

## Rivedere Il portiere di notte

Giaime Alonge

Parlare de *Il portiere di notte* non è semplice. Non lo era nel 1974, quando il film uscì, tra molte polemiche, polemiche cominciate già prima della sua comparsa nelle sale. La pellicola, infatti, venne inizialmente bloccata dalla censura, e poi distribuita, anche grazie alla solidarietà espressa alla Cavani da parte dell'establishment culturale italiano. Come spesso accade con i film al centro dell'attenzione dei censori, *Il portiere di notte* fu un grosso successo commerciale. L'accoglienza critica, invece, fu solo parzialmente positiva. Il «New York Times», ad esempio, in un articolo intitolato “*The Night Porter*” *Is Romantic Pornography*, scriveva: «Il campo di concentramento ricordato sia da Max sia da Lucia [i due protagonisti, interpretati rispettivamente da Dirk Bogarde e Charlotte Rampling] sembra una specie di Club Méditerranée in depressione»<sup>1</sup>. Ma il pubblico, di qua e di là dell'Atlantico, amò il film, che, tra le altre cose, trasformò l'ancora poco conosciuta Liliana Cavani in una regista di fama internazionale.

E non è semplice parlare de *Il portiere di notte* neppure oggi. A più di trent'anni di distanza, l'immagine di Charlotte Rampling a seno nudo, con le bretelle e il cappello da ufficiale delle SS,



l'immagine feticcio del film, che si è sedimentata in maniera profonda nella cultura di massa contemporanea, rimane un oggetto inquietante, difficile da affrontare. Basti dire che sul film pesa la bocciatura, cortese ma ferma, di uno dei più autorevoli sopravvissuti della Shoah, Primo Levi, il quale, in un

capitolo de *I sommersi e i salvati*, su cui tornerò nel corso della mia analisi, ha definito *Il portiere di notte* un film «bello e falso»<sup>2</sup>.

Il problema non è tanto, o non solo, che nel film della Cavani il nazismo viene associato alla dimensione di una sessualità malata. In questo, *Il portiere di notte* non rappresenta certo

---

un'eccezione. Il precedente più diretto del film è costituito – è cosa nota – da *La caduta degli dei* (1969), cui la regista si rifà in maniera del tutto esplicita, affidando i ruoli dei suoi protagonisti a due degli interpreti del lungometraggio di Visconti, che contribuì largamente a lanciare la carriera di Charlotte Rampling. Per quanto riguarda Dirk Bogarde, bisogna notare che la Cavani – come osserva Gaetana Marrone nella sua monografia dedicata all'autrice<sup>3</sup> – deve averlo scelto anche in virtù della sua interpretazione ne *Il servo* (*The Servant*, 1963) di Joseph Losey, dove l'attore inglese era impegnato in un'altra torbida dialettica servo-padre. Ancora più sintomatico, circa la derivazione viscontiana de *Il portiere di notte*, è il nome del costumista, Piero Tosi, collaboratore abituale di Visconti. Se si pensa all'importanza che i costumi giocano nell'opera di Visconti, come ne *Il portiere di notte*, è evidente che non può trattarsi di un caso. Per parte sua, Visconti fu tra i più attivi nella difesa della giovane collega dalla minaccia della censura<sup>4</sup>.

Poco dopo *Il portiere di notte*, esce *Salon Kitty* (1975) di Tinto Brass (e anche qui troviamo due attori de *La caduta degli dei*, Helmut Berger e Ingrid Thulin). Nei medesimi anni, altri due famosi film italiani mettono in scena il nesso tra fascismo e perversione sessuale: *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) di Pasolini e *Novecento* (1976) di Bertolucci (altro film di gusto viscontiano). Così come era avvenuto con *Il Decameron* (1971) di Pasolini, che aveva involontariamente dato il via al filone boccaccesco della commedia erotica italiana, *Il portiere di notte*, insieme a *Salon Kitty*, è il modello ispiratore di quelli che in America si chiamano *nazi exploitation movies*: film di serie B (o anche C), pieni di effetti splatter, dove i nazisti – spesso perverse valchirie con frustino e stivali di cuoio – stuprano e torturano variamente i prigionieri, maschi e femmine. Negli anni Settanta escono più di due dozzine di questi film, prodotti in primo luogo in Italia, ma anche negli Stati Uniti e in Francia<sup>5</sup>. I titoli dicono tutto: *Ilsa la belva delle SS* (Usa, 1975), *Le deportate della sezione speciale SS* (Italia, 1976), *La svastica nel ventre* (Italia, 1977), *Elsa Fräulein SS* (Francia, 1977), *La bestia in calore* (Italia, 1977), *L'ultima orgia del III Reich*



(Italia, 1977). Quest'ultimo film, peraltro, racconta una vicenda chiaramente derivata da *Il portiere di notte*: nel dopoguerra, un ex nazista che comandava un campo di concentramento incontra una ex internata da lui seviziata (e interpretata da Daniela Poggi, non ancora conduttrice di *Chi l'ha visto?*).

In realtà, però, questa moda comincia già prima de *Il portiere di notte* e degli anni Settanta. Uno dei



titoli che inaugurano la linea nazi degli exploitation movies, *Love Camp 7*, una pellicola di produzione americana, è del 1969. Prima ancora, in Israele, agli inizi degli anni Sessanta, subito dopo il processo Eichmann, si diffondono dei romanzi pornografici, noti come *Stalag fiction* (dal nome dei campi dove i tedeschi rinchiudevano i prigionieri americani e inglesi; si pensi al film di Billy Wilder *Stalag 17*, id., 1953), un filone riportato alla luce di recente da un documentario, *Stalags: Holocaust and Pornography in Israel* (2007) di Ari Libsker. Presentati come traduzioni di libri americani, ma in realtà scritti nello

Stato ebraico, questi romanzetti pulp raccontano le avventure sado-maso di prigionieri alleati torturati dal personale femminile delle SS, che alla fine riescono a liberarsi, e stuprano a loro volta e poi uccidono le loro tormentatrici. È il sogno della vendetta ebraica sui criminali nazisti messo grandiosamente in scena da Quentin Tarantino con *Bastardi senza gloria* (*Inglourious Basterds*, 2009).

Tornando al cinema di serie A, il nesso nazismo-perversione sessuale è presente, prima che ne *La caduta degli dei* e *Il portiere di notte*, in un film hollywoodiano del 1967, *La notte dei generali* (*The Night of the Generals*), diretto da Anatole Litvak, dove un generale tedesco (Peter O'Toole) commette degli omicidi a sfondo sessuale in diversi paesi occupati dalla Wehrmacht. Il film, che si apre con dei titoli di testa spiccatamente feticisti, dove i dettagli dell'uniforme nazista (stivali e guanti di cuoio nero, teste di morto, decorazioni) si mischiano a una lampadina rossa – a evocare un quartiere “a luci rosse” – e a un paio di gambe femminili in calze a rete, presenta alcuni elementi in comune con *Le benevole*, il romanzo di Jonathan Littell uscito nel 2006 (un *succès de scandale*, come *Il portiere di notte*): un ufficiale nazista psicotico e assassino, un poliziotto che gli dà la caccia tra le rovine di un Reich ormai prossimo alla sconfitta, il rimando alle Erinni (a un certo punto, l'investigatore, interpretato da Omar Sharif, paragona l'indagine che sta conducendo sul

serial killer all'azione vendicatrice delle Furie)<sup>6</sup>. E a sua volta, il romanzo di Littell contiene tutti i *topoi* della linea Visconti-Cavani: l'omosessualità, l'incesto, il sado-maso, lo stupro (si tratta – credo – dell'aspetto meno interessante, e per la verità minoritario in termini di numero di pagine, di un'opera complessivamente assai affascinante). È un tipo di interpretazione del nazionalsocialismo che di fatto inizia subito dopo la fine della guerra: già in *Roma città aperta* (1945) troviamo una nazista lesbica che passa droga alla sua amante-informatrice.

Da dove nasce tutto questo? Perché la rappresentazione cinematografica e letteraria del nazismo, nelle sue forme alte come in quelle più basse, si è così strettamente intrecciata con il tema della perversione sessuale? Certo, alcune figure della storia del nazionalsocialismo vanno in questa direzione. Si pensi a Ernst Röhm, il capo delle SA, notoriamente omosessuale, assassinato durante la “notte dei lunghi coltelli”, un episodio cui si ispirerà Visconti per *La caduta degli dei*. Oppure si potrebbe citare Ilse Koch, la moglie del comandante del Lager di Buchenwald, che collezionava brandelli di pelle delle donne ebraiche uccise. Nel complesso, però, tanto Hitler come persona, quanto l'ideologia da lui promossa, presentavano tratti di violenta sessuofobia. Nella Germania hitleriana, a uomini e donne erano attribuiti ruoli molto chiari e ben poco sexy: asceti guerriera per i primi, maternità al servizio dello Stato per le seconde (con l'eccezione di Leni Riefenstahl, ovviamente). Ma allora, da dove viene l'erotizzazione a posteriori del nazismo? È la domanda che si pone, ad esempio, Michel Foucault, in un'intervista del 1974 con i «Cahiers du Cinéma», dedicata – anche – a *Il portiere di notte*:

Come è accaduto che il nazismo, che era rappresentato da persone squallide, mediocri, puritane, delle specie di vecchie zitelle vittoriane, al massimo viziose, com'è potuto divenire, ora e dappertutto, in Francia, in Germania, negli Stati Uniti, in tutta la letteratura pornografica del mondo intero, il riferimento assoluto dell'erotismo?<sup>7</sup>

È la stessa domanda che si pone, sempre nel 1974, anche Susan Sontag:

Esiste una tipica fantasticheria sulle uniformi. [...] Le uniformi delle SS erano eleganti, ben tagliate e con un tocco (senza esagerare) di eccentricità. [...] La trasformazione del fascismo in fatto erotico è riscontrabile in manifestazioni ferventi e affascinanti come *Confessioni di una maschera* e *Sole e acciaio* di Mishima, e in film come *Scorpio Rising* di Kenneth Anger e nei più recenti e molto meno interessanti *La caduta degli dei* di Visconti e *Portiere di notte* di Liliana Cavani. [...] Nella letteratura pornografica nei film e nei vari aggeggi prodotti in tutto il mondo, [...] le SS sono divenute un referente dell'avventurismo sessuale. L'immaginario del sesso sfrenato è in gran parte

collocato sotto il segno del nazismo. Stivali di cuoio, catene, Croci di Ferro su toraci lucenti, svastiche, sono i più segreti e lucrosi accessori dell'erotismo insieme ai ganci da macellaio e alle motociclette. [...] Ma perché? Perché la Germania nazista, che era una società sessualmente repressiva, è diventata erotica? Com'è possibile che un regime che perseguitava gli omosessuali sia diventato un eccitante per gay?<sup>8</sup>

Mentre Foucault si limita a porre la questione, la Sontag offre una risposta articolata, che è di natura duplice. Secondo lei, l'erotizzazione del nazismo dipenderebbe, da un lato, dalla «predilezione che gli stessi capi fascisti dimostravano per le metafore sessuali. Come Nietzsche e Wagner, Hitler considerava il comando una dominazione sessuale sulle masse “femmine”»<sup>9</sup>; e dall'altro lato, da un legame intimo tra nazismo e sadomasochismo. Leggiamo nelle pagine finali del saggio:

Tra sadomasochismo e fascismo c'è una connessione naturale. – Il fascismo è teatro –, come ha detto Genet. E lo stesso vale per il sadomasochismo: essere coinvolti in un atto sessuale sadomasochista significa agire in un teatro sessuale. [...] Mai, prima del nazismo, il rapporto padrone-schiavo era stato così consapevolmente trasformato in teoria estetica. Sade aveva dovuto costruire il suo teatro della punizione e della delizia con rottami, improvvisando arredi e costumi e riti blasfemi. Adesso esiste uno scenario magistrale disponibile per chiunque. Il suo colore è il nero, il suo materiale è il cuoio, la sua seduzione è la bellezza, la sua giustificazione è l'onestà, il suo scopo è l'estasi, la sua fantasia è la morte.<sup>10</sup>

Per quanto riguarda specificamente il cinema, credo si possa avanzare una terza spiegazione del fortissimo legame che è andato stabilendosi tra nazismo e devianza sessuale. Il cinema, almeno il cinema *mainstream*, ama le spiegazioni semplici, meglio se altamente spettacolari. Nel mettere in scena la vita dei fuorigesce, ad esempio, il cinema ha spesso imboccato una via lombrosiana, spiegando il crimine con la patologia. Il *gangster movie* hollywoodiano degli anni Trenta e Quaranta stabilisce un nesso causale chiarissimo tra malattia mentale, “anormalità” sessuale e delinquenza. I crimini dei nazisti erano così atroci, che la follia dei loro autori rappresentava una spiegazione per molti versi naturale, e allo stesso tempo molto più efficace, sotto il profilo dell'intrattenimento di massa, della “banalità del male”, per usare la nota formula Hannah Arendt<sup>11</sup>. È chiaro che, in termini cinematografici, un psicotico sadico vestito di pelle nera è molto più interessante di un grigio burocrate che manda a morte la gente perché, weberianamente, gli è stato ordinato dai suoi superiori.

Rivisto oggi, *Il portiere di notte* presenta dei tratti oggettivamente Kitsch, così come, d'altra parte, era Kitsch lo stesso immaginario nazista. Basti vedere la scena del ballerino omosessuale in perizoma che danza sulle note di Strauss, per un pubblico di ufficiali delle SS. Oppure, si pensi a "la" scena del film, quella in cui Lucia canta per i suoi aguzzini, e alla fine Max le regala la testa di un prigioniero che le aveva dato fastidio. I militari che indossano maschere da bambola di porcellana. Il costume da Pierrot di una delle *entraineuses* del "cabaret". L'affollarsi delle citazioni: Marlene Dietrich, Salomé (quella della Bibbia, e quella di Wilde e di Beardsley), *La caduta degli dei*. I parafernalia sadomaso che compongono lo scarno costume di Caharlotte Rampling: i lunghi guanti di pelle nera; il capello delle SS con sopra una mascherina di carnevale; le bretelle, gadget feticista che Lucia condivide con un altro personaggio maledetto del cinema di quegli anni, l'Alex di *Arancia meccanica* (*A Clockwork Orange*, 1971). Ne *Il portiere di notte*, il retaggio del decadentismo, trasmesso da Visconti, viene filtrato attraverso il pensiero dei maestri della generazione del 1968: Georges Bataille, Michel Foucault, Wilhelm Reich<sup>12</sup>, ecc. Se si legge la prefazione della Cavani all'edizione Einaudi della sceneggiatura del film, la cosa risulta chiarissima: il breve saggio si chiude con un rimando alla Secessione viennese (Dirk Bogarde e Charlotte Rampling come «una coppia degna di un quadro di Klimt: sofisticata, contorta, con un profondo gusto per il sottosuolo»<sup>13</sup>) e una citazione da Foucault. Da questa sovrapposizione tra gusto *fin de siècle* e post-strutturalismo francese esce un affresco del nazismo che, ripeto, oggi è difficile non definire Kitsch. Forse poteva sembrare tale già all'epoca. Si riveda la parodia che di quella iconografia fa Nanni Moretti in *Ecce Bombo* (1978): «Sono stanco di questi film in cui ci stanno i tedeschi con la moto col sidecar, che curvano prima di frenare... hame nainz hakt hakt... grandi saloni, drappi ... grandi saloni, tutti nudi, imbrochi, che suonano al pianoforte melodie hinunz hame nunz is... tutti i bambini, donne nude, tutti imbrochi ...».



Ma, ne *Il portiere di notte*, il problema non è genericamente l'intreccio tra nazismo, decadentismo e pratiche sadomaso. Come abbiamo visto, cinema e letteratura degli anni Sessanta e Settanta (ma anche oltre: *Le benevole* è uscito pochi anni fa) ne sono pieni. La specificità de *Il*

*portiere di notte*, e il motivo per cui Levi condannò il film, consiste nel fatto che la Cavani mette in scena una storia d'amore tra vittima e carnefice, una storia dove la ex deportata incontra il suo aguzzino e sceglie di ritornare con lui, di riprodurre, tra le mura dell'appartamento di Max, la dimensione del Lager, sino all'inevitabile morte della coppia, secondo i dettami dello schema *eros/thanatos*. È questo – comprensibilmente – che Levi giudica inaccettabile. Leggiamo ne *I sommersi e i salvati*:

La regista Liliana Cavani, a cui era stato chiesto di esprimere in breve il senso di un suo film bello e falso, ha dichiarato: «Siamo tutti vittime o assassini e accettiamo questi ruoli volontariamente. Solo Sade e Dostoevskij l'hanno compreso bene» [Levi cita dalla summenzionata introduzione alla sceneggiatura]; ha detto anche di credere «che in ogni ambiente, in ogni rapporto, ci sia una dinamica vittima-carnefice più o meno chiaramente espressa e generalmente vissuta a livello non cosciente».

Non mi intendo di inconscio e di profondo, ma so che pochi se ne intendono, e che questi pochi sono più cauti; non so, e mi interessa poco sapere, se nel mio profondo si annidi un assassino, ma so che vittima incolpevole sono stato ed assassino no; so che gli assassini sono esistiti, non solo in Germania, e ancora esistono, a riposo o in servizio, e che confonderli con le loro vittime è una malattia morale o un vezzo estetico o un sinistro segnale di complicità; soprattutto, è un prezioso servizio reso (volutamente o no) ai negatori della verità.<sup>14</sup>

Più avanti, senza riferirsi specificamente a *Il portiere di notte*, Levi afferma che la psicanalisi è inutile per cercare di capire l'esperienza concentrazionaria, come appunto intende fare la Cavani, non solo nella dinamica sadomasochista tra Dirk Bogarde e Charlotte Rampling, ma anche nelle scene del “gruppo di autocoscienza” degli ex nazisti, che, sotto la guida di Gabriele Ferzetti in veste di terapeuta, provano a liberarsi del senso di colpa. Come ha sottolineato Francesco Buscemi nel suo *Invito al cinema di Liliana Cavani*, la stessa città in cui è ambientata la vicenda, Vienna, la città di Freud, rimanda alla psicanalisi<sup>15</sup>. Ma si legge ne *I sommersi e i salvati*:

Non credo che gli psicoanalisti (che sui nostri grovigli si sono gettati con avidità professionale) siano competenti a spiegare questo impulso [il riferimento è al bisogno di *raccontare* da parte dei sopravvissuti]. La loro sapienza è stata costruita e collaudata «fuori», nel mondo che per semplicità chiamiamo civile. [...] Le loro interpretazioni, anche quelle di chi, come Bruno Bettelheim, ha attraversato la prova del Lager, mi sembrano approssimative e semplificate.<sup>16</sup>

Il nome di Bettelheim, evocato da Levi, mi torna utile. Infatti, nelle sue critiche alla Cavani, *I sommersi e i salvati* trova un naturale complemento nel saggio che Bettelheim ha dedicato a un altro film italiano che, sempre in quegli anni, affronta il tema della “soluzione finale”, *Pasqualino Settebellezze* (1975) di Lina Wertmüller. Anche qui, la condanna è netta: «Questo film, e, quel che più conta, le reazioni di massima del pubblico, danno dell’esperienza dei sopravvissuti un’interpretazione falsa, dal punto di vista del passato come del presente»<sup>17</sup>. Non voglio farmi scudo delle parole dei superstiti dei Lager per attaccare il film della Cavani, né penso che sia vietato mettere in discussione tali parole, ma sono operazioni che vanno fatte con molta attenzione, perché la materia è scivolosa. Marguerite Waller, in un saggio dove analizza *Il portiere di notte* alla luce della Feminist Film Theory, contrappone la prospettiva *maschile* di Levi e Bettelheim a quella *femminile* di Cavani e Wertmüller:

Sia *Il portiere di notte* di Liliana Cavani sia *Pasqualino Settebellezze* di Lina Wertmüller sono stati duramente criticati da eminenti sopravvissuti maschi all’Olocausto per aver confuso la nostra comprensione della “verità” con le loro allegorie sessuali delle relazioni di potere nei campi di concentramento.<sup>18</sup>

So perfettamente che quelle virgolette sono di matrice postmodernista e non negazionista, e tuttavia, chiudere tra virgolette la parola “verità”, quando si parla dei Lager, è rischioso, il salto da Jean-François Lyotard a David Irving potrebbe essere più breve del previsto.

La rappresentazione cinematografica della Shoah ha una storia complicata, ricca di polemiche e di invettive. Si pensi ai dibattiti che hanno accompagnato l’uscita di film come *Kapò* (1960) o *Schindler’s List* (1993). Non può che essere così. Mettere in scena, con gli attori, le scenografie, i costumi, l’universo *inimmaginabile* del Lager è sicuramente impresa ardua. Per molti versi, il documentario è una forma che si presta meglio allo scopo: i trentadue minuti di *Notte e nebbia* (*Nuit et brouillard*, 1956) di Alain Resnais sono forse più efficaci di qualunque lungometraggio a soggetto. Ma un regista ha facoltà di correre il rischio. E nel correrlo, credo che abbia anche il diritto di rivendicare la propria libertà creativa. Bettelheim per primo non lo nega: «A suo modo – scrive ancora lo psicologo viennese – *Pasqualino Settebellezze* è un’opera d’arte, e l’artista ha tutto il diritto (anzi, il dovere in quanto artista) di dare corpo alla sua visione del



mondo»<sup>19</sup>. È una libertà che può essere esercitata anche contro la “versione ufficiale”. Ha dichiarato Liliana Cavani:

I *Cahiers du cinéma* (che riteniamo emancipati) pubblicarono un dibattito tra loro e Michel Foucauld [sic] sul film [si tratta del numero della rivista che ho citato poco sopra]. Parlavano lingue opposte, come se fossero di pianeti differenti, loro e Michel. Loro avevano una posizione di «sinistra» dogmatica per la quale si può parlare solo del periodo del nazismo secondo gli schemi soliti in chiave quindi strettamente «storica». In quella chiave ovviamente tutto diventa semplice, ci sono i buoni e i cattivi.<sup>20</sup>

Che i «Cahiers du Cinéma» del 1974 fossero una rivista fortemente ideologica è fuor di dubbio, e l'articolo di Bernard Sichère che accompagna l'intervista a Foucault, e che stronca *Il portiere di notte*, è effettivamente intriso di dogmatismo *gauchiste*, ma dire che non si deve distinguere tra buoni e cattivi a proposito del nazismo mi pare davvero pericoloso.

Il film della Cavani, si potrebbe replicare, in realtà non parla specificamente del nazismo: la sua è un'allegoria. Marguerite Waller, citata poc'anzi, definisce *Il portiere di notte* una “allegoria sessuale”. La stessa Cavani, nell'intervista contenuta del DVD del film, usa la parola “allegoria”. Ma allegoria di che cosa? In un'altra dichiarazione, riportata nella monografia della Marrone, la Cavani dice che il Lager di Max e Lucia rimanda non solo ai campi di concentramento del Terzo Reich, ma a qualunque campo, a quelli sovietici, come a quelli delle dittature sudamericane. È per questo, spiega la regista, che ha scelto di non fare di Lucia un'ebrea<sup>21</sup>. In effetti, nel flashback in cui vediamo l'arrivo della ragazza nel Lager, Charlotte Rampling si trova insieme a persone con la stella gialla cucita sugli abiti, ma lei non ce l'ha. Più avanti, verremo a sapere che è stata arrestata in quanto figlia di un dirigente socialista. I prigionieri vengono interrogati dalle SS, e viene chiesto loro a quale confessione religiosa appartengano. Sentiamo quattro risposte: ci sono due luterani, un cattolico e un ebreo. Come a dire che è l'umanità intera a essere vittima, non solo gli ebrei. (Si tenga però conto che, come osserva lo storico Frédéric Rousseau, almeno fino a tutti gli anni Cinquanta, anche per l'azione delle associazioni dei sopravvissuti, che volevano «contestare la distinzione operata dai criminali tra i deportati», è prevalsa «una lettura universalizzante

dell'esperienza concentrazionaria»<sup>22</sup>. Si pensi, ad esempio, che in *Notte e nebbia* praticamente non si fa riferimento al fatto che la maggior parte dei prigionieri fossero ebrei.)

Però, per quanto nelle intenzioni della sua autrice il film sia un'allegoria, cioè rimandi a un orizzonte più ampio, a un *altrove*, esso presenta comunque una precisione storica che ci riporta inevitabilmente a uno spazio-tempo specifico: le uniformi e i décor dell'albergo viennese ricostruiti con cura viscontiana, la musica della tradizione germanica (Staruss e Mozart) tanto amata da Hitler, la passione dei nazisti per il cinema (la scena in cui Max filma l'arrivo dei prigionieri nel Lager). *Il portiere di notte* non ha l'astrattezza di *Hitler – Un film dalla Germania (Hitler, ein Film aus Deutschland, 1977)* di Syberberg, dove il Terzo Reich è rappresentato come un macabro spettacolo di marionette. Ciriaco Tiso, nel Castoro dedicato alla Cavani, sostiene che quello de *Il portiere di notte* sarebbe «un nazismo *immaginato*, cioè reinventato nella immaginazione e nel processo mentale di Max e Lucia»<sup>23</sup>. Ma la Cavani ci mostra il Lager e i riti nazionalsocialisti nella loro concretezza, con un apparato scenografico e costumistico che – ripeto – si vuole filologicamente corretto. Tutto in questo film ci riconduce inevitabilmente a *quei* campi, che sono altra cosa da quelli di Stalin o di Pol Pot. E quindi non possiamo non porci il problema se sia giusto offrire al pubblico una storia in cui una ex internata gode delle sevizie che le vengono inflitte, soprattutto se si pensa che, all'indomani della fine della guerra e nei decenni a seguire, in molti, anche in Israele, in maniera più o meno velata, hanno accusato i deportati di viltà, di essere andati al macello senza tentare di ribellarsi (*I sommersi e i salvati* analizza ampiamente il problema).

Oppure, possiamo dire che *Il portiere di notte* è un'allegoria delle dinamiche psicologiche tra uomo e donna. In questo caso, a costo di apparire moralista, sono convinto che ci si debba domandare se ambientare una vicenda di questo genere sullo sfondo di un Lager nazista sia la scelta più opportuna. Per realizzare un'allegoria sul sesso, forse una coppia senza nome, chiusa in un anonimo appartamento parigino, in compagnia di un panetto di burro, risulta una soluzione più efficace. L'articolo di Bernard Sichère, cui ho fatto riferimento, è certamente appesantito dai dogmi marxisti degli anni Settanta, ma quando il critico dei «Cahiers» bolla l'erotizzazione del fascismo come una pratica piccolo-borghese, mi pare difficile dargli torto. «Un uomo e una donna godono

grazie ai campi di concentramento. Ottimo! Il nazismo è la perversione, e la perversione è l'*amour fou*. Conclusione?»<sup>24</sup>.

Nella già menzionata introduzione alla sceneggiatura de *Il portiere di notte*, la Cavani rivendica il diritto a mettere in scena un personaggio ambiguo<sup>25</sup>. Giustissimo. L'ambiguità del personaggio rappresenta una delle principali conquiste del cinema della modernità, rispetto alla quale nessuno vuole tornare indietro. Ma dove non può esserci ambiguità è nel punto di vista dell'autore. Anche il protagonista de *Le benevole* è ambiguo, anzi, è un vero anti-eroe, un ufficiale delle SS psicopatico che ammazza la madre e il suo miglior amico. Littell ci costringe a guardare il genocidio ebraico attraverso gli occhi di un carnefice, ma il suo giudizio, sul personaggio e sulla vicenda che racconta, è molto netto e tutt'altro che indulgente. Nel caso de *Il portiere di notte*, invece, la mia impressione è che la Cavani si sia innamorata di Max e di Lucia, che sia solidale con la loro cupa *love story*, in cui vede innanzi tutto una positiva ribellione nei confronti delle regole imposte dalla società, anziché la pericolosa assoluzione di uno dei peggiori crimini che la storia ricordi, perché in fondo, cito sempre le parole della regista, «un po' di nazismo è dentro ciascuno di noi»<sup>26</sup>.

Ma allora, ne *Il portiere di notte* non c'è proprio niente da salvare? Rivendendolo oggi, il film denuncia i limiti che ho illustrato, però presenta anche una forza dirompente (si pensi, per tornare all'inizio del mio percorso, a quanto profondamente quell'immagine di Charlotte Rampling con le bretelle si è radicata nel nostro immaginario), una capacità – che è stata propria di tanto cinema italiano, dal neorealismo sino agli anni Settanta – di “pensare in grande”, di confrontarsi con problemi di vasta portata, evitando di offrire risposte facili e consolatorie. Nell'introduzione alla sceneggiatura del film, che ho menzionato più volte, le parole che la Cavani dedica all'estetica dell'uniforme delle SS sono assolutamente in linea con le riflessioni di Susan Sontag sul *fascino fascista*<sup>27</sup>. I due testi sono coevi e non penso che la regista avesse letto l'articolo della studiosa americana. La Cavani partecipa del sentimento del tempo, di un ampio dibattito intellettuale sull'eredità del fascismo che si sviluppa, in quel periodo, tra Europa e Nord America. Con tutti i suoi difetti, *Il portiere di notte* è comunque un film che “vola alto”. Per accorgersene, basta

confrontarlo con *La vita è bella* (1997). L'accostamento è calzante: due film di gusto *midcult* sulla Shoah, entrambi accolti con grande favore dal pubblico di tutto il mondo (il film di Benigni ha vinto anche tre premi Oscar; grazie alla lobby ebraica americana, insinuerebbe un neo-nazista). Ma la differenza è abissale. *La vita è bella* risulta sgangherato in termini narrativi e povero sul piano della messa in scena (con l'eccezione, credo, del décor del grande albergo, nella prima parte, quella ambientata in Italia), là dove *Il portiere di notte*, pur con le sue ambiguità, rimane un'opera estremamente ricca e stimolante sul piano estetico, un'opera dotata di innegabile fascino, per quanto forse oscuro, un film – per tornare al giudizio espresso da Primo Levi – «falso», e tuttavia «bello».

## Note

1. Vincent Canby, "The Night Porter" Is Romantic Pornography, in «The New York Times», 13 ottobre 1974, p. D19 (traduzione mia).
2. Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 2007, p. 34.
3. Cfr. Gaetana Marrone, *The Gaze and the Labyrinth. The Cinema of Liliana Cavani*, Princeton, Princeton University Press, 2000, p. 100.
4. Cfr. Ivi, p. 107.
5. Cfr. Caroline Joan (Kay) Picart (a cura di), *The Holocaust Film Sourcebook*, volume I: *Fiction*, Westport, Praeger, 2004, pp. 363-364.
6. Devo a Francesco Colombo lo spunto circa il rapporto tra il film di Litvak e il romanzo di Littell.
7. *Entretien avec Michel Foucault*, in «Cahiers du Cinéma», n. 251-252, luglio-agosto 1974, p. 10 (traduzione mia).
8. Susan Sontag, *Fascino fascista*, in Id., *Sotto il segno di Saturno*, tr. it., Torino, Einaudi, 1982, pp. 83-85.
9. Ivi, p. 85.
10. Ivi, pp. 86-88.
11. Cfr. Hannah Arendt, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, tr. it., Milano, Feltrinelli, 2001.
12. A proposito del suo rapporto con Reich, ha dichiarato la Cavani, anni dopo la realizzazione del film: «Quando feci *Portiere di notte* non era ancora stato tradotto in Italia un libro che se l'avessi letto mi sarebbe stato prezioso, quello di Whitem [sic] Reich su dittatura e psicologia di massa uscito in Germania nel '33 e per il quale l'autore dovette lasciare il suo paese. C'era tutto bel chiaro su quel libro ma fu tradotto tanto tardi» (Liliana Cavani, *Il cinema per capire*, in Primo Goldoni, a cura di, *Il cinema di Liliana Cavani. Atti del convegno, Carpi, 25 febbraio-3 marzo 1990*, Casalecchio di Reno, Grafis, 1993, p. 26). In realtà, leggendo *Psicologia di massa del fascismo* (tr. it., Torino, Einaudi, 2009), ci si rende conto che il discorso di Reich è abbastanza lontano dallo spirito del film, al di là del semplice fatto di ragionare sul nazismo in una prospettiva psicanalitica, ma che Reich però ibrida col marxismo, un approccio assente nella pellicola della Cavani. Lo studioso austriaco sostiene che il nazismo, e più in generale lo stato totalitario, si basa sulla repressione della sessualità, là dove il Lager raccontato dalla Cavani è un'orgia permanente. Secondo Reich, sotto la dittatura fascista, privato del piacere sessuale, l'uomo trova un sostituto nella violenza sadica e nell'erotismo delle uniformi e delle parate. Nel film, invece, oltre al sadismo e all'erotizzazione delle uniformi, c'è il sesso vero e proprio, non la sua sublimazione.
13. Liliana Cavani, *Il portiere di notte*, Torino, Einaudi, 1974, p. XIV.
14. Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., pp. 34-35.
15. Francesco Buscemi, *Invito al cinema di Liliana Cavani*, Milano, Mursia, 1996, p. 74.
16. Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 65.
17. Bruno Bettelheim, *Sopravvivere*, tr. it., Milano, Feltrinelli, 1988, p. 199.
18. Marguerite Waller, *Signifying the Holocaust. Liliana Cavani's Portiere di notte*, in Laura Pietropaolo e Ada Testaferri (a cura di), *Feminisms in the Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1995, p. 207 (traduzione mia).
19. Bruno Bettelheim, *Sopravvivere*, cit., p. 199.
20. Liliana Cavani, *Il cinema per capire*, cit., p. 26.
21. Cfr. Gaetana Marrone, *The Gaze and the Labyrinth*, cit., pp. 95, 97.
22. Frédéric Rousseau, *Il bambino di Varsavia. Storia di una fotografia*, tr. it., Roma-Bari, Laterza, 2011, p. 79.
23. Ciriaco Tiso, *Liliana Cavani*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, p. 100.

24. Bernard Sichère, *La bête et le militant*, in «Cahiers du Cinéma», n. 251-252, luglio-agosto 1974, pp. 24-25 (traduzione mia).
25. Cfr. Liliana Cavani, *Il portiere di notte*, cit., p. XII.
26. Liliana Cavani, *Il cinema per capire*, cit., p. 26.
27. Cfr. Liliana Cavani, *Il portiere di notte*, cit., pp. XII-XIII.