

Rivalità e contesa: la “zumpata” nel cinema muto napoletano

Angela Maria Fornaro

Nel 1891 Matilde Serao pubblica il romanzo *Il paese di cuccagna*¹; uno dei capitoli del testo, *L'osteria di Babbasone* porta come sottotitolo *Il dichiarazione*, termine col quale nella cultura partenopea tra Ottocento e Novecento si indica il duello nella formula rusticana, plebea. Attraverso lo sguardo della giovane e povera Carmela, Serao ci mostra lo scontro tra due gruppi di giovanotti in aperta campagna nella zona di Capodimonte. La ragione del dichiarazione è una donna, contesa dai capigruppo di entrambe le fazioni.

Nel racconto emergono lentamente i tratti caratteristici della sfida armata tra guappi che, come vedremo, si distingue dal duello tradizionale per un assetto originale e indipendente, di cui si trova traccia anche nel teatro e nel cinema muto partenopeo.

Scopo di questo intervento è identificare i possibili elementi di contatto o di diversità tra il duello cavalleresco e la sua versione popolare. Definire cioè i soggetti, le motivazioni, le modalità che lo scontro tra rivali mette in campo nella cultura partenopea ottocentesca a partire dall'analisi di produzioni culturali di origine diversa: dalla poesia alla saggistica, dalla canzone alla sceneggiata teatrale e cinematografica.

Nella sua accezione più generica, il duello viene definito una pratica per regolare conflitti privati, volta a ristabilire l'onore e la rispettabilità di un individuo compromessi da un evento critico. Generalmente il duello prescinde dalla giustizia pubblica e si appella alle leggi sociali e morali delineate dal contesto socioculturale di appartenenza, per il quale non costituisce infatti azione illegittima².

¹ *Il paese di cuccagna* appare a puntate sul «Corriere di Napoli» (1889-1891), viene poi pubblicato da Fratelli Treves di Milano nel 1891.

² IRENE GAMBACORTI, GABRIELE PAOLINI, *Scontri di carta e di spada. Il duello nell'Italia unita tra storia e letteratura*, Pisa, Pacini, 2019, p. 7.

La radice del termine latino *honor, honos* (onore) coincide con quella di *hone-s-tus* (onesto)³, creando tra questi una certa sovrapposizione di senso; sovrapposizione stabilita da una convenzione condivisa, poiché i concetti di onore e di onestà sono strettamente connessi ai valori della comunità e agli equilibri sociali regolati da relazioni tra pubblico e privato.

Nella cultura suburbana partenopea, ad esempio, osservando il testo della celebre canzone *'A legge* di E.A. Mario e Pacifico Vento, persino un'azione violenta come l'omicidio passionale premeditato può vantare, davanti alla legge, presupposti di onestà⁴.

Il testo riporta il drammatico sfogo di un uomo tradito dalla sua donna mentre si trova in carcere. L'assassino si rivolge in prima persona alle forze dell'ordine presenti sul luogo del delitto dichiarando di aver ucciso la donna per "legittima difesa", costretto a difendere il suo onore e la sua stessa vita («E' stato pe' legittima difesa ca ll'aggi'accisa, o essa o murev'i'!»):

Tu, giudice,
mm'accuse e mme cundanne,
ma tu, accusí, nun rappresiente 'a legge.
Gente cchiù peggìa ll'hè mannata a libertà,
pènzace tu.
Tu à casa mm'hè 'a manná
si 'a legge è legge.

[Tu, giudice,
mi accusi e mi condanni,
ma tu, cosí, non rappresenti la legge.
A gente peggiore hai concesso la libertà,
pensaci tu.
Tu mi devi far tornare a casa
se la legge è legge.]

Nel componimento di E. A. Mario si riconosce «una sorta di legittimazione dell'illegalità [...] l'unico sbocco inevitabile di una storia, in accordo con il sistema di valori subculturali di quella parte deviante della plebe»⁶. La canzo-

³ Dizionario Etimologico online, <https://www.etimo.it/?term=onore>.

⁴ Secondo la tradizione del teatro popolare della sceneggiata anche la canzone *'A legge* del 1919 subisce un adattamento teatrale nel 1922 da Oscar Di Maio per la compagnia Cafiero-Fumo e, già nel 1920, rielaborato per il cinema, insieme alla canzone *'O festino* di E.A. Mario, dalla Dora Film di Elvira Notari, riscuotendo a Napoli un grande successo. Cfr. LUCIANO VILLEVIEILLE BIDERI, *Cronologia delle canzoni*, in *La Sceneggiata. Rappresentazioni di un genere popolare*, a cura di Pasquale Scialò, Napoli, Guida Editore, 2002, p. 213; STEFANO MASI, *Il cinema muto napoletano*, in *Il mare, la luna, i coltelli. Per una storia del cinema muto napoletano*, a cura di Stefano Masi e Mario Franco, Napoli, Tullio Pironti, 1988, p. 76.

⁵ Con l'art. 587 del Codice penale in Italia fino al 1981 veniva riconosciuto il "delitto d'onore", per il quale si prevedeva uno sconto della pena giustificato per il nobile fine di difendere l'onore in caso di adulterio.

⁶ PASQUALE SCIALÒ, *La canzone è teatro*, in *La Sceneggiata*, cit., p. 68.



Foto 1 'A zumpata (cartolina con versi di Ferdinando Russo)

ne, come il teatro e, a seguire, il cinema, rimandano i tratti specifici di una parte della popolazione napoletana che in queste forme artistiche si identifica, riconoscendo in esse anche un'implicita forma di approvazione.

Negli stessi anni, a Napoli letterati e poeti si interessano alle dinamiche interne della vita del sottoproletariato: Ferdinando Russo, tra i tanti, è particolarmente attento al mondo della malavita. Sono suoi i versi che accompagnano le cartoline illustrate d'inizio Novecento raccolte in un volume di recente pubblicazione⁷, dove, tra le varie, vi è una illustrazione fotografica della sfida a coltello tra guappi, accompagnata dal dialogo in vernacolo tra i due contendenti sotto il titolo di 'A zumpata [Foto 1].

La composizione dialettale di Ferdinando Russo rende in poche battute tutta la tensione emotiva e fisica della sfida⁸:

– M'aggia vèvere 'o sango, t'aggio ditto!...
 T'aggio pugnuto ancora, Pascariè!...
 – Mannaggia chi... – Va buono, statte zitto!...
 Embè, mo te fai pure mantènè?...
 Comm'è! Nfaccia 'a zumpata so' cuscritto,

⁷ Le cartoline sono raccolte in ELIO SERINO, *Ferdinando Russo. Folklore e personaggi napoletani*, Napoli, Alessandro Polidoro Editore, 2015.

⁸ Per la descrizione dettagliata delle tipologie di combattimenti si veda CARLO D'ADDOSIO, *Il duello dei camorristi*, Napoli, Luigi Pierro Editore, 1893.

e già tre vote t'aggio fatta, a tte!...
 A te, nu cammurriste p' 'o dderitto,
 n'ommo, ca mo' nce vo, fa stravedè!...
 Mènate sotto! Mena a cascia, a musco,
 addò vuò tu!... Toccame, e jammo bello!...
 Quanno m'abbusco 'a pasta, me l'abbusco!
 Surtanto t'aggia dà chesta vriogna,
 stu sango tuio, vicino a stu curtiello,
 tene 'o sapore 'e chillo 'e na carogna!

[– Devo bere il tuo sangue, ti ho detto!
 Ti ho colpito ancora, Pasquale!
 – Mannaggia cosa! – Va bene, stai zitto!
 Adesso ti fai pure trattenere?
 Com'è? Sono nuovo della zumpata
 e ti ho colpito già tre volte!
 A te, che sei un camorrista di diritto
 un uomo, che per l'appunto, si fa rispettare!
 Vieni più vicino! Colpisci al braccio, al torace
 dove vuoi tu! Colpiscimi, dai!
 Quando devo darmi da fare, lo faccio!
 Soltanto ti devo far vergognare,
 il tuo sangue, vicino a questo coltello,
 ha il sapore di quello di una carogna!]

Il termine *zumpata*, che deriva da *zompo*⁹, in italiano salto, si riferisce ai movimenti saltellanti, non di rado acrobatici, messi in atto dagli sfidanti per evitare i colpi della *sfarziglia*¹⁰. Di questa modalità performativa ci è giunta una attenta descrizione dialettale del poeta seicentesco Cesare Cortese, che rimanda in dialetto tutta la forza dinamica di quella che potrebbe anche definirsi un combattimento in forma di danza¹¹.

Se votano, s'allargano e se scostano,
 se stregneno, se mmestono, e s'arrammano.
 Se zollano, e le coppole s'ammaccano,
 se menano, se parano, e se scioccano.

[Si girano, si allontanano e si scostano,
 si stringono, si investono, e si azzuffano.
 Si picchiano, e si ammaccano i cappelli,
 si scontrano, si difendono, e si feriscono.]

⁹ Cfr. Vocabolario online Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana <https://www.treccani.it/vocabolario/zompo/>.

¹⁰ La *sfarziglia* è un coltello a serramanico lungo circa 30-50 cm utilizzato prevalentemente dagli affiliati alla camorra.

¹¹ Per il testo integrale di Cesare Cortese si veda CARLO D'ADDOSIO, *Il duello dei camorristi*, Napoli, Luigi Pierro Editore, 1893, p. 15.

La *zumpata*, tuttavia, costituisce la parte culminante di una disputa più complessa, suddivisa in tre fasi: il dichiarazione contempla l'*appicceco*, il litigio verbale iniziale; il *raggiunamento*, il tentativo bonario di risolvere la controversia; la *questione*, lo scontro armato finale, che a sua volta prende il nome di *zumpata* se l'arma scelta è il coltello o di *sparata* se si tratta di revolver¹².

La pratica plebea del dichiarazione tuttavia si distingue dal duello nobiliare, e già a partire dal Cinquecento¹³, per la scelta delle armi: il popolo sostituisce il pugnale alla spada o alla sciabola. E ancora, rispetto ai luoghi isolati, privilegiati dal codice cavalleresco, l'uomo d'onore partenopeo si esibisce in prossimità delle abitazioni private, se la causa dello scontro è una donna. Nell'ambiente plebeo napoletano, inoltre, al dichiarazione possono prendere parte i *cumparielli* (padrini), insieme ad altri uomini di fiducia, pronti a intervenire all'occorrenza, trasformando di fatto il duello in una rissa. Infine, precisa Abele De Blasio, nel duello rusticano si preferisce non lasciare traccia scritta dell'appuntamento¹⁴, e non per questioni di insufficiente alfabetizzazione, ma per scongiurare un improvviso intervento delle forze dell'ordine.

Questi tratti caratteristici del dichiarazione, secondo i saggisti ottocenteschi, sono ad appannaggio della camorra, della *Bella Società Riformata*, detta anche *Onorata Società* o *Società dell'Umiltà*¹⁵, ossia di quella parte della comunità napoletana che vive di espedienti e azioni criminose nei bassifondi della città; e che transita senza soluzione di continuità dalla realtà dei vicoli alla sua rappresentazione scenica, confermando la trasmissibilità tra sociale e culturale che fa di Napoli una città «portata quotidianamente a rappresentarsi»¹⁶.

Salvatore Di Giacomo, Raffaele Viviani, Ferdinando Russo, Libero Bovio, E.A. Mario, Eduardo Minichini¹⁷ – solo per citarne alcuni – trasferiscono personaggi e storie dall'ambiente della malavita partenopea alla canzone, al palcoscenico, per essere adattati poi al cinema¹⁸.

¹² In ambito letterario ricordiamo il noto duello rusticano, a pugnale, riportato nella novella *Cavalleria Rusticana* di Giovanni Verga, ambientata in Sicilia; in *Vita dei campi*, Milano, Treves, 1880.

¹³ Il Vicerè don Pietro di Toledo in una prammatica lamenta la mancanza di formalità cavalleresche nella scelta delle armi e dei luoghi. Il testo è riportato in CARLO D'ADDOSIO, *Il duello dei camorristi*, cit., p. 19.

¹⁴ ABELE DE BLASIO, *Usi e costumi dei camorristi*, Napoli, Luigi Pierro Editore, 1897.

¹⁵ VITTORIO PALIOTTI, *La storia della camorra. Dal Cinquecento ai nostri giorni*, Roma, Newton & Compton, 2002, p. 6.

¹⁶ Sul rapporto di interscambio tra vita e arte, sociale e culturale a Napoli, si veda STEFANO DE MATTEIS, *Napoli in scena. Antropologia della città del teatro*, Roma, Donzelli Editore, 2012, pp. 33-44.

¹⁷ GIUSEPPINA SCOGNAMIGLIO, *La malavita a teatro, in Le rappresentazioni della camorra: (lingua, letteratura, teatro, cinema, storia)*, a cura di Patricia Bianchi e Pasquale Sabbatino, Roma, Edizioni Scientifiche Italiane, 2009, pp. 297-300; CRISTIANA ANNA ADDESSO, *La camorra nel teatro d'ispirazione mastrianesca*, ivi, pp. 307-313.

¹⁸ Sul sistema integrato di pratiche culturali e sociali a Napoli tra Ottocento e Novecento si veda LUCIA DI GIROLAMO, *Il cinema e la città. Identità, riscritture e sopravvivenze nel primo cinema napoletano*, Pisa, Edizioni ETS, 2014, pp. 81-103. SIMONA FRASCA, *Zumpate, speranza e lacrime. La canzone popolare napoletana sul grande schermo*, in *Napoli calibro 35 mm: dal cinema delle origini a Gomorra*, a cura di Paolo Speranza, Paolo Spagnuolo, Milano, Milieu Edizioni, 2022, pp. 268-285.

La rappresentazione del dichiarazione trova tra i film tuttora esistenti, e prodotti a Napoli nel periodo del muto, un esempio alquanto esaustivo in *È piccerella* (1922) diretto da Elvira Notari per la Dora Film¹⁹. La pellicola, secondo la tradizionale prassi della sceneggiata, è l'adattamento cinematografico di una canzone di successo, di cui porta il titolo e a cui si ispira nell'elaborazione del dramma²⁰. Le riprese dal vero delle carrozze agghindate per la festa di Montevergine²¹ aprono il film; poco dopo, la protagonista Margaretella conosce Tore Spina in uno dei ristoranti panoramici della città, in zona Posillipo. I due iniziano immediatamente una relazione, anche se lei è già impegnata con un altro uomo, Carluccio.

Sin dal principio il film mette la donna al centro della struttura drammatica, secondo la consueta pratica dell'organizzazione triangolare tra polo maschile e femminile²².

Qui Margaretella incarna l'oggetto del desiderio di Tore e Carluccio, i quali, irrimediabilmente sedotti dalla donna, sono pronti a intraprendere azioni di progressiva conquista fino a giungere allo scontro finale. Scontro armato che si dipana nel vicolo davanti all'abitazione di Margaretella, secondo il modello adottato dai guappi per il quale, come sottolinea D'Addosio, la regolazione dei conti si svolge in pieno contesto cittadino.

Tore e Carluccio si battono prima a coltello (*zumpata*) e poi a revolver (*sparata*), mentre Margaretella osserva la scena nascosta dietro i vetri della finestra.

Ma prima di giungere alla *zumpata*, ovvero alla fase finale del dichiarazione, nel film di Elvira Notari anche i passaggi dell'*appicceco*, del *raggiunamento* vengono progressivamente messi in scena. Durante i festeggiamenti dell'onomastico della ragazza, i due uomini si apprestano alla finestra per omaggiarla di una serenata: Tore viene accolto all'interno dell'abitazione; Carluccio viene respinto e tenuto fuori.

A questo punto il canto di Carluccio si fa minaccioso tanto da indurre zie' Rosa – un'amica di famiglia – a rivolgersi a Tore con un ammonimento: «A

¹⁹ Per la vita e l'attività professionale di Elvira Notari, fondatrice insieme al marito Nicola Notari della casa di produzione Dora Film, prima regista italiana di origine salernitana, si fa riferimento a ENZA TROIANELLI, *Elvira Notari pioniera del cinema napoletano (1905-1930)*, Roma, Euroma La Goliardica, 1989; *Il mare, la luna, i coltelli. Per una storia del cinema muto napoletano*, a cura di Stefano Masi e Mario Franco, Napoli, Tullio Pironti, 1988; *La film di Elvira. Elvira Notari, la prima regista donna del cinema italiano (1875-1946)*, a cura di Paolo Speranza, Quaderni di Cinemasud, 2016.

²⁰ Omonima canzone su testo di Libero Bovio e musica di Salvatore Gambardella. Sul rapporto tra canzone e film-sceneggiata si veda MARIO FRANCO, *Il film-sceneggiata*, in *La Sceneggiata*, cit., pp. 171-188.

²¹ Nella notte tra l'11 e il 12 settembre i pellegrini della Campania si recano al Santuario di Montevergine, provincia di Avellino, per onorare la Madonna Nera. Nel film della Notari si assiste al rientro delle carrozze e delle automobili agghindate per la festa (detta anche *Juta a Montevergine*).

²² Nell'organizzazione triangolare tra polo maschile e femminile – che in dialetto napoletano si traduce nella celebre espressione *isso, essa e 'o malamento*. MARINO NIOLA, *La macchina del piano*, in *La Sceneggiata*, cit., p. 31.

sentite sta serenata, attento a vù To'». L'avvertimento di zie' Rosa è confermato dalla immediata provocazione di Carluccio: «Ti compatisco... novello paladino... mano all'armatura se sei uomo!»²³.

Nonostante le istigazioni reciproche, lo scontro tra i rivali viene al momento scongiurato [Foto 2]. Se l'alterco verbale (*appicceco*) e il tentativo di risolvere la questione (*raggiunamento*) sono mediati dall'intervento degli invitati alla festa, il duello finale, invece, si verifica senza alcuna negoziazione, in maniera immediata e inaspettata, senza il rispetto di quelle regole fondamentali per le quali uno scontro possa essere identificato con la formula del duello propriamente inteso²⁴.

La *zumpata* e, più in generale, l'insieme delle azioni cruente messe in scena dal cinema partenopeo, sottolineano la loro attinenza all'ambiente della malavita e non già a quello nobiliare cavalleresco, al quale in ogni caso la camorra guarda nella sua struttura globale²⁵.

I personaggi dei drammi popolari notariani, tuttavia, non sembrano tanto appartenere a un sistema camorristico vero e proprio, quanto soggiacere alle pratiche che questo sistema adotta per la risoluzione di circostanze disonorevoli. Più che a quella del camorrista, Tore e Carluccio rimandano alla figura del guappo, che è «una figura di confine tra cultura napoletana e cultura della violenza»²⁶.

Essendo fortemente integrato nella struttura sociale, il guappo entra di diritto nell'immaginario collettivo e artistico partenopeo, popolando a vario titolo canzoni, testi letterari, drammi teatrali e cinematografici. A partire dalla fine dell'Ottocento, il palcoscenico teatrale²⁷, anche prima dell'affermazione del genere della sceneggiata, «rappresenta lo spazio metaforico nel quale si consuma quel meccanismo di rispecchiamento tra platea e palcoscenico con la

²³ Paladino è il nome con cui vengono generalmente appellati i guappi, in riferimento ai racconti cavallereschi di Rinaldo e i Paladini di Francia, soggetti privilegiati degli spettacoli di burattini e dei cantastorie a Napoli. CARLO D'ADDOSIO, *Il duello dei camorristi*, cit., p. 10.

²⁴ Secondo il De Blasio, le fasi precedenti alla *zumpata* possono essere eluse dal momento che «l'offeso, per non mettere tempo in mezzo (per non perdere tempo), dimentica le regole cavalleresche e va di persona ad affrontare l'offensore». ABELE DE BLASIO, *Usi e costumi dei camorristi*, cit., p. 108.

²⁵ Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, intellettuali come Carlo Tito Dalbono, Marc Monnier, Ferdinando Russo ed Ernesto Serao indicano la camorra, secondo prospettive a volte diverse, come una forma di *massoneria*. In ISAIA SALES, *Le strade della violenza. Malviventi e bande di camorra a Napoli*, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2006, pp. 77-78.

²⁶ Il camorrista è il violento organizzato, il guappo è un violento individuale. A differenza del camorrista, il guappo opera direttamente all'interno dell'ambiente ristretto del quartiere in cui vive, il vicolo di appartenenza che nell'immaginario teatrale di Raffaele Viviani funge da famiglia allargata. ISAIA SALES, *Le strade della violenza*, cit., pp. 70, 114, 121. L'ipotesi è confermata da PASQUALE IACCIO, *Un secolo di cinema e camorra: silenzi e rimozioni*, in *Le rappresentazioni della camorra*, cit., pp. 345-346.

²⁷ Del 1889, ricordiamo, è il dramma in tre atti *Malavita, scene popolari napoletane* di Salvatore Di Giacomo (pubblicato da Bideri, che nell'edizione definitiva per il teatro prenderà il titolo di *O voto*). Cfr. ROBERTO UBBIDENTE, *La figura del guappo e le sue declinazioni musicali dalla sceneggiata ai neomelodici*, in «ATEM. Archiv für Textmusikforschung», IV, 2, 2019 https://doi.org/10.15203/ATEM_2019_2.04.



Foto 2 Combattimento a coltello tra Tore e Carluccio in *È piccerella* (E. Notari, 1922)

rappresentazione di personaggi e fatti quotidiani»²⁸; personaggi della vita reale che guardano a loro volta alla messa in scena come a un'occasione di apprendimento oltre che di identificazione.

Al Teatro San Ferdinando di Napoli, l'attore Federico Stella e l'autore Eduardo Minichini vengono ripetutamente attaccati per i «selvaggi insegnamenti» offerti agli astanti, volti alla «libera docenza della camorra»²⁹. E nel suo saggio sugli usi e i costumi dei camorristi, De Blasio sottolinea come gli scugnizzi – i bambini di malavita – partecipando agli spettacoli del San Ferdinando «s'imbestialiscono e gridano involontariamente se nel *Sangue di Camorrista* la *zumpata* non è bene imitata»³⁰.

Lo scambio tra realtà e rappresentazione trova nel contesto partenopeo occasioni continue di arricchimento. Si stabilisce, secondo Stefano De Matteis, un sistema di “specchi incrociati” per cui il teatro – e con esso le altre forme di raffigurazione artistica – esprime i valori e i comportamenti di una parte precisa della popolazione, che a sua volta si riappropria di questa immagine per metterla nuovamente in circolo nella quotidianità³¹.

La rappresentazione della *zumpata*, in questo senso, sottolinea l'assetto particolarmente performativo di questo genere di scontri dove tanto nella vita reale quanto nella finzione gli sfidanti mettono in scena abilità fisiche e qualità morali di rispettabilità.

In *È piccerella* i rivali si muovono nel vicolo come su un palcoscenico e i loro gesti sono determinati sia dalla tensione dello scontro armato che dall'idea di dover “far mostra” del proprio valore: essi sono i protagonisti di un evento che si svolge in luogo pubblico e che è di per se stesso spettacolare³².

Il libero processo di rispecchiamento tra reale e rappresentazione può tuttavia essere messo in crisi dalla presenza di uno sguardo esterno al sistema socioculturale napoletano. L'approccio istituzionale delle disposizioni censorie introdotte a partire dagli anni Dieci del Novecento ha comportato il progressivo affievolirsi della vita del proletariato urbano sugli schermi cinematografici a favore di immagini ripulite e rassicuranti.

Introdotta in Italia a partire dal 1913, ed esacerbata dai Regi decreti del 1914 e 1920³³, la censura contribuì ad accelerare la crisi della Dora Film di Elvira

²⁸ PASQUALE SCIALÒ, *La canzone è teatro*, in *La Sceneggiata*, cit., p. 71.

²⁹ Eduardo Minichini scrive testi originali e adattamenti dell'opera di Francesco Mastriani, tra gli autori più attenti alle dinamiche della malavita napoletana. CRISTIANA ANNA ADDESSO, *La camorra nel teatro d'ispirazione mastrianesca*, in *Le rappresentazioni della camorra*, cit., p. 312.

³⁰ Cfr. ABELE DE BLASIO, *Usi e costumi dei camorristi*, cit., p. 222.

³¹ STEFANO DE MATTEIS, *Napoli in scena*, cit., pp. 37-39.

³² Sul rapporto tra privato e pubblico, interno ed esterno, del cinema napoletano di Elvira Notari e la città si veda GIULIANA BRUNO, *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, Milano, La Tartaruga, 1995 (ultima edizione: Macerata, Quodlibet, 2023).

³³ Legge 785 del 25 giugno 1913; Regio Decreto 532 del 31 maggio 1914; Regio decreto 531 del 22 aprile 1920. Per approfondimenti sul tema della censura in Italia si consulti il sito *Cinecensura. Dalla Censura alla Revisione cinematografica*: <https://cinecensura.com/presentatione/>.

Notari e di molte altre case di produzione coeve attente alla rappresentazione dell'ambiente popolare dei bassifondi³⁴.

In una celebre intervista a Eduardo Notari, figlio e collaboratore di Elvira, egli fa notare che la Dora Film incontra molte resistenze da parte dei controlli: «Ormai la lotta con la censura era quotidiana. Soprattutto una cosa dava fastidio, la “zumpata”, cioè il duello a coltello tra due guappi, e questo mentre arrivavano dall'America i film western con sparatorie e duelli al sole. [...] *È piccerella* ebbe un sacco di guai proprio per la scena del duello, che pure mia madre aveva fatto fare con la pistola e non con il pugnale proprio per evitare la censura. Ma se si salvò il duello, dovemmo rifare tutte le didascalie»³⁵.

In realtà la versione esistente del film³⁶ ci mostra il combattimento nella sua formula integrale visto che i due contendenti utilizzano sia il coltello che la pistola. È probabile che nel tempo si sia conservata – senza alcuna premeditazione – la copia di “contrabbando” che la Dora distribuisce nelle sale napoletane e d'oltreoceano prima di ottenere il nulla-osta³⁷.

I film di Elvira Notari, come quelli di Emanuele Rotondo o Ubaldo Maria Del Colle³⁸, sono particolarmente soggetti ai tagli censori fascisti, con la finalità di «proteggere la reputazione di una città, di un popolo»³⁹.

Nel 1919, solo per portare qualche esempio, la censura chiede di eliminare «le scene ripugnanti, brutali e delittuose contrarie al buon costume e all'ordine delle famiglie»⁴⁰ in *Nennella* della Partenope Film di Roberto Troncone. Nel 1920 *Sotto S. Francisco* della Dora Films, ispirato alla canzone *Carcere* di Libero Bovio, viene censurato perché ambientato nel contesto malavitoso; mentre alla Dora Films viene chiesto di «ammorbidire» le scene più truculente e

³⁴ Successivamente, nel 1928, una circolare dell'Ufficio censorio entra nello specifico della produzione partenopea: «Rilevata la persistenza di alcune Case cinematografiche di lanciare sul mercato film aventi per soggetto scene di ambienti napoletani [...] considerato che siffatti film a base di posteggiatori, pezzenti, scugnizzi, di vicoli sporchi, di stracci e di gente dedita al “dolce far niente” sono una calunnia per una popolazione che pur lavora e cerca di elevarsi nel tono di vita sociale e materiale che il Regime imprime al paese [...] È stato deciso di negare, in via di massima, l'approvazione dei film che persistono su clichés che offendono la dignità di Napoli e dell'intera regione». VITTORIO MARTINELLI, *Il cinema muto napoletano*, in «Nord e Sud», 47, 2000, pp. 26-27.

³⁵ MARIO FRANCO, *La Dora - Films*, in *Il mare, la luna e i coltelli*, cit., p. 163.

³⁶ *È piccerella* è stato digitalizzato a 4k dalla Cineteca Nazionale di Roma tra il 2017-2018. Sul tema dell'acquisizione e della preservazione delle pellicole di Elvira Notari si veda MARIA ASSUNTA PIMPINELLI, *Elvira Notari in Cineteca*, in *Sounds for Silents II. Le pioniere del cinema muto*, a cura di Veronica Pravadelli, Roma, Idea Officina Editoriale, Fondazione Roma Tre Teatro Palladium, 2021, p. 135.

³⁷ Questa notizia è confermata da Eduardo Notari nell'intervista di cui sopra, anche se non fa esplicito riferimento al film *È piccerella*.

³⁸ Per un approfondimento sulla produzione partenopea del periodo muto si rimanda a STEFANO MASI, *Il cinema muto a Napoli*, in *La luna, il mare, i coltelli*, cit.

³⁹ RICCARDO REDI, *Censura politica negli anni Venti*, in «Immagine. Note di Storia del Cinema», Nuova Serie n. 43-44, 2001, pp. 7-8.

⁴⁰ Indice 1916-1921 riportato in *Italia Taglia*, https://www.italiataglia.it/search/1913_1943, ad vocem.

realistiche»⁴¹. In *Si ve vulesse bene* di Emanuele Rotondo (1922), invece, secondo le note dell'Ufficio Censorio è necessario «sopprimere il quadro [...] in cui si vede D. Ciro o' Cavallaro con un lungo coltello avventarsi contro il rivale che cerca varie volte di colpire, nonché il quadro susseguente dello strangolamento di D. Ciro [...]»⁴².

Nella copia del film conservata presso la Cineteca Nazionale di Roma è tuttavia visibile la scena dell'alterco tra Don Ciro e Pasquale. Si tratta di una disputa a coltello che si conclude con uno strangolamento. Don Ciro è l'unico a possedere la sfarziglia, mentre Pasquale si difende a mani nude. Si verifica, in altri termini, in pubblica piazza una regolazione dei conti, preceduta dalla provocazione di Don Ciro, il cui rotante bastone da passeggio ricorda quello di un malavitoso⁴³. Il movente dello scontro è ancora una volta di natura passionale.

Allo stesso modo, la copia ancora esistente di *O schiaffo* (1924) di Emanuele Rotondo, che era stato inizialmente respinto dalla censura⁴⁴, mostra due diversi scontri a revolver: la prima, tra il marito di Angelina e Papele, l'arrogante corteggiatore della donna, che viene ferito da un colpo di pistola nel tumulto di un'osteria; la seconda, tra il suocero di Angelina e Papele, che si esibiscono in una *sparata* nella zona di Santa Lucia a Pallonetto⁴⁵.

Nella pellicola di Rotondo le ambientazioni e i personaggi lasciano in qualche modo trapelare un'appartenenza di Papele alla malavita: l'abbigliamento particolarmente curato, la gestualità tracotante, la combriccola di uomini che lo accompagna lungo tutto il film; anche il bastone sfoggiato dal suocero di Angelina rimanda, come sopradetto, all'insieme dei tratti distintivi della *mise* malavitoso. Il film tuttavia non fa mai esplicito riferimento al contesto camorristico, tanto più se si considerano le disposizioni normative nazionali della censura a cui bisogna conformarsi per la buona riuscita produttiva di un film.

Carnevale tragico della Any Film, ad esempio, «dovette attendere due anni prima di ottenere il visto di censura. La prima edizione, che si intitola *Carne-*

⁴¹ Nella prima versione il film prende il titolo della canzone di Bovio. VITTORIO MARTINELLI, *Il cinema muto italiano. I film degli anni venti, 1923-1931*, Roma-Torino, Nuova Eri-CSC, 1996.

⁴² Appunti di revisione del 25 novembre 1922, in *Italia Taglia*, https://www.italiataglia.it/search/1913_1943, ad vocem.

⁴³ Isaia Sales descrive in più occasioni l'abbigliamento del camorrista-guappo: «Nelle fotografie, i guappi si fanno ritrarre in pose di sfida, con cappello, bastone, ghette, abiti sartoriali e anello alla mano destra, più simili ai gangster americani che ai capimafia»; *Le strade della violenza*, cit., p. 119.

⁴⁴ Inizialmente alla pellicola viene negato il nulla osta «perché intessuta di episodi di vita napoletana a base di figure della malavita, di prepotenza, di seduzione e di vendette di sangue». Note di censura (dicembre 1923) relative alla versione definitiva: «Nella 4ª parte attenuare le scene del colloquio e colluttazione fra Papele ed Angelina, per il loro carattere di eccessiva violenza e brutalità e perché chiaramente si comprende che il “Papele” riesce a far soggiacere la donna ai suoi desideri». Cfr. *Italia Taglia*, https://www.italiataglia.it/search/1913_1943, ad vocem.

⁴⁵ La copia è conservata presso la Cineteca Nazionale di Roma.

vale in galera, venne bocciata completamente, trattandosi di un dramma di ambiente di malavita con una serie di fatti delittuosi ed immorali»⁴⁶.

I testi dell'Ufficio Censorio, in cui sono riportati gli interventi di rimozione al film, fanno spesso riferimento "al contesto o all'ambiente di malavita", associando sotto la medesima espressione la pluralità dei tratti plebei di una realtà tanto articolata come quella partenopea.

I film del cinema muto napoletano (ancora visibili)⁴⁷ sembrano sviluppare ampiamente i temi del dramma passionale, costruendo la narrazione intorno alla triangolazione sentimentale⁴⁸, che determina sempre eventi violenti e delittuosi. I riferimenti all'ambiente camorristico restano per lo più in trasparenza e trapelano indirettamente attraverso l'ambientazione, l'abbigliamento e la gestualità dei personaggi.

Tematiche sociali come il controllo del territorio e la gestione degli affari illegali, che per l'appunto fanno capo alla camorra, non sembrano costituire elementi di interesse per il cinema. Il gusto del pubblico è orientato all'indagine delle dinamiche familiari e delle relazioni interpersonali, più che alle vicende della malavita propriamente intesa⁴⁹.

Potremmo affermare che i protagonisti dei drammi popolari di Elvira Notari non appartengono alla camorra; essi sono piuttosto l'espressione di una mentalità popolare diffusa, che guarda all'uomo d'onore come a un modello di riferimento da emulare, senza per questo diventare parte integrante del suo "sistema"⁵⁰.

I rituali religiosi, le serenate, le azioni vendicative rientrano in quella molteplicità di *segni* con cui la cultura popolare partenopea si identifica e si rappresenta all'interno e all'esterno del suo contesto⁵¹. Attraverso la *zumpata*, Tore e Carluccio mettono in scena quelle pratiche necessarie al ristabilimento degli equilibri, al recupero dell'onore, riconosciute e adoperate dalla collettività. La *zumpata*, dunque, entra a far parte di quella "circularità culturale", per cui «la realtà procede verso la rappresentazione [...] mentre quest'ultima torna verso la realtà, mescolandosi al sociale e influenzandolo direttamente»⁵².

Nel tratto di storia di cui ci siamo occupati, a incidere sullo scambio tra

⁴⁶ Dalla canzone *Carnevale ngalera*, di V. Jannuzzi e E.A. Mario, 1923.

⁴⁷ Del cinema muto napoletano si conserva un esiguo numero di pellicole; delle altre è possibile ricostruire la trama grazie a ALDO BERNARDINI, VITTORIO MARTINELLI, *Il cinema muto italiano*, Roma-Torino, CSC-Nuova ERI, 1991-1996, 21 voll.

⁴⁸ Cfr. MARINO NIOLA, *La macchina del pianto*, cit.

⁴⁹ PASQUALE IACCIO, *Un secolo di cinema e camorra: silenzi e rimozioni*, cit., pp. 345-346.

⁵⁰ Per questa ragione, i protagonisti dei film napoletani sembrano incarnare più da vicino la figura del *guappo*, termine che non «indica necessariamente un appartenente a un'organizzazione, indica invece un modo di comportarsi, un modo di fare e di agire». ISAIA SALES, *Storia delle camorre. Passato e presente*, Soveria Mannelli, Rubettino Editore, 2022, p. 94.

⁵¹ Le forme di raffigurazione colte otto-novecentesche hanno permesso la diffusione del modello popolare, con i suoi comportamenti e usanze, in ambienti sociali più elevati economicamente e culturalmente della città.

⁵² STEFANO DE MATTEIS, *Napoli in scena*, cit., p. 41.

realtà e rappresentazione interviene lo sguardo esterno di impronta nazionalista della censura; al quale, per una sua peculiare capacità endemica, il sistema sociale napoletano reagisce trasformandosi senza mai perdere completamente la propria identità.

RIASSUNTO

L'intervento indaga le modalità di rappresentazione del duello nel contesto popolare napoletano tra Ottocento e Novecento. La messa in scena dello scontro tra rivali, “la zumpata”, si sviluppa in ambito teatrale con il genere della sceneggiata per poi transitare al cinema. Confrontando testi diversi è possibile individuare alcuni tratti caratteristici della regolazione dei conti, motivo centrale del complesso universo socio-antropologico della città partenopea, più volte rappresentato nella rete delle pratiche dello spettacolo cittadino: teatro, cinema, canzone.

ABSTRACT

The document investigates how the duel is represented in the popular Neapolitan context between the nineteenth and twentieth centuries. The fight between two rivals, called “zumpata”, is a pivotal theme in the theatrical genre of ‘sceneggiata’, but almost immediately after its birth it becomes an important topic also for local cinema. By comparing different texts it is possible to identify some characteristics of this kind of duel, which reveals central themes of the complex socio-anthropological universe of Naples, represented several times in the network of entertainment practices of the city: theater, cinema, singing.

