeggiate nei boschi, le gite lungo il fiume, le attività ricreative come la pesca o i bagni in piscina, i ricevimenti in pompa magna. Il campo d'interesse corrisponde quindi all'idealtipo di famiglia concepita, idealizzata e costruita dal regime nazista: la famiglia borghese come nucleo fondante del capitalismo moderno.

Questa dimensione disumanizzante dell'altro viene solamente



percepita, anzi direi annusata – le ceneri dei corpi bruciati che si disperdono nell'aria, il fuoco sprigionato dai crematori di ultima generazione che Hoss, insieme ai burocrati del regime, testa direttamente sul campo. Il regime simbolico e materiale del campo di sterminio è un oltre difficilmente superabile, nel senso che il processo di animalizzazione di alcuni umani viene surclassato da un progressivo sviluppo di umanizzazione che arriva a coinvolgere anche le attuali strutture di detenzione “amministrativa” dei cosiddetti flussi migratori.

L'importanza del film di Glazer risiede comunque nella sua capacità di sovvertire la linearità del tempo storico – la memoria rituale con cui si rielabora il lutto dell'olocausto – e contemporaneamente illuminare lo spazio della narrazione attivando il senso più trascurato dal dispositivo cinematografico, quale è l'udito dello spettatore. Dimensione politica e dimensione privata diventano così talmente intrecciate che finiscono per incrinare l'ufficialità della Storia. La memoria storica, infatti, acquista valore pubblico e quindi politico solo allorché viene canonizzata e promossa dalle istituzioni governative.

Il passaggio fulminante dal set della “zona” alla realtà di Auschwitz museificata con cui Glazer irride la fenomenologia delle attuali strategie culturali e celebrative – passando disinvoltamente dalla finzione a colori al bianco/nero del documento – materializza uno dei *topois* più rappresentativi del mondo contemporaneo. Il museo infatti, e la museologia come sua pratica amministrativa, risponde a quegli imperativi estetici descritti da Sloterdijk come spazi normativi dell'esperienza estetica:

«Se il museo è *per sé* un'istituzione xenologica, inevitabile sarà la sua attinenza al duplice senso dell'estraneo: in quanto luogo di incontro con la versione bella dell'estraneo il museo comunica le esperienze dello spettro xenofilo quali: piacere del nuovo, riconoscimento, stimolo, esotismo e simpatia per il Non-io; in quanto luogo di presentazione della versione brutta dell'estraneo, il museo è collegato con le esperienze dello spettro xenofobo, con reazioni difensive contro il Non-io: disprezzo, antipatia e repulsione contro ciò che appare morto, esteriore, dissimile»<sup>9</sup>.

I corridoi dove, nella finzione del set, è situato l'Ufficio Economico e Amministrativo delle SS si trasformano nell'autentico Museo Statale di

<sup>9</sup> Peter Sloterdijk, *L'imperativo estetico. Scritti sull'arte*, trad.it. di S. Falone, Raffaele Cortina Editore, Milano 2017, p. 91.

Auschwitz-Birkenau. I dipendenti e gli inservienti che lavorano all'interno dell'istituto passano tra le camere a gas, i forni crematori e le stanze in cui sono conservati oggetti appartenenti alle vittime della carneficina nazista, spazzando, spolverando e pulendo le sale espositive.

Sempre tenendo presente la lucida analisi di Sloterdijk riguardo l'ossessione espositiva dell'arte moderna possiamo affermare che il dispositivo museificante visibilizza contemporaneamente sia la capacità produttiva dell'opera d'arte, sia la sua produzione di visibilità. Il museo cioè

rivela ciò che la soggettività artistica borghese ha da rivelare: se stessa nella sua forza oggettivante di far sorgere mondi in virtù di un operare con le immagini. [...] Che si tratti di beni mobili o immobili, nel processo di modernizzazione diventa in linea di principio esponibile tutto ciò che ha svolto un ruolo nei processi secolari per l'incremento del producibile. [...] In termini marxiani ciò significa che non si portano alla condizione dell'esponibilità solo i prodotti, ma anche i mezzi di produzione e, da ultimo, gli stessi rapporti di produzione<sup>10</sup>.

Glazer in fondo vuole dimostrare come ormai anche la morte inflitta da parte di un sistema che esercita il potere in modalità necropolitica, come quello nazista, rappresenti la vittoria dell'esposizione su qualsiasi forma di vita, e la sconfitta di una società che tende, invero, al museo.

La particolare attenzione con cui il regista inglese enfatizza il valore significativo del suono esprime ben più che una tendenza dell'attuale panorama cinematografico più consapevole; in termini strutturali semmai consiste in una revisione del canone storiografico in cui il sonoro segna un passaggio evolutivo dal cinema muto. *L'attivismo del suono*<sup>11</sup> del film rimanda, in qualche modo, proprio alla centralità dell'ascolto come forma di partecipazione politica da parte dello spettatore. Quello che fa Glazer è sostanzialmente de-antropocentrizzare le forme canoniche dell'espressione cinematografica basate sull'assolutismo del visibile: riscrivere la storia accostando, con analogie insensate dal punto di

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 109.

<sup>11</sup> Il titolo del mio pezzo intende omaggiare l'artista, performer e filmmaker di origine ghanese, John Akomfrah che in *Listening all night to the rain*, suo ultimo progetto audiovisivo, si propone di focalizzare l'attenzione dello spettatore « [...] all'atto dell'ascolto e del suono che spingono a qualcosa di inatteso e a ribaltare i significati acquisiti » Cfr. Teresa Macri, *L'attivismo del suono. John Akomfrah, la memoria e la storia da rinarrare*, in "Alias", supplemento di "il Manifesto", sabato 13 aprile 2024, p. 4.

vista logico-narrativo, spazi e tempi differenti ma in qualche modo uniti dalle loro specifiche modalità performative.

La sequenza ricorrente del film, ricorrente come un sogno, è quella, proiettata con pellicola al negativo, in cui si vede una bambina che nasconde delle mele fra la terra antistante la magione nazista. Nella indecifrabilità della scena, girata senza l'ausilio di luci artificiali e probabilmente con un dispositivo di ripresa digitale ad alta definizione, questo è l'unico atto di resistenza che percorre il film. Glazer stesso, in un'intervista, l'ha definita come *unico punto di luce* in quell'oscurità totale rappresentata dal campo di sterminio. La memoria della luce, qualcosa che abbiamo rimosso ma che continua a pervadere il nostro inconscio nonostante noi stessi, nonostante l'uomo, ci costringe nuovamente a chiederci che senso ha oggi l'arte. Se infatti il campo di sterminio è stato concepito, prima di ogni altra considerazione storica e politica, per passare alla storia come la più estrema e "innovativa" installazione di arte moderna, allora la sua premessa risiede nella stessa dimensione tautologica dell'esposizione. Quello che il regime nazista voleva mandare a futura memoria era rendere visibile la capacità produttiva e organizzativa dell'olocausto, ovvero la stessa produzione di visibilità. È per questo che Glazer sceglie di non vedere e di non farci vedere l'istituzione moderna che presiede la produzione di visibilità: l'esposizione del dolore e della morte inflitta e la sua postura dialettica strutturata sulla vittima e il carnefice.

L'unico modo che ha oggi l'arte per sopravvivere a se stessa è tendere all'*aperto*, al pubblico, senza farsi condizionare dalle leggi di mercato, del museo o della sua stessa storia. Qualcosa che ha dunque a che fare con la felicità. Come Joseph Beuys che si è dimesso dal sistema arte trovando rifugio tra gli alberi, esponendosi al mero divenire degli eventi insieme alla gente, al pubblico.

Ma una cosa vista è vista. Che cos'è la visibilità? Forse la quotidianità della rivelazione. Che cos'è allora la rivelazione? Che qualcosa ti illumina con la sua visibilità. Come accade ciò? Quando io sono nell'aperto. Nell'aperto? Quando io sono così tanto fuori che il mondo si mostri<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> P. Sloterdijk, *L'imperativo estetico*, cit., p. 119.