

## La figura del guappo e le sue declinazioni musicali dalla sceneggiata ai neomelodici

Roberto UBBIDIENTE (Berlin)<sup>1</sup>

### Summary

Starting from the conviction that ‘*malamusica*’, with its songs set among the criminal milieu of Naples, properly lies within the ambit of Popular Music Studies, this article examines several Neapolitan songs which thematise the figure of the *camorrista*, and, in particular, the *guappo*, in different modes according to the musical genre of reference (*canzoni di giacca, sceneggiata, macchietta*). After a brief historical excursus and examination of a few representative cases, the analysis turns to the present day, taking up the particular phenomenon of neomelodic music, which, in some cases, has invited no small number of polemics due to its often ostentatious closeness — in its themes, models, and sources of inspiration — to the criminal organization of the Camorra.

---

### Dalla *gentilezza* al “paradiso abitato da diavoli”

L’immagine seicentesca della ‘Napoli gentile’, diffusasi in tutt’Europa grazie a splendide vedute della città e dei suoi dintorni, rappresenta uno dei più suggestivi *topoi* della letteratura di viaggio di epoca moderna e, avendo sempre ispirato artisti e viaggiatori nella produzione di innumerevoli *reportages* di viaggio, ha contribuito notevolmente – come osserva Michele Rak – “a formare l’identità dei paesi europei” (Rak 2008, 273-274). La ‘gentilezza’ attribuita alla Napoli cinque-seicentesca rimandava, in particolare, ad una leggendaria fertilità del suolo ed una mitezza quasi mitica di clima, natura e paesaggio. Tale immagine generò la fama di cui la città di Napoli godette in epoca moderna – mirabilmente sintetizzata nel detto “Vedi Napoli e poi muori” – che confermava la città del Vesuvio come un sito particolarmente benedetto dalla Natura e interamente riscritto dal mito e dall’uomo.

Nei colti visitatori dell’epoca la capitale dell’antica *Campania felix* e i suoi mitici dintorni risvegliavano reminiscenze classiche animate da figure storiche, letterarie o mitologiche così come dalle loro imprese leggendarie o dai loro pittoreschi luoghi d’azione. Che si tratti della battaglia di Annibale presso Capua (212 a. C.), della villa di Tiberio a Capri, della splendida villa di Cicerone sul Lago Lucrino, dell’incantevole cittadina di Baia, anticamente denominata “la piccola Roma”, di Pompei ed Ercolano ovvero – in ambito mitologico-

poetico – dell’antro della Sibilla a Cuma, dell’entrata agli Inferi presso il Lago d’Averno, di Ercole a pascolo coi buoi di Gerione sui Campi flegrei, di Ulisse errante lungo la costa, di Enea che vi approda, siamo ogni volta di fronte a *topoi* dell’immaginario che formano le coordinate spazio-temporali di questa “klassische Bildungs- und Erinnerungslandschaft *par excellence*”<sup>2</sup> (Pisani 2009, 29), a metà tra Storia e mito, ben simboleggiata, a mio avviso, dalla tomba di Virgilio posta ai piedi della collina di Posillipo: una sorta di *luogo di pellegrinaggio* per poeti di ogni epoca, la cui visita, per dirla con Alexandre Dumas, suggerisce un “monde inconnu des féeries antiques” (Dumas 1846, 215). Grazie alla visita di colti viaggiatori moderni, il sepolcro del sommo cantore della *latinitas* diviene il dispositivo di una proiezione della *narratio* mitologizzata dell’Antichità: “[J]e venais de voir passer devant mes yeux toute cette gigantesque histoire” (Dumas 1846, 229), scriverà un Dumas rapito dalla vista dell’avello del sommo poeta, facendo così eco a Chateaubriand, che aveva già decantato “toute cette terre Virgilienne” (Chateaubriand 1951, 9).

Quest’immagine idillica della città e dei suoi dintorni, rappresentata secondo i termini dell’antico genere poetico delle *laudes Campaniae* e diffusasi a partire dal Seicento grazie alle guide turistiche per i viaggiatori del *grand tour* o della *Bildungsreise*,<sup>3</sup> viene ‘contaminata’, a partire dal Settecento, dall’entrata in scena della figura popolare del lazzaro, che fa capolino per la prima volta nel racconto di viaggio di Montesquieu. Il decano dell’Illuminismo francese – in Italia dal ’78 al ’79 – volge per la prima volta lo sguardo dalle bellezze paesaggistiche e architettoniche della città alla sua plebe, affermando che “le peuple de Naples est bien plus peuple qu’un autre” (Montesquieu 1896, 21). Grazie a lui l’immagine della Napoli settecentesca trova un nuovo *topos* rappresentativo in quei “50 à 60,000 hommes appelés *Lazzi* [lazzari], qui n’ont rien dans le monde: ni terre ni industrie; qui ne vivent que d’herbes; ne sont point vêtus, n’ayant qu’une culotte” (Montesquieu 1896, 20-21). Nei lazzari di Montesquieu possiamo individuare, a mio avviso, una versione popolaresca di quei ‘diavoli’ che – secondo un antico *topos* imagologico attribuito da Benedetto Croce ad un trecentesco conio toscano – popolerebbero (a mo’ di compensazione della troppa bellezza del sito) quel pezzo di Paradiso in terra rappresentato dalla città e dalla sua regione; un Paradiso, appunto, abitato da ‘diavoli’, resi capro espiatorio dell’antico  *cliché* dell’*otiosa Neapolis* (“[E]t in otia natam Parthenopen”<sup>4</sup>).

La pericolosità di questi ‘diavoli’ viene spesso rappresentata nelle descrizioni dei viaggiatori stranieri settecenteschi: “Das Volk ist äusserst unthätig u. sinnlich. [...] [D]iese Unthätigkeit, u. Wollust des Volks gibt zu allen Ausschweifungen, Diebstählen, Plünderungen &c. [*sic*] Gelegenheit. Alles tobt und gährt im Volk.”<sup>5</sup> (Münter 1937, 41)

In epoca postunitaria, ai lazzari settecenteschi vediamo aggiungersi altre figure (si legga: figure) declinabili come ‘diavoli’. Si tratta dei guappi così come degli affiliati a vario titolo alla camorra, i quali, a partire dal 1861, popolano le pagine della pubblicistica e della letteratura popolare. A onor del vero, tanto nella percezione comune quanto nella pratica criminologica, guappi e camorristi, seppure talvolta caratterizzati da destini incrociati, non sono tra loro assimilabili. Con estrema sintesi, potremmo dire che, mentre dei primi si occupa la saggistica colta, gli altri interessano in primo luogo la cronaca nera. Come, infatti, chiarisce

Giuseppe Marotta, che a questa figura dedica un capitolo de *L'oro di Napoli* (1947), il guappo è disposto a digiunare e perfino a lavorare (il che è quanto dire) “piuttosto che macchiarsi di un furto o di una rapina; tuttavia i colpevoli di questi reati dovevano assicurarsi con decime e tributi la sua tolleranza” (Marotta 1977, 171-172). Ciò è dovuto all'estremo controllo che il guappo esercita sul territorio, coincidente col proprio quartiere:

Locali pubblici di ogni genere, lo stipendiavano semplicemente perché la sua tutela distogliesse dagli impianti, dall'arredo e dalle persone qualsiasi disgrazia e non c'era nessun Fra Cristoforo del commercio lecito o illecito che osasse contrapporglisi gridando: “La vostra protezione?” Che ci si creda o no, il guappo era esente perfino nei tram dall'obbligo di munirsi del biglietto. “Servo vostro, don Carmine” gli diceva il fattorino, ed egli passava oltre, imbronciato fra i timidi sguardi dei viaggiatori comuni. (Marotta 1977, 172)

### La ‘scoperta’ della camorra nella Napoli postunitaria

Per ovvi motivi di spazio, in questa sede non possiamo seguire tutte le implicazioni di quella che, all'indomani dell'Unità, fu una vera e propria scoperta della *Suggità* (la “società” segreta dei camorristi). Basti ricordare che nella saggistica coeva l'interesse per questa associazione criminale – percepita come una vera e propria setta – inizia praticamente dall'indomani dell'entrata di Garibaldi a Napoli. Ciò si deve anzitutto ad Alexandre Dumas, che traccia un dettagliato ritratto dei camorristi e dei loro capi – i guappi – prima dalle colonne del suo giornale napoletano (*L'Indipendente*) e poi dalle pagine delle sue *Causeries* pubblicate sul foglio parigino *Le Monte-Cristo*.

Ben presto a quella giornalistica di Dumas si aggiunge l'opera saggistica di Marc Monnier, uno svizzero francofono formatosi a Napoli, che col suo *La Camorra. Notizie storiche raccolte e documentate* (1862) firmerà il primo studio monografico dedicato alla criminalità organizzata partenopea. In epoca positivistico-lombrosiana si registrano, inoltre, studi e indagini prodotti da sociologi o criminologi della prima ora, come per esempio gli *Usi e costumi dei camorristi* (1897) di Abele De Blasio, primo decifratore dei tatuaggi dei camorristi e del loro significato. A questa intensa produzione saggistica si aggiunge anche un'instancabile attività giornalistica e cronachistica che affianca una fiorente produzione letteraria locale, ma di respiro nazionale<sup>6</sup> nell'intento di scandagliare i molteplici aspetti e le implicazioni sociali e culturali di un fenomeno da secoli presente in città, ma quasi del tutto sconosciuto.

Da parte loro, anche la letteratura e il teatro napoletani non mancheranno di volgere lo sguardo verso il *milieu* criminale cittadino e chi lo abita, richiamando alla mente illustri reminiscenze di epoche precedenti, come il *Decameron* (II,5) boccacciano o il *Clio, ovvero li Smargiasse*, poemetto seicentesco de *Le Muse napoletane* del Basile. Esempiarie figure di guappi popolano molte pagine di Ferdinando Russo, biograficamente molto vicino a quell'ambiente (cf. Russo 1966), Salvatore di Giacomo (“Lo sfregio”), Libero Bovio (“Povero guappo”)

e Raffaele Viviani (“O malamente”; “O guappo nnammurato”), così come il repertorio di Ferdinando Stella, in scena al San Ferdinando, o, sporadicamente, di Eduardo De Filippo.

Anche il cinema attingerà a questa figura, declinandola in vario modo: coi tratti parodistici propri del cinema comico (cf. *San Giovanni decollato*, *Un turco napoletano* o *Operazione San Gennaro*), della commedia brillante o del musicarello anni Cinquanta (cf. *Carmela è 'na bambola*) ovvero con quelli ben più realistici e inquietanti ispirati da cruenti fatti di cronaca nera: da *Processo alla città* di Zampa o *La sfida* di Rosi, fino al popolarissimo filone del *Napoli... serenata calibro 9* (cf. Ravveduto 2007).

Possiamo, pertanto, affermare che, mentre la saggistica sociologico-criminologica tar-dottocentesca di ascendenza borghese era tutta dedicata a ‘capire’ il fenomeno camorristico (facendo peraltro sempre attenzione ad attribuirlo esclusivamente al ceto popolare e plebeo), l’arte e la cultura popolare napoletane, portando avanti un’imago affatto trasversale ai generi, erano volte alla messinscena, quando non addirittura alla celebrazione, di un fenomeno ben presente nella vita quotidiana della città.

A testimonianze di carattere esclusivamente musicale, esaminate sull’esempio di alcune creazioni, da intendersi come rappresentative della cosiddetta ‘malamusica’, saranno dedicate le seguenti riflessioni.

## Un insospettato riferimento nella musica popolare settecentesca

I prodromi della rappresentazione del guappo nella canzone napoletana ci portano nella Napoli settecentesca (quindi ben prima dell’interesse saggistico della cultura ‘alta’) e sono da ricercarsi in un componimento anonimo costituito dalla celeberrima tarantella intitolata “Lo guarracino”, parte integrante del repertorio ‘classico’ napoletano, che all’epoca conobbe una grande diffusione in Europa.

Nelle sue 19 strofe, la canzone, ambientata nel mare del Golfo di Napoli, narra la storia del pesce guarracino – meglio noto come castagnola (*chromis chromis*) – che si innamora di una sardina (*sardina pilchardus*), a sua volta ex fidanzata di un tonnetto allitterato (*euthynnus alletteratus*), il quale non prende per niente bene questo tradimento e, armatosi di tutto punto, affronta il rivale in un duello sulla pubblica piazza che presto si trasforma in una rissa tra pesci e affini divisi nei due schieramenti a sostegno dell’uno o dell’altro rivale in amore.

Con questo componimento l’anonimo, ma colto autore settecentesco mette in scena una efficace celebrazione delle specie autoctone marine (nel testo se ne contano 87) che fanno il verso a simili rappresentazioni artistiche dell’antichità a lode della *Campania felix*.

“Lo guarracino”, però, interessa anche lo studioso di ‘malamusica’, dal momento che, a quanto mi risulta, essa costituisce il componimento più antico in cui appare il termine ‘guappo’. Nel testo, infatti, a proposito del tonnetto che perde le staffe, si fa un esplicito quanto colto paragone con il “guappo Pallarino [*i. e. paladino*]”, facendo, così, riferimento al paladino Orlando “che per amor venne in furore e matto” (OFI,2).

Come il protagonista del poema ariostesco, anche il tonnetto allitterato, persi i lumi della ragione, distribuisce botte da orbi a destra e a manca, dandone di santa ragione al rivale. Ciò che qui consta, è cogliere l'equiparazione tra il 'guappo' e un matto armato e violento, a cui si associano una lunga serie di 'compagni' di rissa che, insieme a quelli dello schieramento opposto, danno vita alla squisita rappresentazione di questa vera e propria "zuffa di pesce" (Scialò 2017, 28).

### Messinscena del 'guappesco': la sceneggiata

Dopo questo esordio – per dir così – in sordina, la messinscena della figura del guappo trova una pietra miliare nella sceneggiata napoletana, genere ibrido tra teatro e musica che potremmo definire come una sorta di *musical* dei ceti bassi, dal momento che in essa le canzoni si alternano al melologo e alle parti recitate. Questa forma di rappresentazione, molto popolare anche tra la piccola borghesia urbana, si potrebbe, inoltre, definire una versione teatralizzata di una canzone, da cui prende di solito il titolo. In tal senso, essa anticipa sul palcoscenico popolare il genere cinematografico del musicarello, fiorito nell'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta intorno a diversi successi canori dell'epoca.

La sceneggiata napoletana, i cui prodromi sono riscontrati da Paquito Del Bosco nella scarpettiana *Lu café-chantant – Commedia in tre atti, il terzo a piacere* (cf. Del Bosco 2002, 114), ebbe la sua massima fioritura nel ventennio tra il 1920 e il 1940, ma conobbe una successiva riscoperta negli anni Settanta grazie ad artisti come Mario Merola e Pino Mauro. Com'è noto, essa è basata, indipendentemente dalla trama, sempre sul medesimo schema rappresentativo consistente nel triangolo di *isso, essa e 'o malamente* (ossia lui, lei e l'altro [il cattivo]) ovvero il seduttore che porta via la donna al protagonista, armandogli, così, la mano.

*Isso* diventa, dunque, un assassino *malgré lui*, costretto dalla legge dell'onore ad ammazzare il seduttore di sua moglie, la quale, già fedele consorte e madre modello (una 'Maria'), cedendo alle lusinghe del seduttore, si trasforma in una 'Maddalena', con la conseguente perdita di ogni rispetto da parte del marito e del pubblico.

Per la caratterizzazione del *malamente*, personaggio — *ça va sans dire* — affatto decisivo per lo sviluppo dell'azione, gli autori ricorrono volentieri a tratti 'guappeschi', che, se non ne fanno un adepto dichiarato della *Suggità*, lo collocano in un ambiguo *in-between* tra legalità e illegalità di cui sono sintomi il rispetto omertoso popolare e l'unanime consenso di cui il personaggio gode nel quartiere.

Attraverso il personaggio de *'o malamente*, la sceneggiata tratteggia un profilo che rievoca i tratti esteriori (per esempio la ricercata eleganza) e caratteriali del guappo rappresentati nella saggistica e nella letteratura popolare postunitaria, consentendo, però, al pubblico di sperimentare una catarsi al tempo stesso esorcizzante e liberatoria che ha luogo tramite la punizione del cattivo per mano del protagonista. In altre parole, il guappo che il popolino

nella realtà della vita quotidiana omaggiava *ob torto collo* fuori dal teatro, sul palcoscenico veniva punito per interposta persona, grazie alla giustizia *fai-da-te* celebrata dalla sceneggiata.<sup>7</sup>

Il repertorio annovera, d'altronde, anche figure di guappi positivamente connotate, in quanto difensori dei più deboli contro le ingiustizie sociali e i soprusi di ricchi e prepotenti. Tale declinazione in positivo del guappo lo presenta generalmente come una sorta di paciere, un "uomo d'onore, galante e romantico, sempre pronto [...] a risolvere i dissidi tra le persone, a costringere gli uomini che non rispettano le donne a farlo" (Duraccio s.a.). Va da sé che questa figura – alquanto romantizzata – "è in netta opposizione a quella del camorrista odierno, dedito allo sfruttamento della prostituzione, ai traffici illeciti e a quant'altro sia volto ad accrescere sempre di più le sue ricchezze" (Duraccio s.a.). Una certa aura di nostalgia che circonda la figura del guappo di vecchio stampo non è, d'altronde, un'esclusiva dell'epoca moderna. Ne troviamo, infatti, una significativa testimonianza già ai primi del Novecento, in un'epoca, dunque, di "transizione da un mondo che si sgretola a un mondo che accenna a sorgere" (Castagliola 1909, 90), quando – sullo sfondo del 'Risanamento' che stava cambiando, stravolgendolo, il volto della città – nella Napoli che "non è più Napoli, e non è ancora Milano" si rimpiange il vecchio Tore 'e Crezienzo, "guappo amabile e generoso, [...] difensore disinteressato della donna, del vecchio e del fanciullo", rimpiazzato dal terribile Totonno 'e Santo Diummineco, "truffaldino evoluto, tipo insidioso di Rocambole partenopeo" (Castagliola 1909, 91).

## Il guappo 'cantato' e le sue evoluzioni: macchietta, 'canzone di giacca', neomelodici

### *La macchietta*

Se l'esorcizzazione del guappo ad opera della parte sana della società viene realizzata, nella sceneggiata, attraverso un atto cruento, nel genere più o meno coevo della macchietta – precipuo napoletano quanto quella – essa si serve, invece, della ridicolizzazione caricaturale e parodistica. Nel primo caso abbiamo come effetto la catarsi, nel secondo la disarmante e sminuente risata. Fondendo canzone burlesca e monologo comico-satirico, la macchietta è, in verità, un genere molto più vicino al teatro che alla musica, che viene relegata a mero sottofondo a supporto dell'interpretazione. La sua esibizione, infatti, dipende più che ogni altro genere musicale soprattutto dai movimenti e dalla mimica dell'interprete, a cui sono consentite anche improvvisazioni e aggiunte al testo. Per quanto riguarda il nostro tema, va citata anzitutto "O guappo 'nammurato", una macchietta del 1910 in otto strofe senza ritornello firmata da Raffaele Viviani.<sup>8</sup> Il protagonista è un guappo a tutti gli effetti di nome Tatore (Salvatore), il "mastuggiorgio 'e vasci' â Sanità" (il castigamatti della Sanità, antico rione di Napoli), universalmente temuto e rispettato da tutti, che alle doti di guappo aggiunge quelle di instancabile dongiovanni, finché – ahilui! – non si innamora della *femme fatale* di turno che, dura di cuore, lo ha ridotto a uno zerbino:

Femmene belle sempe na duzzina  
 n'aggio tenute appése a stu cazone.  
 E mo mme stó strujenno 'e passione  
 pe' te ca nun canusce carità,  
 chi sa 'sta pelle addó' 'a vaco a pusà!

Di donne belle ne ho avute  
 una dozzina attaccate ai pantaloni.  
 E adesso mi sto struggendo di passione  
 per te che non conosci pietà,  
 chissà dove finirò per deporre la mia pelle!

L'amore ha fatto perdere a Tatore le sue doti 'guappesche' e con esse il rispetto della gente, dal momento che lo stato di innamorato lo ha trasformato in "nu vile 'e core, n'ommo 'e legniammo" ("un vile, un uomo di legno"). Di qui le minacce che egli rivolge alla sua amata in strofe che nell'*incipit* prendono di mira le invocazioni ai fiori tipiche degli stornelli:

Scorz' 'e fenocchio!  
 Tengo nu bruttu pólice 'int" a recchia!  
 Só' bevitore 'e vino e, si mm'arracchio,  
 te scárreco 'a ricanna 'int' 'o  
 renocchio!...  
 Scorza 'e fenocchio!

Scorza di finocchio!  
 Ho una cattiva pulce nell'orecchio!  
 Sono bevitore di vino e se mi ubriaco,  
 ti scarico la canna [della pistola] nel  
 ginocchio!...  
 Scorza di finocchio!

[...]  
 Fronna 'e carota!  
 Manco 'a quattordece anne 'a carcerato.  
 Però, chi mme ce manna n'ata vota,  
 se fa 'nteresse sempe nu tavuto!  
 Fronna 'e carota!

[...]  
 Foglia di carota!  
 Manco da quattordici anni dal carcere.  
 Ma chi mi ci manderà un'altra volta,  
 guadagnerà per sé una bara!  
 Foglia di carota!

Per un guappo come Tatore i sentimenti rappresentano un vero e proprio tabù, pena la perdita della sua 'guapparia'. Egli viene, dunque, a trovarsi tra l'incudine del suo amore e il martello del codice d'onore della *Suggità*, che nel caso di una donna restia a piegarsi prevede il suo sfregio per mano dell'uomo:

Mme tratte comme fosse n'ommo 'e paglia,  
 prumiette sempe e nun mantiene maje.  
 Ma nun capisce che, accusì, mme 'nguaje?  
 Nun saje ca, pe' rispetto a ll'omertà,  
 'sta faccia accusì bella aggia sfriggjà?

Mi tratti come se fossi un uomo di paglia,  
 prometti e non mantieni mai.  
 Ma non capisci che così mi inguai?  
 Non sai che, per rispetto all'omertà,  
 dovrò sfregiare la tua faccia così bella?

La trasformazione del guappo innamorato in uno zimbello qualsiasi rappresenta, come ci accingiamo a vedere, una costante delle declinazioni canore di questa figura.



*Il guappo nel repertorio classico napoletano*

Tra le prime testimonianze canore di epoca postunitaria che tematizzano questa particolare figura di malvivente troviamo una composizione intitolata “Lo Guappo”, firmata da Michelangelo Tancredi su partitura di Pietro Labriola e contenuta nella raccolta *L’Aura di Mergelina* (1865). Vi si narra la storia di un guappo offeso perché un suo rivale ha corteggiato la sua donna. A quest’onta egli reagisce, con l’intenzione di vendicarsi in maniera cruenta, col risultato di spaventare l’avversario, che, dandosela a gambe, dimostra di non essere un ‘vero uomo’. Il tema dell’onore è, come si potrà immaginare, affatto centrale nella rappresentazione del guappo. È facile perdere l’onore attraverso il tradimento della donna. Ma è altrettanto facile per il guappo perdere la faccia attraverso un coinvolgimento sentimentale troppo intenso. Sarà, forse, perché fa perdere il lume della ragione, ma l’amore non è contemplato nell’orizzonte guappesco-camorristico. Il guappo innamorato è, insomma, un ossimoro. Il guappo innamorato è indebolito, perché dipende dai lunatici stati d’animo della donna, vista come sesso debole che in quel caso prende il sopravvento. Il guappo innamorato perde tutta la ‘guapparia’ e diventa ‘guappo di cartone’. Ne è la prova “Guapparia”, celeberrima ‘canzone di giacca’ di Libero Bovio e Rodolfo Falvo (1914). Così chiamata dall’indumento indossato dai suoi interpreti in deroga all’obbligo, valido per tutti i cantanti del *varietà* e del *café chantant*, di esibirsi in frac, la ‘canzone di giacca’ fu un genere molto apprezzato nella Napoli della *Belle Époque*.

Dato il tema, “Guapparia” può essere definita una sorta di perversione del genere della serenata. La situazione, infatti, è quella tipica della serenata, con un cantante (il guappo stesso) accompagnato da un ‘concertino’ (chitarra e mandolini) che nottetempo canta sotto il balcone dell’amata. Senonché egli non canta per sedurre la donna – di nome Margerita e, per inciso, “a cchiù bella r’anfrascata” (“la più bella del quartiere”) – bensì “p’antusseca”, per intossicarla, avvelenarla. Da quando la donna l’ha lasciato, egli non si dà pace e, a costo di perdere la faccia, si è presentato sotto il suo balcone per dare sfogo al suo dolore. Il momento *clou* è rappresentato dalla quarta strofa, in cui il guappo invita i camorristi ad espellerlo dalla *Suggità*, dal momento che, a causa del suo innamoramento, ha perso tutta la ‘guapparia’:

Quando se ne venette â parta mia,  
Ero ’o cchiù guappo ’e vascio â Sanità.  
Mo, ch’aggio perzo tutt’ a guapparia,  
Cacciatemmenne ’a dint’ a suggità!

Quando passò dalla mia parte  
Ero il più guappo della Sanità [quartiere]  
Adesso che ho perso tutta la guapparia  
Scacciatemi dalla società [camorra]

Per la rappresentazione delle pene d’amore di questo guappo – diciamo così – ‘sguappizzato’ non si risparmiano motivi poetici, scomodando persino la luna, che si vorrebbe “vestita a lutto” in segno di compartecipazione al dolore; la stessa compartecipazione che nel finale della canzone coglie il concertino, i cui membri (in barba al loro ruolo di picciotti) iniziano a lacrimare. “Guapparia” rappresenta una figura di guappo che potremmo definire ‘classico’ o di vecchia maniera, ancora legato al codice d’onore e a un modello di *suggità* di tipo otto-



centesco. Nulla a che vedere con le declinazioni attuali della figura del camorrista cantata – e vorremmo dire: celebrata – dal neomelodismo dei nostri tempi.

### *Il fenomeno dei neomelodici*

Come *topos* canoro il guappo fu oggetto, negli ultimi decenni del Novecento, di una trasformazione che portò a rivederne ed attualizzarne ai tempi moderni le modalità espressivo-rappresentative, mentre sullo sfondo si consumava una netta transizione – stigmatizzata, tra i primi, da Marcello Ravveduto – “dalla canzone di guapparia a quella di camorra vera e propria” (Aiello 1997, 47) come particolare sottogenere della cosiddetta ‘neomelodica’.

Il termine ‘neomelodico’ (o meglio: ‘canzone neomelodica’) fu coniato nel 1997 da Peppe Aiello, studioso della prima ora, che nel volume *Concerto napoletano* (cf. Aiello 1997, 45) offriva un primo resoconto di un fenomeno in quel momento ancora agli albori. Da allora sono passati una ventina d’anni e possiamo dire che intanto il neomelodismo ha attecchito definitivamente come fenomeno sociale e culturale, oltre che musicale, diffondendosi soprattutto grazie ai canali dei nuovi media.

Per avere un’idea delle dimensioni che intanto ha assunto questo fenomeno, si può partire da quanto constatò, non molti anni fa, Paola Bisconti in un suo studio (cf. Bisconti 2013):

1. un ruolo centrale dei nuovi media per la diffusione del repertorio neomelodico;
2. un mercato che vanta un giro d’affari di circa 200 milioni l’anno, ovviamente in nero;
3. 165 stazioni radio nonché
4. 77 canali TV dedicati esclusivamente al neomelodismo, che trasmettono h24.

Com’è noto, diversi esponenti del genere neomelodico sono stati spesso accusati di collateralismo nei confronti della camorra. Ciò che impressiona, tuttavia, non sono tanto le scelte personali e i destini individuali, quanto la vastità del bacino d’utenza di tale genere, che in quei casi diventa inevitabilmente destinatario dei disvalori (de)cantati. La ‘malamusica’, insomma, fa spesso da *pendant* alla malavita, ne costituisce, per così dire, la colonna sonora, esprimendosi attraverso l’omaggio allo stesso sistema di disvalori. Colpisce, inoltre, come ciò si manifesti in modo del tutto esplicito e plateale, per esempio attraverso l’omaggio referentivo: nei concerti in piazza l’omaggio a parenti detenuti o al boss locale (spesso il committente), di cui si esaltano le ‘gesta’ e le qualità ‘moralì’, è la regola. A quanto pare, la cronaca ha registrato un solo eclatante caso di mancato omaggio (2011): quello di Vittorio Ricciardi, neomelodico partenopeo ospite di una festa patronale in Sicilia, costatogli il bando dall’isola per ordine di un boss.<sup>9</sup> Nelle scuse che il cantante si apprestò a diffondere tramite stampa troviamo una dichiarazione netta: “Ho sempre fatto il mio dovere [...] non ho mai detto di no alla mafia.” (cf. Ravveduto 2012, 301)

Sono noti, inoltre, casi di neomelodici che si sono spinti ben oltre l’omaggio ossequioso: Tony Marciano, per esempio, fu arrestato nel 2012 per complicità col *clan* Gionta nello spaccio di stupefacenti. Questa notizia fece scalpore, trattandosi dell’autore di una nota

canzone dal titolo “Nun po’ ferni” (“Non può finire”), i cui versi furono composti da Aldo Gionta, figlio del capoclan. Questo episodio mostra una compenetrazione dei due mondi che va in entrambe le direzioni: non si ha a che fare solo con neomelodici che affiancano, quando non vi sconfinano addirittura, il crimine, bensì anche con delinquenti abituali che sognano una carriera da neomelodici e l’occasione di esibirsi su un palco dinanzi ad un folto pubblico.

Nel caso di Tony Marciano si tratta di una vera e propria celebrità locale, per anni *guest star* del concerto organizzato (dalla camorra) in occasione della festa della Madonna della Neve, patrona di Torre Annunziata. Per queste sue partecipazioni egli riceveva il *cachet* in parte in contanti e in parte sotto forma di cocaina che provvedeva puntualmente a spacciare col beneplacito, s’intende, del clan di riferimento. Detto anche “O rre d’ ’o Vesuvio”, Marciano consegue il suo primo successo con una canzone dal titolo “Ho messo incinta la mia ragazza”. Dopo il passaggio alla stessa casa discografica di Nino D’Angelo (la Vis Radio), nel 1983 arrivano inviti a esibirsi sulle reti ammiraglie di RAI e Mediaset. Dopo l’arresto per spaccio, Marciano esce con una canzone dal titolo “Nun ciamm arrennere” (“Non ci dobbiamo arrendere”), che attacca i collaboratori di giustizia.

Forse anche pensando alla figura di Tony Marciano (che in un’intercettazione ambientale si propone come corriere della droga e mette a disposizione la propria auto, suggerendo, inoltre, l’uso dei minorenni come corrieri nonché un migliore imballaggio della merce), Marcello Ravveduto, rifacendosi alla subcultura criminale messicana, ha messo in circolazione anche per l’ambiente camorristico napoletano il termine di ‘narcamelodico’ quale “neologismo che potrebbe aiutare a definire la correlazione tra artisti neomelodici e narcotrafficienti; ovvero rappresenterebbe il primo esempio di connessione tra i profitti musicali e lo spaccio di stupefacenti” (Ravveduto 2012, 303).

Com’è noto, i ‘narcamelodici’ sono gli interpreti del genere musicale del ‘narcocorrido’, versione ispanica del Gangsta-Rap. Si tratta di una sorta di *chanson de geste* che celebra le imprese del committente, composta in seguito ad un’accurata intervista con lo stesso. Dopo qualche giorno la canzone è pronta e viene fornita eseguita e registrata su CD. A questo punto sorgerebbe più di una riflessione sui rapporti tra committenti e ‘cantori’ delle loro gesta, che sembrano ricalcare quelli tra Principe e Poeta nella visione mariniana.

Un esempio di ‘narcocorrido’ *made in Naples* si registrò nel 2004, quando il boss Vincenzo Oliviero commissionò al duo Alfieri e Nocerino una canzone che celebrasse le sue qualità e le sue ‘imprese’. Vide, così, la luce la famigerata “O capoclan”, interpretata da Nello Liberti, canzone in cui si esaltano i principali valori del sistema camorristico: 1. l’assoluta fedeltà al capo e 2. l’incondizionata adesione alle leggi della camorra. Gli affiliati vi vengono definiti ‘uomini veri’, che non tradiscono i compagni; essi, inoltre, sono timorati di Dio e paladini dei principi tradizionali di unità familiare. La camorra rappresenta lo strumento di cui il capo si serve per raggiungere il benessere personale e degli affiliati, ai quali viene anche garantito un riscatto sociale. Stando al testo, essere camorrista equivale ad essere un martire. Lo stesso protagonista vi viene presentato circondato dall’aura dell’autoimmolazione al suo

sacro dovere di proteggere la ‘famiglia’ (il clan), imponendo a tutti il rispetto delle regole e punendo chi le viola:

Pe’ ‘st’omm nunn esist a libbertà,  
pe l’onore s’annasconn a verità.  
Cont a iuorn a iuorn l’ann e e mis  
ma co cor suoie sta semp a casa.

Per quest’uomo non esiste la libbertà,  
per l’onore si nasconde la verità.  
Conta a giorni gli anni e i mesi,  
ma con il suo cuore sta sempre a casa.

Il potere del capo discende dalla sua qualità di buon padre di famiglia e dal volere di Dio. La violenza evocata dalla canzone è di carattere intimidatorio e volta a garantire l’impunità degli affiliati e la sopravvivenza dell’organizzazione:

E uagliun stann for a lo ‘spettà,  
a trament sann chell c’anna fa’,  
si è arrivat a letter ro cap,  
a cundann pe chi ha sbagliat.

I ragazzi stanno fuori ad aspettarlo,  
nel frattempo sanno cosa fare,  
se è arrivata la lettera del capo,  
la condanna per chi ha sbagliato.

L’esaltazione celebrativa tocca il culmine nel ritornello, caratterizzato da una chiusa di reminiscenze pascaliane (“Il cuore ha delle ragioni...”):

O capoclan è n’omm serio,  
che è cattivo nun è o ver,  
ma co cor nun se po arraggiunà!

Il capoclan è un uomo serio,  
che è cattivo non è vero;  
ma col cuore non si può ragionare!

Possiamo considerare “O capoclan” una sorta di manifesto del neomelodismo e allo stesso tempo una metafora in versi che trascende la figura del capo come criminale.

Grazie all’aiuto dei collaboratori di giustizia, gli inquirenti hanno appurato che questa canzone non si rivolge ad un pubblico astratto e generico, bensì alla popolazione reale di Ercolano, patria di Oliviero e da anni interessata da una faida (costata finora 59 morti) tra il clan Birra-Iacomino e le famiglie Ascione-Papale. Nel video della canzone, solo temporaneamente oscurato su *YouTube*,<sup>10</sup> compaiono, infatti, tre parenti di Oliviero (un fratello e due nipoti), mentre le riprese furono realizzate in una zona controllata dal clan.

Vera e propria “metafora in versi in cui la figura del boss trascende il suo essere criminale” (Ravveduto 2012, 304), “O capoclan” è stata giudicata dal Gip di Napoli un chiaro esempio di apologia a delinquere, tanto che Nello Liberti è stato sotto inchiesta per il reato di istigazione ai reati di camorra. Ciò, tuttavia, non è valso a sanzionarlo, dal momento che non vi sono stati ravvisati elementi riconducibili a qualche forma di istigazione a delinquere. Il testo della canzone, insomma, rappresenta solo “un’esecrabile manifestazione della libertà di pensiero” (Ravveduto 2012, 305).

Per la loro diffusione le canzoni della ‘malamusica’, oltre che delle tante radio private disseminate sul territorio, si avvalgono anzitutto della rete, non disdegnando nessuna delle principali piattaforme: da *YouTube* a *Facebook*, da *Google plus* a *Vimeo*. Attraverso questi canali arrivano alle orecchie di un vasto pubblico urbano e suburbano le note di vere e proprie *hit* locali come “Nu latitante” di Tommy Riccio, “A Società” di Gino Ferrante, “Il mio amico camorrista” di Lisa Castaldi, “Nu guaglione malamente” di Sandro e Antony o “O killer” di Gino Del Miro, per fare solo un paio di esempi. Simili titoli hanno fatto del neomelodico una sorta di “Bad Music for Bad People” (Perna 2013, 200).

Definiti dalla CNN come “popular Italian pop stars born of organized crime”<sup>11</sup>, forse i neomelodici sono stati liquidati troppo in fretta dalla critica, almeno inizialmente. Come ebbe ad osservare Roberto Saviano, essi hanno saputo riempire un vuoto, dal momento che, salvo rare eccezioni, la moderna canzone in lingua ha sistematicamente ignorato il disagio sociale all’origine delle loro canzoni e la realtà che esse esprimono.

Si sbaglierebbe, tuttavia, pensando che il fenomeno dei neomelodici interessi solamente le zone più arretrate del Mezzogiorno e le subculture delle sue periferie. Già diversi anni fa, infatti, Saviano osservava che “i neomelodici vengono ascoltati anche da ragazzi romani e milanesi che non hanno origini meridionali, e che chiamano il genere ‘Napoli’” (Saviano 2012, 31), terminando il suo discorso con un condivisibile ammonimento che, concludendo, facciamo nostro: “Sembrano lontani e marginali, ma lontano e marginale è chi considera feccia tutto questo. Guardarli e ascoltarli significa guardare e ascoltare il proprio paese. E per quanto possa sconvolgerci non possiamo più ignorarlo.” (Saviano 2012, 31)

Fatto sta che, attraverso forme di legittimazione, ma talvolta anche di dissenso, nei confronti di un insieme di valori in cui si identificano i camorristi e i loro fiancheggiatori o simpatizzanti, le canzoni dei neomelodici contribuiscono a formare un immaginario individuale spesso usato per scardinare l’emarginazione e il disagio in cui versano larghi strati delle ‘periferie’ (socialmente e antropologicamente intese), principale bacino d’utenza della ‘malamusica’. Come osserva Daniele Sanzone, infatti, “[g]li autori neomelodici non scrivono per esportare un’immagine della città, ma esclusivamente per la gente che vive nei quartieri, dove spesso la camorra appare come un elemento naturale” (Sanzone 2014, 74).

A onor del vero, va detto che nel repertorio neomelodico la parte di canzoni che tematizzano la camorra e il suo mondo di valori è comunque di gran lunga inferiore alla stragrande maggioranza delle canzoni che hanno semplicemente aggiornato il repertorio romantico-sentimentalistico dei decani della corrente (Nino D’Angelo e Patrizio), coinvolgendo temi come la droga, la disoccupazione giovanile, il disagio sociale, la moda, la televisione, i fatti di cronaca.

Questa distinzione di repertori, tuttavia, finisce col perdersi nella ‘promiscuità’ che, per forza di cose, regna sovrana nella scena musicale partenopea, creando una percezione confusa tra musica e ‘malamusica’.

Stando a Luigi Carrino, la confusione “tra cantanti e cantanti della camorra nasce dall’esigenza di trovare il lavoro, la collocazione, l’impegno, il posto dove esibirsi. Per avere un impegno devi essere ‘assistito’ da un’agenzia musicale. Sono soldi, e dove ci sono i soldi

c'è la camorra" (Carrino 2012, 59-60). Questa spiegazione, diremo così, 'ambientalistica', non deve, però, far perdere di vista l'innegabile, sovente celebrativa condivisione tematico-valoriale che accomuna certe canzoni neomelodiche al mondo camorristico, divenendone una vera e propria propaganda culturale. Sebbene la 'malamusica' costituisca la sottocorrente minore del neomelodismo, essa ne rappresenta anche il fenomeno più appariscente, perché più inquietante in termini sociali, antropologici e culturali.

## Note

- 1 Roberto Ubbidente è docente di letteratura e cultura italiana presso la Humboldt-Universität di Berlino.
- 2 Corsivo come nell'originale. "Classico paesaggio di formazione e di memoria *par excellence*" (traduzione mia). Ciò varrà da qui in avanti, se non diversamente indicato, per ogni citazione da una lingua straniera.
- 3 Cf. per esempio Bacco 1622; Mormile 1625; Beltrano/D'Engenio Caracciolo *et al.* 1671.
- 4 Hor. *Epod.* 5, 43; Ov. *Met.* 15, 711; Stat. *Silv.* 3,78-88; Sil. *Ital.* 12,31.
- 5 "Il popolo è estremamente ozioso e voglioso [...]. Tale pigrizia e questa voluttà del popolo sono l'origine di ogni sorta di sregolatezza, furti, saccheggi ecc. Tutto strepita e ribolle nel popolo".
- 6 Si pensi per esempio agli scritti di una Serao o di un Mastriani, qui in Bibliografia.
- 7 Per il tema che qui interessa l'esempio da citare è rappresentato da *Guapparia*, una sceneggiata del 1925 scritta da Gaspare Di Maio e ispirata all'omonima canzone di Libero Bovio di cui si parlerà *infra*.
- 8 Per questa macchietta si rimanda alla magistrale interpretazione di Nino Taranto su [www.youtube.com/watch?v=TpZRBwnnEoM](http://www.youtube.com/watch?v=TpZRBwnnEoM) (consultazione 15.01.2019).
- 9 La notizia fu, in verità, successivamente smentita dall'interessato. Cf. "Neomelodico messo al bando da Cosa Nostra: arriva la smentita", in: *Napoli Today* (16.12.2011), <http://www.napolitoday.it/cronaca/vittorio-ricciardi-smentita-saluto-boss-palermo.html> (consultazione 15.01.2019).
- 10 Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=ag5OxmlZ88o> (consultazione 15.01.2019).
- 11 Cf. VBS Staff, „Popular Italian Pop Stars Born of Organized Crime“, in: *CNN World+* (23.03.2011), <http://edition.cnn.com/2011/WORLD/europe/03/22/vbs.neomelodics/index.html> (consultazione 15.01.2019).

## Bibliografia

### *Testi e opere di riferimento*

- Bacco, Enrico: *Il Regno di Napoli diviso in dodici provincie, nel quale brevemente si descrive la città di Napoli* [...]. Napoli: Scoriggio, 1622.
- Beltrano, Ottavio / D'Engenio Caracciolo, Cesare *et al.*: *Descrittione del Regno di Napoli diviso in dodeci [sic] provincie. Nella quale con brevità si tratta della fedelissima città di Napoli* [...]. Napoli: Beltrano/De Bonis, 1671.

- Chateaubriand, François-René de: *Lettre a M. De Fontanes sur la Campagne Romaine* (1826). Ed. J.-M. Gautier. Genève: Droz, 1951.
- De Blasio, Abele: *Usi e costumi ei camorristi* (1897). Napoli: Edizioni del Delfino, 1973.
- Dumas, Alexandre: *La camorra e altre storie di briganti*. Ed. Claude Schopp. Roma: Donzelli, 2012.
- Dumas, Alexandre: *La Camorra et autres récits de brigantage* (1860). Paris: Éditions Vuibert, 2011.
- Dumas, Alexandre: *Le Corricolo* (1841). Paris: Boulé, 1846.
- Mastriani, Francesco: *I vermi. Le classi pericolose in Napoli* (1864). 2 voll. Napoli: Luca Torre, 1994.
- Marotta, Giuseppe: *Loro di Napoli* (1947). Milano: Bompiani, 1977.
- Monnier, Marco: *La Camorra. Notizie storiche raccolte e documentate* (1862). Napoli: Arturo Berisio Editore, 1965.
- Montesquieu, Charles-Louis de Secondat Baron de: *Voyages*. Vol. 2. Ed. Albert de Montesquieu. Bordeaux: Gounouilhou, 1894-96.
- Mormile, Giuseppe: *Descrittione della città di Napoli e del suo amenissimo distretto e dell'antichità della città di Pozzuolo*. [...]. Napoli: Longo/Sofia, 1625.
- Münter, Friedrich: *Aus den Tagebüchern Friedrich Münters. Wander- und Lehrjahre eines dänischen Gelehrten*. 2. Teil: 1785-1787. Ed. Øjvind Andreasen. Kopenhagen/Leipzig: Haase/Harrasowitz, 1937.
- Russo, Ferdinando: "Come divenni guappo". In: Russo, Ferdinando: *Novelle napoletane*. Napoli: Bideri, 1966, 25-32.
- Serao, Matilde: *Il paese di cuccagna. Romanzo napoletano*. Milano: Treves 1891.
- Serao, Matilde: *Il ventre di Napoli*. Milano: Treves 1884.

### *Letteratura critica*

- Aiello, Giuseppe: "Non siamo noi che siamo razzisti, sono loro che sono neomelodici...". In: Pesce, Anita / Stazio, Marialuisa (ed.): *La canzone napoletana. Tra memoria e tradizione*. [Napoli]: Consiglio Nazionale delle Ricerche/ISSM, 2013, 405-414.
- Aiello, Peppe *et al.* (ed.): *Concerto napoletano. La canzone dagli anni settanta a oggi*. Lecce: Argo, 1997.
- Aiello, Peppe: "La comprensibile esistenza di una musica inaccettabile". In: Aiello, Peppe *et al.* (ed.): *Concerto napoletano. La canzone dagli anni settanta a oggi*. Lecce: Argo, 1997, 41-61.
- Carrino, Luigi Romolo: *A Neopoli nisciuno è neo*. Roma/Bari: Laterza 2012.
- Costagliola, Aniello: "Napoli e la sua canzone". In: *Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti CXLIII* (1909), 89-111.
- Del Bosco, Paquito: "Avventure di canzoni in palcoscenico". In: Scialò, Pasquale / Fabbri, Franco / Plastino, Goffredo (ed.): *La sceneggiata. Rappresentazioni di un genere popolare*. Napoli: Guida, 2002, 113-138.
- Fabbri, Franco / Plastino, Goffredo (ed.): *Made in Italy. Studies in Popular Music*. New York: Routledge, 2013.
- Florio, Monica: *Il Guappo nella storia, nell'arte, nel costume*. Napoli: Kairòs Edizioni, 2004.
- Perna, Vincenzo: "Killer Melodies. The Musica Neomelodica Debate". In: Fabbri, Franco / Plastino, Goffredo (ed.): *Made in Italy. Studies in Popular Music*. New York: Routledge, 2013, 194-206.

- Pesce, Anita / Stazio, Marialuisa (ed.): *La canzone napoletana. Tra memoria e tradizione*. [Napoli]: Consiglio Nazionale delle Ricerche/ISSM, 2013.
- Pestilli, Livio / Rowland, Ingrid D. / Schütze, Sebastian (ed.): *“Napoli è tutto il mondo”. Neapolitan Art and Culture from Humanism to the Enlightenment*. Atti del Convegno internazionale (Roma, 19-21 giugno 2003). Pisa/Roma: Fabrizio Serra Editore, 2008.
- Pisani, Salvatore: “Neapel-Topoi”. In: Pisani, Salvatore / Siebenmorgen, Katharina (ed.): *Neapel: sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*. Berlin: Reimer, 2009, 28-37.
- Pisani, Salvatore / Siebenmorgen, Katharina (ed.): *Neapel: sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*. Berlin: Reimer, 2009.
- Plastino, Goffredo: “Lazzari felici. Neapolitan Song and/as Nostalgia”. In: *Popular Music* 26,3 (2017), 429-440.
- Rak, Michele: “L’immagine di Napoli nel Seicento europeo”. In: Pestilli, Livio / Rowland, Ingrid D. / Schütze, Sebastian (ed.): *“Napoli è tutto il mondo”. Neapolitan Art and Culture from Humanism to the Enlightenment*. Atti del Convegno internazionale (Roma, 19-21 giugno 2003). Pisa/Roma: Fabrizio Serra Editore, 2008, 271-294.
- Ravveduto, Marcello: “La metropoli neomelodica”. In: Pesce, Anita / Stazio, Marialuisa (ed.): *La canzone napoletana. Tra memoria e tradizione*. [Napoli]: Consiglio Nazionale delle Ricerche/ISSM, 2013, 405-414.
- Ravveduto, Marcello: “Musiche, neomelodici e criminali”. In: Cicone, Enzo / Forgione, Francesco / Sales, Isaia (ed.): *Atlante delle mafie. Storia, economia, società, cultura*. Vol. 1. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore, 2012, 301-324.
- Ravveduto, Marcello: *Napoli... Serenata calibro 9. Storia e immagini della camorra tra cinema, sceneggiata e neomelodici*. Napoli: Liguori Editore, 2007.
- Santoro, Marco / Sassatelli, Roberta: “La voce del padrino”. In: *Il Mulino. Rivista di Cultura e di Politica* 3 (2001), 505-513.
- Sanzone, Daniele: *Camorra sound. 'O sistema nella canzone popolare tra giustificazioni, esaltazioni e condanna*. Milano: Magenes, 2014.
- Saviano, Roberto: “Canzone criminale, la musica di Gomorra”. In: *La Repubblica* (12.02.2012), 29-31.
- Scialò, Pasquale: *Storia della canzone napoletana 1824-1921*. Volume primo. Vicenza: Neri Pozza, 2017.
- Scialò, Pasquale / Fabbri, Franco / Plastino, Goffredo (ed.): *La sceneggiata. Rappresentazioni di un genere popolare*. Napoli: Guida, 2002.
- Vacalebri, Federico: *Dentro il Vulcano. Racconti neomelodici e altre storie dal villaggio locale*. Napoli: Tullio Pironti Editore, 1999.
- Viscone, Francesca: *La globalizzazione delle cattive idee. Mafia, musica, mass media*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2005.

## Sitografia

- Bisconti, Paola: “Mafia&Song” (27 marzo 2013), <https://www.linkiesta.it/it/blog-post/2013/03/27/mafiasong/15548/> (consultazione 15.01.2019).



Duraccio, Rita: “Michelangelo Tancredi e Pietro Labriola, Lo guappo”, [www.bibliocamorra.altervista.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=173:lo-guappo&catid=48:biblioteca-musicale&Itemid=92](http://www.bibliocamorra.altervista.org/index.php?option=com_content&view=article&id=173:lo-guappo&catid=48:biblioteca-musicale&Itemid=92) (consultazione 15.01.2019).

Riccio, Tommy: “Malavita napoletana”, <https://www.youtube.com/watch?v=uB0RfoqT0Ew> (consultazione 15.01.2019).