

Autore

Fausto Cianciullo

Genealogia di un'assenza**La debolezza storica del racconto borghese nel cinema napoletano**

Keywords

cultura visuale

immaginario
culturale napoletano

cinema contemporaneo

dispositivo
culturale

narrazione urbana

visual culture

neapolitan visual
imagery

contemporary cinema

cultural device

urban narrative

Abstract

La cultura visuale napoletana è segnata da una frattura rappresentativa: la quasi totale inconsistenza del racconto borghese e, in parallelo, la straordinaria vitalità della rappresentazione popolare. In questa asimmetria, fondata sul piano storiografico, la borghesia napoletana non ha mai esercitato un ruolo egemonico nella produzione segnica. Priva di continuità politica, di un progetto urbano condiviso e di un immaginario capace di sedimentarsi, la classe media non ha generato né stili di vita riconoscibili né una propria iconografia. Il risultato è un vuoto rappresentativo che attraversa i secoli: la borghesia esiste sociologicamente, ma senza una portata rappresentativa.

Neapolitan visual culture is marked by a representational fracture, the near-total inconsistency of the bourgeois narrative and, in parallel, the extraordinary vitality of popular representation. Within this asymmetry, rooted in historiographical evidence, the Neapolitan bourgeoisie has never exercised a hegemonic role in the production of signs. Lacking political continuity, a shared urban project, and an imaginary capable of sedimenting over time, the middle class has not generated recognizable lifestyles nor its own iconography. The result is a representational void that spans centuries, the bourgeoisie exists sociologically, but without any real representational force.

L'assenza nel quadro storico

La borghesia del Meridione s'è sviluppata in modi differenti in base alla collocazione geografica, definendo una cartografia variegata di rapporti economici, costumanze e di conseguenza modi di informare la realtà. Questa diversificazione la si può identificare nella natura economica del Regno delle Due Sicilie, costruita su un'assenza di pianificazione economica, un settore secondario ristretto ad alto valore aggiunto e un settore primario non avanzato, principalmente fondato sulla sussistenza. Sulla questione ebbe a dire nel 1900 Francesco Saverio Nitti:

«Nel 1860 la situazione del Regno delle Due Sicilie, di fronte agli altri stati della penisola, era la seguente, data la sua ricchezza e il numero dei suoi abitanti: Le imposte erano inferiori a quelle degli altri stati. I beni demaniali ed i beni ecclesiastici rappresentavano una ricchezza enorme, e, nel loro insieme, superavano i beni, della stessa natura, posseduti dagli altri stati. Il debito pubblico, tenuissimo, era quattro volte inferiore a quello del Piemonte, e di molto inferiore a quello della Toscana. Il numero degli impiegati, calcolando sulla base delle pensioni nel 1860, era di metà che in Toscana e di quasi metà che nel Regno di Sardegna. La quantità di moneta metallica circolante, ritirata più tardi dalla circolazione dello Stato, era in cifra assoluta due volte superiore a quella di tutti gli altri Stati della penisola uniti insieme»¹.

Si deduce quindi che l'ampiezza delle casse del Regno fu la diretta conseguenza di un'economia conservativa e cortigiana. Napoli ebbe il privilegio, in quanto capitale del Regno, di vedersi direzionata la quasi totalità degli investimenti della corona borbonica. La problematica, confermata con il fallimento della stagione repubblicana del 1799, risiedette proprio nella postura illiberale della casa regnante, la quale pianificava solo per Napoli e solo in funzione della propria affermazione. Gramsci, seguendo l'interpretazione storiografica di Giustino Fortunato, in opposizione alla storiografia antisabauda di Croce sosteneva che

«[...] le paterne amministrazioni di Spagna e dei Borboni nulla avevano creato: la borghesia non esisteva, l'agricoltura era primitiva e non bastava neppure a soddisfare il mercato locale; non strade, non porti, non utilizzazione delle poche acque che la regione, per la sua speciale conformazione geologica, possedeva»².

La prima reggenza di Ferdinando IV (1759-1799) alimentò terra feconda per una borghesia intellettuale, coadiuvata da un ceto aristocratico sedotto dai dettami dell'Illuminismo, in grado di interpretare criticamente l'ingiustizia della condizione feudale. Ne la *Scienza della Legislazione* è evidente come il lignaggio aristocratico di Filangieri non gli impedì di teorizzare un sistema monarchico che dialogasse, in termini di distribuzione delle ricchezze e della proprietà privata, con i prolegomeni di uno stato liberale, alcova della borghesia. Più radicale fu però Giuseppe Grippa, borghese d'estrazione, che trovava la soluzione ibrida di Filangieri un timido flettersi allo spirito del tempo senza sovvertire l'ordine costituito, portandolo a una più radicale soluzione repubblicana³. La sfida liberale tardo settecentesca, persa con la disfatta della *Repubblica Napoletana*, irregimentò Napoli nel regalismo e la chiuse all'affermazione di un'aristocrazia illuminata, testa di ponte tra il nuovo e il vecchio mondo, affiancata da un ceto emergente, la borghesia. Quest'ultima avrebbe avuto ricadute anche sulle classi popolari in quanto è imprescindibile un'organizzazione sotto-popolare che non sia etero-diretta e favorita da un sovraordinato ceto emergente. Il duplice riferimento storiografico-contestuale ha la funzione di problematizzare, seguendo un andamento del progredire di stampo



dialettico-materiale, sul marginale ruolo sociale della borghesia napoletana, sviluppatasi tardivamente rispetto all'area fiamminga o danubiana⁴, costretta quindi, almeno fino al pieno sviluppo dello Stato Liberale post-unitario, a un ruolo di margine, a metà strada tra le masse popolari, fataliste e arrendevoli e la privilegiata aristocrazia urbana. Da questa marginalità consegue l'incapacità di informare un immaginario con la stessa incisività di altre culture nazionali⁵ che hanno trasformato le dinamiche di ceto in produzioni di senso.

L'assenza nel medium filmico

Se il cinema in quanto oggetto di cultura si relaziona dialetticamente alle contestualizzazioni storiografiche, nella sua *prima fase* (1896-1912) il cinema napoletano espose efficacemente questa asimmetria. Ancora mezzo tecnico prima che linguaggio progressivamente strutturato, il medium filmico non fece che confermare, e in parte legittimare, un immaginario urbano interamente costruito dal basso, dove il *popolare* fu la lente privilegiata per osservare la "napoletanità", mentre la borghesia rimase un soggetto figurante ma privo di figurazione. Figurante perché le prime proiezioni, quelle del *cinema-chantant*⁶, ebbero il ruolo di magnificare il cinematografo nella sua spuria innovatività e di offrirlo all'intrattenimento positivista dei ceti alto-spendenti. All'alba del Ventesimo secolo, Napoli (come ancora oggi) possedeva un centro, la città storica, dove sottoproletariato, piccola borghesia e ceti abbienti coesistevano con soluzione di continuità.

Le proiezioni del materiale immortalato dagli operatori Lumière⁷ raccontavano una Napoli *plebea* ed esclusa dal febbrile gioco della modernità letteralmente intesa. La stessa topica si ripete nel docucorto *Eating Macaroni in the Street of Naples* (1903), realizzato dagli operatori della Edison Manufacturing, i quali magnificano la vieta usanza del mangiare gli spaghetti con le mani. Si evince quindi una produzione visuale vivace, destinata al consumo di un pubblico elitario che però non trovava sé stesso rappresentato. Gli spettatori alto borghesi «[...] amano il pittoresco di Napoli, sono grandi consumatori degli stereotipi accumulati nei secoli [...]». L'intreccio di esotico e pittoresco proietta un'immagine primitiva di un agglomerato che si vuole estraneo alla modernità delle potenze europee [...]»⁸. Nel Salone Margherita, simulacro della nuova città *umbertina*, l'idilliaco incontrava il popolano, ponendolo davanti agli occhi increduli dell'*high class* napoletana, la quale poteva ammirare, favorita dalla giusta distanza, ciò che per lignaggio e pudore evitava quotidianamente. Nei *café-chantant* il cinematografo sperimentava la sua attitudine trans-mediale ibridando le proiezioni ad «esibizioni di nani, cantanti, acrobati, uomini-serpente ed illusionisti»⁹. In assenza di una strutturata grammatica filmica, era in questo ambiente che proliferavano produzioni d'autori che raccontavano la città di Napoli come il luogo in cui «il popolo porta sul suo volto le stigmate doloranti della povertà»¹⁰.

Nel 1912 iniziarono le prime proiezioni strutturate delle produzioni di Elvira Notari, esposte proprio al Margherita, «esplorazioni del realismo popolare volte ad enfatizzare la topografia spaziale»¹¹; narrazioni localizzate così da agitare nello spettatore pagante una sorta di scopofilia esotista del corpo e della vita plebea. I titoli dei frammenti perduti sono esplicativi: *I nomadi* (1912), *Guerra italo-turca tra scugnizzi napoletani* (1912), *Ciccio il pizzaiolo del Carmine* (1916), *Luciella figlia della strada* (1921).

Il cinema contemporaneo ha proseguito sulla scia dell'assenza. L'immaginario borghese fu privo, in quanto blocco omogeneo e alieno, di portata mitopoietica, a differenza di ciò che invece riusciva a veicolare il popolo minuto in termini di produzioni di senso, dal teatro aragonese alle codifiche della commedia dell'arte, passando alle integrazioni territoriali della *rimforma goldoniana*. Osservare il paesaggio «vuol dire sostanzialmente vedere certe cose e nascondere le altre»¹² e questa opera di selezione ha privilegiato l'*immaginario plebeo* rispetto a quello borghese, percepito come un dato di fatto, la cui "certezza socioeconomica" non richiedeva una rappresentazione critica o un'indagine approfondita. Secondo Simmel, con il paesaggio «[...] si sperimenta un rapporto fra la complessità infinita della natura e il bisogno dell'uomo di restringere i significati»¹³. Lo stilema narrativo, la ridondanza significativa del popolare, salvava gli autori da una più complessa osservazione del reale, fermandosi su di un fenomeno, quello borghese, poco codificato.

Nel 1923, la riformulazione della legge sulla censura¹⁴ svantaggiò il cinema regionale, aprendo la strada al panegirico nazionalista del regime, etichettando come sediziosa la cultura geograficamente decentrata. Se la cultura fascista non vide di buon occhio la descrizione cinematografica di una Napoli famelica e *guappa*, di *fanciulle malandrine* e dissesto edilizio, non orientò d'altra parte un'alternativa borghese come per il cinema dei cosiddetti *telefoni bianchi*. Il cinema napoletano faticava a individuare una forma estetica e un modello produttivo capace di integrare in modo coerente la consolidata matrice popolare da cui storicamente deriva la sua forza espressiva¹⁵.

Il cinema del dopoguerra: assenza e complessità sociale

Nel secondo dopoguerra, con la ricostruzione e il successivo boom economico, l'industrializzazione, i nuovi consumi e mutati modelli sociali contribuirono a rinegoziare i termini della rappresentazione borghese, pur in un contesto meridionale che restava segnato da ritardi strutturali. A Napoli la borghesia appare raramente come soggetto autonomo. Quando compare, è spesso relegata a sfondo o funzione di contrasto, senza diventare oggetto di una vera analisi delle sue identità, tensioni e forme di vita.

Le strategie espressive del cinema napoletano attingevano dal proprio nutrito passato. Allineandosi al nuovo discorso estetico posto in essere dal Neorealismo, gli autori napoletani si riappropriarono della loro antica estrazione verista, e fecero della tanto vituperata frugalità di mezzi una riscoperta cifra stilistica. Occorre aspettare il 1961 per osservare la borghesia napoletana ritratta in un'opera filmica. In *Il giudizio universale*, Vittorio De Sica costruisce una Napoli corale apparentemente riconoscibile, ma in realtà profondamente alterata nei suoi codici culturali. La città è mondata dell'elemento dialettale e privata delle sue maschere tradizionali: a incarnarla non sono attori napoletani, ma una costellazione di interpreti provenienti da altre regioni (Gassman, Sordi, Manfredi, Stoppa) che danno vita a un immaginario urbano svincolato dalla specificità linguistica e antropologica del contesto. In questo quadro, la borghesia appare come un corpo estraneo: non esprime i costumi né gli stili di vita riconoscibili nel pro-filmico napoletano, finendo per snaturarne il patrimonio simbolico e umano.

Il personaggio interpretato da Sordi si fa promotore di questa alterità: spregiudicato procacciatore di bambini del sottoproletariato da vendere a famiglie benestanti, egli è la borghesia cinica e predatoria, del tutto

scollegata dai legami comunitari e agnatizi che strutturano la Napoli vernacolare. La sua figura risulta così estranea da profanare l'aspetto più vulnerabile dell'immaginario cittadino, quello dell'infanzia povera e orfana, già al centro dei melodrammi di Elvira Notari. Qui, tuttavia, la violenza non è quella della miseria, ma quella dell'intermediazione borghese: un personaggio senza radici né ruolo, che agisce come un elemento dissonante e antipoetico all'interno del racconto plebeo.

Una visualizzazione della borghesia come forza deformante e parassitaria, violenta e distruttiva nella sua volontà di informare l'immaginario, trova una formulazione politica ancora più esplicita in *Le mani sulla città* (Rosi, 1963), dove l'elemento borghese non è più un intruso isolato, ma una struttura di potere. Le "nuove borghesie", quelle dei funzionari pubblici, dei tecnici comunali, dei ceti imprenditoriali legati alla speculazione edilizia, in assetto di guerra operano per la distruzione della "vecchia Napoli", quella del *vascio*, dei legami rionali, dalle madri prefiche in stato di lutto, e degli infanti denutriti. Esse plasmano la città, riconfigurano l'umano e il suo abitare affetti e spazi. Quella di Rosi è una classe dirigente che non deriva dalla tradizione cittadina, ma da processi di modernizzazione distorta. È una borghesia che agisce sulla città senza appartenervi, che non produce immaginario ma lo devasta. È la nuova cultura del *laurismo*, un governo cittadino che offri «occasioni di pubblico impiego alla piccola borghesia attraverso il controllo degli appalti, aprendo nuove possibilità derivanti dalla politica interventista dello Stato»¹⁶.

Il terremoto irpino del 1980 accentuò in modo decisivo la frattura già esistente tra i ceti popolari e la borghesia napoletana, una classe ormai stabilizzata sul piano socioeconomico ma ancora distante, quasi inaccessibile, dal popolo minuto che continuava a muoversi entro le coordinate simboliche della mascherata culturale. Nel decennio successivo, questa distanza trovò una rappresentazione particolarmente significativa in *Così parlò Bellavista* (De Crescenzo, 1984), opera che mette in scena un'inedita forma di borghesia intellettuale: un ceto colto, autoreferenziale, animato da ambizioni pedagogiche ma privo di un reale radicamento nel tessuto popolare.

Il professor Bellavista è un borghese umanista, enciclopedico, citazionista e nostalgico, che tenta di ergersi a guida morale di un'umanità sprovvista di meta-cognizione e strutture valoriali di classe. La sua vocazione pedagogica non è violenta né oppressiva, ma si fonda su una distanza strutturale. Bellavista "erudisce" il popolo incolto. Il popolo, a sua volta, accetta il suo ruolo di allievo, ma lo fa attraverso la lente comica della maschera napoletana, trasformando ogni tentativo di elevazione in una forma di gioco, di teatralizzazione, di appropriazione plebea che rifiuta l'omologazione di costume.

L'effetto complessivo è quello di una borghesia che, emersa dai gangli del *laurismo*, non riesce né a imporsi come ceto dirigente né a fondersi con il popolo: una borghesia fuori posto, più discorsiva che reale. Bellavista è un modello astratto e un po' anacronistico di ceto meridionale, di "storicista crociano", il quale finisce per confermare, più che colmare, la distanza tra i due mondi.

Nel cinema contemporaneo: le nuove borghesie

Si andava configurando la borghesia del mondo *post-fordista*¹⁷, produzione degli atenei locali, delle pubbliche amministrazioni, della

lenta terziarizzazione del territorio e della conseguente conversione da un'economia del prodotto a un'economia della cultura¹⁸. Negli anni Novanta, emerge una classe media che

«[...] difende con difficoltà le conquiste raggiunte e consolidate: la casa, l'istruzione per i figli, il benessere minimo che le trasformazioni post-belliche dell'economia erano riuscite a garantire a fasce sempre più ampie di popolazione. Oggi si avvertono come deboli e indifese, vedendo disgregarsi l'impianto che ne aveva definito l'identità sociale: il riferimento di quartiere, i modelli di consumo, la mobilità, la tenuta dell'ordine urbano messo alla prova – perfino – dal potenziamento dei mezzi di comunicazione»¹⁹.

Nel 1993, Antonio Bassolino venne eletto sindaco dalle fila del PDS, il Partito Democratico della Sinistra erede diretto dello storico PCI, in una fase territoriale e nazionale in cui la crisi del dirigismo governativo favorì la fiducia nelle amministrazioni locali. La borghesia urbana ebbe il proprio rappresentante. I dati ISTAT del 1991 attestavano a Napoli una disoccupazione al 42% (con picchi di 74% tra la popolazione giovane)²⁰. Il primo mandato di Bassolino è stato, prima di tutto, un'imponente operazione di comunicazione politica ed estetica. Napoli, sopravvissuta al terremoto e alla dominazione cutoliana, necessitava di un nuovo racconto. La pedonalizzazione di Piazza del Plebiscito e l'organizzazione del G7 nel 1994 sono stati i pilastri fondamentali di questa narrazione²¹. L'agenda di Bassolino però, totalmente rivolta alle borghesie cittadine, mostrò una forte distanza dalle istanze popolari così come espresso nell'episodio *La Salita* (Martone, 1997) del film collettivo *I Vesuviani* (Aa.Vv., 1997). Il sindaco di Napoli, protagonista dell'episodio, rinviene delle letture politiche, nello specifico il saggio di *Gli spettri di Marx* (1993) scritto da Jacques Derrida e contenente una serie di osservazioni sullo stato del marxismo al tempo della post-ideologia, in cui è contenuta un'attenta disamina sociale estendibile in modo preciso alle realtà meridionale di quegli anni.

«L'esclusione massiccia di cittadini senza casa da ogni partecipazione democratica [...] annuncia una nuova esperienza delle frontiere dell'identità civile nazionale. L'era in corso è quella del lavoro specializzato che lascia indietro i soggetti del non-lavoro, dell'inattività sociale. È richiesta quindi un'altra politica»²².

L'analisi di Derrida e la scelta di Martone sono indicative e puntuali: stanno consigliando alle nuove classi dirigenti d'interfacciarsi con metodo ai nuovi problemi della nuova Napoli, non più società verticale divisa tra emersione e sussistenza, ma metropoli dai variegati disagi sociali figli dell'era globale. L'avvento del Ventunesimo secolo ha visto il moltiplicarsi delle pellicole a rappresentazione borghese, allineandosi coerentemente allo spirito del tempo informato dal capitalismo cognitivo. L'identificazione tra pubblico e *intentio operis* è fondamentale. Il cinema napoletano torna ad attrarre un pubblico colto proseguendo in parte nella direzione scopofila del *cinema per borghesi* dell'epoca liberale.

Con *La guerra di Mario* (Capuano, 2005), per esempio, si attua un dramma comparativo, una riflessione sull'incapacità operata da un ambiente privilegiato di fornire risposte autentiche a un'anima ferita proveniente da un contesto di privazione: «La città plebea non ha il privilegio immateriale della buona cultura. La Napoli marginale è fatta di *melting pot* di proletari

senza fabbrica, disoccupati cronici, figli emarginati delle periferie degradate che si barcamenano nell'universo dell'economia sommersa»²³. Se nella cultura filmica napoletana le due classi vengono tenute distinte, Capuano opera invece la relazione semiotica tra due significazioni diverse dell'umano sociale. Considerando la *semiosfera*²⁴ come lo spazio complessivo entro cui una cultura produce e organizza i propri significati, essa si configura come un ambiente strutturalmente delimitato: un sistema che stabilisce confini, permeabili ma attivi, attraverso cui si distingue un ambito culturale da un altro. Ne deriva un paradigma in cui coesistono tensioni opposte: da un lato omogeneità e tendenza alla chiusura, garantite dall'azione del confine; dall'altro apertura, eterogeneità e possibilità di scambio intersistemico, reso possibile dai processi di traduzione.

A Napoli, infatti, non v'è una semplice giustapposizione di ceti, ma una compresenza fisica e simbolica in cui gli spazi, i corpi e i linguaggi si contaminano continuamente, dopo la delegittimazione delle distanze ideologiche e di classe a seguito della cultura delle post-narrazioni²⁵. Ne *La guerra di Mario* l'affido del bambino del titolo informa narrativamente queste due forme di vita, relazionandole in una forzata traduzione reciproca. Il piccolo Mario, portatore di una corporeità e di un immaginario tipicamente plebeo, irrompe nello spazio borghese, destabilizzandone i rituali, i modi di sentire e gli schemi regolativi. La "guerra" del suo titolo è anche una guerra semiotica tra due sfere che non riescono a tradursi pienamente l'una nell'altra.

Arrampicandosi lungo il Ventunesimo secolo, sulla scorta anche del grande fallimento borghese del Global Forum del 2001, la relazione tra l'immaginario napoletano e l'identità borghese muta radicalmente di rapporto. L'evento del 2001²⁶, concepito come la consacrazione internazionale del "rinascimento bassoliniano", un progetto di modernizzazione tecnocratica e riformista che mirava a integrare la città nei flussi della governance globale, si risolse invece in una drammatica frattura tra l'istituzione e la piazza. Le violenze di piazza Municipio e nella caserma Raniero non segnarono soltanto il collasso di un'ambizione diplomatica, ma rivelarono l'impotenza della borghesia illuminata nel mediare tra le istanze di un movimento eterogeneo (il "popolo di Seattle") e la rigidità degli apparati repressivi dello Stato. Si sviluppa a Napoli un'inedita e neoliberista incapacità di abitare uno spazio comune che non sia mediato dal mercato, «[...] un'*atmosfera* che pervade e condiziona non solo la produzione culturale ma anche il modo in cui vengono regolati il lavoro e l'educazione, e che agisce come una specie di barriera invisibile che limita tanto il pensiero quanto l'azione»²⁷.

Se la borghesia storica cercava, pur fallendo, di informare la realtà, la borghesia del XXI secolo accetta la "napoletanità" come un dato di natura immodificabile, un bassorilievo antropologico da contemplare con distacco ironico. È il caso della cronaca familiare di *È stata la mano di Dio* (Sorrentino, 2021) e del racconto inter-epocale di *Parthenope* (Sorrentino, 2024) dove la struttura passatista del racconto non intacca il collegamento che esiste tra la borghesia e la sua postura spettatoriale.

In ultima analisi, la Napoli contemporanea si offre allo sguardo globale come un palcoscenico iper-codificato, dove il *cineturismo* «ha introdotto cambiamenti profondi nella visione e nella concezione dello spazio regionale in quanto strumento di condizionamento e programmazione dello sguardo»²⁸, intervenendo sul centro storico cittadino, vettore di identità locali e nazionali (nella forma esotica d'italianità) spinte al parossismo rappresentativo. La borghesia napoletana non agisce come

forza critica o regolatrice, ma come uno dei principali agenti, spesso silente, di una ricollocazione urbana che svuota i quartieri storici per convertirli in strutture ricettive. Se storicamente la classe media ha sofferto di una “debolezza del racconto”, oggi essa sembra aver trovato la propria voce unicamente nella rendita di posizione, abdicando a qualsiasi ruolo di mediazione culturale. La saturazione dell'immaginario visuale, alimentata da una ridondanza di topiche che oscillano tra il pittoresco neomelodico e il “sublime alla Sorrentino”, non è che il riflesso di una borghesia che ha rinunciato a informare il reale per limitarsi a gestirne l'estetica di consumo. Napoli, dunque, non è più un luogo di conflitto o di sintesi dialettica, ma un *non-luogo* dell'iper-rappresentazione²⁹, dove la borghesia risiede nei gangli del profitto turistico e svanisce visivamente dietro la maschera di una napoletanità a uso e consumo del visitatore globale. La *genealogia di un'assenza* si compie così nel paradosso finale: una classe sociologicamente codificata, legittimata, che possiede, senza informarla, la città. Dall'altra parte l'immaginario popolare rimane però l'unica fonte narrativa plausibile e coerente, una riserva topica dalla quale si attinge con conseguente riduzione di complessità del discorso che pertiene la città di Napoli.

¹ F.S. Nitti, *Nord e Sud: prime linee di una inchiesta sulla ripartizione territoriale delle entrate e delle spese dello Stato in Italia*, Roux e Viarengo Editori, Torino 1900, pp.44-45.

² A. Gramsci, *Il Mezzogiorno e la guerra*, in “Il Grido del Popolo”, 1 aprile 1916, contenuto in A. Gramsci, *La questione meridionale*, a cura di F. De Felice e V. Parlato, Editori Riuniti, Roma 1966, p.159.

³ Cfr. G. D'Amelio, *Polemica antifeudale, feudistica napoletana e diritto longobardo*, in “Quaderni Storici”, Vol. 9, N. 26 (1976), pp. 337-350.

⁴ Cfr. M. Weber, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, tr.it. BUR, Milano 2014 (I ed. 1904); Luciano Pellicani, *La genesi del capitalismo e le origini della modernità*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1988.

⁵ Su tutte la letteratura borghese francese e inglese prodotta tra il Diciottesimo e il Diciannovesimo secolo.

⁶ S. Masi, M. Franco, *Il mare, la luna, i coltelli. Per una storia del cinema muto napoletano*, Pironti Editore, Napoli 1988, p.43.

⁷ Si fa riferimento alle produzioni *Sollevamento delle reti da pesca* (1896), *Santa Lucia* (1896), *Via Marina* (1896) *La tarantella, una danza italiana* (1898).

⁸ F. Barbagallo, *Napoli, Belle Epoque*, Laterza, Bari 2015, p. 141.

⁹ *Ivi*, p. 25.

¹⁰ F. S. Nitti, *Napoli e la questione meridionale*, Guida, Napoli, 2005 (I Ed. 1903), p. 35.

¹¹ G. Bruno, *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, La Tartaruga, Milano 1995, p. 174.

¹² S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2010, p. 22.

¹³ G. Simmel, *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, tr. it., Il Mulino, Bologna 1985, p. 71.

¹⁴ Si fa riferimento al D.R. 3287/1923.

¹⁵ Cfr. M. Franco, *Cinema popolare napoletano*, Cineteca Altro, Napoli 1976.

¹⁶ V. Napoli, *Il laurismo: problemi di interpretazione*, «Working papers», Università di Siena, Dipartimento di Scienze storiche, giuridiche, politiche e sociali, p. 9.

¹⁷ Cfr. M. Martinelli, R. Lodigiani, *Dentro e oltre i post-fordismi*, V&P

- Università, Milano 2002.
- ¹⁸ Cfr. R. Florida, *L'ascesa della nuova classe creativa*, Mondadori, Milano 2003.
- ¹⁹ P. Frascani, *Napoli, viaggio nella città reale*, Laterza, Bari 2017, p. 59.
- ²⁰ ISTAT, *8mila Census*, <https://ottomilacensus.istat.it/sottotema/063/063049/12/>.
- ²¹ Cfr. M. Demarco, *L'altra metà della storia*, Guida, Napoli 2007.
- ²² J. Derrida, *Gli spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova internazionale*, Cortina Editore, Milano 1996, p. 106.
- ²³ P. Frascani, *Napoli, viaggio nella città reale*, cit., pp. 38-39.
- ²⁴ Cfr. J. Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Marsilio, Venezia 1985.
- ²⁵ Cfr. J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporti sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1981.
- ²⁶ Aa. Vv., *Zona rossa. Le quattro giornate di Napoli contro il Global Forum*, DeriveApprodi, Roma 2001.
- ²⁷ M. Fisher, *Realismo capitalista*, tr. it., NERO, Roma, 2017, p. 50.
- ²⁸ L. Bandirali, *Il Salento si alza. Come una regione di confine nel bacino del Mediterraneo è diventata un'area di interesse nell'ambito del cinema europeo contemporaneo*, in *Cinema e identità italiana*, Università degli Studi di Roma Tre, Dipartimento di filosofia, comunicazione e spettacolo, RomaTre Press, Roma 2019, p. 586.
- ²⁹ Cfr. M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, tr. it., Elèuthera, Milano 2009.