

LA CRIMINALITÀ NAPOLETANA NEL CINEMA ITALIANO DEGLI ANNI '70 E '80

NEAPOLITAN CRIME IN 70S AND 80S ITALIAN FILM

Paolino NAPPI*

L'articolo prende in considerazione una parte della produzione cinematografica che, tra gli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso, ha rappresentato la criminalità napoletana. Dal poliziesco all'italiana al melodramma occhieggiante alla sceneggiata di Pasquale Squitieri, fino all'impegno civile di Nanni Loy e Lina Wertmüller, i film analizzati giocano tra stereotipi ormai consolidati e la rappresentazione di un presente —e di un futuro— all'insegna della negatività.

Parole chiave: cinema italiano, criminalità, poliziesco, Napoli, camorra.

This article considers a number of films which depicted Neapolitan crime in the Seventies and the Eighties. From Italian action movies to Pasquale Squitieri's *sceneggiata*–melodrama and the social commitment cinema of Nanni Loy and Lina Wertmüller, the analysed works seem to play with some consolidated stereotypes. At the same time, they attempt to convey a dark image of the present, and the future.

Keywords: italian cinema, crime, crime drama, Naples, camorra.

«La camorra è il mestiere del futuro»

* Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació. Universitat de València.
Correspondencia: Universitat de València. Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació. Avda. de Blasco Ibáñez 32. 46010 Valencia. España.
e-mail: paolino.nappi@uv.es

Introduzione

Uno dei fenomeni più vistosi del cinema italiano degli anni Settanta è il grande successo popolare del film poliziesco, talvolta chiamato —per rimarcarne la specificità italiana rispetto al modello americano— “poliziottesco”. Si tratta di una costellazione di titoli, il più delle volte realizzati con *budget* limitati cui si ovvia con un’attitudine artigianale nella messa in scena, nei quali predomina la rappresentazione di un’Italia in balia della violenza. Il protagonista è spesso un poliziotto di ferro dai metodi poco ortodossi, invisibile ai superiori ma sempre integerrimo, che ingaggia una sorta di lotta personale contro il crimine. Una lettura sociologica di questi film ne può mettere in evidenza la relazione con il contesto degli “anni di piombo”, ma anche una tendenza alla semplicistica polarizzazione tra Bene e Male che vede da una parte i tutori della legge e dall’altra i delinquenti (CURTI 2006; BRUSCHINI & TENTORI 2011).

In anticipo o in sostanziale continuità con questo filone, tra gli anni Settanta e Ottanta intorno alla rappresentazione di Napoli vediamo fiorire una produzione cinematografica che a quelli propri del film d’azione aggiunge alcuni spiccati caratteri locali. La trilogia che il regista partenopeo Pasquale Squitieri dedica alla criminalità cittadina —*Camorra* (1972), *I guappi* (1974), e solo in parte *L’ambizioso* (1975)— coniuga violenza e melodramma-sceneggiata, mentre altri film ascrivibili al genere poliziesco mettono spesso in scena una sorta di epopea del contrabbando, l’occupazione di tanti figli della città plebea da opporre all’incipiente e minaccioso traffico di stupefacenti operato dai “veri” delinquenti. È il caso, ad esempio, di *Luca il contrabbandiere*, nella cui produzione —secondo le testimonianze dei membri della troupe— intervengono addirittura autentici trafficanti di sigarette. Queste pellicole convivono peraltro con un altro fenomeno interessante del cinema popolare di ambientazione partenopea, sul quale non ci soffermeremo in questa sede: la cosiddetta cine-sceneggiata, il cui volto paradigmatico è senza dubbio quello dell’attore-cantante Mario Merola.

Ancora negli anni Ottanta, tra gli altri film —i titoli di Pasquale Piscicelli, *Bellavista* di Luciano De Crescenzo, *Maccheroni* di Ettore Sco-

la, *La pelle* di Liliana Cavani— che concorrono a rappresentare Napoli come una sorta di «ombelico del mondo (occidentale)» (MOLINARI 1986: 87), troviamo commedie grottesche, musical e altre forme ibride in cui la criminalità, e in particolare la camorra, è una delle componenti irrinunciabili di quel caos urbano fatto di piccoli delinquenti, spacciatori, vecchi guappi e altro. Tra i protagonisti di questa stagione vi sono registi non napoletani ma molto legati alla città, come Lina Wertmüller e Nanni Loy.



Titoli di testa del film *Luca il contrabbandiere* (1980)

1. I camorristi di Pasquale Squitieri

Nel corso della prima metà degli anni Settanta il regista napoletano Pasquale Squitieri dedica alla camorra un'ideale trilogia costituita dai film *Camorra* (1972), *I guappi* (1974) e *L'ambizioso* (1975). Si tratta di opere nelle quali, a un'attenzione di massima per lo sfondo sociale o storico —nel caso del secondo titolo—, si sovrappone, spesso in maniera preponderante, una visione della pulsione criminale come ribellismo spontaneistico, in linea con la produzione di un cineasta che fa proprie le istanze post-sessantottine (BRUNETTA 2001: 458). Vi si registra una presenza piuttosto massiccia della violenza, che deve molto al poliziesco di ascendenza americana o addirittura allo spaghetti-western —a questo genere appartengono di fatto i film precedenti del

regista—, unita però a una decisa propensione al melodramma. Nelle pagine che seguono prenderò in considerazione solo i primi due titoli menzionati lasciando da parte *L'ambizioso*, che poco o nulla aggiunge, se non in termini di ulteriore esasperazione della violenza, con la sua storia poco probabile incentrata sulla scalata criminale di un balordo —il protagonista è un inedito e mal utilizzato Joe Dallesandro, volto noto della *Factory* warholiana—, dal teppismo allo scontro diretto con la criminalità organizzata.

Il primo film, programmaticamente intitolato *Camorra*, mediante la storia per molti versi esemplare del protagonista interpretato da Fabio Testi, traccia la tipica parabola di ascesa e declino di un *parvenu* del mondo criminale. Tonino Russo, un giovane appena scarcerato dopo aver scontato una condanna per lesioni, si fa notare dal *boss* della camorra Mario Capece in un duello all'arma bianca con lo stesso teppista che lo aveva fatto arrestare due anni prima. Don Capece, che agisce nel *racket* della macellazione, decide di ingaggiare Tonino e il suo inseparabile amico Cafiero, alias "Sciancato" —interpretato dal caratterista comico Enzo Cannavale, una presenza quasi costante nel cinema popolare napoletano, e non solo, di questi anni—, come autisti di camion per la distribuzione della carne. Determinatissimo a fare una veloce carriera, Tonino si scontrerà però con don Capece dopo aver malmenato e schernito l'usuraio Ciccillo, con il quale il padre, un onesto e rassegnato ciabattino, ha contratto un debito diventato troppo ingente per gli interessi: il *boss* lo richiama all'ordine e lo costringe a ripagare il dovuto, sancendo definitivamente il vincolo del giovane con l'organizzazione. Nonostante questo episodio, Tonino riesce a passare i vari gradi della gerarchia criminale, da picchiatore di sindacalisti a gestore di bische clandestine, fino all'inevitabile promozione a *killer*. È in questo momento che il direttorio della camorra gli affida il compito, poi portato a termine, di assassinare un contrabbandiere colpevole di aver ucciso un ufficiale della Guardia di Finanza durante una sparatoria in mare.

Dalle case popolari del rione Traiano alle case da gioco di Posillipo, il rabbioso salto sociale del neo-camorrista è attestato dai segni canonici del lusso: appartamento nei quartieri alti, fuoriserie e bella amante.

Sarà però un intreccio tra politica e affari a condannare Tonino, stretto in un meccanismo di potere rispetto al quale poco o nulla può il suo arrivismo ribellistico. Per assicurarsi il controllo di una zona della città di nuova edificazione, in alleanza con un politico corrotto che frequenta le bische della camorra, don Capece affida a Tonino il compito di eliminare il capo dei capi De Ritis (Charles Vanel) con la promessa di un avanzamento ai vertici dell'organizzazione. L'incarico si rivelerà un inganno, ma la china discendente di Tonino non terminerà prima dell'inevitabile vendetta ai danni del traditore che prelude all'arresto. «Quelli come te non sono eroi, sono solo sfortunati», dice il padre a Tonino nel finale ambientato nel paesaggio lunare del Vesuvio.

Nella visione del personaggio perdente di Squitieri, la camorra è un mezzo di promozione sociale che finisce per stritolare chi vi si affida. In linea con la rabbia del personaggio, a Tonino non resta che la strada della vendetta personale e l'accettazione della sconfitta. C'è anche il dato di una gioventù senza punti di riferimento, che sceglie la propria "lotta di classe" attraverso le scorciatoie del crimine: se si vuole, una sorta di anticipazione del profilo tipico del camorrista che di lì a qualche anno rimpinguerà l'esercito del boss Raffaele Cutolo. All'inizio del film, durante una passeggiata al porto con la sua fidanzata, di fronte alle barche di pescatori e a quelle da diporto dei ricchi, come immagini sintetiche di due mondi contrapposti, Tonino aveva in effetti esposto lapidariamente la sua smisurata ambizione: «Nullafacente, nullatenente, ma futuro padrone di Napoli».

Il grande successo commerciale del film, nello stesso anno del più celebre monumento hollywoodiano alla mafia, ha fatto parlare qualche critico in termini euforici: «Con il suo miliardo e 400 milioni d'incasso, *Camorra* (1972) rappresenta per il film di camorra quello che *Il padrino* è per le pellicole sulla mafia siciliana» (CURTI 2006: 268). Si tratta, più concretamente, di un tentativo di incrociare il poliziesco d'oltreoceano con il nuovo cinema "di denuncia" passando attraverso la mediazione dei codici locali della sceneggiata, riconoscibili ad esempio nel tema del tradimento e della vendetta, nel rapporto tra il giovane travolto e il padre doloroso, nonché nella presenza della controparte comica rappresentata dallo Sciancato. In ogni modo, il contesto sociale in cui

si colloca la storia di Russo è lasciato decisamente sullo sfondo per far risaltare il protagonismo assunto dal personaggio del figlio del popolo ritratto come *angry young man* votato alla sconfitta.

Dal punto di vista degli incassi, il successivo *I guappi* registrerà dei numeri ancora più straordinari (MONETTI 2009: 17). Spostando l'ambientazione in una semi-mitica Napoli di fine Ottocento, la camorra dell'onorata società è descritta, fin dal titolo, in linea con la tradizione della guapparia, nell'ambito di una ricostruzione storica che, con una certa ricchezza della messa in scena, vorrebbe proporre l'affresco d'epoca e da lì abbozzare un'interpretazione del fenomeno camorristico che abbia qualcosa da dire anche sulla Napoli contemporanea. Partendo da una sceneggiatura firmata, insieme con il regista, da due nomi di prestigio quali Ugo Pirro e lo scrittore Michele Prisco, il film sceglie deliberatamente la chiave del melodramma, ma non riesce a liberarsi dai *clichés* già consolidati, opportunamente contaminati da citazioni letterarie e soprattutto da una scrittura che mescola generi diversi, ancora tra sceneggiata, *feuilleton* e violenza da *western* metropolitano.

Nella storia dell'amicizia virile tra il capocamorra Gaetano Fungillo detto *Core 'e fierro* (ancora Fabio Testi) e il trovatello Nicola Bellizzi (Franco Nero), neo-camorrista che di notte però studia per diventare avvocato e spiccare dunque il salto nella professione borghese *par excellence*, troviamo immagini, suggestioni, variazioni su un repertorio più o meno fisso. Ecco dunque in scena la tipica iconografia: il prestigio indiscutibile e la protezione esercitata dal guappo/ camorrista nel quartiere; le questioni d'onore che si giocano a colpi di schiaffi e «sputazzate» —si veda il personaggio che tutte le mattine deve sottoporsi all'umiliante supplizio per scontare un debito con *Core 'e fierro*; le riunioni del tribunale della camorra nel cimitero delle Fontanelle, lo stesso luogo in cui, secondo la leggenda, sarebbe poi avvenuto l'epocale scioglimento della Società (PALIOTTI 2008: 14–15); i riti del tatuaggio e del duello, nelle forme della *zumpata* all'arma bianca o del *dichiaramento* con pistola, già canonizzate dalla letteratura tra Otto e Novecento (DE BLASIO 1897).

La presenza del personaggio dell'odioso delegato di Pubblica Sicurezza Aiozza, ex guappo e ora nemico giurato di Fungillo a tal punto da stu-

prarne la donna, la bella plebea Lucia Esposito interpretata da Claudia Cardinale, e costringerlo così alla vendetta, è funzionale a un discorso dicotomico: da una parte la camorra, potere informale fatto di guappi belli e valorosi, dall'altra il potere istituzionale, i cui rappresentanti ai vertici o strumentalizzano la criminalità, come il «governo» che farà poi condannare Aiossa per falsa testimonianza onde liberarsi degli ex camorristi assoldati nelle forze di polizia, o se ne mettono al servizio, ed è il caso del senatore, «vecchio trombone politico», che affiancherà l'avvocato Bellizzi nella difesa di Fungillo nel processo che segue al suo tentato omicidio di Aiossa. Fungillo verrà poi assolto perché avrebbe agito per difendere il proprio onore e non su incarico della camorra, ma la sua amicizia gli sarà fatale. Infatti, quando Bellizzi, in ossequio alla deontologia professionale, decide di difendere un informatore della polizia, la camorra ne chiederà la morte all'amico il quale, rifiutandosi, si autocondannerà.

Nell'appassionata arringa di Bellizzi in difesa di uno scugnizzo arrestato per furto leggiamo un'interpretazione del fenomeno camorristico che si vorrebbe rilanciare esplicitamente alla contemporaneità. Sono le parole di un personaggio che evidentemente conosce da dentro la criminalità organizzata —avevamo visto la sua affiliazione di fronte all'altro tribunale, quello dell'onorata società—, nonché ciò che egli chiama «l'altra Napoli»:

«Io mi domando: se ognuno di voi veramente conosce questa nostra Napoli, non la Napoli di via Caracciolo o Toledo, quell'altra Napoli, quella Napoli in cui è vissuto Pasquale Scalzo che oggi voi dovete giudicare per furto continuato e violenza privata, se voi veramente la conosceste, non vi sentireste giudici di un povero ragazzo, ma giudici di quel governo che avrebbe il dovere almeno di sapere quante anime di Dio dormono in mezzo alla strada per tutta la vita vivendo d'espediti perché nessuno offre loro l'espedito di cui pure avrebbero diritto: il lavoro! [...] Chi è responsabile del putridume dei vicoli senza fogne, senza acqua, in cui marcisce questa plebe napoletana? [...] La stessa camorra da dove nasce, se non da questa carenza di potere, da questa sfiducia nella giustizia? Essa non si estirpa con il castigo; nell'abbandono in cui vive l'altra Napoli la camorra si ingrassa, e chi

disobbedisce muore. Se condannate Pasquale Scalzo, non lo punirete, ma farete di lui un camorrista, lo promuovete a “giovanotto onorato”».

Secondo la testimonianza di Squitieri, la fonte del profluvio retorico di Bellizzi è la Matilde Serao de *Il ventre di Napoli* (Ugo Pirro in FALDINI & FOFI 1984: 447), del quale si riecheggia il ben noto *incipit*: «Voi non lo conoscevate, onorevole Depretis, il ventre di Napoli», ossia «l'altra parte» della città (SERAO 1906: 3–4). Il modo in cui viene filmata la sequenza, con una particolare enfasi sulle parole del personaggio interpretato da Franco Nero, non può certo far parlare di distanziamento critico e d'altro canto la genuinità del discorso di Bellizzi è confermata tragicamente subito dopo, quando il suo assistito lo accoltella da dietro le sbarre: evidentemente la camorra aveva già cooptato il giovane. A questo punto la macchina da presa abbandona l'aula e, con uno stacco temporale senza soluzione di continuità, sfilata tra i volti della “plebe” di oggi, prima dentro e poi fuori del tribunale: il tono elegiaco, sottolineato dalla musica in colonna sonora, carica di ambiguità una lettura del fenomeno camorristico *politically incorrect*, ma che in definitiva ripropone, da destra, il vecchio discorso sulla responsabilità/ assenza dello Stato e sulla camorra/ guapparia come naturale organismo di reclutamento e ordine per una plebe condannata alla miseria.

Il successo internazionale del film vede i critici italiani parlare di *feuilleton* o «sceneggiata alla seconda potenza», mentre una parte della stampa francese appare concorde sull'accuratezza, anche storica, della messa in scena (MONETTI 2009: 176–181). Si può mettere rimarcare piuttosto la fusione di denuncia civile, affresco storico, melodramma, teatro dei pupi e verismo napoletano che ben si addice all'«eccesso» e alla «dismisura» propri di Squitieri (Valerio Caprara citato in MONETTI 2009: 33).

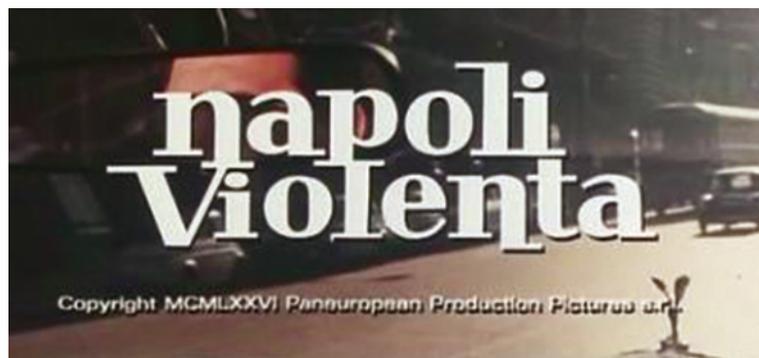
Che poi tale *modus narrandi* si accompagni a un'istanza interpretativa piuttosto semplicistica, pure questa d'impulso, è lo stesso Squitieri, se si vuole, a confermarlo: «Poi c'è la violenza napoletana, dovuta al fatto che il sud non ha ideologie, e che quindi è costretto ad affidarsi alla violenza per sopravvivere. Anche a forme di violenza infantili. Napoli, per esempio, è la città dove ti rubano sempre la valigia. Te la rubano perché il furto è la forma di violenza più semplice» (ZAMPA 1973: 13).

2. La Napoli violenta del poliziesco

Nella seconda metà degli anni Settanta, l'epoca d'oro del poliziesco italiano, Napoli non può non aggiungersi alla lista delle città "violente" cinematografiche in cui si consuma lo scontro armato tra i tutori dell'ordine e le torme di piccoli e grandi criminali che ne affollano le strade.

Nel 1976 *Napoli violenta*, diretto da Umberto Lenzi, racconta la missione in terra partenopea del commissario Betti, il personaggio interpretato da Maurizio Merli già visto in *Roma violenta* di Marino Girolami —sarà poi il protagonista di *Italia a mano armata*, diretto dallo stesso regista. Betti è il commissario tutto d'un pezzo, giustiziere solitario e dai metodi sbrigativi, un poliziotto "nato" —per lui si tratta di «una ragione di vita», come spiega all'inizio del film— la cui freddezza trova un corrispettivo ideale nella recitazione monocorde di Merli. Sebbene venga dal Nord, Betti dimostra di conoscere la malavita napoletana, per la quale il Nostro sembra essere anzi una vecchia conoscenza: arrivato alla stazione, riceverà subito un avvertimento da parte di 'o *Generale* (Barry Sullivan), «uno dei più grossi camorristi della città», come chiarisce lo stesso commissario.

Lo scontro principale tra Betti e il *boss* si intreccia con altre vicende di più o meno ordinaria criminalità: rapine, furti, violenza carnale, giacché «la malavita lavora a tempo pieno, e forse è l'unica a farlo in



Titoli di testa del film *Napoli Violenta* (1976)

Italia», spiega ancora il poliziotto di ferro. *'O Generale* rappresenta il boss vecchio stile disposto però a mettersi in affari con la nuova generazione di speculatori che sa districarsi tra legale e illegale senza sporcarsi le mani con la giustizia, come l'imprenditore Francesco Capuano (John Saxon). Durante una conversazione tra i due, il vecchio capocamorra spiega perché, invece di dedicarsi esclusivamente agli affari più redditizi, non rinuncia alla tradizionale richiesta del pizzo ai negozianti. È l'occasione per sfoderare il consueto idioma di ordine e protezione dell'anti-Stato: «È una questione di prestigio: chi guadagna poco paga poco, chi invece guadagna molto paga molto, e questa è la giustizia. Ai commercianti è garantita un'attività tranquilla, e questo vuol dire ordine. Sono *comme 'nu governo*». Tra le vittime delle bombe di "avvertimento" ci sarà anche Gennarino, ragazzino intraprendente e spigliato come si addice al tipico *scugnizzo*: la camorra gli ucciderà il padre e lo renderà zoppo.

Intanto Capuano tradisce il Generale alleandosi con un altro camorrista e lascia Napoli. Betti lo riacciufferà di lì a poco, a Genova. Il finale rivela tutta l'ambiguità del protagonista: sulla spiaggia di Nisida, il commissario uccide *'o Generale* dopo che questi ha sparato a Capuano, e poi fa ricadere la colpa su quest'ultimo. Decide infine di dimettersi e lasciare Napoli. Ma quando incontra per strada il povero Gennarino zoppicante, per compassione o per rabbia, cambia idea.

Napoli violenta riscuote un successo clamoroso soprattutto nel capoluogo campano. Il film mette in scena «una metropoli in cui tradizione e progresso convivono, in maniera sofferta e contraddittoria, tanto dal punto di vista urbanistico quanto da quello culturale» (CURTI 2006: 128). In questo senso, anche l'incontro tra la vecchia guardia camorristica e la nuova imprenditoria dagli affari internazionali, sebbene si giochi sul filo della rappresentazione canonica del boss "d'ordine", non oppone monoliticamente i due caratteri, uniti invece nel comune interesse economico in un rapporto nel quale i tradimenti e i doppi giochi sono comunque da mettere nel conto dei rischi. È invece rigidamente schematica la contrapposizione tra il giustiziere Betti venuto dal Nord e la malavita napoletana. Vi è certamente una personalizzazione del conflitto tra legge e disordine sociale che è una caratteristica

generale di tutto il cinema poliziesco di questi anni, evidentemente poco interessato ad articolare un discorso più complesso, che vada al di là di un paradigma da *western* metropolitano. Napoli è allo stesso tempo uno sfondo per le spettacolari scene d'inseguimento —su cui spicca quello che si svolge nella funicolare— e un repertorio a cui attingere ancora tra vecchio e nuovo: dall'eccezionale tarantella elettrificata dell'autore della colonna sonora Franco Micalizzi alla sottotrama *larmoyante* intorno al personaggio di Gennarino.

Il ragazzino ritornerà, con una maggiorazione del *côté patetico*, in *Napoli spara!*, sorta di seguito di *Napoli violenta*, in cui il commissario Belli (Leonard Mann), quasi omonimo dell'eroe di Merli, è alle prese con il feroce camorrista Santoro (Henry Silva). Il film, diretto nel 1977 da Mario Caiano, non aggiunge molto al precedente, se non forse una certa attenzione per i luoghi che in alcuni momenti sembra emergere da uno sguardo quasi documentaristico sulla città: si veda, ad esempio, la scena del pedinamento nel centro storico. Per quanto riguarda la rappresentazione della criminalità, il trafficante di droga Santoro assomiglia più a un gangster americano che ai suoi colleghi Licata e Calisi, che vorrebbero tenersi lontani da «certe cose che incattiviscono la polizia» per limitarsi invece agli “affari puliti”. Il *boss dei boss* don Alfonso, «che se muove solamente un dito, sei un uomo morto», protettore di Santoro e ignaro del fatto che questi in passato gli ha ucciso l'adorato figlio, risponde invece all'iconografia del “mammasantissima” perennemente seduto a bordo piscina nel giardino della sua villa con vista mare, dove riceve compari e sottoposti: come già il personaggio di Charles Vanel in *Camorra* di Squitieri.

Alla negatività assoluta della criminalità dei grandi si oppongono le marachelle di Gennarino, che ruba per necessità e sempre con inventiva, per immolarsi poi alla commozione del pubblico, quando Santoro lo ucciderà per errore nella sparatoria finale. Il film oltrepassa gli standard di genere esibendo non poche efferatezze, come la sequenza in cui si mostrano i detenuti di Poggioreale evirare un pedofilo. Nell'unione di compiacimento e crudeltà si legge la giustificazione del supposto codice d'onore che punisce chi si macchia di questo delitto: «Quelli come te fanno schifo anche ai delinquenti», gli dice lo stesso

commissario all'arresto. In queste ambiguità emerge con forza il qualunquismo di un cinema che vorrebbe raccontare un'idea perversa di giustizia senza sapersene distanziare.

In *Napoli si ribella* di Michele Massimo Tarantini (1977), il commissario milanese Mauri (Luc Merenda) è affiancato dal maresciallo napoletano Capece (Enzo Cannavale) nella caccia al terribile trafficante di droga Domenico Laurenzi (Claudio Gora). Secondo lo schema già collaudato, quest'ultimo sarà tradito dal suo socio in affari Bonino (Nando Murolo), che controlla il porto con il suo seguito di tirapiedi e assassini tra cui spicca lo spietato *Core 'e cane*. Il regolamento di conti finale arriverà puntuale a cura del commissario.

Il film unisce ai cavalli di battaglia del poliziottesco —sparatorie, inseguimenti, omicidi feroci, rapimenti di bambini: insomma, la solita spettacolarizzazione della violenza— qualche campione di folclorismo: il lotto, il *pazzariello*, e la simpatica napoletanità del maresciallo Capece, sorta di spalla comica del fin troppo serio Mauri. Nel film non si nomina mai la camorra, ma è evidente che don Laurenzi, personaggio monolitico nella sua malvagità —si vocifera addirittura che abbia fatto uccidere la madre della figlia adottiva—, ha tutti i crismi del vecchio boss circondato da collaboratori-sudditi, tra cui l'immancabile avvocato. Il commissario Mauri, da parte sua, si permette qualche valutazione di natura sociologica su quanti farebbero di legge e giustizia due semplici parole: «Non è solo un problema di paura a Napoli, è un problema di fame, fame vecchia come il mondo».

Indugia con particolare acrimonia sul raccapricciante il Lucio Fulci regista di *Luca il contrabbandiere* (1980), un altro capitolo cinematografico della Napoli malavitosa di questi anni. Luca (Fabio Testi) gestisce una *paranza* di scafisti che vivono del contrabbando di sigarette. Dopo un'imboscata nella quale rimane ucciso il fratello, partecipa al tipico funerale in mare in uso tra i contrabbandieri —lo stesso rito che “documenta” già un film-sceneggiata del 1978, *I figli non si toccano* di Nello Rossati— e si vota anima e corpo alla vendetta. Irrompe in casa del rivale Sciarrino, convinto che sia stato lui il mandante, ma questi ha la meglio e lo fa malmenare brutalmente, dicendogli di non avere

niente a che fare con la morte del fratello: «Stanno cambiando tante cose, troppe cose [...] C'è qualcosa di più brutto, di assai peggiore». Allude alla droga e alle mosse del diabolico Marsigliese, che si è messo in affari con il socio di Luca, il giovane *débauché* Perlante, e con questi vorrebbe coinvolgere Luca e gli altri contrabbandieri nel traffico di stupefacenti. Luca si oppone e durante una riunione con i colleghi spiega le ragioni del suo rifiuto: da una parte ci sono duecentomila napoletani che vivono di contrabbando, quello «buono e onesto» delle sigarette, dall'altra i trafficanti di droga. «Io dico di no, dobbiamo combatterla la droga; ormai la vendono ai ragazzini davanti alle scuole, magari in questo momento la stanno vendendo ai nostri figli». Il dato dei duecentomila è confermato da un ufficiale della Finanza che, dal fronte dello Stato, avalla la teoria dei contrabbandieri: i napoletani si dedicano al contrabbando «perché non trovano un altro lavoro, e adesso cosa faranno? Furti, rapine, o si butteranno in massa sulla droga». Alla fine, sarà la vecchia camorra a mettere a posto le cose, sotto la guida dell'anziano don Morrone, il grande capo della società quando c'erano «altri tempi e altri uomini». Imbracciati i mitra assieme a Luca, i vecchi guappi faranno giustizia eliminando il Marsigliese. Interrogato al mercato del pesce dall'ufficiale della Finanza che gli parla del sorprendente ritrovamento di una partita di droga, don Morrone dirà che bisogna «tenerla a bada», perché «co' sto sole la droga che c'entra?».

Secondo le testimonianze del regista e di alcuni membri della troupe, *Luca e il contrabbandiere* fu in parte finanziato da veri contrabbandieri, che misero mano ai dialoghi e alla sceneggiatura, oltre che al titolo, come raccontano ALBIERO & CACCIATORE (2004: 194–198). È comunque indubitabile che l'apologia del contrabbando da opporre al grande tabù della droga sia consonante con la strategia autodifensiva di chi ha tutto l'interesse a far valere l'idioma della campata e a chiamarsi fuori dagli affari “sporchi”. Dal punto di vista stilistico, Fulci proietta su una trama poliziesca la sua inclinazione all'horror con spiccate incursioni nel *gore*, non senza gratuità, ma è da sottolineare anche qualche nota di originalità, come l'immagine del vecchio *boss* che —prima che ne venga svelata l'identità— vediamo seduto costantemente di fronte al televisore, e che poi si scoprirà essere l'artefice dell'intervento riso-

lutore. Lo stesso ricorso alla guapparia è più ironico di quanto possa far pensare una rappresentazione che per altri versi avalla l'immagine corrente di un contrabbando innocente che non si compromette con la droga, cosa di "marsigliesi" senza scrupolo, ed è invece solidale con una camorra rimasta a uno stato premoderno, sempre uguale a sé stessa, paternalistica e protettiva.

3. Trafficanti, scugnizzi e madri coraggio

Nel 1986 esce *Il camorrista* di Giuseppe Tornatore, il film ispirato all'omonimo libro di Giuseppe Marrazzo intorno alla figura del boss Raffaele Cutolo. Si tratta di un'opera importante nella storia della rappresentazione della camorra, che meriterebbe certamente un'analisi specifica. Qui vorremmo soffermarci invece su alcuni titoli degli anni Ottanta in cui la città criminale è essenzialmente raccontata ancora attraverso il filtro del genere, tra giallo, commedia e musical d'impegno civile. In queste opere la criminalità organizzata, anche quando resta sullo sfondo, costituisce ormai un dato di fatto con il quale i personaggi entrano *necessariamente* in contatto. Siamo fuori sia dal territorio della neo-sceneggiata ormai declinante sia da quello del "poliziottesco", ma quasi sempre si tratta di rappresentazioni nelle quali lo sguardo sulla realtà è ancora mediato da una combinazione di codici di genere e luoghi comuni della napoletanità, declinati ora anche con una tendenza al *pastiche*.

La singolare *mystery story* raccontata dal regista Nanni Loy e dallo sceneggiatore Elvio Porta —già coautore dei copioni di *La mazzetta* (1978), tratto dall'omonimo romanzo di Attilio Veraldi, e *Giallo napoletano* (1979), entrambi diretti da Sergio Corbucci— in *Mi manda Picone* del 1983 è in tal senso esemplare. Pasquale Picone è un operaio, o presunto tale, dell'Italsider di Bagnoli che all'inizio del film vediamo —di spalle, con il volto non visibile allo spettatore— darsi fuoco per protesta durante una seduta del consiglio comunale, per poi scomparire. Alla ricerca di Picone, assieme all'ignara moglie (Lina Sastri), si metterà il disoccupato-faccendiere Salvatore Cannavacciuolo (Giancarlo Giannini). Questi ritrova l'agenda dello scomparso, sulla quale sono riportati alcuni nomi: il «mi manda Picone» del titolo sarà la

frase *passepertout* con cui l'improvvisato detective entrerà in contatto con una realtà umana tanto varia quanto ambigua, fatta di operai che vendono sigarette di contrabbando, scommettitori incalliti, prostitute, fabbricatori di bombe, e camorristi.

Lo sfondo della vicenda è la Napoli degli anni successivi al terremoto del 1980, rappresentata come una città caotica e votata allo sfacelo urbanistico e morale, con la lunga trafila di morti ammazzati delle guerre di camorra; esplicite in tal senso le due visite di Cannavacciuolo all'obitorio: «A Napoli pare proprio che se a uno non lo sparano, non muore», gli dice un inserviente. Gli stessi camorristi, confondendosi nel paesaggio urbano, sembrano emergere dalle intercapedini di una città dove il sottomondo e il sopramondo convivono senza soluzione di continuità: di fatto, è un viaggio nella *zona grigia* quello che intraprende Cannavacciuolo (PORTA 1993). Le relazioni tra i personaggi sono sfumate, e si perde il filo che tiene insieme quello che fin da subito si configura come un vero e proprio labirinto. L'introvabile, ineffabile Picone diventa allora il simbolo di questa terra di mezzo senza apparenti possibilità di fuga. Costretto all'illegalità, invischiato in un meccanismo fagocitante, ha tentato forse una via d'uscita decidendo, letteralmente, di sparire. Il camorrista interpretato da Aldo Giuffrè, tale Cocò, spiegherà a Cannavacciuolo che Picone si era avvicinato alla criminalità organizzata perché non riusciva a trovare un lavoro, per



Fotogramma del film *Mi manda Picone* (1983)

campare la famiglia, insomma: mettersi al servizio dell'attività estorsiva della camorra è in fin dei conti un modo come un altro per sbarcare il lunario.

Di camorra sentiamo parlare esplicitamente in una scena ambientata nell'iperaffollato tribunale di Napoli, dove un imputato, da dietro le sbarre, protesta perché città si dà sempre la colpa alla camorra, appunto, «pure se il Napoli non segna». Il tono prevalente è quello dell'umorismo nero e della deformazione, di una sorta di Kafka «in salsa napoletana» (NATTA 1999: 34), che però finisce talvolta per ottundere la carica di critica sociale che pure possiede il film. Gli stessi presunti camorristi, o per lo meno la bassa manovalanza dell'organizzazione, rimandano in parte, nella loro grottesca brutalità, alle figure dei romanzi di Attilio Veraldi, ma aggiungono talvolta —è ancora il caso del menzionato Cocò— una pur labile coscienza della «fine animale» che hanno fatto. L'immagine che ne risulta, lo si è detto, è quella di una Napoli in disfacimento, una città in cui per sopravvivere o bisogna scendere a compromessi con l'illegalità, magari vivendo nelle fogne in attesa degli scarichi di droga via mare —come un personaggio che vediamo nell'ultima, letterale discesa agli inferi di Cannavacciuolo—, o fare come Picone e il suo presunto *Doppelgänger*: inabissarsi e far perdere ogni traccia di sé.

Come Nanni Loy, anche Lina Wertmüller è una non napoletana che ha dedicato una parte importante delle proprie opere a Napoli e, più in generale, al Sud d'Italia. Un guappo, Pasqualino Frafuso, era già il protagonista del suo film forse più conosciuto, *Pasqualino Settebellezze* (1976). Con il tono grottesco e caricaturale che contraddistingue molte delle opere della regista, la storia di Pasquale Frafuso prende inizio nella Napoli degli anni Trenta, dove il Nostro, per farsi un nome nella società e salvare la propria rispettabilità, compie il fatale delitto d'onore uccidendo lo sfruttatore di una delle sue orribili sorelle e smembrandone poi il cadavere. Dopo l'internamento nel manicomio di Aversa, al sopraggiungere della guerra Settebellezze prima finge di arruolarsi per la campagna di Russia e poi viene arrestato dai nazisti e imprigionato in un campo di concentramento. Riuscirà a tornare a casa attraverso un irriducibile e assai poco eroico istinto di sopravvi-

venza. Nel film la tematica guappesca rimane sullo sfondo, e a prevalere è l'ambientazione concentrazionaria; va però notato che il percorso di degradazione dell'«uomo d'onore» Pasqualino, e la sgradevolezza del personaggio, contribuiscono a smantellare le mitologie del guappo eroico e della camorra *d'antan* alla Squitieri, con in più una sorta di esasperazione di quel «ciclopico principio di conservazione» (DE MATTEIS 2012: 38) che pure contraddistinguerebbe la storia del popolo napoletano.

In *Un complicato intrigo di donne, vicoli e delitti* del 1985 —il titolo internazionale è *Camorra. A Story of Streets, Women and Crime*—, co-sceneggiato ancora da Elvio Porta, l'ormai consolidato giallo napoletano è maturo per l'esportazione e si unisce a un discorso che intende collegarsi all'antropologia napoletana dell'immutabile primato della maternità. Il racconto si svolge intorno a una serie di misteriosi omicidi che coinvolgono alcuni esponenti della camorra attivi nel traffico di eroina. Sulle vittime l'assassino interviene ogni volta con un macabro rituale, l'infilzamento dei genitali con una siringa. Nella vicenda si trova coinvolta anche la prostituta Nunziata (Ángela Molina), madre del piccolo Pummarulella (Raffaele Verità) e amante del trafficante italo-americano Frankie Acquasanta (Harvey Keitel). Il primo degli omicidi avviene infatti in presenza della stessa Nunziata e coinvolge il suo protettore Bartolomeo Rocco detto «Babà» (Tommaso Bianco), membro della più potente famiglia camorristica della città. Il capo del clan è Michele Rocco alias «Tango» (Paolo Bonacelli), latitante che vive nascosto nella magione familiare attorniato da un vero e proprio harem di donne vocianti e adoranti. È l'incarnazione di una camorra «nuova», che non si fa scrupoli a fare affari con la droga. Significativa in tal senso, e ormai di prammatica, l'opposizione al patriarca Rocco (Francisco Rabal), *boss* vecchio stampo che si è sempre opposto all'ingresso del «veleno» in città perché si sarebbe rivelato un *boomerang* contro la stessa organizzazione, accecata dai guadagni esorbitanti, miliardi «che non significano più niente». Il figlio risponde con il solito argomento autodifensivo che tira in ballo le centinaia di migliaia di disoccupati a cui la droga darebbe da mangiare —perché invece lo Stato è assente...— ma poi, meno scontatamente, smaschera anche la mi-

tologia dell'onore della vecchia guapparia a cui vorrebbe appellarsi il padre: «Per voi c'era l'onore ma pure voi, quando vi serviva, tagliavate gole e palle; mo' solo la quantità è cambiata». Michele 'o *Tango* troverà la morte nel suo stesso harem, quando viene scovato dal commissario che gli dà la caccia da più di tre anni.

Alla fine, con un colpo di scena, scopriremo che le responsabili delle morti in catena sono le “madri coraggio” che hanno deciso di coalizzarsi contro i responsabili della morte dei loro figli, caduti nell'eroina. Lo stesso Pummarulella sarà irretito da un paio di spacciatori e, nel tentativo di salvarlo, il ballerino Totò, amico di Nunziata, perderà la vita. È l'evento che spinge la donna a prendere parte alla vendetta delle madri «pronte a tutto», capitanate dalla cantante Carmela (Isa Danieli), la quale arriverà ad uccidere il marito perché socio in affari di Frankie Acquasanta, e quindi «anello di quella catena» come dice lui stesso. Carmela spiega bene il passaggio epocale: non vi è più traccia della disperata vitalità del dopoguerra, quando il contrabbando era in fin dei conti un mezzo di sostentamento come un altro —«Era pe' campà, era sempe 'a vita»—, mentre oggi trionfa su tutto la religione della morte a cui è necessario ribellarsi.



Fotogramma del film *Un complicato intrigo di donne, vicoli e delitti* (1985)

Singolare e ipertrofico miscuglio di *noir*, musical e danza —a interpretare Totò è il ballerino e coreografo americano Daniel Ezralow—, *Un complicato intrigo* rimanda l'immagine di una Napoli arcaica e al contempo tragicamente moderna, sempre e comunque matricentrica. Rinnovando con un certo brio vecchi e nuovi stereotipi popolari, non ultimo quello di un'opposizione radicale tra tradizionali traffici innocui come il contrabbando e il nuovo impietoso mercimonio della morte che vittimizza i poveri «figli di mamma», il film vorrebbe dar voce alla Napoli dei vicoli. La didascalia finale certifica infatti la partecipazione di autentiche «matri dei Quartieri Spagnoli», un probabile riferimento alle centinaia di donne napoletane che costituirono, a metà anni Ottanta, un comitato di lotta antidroga (CORSI 1985) —d'altra parte, ORMANNI (1995: 26) scrive che il film è in parte ispirato a un fatto di cronaca, quello di una madre ercolanese che riuscì a scovare il responsabile della morte di suo figlio per *overdose*. Si tratta di un film dalla parte delle donne, ma che non mette in discussione un discorso sostanzialmente maschilista: gli uomini sono colpiti nel loro segno di virilità più evidente da donne che sono amanti disperate o mamme da sacrificare sull'altare della giustizia-vendetta. La sequenza finale, sulle note dello *Stabat mater* di Pergolesi, dove vediamo le donne rinchiusi nella gabbia dell'aula giudiziaria lanciare il loro sguardo fiero e apprensivo ai loro bambini, contiene tutta la suggestione patetica e l'ambiguità di questa visione. SALES (1988: 140) cita il film come un segno della rottura del «fronte compatto dell'organizzazione capillare dei traffici illegali» e della «subcultura dell'illegalità» provocata dalla droga, opponendo la storia delle matri coraggiose a quella della mamma contrabbandiera di *Ieri, oggi, domani* interpretata da Sophia Loren nel 1963. Ma forse non si tratta di un'opposizione, bensì piuttosto di una differenza nella continuità; lì come qui sono in vigore le leggi della maternità, della difesa della prole che giustifica l'illegalità —tutto per i figli—, anche se cambiano i metodi e, dal punto di vista della testualità, il genere: dalla vita alla morte, dalla commedia al *noir*.

Una rappresentazione in chiave di commedia della sempre più pervadente presenza camorristica in città è invece quella proposta in una scena di *Così parlò Bellavista*, esordio cinematografico —cosceneggia-

to assieme a Riccardo Pazzaglia— dello scrittore Luciano De Crescenzo. Nel film, un gradevole mosaico di tipi e “fatterelli” di quotidiana napoletanità, troviamo —tra tanti altri— il personaggio di *Core 'ngrato* (Lucio Allocca), un ometto dal rassicurante aspetto impiegatizio che invece lavora come “esattore” per conto della camorra. Visto che il suo lavoro lo porta in giro per i negozi, *Core 'ngrato* arrotonda lo stipendio vendendo qualche articolo scadente ai suoi “clienti”. Quando un camorrista (Nunzio Gallo) di un clan avverso a quello per cui lavora *Core 'ngrato* si presenterà per chiedere la tangente legittima perché quel numero civico spetta al suo gruppo, il protagonista, il professore Bellavista (interpretato dallo stesso De Crescenzo), ne approfitta per una perorazione a difesa del «napoletano d'amore» e all'insegna di una sorta di *common sense* partenopeo:

«La notte mettete una bomba sotto una saracinesca, e vi sentite degli eroi. Magari al piano e sopra sta 'nu povero vicchiarriello ca ci appizza 'a pelle. Ma a vuje che ve ne 'mporta, siete disoccupati, avete l'alibi morale. Siete napoletani e ammazzate Napoli. Eh, già, perché ci sono i commercianti che falliscono, le industrie che chiudono, i ragazzi che sono costretti ad emigrare..., ah, già, poi volevo di un'altra cosa: ma tutto sommato, nun è che fate 'na vita 'e mmerda? Perché penso io: Gesù sì, fate pure i miliardi, guadagnate, però vi ammazzate tra di voi, poi anche quando non vi ammazzate tra di voi, ci sono le vendette trasversali, vi ammazzano le mamme, le sorelle, i figli... Ma vi siete fatti bene i conti? Vi conviene?».

Spinge decisamente sul tasto dell'umorismo grottesco, spesso vacuamente sopra le righe, *Ternosecco* (1987), l'esordio alla regia di Giancarlo Giannini su sceneggiatura di Lino Jannuzzi. Il protagonista Mimì (lo stesso Giannini), un esperto del gioco del lotto e della smorfia, si trova alle prese con il *superboss* della camorra don Salvatore (George Gaynes), che vive in carcere con tutti i lussi. Ancora nella commistione tra giallo —il film si apre con l'omicidio della fidanzata di Mimì, interpretata dalla spagnola Victoria Abril— e commedia, il film punta a una deformazione estrema della Napoli labirintica e promiscua già protagonista degli altri film citati, la cui mostruosità è qui amplificata dalle generose incursioni nella realtà onirica del protagonista, non a caso sedicente interprete dei sogni altrui.

Il decennio si chiude con un'altra rappresentazione della criminalità mediata dal filtro del genere e dall'immane repertorio della napoletanità. Si tratta di *Scugnizzi* (1989), la cui sceneggiatura è cofirmata, insieme con il regista, ancora da Elvio Porta, che peraltro proprio l'anno prima aveva esordito alla regia con *Se lo scopre Gargiulo*, un viaggio nel sottomondo della notte napoletana all'insegna della colaudata miscela di ironia e azione, tra tombole giocate da camorristi, estorsioni, inseguimenti e l'immane piaga dell'eroina. *Scugnizzi* è invece una sorta di musical d'impegno civile la cui azione si svolge intorno all'allestimento di uno spettacolo realizzato dall'impresario teatrale squattrinato Fortunato Assante (Leo Gullotta) con un gruppo di ragazzi detenuti del carcere minorile di Nisida. Le scene delle prove e della rappresentazione al teatro San Carlo davanti alle famiglie sono inframmezzate da numerose analessi che raccontano le storie di alcuni di questi giovani: c'è chi ha rubato per fame, chi è stato irretito dalla malavita organizzata, chi ha commesso uno *sgarro* alla camorra che pagherà con la propria vita. All'iniziale interesse puramente economico sopravviene man mano in Assante un sentimento di solidarietà e affetto per i ragazzi, essenzialmente vittime di un mondo di violenza, di miseria, e dell'indifferenza di una città la cui «magnifica gente» —come sentiamo in uno dei brani musicali più noti del film, quello che chiude lo spettacolo— è più interessata alla finale di coppa Uefa che al destino dei suoi figli più sfortunati. L'opposizione, come molte altre cose del film, appare forzata. La camorra è rappresentata come una sorta di diavolo adescatore —si veda il tentativo di assoldamento di un piccolo e truffaldino venditore ambulante da parte di un *boss*— per una gioventù che, in fin dei conti, non sembra avere molta scelta: «La camorra è il mestiere del futuro, è roba per i giovani!», grida un poveraccio dalla porta del basso. E quando rimangono invischiati nelle sue maglie, questi giovani finiscono ovviamente per soccombere. Tra femminielli che adottano orfani, il ragù della mamma, disoccupati suicidi e un inno ai topi di fogna, alle «zoccole» che popolano la città e condividono gli angusti e malsani spazi con gli uomini, senza traumi, *Scugnizzi* reitera l'iconografia della città dolente ma vitale, disperata e però sempre capace di sopravvivere a sé stessa.

Rimane un senso di malinconia, che forse è la nota più originale del film, una tonalità che è anzi un tratto comune di parte delle opere che abbiamo passato in rassegna. Quello che pare prevalere è infatti una sostanziale rassegnazione, un senso di impotenza a cui i napoletani rispondono con il loro armamentario di stereotipi, dal culto della maternità al canto liberatorio e, almeno in parte, consolatorio.

Conclusioni

Le rappresentazioni della criminalità napoletana proposte dalla *fiction* cinematografica negli anni Settanta e Ottanta appaiono quanto mai ambivalenti, strette tra gli stereotipi che vengono dal passato e le immagini di un presente all'insegna della negatività.

Il regista napoletano Pasquale Squitieri anticipa in certa misura il filone poliziesco regionale con il suo film del 1972 intitolato significativamente *Camorra*, la storia di un «nullafacente» e «nullatenente» che aspira, imboccata la scorciatoia della via criminale, alla carriera di «futuro padrone di Napoli». In generale, si tratta di un tentativo di incrociare il film d'azione d'oltreoceano con il nuovo cinema di denuncia passando attraverso la mediazione appianante dei codici locali della sceneggiata. Considerato il primo capitolo di un'ideale trilogia dedicata alla criminalità della sua città, *Camorra* sarà seguito dal più ambizioso *I guappi*, affresco sull'onorata società ottocentesca. Anche in questo caso, e in misura maggiore rispetto al predecessore, si avverte la presenza dell'elemento melodrammatico. Al contempo ne *I guappi* si rinnova la vecchia immagine della camorra eroica di un tempo e si riaffaccia lo stereotipo di una guapparia d'ordine generata “naturalmente” dalla miseria, in un discorso che vorrebbe peraltro riagganciarsi esplicitamente alla contemporaneità.

Nelle puntate partenopee del cosiddetto poliziottesco o in altri prodotti assimilabili, ad esempio in film come *Napoli violenta* di Umberto Lenzi o *Luca il contrabbandiere* di Lucio Fulci, accanto alle caratteristiche fondamentali del genere, a partire dall'enfasi sulla violenza, troviamo il racconto delle “specificità” cittadine, come il contrabbando delle sigarette, l'incipiente traffico di droga, la presenza della camorra, senza peraltro rinunciare a tutta la pletora di luoghi comuni più o meno fol-

clorici: dall'arte di arrangiarsi allo scugnizzo simpatico, dall'iconografia del vicolo all'idea di una vecchia guardia camorrista che non vuole sporcarsi le mani con l'eroina.

Nel cinema degli anni Ottanta la tendenza all'ibridazione generica si arricchisce di nuove formule, e il rischio di una certa ripetitività è confermato anche dalla presenza reiterata di nomi e volti. Film come *Un complicato intrigo di donne, vicoli e delitti* di Lina Wertmüller e *Scugnizzi* di Nanni Loy mescolano melodramma, musical, impegno e vecchi stereotipi, come l'eroismo materno ora opposto alla viltà dei trafficanti di droga o l'immagine di una camorra come l'"altra faccia" dell'iconografia della città, tra femminielli dal cuore d'oro, ragù e disoccupati suicidi. A prevalere, in fin dei conti, è una sorta di accettazione fatalistica mitigata soltanto dalla presenza di alcuni segni identitari, che qui vengono mostrati anche come forme di autodifesa, se non di mistificazione.

BIBLIOGRAFIA

ALBIERO Paolo & CACCIATORE Giacomo, *Il terrorista dei generi. Tutto il cinema di Lucio Fulci*, Un mondo a parte, Roma 2004.

BRUNETTA Gian Piero, *Storia del cinema italiano, IV. Dal miracolo economico agli anni novanta*, Editori Riuniti, Roma 2001.

BRUSCHINI Antonio & TENTORI Antonio, *Italia a mano armata. Guida al cinema poliziesco italiano*, Profondo rosso, Roma 2011.

CORSI Ermanno, «In piazza le madri di Napoli contro l'eroina avvelenata», *La Repubblica*, 12 maggio 1985.

CURTI Roberto, *Italia odia. Il cinema poliziesco italiano*, Lindau, Torino 2006.

DE BLASIO Abele, *Usi e costumi dei camorristi*, Pierro, Napoli 1897.

DE MATTEIS Stefano, *Napoli in scena. Antropologia della città del teatro*, Donzelli, Roma 2012.

FALDINI Franca & FOFI Goffredo (a cura di), *Il cinema italiano d'oggi 1970–1984 raccontato dai suoi protagonisti*, Mondadori, Milano 1984.

MOLINARI Mario, «Un complicato intrigo di donne, vicoli e delitti», *Segnocinema*, 23, maggio 1986, 87–88.

MONETTI Domenico (a cura di), *Pasquale Squitieri. Un autore di cinema... e non solo*, Guida, Napoli 2009.

NATTA Enzo, *Nanni Loy. Un sardo napoletano*, ANCCI, Roma 1999.

ORMANNI Roberto, *Napoli nel cinema*, Newton Compton, Roma 1995.

PALIOTTI Vittorio, *Storia della camorra. I riti, le vicende, i protagonisti di una setta che da cinque secoli impone tangenti ai napoletani. Gesta, delitti e amori di capintesta, guappi, mammasantissima e giovanotti onorati dal Cinquecento a oggi*, Newton Compton, Roma 2008 [1a ed. 1993].

PORTA Elvio, «Il mondo di Picone», *La Repubblica*, 14 gennaio 1993, sez. Napoli.

SALES Isaia, *La camorra, le camorre*, Editori Riuniti, Roma 1988.

SERAO Matilde, *Il ventre di Napoli*, Perrella, Napoli 1906 [1a ed. Elli Treves, Milano 1884].

ZAMPA Fabrizio, «Un film che non piacerà al pubblico napoletano», *Il Messaggero*, 13 ottobre 1973.