

FRANCESCO AMORUSO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI "FEDERICO II" DI NAPOLI)

RACCONTARE IL REALE TRAMITE LA POESIA
NE *IL POSTINO* DI MASSIMO TROISI. UN RACCONTO
DI INQUADRATURE E INCLINAZIONE CONNOTATIVE

Troisi e Radford, ne Il Postino, indagano la poesia dei sentimenti (le metafore) e dell'impegno civile (il reale), tramite le figure di Mario e Neruda che sono accostati e distanziati tramite inclinazioni e inquadrature che gerarchizzano i ruoli fino a un abbraccio finale che li riaccorda sullo stesso piano. Le voci reali registrate da Neruda e le astrattezze pendolari di Mario reggono «l'ordinamento dei fatti» (Bazin) e ridanno in immagini qualcosa dello stile di Skarmeta, dimostrando come finzione e realtà continuino a offrirsi come sintesi del linguaggio figurato con cui l'uomo cerca da sempre di compensare (Barenghi) la difficoltà di inquadrare «la pluralità, le contraddizioni dell'essere umano» (Morin). E se il cinema è diretta proiezione del veduto (Casetti) ed è altresì capace di cinematografare la letteraturizzazione del reale, ovvero di rendere visibile l'indicibile (Donnarumma) dei rapporti umani, ne Il Postino, è «l'esperienza diretta delle emozioni» a «spiegare la poesia ad un animo disposto a comprenderla».

Fin dalla prima lettura di Skarmeta, l'immedesimazione con Mario Jimenez è totale, per i fazzoletti sporchi dietro cui nasconde una certa indolenza al lavoro fisico, mista a una buona dose di ipocondria, e per il «lunghissimo tentativo di combattere l'idea secondo la quale i poeti mentono»¹, come dirà con accezione però negativa anche donna Rosa, adirata per le eccessive ambizioni amorose del Postino verso sua nipote Beatrice².

Su certa pigrizia stereotipata, Troisi ci ha giocato spesso con un ampio ventaglio di umanità raccontata sempre con sarcasmo: dal soldato indolente di alcuni sketch de *La Smorfa* a Vincenzo di *Scusate il ritardo* che con poche linee di febbre resta allettato come quasi morente.

¹ H. BLUMENBERG, *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans*, in *Nachabmung und Illusion*, a cura di H.R. Jauss, Fink, München 1964, pp. 11 e 20.

² «No, la poesia non mente», 1:01:50.

paesaggio, che si fa metafora boschiva e marina del mondo, e dell'impegno civile, prolungamento di un reale che preme sulla storia maggiore, portando «i propri accenti e le proprie espressioni»²² tramite le figure di Mario e Neruda che sono accostati e distanziati con inclinazioni e inquadrature connotative che gerarchizzano i ruoli fino a un abbraccio finale che li riaccorda sullo stesso piano. «Non c'è storia senza metamorfosi»²³ e allora da portatore di lettere a ordinatore del mondo narrabile tramite le lettere, Mario pare voler ribadire che anche la «bellezza si scopre con fatica»²⁴, facendo cronotopicamente su e giù con la bicicletta, allenando i polpacci più di quanto avrebbe fatto standosene in barca a ritirare chino le sue *reti tristi*²⁵. E se «il mondo esterno è mimesi della deformazione reale, o deliberata disgregazione di un ordine apparente, propedeutica alla creazione di una nuova realtà»²⁶, raccontare significherà allora credere che «l'arte liberi le cose, gli uomini e le loro azioni da queste contingenze senza valore, da questi particolari comuni, da questi volgari ostacoli, da queste accidentali miserie»²⁷. Si vuole cioè ribadire con convinzione che la poesia, nella sua etichetta contenitrice molto estendibile, inglobante generi e modi di affacciarsi sulle cose del mondo, attraverso i suoi artifici retorici, sia capace di restituire i fatti esterni «meno reali e tuttavia più veri»²⁸, poiché è sempre l'esperienza diretta delle emozioni» a «spiegare la poesia ad un animo disposto a comprenderla», come dirà Neruda-Noiret a Massimo-Mario che si interroga sul senso delle metafore.

Il film inizia con Mario rinchiuso nella sua stanzetta in «un'oscurità dolce e riposante»²⁹, è a letto, si gira tra le dita una cartolina che si fa analesi ipotipotica del futuro prossimo. C'è una piccola luce rossa, un faro interno che si contrappone a quello portuale di cui non risente il richiamo. Di fianco, una finestra spalancata. Dall'alto della sua torre-casa vede tornare i pescatori. La distanza fisica è allegorica. Mario non ha la vocazione del mare, giustifica la sua assenza col padre che, con poche parole, scopre gli altarini: «non ti è mai piaciuto fare il pescatore», gli dice, per poi invitarlo a trovarsi un lavoro, uno qualsiasi. Sull'isola è intanto arrivato Neruda. A raccontarcelo è la *Settimana Incom*, cinegiornale italiano, distribuito settimanalmente nei cinema dal 1946 al 1965, nato per contrastare il monopolio dell'Istituto Luce.

²² M. BACHTIN, *La parola nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979, p. 166.

²³ G. MAZZONI, *Teoria del romanzo* cit., p. 57.

²⁴ T.S. ELIOT, *Il bosco sacro* cit., p. 129.

²⁵ P. NERUDA, *Poesie*, a cura di G. Bellini, Nuova Accademia, Milano 1960.

²⁶ G.C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita* cit., p. 89.

²⁷ L. PIRANDELLO, *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Taviani e una testimonianza di A. Pirandello, Mondadori, Milano 2006.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ M. PROUST, *La strada di Swann*, trad. it. di N. Ginzburg, Einaudi, Torino 1963, p. 15.

altitudini, entra in casa, spiega il ruolo delle metafore nella poesia, mentre Mario tiene le spalle alla telecamera, si avvicina alla soglia, poi entrambi, il primo in casa, il secondo poco fuori l'uscio, guardandosi negli occhi, sembrano disegnare un secondo limen a cui Mario potrà avvicinarsi lentamente. Subito dopo anche se il raccordo sullo sguardo sarà questa volta rovesciato, non solo la testa resta come a guardare in alto, con gli occhi però rivolti ancora in basso, ma a dividerli è la disposizione degli oggetti dello sfondo, in particolare una finestra. È ancora presto per il rovesciamento dei ruoli, tuttavia, a seguire, vediamo il postino nell'unica scena in cui non deve pedalare e si lascia spingere dalla forza d'inerzia della discesa. L'ambiente ripreso è lo stesso di quello percorso in salita poco prima: è un doppio visivo con inversione di segno; i registi vogliono che guardiamo al differente nella somiglianza: la strada di Mario non è più in salita, il percorso di crescita è quello giusto.

E quando Massimo raggiunge Noiret sulla spiaggia, subentra un nuovo ravvicinamento. I due si siedono di fianco, si guardano negli occhi da posizione ravvicinata. Neruda spiega a Mario l'importanza di una poesia di resistenza, della lotta per la dignità. Sull'isola non arriva l'acqua potabile diretta. La politica elargisce promesse disattendendole all'indomani dei voti. Non è la prima volta che il poeta, di fronte alle incertezze di Mario, lo scuote dall'incanto di una poesia essenzialmente d'amore: «Molto meglio dire male qualcosa di cui si è convinti, che essere poeta e dire bene quello che vogliono farci dire gli altri», aveva detto, riferendosi non necessariamente alla politica.

Seduti a riva di mare, il loro sguardo ravvicinato è un nodo per intrecciare nuove esigenze. Mario scopre la metrica, il sentirsi come «sbattuti» dal mare e intuisce il nodo stretto che c'è tra amore e umanità. Finita la scolarizzazione del cuore, Neruda si alza e ritorna a giganteggiare. Ma nemmeno di fronte a Beatrice Mario cambia atteggiamento. Resta ancora avvinghiato alle sue timidezze. Una carrellata a sinistra sfrutta un pilastro per dividere il tempo e il piano in due attimi. Prima Troisi guarda dritto negli occhi la Cucinotta, poi ne è subito avvinto.

Mario è innamorato, chiede addirittura a Neruda di scrivere una poesia per Beatrice. Il poeta si arrabbia, si allontana, cerca distanze, fino a mettersi a guardare indispettito l'orizzonte.

Solo alla fine deciderà di accompagnarlo nell'osteria in cui lavora Beatrice alla quale il poeta chiede una penna. Sul quaderno che aveva regalato a Mario, perché le riempisse con le metafore, mentre si è convinti stia scrivendo ispirato dalla bella Beatrice, e compiacere così il desiderio del postino, in realtà scopriamo una dedica all'*amico e compagno*: amore e politica, poesia e realtà, affetti e impegno civile sul quaderno vuoto da riempire, quasi a dire

di dover ricordare che la parola resta «un mezzo di sopravvivenza, anche intellettuale, piuttosto che un cammino di condivisione»³⁴.

Quando Donna Rosa scopre che un certo Mario Ruoppolo si aggira intorno alla nipote, sale fin su, alle porte del Poeta (e tra parentesi qui non ci viene mostrato come ci arriva: è visibile solo l'ascesa formativa degli eroi), interrompe la danza passionale con la moglie, Matilde, e lo minaccia di prendere il postino a colpi di schioppettate. In questa occasione Neruda scopre che Mario si è appropriato delle sue poesie per riusarle³⁵ e dedicarle, «sibilanti come un pugnale, incisive come un canino»³⁶, a Beatrice: una nuova distanza si interporrà tra i due. È in questa occasione che Mario gli chiederà di tirarlo fuori da questo guaio, che è stato lui a insegnargli «a usare la lingua non solo per attaccare francobolli!»³⁷, che non ha nulla da rimproverargli, visto che «la poesia non è di chi la scrive, è di chi ne ha bisogno»³⁸, riscrivendo Eliot.

Di nuovo fianco a fianco in chiesa per il matrimonio, durante la cerimonia, Mario torna a guardare dal basso verso l'alto Neruda che si congeda dagli isolani: contento di aver dato «un contributo» alla felicità di Mario, annuncia che il mandato di arresto è stato revocato, lui e Matilde possono tornare in Cile.

La scena di commiato in casa Neruda è un compendio di sguardi, ricordi, variazioni sulla scala di piani che arrivano a mettere i due protagonisti al centro dell'inquadratura, ma col postino a mezzobusto e lo sguardo decentrante e il poeta in piano medio, centrato, con una leggera torsione del busto, tanto pantagruelico da sembrare su uno scalino-piedistallo.

E invece, nel momento dei saluti, dopo aver indagato la poesia dei sentimenti, del paesaggio, che si fa metafora boschiva e marina del mondo, e dell'impegno civile, prolungamento di un reale che preme sulla storia maggiore, scopriamo che è tutta scena, cioè che Mario e Neruda, dopo essere stati accostati, al massimo affiancati, e comunque distaccati per tutto il film, sono sullo stesso piano, come uomini, come compagni, come poeti. Si riaccordano così sullo stesso piano, senza distanziatori sul fondale, con un abbraccio finale che tiene insieme tutto.

Il postino morirà proprio quando si sarà definitivamente avvicinato anche alla politica. Aveva scritto un'ode a Neruda che avrebbe recitato, durante un comizio del partito comunista, salendo su di un palco, forse come ultima

³⁴ L. IRIGARAY, *Essere due*, Bollati Boringhieri, Torino 1994, p. 76.

³⁵ Cfr. in V. SPINAZZOLA, *Teoria e insegnamento della letteratura*, apparso in *Pubblico* 1978. *Rassegna annuale di fatti letterari*, il Saggiatore, Milano 1978.

³⁶ M. RADFORD, M. TROISI, *Il Postino*, 1994.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

e allegorica celebrante ascesa del rovesciamento tra i due, ma i manifestanti verranno caricati dalla polizia coinvolgendo mortalmente Mario. La scena è confusa, c'è un parapiglia e una voce fuori campo invita i compagni alla calma. La morte è appena accennata, forse per pudore, forse per omaggiare ataviche ed antropologiche radici rituali. Ne veniamo a conoscenza perché raccontata, in un freudiano ricongiungimento tra Eros e Thanatos, da Beatrice.

Il film si chiude con i suoni fatti in presa diretta con il registratore di Pablo Neruda simbolicamente fissato al carrozino di Pablito, il figlio di Mario e Beatrice che porta il nome del poeta.

Il postino, ormai Poeta delle *correspondence* ha imparato a riconoscere la foresta di simboli che si cela dietro il reale e si incarica di rivelarla a tutti i poeti del mondo e cioè all'umanità tutta, come voce della «natura vista attraverso una cultura»³⁹, baby talk primordiale che si fa «surrogato del contatto fisico»⁴⁰ della scrittura capace di svelare l'inesauribile segreto dei rapporti tra le cose. E tra una panoramica del mare e finti *found footage* bianco e nero della polizia che carica i manifestanti, resta un poeta, piccolo piccolo, di fronte all'immensità del mare o della vita. Poi, i titoli di coda.

E se «il compito del poeta non è dire ciò che è accaduto, ma ciò che potrebbe avere luogo secondo verisimiglianza e necessità», facendo della poesia qualcosa di più «filosofica e seria della storia»⁴¹, anche le voci reali registrate da Neruda, prima, e Mario a conclusione del film concorrono alla ricostruzione e all'«ordinamento dei fatti»⁴². Mario, in prima istanza, ancora in piena educazione, non aveva avuto che il nome di Beatrice Russo da sussurrare al registratore. Passerà su diverse delusioni (sul fallimento elettorale del Partito Comunista e la rottura degli accordi elettorali, a vittoria ottenuta, da parte dei democristiani; sulle rabbie della zia di Beatrice e sull'allontanamento obliante di Neruda) per riconoscere che

la mente del poeta è un ricettacolo che raccoglie e conserva innumerevoli sensazioni, frasi, immagini, che restano lì finché non sono presenti tutte le particelle atte a unirsi per formare un nuovo composto⁴³.

Il giorno dopo la fine delle riprese, è il 4 giugno del 1994, Troisi verrà trovato morto nella sua casa romana dalla sorella. Il cuore aveva detto tutto.

³⁹ Cfr. E. GOMBRICH, *L'immagine e l'occhio*, Einaudi, Torino 1985, p. 200.

⁴⁰ Cfr. D. FALK, *Lingua madre. Cure materne e origini del linguaggio*, trad. it. di P. Dossena, Bollati Boringhieri, Torino 2011.

⁴¹ ARISTOTELE, *Poetica*, 9, 1451a36-1451b11.

⁴² A. BAZIN, *Il realismo del cinema italiano e la tecnica del romanzo americano. Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano 1973, p. 300.

⁴³ T.S. ELIOT, *Il bosco sacro* cit., pp. 76-77.

È la storia grossa che viene registrata per entrare nelle vite degli isolani, tra i quali un Mario che osserva trasognante, dal basso verso l'alto, in posizione mesmerizzata, in balia delle suggestioni dello spettacolo filmico³⁰, il poeta del popolo e dell'amore al quale, assunto come postino, consegnerà la copiosa corrispondenza. Mario è affascinato dalla sua capacità di conquistare l'amore delle donne tramite la poesia e assumerà da subito verso di lui un atteggiamento di riverenza. Il percorso in salita, per raggiungere il cuore e la stima del poeta, si mostra fin dalla prima panoramica sulle colline accompagnata dalla colonna sonora di Bacalov. Non c'è storia senza metamorfosi abbiamo detto, e neppure è possibile l'azione senza il desiderare e allora, Mario, dopo aver raggiunto la cima di una collina-Olimpo al cui vertice risiede il dio-Neruda, all'entrata della villetta-tempio, si mostra al poeta subito in posizione ancora desiderante. L'indispensabile educazione sentimentale del nostro eroe mostra da subito dove pende il cuore e in che modo pesi guardare il poeta dritto negli occhi. Si potrà pensare che a motivare questo sguardo dal basso verso l'altro sia una sostanziale differenza di altezza tra i due attori, ma i sei centimetri che separano Noiret (185 cm) e Troisi (179 cm) sono troppo pochi per non essere una scelta autoriale l'insistere sull'inclinazione dello sguardo ma soprattutto delle inquadrature. Con il potenziale di espressione del mezzo cinematografico, con tutta la sua officina di attrezzi ed effetti, Radford e Troisi tengono figurato (il sentimento di devozione del postino) e realtà (lo scarto di altezza) in una perfetta sintesi del linguaggio artistico tramite cui l'uomo cerca da sempre di compensare³¹ la difficoltà di inquadrare «la pluralità, le contraddizioni dell'essere umano»³², ovvero il suo cuore ingarbugliato.

Anche di fronte allo specchio³³, per trovare coraggio e parole giuste con cui rivolgersi a Neruda per chiedergli un autografo, Mario pare guardarsi dal basso verso l'alto, in un'allegorica anticipazione dello scambio dei ruoli. Un primo accenno di metamorfosi si ha quando è la scala di piani a riscrivere le gerarchie. Mario varca un primo confine, entrando nel cortile dov'è seduto il poeta. Poi gli resta «inchiodato come una lancia», muto e immobile, guardandolo, questa volta, dall'alto verso il basso, ma il poeta, vicinissimo all'obiettivo, appare ingigantito, trionfo sul suo trono. È la scena in cui il postino viene a fare conoscenza della metafora, dopo aver citato alcuni versi della raccolta *Odi elementari*. Neruda sorride, si alza, ristabilisce le

³⁰ Cfr. R. EUGENI, *La relazione d'incanto. Studi su cinema e ipnosi*, Vita & Pensiero, Milano 2002.

³¹ Cfr. in M. BARENGHI, *Poetici Primati, saggio su letteratura e evoluzione*, Quodlibet, Macerata 2020.

³² E. MORIN, *Sull'estetica*, Raffaello Cortina, Milano 2019, p. 104.

³³ Come già aveva fatto anni prima con *Ricomincio da tre*, per reprimere un attacco di gelosia.

Ma i personaggi si danno veraci e tangibili, perché Troisi raccoglie tutti i biografemi¹⁷, mettendo da parte tutte le cose che lo colpiscono, i gesti, gli atteggiamenti, le parole, inserendole poi tutte nella storia¹⁸.

L'adattamento del romanzo era stato affidato allo sceneggiatore Furio Scarpelli che conosceva bene gli anni Cinquanta, periodo in cui Troisi e Radfond decidono – ecco la seconda differenza fondamentale – di ambientare le vicende. Il dopoguerra italiano, – in un luogo-crisi tra Procida e Salina in piena egemonia democristiana – con brogli, furberie e promesse della politica corrotta a fare da sfondo alla storia di Mario, Pablo e Beatrice sarà sembrata coerente con gli anni tumultuosi del Cile degli anni Settanta, periodo in cui si svolgono le vicende di Skàrmeta. E però realtà e finzione si ingarbugliano, mostrano capo e coda sovrapponibili: nella realtà, davvero Neruda era stato in esilio a Napoli, precisamente a Capri nel 1952. Il cortocircuito è evidente, la realtà è già dentro la finzione che va soltanto ri-messa nel *suo* ordine: riscrivere significa interferire, colpire il modello e renderlo «compatibile con la [*propria*] corrente ideologica o poetica»¹⁹, e siccome la sceneggiatura di Scarpelli non convince totalmente, Massimo e Michael la riscrivono con l'aiuto di Anna Pavignano compagna di lavoro di tutta una vita di Troisi.

Che, a differenza dei film con Scola, dove si sarebbe “limitato” a sporcare i dialoghi facendoli più suoi, lasciandosi totalmente dirigere dal regista, ne *Il Postino*, come ricordano i titoli di testa è chiara la collaborazione, la partecipazione attiva.

Per la morte prematura, Troisi non vedrà il girato, né siederà in sala montaggio, ma il racconto imperlato tra filmico e profilmico, inclinazioni di sguardo e attimi prolungati di silenzio hanno troppo del vissuto dell'autore per non sottolineare come «ancora una volta vita privata e finzione sembrano confondersi l'una con l'altra»²⁰.

Quello di Mario è un racconto di formazione, declinato attraverso i codici più propriamente cinematografici che si affidano «all'interpretazione dei segni visibili»²¹, in un'artificialità capace di restituire sul grande schermo l'esatto rapporto intercorso tra Troisi, che in più occasioni ha raccontato di aver iniziato scrivendo poesie, e il mezzo cinematografico come espressione poetica del reale. Troisi e Radford indagano la poesia dei sentimenti, del

¹⁷ Cfr. R. BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, Einaudi, Torino 1977.

¹⁸ M. HOCHKOFER, *Massimo Troisi. Comico per amore* cit., p. 116.

¹⁹ A. LEFEVERE, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London 1992, p. 11

²⁰ M. HOCHKOFER, *Massimo Troisi. Comico per amore* cit., p. 92.

²¹ G. MAZZONI, *Teoria del romanzo* cit., p. 69.

il quale ha un infarto, gli annunciano la necessità di un trapianto. Massimo però vuole fare il film con il suo cuore, dice agli amici, se ne sarebbe parlato dopo. Dopo una lunga convalescenza le riprese iniziano il 14 marzo 1994 e dureranno undici settimane.

Certi meccanismi narrativi si basano sul recupero, sulla capacità di rileggere il proprio passato come fosse «una cassetta di attrezzi [...] dove si trovano tante cose diverse, che possono essere usati in tanti diversi modi, per tanti diversi scopi»¹². Troisi, per tutta la vita, ha dovuto fare i conti col ticchettio di un cuore a tempo, per questo ne *Il Postino* la biografia sembra premere con insistenza sulla finzione, fino a internuclearsi alle vicende di Mario Jimenez.

È nota la differenza sostanziale tra libro e film: in *Skàrmeta* è Neruda a morire, nel 1973 nella clinica Santa Maria, subito dopo il golpe di destra che porta all'assassinio di Allende.

Non si vuole esagerare dicendo che Troisi abbia voluto raccontare la sua morte, ma se da un lato è bene ricordare che, in chiave totalmente ironica, a mo' di prodomo, nel 1982, lo aveva già fatto con *Viva Troisi, Morto Troisi!*, dall'altra è evidente «lo scambio di persona»¹³. Massimo è un tutt'uno con Mario, lo riconosce come fratello fino a diventare egli stesso poeta, poeta più di Neruda al punto da ribadirlo nel titolo: *Skàrmeta* lo aveva intitolato *l'Ardiente Paciencia*, ma per tutti era noto come *Il Postino di Neruda*. E «poiché è inevitabile che gli uomini pensino il mondo a partire da sé»¹⁴, Troisi provvede all'ultimo e decisivo editing: barra via Neruda, mette al centro del *sugo* il postino.

Troisi vuole raccontare la sua storia, la vuole rendere drammaticamente coerente al vero, più reale del vero; poiché, se «le trame non sono una copia, ma un'interpretazione del mondo umano» e «se consideriamo la vita umana dal punto di vista dell'infraquotidiano»¹⁵, l'unico modo per rendere le trame realistiche, tendenti al vero, è necessario che il postino nasca, cresca e muoia:

nella distesa informe di ciò che esiste, questa serie di segni isola un individuo particolare, si situa in uno spazio e in un tempo, lo immagina come dotato di uno squilibrio originario che, alla fine, è destinato a placarsi oggettivamente. La trama è il trattino che collega le due date e i due luoghi: quella linea racchiude ciò che per noi viventi è essenziale¹⁶.

¹² M. BARENGHI, *Poetici Primati, saggio su letteratura e evoluzione*, Quodlibet, Macerata 2020, p. 109.

¹³ M. HOCHKOFER, *Massimo Troisi. Comico per amore* cit., p. 229

¹⁴ G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011, p. 55.

¹⁵ Ivi, pp. 63-64.

¹⁶ *Ibidem*.

Lungo un «compromesso genialmente affabulatorio»³ in cui l'autobiografia è mediata «attraverso “il filo rosso” del racconto»⁴, recuperando quello che altrimenti resterebbe «un semplice fenomeno biologico»⁵, tutti i personaggi di Troisi, che pone «se stesso al centro della storia, non solo in senso autobiografico, ma soprattutto come punto di riferimento della narrazione, come filo conduttore»⁶, diventano varietà del particolare, in un fruttuoso «processo di trasfusione della personalità, o in un senso più profondo, della vita dell'autore dentro il personaggio»⁷.

Questo aspetto di aderenza tra personaggio, persona e personalità, il fatto di apparire sincero e giusto⁸ è alla base del successo di Troisi, nonostante l'uso del dialetto avrebbe potuto restringere il pubblico al bacino meridionale. Come sostiene Carolina Stromboli, che ha a lungo lavorato sul “parlato” dell'attore, «il coinvolgimento personale nei rapporti, le inquietudini della comunicazione, con conseguenti dosi di problematicità e insoddisfazione»⁹ se da un lato si fanno «specificità di stile», dall'altro sembra il peso generazionale di cui Troisi pare abbia voluto farsi carico in maniera del tutto spontanea.

A dispetto della pigrizia ostentata per scherno, come l'ironica ammissione a Gianni Minà di aver deciso di fare l'attore per il piacere condiviso con alcune dive italiane di svegliarsi dopo mezzogiorno, fin dagli anni del Teatro Spazio, Troisi dimostra come «la carriera di un artista sia un continuo autosacrificio»¹⁰.

È nota la faticosa genesi del lavoro e i tentativi di persuadere¹¹ sia l'amico produttore Gaetano Daniele ad acquistare i diritti del romanzo sia Radfond affinché lo dirigesse nel suo ultimo film.

Prima dell'inizio delle riprese, fissate per settembre del 1993, Massimo si sottopone a un check-up a Houston, per capire il motivo di certe stanchezze. Il responso è drammatico: ha bisogno di una nuova operazione a causa di una valvola messa nel 1976 che, deteriorandosi, aveva danneggiato anche l'altra. A conclusione dell'intervento, durato quattro ore, e durante

³ M. LAVAGETTO, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Einaudi, Torino 2002, p. 178.

⁴ I. TASSI, *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Laterza, Roma-Bari 2008, p. 57.

⁵ *Ibidem*.

⁶ M. HOCHKOFER, *Massimo Troisi. Comico per amore*, Marsilio, Venezia 1996, p. 118.

⁷ T.S. ELIOT, *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica*, Bompiani, Milano 1967, p. 141.

⁸ Sul significato di onestà e “giustizia”, cfr. in W. BENJAMIN, *Il Narratore. Considerazione sull'opera di Nikolaj Leskov*, Einaudi, Torino 2011.

⁹ N. DE BLASI, *La scelta dialettale*, in *Massimo Troisi, un napoletano moderno*, a cura di C. Stromboli, N. De Blasi e P. Bianchi, Cesati, Firenze 2020, p. 47.

¹⁰ T.S. ELIOT, *Il bosco sacro* cit., p. 73.

¹¹ Per una più approfondita parabola si rimanda al lavoro di M. HOCHKOFER, *Massimo Troisi. Comico per amore*, Marsilio, Venezia 1996.