

# **'Portiere di notte,,**

**Paolo Perrotti**

Dopo l'ottima critica che, su un piano estetico, storico e sociale, ci dà Mino Argentieri del film « *Il portiere di notte* », vogliamo proporre una visione più specificamente psicologica del messaggio inconscio e delle risonanze affettive trasmesse dal film.

Che questo film sia brutto o bello non è un fatto che interessi molto dal nostro punto di vista perché ciò che sembra più importante è « perché » questo film sia stato sentito in modo diverso dagli spettatori che ne sono rimasti coinvolti in maniera contrastante, spesso addirittura opposta. La validità di un film su un piano psicologico dovrebbe essere valutata sulla base del coinvolgimento che questo determina nello spettatore e nella « qualità » delle soluzioni che il film propone.

Il discorso dovrebbe cominciare, naturalmente, dalla personalità e dalla psicologia di chi « inventa » e « crea » il film. Da questo personaggio « parte » una vicenda che ha tutta una serie di motivazioni inconscie e finalità coscienti. Sono soprattutto le prime quelle che determinano nello spettatore una reazione emotiva la cui risonanza può essere « vissuta » o « repressa ». La vicenda parte, quindi, dalla Cavani (il regista del film).

Dà la Cavani, nella sua prefazione alla sceneggiatura, tutta una serie di spiegazioni sull'origine e sulle motivazioni del film. Come è nato e cosa è stato. « Parlare in termini di comune storia, è semplificare », dice la Cavani... volevo capire cosa era stato il conflitto europeo, quale tipo di cultura aveva reso possibile il nazismo, coinvolgere gli spettatori che non sapevano... perchè ricordano solo i testimoni, le vittime. I criminali non sono così traumatizzati. Ammettere di avere dei rimorsi equivale ad essere colpevoli... la loro difesa si fonda sull'assenza di colpa... la vittima non vuole riemergere da un sottosuolo in cui è caduta e che la tiene ancora a sè... il carnefice vuole uscire alla luce, darsi un contegno. Cerca le sue ragioni nella logica della guerra. Vuole chiudere la botola del sottosuolo dal quale è riemerso ».

Si porta la Cavani anche in un discorso psicologico più « interiorizzato » quando parla del sado-masochismo che è, in fondo, la cornice maggiore entro la quale si svolge il film: « In ogni rapporto c'è una dinamica carnefice-vittima, generalmente vissuta a livello non cosciente. C'è un freno a questa carica che resta più o meno repressa. La guerra fa da detonatore, rompe i freni, apre le dighe. I protagonisti, in guerra, hanno rotto i freni. Vivono lucidamente i loro ruoli. Ruoli scambievoli. Uno sfuma nell'altro. Le parti si capovolgono. La guerra, in cui si è vittime e assassini con le carte in regola, fa da detonatore del sado-masochismo che

c'è latente in ciascuno di noi. Fino al '45 i ruoli sono secondo legge. Nel '57 (anno in cui si svolge la vicenda del film) i ruoli sono fuori legge. Ruoli non psicopatici ma tragici. E' tragedia vivere dei ruoli fuori del momento storico che li ha generati e permessi. L'ambiguità della natura umana è il punto dal quale occorre partire per cercare di capire ».

« Max (il portiere di notte), dice la Cavani, si sente la coscienza sporca, si accetta come assassino in congedo... diventa tragico: non cambia ruolo... Max è malato, dice Hans (lo psichiatra del film)... Gli ex-camerati hanno ripreso il loro ruolo di brava gente, rispettosa delle leggi... ».

« Il film che ho fatto, dice la Cavani, non è un film politico. Perché tratta di una condizione, quella nazista. I film politici sono liberatori: quei fatti sono finiti, quei personaggi non ci sono più, quella situazione è là, non qui; nessuno ci può fregare. Il bianco è ben distinto dal nero. Nemmeno le vittime sono sempre innocenti. Poiché l'uomo è ambiguo e ambigua la storia, il film non è liberatorio come lo sono i film politici... Nel film politico è agevole per il pubblico identificarsi... I miei personaggi sono irrazionali, al limite di ogni logica... I personaggi del film sono ambigui... ».

Conclude la Cavani dicendo « Il film è altra cosa, è cosa a sè, perchè in ogni caso è "invenzione" » e citando Michel Foucault « Chiedere conto all'autore dell'unità del testo, di rilevare il senso che lo attraversa, articolarlo sulla storia reale che lo ha visto nascere, minano il discorso e lo limitano, lo costringono ad esercitare un controllo su di sè... si chiede che l'autore sia colui che dà all'inquietante linguaggio della finzione l'unità, i nodi di coerenza e l'inserzione nel reale, secondo procedure stabilite... che finiscono per essere meccanismi di controllo... ».

Perchè la Cavani dà tante spiegazioni quando « il film è cosa a sè, perchè in ogni caso è invenzione » e quando « i miei personaggi sono irrazionali, al limite di ogni logica »? Forse perchè l'irrazionale fa, comunque, paura a tutti... anche alla Cavani e parlarne è, ancora e sempre, un fatto razionale che può essere vissuto anche « eroticamente » nella misura in cui si è ben sicuri di essere lontani dal vivere l'irrazionale e dal sentirsi in preda a sentimenti non controllabili, ignoti, di provenienza oscura. Nel film, che è « cosa a sè », l'ambiguità dell'irrazionale, attraverso la mediazione difensiva dello « schermo » viene come « rivissuta » e trasmessa dall'autrice allo spettatore. Personaggio inquieto mi appare la Cavani, ambigua come il film e come i suoi personaggi. Non si può comunicare in profondità tanta inquietudine senza essere portatori di un messaggio inconscio ambiguo.

Cosa vuol dire « ambiguo »? Ambiguo è il contrario del colore deciso, del bianco e del nero; ambiguo è il grigio (il colore che domina nel film). Ambigue sono le conflittualità umane, le parti contrapposte della personalità; ambigua è la dialettica psichica.

Quando c'è la possibilità, propria dell'artista, di far vivere nello spettatore questa ambiguità, di « rivivere la propria ambiguità », allora il racconto è ambiguo, ambigua la comunicazione, la parola, l'immagine. Come tale noi accettiamo il film e rimaniamo affascinati dalle numerose implicazioni psicologiche che esso contiene, dal giuoco delle parti sottile, sfumato, penetrante. Affascinati e coinvolti. Un giuoco che, certamente, ci colpisce in profondità.

Gli spettatori reagiscono a questa dinamizzazione profonda con « coperture razionali »: il film è bello, è brutto, è storicamente sbagliato, vuole essere un film politico e non lo è... etc.

Il grigio, l'ambiguità del film e del messaggio che vi è contenuto, diventano nei giudizi degli spettatori « bianco » e « nero », come se essi sentissero, alla fine, il bisogno di tornare a quei contrasti decisi sui quali si fonda l'illusione di una « identità sicura » e quella di essersi lasciati alle spalle la conflittualità di una identità ambigua.

Tutti, quelli che « negano » il film, quelli che lo « accettano » e quelli che « fanno gli indifferenti », tutti sono rimasti colpiti.

Colpiti da un messaggio che, se ci portiamo al di là delle fragili argomentazioni coscienti, del resto così diverse da spettatore a spettatore, non può essere altro che un messaggio inconscio.

Escludiamo necessariamente dal nostro discorso, ma fino ad un certo punto, quei pochissimi che « tecnicamente » portano nel giudizio sul film una « oggettività professionale ». Fino ad un certo punto perché anche essi sono invischiati emotivamente dalle vicende del film.

Qual'è la nostra risposta inconscia ad un messaggio inconscio?

Se questo ha in noi un potere di penetrazione scarso, allora non c'è problema e ce ne liberiamo con facilità. Sono, questi, messaggi che spesso soddisfano parti superficiali della nostra psiche e siamo disposti, allora, ad accettarli positivamente proprio perché la soddisfazione di queste parti è la negazione di parti più profonde, antagonistiche ed inquietanti. Se invece, e questo è il nostro caso, il messaggio va in profondità, tocca cioè zone profonde, antiche, della nostra personalità, allora noi possiamo regolarci in modo analogo a quanto avviene in analisi quando, di fronte a certe interpretazioni dell'analista che toccano profondamente, al di là delle

resistenze (resistenze che sono una barriera contro tutto ciò che c'è di inquietante che possa provenire dall'esterno e dall'interno), il paziente nega energicamente l'interpretazione rifugiandosi in una negazione cosciente, inconsciamente motivata, del messaggio inconscio che l'interpretazione propone.

E' così che la resistenza diventa più « attiva » e respinge l'oggetto « pericoloso ». Tanto lo respinge che la negazione si trasforma spesso, difensivamente, in indifferenza e a volte, sempre difensivamente, in una accettazione dell'interpretazione su un piano razionale ed intellettuale.

Una estrema variabilità di reazioni, dunque, tutte improntate, quindi, più a una nostra risposta psichica che a una realtà oggettivabile. Reazioni di negazione, di accettazione, di indifferenza. Quest'ultima è forse la reazione meno frequente che mi è sembrato di osservare.

Sulla base di quanto si è detto, si ricava che la reazione di accettazione (« il film è bello ») viene da coloro che hanno eretto, contro l'angosciante problema di sado-masochismo proposto dal film, la difesa maggiore, mentre la negazione (« il film è brutto ») viene da coloro che hanno difese più fragili ed una più acuta « sensibilità » di fronte a problemi sado-masochistici.

Molto ci sarebbe da dire sulle argomentazioni della Cavani.

Molte notazioni sono acute e certamente significative, come la dinamica vittima-carnefice, l'ambiguità della natura umana, le vittime non sono sempre innocenti etc.

La botola del sottosuolo dalla quale la vittima non vuole riemergere e che il carnefice vuole chiudere alle sue spalle dovrebbe, certamente, includere non tanto il concetto « vuole, non vuole » quanto quello « può, non può », nel senso che mi sembra trattarsi della descrizione, liberamente associata dalla Cavani, della « nevrosi ».

In questo caso, la botola è la « difesa psichica », al disotto della quale (Max) c'è quanto di irrazionale, eccitante e pericoloso, esiste nell'animo umano (con tutti i concetti di fissazione, regressione etc.) e al disopra della quale (gli ex-camerati) c'è quanto « ha potuto » essere sottratto all'inquietante sottosuolo e ha potuto costituire un modo di « costruirsi », di rapportarsi, sia pure nevroticamente alla realtà. Altro punto da discutere sarebbe quello della ambiguità che « ostacolerebbe » la possibilità di identificazione. Non credo che le cose stiano così. L'ambiguità permette, certamente, una identificazione, ma di tipo profondo e pericolosa. E' la difesa contro questa identificazione, il bisogno di tornare a identificazioni più rassicuranti che dà, probabilmente, alla Cavani la errata

convinzione che solo il « bianco » e il « nero » diano la possibilità di una identificazione. Siamo a Vienna, nel '57. La guerra è finita ormai da dodici anni.

Max è il portiere di notte, vive sotto falso nome. Il sadismo da lui vissuto durante la guerra nei confronti delle vittime e soprattutto di Lucia (una ragazzina ebrea, deportata) verso la quale ha provato un eccitante, strano sentimento, non è mai stato superato e non ha portato, come invece è accaduto agli ex-camerati, a una decolpabilizzazione, a una « ragione » di guerra e a un ritorno alla vita normale, alla luce.

Un amore intenso ha legato Max alla vittima e Lucia a Max.

Il film descrive, attraverso visioni retrospettive, questo morboso legame a partire dal momento in cui Max incontra nuovamente Lucia che in compagnia del marito, affermato direttore di orchestra americano, ha sentito il bisogno, l'impulso, di tornare a Vienna, di tornare cioè sui luoghi del suo incarceramento.

Max attende da anni qualcosa, Lucia è tornata a cercare qualcosa.

Gli ex-camerati stanno cercando di far tornare Max alla luce attraverso la distruzione di documenti di guerra per lui pericolosi e, ove esistano, attraverso la eliminazione fisica di eventuali testimoni sfuggiti alle carneficine naziste.

Max, prima di ritrovare Lucia, è inappuntabile, ordinato, preciso, elegante ma privo di vita. Si muove come un automa, di notte.

Lucia appare nella hall dell'Hotel dell'Opera, dove ritrova Max, molto bella, aristocratica, sofisticata ma priva di anima.

E' solo il ritrovarsi che riporta nei due, dopo un breve momento di reciproca apprensione (paura in Max di Lucia testimone, paura in Lucia di Max nazista) prepotente e drammatico il sentimento della vita.

Viene, allora, « rivissuto » quanto già vissuto in precedenza. Con una differenza però. Mentre durante la guerra (durante l'infanzia, cioè) il sado-masochismo era stato vissuto con un certo « trionfalismo », nel ritrovarsi (l'età adulta) il vissuto infantile, regressivamente ricercato, viene ad essere soffocato dalle parti più adulte, gli ex-camerati, che non vogliono correre il rischio di vedere compromesso il loro nuovo, nevrotico tornare alla luce (cioè poter comunicare con l'esterno).

Max e Lucia da una parte, gli ex-camerati dall'altra sono, cioè, un tutto unico: nevrosi di un individuo con parti represses (Max e Lucia) e parti affioranti (gli ex-camerati). La situazione, nevrotica, ha retto fino a un certo momento. Le parti evolutive (ex-camerati) stavano tentando di recuperare porzioni più antiche (Max), cercando di

sottrarle alla regressione sado-masochista, quando il represso subisce una dinamizzazione profonda.

L'incontro Max-Lucia ha il valore di un « ritorno del rimosso ». Più intensa deve essere, allora, la repressione, il soffocamento delle parti pericolose.

Il destino di Max e Lucia non può essere altro che la morte di entrambi. Ci siamo chiesti molte volte, durante la proiezione del film, qual'è la natura del sentimento che unisce Max e Lucia.

Un amore intenso, regressivo, intensamente « ipercaricato » libidicamente, con un erotismo al quale le componenti sadiche e masochistiche (le parti si capovolgono continuamente fra i due) conferiscono una aggressività-possesso intensamente vitalizzante.

L'esperienza, drammaticamente viva, unico erotismo vissuto a voltaggio intenso, viene a decadere quando finisce la guerra e gli individui tornano alla pace, dove la « pace » è il simbolo del « dover crescere » in situazione depressiva, avendo lasciato alle proprie spalle, nell'infanzia, una fissazione (e quindi una « nostalgia ») non più recuperabile se non al prezzo di una profonda regressione.

Una parte della personalità cresce, diventa più adulta (Max, portiere di notte; Lucia, moglie del direttore d'orchestra; gli ex-camerati) ma è irrimediabilmente in posizione depressiva. Un'altra parte (Max e Lucia nel loro legame) resta in posizione di repressione.

Quando Lucia ha ripreso la relazione con Max, questi cerca disperatamente di difenderla dalla « archiviazione » da parte degli ex-camerati.

Lucia lascia l'albergo, telegrafa al marito di non preoccuparsi, compra il vestito da « ragazzina » (che le ricorda in maniera precisa il suo passato rapporto con Max) e si trasferisce nell'appartamento di questi (squallido, periferico rifugio da « portiere di notte »).

In questo appartamento, accerchiato dagli ex-camerati, si svolge una parte della vicenda e, precisamente, quella più drammatica e, nello stesso tempo, la più poetica.

I viveri, a poco a poco, diventano briciole di pane, fondi di tegame. Il disordine è grande, la fame toglie le forze e dà brividi di freddo. Max veglia Lucia con un « amore » certamente sorretto da forze superiori; Lucia si lascia amare e non rinuncia, fino alla fine, al tentativo di sedurre Max. Fino alla fine il sado-masochismo è al servizio dell'eros e lo potenzia. Quando la situazione è arrivata al punto estremo, Max indossa la divisa da S.S., Lucia il vestito bianco da ragazzina; escono come per andarsi a sposare. Finalmente alla luce,

superiori di fronte alle catene mortali della loro vita, cercano la vita attraverso la morte. Forse il film avrebbe avuto una maggiore coerenza psicologica, una migliore soluzione se, caduti i due, sotto i colpi di pistola degli ex-camerati, ci fosse stata una breve pausa prima dell'ultima scena che avrebbe potuto essere Max che inappuntabile e « spento » entra in albergo per il suo turno di « portiere di notte ».

Nella cornice di queste notazioni generali, una infinità di particolari, psicologicamente significativi, rendono il film avvincente.

A titolo di esemplificazione parlerò di qualcuno di questi episodi.

— Il numero 25, per esempio, E' il numero dell'appartamento di Lucia in albergo e quello dell'appartamento di Max.

Perché lo stesso numero e proprio il 25? Se chiedessimo alla Cavani, questa probabilmente ci direbbe che, avere usato lo stesso numero per l'una e l'altra situazione, significa che esiste una unità tra il destino di Max e quello di Lucia... o forse ci darebbe qualche altra spiegazione, ad esempio come il valore "cabalistico" del numero 7 (5+2). Il valore simbolico dei numeri nell'inconscio ci dice che l'inconscio della Cavani ha trovato il numero giusto. Il numero 25 equivale, infatti, a « problemi della sessualità » o « sessualità regressiva » ( $25 = 5^2$ , dove il numero 5 simbolicamente esprime la sessualità, il numero 2 il problema).

— Perché Max ferisce, spaventa Lucia per poterla poi carezzare e baciare con tenerezza?

E' questa la chiave del sado-masochismo. Gestire l'eros come difesa contro l'aggressività. L'aggressività e l'amore sono sintetizzati in Lucia, riuniti nel tentativo di riparazione dell'oggetto aggressivizzato. Max bacia Lucia per non doverla uccidere. L'aggrede solo parzialmente e continuamente cerca di « ripararla ».

— Perché Max « veste » continuamente Lucia? Non è tanto in primo piano lo spogliarla e il vestirla ma solo il vestirla. Il motivo è in ciò che abbiamo precedentemente detto. Egli cerca di proteggere l'oggetto aggredito. Ricoprirlo, ripararlo.

— Perché tutti hanno bisogno di Max? Non solo Lucia, gli ex-camerati, Max stesso, ma anche Bert (il ballerino), e la contessa Stein (una matura amica di Max). Hanno bisogno di qualcosa che Max possiede e che ognuno vorrebbe utilizzare a suo modo.

Max è il fulcro erotico di una vicenda unica, è il contenitore di eros. Alcuni vorrebbero utilizzare questo serbatoio in maniera modificata (ex-camerati), altri in maniera originaria (Max stesso e Lucia).

— Nelle fasi finali della vicenda, nell'appartamento di Max, diventa sempre

più chiaro che i persecutori esterni (ex-camerati), cioè parti di sé proiettate all'esterno nel tentativo di proteggere l'amore dall'aggressività, si reintroducono nella situazione (il freddo, la fame, il disordine della stanza) a mano a mano che le capacità riparative dell'Eros si affievoliscono. Solo un suicidio maniacale può salvare la situazione ed è ciò che avviene .