

DENIS BROTTTO

*Il flusso di coscienza dal letterario al filmico. 'Nemmeno il destino' da Bettin a Gaglianome*

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

DENIS BROTTO

*Il flusso di coscienza dal letterario al filmico. 'Nemmeno il destino' da Bettin a Gaglianone*

*Le modalità narrative del flusso di coscienza costituiscono uno degli aspetti metodologici più singolari da analizzare nel passaggio dalle strutture del racconto letterario a quelle della narrazione filmica. Concentrando la nostra attenzione sul romanzo di Gianfranco Bettin 'Nemmeno il destino' (1997) portato al cinema da Daniele Gaglianone nel 2004, si osserverà come, pur nel mantenimento di una libera disposizione del pensiero, ad emergere nella costruzione del racconto filmico sia il ruolo del montaggio espressivo.*

In merito alla trattazione delle strutture narrative nel loro passaggio dal letterario al filmico, una specifica attenzione va riservata al procedimento del flusso di coscienza. Ad una sua rilevante tradizione letteraria, si unisce una generale tendenza in atto nel cinema contemporaneo a ricorrere con sempre maggior frequenza alla libera rappresentazione del pensiero all'interno della disposizione del racconto. Anche nel cinema italiano sono numerosi gli autori che, in anni recenti, hanno mostrato un evidente interesse per l'impiego di tale espediente: tra i principali, Ermanno Olmi con *Il mestiere delle armi* (2000), Marco Bellocchio con *Buongiorno, notte* (2003), Gianni Amelio con *Il primo uomo* (2011), Mario Martone con *Il giovane favoloso* (2014), senza dimenticare il continuo rinvio tra realtà e immaginazione presente nel cinema di Sorrentino. Salvo quest'ultimo richiamo, gli altri esempi attestano una provenienza a vario titolo letteraria<sup>1</sup> che sembra rinforzare la necessità di un approfondimento in merito ai legami tra cinema e letteratura a partire proprio dalla concezione espressiva del flusso di coscienza. Un caso sintomatico è dato inoltre dal film *Nemmeno il destino* (2004) di Daniele Gaglianone, nato dall'omonimo romanzo di Gianfranco Bettin del 1997, il quale rivela una particolare predisposizione a trattare con la materia del pensiero, a recepirlo dal letterario (ma non solo, anche dal medesimo registrare le attività riflessive del quotidiano) per trovare soluzioni narrative adeguate e originali anche in ambito filmico.

William James, filosofo e fratello dello scrittore Henry, ha osservato a lungo la libera rappresentazione dei pensieri, il modo di manifestarsi di una immagine mentale prima di essere riorganizzata attraverso una disposizione logica, sia scritta che orale.<sup>2</sup> Dai suoi studi si evince come il flusso di coscienza si riveli attraverso alcuni elementi ricorrenti:

- a) una destrutturazione del cronologico nella presentazione degli eventi;
- b) una rielaborazione nella quale la rivisitazione personale, soggettiva è primaria;
- c) un fattore istintuale, interiore, che guida il riordino degli elementi emersi.

Prima di addentrarci nel caso specifico di *Nemmeno il destino*, la domanda di partenza verte dunque su quali siano gli aspetti più idonei per ricostruire nel linguaggio filmico tale modalità espressiva. Uno dei principali studiosi delle dinamiche narrative tra romanzo e film, Seymour Chatman, ha evidenziato come flusso di coscienza e monologo interiore trovino sovente una inadatta corrispondenza nelle opere filmiche, alludendo alla traduzione orale in genere riservata a tali espedienti: è infatti principalmente attraverso l'uso della *voice over* che monologo interiore e flusso di coscienza trovano una configurazione al cinema. Ciò è dovuto certamente ad una forma di

---

<sup>1</sup> Gli epistolari di Pietro Aretino e Alfonso D'Este sono alla base della sceneggiatura de *Il mestiere delle armi*; il film *Buongiorno, notte* è tratto dal libro *Il prigioniero* (1988) di Anna Laura Braghetti; *Il primo uomo* trova origine nell'omonimo romanzo *Le Premier Homme* (1994) di Albert Camus, scritto nel 1959 e pubblicato postumo; *Il giovane favoloso*, infine, viene realizzato a partire dagli scritti poetici e dalle epistole di Giacomo Leopardi.

<sup>2</sup> Cfr. W. JAMES, *Psychology*, Cambridge Massachussets, Harvard University Press, 1984 (1892).

«svalutazione del linguaggio»,<sup>3</sup> delle possibilità espressive del linguaggio cinematografico. Ma c'è anche un ulteriore aspetto che Chatman sottolinea nelle sue ricerche, ossia come il flusso di coscienza definito da James, alla sua introduzione in ambito letterario, sia stato impiegato in modo equivalente al monologo interiore. A rendersi necessaria è dunque una prioritaria distinzione tra questi due espedienti. Utile è in tal senso la differenziazione proposta da Lawrence Bowling secondo il quale, il monologo interiore rappresenta la «descrizione dei pensieri che si presentano già verbalizzati alla mente del personaggio, come imitazione diretta di qualcuno che 'parla' a sé stesso in silenzio».<sup>4</sup> Il flusso di coscienza costituisce invece una «citazione diretta della mente – non solo dell'area del linguaggio ma della coscienza intera»,<sup>5</sup> andando ad includere non solo i monologhi interiori, ma anche le sensazioni, quelle «impressioni sensibili»<sup>6</sup> che si manifestano nella mente senza essere formulate in parole.

A partire da questa ripartizione, si può approdare alla definizione che Auerbach riserva al flusso di coscienza: «quel vagare e ondeggiare della coscienza che è mossa dal variare delle impressioni. [...] Il lavoro interiore della coscienza».<sup>7</sup> Il pensiero è dunque libero di far emergere e accostare tra loro sensazioni, impressioni, monologhi interiori che non hanno necessariamente un rapporto di causa ed effetto riconoscibile, ma che vivono e si nutrono di una medesima arbitrarietà, di un bacino comune da cui provengono: la coscienza dell'individuo. Chatman formula un ulteriore passaggio, secondo il quale la distinzione proposta da Bowling può portare a parlare di flusso di coscienza quale «ordinamento casuale di pensieri e impressioni»<sup>8</sup> dando vita ad una sorta di pensiero pre-razionale, costituito da impressioni e immagini tra loro legate anche in assenza di un esplicito rapporto di causa ed effetto. L'inconscio assume ora le sembianze di elemento agente per il procedimento del flusso di coscienza.

Proprio quest'ultima osservazione si rivela essere particolarmente significativa in merito alla configurazione che monologo interiore e flusso di coscienza assumono nel passaggio al linguaggio cinematografico. Se si accetta l'accezione di monologo interiore quale proposizione verbale dei pensieri di un soggetto, dunque come un *parlare tra sé e sé*, risulta evidente come l'espedito narrativo più idoneo per rivelarlo al cinema sia, come detto in precedenza, quello dato dall'utilizzo della *voice over*. La definizione di flusso di coscienza sin qui osservata non trova invece un immediato e riconoscibile espediente narrativo atto a rappresentarla. Il flusso di coscienza sta ad indicare un'associazione di pensieri basata su aspetti emozionali, ricordi, richiami ad eventi del passato da parte di stimoli visivi o percettivi del presente (sempre secondo James e la sua teoria dell'azione riflessa, ogni atto psichico non è che la risposta a uno stimolo proveniente dal mondo esterno). Ma può rappresentare anche quelle libere associazioni, quelle forme di scrittura automatica così centrali nel percorso delle avanguardie surrealiste che cercavano nell'arte come nel cinema di andare oltre *la*

---

<sup>3</sup> Cfr. S. CHATMAN, *Il monologo interiore nel cinema*, in ID., *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Milano, Il Saggiatore, 2010 (1978), 208-210. Chatman cita quali esempi *Une femme mariée* (*Una donna sposata*) di Godard e *Murder!* (1930) di Hitchcock, quest'ultimo definito dallo stesso regista come un'opera in cui risulta fondamentale il ricorso al monologo interiore, reso per altro possibile dal recente avvento del cinema sonoro. Cfr. F. TRUFFAUT, *Il cinema secondo Hitchcock*, Milano, Il Saggiatore, 2002 (1966), 62.

<sup>4</sup> CHATMAN, *Storia e discorso...*, 200.

<sup>5</sup> Cfr. L. BOWLING, *What is the Stream of Consciousness Technique?*, in «PMLA», LXV (1950), 339, riportato in CHATMAN, *Storia e discorso...*

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956, 319-320.

<sup>8</sup> CHATMAN, *Storia e discorso...*, 202.

*vie réelles*, come indicato da André Breton nel Manifesto Surrealista:<sup>9</sup> andare oltre la vita reale per incontrare l'inconscio. Su questo fronte troviamo interessanti corrispondenze anche con altre forme di cinema di ricerca e sperimentazione, come il *cinema lettrista* di Isidore Isou, che negli anni Cinquanta rinnova le basi del Surrealismo, o ancora il *Cut-up cinema* di Antony Balch e William Burroughs, che ugualmente riprende e aggiorna le indicazioni di Tristan Tzara, l'iniziatore del Dadaismo verso la metà degli anni Dieci. In questi casi, il cinema mostra, seppur con risultati e formulazioni di forte discontinuità, di poter dare una rappresentazione autonoma al flusso di coscienza e di poterlo raffigurare visivamente per mezzo del montaggio. Osservando le avanguardie russe e francesi degli anni Venti, Vincent Amiel evidenzia come il montaggio non sia un semplice strumento, bensì divenga «il principio stesso di rivelazione, la sola figura possibile di una verità che la stabilità dell'immagine unica non può rappresentare».<sup>10</sup>

Nelle opere del surrealismo, il flusso di coscienza istituisce in molti casi la dimensione complessiva della narrazione, la sua articolazione *par excellence*. Ma il ruolo del montaggio diviene ancor più evidente nel momento in cui il flusso di coscienza si trova a costituire un momento di rottura all'interno di una forma di narrazione classica o lineare. André Berthomieu, regista ma soprattutto tra i padri della grammatica cinematografica, non solo rimarca il valore e l'importanza nel ricorrere a tali salti temporali, inversioni cronologiche, ripetizioni, ma inserisce questi espedienti in una corpo di «effetti stilistici»<sup>11</sup> di cui il linguaggio filmico deve poter disporre al fine di sviluppare pienamente un racconto.

Ecco dunque che un effetto stilistico come quello del flusso di coscienza, nel suo passaggio attraverso il linguaggio cinematografico, viene reso possibile per mezzo di un procedimento tecnico: quello del montaggio. Ma qual è allora la funzione del montaggio che rende possibile tale rappresentazione? Sappiamo come il montaggio assolva primariamente ad una funzione narrativa, di sviluppo logico del racconto. In tale funzione riconosciamo il potenziamento di una continuità tra le inquadrature, nonché una trasparenza nella costruzione dei raccordi tra immagini. Esistono però altre funzioni del montaggio che viceversa mirano a rivelare una discontinuità, visiva prima di tutto. Per Amiel è in particolare la *funzione discorsiva* quella deputata a dimostrare un evento, o un concetto, per mezzo di immagini che fuoriescono dell'*hic et nunc* narrativo, mentre la *funzione per corrispondenze* permette di dare vita al racconto di suggestioni, ipotesi, possibilità. E sono proprio queste due funzioni di interruzione, rottura, discontinuità, a rappresentare la natura espressiva ed emozionale del montaggio, atta ad esprimere sensi che vanno al di là di una mera rappresentazione fenomenologica del reale.

Nei suoi studi sul montaggio, Ejzenštejn parla costantemente di questo insieme di aspetti emozionali. La prima definizione risale agli anni Venti. Il montaggio è considerato innanzitutto quale strumento atto a sviluppare un orientamento emotivo complesso, in cui gli elementi visivi si susseguono per contiguità, richiamo, attrazione: siamo nell'ambito del *montaggio delle attrazioni*<sup>12</sup> al cui epicentro troviamo il valore evocativo delle immagini. Sulla scorta di tali riflessioni, negli anni a seguire Marcel Martin definisce il montaggio ricorrendo alla metafora di un «urto di due immagini»<sup>13</sup> dal quale può originare un sentimento, l'espressione di un'idea. Il montaggio permette

<sup>9</sup> Cfr. A. BRETON, *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 2003 (1924).

<sup>10</sup> V. AMIEL, *Il montaggio per corrispondenze*, in ID., *Estetica del montaggio*, Torino, Lindau, 2006 (2002), 150.

<sup>11</sup> Cfr. A. BERTHOMIEU, *Essai de grammaire cinématographique*, Paris, La Nouvelle édition, 1946.

<sup>12</sup> Cfr. S. EJZENŠTEJN, *Il montaggio*, Venezia, Marsilio, 1986, 227-250.

<sup>13</sup> Cfr. M. MARTIN, *Le Langage cinématographique*, Paris, Cert, 1955, riportato in J. AUMONT et al., *Estetica del film*, Torino, Lindau, 1998, 47.

dunque di creare nuove visioni, di rivelare elementi che vanno al di là delle singole immagini. Come enfatizza Jean Mitry, dal montaggio emerge una *forza produttiva*<sup>14</sup> di senso, di valore emozionale, destinata ad andare oltre il fattore narrativo. Tinazzi sottolinea inoltre un aspetto basilare delle ricerche sul montaggio di Ejzenštejn: è la funzione di assemblaggio delle immagini a dover permettere di «rappresentare la parola»,<sup>15</sup> di andare oltre l'oralità, dando una forma, una fisicità, un corpo alla parola (scritta tanto quanto quella orale). Un intento che riguarda, per prima cosa, proprio la questione dell'adattamento letterario al cinema.

Tra la fine degli anni Venti e la prima metà degli anni Trenta, Ejzenštejn teorizza il *montaggio intellettuale*, attraverso il quale poter rappresentare un'idea astratta: il potere delle immagini si concretizza attraverso la forza di richiamare elementi 'altri', figure assenti eppure evocabili.

A manifestarsi è dunque un profondo ascendente joyciano che accompagna le teorizzazioni di Ejzenštejn sul montaggio. *L'Ulisse* di Joyce rappresenta non solo uno dei principali progetti di adattamento per il cinema da parte di Ejzenštejn (purtroppo non concretizzatosi), ma anche una fonte immensa di osservazioni, riflessioni, sperimentazioni, tanto da portare il regista russo a definire l'opera di Joyce come «una bibbia del nuovo cinema». <sup>16</sup> È proprio sulla scorta di tale interesse che Ejzenštejn si presenta nel 1935 al Congresso dei lavoratori della cinematografia sovietica con una relazione dal titolo *La forma cinematografica: problemi nuovi*,<sup>17</sup> nella quale il richiamo alle nuove questioni da affrontare per il cinema implica prima di tutto la necessità di confrontarsi con aspetti sino ad allora elusi o poco osservati in ambito teorico: il monologo interiore, il linguaggio interno, il flusso di coscienza e il pensiero prelogico. Tutti elementi con i quali necessariamente avviare un confronto.

È dal 1928 che Ejzenštejn, nel tentativo di adattare *L'Ulisse*, ha avviato un'analisi relativa alle modalità di costruzione del monologo interiore e del flusso di coscienza. A tali sforzi si aggiungono inoltre gli studi sul *linguaggio interno* sviluppati da Vygotskij, così come quelli sullo studio prelogico di Lévy-Bruhl per il quale: «la nostra attività mentale è al tempo stesso razionale e irrazionale. Il prelogico e il mistico coesistono con il logico». <sup>18</sup> Il merito di Ejzenštejn è soprattutto quello di comprendere come siano queste *funzioni mentali* a costituire le nuove sfide per il linguaggio cinematografico. La necessità è di dare a tali funzioni una piena possibilità di adattamento attraverso

---

<sup>14</sup> Cfr. J. MITRY, *Formes et théories du montage*, in ID., *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Cerf, 2001 (1963-65), 184-214.

<sup>15</sup> Cfr. G. TINAZZI, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Venezia, Marsilio, 2011, 88. Tinazzi evoca inoltre un passaggio tratto dalle dichiarazioni di Ejzenštejn: «Quando Joyce e io ci incontrammo a Parigi egli si interessò vivamente ai miei piani per il monologo interiore filmato, al quale si apre un campo assai più ampio di quello concesso dalla letteratura». Cfr. S. EJZENŠTEJN, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Torino, Einaudi, 1964, 95.

<sup>16</sup> A. SOMAINI, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Torino, Einaudi, 2011, 64.

<sup>17</sup> Il saggio è riportato in S. EJZENŠTEJN, *La forma cinematografica: problemi nuovi*, in ID., *La forma cinematografica*, Torino, Einaudi, 2003, 130-157. Una significativa trattazione è presente nel volume di SOMAINI, *Ejzenštejn...*, 198-204. Sempre Somaini segnala, sul monologo interiore in Ejzenštejn, i paragrafi *Approfittatene!* e *Joyce e Dujardin* in S. EJZENŠTEJN, *Metod*, vol. I, Moskva, Muzej Kino-Ejzenštejn-Centr, 2002, 107-109.

<sup>18</sup> L. LÉVY-BRUHL, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* (1910), Paris, F. Alcan, 1922, 454-455.

i mezzi specifici del cinema. Ejzenštejn intuisce insomma l'importanza di «interpretare il monologo interiore in termini di montaggio»,<sup>19</sup> non limitandone le possibilità al solo impiego della *voice over*.

Il punto di arrivo di queste osservazioni si ha nel 1937, con la *Teoria generale del montaggio*, in cui Ejzenštejn matura l'idea di un montaggio come procedimento specifico applicato ad un linguaggio, al fine di riprodurre il reale in ognuna delle sue diverse componenti. Ejzenštejn insiste in particolare sulle facoltà del montaggio di riunificare i diversi elementi dell'opera in un'unità complessa, fatta di più livelli del discorso. Il montaggio permette di passare dalla semplice riproduzione delle cose a una sintesi ideale, di tipo emotivo-concettuale, in grado di restituire più gli aspetti sensoriali, che non la mera riproposizione degli eventi stessi. Il montaggio può allora rielaborarne il tempo, scardinandone la dimensione fisica in favore di una fisiologica, nella quale l'unitarietà temporale si lega alla soggettività, all'interiorità del personaggio. Siamo in prossimità di quei «blocchi di senso»<sup>20</sup> con i quali Maurizio Grande definisce le unità temporali narrativi in cui si assiste ad una condensazione di personaggi, eventi, luoghi. La visione intima del tempo porta ad uno sviluppo narrativo non più cronologico, bensì sensoriale. Sempre nella *Teoria generale del montaggio*, Ejzenštejn osserva la facoltà del montaggio di restituire l'opera complessiva come «*obraz*»,<sup>21</sup> immagine unitaria: il punto di equilibrio di un'opera deve coincidere con il suo punto di rottura, in una perfetta simbiosi tra *organicità* e *pathos*, tra *reale* ed *emozionale*. Quanto più l'opera appare strutturata, compatta, tanto più deve poter nascondere punti di fuga, spinte centrifughe, aperture. La composizione perfetta è per Ejzenštejn quella in cui ogni elemento contribuisce a formare un equilibrio e, tuttavia, anziché rinchiudersi in sé, apre a nuove prospettive.

Arriviamo così al sintomatico esempio di *Nemmeno il destino* di Gaglianone. Il film racconta la storia di Alessandro, Ferdi e Toni, tre amici che vivono nella periferia di una grande città (Torino, anche se non viene mai nominata in modo esplicito). Hanno alle spalle storie famigliari molto difficili, con genitori assenti o malati (la madre di Ale, il padre di Ferdi). Anche il rapporto con i coetanei non è semplice. La prima parte del racconto è segnata dalla sparizione di due dei tre ragazzi. Prima è Toni, il più guascone, ad andarsene: dopo averlo annunciato più volte, all'improvviso scompare senza lasciare traccia. Poi è la volta di Ferdi, il più ostinato e severo dei tre, che decide di uccidersi. Alessandro rimane solo. Ad accudirlo sono saltuariamente il bidello della scuola e sua moglie. Anche la loro vita è segnata da un lutto: la morte del figlio. Sulla parete della loro casa c'è un suo murales che ritrae una montagna. Il bidello e la moglie vengono in seguito sfrattati. Perdono la casa e, con essa, anche quell'ultimo ricordo del figlio. Ferdi, come in un sogno, appare ad Alessandro e lo accompagna alla abitazione del bidello, ormai rimasta vuota, per mettere in atto una vendetta: bruciare la casa. La seconda parte del film mostra Alessandro che, a seguito dell'incendio, vive ora in un centro rieducativo, sempre più chiuso in sé stesso. Il segno di una svolta arriva attraverso una fotografia appesa sulla bacheca del centro. L'immagine mostra una montagna e annuncia una gita. Ma quella montagna non è una qualsiasi; si tratta infatti della medesima osservata

<sup>19</sup> SOMAINI, *Ejzenštejn...*, 200. Somaini evidenzia i richiami di Ejzenštejn alle sperimentazioni del cinema d'avanguardia degli anni Venti, ad esempio a film come *Die Geheimnisse einer Seele (I misteri di un'anima)* di Pabst, del 1926, concepito come rappresentazione dell'interiorità del protagonista e avvalso della consulenza dello psicanalista Hanns Sachs, quest'ultimo artefice dell'invito a Berlino di Ejzenštejn per una conferenza, nel 1929.

<sup>20</sup> M. GRANDE, *L'operatore-tempo nella narrazione filmica*, in L. Albano (a cura di), *Il racconto tra letteratura e cinema*, Roma, Bulzoni Editore, 1997, 84.

<sup>21</sup> Cfr. S. EJZENŠTEJN, *Il montaggio nel cinema della ripresa da un unico punto*, in ID., *Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio, 1985 (1937), 11-128.

da Alessandro nel murales della casa data alle fiamme. La rinascita arriverà proprio una volta raggiunta la vetta di quella montagna.

Pur riprendendo in modo fedele l'omonimo romanzo di Bettin, il racconto costruito da Gaglianone se ne distanzia in quanto in più occasioni rinuncia al monologo interiore dei personaggi di Bettin, rimodulandone la forma verbale per mezzo di un flusso di coscienza prima di tutto visivo, delegato ad un complesso montaggio di immagini. Il film lavora su una dimensione fisica del tempo, costruita sulla soggettività: dei tre giovani protagonisti prima; del solo Alessandro nella seconda parte. Si tratta di un punto di vista costante, attraverso il quale ogni cosa viene filtrata (gli eventi, la conoscenza degli altri personaggi, i luoghi). Tutto per mezzo dello sguardo di Alessandro. Tuttavia non è un film girato in soggettiva, l'inquadratura non si sostituisce mai allo sguardo del protagonista. Si tratta invece di una soggettività che si costituisce proprio per mezzo delle sensazioni di Alessandro, le quali a poco a poco prendono consistenza, fisicità. A tal proposito, Dario Zonta parla di una «visione interiore»,<sup>22</sup> evidenziando come pur in assenza di soggettive reali, si assista allo sguardo interiore, intimo del protagonista.

Nel lavoro di adattamento, Gaglianone assume un «procedimento di appropriazione»,<sup>23</sup> riprendendo molto del libro di Bettin, eppure cercando di darne una propria personale lettura, se possibile ancor più dolente e corrosiva di quanto già non riesca al bellissimo romanzo. Non siamo più a Porto Marghera, bensì nella provincia torinese, ma l'impressione che ne ricaviamo è comunque quella di un luogo separato dal mondo. In comune vi è inoltre il richiamo a Faulkner, a *L'urlo e il furore*, che nel film Ferdi porta con sé come un segno di distinzione.<sup>24</sup> Oltre a Faulkner, nel film vi sono altri riferimenti letterari espliciti:<sup>25</sup> la poesia di Foscolo, *In morte del fratello Giovanni*, che richiama la morte del figlio della coppia che ospita Ale, e poi la poesia *Per il mio 32° compleanno* di Gregory Corso, letta durante una lezione di inglese a scuola, e che sembra avallare una sintonia con lo stato d'animo di Ferdi. Ma il riferimento a Faulkner segna un richiamo evidente proprio al procedimento del flusso di coscienza, con quel suo sguardo sul mondo costantemente filtrato dal lavoro del pensiero, mediato da un procedimento analettico, riosservato da un passato che si ripropone nel presente. Come ricorda Genette,<sup>26</sup> la funzione dell'analessi interna (tale è quella impiegata da Gaglianone) non è di andare a completare il racconto o di aggiungere dettagli sino a quel momento tralasciati, bensì di far emergere che cosa del passato recente è ora pronto a riaffiorare dai ricordi del protagonista.

<sup>22</sup> D. ZONTA, *Nemmeno il destino*, in ID., *Daniele Gaglianone*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2004, 101.

<sup>23</sup> Cfr. F. VANOYE, *La sceneggiatura. Forme, dispositivi, modelli*, Torino, Lindau, 1998. Di tale procedimento parla Alessandro Scippa, cosceneggiatore del film: cfr. A. SCIPPA, *La bottega viscerale*, in F. Prono (a cura di), *Nella solitudine dello sguardo. Il cinema di Daniele Gaglianone*, Roma, Bonanno Editore, 2012, 88.

<sup>24</sup> Interessante osservare come la citazione da Faulkner in esergo al romanzo di Bettin sia stata aggiunta solo nell'edizione del 2004, dunque dopo il film di Gaglianone: «è anche grazie a lui [Gaglianone] che ho capito meglio il mio testo, scoprendo inoltre singolari corrispondenze e sintonie con la sua versione della storia. Ad esempio, a un certo punto nel film, uno dei personaggi – Ferdi – sfoglia un libro che ha preso nella biblioteca della scuola, 'attirato dal titolo'. Il libro è *L'urlo e il furore*, che è uno dei miei libri guida in generale e per questo romanzo in particolare [...]. In origine, insieme alla citazione da Andrea Zanzotto, era presente ad apertura di *Nemmeno il destino* una citazione tratta proprio dal grande romanzo di Faulkner. Però, in extremis, l'avevo tolta, vergognandomi un po' di suggerire temerarie e insostenibili parentele tra i due testi». G. BETTIN, *Postfazione*, in ID., *Nemmeno il destino*, Milano, Feltrinelli, 2004 (1997), 110-111.

<sup>25</sup> Anche nel libro di Bettin i riferimenti letterari non mancano. Sono però diversi e si concentrano in particolare sulla *Divina commedia* di Dante e su Fenoglio.

<sup>26</sup> Cfr. G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1977.

Il mio incontro con Faulkner è stato casuale. A vent'anni è scoppiata la mia passione per Marquez, e attraverso Marquez ho scoperto Faulkner. Quando ho letto *L'urlo e il furore* non ne sono stato folgorato: mi sentivo a casa. Sentivo congeniale il modo in cui Faulkner percepiva e restituiva il mondo. Con *Nemmeno il destino* di Bettin ho provato la stessa sensazione, quei personaggi e alcune atmosfere mi hanno ricordato Faulkner. Il collegamento tra i due libri riguarda non solo alcuni aspetti della struttura narrativa, ma soprattutto il rapporto vetero-incestuoso tra Alessandro e la madre Adele, un rapporto che non esplose mai, ma piuttosto implode. Dal mio punto di vista, invece, lo sguardo furioso, frammentato di Faulkner era legato al personaggio di Ferdi come lo stavo immaginando. Così assieme agli sceneggiatori abbiamo deciso di mettergli in tasca una copia del libro, pensando: 'Se Ferdi leggesse questo libro gli piacerebbe da morire e lo farebbe leggere anche ad Alessandro'. Ferdi mi sembrava molto vicino al personaggio di Quentin. È strano e curioso che Bettin ed io, da punti di vista diversi, ci siamo incamminati sullo stesso sentiero.<sup>27</sup>

Ciò che ancora rimane del romanzo di Bettin, seppur rivisto per mezzo del linguaggio del cinema, è quel lavoro sul tempo, quel ricorrere alla soggettività del flusso di coscienza già indicato in precedenza. Per Gaglianone il tempo è emozionale, legato all'individuo, non alla cronologia. Ecco allora la tendenza del suo cinema a frantumare la linearità temporale del racconto. Il tempo fisico, oggettivo, viene sottoposto ad una revisione interna da parte del protagonista, sino a divenire un tempo fluttuante, associativo, che crea corrispondenze tra eventi del passato, ricordi, sensazioni, anche in assenza di una precisa connessione di tipo cronologico o vettoriale. Il film è contraddistinto da due momenti anticipatori: il prologo iniziale e il nucleo narrativo centrale. L'inizio è segnato da tagli di montaggio irregolari, che non seguono né i personaggi, né l'azione. La frammentarietà è il vero tratto d'unione tra le immagini. Eppure è proprio questa frammentarietà a restituirci la trama della prima parte del film anticipandone la visione, con la fuoriuscita di Toni e Ferdi, e la conseguente solitudine di Alessandro.

La sequenza iniziale è programmatica e marca la cifra estetica ed etica del film. Una musica ossessiva, una sorta di nenia ripetuta, accompagna l'immagine di tre ragazzi che scherzano tra di loro. Poi uno ad uno scompaiono, con un effetto di sparizione cinematografica. Prima Toni, il più grosso, che s'allontana salutandolo. Poi Ferdi, il più mingherlino, che addirittura esplicita la mdp aggiustandola con le mani e mettendosi in posa con l'amico Alessandro in una specie di foto di addio. Sorride, poi si fa serio e cupo, come presago di qualcosa, come se avesse visto la sua fine, e scompare, lasciando Alessandro da solo. Questo inizio si riallaccia volutamente alla fine di *E finisce così*.<sup>28</sup>

Nel film troviamo inoltre un richiamo a numerosi temi propri del cinema di Gaglianone: l'età dell'infanzia, dell'adolescenza, della crescita in generale; la vita nelle periferie, viste come luogo di disfacimento, di sconfitta, di perdita; e ancora il paesaggio naturale, la montagna in particolare, vista come possibilità di rinascita, come nuovo inizio; e infine il confronto con la memoria, con il ricordo, la necessità di convivere con ciò, nonostante il dolore e il sentimento di ferita che provocano. Ma la continuità con i lavori precedenti non è dettata solamente da un aspetto tematico, dalla presenza di tre amici che, poco alla volta, si perdono tra loro e scompaiono. Si tratta infatti di una vicinanza anche stilistica, formale. Molti dei precedenti film di Gaglianone (per lo più cortometraggi) sono costruiti con un linguaggio ed una estetica che richiama la video art:

<sup>27</sup> Daniele Gaglianone in D. ZONTA, *Nemmeno il destino*, in ID., *Daniele Gaglianone...*, 98-99.

<sup>28</sup> Ivi, 97-98.



frantumazione del racconto narrativo, uso del montaggio con finalità espressive, immagini impiegate con valenza mnemonica.<sup>29</sup>

Il nucleo centrale è invece una sorta di cerniera tra la prima e la seconda parte del film, ambientata in mezzo ai vagoni di due treni che sembrano evocare altrettante fasi della vita del protagonista. È qui che si assiste ad un cambio di luogo (dalla periferia alla montagna) ma anche ad una definitiva chiusura emotiva del personaggio di Alessandro, prima della risalita finale (metaforicamente ricreata attraverso la salita alla montagna). Un altro richiamo visivo legato al tempo è dato inoltre dall'uso del calendario, spesso ripreso dal punto di osservazione di Alessandro, con quest'ultimo intento a guardare le annotazioni di Adele, sua madre. Annotazioni anch'esse prive di una cronologia, di una consequenzialità logica (Adele è stata per lungo tempo vittima di abusi che l'hanno profondamente segnata). Queste immagini finiscono per ribadire una costante asincronia interna al racconto. Le date cambiano, non corrispondono al tempo dell'intreccio. Si torna indietro, ci si proietta in avanti, senza una precisa motivazione che giustifichi tali passaggi temporali. Per Canova è proprio il calendario, inteso come insieme di date e momenti possibili, ma anche come passato che ritorna in modo costante, ossessivo, a divenire di fatto il «*leitmotiv* visuale»<sup>30</sup> del film.

La forma espressiva di Gaglianone sembra guardare in modo diretto alle teorizzazioni di Ejzenštejn, all'idea di montaggio come ricerca di unitarietà di senso. E il finale, con un tempo (quello della corsa verso la vetta) che si flette, che assorbe più momenti del passato, sembra costituirne una *summa*. La vita del protagonista diviene via via un percorso in cui la realtà si altera, si frantuma, si sviluppa in balia dei ricordi, delle alterazioni interiori, di allucinazioni coscienti che scandiscono il vissuto di Alessandro. Proprio nel momento in cui Alessandro ritrova i suoi amici, dopo l'estenuante corsa sulla montagna, ci rendiamo conto che ad essere raggiunta non è solo la vetta, bensì la sommità emotiva di quanto Ale ha interiorizzato sino a quel momento: la scomparsa di Toni, la morte di Ferdi, gli abusi subiti dalla madre, una vita che stenta a prendere forma e a trovare serenità. Lorenzo, l'educatore (interpretato dal solo attore protagonista, Stefano Cassetti), arriva con ritardo sulla cima del monte; ma quando finalmente si ferma, dopo aver capito che Alessandro non ha intenzione né di fuggire, né di farsi del male, volge il suo sguardo verso l'obiettivo della macchina da presa: in questo momento lui è con noi, con lo spettatore. E, come lo spettatore, rimane per un attimo escluso dal mondo privato di Alessandro, dai suoi ricordi. È in questo momento che Alessandro ritrova (come in un sogno) i due amici scomparsi: «piange e ride assieme, ed è un momento liberatorio anche se duro».<sup>31</sup> I suoi amici non ci sono più, non potranno tornare indietro, ma è in questo preciso momento che Alessandro smette di essere orfano (di loro, ma anche di un padre mai avuto, di una madre assente) e decide di tornare a vivere. Questa visione conclude la fase allucinatoria del film, segnata dal flusso di coscienza che ne contrappunta i nuclei narrativi, ma segnata anche da una fotografia sovraesposta,<sup>32</sup> antinaturalistica, e da un montaggio che, appunto, vuole restituire più le sensazioni, la componente interiore ed emozionale del

<sup>29</sup> Alessandro Amaducci enuncia una correlazione tra i cortometraggi di Gaglianone e l'estetica del *New American Cinema*, indicando in particolare i lavori di Jonas Mekas e Stan Brakhage come termini di paragone. Cfr. A. AMADUCCI, *Sotto il segno di Hurbinek. I video narrativi di Daniele Gaglianone*, in F. Prono (a cura di), *Nella solitudine dello sguardo...*, 96.

<sup>30</sup> G. CANOVA, *Prefazione*, in F. Prono (a cura di), *Nella solitudine dello sguardo...*, 9.

<sup>31</sup> Daniele Gaglianone in ZONTA, *Nemmeno il destino...*, 105.

<sup>32</sup> In più occasioni Gaglianone ha parlato della tecnica utilizzata per la stampa di *Nemmeno il destino*: il 'salto della sbianca' permette di mantenere l'intensità del nero e al tempo stesso di alterare sino a sovraesporlo il bianco dell'immagine, creando un effetto innaturale, volutamente artificioso.

protagonista, che non i meri accadimenti della sua vita. Da questo groviglio emotivo, uscirà un Alessandro diverso, una persona ora matura e che ha interiorizzato il significato della solitudine.

Nella sua celebre *Letteratura europea*, Curtius ci ricorda che il *presente atemporale* è caratteristica specifica della letteratura, e sta ad evidenziare come la letteratura del passato sia costantemente in grado di «offrire un contributo alla letteratura del presente». <sup>33</sup> Ma in questo caso il nesso è duplice, in quanto nell'opera di Gaglianone/Bettin il *presente atemporale* è quel medesimo fluttuare in un tempo sospeso proprio dell'opera di Joyce, nonché di Faulkner. Un'atemporalità non solo come paradigma letterario dunque, bensì, come forma narrativa, come estetica del racconto. Un pensiero che rivela una coscienza individuale; un cambiamento costante e continuo del pensiero all'interno della coscienza individuale; un legame di questo con elementi solo in apparenza estranei, o indipendenti: sono del resto questi i fattori che costituiscono per William James le caratteristiche del pensiero alla base del flusso di coscienza. <sup>34</sup>

Il procedimento del montaggio attrattivo-espressivo adottato da Gaglianone sembra dunque rifarsi a quella propulsione emozionale che Eizenštejn enfatizza nelle sue teorizzazioni. Il montaggio attrattivo trova le proprie radici in una forma esperienziale, in una pragmatica, e non in una metafisica. Siamo ciò che ci ha preceduto. E possiamo ipotizzare il futuro sulla base di un passato. Il flusso di coscienza, incarnato nel cinema da un montaggio di carattere attrattivo, ritorna alla sua base, alle proprie radici lontane, a William James, all'ermeneutica che passa attraverso una pragmatica. L'interpretazione è svelamento, e tale processo di rivelazione è necessariamente connesso ad una pratica. Il montaggio, il suo lavorare sull'accostamento di elementi visivi e di senso, non fa che dar vita a nuove costruzioni semantiche, a nuove forme di interpretazione di quello che è stato il proprio vissuto.

---

<sup>33</sup> E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1992 (1948), 23.

<sup>34</sup> W. JAMES, *The Stream of Thought*, in ID., *Principles of Psychology*, Cambridge Massachussetts, Harvard University Press, 1983 (1890), 129.