

Il Postino

un film de MICHAEL RADFORD



Dossier
pédagogique

ECRAN LARGE
SUR TABLEAU NOIR

Centre culturel
LES GRIGNOUX

- ◆ À Lipari, une petite île au nord de la Sicile, les seules ressources étaient à la fin des années quarante celles de la pêche, et, pour Mario, l'avenir passait nécessairement par le bateau familial. Mais, lorsqu'au village voisin, l'on recrute un facteur, Mario n'hésite pas à se présenter à cette place pour échapper à un destin qui lui pèse. Pourtant ce facteur n'aura qu'une seule adresse à desservir, celle de Pablo Neruda, le célèbre poète chilien chassé par l'exil de son pays natal. Ainsi, chaque jour, Mario portera les lettres provenant du monde entier à celui qui fascine toute l'île par sa réputation de poète de l'amour. Entre ces deux hommes différents va alors naître une amitié grâce à laquelle Mario découvrira un univers qu'il ne connaissait pas et où se conjuguent la poésie, l'amour et l'engagement politique.
- ◆ Ce dossier consacré à *Il Postino* comporte une série de critiques en langue italienne ainsi qu'une analyse originale du film.



**Le Centre Culturel les Grignoux
(Liège)**

IL POSTINO

un film de MICHAEL RADFORD



**avec le soutien d'EUROPA CINEMAS,
une initiative du programme MEDIA
des Communautés Européennes,**

de la RÉGION WALLONNE

et de la COMMUNAUTÉ FRANÇAISE DE BELGIQUE

© Les Grignoux, 1997

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tout pays.

D / 1997 / 6039 /02

Table des matières

Un choix de critiques en langue italienne.....	5
Il postino : <i>Cinema Nuovo</i>	5
Il postino : <i>Segno Cinema</i>	7
Il postino : Marcello Garofalo in <i>Segno Cinema</i>	7
Michael Radford : entrevista.....	9
Il postino : <i>Cineforum</i>	15
Regard sur le film	17
Un village de pêcheurs.....	17
Les rencontres.....	17
Premièrement : les relations de Mario avec Neruda.....	17
Deuxièmement : les relations de Mario avec Béatrice	18
La séparation.....	19
Une profonde transformation.....	20
La poésie et les mots	20
La poésie et les émotions	21
La leçon du film.....	22
Pablo Neruda.....	23

UN CHOIX DE CRITIQUES EN LANGUE ITALIENNE

IL POSTINO

Regia: *Michael Radford e Massimo Troisi*; sceneggiatura: *Anna Pavignano, M. Radford, Furio e Giacomo Scarpelli, M. Troisi*; fotografia: *Franco di Giacomo*; montaggio: *Roberto Perpignani*; sceneggiatura: *Lorenzo Baraldi*; musiche: *Luis Enrique Bacalov*; interpreti: *M. Troisi* (Mario), *Philippe Noiret* (Pablo Neruda), *Maria Grazia Cucinotta* (Beatrice), *Linda Moretti* (Donna Rosa), *Renato Scarpa* (il telegrafista); produzione: *Gaetano Daniele per la Esterno Mediterraneo film-Cecchi Gori Group-Tiger cinematografica-Pentafilm, Italia-Francia-Belgio 1994*; distribuzione: *Cecchi Gori*

Strano incontro. All'inizio c'era un libro di Antonio Skarmeta, scrittore cileno in esilio: *Il postino di Neruda* (1985) un racconto ricco di ironia e sensualità e con un forte fondo politico - le vicende si svolgono dalla campagna elettorale di Unidad Popular all'eccidio della casa Rosada. Politica, umorismo, populismo non lacrimoso, sensualità: una mistura di elementi assai usuali nella letteratura sudamericana che avevano prodotto un delizioso piccolo esempio di tale narrativa. Quasi contemporaneo, un mancato incontro fra il regista Michael Radford e l'attore Troisi per *Another Time, Another Place* (« Una storia d'amore », ma letteralmente « Un'altro tempo, un altro luogo », Gran Bretagna 1984), un film dalla insolita ambientazione (prigionieri di guerra napoletani in Scozia) e ricco di fascino e di attente notazioni emotive ed ambientali. Dieci anni dopo, l'idea di Massimo Troisi di trarre dal racconto un film in collaborazione, appunto, con Radford. I cartelloni pubblicitari annunciano « un film di Massimo Troisi e Michael Radford »; ed in effetti, al di là dei riconoscimenti effettivi, l'interpretazione di Troisi è una di quelle che fanno dell'attore un coattore insieme al regista, tanto forte è la personalità e la forza di un volto che permea di sé l'intero film.

Ovviamente, la presenza di Troisi ha spinto a cambiare l'ambientazione e la dimensione temporale del racconto: un altro tempo, un altro luogo. Dal meridione del continente sudamericano, al meridione d'Europa. Siamo nell'Italia meridionale dell'immediato dopoguerra, un Sud che sintetizza tutti i Sud (si odono accenti siciliani e napoletani, e in effetti il film è girato a Procida ed a Salina). Cambia quindi anche il contesto politico, che perde i riferimenti diretti al Cile. Anche in quest'altro Sud c'è una destra e una sinistra: la destra della legge truffa del '53, del regime democristiano; la sinistra comunista che « mangia i bambini » (non a caso il poeta è senza figli, fa notare donna Rosa). Ma la forza politica è inevitabilmente meno diretta che nel romanzo (in più il Neruda del film, per superare un ostacolo dovuto alla ricerca di verosimiglianza nell'ambientazione italiana — l'ostilità del prete al matrimonio — è costretto

ad inginocchiarsi in chiesa, a differenza del Neruda del racconto, materialista); così come attenuata è la carica di sensualità dell'amore fra Mario e Beatrice.

Il postino è la storia di una educazione, al sentimento ed alla politica, di un giovane tramite la vicinanza maieutica di un poeta; è la storia di una educazione poetica alla vita. La delicata regia di Radford (o è l'intensa interpretazione di Troisi?) permette di superare senza danno le scene dove più facile sarebbe stato scivolare nel patetico, nel retorico, e di misurare invece per intero la carnalità e la materialità delle «metafore» poetiche; infine, di rendere credibile anche la crescita culturale ed immediatamente politica del protagonista che riesce a superare i vincoli ambientali e che alla fine vediamo partecipare a manifestazioni popolari, e esserne vittima. Più che un dono poetico, è un dono di consapevolezza ciò che l'amicizia di Neruda trasmette a Mario. Tutto questo c'era nel racconto di Skårmeta, seppur con una levità maggiore.

Il film sceglie una andatura più lenta, più piana. Il concentrato lirismo, la divertita malizia lasciano il posto alla ricerca (inopinata) di una maggiore veridicità — cioè di un malinteso realismo descrittivo: nei dialoghi, nei rapporti umani, nella descrizione del quotidiano. Ciò annulla il tono favolistico del racconto traducendo in una piana prosa, in cui la vicenda scorre senza scosse per quadri, secondo una struttura eccessivamente semplice e lineare.

Ma nella messa in scena di questa delicata storia di iniziazione viene fatta salva la sua misura, appunto, di «metafora». Il rapporto fra il postino e il poeta è il rapporto fra chi, il postino, cerca il modo di esprimere sentimenti e passioni e chi, il poeta, fornisce le astuzie del linguaggio, la capacità di significare attraverso le immagini e i segni:

«Lei crede che tutto il mondo, voglio dire tutto il mondo, con il vento, i mari, gli alberi, le montagne, il fuoco, gli animali, le case, i deserti, le piogge...» — «adesso puoi già dire "eccetera"» — «gli eccetera! Lei crede che il mondo intero sia la metafora di qualcosa?» (cito dal romanzo, ed. Garzanti).

È la scoperta delle possibilità comunicative della parola, e di conseguenza dell'arte, quella scoperta che permette di uscire dalle prigioni ambientali rimanendo sé stessi. Come non pensare al ragazzo di San Giorgio a Cremano così simile ai suoi personaggi e con la grandissima voglia di comunicare, prima come comico nei teatrini, poi in tv e al cinema? Questo è l'elemento che, credo, abbia fatto sentire a Troisi simili a sé il personaggio del film e lo abbia spinto alla decisione di farne un film. *Il Postino* attua in tal senso un classico procedimento di «fedeltà» nella trasposizione da un codice all'altro. Pur impoverendone il ritmo, rispetta tutti i livelli — anche quelli «secondi», al di là della «fabula» — del libro; inoltre immette risposdenze autobiografiche in un consueto paradigma di iniziazione: all'amore, alla vita, alla politica, all'arte. Da sottolineare a questo punto come, nella ricerca sopra ricordata di maggiore verosimiglianza cronologica, la scelta di mutare il finale permette, anche a causa di fattori estrinseci, una compresenza di maggiori livelli di significazione.

E qui si deve confessare una «enpasse», una difficoltà dell'analisi critica nella sua pretesa di oggettività. Chi scrive avrebbe voluto non accennare, in questa scheda, alla morte improvvisa di Massimo Troisi. Ma troppo forte diventa nel film l'ambiguità di una presenza che è assenza, troppo forte è il trapasso dal film alla vita, dalla morte di Mario il postino alla morte di Massimo l'attore: al punto che, ed a ragione, il film assume il senso di un involontario saluto, rappresenta il commiato di un ragazzo diventato artista, consapevole dei suoi mezzi, e della vicinanza, a volte profonda, fra la vita e l'arte. Un saluto percorso da premonizioni di morte. Si pensi alle registrazioni dei suoni e delle voci, le registrazioni che vogliono colmare una distanza, riempire una

assenza : registrazioni come metafore di una comunicazione interrotta, di una testimonianza lasciata a chi ascolta.

Noi vediamo il film come Neruda ascolta le registrazioni : e il cortocircuito vita/arte colora, retrospettivamente il film, diventa inscindibile da esso (si pensi, in questa stessa stagione cinematografica, a Brandon Lee e al *Corvo*, o ai film « postumi », ancora in uscita, del giovane River Phoenix). E se l'analisi « oggettiva » (a questo punto l'oggettività la nascondo fra le parentesi, e chi legge sia indulgente) si sarebbe dovuto limitare a salutare non certo un capolavoro, ma un semplice, onesto, gradevole film « di formazione », la ricezione soggettiva trova nel film, causa il coinvolgimento emozionale, l'estremo saluto di un sempre apprezzato autore-attore.

in *Cinema Nuovo*, Novembre-Dicembre 1994, p. 48-50.

IL POSTINO

Giunto sugli schermi sull'onda della commozione seguita alla scomparsa di Massimo Troisi, il film ha pagato un tributo eccessivo di pubblicità, finendo per essere poi dimenticato troppo in fretta. Tratto dal romanzo del cileno Skarmeta, il film racconta dell'idillio tra il poeta in esilio, negli anni '50 nelle isole Eolie e il postino Mario Ruoppolo, incaricato di recapitargli la corrispondenza. Se si escludono certe macchiette assai goffe e certe vicende narrativamente pleonastiche e deboli, il nucleo centrale del film è solidamente basato sulla bravura finto-afasica di Troisi e sul ruolo di spalla di lusso di Noiret. Ma l'altra grande protagonista è la Parola, balbettata a voce, ma recuperata grazie alla poesia, nella più ampia e complessa valenza attiva del suo significato : quello che genera amore e dà forza alla politica.

in *Segno Cinema*, 1995, n° 75, p. 43

IL POSTINO

Regia : Michael Radford

Massimo Troisi (collab)

Orig. : Italia, 1994 Sogg. : basato sul romanzo *Il postino di Neruda* di Antonio Skarmeta. Scenegg. : Anna Pavignano, Michael Radford, Furio Scarpelli, Giacomo Scarpelli, Massimo Troisi. Fotogr. : Franco Di Giacomo. Musica : Luis Enrique Bacalov. Mont. : Roberto Perpignani. Scenogr. : Lorenzo Baraldi. Costumi : Gianna Gissi. Suono : Massimo Loffredi. Interpr. : Massimo Troisi (Mario), Philippe Noiret (Pablo Neruda), Maria Grazia Cucinotta (Beatrice), Linda Moretti (Donna Rosa), Renato Scarpa (il telegrafista), Anna Buonaiuto (Matilde), Mariano Rigillo (Di Cosimo). Prod. : Mario & Vittorio Cecchi Gori e Gaetano Daniele, per C. G. Group /Penta Film /Esterno Mediterraneo. Distr. : Cecchi Gori Group.

Durata. 113 min.

Mario Ruoppolo è il figlio di un pescatore nato e vissuto in un'isola del golfo di Napoli ed è restio a proseguire il lavoro paterno. Siamo nel 1952; il caso vuole che proprio in quell'isola giunga in esilio il poeta cileno Pablo Neruda e Mario pensa bene di accettare un lavoro di postino ausiliario provvisorio... Da quel giorno egli sarà il postino di Neruda e avrà modo di conoscere le

forze dell'amore e della fede politica, legate insieme dalla Poesia. Morirà per questa combinazione.

Esistono molti modi per dare in cinema l'idea dell'immagine-ricordo o visione, ma quasi tutti paiono fondati sulla disattenzione dello spettatore : l'uso di un eloquente bianco e nero, il ritorno di scene già viste, le panoramiche e i carrelli interrotti sul nascere, il cambiamento continuo dei punti di vista... Nel *Postino* di Radford la scena madre della morte del protagonista Mario è offerta in una immagine-visione da vecchio cinegiornale, proposita come ultimo spettacolo dalla fantasia del poeta Neruda. Non appena Don Pablo viene a conoscenza del fatto tragico dalla moglie di Mario, il regista ci offre un primo piano del suo volto turbato e commosso, cui segue la ricostruzione idealizzata dell'evento.

Una ricostruzione invero piuttosto goffa e « improvvisata », maldestramente poetica (quel foglietto caduto e calpestato con la poesia del postino...), indecisa tra una cine-cronaca (ricordate *Imputazione di omicidio per uno studente* di Mauro Bolognini ?) e un cine-sogno d'addio in cui non si sa se ridere o commuoversi, come in *Domicile conjugal* di Truffaut, quando la lacrima riga il volto di Christine vestita da gheisa. Chissà perché Troisi e la sua nutrita squadra di sceneggiatori, al di là delle altre modifiche (età del personaggio protagonista, epoca, ambientazione, etc.) hanno avvertito il bisogno di ribaltare il bel finale del romanzo di Skàrmeta in cui Mario sorregge Neruda ormai moribondo e gli indica dov'è il mare, privando il film di un epilogo in cui il rapporto profondissimo che lega i due personaggi si spingeva ad una diretta illuminazione reciproca. Radford e Troisi hanno evidentemente preferito il rimpianto del « troppo tardi » marcando l'uno con un convenzionale uso del lirismo, l'altro con la propria morte fittizia e reale la cifra stilistica di un film che forse non aveva bisogno di un'appendice così vendicativa e fatale.

Il postino è un film che lavora molto sul *disequilibrio*, sugli inserti, sugli stacchi netti (e non ci riferiamo solo alle evidenti, numerose, sequenze in cui recita la controfigura di Troisi, ma anche per esempio alle tante scene che si concludono con una battuta, come quella in cui l'« eduardiana » Linda Moretti pronuncia un comichissimo « Maronn'... »), su blocchi di dialogo, sul bozzettismo dei caratteri (quel Neruda così superficialmente poeta, quei paesani così superficialmente paesani...) e degli ambienti (i paesaggi non sembrano mai « interni » alla storia, ma somigliano solo a delle cartoline scollate), su una partitura musicale descrittiva e foriera di un comodo struggimento e, infine, su un lavoro complessivo di sceneggiatura mediocre (penso soprattutto alla parte che riguarda la lotta tra i due partiti nell'Italia dei primi anni Cinquanta e che sembra riappropriarsi un po' più seriamente della pantomima elettorale stile « Peppone e Don Camillo »).

Il fatto strano è che nonostante queste caratteristiche che potrebbero rendere il film un prodotto di scarso interesse, *Il postino*, evidentemente grazie a Troisi, qui per via di fatto persona e personaggio, sembra trascinarsi verso una zona *franca* di cinema, in cui ciò che conta non sono più le singole componenti tecniche e artistiche del prodotto finito, bensì solo la *fatica*, quasi « herzoghiana », assai tangibile, di chi vuole ad ogni costo imporre l'idea che il Cinema e il Mondo siano entrambi la metafora di qualcosa, e probabilmente della stessa cosa. Il film insiste molto sul concetto di metafora ed in fondo la prestazione di Massimo è soprattutto un *estremo* tropo del lavoro d'attore : la maschera di un uomo che scopre la poesia, l'amicizia, l'amore, la politica, tutto insieme e contemporaneamente mostra *veramente* la *fatica* di rappresentarli; per certi aspetti *Il postino* potrebbe essere l'equivalente di un involontario *Nick's Movie* in cui il sacrificio artistico del protagonista arriva non così fatalmente a coincidere con quello del suo interprete; non è un caso che il personaggio

¹A. Skarmeta ha tratto il titolo del romanzo (*Ardeniente paciencia*) da una profezia di Rimbaud, recitata nel libro da Neruda: « All'alba, armati di ardente pazienza, entreremo nelle città splendide ».

interpretato da Linda Moretti ad un tratto, sia pure in un altro senso, affermi: «Quando un uomo comincia a toccarti con le parole, arriva lontano anche con le mani»; allontanarsi piano piano dagli altri nel conforto di un'idealità, confondere (mescolare) i segni del linguaggio, dar voce al silenzio (in una sequenza Mario/Troisi cerca di registrare il suono di un cielo stellato) è sempre stata l'ultima ambizione di un poeta (ricordare anche la *Voce* di Fellini), di chi è travolto da numerosi, importanti, sentimenti e quindi da livelli di percezione più sottili (o semplicemente più distorti).

I versi nerudiani aiutano il postino animato da «ardente paciencia»¹ ad interpretare il mondo con l'arma impropria dell'immaginazione e quando Mario dice a Don Pablo: «La poesia non è di chi scrive, è di chi (se ne)... serve», capisce che l'espressione realizzata esce da sé, si esteriorizza, parla nel reale e si consuma nel *vero*; il paradosso (relativo) è che l'attore e il personaggio si siano *consumati* insieme in questo apprendimento. I diversi stadi che raccontano a gradi la nascita di questo bel rapporto d'amicizia, dal primo sentimento di rispetto, sino all'idolatria e al tentativo di emulazione, sono descritti con molta finezza da Radford e dai suoi attori, i quali sembrano ricordarsi dei tempi distesi, propri di alcune commedie italiane degli anni Cinquanta-Sessanta. Sicuramente Radford firma una regia molto lontana dalle sue precedenti, in cui la *calligrafia* leviga ogni potenziale sgradevolezza d'immagine, non è né al servizio della piccola cineortodossia periferica (*Another Time, Another Place*), né della grande spettacolarità centralizzata (1984, *Misfatto bianco*) e cerca solo le tecniche distanzianti che meglio possono sostenere i progressivi, sempre più *pesanti*, stati d'animo dei suoi protagonisti.

Un naturale sospetto di incompiutezza (d'altronde, come in quasi tutto il cinema di Truffaut) aleggia sul *Postino*, film che sembra sposare anche nella forma il *senso* delle *Odi elementari* di Neruda, l'«odore dei parrucchieri che fa piangere», magari il movimento di una danza osservata e filmata con gli occhi amorosi di chi riesce a leggervi altro: potere della poesia, che permette di fermarsi, di giustificare il desiderio (l'illusione) di chi vorrebbe *registrare* senza danno Tutto, dalle onde (piccole) della Cala di Sotto al battito del cuore di un bambino che sta per nascere, di interrompere significativamente i passi che definiscono il cammino di chi si muove.

MARCELLO GAROFALO
in *Segno Cinema*, 1994, n°70, pp 32-33

MICHAEL RADFORD : TROISI, IL CINEMA E L'ITALIA DI OGGI

— Come è avvenuto il tuo incontro con Massimo Troisi ?

— Io ero impegnato nella realizzazione di *Another Time, Another Place* e avevamo dei problemi finanziari che rischiavano di incidere sulle scelte del cast che avevamo fatto e in modo particolare su quelle degli attori italiani. Avevo visto *Ricomincio da tre* di Massimo e avevo pensato a lui per sostituire eventualmente Giovanni Mauriello. Di Massimo mi era piaciuta la sua gestualità incredibilmente simile a quella del mio amico Bill Forsyth, scozzese di Glasgow. Perciò mandai da Massimo un mio amico, il critico John Francis Lane, per chiedergli se era disponibile a recitare nel mio film. Ma Massimo non se la sentiva per cui la proposta cadde nel vuoto. Quando Massimo vide il film gli piacque molto e fu molto dispiaciuto di non aver accettato. Nel 1985 mi chiamo con il produttore Mauro Berardi e parlammo di vari progetti. Però, anche se capivo l'italiano non mi sentivo in grado di esprimermi liberamente, d'altra parte lui aveva ancora più difficoltà con l'inglese e quindi al momento

non se ne fece nulla. Trovare un soggetto per lavorare insieme non era facile e Massimo non era una persona che aveva molta energia, quindi le cose si proponevano sempre molto lentamente. E poi due anni fa mi ha chiamato e mi ha parlato di questo libro di Skarmeta del quale non sapeva ancora che esisteva una versione cinematografica fatta dallo stesso Skarmeta, con il quale siamo poi divenuti grandi amici.

— **Cosa ti attirava della comicità di Troisi ?**

— Forse solo un film di Massimo è uscito in Inghilterra. Un film dove lui era molto divertente ma della sua comicità nella traduzione andava perso moltissimo. Nonostante il suo umorismo fosse abbastanza verbale costruito, su giochi di parole e basato molto sulla cultura napoletana, pensavo che Troisi potesse diventare un attore che andava oltre questi precisi riferimenti culturali, perché il suo senso dell'umorismo è paradossalmente molto « britannico ». Per uno come Benigni per esempio, è molto più facile ma lui è un mimo e quindi il suo umorismo è muto. Io ho trovato che la comicità di Troisi in questi ultimi anni era diventata molto più meccanica, molto sistematica, poco naturale; questo è evidente per esempio in una scena di *Pensavo fosse amore invece era un calesse*, quando il suo personaggio scopre il tradimento della compagna. Massimo fa delle smorfie per diversi minuti per esprimere il suo malessere mentre per esempio in una scena analoga Woody Allen esprime lo stesso disagio con uno sguardo. Massimo aveva bisogno di uno che lo trattenesse un po'. Io ho cercato ne *Il postino* di ritrovare il Troisi più naturale e devo dire che la sua recitazione mi è piaciuta molto.

— **Puoi parlarci della vostra collaborazione per la realizzazione de *Il postino* ?**

— La nostra versione è molto diversa da quella di Skarmeta, penso che sia un'altra cosa infatti abbiamo lavorato molto sul testo. Io e Massimo decidemmo di non lavorare alla sceneggiatura e quindi chiedemmo a Scarpelli di scriverla. Dopo sei mesi di attesa, il lavoro che ci ha portato era insoddisfacente e questo ci ha provocato gravi problemi. Questo film doveva essere girato un anno fa e Massimo allora stava abbastanza bene, ma la sceneggiatura non era pronta... Quindi Massimo, Anna Pavignano ed io abbiamo dovuto ricominciare tutto il lavoro e questo ci ha causato un ulteriore ritardo; poi io sono dovuto andare a Los Angeles per un altro progetto. Massimo venne con me e continuammo a lavorare insieme, poi lui ne approfittò per andare a Houston per effettuare un controllo medico. Lì lo sottoposero ad un intervento e dopo non fu più lo stesso. Prima di andare a Houston era un uomo sorridente, lento e tranquillo come era sua abitudine, ma sorridente; quando è tornato stava malissimo. Nessuno di noi pensava che potesse dipendere dall'intervento, neanche lui. Massimo pensava che il suo stato depressivo e la nausea che lo attanagliava dipendessero da un disagio psicologico, ma non era quella la causa. Quindi cominciammo il film con grande ritardo anche perché Noiret non era disponibile in settembre e lui era veramente essenziale per questo film. Poi siamo riusciti ad iniziare ma Massimo ha avuto un collasso dopo tre settimane. Lentamente peggiorava e per me è stato molto doloroso perché ogni giorno dovevo affrontarlo dicendogli : « Massimo dobbiamo continuare solo se lo vuoi tu » e lui lo voleva. Massimo non voleva fare il regista in questo film, pur di lavorare con me. Aveva più fiducia lui in me di quanta non ne avessi io in me stesso, e il nostro rapporto è stato molto profondo, molto bello.

— **Oltre a variare il luogo dell'azione e l'età del personaggio rispetto al romanzo di Skarmeta (là il protagonista ha diciassette anni, mentre nel film è sui trenta), quali altri interventi avete effettuato ?**

— Innanzitutto abbiamo dovuto rinunciare a tutta la seconda parte del romanzo, perché racconta praticamente la storia del Cile. Il punto centrale su cui si sofferma il libro è il bisogno del giovane per un'altra persona e poi la nascita del bisogno di questa persona per il giovane e tutto questo è intrecciato con la storia cilena. La cosa più bella di questo rapporto è la scoperta della poesia da parte del giovane ed è su questo che noi abbiamo basato la nostra versione, e il personaggio del giovane è molto vicino a Massimo. E poi abbiamo pensato all'importanza che certi incontri possono avere per delle persone. Sono cose che succedono anche a noi borghesi, quando andiamo in qualche posto e facciamo conoscenza con qualcuno, una amicizia da vacanza, e poi vai via. Ma per l'altra persona rappresenta molto di più. E ad un certo momento abbiamo deciso di raccontare questo meccanismo, questa forte amicizia che per Neruda è un momento della sua vita mentre per l'altro è tutta la sua vita. E questa idea siamo riusciti a mantenerla fino alla fine. Abbiamo raccontato quindi solo una parte del libro e questo è positivo perché i migliori adattamenti letterari al cinema sono quelli che non prendono tutto il libro, come ad esempio *Il tamburo di latta* di Schlöndorff.

— **Avevate in cantiere altri progetti tu e Massimo ?**

— Sì, avevamo discusso diversi progetti insieme che purtroppo adesso non si faranno più. Io ho un altro progetto a cui sono molto affezionato, una storia originale che ho scritto con la collaborazione di uno scrittore cecoslovacco che racconta la storia di Edward Kelley, un alchimista inglese, ed è ambientata a Praga alla fine del '500. L'alchimista in realtà è un truffatore che però inizia a credere di essere in grado di compiere prodigi. Questa in realtà non è una storia sull'alchimia ma la storia di un'amicizia, quella dell'alchimista con un nano che si rivolge a lui chiedendogli di farlo crescere e di liberarlo da quel maleficio che lo ha reso deforme. Io pensavo a Massimo per il ruolo dell'alchimista e a Roberto Benigni per quello dell'imperatore Rodolfo II d'Asburgo. Ho lavorato per circa tre anni su questa storia ed ora è quasi pronta.

— **Mi sembra che nel tuo lavoro, tu preferisca in qualche modo avere a che fare con delle opere letterarie preesistenti...**

— Questo non è vero per *Another Time, Another Place* anche se era una storia di Jessie Kesson. Ma ti dico una cosa : io ho cercato di scrivere, e in un certo senso so scrivere, ma è molto difficile, per questo per sei anni non ho realizzato nessun film. Ho capito infatti che la maggior parte delle sceneggiature originali sono molto deboli e se tu vuoi scriverne una, devi lavorare almeno due anni; forse solo Woody Allen e Bergman sanno veramente scrivere per il cinema. Anche se tu lavori su un libro, devi fare un lavoro enorme, e la maggior parte dei libri non sono neanche troppo buoni. Quindi non c'è niente da fare, se tu vuoi raccontare una storia a meno di non essere una persona come Godard o Tarkovskij, che hanno smesso di scrivere storie ma hanno iniziato a scrivere tesi, incontri delle grandi difficoltà. A me piace molto il cinema cecoslovacco degli anni '60, quel senso dell'umorismo, quella convinzione che in ogni bellezza umana esistano tutti i grandi temi e dopo *Another Time, Another Place*, che fu un grande e inaspettato successo, e dopo *1984*, che è stato sempre il mio sogno, non riesco a trovare più un'idea e ho capito che non ero capace di scrivere per me stesso. Adesso sto leggendo un libro di Witold Gombrowicz, uno scrittore polacco-argentino abbastanza conosciuto e trovo che, anche se è piacevole da leggere, lui non sa scrivere delle storie, non sa raccontare. Non è come Marquez o Borges; Skarmeta è invece uno che sa scrivere e, se lavoro su una storia che funziona, posso farvi entrare anche altre cose. Io ho trovato in Skarmeta una persona che ha un grande senso dell'umorismo e spero di lavorare ancora con lui. Avrei voluto farlo anche con Jessie Kesson, che è una

grande narratrice, ma è troppo anziana. Da un suo romanzo autobiografico realizzai anche il mio primo film, *The White Bird Passes*, realizzato per la televisione, un film con i difetti propri dei lavori televisivi, ma molto umano, toccante. John Huston non ha mai fatto un film che non fosse tratto da un libro e io penso che la letteratura sia molto importante per il cinema.

— **Come hai iniziato ad occuparti di cinema ?**

— Ho iniziato tardi a fare cinema perché prima mi sono laureato in scienze politiche. Ma io amavo molto il cinema. Sono figlio di un militare in servizio nelle colonie dell'Impero Britannico e sono nato in India, quindi non ho avuto nella mia infanzia la possibilità di andare al cinema. Il cinema per me era tutto in alcuni film di Disney e a scuola solo due volte in un anno c'erano delle proiezioni, questo perché il cinema non era visto come una forma d'arte e quindi era praticamente vietato. Poi all'età di sedici anni ebbi la possibilità di andare in un cineclub, dove tutti andavano perché si poteva fumare, ci si divertiva, si andava al cinema ! I film che venivano proiettati non erano americani, ma europei. Io ho un ricordo preciso dei primi trenta film che ho visto in quel periodo perché mi hanno veramente segnato in modo indelebile. Il primo era *Tirate sul pianista*; mi ricordo ancora il momento in cui iniziò il film. Non è il mio film preferito, ma nacque lì il mio amore per il cinema. Penso per esempio che Truffaut non fosse un grande regista, anche se i primi film erano molto belli, ma io ero innamorato di Godard... anche perché ho la tendenza ad amare le cose che non so fare. Ho amato molto anche il neorealismo, Ejzenstejn — che forse è il regista che ammiro di più — e Bergman. Quando studiavo ad Oxford andavo spesso in un cinema che proiettava solo film di Bergman e le commedie della Ealing, e mentre vedevo i film di Bergman pensavo : « Questo per me è il cinema ! ». Stranamente non conosco molto il cinema di Rossellini, un autore che ha scoperto tardi, ma trovato che il cinema italiano, ancora più di quello giapponese, fosse il più ricco di tutti. Si possono contare almeno diciotto registi di ottima qualità, cosa che non si può trovare in nessun'altra cinematografia. Dio solo sa come hanno fatto ! Poi ho scoperto anche il cinema americano, ma non mi ha mai interessato veramente. Mentre insegnavo in una scuola per operai ad Edimburgo, scoprii una cinepresa 16mm Bolex e realizzai un piccolo film con i miei studenti. Nello stesso periodo nasceva il National Film School al quale mi iscrissi a venticinque anni. Il direttore era Colin Young, uno scozzese che andava fiero del fatto che tra i venticinque allievi c'erano otto scozzesi, cinque stranieri e solo sette inglesi; io ero considerato uno scozzese ! Frequentai la scuola fino a ventotto anni, quando realizzai *Cold Night* che fu il mio saggio di fine corso. *Cold Night* è il prodotto della mia scrittura, una cosa molto diversa da ciò che faccio normalmente. In questo senso mi comporto come Magritte, che ad un certo punto della sua vita decise di dipingere come Renoir. *Cold Night* è un film esistenzialista e l'ho realizzato nel periodo in cui vedevo Antonioni e Wenders. Presi un racconto di Borges che descriveva le ultime ore di un gangster in un appartamento di Buenos Aires e lo trasferii su un molo deserto del porto di Brighton; era un racconto forte e un po' pretenzioso, come accade per tutti gli esordienti, e c'è una freddezza eccessiva che dipese da me. Infatti quanto faccio una cosa intellettuale il film subito diventa freddo, perché io ho una grande facilità nell'estremizzare le cose; quindi, se una cosa è fredda, diventa molto fredda, se una cosa è calda diventa molto calda. Nel corso degli anni ho scoperto che preferisco seguire la strada dell'umanità; seguire Fellini piuttosto che Antonioni, anche se io amo dieci volte di più Antonioni. Il cinema che preferisco è il cinema dell'umanità, per esempio il cinema cecoslovacco degli anni '60 (Menzel, Forman), e io che ho origini est-europee, mi sento molto vicino a quel cinema. Quando terminai la scuola era il 1974 e negli anni '70, se volevi lavorare in Inghilterra, potevi

solo fare pubblicità, andare in America o fare documentari. Io scelsi di fare documentari, e allora c'era un grande spazio per realizzare lavori su argomenti culturali e religiosi, commissionati di solito dalla Bbc. In quel periodo io ero molto interessato alla musica come espressione della cultura popolare. Quindi realizzai *The Madonna and the Volcano* sulla musica popolare campana e sui suoi rapporti con la religiosità (ripresi anche il miracolo di S. Gennaro) e *La Belle Isobel*, sulla cantante Isobel Buchanan. Poi realizzai *The Last Stronghold of the Pure Gospel*, dove ho ripreso la vita di una comunità del nord della Gran Bretagna dominata da antiche credenze religiose. Realizzai anche un reportage su Van Morrison, intitolato *Van Morrison in Ireland*. La canzone è un modo di espressione fondamentale di una cultura e si ritrova anche ne *Il postino*. Nella colonna sonora curata da Luis Bacalov, ci sarà una cosa molto importante e cioè «Madre Selva», un tango di Gardel che per me esprime tutta l'angoscia, la nostalgia e la tenerezza del film.

— **Prima accennavi alla tua amicizia per Bill Forsyth. Cosa pensi della cosiddetta *British Film Renaissance* ?**

— Sì, conosco bene Bill perché lavoriamo per la stessa agenzia di pubblicità. Negli anni '70 il cinema inglese non esisteva, a parte Ken Loach che realizzava qualcosa per la televisione. Negli anni '80, Channel Four, British Screen e gli indipendenti americani investirono dei soldi nel cinema inglese. Quindi con i soldi ci furono dei film, semplicemente. Quando producevano quei film come *Another Time, Another Place* o *The Draughtman's Contract*, loro pensavano solo a far film per la televisione; oggi invece dicono che volevano fare film di prestigio. *Another Time, Another Place*, un film che ha avuto molto successo, non ha avuto la possibilità di essere visto dal pubblico perché è stato programmato a Londra solo per sei settimane; fosse stato un film realizzato oggi avrebbe avuto sicuramente molto più successo. Oggi per esempio c'è il caso di Mike Newell, un buon artigiano che ha realizzato *Four Wedding and a Funeral* che ha incassato sessanta milioni di dollari, negli Stati Uniti, più di cento milioni di dollari in tutto il mondo e che rappresenta un grande successo per un film indipendente.

— **Nel tuo lavoro curi molto il «luogo» del film. Il paesaggio scozzese in *Another Time, Another Place*, la Londra dell'East End in *1984* e l'Africa in *White Mischief* hanno una funzione narrativa fondamentale. Come pensi un set quando ti appresti a realizzare un film ?**

— Stranamente ho cambiato lo scenografo in ogni film, perché non ne ho mai trovato uno con cui lavorare in perfetta sintonia. In effetti per Orwell feci un lavoro molto scrupoloso, ma vorrei dire una cosa molto semplice al riguardo, usando una battuta che c'è ne *Il postino*: «Il mondo è una metafora dello stato d'animo dei personaggi», e questo è il mio punto di partenza. Io cerco sempre di esprimere questi stati d'animo. Stranamente io trovo nei film di Ozu, che sono molto teatrali, quello stesso obbligo. Perché lui sa costruire queste inquadrature di strade che sono sempre in alto nello schermo e tu in ogni momento vedendo la posizione del personaggio ne conosci lo stato d'animo.

— **Per *1984* i critici ti accusarono di essere rimasto troppo fedele al testo? Sei d'accordo?**

- Questo era un film che volevo assolutamente fare. Ho lavorato molto sul libro e, anche se il film sembra fedele, in realtà non lo è. Io l'ho trattato come un mito greco basato sul potere, sulla natura di uno squilibrio nella società. E deve essere così, perché nessuna società può essere così squilibrata. Sicuramente ogni cosa che c'è nel film l'ho trovata documentata in vari paesi del mondo. Le esecuzioni pubbliche le ho riprese dalla Nigeria, la divisione della città in vari

settori l'ho ripresa dal Sudafrica, come l'apartheid, più dell'apartheid. Io penso che in realtà i critici stiano ripensando *1984*. Quando ho fatto il film pensavo che il pubblico sarebbe stato quello dei lettori di Orwell, fatto di persone tra i venticinque e quarant'anni. In realtà il pubblico era composto di giovanissimi che hanno adorato il pessimismo e l'espressività del film. Anche i critici delle riviste musicali che si occupano di rock lo hanno molto amato, perché lo hanno trovato un film moderno nel suo impegno cinematografico, abbastanza ben curato e pieno di immagini forti. Ho saputo in seguito che il film ha avuto una notevole influenza sui videoclip per un paio di anni ed anche sulla moda. Infatti la moda di portare i capelli corti per esempio è nata con questo film ed è una sensazione molto piacevole sapere tutto questo.

— **Alla luce della tua esperienza con *1984*, cosa pensi di quanto sta avvenendo in Italia con Silvio Berlusconi presidente del Consiglio ?**

— Lui ha saputo usare dei mezzi per i quali in Italia non ci sono vincoli, e questo è un grande errore, infatti in Inghilterra o in Francia tutto ciò non sarebbe mai accaduto, ma la sua affermazione la vedo come un fenomeno legato al mutamento della società mondiale. Penso che c'è una grande delusione nei confronti della politica; i vecchi confronti politici non esistono più e c'è una grande crisi economica. Quindi, coloro che dicono di essere in grado di portare fuori l'economia dalla crisi, e cioè gli imprenditori, diventano sempre più influenti. Abbiamo visto per esempio negli Stati Uniti Ross Perot prendere un terzo dei voti nelle elezioni presidenziali o in Francia l'ascesa di Bernard Tapie e tutti quegli imprenditori polacchi, cecoslovacchi, ungheresi che arrivano a posti di responsabilità. Questo perché loro esprimono lo stato d'animo completamente materialista della generazione di oggi e contemporaneamente c'è una crisi della politica perché i grandi ideali non ci sono più. Non si guarda più alla politica come servizio, ma solo come mezzo di potere. Oggi viene sconfitto sia il conservatorismo che l'anarco-radicalismo, con il suo sguardo pieno di ironia sul potere, che è una cosa a cui tengo molto e che è la caratteristica che più adoro in Orwell. Se tu guardi Berlusconi con ironia, lui non regge. Nella vita politica italiana, purtroppo, non esistono né ironia, né umanità. Quando Berlusconi è diventato presidente del consiglio io ho pensato : « Nel momento in cui Berlusconi si confronta con l'unica persona più popolare, che è Di Pietro, anch'esso costruito in parte dalla televisione, lui crolla ».

— **Qual è il tuo rapporto con gli attori ?**

— Buono con attori capaci. Io amo gli attori, ma non ho molto tempo per i piccoli mestieranti che si credono grandi attori e che hanno dei difetti peggiori dei dilettanti, perché negli anni hanno preso tutta una serie di tic incorreggibili. Però il segreto del rapporto con gli attori è nel non essere inflessibili. Se un attore non funziona, io butto via l'idea che avevo del personaggio e ne cerco una nuova più adatta. Penso quindi di avere una buona sensibilità nei confronti degli attori. Per *Another Time, Another Place* tutti mi chiedevano : « Come hai fatto a capire e gestire gli italiani così bene? » e io ho risposto : « Perché ho scelto dei veri italiani e li ho lasciati liberi di recitare con il loro accento ».

— ***White Mischief (Misfatto bianco)* viene considerato rispetto agli altri tuoi film, un'opera non riuscita ? Cosa ne pensi ?**

— L'idea di partenza era tratta da un bestseller di James Fox basato su un fatto vero. L'idea mi piaceva. Volevo fare un film sulla sensazione di proprietà che i bianchi avevano quando andavano in Africa e sulla consapevolezza inconscia del fatto che comunque l'Africa era molto più grande di loro. L'errore

forse stava nel fatto che non si capiva chi fosse l'eroe, quale fosse veramente il personaggio principale.

— **Da *White Mischief* a *Il postino* sono passati sette anni di silenzio. Si sapeva di un tuo interesse nella realizzazione di un film tratto dal romanzo « *Slow Train to Milan* » di Lisa St. Aubin de Teran e invece non se ne è fatto più nulla. Perché ?**

— Ho lavorato per due anni su questo romanzo e stavamo per partire, quando la Avenue Films, la società americana che lo finanziava e che finanziava anche Van Sant, fallì. Il romanzo è di mia suocera ed è autobiografico. E la storia di una ragazza inglese di sedici anni che incontra tre rivoluzionari sudamericani in fuga e vive con loro per due anni. Lei non sa esattamente cosa stanno facendo, ma ha un rapporto molto stretto con tutti loro. Ad un certo punto pensa che la storia della loro fuga non sia vera, ma, quando i tre vengono uccisi in un attentato in un caffè di Parigi, capisce che era tutto vero. Il tema del film doveva essere la grande nostalgia per il sogno impossibile degli anni '70, il ritorno in Sudamerica per cambiare le cose.

— **Quindi l'incontro con Skarmeta potrebbe rivitalizzare questo progetto ?**

— E possibile che con lui possa riprendere questa storia e realizzare una buona sceneggiatura.

intervista a cura di FABRIZIO LIBERTI
in *Cineforum*, 1994, n°337, pp 46-50

IL POSTINO

C'è la leggenda, prima del film. Il fatto che ventiquattr'ore prima di morire Massimo Troisi avesse battuto l'ultimo ciak del film, quello della scena della sua morte. Fatica — e tale davvero era stata tutta la lavorazione del film, condizionata dalla sua malattia — coronata da un applauso della «troupe», che Troisi aveva ringraziato concludendo con una frase che suona come una premonizione: « Ricordatevi di me ».

Poi c'è l'origine del film, anche questa appartenente un po' alla leggenda. *Il postino* è voluto fortemente dall'attore-regista napoletano, che dopo aver letto il romanzo del cileno Antonio Skarmeta *Ardiente paciencia*, edito da Garzanti col titolo *Il postino di Neruda*, se ne innamora perché gli sembra che il personaggio del giovane portalelettere illetterato sia « fatto per lui ». Propone ai Cecchi Gori di acquistarne i diritti, partecipa alla sceneggiatura e, volendo dedicarsi interamente alla definizione di questo personaggio che sente in qualche modo definitivo, propone per la regia un inglese conosciuto ai tempi in cui questi gli aveva offerto il ruolo del prigioniero di guerra napoletano di *Another Time, Another Place* (1983), ruolo poi assegnato a Giovanni Mauriello.

Infine c'è il film come risultato. Sul quale non può non pesare, comunque, la sorte di Troisi, e non c'era neppure bisogno, alla fine del film, di mettere il cartello galeotto: « Alla memoria del caro amico Massimo ». L'attore-regista (tale anche in questa circostanza, visto che il film è firmato dall'inglese Radford « in collaborazione con Troisi ») informa l'intero esito della sua personalità, proponendosi magistralmente come un personaggio smarrito, vibrante, sensibile, e formando una coppia indovinatissima, per contrasto, con il solido, sicuro, inattuabile Neruda di Philippe Noiret.

Il romanzo originale è ampiamente adattato alla situazione meridionalista in cui il postino Troisi si inserisce naturalmente. In origine si trattava di una

situazione sudamericana, un'isola nell'oceano in cui vive un giovanotto semplice, figlio di poveri, che dovrebbe seguire le orme paterne guadagnandosi da vivere in mare, ma che ottiene di rimanere invece nell'isola per fare il portalettore, un servizio che funziona praticamente soltanto per il poeta Neruda, esiliato (siamo negli anni Cinquanta) su quell'isola dal governo cileno perché, comunista, era stato esponente del governo Allende. Nell'attuale versione filmica si suppone che Neruda sia esiliato in un'isola italiana del Sud (i luoghi veri dell'azione si dividono tra Procida e l'isola di Salina, nelle Eolie), il che permette ai personaggi di rapportarsi poco o tanto alla situazione politica di quel tempo in casa nostra.

Ora è proprio qui, nella cornice, il punto debole del film. Nella prima parte, per esempio, con schematismi decisamente goffi (il personaggio del « compagno » telegrafista, per esempio, le cui battute mettono visibilmente in imbarazzo l'altrove sopportabile Renato Scarpa), ma soprattutto nell'ultima parte, quando Neruda è stato riammesso in patria, in cui si succedono diversi tentativi di finali « significativi » e « impegnati ». Qui la pellicola sbanda decisamente e va a zig-zag, cadendo in ingenuità assortite.

Troisi è talmente identificato col film che alcuni attribuiscono a lui la responsabilità delle *defaillances* (« Troisi gira come monologa : con i discorsi lasciati a mezzo, i temi che naufragano, i personaggi che spariscono », scrive Tullio Kezich); personalmente sono propenso ad attribuirlo alla sceneggiatura a troppe mani e alla direzione di Radford, che dopo aver felicemente debuttato in *Another Time, Another Place* aveva annaspato tra il truce avvenirismo di *1984* e l'ideologia più conclamata che sincera di *Misfatto bianco*. A parte il fatto che la *parola* di Troisi non lascia i discorsi a mezzo, li completa — e come! — in uno stile apparentemente fratto e afasico di cui già Eduardo De Filippo ci aveva insegnato la sostanziale tragica modernità (uno stile rivissuto dal Nostro in quella che Marco Giusti, nel libro su Troisi curato da Federico Chiacchiari e Demetrio Salvi, chiama la sua « nuova napoletanità »).

Ma il cuore del film, quello batte forte, quello ci emoziona. Tutta la parte centrale del dialogo postino-Neruda è eccellente, soprattutto nei colloqui non tanto sulla letteratura e sulla poesia come apprendistato del Semplice alla Cultura, quanto sulla poesia come nutrimento necessario alla vita di tutti i giorni, come chiave per capire l'esistenza propria e quella del mondo. La poesia come bene di tutti, che appartiene non solo e non più a chi la scrive ma a chi se ne serve, proprio nel senso che l'adopera nella vita per ottenere scopi determinati : non per niente il postino usa la Parola, reputata prima d'allora esercizio astratto, dominio misterioso di esseri privilegiati, per sedurre la ragazza di cui è innamorato, cambiandone la vita. Il potere della Parola è compreso molto bene non solo dal postino, il quale acutamente realizza che il mondo intero è una metafora di qualcosa, ma anche dalla tutrice della sedotta, che si lamenta, con Neruda, come il giovanotto abbia messo incinta sua nipote « con la metafora ». E questo è uno splendido discorso, magari in chiave di metaforica napoletanità, sulla funzione della poesia.

ERMONNO COMUZIO
in *Cineforum*, 1994, n°337, pp 49-50

REGARD SUR LE FILM

PAR MARIE-PIERRE ZOUÏ *

* L'équipe des Grignoux remercie vivement Marie-Pierre Zouï, étudiante en Arts et Sciences de la Communication à l'Université de Liège, qui a réalisé cette analyse de *Il Postino*.

UN VILLAGE DE PÊCHEURS

C'est avec Mario que commencent les premières images de *Il Postino*. Il est dans sa chambre, regarde une carte qu'il vient de recevoir d'Amérique, puis se dirige vers une fenêtre par laquelle il observe des pêcheurs revenant d'une nuit de travail. Le générique se déroule tandis que Mario observe cet univers, son univers. S'engage ensuite, dans la cuisine, une discussion entre Mario et son père. Ce dernier est peu bavard. Quant à Mario, il explique son allergie aux barques. Ainsi, il est tout de suite positionné comme différent des autres membres de la communauté de l'île, qui vivent de la pêche. Son père sort alors de son mutisme pour dire à Mario qu'il n'est plus un enfant, qu'il est temps qu'il se prenne en charge. Quitte à aller au bout du monde s'il le veut, il doit trouver un métier, faire quelque chose de sa vie.

Dès la première séquence, Mario, le personnage central est présenté comme un individu observant le monde, vivant dans une société où il est quelque peu en marge. Il sait un peu lire alors que la plupart des villageois sont analphabètes, et surtout il ne supporte pas la pêche, principal moyen de subsistance sur l'île. Le réalisateur souligne l'état flottant et indécis du personnage qui éprouve manifestement une fascination pour l'étranger : en témoignent la carte d'Amérique du début qu'il regarde rêveur et son attitude au cinéma lorsqu'il assiste à l'actualité du jour, à savoir l'arrivée de Pablo Neruda, le célèbre poète chilien en exil. Tandis que les villageois sont ravis de voir les lieux de leur existence en grand, sur une toile de cinéma, Mario semble surtout fasciné par l'accueil qu'a réservé la gente féminine à ce poète de l'amour.

Nous pouvons considérer tout ceci comme un prologue, une description du lieu de l'action et du personnage principal. Ce dernier apparaît à ce moment dans un état d'attente et de disponibilité. L'arrivée du poète chilien, qui nécessite la création d'un emploi de facteur, se révèle être alors une alternative à la vie de pêcheur pour Mario.

LES RENCONTRES

La première partie du film est constituée par un grand récit qui commence à l'arrivée de Pablo Neruda et qui s'achève avec son départ. Ce récit peut lui-même être subdivisé en deux micro-récits.

PREMIÈREMENT : LES RELATIONS DE MARIO AVEC NERUDA

Alors que n'étant pas attiré par la pêche, Mario semblait inutile dans l'île, l'arrivée du poète chilien lui donne une occasion de travailler, de se rendre utile. Les relations entre ces deux hommes « de lettres » se révéleront complexes et parfois ambiguës. Ce récit s'articule autour de trois étapes :

Événement déclencheur : l'arrivée de Pablo Neruda;
Actions : initiation à la poésie et à l'amour;
Résolution : Neruda est témoin au mariage de Mario.

Le centre du récit, qui raconte une initiation à la poésie et à l'amour est constitué d'une série de rencontres entre les deux hommes. Les premiers contacts seront d'abord très froids : Mario est fasciné par cet homme qui plaît tant aux femmes et qui partage sa vie avec l'une d'elle, ravissante et bien plus jeune que lui. Quant à Neruda, le spectateur n'est pas invité à partager ses pensées, mais il semble être l'homme important en exil qui ne voit Mario que comme un facteur, c'est à dire un homme qui lui permet de rester en contact avec son pays et avec le reste du monde. Un système d'opposition est tout de suite marqué entre les deux hommes, et cela dès les premières rencontres.

Mario est un homme solitaire, sans culture, dans son pays natal et célibataire (par la force des choses)	vs	Pablo Neruda est un homme du monde, intellectuel, en exil, « couvert de femmes » et heureux en mariage.
--	----	---

Beaucoup de choses opposent ces deux personnages, mais la curiosité, l'attrait réciproque vont rapidement survenir, et la paire bientôt fonctionner sur le mode de l'initiation. C'est en effet à partir de leurs différences que les deux protagonistes du couple vont s'intéresser l'un à l'autre : Mario est fasciné par tout ce que représente d'inaccessible le poète, tandis que Neruda s'attache à l'innocence du facteur. Un véritable dialogue s'institue entre les deux hommes lorsque Mario commence à s'intéresser à la poésie, s'interroge sur le sens d'un mot, sur ce qu'est une métaphore, sur la façon d'exprimer ses émotions, pour finalement déclarer à Pablo Neruda qu'il veut devenir poète. Loin de s'en moquer, Neruda lui conseille de rester facteur mais lui apprend néanmoins, progressivement, à observer les choses, à regarder cette île que Mario ne semblait pas voir.

Certaines séquences présentent les deux personnages comme de véritables amis mais cette amitié est chargée d'ambiguïtés car traversée par un rapport utilitaire : Neruda n'aura de contacts avec les autochtones du pays que par l'intermédiaire de Mario, qui est aussi, par sa fonction de facteur, un lien avec le reste du monde. Mario, quant à lui, verra d'abord en Neruda un moyen de découvrir le vaste monde, une possibilité d'échapper à son destin. De plus, Neruda lui apparaît surtout comme un bon professeur pour la poésie et l'amour. C'est alors la conquête de l'amour de Béatrice qui permettra de lever l'ambiguïté de la relation entre les deux hommes. Mario apprendra à aimer et se mariera : la présence de Neruda comme témoin à ses noces marquera l'apothéose de leur amitié.

DEUXIÈMEMENT : LES RELATIONS DE MARIO AVEC BÉATRICE

Sous l'influence de Pablo Neruda, Mario apprend tout doucement à observer la beauté des choses. Cette beauté est en particulier incarnée par le personnage de Béatrice. Ce micro-récit est lui-même marqué par trois étapes importantes :

Événement déclencheur : Mario rencontre Béatrice à l'auberge ;
Actions : sous l'influence (indirecte) de Neruda, ils tombent amoureux l'un de l'autre ;
Résolution : Mario et Béatrice se marient.

Lorsque Mario demande à Neruda de lui écrire un poème pour cette fille qu'il a rencontrée à l'auberge et dont il est tombé éperdument amoureux,

Neruda refuse. C'est livré à lui-même que Mario devra conquérir Béatrice. Mais le poète chilien apportera néanmoins un aide précieuse à son facteur en lui dédicant intimement un cahier, devant les yeux admiratifs de la jeune fille. C'est à partir de ce moment que Mario pourra dire à Béatrice des métaphores qui la feront succomber d'amour. Ce récit entre Mario et Béatrice est très important et se rattache de multiples manières à l'intrigue entre Mario et Neruda. Comme le facteur le précise à ce dernier, c'est par sa faute qu'il est tombé amoureux et c'est donc à lui de le sauver des menaces de Dona Rosa. De plus, les poèmes dédiés à Béatrice sont en fait des emprunts de poèmes que le poète chilien avait écrits pour sa femme Mathilde. Enfin, lorsque le prêtre refuse d'avoir un communiste pour témoin à un mariage catholique, Béatrice peut reprocher à Mario de vouloir se marier plus pour avoir Neruda comme témoin qu'elle comme femme. L'histoire d'amour est donc indéniablement indissociable de l'histoire d'amitié. Comme pour celle-ci, le mariage apparaît alors comme l'apothéose du récit liant Mario et Béatrice.

LA SÉPARATION

Cette « apothéose » ne constitue cependant qu'une fausse fin : à l'issue de la réception, Neruda reçoit la nouvelle de sa réhabilitation dans son pays natal, le Chili. Commence alors la deuxième grande partie du film composée des trois étapes essentielles suivantes :

Événement déclencheur : le départ de Neruda;

Actions : les événements de la vie de Mario jusqu'à sa mort;

Résolution : le retour de Neruda.

Avec cette deuxième partie, resurgit l'ambiguïté. Après le départ du poète en effet, Mario attend impatiemment un signe de sa part. Il guette et découpe les articles de journaux relatifs à Neruda, espère désespérément qu'il parlera de lui et de son village dans ses interviews, attend son passage par l'île lorsqu'il se trouve en Europe... ou une lettre comme il l'avait promis. Mais Neruda, trop occupé et peut-être inconscient de l'importance qu'il a pris dans la vie de Mario, ne donne pas de ses nouvelles et tarde à revenir. Face aux autres villageois (le postier, Dona Rosa, Béatrice...), Mario essaye de l'excuser tant bien que mal. Il poursuit son existence, s'engage politiquement et se sent seul face à tous : quand Béatrice lui annonce qu'elle est enceinte, Mario avance l'idée d'aller vivre au Chili, car, sur l'île dit-il, personne ne le comprend. Il reçoit enfin une lettre du Chili, mais elle est du secrétaire de Neruda. Cette nouvelle déception oblige le spectateur à réfléchir sur la véritable nature des relations entre les deux hommes : Neruda était-il vraiment sincère en affirmant sa profonde amitié avec Mario, ou le facteur n'était-il qu'un passe-temps durant son exil forcé ?

Mario décide alors d'enregistrer les beautés de son île : les vagues, le vent, les tristes filets des pêcheurs, le ciel étoilé... et le cœur de Pablito qui bat dans le ventre de Béatrice. Utilisant l'enregistreur laissé par Neruda, Mario tente de renouer le contact avec le poète parti. Mais en même temps, il lui montre — même si l'autre ne l'entend pas — qu'il a d'une certaine manière compris sa leçon et qu'il sait désormais reconnaître la beauté du monde qui l'entoure. Mais quand Pablo Neruda et son épouse finalement reviennent, Pablito est devenu un jeune garçon et Mario est mort, tué dans une manifestation communiste. Le poète chilien est revenu trop tard, mais son retour lève néanmoins l'ambiguïté : il prouve en effet son attachement sincère à Mario. Le spectateur comprend que Neruda a sans doute été fort occupé mais n'a pas oublié cet ami rencontré durant son exil. Les gros plans sur le visage ému du poète chilien

traduisent sans doute alors une certaine admiration face à cet homme simple dont le destin a été transformé par sa rencontre avec Neruda, mais qui, hélas, a été victime de son engagement.

UNE PROFONDE TRANSFORMATION

Ce découpage du film en grandes parties, fait apparaître les fortes articulations qui les lient. Les ambiguïtés concernant les relations entre les deux hommes sont en parties résolues lors du mariage entre Béatrice et Mario, et définitivement estompées lors du retour de Pablo Neruda sur l'île. Mais au-delà d'une belle histoire d'amitié, le thème central du film tourne autour d'une véritable initiation à la poésie. C'est par le contact avec Neruda que va s'opérer un cheminement personnel, une évolution et une transformation pour Mario.

LA POÉSIE ET LES MOTS

La première partie du film est traversée par une question essentielle : certes Mario est attiré par la poésie, mais celle-ci est-elle pour lui autre chose qu'un moyen utile pour arriver à ses fins ? Les paroles et les mots ont une importance capitale dans *Il Postino*. Lorsque Béatrice explique que, sur la plage, Mario ne l'a pas touché mais lui a seulement parlé, Dona Rosa en est doublement furieuse et affirme qu'il n'y a pas de choses pires que les mots. Que cette affirmation soit décrétée par ce type de personnages prend toute son importance : en effet, d'une banalité pour un homme de lettres, elle se transforme en sentence irréfutable dans la bouche de cette veuve illettrée, protectrice et colérique. Les mots sont essentiels ; ils peuvent permettre d'accéder à la réalité et à l'essence des choses comme ils peuvent être menteurs et trompeurs (ces deux pôles de la parole remontent aux débats des sophistes, à l'antiquité). Cette tendance négative de la parole est incarnée par Di Cosimo, l'opportuniste démagogue qui veut se faire élire. Il utilisera les mots afin de séduire (il montre à Mario qu'il connaît la poésie en lui récitant un hymne à Béatrice), tromper (il promet des travaux afin que l'île puisse avoir de l'eau courante, et par ces travaux assurera du travail à l'auberge pour un long laps de temps), voiler d'obscurité la vérité (il ne sait pas quand reprendront les travaux, ça dépend).

D'une certaine façon, c'est un peu la même démarche qui habite Mario au début. Ces premiers rapports avec Neruda paraissent faussés. Mario pense qu'être le facteur du poète et se faire dédicacer un livre par lui, pourra lui servir pour séduire les filles lorsqu'il ira à Naples. Mais surtout, les jolies paroles qui plairont à Béatrice sont des métaphores empruntées à Neruda. Mario utilise la poésie car il en a besoin. Plusieurs fois, on le voit tentant d'écrire des mots, un poème, mais rien ne vient et c'est seulement lors de la deuxième partie, après le départ de Neruda, que Mario sera capable d'exprimer des émotions sincères et vraiment personnelles. Cette expression se traduira notamment par un véritable engagement politique qui apporte une dimension collective à son existence ; alors que ses remarques à l'encontre de Di Cosimo se faisaient timides durant la première partie, elles sont nettes et franches par la suite. Son action dans la manifestation communiste qui lui coûte la vie, est évidemment significative de l'importance de son cheminement personnel. L'ambiguïté pesant sur les intentions de Mario s'estompe donc dans la dernière partie lorsqu'il renonce à son rapport strictement utilitaire aux mots. Plus généralement, c'est tout son attitude face au monde qui paraît transformée.

LA POÉSIE ET LES ÉMOTIONS

Au début, Mario rejette son île et ce qu'il est lui-même. Il est manifestement attiré par l'étranger et semble désespéré de n'être qu'un simple fils de pêcheur.

Ce n'est que peu à peu qu'il se rendra compte du monde qui l'entoure. Et c'est par des émotions ressenties que s'effectuera cette prise de conscience. Lorsque Mario interroge Neruda sur le sens d'une phrase, ce dernier lui dit que seule « l'expérience directe des émotions peut révéler la poésie à une âme prête à la comprendre ». La poésie est une exposition aux émotions et non une explication. Le film nous montre ainsi que l'âme de Mario est sur le chemin de la compréhension, même si celle-ci ne surviendra qu'à la fin. Les mots qui sont employés par Neruda expriment des émotions que Mario ressentait en lui-même sans pouvoir les décrire (comme il le fait remarquer au poète à propos de la phrase « je suis fatigué d'être un homme »). Et c'est par ce chemin et par l'intérêt qu'à suscité cette phrase que commencera une nouvelle forme d'expression pour Mario.

Différentes émotions sont ressenties dans *Il Postino* : le rire, la tristesse et l'émerveillement résultant de la contemplation de la beauté des choses. Ce sentiment est essentiel dans le cheminement de Mario. Il commence par tomber amoureux : cet amour pour Béatrice traduira de manière significative l'évolution de Mario face au monde qui l'entoure. Les belles choses sont d'abord très difficiles à exprimer. Mario commence par les voir, les ressentir, mais ce n'est que progressivement qu'il parviendra à les nommer puis à les exprimer à sa façon. Quand Neruda lui demande de dire dans l'enregistreur une beauté de son pays, c'est seulement le nom de Béatrice Russo que Mario parvient à prononcer. Peu auparavant, lorsqu'il jouait au baby-foot avec elle, ou plutôt lorsqu'elle jouait toute seule, Mario était simplement dans un état d'émerveillement, contemplant avec béatitude la simple présence au monde de Béatrice. Ce n'est qu'ensuite qu'il éprouvera le besoin de dépasser cette attitude contemplative et d'exprimer ce qu'il ressent, accédant ainsi à une certaine forme de poésie.

Pour transposer en termes cinématographiques un goût, un attrait, un cheminement et un aboutissement à la poésie (cet art, ce langage essentiellement fait de mots), le réalisateur utilise différents moyens. Le film insiste notamment sur les comparaisons et les métaphores. Après être manifestement tombé amoureux de Béatrice, Mario est seul dans sa chambre ; la pleine lune brille tandis qu'il essaye désespérément de trouver les mots qui pourront exprimer ce qu'il ressent. Il regarde la petite balle blanche avec laquelle Béatrice a joué, regarde la lune, puis dessine un rond sur une feuille. Le spectateur peut comprendre qu'à cet instant précis, Mario a utilisé une figure poétique.

L'amour qu'il porte à Béatrice est donc pour Mario comme un passage, un accès vers la poésie. Entre la rencontre entre les deux hommes et la véritable transformation qui s'ensuivra, elle est l'étape intermédiaire pour une autre relation au monde. Béatrice est en effet la première belle chose que Mario contemple.

En revanche, si durant toute la première partie du film, le spectateur est amené à éprouver un sentiment d'émerveillement devant la beauté des paysages qui lui sont montrés, cette émotion n'est pas partagée par Mario (au début) et ne se révélera à lui que dans la deuxième partie. En effet, au début du film, le réalisateur nous montre de magnifiques images de l'île que Mario ne semble pas voir. Un grand nombre de séquences commencent par une introduction « paysagiste ». Un plan du village précédera une séquence à l'auberge, celui d'un champ de fleurs précédera la cérémonie du mariage, mais surtout, les chemins qu'empruntent Mario afin d'aller délivrer son courrier quotidien sont admirables : l'éclat du soleil, le bleu du ciel et l'émeraude de la mer, le naturel des chemins et la flamboyance des rochers sont étalés sur la pellicule cinématographique comme la beauté des mots dans un poème écrit. Mais tout cela semble échapper à Mario. Ce n'est qu'à la fin du film qu'il arrivera à exprimer à sa manière les émotions et les sentiments que son pays lui inspire

(en enregistrant le bruit des vagues, ...). Dans l'enregistrement qu'il n'aura jamais l'occasion d'envoyer au poète chilien, il lui fait remarquer qu'avec son départ, Mario pensait que Neruda avait emporté avec lui toutes les belles choses de son île. Lorsqu'il enregistre les étoiles, il murmure « Que c'est beau ; je n'avais jamais remarqué à quel point c'est beau ». Mario a intériorisé la leçon de Pablo Neruda. Il prend enfin conscience du monde qui l'entoure, et il écrit un poème à sa façon.

LA LEÇON DU FILM

Le jeune spectateur peut se sentir à des années lumières du personnage de Mario, vivant sur une petite île de pêcheurs, dans les années cinquante et qui est engagé comme facteur intérimaire pour le célèbre poète chilien Pablo Neruda. Ce film est notamment l'histoire d'une relation entre deux hommes, avec tous les avatars, les bonheurs et les déceptions qu'une amitié suppose. Mais avant tout, *Il Postino* met en jeu une véritable réflexion sur la poésie et sur la manière d'être un poète. Sans doute, Neruda est un poète reconnu, qui a publié des recueils célèbres. Mais au lieu d'apprendre du vocabulaire érudit à Mario, il lui fera d'abord prendre conscience de la beauté des choses et Mario deviendra, grâce à lui, sensible au monde qui l'entoure. L'enregistrement des huit beautés de son île fait penser aux merveilles du monde, à la genèse qui renvoie à l'idée de formation, de création et à l'idée de naissance.

Mais sentir des émotions et pouvoir les exprimer sont encore deux choses différentes. On voit en effet à de nombreuses reprises les difficultés qu'éprouve Mario à exprimer avec des mots, sur papier, les choses qu'il ressent. Finalement, c'est l'enregistreur que Neruda a laissé dans sa maison d'exil, qui se révélera être l'instrument, le moyen d'expression adéquat pour Mario. C'est donc en quelque sorte le moyen d'expression qui révèle la beauté du monde, et l'apprentissage poétique se fait aussi par le biais de la découverte d'un médium approprié à chacun. Si, pour Neruda, la poésie se traduit essentiellement par les métaphores, elle passe, pour Mario, par le simple enregistrement sonore des bruits du monde qui l'entoure.

Pablo Neruda

Pablo Neruda (de son vrai nom Ricardo Neftali Reyes Basoalto) est né le 12 juillet 1904 à Parral, au Chili. D'origine modeste, il écrit avec avidité dès l'adolescence. Son premier livre, *Crepusculario* date de 1923 et il devient l'un des plus célèbres jeunes poètes d'Amérique latine dès 1924. C'est à partir de ce moment que les oeuvres se succèdent au long d'une vie marquée par les voyages, l'errance et l'exil (« ainsi toute ma vie, je suis allé, venu, changeant de vêtements et de planète »). A partir de 1927, il occupe plusieurs postes consulaires : Rangoon, Batavia, Colombo, Buenos Aires, Barcelone... En 1945, le poète est élu sénateur des provinces minières du nord du Chili ; la même année, il adhère au Parti communiste mais les persécutions du président de la République (Gabriel Gonzalez Videla) l'obligent à fuir son pays. Les voyages à nouveau se multiplient aux quatre coins du monde : en Europe et en Asie en 1950. Le 22 novembre de cette même année, il reçoit le prix de la paix. En 1952, il séjourne à Capri tandis que sort à Naples une édition anonyme des *Vers du capitaine*, inspirés de sa rencontre avec Mathilde Urrutia, une chilienne du Sud. Le 12 août de la même année, les poursuites contre lui sont levées et il retourne à Santiago. En 1955, il épouse Mathilde (après s'être séparé de sa seconde épouse) et voyage en France, en Italie et en Chine. Sous le gouvernement socialiste du président Allende, Neruda a été nommé ambassadeur du Chili à Paris (à partir de 1970). En 1971, il est consacré par le prix Nobel de littérature.

Au fil de ces années, les oeuvres n'ont pas cessé de voir le jour, imprégnées d'une vie tumultueuse. Qu'est-ce qu'un homme ? Que représente-t-il dans le monde ? Quel est son destin ? Dans quelle mesure vit-il en contact avec la nature ? Voilà les questions élémentaire que se pose Neruda avec intelligence. C'est par une approche mélancolique que Neruda va commencer son œuvre, avec *Crepusculario* (1923). Dès l'année suivante, avec ses *Vingt Poèmes d'amour et une chanson désespérée*, il affirme son génie dans l'expression de l'érotisme charnel, dans l'exaltation de la femme, auxquelles se mêlent, en contrepoint, les échos de la mort. A cette époque, le poète est également fasciné par les appels de profondeurs (*Tentative de l'homme infini*, 1926), afin de percer le mystère, d'élucider le monde, de révéler le cœur des choses . D'autres œuvres suivront, marquées par un amour de la nature, jusque *des Furies et des peines* (1937) ainsi que d'autres oeuvres (notamment *Chant à Stalingrad*, 1942) qui rendent compte d'une nouvelle prise de conscience : la poésie aussi peut être une arme dans le combat des hommes pour la justice. En 1938, le poète entreprend une œuvre qui s'achèvera plus de dix ans plus tard : *Le Chant général*, qui fut publié en 1950 au Mexique, est la principale et plus importante réalisation du poète. Après cette fresque du continent américain, Neruda semble renouer un dialogue privilégié avec la nature, en témoigne le cycle des *Odes*. Un homme en prise avec le monde, voilà le fil conducteur de l'œuvre riche, abondante et foisonnante de ce poète qui s'est éteint en septembre 1973, à Santiago.

LES DOSSIERS PÉDAGOGIQUES
édités par Les Grignoux

Le catalogue complet des dossiers pédagogiques
édités par Les Grignoux est visible sur le site WEB :

<http://www.grignoux.be/>

à la page des dossiers pédagogiques.

Ce catalogue contient, à chaque fois, une brève pré-
sentation du film ainsi qu'un résumé des principaux
chapitres du dossier.

Pour tout renseignement et toute demande :

Les Grignoux,

9 rue Sœurs de Hasque, B-4000 Liège, Belgique.

☎ : 32 (0)4 222 27 78

E-mail : **contact@grignoux.be**