



Amandine Bonesso
**Frammentazione enunciativa e ricerca
identitaria in Avril ou l'anti-passion di
Antonio D'Alfonso**

Parole chiave: Scrittura, Frammento, Emigrazione, Identità, Enunciazione, Intermedialità, Antonio D'Alfonso

Keywords: Writing, Fragments, Emigration, Identity, Enunciation, Intermediality

Contenuto in: Dal Friuli alle Americhe. Studi di amici e allievi udinesi per Silvana Serafin

Curatore: Alessandra Ferraro

Editore: Forum

Luogo di pubblicazione: Udine

Anno di pubblicazione: 2015

Collana: Tracce. Itinerari di ricerca/Area umanistica e della formazione

ISBN: 978-88-8420-914-6

ISBN: 978-88-3283-053-8 (versione digitale)

Pagine: 63-71

DOI: 10.4424/978-88-8420-914-6-08

Per citare: Amandine Bonesso, «Frammentazione enunciativa e ricerca identitaria in Avril ou l'anti-passion di Antonio D'Alfonso», in Alessandra Ferraro (a cura di), *Dal Friuli alle Americhe. Studi di amici e allievi udinesi per Silvana Serafin*, Udine, Forum, 2015, pp. 63-71

Url: <http://forumeditrice.it/percorsi/lingua-e-letteratura/tracce/dal-friuli-alle-americhe/frammentazione-enunciativa-e-ricerca-identitaria>

FRAMMENTAZIONE ENUNCIATIVA E RICERCA IDENTITARIA IN *AVRIL OU L'ANTI-PASSION* DI ANTONIO D'ALFONSO

Amandine Bonesso

‘Barocco’, ‘migrante’ e ‘frammentario’: ecco tre termini che ritornano talvolta sovrapponendosi sia nella produzione critica che nella poetica di Antonio D’Alfonso. Come nota Lianne Moyes, in un articolo su *Fabrizio’s Passion* (1993) – autotraduzione in inglese del romanzo edito tre anni prima in francese con il titolo *Avril ou l’anti-passion*¹ –, l’aggettivo ‘barocco’ viene usato sin dagli anni Cinquanta per descrivere il carattere eccessivo e inusuale della produzione di alcuni autori quebecchesi². Lo stesso D’Alfonso usa il termine nella quarta di copertina di *Fabrizio’s Passion* per definire il suo romanzo, mentre questo non avviene nella versione francese. Inoltre, una delle sezioni della raccolta poetica *The Other Shore*³ si intitola “Il nuovo Barocco”. Evocare una nuova epoca barocca nello spazio letterario del Canada francofono e anglofono, rimanda analogicamente alla reazione estetica dei letterati europei contro lo stretto controllo della parola imposto dalla Controriforma. Definire la propria poetica come barocca⁴ significa per D’Alfonso instaurare una parola altra, una scrittura che non si limita «ni à mon sang, ni à ma langue, ni à un drapeau» (AAP, p. 148), come afferma Fabrizio Notte, il protagonista e il doppio fittizio dell’autore in *Avril ou l’anti-passion*. Si tratta, dunque, di una scrittura che

¹ Antonio D’Alfonso, *Fabrizio’s Passion*, Toronto, Guernica, 1993; *Avril ou l’anti-passion*, Montréal, vlb, 1990. Segnaliamo che il romanzo è il primo volume della trilogia che comprende *Un vendredi du mois d’août* (2004) e *L’Aimé* (2007).

² Lianne Moyes, “Global Baroque: Antonio D’Alfonso’s Fabrizio’s Passion”, <<http://canadian-writers.athabascau.ca/english/writers/adalfonso/essay2.php>> (15 aprile 2015). Si veda anche Michel Biron, François Dumont, Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, pp. 552-560.

³ Antonio D’Alfonso, *The Other Shore*, Montréal, Guernica, 1986.

⁴ L’autore afferma che la definizione della corrente del ‘nuovo Barocco’ è stata influenzata dai contributi di Guy Scarpetta e Omar Calabrese. Si veda: Antonio D’Alfonso, “Atopia”, in Francesco Loriggio (ed.), *Social Pluralism and Literary History. The Literature of the Italian Emigration*, Toronto, Guernica, 1996, pp. 48-60.

travalica i limiti culturali, linguistici e territoriali, inserendosi nella prospettiva transculturale della 'letteratura migrante' che dagli anni Ottanta ha modificato il paradigma nazionale della letteratura quebecchese⁵.

Il 'barocco' dalfonsiano si configura come controcultura, in opposizione alla norma restrittiva del nazionalismo quebecchese e del multiculturalismo canadese, ed è parallela all'elaborazione teorica da parte di D'Alfonso della 'scrittura italiana', una poetica che accomuna a livello mondiale tutti gli scrittori di origine italiana⁶; dall'altro, si rivela una pratica discorsiva basata su dislocazioni, contrasti e dissonanze, tratti distintivi di una scrittura frammentaria.

Abitualmente associata alle forme brevi, la scrittura frammentaria si fonda sul concetto di 'frammento' che è, secondo Alain Montandon, «comme le morceau d'une chose brisée, en éclats, et par extension le terme désigne une œuvre incomplète morcelée»⁷. Il frammento è dunque il pezzo rimanente di un tutto che ha subito un'azione violenta. Pertanto, il frammentario è il processo di rottura che sgretola e smembra il testo fino al suo annichilimento, una sorta di attentato all'equilibrio, all'armonia e all'unità del prodotto artistico che implica una rottura con il monolitismo letterario, come sostiene Ricard Ripoll⁸. Il critico suggerisce che la pratica frammentaria andrebbe studiata nell'ottica di una patafisica, ossia come manifestazione dell'eccezione alla regola, come disgiunzione rispetto alla norma letteraria. Tra varie possibilità di rottura, Ripoll afferma che «[l']autofiction est, en date, la dernière des ruptures littéraires qui propose un mélange de vrai et de faux»⁹. Genere associato alla postmodernità, l'autofinzione¹⁰ fa dell'estetica frammentaria la sua pietra angolare, a partire dalla mescolanza, che la distingue da ogni altra modalità autobiografica, tra il reale e la finzione.

Alla luce di queste considerazioni, ci proponiamo di esaminare il carattere frammentario di *Avril ou l'anti-passion* che appare appunto come un'autofinzione, in funzione delle numerose corrispondenze tra l'autore e il suo personag-

⁵ Si veda Pierre Nepveu, *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988 e "Qu'est-ce que la transculture?", *Paragraphes*, 2 (1989), pp. 15-31.

⁶ Sulla singolarità della nozione di 'italicità' e del pensiero dalfonsiano rispetto alla postura transculturale assimilatrice condivisa da altri scrittori migranti, cfr. Alessandra Ferraro, "Tradursi: *In Italics/En italiques* di Antonio D'Alfonso", *Oltreoceano*, 5 (2011), pp. 55-65.

⁷ Alain Montandon, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, 1992, p. 77.

⁸ Ricard Ripoll, "Vers une pataphysique de l'écriture fragmentaire", *Forma breve*, 4 (2006), pp. 11-22.

⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰ Si veda Madeleine Ouellette-Michalska, *Autofiction et dévoilement de soi. Essai*, Montréal, XYZ, 2007.

gio. Il testo mette in scena, rispecchiando la realtà dell'autore, un personaggio alle prese con la propria incertezza identitaria, dramma esistenziale affidato al potere salvifico della creazione letteraria e cinematografica. L'artista italo-quebecchese eclettico che è D'Alfonso si reincarna nella figura cartacea di Fabrizio Notte. Il suo racconto ripercorre il proprio vissuto dall'infanzia alla fase dell'età adulta, consacrata alla scrittura e alla realizzazione di un adattamento cinematografico del mito di Antigone.

Gli aspetti frammentari del testo sono numerosi. I più evidenti sono sicuramente la discontinuità linguistica – data dall'utilizzo di inglese e italiano, ma anche di greco, latino, ungherese, spagnolo e tedesco – e la spiccata pratica intertestuale che comprende riferimenti e citazioni che spaziano nell'ambito musicale, figurativo, scientifico, cinematografico e letterario del mondo occidentale di tutti i tempi. Per quanto il plurilinguismo e la fitta rete intertestuale partecipino incisivamente alla frammentarietà del romanzo, vorremmo soffermarci su altri aspetti che ci sembrano mezzi estetici privilegiati nello sviluppo della tematica identitaria: da un lato, sull'effetto perturbante delle variazioni enunciative dissimulate dall'omogeneità pronominale e, dall'altro, sull'interferenza mediale data dal contatto tra il codice verbale e il codice iconico.

Il racconto presenta il tormentato percorso esistenziale e professionale di Fabrizio Notte, figlio, nato a Montreal, di immigrati italiani, originari di Guglionesi, un piccolo centro rurale del Molise. Il lettore accede allo spazio privato del protagonista mediante il resoconto delle sue relazioni umane e delle sue riflessioni intime. Il mondo di Fabrizio è popolato da parenti, amici e amori, le cui storie s'intrecciano al suo vissuto. Lo spazio domestico è condiviso con i genitori, Lina e Guido, e con la sorella Lucia e i nonni paterni, Angiolina e Nicola. Al di fuori della casa c'è Mario Berger, l'amico descritto come un fratello («cet ami-frère», p. 68) per aver condiviso con Fabrizio confidenze, interessi culturali, attività e, soprattutto, le sue esperienze essenziali: il dramma del primo amore, la scoperta della settima arte, il primo viaggio in Italia, l'abbandono del tetto paterno e la realizzazione del film *Le Choix* (p. 68). Infine, c'è Léah, primo amore di Fabrizio e compagna/moglie di Mario, che nonostante il suo legame ufficiale mantiene con il protagonista una relazione ambigua dove il sentimento si confonde con il puro desiderio carnale.

La narrazione, autodiegetica e simultanea, rispetta globalmente la durata e la linearità cronologica tipiche dell'autobiografia. I limiti temporali del resoconto di Fabrizio corrispondono, infatti, all'infanzia, negli anni Cinquanta, e al momento della scrittura che si conclude, come viene indicato nell'ultima pagina, nel dicembre del 1988 (p. 198). Tuttavia, il testo evidenzia un'infrazione dei principi che regolano l'enunciazione e i contenuti autobiografici. Da un lato, la retrospezione, solitamente espressa con i tempi verbali del passato, si realizza esclusivamente al presente, il tempo tipico della narrazione filmica, intesa sia

nella versione scritta della sceneggiatura che nella sincronicità delle immagini¹¹. Dall'altro, l'uso costante del pronome personale 'je' non è garante di una reale omogeneità enunciativa: Fabrizio, infatti, non è il solo ad appropriarsi del pronome e, quindi, ad avere 'voce'. Nei primi capitoli del romanzo, il narratore-personaggio cede il posto ai suoi genitori riportando una parte del diario della madre e della corrispondenza del padre, entrambe risalenti all'epoca prematrimoniale in Italia.

«*Le 2 avril 1943 – Tout a l'odeur et le goût de la chair brûlée*» (p. 13): ecco l'incipit del primo capitolo che c'introduce bruscamente nelle pagine del diario di Lina, tutte relative al mese d'aprile del 1943. Nelle diciannove giornate trascritte, la ragazza narra la vita familiare e paesana sotto l'occupazione tedesca fino alla Liberazione con lo sbarco degli Americani a Termoli. Nonostante la concisione degli enunciati giornalieri, la narratrice riesce a dare un'idea della situazione descrivendo piccole scene quotidiane di difficoltà, soprusi e orrori, nonché facendo sentire le sue paure e l'amarezza per la realtà che si sgretola davanti ai suoi occhi.

Solamente all'inizio del secondo capitolo il narratore principale prende effettivamente la parola¹² per mettere in scena quello che evoca l'espedito del manoscritto ritrovato: in una scatola di cioccolatini, Fabrizio scopre le fotografie e le lettere che il padre aveva spedito alla fidanzata durante il servizio militare (p. 21). Tuttavia, è particolarmente interessante la conclusione dell'intervento dove si annuncia la traduzione delle missive: «*Ma traduction ne rend probablement pas les traits stylistiques de cette écriture, mais cet exercice jette une clarté nouvelle sur qui il était*» (p. 21). In quest'indicazione rivolta al lettore, il narratore sminuisce il suo lavoro, in quanto incapace di rendere lo stile dello scrivente, per poi sottolinearne l'utilità come mezzo per penetrare l'antica identità del padre. Non si tratta solo di scoprire quella parte di lui che non avrebbe potuto conoscere senza la testimonianza scritta, ma anche di risalire alla scelta migratoria che è causa dell'identità plurale del narratore. Infatti, nelle undici lettere dell'aprile 1948, Guido, oltre a dichiarare il suo amore a Lina e a manifestare il desiderio di matrimonio, confessa la sua disillusione riguardo al loro futuro nella terra natale e considera la possibilità di stabilirsi altrove, in terre più prospere, come le città del Nord, dove sta svolgendo il servizio, o oltreoceano, secondo l'esempio del padre trasferitosi in Argentina (pp. 25, 27-28).

La scrittura diaristica ed epistolare possono dunque intendersi come dei

¹¹ Sulla temporalità della narrazione filmica, cfr. André Gaudreault, *Du littéraire au filmique: système du récit*, Paris, Armand Colin, 1999 [1988], pp. 103-104.

¹² Nel capitolo precedente, la sua presenza è attestata solo dal possessivo contenuto nel titolo, "Journal de ma mère".

fenomeni d'espansione che vanno oltre la moltiplicazione delle situazioni enunciative. L'inclusione nel resoconto di Fabrizio di altre due forme della scrittura autobiografica crea un effetto d'amplificazione che rende l'autofinzione una sorta di campionario di confessioni. Si noti, inoltre, che la forma diaristica riappare nel ventunesimo capitolo, "Journal d'un film inachevé", dove Fabrizio registra – dal Messico e da Montreal, sempre in giorni del ricorrente mese d'aprile, tra il 1980 e il 1984 – le tappe della sua creazione filmica.

Per quanto possano intaccare l'unità discorsiva del testo, i primi capitoli non ne turbano la ricezione, come nel caso di tre altri capitoli dove il passaggio ad un altro narratore non è né annunciato né accompagnato da una riconoscibile distribuzione del testo. Nel terzo capitolo, intitolato "La traversée", appare immediatamente il pronome 'nous', prima persona plurale che rappresenta un gruppo di viaggiatori che si appresta all'imbarco. Alla forma plurale viene fatta seguire, alla fine della pagina, quella singolare che rimanda a Lina (p. 35), narratrice del viaggio transatlantico che le permetterà di raggiungere Guido. Come si evince dall'incipit del capitolo, la narrazione presenta un carattere ibrido: «Lundi matin. Avril 1950. Le soleil étend sa chaleur sur nous comme un châte. Il fait trente-deux degrés. – *Di questa parte, Signorina*. Par ici, mademoiselle, dit le marin napolitain dans un mauvais italien» (p. 37). L'indicazione della data e del momento della giornata ci rimandano alla scrittura diaristica o meglio alla relazione di viaggio. Infatti, nelle pagine successive Lina fornisce brevi descrizioni della vita in nave e dei suoi compagni di viaggio, alle quali aggiunge il resoconto di avvenimenti puntuali e la trascrizione dei discorsi dei viaggiatori, aspetto più romanzesco che diaristico.

Dopo diversi capitoli assunti dal narratore principale, il capitolo intitolato "Lasagne in brodo" manifesta uno slittamento enunciativo attestato dalle forme femminili dei participi e degli aggettivi («assise», «fatiguée», «couchée», p. 98) che accompagnano il pronome 'je'¹³, il quale rimanda a una donna molto confusa, come suggerisce l'enumerazione di identificazioni a persone, reali e non, vicine a Fabrizio: «Je suis Antigone, je suis Hémon, je suis sa Nonna Angiolina, je suis sa sœur Lucia. Je me cherche, je m'attends» (p. 97). La voce non svelerà la sua identità, ma il contesto presentato nelle pagine successive ci permette d'inferire che si tratta di Léah. La suspense che investe il lettore sin dalle prime righe di questo capitolo, diventa più intensa nella narrazione di un episodio d'incesto, anche questo attribuito a una voce femminile.

Il romanzo sviluppa ampiamente la tematica della sessualità, dall'evocazione di una scena omosessuale in una lettera di Guido (pp. 31-32), ai dettagli sugli

¹³ L'equivoco identitario risulta più marcato nella versione inglese del romanzo, cfr. Licia Canton, "Fabrizio's Confusion", <<http://canadian-writers.athabascau.ca/english/writers/adalfonso/essay.php>> (consultato il 15 aprile 2015).

incontri tra Fabrizio e Léah. Tra le varie realtà evocate, la più sconvolgente è sicuramente quella narrata nel quattordicesimo capitolo. Anche qui vengono di nuovo alternati il plurale e il singolare della prima persona: il *nous* include il padre e la madre della narratrice, la cui identità femminile, intuita nella prima pagina, viene rivelata successivamente da un participio («Décue», p. 115). L'intero capitolo sviluppa una struttura frammentaria, data dall'alternanza di sequenze riferite a eventi distinti:

J'ai un passage à vide quand *il* pose sa main sur mon genou. Je ne m'attendais pas à ce qu'on me fasse cela devant tout le monde. Un geste semblable à celui du fils de mon voisin il y a longtemps. Il m'invite à aller dans ma chambre, m'exhortant à jouer au docteur avec lui. Il me pousse dans le corridor et met tout à coup sa main sur ma cuisse. Il la frotte violemment. Sa main se couvre de sueur et va et vient sur ma jambe. (pp. 113-114)

Quel gesto attuale commesso da una figura maschile – indicata dal pronome personale 'il' che sprovvisto del suo antecedente anaforico non permette al lettore di associarlo immediatamente al padre – innesta il ricordo della violenza subita, in precedenza, da parte del figlio dei vicini. Rispecchiando la tecnica cinematografica del montaggio in parallelo, la narratrice conferisce alle continue oscillazioni tra le immagini del presente e del passato un carattere onirico che si ricollega all'incubo evocato nel titolo del capitolo, "Un cauchemar". La suspense, creata sia dalla progressione diegetica alternata che dal mistero sull'identità dei protagonisti della violenza attuale, segue un movimento in crescendo fino al penultimo paragrafo del capitolo dove si capisce che la vittima è Lucia. Questa rivelazione sconvolge e sospende il senso del capitolo, visto che l'incesto si scontra con l'immagine armoniosa della famiglia, dipinta nel resto del romanzo.

Tuttavia, il significato dell'episodio si può cogliere attraverso l'analogia con il mito di Antigone. Mediante alcune riflessioni di Fabrizio sul suo progetto filmico, l'incesto in casa Notte si ricollega alla situazione dei figli di Edipo, «[...] fils d'un amour incestueux, d'un amour "clos", produit inconscient, mais réel, de la recherche d'une pureté de la nation» (p. 89). Poco dopo, parlando di Antigone secondo l'interpretazione psicanalitica, Fabrizio afferma: «On dit qu'elle représente la fixation enfantine d'une femme pour son père et son frère et que son attachement maladif pour sa famille empêche son épanouissement personnel» (p. 91). L'incesto garantisce la purezza di una nazione e l'attaccamento morboso dei figli alla famiglia che limita la loro realizzazione personale. Questo è proprio ciò che accade a Lucia che, a differenza del fratello, interrompe gli studi per lavorare come segretaria e ambire al matrimonio, destino piuttosto comune alle figlie degli immigrati italiani:

Une Italienne née à l'étranger en 1955 n'a pas le choix: ou elle termine ses études secondaires et trouve un emploi, ce qui suppose qu'elle se marie au plus sacrant, ou elle poursuit ses études jusqu'à l'université en attendant de rencontrer un professionnel qui, ses études terminées, consentira à l'épouser. Elle sait pertinemment qu'en faisant cela, elle court le risque de se retrouver seule à trente ans. [...] Un mariage rapide n'assure pas nécessairement le bonheur. Au contraire. Le jeune mari italien reproduit souvent l'attitude autoritaire du père [...]. (p. 127)

L'incesto, la purezza nazionale e il forte legame familiare simboleggiano il carattere claustrofobico della cultura italiana che s'impone sulle sue figlie precludendo loro la realizzazione personale. L'episodio simbolico dell'incesto subito da Lucia funge, dunque, da tassello intermedio tra la dimensione mitica del film di Fabrizio e la condizione sociale delle Quebecchesi di origine italiana, come viene sottolineato, nel ventiduesimo capitolo, da un enunciato che elude la destinazione principale del testo: «Oui, Lucia, ma chère sœur, ce film est pour toi. Ces images de toi dans la peau d'Antigone sont un chant de goélands qui, tels les serpents, muent, et changent le nom des choses» (p. 170).

Si potrebbe dunque concludere che la frammentazione enunciativa alla base del capitolo sull'episodio dell'incesto s'intreccia alla frammentazione tematica. Determinata da un gioco di riflessi e metafore, lungo l'intera opera, la questione socio-identitaria che riguarda i figli degli immigrati si innesta sul mito di Antigone, attualizzato nella concettualizzazione filmica di Fabrizio.

Se la linearità enunciativa è sconvolta dai vari cambiamenti di voce e di situazione enunciativa, lo è ancora di più quando la parola è messa in relazione ad un altro sistema semiotico. L'esperienza di D'Alfonso nel campo delle arti visive si riflette nella sua scrittura¹⁴. In merito alle interferenze cinematografiche, abbiamo messo l'accento sul livellamento temporale causato dalla narrazione simultanea e sulla realizzazione verbale del montaggio in parallelo nella narrazione dell'episodio dell'incesto. Il romanzo realizza l'incontro con un altro codice iconico attraverso l'*ekphrasis* che rimanda a due fotografie. Mentre una delle descrizioni non fa che riprodurre in poche righe il contenuto fotografico, ovvero l'immagine della nonna del protagonista da bambina (p. 143), l'altra risulta molto più complessa e originale.

Si tratta di una 'fotografia d'addio': «C'est une photo d'adieu que je tiens entre les mains. Une photo pas très grande, onze centimètres sur huit. Elle est simplement collée à un morceau de carton sans valeur. Les bords s'effritent, la surface est tachée. On dirait des gouttes d'eau ou de vin» (p. 137). Con

¹⁴ Sull'interferenza mediale tra cinema e letteratura nella trilogia di Fabrizio Notte, cfr. Andrea Schincariol, "Danser entre les langues". Antonio D'Alfonso tra cinema e letteratura", *Oltreoceano*, 9 (2015), pp. 59-71.

quest'indicazione sulle dimensioni e sullo stato di conservazione dell'oggetto concreto, il narratore conclude la lunga descrizione di ciò che raffigura, ossia una coppia, probabilmente i nonni del protagonista. Questa rivelazione *a posteriori* conferma un'ipotesi già formulata dal lettore poiché l'istantanea è compresa nel peritesto. Sin dalle prime righe del capitolo, «Le couple est debout, lui à droite, elle à gauche. Une chaise paillée les sépare» (p. 135), il lettore riconosce l'immagine riprodotta in copertina. Se, prima d'iniziare la lettura, il destinatario ha avuto modo di apprezzare liberamente lo scatto, nel diciassettesimo capitolo la sua osservazione viene guidata dal narratore. La descrizione è così dettagliata e fedele da poter sostituire perfettamente l'immagine, ma il lettore è costretto a guardare con altri occhi. Dalla veduta d'insieme delle prime righe si passa ad uno sguardo che va e viene più volte da una figura all'altra. Attraverso questa fluttuazione, il narratore ha il merito di animare un soggetto statico, sia per l'immobilismo dei due personaggi che per la loro mancanza di naturalezza.

Se, da un lato, la parola rimpiazza l'immagine, dall'altro, la completa creando una sorta di seconda immagine che permette di vedere l'immateriale. Di tutti gli aspetti considerati nella descrizione – elementi fisici, postura, vestiario, gioielli e accessori – il narratore pare ipnotizzato dallo sguardo delle due figure. Entrambe le descrizioni iniziano proprio da quest'elemento: «L'homme regarde au loin. Il regarde mais il ne voit rien. Il est perdu dans ses pensées» e «Les yeux de la femme surprennent. Intenses, comme s'ils venaient d'apercevoir quelque chose d'horrible. Elle ne voit pas ce que voit l'homme» (p. 135). Lo sguardo apparentemente vuoto dei personaggi, poiché non si fissa su nulla, costituisce per il narratore l'occasione di mostrare le immagini della loro mente e di svelare il loro rispettivo atteggiamento nei confronti della vita. Mentre l'uomo appare come un sognatore – «Il rêve peut-être à l'Afrique du Nord, à l'Éthiopie, à la Libye [...]» e «Il est dans son élément naturel, celui du rêve» (pp. 135, 136) –, la donna sembra molto meno serena: «Elle est prête à se ruer sur la chose qui est apparue devant ses yeux. [...] elle a le regard d'une femme qui a déjà vu trop de choses [...]» e «[...] quelque chose surprend, quelque chose d'invisible jusque-là: son impatience» (pp. 135, 137).

Gli occhi permettono di distinguere le due figure, ma anche di riavvicinarle. Alla fine della descrizione, il loro sguardo converge nell'immagine dell'addio o della partenza che si prospetta: «Ils regardent là où ils ne sont pas. Un instant entre la vie ancienne et la vie nouvelle» (p. 137). La parola rende ancora una volta visibile ciò che la macchina fotografica non è riuscita a fissare sulla pellicola. Il narratore, diventato fotografo dell'anima, ha immortalato uno spazio atopico, tra la terra da abbandonare e la terra verso cui andare, e un momento atemporale, sospeso tra il passato e il futuro. Come suggerisce questo passaggio, il narratore dà nuovo corpo all'esperienza migrante già evocata nei primi

capitoli. La fotografia dei nonni si affianca al diario della madre e alle lettere del padre, cimeli familiari conservati in fondo ad un cassetto per essere tramandati di generazione in generazione. Del resto, questo è quanto afferma Fabrizio a conclusione dell'altra descrizione fotografica: «Qui regardera toutes ces photographies sinon les enfants de nos enfants? Une invention tout à fait moderne, en ce sens qu'elle sert d'aide-mémoire à ce siècle si prompt à tout oublier» (p. 143). Proprio per non dimenticare e per rendere omaggio alle sue origini, il narratore non può fare a meno d'includere nel suo racconto le testimonianze intime dei membri della sua famiglia.

La realtà identitaria, linguistica e culturale di Fabrizio, come quella di D'Alfonso, è un'esperienza frammentaria. La vita in Québec e a Montreal non ha nulla di unitario:

Montréal me permet d'être trois personnes en une seule. Enfant tripartite, j'aligne mes trois visions différentes sur la même ville. Que dire du fantasme nationaliste qui prétend que tous et chacun dans une région du monde sont issus d'une même race [*sic*], détentrice d'une même et unique vision de la réalité sociale, culturelle et politique ? (p. 180)

L'identità plurale del personaggio – scissa tra la cultura francofona e anglofona del territorio di nascita e la cultura italiana dello spazio familiare – denuncia l'illusoria pretesa dell'univocità nazionalista. Per arrivare a questa conclusione, il narratore ha messo a nudo la sua crisi identitaria ricorrendo a strategie frammentarie, le uniche atte a mostrare che l'identità si costruisce con più voci.