

Giulio Brevetti

«La realtà è scadente».

La memoria, Napoli e il cinema

**(in margine a *È stata la mano di Dio*
di Paolo Sorrentino)**

L'unico vero realista è il visionario.

Federico Fellini

ABSTRACT: The paper offers an interpretation of Sorrentino's last film in relation to some famous precedents by Fellini and Tornatore in which a similar story is told, that of the director's youthful fascination with cinema and the choice to undertake that career leaving the hometown to move to Rome. After a brief history of this sub-thread, Sorrentino's film will be analyzed through three specific directives: memory, the relationship with Naples, the role of cinema.

KEYWORDS: adolescence; Italian cinema; memory; Neapolitan culture; visionary.

1. La sottile linea autobiografica del cinema italiano

Non è affatto insolito rinvenire nella cinematografia internazionale esempi di storie, totalmente o parzialmente, autobiografiche proposte allo spettatore. La genesi di quel che si è, e dunque del bisogno di divenire registi e della scelta di raccontarlo, è in effetti diventato uno dei più riconoscibili *topoi* autorali, tanto da costituire una sorta di vera e propria tendenza all'interno del nutrito filone del cosiddetto meta-cinema o cinema nel cinema. Uno dei massimi esempi del genere, venerato da generazioni di artisti e di spettatori, è il primo lungometraggio di François Truffaut, *I quattrocento colpi* (*Les quatre cents coups*, 1959), in cui, come sosteneva il regista, «non tutto è autobiografico, anche se è tutto vero». La storia del turbolento tredicenne Antoine Doinel (Jean-Pierre L  aud), in conflitto con la famiglia e con la scuola, che trova nella sala cinematografica il proprio rifugio e una dimensione personale,    ancora oggi un modello di riferimento per la descrizione dell'adolescenza e della presenza salvifica del cinema¹. La fascinazione del grande schermo e pi   in generale del mondo dello spettacolo nella rappresentazione della propria giovinezza costi-

¹ Truffaut avrebbe poi dedicato al personaggio di Antoine Doinel altre opere successive e alla lavorazione di un film la pellicola *Effetto notte* (*La nuit américaine*, 1973). Sulla vita del regista, si veda principalmente de Baecque, Toubiana 2003, mentre sulla sua educazione cinematografica, Truffaut 2003 e 2010.

tuisce un *Leitmotiv* anche della filmografia di autori come Ingmar Bergman, Woody Allen, Jean-Luc Godard.

Il regista che più e meglio di altri ha legato il suo nome alla costante necessità di raccontare la propria ossessione per il cinema, il cammino dall'aspirazione all'affermazione, coinciso con il passaggio dalla provincia al grande centro, è stato senza dubbio Federico Fellini², che soleva raccontare di dirigere in realtà sempre lo stesso film. La ricostruzione della vita di adolescente e di giovane uomo nella natia Rimini, accogliente ma al contempo soffocante, così come dell'arrivo a Roma, attraente ma al contempo assordante, al fine di inseguire i propri sogni di gloria ed entrare nel magico mondo dello spettacolo e del cinema, costituisce l'aspetto forse principale di tutta la poetica felliniana. Tanto nel primo lungometraggio, *Luci del varietà* (1950), diretto assieme ad Alberto Lattuada, nel quale si seguono le vicende di una compagnia di avanspettacolo durante le sue esibizioni e i problemi dei suoi componenti, quanto nel primo film girato in solitaria, *Lo sceicco bianco* (1952), relativo alla fascinazione esercitata sull'immaginario di una giovane sposina di provincia dall'edulcorato mondo dei fotoromanzi e dalla possibilità di incontrare il divo dei sogni durante il viaggio di nozze a Roma, Fellini pone le basi per il suo cinema futuro, costruito tutto sul rapporto tra il prima e il dopo, tra l'ambizione giovanile e il raggiungimento della gloria.

Ne *I Vitelloni* (1953), forse la vera pellicola chiave di tutto il cinema felliniano, il regista ricostruisce abilmente la sua crepuscolare Rimini dei ricordi tra Roma, Viterbo e la spiaggia di Ostia per raccontare le giornate spese tra noia e desideri di evasione di quattro amici trentenni e della scelta finale di uno di loro, Moraldo (Franco Interlenghi), alter ego dell'autore, di prendere quel sospirato treno per Roma e trovare così il coraggio di emanciparsi finalmente dal microcosmo rappresentato dalla famiglia e dagli amici del paese, culla di certezze ma gabbia per la propria affermazione. I due film più celebri di Fellini, *La dolce vita* (1960) e *8½* (1963), nel raccontare il successo raggiunto a Roma da due figure in parte autobiografiche entrambe interpretate da Marcello Mastroianni, come il giornalista Marcello Rubini, partito dalla provincia per diventare uno scrittore ma rapito dalla mondanità e dalla vacuità del mondo dello spettacolo nella Capitale, e il regista cinematografico Guido Alberti, in crisi di ispirazione e deciso a fare i conti con i propri fantasmi, riflettono ambedue sulla difficoltà di restare ancorati al passato, nella perenne paura di aver tradito i sogni e le aspettative di gioventù. Se dunque il Moraldo de *I Vitelloni*

² Nella sterminata bibliografia sul regista, si segnalano almeno Verdone 1994, Kezich 2002 e il recente ed esaustivo Tassone 2020.

rappresenta evidentemente il Fellini che sarebbe potuto essere se non fosse partito diciottenne per Roma, pieno di rimpianti e senza coraggio, analogamente, il frustrato e disincantato Marcello de *La dolce vita* rappresenta il Fellini che sarebbe potuto essere se non avesse intrapreso la carriera cinematografica, divenendo il Guido di 8½.

Appare pertanto significativo che nei film della piena maturità, realizzati ormai dopo aver compiuto il mezzo secolo di vita ed essere considerato tra i maestri della cinematografia mondiale, Fellini sia ritornato più volte a quel passaggio, quasi come in una continua seduta psicoanalitica, ossessionato dal raccontarlo, dal metterlo in scena nuovamente.

Roma (1972), un grande atto d'amore verso il luogo che lo accoglie e che gli regala onori e gloria, presenta la sua personale visione di questa misteriosa e spudorata città³. Le prime sequenze, ambientate durante l'infanzia a Rimini, hanno il compito di mettere in luce il peso storico, culturale, politico – siamo in pieno Ventennio – della capitale d'Italia, percepita dal regista come origine, presente e futuro. Se il passato è rappresentato dai continui riferimenti all'epoca classica – una pietra miliare, che segna lungo una strada di campagna la distanza da quel luogo lontano, una gita scolastica sul Rubicone al seguito dell'esaltato preside che ricorda il celebre motto di Cesare *alea iacta est*, la statua di questi in una via del paese e la rappresentazione teatrale del suo assassinio interpretato da un divo dell'epoca –, il presente è invece delineato dai persistenti, quasi opprimenti riferimenti, visivi o sonori, ai rappresentanti del potere di quel tempo, tutti individuabili a Roma: il duce, i sovrani, il papa, del quale si assiste a una benedizione alla radio. Il futuro è invece rappresentato proprio dal cinema. Nella sequenza più significativa di questo preambolo di provincia, la famiglia del piccolo protagonista si reca presso la sala cinematografica del paese ad assistere alla proiezione di un film ambientato ai tempi degli antichi romani, tanto coinvolgente da emozionare, commuovere, stupire gli spettatori. Il potere immaginifico del cinema incontra quello del Fellini bambino (Stefano Majore) che inizia a guardare con occhi diversi la realtà, come quando a proposito della chiacchierata fama di donna famelica della moglie del farmacista, accostata in paese alla figura di Messalina, la sua immaginazione la trasfigura proprio nei panni della celebre consorte dell'imperatore Claudio.

Questo breve segmento iniziale ambientato ai tempi dell'infanzia termina con la visione di un treno che parte in direzione di Roma, sotto lo sguardo sognante del piccolo Fellini. Lo stacco con la sequenza successiva, corrispondente a un salto temporale e spaziale, ci porta ancora tramite il treno, che

³ Sul film, sulla sua ricezione e sulle sue influenze, si segnala il recente Minuz 2020.

acquista così il valore di un magico mezzo di trasporto, all'affollata stazione di Roma presso cui scende l'ormai diciottenne Fellini (Peter Gonzales) accolto da un grande manifesto che reclamizza il film *Grandi magazzini* di Mario Camerini, a ricordare evidentemente di trovarci nella città del cinema. La gioiosa ricostruzione dell'impatto con la Città eterna, delle sensazioni e degli incontri di quei primi mesi così fondamentali per la vita e la carriera future del regista, non rappresenta soltanto l'oggetto stesso del suo film ma addirittura la sintesi del suo cinema.

L'anno successivo all'uscita di questa pellicola, Fellini avverte evidentemente l'esigenza di ritornare ai ricordi e alle suggestioni dell'adolescenza, solo in parte abbozzate nell'incipit di *Roma*, e dunque al momento precedente alla presa di coscienza e alla drastica decisione di lasciare il paese per il grande centro e provare quindi a prendere in mano la propria vita. *Amarcord* (1973), nel seguire le vicende del giovane Titta (Bruno Zanin) e della propria famiglia negli anni Trenta, propone un'immersione nella vita di quella provincia già presente con toni parzialmente neorealistici ne *I Vitelloni* e ampiamente bozzettistici nei primi minuti di *Roma*, che in qualche modo prefigurano e sintetizzano questa pellicola. Qui persiste la rappresentazione di una periferia che anela il centro, rappresentato da quella Roma che per secoli ha dominato anche la Romagna, e dove arrivano, comparendo quasi fiabescamente per poi ripartire, personaggi ed esponenti dell'alta società, come il principe Umberto, gerarchi fascisti, ospiti esotici del Grand Hotel, perfino il fantasmagorico transatlantico Rex. Un paese dove la sala cinematografica diviene lo spazio dell'evasione e persino delle prime avventure sessuali.

Negli anni successivi, Fellini sarebbe tornato a riflettere sul proprio cinema e sul bisogno di girare film. All'interno di *Intervista* (1987), un lungometraggio in forma semi-documentaristica, il regista mette in scena la prima volta che mise piede a Cinecittà, il luogo dei sogni che sarebbe diventato il suo regno, completando in qualche modo il racconto della scoperta della grande capitale avviato in *Roma* e scegliendo l'attore Sergio Rubini per interpretare se stesso da giovane, un ennesimo alter ego di cui filma anche la preparazione al trucco in un processo metanarrativo.

A pochi mesi di distanza dal film di Fellini, esce nelle sale un'altra pellicola italiana incentrata sull'amore nei riguardi del cinema. Diversamente però dalle opere del maestro riminese, *Nuovo Cinema Paradiso* (1988) è soltanto in minima parte ispirata all'esistenza del suo giovane autore, l'allora poco più che trentenne Giuseppe Tornatore⁴, poiché ricostruisce la vita di un affermato

⁴ Sul regista siciliano, si ricorda in particolare Caprara 1996.

regista cinquantenne (Jacques Perrin), di cui racconta l'infanzia e l'adolescenza durante gli anni della Ricostruzione, quando bambino (Salvatore Cascio) e poi ragazzo (Marco Leonardi) frequenta la sala cinematografica del paese, stringendo un forte legame con il proiezionista Alfredo (Philippe Noiret), una sorta di demiurgo capace di illuminare lo schermo con magiche visioni e far sentire la propria presenza proiettando dall'alto della sua cabina. Costui rappresenta per il protagonista – il cui vero padre è lontano, disperso in Russia e mai più ritornato a casa dopo la fine della guerra – un padre spirituale, con cui condividere la passione totalizzante del cinema. Oltre a essere sedotto dallo schermo, Salvatore è infatti attratto dal fascio di luce che attraversa magicamente la buia sala e la cui fonte è per l'appunto la cabina di proiezione, un luogo prodigioso da cui sgorgano le immagini, saggiamente sorvegliato da quell'amico molto più grande di lui e così tanto invidiato. Dopo essere stato famelico spettatore, e prima di riuscire a diventare regista, Salvatore prenderà il posto di Alfredo quando questi resterà ferito in seguito al rovinoso incendio che devasta il cinema e che gli fa perdere la vista, lo strumento indispensabile per quel mestiere. Nonostante abbia sempre attratto la curiosità del giovane, indicandone un'evidente predisposizione a lavorare “dietro le quinte”, fare il proiezionista non gli permette tuttavia di esprimere la propria creatività. Come Moraldo e come il giovane Fellini, Salvatore decide di partire alla volta di Roma per inseguire i propri sogni di gloria. Alla stazione, non è però solo come loro, ma in compagnia della madre e della sorella e, soprattutto, di Alfredo che lo spinge ad andare via e a non tornare più, convinto che il suo posto sia nel mondo del cinema, lontano dalla povera e amara terra di Sicilia. Ritorrerà molti anni dopo, Salvatore, ormai maturo regista di successo, questa volta in aereo, per assistere ai funerali dell'amato Alfredo, l'uomo a cui deve centinaia di visioni.

Il *topos* della partenza dalla stazione costituisce una delle scene centrali di questo film che guarda costantemente a Fellini e che esplicitamente lo cita, in particolare il suo *Amarcord* nell'affettuosa e a tratti caricaturale rappresentazione dei paesani che affollano la sala cinematografica. Evidentemente, e diversamente da Fellini, però, Tornatore nel costruire la vita e le visioni cinematografiche di un regista immaginario, ideale e sintetico, svia dalle trappole del racconto autobiografico individuando nella storia di Salvatore un espediente che permette l'immedesimazione da parte di più generazioni di spettatori e, certamente, di molti suoi colleghi registi. L'ultima sequenza del film, quella celeberrima della proiezione dei fotogrammi censurati per volere del parroco del paese e conservati e montati uno dopo l'altro da Alfredo, costituisce uno dei più grandi ed emozionanti inni all'arte cinematografica che si siano visti sul grande schermo, con interessanti effetti di meta-cinema: questa volta, nella

cabina, ad avviare la proiezione per il regista Salvatore, qui ritornato spettatore in sala, è Giuseppe Tornatore, regista del film al quale assistiamo e che, in un'ideale chiusura del cerchio, aveva proposto proprio a Federico Fellini di comparire come significativo demiurgo di quel momento; il quale, saggiamente declinando, aveva indicato, come più appropriato per quel fugace ma altamente simbolico ruolo, il cortese proponente di quell'ossequioso omaggio.

A inserirsi per ultimo, e consapevolmente, in questo piccolo filone della rappresentazione autorale del proprio cammino verso il cinema, è Paolo Sorrentino che con *È stata la mano di Dio* (2021) ricostruisce, seppur con necessarie libertà al pari dello stesso Fellini, la sua personale fase di passaggio, quella che lo ha portato dall'adolescenza all'età adulta e che è coincisa con la scelta di voler diventare un regista cinematografico⁵. Ma come si pone questo film dinanzi ai suoi diretti precedenti? In che modo può essere letta e interpretata quest'opera, che nasce dichiaratamente sulla scorta di quegli esempi e che non nasconde, ma anzi chiede di essere con quelli accostata e raffrontata? E quali caratteri di originalità e discontinuità dunque presenta? Per analizzare la pellicola di Sorrentino, vale pertanto la pena individuare tre aspetti che connotano e legano tra loro i film sin qui citati.

Il primo è di ordine temporale: riguarda la memoria del passato, il modo cioè con cui l'autore mette in scena il suo vissuto, i momenti e gli episodi che sceglie di raccontare e di mostrare allo spettatore. Non soltanto il contesto ma lo stato d'animo nel quale il protagonista si trova allorquando matura la decisione di lasciare il suo posto di origine per cercarne un altro di elezione.

Il secondo aspetto è, conseguentemente, di ordine spaziale: concerne il rapporto del protagonista con il luogo di nascita. Rispetto a celebri esempi stranieri, la città del cinema, quella dell'affermazione e del successo, in questi film italiani non corrisponde a quella di origine del regista. Se Woody Allen nasce e cresce a New York e François Truffaut a Parigi, gli autori italiani, così come i loro alter ego cinematografici, nascono e crescono in provincia, in periferia, in un paese lontano e che subisce l'eco di quanto avviene nella grande capitale⁶: tanto la fantasticata Rimini di Fellini, quanto la fantomatica Giancaldo di Tornatore, così come la Napoli di Sorrentino, in bilico tra realismo e surrealismo.

Terzo e non meno importante aspetto è da identificarsi proprio con il ruolo

⁵ Sul regista napoletano, si segnalano Vigni 2014, Silvestroni 2017, Sainati 2019 e Gallico 2021.

⁶ Nanni Moretti, l'autore per eccellenza più "autobiografico" nel panorama cinematografico italiano, costituisce una significativa eccezione, non tanto perché romano – anche se nato a Brunico – e dunque non "provinciale" trapiantato come nei casi citati, ma perché egli di fatto non ha realizzato opere che mostrino in maniera analoga la vocazione cinematografica e il bisogno di diventare regista. Su Moretti, si veda De Bernardinis 2006.

che riveste il cinema, elemento salvifico nelle vicende dei protagonisti. Come nasce e perché nasce il rapporto con il cinema, cosa scaturlisce la passione assoluta, il bisogno di creare immagini e la necessità di raccontare questo passaggio, come se si trattasse di un evento epocale nella vita dell'autore?

2. La memoria del passato

La smilza e riccioluta silhouette di Fabietto Schisa (Filippo Scotti) accompagna pressoché tutte le sequenze di *È stata la mano di Dio*, condividendo quasi totalmente con lo spettatore quel che vive. È una focalizzazione interna, quella adottata da Sorrentino per raccontare i pensieri e gli stati d'animo del suo protagonista, del suo alter ego, al quale viene assegnato il compito di riproporre quel che il regista era, più o meno similamente, durante l'adolescenza, attorno alla metà degli anni Ottanta.

Nella prima parte del film, il tono adoperato oscilla tra la commedia a tratti farsesca e il racconto elegiaco di un tempo caro perduto irrimediabilmente. Le sequenze iniziali hanno infatti la funzione di introdurre i personaggi e permettere allo spettatore di comporre la famiglia e la cerchia delle conoscenze di Fabietto: il padre Saverio (Toni Servillo), gioviale impiegato di banca, e la madre Maria (Teresa Saponangelo), vivace e scherzosa casalinga; i fratelli più grandi, Marchino (Marlon Joubert), svogliato universitario che vorrebbe tentare la carriera di attore, e Daniela (Rossella Di Lucca), perennemente chiusa nel bagno di casa; la procace e fuori di testa sorella della madre, zia Patrizia (Luisa Ranieri), e il di lei disperato per la gelosia e manesco marito Franco (Massimiliano Gallo); una pletora di chiassosi e buffi parenti, come lo zio Alfredo (Renato Carpentieri), grande appassionato della squadra del Calcio Napoli, e la sboccata signora Gentile (Dora Romano); i vicini di casa, come l'altezzosa baronessa Focale (Betti Pedrazzi), la tedesca e ingenua Graziella (Birte Berg), il ritardato compagno di riflessioni nel cortile di casa Mariettiello (Lino Musella). Al di fuori di questa composita schiera di personaggi familiari, non sono mostrate amicizie e frequentazioni personali di Fabietto, ragazzo schivo e solitario, che si aggira spaesato tra i compagni del liceo classico con le cuffie del mangianastri sulle orecchie o attorno al collo. Il disagio serpeggia nella giovane vita del protagonista, elettrizzato soltanto per l'arrivo a Napoli di Diego Armando Maradona, il campione di calcio che inizia a seguire allo stadio grazie a un abbonamento regalatogli dal padre in occasione del compleanno.

Sin qui, dunque, l'affettuosa e nostalgica ricostruzione dell'adolescenza di Fabietto si direbbe una sorta di *Amarcord* napoletano, un insieme di quadri che hanno il compito di illustrare il particolare contesto nel quale il protagonista

è inserito e al cui sguardo lo spettatore aderisce quasi totalmente. Vi è però un significativo segmento narrativo a cui Fabietto non prende parte e che non viene mostrato attraverso i suoi occhi. Si tratta della sequenza che illustra l'incidente occorso ai genitori nella nuova casa di montagna, nella rinomata località di Roccaraso, cara ai napoletani che amano trascorrere le vacanze invernali sulla neve senza spostarsi troppo lontano dalla città. La macchina da presa indugia sulla coppia seduta dinanzi al camino e che si appisola lentamente inalando il letale monossido di carbonio a causa di una perdita difettosa. Nel ricordare quel tragico episodio che ha segnato la sua vita, Sorrentino decide di ricostruirlo e di mostrarlo, forse nel tentativo di emanciparsi da una sequenza che ha probabilmente girato e rigirato per tanti anni nella propria testa come in una continua messa in scena e che adesso può finalmente essere esorcizzata, nel momento in cui il lutto e il dolore divengono pubblici. Questa sequenza è posta significativamente al centro del film, a indicare uno spartiacque, un momento decisivo tra un prima e un dopo, tanto nella vita di Fabietto quanto nel racconto.

L'evento traumatico della improvvisa scomparsa dei genitori costituisce la svolta drammaturgica della pellicola e segna il forzato passaggio all'età adulta del protagonista. Un passaggio che coincide con la presa di coscienza di ciò che si è e di ciò che si vuol essere. Prima del lutto, Fabietto vagava senza un centro, non sapendo cosa fare della propria vita. La seconda parte del film descrive questo processo di autoconsapevolezza e la conseguente decisione di andare via da Napoli per inseguire il sogno della carriera cinematografica.

Ed è questo evento traumatico a differenziare il film dai suoi diretti precedenti. In *Amarcord*, al termine della ricostruzione dell'adolescenza del protagonista Titta nella Rimini piccoloborghese, fascista e cattolica, la dolorosa morte della madre Miranda (Pupella Maggio) sanciva il passaggio a un nuovo stato della vita. La signora Ida Barbiani, madre di Fellini, sarebbe però morta soltanto nel 1984. È dunque una forzatura, una necessaria e simbolica trovata drammaturgica, quella straziante perdita per il protagonista, il metaforico distacco dal passato e il conseguente passaggio all'età adulta. Eppure, anche se non mosso da uno spunto autobiografico, il maestro riesce a cogliere e a sintetizzare il rimpianto per una figura cara che non c'è più dedicando una straziante inquadratura alla camera da letto di Miranda e alle sue cose ferme nel tempo. Una soluzione visiva che non a caso Sorrentino riprende, facendo entrare il suo protagonista nella camera vuota dei genitori al fine di mostrare visivamente l'assenza.

In *Nuovo Cinema Paradiso*, è invece la figura del padre a mancare, seppur sostituito dalla presenza di Alfredo, mentre la madre costituisce il perno della

famiglia del protagonista, sia da giovane (Antonella Attili) che da anziana (ancora e significativamente Pupella Maggio). Il senso del tempo irrimediabilmente passato si esplica quando il protagonista torna alla fine degli anni Ottanta in una Giancaldo che non riconosce più per assistere ai funerali di Alfredo e all'abbattimento, per far spazio a un parcheggio pubblico, del cinema nel quale era cresciuto.

Proprio quegli anni Ottanta di fatto demonizzati nel film di Tornatore costituiscono lo sfondo della pellicola di Sorrentino, il periodo forse più buio per il cinema italiano, in gran parte soppiantato dal mezzo televisivo che nel film riveste un ruolo di primo piano, quasi dominando il piccolo soggiorno di casa Schisa, sia quando i genitori sono ancora vivi, sia quando Fabietto l'accende guardandolo sconsolato da solo dopo la tragedia. Un televisore che si caratterizza per la mancanza del telecomando, oramai diffuso da alcuni anni, ma rifiutato dal capofamiglia perché espressione del capitalismo americano avversato per ragioni ideologiche e dunque sostituito da un bastone che permette di spingere i pulsanti dell'apparecchio anche a distanza. Un metodo non emendato da Fabietto dopo la morte del padre, a segno di una continuità di gesti e di azioni difficile da interrompere e modificare. Il televisore è poi lo strumento che unisce i nuclei familiari, come ad esempio durante la trasmissione dei Mondiali di calcio del 1986, quando Fabietto e i suoi parenti guardano la partita Argentina-Inghilterra sul balcone di casa ed esultano per il celebre gol di Maradona – quello per l'appunto segnato con l'ausilio della “mano di Dio” – assieme ad altri condomini del parco nel quale abitano.

È dunque il televisore e non il cinema a caratterizzare il periodo dell'adolescenza di Fabietto, a costituire l'oggetto simbolo, il più rappresentativo – e certamente più significativo delle auto e dei motorini del tempo, dei mangianastri e delle prime videocassette, delle camicie a righe grosse, degli zaini Invicta e delle acconciature alla moda che rivivono nel film con adeguato spirito filologico – di quegli anni Ottanta alla base della ricostruzione nostalgica del passato.

3. Luoghi e simboli della Napoli degli anni Ottanta

Se Fellini e Tornatore costituiscono i riferimenti espliciti tanto per l'immersione nella memoria adolescenziale quanto per la sua messa in scena, altri sono i riferimenti cinematografici per la rappresentazione della città di Napoli, significativa protagonista di *È stata la mano di Dio* e non soltanto suo sfondo scenografico. Tra i registi che meglio hanno saputo lavorare sugli spazi e sulle atmosfere della città vi è senza dubbio Vittorio De Sica, autore tra il 1954 e il 1964 di quattro pellicole qui girate e ambientate, ancora oggi tra quelle

maggiormente ricordate nella piuttosto lunga filmografia napoletana⁷. È a lui, anche se non espressamente e volutamente dichiarato, che rimandano alcuni scorci della città, a cominciare dai titoli di testa che si dipanano sul mare in progressivo avvicinamento alla costa, come all'inizio de *L'oro di Napoli* (1954), quando viene cioè privilegiata una veduta di insieme prima che la macchina da presa si immerga in determinati quartieri e vada a scegliere specifiche storie per i sei episodi che compongono il film. Della Napoli del centro storico, a dir la verità non molto presente nel film di Sorrentino, sono due luoghi cari alla filmografia desichiana.

Il primo è la vasta Piazza del Plebiscito, la cui ariosità fu sfruttata e sottolineata dal regista di origine ciociara sia nel 1954, per *Teresa*, uno degli episodi di cui si compone *L'oro di Napoli*, per girarvi la scena del matrimonio tra la ex prostituta (Silvana Mangano) e il misterioso uomo (Erno Crisa) che la sposa per espiare una colpa, sia nel 1961, per *Il giudizio universale*, il film grottesco che vagheggia l'imminente fine del mondo nella Napoli di allora, nel quale la grande esedra dinanzi alla neoclassica basilica di San Francesco di Paola si popola di cittadini per ascoltare la tuonante voce dall'alto che annuncia il terribile evento. Appena due anni dopo le riprese di questo film, la piazza sarebbe divenuta un parcheggio pubblico, restando tale fino al 1994, quando in occasione del G7 venne finalmente liberata e pedonalizzata. Dovendo ambientare il suo racconto al 1984, per la prima sequenza del film Sorrentino riporta la piazza alle condizioni nelle quali doveva trovarsi in quel periodo, riempiendone la parte più interna con autovetture parcheggiate e ingorgandone la parte antistante il Palazzo Reale con altre imbottigliate nel proverbiale traffico napoletano, espediente che permette tra l'altro al regista di citare l'incipit di *8½*. La visione notturna della piazza, in opposizione alla luce abbagliante della veduta della città dal mare durante i titoli di testa, lavora in favore di una ricerca formale che tende a sottolineare la schematica geometricità di quegli spazi, nonostante la congestione di automobili.

Il secondo luogo distintivo della città è la Galleria Umberto I, cuore del commercio e della vita sociale, utilizzata da De Sica in tutte le sue pellicole napoletane. È qui, infatti, che avviene l'incontro tra la citata Teresa de *L'oro di Napoli* e il futuro marito, ed è qui che nell'episodio *Adelina di Ieri, oggi, domani* (1963), alcune lucciole abbordano dei marinai. Anche in *È stata la mano di Dio*, la Galleria viene associata alla figura della prostituta, cara a generazioni di uomini, come allo stesso Saverio, per il delicato momento dell'iniziazione sessuale. Il padre accompagna infatti il figlio nell'adiacente Piazzetta Matilde

⁷ Su questo, rimando a Brevetti 2021.

Serao, un angiporto nascosto dalla grande struttura un tempo sede del *Mattino*, raccontandogli di una donna che vi si prostituiva quando era ragazzo. Ma nel film la Galleria compare altre due volte, a segnare due precisi segmenti narrativi. È qui che Fabietto impatta con il cinema, quando assiste incantato alle riprese notturne di un film e ha modo di annusare per la prima volta l'aria di un set. Ed è qui che torna dopo aver perso la verginità con la baronessa Focale, che gli si concede per aiutarlo a superare il trauma della perdita dei genitori e a voltare pagina. Ambiente aperto su quattro lati ma riparato dall'esterno, caratteristico eppure così poco legato alla cultura visiva della città, la Galleria Umberto I diviene in tal modo il luogo dove si determina la crescita di Fabietto, uno spazio metafisico nel quale si concentrano le sue esperienze e le sue aspirazioni.

Vittorio De Sica e il suo *L'oro di Napoli* hanno d'altronde segnato gli esordi di Sorrentino poiché a quella seminale pellicola si ispira palesemente, in un interessante tentativo di attualizzarla alla fine degli anni Novanta, il film di Antonio Capuano *Polvere di Napoli* (1998), scritto dal regista assieme all'allora giovanissimo collega. Il primo episodio, in particolare, richiama quello intitolato, nell'opera del '54, *I giocatori*, nel quale il maturo conte Prospero (Vittorio De Sica) obbligava il figlio del custode dello stabile (Pierino Bilancione) a sfiancanti partite a scopa alla sfrenata ricerca di piccole e meschine vittorie. Capuano ritorna nella Piazza del Gesù in cui si svolgeva la grottesca e patetica storia del conte scegliendo il medesimo edificio, Palazzo Pandola, per ambientarvi un'analoga vicenda che coinvolge un marchese (Alan De Luca) e il suo portinaio (Gigio Morra) alle prese con due fornitori di salumi (Gianni Ferreri e Antonino Iuorio). Del tutto simile è l'*incipit* dell'episodio moderno, che si apre come quello vecchio, su alcuni bambini che giocano ai piedi dell'obelisco dell'Immacolata e significativo che il bianco e nero adottato per i primi due minuti, in segno di collante visivo con l'opera precedente, sfoci pian piano nel colore per comunicare allo spettatore di essere invece nella contemporaneità. Protagonista di questo episodio è dunque uno dei luoghi più riconoscibili e identitari della città di Napoli, una piazza cara a De Sica che, oltre ad avervi girato l'episodio del '54, vi tornò dieci anni dopo per ambientarvi la vicenda di Filumena Marturano (Sophia Loren) in *Matrimonio all'italiana* (1964) e a cui riservò alcune significative inquadrature dall'alto negli ultimi frangenti del film, quasi ad adottare una prospettiva "divina" e assoltrice, come d'altronde sceglie di fare Capuano al termine del suo episodio. L'utilizzo di uno spazio come questo, caro ai napoletani e ai turisti, ma celebrato anche dal cinema in due pellicole fondamentali per l'iconografia filmica della città, rappresenta dunque un diretto precedente per Sorrentino che "lavora" sui luoghi, su quel

che significano nella vita dei cittadini e in quella degli spettatori cinematografici, seguendo quindi un processo di stratificazione visiva ed emotiva, adottato tanto per la Roma de *La grande bellezza* (2013), quanto per la Napoli di *È stata la mano di Dio*.

Oltre alle pellicole di De Sica e a quelle del suo diretto maestro Capuano⁸, Sorrentino guarda inevitabilmente anche a diverse opere girate nella Napoli degli anni Ottanta, tra cui quelle di Nanni Loy e Luciano De Crescenzo, ma soprattutto a quelle di Massimo Troisi, l'altra vera anima nascosta tra le pieghe di un film che si apre e si chiude con due personaggi cari all'attore e regista di San Giorgio a Cremano: Enzo Decaro, suo storico partner assieme a Lello Arena del gruppo La Smorfia, nei panni del misterioso San Gennaro, e Pino Daniele, amico e collaboratore di Troisi, la cui *Napule è* (1977) accompagna il viaggio di Fabietto verso Roma. Ma più in generale è l'atmosfera poco solare tipica dei primi film da regista del malinconico comico a percorrere questo, così come l'atteggiamento introverso e impacciato del Troisi interprete, che proponeva un modello inconsueto di napoletano lontano dagli stereotipi, qui ampiamente incarnato dall'altrettanto riccioluto Fabietto⁹.

La Napoli che emerge è dunque quella piccolo-borghese, collinare, medio-colta, benestante, piena di elettrodomestici e di riferimenti alla cultura popolare del momento. Da questo punto di vista, la famiglia Schisa potrebbe vivere in qualsiasi altro contesto geografico italiano. Eppure vi sono elementi di questa pellicola che radicano il racconto nella città partenopea, a cominciare dal lessico utilizzato. Se da una parte troviamo le ricercatezze linguistiche e le citazioni colte da studente di liceo classico di Fabietto, l'idioma forbito e altezzoso della baronessa e quello stucchevole della vicina tedesca, gran parte delle persone che circondano il protagonista adoperano il dialetto, producendosi talvolta in virtuosistiche esibizioni orali. Prima fra tutte la signora Gentile, consuocera di una sorella di Saverio, capace di offese verbali epocali ma anche di recitare in perfetto italiano un passo di Dante nel salutare Fabietto al cimitero durante la cerimonia funebre per la morte dei genitori. E poi la figura dello scafista Armando (Biagio Manna), un individuo agli antipodi di Fabietto ma col quale il

⁸ Sul cinema e sulla Napoli di Capuano, in rapporto ai colleghi Mario Martone e Pappi Corsicato, si rimanda a Tabanelli 2011.

⁹ All'inizio del primo lungometraggio, *Ricomincio da tre* (1981), il personaggio di Gaetano decideva di dare una svolta alla propria vita di provincia e di partire per Firenze, seppur non col desiderio di fare cinema; nel suo secondo film, *Scusate il ritardo* (1982), la composizione del nucleo familiare del protagonista Vincenzo, con una sorella e un fratello attore, e l'ambientazione nel quartiere Chiaia dove alcune scene del film di Sorrentino sono state girate, amplificano i punti di contatto e i rimandi a quel modello. Sul cinema di Troisi, si veda Coluccia 2002, mentre sulle innovazioni linguistiche dell'attore, si segnala il recente Bianchi, De Blasi, Stromboli 2021.

ragazzo riesce a trovare un dialogo, attratto presumibilmente da quell'irruenza che non gli appartiene e che forse gli invidia, e al di sotto della quale percepisce tuttavia una solitudine analoga alla sua. E poi la figura di un altro irregolare, di un personaggio sopra le righe come Antonio Capuano (Ciro Capano), il regista che parla senza inibizioni condendo ogni frase di veementi turpiloqui, tanto nel criticare apertamente uno spettacolo teatrale quanto nello spronare Fabietto a reagire dinanzi alle difficoltà della vita e a trovare la propria strada.

Nei film di Fellini e in quello di Tornatore, nostri termini di paragone, non sono presenti manifestazioni di produzione linguistica autoctona così marcata, così come mancano in effetti analoghi riferimenti a consuetudini, fatti, personaggi, come quelli così radicati nella cultura napoletana. Si pensi soltanto all'uso che viene fatto di due figure care al mondo partenopeo come San Gennaro, patrono della città, e il *munaciello*, il fantasma del piccolo frate che secondo la tradizione apparirebbe nelle case napoletane compiendo dispetti o aiutando chi vi abita. Due personaggi che non a caso all'inizio del film compaiono nel sogno, o forse nella fantasia della zia Patrizia, convinta di averli visti e di averci interagito, illudendosi in tal modo di essersi assicurata la tanto desiderata gravidanza.

Accanto al santo¹⁰, figura del sacro, e al *munaciello*¹¹, figura dell'occulto, appartenenti cioè ad ambiti diversi ma profondamente intrecciati nella cultura popolare napoletana, ne fa capolino una terza che convoglia e sintetizza quei due mondi seppur legata al presente, e cioè quella del giovane Diego Armando Maradona, mitologico giocatore di calcio già prima del suo arrivo a Napoli, la cui venuta è bramata, attesa, vissuta con trepidazione da Fabietto e dai suoi familiari¹². L'inatteso e casuale incontro dei fratelli Schisa con il divo seduto nella sua auto assume di fatto la valenza di un'epifania sacra, sottolineata dallo straniante effetto di congelamento degli altri passanti dinanzi a tale apparizione. E in questa direzione si colloca la frase dello zio Alfredo a proposito del fatto che Fabietto, declinato l'invito a partire per la montagna con i genitori per assistere a una partita del Napoli compresa nell'abbonamento regalatogli dal padre, sia scampato miracolosamente alla morte: è stata dunque la mano di Dio, o, meglio, quella di Maradona a salvare il ragazzo, palesando definitivamente il potere soprannaturale, taumaturgico, divino del *Pibe de Oro*. Una visione sostanzialmente in linea con quella dei tifosi e dell'intera città che ha vissuto una perfetta sintonia con questo campione argentino, ma per indole, talento e fisionomia più

¹⁰ Sulla figura del santo e sulla diffusione del suo culto, l'esautivo Luongo 2007.

¹¹ Sulla figura del piccolo fantasma, si ricordano le insuperate pagine di Serao 1881.

¹² Sulla figura del campione e sull'influenza della sua immagine nella cultura di massa, Sollazzo 2021.

napoletano dei napoletani stessi, un motivo di orgoglio e di rivalsa in anni bui per la politica e la cronaca nera, uno stimolo a ripartire e a uscire, seppur faticosamente, dal trauma e dai problemi conseguenti al devastante terremoto del 23 novembre 1980. Ma quando finalmente il Napoli guadagnerà il suo primo scudetto, e la città esulterà per lo storico risultato, Fabietto reagirà con assoluto disinteresse, proiettato ormai nel suo futuro e con la testa già altrove.

In realtà il protagonista vive un rapporto conflittuale con la sua città, in un'alternanza di attrazione e disaffezione, di divertita partecipazione e di desiderio di fuga, come d'altronde evidenziano i diversi allontanamenti da Napoli che punteggiano il film. A cominciare da quello improvviso e notturno in auto verso Roccaraso, dove i fratelli Schisa vengono a sapere della tragedia che li ha colpiti. Seguito, poco tempo dopo, da quello – ancora una volta inatteso e sotto le stelle – in motoscafo verso una Capri desolata, deludente Paese dei balocchi, in compagnia dell'amico-Lucignolo Armando. La vacanza estiva a Stromboli in compagnia dell'indolente fratello e di alcuni amici si rivela, poi, risolutiva riguardo alla decisione di prendere in mano la propria vita. È dunque fuori dal contesto napoletano, all'esterno di quel nido talvolta opprimente, che accadono eventi determinanti per la crescita di Fabietto, che non può fare altro che partire per Roma, in treno e da solo come prima di lui i protagonisti dei film di Fellini e di Tornatore, nonostante il suo mentore Capuano lo abbia sconsigliato dal farlo, avvertendolo che nessuno va mai veramente via da Napoli e che «solo gli stronzi vanno a Roma».

Lungo il tragitto, alla stazione di Formia, Fabietto scorge oltre il finestrino la figurina del *munaciello*, quello che all'inizio del film la zia Patrizia asseriva di avere incontrato. La piccola creaturina questa volta però leva il cappuccio che lo cela alla vista, facendo apparire il volto di un bel bambino sorridente che saluta Fabietto. In un esplicito rimando al finale de *I Vitelloni*, quando Moraldo saluta il giovane amico Guido (Guido Martufi) che lavora in stazione e che rappresenta evidentemente l'infanzia vissuta in provincia, Fabietto saluta quell'esserino che simboleggia Napoli e la sua infanzia. È soltanto adesso, dopo essersi congedato da quel simbolo, che possiamo ascoltare assieme al ragazzo la musica delle sue cuffie: quella *Napule* è diventata un inno nostalgico della città che Fabietto si appresta a lasciare, forse solo temporaneamente, e scelta significativamente dal regista per accomiarsi dalla sua opera.

4. Il cinema e/è Patrizia

Si giunge, così, alla scelta della strada del cinema, quella che unisce Fabietto Schisa ai diversi alter ego della filmografia felliniana e al Salvatore Di Vita di

Nuovo Cinema Paradiso. Ma come perviene a questa scelta il protagonista di Sorrentino? Attraverso quali esperienze di spettatore passa? Fabietto cresce in un contesto che considera il cinema un'arte importante e i registi degli intellettuali che offrono uno sguardo personale sulla realtà. Più volte, durante il racconto, si accenna ad alcuni di loro, come al Franco Zeffirelli citato da Maria in uno scherzo telefonico alla vicina credulona, o al Sergio Leone evocato dalla videocassetta del suo *C'era una volta in America*, che per un motivo o per un altro gli Schisa non riescono mai a guardare. O all'Eduardo richiamato non a caso da Saverio durante una nuotata nei pressi dell'isola di Isca che appartenne al grande drammaturgo. Risolutivi, però, si dimostrano per il giovane protagonista gli incontri con due registi molto diversi tra loro.

Il primo è Federico Fellini, proprio l'autore che in molti dei suoi film ha raccontato il viaggio dalla provincia alla città in cerca di fortuna e di successo, esattamente quel che alla fine della pellicola tenterà di fare Fabietto. Quando il grande regista giunge a Napoli per cercare fisionomie caratteristiche che possano attrarne l'attenzione e magari essere utilizzate all'interno del suo prossimo film, ci troviamo paradossalmente in una situazione opposta: ora è il cinema, incarnato da Fellini, a spostarsi da Roma a Napoli. A questi affollati provini partecipa anche Marchino, speranzoso di trovare una via facile per "svoltare", venendo però frettolosamente scartato perché considerato poco originale. Nell'accompagnare il fratello, Fabietto resta colpito non soltanto dalla varietà di "tipi" umani lì riuniti per essere osservati e giudicati da quel celebre demiurgo, ma soprattutto dall'alone magico e misterioso che circonda quella figura, della quale ascoltiamo solo la voce elencare l'harem di foto di giovani ragazze appese al muro. Fino a quel momento, Fabietto non sa molto di cinema e probabilmente non ha mai guardato un film di Fellini, ma tutto ciò che vede e sente in quell'occasione ha il sapore di una rivelazione, acuita dal racconto del deluso Marchino che gli confida di aver sentito il regista dichiarare a un giornalista «la realtà è scadente», e di considerare dunque in grado di restituirle valore solo l'atto creativo dell'artista.

Il secondo regista che Fabietto incontra e col quale stabilisce un rapporto è Antonio Capuano, al quale giunge gradualmente. Prima assiste alle riprese di un suo film, poi questo stesso film ha modo di guardarlo sul grande schermo al cinema, infine insegue il regista all'uscita di una tormentata rappresentazione teatrale interrotta dai suoi giudizi sferzanti espressi veementemente. Quando confessa a Capuano di volere fare il regista perché non gli piace più la realtà, giudicandola scadente, utilizzando le stesse parole di Fellini, l'uomo dissente, pensandola in maniera nettamente differente dal maestro riminese: non bisogna fuggire dalla realtà, ma affrontarla di petto, ed è questo il motivo per il

quale egli giudica inutile la scelta del ragazzo di partire per Roma. Con la sua animosa impetuosità, Capuano riveste il ruolo di “suscitatore” di emozioni nel ragazzo, attraverso la sua opera, i suoi gesti clamorosi e, soprattutto, con il discorso sulla vita e sull’arte che gli fa in riva al mare.

Circondato da parenti e conoscenti dall’animo esplosivo, dai toni ridanciani e dai modi chiassosi, e persino volgari e maneschi, Fabietto appare invece l’esatto opposto mentre attraversa il film con uno sguardo in bilico tra l’apatico e l’indagatore, tenendo per sé le proprie emozioni. Soltanto in tre momenti, e significativi per il racconto, il ragazzo le esterna, in maniera peraltro plateale: quando viene a sapere della relazione adulterina del padre, inizia a tremare senza riuscire a fermarsi, consolato dal fratello; quando viene a conoscenza della morte dei genitori e gli viene negata la possibilità di vederli, diventa una furia e devasta la sala dell’ospedale in cui si trova, sotto lo sguardo attonito del fratello e degli amici; quando finalmente piange, riuscendo così a dare libero sfogo al proprio dolore, lo fa all’improvviso nel cortile della scuola, circondato dai compagni che giocano a calcio, dando le spalle allo spettatore. Anche se lo conosce appena, Capuano ha evidentemente colto il problema del ragazzo dietro a quella insistita richiesta di dover fare cinema. Quando infatti gli chiede più volte se ha qualcosa da raccontare, spingendone l’emotività bloccata, Fabietto risponde gridando che non gli è stato permesso di vedere i genitori morti. La sottrazione dello sguardo, di una visione avvertita necessaria al di là della sua terribilità, o forse proprio per questo necessaria, costituisce dunque per il ragazzo il motore, la spinta a tentare quella strada.

Da questo punto di vista, *È stata la mano di Dio* non è un’opera su un’educazione cinematografica, sull’esperienza di spettatore e dunque sulla fascinazione dell’immaginario filmico, come nel caso ad esempio di *Nuovo Cinema Paradiso*. Vediamo spesso Fabietto guardare la televisione e soltanto una volta un film, quello di Capuano al cinema. La visione di quello di Leone, peraltro in videocassetta, viene addirittura sempre rimandata. Fabietto vuole diventare regista evidentemente per un altro motivo, e cioè per dare corpo alle sue visioni, per modificare, alterare la realtà, per fare in modo che non sia più “scadente”. Fabietto non è dunque come Salvatore Di Vita, perché innamorato dei film, ma come i giovani alter ego di Fellini, perché visionari.

Ma in questo film Fabietto non è il solo a esserlo. Prima di lui, e forse ben più di lui, lo è Patrizia. Come va interpretato l’episodio iniziale, quello con cui si apre la pellicola, durante il quale la donna viene adescata da un mellifluo e moderno San Gennaro che la conduce dal *munaciello*? Realtà oggettiva, sogno, distorsione dei fatti? Solo in seguito capiamo, forse, che quello a cui abbiamo assistito è il frutto dell’immaginazione di Patrizia, una sua visione della quale

siamo stati spettatori. Nessuno le crede, tranne proprio Fabietto che talvolta scambia sguardi di intesa e di complicità con quell'avvenente zia da cui è attratto, e non soltanto fisicamente come il fratello Marchino, per il quale la sorella della madre riecheggia analoghe conturbanti presenze del cinema italiano, come la zia Lidia (Linda Sini) de *Il sorpasso* (Dino Risi, 1962), la zia Lea del proverbiale *Grazie zia* (Salvatore Samperi, 1968), per non parlare di quelle ricorrenti nella commedia scollacciata degli anni Settanta. Anche nel caso della costruzione del personaggio di Patrizia il riferimento diretto è ancora una volta *Amarcord*: se lì la famiglia trascorreva una giornata in campagna con lo zio matto (Ciccio Ingrassia) in libera uscita che gridava «Voglio una donna!», quella di Fabietto in gita in barca deve fare i conti con la disinibizione di quella zia «pazza e puttana», come la definisce il marito Franco, che vuole invece un figlio. Del capolavoro felliniano, Patrizia ricorda anche un'altra figura, e cioè la Gradisca (Magali Noël), la bella e chiacchierata donna del paese che avrebbe trascorso una notte col principe Umberto, quella che il protagonista Titta tenta di avvicinare proprio in un cinema. Gradisca è l'affettuosa rivisitazione da parte di Fellini della procace donna romagnola sognatrice, innamorata del cinema e del suo potere suggestivo ed evocativo.

Proprio come Patrizia. Nell'aprire la pellicola e nello scomparire all'improvviso al termine, questo personaggio convoglia i riferimenti diretti alla città di Napoli, anarchica, spudorata, sognatrice, fatta di suggestioni sacre ed esoteriche. Un processo sintetico proposto da Fellini anche a proposito della Città eterna con due figure femminili che compaiono fugacemente in *Roma*: la matronale prostituta che spunta nella nebbia sulla strada di campagna e la diva Anna Magnani che rincasa di notte. Un procedimento tentato poi dallo stesso Sorrentino, che nel tormentato personaggio di Ramona (Sabrina Ferilli) ne *La grande bellezza* canalizza il decadimento e il mistero di quella città.

Anche se tra Patrizia e Fabietto il desiderio reciproco è, almeno inizialmente, connesso al corpo, all'attrazione sessuale che entrambi provano, vi è evidentemente dell'altro a legare i due. Gli sguardi che nel corso del film zia e nipote si lanciano sono infatti quelli di due anime sensibili che si riconoscono, rispecchiandosi reciprocamente l'uno nell'altra. Quando la donna viene ricoverata in una struttura psichiatrica perché preda di visioni, Fabietto le fa visita confidando a lei per prima il proprio inconfessabile desiderio di voler diventare un regista cinematografico, un segreto che non ha mai rivelato ad altri per vergogna. Lieta della scelta del nipote, la zia gli chiede di diventare un giorno la sua musa, portandola via da lì.

Oltre a incarnare la città di Napoli, Patrizia simboleggia, attraverso il suo essere fuori dagli schemi, anche il potere suggestivo del cinema. La sua visio-

narietà e il suo spirito libero, interpretati dalla famiglia come segni di squilibrio mentale da reprimere e occultare, saranno invece la carta vincente del nipote, che diventando regista riscatterà le pene dell'amata zia, dimostrando di aver mantenuto la promessa fattale, quella di portarla con sé.

Bibliografia

- BIANCHI P., DE BLASI N., STROMBOLI C. 2021, *Massimo Troisi, un napoletano moderno*, Firenze.
- BREVETTI G. 2021, *Gli spazi delle emozioni. I quartieri di Napoli nel cinema di Vittorio De Sica*, in E. NOVI CHAVARRIA, PH. MARTIN (a cura di), *Emozioni e luoghi urbani. Dall'antichità a oggi*, Roma, pp. 421-451.
- CAPRARA V. (a cura di) 1996, *Sicilia e altre storie. Il cinema di Giuseppe Tornatore*, Napoli.
- COLUCCIA N. 2002, *Scusate il ritardo. Il cinema di Massimo Troisi*, Torino.
- DE BAECQUE A., TOUBIANA S. 2003, *François Truffaut. La biografia*, Torino (ed. or. François Truffaut, Paris 1996).
- DE BERNARDINIS F. 2006, *Nanni Moretti*, Milano (1° ed. Firenze 1987).
- GALLICO V. 2021, *L'opera di Paolo Sorrentino. Tra le immagini di Federico Fellini e Martin Scorsese. Affinità e dissonanze nell'intreccio delle influenze*, Milano.
- KEZICH T. 2002, *Federico. Fellini, la vita e i film*, Milano.
- LUONGO G. (a cura di) 2007, *San Gennaro nel XVII centenario del martirio (305-2005)*, Napoli.
- MINUZ A. 2020, *Fellini, Roma*, Soveria Mannelli.
- SAINATI A. 2019, *Vero, falso, reale. Il cinema di Paolo Sorrentino*, Pisa.
- SALVESTRONI S. 2017, *La grande bellezza e il cinema di Paolo Sorrentino*, Bologna.
- SERAO M. 1881, *Leggende napoletane*, Milano, pp. 29-31.
- SOLLAZZO B. 2021, *Non avremo un altro D10S. Diego Armando Maradona Una vita da cinema*, Milano.
- TABANELLI R. 2011, *I "pori" di Napoli. Il cinema di Mario Martone, Antonio Capuano e Pappi Corsicato*, Ravenna.
- TASSONE A. 2020, *Fellini 23 ½ Tutti i film*, Bologna.
- TRUFFAUT F. 2003, *I film della mia vita*, Venezia (ed. or. *Les Films de ma vie*, Paris 1987).
- TRUFFAUT F. 2010, *Il piacere degli occhi*, Roma (ed. or. *Le plaisir des yeux*, Paris 2008).
- VERDONE M. 1994, *Federico Fellini*, Milano.
- VIGNI F. 2014, *La maschera, il potere, la solitudine. Il cinema di Paolo Sorrentino*, Montevarchi.