

IL REALE NELLA POESIA: UN RACCONTO DI INQUADRATURE E
VOCI CONNOTATIVE NE *IL POSTINO* DI TROISI

Fin dalla prima lettura del romanzo di Antonio Skármeta possiamo accorgerci che l'immedesimazione di Massimo Troisi con Mario Jiménez, il protagonista, è totale. Dietro i fazzoletti sporchi si nasconde una certa pigrizia verso il lavoro fisico che, combinata a una buona dose di ipocondria, ricorda molto il Vincenzo di *Scusate il ritardo*, i cui tratti comportamentali, come è noto, riflettono in larga parte l'autobiografia di Troisi¹.

E coerentemente con la logica che vuole le autobiografie essere mediate «attraverso “il filo rosso” del racconto»², che recupera ciò che altrimenti resterebbe «un semplice fenomeno biologico»³, anche molti personaggi di Troisi diventano varietà del suo io, in un fruttuoso processo di dialogo tra la vita dell'autore e quella del personaggio.

Questo aspetto di aderenza tra personaggio, persona e personalità 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»⁴ si fanno «specificità di stile», emblema di alcune questioni generazionali 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 invece come «la carriera di un artista sia un continuo autosacrificio»⁵. Tale tensione lavorativa si manifesta in modo emblematico nel suo ultimo progetto: profondamente attratto dalla storia di Skármeta, Troisi ne persegue l'adattamento cinematografico come autentica testimonianza del suo impegno poetico, giungendo a tentare di convincere sia l'amico produttore Gaetano Daniele ad acquisire i diritti del romanzo, sia Michael Radford a curarne la regia.

¹ Cfr. A. COLUCCIA, *Scusate il ritardo. Il cinema di Massimo Troisi*, Torino, Lindau, 1996.

² I. TASSI, *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Bari, Laterza, 2008, p. 57.

³ *Ibidem*.

⁴ P. BIANCHI, N. DE BLASI, C. STROMBOLI, *Massimo Troisi, un napoletano moderno*, Firenze, Cesati, 2020, p. 47.

⁵ T.S. ELIOT, *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica*, Milano, Bompiani, 1967, p. 73.

Prima dell'inizio delle riprese, fissate per settembre del 1993, Troisi 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 il quale ha un infarto, gli annunciano la necessità di un trapianto. L'attore, 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.

La scrittura fa spesso leva sul recupero, sulla capacità di rileggere il proprio passato come fosse «una cassetta di attrezzi [...] dove si trovano tante cose diverse, che possono essere usate in tanti diversi modi, per tanti diversi scopi»⁶. E se, come già accennato, i personaggi di Troisi si fanno veraci e tangibili anche perché raccoglie tutti i suoi biografemi, riutilizzando tutto ciò che ha custodito, questo sguardo retrospettivo e introspettivo è stato ancora più essenziale ne *Il postino*: qui, in particolare, la dimensione biografica preme con forza sulla finzione fino a confondersi con essa, al punto che la vicenda di Mario Jiménez diventa, in filigrana, anche la storia di Troisi stesso.

È nota la differenza sostanziale tra libro e film: in *Skármeta* è Neruda a morire, nel 1973 nella clinica Santa Maria, subito dopo il golpe di destra che porta all'assassinio di Salvador Allende. Ma poiché Massimo è un tutt'uno con Mario, lo riconosce come fratello fino a diventare egli stesso poeta, poeta più di Neruda, «lo scambio di persona»⁷ tra romanzo e trattamento si palesa già nel titolo: *Skármeta* 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»⁸, cioè che ogni artista finisca per ricondurre le cose del mondo al proprio punto di vista, reinterpretandole secondo la propria sensibilità, Troisi fa un ultimo e decisivo taglio: barra via Neruda, mette al centro della storia il Postino a cui dà l'onere di morire.

Perché Troisi intende raccontare una storia con drammatica coerenza rispetto al vero, consapevole che solo l'inserimento della morte dà al racconto la pienezza e la densità necessarie a conferirgli valore eroico. È attraverso la considerazione della finitezza e la piena articolazione della vicenda fino al suo compimento estremo, che la trama assume consistenza concreta e veridicità, trasformandosi in narrazione di carne e vita. L'adattamento del romanzo era stato affidato allo sceneggiatore Furio Scarpelli che conosceva bene gli anni Cinquanta, periodo in cui Troisi e Radford decidono – ecco la seconda differenza fondamentale – di ambientare le vicende. Il dopoguerra italiano – in una crisi fra i luoghi di Procida e Salina, durante l'egemonia democristiana – con brogli, furberie e promesse della politica corrotta a fare da sfondo alla storia di Mario, Pablo e Beatrice, sarà sembrato coerente con gli anni tumultuosi del Cile degli anni Settanta, periodo in cui si svolgono le vicende di *Skármeta*.

⁶ M. BARENGHI, *Poetici primati. Saggio su letteratura e evoluzione*, Macerata, Quodlibet, 2020, p. 109.

⁷ M. HOCHKOFER, *Massimo Troisi. Comico per amore*, Venezia, Marsilio, 1998, p. 229.

⁸ G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 55.

E, però, realtà e finzione si ingarbugliano, mostrano capo e coda sovrapponibili: 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 rimessa nel *suo* ordine: riscrivere significa interferire, colpire il modello e renderlo «compatibile con la [*propria*] corrente ideologica o poetica»⁹, ma siccome la sceneggiatura di Scarpelli non convince totalmente, Troisi e Radford la riscrivono con l'aiuto di Anna Pavignano, compagna di lavoro di Troisi per una vita.

A differenza dei film con Ettore Scola – il regista che più di ogni altro lo ha diretto –, dove Troisi si limitava a rendere più personali i dialoghi senza incidere sulla regia, ne *Il postino*, come indicato dai titoli di testa, emerge una collaborazione più intensa e una partecipazione attiva dello stesso Troisi alla conduzione del film.

A causa della sua morte prematura, l'attore non vedrà il girato, né siederà in sala montaggio, ma il racconto accordato 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»¹⁰.

Quello di Mario è un racconto di formazione, declinato attraverso i codici più propriamente cinematografici che si affidano all'interpretazione di segnali, 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 poesie¹¹, e il mezzo cinematografico come espressione poetica del reale, attraverso cui l'inquadratura non mostra soltanto il visivo, ma è il mezzo tramite cui il regista interpreta il mondo e, quando figurativo, con ogni frame seleziona, esclude e ordina.

E Troisi e Radford indagano la poesia dei sentimenti e dell'impegno civile, prolungamenti di un reale che preme sulla storia collettiva, portando «i propri accenti e le proprie espressioni»¹² tramite le figure di Mario e Neruda che sono accostati e distanziati con inclinazioni e inquadrature connotative che gerarchizzano i ruoli e dettano i tempi e le evoluzioni della trama.

Il film inizia con Mario rinchiuso nella sua stanzetta. È a letto, si gira tra le dita una cartolina che si fa analessi e ipotiposi 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

⁹ A. LEFEVERE, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London, Routledge, 1992, p. 11, trad. dell'autore.

¹⁰ M. HOCHKOFER, *Massimo Troisi. Comico per amore*, cit., p. 92.

¹¹ Cfr. N. DE PASCALIA, M. DIONISI, S. VENERUSO, *Troisi poeta Massimo*, Roma, Edizioni Sabinae, 2020.

¹² M. BACHTIN, *La parola nel romanzo*, in ID., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 166.

raccontarcelo è la *Settimana Incom*, cinegiornale italiano, distribuito settimanalmente nei cinema dal 1946 al 1965. È la storia collettiva che viene registrata per entrare nelle vite degli isolani, tra i quali un Mario che osserva trasognante, dal basso verso l'alto, in balia delle suggestioni dello spettacolo filmico¹³, 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.

E poiché non ci può essere storia senza una trasformazione, Mario impara la fatica necessaria a scoprire la bellezza, facendo su e giù con la bicicletta e allenando i polpacci più di quanto avrebbe fatto standosene in barca a ritirare chino le sue *reti tristi*¹⁴. 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 Luis 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 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 Philippe Noiret (185 cm) e Troisi (179 cm) sono troppo pochi per non considerare l'inclinazione dello sguardo e delle inquadrature una scelta autoriale. Con il potenziale di espressione del mezzo cinematografico, con tutta la sua officina di attrezzi ed effetti, Radford e Troisi tengono metafora (il sentimento di devozione del postino) e realtà (lo scarto di altezza) in una perfetta sintesi del linguaggio artistico con cui si cerca da sempre il modo per compensare la difficoltà di inquadrare «la pluralità, le contraddizioni dell'essere umano»¹⁵.

O'Rawe sostiene che l'inquadratura non può essere analizzata come un elemento isolato, poiché il suo significato emerge solo nel rapporto dinamico con la composizione interna dell'immagine e con la sequenza che la ingloba. Il senso visivo, dunque, non risiede nel singolo fotogramma, ma nell'articolazione complessiva tra il modo in cui l'immagine è costruita, ciò che include o esclude, e il modo in cui si lega alle immagini successive. Da questa prospettiva deriva che l'inquadratura non è soltanto un mezzo funzionale alla

¹³ Cfr. R. EUGENI, *La relazione d'incanto. Studi su cinema e ipnosi*, Milano, Vita e Pensiero, 2002.

¹⁴ P. NERUDA, *Chino sulla sera io getto le mie meste reti*, in ID., *Poesie*, introduzione, trad. e note a cura di D. Puccini, Firenze, Sansoni, 1962, p. 7.

¹⁵ E. MORIN, *Sull'estetica*, Milano, Raffaello Cortina, 2019, p. 104. Cfr. anche M. BARENGHI, *Poetici primati. Saggio su letteratura e evoluzione*, cit.

narrazione, ma un'unità dotata di una propria coerenza formale, capace di generare significato indipendentemente dal racconto che sostiene¹⁶.

In questa direzione, James E. Cutting dimostra come la disposizione dei personaggi nello spazio dell'inquadratura, le proporzioni e le distanze tra i corpi sullo schermo, pur variando nel numero e nella scala dei piani, rispondono a un principio cognitivo di equilibrio visivo che contribuisce a creare una naturale grammatica dello sguardo. Tale costanza formale diventa nel film di Troisi e Radford un valore poetico: la posizione di Mario e Neruda nel quadro, inizialmente sbilanciata su un rapporto di verticalità (lo sguardo dal basso verso l'alto, la gerarchia del maestro e del discepolo), si mantiene all'interno di un ordine figurativo classico, ma ne muta progressivamente la funzione narrativa. La riduzione dei personaggi a due figure centrali, come rileva Cutting a proposito del cinema contemporaneo, concentra l'attenzione e intensifica la partecipazione emotiva dello spettatore; nel *Poestino*, questa rarefazione dello spazio e del numero trasforma la composizione filmica in un duetto visivo, un dispositivo di risonanza affettiva che fa dell'inquadratura stessa un atto poetico. La forma visiva, lungi dall'essere mero supporto narrativo, coincide così con la rivelazione del reale: il mondo, scelto e ordinato dal frame, diventa la metafora più esatta della poesia che Mario impara a riconoscere¹⁷.

Anche di fronte allo specchio¹⁸, per trovare coraggio e parole giuste con cui rivolgersi a Neruda e chiedergli un autografo, Mario pare guardarsi dal basso verso l'alto, in un'allegorica anticipazione dello scambio dei ruoli. Un primo accenno di metamorfosi formativa si ha quando è la scala di piani a riscrivere le gerarchie. Mario varca un primo confine, entrando nel cortile dove il poeta è seduto. «Inchiodato come una lancia», muto e immobile, Mario guarda Neruda, dall'alto verso il basso, ma il poeta, vicinissimo all'obiettivo, appare ingigantito, tronfio sul suo trono.

È l'episodio 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 altezze, entra in casa, spiega il ruolo delle metafore nella poesia, mentre Mario dà le spalle alla macchina da presa e si avvicina alla soglia di casa; 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 Mario nell'unica scena in cui non deve pedalare e si lascia spingere dalla forza d'inerzia della discesa. L'ambiente ripreso è lo

¹⁶ Cfr. D. O'RAWE, *Towards a Poetics of the Cinematographic Frame*, in «Journal of Aesthetics & Culture», III, 1, 2011, pp. 1-13.

¹⁷ J.E. CUTTING, *The Framing of Characters in Popular Movies*, in «Art & Perception», III, 2, 2015, pp. 191-212.

¹⁸ Come già aveva fatto anni prima con *Ricomincio da tre*, per reprimere un attacco di gelosia.

stesso di quello percorso in salita poco prima: è il doppio visivo con inversione di segno, una strategia con cui i registi vogliono che guardiamo le differenze nella somiglianza: la strada di Mario non è più in salita, il percorso di formazione 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 direttamente l'acqua potabile. 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 sulla spiaggia, 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 pedagogia del cuore, Neruda si alza e ritorna a giganteschi. Ma nemmeno di fronte a Beatrice, la donna di cui si è innamorato al primo sguardo, 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 Mariagrazia 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, impone una distanza, 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 lo riempisse con le metafore, mentre si è convinti stia scrivendo ispirato dalla bella Beatrice e soddisfare 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»¹⁹.

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 riusarle e dedicarle, «sibilanti come un pugnale, incisive come un canino», a Beatrice: una nuova distanza si interporrà tra i due. Sono seduti uno di fianco all'altro, ma sono divisi da una porta. 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!», che non ha nulla da rimproverargli, visto che «la poesia non è di chi la scrive, è di chi ne ha bisogno».

¹⁹ L. IRIGARAY, *Essere due*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, p. 76.

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, raccordi, variazioni sulla scala di piani che arriva 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, e dell'impegno civile, prolungamento di un reale che preme sulla storia collettiva, 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 sempre stati sullo stesso piano, come uomini, come compagni, come poeti.

Si riaccordano così sullo stesso sguardo, senza oggetti a distanziarli visivamente sul fonale, con un abbraccio finale che tiene insieme tutto, il maestro e il discepolo, l'impegno civile e la lirica amorosa.

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 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, fatto vuole che ne veniamo a conoscenza perché raccontata, in un freudiano ricongiungimento tra Eros e Thanatos, da Beatrice.

Il film si chiude con i suoni in presa diretta, realizzati con il registratore che gli aveva lasciato Neruda, simbolicamente fissato al carrozino di Pablito, il figlio di Mario e Beatrice, il cui nome rende omaggio al poeta.

Il Postino, ormai Poeta delle *correspondances* 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. 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.

Così, 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»²⁰, anche le voci reali registrate da Neruda, prima, e Mario a conclusione del film, concorrono alla ricostruzione e all'«ordinamento dei fatti»²¹. La poesia, inglobando una pluralità di generi e modi di affacciarsi sulle cose del mondo, attraverso i suoi

²⁰ ARISTOT. *Poet.* 1451 a 36-1451 b 11.

²¹ A. BAZIN, *Il realismo del cinema italiano e la tecnica del romanzo americano. Che cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1973, p. 300.

artifici retorici, diventa capace di restituire i fatti esterni in maniera estraproverosimile, 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.

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) prima di riconoscere in definitiva che chiunque entri in contatto con il racconto e la vita, si ritroverà direttamente o indirettamente, a comporre e rielaborare la memoria e l'esperienza, rendendo progressivamente sfumato il confine tra realtà e finzione, tra il vissuto individuale e la costruzione narrativa: «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 composto»²². L'inquadratura sul magnetofono enfatizza così il legame tra parola e immagine, richiamando il realismo cinematografico e la mente poetica di Neruda. Col finale, la voce di Mario-Troisi, mentre il rapporto tra poesia e immagine rafforza il senso di resistenza poetica, valorizza la voce come elemento narrativo e come testimonianza di chi voleva farsi uomo, attraverso l'esercizio della parola²³. Tale formazione non poteva essere adeguatamente trasmessa attraverso la sola narrazione; era necessario che lo spettatore la percepisse visivamente, diventandone testimone diretto, in modo da coglierne la complessità e la dimensione esperienziale attraverso l'interazione tra immagine, parola e presenza del soggetto.



ABSTRACT

This study analyzes Il Postino by Massimo Troisi and Michael Radford as an example of the intersection between biographical life, cinema, and poetry, highlighting how the actor's personal dimension is reflected in the construction of the characters and in the choice of framing. The author shows how Troisi, through a mediation between autobiography and fiction, channels his own experience into the protagonist Mario Jiménez, generating a narrative in which reality and fiction blur into one another. The analysis focuses on the role of framing and the spatial arrangement of characters, interpreted as poetic devices capable of conveying the truth of lived experience and the formation of the subject. The relationship between Mario and Neruda is read as a

²² T.S. ELIOT, *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica*, cit., pp. 76-77.

²³ Cfr. S. BERTUCCI, *Il parlato cinematografico di Massimo Troisi*, in «Rivista di dialettologia», XXIII, 1999, pp. 165-202.

paradigm of the passage from devotion to civic participation, mediated by poetic experience, while the use of words, silence, and direct sound becomes a vehicle of poetic and emotional memory. The essay proposes a rereading of the film not only as a cinematic adaptation, but as the construction of a poetic reality, in which visual form and narrative fiction converge to represent the complexity of human experience and sentimental education.

KEYWORDS

Cinematic autobiography; cinematic framing; contemporary Italian cinema; Massimo Troisi; Il postino.

BIO-BIBLIOGRAPHY

Francesco Amoruso is a teacher of Italian and Latin Language and Literature at the Liceo Immanuel Kant in Melito di Napoli and a registered journalist. He holds three master's degrees in Modern Philology, Music and Performance Studies, and Public, Social, and Political Communication, as well as a specialization degree in Cinema and Dramaturgy. His research focuses on modern and contemporary literature, with publications on Charles Bukowski, Carlo Emilio Gadda, Caparezza, and television serial storytelling. He has participated in scientific conferences and has served as subject expert and coordinator of creative writing workshops at the Università di Napoli Federico II. He is also the editor of the anthology Stanze (Dante & Descartes, 2020). He has collaborated with the journal «Oblío» and develops projects that intertwine literary criticism, pedagogy, and artistic practices.