ÉLODIE HACHET

Dissezione de La pelle. *L'opera di Curzio Malaparte alla punta dello scalpello della macchina da presa di Liliana Cavani*

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024),
a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca,
Roma, Adi editore, 2026

Panel «Bradisismi, dismissioni, grandi occasioni mancate. Le "vedute" sul golfo di Napoli tra XX e XXI secolo»
a cura di L. Morviducci

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

ÉLODIE HACHET

Dissezione de La pelle. *L'opera di Curzio Malaparte alla punta dello scalpello della macchina da presa di Liliana Cavani*

L'adattamento di Cavani è un'opera viscerale che riesce a tradurre l'immodestia della scrittura di Malaparte in un'estetica del disagio. Attraverso il suo film, riesce a ritrarre questa Napoli «liminale», in bilico tra sacro e profano.

Napoli è l'ambientazione dantesca del romanzo *La pelle* (1949) scritto dal giornalista-romanziere Curzio Malaparte. Per l'autore è probabilmente la città che offre più immagini di questo divario tra il caos del vecchio mondo che vi sopravvive e il futuro dell'Europa. Attraverso il suo romanzo rivela in maniera cruda che per lui, se la guerra non ha grandezza, la pace è altrettanto un disastro. Nella sua storia si intrecciano la morte e l'istinto di sopravvivenza, la bassezza e la grandezza umana, il comico e l'insopportabile. Tutto inizia al porto. Malaparte lo prende come punto di partenza del viaggio e descrive in poche righe che Napoli non è una città ma un mondo antico, una sorta di «vaso nero» in cui si sarebbero modellati gli uomini. In questo approfondimento ci concentreremo sulla trasposizione cinematografica del 1981 da Liliana Cavani. Come si avvicina il regista all'opera di Malaparte? Con quali procedimenti cinematografici rende conto di questo mondo antico, di questa melma nera? di questo incessante andirivieni tra cronaca e finzione, verità e menzogna, eufemismo ed esagerazione? La nostra riflessione si nutrirà degli scritti di Ernesto de Martino e Jean-Noël Schifano, per citarne solo alcuni, per analizzare questa versione filmica da una prospettiva antropologica e visiva, che ci permetterà senza dubbio di sviscerare *La pelle* (con l'aiuto di strumenti di analisi cinematografici) e di cogliere questo affresco barocco da una nuova prospettiva.

Antropologia del «vaso nero»: Napoli epicentro dell'abbandono

La macchina da presa di Cavani cattura il crollo delle strutture sociali e psicologiche. Napoli diventa il luogo di un'apocalisse culturale dove antichi riti lottano per sopravvivere alla devastazione della guerra. Una meticolosa scelta di colori è impiegata in tutto il film per trasmettere alcuni contrasti descritti nel romanzo. Così, il blu appare nell'opulento arredamento del palazzo della principessa Consuelo Caracciolo (fig. 1 e 2) o sull'abito indossato dalla pilota americana Deborah Wyatt (fig. 3). Sono momenti sospesi nel tempo, a Capri, lontani dal tumulto di Napoli. Il palazzo è un microcosmo, una finestra ermeticamente sigillata sul caos sociale e politico. Mentre la maggior parte delle inquadrature di Napoli sono girate dall'alto, eliminando il cielo e, per estensione, l'orizzonte e l'esperanza per i napoletani, le poche inquadrature in cui l'orizzonte è visibile sono intorno a questo palazzo, le cui tende (fig. 2) formano un piccolo teatro da cui gli aristocratici e gli ufficiali americani invitati osservano con calma la vista del Vesuvio in eruzione. Come protetti nel loro palazzo di vetro, i loro sguardi sono rivolti dall'interno verso l'esterno, senza che i loro corpi ne oltrepassino mai il confine. Anche durante la cena tra Malaparte e la principessa, lo sfondo si staglia come una tela dipinta quasi irreale, un *trompe l'oeil*.


Figura 1.


Figura 2.


Figura 3.

Il cielo e il mare vengono mostrati al calar della notte, nel momento in cui le luci si fanno basse e soffuse, sfumando i contorni dei paesaggi sullo sfondo come immagini oniriche. Il direttore della fotografia, attraverso il suo lavoro con la luce, attenua i contrasti di una bellezza spogliata del suo splendore – il mare non luccica – e fa emergere in modo sorprendente i contrasti della bruttezza attraverso primi piani di dettagli crudi, il sangue rosso vivo che scorre dalla carne, dai moncherini.


Figura 4.


Figura 5.


Figura 6.

Le strette vie, i palazzi, le architetture e i cortili ripresi dall'alto offrono una visione nervosa e grigia di Napoli, una città dove respirare sembra difficile. I diversi strati che la costituiscono, come una millefoglie di pasta sfoglia, riflettono il caotico groviglio di strade, la cui costruzione consente di spiare senza essere visti. La posizione della macchina da presa di Cavani riflette questo aspetto. Dai gradini del palazzo, permette allo spettatore di osservare gli scugnizzi in azione (fig. 5). Infine, dal balcone, la macchina da presa adotta lo sguardo di Malaparte e inquadra dall'alto il carro armato smantellato, saccheggiato da questi bambini che sembrano formiche, o vermi che brulicano nel ventre del cortile. Ernesto de Martino testimonia i contrasti del Sud Italia che permeano la sua mentalità:

> Questa regione d'Europa è una di quelle in cui il contrasto tra le vette dell'alta cultura e le abbondanti testimonianze di formazioni mentali popolari arcaiche appare più intenso; queste non solo costituiscono i « residui magici » nel senso stretto del termine, ma influenzano e sfumano anche in modo particolare il cattolicesimo stesso.[1]

Questi contrasti sono catturati da numerose carrellate dal basso e dall'alto che rivelano un popolo intrappolato nel suo ambiente, tra gli imponenti monumenti fascisti che lo sminuiscono e lo umiliano. L'ultima frase di Malaparte a Jimmy – «Tu, vai Jimmy, tu hai vinto» – testimonia l'inerzia di una città stretta nella morsa della povertà e vittima degli orrori della guerra. Napoli emerge chiaramente come la grande sconfitta.

Cavani traduce visivamente la riduzione dell'essere umano al suo mero involucro fisico. Le prostitute sono osservate dalla principessa come merce in mostra (fig. 7) negli stretti vicoli di Napoli,

[1] E. De Martino, *Italie du Sud et magie* (*Sud e magia*, 1959), trad. C. Poncet, Paris, Les Empêcheurs de Penser en Rond, 1999, 159 (traduzione dell'autrice).

mentre i palazzi fatiscenti si trasformano in covi di iniquità, dove donne e bambini si prostituiscono per sopravvivere. La battaglia continua, non per l'onore, ma per la propria sopravvivenza fisica. La donna a seno nudo (fig. 8) che appare nella cornice della finestra aperta ostruisce lo spazio inquadrato con la sua carne, come se fosse contenuta in uno spazio troppo piccolo per lei, costretta a soddisfare gli impulsi sessuali degli sfacciati soldati americani.



Figura 7.



Figura 8.

La messa in scena di Cavani sottolinea questa Napoli viscerale, carogna e grembo materno, dove la vita scaturisce dalla putrefazione. I cadaveri dei cani allineati, le cui interiora si riversano all'aria aperta, riportano alla mente il cadavere della giovane ragazza trasportato in alto dalla sua famiglia, i cui piedi nudi e sporchi appaiono in primo piano.



Figura 9.



Figura 10.

La sua macchina fotografica cerca i corpi, scrutando le ferite nei minimi dettagli, come un medico legale che esamina o esegue un'autopsia su un paziente. Questa madre che tiene tra le braccia la figlia morta diventa, in questo singolo scatto, la figura della Pietà di Michelangelo Buonarroti. Il popolo napoletano appare come martire della guerra.

Estetica barocca e dialettica della verità

Liliana Cavani opta per scelte formali che le permettono di adattare lo stile distintivo di Malaparte, un mix di testimonianza storica e finzione. La sua macchina da presa oscilla stilisticamente, passando da un crudo realismo (simile al documentario di guerra) a sequenze di teatralità barocca. Un povero napoletano viene schiacciato nel tentativo di prendere alcune tavolette di cioccolato lanciate da un carrarmato agli abitanti di un villaggio (fig. 11 e 12). La regista non si limita a filmare l'incidente; torna con la macchina da presa in un'inquadratura dall'alto – ancora una volta, il cielo è oscurato – sul corpo straziato e completamente schiacciato, confrontando lo spettatore con l'immagine in tutta la sua crudezza, una prova di cui lo spettatore diventa testimone. Alcune inquadrature serrate sparse nel film riflettono l'aspetto reportage presente nell'opera di Malaparte e trasposto in quella di Cavani.



Figura 11.



Figura 12.

Cavani utilizza strumenti cinematografici (profondità di campo, inserti grotteschi, saturazione del colore) per trasmettere lo stile enfatico di Malaparte senza ricorrere alla caricatura, ma raggiungendo una crudeltà nella sua forma più estrema.



Figura 13.



Figura 14.

Il montaggio riflette le contraddizioni, dalla lussuria alla pietà; il cibo riecheggia costantemente le viscere e lo spettacolo della Vergine segue la trance. Cavani usa il montaggio per creare macabre rime visive. Il cibo (la sirena, i banchetti) è legato ai cadaveri (i morti sotto le macerie, i corpi schiacciati dai carri armati) attraverso un continuo slittamento semantico. La sequenza della trance, il rituale della figliata in cui un uomo finge di dare alla luce una statuetta raffigurante un bambino con il pene eretto, si conclude con un piatto di spaghetti al pomodoro. Nel romanzo, «il carattere frenetico e animalesco è enfatizzato dal concatenamento e dalla ripetizione dei verbi »,[2] mentre Cavani lo enfatizza attraverso un'inquadratura serrata ostacolata dalla folla e dal ritmo di una musica trascendentale accompagnata dalle grida, dai passi e dai battiti delle mani dei personaggi che circondano il letto. La scena entra in risonanza con quella con i soldati americani radunati davanti al letto della Vergine Maria, vestiti con una tunica rossa, che ricordano scene precedenti. Gioia, frenesia e commedia si alternano a sequenze tragiche.

La macchina da presa agisce come uno strumento di dissezione, rimuovendo le maschere (quelle dei vincitori americani come quelle dei vinti napoletani). La sequenza della «sirena» (quella del pesce-bambino bollito con maionese, servita agli ufficiali americani) è senza dubbio il punto di rottura del film, dove il grottesco si trasforma in orrore metafisico. È il momento in cui lo scalpello della macchina da presa di Cavani taglia più profondamente.

[2] C. MITERAN, «Strange people, you are!»: *le rite de la* figliata *dans* La pelle *de Curzio Malaparte*, in «Laboratoire italien», 33 (2024): http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/12812. (ultimo accesso: 09/02/2026).



Fig. 15



Fig. 16

In effetti, la sirena servita al pasto è presentata allo stesso modo del cadavere della fanciulla. Rose bianche e fogliame incorniciano i corpi, la carne commestibile si fonde con quella umana fino a confondere ogni distinzione. La sirena, simbolo della città partenopea, diventa qui un'estensione di questa «pelle» collettiva. Cavani filma la trasformazione dell'essere umano in oggetto di consumo, evidenziando la voracità dei vincitori e l'umiliazione dei vinti. Nella sua opera, Malaparte amplifica la realtà per rivelarla meglio. Cavani la traduce attraverso un uso specifico dei primi piani e della saturazione sonora (le grida, il silenzio tombale al momento della funzione). Questo «scalpello cinematografico» non si limita a mostrare la guerra; ne estrae l'essenza stessa: la perdita dell'innocenza e il trionfo del grottesco. Attraverso la messa in scena e il montaggio, Cavani impiega una tecnica di anadiplosi. La sirena risuona con il cadavere della ragazza, il rivolo di sangue sulle sue gambe con la bevanda rossa consumata dagli ospiti dopo la veglia, e così via per tutto il film.

Con la sua macchina da presa e il suo montaggio, Cavani non si limita a sezionare; ricuce insieme i frammenti di realtà in un ordine mostruoso. Un'immagine ne richiama un'altra attraverso un viscerale spostamento di significato. In *La pelle*, la «sillaba» comune tra due sequenze è proprio la carne. Come nel romanzo, il film «procede più per associazioni di idee e digressioni che secondo la logica lineare e causale del romanzo tradizionale».[3] La lucentezza di una salsa si fonde con lo stillicidio di una ferita; il taglio di un piatto con la dissezione dei corpi. Non è più una semplice opposizione, ma una catena ininterrotta in cui il comico e il tragico si contaminano a vicenda. L'adattamento del regista rende omaggio a questo «grande, crudele libro, una specie di reportage storico che, col tempo, è diventato un romanzo storico con l'aria di un giudizio finale, un poema apocalittico su tutta la prostituzione e le abiezioni del mondo, quando, per salvare la pelle, la si vende per una miseria nell'umiliazione dei vinti e dei vincitori».[4]

[3] *Ibidem*.
[4] J.-N. SCHIFANO, *Dictionnaire amoureux de Naples*, Paris, Plon, 2007, 257 (traduzione dell'autrice).