

GIANMARCO GALLOTTA

*La leggenda di Novecento: un'affabulazione*

In

*La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,*

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di  
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=397](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GIANMARCO GALLOTTA

*La leggenda di Novecento: un'affabulazione*

Novecento è un monologo teatrale scritto nel 1994 da Alessandro Baricco per l'attore Eugenio Allegri ed il regista Gabriele Vacis, per una pièce che debutta nel 1994 al Festival di Asti. L'aspetto indagato è la forza evocativa del testo, che sembra potersi dipanare in molteplici linguaggi; l'inestricabile intreccio tra testo teatrale e testo narrativo, Baricco sembra l'abbia cercato anche in una punteggiatura sospensiva, nervosa, di joyciana memoria, in cui non mancano gli sperimentalismi grafici sempre ben presenti nelle sue opere, e che riescono a rendere tutta la forza evocativa che Eugenio Allegri esprime attraverso la recitazione teatrale. Il regista Giuseppe Tornatore leggendo Novecento tra l'ottobre ed il novembre 1996 si rende immediatamente conto che il monologo non suggerisce immediatamente una struttura cinematografica, ma essa era insita nella struttura affabulatoria del racconto; la sua forza evocativa e la capacità immaginifica del regista siciliano saranno alla base del lavoro di riscrittura dell'opera filmica del 1998 *La leggenda del Pianista sull'Oceano*. Baricco è cosciente delle modifiche che la sua opera avrebbe dovuto subire per essere adattata al grande schermo, ed esorta il regista siciliano a non chiamarlo per chiedergli consigli nonostante la loro amicizia, poiché si reputava inadatto a poter collaborare al lavoro di riscrittura cinematografica del suo testo. Ciò che si verifica nel lavoro di trasposizione del testo originario, e che si evince da questo lavoro, sembra essere la creazione di un'opera nuova, altra da quella originaria; aspetto che si può evincere nelle parole di Alexandre Astruc: «la regia non è più un mezzo per illustrare o presentare una scena, ma una vera e propria riscrittura». Ciò che resta inalterato resta la potenza evocativa del racconto, presente tanto nel monologo, quanto nel film, a dimostrazione dell'abilità affabulatoria dei due autori. L'altro asse di questo lavoro è il trait d'union che lega le due opere, la musica, il vero motivo portante dell'opera, una musica che si inserisce all'interno tanto delle descrizioni di Baricco, quanto delle immagini di Tornatore; ma mentre Tornatore si può avvalere della collaborazione di Ennio Morricone in fase di sceneggiatura (o riscrittura) dell'opera, Baricco risulta apparentemente svantaggiato, dovendo esprimere le identità ed i moti interiori dei personaggi 'solo' attraverso le parole. La notorietà del film avuta tra i giovani, il rapporto parola-musica, la brevità del testo sono tutti elementi validi a una proficua utilizzazione anche nell'ambito scolastico.

L'opera *Novecento* nasce come monologo teatrale attraverso la penna di Alessandro Baricco, e viene pensata per un attore, Eugenio Allegri, ed un regista, Gabriele Vacis, per una pièce che debutta nel giugno 1994 al Festival di Asti.

La pubblicazione del monologo avviene per la casa editrice Feltrinelli nell'ottobre dello stesso anno e riscontra subito un notevole successo, fattore che indica la fruibilità dell'opera sia attraverso il *medium* teatrale che quello narrativo. Questo inestricabile intreccio tra i due linguaggi, Baricco sembra l'abbia cercato anche nella punteggiatura «sospensiva e nervosa, e nella ricerca di soluzioni d'impaginazione che risultano alternative solo in una considerazione del testo come narrazione, fungendo altrimenti come notazione di didascalia, necessaria alla corretta rappresentazione in scena.»<sup>1</sup>

Nella stessa introduzione all'opera Baricco scrive: «Adesso che lo vedo in forma di libro, mi sembra piuttosto un testo che sta in bilico tra una vera messa in scena e un racconto da leggere ad alta voce.»<sup>2</sup>

Un testo ibrido che sembra catturare tanto lo spettatore teatrale (con la fortunata interpretazione di Eugenio Allegri), quanto il lettore che, complice la brevità del racconto, viene catturato dalla metafora incarnata dal protagonista.

L'immediato successo di vendite del monologo sembra però distogliere i riflettori mediatici dalla fortuna teatrale dell'opera, tanto che l'attore protagonista della pièce afferma: «Sappiamo tutti che poi si è imposto come racconto perché la forza di questo spettacolo risiede anche nel fatto di poter essere letto come racconto, ma il pubblico non legge Goldoni prima di andare a vedere uno spettacolo.»<sup>3</sup>

Il successo editoriale, che recentemente ha segnato il milione di copie vendute, non sembra però aver arrestato quello teatrale, tanto che soltanto con lo spettacolo di Vacis

<sup>1</sup> A. SCARSELLA, *Alessandro Baricco*, Fiesole, Cadmo, 2003, 61.

<sup>2</sup> A. BARICCO, *Novecento*, Milano, Feltrinelli, 2007, 17.

<sup>3</sup> M. MANGANARO, *Il Virginian va in rimessa*, in «Cento-teatri-Periodico on line», XVII (2003).

ha superato le 300 repliche ed i 120 mila spettatori.

Ad aggiungersi alla fortunata genesi delle due opere, è la lettura del monologo da parte di Giuseppe Tornatore tra l'ottobre ed il novembre 1996; il regista siciliano afferma di aver amato il monologo dalla prima lettura e, sebbene non gli suggerisse una struttura cinematografica, quella «stava nel mito del raccontare una storia, nella capacità di affabulare...»<sup>4</sup>

La sua *imagery*<sup>5</sup> infatti gli permise di avere in poco tempo le idee sulle quali sviluppare la trasposizione cinematografica, tanto che dopo pochi mesi era già in trattativa per l'acquisizione dei diritti, e cominciò a lavorare sulla sceneggiatura, alla cui stesura Baricco non partecipa.<sup>6</sup>

Nel 1998 vede infine la luce *La leggenda del Pianista sull'Oceano*, trasposizione cinematografica del monologo di Baricco, ma, come si vedrà nel corso di questo lavoro, con differenze sostanziali rispetto all'opera da cui trae origine.

Vi è un passaggio esemplare in *Una pura formalità*, in cui si evince l'intreccio arte-cinema-sceneggiatura nella poetica di Tornatore, che può servire alla lettura dell'opera analizzata in questo lavoro:

L'immagine filmica fa parte dell'immaginazione di quest'epoca sconvolta e miserabile. In altri tempi si crearono miti, in altri ancora [ma già decaduti] religioni. Noi viviamo di resti. Ma ciò che significa? Non accarezzammo un giorno il torso di una statua come oggi la silhouette di una immagine? Waterloo fu anzitutto un'allucinazione di Napoleone e di Wellington. Poi di chi la combatté. Ma esiste una battaglia di Waterloo? Tolstoj ne dubitò. Ma il cinema può persino indicarne i contorni ed esibire la faccia dell'eroe morente [ciò che non fu dato vedere se non agli dèi], l'elsa di una spada, il pastrano di un vecchio sergente. La sceneggiatura di un film è il film visto dall'altro lato. In ogni caso fa parte della sua grana. Sembra scrittura, ma non lo è. E' talmente impastata di immagini che l'atto che la volesse solo leggere non coglierebbe niente. D'altra parte il molteplice gioco dei segni fa sì che se un film si volesse solo vedere non si vedrebbe niente.<sup>7</sup>

Di seguito verranno analizzate analogie e differenze tra la narrazione e la trasposizione cinematografica, utilizzando sia la sceneggiatura di Tornatore che propriamente le immagini dell'opera.

La 'storia da tramandare' è quella del singolare protagonista, Danny Boodmann T. D. Lemon Novecento, pianista *sui generis* che, analogamente all'eroe de *Il barone rampante*, si crea un proprio microcosmo, in questo caso un piroscifo, il Virginian, dal quale non scende per il resto della sua vita.

Un personaggio, quello descritto da Baricco, solitario, come molti eroi ed antieroi del cinema di Tornatore, come il boss de *Il Camorrista*, Totò di *Nuovo Cinema Paradiso*, lo scrittore di *Una pura formalità*, l'imbroglione de *L'uomo delle stelle*.

Ma è soprattutto con *Nuovo cinema Paradiso* che le affinità con *La leggenda* sono più evidenti; infatti «se al posto del destino di un transatlantico si immagina quello di una sala cinematografica e al posto del pianoforte si sostituisce un proiettore, ecco che la

<sup>4</sup> G. GEBBIA-I. MARIA, *Giornale di bordo* in G. TORNATORE, *La leggenda del Pianista sull'Oceano* (Dvd 2), Milano, Medusa, 2007.

<sup>5</sup> Ho scelto di utilizzare il termine *imagery* in luogo del termine *immaginazione* perché quest'ultimo sottende una capacità di immaginare attraverso immagini. Sulla distinzione *imagination/imagery* cfr. G. FRASCA, *La lettera che muore*, Roma, Meltemi, 2005, 252.

<sup>6</sup> Così Tornatore su Baricco: «Fin dal primo momento Baricco mi ha chiesto di non chiamarlo per chiedergli consigli. Baricco sa della trasformazione che subisce una pagina scritta quando diventa cinema, e ne ha rispetto», in R. ROMBI, *Novecento, angelo di fine secolo*, «La Repubblica», 28 ottobre 1998.

<sup>7</sup> S. TOFFETTI, *Giuseppe Tornatore*, Torino, Lindau, 1995, 85.

distanza si annulla, come d'incanto.»<sup>8</sup>

Il protagonista è presentato al lettore con pochi tratti, in fasce in una scatola trovata dal macchinista di colore Danny Boodmann; la sala macchine, quella in cui si svolgono i primi anni della vita di Novecento, viene maestosamente rappresentata dallo scenografo del film, Francesco Frigeri.

Mentre Baricco ci presenta con rapide 'pennellate' il quadro dell'azione, Tornatore rappresenta nei dettagli l'ambientazione in cui cresce Novecento; scrive infatti in fase di sceneggiatura:

L'alloggio dei macchinisti sembra una grande altalena. È vuoto. I letti a castello scricchiolano dappertutto. Uno sgabello rotola da una parte all'altra, senza soste. In tutto quello scomposto rimescolio, un solo elemento si muove in una perfetta armonia: è il cestoculla sospeso in aria che ondeggia come un pendolo agitato dal mare. Dentro di esso è sdraiato il piccolo Novecento, sveglio e sorridente, con le gambe che fuoriescono penzoloni [...] Si diverte da pazzi a farsi cullare dalle onde dell'Oceano.<sup>9</sup>

Sia in Baricco che in Tornatore la storia è presentata attraverso continui *flashbacks*; ma la prima differenza sostanziale è che mentre nel monologo il narratore è intradiegetico, cioè il trombettista Max Tooney, Tornatore la fa raccontare ad un narratore extradiegetico, un anziano venditore di strumenti musicali, in dialogo con l'amico Tooney.

Questa soluzione permette a Tornatore sia di creare due realtà temporali distinte, un tempo passato (quello della nave), ed uno presente (il dialogo tra Tooney ed il venditore di strumenti), aspetto che gli consente di passare facilmente da una sequenza (temporale e spaziale) all'altra senza pertanto destabilizzare lo spettatore.

Il Virginian, la nave sulla quale vive il protagonista, ha anche il compito di trasportare migranti europei verso le coste americane; Tornatore rappresenta l'istante in cui v'è una prima persona che avvista le coste statunitensi con un primo piano del personaggio, e poi con una focalizzazione sempre maggiore, sino a vedere ben definiti i grattacieli di Manhattan nei suoi occhi.

Questa scena è presentata nelle prime due pagine di scrittura 'sospensiva e nervosa' del monologo baricchiano, che richiamano alla memoria un altro suo romanzo, *Castelli di Rabbia*, in cui il signor Rail, rivolgendosi all'ingegnere Bonetti, afferma: «Lo vede il destino? Tutto è già scritto eppure niente si può leggere.»<sup>10</sup>

Altra scena chiave delle due opere, è la presentazione del prodigio di Novecento che, nonostante abbia sempre vissuto in sala macchine, viene ritrovato una notte nel salone da ballo della prima classe, suonare abilmente il pianoforte, con un pubblico sgomento di viaggiatori intorno a sé.

Sia nel monologo che nel film i due autori presentano la scena rapidamente, con poche battute, facendola seguire da uno dei nuclei del film, l'amicizia del protagonista con l'amico trombettista Max Tooney; un'amicizia che il regista così descrive:

Sono come una di quelle coppie che in letteratura e al cinema appaiono inseparabili. Penso a Don Chisciotte e Sancho Panza, oppure a Stanlio e Ollio. I personaggi del mio film devono evocare questa coppia. Novecento e Max sono uno ingenuo e l'altro irrequieto, uno

<sup>8</sup> G. TORNATORE, *Uno sguardo dal set. Catalogo della mostra* (Taormina, 16-22 giugno 2007). A cura di N. Panzera e Cinisello Balsamo, Silvana, 2007, 22.

<sup>9</sup> ID., *La leggenda del pianista sull'Oceano*, Roma, Gremese, 1999, 38.

<sup>10</sup> A. BARICCO, *Castelli di rabbia*, Milano, BUR, 2004, 79.

angelo e l'altro uomo vero.<sup>11</sup>

Un incontro originale presente soltanto nell'opera cinematografica è quello tra Novecento ed un emigrante friulano; questo avviene dall'unione della stessa melodia composta con due diversi strumenti (pianoforte e fisarmonica), manifestazione di un sentire comune.

Infatti l'emigrante friulano racconta a Novecento di aver vissuto una vita intera in un paese molto piccolo, circoscritto fra la routine e le ristrettezze di un'esistenza da contadino; improvvisamente e per vicissitudini varie, questi è costretto a vagare per paesi sconosciuti, sin quando si trova di fronte a sé ciò che definisce come lo spettacolo più bello che abbia mai visto:

El mar. No lo g'avevo mai visto prima, e son restà come, come fulminà. Perché g'ho sintio la sua vose [...] Eh, la xe come un urlo, la vose del mar. Un urlo gigantesco ch'el grida e grida, e quello ch'el grida xe: "Vu! Manega de cornui! La vita xe immensa, volé capirlo o no? Immensa!" Mi no che g'avevo mai pensà. Xe stà una rivolusón nella mia testa. E così, d'un colpo, g'ho deciso de cambiar mondo, e de comensiar de novo.<sup>12</sup>

L'immagine della voce del mare sembra essere presente anche nel romanzo che ha consacrato Baricco al successo, *Oceano Mare*, in cui nel dialogo fra Ann Deveirà ed Elisewin si afferma:

Il mare chiama [...] Non fa altro che questo: chiamare. Non smette mai, ti entra dentro, ce l'hai addosso, è te che vuole. Puoi anche far finta di niente, ma non serve. Continuerà a chiamarti. Questo mare che vedi e tutti gli altri che non vedrai, ma che ci saranno, sempre, in agguato, pazienti, un passo oltre la tua vita.<sup>13</sup>

Questo incontro presente nel film acquista una notevole importanza, dal momento che diviene il motore che spinge temporaneamente Novecento a voler abbandonare la nave per ascoltare la voce del mare, sebbene poi si fermi al terzo gradino della scaletta del piroscalo, immobile nello scrutare i grattacieli di Manhattan.

Non mi soffermo qui sui motivi che spingono Novecento a risalire quella scaletta nella volontà di non scendere dalla nave, ma trovo riduttive sia la lettura di Scarsella («l'orfismo di Novecento [...] tocca il limite della vita alla quale ha detto no»)<sup>14</sup> che quella di Farné («Alla base della sua determinazione sta forse la paura dell'ignoto, forse il presentimento che immaginare la realtà è sempre meglio che sperimentarla direttamente.»)<sup>15</sup> in base sia alla presentazione del personaggio di Baricco, sia quello di Tornatore.

Si passa ora ad analizzare la genesi musicale delle due opere; risulta ovvio affermare che mentre Baricco può soltanto descrivere i momenti musicali della narrazione attraverso annotazioni stilistiche, oltre che ad un considerevole uso di onomatopée, Tornatore può avvalersi della musica come elemento portante delle immagini; infatti la sua richiesta specifica al maestro Ennio Morricone è quella di far coincidere il più possibile le immagini con la musica.<sup>16</sup>

<sup>11</sup> ROMBI, *Novecento...*

<sup>12</sup> TORNATORE, *La leggenda del pianista sull'Oceano...*, 79.

<sup>13</sup> A. BARICCO, *Oceano Mare*, Milano, Bur, 2002, 80.

<sup>14</sup> SCARSELLA, *Alessandro Baricco...*, 68.

<sup>15</sup> L. FARNÉ, *Concerto jazz sul Titanic*, «Linea d'ombra», CIV (1995), 13, 64-65.

<sup>16</sup> Scrive il regista siciliano: «Abbiamo cercato col Maestro, ma soprattutto in sede di sceneggiatura, di far

Lo stesso Morricone sembra condividere la ricerca musicale del regista, affermando che «la musica ha molteplici funzioni [...] sul piano narrativo serve talvolta a oggettivare il racconto [...] a volte ad accentuare il pathos»,<sup>17</sup> ed il percorso può avvenire solo attraverso un fitto scambio tra il regista ed il compositore.

La genesi musicale resta però prerogativa del compositore, che riesce ad avvicinare o distanziare lo spettatore allo schermo, talvolta più delle stesse immagini, ma che trova comunque difficoltà ad esprimere le associazioni che ha operato con esse.<sup>18</sup>

La vicenda di Novecento si svolge in un'epoca di transizione,<sup>19</sup> che apre il nuovo secolo di grandi catastrofi come i totalitarismi, i due conflitti mondiali, e che fu «uno snodo fondamentale per le sorti della Nuova Musica che [...] senza concedere nulla al piacere scolpiva graffiti che boicottavano il cieco ottimismo collettivo, si cristallizzava l'urlo espressionista diventando grido di denuncia e di dolore.»<sup>20</sup>

Nel monologo il rapporto del protagonista con la musica ha inizio quando Novecento, ancora bambino, viene trovato durante una notte di viaggio, nel salone da ballo della prima classe a suonare una melodia che richiama ospiti e personale del piroscifo; nel film la traccia è *A Mozart reincarnated*,<sup>21</sup> composta da Gilda Buttà.

Nella scena dell'opera cinematografica il pensiero del comandante Smith nel vedere Novecento al pianoforte<sup>22</sup> viene affidata alla voce fuori campo di Max Tooney.

Dopo questa scena, sia Baricco che Tornatore effettuano un *flashforward*, presentando il gruppo di Novecento, l'*Atlantic Jazz Band*, una formazione espressione di quel *melting pot* che consentirà al protagonista di conoscere il mondo senza scendere dalla nave.

Tornatore rappresenta questa profonda conoscenza di Novecento delle varie etnie che passavano sulla nave in due scene: una è l'affresco e la focalizzazione di personaggi folcloristici che viaggiavano in terza classe, ai quali spesso il pianista faceva da interprete musicale.

L'altra scena è quella, precedentemente descritta, dell'incontro tra Novecento e l'emigrante friulano, accompagnata nel film dal *Nocturne with no moon*.

La musica di Novecento è una musica introspettiva, che nasce dal connubio vista-tatto, e spesso l'opera cinematografica appare più idonea a rappresentare alcune scene; ad esempio quella in cui il pianista suona un brano di *ragtime*, il trombettista gli domanda da dove proviene quella musica. Novecento improvvisamente modifica l'esecuzione

si che la musica non fosse mai e solo un elemento in più, ma che facesse parte della tessitura drammaturgica e narrativa del film» in TORNATORE, *Uno sguardo dal set...*, 22.

<sup>17</sup> TOFFETTI, *Giuseppe Tornatore...*, 54.

<sup>18</sup> Così Morricone sulla genesi musicale di un'opera filmica: «Non si può tradurre in parole la magia di un momento che nasce sia dall'ispirazione sia dalla convergenza tra le riflessioni del regista e quelle dell'autore delle musiche attorno a un'idea. Per comporre le musiche, in genere, io non ho bisogno di andare sul set, anche se tengo ovviamente in considerazione le immagini – e qui devo dire che le intuizioni di partenza risultano a volte confermate e a volte contraddette dalle immagini – la storia, la maniera come il film viene girato, i movimenti della macchina da presa, come si muovono gli attori» in *ivi*, 53.

<sup>19</sup> Tornatore parla di precarietà; «Novecento è la metafora di una condizione esistenziale. Quella della precarietà di noi tutti, che non ci sentiamo più parte di un mondo che finisce, di un secolo ormai consumato, ma che ancora non apparteniamo al mondo che verrà» in R. POLESE, *Tornatore e Baricco, la nave del Novecento*, «La Repubblica», 13 novembre 1997.

<sup>20</sup> A. BARICCO, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, Milano, Garzanti, 2006, 62.

<sup>21</sup> *A Mozart reincarnated* in E. MORRICONE, *La leggenda del pianista sull'Oceano* [Compact Disc], Sony Classical, 1998.

<sup>22</sup> «Avrebbe voluto dire molte cose, in quel momento, e tra le altre: Dove cazzo hai imparato, o dove diavolo ti eri nascosto [...] Però, come tanti uomini abituati a vivere in divisa, aveva finito per pensare in divisa.» in BARICCO, *Novecento...*, 25.

(*Portraits* nel film, composta sempre da Gilda Buttà), trovandosi di fronte ora la signora tedesca che ha presumibilmente ucciso il marito con la complicità del giovane amante, poi l'emigrante che ha preso in prestito un vestito per accedere al salone da ballo della prima classe, infine la prostituta che sta meditando di farsi monaca.

Un altro episodio originale presente nella trasposizione cinematografica e non nel monologo è la registrazione di un disco di Novecento;<sup>23</sup> dopo pochi secondi la musica sembra convergere verso una melodia diversa da quella iniziale, in quanto l'evento eccezionale è segnato dalla vista del pianista di una donna, che riesce a vedere solo attraverso un oblò. Si verifica in questa scena «la cosa più sciocca che possa accadere ad un uomo: vedere una donna e innamorarsene»,<sup>24</sup> e dal momento che l'unica prova dell'esistenza di Novecento nel film resta questo disco registrato, nell'opera filmica il tema che viene tramandato dal protagonista (quindi dal regista) è proprio quello dell'innamoramento.

Sia nel monologo che nel film viene presentato un pianista compositore che ha sempre cercato di superare ogni divergenza fra i generi, e che cerca di interpretare attraverso la musica il sentimento del proprio tempo. Resta emblematica in entrambe le opere il duello tra lui ed il pianista che si definiva l'inventore del jazz, Jelly Roll Morton; dopo due brani, Novecento suona un brano di un «virtuosismo pazzesco» (nel film *l'Enduring movement*), e che ricorda la recensione di Baricco a Sviatoslav Richter.<sup>25</sup>

La ricerca musicale di Novecento sembra però muoversi attraverso due direttrici: l'una, come si è visto, proviene dalle sensazioni suscitate a bordo del *Virginian*; l'altra è una costante propensione verso la ricerca di una forma musicale perfetta,<sup>26</sup> atteggiamento che Baricco usa anche in una recensione a Glenn Gould.<sup>27</sup>

Una ricerca simile è centrale anche in un altro romanzo di Baricco, *Castelli di Rabbia*, in cui il signor Pekisch, sebbene polistrumentista, è alla perenne ricerca di una nota che potesse esprimere pienamente la sua essenza.<sup>28</sup>

Ne consegue, dopo l'analisi delle due opere, la riflessione secondo cui l'opera di

<sup>23</sup> Nella sceneggiatura della *Leggenda* l'episodio è presentato come «un avvenimento del tutto eccezionale, per non dire unico, nella storia della discografia» in TORNATORE, *La leggenda del Pianista sull'Oceano...*, 107.

<sup>24</sup> GEBBIA-MARIA, *Giornale di bordo...*

<sup>25</sup> «Una ribellione, si direbbe. Sotto quella violenza esplodono decine di note false, il fraseggio si straccia in singulti di ogni tipo, l'incrocio di sublimi errori generano armonie geniali, spariscono intere frasi, sibilano nell'aria note orfane, piombano nel nulla, accordi completamente smarriti. È il caos. Ma un caos meraviglioso, arroventato da una passione inesorabile, braccato dalla furia di quel pianista a cui tutto sta sfuggendo e che pure a tutto riesce a dare un assurdo ordine» in A. BARICCO, *Barnum*, Milano, Feltrinelli, 2007.

<sup>26</sup> «Novecento insegue un mito endogamico, quello della musica assoluta, la più grande mai suonata, musica esistita solo per un attimo e che vagamente, nostalgicamente, esiste solo nella memoria di quelli che l'hanno ascoltata.» in F. MINGANTI, *L'oltre-jazz di Novecento: il mito del mondo atlantico dell'emigrazione*, in «Bollettino '900, Electronic Newsletter of '900 Italian Literature», XVI-XVII (dicembre 1998).

<sup>27</sup> «La verità è che lui non era, propriamente, un pianista giacché ciò che fece non fu mai, propriamente, suonare un pianoforte ma, per così dire, *pronunciare* la musica, direttamente, usando sì il pianoforte, ma come mezzo e non come fine, come *strumento* appunto, ma nel vero senso della parola. Lui *diceva* la musica. Rendeva udibili invisibili operazioni mentali. Quando suonava lui, il pianoforte, propriamente, cessava di esistere, in quanto tale: diventava protesi in legno della sua mente.» in BARICCO, *Barnum...*, 111.

<sup>28</sup> «La campana di Quinnipak spiccò il suo primo rintocco [...] Sentì come se qualcosa l'avesse colpito di striscio. Una ferita [...] Nel preciso istante in cui tornò il silenzio capì di averne la certezza più assoluta: quella nota non esisteva [...] Correva fridando una nota sotto il putiferio dell'acquazzone, contro il frastuono di quel putiferio. Non mollò la nota aprendo la porta di casa, e neppure correndo per il corridoio, sbiascicando fango dappertutto e acqua giù dai vestiti, e dai capelli e dall'anima, non la mollò fino a che non arrivò nella sua stanza [...] Cercava la nota, nascosta tra i tasti bianchi e neri [...] Non la trovò. Smise di gridarla. Smise di toccare i tasti.» in BARICCO, *Castelli di rabbia...*

Tornatore sembra distaccarsi nettamente dall'opera di Baricco da cui ha preso origine, sia per il lavoro di riscrittura che per quello di sceneggiatura, oltre che per il linguaggio musicale interno al medium; si è avverata la lezione di Alexandre Astruc secondo cui:

Il cinema sta diventando un mezzo d'espressione [...] diventa a poco a poco un linguaggio [...] cioè una forma per mezzo della quale un artista può esprimere il proprio pensiero per quanto astratto, e tradurre le proprie ossessioni, esattamente come avviene oggi per il saggio ed il romanzo [...] la regia non è più un mezzo per illustrare o presentare una scena, ma una vera e propria riscrittura.<sup>29</sup>

Il successo tra i giovani ha ricoperto sia la *pièce*, che il monologo e l'opera filmica, probabilmente per l'immedesimazione di questi con la vicenda del protagonista, che si ritrova a vivere una situazione di precarietà, e che è paragonabile a quella dei giovani in età scolastica sia per ragioni anagrafiche che generazionali.

Il testo è stato spesso recitato nelle scuole superiori di primo e secondo ciclo, ma un aspetto interessante potrebbe essere lo studio dei tre linguaggi artistici che trattano la stessa opera; dalle differenze che si evincono dai tre medium, si passerebbero così ad illustrare caratteristiche interne al linguaggio analizzato in rapporto all'opera in questione.

La riscrittura per ogni *medium* (narrativa, teatro, cinema e di recente per il fumetto) lascia però inalterato il valore affabulatorio dell'opera e sarebbe interessante, oltre alla comprensione ed interpretazione delle opere, cercare di sondare la potenza evocativa negli studenti dell'opera analizzata.

---

<sup>29</sup> P. HERNADI, *Beyond Genre. New directions in Literacy Classification*, Ithaca, Cornell University Press, 1972, in G. NUvoli, *Storie Ricreate*, UTET, Torino, 1998.