

LEONARDO MAGNANTE

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

# Un'identità contro natura. *Napoli velata* o dell'oscenità ontologica del cinema

*Identità*, da *identitas -atis*, derivato di *idem*, ossia “medesimo”, perfetta uguaglianza tra due o più termini (definizione data dalla pagina della Treccani, consultabile online <https://www.treccani.it/vocabolario/identita/> [accesso: 14 ottobre 2025]). L'arte occidentale e la storia dell'immagine sono attraversate dal desiderio di sostituire il mondo con una mimesi quanto più somigliante possibile, capacità che il cinema ha reso effettiva in quanto «mummia del cambiamento» (Bazin, 1999, p. 9), in grado di offuscare la differenza tra l'immagine e il suo referente. Ma cosa accade quando la copia risulta talmente autentica da minare la collocazione del soggetto nel mondo? È su tale interrogativo che si struttura *Napoli velata* (Ferzan Özpetek, 2017), film incentrato sul fascino e sui rischi di un doppio talmente somigliante da risultare più vero dell'originale, a tal punto da imporsi come unico orizzonte di realtà. Il contributo intende proporre un'analisi interpretativa e formale del thriller di Özpetek, sostenendo come la soluzione individuata dall'autore per interrompere questo circuito di copie obnubilanti sia la disfatta del cinema, l'accecamento iconoclasta dello sguardo.

## 1. Eccessi di verità: l'autenticità della menzogna

Adriana (Giovanna Mezzogiorno), giovane medico legale, conosce l'affascinante Andrea (Alessandro Borghi), con il quale passa una notte di sesso che segnerà la sua vita. In seguito al ritrovamento del cadavere del ragazzo, privo di bulbi oculari, la donna incontra Luca (sempre Borghi), fratello gemello della vittima, e lo ospita nel suo appartamento, cedendo alla sua straordinaria bellezza. La protagonista dovrà scendere a patti con la verità: Luca esiste solo nella sua mente, incapace di accettare la morte dell'unico uomo che abbia mai desiderato.

Già a partire dalla sinossi, *Napoli velata* si rivela un'operazione che ha a che vedere con la contraffazione, con il richiamo a un originale che è stato e che non potrà più essere, se non attraverso una simulazione, estremamente somigliante ma, al contempo, incapace di celare del tutto la sua inautenticità. Ciò è rintracciabile nelle tante citazioni che l'autore sparge nel corso di una vicenda artefatta, riproposizione di trame già viste, la cui ingannevolezza è ben esemplificata dal *mind game film* di Adriana, che permette ad Andrea di rivivere in un immaginario a sua volta copia di film del passato: il tema del doppio rinvia a *La donna che visse due volte* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958); l'omicidio del padre della protagonista da parte della madre e le misteriose scritte sullo specchio appannato nel bagno di Adriana evocano *Profondo rosso* (Dario Argento, 1975); i dilemmi sessuali e identitari di Giovanna Mezzogiorno rinviano alle varie Edwige Fenech, Mimsy Farmer, Florinda Bolkan del giallo all'italiana; il fascino per il soprannaturale, collocato a Napoli, una delle capitali dello spiritismo italiano tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, ricalca un certo interesse per l'occulto di cui il nostro thriller è stato espressione tra gli anni Settanta e Ottanta (Camilletti, 2018). Tale *pastiche*, ovviamente, non può non incontrare il genere prediletto dal celebre regista turco, ossia il melodramma, reiterando situazioni tipiche della sua filmografia: amori perduti, violenza domestica, tradimenti, passioni irrazionali capaci di alterare il destino dei personaggi.

È chiaro quanto al centro di *Napoli velata* ci sia il cinema, con la sua bramosia di copie del mondo, di simulazioni falsate, figlie di uno sguardo che, nel momento in cui incontra la realtà, non può che ridurla a un'immagine, inautentica ma somigliante abbastanza da prenderne il posto. Un simulacro talmente identico da obnubilare una spettatrice ingenua come Adriana, che sperimenta «la rottura della soglia tra un soggetto scopico e l'oggetto del suo sguardo» (Casetti, 2016, p. 256), incapace di mantenere una distanza di sicurezza dal suo stesso spettacolo. Non a caso, il perno dell'apparato formale e narrativo del film è proprio lo sguardo, a partire dall'inquadratura iniziale: una tromba di scale, la cui forma rimanda a un occhio, simbolo che ricorrerà spesso nell'arco della vicenda. Tale immagine, infatti, è seguita immediatamente da due visioni intollerabili, che rinviano alle due polarità attorno cui lo sguardo si costruisce: il *Thanatos*, ossia l'assassinio del padre a cui la piccola Adriana assiste; l'*Eros*, incarnato dal gioco di sguardi tra la protagonista, ormai adulta, e Andrea, preludio a una seduzione talmente estasiante da farle perdere le coordinate della realtà.

Tali sguardi trovano la loro convergenza in un terzo, incarnato dalla visione dello spettacolo del rito napoletano della figliata dei femminielli, contesto in cui i due amanti si incontrano per la prima volta. Lo scoccare della passione avviene nel luogo dell'artificio, della farsa, di un'illusione che non cela i suoi tratti artificiosi e innaturali, mettendo in scena una situazione irrealistica in cui un uomo biologico partorisce un bambolotto, spacciato per un bambino effettivo. Eppure, il suo apparire è talmente autentico da essere scambiato per vero, come nella tradizionale dinamica spettatoriale (Metz, 1977). Anzi, tale menzogna rivendica una propria veridicità, come ribadito dal significativo commento: «La gente non sopporta troppa verità», con cui Adele (Anna Bonaiuto), zia di Adriana, commenta la scena, coprendola con un velo. Che cos'è questo eccesso di verità se non Luca, il gemello di Andrea a cui Adriana darà vita? Un'immagine su cui convergono proprio questi tre livelli di sguardo, in quanto copia (la farsa) di un oggetto d'amore (*Eros*) perduto (*Thanatos*). È la

verità dello spettacolo, che non ha a che fare con l'attendibilità della rappresentazione, ma con l'autenticità di una menzogna che «ha preso coscienza di non poter in alcun modo riconoscere la propria *alterità* rispetto al vero. La menzogna ha capito di dover mentire anzitutto in rapporto alla propria erranza. Assumendo il volto della verità» (Donà, 2021, p. 25). È la verità del cinema, dell'*eidôlon*, artificio illusorio ma somigliante al mondo, capace di ingannare «anzitutto in rapporto al proprio mentire. Ossia, *negando* di mentire» (ivi, p. 14).

## 2. Riconfigurare la realtà: l'immagine come simulacro di una falsa apparenza

Che cos'è *Napoli velata* se non una storia d'amore tra una donna e la copia perfetta del cadavere che è stata chiamata a esaminare? Che è quanto fa l'immagine con la propria realtà, dal latino *imago*, ossia calco di cera applicato sul volto del defunto per realizzarne una maschera, quanto più mimeticamente aderente alle sue fattezze, funzionale a colmare la transitorietà delle cose (Debray, 2020). È la stessa identità contro natura del cinema, capace «di far "rivivere" per un tempo eterno, quanto è inevitabilmente destinato a perdersi» (Cinquegrani, 2020, p. 62), medium necrofilo e ontologicamente osceno, come sostenuto da André Bazin:

Spettacolo intollerabile non tanto nel suo orrore oggettivo quanto per una specie di oscenità ontologica. Prima del cinema si conosceva la profanazione dei cadaveri e la violazione delle tombe. Grazie al film, si può violare oggi ed esporre a volontà il solo nostro bene temporalmente inalienabile. Morti senza requiem, eterni ri-morti del cinema! (Bazin, 1999, p. 32)

D'altronde la morte è quanto accomuna il cinema e Adriana, anch'essa connaturata per via del suo lavoro a un mondo di cadaveri e di ombre, che aleggiano attorno a lei come sostenuto da una veggente contattata dalla donna in seguito all'apparizione

di Luca, scambiato inizialmente per il fantasma di Andrea. Destinato a confrontarsi quotidianamente con la precarietà della vita, lo sguardo della protagonista, alla stregua di quello del cinema, preferisce compensare tale transitorietà con una copia eterna e migliorativa, capace di resistere al tempo. Questo processo rigenerativo è esplicitato ancor prima di Luca, basti pensare alla sequenza nel museo in cui Adriana osserva delle sculture di nudi maschili, sostituendole mentalmente con l'immagine di Andrea, acquietando la frustrante lontananza dal suo oggetto del desiderio. La scultura inorganica da rianimare, infatti, anticipa di fatto il cadavere di Borghi, la cui straordinaria bellezza ha lasciato il posto agli orrori di un corpo martoriato e privo di vita. La stessa abiezione che l'*imago* addomestica attraverso una copia migliorativa, sebbene non autentica. Infatti, Debray sottolinea quanto il calco del defunto non venga considerato un'apparenza falsa, ma incarna effettivamente l'originale, prendendone il posto: «La "vera vita" è nell'immagine fittizia, non nel corpo reale» (Debray, 2020, p. 25). L'autenticità, quindi, non risiede nella vita ma nella sua rappresentazione. Di conseguenza, Paolo Bertetto osserva quanto l'immagine sia qualcosa di diabolico, simulacro rinvianti a ciò che non esiste ma talmente perfetto da essere scambiato per la realtà:

L'immagine filmica in fondo sembra avere una genesi demoniaca, come se fosse creata da qualcuno che altera le leggi della natura, lo doppia e lo trasforma insieme, creando un altro mondo (audio-)visivo di grande forza e pregnanza. E chi fa cinema è in fondo qualcuno che viola l'ordine delle cose e produce delle immagini fittizie che si sostituiscono al mondo (Bertetto, 2007, p. 22).

Adriana è a tutti gli effetti un'autrice demoniaca, capace di alterare le leggi della natura per consentire ai morti di risorgere. Difficile non riconoscere nel rapporto tra Adriana e Luca un chiaro omaggio a Hitchcock, menzionato in precedenza, ma è pur vero che la protagonista di *Özpetek* si distingue sostanzialmente da Scottie (James Stewart), seppur animata dalla medesima sindrome alla Frankenstein, come la definirebbe Noël Burch (Burch, 1990).

Se la Judy (Kim Novak) hitchcockiana viene completamente annullata nel nome del simulacro di una donna mai esistita, ma che risorge perfettamente uguale a sé, l'inesistente Luca rivendica la sua differenziazione rispetto al fratello realmente esistito, somigliante ma non perfettamente identico. «Sei proprio quasi uguale ad Andrea» dirà Adriana nel momento in cui, nel ruolo di spettatrice, è seduta nel salotto del suo appartamento, una personale sala cinematografica in cui osserva l'uomo spogliarsi e rivestirsi con i capi d'abbigliamento da lei comprati. In tal senso, Luca incarna le peculiarità dell'immagine filmica, sospesa tra mascheramento e disvelamento della propria mistificazione: da un lato, si impegna a celare le sue strutture differenziali rispetto alla realtà ma, al contempo, non può emanciparsi del tutto da quegli elementi che determinano la sua illusorietà (Bertetto, 2007). Laddove Scottie riuole Madeleine (sempre Novak) per sé, Adriana si accontenta della copia somigliante ma imperfetta di Andrea, consapevole della sua alterità rispetto all'originale, a partire dall'assenza del tatuaggio sulla gamba, elemento che il protagonista hitchcockiano avrebbe ricostruito per soddisfare il suo delirio feticistico.

Come scrive Bertetto a partire dalla lettura foucaultiana del celebre dipinto *Il tradimento delle immagini* (*La Trahison des images*, René Magritte, 1928-1929):

L'immagine di un oggetto non è l'oggetto e neppure la sua presentificazione. È l'oggettivazione di una configurazione visiva che somiglia all'oggetto. Quello che viene oggettivato nell'immagine non è un oggetto, ma una somiglianza a un oggetto. E questa somiglianza nel cinema è il prodotto di una simulazione. [...] L'oggetto è assente. Quello che noi vediamo sullo schermo è il risultato di una simulazione imperfetta che produce una somiglianza (Bertetto, 2007, pp. 80-81).

Così come l'oggetto dipinto da Magritte non è una pipa autentica ma una sua simulazione, che si svela in assenza dell'originale, Luca non è Andrea ma una struttura somigliante, che ne compensa la perdita, pur contraffacendo la realtà. Ed è proprio la contraffazione la causa dell'omicidio del protagonista.

### 3. Contro il cinema: l'iconoclastia come emersione del vero

Sebbene l'identità dell'assassino di Andrea rimarrà ignota, la polizia ipotizza che il movente del suo omicidio riguardi la contraffazione di un'antica maschera, che la vittima avrebbe copiato per vendere l'originale al mercato nero. La sua colpa è quella di aver inquinato il mondo dell'arte con un artefatto, estremamente somigliante ma non al punto da celare totalmente la propria inautenticità. Infatti, se la copia fosse stata perfettamente identica, la sua menzogna avrebbe salvaguardato il truffatore dalla morte.

L'arte è eccesso di verità, come ricordano le due enigmatiche antiquarie interpretate da Isabella Ferrari e Lina Sastri, probabilmente le vere responsabili dell'omicidio di Andrea, come alluso dalla sequenza in cui le due utilizzano proprio la fatidica maschera per i loro feticistici rituali di corteggiamento. Tale ecceденza del vero, dal loro punto di vista, non rinvia alla fuorviante verità dell'*eidôlon* osservata nel primo paragrafo, ma riconduce a quell'aura minacciata dalla riproducibilità tecnica, che invalida una concezione tradizionale di autenticità dell'opera, rendendo superflua la distinzione tra la fruizione dell'originale e quella della sua copia (Benjamin, 2014). Come scrive Mario Perniola: «Nell'arte, l'immagine rifiuta un originale esterno per porsi *essa stessa come originale*, come entità metastorica universalmente valida; la concezione dell'arte come creazione non abolisce la metafisica, ma sposta solamente il suo ambito di applicazione, dal prototipo esterno all'opera» (M. Perniola, 2010, p. 81). È nel nome di tale originalità che Andrea viene ucciso, affinché in un mondo ormai popolato da copie inautentiche (il cinema, la fotografia, i *mass media*), l'arte possa salvaguardare un'auraticità perduta, un eccesso di verità opposto all'autentica menzogna dello spettacolo dei femminielli iniziale, analoga a quella del film mentale della protagonista.

Nel replicare il suo amante, Adriana diventa complice di Andrea, ma se quest'ultimo può espiare la sua colpa solo nella morte, la donna ha la possibilità di redimersi, scegliendo l'au-

tenticità della vita esemplificata da Antonio (Biagio Forestieri), poliziotto vedovo innamorato di lei. Eppure, Adriana non può resistere alla morte e alla finzione, in quanto tratti ontologicamente connaturati a lei. Di conseguenza, il suo destino non può che essere analogo a quello di Andrea: l'accecamento, effettivo per Borghi e simbolico per Mezzogiorno, profetizzato da un gruppo di ciechi che passeggia per Napoli poco prima del finale. Qual è l'unica soluzione possibile per interrompere tale circolo vizioso di copie e di simulacri se non l'annullamento dello sguardo che ne garantisce l'esistenza? La conclusione del film potrebbe riassumersi nelle notevoli parole di Angi Perniola: «solo abbattendo il simulacro appare il vero: non copia di copia, ma autenticità che inghiotte la parvenza fallace, la finzione dei sensi» (A. Perniola, 2013, p. 8). Sebbene Özpetek non sia un regista iconoclasta, *Napoli velata* appare consapevole dei rischi del simulacro così perfetto e menzognero che è il cinema. Una presa di coscienza che emerge nel momento in cui Antonio aiuta Adriana a ripulire la casa dalla presenza di Luca, in cui l'unico modo che la donna ha per non cedere alle lusinghe del simulacro è quello di evitare di incontrare lo sguardo di Borghi, nonostante le sue richieste disperate di guardarlo. Infatti, rispetto all'iconofilia, intesa come relazione di identità «tra l'immagine e l'originale, tra la forma e lo spirito, tra l'icona e la divinità» (M. Perniola, 2010, p. 74), l'iconoclastia rifiuta l'ingannevole portata dell'idolo a cui ogni rappresentazione sensibile è destinata, rivendicando per Ivelise Perniola una «ecologia dell'immagine, una valorizzazione della sua singolarità, che deve passare per forza di cose attraverso la sua cancellazione» (I. Perniola, 2013, p. 6). A confermare questa interpretazione è proprio la leggenda raccontata dal personaggio di Catena (Luisa Ranieri) riguardo lo scultore del Cristo Velato (Giuseppe Sanmartino, 1753, Cappella Sansevero, Napoli), accecato per evitare di realizzarne una copia, rievocando non casualmente la privazione dei bulbi oculari di Andrea.

Simbolicamente lo stesso destino è riservato ad Adriana, che, uscendo dalla Cappella Sansevero, viene fermata da un'enigmatica

donna, che le consegna l'occhio dorato caduto a un misterioso ragazzo, lo stesso oggetto appartenuto al padre della protagonista e donato in precedenza a Luca. Di nuovo un occhio ma artificiale, inautentico, come lo sguardo di Adriana che, nel tentativo di trovare Luca per le vie di Napoli, improvvisamente svanisce, come un fantasma. La scomparsa della protagonista testimonia la resa effettiva del cinema alla sua illusione, la necessità di un agguato a un medium che non può fare a meno del suo famelico desiderio di copie, diverse dalla realtà ma talmente somiglianti da diventare più vere di essa (Baudrillard, 1976). Affinché il cinema possa rinunciare al potere affabulatorio della propria menzogna non può che annullarsi, esattamente come Adriana, la cui unica possibilità di salvezza sta nell'annientamento. Il film è finito, il cinema si è distrutto, cosicché la realtà possa salvarsi, nel nome dell'eccesso di verità auratico dell'arte salvaguardato dalle due mefistofeliche antiquarie.

#### 4. Conclusioni

Riepilogando, il cinema crea delle copie della realtà, troppo affascinanti per poter resistere al loro potere affabulatorio. Tali doppi attuano un processo continuo di automascheramento e disvelamento della propria artificiosità, come nel caso di Luca, "quasi uguale" ad Andrea. Il rischio di tale identità tra mondo e sua rappresentazione è quello di cadere vittima del potere ammaliante del simulacro, che spinge il soggetto a perdere la sua collocazione nella realtà. Per evitare questo gioco di copie e di illusioni, l'unica soluzione riscontrabile in *Napoli velata* è squarciare il velo della finzione attraverso l'iconoclasma, un cinema che interrompe le imposture di un'immagine troppo perfetta mediante il proprio annullamento. Adriana è destinata alle ombre della realtà (Luca) in quanto consustanziali al suo essere (così come l'immagine lo è per il cinema), per cui il solo modo per salvaguardarsi è accecarsi, ossia svanire e restituire il referente della sua personale *imago* alla morte.

## Bibliografia

- Baudrillard, J. (1976), *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard.
- Bazin, A. (1999), *Che cos'è il cinema?*, trad. a cura di A. Aprà, Milano, Garzanti (I ed. 1958).
- Benjamin, W. (2014), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. a cura di F. Valagussa, Torino, Einaudi (I ed. 1935).
- Bertetto, P. (2007), *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Milano, Bompiani.
- Burch, N. (1990), *Life to those Shadows*, London, BFI.
- Camilletti, F. (2018), *Italia lunare. Gli anni Sessanta e l'occulto*, Oxford, Peter Lang.
- Casetti, F. (2016), *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani (I ed. 2005).
- Cinquegrani, M. (2020), *Il rito, la morte e l'immagine. Cinema, televisione, media digitali*, Roma, Bulzoni.
- Debray, R. (2020), *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, trad. a cura di A. Pinotti, Arezzo, Magonza (I ed. 1992).
- Donà, M. (2021), *Cinematocrazia*, Milano-Udine, Mimesis.
- Metz, C. (1977), *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Union Générale d'Éditions.
- Perniola, A. (2013), *Premessa. Colloquio a due voci*, in «Ágalma», 26, pp. 8-9.
- Perniola, I. (2013), *Editoriale. Con gli occhi chiusi*, in «Ágalma», 26, pp. 5-7.
- Perniola, M. (2010), *La società dei simulacri*, Milano-Udine, Mimesis (I ed. 1980).