

Giuseppe Sommaro

Il balbettio dell'anima di Massimo Troisi conquista l'Europa

Per Troisi la crisi dell'uomo moderno è soprattutto difficoltà di esprimere i sentimenti intimi. L'artista napoletano sperimenta la solitudine, le difficoltà espressive, la malattia¹, l'afasia. E, per riannodare i fili di un discorso interrotto, si rifugia nelle "viscere" del suo dialetto (il napoletano), che è ancora una lingua viva, capace di esprimere e comunicare emozioni. Un dialetto-madre che viene usato da Troisi per mantenere un rapporto di verità fra le cose e le parole, senza scivolare mai nella napoletanità intesa come folcloristica imitazione della forma esteriore di un mondo perduto, come "Recita collettiva"².

¹ Troisi ha 12 anni quando nel 1965 una forma reumatica non diagnosticata in tempo attacca il suo cuore. Da allora è costretto a fare i conti con la malattia: non può giocare a calcio tutti i pomeriggi, e decide allora di dedicarsi al teatro; nel 1976 la valvola aortica deve essere sostituita: va negli Stati Uniti dove subirà un'operazione a cuore aperto; nel 1993 è costretto ad un secondo intervento: questa volta l'operazione non ha un esito positivo e i medici ritengono urgente un altro intervento, qualcuno consiglia il trapianto. Ma il terzo intervento non verrà mai eseguito, perché Troisi, volendo finire di girare *Il postino* con il suo cuore, rimanda il tutto alla fine delle riprese. Il 3 giugno del 1994 si gira l'ultimo ciak; il pomeriggio del giorno dopo, Massimo Troisi muore nel sonno, colpito da un infarto (Cfr. M. Hochkofler, *Massimo Troisi. Comico per amore*, Marsilio, Venezia, 1998, p. 21-)

² R. La Capria, *L'armonia perduta*, Milano, Mondadori, 1986, p. 22. La Capria individua l'origine della napoletanità nel momento in cui il rapporto armonico fra borghesia e popolo si spezza violentemente in seguito all'insurrezione del 1799, che porta alla distruzione dell'intera classe intellettuale. Da quel momento l'armonia, intesa «come grazia spontanea dell'esistenza» si rompe, e i napoletani nel vano tentativo di ritrovare l'antica armonia si «misero a "fare i napoletani"». Ecco cosa dice lo scrittore napoletano a tal proposito: «Quando si perde la grazia spontanea dell'esistenza (l'Armonia), si tende a conservarla artificialmente in modi impropri e illusori, a imitarne per nostalgia o altro la forma esteriore senza

Comico di parola, Troisi vuole cambiare il mondo rovesciando in primo luogo i modi di dire, riscattando le formule usurate e oramai prive di autenticità semantica. Problema cruciale è dunque quello della difficoltà di comunicare: la lingua esprime solo schemi, non più verità. Bisogna allora rompere gli schemi linguistici per accedere alla sorgente del senso, «ribaltare i luoghi comuni con le parole, per poi intaccare, attraverso il racconto, anche la realtà, la sostanza delle cose»³. Un ribaltamento che investe ogni sfera con la quale Troisi entra in relazione: Napoli, la televisione, il cabaret, la religione, la società, i rapporti sentimentali, gli altri comici, per finire con il cinema ed il parlato filmico.

Si potrebbe dire che lingua filmica sia unica e monolitica. Esistono in realtà più parlari filmici, ma l'inderogabile sintesi filmica (la durata media di un film è di novanta minuti), i condizionamenti tecnico-espressivi, le ragioni di larga comprensibilità e la mancanza assoluta d'improvvisazione e spontaneità nella recitazione degli attori (la lingua ha funzione evocativa più che mimetica) portano verso un'attenuazione delle differenze. In questo senso si parla di medietà: al cinema sembra che tutti gli attori parlino allo stesso modo. E' proprio l'avvicinamento ad un tipo di comunicazione neutra (con frasi strutturate della stessa lunghezza, intonazioni simili), che rende il parlato filmico unico e diverso da ogni altro parlato.

La medietà è dunque la caratteristica distintiva della lingua filmica. Un modello di lingua tanto forte che ha condizionato tutta la storia del cinema (italiano e straniero, doppiato e no). Rari sono stati infatti gli autori che hanno infranto le regole della neutralità. Fra questi un posto di rilievo è occupato da Massimo Troisi e dal suo parlato filmico⁴.

veramente possederla. E' questo accadde ai napoletani. [...] Fu così che essi furono spinti per istinto di conservazione e difetto di conoscenza a fingersi quell'Armonia perduta; e la inscenarono e sceneggiarono, la enfatizzarono e proclamarono, finché non divenne una Recita Collettiva, capillare e pervasiva [...] dove tutto, perfino i gesti quotidiani, ricade in un'intesa, in un complicato e complice gioco di allusioni convenute. Una recita sublime, a volte, ma anche, a volte, stucchevole, grottesca e scadente».

³ A. Coluccia, *Scusate il ritardo. Il cinema di Massimo Troisi*, Torino, Lindau, 1996, p. 33.

⁴ Cfr. F. Rossi, *Le parole dello schermo*, Roma, Bulzoni, 1999; F. Rossi, *Il linguaggio cinematografico*, Roma, Aracne, 2006; Giuseppe Sommario, *Massimo Troisi. L'arte della leggerezza*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004.

Obbedendo alla sua dichiarazione di non omologazione⁵, Troisi non solo usa il dialetto in modo estremo, ma rompe anche continuamente il ritmo del discorso, usa una lingua ricca di sospensioni, false partenze, ripetizioni, sporcature; costruisce un densissimo e originalissimo reticolato deittico. Il suo parlato filmico fratto, a tratti criptico, è vicino al parlato in situazione, e nello stesso tempo è un vero e proprio attacco alle leggi di chiarezza e medietà proprie del parlato cinematografico: rovesciando le consuetudini linguistiche del cinema, Troisi ci regala un continuo balbettio, una lingua che esibisce l'afasia, il dolore e la finitezza dell'essere umano. Ma «le sue esitazioni sono molto di più che un semplice tentativo di mimare le incertezze, gli “accidenti” del parlato-parlato. Le incertezze del discorso esprimono in realtà quelle dell'anima, che non si arrende all'omologazione dominante e cerca di stabilire un contatto vero con le cose, i sentimenti. Di questo percorso umano il balbettio è una sorta di corrispettivo linguistico, che rende palpabile la difficoltà di comunicare verità e sentimenti profondi, ma anche la volontà di raccontare comunque attraverso “un meccanismo di pura affabulazione in cui il senso si dissolve e qualsiasi elemento può essere scomposto, moltiplicato, e demoltiplicato come in un racconto di Queneau”»⁶. E, per vedere all'opera la sua lingua e il suo singolare modo di portare avanti il discorso del film, non bisogna aspettare molto. Infatti, già nella prima sequenza del suo film d'esordio (*Ricomincio da tre*), troviamo un turno discorsivo lunghissimo (2 minuti), quasi un monologo teatrale più che una battuta cinematografica. E' la scena in cui Gaetano (Massimo Troisi) racconta dei suoi sogni sulle guerre in cui non uccide mai nessuno per colpa dell'insonnia. Finzione e realtà si confondono. L'arguzia e l'intelligenza dell'autore-attore Troisi costruiscono e sostengono una scena surreale, ilare, comica. Dietro lo spostamento comico Gaetano e Troisi nascondono in realtà paure, difficoltà, senso d'inadeguatezza. E già in questa scena sono presenti tutti i fenomeni linguistici che caratterizzeranno in larga parte il parlato filmico di Massimo Troisi: il dialetto-sfida⁷, la ripetizione (la paura di non

⁵ A. Coluccia, *Scusate il ritardo. Il cinema di Massimo Troisi*, cit., p. 33. Rispondendo ad una domanda della Coluccia, l'autore napoletano afferma: «Ho sempre pensato che le cose che facevo servissero in parte a esorcizzare la verità o, meglio, la verità ritenute tali da tutti e che io non accettavo mai come scontate, in parte a ricercare la sincerità assoluta».

⁶ Giuseppe Sommario, *Massimo Troisi. L'arte della leggerezza*, cit., p. 99.

⁷ Cfr. M. Di Lauro, *Massimo Troisi. Film e poetica di un grande artista napoletano*, Roma, Newton, 1997, p. 23.

essere capito lo porta a ripetere per 16 volte “cioè” nei 2 minuti della scena⁸), il suo procedere balbettante, monologante, pieno di digressioni e discorsi sospesi.

Ci sarebbero tutti i presupposti per fare dei film di Troisi un cinema di nicchia, incomprensibile a molta parte d'Italia, impresentabile all'estero. E invece, *Ricomincio da tre*, il film più eversivo dal punto di vista linguistico, ottiene una serie infinita di premi (Globi d'oro 1980-81: opera prima e attore rivelazione; Nastri d'argento 1981: migliore soggetto, miglior regista esordiente e migliore sceneggiatura; David di Donatello 1981: miglior film e miglior attore protagonista), ha un grande successo nelle sale di tutta Italia (costato 450 milioni, supererà i 14 miliardi di incasso, e batterà tutti i record di tenuta con seicento giorni di programmazione al cinema Gioiello di Roma. «Poi l'hanno tolto perché la gente del quartiere di era scocciata di vedere sempre la stessa insegna», è il commento di Troisi) e conquista il pubblico al festival di Locarno.

Com'è possibile?

A spiegare come un cineasta napoletano che fa largo uso del suo dialetto possa trionfare in Ticino e nel resto d'Europa, ci soccorrono: 1) la malinconia, intesa come valore emozionale legata all'umorismo; 2) il linguaggio non verbale.

Troisi è un comico di parola, ma è anche un comico malinconico. In particolare, nel regista napoletano affiora «quella speciale connessione fra melanconia e umorismo, che è stata studiata in *Saturno e la melanconia* da Klibansky, Panofsky e Saxl»⁹.

Melanconia (o malinconia) e umorismo mischiati segnano tutta la produzione artistica di Troisi e ne fanno un caso singolare di autore comico.

Ma la melanconia appartiene a Troisi non solo in quanto caratteristica della napoletanità, ma soprattutto in quanto artista al di fuori dagli schemi, in quanto comico che ribalta continuamente i luoghi comuni. La melanconia è dunque innanzi tutto «una particolare disposizione d'animo» propria dell'artista.

⁸ Sul parossismo con cui *cioè* viene portato in scena da Troisi si veda: Giuseppe Sommaro, *Massimo Troisi. L'arte della leggerezza*, cit., pp. 87-93.

⁹ I. Calvino, *Leggerezza*, in Id., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1993, p. 25.

Il legame fra melanconia e artista, inteso come uomo «eccezionale», è affermato già da Aristotele, che estende lo stato melanconico a tutti gli uomini eccezionali. La melanconia diviene così collante fra genio e follia.

Con l'Umanesimo si fa strada un'altra accezione della malinconia, sinonimo di «tristezza senza causa», sentimento soggettivo dal sapore «nostalgico e pensoso». E' Milton a farsi relatore e interprete di questo nuovo sentimento, in cui la «sensibilità» si mescola e si confonde con le «tenebre e il dolore»¹⁰. Questa malinconia si carica di una profonda e violenta, quanto dolce e vitale, consapevolezza dell'essere finiti.

Ma è il Barocco, con le sue miserie e i suoi eccessi, a liberare la carica esplosiva della melanconia poetica, in Spagna con Cervantes, e in Inghilterra con Shakespeare. Ed è proprio nell'epoca barocca che nasce un genere particolare di umorismo. Un umorismo colto, decisamente moderno che sta in stretta relazione con la melanconia, intesa come valore emozionale: sia il melanconico che l'umorista si nutrono della contraddizione metafisica tra finito ed infinito, tra tempo ed eternità¹¹. L'umorismo è quindi una forma di comicità che porta in sé il senso della limitatezza dell'io: in ciò risiede la sua modernità ed è per questo che si è sviluppato insieme alla melanconia poetica esplosa in epoca barocca. Nel corso dei secoli, quel sentimento di ironia unito alla malinconia si ritrova in rarissimi esempi. Uno di questi è Massimo Troisi. Malinconia e umorismo sono dunque le radici europee su cui si innesta Troisi in quanto artista.

Ma essere malinconico, ironico e attraversare il peso della materia con leggerezza non basta a spiegare come un napoletano che parla in napoletano possa conquistare l'Europa. A sanare l'apparente contraddizione arrivano le mani e la mimica di Troisi (linguaggio non verbale) che accompagnano in un rapporto dialettico e complementare la sua lingua "rotta" e fungono da compensatori del senso. Troisi si muove all'interno di questi codici, attuando una vera e propria riduzione a tutto campo. Egli non è integrato nella sua realtà, e tutta la sua recitazione è diretta ad agire la dinamica dell'introversione e dell'insicurezza. Il suo tendere ad altro è sempre frenato, si muove con circospezione e con la paura del ridicolo.

¹⁰ Cfr. Klibansky, E. Panofsky e F. Saxl, Saturno e la melanconia, Torino, Einaudi, 1983, pp. 215-218

¹¹ Ivi, p. 222.

Nelle situazioni di difficoltà (soprattutto con le donne) ricorre ad un andamento affabulatorio, monologante ed eccentrico: una saturazione del tempo piena di mani e di parole che nervosamente Troisi “disegna nell’aria”. Spesso ai suoi personaggi mancano le parole giuste, manca il coraggio di dire. Essi si trattengono e si confondono, e, quando proprio non possono esimersi, si aiutano con percorsi labirintici e logorroici.

Le donne che Troisi incontra nei film gli rimproverano di non comunicare i sentimenti, di essere legato, di non essere mai a suo agio. Atteggiamento trattenuto che Troisi esprime anche nella postura dei suoi personaggi. Postura che non si apre mai verso l’esterno, non racconta mai l’energia di un giovane innamorato, ma è sempre impigrita e impigliata nella rete dei sentimenti, che come una zavorra la trattengono. Tornano in primo piano le mani che narrano la difficoltà dell’anima. I gesti non includono quasi mai le gambe, al contrario, anche nei primi piani, si ritrovano le mani che, come la punteggiatura, seguono le parole, e tante volte le anticipano o addirittura le sostituiscono.

Le mani incorniciano riccamente ogni momento espressivo di Troisi, quasi a voler essere sicuro di aver fatto il massimo per essere capito. Ma l’afasia, la difficoltà abitano i gesti che soccorrono la parola, e rivelano un distacco che viene dal profondo dell’anima, e che trova forse un proprio canale naturale nel *Postino* con la poesia. E’ solo nel sentire poetico del postino che l’inquietudine afasica si “affeziona” e si abbandona finalmente alla malinconia, come equilibrio dinamico della vita e della morte, dell’essere e non essere. La malinconia, che attraversa tutto il cinema di Troisi, sembra trovare nella poesia la sua possibilità d’essere, il naturale approdo del suo balbettante parlato filmico e della sua singolare grammatica gestuale.

Il percorso artistico e umano di Troisi è in ultima analisi la ricerca di una nuova *significanza*. Una ricerca che lo costringe a frammentare il discorso. Ma le incertezze del discorso esprimono in realtà quelle dell’anima, che non si arrende all’omologazione dominante e cerca di stabilire un contatto autentico con le cose. Di questo percorso umano il balbettio è una sorta di corrispettivo linguistico, che rende palpabile la difficoltà di comunicare i sentimenti profondi, ma anche la volontà di raccontare in ogni modo. C’è tutto un metodo da scoprire nel linguaggio di Troisi, che rende i film estremamente godibili anche ad una seconda o terza visione. Il suo parlato filmico, le mani e la mimica (aspetti extralinguistici), il procedere affabulatorio dei suoi discorsi (aspetti paralinguistici) contribuiscono a determinare un modo di accennare al pensiero, poi di fingere di

abbandonarlo, quasi scoraggiati dalla sua ovvietà; poi di riprenderlo, in senso contrario. Più con la mimica o con delle intonazioni che sono ormai chiarissime allo spettatore poiché inserite in una logica, in una progressione evidente.