

**SYMBOLOGIE ET RITUALITÉ EXPLICITE ET OCCULTE DANS LA CAMORRA NAPOLITAINE**  
STÉRÉOTYPIES ESTHÉTIQUES, MAGICO-RELIGIEUX ET ARTISTIQUES DE LA COMMUNICATION CRIMINELLE

ALBERTO BALDI\*  
UNIVERSIDAD DE NÁPOLES FEDERICO II

**Resumen:** Quando, intorno alla metà dell'Ottocento, la camorra giunge, per così dire, a maturazione, quando l'infiltrazione nel tessuto sociale, da un lato nei popolosi e popolari quartieri del centro storico e dall'altro nella borghesia e finanche nell'aristocrazia cittadina e presso la corte borbonica è oramai un dato di fatto, si determina un fenomeno singolare.

**Palabras clave:** Camorra, Napoli, criminali, stereotipi magici-religiosi.

**Abstract:** A mediados del siglo XIX se perfila un fenómeno singular cuando la Camorra alcanza, por decirlo de algún modo, su madurez, una vez se ha infiltrado en el tejido social; por una parte, en los barrios poblados y populares del centro histórico y, por otra, en la burguesía e incluso en la aristocracia ciudadana y en la corte borbónica.

**Keywords:** Camorra, Nápoles, criminales, estereotipos mágico-religiosos.

\*Profesor del Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad de Nápoles Federico II, director del centro interdepartamental de investigación audiovisual para el estudio de la cultura popular de la misma universidad, y autor de numerosos estudios focalizados en Antropología Visual.

**Revista Sans Soleil** - Estudios de la Imagen, Vol 8, 2016, pp. 17-35.  
**www.revista-sanssoleil.com**  
**Recibido:** 09-02-2016.  
**Aceptado:** 06-05-2016.

## APPARISCENTI OPACITÀ

Quando, intorno alla metà dell'Ottocento, la camorra giunge, per così dire, a maturazione, quando l'infiltrazione nel tessuto sociale, da un lato nei popolosi e popolari quartieri del centro storico e dall'altro nella borghesia e finanche nell'aristocrazia cittadina e presso la corte borbonica è oramai un dato di fatto, si determina un fenomeno singolare. Accanto all'ovvio clima di clandestinità in cui meglio si definiscono e ribadiscono gli equilibri in seno alla consorceria malavitosa, tra di essa ed i poteri costituiti, dunque in una programmatica opacità indispensabile per ordire trame ed alleanze, si fa spazio parimenti una vistosità esteriore ed esibita, luminosa ed appariscente a cui il camorrista ricorre per dichiarare il suo potere. Tale vistosità passa ad esempio attraverso un linguaggio del corpo ed un abbigliamento codificati, mediante un far mostra di sé che si affida ad un insieme di segni, segni potenti ed inequivocabili che divengono le insegne di un'autorità alla quale tutti debbono sottostare riconoscendone e rispettandone lo "statuto" criminogeno. È come se la comunicazione tra gli affiliati alla camorra e tra essi ed il contesto cittadino in cui operarono avesse fatto ricorso ad una serie di codici al contempo criptati e manifesti; la segretezza, per farsi simbolo eloquente dell'esclusività del clan, aveva perciò la necessità di rendersi palese, ben visibile, in qualche modo immediatamente "riconoscibile".

## LA VOCAZIONE CRIMINALE AD UNA VISTOSITÀ DI REGALE GENIA

In tal senso non si dimentichi che i prodromi della camorra si innestano in un contesto ove le ascendenze spagnole del Regno borbonico erano già esse inclini ad una vistosità abbagliante i cui riverberi dai consessi aristocratici giungevano a lambire gli strati più poveri della popolazione. Al motto di "*deliciae regis felicitas populi*" Carlo di Borbone aveva fatto il suo ingresso trionfale a Napoli il 10 maggio 1734 ben intenzionato ad instaurare una "politica della magnificenza" quale modo più smagliante e con-

vincente di accreditarsi presso le monarchie europee ma al contempo quale strategia per organizzare e garantirsi un solido consenso locale. "Il re era stato solennizzato in tutti i modi, nelle chiese e nelle piazze, nella capitale e nelle provincie (...), a Napoli era stata eretta una grande cuccagna, sotto le volte di San Lorenzo i nobili avevano organizzato per Carlo una fastosa cerimonia, l'Infante aveva attraversato la città donando monete d'argento. Erano i primi passi di una strategia dinastica che utilizzava espressamente il linguaggio dell'ostentazione e della magnificenza sovrana. Un lascito della patria spagnuola che Carlo (...) aveva fatto proprio"<sup>1</sup>, lascito che avrebbe ispirato e continuato a caratterizzare un'accentuata propensione a fare di ogni evento pubblico una fastosa e festosa celebrazione. "Poco dopo il suo arrivo a Napoli, circondato oramai dal fior fiore della nobiltà meridionale, il giovane Carlo poteva (...) aprire le danze. Famosi sarebbero rimasti, per dirne una, i riti cortigiani che accompagnarono l'inaugurazione, nel 1738, del teatro San Carlo. In occasione dei sette balli in maschera che si svolsero tra il febbraio e il marzo di quell'anno, pittori, architetti, orafi e sarti vennero mobilitati per ideare gli abiti di un stuolo di gentiluomini e principesse. (...) Altre feste memorabili, giocate sull'esclusività della corte e sulla partecipazione di un pubblico popolano invitato ad ammirare i fasti reali e godere di regalie e cuccagne, avrebbero cadenzato il regno carolino"<sup>2</sup>. Carri allegorici e macchine festive riccamente addobbate, archi di trionfo, giochi d'acqua, luminarie, cortei regali con cocchi e cavalli bardati sontuosamente, caccie nelle riserve venatorie reali sono solo alcune delle molte opportunità nelle quali i sudditi hanno la possibilità ora di assistere ora di partecipare al regale gaudio. Tali opportunità si costituiscono come vetrine, come ribalte sulle quali sfilava innanzitutto la corte, l'antica nobiltà feudale meridionale e l'aristocrazia cittadina, una sequela di cortigiani che ribadisce ed ostenta il proprio *status* nell'incedere altero, nell'abito ricercato e prezioso la cui ele-

1. Paolo Macry, *I giochi dell'incertezza. Napoli nell'Ottocento* (Napoli: L'ancora del mediterraneo, 2002), 16-17.

2. Paolo Macry, *I giochi dell'incertezza*, 18-19.

ganza deve però piegarsi ad una prioritaria indispensabile appariscenza. A sfilare non sono quindi solo gli abiti, i modelli di una sartoria di prestigio che si vanta di vestire la nobiltà partenopea ma, in termini più specificamente culturali, i modelli di un potere che nella sua altezzosa, ingombrante sfolgorante appariscenza intende rendere parallelamente manifesta la sua incontestabile autorità. Tale equazione tra appariscenza e potenza transiterà in seguito nella camorra non solo per mera, inevitabile imitazione ma per le ben note connivenze tra delinquenza, organi di polizia, borghesia urbana e finanche la corte<sup>3</sup>. Frequentando ambienti borghesi ed aristocratici la mimesi è ancor più inevitabile. Tale frequentazione era garantita da una figura ambigua quanto indispensabile, da una sorta di intermediario generalmente conosciuto come il “guappo”, figura al tempo medesimo interna ed esterna alla camarilla camorristica. Tra i camorristi di estrazione prevalentemente popolare vi erano esponenti e rampolli di famiglie borghesi napoletane detti appunto “guappi” che si facevano garanti di una relazione tra la malavita locale e gli strati medio-alti della popolazione. Il guappo, di maniere ed eloquio più fine, vestito con una ricercatezza sconosciuta al camorrista, frequentando la mondanità partenopea, nel suo ruolo di apparente insospettabile, assicurava i canali necessari per la realizzare di lucrosi quanto illegali

3. Esempio di una relazione assolutamente istituzionalizzata tra potere costituito e camorra è certamente l'avvenuto reclutamento in un nuovo corpo di polizia napoletano di esponenti di spicco ma pure di manovalanza della camorra per cercare di gestire la turbolenta fase che porterà all'unificazione d'Italia ed alla caduta del Regno delle due Sicilie. Liborio Romano nominato da Francesco II ministro di polizia “proprio ai camorristi (...) si rivolse per costituire la guardia cittadina. (...) L'uomo politico convocò il celebre capintesta [capo] Salvatore De Crescenzo (...) e gli domandò se fosse disposto ad assumere il comando della costituenda nuova polizia, che doveva prendere il posto di quella borbonica. Ottenuta una risposta affermativa convocò altri esponenti della camorra (...). Da allora fino a dopo l'arrivo di Garibaldi, l'ordine pubblico venne diretto ed esercitato, a Napoli, esclusivamente dai camorristi. Contraddistinti da una coccarda tricolore sul cappello e armati apparentemente solo di un bastone, i membri della Bella Società Riformata [camorra] arrestarono ladri e malfattori e impedirono quei saccheggi che sono tipici dei periodi di transizione politica”, Vittorio Paliotti, *Storia della camorra dal Cinquecento ai nostri giorni* (Roma: Newton & Compton, 2002), 96. Va altresì detto che i camorristi approfittarono di questo nuovo e legalizzato *status* di paladini della legge per regolare vecchi conti in sospenso con esponenti della polizia borbonica commettendo assassinii e pestaggi.

traffici dei quali beneficiava lui per primo, e quindi sia il delinquente che il borghese o l'aristocratico che avevano consentito la fattibilità dell'operazione delittuosa attraverso procedure eminentemente clientelari e corruttive.

Potremmo dire, in linea di massima, che se il camorrista rappresenta la faccia opalescente e corrusca della criminalità ottocentesca napoletana, il guappo garantisce invece quella appariscente e ripulita. Alcune incisioni che ritraggono i guappi napoletani ne sottolineano infatti il fare ampolloso, la postura impettita, il vestire elegante ed appariscente. Talora il suo fare ed il suo vestire facendosi troppo marcati tendono a trasformare il guappo in una caricatura di sé medesimo, in un guascone assai plateale<sup>4</sup>; tale involontario effetto parodistico non inficia però ma, anzi, rafforza la sua stereotipia e con essa l'immediata riconoscibilità. È in fin dei conti il risultato che il guappo si prefigge: rendere evidente la sua liminalità.

## EVIDENZE DI UNA CRIMINALITÀ CHE SI ISTITUZIONALIZZA E PERPETUA

La natura al contempo ascosa e vistosa della criminalità partenopea ha dunque antiche origini certamente precedenti al medesimo regno di Carlo di Borbone che, però, come detto, rafforza e ribadisce una modalità di enfaticizzazione esteriore e ridondante del potere altrettanto congeniale anche alla locale malavita. La camorra si radica dunque in un tessuto sociale già da secoli caratterizzato dalla presenza di una delinquenza diffusa, interstiziale e perfino “istituzionalizzata”; come tale è essa al contempo bisognosa di un

4. Venne definito da Enrico Cossovich come un personaggio “pseudo importante” che “allorchè minaccia di bastonare”, “quando saluta un collega”, “quando vuol mostrarsi ossequioso”, “quando, nel colmo dell'ira e minacciando il suo avversario, fruga precipitosamente nelle tasche in cerca d'un coltello, che spesso non vi è” pare prevalentemente animato da una teatrale ampollosità per cui “si esprime con enfasi” ed “i suoi gesti (...) denotano sempre qualche grandiosa operazione, o almeno vi accennano”, Enrico Cossovich, “Il maestro di bottega ed il guappo in abito da festa”, in *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti*, De Bourcard, Francesco, a cura di. (Napoli: Nobile, 1853), vol. I: 18-19.

sottobosco omertoso, silente e nascosto necessario al suo operare, e di una visibilità che la accrediti, che ne palesi credibilità ed intenti soprattutto agli occhi del popolo dal quale proviene sia la sua manovalanza che i suoi capi. Antiche sono dunque le “tradizioni” malavitose napoletane tanto clandestine quanto vistose che “istituivano” definiti apprendistati per un’ampia pletera di giovanissimi aspiranti alla criminalità. Sotto il regno di Filippo II, ad esempio, fu emanato nel 1569 un editto finalizzato alla repressione di una diffusa e preminente delinquenza minorile che prevedeva il carcere e pene che andavano dalla fustigazione alla morte nei casi di recidive. Tale editto come altri successivi non scoraggiò la malavita partenopea che continuò a prevedere lunghi “tirocini” da mettere in essere già in tenera età.

Nacquero dunque vere “scuole” nelle quali si addestravano ragazzi al borseggio ed allo scippo i cui genitori pagavano regolari rette. Un delinquente di comprovata abilità in tali “arti” si impegnava a trasmettere i suoi saperi ai giovani apprendisti sottoponendoli ad una severa disciplina fatta di premi ma pure di punizioni corporali. Secondo un’«etica» condivisa e rispettata il “superiore” od anche “masto”, ovvero l’insegnante, dopo un certo numero di mesi, procedeva ad una rigida selezione solo degli “alunni” migliori restituendo alle famiglie i giovani di più scarse doti da indirizzare verso altre occupazioni meno “impegnative”<sup>5</sup>.

Codesti “istituti” per essere frequentati dovevano essere ovviamente conosciuti e conosciuta doveva parimenti essere la loro ubicazione, benché, non proprio “fronte strada”. La loro caratteristica, in qualche modo il loro “emblema”, il loro marchio di fabbrica, garanzia esplicita degli “obiettivi formativi” della scuola e della sua vocazione “applicativa” era un fantoccio riprodotto a grandezza naturale un uomo od una donna, attraversato da un palo infulcrato in un foro nel pavimento; in tal modo il manichino poteva girare su sé stesso ed oscillare appena fosse stato soltanto sfiorato. Ad un anello metallico che circondava la testa erano sospesi diversi camp-

nelli pronti a suonare se il fantoccio fosse stato maneggiato senza la dovuta cautela. Compito degli apprendisti borseggiatori era quello di estrarre dalle tasche e dalle borse del fantoccio il portafogli, come pure di sfilare collane e bracciali con tocco leggero e rapido. Il tintinnare dei campanelli avrebbe decretato il fallimento della manovra e la punizione dello “studente”. Per sua medesima “presenza scenica”, per la collocazione al centro di una stanza in modo tale da permettere ai futuri borseggiatori di disporsi intorno ad esso a semicerchio meglio valutando le mosse esemplificative del “masto”, il fantoccio diviene così il vistoso e ben conosciuto sigillo di cotale scuole di borseggio e scippo, nonché simulacro di un’onestà ingenua ed imbellè, patente rappresentazione di una cittadinanza inerme ed ingessata da aggredire ora con destrezza ora con violenza.

## SIMBOLI SEGRETI ED ESPLICITI SEGNI DI APPARTENENZA ALLA CRIMINALITÀ

Per fare parte della camorra era sostanziale attivare sistemi di comunicazione essenzialmente simbolica. Esisteva ad esempio un numero definito di lemmi, tutti rigorosamente allusivi, con cui si dava un nome a ciò che aveva prevalentemente a che fare con l’universo di riferimento del malavitoso: “annusare il pollo” sta per mettersi alle costole della futura probabile vittima di una estorsione per sapere tutto di lei, per esigere del denaro, anche da un detenuto che non appartiene alla camorra, “fresaiuolo” da “fresa” che significa “tasca” è il borseggiatore, le esclamazioni “acqua!” e “fuoco!” avvisano dell’arrivo rispettivamente di poliziotti in borghese od in divisa, il carcere è detto “sole scuro”, “soleggiata”, ovvero “illuminata dal sole” è invece l’abitazione da svaligiare mentre “casa d’ ‘e zoccole”, alla lettera “casa dei topi” è la fogna in cui il criminale si cala per raggiungere dal basso un locale in cui penetrare nascostamente<sup>6</sup>.

5. Abele De Blasio, *Il tatuaggio* (Napoli: Priore, 1905), 5-10.

6. Abele De Blasio, *La malavita a Napoli. Ricerche di Sociologia Criminale* (Napoli: Priore, 1905),

Si ricorreva pure ad un proprio alfabeto ove ogni lettera veniva trascritta con un segno che solo gli affiliati dovevano conoscere; esistevano inoltre ulteriori simboli con i quali si definivano prevalentemente per un verso i rappresentanti della legge e per l'altro quelli della camorra. Il presidente del tribunale ed il giudice erano contrassegnati da due corone di differente forma mentre il pubblico ministero, nel suo ruolo di accusatore, percepito quindi come il vero avversario in un processo, era designato spregiativamente da un serpente. Più astratti e criptici erano i grafismi con cui si distinguevano i ruoli in seno alle consorterie.

Se evidentemente questi codici cifrati alla fin fine tanto segreti non erano, tant'è che in questa sede ne possiamo parlare grazie alle decrittazioni *illo tempore* compiute da poliziotti e da studiosi di antropologia criminale che erano riusciti a far parlare alcuni detenuti, dal canto suo la camorra, per iniziativa dei soli capi supremi, aveva cura di modificare tali suoi codici comunicativi. Se questa dinamica "chiaroscurale" era funzionale all'attività criminale, alla possibilità di dare e recepire ordini, di dare corso alle attività criminose in un regime protetto, altrettanti sistemi di segni rispondevano invece all'esaltazione dell'identità malavitosa, alla celebrazione del suo apparato valoriale. Nel complesso, dunque, il camorrista agiva animato da istanze di segno opposto: avendo la necessità di rimarcare il suo ruolo ed il suo potere in seno al contesto sociale nel quale viveva era solito ostentare certi ricorrenti accessori costosi e di prestigio come ben visibili anelli d'oro, orologi da panciotto con catena anch'essa dorata e copricapi con ulteriori aurei fregi. Muovendosi nell'ombra, si affidava all'opposto, per comunicare con i suoi pari, ad una insospettabile e minimalista galassia di "segni convenzionali e (...) motti d'ordine" come "il piccolo colpo di tosse, lo starnuto, il fischio" ma pure la recitazione di preghiere, in modo particolare "l'*ave maria*, il *gloria patri*"<sup>7</sup>.

10, 160-161, 169.

7. Carlo Tito Dalbono, "Il camorrista e la camorra", in *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti*, De Bourcard, Francesco, a cura di. (Napoli: Nobile, 1853), vol. II: 222, 227.

Questa programmatica oscillazione tra percepibilità ed impercettibilità è altresì esemplarmente condensata ed esplicitata nel tatuaggio, pratica ampiamente diffusa tra i camorristi.

"Il tatuaggio dei delinquenti napoletani è appariscente ed occulto", scrive infatti Abele de Blasio specificando che "l'apparente si vede sul dorso delle mani e sul viso"<sup>8</sup> mentre ulteriori figurazioni sul busto e sulle gambe, normalmente nascoste dalle vesti, consentono una maggiore articolazione di siffatta comunicazione corporea da esibire in debite circostanze. Lo studioso ebbe la possibilità di esaminare e ricopiare i tatuaggi di duemila malviventi napoletani dei quali pubblicò una ricca selezione, riunita in molteplici tavole. Appare evidente come la camorra faccia larghissimo uso del tatuaggio ricorrendo a sole iniziali, a motti, ma in molti casi a figure "esemplari" in quanto capaci di caricarsi di potenti significati simbolici, nella gran parte dei casi caratterizzate da un realismo tanto calligrafico quanto essenziale come spesso avviene nell'arte popolare. Il segno, asciutto e rarefatto, stigmatizza la dimensione connotativa del tatuaggio esacerbandone la natura criptica. Se così possiamo dire la vistosità "grafica" ed esecutiva del tatuaggio contribuisce a manifestarne e sottolinearne l'accezione secretata. La sua connaturata vistosità, al di là delle precipue significazioni, definisce quindi un' appartenenza sociale e culturale, un'identità fondata su un'omertà ed una segretezza elette a valori fondanti e perciò stesso necessariamente rimarcate ed enfatizzate.

Fermo restando l'intento manifestamente celebrativo del tatuaggio che mentre si rende pubblico al contempo si cela, in diversi altri casi esso contempla la possibilità che denotazione e connotazione del messaggio si facciano subito espliciti: il tatuaggio non cela più ma chiaramente esplicita il suo contenuto ed i suoi intendimenti, senza parafrasi.

Comunque sia la sostanziale e generalizzata appariscenza segnica dei tatuaggi si motiva con le funzioni ad essi attribuiti dai camorristi. Secon-

8. Abele De Blasio, *Il tatuaggio*, 140.

do De Blasio sono quattordici i campi semantici nei quali il tatuaggio si esprime codificando distinti significati. Ve ne sono diversi che al pari dei gradi delle uniformi militari sottintendono il ruolo del tatuato in seno alla camorra con la possibilità di ritoccare nel tempo il disegno in sintonia con l'ascesa nella gerarchia criminale. Una linea associata ad un punto indica un "giovinotto onorato", ossia un giovane appena ammesso nella consorterìa, una linea con due punti un "picciuotto" ed una linea associata a tre punti un camorrista consacrato e riconosciuto come tale. Vi sono pure criminali che non esitano ad esibire cartigli in cui l'adesione alla camorra si fa clamorosa, affidata ad un motto esplicito e lapidario: "Carcere galera e tomba - A me non fanno ombra - Abbasso la sbirraglia [polizia]- Viva la camorra" portava scritto sul petto un tal Sebastiano Pugliese originario di Nola arrestato in procinto di fuggire a Marsiglia su un piroscifo<sup>9</sup>.

Altri tatuaggi preannunciano vendette o giurano eterno odio a spioni e delatori, a donne infedeli, ad esponenti della polizia. Le iniziali del traditore ma pure il nome ed il cognome riportati per esteso sono accostati ad una pistola, ad un fucile, ad un coltello che prefigurano la morte che attende l'ingannatore.

Esistono pure casi nei quali il tatuaggio, sempre in virtù della sua esplicitezza non mascherabile, soprattutto quando praticato su parti del corpo normalmente esposte, diviene, all'opposto strumento di ritorsione per un torto subito. Chi non è stato alle regole, chi si è reso colpevole di uno "sgarro", di un'offesa che anziché con l'uccisione la camorra preferisce punire con un imperituro marchio di infamia, viene costretto a subire il tatuaggio ben visibile di una scritta che, appunto, lo dileggia vergognosamente<sup>10</sup>.

9. Abele De Blasio, *Il tatuaggio*, 168.

10. Ferdinando Russo che alla camorra dedica un suo volumetto riporta la vicenda di una giovane donna deceduta per malattia e sul cui corpo si scopre un complesso tatuaggio probabilmente subito "a viva forza" dalla ragazza per imposizione di una sua rivale in amore "un pezzo grosso della malavita" con un "grosso ascendente su l'animo dei componenti le diverse *paranze*", Ferdinando Russo, *La camorra* (Napoli: Il Mattino - Prismi, 1996), 31-33.

Anche i soprannomi che i camorristi si danno o con cui i compari li ribattezzano vengono stigmatizzati da appositi tatuaggi. Prevalente è l'associazione ad animali reali o fantastici, prescelti per la loro presunta natura feroce, combattiva, aggressiva, coraggiosa, astuta, subdola, prestante, possente come leoni, lupi, aquile, serpenti, scorpioni, ragni, volpi, gatti. Sulla pelle dei delinquenti, sui loro petti, sulle cosce, sulle braccia sono inoltre tatuati mostri, draghi, sirene. Non sempre l'immagine della fiera che il camorrista ha scelto di farsi tatuare rimanda pedissequamente al soprannome: in questi casi la creatura evocata dal disegno assurge a sorta di animale totemico la cui qualità il tatuato auspica di fare proprie. In ogni caso la raffigurazione della creatura prescelta assume la funzione di una compiaciuta rivendicazione identitaria, in un distinguo interno alla consorterìa: tale distinguo ha il duplice scopo di ribadire con evidenza indiscutibile agli affiliati la specifica personalità del tatuato, la sua precipua "vocazione" criminale, lasciando allo stesso tempo nell'ombra nome e cognome effettivi del criminale.

L'appartenenza alla camorra prevede altresì la dichiarazione del quartiere, dell'area della città in cui si "opera"; ognuna di tali zone ha un proprio nome in codice ed è controllata da un locale boss, da un "capintitro". I camorristi portano tatuato sul dorso della mano destra il simbolo che contraddistingue il rione e la cosiddetta "paranza"<sup>11</sup> a cui appartengono. Anche

11. Si tratta di un termine di origine marinara, assai diffuso nell'Italia meridionale, che definisce la pesca a strascico ove la rete era trascinata nell'Ottocento da due imbarcazioni a vela che procedevano "in paranza", cioè assieme, ad una certa distanza l'una dall'altra. Gli equipaggi dei due natanti, sia per la buona riuscita della pesca sia per evitare collisioni, si obbligavano ad una stretta e reciproca coordinazione di movimenti e manovre. La peculiarità di un'azione attentamente coordinata da parte di un gruppo di marinai che ubbidisce agli ordini di un comandante transita sulla terraferma per definire ancora oggi, ad esempio, i gruppi che in una festa religiosa popolare sfilano sorreggendo una macchina cerimoniale, un carro allegorico facendo ad esso compiere movimenti delicati e rischiosi imposti da una precisa e codificata coreografia. Nel diciannovesimo secolo la paranza camorristica rimandava quindi efficacemente ad un gruppo fortemente coeso, gerarchicamente suddiviso e fedele al suo capo, come detto il "capintitro". Sulla terminologia che definisce gradi e funzioni in seno alla camorra a partire dal suo capo supremo, il "capintesta", sulle cerimonie di ammissione, sulle modalità di giudizio della valentia di un affiliato, sui sistemi interni di controllo degli affiliati si vedano Abele De Blasio, *Usi e costumi*

le “scuole” di cui più sopra si diceva erano distinte da propri nomi e sigle grafiche. Si trattava di segni essenziali per essere immediatamente distinguibili gli uni rispetto agli altri.

A “coronare” il corpo di un camorrista contribuivano pure tatuaggi a sfondo amoroso e religioso secondo una tradizione assai diffusa nella malavita non solo napoletana di avere propri santi a cui votarsi<sup>12</sup> e donne amate o soltanto vagheggiate e desiderate quando ristretti in carcere. Tra camorristi ma pure tra briganti dei paesi dell’area vesuviana, assieme alla consuetudine di tatuarsi effigi sacre esisteva l’abitudine, talora l’obbligo, di indossare un “abitino”, ovvero un contenitore di tela da appendere al collo all’altezza del cuore in cui era custodita l’immagine della Madonna del Carmine, la cosiddetta Madonna Nera, una delle divinità maggiormente venerate dalla criminalità napoletana. L’esibizione del santino non rispondeva soltanto ad istanze apotropaiche ma era ennesimo esempio di una dichiarazione di appartenenza alla criminalità palese e segreta al tempo medesimo<sup>13</sup>. Il sacchetto che aveva il compito di meglio proteggere la piccola icona ne celava l’esistenza ma parallelamente tale usanza, in quanto tale, era conosciuta e riconoscibile da tutti, dalla popolazione e pure dalla polizia<sup>14</sup>.

dei camorristi (Napoli: Pierro, 1897), 1-12; Enzo Avitabile, *L'onorata società. Riti, costumi e gesta della camorra* (Napoli: Regina, 1972), 49-61; Eugenio De Cosa, *Mala Vita e Pubblica Sicurezza* (Napoli: Bideri, 1908), 37-45.

12. La devozione non impediva però ai camorristi di lucrare anche sulla Chiesa; diffusa era la consuetudine di esigere una parte delle elemosine raccolte durante le funzioni religiose ed esistevano dei ladri “specializzati” nei furti di statue ed arredi sacri detti, appunto, “spogliachiese”, come dire che “anche i Santi debbono, alle volte, pagare il loro obolo alla camorra”, Abele De Blasio, *Usi e costumi*, 21.

13. Carmine Cimmino, *I briganti del Vesuvio. La guerra di V. Barone e di A. Cozzolino Pitone. La società vesuviana nel «teatro» dell'ordine postunitario. I «galantuomini» e l'«infima plebe», i briganti e i camorristi (1860-1871)* (Napoli: Erasmus, s.d.), 138.

14. In una retata compiuta dai carabinieri di Ottaviano nel tentativo di smantellare la banda di Antonio Cozzolino detto Pitone furono arrestate anche madri e sorelle di alcuni membri della gang con l'accusa di esserne fiancheggiatrici e di distribuire abitini agli affiliati di questa consorteria; Carmine Cimmino, *I briganti del Vesuvio*, 101.

Abbiamo intenzionalmente detto che i criminali partenopei si “coronavano” di tatuaggi nella misura in cui non era infrequente che ogni lembo di pelle servisse ad essi per “raccontare” la loro vita, le loro gesta, i loro amori, il pantheon delle divinità di riferimento, la fedeltà alla consorteria, i torti subiti e vendicati.

Non esistendo una prestabilita relazione consequenziale tra i diversi tatuaggi né una *ratio* “gerarchica” tra aree del corpo e temi e ruoli attribuiti ai differenti disegni è la medesima “massa” di scritture, simboli e raffigurazioni quale affastellato *mélange* segnico a farsi vistosissimo veicolo comunicativo. Potremmo dire, concordemente con quanto sostenuto da Enzo Avitabile, che non è propriamente il singolo tatuaggio ad assumere importanza per il camorrista quanto il “farsi costellare il corpo da punture e incisioni” un po’ dappertutto quale comprovata attestazione dell’altrettanto “corposo” vissuto del tatuato, sorta di “descrizione densa” del suo personale orizzonte culturale. “Per un delinquente – scrive Avitabile – era un vanto, un emblema nobiliare mostrare attraverso un paziente tatuaggio le sue gesta temerarie. Il nome di una donna con due date indicava la casuale di un delitto e l’inizio e la fine dell’espiazione; un S. Giorgio che ammazza un drago: la giustizia (quella della camorra, s’intende, che punisce la violenza), un pugnale con un nome maschile significavano vendetta di un delatore; e potremmo seguitare per un pezzo”<sup>15</sup>. Ogni tessera contribuisce a costituire un mosaico sì polisemico ma che al contempo dettaglia il corredo di pensieri, parole ed opere alle quali l’universo criminale attribuisce specifico valore, un significato complessivo ed al tempo medesimo proprio ed esclusivo. Il corpo tatuato acquisisce senso nella misura in cui ci si dispone a decrittare la dialettica complessivamente attivata da ogni separato disegno. Prendendo in prestito un'affermazione di Jean-François Lyotard ciò suggerisce l’opportunità di rileggere i tatuaggi, “di considerare questi stati del corpo come degli elementi semantici, e di concatenarli gli uni agli altri in una vera e propria sintassi (...) connettiva”<sup>16 17</sup>.

15. Enzo Avitabile, *L'onorata società*, 43-44.

16. Jean-François Lyotard, “La parole, l’instantané”, in *Nascita della fotografia psichiatrica, Cagnetta, Franco, a cura di*. (Venezia: Marsilio, 1981), 18.

17. Si tratta di una “riscrittura” del corpo, tanto fortemente individuale ed anarcoide quanto

Ci pare utile segnalare infine che il tatuaggio, quale pratica socialmente approvata tra i camorristi decretava in parallelo la fama dei tatuatori che a seconda del proprio stile riscuotevano la stima di questo o quel delinquente, ma innanzitutto godevano di uno *status* privilegiato facendosi in qualche modo interpreti confidenziali dei propri clienti e cantori delle loro gesta da “tradurre” sempre attraverso un gioco ora ingenuo ora più fine di dissimulate allegorie ed assonanze. In un contesto maschile infulcrato sull’esercizio della forza fisica, incline ad usar le mani per brandeggiare un’arma, un coltello, una pistola, non era infrequente che il tatuaggio fosse opera di donne apprezzate per il loro tocco delicato, per la maggior eleganza ed il dettaglio del disegno. Essendo ovviamente interne od assai prossime agli ambienti della camorra esigevano talora di tatuare sul petto del proprio uomo figure e scritte che rimandassero al vincolo affettivo accettando a loro volta di tatuarsi iniziali o simboli riconducibili al compagno.

## TRASLUCIDI SPETTACOLARI SPECCHI, TEATRALI ARTISTICI RIVERBERI DELLA CAMORRA

Sin qui abbiamo visto in qual modo la camorra costruisce ed affermasse un’immagine di sé direttamente e personalmente controllata mediante un intrigo ragionato di affermazioni e negazioni, di apparizioni e dissolvimenti.

Si andò determinando, in parallelo, nel tessuto sociale nel quale la cri-

---

rispettosa e conforme alle istanze estetiche e comportamentali della camorra che si afferma in un periodo nel quale l’antropologia fisica, supportata dalle tecniche di misurazione dell’antropometria, sulla scia di similari, precedenti approcci sei e settecenteschi, “divideva il corpo in centinaia di parti” o qualche parte del corpo assumeva “a modulo e unità di misura” in una “tentata matematizzazione del reale”, Claudio Pogliano, “Il cranio e il corpo”, in *Misura d’uomo. Strumenti, teorie e pratiche dell’antropometria e della psicologia sperimentale tra ‘800 e ‘900*, Barsanti, Giulio; Gori-Savellini, Simonetta; Guarnieri, Patrizia; Pogliano, Claudio, a cura di. (Firenze: Giunti, 1986), 62-63; anche l’antropologia criminale seguirà la medesima strada, opponendo all’esplosivo florilegio di disegni, scritte e simboli in cui si sfrangiava l’intricato tatuaggio criminale procedure inverse di sua categorizzazione e normalizzazione, di nuova riduzione in *corpora* “contenitivi” e decifrabili.

minalità napoletana operò una consuetudine ad un’emulazione variamente sublimata delle gesta degli “eroi” della camorra. Il corpo affollato e povero della città nel quale la delinquenza aveva le sue radici più salde ed ataviche produsse da par suo una sorta di variegato ed originale calco della camorra, una sua restituzione “romanzata”, ridondante, ampollosa che si è tradotta e sedimentata in tradizioni iconografiche, teatrali, canore, filmiche di chiara matrice popolare giunte sino ai giorni nostri.

Si attesta un dialogo speculare tra camorra ed *humus* che l’accoglie, che ne protegge o ne subisce l’azione, dove piano della realtà e della sua rappresentazione tendono a sovrapporsi e fondersi.

Essendo Napoli meta obbligata del Grand Tour, tipografie e case editrici napoletane sono aduse da tempo a proporre un’ampia offerta di incisioni, foto e cartoline che riprende, crea ex novo ed ipostatizza una serie di luoghi comuni “iconici” inerente la città. Se per un verso si indugia sulle bellezze paesaggistiche, archeologiche e storico-artistiche, dall’altro si asseconda una stereotipata folklorizzazione degli usi locali: un profluvio di stampe, tempere, fotografie ritrae i mestieri locali, i venditori ambulanti, gli intrattenimenti di piazza. La medesima camorra viene accolta in questa rutilante galleria di “pittoreschi” soggetti ed ambienti partenopei. La cartolina postale porta alla luce e quasi sdogana la criminalità iscrivendola in una cornice di “colorite”, inusitate usanze napoletane. Si gioca soprattutto sull’enfatizzazione di certune costumanze criminose dall’eminente natura “spettacolare”: circolano, quindi, immagini che raffigurano duelli con il coltello, borseggi con astuzia e destrezza, giuramenti di nuovi adepti. La teatralità di codeste scene suggerisce surrettiziamente la traslazione della camorra da una condizione di accollita di criminali ad una sorta di “filodrammatica” che si esibisce in certi suoi “numeri” sì grandguignoleschi ma, forse, alla fin fine, relativamente innocui. All’opposto questi *souvenir* calcano invece l’accento sulla “ferinità”, sulla “primitività” di un “popolino” losco e pericoloso che vive alle spalle del cittadino onesto e del turista.



Comunque sia la camorra, volente o nolente, viene a galla con la parte più esteriore della sua codificata prossemica, che la cartolina a sua volta ricodifica ancora. Ci pare interessante notare in qual modo le immagini in cui una coppia di ragazzini raggira un uomo od in cui due contendenti si sfidano in duello con i coltelli in pugno siano, com'è facilmente ipotizzabile, rappresentate da dei figuranti. Si inscena un crimine alla luce del sole attraverso una scena di genere mentre la vera scena di quel medesimo crimine e con esso di tanti altri rimarrà nell'ombra, sarà individuata lontano da occhi indiscreti: continua dunque il gioco delle velature e dei disvelamenti proprio delle organizzazioni criminali partenopee. La camorra permette che il bozzetto ne dichiari e connoti l'esistenza *coram populo*, rafforzandone l'immagine più esteriore e corrente, dietro la quale, debitamente occultata, ordisce le proprie segrete trame.

A farsi carico di rappresentare "spontaneamente" la camorra è anche e soprattutto un teatro di animazione e di attore, ma pure una canzone che traggono dai protagonisti della camorra e del brigantaggio e dalle loro "imprese" la propria specifica materia.

La camorra va in scena ed ama vedersi rappresentata sui prosceni di un teatro popolare che ne vivifica, trasfigura, idealizza le imprese non percepite come criminose ma compiute per un'amministrazione della giustizia effettuata dal basso, non imposta dall'esterno, da uno Stato e dai suoi organi giudiziari visti come lontani, indifferenti alle esigenze degli strati meno abbienti della popolazione. Il capintrito non è un fuorilegge ma l'unico che possa, con giusta forza e durezza, garantire l'ordine, punire od uccidere il traditore, gestire strategicamente le relazioni con il potere costituito e con la polizia secondo sua coscienza, a vantaggio proprio ma anche del quartiere, della zona della città di cui ha il diretto controllo. Gli impresari dei teatrini inscenano perciò l'agire di chi li "protegge", di chi consente loro di sopravvivere "santificando" il boss locale a scapito dei suoi concorrenti, modificando gli "accadimenti storici" rivisti e corretti in una mescolanza di ruffianeria, adulazione, esagerazioni ed esaltazioni. In platea, non di rado, siede debita-

mente in prima fila, il camorrista compiaciuto di cotanta teatrale riverenza, ma non di rado attento censore della battuta, della strofa, dell'episodio che non gli risulta gradito e di cui esige la soppressione o la modifica. Ad andare inizialmente in scena è una marionetta, o meglio un suo tipo più "combattivo", il "pupo", il cui braccio destro armato con un coltello, con un bastone o con una pistola è comandato non da un filo ma da un'asta metallica per rendere più realistico ed aggressivo il movimento, la pugnalata, la randellata. Si tratta di un teatro di figura già da decenni radicatosi a Napoli ed in diverse altre contrade meridionali che aveva nella materia cavalleresca la sua primigenia fonte di ispirazione per rappresentazioni quotidiane che si articolavano in cicli di due o tre mesi. Con l'avvento della camorra agli eroi dell'epopea carolingia, a Carlo Magno, Orlando, Rinaldo si affiancano e talora si sostituiscono quelli della malavita. Il trapasso dal cavaliere al camorrista avviene "naturalmente" nella misura in cui comune è la modalità di esercitare il potere, familistica e clientelare<sup>18</sup>, identici i modi di minarlo mediante spionaggio, tradimento, agguato, duello, simili le pene, corporali, mutilanti, capitali<sup>19</sup>. Il teatro dei pupi partenopeo crea quindi nuovi cicli che "cantano" le gesta di quei capi della camorra ma pure del brigantaggio che contestualmente, in carne ed ossa, dettano legge nei quartieri di Napoli, nei paesi dell'hinterland, nelle città limitrofe, a cominciare da Salvatore De

18. Alberto Baldi, "Monsters in the limelight: the representation of monstrosity in the puppet theatre of southern Italy", *Revista Sans Soleil – Estudios de la imagen*, Vol. 7 (2015): 72-81.

19. Va segnalato che questa similarità di indole era avocata dai camorristi nei soprannomi che chiamavano in causa il mondo dei cavalieri, soprannomi che essi medesimi si davano o che ricevevano a furor di popolo dai loro protetti. Come ebbe a notare Ferdinando Russo "il tale, ammonito e pregiudicato, (...) diventa l'idolo di un quartiere. Il tal altro, affiliato, poniamo alla vasta setta della Camorra, si ribella al capo (...) ed in (...) duello al pugnale, pericolosissimo, l'uccide; è dichiarato camorrista lui; e subito (...) sorgono i soprannomi: (...) Ferrà, furbo e mellifluido; Gano 'e Maganza, losco, traditore (...); Sansone, di forza erculeo e tanti e tanti altri ancora", Ferdinando Russo, *O cantastorie. Gano 'e Maganza – Rinaldo – A vittoria d'Orlando – E reale e Francia* (Napoli: Bideri, 1964), 77. Similmente ragazzini in odore di camorra, piccoli e precoci delinquenti, venivano comunemente definiti "palatini", ovvero paladini per il loro coraggio e la loro sfacciata intraprendenza.

Crescenzo, Cipriano Della Gala, Ciccio Cappuccio<sup>20</sup>. Al pari dei paladini anche il camorrista viene reinterpretato sui prosceni dei teatri di animazione secondo certuni stilemi codificati che ne sottolineano una presenza scenica affine al rango di tutto rispetto. Desumendo dal guappo una certa vistosa ricercatezza nel vestire a cui il camorrista, come detto in precedenza, non era, nella realtà, particolarmente incline, il fantoccio che impersona il capinrito o suoi luogotenenti deve rendersi chiaramente riconoscibile per farsi “personaggio”, anzi, meglio, protagonista indiscutibile e subito distinguibile agli occhi di un pubblico che ne reclama una presenza scenica e quindi un’identità ben definita, “importante”, stereotipata. La giacca scura, anonima che il camorrista è solito indossare nella quotidianità si tramuta in un completo talora in fantasia ma soprattutto arricchito di appariscenti orlature e di spessi colli in pelliccia; altrettanto evidenti sono le abbottonature con alamari ed i copricapi, dei singolari e massicci colbacchi anch’essi in pelliccia talora ravvivati da una fettuccia dorata, argentata, rossa. Non mancano camicie, panciotti, cravatte e soprattutto fasce addominali sgarigianti, queste ultime, in raso o velluto, autentico stigma del camorrista in guisa di pupo. Baffoni e basette sottolineano volti dai lineamenti decisi, marcati, forti. Riteniamo di poter dire che sui palcoscenici di questi teatrini il camorrista può e deve uscire dall’anonimato, ha l’opportunità di fare a meno di quella vistosità prudentemente criptata della quale abbiamo già parlato per dichiararsi e rifulgere infine in tutta la sua corrusca, plateale, spiatellata, minacciosa evidenza. Il camorrista acquisisce così dal suo *alter ego* in forma di pupo i connotati ma soprattutto i crismi di una fisionomia definita, celebrativa ed assolutamente evidente.

20. Ciccio Cappuccio definito “il signorino” per i suoi modi garbati e, appunto, signorili, ma pure il “Re di Napoli” quale monarca assoluto della città che “governò” nella seconda metà dell’Ottocento ha in sé le “doti” che già erano state della corte di Carlo Magno e di ogni governo feudale sospeso tra amabilità e cavalleria e spietatezza e crudeltà. “L’uomo era fatto così: un miscuglio di qualità ottime e pessime, un impasto di ferocia e di dolcezza, autoritario (...) e rispettoso”, Guglielmo Ferrero; Scipio Sighele, “I funerali del re di Napoli”, in *Storie nere di fine secolo. La mala Italia*, Ernesto Ferrero, a cura di. (Milano: Rizzoli, 1973): 87.

Sarà poi il teatro di attore a farsi carico dai primi decenni del Novecento in poi di duettare ancora con la camorra attraverso spettacoli, sospesi tra la commedia e la tragedia, ove si narreranno vicende più o meno limitrofe a quelle effettive della criminalità partenopea. In seno ad atmosfere cupe si andrà articolando un modulo narrativo imperniato su un’ingiustizia, un tradimento da vendicare per ripristinare l’ordine prestabilito. A farsi ago della bilancia, amministratore di una legge non scritta ma universalmente condivisa nel quartiere, da distribuire con “legittima”, “giusta” dose di violenza sarà un “guappo” amato dalla gente, un guappo “buono”, difensore dei perseguitati e dei poveri, di giovani donne insidiate ed anziane, indifese madri. Sovente questi drammi saranno ispirati dalla canzone napoletana, da quel suo filone che attingerà alle storie di malavita per raccontare le vicissitudini di oppressi e di oppressori tutte interne al proletariato urbano e suburbano, ad un contesto dove lo stato, le sue leggi e le figure istituzionali preposte alla di loro osservanza rimangono sullo sfondo, in una zona grigia, assente, inerte, distante. La canzone fornisce dunque materia al teatro e questo, a sua volta, in certi casi, anche al cinema: il testo poetico e cantato si sdoppia dipanandosi ed articolandosi in una sceneggiatura ma pure costituendosi quale commento musicale dello spettacolo<sup>21</sup>.

Nasce un genere con un suo nome proprio e distintivo: la “sceneggiata”. Mentre la camorra continua ad impinguare, mutare e diversificare i suoi traffici nell’oscurità, la sceneggiata ne enfatizza, spettacolarizza e

21. Citiamo qui una serie di canzoni che hanno fornito titolo e materia ad altrettante sceneggiate dove la prima data indica la stesura della canzone e la seconda il testo teatrale ricavato: “Guapparia” di E.L. Murolo, G. Di Maio, V. De Crescenzo, 1914-1925; “Carcere” di E.L. Murolo 1933-1934; “Guappo songh’io [Lo sono un guappo]” di E.L. Murolo, V. Vitale, E. Cannio, 1934-1935; “L’urdema guapparia [L’ultima guapparia]” di G. Pisano, 1945-1946; “Carcerato” di V. Vitale, E.L. Murolo, G. Di Maio, 1949-1950; “Pecché sto carcerato [Perché sono in carcere]” di E. Vitale, A. e B. Vinci, I. Landi, A. Amato, 1964-1965; “A camorra [La camorra]” di E. Cannio, 1971-1972; “O criminale [Il criminale]” di V. De Crescenzo, M. Merola, 1971-1973, “Calibro 9” di E. Cannio, P. Mauro, 1972-1973; “O sgarro [L’offesa]” di V. De Crescenzo, M. Merola, 1971-1977, Luciano Villeveille Bideri, “Repertorio cronologico delle sceneggiate di maggior successo”, in *Sceneggiata. Rappresentazioni di un genere popolare*, Pasquale Scialo, a cura di. (Napoli: Guida, s.d.), 203-218.

ribadisce i presupposti valoriali sdoganandone la presunta liceità dell'etica di base. Un'etica che necessita di un'epica che la celebri e la consacri. L'attore si occupa di accendere i riflettori su un consesso sì criminale ma in cui si muovono personaggi che rivendicando il diritto ad esercitare una propria giustizia in nome di un onore, di una "equità" da affidare al pugnale od alla pistola, attraverso un epico, tragico, giustizialista duello riparatore. Sceneggiata come cassa di risonanza dalla vivida acustica, come luminoso proiettore che più o meno surrettiziamente intende porre in debito, rischiarante risalto la "filosofia" del camorrista, del capo criminale "buono" e "giusto" come anche altrettanto duro e senza pietà alcuna nel raddrizzare torti, nel vendicare offese e tradimenti<sup>22</sup>. "Quando l'ordine a fine spettacolo si ricompone – nota Goffredo Fofi - con il cattivo punito e il buono premiato, la malafemmina punita e la brava ragazza premiata sia pure a scapito di qualche lutto sacrificale, si tratta di un ordine tanto tranquillizzante quanto inquietante perché la settimana dopo si assisterà a un'altra storia di pene e di speranze, di conflitto tra bene e male che riprodurrà (...) gli stessi dilemmi e la stessa insicurezza. Come un respiro di malattia-salute, delitto-castigo, dolore-gioia, ombra-luce e di una menzogna che si fa verità, di una verità che si nasconde nella menzogna: l'eterna menzogna della vittoria del bene"<sup>23</sup>. Si perpetua dunque la già ricordata dinamica delle emersioni e delle immersioni dalla quale la malavita partenopea trae alimento, pianta radici e si accredita nel contesto sociale in cui

opera. In questo caso agisce per interposta persona, sfruttando la ribalta che la sceneggiata ad essa offre gratuitamente, "spassionatamente".

## LUCENTI, CINEMATOGRAFICHE FIGURAZIONI DI LIMACCIOSE, AMBIGUE, OSCURE VICENDE CRIMINALI

Come ricordato anche il cinema tradurrà in pellicola alcune sceneggiate<sup>24</sup> per poi generare un filone che ulteriormente enfatizzerà la figura del guappo buono e risoluto destinato a muoversi sulla sottile ambigua, chiaroscurale linea di confine tra camorra criminale e spietata da un lato ed organi di polizia talora corrotti dall'altro. Si tratta di pellicole che a partire dalla fine degli anni Quaranta del Novecento, dall'immediato secondo dopoguerra, ebbero principalmente in Napoli il loro set ed il loro pubblico. Si va articolando il genere "film-sceneggiata" che ancora una volta prende le mosse da una canzone e che inizialmente si tinge di toni prevalentemente melodrammatici. Di lì a poco, già negli anni Cinquanta, questi film a diffusione pressoché limitata e regionale, estremamente graditi al pubblico napoletano di estrazione eminentemente popolare, si fanno più violenti, richiamandosi già nei titoli a storie di criminalità come "Ergastolo" del 1952, "Ballata tragica" del 1955, "Onore e sangue" del 1957. Anticipano essi una successiva sterzata compiuta dal genere tra gli anni Settanta e Novanta quando il termine "sceneggiata di malavita" denota al contempo una produzione teatrale e cinematografica esplicitamente incentrata su storie il cui tessuto connettivo è costituito dalla criminalità<sup>25</sup>. Criminalità che tradizionalmente non

22. Riportiamo uno scambio di battute tra due innamorati dal copione della sceneggiata del 1963 "Malufiglio" [Cattivo figlio], in tre atti "comici-drammatici-musicali" di Vincenzo Vitale tratti dalla canzone omonima di A. Chiarazzo ed R. Matassa, quale esempio del tenore "malavitoso" dei dialoghi in tali spettacoli. "Peppenella – Vicino a me ci vuole un uomo che si sappia far rispettare e che sappia farmi rispettare...e tu... Geretiello - E io non valgo niente... Peppenella – Come lo sai? Mio nonno fu condannato all'ergastolo. Mio padre è morto in carcere...mio fratello è nel carcere di Poggioreale...e tu... Geretiello – Ed io devo diventare un brigante, ho capito. Peppenella – Sai dare due, tre coltellate? Sai sparare setto, otto colpi di pistola? Sai uccidere un paio di persone?...No?...Non fai per me...", Pasquale Scialò (a cura di), *Sceneggiata. Rappresentazioni di un genere popolare* (Napoli: Guida, s.d.), 259.

23. Goffredo Fofi, "Dalla platea", in *Sceneggiata. Rappresentazioni di un genere popolare, in Scialò, Pasquale, a cura di*. (Napoli: Guida, s.d.): 14.

24. L'emigrazione italiana verso gli Stati Uniti esportò anche la criminalità e con essa la sceneggiata i cui toni si faranno peraltro più aspri: certuni spettacoli si apriranno di prammatica con una sparatoria, pistole e mitra manderanno in soffitti i coltelli, le pene in cui incapperanno gli antagonisti non saranno tanto l'ergastolo ma la condanna a morte sulla sedia elettrica. Il genere andò consolidandosi tra la fine degli anni Venti e l'inizio dei Trenta del Novecento come testimoniato da alcune incisioni discografiche di quell'epoca de La voce del padrone e della Columbia; Paquito Del Bosco, "Avventure di canzoni in palcoscenico", in *Sceneggiata. Rappresentazioni di un genere popolare, Scialò, Pasquale, a cura di*. (Napoli: Guida, s.d.), 134-136.

25. Vale la pena di ricordare che in questa concatenazione di generi rientra in campo anche il

si limita a vedersi soltanto “proiettata” nella finzione scenica. Accade talora che qualche “mammasantissima”, personaggio ai vertici delle consorterie criminali campane, reciti sé stesso come avviene nella pellicola “Madunnella” del 1947 dove “uno dei protagonisti era un celebre mammasantissima che prestò gratis la sua faccia tosta, in omaggio ad Amoroso”<sup>26</sup>, regista di “film-sceneggiata” a cavallo degli anni Cinquanta apprezzatissimo, evidentemente, non solo dal pubblico ma pure dalla malavita, esattamente come era avvenuto nel passato, nel teatro di pupi.

Amati protagonisti del cinema che attinge all’universo culturale e valoriale della camorra furono, in piena concordanza con le origini musicali e teatrali del genere, cantanti napoletani come Pino Mauro, Mario Da Vinci, Mario Merola che non esiteranno a passare dai palcoscenici ai set e viceversa<sup>27</sup>. Merola in particolar modo si farà interprete tra gli anni Settanta ed Ottanta in modo particolare di pellicole dai titoli più che espliciti tra i quali “Napoli Palermo New York - il triangolo della camorra”, “Da Corleone a Brooklyn”, “Napoli...serenata calibro 9”, “Guapparia”, “L’ultimo guappo”, “Carcerato”, “Sbirro la tua legge è lenta la mia no”, “Sgarro alla camorra”. Si deve sottolineare che Merola, sovente associato alla figura del guappo

---

teatro di figura: il pupo, giunto oramai all’ultima sua stagione, al suo epilogo artistico tenta nuovamente la carta dei cicli di camorra, accorciati nella durata e non infrequentemente sostituiti dall’allestimento di sceneggiata tra le più in voga in un periodo compreso tra gli anni Quaranta e Sessanta del Novecento. I fantocci replicano le vicende dei teatri di attore accompagnati dalle canzoni incise su dischi e suonate da un grammofoono nascosto dietro le quinte.

26. Mario Franco, “Il film-sceneggiata”, in *Sceneggiata. Rappresentazioni di un genere popolare*, Scialò, Pasquale, a cura di. (Napoli: Guida, s.d.): 161.

27. Un esempio delle contiguità e delle aderenze tra sceneggiata cinematografica, canora e teatrale e universo malavitoso ci viene da una testimonianza resaci da una regista televisiva che, contattata per una intervista da un conosciuto cantante napoletano, interprete acclamato di famose sceneggiate, raggiunse l’artista nella sua dimora. Qui ebbe ella modo di constatare la presenza di un antico teatrino di pupi con una rassegna di personaggi della camorra ottocentesca schierati l’uno accanto all’altro sul proscenio. Si trattava di un allestimento per così dire “stabile”, di un elemento dell’arredo dell’abitazione che mentre rifletteva la passione del cantante per l’antiquariato ne evidenziava al tempo medesimo l’indiscutibile “simpatia” per quel mondo di guappi che egli celebrava nelle sue esibizioni teatrali e cinematografiche non solo per mestiere ma per vocazione.

buono, con un suo codice d’onore, rivestì pure i panni di eroi negativi senza che la sua fama ed il suo consenso da parte del pubblico napoletano venissero meno. Come dire che il sottile distinguo in base al quale la sceneggiata aveva generalmente cura di mettere in buona luce pur sempre un criminale ma contraddistinto da una sua “etica” di comportamento in qualche modo “equanime” viene talvolta ignorato dal film di malavita e dalla medesima sceneggiata che ne è scaturigine ma parimenti dagli spettatori il cui indice di gradimento palesa dunque ampie “tolleranze”. Tali “generosi” margini divengono significativa dimostrazione di un’indubbia apertura, di una estesa accettazione delle logiche camorristiche, dunque anche al di fuori degli originari distinguo dell’antica sceneggiata.

Riprendendo ora il discorso sulla comunicazione simbolica così come si è andata caratterizzando in seno alla camorra ed in rapporto al più vasto tessuto sociale in cui si espresse e si esprime, quella dinamica da noi definita come “chiaroscurale” sembra nel film-sceneggiata virare a maggiore smaccata, arrogante esplicitezza. Da un verso questa oramai “impudica” celebrazione della malavita partenopea si spiega con un cinismo ed una crudeltà che una camorra ancora fortemente collegata ai suoi territori ma al tempo medesimo inserita in cartelli e relazioni malavitose internazionali non ha timore di rendere visibile, di rimarcare sfrontatamente quale esplicito segno della sua risolutezza, della sua forza e del suo potere “internazionale”. Dall’altro tale smaccata, oscena vistosità gode del sostegno non più e non solo della canzone ma di canali di comunicazione ben più “spettacolari” e penetranti, capaci di serializzare e ribadire in profondità un diffuso *habitus* che oramai contempla le logiche e l’agire della camorra come una “caratteristica” endemica di Napoli e di molte altre aree del territorio nazionale, dal sud al nord. Accade così che i manifesti che pubblicizzano i film di malavita possano ostentare un repertorio iconico costituito da simboli decisamente inequivocabili nella loro manifesta natura prima denotativa e poi allusiva, arcaica e contemporanea: armi brandeggiate in primo piano, pistole e mitragliette soprattutto, più raramente coltelli, sbarre di carceri, inchini deferenti, osse-

quiosi baciamano ed abbracci tra padrini, piatti di una bilancia, l'uno con un codice e l'altro con una pistola, ove l'arma pesa inequivocabilmente di più, frequenti scene di aggressioni e di morti ammazzati. Comune denominatore il sangue che imbratta camicie, volti, mani, "supremo regolatore della quotidianità - scrive Luigi Maria Lombardi Satriani che - introduce al potere, richiama il potere, è potere"<sup>28</sup>, nel nostro caso esplicitando senza perifrasi tramite quali vie estreme la camorra è disposta a suggellare e siglare le sue azioni, a rivendicare la sua supremazia.

Le ottocentesche modalità attraverso le quali da un lato la camorra veniva "dipinta" in volumi su usi e costumi, incisioni e cartoline e dall'altro essa stessa si dotava di una propria "segnaletica" convenzionale, modalità sì aggressive ma stemperate dalla natura bozzettistica o dagli sfuggenti, criptati segni di una comunicazione codificata e secretata, sbiadiscono di fronte al tratto fortemente esplicito, "splatter", manifestamente "sanguigno", anzi, sanguinolento del cinema-sceneggiata e della sua pubblicità. A rimanere talora ondivaga è semmai la relazione tra il protagonista e la legge quest'ultima ora incorruttibile, ora disposta a mediazioni, ora corrompibile, ora ingiusta, ora traditrice e vendicativa. Ciò detto la dimensione criminale non si trincerava più dietro l'allusione, dietro una sua rappresentazione romantica, romanzata e folkloristica, per certi versi ammorbida da una senziante "iconoclastia" che secreta e smussa il segno, ma si dichiara e si afferma rendendo del tutto palesi le "insegne" del suo potere, le stimate più esteriori che immediatamente rimandano alle "fondamenta" della cultura camorristica.

Attraverso la gran cassa di queste forme artistiche inizialmente popolari ma poi transitate nei circuiti nazionali, in cui, ad esempio, vengono diffusi diversi dei menzionati film di Merola, la delinquenza napoletana ha potuto ribadire, rinverdire ed aggiornare i suoi fasti alla storia del momento che diviene subito metastoria nella dinamica di continui rimandi tra realtà associata e sua rappresentazione, traslando e riorganizzandosi sul piano

di una narrazione mitica assai utile nell'attuare e perpetuare una strategia del consenso palpitante e partecipe, omertosa e sottomessa mediante una feconda e sempre attiva rielaborazione del proprio corredo segnico tanto criptato quanto aggressivamente manifesto, tanto antico quanto attualizzato, sia dentro che anche ben al di là dei tradizionali ristretti confini cittadini e campani.

## BIBLIOGRAFIA

- Avitabile, Enzo. *L'onorata società. Riti, costumi e gesta della camorra*. Napoli: Regina, 1972.
- Baldi, Alberto. "Monsters in the limelight: the representation of monstrosity in the puppet theatre of southern Italy". *Revista Sans Soleil – Estudios de la imagen*, Vol. 7 (2015): 72-81.
- Barsanti, Giulio; Gori-Savellini, Simonetta; Guarnieri, Patrizia; Pogliano, Claudio (a cura di). *Misura d'uomo. Strumenti, teorie e pratiche dell'antropometria e della psicologia sperimentale tra '800 e '900*. Firenze: Giunti, 1986.
- Cagnetta, Franco (a cura di). *Nascita della fotografia psichiatrica*. Venezia: Marsilio, 1981.
- Cimmino, Carmine. *I briganti del Vesuvio. La guerra di V. Barone e di A. Cozzolino Pilone. La società vesuviana nel «teatro» dell'ordine postunitario. I «galantuomini» e l'«infima plebe», i briganti e i camorristi (1860-1871)*. Napoli: Erasmus, s.d.
- Cossovich, Enrico. "Il maestro di bottega ed il guappo in abito da festa", in De Bourcard, Francesco (a cura di). *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti*. Napoli: Nobile, 1853, vol. I: 15-20.
- Dalbono, Carlo Tito. "Il camorrista e la camorra", in De Bourcard, Francesco (a cura di). *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti*. Napoli: Nobile, 1853, vol. II: 215-236.
- De Blasio, Abele. *Usi e costumi dei camorristi*. Napoli: Pierro, 1897.

28. Luigi Maria Lombardi Satriani, *De sanguine* (Roma: Meltemi, 2000), 53.

- De Blasio, Abele. *Il tatuaggio*. Napoli: Priore, 1905.
- De Blasio, Abele. *La malavita a Napoli. Ricerche di Sociologia Criminale*. Napoli: Priore, 1905.
- De Bourcard, Francesco (a cura di). *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti*. Napoli: Nobile, voll. II, 1853.
- Del Bosco, Paquito. “Avventure di canzoni in palcoscenico”, in Scialò, Pasquale (a cura di). *Sceneggiata. Rappresentazioni di un genere popolare*. Napoli: Guida, s.d.: 113-137.
- De Cosa, Eugenio. *Mala Vita e Pubblica Sicurezza*. Napoli: Bideri, 1908.
- Ferrero, Ernesto (a cura di). *Storie nere di fine secolo. La mala Italia*. Milano: Rizzoli, 1973.
- Ferrero, Guglielmo; Sighele, Scipio. “I funerali del re di Napoli”, in Ferrero, Ernesto (a cura di). *Storie nere di fine secolo. La mala Italia*. Milano: Rizzoli, 1973: 81-89.
- Florio, Monica. *Il guappo nella storia, nell'arte, nel costume*. Napoli: Kairòs, 2004.
- Fofi, Goffredo. “Dalla platea”, in Scialò, Pasquale (a cura di). *Sceneggiata. Rappresentazioni di un genere popolare*. Napoli: Guida, s.d.: 11-24.
- Franco, Mario. “Il film-sceneggiata”, in Scialò, Pasquale (a cura di). *Sceneggiata. Rappresentazioni di un genere popolare*. Napoli: Guida, s.d.: 157-190.
- Lombroso, Cesare. “Prefazione”, in De Blasio, Abele. *Usi e costumi dei camorristi*. Napoli: Pierro, 1897: XI-XII.
- Lombardi Satriani, Luigi Maria. *De sanguine*. Roma: Meltemi, 2000.
- Lytard, Jean-François. “La parole, l'istantané”, in Cagnetta, Franco (a cura di). *Nascita della fotografia psichiatrica*. Venezia: Marsilio, 1981: 15-19.
- Macry, Paolo. *I giochi dell'incertezza. Napoli nell'Ottocento*. Napoli: L'ancora del mediterraneo, 2002.
- Paliotti, Vittorio. *Storia della camorra dal Cinquecento ai nostri giorni*. Roma: Newton & Compton, 2002.
- Pogliano, Claudio. “Il cranio e il corpo”, in Barsanti, Giulio; Gori-Savellini, Simonetta; Guarnieri, Patrizia; Pogliano, Claudio (a cura di). *Misura d'uomo. Strumenti, teorie e pratiche dell'antropometria e della psicologia sperimentale tra '800 e '900*. Firenze: Giunti, 1986: 50-73.
- Russo, Ferdinando. *O cantastorie. Gano 'e Maganza – Rinaldo – A vittoria d'Orlando – E riale 'e Francia*. Napoli: Bideri, 1964.
- Russo, Ferdinando. *La camorra*. Napoli: Il Mattino – Prismi, 1996.
- Scialò, Pasquale (a cura di). *Sceneggiata. Rappresentazioni di un genere popolare*. Napoli: Guida, s.d.
- Villevieille Bideri, Luciano. “Repertorio cronologico delle sceneggiate di maggior successo”, in Scialò, Pasquale (a cura di). *Sceneggiata. Rappresentazioni di un genere popolare*. Napoli: Guida, s.d.: 191-219.
- Zuccarelli, Angelo. “I malviventi a Napoli. Note di diagnostica e terapia della delinquenza”, estratto dalla rivista *L'Anomalo*, Napoli, Jovene, 1908.

## IMMAGINI

1. Giovane camorrista che ostenta un coltello serrato nella destra: per l'esibizione della lama è possibile che si tratti di un "picciuotto di sgarro", figura alla base della gerarchia delinquenziale ma autorizzato e comandato ad effettuare aggressioni e sfregi, dunque a vendicare offese e tradimenti.

All'altezza del petto si nota lo scapolare, ovvero un sacchetto di stoffa o più semplicemente un rettangolo di tessuto con l'immagine della divinità alla quale è devoto. Lo scapolare aveva alle volte il colore del manto del santo a cui il malvivente era particolarmente fedele, verde su cornice gialla per S. Anna, verde su rosso per S. Lucia, bianco su nero per S. Vincenzo, marrone su bianco per la Madonna del Carmine, giallo su rosso per S. Giuseppe. Alle "paranze", ai gruppi talora facenti capo ai quartieri in cui si dividevano i camorristi se ne aggiungevano di ulteriori e trasversali legati alla specifica devozione a questo o quel santo. (Soggetto ed autore della foto anonimi).



2. Tra le foto di genere da vendere come souvenir ve ne erano diverse che indugiavano sulle condizioni di miseria e sul degrado di Napoli. Qui compaiono alcuni ragazzi definiti in modo dispregiativo "pezzenti" perché ridotti a vivere per strada, messi in posa dal fotografo Achille Mauri: si noti, al centro, l'esibizione di un'aggressione mediante una "sprocchia", una finta lama in legno, usata quale arma per allenarsi nei duelli, puntata al collo di un giovanetto tenuto fermo per i capelli. Combattività, prepotenza, coraggio, cinismo erano requisiti indispensabili per fare carriera nella malavita napoletana. I "pezzenti" rappresentavano una vera piaga sociale definiti come "avanzi di galera e di bordello, (...) avvezzi nella loro gioventù a procurarsi il pane quotidiano non coll'onorato sudore della fronte, ma col furto, colla camorra e colla vendita dei loro impuri amori" (De Blasio A., 1905 b: 65).



4. Altra foto bozzettistica, questa volta di Giorgio Sommer, che stigmatizza un episodio di borseggio da parte di due “scugnizzi”, ragazzini abituati a vivere di espedienti, di piccoli furti nonché baccino “privilegiato” a cui la camorra attingeva per impinguare le proprie fila ed assicurarsi un’estesa manovalanza. Mentre uno dei giovani chiede l’elemosina al passante distraendolo, un altro inizia ad estrarre

dalla tasca del malcapitato quanto in essa contenuto. Se foto come queste stigmatizzano una visione negativa se non ferina della città, utile però al fotografo per farne dei bozzetti sui quali lucrare, è indubbio che l’etnocentrismo di siffatte rappresentazioni si alimenta di una realtà urbana ove la camorra ed il più ampio sostrato di miseria e microcriminalità erano un dato di fatto.

5. Da raffigurazioni di una ancora generica violenza giovanile qui si passa alla “zumpata” ovvero ad un assalto, ad un duello al coltello, rito tipico tra i camorristi per risolvere in modo violento ma regolamentato dei dissidi e delle offese. La zumpata era una delle espressioni più evidenti dell’intenzione della camorra di dirimere le questioni interne secondo proprie prassi. Il duello doveva inoltre godere di una sua teatrale visibilità ed era spesso effettuato sotto gli occhi di tutti. Emblema dell’identità camorristica ottocentesca è dunque il duello quale pratica “onorevole” dalla quale non ci si doveva e non ci si poteva sottrarre. Anch’essa diviene materia per dei bozzetti: il fotografo Caggiano la inscena e l’editore Ragozino la stampa associandola ad un sonetto di un noto poeta napoletano, Ferdinando Russo, che più volte aveva “cantato” e descritto costumi ed ambienti malavitosi partenopei. Il poeta riporta battute ed invettive dei due duellanti con la strofa conclusiva e sferzante di uno dei due contendenti che così recita: “ti devo solo svergognare: questo tuo sangue su questo coltello ha il sapore di quello di una carogna”.







6. Da un disegno di Mattei, l'incisore Cucinotta realizza questa stampa che raffigura un gruppo di camorristi avendo cura di sottolineare, quasi di caricaturizzarne, gli aspetti più esteriori che meglio possono rendere riconoscibili questi criminali. Sembrano in procinto di una rissa, di un regolamento di conti. Avanzano caracollando, si spingono, si guardano in cagnesco ma soprattutto mettono mano ai propri lunghi coltelli: i lineamenti appaiono grossolani, le espressioni sono ringhiose, grifagne (De Bourcard F. (a cura di), 1853).



7. Un disegno di Palizzi come pure la susseguente incisione di Martorana offrono una rappresentazione del guappo, alter ego "ripulito" del più fosco camorrista, in tutto il suo piglio guascone e sbruffone, un po' fatuo e "dandy", appoggiato al suo bastone da passeggiata e con il sigaro tra le labbra (De Bourcard F. (a cura di), 1853).

8. Un pupo impiegato nelle storie di camorra con il suo costume vistoso e pacchiano in una tipica posa di ascolto o di dialogo che ostenta sicurezza delle proprie argomentazioni e dei propri mezzi: si notino le similarità con la postura del guappo disegnato da Palizzi (pupo della compagnia Perna – archivio fotografico sul teatro di animazione del MAM - Museo antropologico multimediale dell'Università degli Studi di Napoli Federico II).



31 – 39 Una serie di locandine che pubblicizzano altrettanti film dedotti da sceneggiature di successo nei teatri popolari napoletani: eloquenti sono i *topoi* già cari alla camorra ottocentesca quali segni inequivocabili di un contropotere forte, cinico, smargiasso che transitano con ancora maggiore ed esplicita evidenza nei cosiddetti “film-sceneggiatura”: pistole ed armi da fuoco, duelli, aggressioni, carceri, inchini ed abbracci tra boss. Ancora una volta la camorra mentre persegue le sue criminali finalità

nella penombra, si compiace che nei contesti sociali ad essa limitrofi si sviluppino e si coltivino sue immagini vincenti e positive, ampiamente esplicitate ed enfatizzate, sotto gli occhi di tutti.





**n'ommo  
d'onore**

