Andrea Valmori

PAOLO SORRENTINO
ritmo, poesia, ironia

Prefazione di Andrea Chimento



FALSOPIANO



EDIZIONI FALSOPIANO

Andrea Valmori

PAOLO SORRENTINO

ritmo, poesia, ironia

Alla mia famiglia

INDICE

Prefazione

di Andrea Chimento p. 9

Introduzione: *Ridefinire il territorio* p. 12

Capitolo I
Il cinema napoletano contemporaneo: gli autori apripista (1958-1987)

I. Il maestro Francesco Rosi p. 14
II. La produzione a Napoli negli anni Settanta e Ottanta p. 19
III. Esordi e percorsi: Squitieri, Piscicelli,
De Lillo-Magliulo e Salvatores p. 23
IV. Il cinema di Massimo Troisi p. 27

Capitolo II
Dai Teatri Uniti al cinema di Paolo Sorrentino (1987-2024)

I. Nuove formule di produzione in Italia p. 32
II. Mario Martone tra cinema e teatro p. 35
III. Paolo Sorrentino: accenni biografici
e ricostruzione della cronologia di produzioni e pubblicazioni p. 42

Capitolo III
Paolo Sorrentino scrittore: dietro la macchina da presa

I. Il ritmo p. 52
II. Gli influssi: cinema e letteratura p. 57
III. La musica p. 63
IV. Linguaggio e interpreti p. 64
V. La lingua p. 66

Capitolo IV
Paolo Sorrentino: un proprio universo poetico

I. La solitudine p. 68
II. La maschera p. 72
III. Il potere p. 78

Capitolo V
Paolo Sorrentino: dialoghi e monologhi

I. Il monologo: aprire e chiudere p. 83
II. Il dialogo perfetto p. 86
III. Il ribaltamento: la caduta delle certezze p. 94
Conclusioni: *Ritmo, poesia e ironia* p. 102

Conversazione con Mario Martone p. 108

Conversazione con Umberto Contarello p. 118

Filmografia, pubblicazioni, sceneggiature p. 161

Bibliografia, videografia, sitografia p. 163

PREFAZIONE

di Andrea Chimento

Napoli e il cinema, una storia d'amore. La relazione tra la città partenopea e la Settima Arte è di quelle indissolubili, nate addirittura prima che il cinema vero e proprio vedesse la luce.

Era infatti il 1888 quando uno dei più grandi inventori francesi del periodo, e tra i grandi pionieri nell'evoluzione delle immagini in movimento, Étienne Jules Marey, impresse su pellicola, grazie al cronofotografo, un breve filmato dei Faraglioni intitolato *Vague, bai de Naples*, anticipando un'attenzione che le future cineprese avrebbero riservato ai luoghi incantati del golfo. Le suggestioni di Napoli colpirono subito anche i fratelli Lumière, che nel 1896 girarono nella provincia alcuni filmati e nel capoluogo, *Levée de filets de pêche*, *Via Marina* e *Santa Lucia*.

L'occhio della cinepresa è diventato uno sguardo sulla città nel corso degli anni, sulle sue bellezze e le sue contraddizioni, giocando su queste caratteristiche fin dai tempi del muto (*Assunta Spina* con la diva Francesca Bertini), toccando anche in tempi recenti vari linguaggi capaci di dimostrarne la molteplicità di prospettive e modalità di rappresentazione: dal documentario (*Napoli, Napoli, Napoli* di Abel Ferrara) all'animazione (*Gatta Cenerentola* di Alessandro Rak, Ivan Cappiello, Marino Guarnieri, Dario Sansone), dalla finzione allo sperimentalismo.

Giocando con il titolo del bellissimo volume del 1877 di Renato Fucini, *Napoli a occhio nudo*, è come se la città partenopea si spogliasse di fronte all'obiettivo, mostrando le sue tante identità e facendo nascere varie forme di riflessione attorno al suo stesso essere.

Vista da molti autori americani come una cartolina da mostrare oltreoceano, Napoli-anche nel suo folklore e nella sua mitologia-ha sempre avuto ben altro spessore, come è giusto che sia, se raccontata da chi la conosce davvero; è significativo il fatto che nel 1906 venne fondata una delle case di produzione più importanti dell'epoca, con il nome di Partenope Film, proprio come la sirena che quasi 120 anni dopo offrì lo stesso titolo a Paolo Sorrentino, figlio di Napoli rientrato in patria per tornare a raccontarla.

Forse non è un caso che tra i tanti film americani che nel secondo dopoguerra hanno descritto Napoli e i suoi dintorni (si pensi a *La baia di*

Napoli del 1960 di Melville Shavelson, con Clark Gable e Sophia Loren e dal titolo originale *It Started in Naples*), quelli più interessanti siano stati diretti da registi europei, forse più sensibili nel cogliere certi aspetti di un luogo simbolo del Vecchio Continente, come William Dieterle (*Accadde in settembre*, 1950, con Joseph Cotten e Joan Fontaine, che ha Capri tra le sue principali ambientazioni) o Billy Wilder (*Che cosa è successo tra mio padre e tua madre?*, 1972, che vede Ischia tra i suoi protagonisti).

Per quanto riguarda gli autori stranieri, però, i Faraglioni di Capri richiamano per un pubblico cinefilo quel film straordinario e maledetto che è *Il disprezzo* di Jean-Luc Godard (1963), con alcune modalità che sembrano essere state riprese nel recentissimo *Partnenope* del già citato Sorrentino.

Napoli è stato sfondo perfetto della commedia all'italiana, quel filone che raccontava prima i vizi e poi le virtù degli italiani, e di cui anche Totò fu grande protagonista: si pensi a *Operazione San Gennaro* (1966) di Dino Risi, anche se l'apice è stato probabilmente già raggiunto da *Miseria e nobiltà* (1954) di Mario Mattoli, tratto dall'omonima opera di Eduardo Scarpetta del 1888.

Citando quest'ultimo, ci regaliamo un assist per non dimenticare ciò che il genio di Eduardo De Filippo, figlio di Scarpetta, ha fatto (anche) nel cinema.

Il celebre attore, poeta e drammaturgo, ha firmato alcune regie per il grande schermo fondamentali nella storia di Napoli al cinema, e a lui non possono che guardare diversi autori successivi: il meglio l'ha toccato nel 1950, portando su pellicola la sua commedia omonima *Napoli milionaria*, ma anche in diversi lungometraggi seguenti si sente il tocco di un autore che capiva il cinema molto più profondamente della maggior parte dei registi all'epoca in circolazione.

Dai suoi testi sono nati anche diversi prodotti ben più recenti (da *Sabato, domenica e lunedì* di Lina Wertmüller del 1990 a *Natale in casa Cupiello* di Edoardo De Angelis del 2020), ma il suo spirito aleggia in numerose pellicole contemporanee anche tra quelle che non sono tratte direttamente dalle sue commedie.

Tra alti e bassi, gioie e dolori, entusiasmi e tragedie, la storia di Napoli e del cinema diventa una panoramica emblematica della storia del cinema italiano e questo volume, sapientemente congegnato da Andrea Valmori, ne descrive perfettamente l'andamento degli ultimi cinquant'anni.

Un libro, nato da una tesi di cui sono stato orgogliosamente relatore, che delinea in maniera coerente un percorso analitico e appassionante allo stesso tempo, capace di ragionare in maniera profonda su una delle aree più significative dell'industria cinematografica italiana, di ieri e di oggi.

INTRODUZIONE

Ridefinire il territorio

Il lavoro dietro questa pubblicazione parte dalle due tesi discusse presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. In quelle occasioni, le ricerche condotte per una ricostruzione biografica il più possibile accurata della vita di Paolo Sorrentino (in parte confermate sul grande schermo dall'uscita di *È stata la mano di Dio* nel 2021) mi spinsero a domandarmi se ci fosse un collegamento tra i percorsi di alcuni dei registi e interpreti più importanti del cinema italiano contemporaneo. Parallelamente, ci fu l'opportunità di approfondire la storia del cinema italiano, che Gian Piero Brunetta nella sua *Guida* descrive così: «La storia del cinema italiano è una storia "grande". Una storia che, in più momenti, ha modificato e orientato la storia del cinema mondiale, da studiare nella sua individualità, ma anche da osservare subito all'interno di un campo di forze internazionali con cui si confronta dai primi passi»[1]. In maniera ancora più convinta, data l'estensione di questa storia *grande,* è stato delineato il percorso di rinvenimento delle radici comuni di autori, da Rosi a Martone, da Troisi a Sorrentino, che sono stati nella loro diversità proprio tra i grandi rappresentanti sulla scena *internazionale* del nostro cinema.

L'approccio metodologico adottato è storico, con molta attenzione verso la ricostruzione delle produzioni attive a Napoli dal cinema del secondo dopoguerra sino al nuovo Millennio. Il rapporto tra centro e periferie, tra capitale e provincia, tra Roma e le restanti parti d'Italia è una tematica non certo nuova alla storia degli studi sulla settima arte e comprendere quante nuove possibilità si manifestarono nell'immediato dopoguerra e quanti cambiamenti culturali, sociali e politici avvennero tra gli anni Sessanta e Novanta sono campi di studio tanto ampi quanto già studiati da rendere più doveroso un lavoro di verifica e messa alla prova sul caso napoletano. Non è men valido di oggi infatti l'invito dello stesso Brunetta che ricorda, sempre in posizione incipitaria, come: «All'Università, agli studiosi non solo italiani delle nuove generazioni […], è affidato il compito di ridefinire il territorio e, con l'aiuto di strumenti presi in prestito dalle diverse discipline, rimisurare i rapporti interni, le grandezze, esplorare in profondità alcuni percorsi di una cinematografia che,

in vari momenti della storia, ha esercitato una importante influenza sul cinema mondiale»[2].

Se tale *ridefinizione* ha evidentemente in prima istanza il valore di «lavorare sul territorio degli studi di settore», andandoli ad ampliare, è certamente implicita in questa affermazione la necessità della *ri*scoperta di una parte del nostro cinema che non è stata debitamente approfondita. Napoli è in fermento negli anni Novanta, un gruppo di cineasti esordisce al cinema quasi contemporaneamente: Antonio Capuano, Pappi Corsicato, Antonietta De Lillo, Stefano Incerti e Mario Martone sono i più noti e prolifici di un percorso già iniziato un decennio prima con Troisi e Piscicelli. Della Napoli di quegli anni e della cosiddetta *scuola napoletana* si è scritto e detto molto, così come della loro ricerca stilistica e narrativa, dell'annullamento assoluto del pittoresco napoletano, dell'emergenza di un cinema regionale e decentrato, soprattutto meridionale. L'etichetta di *scuola* è però ovviamente di comodo e per questo si è scelto di scartarla. Si è piuttosto trovato un *fil rouge* costituito dalla necessità del fare da sé, dalla spinta produttiva indipendente che è da sempre tra le cifre del cinema italiano e che vede in Teatri Uniti e in Mario Martone (che ho avuto la fortuna di poter intervistare[3]) uno dei punti centrali per una maggiore comprensione del nostro cinema contemporaneo.

L'obiettivo che ci si è posti non intende, infatti, proporre un'analisi di questo *contemporaneo* come il tentativo di arrivare a spiegare in maniera capillare la filmografia degli ultimi anni. Il *focus* sarà sin dalle prime pagine volto a ricostruire su solidi basi storiche e interpretative il percorso che ha reso possibile la nascita di un nuovo cinema napoletano. La speranza è che proprio nella scelta di concludere con un cinema da sempre fortemente sperimentale, sia insita la prospettiva delle linee di ricerca potenziali verso una cinematografia che ha visto tanto sul piano contenutistico (si pensi al caso *Gomorra*[4] e alla serie televisiva che ne è conseguita), quanto su quello estetico una vera e propria esplosione quantitativa[5] che esula e supera in una certa misura le ambizioni della presente ricerca e che ne rimarca al contempo la necessarietà.

I. IL CINEMA NAPOLETANO CONTEMPORANEO: GLI AUTORI APRIPISTA (1958-1987)

«Quella sorta di "politica dei produttori" […] permette negli anni a cavallo del 1960 numerosissimi esordi di giovani registi, anche di qualità, sia pure affiancati da molti altri che non andranno oltre il primo o secondo film. È in particolare Goffredo Lombardo, con la Titanus, a lanciarsi in una cospicua attività di promozione delle giovani leve […]. In questi anni *esordisce* alla regia di lungometraggi, tra gli altri, Francesco Rosi ("La sfida") […]»[6]. Il primo elemento che accomuna i registi napoletani del secondo dopoguerra è l'insoddisfazione nei confronti del presente raccontata con esiti diversi e mutevoli. Le storie vedono al centro protagonisti che spesso e volentieri si contrappongono al contesto in cui vivono (o fanno fatica ad accettarlo). Questa insoddisfazione, come vedremo, è al centro del cinema di Rosi che, con pieghe più politiche rispetto a molti colleghi, indaga con piglio cronachistico l'ambiente della mafia siciliana in *Salvatore Giuliano* (1962) e denuncia la speculazione edilizia della città di Napoli in *Le mani sulla città* (1963).

Il maestro Francesco Rosi

Come punto di inizio si è scelto un autore che da qui in avanti definiremo *apripista*. La situazione produttiva sul finire degli anni Cinquanta è peculiare e molto diversa rispetto alle storie dei singoli registi che si avvicenderanno nel periodo preso in analisi dopo la nascita di Teatri Uniti. Tuttavia il suo percorso, comune in parte a tanti altri (ma primo sul piano cronologico), è stato esemplare per le generazioni successive andando a influenzare, anche grazie a una grande fortuna internazionale, un sistema di speranze e aspettative rispetto a ciò che poteva essere fatto partendo da Napoli. Le nuove strade che si aprono non devono essere tanto e solo essere prese in considerazione sotto un profilo produttivo (già dai primi anni del sonoro molti registi napoletani erano soliti lavorare a Roma pur continuando a raccontare Napoli), bensì sotto quello di una libertà autoriale costruita anche con la generazione di nuovi produttori che si avvicendava a quella dei nuovi registi.

Nato in una famiglia della classe media di Napoli, Francesco Rosi[7]

interruppe gli studi di legge quando venne richiamato alle armi. Il sogno di fare cinema nacque però «prima dell'università. Eravamo un gruppo di amici […], già allora prima che arrivassero gli americani, eravamo uniti dalla stessa passione, anche per il teatro […]. Io *avevo* la mania del cinematografo, ma nemmeno osavo pensare di poterlo fare da professionista, tant'è vero che dissi: "Mi iscrivo al Centro Sperimentale, poi vediamo che succede". […] Andavo a Piazza San Domenico Maggiore dove c'erano tutte le case di noleggio dei film, ci passavo a volte le giornate in queste stanze e sgabuzzini, dove c'era una moviola e un operatore con la visiera che ripassava i rulli in pellicola»[8].

Dopo l'8 settembre 1943, lasciò l'esercito e incontrò Carlo Ludovico Ragghianti, coinvolto nell'organizzazione del Comitato di liberazione nazionale in Toscana, per poi tornare a Napoli dopo la Liberazione[9]. In città scrisse e recitò in programmi, avviando una collaborazione con il settimanale "Sud" e creando un periodico a fumetti per ragazzi per l'editore Vallecchi. Nel 1946, come molti altri giovani intellettuali napoletani, si trasferì a Milano e successivamente a Roma, dove lavorò come comparsa nel cinema. Ricostruisce infatti Marrone: «Nell'inverno del 1946-1947, Francesco Rosi lascia Napoli, sua città natale, per non tornare mai più se non per l'ispirazione artistica. "Ho preferito inseguire l'avventura", disse una volta a Callisto Cosulich, "La definisco una vera avventura perché non ho prove concrete o una valida controverifica del fatto che avessi talento... per quanto ne sapessi potevo essere in procinto di attraversare le porte dell'Inferno". Dopo un breve soggiorno a Milano, si è fermato stabilmente a Roma, la capitale del cinema»[10].

A Roma «in quegli anni, ogni domenica intorno alle dieci, c'erano i matinée del cinema Barberini. Il Circolo del Cinema organizzava proiezioni di film. Siccome la produzione italiana era abbondante, davano i film per la gente del cinematografo. La sala Barberini era piena, tutti lavoratori del cinema. Vedevi Visconti, che magari non trovava una poltroncina vuota e stava in piedi, vedevi Rossellini, e Zampa, e Germi. Poi c'eravamo noi giovani che non volevamo solo assistere al film, ci piaceva stare in quel clima»[11]. In quella città, un'analisi de *I Malavoglia* di Giovanni Verga convinse Visconti a includerlo nella troupe de *La terra trema* (1948)[12]. Nei primi anni Cinquanta lavorò poi come assistente regista per Matarazzo, Emmer, Giannini (per *Carosello napoletano*) e nuovamente per Visconti. Inoltre, partecipò alla stesura della sceneggiatura di *Bellissima* (1951) di Visconti e di *Processo alla città* (1952) di Luigi Zampa e,

dopo una breve esperienza come direttore di doppiaggio, nel 1958 fece il suo debutto come regista con *La sfida* che propose alla Vides Cinematografica di Cristaldi[13]. «Fin dal primo film con *Cristaldi* ho sempre seguito lo stesso procedimento. Gli dicevo: "Ti racconto il film che voglio fare". Ci chiudevamo nel suo ufficio e ne uscivamo solo quando avevo finito di raccontare. E Cristaldi poteva convincersi oppure no. Poi si entrava nei dettagli, nei problemi della produzione e dei costi produttivi, che erano articolatissimi. Anche per "La sfida" gli raccontai prima la storia»[14].

La fortuna fu tale che, come Rosi racconta: «"La sfida" andò talmente bene che non mi preoccupavo troppo di trovare un nuovo progetto»[15]. Tuttavia, non passò molto perché l'opera successiva, *I magliari* con Alberto Sordi uscì l'anno successivo (1959)[16]. Ma fu con *Salvatore Giuliano* (1962) che Rosi riuscì a compiere una vera e propria rivoluzione, andando a sovvertire in parte le convenzioni stesse del cinema di finzione italiano di quel periodo. Egli spiega a Iaccio: «Il neorealismo, se proprio vogliamo stare alle etichette, per un certo numero di anni - diciamo fino agli anni Sessanta - ha restituito l'immagine di quello che accadeva nella società italiana. Ha restituito, quasi direttamente, l'immagine di ciò che accadeva intorno [...]. Certa critica e certa storia del cinema *fa* coincidere col mio film "Salvatore Giuliano" *l'inizio* di un realismo più critico che si è preoccupato di vedere la società che ci circondava attraverso un'ottica più critica e analitica»[17].

Partendo infatti da un minuzioso lavoro di ricerca sul campo, il film, prototipo del film-inchiesta riuscì nella non facile impresa di trasfigurare l'arido dato di cronaca in una forma cinematografica di grande impatto spettacolare. La narrazione, costruita per tasselli accostati, non segue un ordine lineare ma, anzi, comincia (con un'intuizione geniale) esattamente dalla fine di Giuliano. L'eroe protagonista, che appare per la prima volta già cadavere, viene visto soltanto da lontano (si scorge un impermeabile bianco e un binocolo) o viene evocato come un ospite sgradito durante il processo di Viterbo. Il nastro degli eventi che anticipano e seguono questo episodio si snoda poi lungo un arco di tempo che copre quindici anni di storia, in un montaggio che procede per salti, con ripetuti avanzamenti e ripiegamenti cronologici. Pur facendosi portavoce della documentata verità processuale, le ipotesi che Rosi fa emergere dalle oscure trame di questa vicenda vanno a collocarsi in un quadro d'insieme molto più ampio. La tematica del potere si lega in maniera indissolubile al racconto

del meridione, in questo caso della Sicilia, che diventa costante del suo cinema: «Il meridione è stato terra dei grandi contrasti sociali e quindi forniva al cinematografo grandi argomenti sotto diversi aspetti»[18]. Respinto dai selezionatori della Mostra del Cinema di Venezia perché ritenuto troppo simile a un documentario, conquistò un meritatissimo Orso d'argento a Berlino per la miglior regia che gli diede ampia libertà per il lavoro successivo.

In *Le mani sulla città* (1963), grazie a una rappresentazione memorabile del frenetico andirivieni di uomini di potere, con inserti di filmati sul degrado metropolitano di Napoli, Rosi compie un'opera di denuncia davvero importante sulla sua città. La trama si ambienta negli anni del boom economico, con la crescita urbanistica della città di Napoli è condizionata dalla speculazione edilizia. Nel consiglio comunale siede l'imprenditore Edoardo Nottola (Rod Steiger), che grazie a sotterranei giochi politici riesce a tutelare i suoi interessi anche dopo il tragico crollo di un edificio imputabile alla sua diretta responsabilità. Rosi: «Mi interrogavo su *cosa* [...] potessi fare su Napoli. E mi saltavano agli occhi il cambiamento fisico della città, la speculazione che si sviluppava senza tener conto della formazione di un uomo possibile. Credevo così di poter applicare lo stesso metodo di "Salvatore Giuliano" per capire le grandi direttrici economiche e politiche nascoste dietro quella facciata. Per capire non la vita privata dei personaggi ma le conseguenze delle loro azioni pubbliche. Mi servivano quindi dei personaggi con un ruolo pubblico a Napoli, e ho iniziato a discutere su questo tema con l'amico Raffaele La Capria, scrittore napoletano»[19].

Se la narrazione della fine del bandito di Montelepre aveva l'obiettivo di proporre delle ipotesi, questo pessimistico ritratto delle connessioni tra economia e politica mette lo spettatore di fronte a prove schiaccianti. Rosi ripercorre infatti con rigore storico e precisione l'insabbiamento di un'inchiesta parlamentare nel consiglio comunale. La dimensione documentaristica viene impreziosita dall'interpretazione di Rod Steiger[20], perfetto esempio della volgare, meschina e italica mentalità di un uomo che si crede al di sopra della legge e dello Stato. Come confessa infatti Rosi: «Parto dal principio che io attribuisco al cinema, ieri come oggi, una funzione di testimonianza. Il cinema è, per me, lo specchio della realtà»[21]. Questa volta accettato da Venezia, *Le mani sulla città* vince il Leone d'oro.

Facendo un salto in avanti, con *Il caso Mattei*[22] (1972) si affronta la

narrazione attorno ad un personaggio storico ben noto[23]. Per narrare le vicende, le sfide e la tragica fine di un individuo scomodo, Rosi adotta in questo caso una tecnica espressiva che anticipa gli stilemi del reportage televisivo e ripropone una frammentazione della cronologia già sperimentata in *Salvatore Giuliano*. Lo stesso approccio viene impiegato d'altra parte in *Lucky Luciano* (1973) interpretato magistralmente da Gian Maria Volonté, a dimostrazione che il cinema di Rosi degli anni Settanta si caratterizza per la presenza di figure (e interpreti[24]) di forte temperamento e aggressività. Tra le ricerche tematiche nuove vi è quella relativa alla civiltà contadina in un'immersione quanto mai esplicita nella scelta di adattare il fortunatissimo libro di Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli* (1979). A quattro anni dalla morte dell'autore, il viaggio in un Sud fuori dal tempo e dalla storia permette di far cogliere tutta la partecipazione del regista verso il destino del meridione. Come appunta Ciment: «Nella storia italiana del ventesimo secolo, il destino si radica nel profondo Sud: è lì che Rosi, uomo di Napoli, torna senza sosta, la Sicilia di "Salvatore Giuliano", la Napoli di "La sfida" e "Le mani sulla città", la Campania di "C'era una volta"»[25].

Infine[26], il tema della responsabilità collettiva torna in maniera esplicita in altri adattamenti da autori internazionali di primissimo piano come in *Cronaca di una morte annunciata* (1987) tratto da Gabriel García Márquez, in *Dimenticare Palermo* (1990) da Edmonde Charles-Roux o ancora ne *La tregua*[27], ispirato al libro di Primo Levi. Nel 1997, *La tregua* conclude la filmografia di Rosi anticipata cinque anni prima da un documentario per la Rai intitolato *Diario napoletano* (1992). L'occasione è quella di un confronto riguardante l'edilizia abusiva alla Facoltà di Architettura di Napoli[28], durante la quale viene proiettato, a distanza di trent'anni, *Le mani sulla città*. L'occasione è quella per Rosi, accompagnato dal suo team di lavoro, di ritornare nella città partenopea con l'intento di comprendere l'evoluzione della città sotto il profilo urbanistico[29]. Rosi esplora le strade della città, annotando il decadimento, la delinquenza giovanile e gli effetti devastanti del commercio di stupefacenti. Il profondo mutamento sembra però lasciare ancora spazio per la speranza, riposta soprattutto nelle nuove generazioni di cittadini e anche di registi: «Una città come Napoli, con la sua storia lunghissima, antichissima, con le varie culture che ha conosciuto su cui si è formata, non è facile da raccontare [...]. Iniziare un film con tono didattico può essere pericoloso, può diventare noioso. Ma tutto venne bene, gli studenti parteciparono con grande entusiasmo e tanti *tra cui Mario Mar-*

tone intervennero in maniera molto interessante»[30]. Nel finale di *Diario napoletano* si vede un casamento che si ricostruisce, l'esatto opposto di quanto mostrato simbolicamente all'inizio di *Le mani sulla città* perché come spiega ancora Rosi: «Sono un pessimista che cerca di esprimersi ottimisticamente [...]. *Quell'immagine* sta a significare la speranza, un risorgere dalle macerie, ciò a cui aspirano tutti quanti quelli che amano, come me, la nostra città»[31].

La produzione a Napoli negli anni Settanta e Ottanta

Dopo avere analizzato la carriera di Francesco Rosi, prima di procedere sulla via di altri autori che definiremo *apripista*, è bene soffermarsi sulla produzione italiana e partenopea negli anni Settanta e Ottanta. Ripartendo dai numeri nazionali, Brunetta sull'inizio del decennio specifica che: «Nella stagione cinematografica 1972-1973 sono stati prodotti in Italia 334 titoli che conquistano una quota del mercato interno del 62 per cento. Non ci sarebbero ragioni di preoccupazione se, analizzando e scomponendo i dati, non ci si accorgesse subito che è in atto una forte divaricazione della forbice tra film che ripagano l'investimento (pochi) e film i cui bilanci sono in rosso»[32].

In questa situazione è significativo ed è doveroso segnalare che un imprenditore napoletano come Corrado Ferlaino[33], proprio negli anni Settanta, preferisca concentrare i suoi investimenti su Roma rispetto a Napoli dando vita alla casa di produzione Inducine: «Siccome avevo una società immobiliare con un ufficio a Roma, vi abbiamo appoggiato la produzione dei film. Ci andava prevalentemente Verga[34], che stava spesso a Roma. Abbiamo prodotto tre o quattro film»[35]. La Inducine produsse tra il 1968 e il 1970 *El «Che» Guevara* (1968) di Heusch, *Lo voglio morto* (1968) di Bianchini, *La donna a una dimensione* (1969) di Baratti, *Oss 117 Prend des vacances* (1970) di Kalfon e *Commando di spie* (1970) di Merlino.

Entro il sistema dei generi, gli anni Settanta, come intravisto parlando del percorso di Rosi, sembrano essere il momento ideale per lo sviluppo del filone poliziesco ma sul versante napoletano si segnala soprattutto la ripresa in grande stile della sceneggiata. Interpreti acclamati sono Pino Mauro e Mario Merola sul fronte maschile, mentre su quello femminile spiccano Angela Luce (resa celebre anche dalla figura avvenente interpretata nel *Decameron* di Pasolini del 1971 e girato proprio a Napoli), Ida

Di Benedetto e Regina Bianchi, tutte attrici cresciute alla scuola di teatro di Eduardo De Filippo. Il cinema napoletano torna ad essere in questo decennio significativo e sono prodotti ad esempio[36]: *Sgarro alla camorra, cuore di guappo* (1973) di Fizzarotti, che segna l'esordio di Merola, *I padroni della città* (1976) di Di Leo, *Napoli violenta* (1976) di Lenzi, *Napoli spara* (1977) di Caiano, *Napoli si ribella di Tarantini* (1977), *Onore e guapparia* (1977) di Longo, con Mauro, *Figlio mio sono innocente* (1978) di Caiano, *Napoli, i cinque della squadra speciale* (1978) di Bianchi, *I figli non si toccano* (1978) di Rosati, *Napoli: serenata calibro 9* (1978, prodotto da Ciro Ippolito che torna in questi anni più volte in veste di sceneggiatore e attore prima di esordire alla regia negli anni Ottanta), *L'ultimo guappo* (1978) e *Il mammasantissimo* (1979) di Brescia.

Tutti questi film si rifanno sostanzialmente al repertorio classico di sceneggiate e canzoni saccheggiando melodramma, letteratura popolare e fotoromanzo sentimentale. Sono film concettualmente poveri e spesso mal recitati, in cui l'estetica della violenza e il ricorso a una retorica presa dalla tradizione spingono alcuni di essi a rappresentare la camorra come benefattrice e a tratti salomonica. Di crimine organizzato in chiave di ricostruzione storica si occupa d'altra parte proprio Rosi in *Lucky Luciano*, gangster americano di origini siciliane. Analogamente, come vedremo, a metà strada tra il melodramma di Matarazzo e il realismo di Rosi, ma privi del senso dell'impegno civile di quest'ultimo, si situano i film di Pasquale Squitieri che, dopo aver frequentato il western, propone una trilogia sulla camorra tra 1972 e 1975.

Gli anni Settanta sono però ancora una volta, anni deficitari per Napoli e non solo. Ancora Brunetta: «La moria di spettatori negli anni settanta si fa evidente e acquista un ritmo drammatico: si chiudono centinaia di sale e il numero di biglietti venduti scende al ritmo di una cinquantina di milioni all'anno»[37]. Costa: «*Per permetterci* di avere un'idea precisa dell'andamento e delle dimensioni del fenomeno. Nel 1974 si registrano in Italia 554 milioni di spettatori per un incasso totale di 332 miliardi di lire, mentre ai 280 film italiani (comprese le coproduzioni) tocca il 62% degli incassi. Un confronto con la situazione del 1986 conferma una tendenza negativa destinata peraltro ad accentuarsi: le presenze degli spettatori sono scese a 125 milioni con un incasso globale di 585 miliardi (l'incremento degli incassi è conseguenza dell'aumento consistente del costo del biglietto), mentre il numero di film prodotto in Italia è sceso a

114 con una quota di mercato pari al 32% complessivo»[38].

Il punto di svolta è certamente rappresentato, come argomenta lo stesso Costa, dalla «sentenza della Corte costituzionale del 28 luglio 1976 *che* ha posto fine al monopolio Rai[39] nel campo delle trasmissioni radiofoniche e televisive [...]. La sistematica ricerca da parte dei soggetti più svariati di aggirare la legge portano nel giro di pochi anni a una proliferazione senza uguali di emittenti dedite alla trasmissione di film, al di fuori di ogni regola e controllo»[40]. Un aspetto da non sottovalutare tra i grandi cambiamenti legati a questi anni è anche quella dell'emersione di nuovi luoghi legati alla cinefilia, come per esempio i cineclub che giocheranno anche a Napoli un ruolo di primo piano[41]: «Accanto alla tradizionale distribuzione nelle sale, un altro luogo emergente del consumo di cinema è quello dei cineclub, spazi che fanno concorrenza all'associazionismo cinematografico tradizionale e promuovono un'idea di storia del cinema più inclusiva programmando film di vario tipo, d'autore ma anche commerciali»[42].

Per il rilancio commerciale del filone della sceneggiata, ad esempio, i produttori puntarono molto su cantanti-attori, fiduciosi che il cinema potesse moltiplicare i già consolidati successi e incassi teatrali e discografici. Escluso per essere meglio approfondito il discorso relativo a Nino D'Angelo, le strategie si concentrarono sul siciliano Carmelo Zappulla che appare in *Pronto... Lucia* (1982) e *Zampognaro innamorato* (1983) di Ippolito, *Laura... a 16 anni mi dicesti sì* (1983) di Brescia e *Pover'ammore* (1983) di Di Leo e Salviani. Il regista Ninì Grassia ebbe invece il ruolo di *talent scout* lanciando sia Franco Cipriani con *'O surdato 'nnammurato* (1983), sia appunto D'Angelo che fu protagonista di una trilogia: *Celebrità* (1981), *L'Ave Maria* (1982) e *Lo studente* (1983). Come spiega Castellano, i film furono un successo certificato dalla volontà della Titanus di produrre altre tre opere per l'anno successivo, con mire sul mercato nazionale. *L'ammiratrice* (1983) di Scandariato, *La discoteca* (1983) e *Un jeans e una maglietta* (1983) di Mariano Laurenti «furono visti da circa mezzo milione di spettatori per un incasso di poco inferiore ai due miliardi, che per quei tempi costituivano una cifra record [...]. Superato *il confronto* con Merola, l'"exploit" di D'Angelo negli anni Ottanta non incontra ostacoli: "Uno scugnizzo a New York" (1984), "Pop corn e patatine" (1985), "Fotoromanzo" (1986), "Giuro che ti amo" (1986), la sua prima regia, "Quel ragazzo della curva B" (1986), "La ragazza della metro" (1988) e "Fatalità" (1991)»[43].

D'altra parte, come spiegano Comand e Sainati relativamente ai numeri da record per il periodo emersi su D'Angelo: «Diminuiscono nettamente le sale cinematografiche italiane che, tra il 1980 e il 1990, passano da 8453 a 3293 [...]. Se la distribuzione si rivela il problema principale del nuovo sistema industriale, la produzione invece non si ferma, grazie al decisivo sostegno dell'emittenza televisiva e ai finanziamenti statali per i film ispirati a finalità artistiche e culturali previsti dalla legge sul cinema del 1965. Peraltro, questa disposizione, introdotta per stimolare il debutto di giovani autori, accentua la tendenza del cinema italiano a moltiplicare sigle produttive che nascono e muoiono intorno a film da finalità più speculative che imprenditoriali. Tuttavia, entro questo panorama si possono rinvenire elementi di novità e, soprattutto, figure positive-autori, autrici, attori, attrici-che permettono al cinema italiano di andare avanti e sopravvivere»[44].

Una piccola ma significativa parte della produzione napoletana degli anni Ottanta avvierà infatti con coraggio un'opera per certi versi di riscrittura e «re-visione»[45] di Napoli. Se gli anni Settanta, e come visto molta parte della produzione popolare successiva, rappresentano certamente uno dei momenti meno raffinati di elaborazione culturale vissuti dal cinema napoletano, con il terremoto del 1980 sembra rappresentare un punto di svolta non indifferente sul piano delle conseguenze politiche e culturali. Come spiega Costa: «Lo spettacolo cinematografico, per differenziarsi dalle altre forme di consumo della narrativa audiovisiva, tende ad acquistare nuove caratteristiche, diverse da quelle che hanno contrassegnato le precedenti età del cinema [...]. Con maggior fortuna si è cercato, attraverso forme di integrazione o interconnessione tra emittenti televisive e industria cinematografica, di garantire la continuità di un tipo di produzione legato alla tradizione del cinema d'autore e di generi consolidati come la commedia e il documentario. I casi che si possono citare sono molti. Per esempio, il Nuovo cinema tedesco (Neuer Deutscher Film)»[46].

Le fascinazioni del decennio sul piano nazionale si legano dunque a un rinnovato senso di responsabilità sulla produzione culturale cittadina. Proprio con riferimento esplicito a un'opera del Nuovo cinema tedesco, il gruppo teatrale Nobili di Rosa[47] fondato nel 1977 da Mario Martone, Andrea Renzi, Francesca La Rocca, Augusto Melisurgo, Federica della Ratta Rinaldi divenne Falso Movimento nel 1979 con l'ingresso nel gruppo di Angelo Curti e Pasquale Mari. Nello stesso 1979, Pino Daniele pubblica il suo primo album, *Terra mia* in una mescolanza di blues e rock

con forti richiami alla canzone napoletana ma con testi dallo sfondo spesso politico e impegnato[48]. Nel 1980 esordisce sullo schermo Salvatore Piscicelli con *Immacolata e Concetta*, mentre si afferma prima in città e poi in televisione il cabaret del gruppo *La smorfia*[49], composto da Lello Arena, Enzo Decaro e Massimo Troisi.

Esordi e percorsi: Squitieri, Piscicelli, De Lillo-Magliulo e Salvatores

La definizione proposta di *autori apripista* è chiaramente problematica sia perché non è sempre possibile parlare di autori con una filmografia, una poetica o un'estetica sufficientemente definita, sia perché già a partire dal caso di Francesco Rosi ci si trova di fronte a una serie di registi che, in termini produttivi, sono spesso legati alla città di Roma e solo tematicamente tornano a occuparsi della città partenopea nei loro film. Tra questi vi è certamente Pasquale Squitieri, regista napoletano che, dopo aver conseguito una laurea in Legge, ha iniziato la sua carriera collaborando come assistente di regista proprio per Rosi. Come spiega Monetti: «Si laurea in legge e parallelamente la passione per il cinema e il teatro lo avvicina a Ettore Giannini e Francesco Rosi. Assiste alle riprese di "Le mani sulla città" (1963) e lo stesso Rosi lo sceglierà come attore protagonista nella commedia di Giuseppe Patroni Griffi, "In memoria di una signora amica" rappresentata per due anni con grande successo nei teatri di tutto il mondo»[50]. L'esordio arriverà però solo nel 1969, dopo il trasferimento nella Capitale. «Nel 1968 decide di trasferirsi definitivamente a Roma per tentare la strada della regia cinematografica [...]. Scrive e dirige finalmente il suo primo lungometraggio "Io e Dio", fortemente voluto e finanziato da Vittorio De Sica»[51].

Io e Dio, scritto dallo stesso Squitieri, ambienta la sua storia in un piccolo villaggio di montagna popolato da pastori e contadini. Da un lato c'è il parroco locale, Don Paolo, che cerca di contrastare la profonda ignoranza degli abitanti con la dottrina cristiana, dall'altro c'è Giuseppe, un contadino stanco dei soprusi subiti dal proprietario che lo uccide prima di fuggire e nascondersi nei boschi circostanti. Il film ebbe un discreto successo e si segnalò soprattutto per il bianco-nero che in realtà non fu dovuto esclusivamente a scelte di carattere estetico: «La scelta fu dettata da motivi di opportunità: non c'erano soldi per farlo a colori... io avevo solo 360 000 lire per comprare la pellicola!»[52] Nel prosieguo di carriera

ha poi diretto film che rientrano tra gli spaghetti western: *Django sfida Sartana* (1970) e *La vendetta è un piatto che si serve freddo* (1971). In seguito, il passaggio tematico va nella direzione di film storico-politici o legati a temi contemporanei. Tra i lavori più famosi a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta si annoverano[53]: *I guappi* (1974), *L'ambizioso* (1975), *Il prefetto di ferro* (1977), *Corleone* (1978), *Razza selvaggia* (1980), *Claretta* (1984), *Il pentito* (1985) e *Il colore dell'odio* (1989).

Di Pomigliano d'Arco è invece Salvatore Piscicelli[54], che nel corso degli anni Ottanta si è segnalato per drammi sociali ambientati a Napoli e capaci di ottenere ottimi riscontri anche sul piano dei festival internazionali. Nel 1980, riceve infatti il Pardo d'Argento al Festival di Locarno per il film *Immacolata e Concetta* (il cui titolo alternativo è *L'altra gelosia*), prodotto dalla romana Antea Cinematografica grazie a un contributo del Ministero del Turismo e dello Spettacolo. La carriera inizia in verità, come quella di Squitieri, in campo giornalistico ma in questo caso come critico cinematografico[55]. Il film è una tragica storia d'amore tra due donne nate in prigione ed è stato girato in dialetto napoletano, con un'interpretazione magistrale di Ida Di Benedetto. Il film successivo, *Le occasioni di Rosa* (1981), racconta la storia di una giovane coppia che sfrutta la prostituzione per sopravvivere in una Napoli tetra. Il malinconico *Blues metropolitano* (1985), sostenuto dalla musica di Pino Daniele, mescola il problema della tossicodipendenza alla durezza dell'ambiente musicale in un intreccio di svogliati tradimenti sessuali. *Regina* (1987) racconta la storia di un'attrice teatrale fallita e isterica (sempre Di Benedetto), con la velleità dell'emancipazione, che inizia una relazione con un giovane attore romano di fotoromanzi pornografici (Fabrizio Bentivoglio).

Con l'aprirsi del nuovo decennio e di tante novità per la città di Napoli, arriva *Baby gang* (1992) che è di fatto un esperimento di ascendenza neorealista, con attori non professionisti, che descrive un giorno nella vita di Luca, uno scugnizzo di nove anni che deve procurarsi una dose per il fratello tossicodipendente. Nel corso degli anni, l'urgenza sociale del degrado morale e sentimentale dei personaggi del regista è cambiata e chiuderà il decennio proprio un film come *Il corpo dell'anima* (1999), dove un decaduto sceneggiatore (Roberto Herlitzka) vive una relazione erotica con la sua cameriera, dove confliggono il rigoroso straniamento dell'afona voce off del protagonista, l'esplicitezza dell'atto sessuale e il respiro cólto delle conversazioni.

Prima di raccontare l'esordio folgorante, soprattutto in termini di pub-

blico, di Massimo Troisi con *Ricomincio da tre* (1981), è doveroso segnalare nel corso degli anni Ottanta un esordio interessante in quanto finalmente autoprodotto a Napoli, reso possibile produttivamente dall'articolo 28 della Legge Corona del 4 novembre 1965 (n° 1213) da allora in vigore per la concessione di finanziamenti tra le altre cose ad autori italiani esordienti. Come ricorda infatti Zagarrio: «Napoli, negli anni Ottanta, prima dell'esplosione di Martone, Corsicato e Capuano, significa soprattutto la coppia De Lillo/ Magliulo, che realizza l'interessante opera prima "Una casa in bilico" (1986) e chiude il decennio con "Matilda" (1990), e che propone un modo alternativo, legato alla realtà del territorio, di produrre. È proprio il Sud che propone un tipo di produzione indipendente, costretta dalle necessità a reinventarsi continuamente»[56]. *Una casa in bilico* vede come premessa l'incontro tra tre anziani, ovvero Giovanni, Teo e Maria, che decidono di abitare insieme in un appartamento. Nonostante alcune difficoltà, principalmente causate dal temperamento egocentrico di Teo, i tre riescono a convivere, anche se non sempre in modo agevole. Il film è co-diretto e co-prodotto per l'appunto dal duo composto da Antonietta De Lillo e Giorgio Magliulo che danno vita alla AnGio Film, casa di produzione fondata appositamente per *Una casa in bilico* e che deve il suo nome all'univerbazione delle lettere iniziali dei rispettivi nomi.

La AnGio Film è destinata a giocare da lì a breve un ruolo apparentemente piccolo ma fondamentale. Riuscendo infatti ad ottenere il co-finanziamento dal Ministero del Turismo e dello Spettacolo, produce nel 1990 *Matilda* (come detto nuovamente co-diretto dalla coppia e con protagonista Silvio Orlando), *Morte di un matematico napoletano* (1992) di Mario Martone assieme a Teatri Uniti e Racconti di vittoria (1995) della De Lillo con Magliulo in veste esclusivamente di produttore. Se infatti la regista inizia a svolgere l'attività di giornalista e fotografa e si trasferisce a Roma, il produttore continua la carriera contribuendo al successo di film importanti per la storia del cinema napoletano e, in generale, del Sud Italia per esempio: *I vesuviani* (1997, film a episodi per la regia di Corsicato, De Lillo, Capuano, Incerti e Martone), *Polvere di Napoli* (1998, di Capuano, co-sceneggiato con Sorrentino), *L'inverno* (2002, di Nina Di Majo), *Noi credevamo* (2010, di Martone), *Benvenuti al Sud* (2010, di Luca Miniero), *Napoli 24* (2010, film realizzato sulla città da ventiquattro registi napoletani), *Capri-Revolution* (2018, di Martone), *Il sindaco del Rione Sanità* (2019, di Martone), *Ultras* (2020, di Francesco Lettieri),

Ariaferma (2021, di Leonardo Di Costanzo) e *Qui rido io* (2021, sempre di Martone).

Sulla rappresentazione del Sud, si segnala infine la figura di Gabriele Salvatores: «Io sono nato a Napoli, anche se ho vissuto gran parte della mia vita a Milano. Mi sento molto legato alla mia città d'origine. Mi piacerebbe fare un film vero sul Sud d'Italia, ma dovrei trovare una storia giusta»[57]. Il regista non si può certo annoverare, come per De Sica[58], tra gli autori napoletani in senso stretto, ma nell'intervista a Iaccio (pubblicata nel 2002 ma probabilmente antecedente) fa riferimento al sin troppo esplicito *Sud* del 1993. L'autore può essere considerato apripista perché, alla stregua dei successi internazionali di Rosi, forniva senza dubbio un esempio replicabile di autore capace di parlare alle platee di tutto il mondo. Brunetta: «Gli anni Novanta si aprono, e chiudono, con una serie di prestigiose affermazioni internazionali: nel 1990 Gianni Amelio riceve la nomination per "Porte aperte", l'anno prima Tornatore vince l'Oscar con "Nuovo Cinema Paradiso", nel 1992 Salvatores lo rivince con "Mediterraneo" [...]. Il cinema italiano è ancora rappresentato sul piano internazionale da Bertolucci, e a lui si affiancano Tornatore, Benigni, Salvatores, tutti autori in grado di pensare non solo ai pubblici locali»[59].

Salvatores si è trasferito a Milano in giovane età, dove si è diplomato all'Accademia d'arte drammatica del Piccolo Teatro[60]. Nel 1983 ha esordito come regista con *Sogno di una notte d'estate*, ma è con *Marrakesh Express* che ottiene il suo primo successo presso il pubblico nel 1989. I temi del viaggio, della fuga e dell'amicizia con una nota di malinconia che emerge dietro i toni della commedia, tematiche che ha poi sviluppato nei suoi lavori successivi. Si possono ricordare prima di *Sud*, il racconto delle inquietudini di una generazione in *Turné* (1990), seguito dal citato *Mediterraneo* (1991). *Puerto Escondido* (1992) è nuovamente un road movie[61] dalle tinte comiche, dove Mario, testimone di un omicidio, scappa in Messico per cambiare vita. *Sud* (1993), una sorta di western politico[62], vede innanzitutto tra i protagonisti proprio il partenopeo Silvio Orlando. In una tiepida domenica primaverile, durante l'avvio delle operazioni elettorali di spoglio in un piccolo villaggio del Sud Italia, tre cittadini italiani e un eritreo, tutti privi di lavoro, occupano con armi da fuoco la scuola che funge da centro di voto. Inaspettatamente, tra i presenti si trova anche la figlia del politico locale, l'onorevole Cannavacciuolo, noto per le sue connessioni con la malavita organizzata. Salvatores prova così a dare una sua visione dei problemi del meridione, addentrandosi in un terreno scottante

di grande attualità. La corruzione, l'incapacità di evoluzione della provincia e l'impossibilità di trovare un'occupazione per i più giovani, con la conseguente mancanza di realizzazione, sono i temi al centro dell'opera. In anni cruciali per il cinema napoletano, è di rilievo la scelta di questo film soprattutto in seguito alle possibilità produttive offerte dal riconoscimento agli Academy Awards.

Il cinema di Massimo Troisi

L'ultimo autore da prendere in esame per questo primo capitolo è Massimo Troisi, figura centrale del cinema napoletano, che nel 2023, è stato omaggiato a settant'anni dalla nascita con pubblicazioni[63], eventi e con il documentario *Laggiù qualcuno mi ama* (2023) presentato al Festival del cinema di Berlino da Mario Martone. Nato a San Giorgio a Cremano (Napoli) il 19 febbraio 1953, Massimo è il sesto e ultimo figlio di Alfredo Troisi e Elena Adinolfi. Sebbene l'infanzia sia stata serena, l'adolescenza è certamente stata più tumultuosa per i problemi di salute - febbri reumatiche e disfunzioni cardiache - che ne hanno condizionato la carriera futura. A quindici anni, ha iniziato a partecipare alle rappresentazioni del teatro della Chiesa di Sant'Anna a Torre del Greco insieme ad amici, tra cui Raffaello Arena, noto come Lello, suo futuro partner di cabaret, televisione e cinema. Grazie a questa esperienza nella prima compagnia teatrale, ha interpretato alcuni classici della comicità napoletana (tra cui Eduardo De Filippo, Antonio Petito e Raffaele Viviani) e ha sperimentato i suoi primi tentativi di scrittura per il teatro.

Dopo la precoce scomparsa della madre nel 1971, nonostante le insistenze paterne per completare gli studi e partecipare al concorso per diventare come lui ferroviere, Troisi si immerge completamente nel mondo del teatro. Erano gli anni successivi ai moti della fine degli anni Sessanta, in cui il panorama artistico era caratterizzato da aspirazioni innovative e rivendicazioni sociali e politiche. Fu in questo fervore culturale che si spinse alla ricerca di una sede più ampia, individuata in un ex-garage a San Giorgio a Cremano. Insieme a concerti, spettacoli per bambini, mostre d'arte, farse, mercati delle pulci e simili, il nuovo gruppo teatrale, chiamato Rh-Negativo, portò in scena anche alcune opere originali. La prima fu *Crocifissioni d'oggi*, per la quale Troisi curò sia la scrittura che la regia (insieme a Peppe Borrelli): una serie di quadri dedicati a que-

stioni spinose come l'emigrazione al Nord, i diritti delle minoranze e l'aborto. Con il nuovo nome di Centro Spazio Teatro, l'ex-garage, che era ormai diventato un punto di riferimento artistico per l'intera comunità di San Giorgio, iniziò ad aggiungere numeri di cabaret alla sua programmazione. Come ricorda Coluccia: «Il Centro, erede di uno dei tanti teatrini che fioriscono in quegli anni un po' dovunque, è uno spazio polivalente, gestito da studenti, che assolve a San Giorgio funzioni culturali, politiche e sociali»[64]. Gli sketch scritti da Troisi, con l'aiuto di Lello Arena e poi di Enzo Purcaro (in arte Decaro), che si unì al gruppo successivamente, erano brevi atti unici ispirati a fatti di cronaca o eventi di costume: giochi di parole, ritmo incalzante e situazioni surreali costituivano la struttura portante della loro futura comicità.

È in questo periodo che Troisi dovette sottoporsi ad un'operazione al cuore a causa del peggioramento delle sue condizioni di salute. Nel mese di aprile del 1976, subì la delicata sostituzione della valvola mitralica eseguita da un team di cardiologi presso il Methodist Hospital di Houston. Successivamente, Massimo si unì alla compagnia teatrale "I saraceni", fondata dai suoi amici di lunga data Lello Arena, Enzo Decaro, Pino Calabrese e Umberto Tommasselli. Tuttavia, dopo la defezione di Calabrese e Tommasselli, i tre superstiti ottennero rapidamente successo e nel 1977 il gruppo presentò lo spettacolo *Non si ride di solo pane* in alcuni teatri campani, ma la loro fortuna crebbe enormemente dopo l'ingaggio al Teatro Sancarluccio di Napoli, dove il loro seguito di pubblico aumentò in modo considerevole. Rinominandosi «La smorfia»[65], in evidente omaggio alla tradizione popolare partenopea, il gruppo si esibì poi al Teatro La Chanson di Roma per tre mesi consecutivi, oltre ad apparire in numerosi spettacoli televisivi e radiofonici. Nel 1978, Troisi scrisse uno spettacolo intitolato *Così è (se vi piace)*, con chiaro riferimento a Luigi Pirandello, che portò in tournée in numerosi teatri della penisola. Inoltre, il trio si esibì in molte trasmissioni televisive, tra cui *La sberla* e, poco tempo dopo, la definitiva consacrazione del trio comico arrivò quando Pippo Baudo li selezionò come parte fissa per la trasmissione televisiva del sabato sera della Rai, *Luna Park*.

Il repertorio del trio era consolidato e alcuni sketch erano caratterizzati da un ritmo frenetico: gag come *San Gennaro* (1977), *Il commissario* (1979) e *La fine del mondo* (1979), solo per citarne alcune, avevano come fulcro comico Totò[66]. Troisi, il quale interpretava con maestria personaggi timorosi e rancorosi, timidi e crudeli, beffardi e opportunisti, sembrava in

questo modo reinterpretare e aggiornare la maschera tragicomica di Pulcinella[67]. Il successo veloce e inaspettato portò però alla dissoluzione del gruppo. Troisi da tempo aveva rivolto lo sguardo verso il cinema: infatti, in quel periodo, ricevette numerose offerte per il debutto sul grande schermo, la maggior parte delle quali miravano a sfruttare l'onda del successo televisivo. Venne così concepito *Ricomincio da tre* (1981)[68], la storia di Gaetano, un ragazzo timido di San Giorgio a Cremano che decide di abbandonare la città natale per trasferirsi al Nord. Con l'aiuto del produttore Mauro Berardi e della compagna sceneggiatrice Anna Pavignano, il comico partenopeo decise di circondarsi sul set di amici come Lello Arena, per creare un piccolo film in grado di adattare il ritmo serrato della recitazione da varietà a quello più disteso della narrazione cinematografica. Anche in questo caso, il successo fu strepitoso: il film fu il campione d'incassi della stagione e ottenne numerosi premi. Ancora Coluccia: «Il film ottiene un successo straordinario (costato 450 milioni, supera i 14 miliardi di incasso), amplificato e ratificato, successivamente, dagli interventi critici di intellettuali e giornalisti»[69].

Sulla genesi del film, è bene ricordare che: «I veri "grandi produttori" degli ultimi venti anni *del Novecento* sono la Rai e Fininvest: la Rai ha coprodotto dal 1976 film di Bellocchio, Olmi, fratelli Taviani, Fellini, Rosi, Giordana, Avati, Lizzani, Antonioni, Amelio, Moretti, Del Monte, Carlo Verdone, Squitieri, Loy, Monicelli, Comencini, Troisi, Tornatore, Marco Risi, Scola, Maselli, Montaldo, Wertmüller»[70]. Berardi deteneva un accordo con Fulvio Lucisano (Italian International Film) e la Rai fu proprio co-produttrice arrivando a costituire una cifra significativa per un esordio ma di certo non elevata. Mentre, sulla genesi produttiva, Pavignano spiega che: «I film nascevano da dialoghi sparsi, scritti già in precedenza. C'era questa costante di battute preesistenti, poi naturalmente le cose potevano cambiare a seconda dei film. In "Ricomincio da tre" la storia è nata assolutamente spontaneamente, perché era per tutti e due la prima cosa che scrivevamo per il cinema, e quindi aveva questa caratteristica di spontaneità»[71].

Nonostante le sue esperienze nel teatro e nella televisione, Troisi sembra trovare così nel cinema il luogo ideale per rendere più sottile e sfumata la propria comicità, nonché per lavorare su uno degli aspetti che già ai tempi de "La smorfia" sembrava prioritario: la rivisitazione ironica e riflessiva del gesto e della parola attraverso la rottura delle regole della rappresentazione. Un esempio di questo approccio è rappresentato dal

mediometraggio *Morto Troisi, Viva Troisi!* (1982), un mockumentary sulla sua morte, costruito su interviste finte, spezzoni di film e apparizioni televisive. Inoltre, nel film *No grazie, il caffè mi rende nervoso* (1982), diretto da Lodovico Gasparini, interpreta la parte di sé stesso, minacciato e poi ucciso da un maniaco. Nel secondo film da regista, *Scusate il ritardo* (1983), attraverso il personaggio di Vincenzo, innamorato di Anna ma incapace di trattenerla, lavora nuovamente sulla figura dell'inetto, rendendola ancora più ombrosa, paurosa e svogliata rispetto a quanto già fatto dalla tradizione del cinema comico italiano.

L'ennesimo successo si registra con *Non ci resta che piangere* (1984), co-diretto con Roberto Benigni, segnando un nuovo record di incassi. Il dispositivo comico risultò così efficace da trasformare il film in un'opera di culto: il bidello Mario (interpretato da Troisi) e l'insegnante Saverio (interpretato da Benigni) si ritrovavano, senza alcuna spiegazione, nella Toscana rinascimentale dei Medici, costretti ad adeguarsi al vecchio mondo, all'interno del quale il disagio del personaggio di Troisi divenne ancora più acuto e divertente. Verso la fine del decennio e negli anni successivi, tuttavia, i suoi lavori sono progressivamente diventati più introspettivi e intimi, con una comicità costantemente bilanciata da toni malinconici e dolci-amari[72]. Un esempio di questo cambiamento è *Le vie del Signore sono finite* (1987), ambientato durante il periodo del fascismo e incentrato sulla storia di un barbiere affetto da una malattia psicosomatica causata dalla sofferenza amorosa[73]. Anche in *Pensavo fosse amore... invece era un calesse* (1991), Troisi torna a giocare sul ruolo dell'incerto in amore, interpretando Gaetano, un proprietario di un ristorante di Napoli coinvolto sentimentalmente con Cecilia.

Nelle opere di questo periodo, così come in molte apparizioni nei programmi popolari, Troisi crea un personaggio ideale che osservava, con disincanto, disagio e un po' di intolleranza, un'Italia che da lì a poco avrebbe visto l'implosione della prima Repubblica con lo scoppio di Tangentopoli. Tuttavia, è stato soprattutto nelle sue interpretazioni in film di altri registi che Troisi ha dimostrato una profondità recitativa nuova. In particolare, il riferimento va ai personaggi che gli furono affidati da Ettore Scola (anch'egli curiosamente di natali campani) nei suoi tre film *Splendor* (1989), *Che ora è?* (1989) e *Il viaggio di Capitan Fracassa* (1990). Sull'influsso di Scola nel suo cinema, prima della morte, lo stesso Troisi confessa di non essere certo del reale impatto: «Io faccio sempre l'esempio, anche se molto stupido e facile, di Zeffirelli, che ha lavorato

con Visconti per anni... e non si vede. Se fosse vero che questo tipo di esperienza serve a qualcosa, lui sarebbe un grande regista. Ma io dico questo proprio perché io per primo ho lavorato con Scola pensando di potermi arricchire come regista e, invece, puoi fare solo degli ottimi incontri con persone che ti danno qualcosa al di là del lavoro, con cui poterti confrontare»[74].

L'ultimo ruolo è quello scelto assieme a Michael Radford per *Il postino* (1994), dove la fragilità del suo corpo attoriale emerge con grande forza, rendendo il suo personaggio ancora più tragico e poetico[75]. Questa fragilità è stata accentuata sia da ragioni interne che esterne[76] ai film, tra le quali, in senso autobiografico, si possono scorgere la vita sentimentale tumultuosa (dopo la fine della sua lunga relazione professionale e sentimentale con Anna Pavignano, l'attore si impegnò in alcune relazioni con donne dello spettacolo e modelle), ma soprattutto la salute precaria, specialmente dopo il 1993, che richiese un nuovo intervento al cuore. Gli ultimi mesi di vita furono molto difficili. L'operazione chirurgica a Houston non ebbe successo, e Troisi subì un infarto in sala operatoria, rimanendo in ospedale per oltre un mese e mezzo. Durante la lunga degenza, gli fu proposto di sottoporsi a un trapianto, ma la produzione de *Il postino* era ormai in fase avanzata e l'attore decise di completare il film prima di tornare in ospedale. Tuttavia, lo sforzo fu troppo gravoso per il suo fisico. Il 4 giugno del 1994, all'età di soli quarantuno anni, Troisi morì a causa di un nuovo infarto, presso la residenza della sorella[77] a Roma.