

FEDERICA AMBROSO

NOVECENTO, LA MUSICA DELL'OCEANO.
DAL MONOLOGO DI ALESSANDRO BARICCO AL
FILM DI GIUSEPPE TORNATORE

Il presente lavoro si propone di offrire una comparazione intermediale fra il monologo di Alessandro Baricco *Novecento* e il suo adattamento cinematografico ad opera di Giuseppe Tornatore. La lettura parallela di tali opere e l'analisi delle analogie e delle divergenze ivi presenti è occasione per suggerire una riflessione sulla possibilità di diversi linguaggi, teatrale-letterario e cinematografico, di raccontare un'identica storia.

1. L'OPERA LETTERARIA: NOVECENTO, UN MONOLOGO (1994)

Il monologo di Baricco – che inizialmente non era previsto per la lettura quanto per l'ascolto – ruota attorno a due passioni dello scrittore: la musica e l'oceano. Tutto il testo è attraversato da un ritmo interno che corrisponde alla “musica dell'oceano” creata e suonata da Novecento, il fiabesco pianista protagonista della storia.

Novecento viene trovato appena nato il primo gennaio 1900, abbandonato in uno scatolone sopra al pianoforte della prima classe del *Virginian*, un piroscafo che viaggia tra Europa e America. A trovarlo è Danny Boodman, un marinaio di colore che gli farà da padre fino all'età di otto anni, quando morirà in seguito a un incidente sul lavoro.

Nei giorni successivi alla morte di Danny, la polizia fa un'ispezione sul piroscafo e il bambino scompare misteriosamente; quando riappare, incomincia a suonare

il pianoforte.

A 27 anni Novecento incontra il narratore della storia, Tim, un trombettista che passa sei anni sul *Virginian*; fra loro nasce uno stretto legame di amicizia.

Ha ormai 32 anni Novecento quando, dopo una vita trascorsa in mare, vuole scendere a vederlo, il mare. Ma è solo al terzo scalino, quando improvvisamente torna indietro. Novecento ha paura; il mondo sembra non finire mai, mentre i suoi desideri trovano spazio fra poppa e prua.

Dopo la guerra Tim, che ha già abbandonato la nave da diversi anni, riceve una lettera dalla quale viene informato che il vecchio *Virginian*, carico di dinamite, è destinato all'affondamento.

Tim sa che il suo amico Novecento è irreperibile, capisce che non ha lasciato il piroscalo e corre lì per convincerlo a scendere, ma invano: il pianista sull'oceano sceglie di affondare nell'inesistenza assieme alla sua nave.

Come ci informa lo stesso autore nel prologo, l'opera è stata scritta con lo scopo di rispondere ai bisogni di un monologo teatrale per un determinato attore (Eugenio Allegri) e un determinato regista (Gabriele Vacis) ed è stata presentata al festival di Asti nel 1994.

La pubblicazione del monologo da parte di Feltrinelli ha riscosso un grande successo che dimostra la fruibilità dell'opera sia attraverso il teatro sia attraverso la narrativa. Baricco sembra riflettere questo indissolubile intreccio dei due linguaggi anche nella punteggiatura, «sospensiva e nervosa», oltreché alla «ricerca di soluzioni d'impaginazione che risultano alternative solo in una considerazione del testo come narrazione» (Gallotta 2014: 1), scritta e orale.

Il tema del viaggio permea l'intera opera e si sviluppa in tre dimensioni: quelle della narrazione, della memoria e della fantasia. Mentre il trombettista viaggia a ritroso con la memoria e ricrea la storia del grande pianista, il lettore segue le fasi del racconto attraverso le indicazioni del narratore e le rivive nella sua immaginazione. Ultimo, ma non meno importante, è il viaggio fatto da Novecento attraverso gli eventi, le cose e i luoghi che molti passeggeri del *Virginian* raccontano o sognano (cfr. Gasparini 2014).

2. L'OPERA CINEMATOGRAFICA: LA LEGGENDA DEL PIANISTA SULL'OCEANO (1998)

Tra ottobre e novembre 1996, Tornatore legge il testo di Baricco, lo apprezza sin dalla prima lettura ma allo stesso tempo capisce che il progetto non ha una struttura cinematografica. Tuttavia, accetta la sfida di riscriverlo per farne un film, grazie alla sua brillante immaginazione (cfr. Carabba - Rossi 2014: 91-112).

Il libro, che ha come sottotitolo *Un monologo*, ha facilitato il regista nel suo adattamento poiché, in quanto testo teatrale, contiene numerose indicazioni relative agli atteggiamenti dei personaggi sulla scena e al tipo di musica nelle azioni di sfondo. Parlando del film, Tornatore spiega di aver inventato molte cose, ma che tutte le mo-

difiche provengono da alcune tracce presenti nel monologo e descrive il suo lavoro come “fedelmente infedele”.

Baricco, consapevole che il suo monologo avrebbe dovuto essere sottoposto a numerosi cambiamenti per essere adattato al grande schermo, ha esortato il regista, nonostante fosse un suo caro amico, a non chiedere il suo parere, considerandosi inadatto al compito.

Il regista sceglie di ampliare le sessanta pagine di Baricco realizzando un film di due ore e mezza e allunga addirittura il titolo, forse per distinguersi da Bertolucci, che aveva già realizzato il suo *Novecento* (1976).

La leggenda del pianista sull'oceano è un film che si trova esattamente tra le due anime di Tornatore: quella “solare”, con la quale dà forma alle storie, ai luoghi e ai miti della sua Sicilia, e quella più “noir”, che guarda al cinema americano (cfr. Luceri - Nepi 2014: 5). Si tratta di un lavoro molto nostalgico, romantico, testimonianza senza dubbio di un amore viscerale per il cinema, con una vena malinconica che emerge un po' in tutti i film di Tornatore (cfr. Ferrone 2014: 72-73).

Il personaggio di *Novecento* è un solitario, come lo sono molti protagonisti di altri suoi film: «il boss del *Camorrista*, Totò di *Nuovo Cinema Paradiso*, lo scrittore di *Una pura formalità*, l'imbroglione de *L'uomo delle stelle*» (Gallotta 2014: 1). Ma è specialmente con *Nuovo Cinema Paradiso* che l'opera presenta più analogie. 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 distanza si annulla, come d'incanto» (Tornatore 2007: 22).

Il film narra la storia dal punto di vista del trombettista, qui chiamato Max, che vuole vendere la sua tromba, l'ultimo cimelio degli anni passati a bordo. Prima di consegnarla nelle mani del venditore, questi gli chiede di suonarla per l'ultima volta. Il venditore anziano ascolta e riconosce la musica, poiché ha un vecchio disco che contiene la stessa melodia. Mette il disco sul grammofono e chiede a Max se conosce il pianista. Max sorride e risponde che questo è il suo segreto. Così inizia a raccontare la storia di *Novecento* e diventa la voce narrante fuori campo delle scene che vediamo.

3. ANALOGIE E DIFFERENZE FRA LE DUE OPERE¹

3.1. Analogie

Il primo elemento che rimane indubbiamente immutato in entrambe le opere è il potere evocativo della storia, testimonianza della grande capacità narrativa dei due

¹ Nel 2014 Gianmarco Gallotta (cfr. Gallotta 2014) ha evidenziato alcune fra le analogie e le differenze tra la narrazione e il film; intendiamo ampliare l'analisi, tenendo conto anche degli aspetti propriamente cinematografici utilizzati da Tornatore e proponendo alcuni parallelismi tra gli episodi delle due opere.

autori. Il nocciolo della narrazione è ovvio: «Non sei fregato veramente finché hai da parte una buona storia, e qualcuno a cui raccontarla» (Baricco 1994: 17). Essenza e scopo della letteratura e del cinema.

Un altro elemento che accomuna le due opere è l'uso frequente di *flashback* e *flash-forward*,² che permettono di spostare la nostra attenzione su diverse temporalità.

Il tema della musica gioca un ruolo centrale nella storia di Novecento,³ è l'asse principale attraverso cui tutte le parole e gli eventi sono distribuiti. Tanto nel monologo quanto nel film viene presentato un pianista-compositore che cerca sempre di superare le differenze tra i generi musicali e di interpretare il sentimento dell'epoca attraverso la musica.

Nel libro, Baricco può descrivere i numeri e le esibizioni al pianoforte in una narrazione fatta solo attraverso commenti, così come con l'uso significativo dell'onomatopea, lasciando il lettore libero di immaginare l'abilità del pianista. Nel film, Tornatore ha un grande vantaggio: può superare questo limite e impiegare la musica come vettore delle immagini.

Gli episodi comuni in materia di musica nelle due opere sono molti. Una scena chiave in entrambe è la presentazione del piccolo Novecento che, pur essendo cresciuto nella zona macchine, viene trovato una sera nella sala da ballo mentre suona una melodia ammirata dagli ospiti e dal personale della nave (00:34:22). La scena è presentata con un *travelling* in avanti, in modo da poter gradualmente avvicinarsi al bambino che suona.

Successivamente, Baricco e Tornatore utilizzano un *flash-forward*, introducendo l'orchestra di Novecento, l'*Atlantic Jazz Band*, «espressione di quel *melting pot* che consentirà al protagonista di conoscere il mondo senza scendere dalla nave» (Gallotta 2014: 5).

La sequenza più emblematica del film (00:45:10) coincide con l'episodio più impressionante del monologo: durante una tempesta, accanto a Max, Novecento decide di suonare il pianoforte con i freni sciolti e scivola nei saloni in uno splendido valzer con l'oceano. Il momento è reso con piani ravvicinati alternati a scene del mare in tempesta.

Come nel libro, nel film viene presentato il senatore americano Wilson, che decide di fare il suo viaggio in terza classe per ascoltare la musica divina del pianista dell'oceano (00:59:38), che solo in terza classe «non suonava le note normali, ma quelle sue, che normali non erano» (Baricco 1994: 35).

Determinati episodi e motivi presenti nel libro rivestono la medesima importanza

2 Per le definizioni dei piani e generalmente per il linguaggio cinematografico facciamo riferimento a Agel 1956.

3 Sullo stile musicale di Novecento cfr. Minganti 1998.

nell'opera cinematografica. Tornatore rende il momento in cui un personaggio vede la costa degli Stati Uniti per la prima volta con un primo piano, che mette a fuoco sempre di più, finché non vediamo chiaramente in un *très gros plan* i grattacieli di Manhattan che si riflettono nei suoi occhi (00:06:26). La stessa scena appare nelle prime pagine del monologo di Baricco. La figura del passeggero che per la prima volta vede l'America e grida (00:03:37, 00:31:40, 01:57:54) è un *leitmotiv* del film e segna la quotidianità di Novecento, che impara a riconoscere a prima vista il passeggero destinato a vedere per primo le coste americane:

Quello che per primo vede l'America. Su ogni nave ce n'è uno. E non bisogna pensare che siano cose che succedono per caso, no... e nemmeno per una questione di diottrie, è il destino, quello [...]. E quando erano bambini, tu potevi guardarli negli occhi, e se guardavi bene già la vedevi, l'America, già lì pronta a scattare, a scivolare giù per i nervi e sangue e che ne so io, fino al cervello e da lì alla lingua, fin dentro quel grido, AMERICA, c'era già, in quegli occhi, di bambino, tutta, l'America (Baricco 1994: 12).

Pretesto che spinge Novecento, nel libro, a desiderare di scendere dalla nave, il mare è un elemento centrale che sembra espandersi nel corso della storia. Le scene e le descrizioni relative al mare sono ripetitive e caratterizzano interamente le due opere.

L'episodio della scoperta del bambino e della scelta del suo nome avvengono con le stesse parole e nello stesso modo. Nel film, la scena (00:15:08-00:18:20) è evidenziata con una panoramica verticale.

In entrambe le opere ritroviamo il monologo del trombettista che paragona la decisione di Novecento di scendere dalla nave al momento in cui improvvisamente cade un quadro: «Stanno su per anni, poi senza che accada nulla, ma nulla dico, *fran*, cadono giù, come sassi. [...] è una di quelle cose che è meglio che non ci pensi, se no ci esci matto» (Baricco 1994: 44-45).

Poco prima di morire nell'esplosione della nave Novecento, seduto sulla dinamite, parla con Max e spiega le ragioni della sua decisione (02:25:00):

Non è pazzia, fratello. Geometria. È un lavoro di cesello. Ho disarmato l'infelicità. Ho sfilato via la mia vita dai miei desideri. Se tu potessi risalire il mio cammino, li troveresti uno dopo l'altro, incantati, immobili, fermati lì per sempre a segnare la rotta di questo viaggio strano che a nessuno mai ho raccontato se non a te (Baricco 1994: 59-60).

In questa scena Tornatore fa uso del piano soggettivo. Il volto di Novecento appare in un *très gros plan* negli ultimi istanti.

3.2. Differenze

Nonostante le numerose analogie fra le opere, sono presenti altrettanto numerose differenze. Innanzitutto, il narratore è in entrambe omodiegetico (il trombettista), tuttavia, mentre nel monologo Tim Tooney parla direttamente ai lettori senza filtri,

nel film il trombettista – chiamato Max – racconta la storia a un venditore anziano di strumenti musicali, l'opinione del quale coincide con la percezione del pubblico. Tornatore riesce così a creare tre realtà separate contemporaneamente: una passata (gli anni trascorsi sulla nave), una un po' più recente (Max che sale sulla nave pronta a essere distrutta) e una presente (il dialogo tra il venditore e il trombettista), soluzione che gli permette di «passare facilmente da una sequenza (temporale e spaziale) all'altra senza pertanto destabilizzare lo spettatore» (Gallotta 2014: 3).⁴

Mentre Baricco introduce la scena d'azione con tocchi rapidi, Tornatore descrive nei dettagli il contesto in cui si sviluppa la storia e spesso usa lo *storyboard* per avere il pieno controllo delle scene.

Alcuni temi e motivi sono presenti esclusivamente nel film. Tornatore arricchisce la pellicola con molte scene, piene di *humor* e tenerezza, che riguardano l'infanzia di Novecento e non trovano spazio nel libro. È divertente vedere il bambino intrufolarsi nelle cucine della nave per rubare una torta, e quando il Capitano Smith lo sgrida, gettargli la torta in faccia (00:24:43).

La scena di Danny che insegna a Novecento a leggere usando i nomi dei cavalli da corsa pubblicati sul giornale (00:20:49) segue fedelmente il libro, ma a un certo punto si estende con una battuta che ne dà un nuovo significato e che apparirà in altre scene, creando una rete di riferimenti importante. Alla domanda del piccolo che chiede cosa sia una mamma, Danny risponde che si tratta di un cavallo, mentre un orfanotrofio è una prigione nella quale stanno le persone che non hanno figli. Novecento, ormai adulto, non abbandona queste divertenti, ingenuie idee della sua infanzia. Nella scena della “danza con l'oceano”, Novecento dice al suo amico, che non ha figli: “Ti metteranno in un orfanotrofio!” (00:45:10). Prima di partecipare al duello musicale, chiama l'ippodromo e chiede «Corre la mamma oggi?» (01:18:01), mentre quando Max fantastica la sua vita sulla terraferma e gli dice «Avrai una moglie, diventerà mamma...», Novecento si stupirà di poter avere figli con un cavallo (02:04:50). In questo modo Tornatore sottolinea la sua infinita innocenza, lo sguardo puro con cui guarda il mondo. Inoltre, l'attenzione all'infanzia del protagonista riporta alla mente altri film di Tornatore nei quali il punto di vista dei bambini è fondamentale: *Nuovo Cinema Paradiso*, *Malèna*, *Baaria*.

Nel libro, Novecento stringe amicizia con un emigrante inglese, che gli racconta di aver vissuto in un villaggio molto piccolo una vita piena di difficoltà. Improvvisamente, dopo varie avventure, è costretto a vagare in paesi sconosciuti, fino a che non si trova di fronte a ciò che egli definisce come la più bella meraviglia mai vista: il mare. Il contadino inglese diventa nel film un emigrante del nord Italia. L'incontro (01:05:00) si lega strettamente ad un altro tema presente solo nella pellicola, sebbene

⁴ Gallotta parla però solamente di due realtà spazio-temporali: «un tempo passato (quello della nave), ed uno presente (il dialogo tra Tooney ed il venditore di strumenti)».

marginale: il tema dell'amore, dal momento che la ragazza di cui il pianista si innamora è la figlia di questo migrante.

Novecento non si è mai innamorato e non appena vede una bella ragazza dall'oblò, come se fosse una sorta di ritratto, se ne innamora perdutamente e traduce il suo sguardo in musica (01:45:08). La stessa notte, Novecento entra di nascosto nel dormitorio femminile della terza classe per cercare la ragazza e, quando la riconosce tra le altre donne povere, le ruba un bacio e se ne va senza svegliarla. La sua decisione di scendere dalla nave è fortemente influenzata dal suo desiderio di rivedere la giovane, mentre nel libro è dovuta solo alle parole del contadino che parla della potenza del mare. Il tema dell'amore è accompagnato da un *leitmotiv* musicale *ad hoc* che concentra dolcezza e sensibilità.⁵ In questo modo, è strettamente legato al nucleo della storia: il tema della musica.

Il disco che il pianista registra (un altro elemento presente solo nel film) contiene il motivo eseguito mentre guarda la ragazza; è la prima e unica volta che Novecento ripete una melodia. Esso è l'unico elemento che provi l'esistenza di Novecento, l'unica garanzia che la sua storia è vera. Quando il venditore di strumenti musicali lo mette sul grammofono (00:11:10), la memoria di Max si attiva e il trombettista inizia il suo racconto. Il disco è il pretesto con cui Max cerca di trovare il suo amico scomparso nella nave pronta per essere distrutta. E quando il suo amore sarà deluso, Novecento lo romperà, nello stesso modo con cui il bambino di *Malèna* getta il proprio in mare quando la donna amata viene cacciata dal paese (cfr. De Carlo 2014: 41). Esso è quindi chiamato a giocare in linea di principio, il ruolo della chiave della memoria, diventa un ricordo, uno strumento che dà origine a «quel sogno nostalgico che è il film stesso» (De Carlo 2014: 40).

Tornatore inserisce nel film atmosfere totalmente cinematografiche. Innanzitutto, il regista esaspera la dimensione epica dell'opera, rimuovendo dialoghi, perché a volte i piani sono sufficienti per dare una particolarità alle scene.

L'amicizia tra il pianista e il trombettista rievoca le atmosfere comiche del cinema muto e le coppie indissolubili della letteratura e del cinema, vedi Don Chisciotte e Sancio Panza, Stanlio e Ollio, come spiega lo stesso Tornatore (cfr. Rombi 1998).

Un momento importante della storia è il duello musicale fra Novecento e Jelly Roll Morton, un famoso pianista dell'epoca, che si autodefinisce "l'inventore del jazz". I due musicisti suonano alternandosi al piano. Jelly Roll viene presentato nel film (01:25:00) nello stesso modo in cui viene descritto nel libro: «Tutto vestito di bianco, anche il cappello. E un diamante così al dito» (Baricco 1994: 34). Tuttavia, Tornatore conferisce alla scena un'intensa atmosfera *western*. L'ingresso di Jelly nella sala da ballo evoca quello abituale del cattivo nel *saloon* di un film *western*: tutti si fermano

⁵ Questo tema musicale è creato da Morricone mentre Tornatore, seduto al suo fianco, gli parla dell'amore di Novecento come una "falsa nota" nella sua esistenza. Cfr. Carabba - Rossi 2014: 109.

a guardarlo e qualcuno gli offre qualcosa da bere per ingraziarselo.

Tornatore evidenzia la differenza tra le classi con l'uso di colori contrastanti: mentre la prima classe appare piena di luce, di colori chiari e l'elemento predominante è il legno, la terza classe è in ghisa e scura come la sala macchine, come una specie di inferno.

Sono presenti variazioni specialmente negli episodi relativi alla musica. La prima canzone che Novecento interpreta nel libro è *Torna indietro, paparino*, canzonetta infantile conosciuta tra gli emigranti, mentre nel film è una melodia natalizia tradizionale, *Astro del Ciel*. Questa scelta di Tornatore potrebbe essere dovuta alla grande diffusione del tema, alla sua riconoscibilità al pubblico e si collega con le scene natalizie che precedono il duello.

«È finita. Questa volta è finita davvero» (Baricco 1994: 62). Così il monologo si conclude. Il film, tuttavia, in una delle ultime scene (02:34:21), ci mostra Novecento, prima di morire sul piroscampo pronto per essere distrutto, mentre suona un pianoforte invisibile per dire addio alla sua vita, ugualmente nascosta e sconosciuta, dedicata al suo unico amore: la musica. Anche questa è una scena assente dal monologo, ma probabilmente trapela dietro le parole di Tim che a un certo punto identifica la vita del suo amico con la musica:

Adesso so che quel giorno Novecento aveva deciso di sedersi davanti ai tasti bianchi e neri della sua vita e di iniziare a suonare una musica assurda e geniale, complicata ma bella, la più grande di tutte. E che su quella musica avrebbe ballato quel che rimaneva dei suoi anni. E che mai più sarebbe stato infelice (Baricco 1994: 51).

Il film trasforma l'opera letteraria in una meravigliosa allegoria della visione. Come spiega Giovanni M. Rossi:

gli sguardi di tutti i passeggeri [...] fluttuano nell'aria penetrando vetrate, muri d'acqua e spessi strati di nebbia che velano la sagoma irrealistica della Statua della Libertà, ma nessuno ha la percezione reale di quello che sta al di là del confine della nave. È il desiderio collettivo degli emigranti o dei viaggiatori di prima classe che fa materializzare il profilo dei grattacieli di New York, quasi un atto di fede. Soltanto Novecento [...] non si fida più dello sguardo quando è il momento di scegliere tra il buio e la luce, l'isola galleggiante o la terraferma, la solitudine o l'azzardo del mondo [...]. E sceglie la morte (Rossi 2014: 18).

In questo modo, il pianista si ribella in qualche modo al dominio indiscutibile delle immagini, rivendicando il diritto alla fantasia e all'immaginazione.

4. CONCLUSIONI

Il film di Tornatore «sembra essere la creazione di un'opera nuova, altra da quella originaria» (Gallotta 2014: 1), nella quale assume un significato chiave la nozione di intermedialità. Ogni adattamento cinematografico è infatti un processo autonomo, dal valore talvolta retroattivo, che conferisce significati innovativi e inedite interpre-

tazioni all'opera letteraria. Come fa notare Alexandre Astruc: «Direction is no longer a means of illustrating or presenting a scene, but a true act of writing» (Astruc 1968: 22).

La parola letteraria e la parola cinematografica, ciascuna con le sue specificità, talvolta cercano di raccontare la stessa storia. Ma, dal momento che ogni trasposizione è una vera e propria ri-creazione del testo (cfr. Stam - Raengo 2005: 1-55), spesso, al cambiare del linguaggio usato, la stessa trama diventa un racconto diverso.

BIBLIOGRAFIA

- Agel 1956 = Henry Agel, *Le Cinéma*, Parigi, Casterman Tournai.
- Astruc 1968 = Alexandre Astruc, *The birth of a new avant-garde: La Caméra-Stylo*, in Peter John Graham (a cura di), *The New Wave: Critical Landmarks*, Londra, Secker, pp. 17-23.
- Baricco 1994 = Alessandro Baricco, *Novecento*, Milano, Feltrinelli.
- Carabba - Rossi 2014 = Claudio Carabba - Giovanni Rossi, *La continua metamorfosi. Conversazione con Giuseppe Tornatore*, in Marco Luceri - Luigi Nepi (a cura di), *L'uomo dei sogni. Il cinema di Giuseppe Tornatore*, Pisa, ETS, pp. 91-112.
- De Carlo 2014 = Donato De Carlo, *Ascoltare, ricordare: Morricone, Tornatore*, in Marco Luceri - Luigi Nepi (a cura di), *L'uomo dei sogni. Il cinema di Giuseppe Tornatore*, Pisa, ETS, pp. 37-42.
- Ferrone 2014 = Federico Ferrone, *Il mondo a bordo. La leggenda del pianista sull'oceano*, in Marco Luceri - Luigi Nepi (a cura di), *L'uomo dei sogni. Il cinema di Giuseppe Tornatore*, Pisa, ETS, pp. 71-74.
- Gallotta 2014 = Gianmarco Gallotta, *La leggenda di Novecento: un'affabulazione*, in Guido Baldassarri et alii (a cura di), *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*. Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, Roma, Adi editore, 2014, pp. 1-7.
- Gasparini 2012 = Angelo Gasparini, *Rileggendo "Novecento" di Alessandro Baricco*, 17/09/2014 <http://www.patrialetteratura.com/rileggendo-novecento-alessandro-baricco/> (ultimo accesso: 3/11/2018).
- Luceri - Nepi 2014 = Marco Luceri - Luigi Nepi (a cura di), *Introduzione. Il lucernario della memoria*, in *L'uomo dei sogni. Il cinema di Giuseppe Tornatore*, Pisa, ETS, pp. 5-10.
- Minganti 1998 = Franco Minganti, *L'oltre-jazz di Novecento: il mito del mondo atlantico dell'emigrazione*, in «Bollettino '900, Electronic Newsletter of '900 Italian Literature», XVI-XVII, <http://www.comune.bologna.it/iperbole/boll900/mingantiframe.html>.
- Rombi 1998 = Roberto Rombi, *La leggenda di Tornatore. Novecento, angelo di fine secolo*, in «La Repubblica», 28/10/1998, <http://www.repubblica.it/online/cinema/tornatore/rombi/rombi.html> (ultimo accesso: 20/11/2018).
- Rossi 2014 = Giovanni M. Rossi, *Sguardi, inquadrature, visioni*, in Marco Luceri - Luigi Nepi (a cura di), *L'uomo dei sogni. Il cinema di Giuseppe Tornatore*, Pisa, ETS, pp. 13-18.
- Stam - Raengo 2005 = Robert Stam - Alessandra Raengo (a cura di), *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Hoboken, Blackwell, 2005.
- Tornatore 2007 = Giuseppe Tornatore, *Uno sguardo dal set. Catalogo della mostra* (Taormina, 16-22 giugno 2007), Cinisello Balsamo, Silvana.