

FRANCESCO MARTILLOTTO

«*La storia di un'anima*». *Il giovane favoloso* di Mario Martone

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?
pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039)
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FRANCESCO MARTILLOTTO

«La storia di un'anima». 'Il giovane favoloso' di Mario Martone

«Il giovane favoloso vuole essere la storia di un'anima, che ho provato a raccontare, con tutta libertà, con gli strumenti del cinema»: così Mario Martone nelle note di regia. Impresa non semplice per le proporzioni biografiche del soggetto al centro dell'opera, ne esce fuori un percorso emotivo, pedagogico e didascalico, per nulla nozionistico, che è pervaso sempre dalla poesia. Il contributo vuole soffermarsi sulle scelte di Martone, sull'iter del film e sulle potenzialità espressive ottenute.

«La sceneggiatura del film attinge agli scritti di Leopardi e all'insieme del suo epistolario. L'interesse non è per l'aneddoto: la vita di Leopardi è tutt'uno con la sua scrittura, non c'è un suo verso, non c'è un suo rigo che non sia autobiografico. Affrontare la vita di Leopardi significa svelare un uomo libero di pensiero, ironico e socialmente spregiudicato, un ribelle, per questa ragione spesso emarginato dalla società ottocentesca, un poeta che va sottratto una volta e per tutte alla visione retorica che lo dipinge afflitto e triste perché malato. *Il giovane favoloso* vuole essere la storia di un'anima, che ho provato a raccontare, con tutta libertà, con gli strumenti del cinema»: questo quanto ci dice Mario Martone, regista e co-sceneggiatore con Ippolita di Majo,¹ che inizia a raccontare il 'suo' Leopardi proprio dalla giovinezza vissuta a Recanati, seguendo il giovane Giacomo costantemente osteggiato dal carattere oppressivo di Monaldo e da una madre, Adelaide Antici, algida, bigotta e anaffettiva, ancorata al suo rigido dogmatismo cattolico, delineata in pochissime pennellate ma che ci lasciano intuire quanto essa sia stata, più del padre, fortemente soffocante per il poeta: sarà lei, più avanti, a prestare il volto a quella Natura ostile cui il poeta si rivolgerà (specie nel *Dialogo della Natura e di un Islandese*) per tutta la vita con profondo rancore e con la disperazione del figlio eternamente abbandonato.

Tre bambini, Paolina, Carlo e Giacomo Leopardi, corrono e giocano felici a Recanati, nel bellissimo giardino di un enorme palazzo. Questa è la scena che apre il film, che dedica la prima parte interamente a Recanati, e che ricorda, nel suo svolgersi, l'*Amadeus* di Milos Forman, così come il rapporto fra Giacomo e Monaldo può rimandare a quello fra Mozart e suo padre.

Da principio Giacomo appare intento a soddisfare gli assilli ed i desideri del padre, un Monaldo (interpretato da Massimo Popolizio) sfuggente ma che collima con quello delle *Lettere* laddove traspare, da parte del poeta, deferenza sì, ma anche affetto (non a caso lui scrive sempre soltanto al padre e ai fratelli; solo una volta, quasi costretto, alla madre). Martone, molto ben assistito in tal caso da Popolizio, riesce a rendere con efficacia l'ambiguità di questo rapporto. Leopardi ci viene subito presentato come un ragazzo prodigio, geniale, capace di tradurre al volo dal greco, dal latino e dall'ebraico, e legatissimo ai fratelli Paolina e Carlo, un giovane confinato negli spazi angusti della biblioteca di famiglia, una miniera di eccellente potenza che gli consente di sapere e soprattutto di capire («La ragione umana trova il suo vero nel dubbio» dice alla sorella Paolina) e lo porta a

¹ La sceneggiatura (M. MARTONE-I. DI MAJO, *Il giovane favoloso. La vita di Giacomo Leopardi*, Milano, Mondadori Electa, 2014) offre, in un'appendice a cura di Ippolita di Majo, una scelta di lettere, di aforismi dai *Pensieri* e di brani dello *Zibaldone*, raccolti 'cercando Giacomo'. Infatti, in tutti i dialoghi del film, gli interventi attribuiti a Leopardi sono tratti da suoi testi, poiché, come ha dichiarato il regista stesso, raccontare la vita interiore, intellettuale e sentimentale, di questo poeta è stato reso possibile dall'autobiografismo presente in tutta la sua produzione letteraria. Martone aggiunge correttamente che la scena ambientata nel postribolo napoletano è «l'unica estranea alla biografia leopardiana». Circa il titolo, è tratto da A. M. ORTESE, *Pellegrinaggio alla tomba di Leopardi*, in EAD., *Da Moby Dick all'Orsa Bianca*, Milano, Adelphi, 2011, 11-19:11.

desiderare l'uscita verso il mondo, un nuovo mondo, che intorno a lui sta muovendo i passi della modernità, sia dal punto di vista politico che sociale.² Le scene inerenti all'infanzia, ai giochi, alla vita della famiglia nobile al palazzo e sullo studio 'matto e disperatissimo' del giovane Leopardi, sono realizzate con una buona perizia dovuta, essenzialmente, anche al pittoricismo delle inquadrature. Anche se non vi sono riferimenti diretti a quadri, il film riprende quella nobile tradizione del cinema italiano che guarda con estrema attenzione alle fonti figurative, tradizione della quale sia Visconti che Pasolini sono certamente gli esponenti più noti. E, in questo film, Mario Martone pare seguire la prima linea, quella viscontiana, poiché è la pittura dell'Ottocento, cioè dell'epoca in cui si ambienta la vicenda, a consigliare sia la composizione che i colori delle immagini.

La fotografia del film è, in questa prima parte, molto curata, e il risultato è pregevole, riuscendo a restituire immagini molto suggestive. Le punte più alte sono ravvisabili nelle scene avvolte da una nebbia grave e cupa, nelle giornate uggiose di Recanati, in cui il grigio del cielo contrasta con il verde della vegetazione rigogliosa, e fa quasi avvertire la pesante umidità e la brezza frizzante che Leopardi lamenta nelle sue lettere, o ancora nella Napoli deturpata dal colera, quasi surreale, con le strade deserte, i locali devastati, e colonne di fumo nero e grigio che si innalzano al cielo. Molto felice è la scelta della giacca indossata da Leopardi con quel color ceruleo che ha il compito, pienamente riuscito, di fare risaltare tra la folla il poeta ricurvo.

Attraverso un salto temporale, ritroviamo Leopardi a Firenze: nel Gabinetto dell'editore e scrittore di origine svizzera Giovan Pietro Vieussieux, luogo affollato di intellettuali, viene comunicato al poeta che le *Operette morali* non hanno vinto il premio dell'Accademia della Crusca, assegnato invece a Carlo Botta. L'amico Giordani comprende che il rifiuto della premiazione è dovuto al contenuto antireligioso e, il cattolico Niccolò Tommaseo, che non sopporta il pessimismo miscredente delle *Operette morali*, sbotta sempre nella stessa scena in una battuta sarcastica alle spalle dell'autore: «Di Leopardi nel Novecento non rimarrà neppure la gobba!». Ma a Firenze avvengono anche gli incontri con l'amata Fanny Targioni Tozzetti e con l'amico Antonio Ranieri, entrambi fondamentali nella costruzione ed organizzazione della geografia emotiva del poeta. Alla nobildonna italiana, animatrice principale di un salotto letterario e madre di due bambine, allorquando il Giordani mostra loro con ammirazione la scultura di *Psiche* di Pietro Tenerani, Leopardi sussurra: «Amava ad occhi chiusi senza vedere chi fosse l'amato. Non c'è favola più bella di *Amore e Psiche*». Una sola frase che traccia nettamente due sentimenti di Giacomo: il suo amore per le 'favole antiche' e il desiderio di essere amato indipendentemente dalle deformità del suo corpo. È, altresì, del periodo fiorentino il confronto con la società intellettuale dell'epoca, che invece di cogliere la capacità visionaria di Leopardi in termini di grandezza artistica ne intuiscono la pericolosità in termini 'politici', in quanto la ritiene potenziale sabotatrice di quelle 'magnifiche sorti e progressive' che il secolo cominciava ormai a magnificare.

L'atto conclusivo della parabola leopardiana, dopo una breve sosta a Roma, si svolge a Napoli,³ città per la quale Martone prova un palese, e notorio, trasporto emotivo nel rinnovato vigore delle immagini (qui, in effetti, il segmento dedicato alla città partenopea appare eccessivamente lungo nell'economia della narrazione). Alle pendici del Vesuvio avrà termine la parentesi di vita di

² Cfr. G. ZERBINATI, *L'audace imprudenza*, «Cineforum». Rivista mensile di cultura cinematografica, anno 54, n. 10 (dicembre 2014), 9-11 e A. MALLAMO, *Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere*, «Cineforum». Rivista mensile di cultura cinematografica, anno 54, n. 10 (dicembre 2014), 12-14.

³ Lo stesso Martone, in più interviste, ammette di avere preferito un andamento progressivo, diacronico per il film, mostrando come al rattrappirsi del corpo corrisponda una maggiore grandezza spirituale, e soprattutto che fossero le opere a presentare il poeta (ispirandosi a Rossellini, il maestro del regista).

Leopardi: prima, nella primavera del 1836 a Torre del Greco nella villa Ferrigni, comporrà quello che è l'ultimo grido di disperazione, *La ginestra*, *summa* del suo pensiero esistenziale.

C'è, come già accennato sopra, in questa seconda parte del film, un'idea che, però, non pare avere validi e fondati supporti storici. Si tratta del significato che assumono, nel film di Martone, sia la città che la cultura partenopea. Pur se, nelle sue memorie, Ranieri scrive che la città attirava Leopardi come la stella attira il pianeta poiché Napoli era espressione di una coinvolgente alterità, sorge il sospetto, alla visione del film, che lo sceneggiatore-regista abbia un po' accentuato questo aspetto, arrivando quasi, in certe scene, a presentare Leopardi come se fosse Pasolini, per il quale, com'è notorio, Napoli aveva un significato particolare, era una «sacca storica» immutabile.⁴ Non bastano i versi di *A un vincitore nel pallone* a giustificare scene come quella coi giocatori della pelota o del rapporto coi ragazzi, in ispecie con quello che accompagna il poeta a Pompei e a proposito del quale c'è anche una breve discussione con Ranieri (assolutamente inimmaginabile, stando alle lettere). Se queste sequenze di per sé possono essere discutibili non inficiano, però, la qualità alta del film; altrettanto non si può dire, invece, per la discussa scena del bordello, con il corpo ermafrodito rifiutato, che risulta del tutto fuori luogo, non tanto perché sia di per sé una scena infelice, ma proprio in quanto contraddittoria rispetto all'assunto che è alla base dell'interpretazione tanto documentata da un testo, uscito un paio di anni fa,⁵ su questa straordinaria storia di amicizia. Il rapporto tra il poeta e Antonio Ranieri, da come emerge dallo studio, è stato certamente più una spiritualizzazione dell'amicizia che un turbamento sessuale represso. Ragion per cui, a parte le condizioni precarie di salute di Leopardi, è dubbioso che Ranieri potesse spingere l'amico verso questa promessa del piacere. Come del resto Giacomo, legato al suo amico, non sentiva certo l'esigenza di un'esperienza troppo reale e troppo lontana da quel sogno che, pur illusorio forse, costituiva tuttavia il sentimento più forte della sua vita infelice.

Nel film sono state inserite tre sequenze oniriche e fantastiche: nella prima, la migliore, il poeta siede in un largo e disadorno salotto e viene rimproverato dal padre e dallo zio, che gli imputa di ambire al «teatro della fama letteraria»: la scena evolve rapidamente, in un crescendo di *pàthos* ed emozioni, verso lo sbottamento di Leopardi che s'alza in piedi e proferisce ad alta voce parole molto dure:⁶ rompe persino una sedia per l'ira; in realtà, qualche secondo dopo, con uno stacco ci viene mostrato Leopardi seduto, a testa bassa, che parla a labbra quasi sbarrate: era, allora, solo la

⁴ «Io so questo: che i napoletani oggi sono una grande tribù, che anziché vivere nel deserto o nella savana, come i Tuareg o i Beja, vive nel ventre di una grande città di mare. Questa tribù ha deciso - in quanto tale, senza rispondere delle proprie possibili mutazioni coatte - di estinguersi, rifiutando il nuovo potere, ossia quella che chiamiamo la storia, o altrimenti la modernità. [...] La vecchia tribù dei napoletani, nei suoi vichi, nelle sue piazzette nere o rosa, continua come se nulla fosse successo, a fare i suoi gesti, a lanciare le sue esclamazioni, a dare nelle sue escandescenze, a compiere le proprie guappesche prepotenze, a servire, a comandare, a lamentarsi, a ridere, a gridare, a sfottere [...] Finché i veri napoletani ci saranno, ci saranno, quando non ci saranno più, saranno *altri* (non saranno dei napoletani trasformati). I napoletani hanno deciso di estinguersi, restando fino all'ultimo napoletani, cioè irripetibili, irriducibili e incorruttibili» (cfr. P.P. PASOLINI, *La napoletanità*, in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Piergiorgio Bellocchio, Cronologia a cura di Nico Naldini, Milano, Mondadori, 1999, 230-231).

⁵ R. DE CECCATTY, *Amicizia e passione. Giacomo Leopardi a Napoli*, a cura di Piero Gelli, Milano, Archinto, 2014. Ma si veda anche R. CAMPARI, *Il giovane favoloso e l'amicizia in Leopardi*, «Arabeschi». Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità, V (gennaio-giugno 2015), 79-85 (<http://www.arabeschi.it/>).

⁶ «Odio la vile prudenza che ci agghiaccia e lega e rende incapaci d'ogni grande azione, riducendoci come animali che attendono tranquillamente alla conservazione di questa infelice vita senz'altro pensiero» (da una lettera al padre Monaldo, luglio 1819, che si legge nell'edizione dell'epistolario curata da Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 2006, 213).

fantasia del giovane, però la scena ben restituisce il contrasto tra l'animo tempestoso ed eroico di Leopardi e il suo autocontrollo, imposto sia dalla rigida disciplina nobiliare che da un corpo che diviene sempre più debole.

La seconda, molto suggestiva, è avvolta dal grigio: mentre in sottofondo si sentono i versi di *A Consalvo* («Non vissi indarno, / Poscia che quella bocca alla mia bocca / Premer fu dato. Anzi felice estimo / La sorte mia. Due cose belle ha il mondo: / Amore e morte»)⁷, sul poeta che giace sulla schiena e moribondo si china Fanny, entrambi sono rivestiti di una rilucente cotta di maglia, e lo bacia, mentre scende la pioggia.

Nella terza c'è l'immagine di Madre Natura che è rappresentata da una statua gigante: è fatta di sabbia e, con le fattezze della madre, svetta nel deserto, accompagnando la declamazione del *Dialogo della Natura e di un islandese*. Questa scena è quella meno riuscita, sia perché l'animazione appare non molto fluida, sia perché accostare la madre di Leopardi (che certamente era un'arcigna e severa tutrice che ha imposto una rigida condotta ai figli) alla Natura (che, nel dialogo sopracitato, appare invece come una nutrice che non ha modo di curarsi dei suoi figli, generati in ottemperanza al meccanicismo) è frutto di una lettura psicoanalitica che scade nel semplicismo.

La *performance* recitativa di Elio Germano, al quale è affidato il ruolo d'impersonare Leopardi, è di gran talento e qualità, poiché l'attore romano riesce a spaziare dall'ironico e canzonatorio sorriso riservato ai letterati nei salotti, alle smorfie di dolore e sofferenza (come nella seconda parte), al sorriso dolce e nostalgico di quando parla con la sorella Paolina o le legge le missive del Giordani.⁸ Della sua *performance* rimane in mente soprattutto il suo sopracitato sbottare contro il padre e lo zio e quel grido che la prudenza impedisce ogni azione, in una *peroratio* appassionata e quasi teatrale. Invece, non paiono altrettanto riuscite le declamazioni degli scritti e delle poesie del poeta, alquanto rallentate e dilatate, quasi rese monotone (è il caso dell'*Infinito*). Accanto a Germano, molto buona è la recitazione della sorella impersonata da Isabella Ragonese: dalla dolce curiosità e inferiorità nell'ammirare Giacomo al suo triste consenso alla fuga segreta del poeta dal 'borgo selvaggio'.

Una scelta che sembrerebbe, di primo acchito, essere stridente con il resto della scena italiana è quella della colonna sonora, composta da pezzi di musica elettronica,⁹ che però fa un buon effetto e

⁷ Cfr. G. LEOPARDI, *A Consalvo*, in ID., *Poesie e prose*, a cura di Rolando Damiani e Mario Andrea Rigoni, con un saggio di Cesare Galimberti, Milano, Mondadori, 1987, I, 60-64:62, vv. 96-100.

⁸ «La mia interpretazione è certamente passata per il corpo, il suo corpo. Parte di un'accumulazione e di un bagaglio che comprende naturalmente i suoi testi. Poi la selezione. Alla fine sono io che scelgo tra i suoi gesti e le sue parole. E a proposito della deformità: la progressione del suo accorciarsi e rannicchiarsi io l'ho vissuta senza vedermi, lo vedo solo ora a posteriori [...] Giacomo, con la sua enorme voglia di vivere, era uno scienziato dell'anima. E dico che il film [...] va lì dove lui ha abitato: l'anima, non la realtà [...] mi sono messo dentro lui e gli ho dato carne e l'ho vissuto come un bambino che quando legge i fumetti s'immedesima e vuole essere l'eroe» (E. GERMANO, *Il mio Leopardi, mostro incantatore*, «La Repubblica» (14 ottobre 2014).

⁹ Le musiche dell'autore tedesco hanno convinto la giuria (71^a Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, 2014) che ha consegnato il *Premio Piero Piccioni* con la seguente motivazione, scritta da Giona A. Nazzaro: «Per l'inventiva con la quale il musicista riesce a innestare nel corpo delle immagini di Mario Martone sonorità e mondi apparentemente lontane da esse e a creare il tessuto emotivo di una percezione del mondo e della bellezza assolutamente originale. Il conflitto del poeta Leopardi con il mondo trova nelle strutture sonore di Ring un sorprendente correlato oggettivo che ne porta alla luce tutta la problematica ricchezza. La sfida di Martone di spezzare la percezione musealizzata di Leopardi trova nella scelta di Sascha Ring l'elemento in grado di calare la visione del poeta in una prospettiva schiettamente contemporanea. In questo modo l'alleanza fra regista e musicista ricrea quel senso di spaesamento che l'opera di Leopardi ha provocato nei contemporanei del poeta e che Martone ha riprodotto come discontinuità dalle versioni ufficiali. Un risultato originale e audace che possiede il dono di spiazzare, sorprendere, commuovere».

che è volta a trasportare la presenza della figura storicistica di Leopardi nel presente. Le parti 'storiche' vengono accompagnate felicemente da musiche rossiniane, predilette da Martone, mentre la parte finale, come è giusto, da tre antiche canzoni napoletane.¹⁰

Il pensiero di Giacomo emerge nelle conversazioni con gli altri letterati ma il peso maggiore lo detiene il prosieguo della sua storia personale, che, solo qualche volta, cade anche nell'aneddotico (il rifiuto del poeta ad usare il coltello; la scena in cui si fa riferimento alla sua minzione difficoltosa all'inizio; l'incontro inconsapevole, già citato, con l'ermafrodito nel lupanare: tutti avvenimenti che non hanno alcuna referenza storica).

Martone riesce a raccontare un Leopardi debole, indifeso e commovente, con una salute troppo cagionevole e un animo fragilissimo, ma che può sempre esibire una grande lucidità intellettuale e un'inesauribile ironia. Elio Germano, come già detto sopra, riesce magnificamente a muoversi tra le sensibilità propria del poeta e quella di Martone, prestando voce e corpo, sul quale si calcifica la vicenda umana e intellettuale del poeta, alla riuscita realizzazione di un personaggio che così esce dalla dimensione letteraria, dalla canonizzata icona della cultura nazionale, per abbracciare, a tutto tondo, quella più umana. Far riscoprire l'ironia leopardiana, intuibile dalla lettura delle sue opere poetiche e molto visibile nei suoi carteggi, e vederla messa in atto, è una notevole chiave per rileggere modernamente il poeta: «La mia patria è l'Italia, la sua lingua e letteratura», dice il giovane Giacomo, alludendo all'amore per la nostra lingua. E Martone ha il pregio, col suo film, di consegnarci un Leopardi nella cui lingua e nella cui letteratura sono da ritrovarsi proprio le radici dell'Italia di oggi.

Il Leopardi di Martone esce, quindi, finalmente, dai testi e fa il suo ingresso nella contemporaneità facendo sì che si possa continuare quella missione divulgativa che il regista napoletano aveva iniziato a percorrere con *Noi credevamo*.¹¹ Quello che dal film balza prepotentemente fuori è una profonda affinità, elettiva diremmo, tra il regista e Leopardi, un perfetto ordinamento di anime e di sensibilità artistiche: attraverso il poeta, Martone riesce a raccontare quella condizione umana, a lui nota, di chi si sente straniero ovunque e in ogni tempo. Questo Leopardi si ricollega, in ciò, idealmente al Renato Caccioppoli di *Morte di un matematico napoletano* in quell'impossibilità per alcuni di essere nel mondo, oltre che del mondo, vivendo tra la disillusione ed il tormento.¹²

Da un punto di vista filologico, l'operazione di concretizzare in immagini quelli che sono i luoghi della poesia ricollegati quasi mimeticamente alla vita del poeta, risulta alcune volte in contrasto col pensiero del Leopardi-filosofo che, peraltro, giustamente, ad un certo punto del film inviterà i suoi detrattori napoletani a «non confondere il disagio del suo intelletto con lo stato del suo corpo»: Martone è molto bravo perché riesce a confondere, se possibile, ancor di più le torbide acque in cui il Leopardi-personaggio naviga e, difatti, nelle restanti parti del film il regista non fa che interpretare ogni verso cercando sempre di far coincidere il poeta con l'uomo e viceversa.

Il risultato che ci offre il film è la consapevolezza che non si possa davvero giungere al Giacomo Leopardi 'reale', quello 'poeticissimo' che si rivela in ogni verso, ma che si tratti piuttosto di un Leopardi-uomo scritto, pensato e ricostruito esclusivamente da Martone. Perché quando si parla di

¹⁰ Sono: *Lo cardillo*, *Lo guarracino*, *Fenesta vascia*.

¹¹ Dopo aver raccontato l'età del Risorgimento dal 1828 al 1862 in *Noi credevamo* (2010), liberamente tratto dal romanzo di Anna Banti. Affinità si riscontrano tra questo film e *Il giovane favoloso* specie nel capitolo intitolato *Domenico*, a partire dallo sguardo e dall'ansia di libertà dei rispettivi protagonisti.

¹² *Morte di un matematico napoletano* è il film del 1992 che segna l'esordio nella regia cinematografica di Mario Martone.

Giacomo Leopardi non si può fare altro che ambire e desiderare qualche cosa che esplori ancor più nel profondo, in quello slancio che genera insofferenza e disincanto e che in troppi hanno preferito e preferiscono liquidare come 'pessimismo' quando invece presenta la forma del titanismo e dello slancio etico. Eppure, e dal film lo si comprende, non c'è nulla di più 'positivo' per un uomo che quel sentirsi insoddisfatti, atteggiamento che indica che la ragione per vivere è la lucida consapevolezza della fragilità e caducità della condizione umana. Consapevolezza disincantata ma eroica.

A chi si rivolge, infine, il film? A quale tipo di pubblico? È subito evidente come. *Il giovane favoloso* di Martone si rivolga, in modo particolare, ai ragazzi e alle ragazze. Perché l'opera ritrae un giovane eccezionale ma al contempo coi tratti tipici della gioventù di tutti i tempi, come la propensione allo scherzo e l'uso dell'ironia. Ci invita a considerare la giovinezza in generale che, se vissuta in maniera coraggiosa e con riflessione critica su sé stessi e sul proprio contesto, può far rintracciare oppure creare nuove, più moderne e utili visioni del mondo, pure allorché queste comportano una discontinuità tale con le idee dei padri da far esplodere, come nella scena onirica oppure nell'architettura e fallita fuga da Recanati, la ribellione.¹³

Inoltre, Martone, attraverso il poeta, ci dimostra come possa esserci e coesistere una profonda spiritualità in una visione laica del mondo, in una concezione materialista della vita umana, non antropocentrica. La virtù è, secondo l'insegnamento del poeta, cercare e riconoscere il vero fino in fondo, con coraggio poterlo guardare in faccia, anche se provoca dolore e sofferenza, invece che costruirsi false credenze per trovarvi delle illusorie consolazioni: solo così si riesce a scoprire il valore autentico e sentito della solidarietà.

L'ambizioso obiettivo che si era posto Martone l'aveva già compreso Bernardo Bertolucci quando, all'inizio del progetto, gli chiese come avrebbe fatto a trasformare in film la poesia leopardiana:¹⁴ il regista napoletano ha filmato immagini, persone, luoghi, paesaggi, ha ripreso parole, battute, scambi dialogici, citazioni ma, alla fine, è la sintesi che contribuisce a dare l'impressione che tutto sia scaturito dalle parole delle opere di Leopardi. L'unica realtà che davvero si voleva rappresentare era quella del pensiero e delle parole del poeta. E Martone vi riesce benissimo.

¹³ Cfr. C. PICCINO, *Da Recanati alla scoperta del mondo*, «Il Manifesto» (2 settembre 2014) e T. MASONI, *Il tempo di Leopardi è anche il nostro*, «Cineforum». Rivista mensile di cultura cinematografica, anno 54, n. 10 (dicembre 2014), 5-8.

¹⁴ Mario Martone aveva già portato in scena le *Operette morali* (cfr. M. MARTONE-I. DI MAJO, *Operette morali. Adattamento da Giacomo Leopardi*, Milano, Mondadori Electa, 2016).