

“DANSER ENTRE LES LANGUES”.

ANTONIO D’ALFONSO TRA CINEMA E LETTERATURA

Andrea Schincariol*

Abstract

Andrea Schincariol studia la presenza del cinema nella trilogia di Antonio D’Alfonso dimostrando come il cinema, tema e dispositivo della rappresentazione, si lega alla questione centrale della poetica d’alfonsiana: la questione identitaria.

“Danser entre les langues”. Antonio D’Alfonso between Cinema and Literature

Andrea Schincariol studies the impact of cinema on Antonio D’Alfonso’s trilogy. He shows how cinema is a theme as well as a structural element of the three novels. He also analysis the relation between cinema and the most important theme of D’Alfonso’s works: the question of identity.

Poeta, romanziere, saggista, traduttore, fotografo e cineasta italo-quebecchese, Antonio D’Alfonso è l’autore di un’opera abbondante e variegata. La sua vicenda biografica è un punto di partenza privilegiato per l’intelligenza di questa proteiforme attività artistica. All’indomani del secondo conflitto mondiale, la famiglia D’Alfonso, originaria di Guglionesi, paesino della provincia di Campobasso, emigra a Montréal e si installa nel cuore della comunità italiana. Per Antonio, nato a Montréal, la questione della lingua di comunicazione (inglese, francese, italiano o dialetto) e, di riflesso, della cultura di appartenenza, si presenta da subito come una questione aperta e per alcuni aspetti dolorosa: nato in Québec, terra lacerata da un conflitto a tratti aspro tra le comunità anglofona e francofona – le ‘due solitudini’, come le definì John Hugh MacLennan –, cresciuto in un contesto familiare dove il dialetto molisano è spesso preferito all’italiano, D’Alfonso vive immerso in una situazione che si potrebbe definire, sulle orme di Alessandra Ferraro, di ‘doppia diglossia’ (*Écriture migrante et translinguisme au Québec*).

La sua opera ne esce profondamente segnata. L’immaginario delle origini – di quell’Italia così distante – e il tentativo di dar forma a un’identità che

* Università di Udine.

D'Alfonso stesso non esita a qualificare come «liquida»¹ sono lo specchio del conflitto irrisolto tra le diverse lingue e culture da cui egli è abitato, e occupano il cuore della multiforme produzione dell'artista italo-quebecchese.

Vi è tuttavia un terzo nucleo tematico che dipana i suoi fili lungo l'intera opera di D'Alfonso e che si lega alla questione identitaria in maniera decisiva: ci riferiamo alla tematica del cinema. Un ulteriore richiamo alla biografia dell'autore servirà a introdurre questo aspetto della creazione d'alfonsiana. Il cinema è oggetto di studio privilegiato durante la sua formazione accademica, come dimostrano il diploma di laurea all'Université de Montréal con una tesi su "Mouchette", un lungometraggio di Robert Bresson, e il PhD presso l'University of Toronto con una tesi di analisi cinematografica. Ma il cinema è anche e soprattutto un'arte da mettere in pratica: dal 1973 – anno del primo cortometraggio – a oggi, Antonio D'Alfonso ha scritto e girato sette film appartenenti ai generi più diversi (*Filmografia*). La passione per la settima arte marca in profondità l'attività letteraria di D'Alfonso, non solo sul piano dei contenuti ma, in maniera a nostro avviso più decisiva e degna di nota, sul piano del fare letterario.

Ci concentreremo sulla trilogia di Fabrizio Notte, costituita dai romanzi *Avril ou l'anti-passion* (1990), *Un vendredi du mois d'août* (2004) et *L'Aimé* (2007). Nostro intento è quello di dimostrare come il tema del cinema venga assorbito dalle strutture profonde del testo, fino a diventare una vera e propria lingua poetica.

Prima di entrare nel vivo dell'analisi testuale della trilogia, riteniamo necessario soffermarsi sul verso d'alfonsiano dal quale scaturisce la nostra ipotesi di lettura.

Cinema e poesia: chiasmo mediale

La raccolta poetica *L'Apostrophe qui me scinde* (1998) contiene, tra le molte poesie che espongono la tematica del cinema, il componimento "L'Amour panique". In esso vi è un verso dal nostro punto di vista molto significativo:

Je chante le bien-être. La tranquillité. L'amitié.
Le cinéma dans les mains, les poèmes dans l'iris des
yeux, le repos retrouvé, l'avenir de notre poésie.
Images de fierté (30).

¹ «J'écris pour saisir et décrire l'expé-/rience de n'avoir jamais eu, en moi, de/langue solidifiée. La fluidité de la lan-/gue. La langue comme liquide» ("Poème #13": 129).

In maniera tanto spettacolare quanto enigmatica, il poeta tratteggia qui le regole del gioco letterario. Il cinema non è semplice tematica da inserire nella strofa, ma strumento che si pone su un piano equivalente al linguaggio per eccellenza: quello poetico. Le due forme espressive appaiono così fuse in un unico strumento che, in mano al poeta, è teso verso un avvenire comune (‘no-tre’ poésie, e non ‘ma’ poésie). Il verso citato appare allora come il manifesto condensato della poetica di D’Alfonso: il cinema – intima l’autore – si tiene in mano, così come si terrebbe una *plaquette* di poesie; simmetricamente, la poesia scaturisce dall’occhio e, come un film, si proietta sullo schermo bianco della pagina. La messa in opera di questo ‘chiasmo mediale’ (Schincariol) – incrocio di sistemi semiotici apparentemente inconciliabili – ha un impatto sostanziale sull’orizzonte d’attesa del lettore. Questi è invitato, in primo luogo, a considerare le due forme espressive – quella filmica e quella poetica – nel loro rapporto di mediazione reciproca. L’una funge, prendendo a prestito un concetto proprio alla semiotica di Peirce, da ‘interpretante’² dell’altra; l’una aiuta a pensare l’altra. Inoltre, questo contratto di lettura agisce pragmaticamente da prescrizione nei confronti del destinatario del testo poetico. La mia creazione poetica – suggerisce D’Alfonso – funziona secondo i principi dell’immagine in movimento. Sia chiaro: non si tratta semplicemente di calare il campo metaforico del cinema sul testo. Il verso «Le cinéma dans les mains, les poèmes dans l’iris» è piuttosto un invito a ‘far produrre’ alla scrittura qualcosa che rinvii all’idea di cinema. Si tratta, in altre parole, di riconoscere al cinema una funzione più profonda e strutturante: quella di ‘dispositivo’³ della rappresentazione, ovvero di matrice attraverso cui i diversi piani della finzione interagiscono. È ciò che ci proponiamo di dimostrare nei paragrafi che seguono.

Il cinema come tema

La trilogia di Fabrizio Notte racconta le vicende umane e professionali di Fabrizio, cineasta indipendente italo-quebecchese che sogna di adattare sul grande schermo il mito di Antigone. Come D’Alfonso, anche Fabrizio vive la lontananza dalla terra d’origine della famiglia in maniera dolorosa, senza trovare nella terra d’accoglienza una stabilità linguistica e culturale tale da rimarginare

² Nella semiotica di Peirce, l’interpretante è la rappresentazione mentale della relazione tra il segno (il *representamen*) e il suo referente oggettuale (Everaert-Desmedt).

³ Utilizziamo il termine ‘dispositivo’ nell’accezione conferitagli dalla ‘Critique des dispositifs’ dell’Université Toulouse II-Le Mirail (Ortel).

la ferita del distacco originario⁴. Non c'è bisogno di attardarsi sulla forte componente auto-finzionale dell'opera.

Il cinema appare nella trilogia sotto diverse forme e funzioni. In primo luogo, si presenta come l'orizzonte culturale all'interno del quale il protagonista si muove: cineasta indipendente, Fabrizio frequenta le sale di Montréal, parla di cinema con gli amici, cita i registi e le pellicole di cui è appassionato, critica l'industria hollywoodiana, rimugina il progetto di Antigone sul grande schermo, ecc. Il cinema rifornisce la trilogia di materia finzionale, conferendo così all'universo della rappresentazione un alto grado di 'verosimiglianza e motivazione' (Genette). I continui riferimenti alla settima arte disegnano un primo e importante orizzonte d'attesa dominato dall'immaginario cinematografico.

In altre occasioni, i riferimenti si presentano sotto forma di citazioni nascoste: «– Un jour, sa mère; l'autre sa putain», si legge in *L'Aimé* (107). La frase mal dissimula il titolo della celebre pellicola di Jean Eustache, "La Maman et la Putain" (1973). Queste citazioni nascoste ricoprono varie funzioni⁵: opacizzano il testo e seducono il lettore attraverso una specie di rebus cinematografico; forniscono un supplemento di piacere agli *happy few* capaci di stanare la citazione nascosta; infine, conferiscono al cinema un carattere di latenza, ovvero di presenza costante, seppur invisibile, nei meandri del testo.

Questa abbondanza di rimandi, più o meno nascosti, alla settima arte è il primo sintomo della messa in opera, da parte di D'Alfonso, di un contratto di lettura votato alla creazione di ciò che potremmo definire un 'effetto cinema'.

Il cinema: da modello estetico a dispositivo della rappresentazione

La sceneggiatura come sintomo dell'effetto-cinema

Avril ou l'anti-passion, primo episodio della trilogia, racconta la storia della famiglia Notte, una delle numerose famiglie espatriate durante il Secondo dopoguerra. Il romanzo ruota attorno alla concettualizzazione di un film, "Le Choix" (che diventerà, nel secondo romanzo, "Antigone pacifica"), vera e propria inchiesta per immagini sull'identità e sullo spaesamento. In un paio di occasioni, D'Alfonso interrompe il filo della narrazione inserendo degli estratti dello *script* del film. Il passaggio che segue è tratto dall'ultimo capitolo del romanzo dove, al racconto del matrimonio della sorella di Fabrizio,

⁴ Sulla questione, cf. D'Alfonso. *In Italics* e *De l'indifférence*. Per un'analisi critica della questione identitaria nella trilogia, cf. Paranhos.

⁵ Sulle varie funzioni della citazione, cf. Compagnon.

Lucia, si alterna la sceneggiatura della pellicola a venire: «Le Coryphée, un journaliste, annonce l’entrée du Premier ministre: – Voici notre maître... Créon, devant un grand mur de verre d’un des deux bâtiments du Village olympique, porte le corps de son fils mort. Vêtu de lin blanc. La caméra, silencieuse, le suit» (197).

Questo gioco di incastri tra rappresentazione cinematografica e romanzesca indebolisce le frontiere tra i due mondi finzionali i quali convivono in un unico spazio testuale caratterizzato dalla sovrapposizione di scene da leggere e di sceneggiature da trasformare in immagini. Questa contiguità, sul piano dell’enunciato, tra logica narrativa e logica proiettiva è il primo sintomo di un funzionamento ibrido del testo, dove il cinema non si limita a servire da serbatoio di metafore, ma si propone come modello estetico per la scrittura⁶.

La storia del cinema: repertorio di situazioni drammaturgiche

Questo carattere ibrido, tutto sommato minore nel primo episodio della trilogia, acquisisce una certa importanza nel secondo romanzo, *Un vendredi du mois d’août*. Qui, la scrittura sembra prendere a prestito dalla storia del cinema alcune situazioni drammaturgiche ormai entrate nell’immaginario collettivo. Ne presentiamo due, tratte da altrettanti capolavori del cinema italiano:

– Il y a un problème, monsieur Notte. Un problème assez grave. Vous êtes bigame. Le *carabiniere* tira victorieusement sur sa moustache (71).

Il a fallu plus de six ans de va-et-vient par courrier avant que je n’obtienne finalement mon divorce à l’italienne (72).

La figura del carabiniere baffuto del primo estratto evoca il personaggio del maresciallo Carotenuto, interpretato da Vittorio de Sica in una delle saghe più famose della Commedia all’italiana: “Pane, amore, e...”⁷. Nella seconda citazione il rimando a un altro film culto della filmografia italiana è trasparente. Fabrizio fa riferimento qui a “Divorzio all’italiana” (1961), di Pietro Germi. In entrambi i casi, il lettore si trova di fronte a un gioco intertestuale che mette alla prova la sua conoscenza enciclopedica, installando al contempo un orizzonte di ricezione della scena votato a ciò che potremmo definire una perfor-

⁶ Per un approfondimento sul cinema come modello estetico per la scrittura, cf. Abadie e Huglo.

⁷ Nell’ordine: “Pane, amore e fantasia” (1953), “Pane, amore e gelosia” (1954), film diretti da Luigi Comencini; e “Pane, amore e...” (1955), diretto da Dino Risi.

mance cinematografica del testo. Attraverso l'allusione alla storia del cinema, D'Alfonso ci invita cioè a trasformare il testo in sequenza filmica⁸.

Lo stesso meccanismo si mette in moto in altre sequenze di *Un vendredi du mois d'août*, anche laddove il modello filmico di riferimento è meno trasparente e circostanziato. D'Alfonso costruisce gli episodi del romanzo ricalcando le dinamiche di alcune scene archetipiche del cinema hollywoodiano. Così Fabrizio si ritrova coinvolto in una scena di rapina a mano armata (cap. 10: 39); o impantanato in un dialogo senza fine con la sua vicina di posto, in aereo (cap. 12: 48); o ancora, rievoca, il momento dei saluti tra i suoi genitori, alla stazione dei treni, il giorno della partenza del padre per il nuovo mondo. Diamo un corto estratto della sequenza: «Parmi une foule entassée et les bagages, Lina se détache au milieu des vapeurs des trains stationnés à la gare. Guido se presse pour la rejoindre. Les amoureux s'immobilisent l'un devant l'autre, se fixant sans se parler» (107).

La sequenza rappresenta un fatto che Fabrizio non ha potuto vivere in prima persona, poiché non era ancora nato. Il racconto del protagonista è dunque un flashback immaginario, che si presenta agli occhi del lettore attraverso il filtro di un modello cinematografico ben preciso: la scena dell'addio alla stazione.

Ma quando il modello filmico si emancipa da riferimenti puntuali alla storia del cinema, o dagli archetipi delle scene hollywoodiane, esso acquisisce una funzione più profonda e strutturante nei confronti del testo: quella di dispositivo della rappresentazione.

Verso il cinema come dispositivo della rappresentazione romanzesca

La trilogia di Antonio D'Alfonso è punteggiata da indizi più o meno espliciti che rimandano alla storia e alla pratica cinematografica. La frequenza di queste segnalazioni testuali concorre alla costruzione di un contratto di lettura caratterizzato da un alto tasso di intermedialità tra cinema e letteratura, cioè a dire di interferenza tra due modelli estetici che si reggono su logiche opposte e, dal punto di vista semiotico, non comunicanti.

Gli esempi che seguono (entrambi tratti da *Un vendredi du mois d'août*) dimostrano come la scrittura di D'Alfonso rappresenti un tentativo di superamento della natura inconciliabile tra cinema e letteratura. La parola abdica momentaneamente al proprio ruolo di protagonista per cedere il passo alla lo-

⁸ Sul rapporto performativo tra letteratura e cinema, cfr. Santini. Santini si ispira al concetto di 'cinématographies' di Jean Cléder, rielaborandolo alla luce della teoria degli atti di linguaggio. Il cinema non è semplice repertorio di metafore, ma invito ad adottare una postura percettiva cinematografica.

gica dell’immagine in movimento; e l’universo della rappresentazione scritta si sottomette al programma dettato dal modello filmico.

Il primo esempio si riallaccia a quanto detto poc’anzi sul peso dell’immaginario cinematografico nella costruzione delle situazioni drammaturgiche in D’Alfonso. La sequenza si svolge nel carcere dove Peter, cognato di Fabrizio, è detenuto, e rinvia al repertorio delle ‘scene in parlatoio’ del cinema *noir* americano: «Je me lève pour lui caresser les cheveux. Aucun mot de consolation ne sort de ma bouche. Nous nous asseyons et nous comptons les nervures du bois de la table à manger. Des gouttes de pluie cognent contre les fenêtres. On dirait un mauvais film» (137).

La coda delle sequenza («On dirait un mauvais film») rende trasparente la volontà dell’autore di infondere al testo un ‘effetto cinema’. Il lettore è allora invitato a rintracciare, in ciò che precede, i sintomi della presenza della logica cinematografica e a fabbricare l’‘effetto cinema’ a partire dal testo. La scena si svolge in un totale silenzio. La sequenza narrativa è dunque muta. La scenografia e i gesti dei due personaggi ‘significano’ al posto della parola e il senso della scena – il suo registro drammatico e patetico – è interamente veicolato dalle immagini in movimento che la costituiscono: la carezza, la conta delle nervature del legno, le gocce di pioggia che rigano il vetro della finestra. Infine, tutte queste immagini si articolano l’un l’altra grazie a un sapiente montaggio che sembra simulare i movimenti di *zoom-in/zoom-out* e di campo/controcampo di una macchina da presa. Qui, D’Alfonso fa ‘parlare’ il testo attraverso la lingua del cinema.

Un secondo esempio a sostegno della nostra tesi viene dalla lunga sequenza in cui Fabrizio percorre in taxi il boulevard Saint-Laurent, asse centrale del sistema stradale di Montréal e frontiera simbolica tra le comunità anglofona e francofona:

Il est environ treize heures.

Je hèle un taxi. [...]

– Où allez-vous ?

– Même si je n’ai pas vécu sur le boulevard Saint-Laurent, la rue représente pour moi un sillon qui traverse mon existence de bord en bord. [...] Ce boulevard se constitue en onze sections émotives.

La première section, que je nomme La Vieille, [avec ses] pawnshops [...]. On allait y acheter sa première caméra [...] [cinquième section] La Hip [avec] le cinéma Parallèle, qui grossira pour devenir l’Ex-Centris. [Dixième section] La Fabrique. Le dimanche, après le repas familial, mon père m’amenait au cinéma Rivoli où l’on projetait des films en italien [...] (91-98).

Il testo restituisce la sensazione ottica di un *travelling* laterale, dove il taxi funge da *dolly*. Le «onze sections émotives» sono un invito a costruire il testo procedendo secondo la logica del montaggio cinematografico: ogni sezione è

un piano visuale, introdotto da un titolo numerato («La première section, que je nomme La Vieille», ecc.). Il passaggio ostenta inoltre la tematica cinematografica attraverso il riferimento alle sale Le Parallèle, L'Ex-Centris e Rivoli, facilitando così il lettore nel processo di transizione dalla logica della parola alla logica dell'immagine in movimento.

Luogo strategico dove avviene lo scivolamento da un regime di lettura lineare a un regime di visualizzazione della materia narrata, questo lungo passaggio sembra attualizzare il contratto di lettura annunciato dalla ricchezza della tematica cinematografica nella trilogia di D'Alfonso.

Il terzo capitolo della saga di Fabrizio Notte, *L'Aimé*, porta alle sue estreme conseguenze questa dinamica sostitutiva. Se nei primi due episodi il funzionamento cinematografico del testo è imputabile alla ricorrenza ossessiva dei motivi filmici e si dà come un miraggio della lettura, nell'ultimo romanzo esso si pone come piena rivendicazione della scrittura.

Cinema e letteratura: una relazione di modellizzazione

La quarta di copertina di *L'Aimé* contiene un passaggio chiave per l'intelligenza del romanzo:

À travers les yeux et le cœur des femmes – ses amies d'aujourd'hui et d'hier, ses amoureuses célibataires et mariées, sa fille, ses épouses, sa sœur, sa psy... –, la vie de Fabrizio Notte défile en vingt-cinq courts métrages sur l'écran d'un cinémarvérité qui pourrait s'intituler L'être aimé est porté disparu dans la maison de l'amour.

Dichiarazione di intenti che non lascia dubbi sull'impatto della settima arte sulla scrittura di D'Alfonso, la quarta di copertina impone al lettore una messa a punto del proprio orizzonte d'attesa e al contempo un riassetto alquanto brusco delle proprie abitudini di lettura. Il romanzo non è più (o non è solo⁹), come esemplificano i primi due testi, un romanzo cinematografico, ovvero un testo ricco di riferimenti al cinema, da riconoscere e 'proiettare' sulla pagina bianca. Il romanzo si (auto)definisce piuttosto in base alla propria performatività, alla propria capacità di offrire un'esperienza globale che si avvicini a quella dell'immagine in movimento. *L'Aimé* è, per così dire, un'opera letteraria 'cinematica', un testo costruito per produrre un effetto dinamico, per simulare

⁹ Vi è infatti un lungo capitolo, il numero 13, intitolato "Pensée-1989", in cui la tematica del cinema è preponderante. I personaggi parlano di cinema, di *script* e dell'importanza del *midpoint*. Il capitolo è, naturalmente, al centro esatto del romanzo, ovvero al suo *midpoint*. Il cinema rivela qui due funzioni: tematica e metadiscorsiva.

il movimento della parabola esistenziale del protagonista: «la vie de Fabrizio Notte *défile* en vingt-cinq courts métrages». Il cinema, che nei romanzi precedenti si propone come modello estetico da ostentare e esibire, assume – a voler seguire la quarta di copertina – la funzione più astratta di esperienza visiva alla quale il lettore è invitato a far costantemente riferimento. Tra il supporto testuale e l’immaginario filmico si instaura allora, riprendendo un concetto formulato da Audrey Vermetten, una «relation de modélisation»:

on considérera que le romancier accomplit une modélisation de l’esthétique filmique; c’est-à-dire qu’il n’abstrait pas seulement, à partir d’une réalité concrète, un schéma d’action sous-jacent qu’il réinvestit dans la fiction. Il bâtit en outre, de manière en quelque sorte seconde, un modèle implicite des formes de représentation et de signification filmiques capable de déterminer par endroits l’aspectualité du monde fictionnel. On dira donc que le roman, en certains de ces passages et de ces dimensions, modélise un trait ou l’autre de l’esthétique filmique. Cela revient à dire à la fois que l’auteur prend cette dernière pour modèle, et qu’il en découvre et n’en garde que les principes de fonctionnement (Vermetten 498).

La formulazione di Vermetten è chiara: nella relazione di modellizzazione lo scrittore preleva il cinema dalla sua dimensione storica (la «réalité concrète»), lo trasforma a seconda delle proprie esigenze e del proprio temperamento («un trait ou l’autre de l’esthétique filmique») e lo ‘cala’ nel mondo della finzione determinandone l’aspetto (l’«aspectualité du monde fictionnel»). La relazione di modellizzazione – se riconosciuta – carica il lettore di un lavoro aggiuntivo rispetto alla semplice individuazione della tematica cinematografica. Il destinatario del testo è infatti invitato a ‘far funzionare’ la parola scritta secondo i principi dell’immagine in movimento, a farsi carico di una parte cospicua del processo di costruzione dell’universo della rappresentazione. Se Umberto Eco può parlare di ‘cooperazione interpretativa’ (*Lector in fabula*), qui potremmo parlare di una vera e propria ‘cooperazione proiettiva’ del lettore.

Ritorniamo a *L’Aimé* alla luce delle intuizioni di Vermetten. Il romanzo di D’Alfonso prende a modello il *cinéma-vérité*¹⁰. Ora, ci sembra di poter definire la relazione di modellizzazione tra la forma *cinéma-vérité* e il testo alla luce del particolare dispositivo di enunciazione costruito dall’autore. Il romanzo si presenta come una serie di testimonianze dirette delle donne amate da Fabrizio Notte. Immerso in regime di focalizzazione interna, ciascun capitolo vede come protagonista una voce femminile che narra la propria verità su Fabrizio

¹⁰ Il *cinéma-vérité*, o *cinéma direct*, è una forma di cinema documentario che nasce a Montréal in concomitanza con la Rivoluzione tranquilla. La figura di spicco del *cinéma direct* è senza dubbio il direttore della fotografia e regista montrealense Michel Brault (Marsolais).

Notte. Il destinatario intradiegetico di queste testimonianze, ovvero l'altro polo dell'atto comunicativo, è anonimo e silenzioso¹¹, come nei due esempi che seguono:

Ne voyez-vous pas que je suis occupée ? Des clients m'attendent. [...] Vous m'excuserez, je dois aller servir les clients. Et pour ce qui est de Notte, cherchez-le là où je l'ai laissé, il doit sûrement y être, avec sa guitare sous le bras (38, 41).

Attendez, maringouin c'est féminin, attendez que j'écrase ma cigarette, la fumée me monte aux yeux. Je viens de vérifier dans le dictionnaire, «un» maringouin, et non, je ne vous dirai pas le nom du dictionnaire, car le dire serait en quelque sorte en faire la publicité, et si je dois faire de la publicité, je veux qu'on me paie pour prononcer le nom d'une compagnie (121).

Il lettore riconosce nel testo le marche di un dialogo tra due personaggi. Ma in questo dialogo una delle due voci è muta, si auto-elide dalla comunicazione nel momento stesso in cui il suo omologo prende la parola. Il destinatario intradiegetico, cioè, diserta la scena per apparire solo indirettamente nei passaggi dominati da ciò che Roman Jakobson definisce la funzione conativa del linguaggio: «*Ne voyez-vous pas*», «*Vous m'excuserez*», «*Cherchez-le*», «*Attendez*», «*Je ne vous dirai pas*». L'altro attore dell'atto comunicativo sparisce dalla scena dialogata, o meglio prende posto 'al di qua' della scena, là dove il lettore non può più percepirlo. Di conseguenza, la testimonianza dei personaggi femminili attorno ai quali è costruito il romanzo, testimonianza destinata in prima battuta a un personaggio interno alla finzione ma assente dalla scena, giunge al lettore in tutta la sua trasparenza, immediatezza e autenticità. Il risultato di questo dispositivo di enunciazione è allora assimilabile proprio al dispositivo di enunciazione del *cinéma-vérité*, dove la testimonianza delle persone filmate giunge allo spettatore in maniera immediata, attraverso l'obiettivo trasparente della macchina da presa.

Conclusioni: il linguaggio cinematografico come supplemento della lingua

Iscritto nella trilogia di Fabrizio Notte «à titre de référence, mais aussi à titre de potentialité», secondo la formula di Isabelle Raynauld (29), il cinema diventa oggetto di una serie complessa di dinamiche intermediali che interessano i diversi strati del testo. Ma queste dinamiche di contatto (cinema come tema), di ibridazione (cinema come materiale da incastonare nel testo) e di performa-

¹¹ Fanno eccezione i capitoli 4 e 7.

tività (cinema come dispositivo) tra testo e immagine in movimento non sono di certo una specificità della poetica d’alfonsiana. Esse si ritrovano, come dimostra in maniera chiara Fabien Gris, in gran parte della produzione letteraria del XX secolo, rispecchiando, secondo una direttrice transnazionale, l’influenza della settima arte sull’immaginario collettivo.

La cifra di D’Alfonso è da ricercarsi altrove: nella funzione di supplenza del cinema nei confronti della lingua. Un ultimo esempio, tratto dal romanzo *Un vendredi du mois d’août*, sarà sufficiente a dar forza a questa ipotesi di lettura. Si tratta della narrazione di un episodio che vede coinvolta Rasa, la figlia di Fabrizio:

En rentrant hier soir, Rasa, qui a la varicelle, voulait pour se distraire que nous regardions ensemble le film où Charlot mange son soulier. *La ruée vers l’or*. Rasa riait à gorge déployée, assise là, entre mes jambes pendant que nous mangions une assiette de fusilli aux rapini. Rasa à mes côtés. C’est nouveau chez elle, ce désir de rester auprès de moi. [...] Elle découvre que papa est davantage que l’ombre de maman (29-30).

In questa scena emerge, accanto al tema del cinema, quello del cibo. Esso appare nella forma degradata e tragicomica di Charlot che si mangia la scarpa; ma anche nella forma gioiosa di Fabrizio e Rasa che, durante la visione del film di Chaplin, divorano un piatto di fusilli. Il doppio riferimento al cibo e la struttura vagamente *en abyme* della scena – due personaggi che mangiano, mentre osservano un terzo personaggio intento a svolgere la stessa azione – contribuiscono alla costruzione di uno spazio scenico euforico e intimo. Fabrizio e Rasa, accoccolati l’uno accanto all’altra, godono di questo spazio per la durata del lungometraggio, che si configura così come l’unità di tempo in cui il loro legame si alimenta e cresce.

Nella stessa scena emerge inoltre, in tutta la sua evidenza, il tema fondamentale della creazione d’alfonsiana: la questione linguistico-identitaria.

Ces jours-ci, elle me parle en anglais, en italien, en portugais [...] et en français [...]. Rasa rigole si je la supplie de traduire en italien les phrases portugaises. Quel plaisir de voir cette jeune fille de cinq ans danser ainsi entre les langues. Un vrai ballet. Un soir, elle s’évertuait à trouver le mot français pour bark. Sur le coup, le mot écorce ne m’était pas venu à l’esprit. J’ai dû vérifier dans le dictionnaire. Rasa s’est esclaffée: «Papa, tu ne connais pas le français».

En effet, avec toutes ces langues qui virevoltent dans ma tête, je ne sais plus quelle langue parler (29-30).

La danza ‘linguistica’ di Rasa si oppone al turbinio di lingue nella testa di Fabrizio. Al ‘saper-dire’ della figlia risponde il ‘non-poter-tradurre’ del padre. La

comunicazione tra i due personaggi pare compromessa dalla mancanza di un codice linguistico comune. Tuttavia, la contiguità di questa sequenza con quella commentata in precedenza ci conduce a un'interpretazione diversa. La comunicazione non è interrotta, bensì 'traslata'. Dal piano linguistico, essa si sposta verso la cornice extra-linguistica costituita dall'immaginario cinematografico. È attraverso il cinema che Rasa scopre che Fabrizio non è la mera ombra (proiettata, come avviene per una pellicola) della madre. La costruzione del rapporto tra padre e figlia avviene con la stessa naturalezza con cui i due personaggi, davanti a un piatto di fusilli, guardano "La ruée vers l'or". Il film di Chaplin è, ricordiamolo, un film muto. Immagine in movimento, ma senza parole, esso diventa la lingua franca tra Fabrizio e Rasa e fa da 'supplemento'¹² alle *défaillance* linguistiche del protagonista. Qui il cinema cessa di essere un semplice riferimento culturale e si offre come elemento attivo nella dinamica di contatto e nel conseguente processo di costruzione identitaria dei personaggi: attraverso il cinema, Fabrizio definisce la propria lingua, il suo ruolo di padre e, con essi, la propria identità.

Bibliografia citata

- Abadie, Karine e Huglo, Marie-Pascale. "Introduction". *Textimage* 6 (2014), online, url: <http://revue-textimage.com/10_cinesthetique/introduction1.html> (consultato l'1 ottobre 2014).
- Cléder, Jean. *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives*. Paris: Armand Colin. 2012.
- Compagnon, Antoine. *La Seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil. 1979.
- D'Alfonso, Antonio. "Poème #13". *L'Autre rivage*. Montréal: VLB. 1987.
- . *Avril ou l'anti-passion*. Outremont: VLB. 1990.
- . *In Italics. In Defence of Ethnicity*. Montréal: Guernica. 1996.
- . "L'Amour panique". *L'Apostrophe qui me scinde*. Montréal: Éditions du Noroît. 1998.
- . *Un vendredi du mois d'août*. Montréal: Leméac. 2004.
- . *L' Aimé*. Montréal: Leméac. 2007.
- . *De l'insignifiance*. Montréal: Point de fuite. 2013.
- . Filmografia, url: <<http://antioniodalfonso.wix.com/antioniodalfonso#!films-awards>> (consultato l'1 ottobre 2014).
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Collana "Critique". Paris: Les Éd. de Minuit. 1967.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Collana "Studi Bompiani". Milano: Bompiani. 1983².
- Everaert-Desmedt, Nicole. *Le Processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch.S. Peirce*. Collana "Philosophie et langage". Liège: Pierre Mardaga. 1990.

¹² Jacques Derrida definisce 'supplemento' un elemento secondario che supplisce alla mancanza di qualcosa di originario. In questo movimento suppletivo, l'elemento secondario ricopre al contempo una funzione sostitutiva e una funzione additiva. Nel caso della scena considerata, il cinema è 'supplemento' poiché sostituisce la lingua aggiungendo alla comunicazione una dimensione visuale.

- Ferraro, Alessandra. *Écriture migrante et translinguisme au Québec*. Collana “Nuove prospettive americane” 9. Venezia: La Toletta. 2014.
- Genette, Gérard. “Vraisemblance et motivation”. *Communications*, 1 (1968): 5-21.
- Gris, Fabien. *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français contemporain (de la fin des années 1970 à nos jours)*. Thèse de doctorat sous la direction de Jean-Bernard Vray. Université Jean Monnet. 2012.
- Jakobson, Roman. “Linguistica e poetica”. Id. *Saggi di linguistica generale*. Ed. Luigi Heilmann. Collana “Campi del sapere. I segni e la critica”. Milano: Feltrinelli. 1985: 181-218.
- MacLennan, John Hugh. *Two Solitudes*. Toronto: New York and Des Moines. 1945.
- Marsolais, Gilles. *L’Aventure du cinéma direct revisitée: histoire, esthétique, méthodes, tendances, textes des cinéastes, repères chronologiques, glossaire, index*. Montréal: Les 400 coups. 1997.
- Ortel, Philippe. “Vers une poétique des dispositifs”. Id. *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*. Ed. Philippe Ortel. Collana “Champs visuels”. Paris: L’Harmattan. 2008: 33-58.
- Raynauld, Isabelle. “Le Lecteur/spectateur du scénario”. *Cinémas: revue d’études cinématographiques/Cinémas: Journal of Film Studies*, 2 (1991), 1: 27-41.
- Santini, Sylvano. “Cinéfiction. La performativité cinématographique de la littérature narrative”. *Textimage*, 6 (2014), online, url: <http://revue-textimage.com/10_cinesthetique/santini1.html> (consultato l’1 ottobre 2014).
- Schincariol, Andrea. “Du cinéma au cinématographique. Étude de la trilogie de Fabrizio Notti d’Antonio D’Alfonso”. *Textimage*, 6 (2014), online, url: <http://revue-textimage.com/10_cinesthetique/schincariol1.html> (consultato l’1 ottobre 2014).
- Silva Paranhos, Ana Lucia. *La Trilogie en italique d’Antonio D’Alfonso: un parcours vers le texte rhizomatique*. Tese de Doutorado em Literaturas francesa e francófonas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2011.
- Vermetten, Audrey. “Un tropisme cinématographique. L’esthétique filmique dans *Au-dessus du volcan*, de Malcolm Lowry”. *Poétique*, 144 (2005): 491-508.