

del narratore sul cellulare che lo conduceva a Drancy nel 1942³¹. Sempre grazie al *Mémorial*, Patrick Modiano era risalito alla data di partenza per Auschwitz di Dora e dei suoi genitori³². Nel 1994, in occasione della pubblicazione del *Mémorial des enfants juifs déportés de France*, Patrick Modiano, scrive un articolo nel quale commenta le fotografie che Klarsfeld aveva affiancato ai nomi dei bambini:

Des photos de famille, le dimanche, à la campagne, avec le grand frère, la petite sœur, le chien. Des photos de jeunes filles. Les photos de copains, dans la rue. Des sourires et des visages confiants dont l'anéantissement nous fera éprouver jusqu'à la fin de nos vies une terrible sensation de vide. Voilà pourquoi il nous arrive, par moments, de ne plus se sentir tout à fait présents dans ce monde qui a tué l'innocence³³.

Patrick Modiano appare sommerso dalla violenza della storia, una violenza che ogni sua narrazione ha messo in rilievo, sottolineando una frattura tra quel passato ed il presente, così grave da minare alla base il principio della costruzione romanzesca:

Après la parution du livre de S. Klarsfeld, je me suis senti quelqu'un d'autre. Je savais maintenant quel genre de malaise j'éprouvais. Et d'abord, j'ai douté de la littérature. J'ai voulu suivre l'exemple que m'avait donné SK. [...] Grâce à Serge Klarsfeld, je saurai peut-être quelque chose de Dora Bruder³⁴.

Si conferma dunque il legame tra le opere di Patrick Modiano e quelle di Georges Perec, nelle quali la Storia pone delle questioni che investono la forma letteraria. Ad avvicinarli ancora è certamente la relazione con l'Oulipo e le sue sperimentazioni linguistico-letterarie, vissuta in prima persona da Perec e attraverso la mediazione letteraria di Raymond Queneau da Modiano. Secondo Jean-Pierre Salgas, l'opera di Patrick Modiano sta a Vichy come quella di Georges Perec sta ad Auschwitz e se l'*état civil* era il

³¹ Già nel corso delle ricerche, il narratore aveva determinato l'impossibilità dell'incontro tra Albert Modiano e Dora Bruder (*DB*, p. 66); è tuttavia significativo che l'episodio, seppure ricondotto alle sue dimensioni storiche, venga riportato nuovamente in *Un Pedigree* (p. 28).

³² "Ces parents et cette jeune fille qui se sont perdus la veille du jour de l'an 1942, et qui, plus tard, disparaissent tous les trois dans les convois vers Auschwitz ne cessent de me hanter", P. Modiano, *Avec Klarsfeld contre l'oubli*, in *Libération*, 15 novembre 1994. Cfr. S. Klarsfeld, *Le Mémorial des enfants juifs déportés de France*, Paris, Fayard, 1994.

³³ P. Modiano, *Avec Klarsfeld contre l'oubli*, cit.

³⁴ Ivi.

modello cui si confrontava Balzac, il *Mémorial* di Klarsfeld è ciò con cui si misurano entrambi³⁵.

Per Modiano, la sola testimonianza diretta dell'Occupazione è quella del padre che si era sottratto all'obbligo del censimento degli ebrei e, rifiutatosi dunque di portare la stella gialla, si era rifugiato in un maneggio del Bois de Boulogne; arrestato per ben due volte dalla Gestapo, viene liberato e vive di oscuri espedienti fino alla Liberazione. Nel rievocare lo strano destino di Dora Bruder, Modiano si serve dell'*autofiction*; c'è un filo sottile che lega Dora al giovane Patrick: la prima ha conosciuto un tragico destino che non ha nemmeno sfiorato il secondo, ma il percorso identitario dello scrittore è strettamente connesso alla ricostruzione di quello di Dora³⁶. Il momento dell'enunciazione in *Dora Bruder*, così come in *Chien de Printemps*, rintraccia nel passato il punto di intersezione tra la parabola esistenziale del narratore e quella del suo personaggio.

Lo spunto del romanzo è documentale³⁷: l'annuncio della scomparsa della ragazza, pubblicato dai genitori su *Paris-Soir* il 31 dicembre 1941, viene citato per intero nell'*incipit*:

PARIS On recherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1 m 55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron. Adresser toutes indications à M. et Mme Bruder, 41, boulevard Ornano, Paris (*DB*, p. 9)

e conferma la rottura del soggetto rispetto al proprio passato ed al proprio presente. Già il protagonista della *Place de l'Étoile*, indicando il proprio cuore all'ufficiale tedesco, non allude solo alla sua condizione di sudditanza. Anche qui il riferimento è soggettivo e collettivo, se si pensa alla particolare condizione degli ebrei in Francia prima dell'Occupazione; a seguito della rivoluzione francese, infatti, con la distinzione dei rapporti tra politica, stato e religione e l'emancipazione del decreto di emancipazione, la posizione degli

³⁵ Jean-Pierre Salgas, *Défense et illustration de la prose française*, in *Le roman français contemporain*, Paris, Ministère des Affaires étrangères - adpf, 2002, pp. 104-105.

³⁶ In *Un Pedigree* il narratore-protagonista racconta le sue fughe dal collegio ed avvicina definitivamente i due personaggi. *Dora Bruder*, peraltro, ha avuto un grande successo di critica, mentre la risposta del pubblico è stata meno entusiastica, tant'è vero che è il primo romanzo dello scrittore a non entrare nelle liste dei libri più venduti. Ciò è senz'altro attribuibile a un cambiamento della prospettiva narrativa rispetto alle opere precedenti.

³⁷ Ciò accade spesso nella narrativa di Patrick Modiano: anche *Fleurs de ruine*, ad esempio, prende spunto da un fatto di cronaca.

ebrei era radicalmente migliorata. Vichy e l'Occupazione hanno dunque affondato gli ideali giacobini.

Grazie a Dora, il narratore procede a "[s]e créer un passé et une mémoire avec le passé et la mémoire des autres" per citare le parole dette ad Emmanuel Berl nel 1976³⁸. La fotografia si presta a divenire un dispositivo utile a quest'operazione: seppure ancorata al referente, essa si dispiega ad accogliere le fantasticherie dei personaggi, le loro ipotesi identitarie.

Personaggi scomparsi, come Dora, che hanno calpestato le stesse strade del narratore, frequentato lo stesso quartiere di Parigi; personaggi amnesici, come Guy Roland, alla ricerca del proprio passato e di un'identità; personaggi, come Jansen, che hanno per breve tempo incrociato i destini del narratore per poi allontanarsi, sono tutte figure che permettono un nostalgico ritorno sui luoghi che non può restituire né al narratore né al personaggio il senso dell'esistenza. In questo mondo costellato di vertigini temporali e spazialmente tutto contenuto entro la prima periferia parigina, si svolgono le narrazioni che intensamente e quasi inconsapevolmente, con semplicità, ci riconducono agli stessi luoghi e negli stessi tempi. Tra questi, il buco nero di Drancy, in cui sono stati internati Jansen, Dora, i suoi genitori e, tra i molti sconosciuti, perfino quello la cui testimonianza ci giunge attraverso una lettera che il narratore acquista occasionalmente da un *bouquiniste* e riporta integralmente nel romanzo *Dora Bruder*. Drancy funge da catalizzatore disforico per i personaggi di Modiano.

L'autore-narratore è sulle tracce di una giovane scomparsa durante l'Occupazione, dapprima in fuga da un pensionato, poi travolta dalle maglie della burocrazia nazista che la conducono direttamente al campo di concentramento. Una scrittura liscia e trasparente accentua l'opacità del mondo descritto: l'*incipit* introduce una focalizzazione progressiva in cui il 1941 (data del giornale in cui viene pubblicato l'annuncio della scomparsa) si affianca a un "Il y a huit ans" dalla data dell'enunciazione (*DB*, p. 9) e pone il narratore in una dimensione temporale sfalsata rispetto al tempo della narrazione. I ricordi presunti o imputabili a Dora si sovrappongono a quelli del narratore, che aggiunge varie riflessioni, solitamente basate su quartieri, piazze e strade, frequentati da entrambi. I possibili ricordi comuni del XVIII arrondissement confluiscono nell'immagine di un fotografo, che il narratore incontrava sia d'inverno lungo il viale che costeggia la caserma Clignancourt sia d'estate a Deauville. La descrizione dell'uomo male in

³⁸ Emmanuel Berl, P. Modiano, *Interrogatoire*, Paris, Gallimard, 1976, p. 9.

arnese che d'inverno non riusciva ad immortalare nessuno diviene il simbolo della difficoltà del narratore nell'ottenere informazioni obiettive e dell'impossibilità del documento fotografico nel contribuire alla costruzione della storia (*DB*, p. 10). Tutti gli elementi della ricerca, infatti, i certificati, gli attestati, persino i moduli degli uffici messi in rilievo nella struttura narrativa, costituiscono una vera e propria metainchiesta che offre spunti per enunciare associazioni di idee e di ricordi.

L'indagine procede attraverso le foto di famiglia (*DB*, pp. 32-3) introdotte nella narrazione senza soluzione di continuità ("Quelques photos de cette époque", *DB*, p. 32). Si susseguono infatti otto ekfrasis di carattere meramente descrittivo; vengono enumerate dettagliatamente le composizioni delle immagini: la foto dei genitori di Dora nel giorno del loro matrimonio (il velo della sposa ed il *papillon* dello sposo); la foto della coppia con la figlia di due anni (in piedi tra di loro); la foto di Dora a una premiazione di scuola a dodici anni (l'abbigliamento, un libro nella mano destra, la sinistra appoggiata ad una decorazione); stesso giorno, stessa occasione, madre e figlia (la mano di Dora posta sulla spalla della madre); madre e figlia dal fotografo (stessa età, capelli più corti, posizione dei corpi); tutti e tre in un'immagine ovale (Dora suppergiù tredicenne, in fila indiana, sguardo e volto rivolti verso l'obiettivo); foto della madre (è estate; sullo sfondo si intravede una figura di schiena) segue un enunciato interrogativo che riguarda la possibile presenza di Dora ed il luogo in cui è avvenuto lo scatto ("Dora ? [...] Où cela peut-il être ?", *DB*, p. 34). Ultima, un'immagine di Dora a nove-dieci anni, con un lieve intervento dell'osservatore che considera la luce, i chiaroscuri e ipotizza la presenza di una voliera sul bordo della quale Dora poggia il piede. Come si evince, lo sguardo del narratore non si sofferma sul volto; con l'eccezione di una sola notazione sul taglio dei capelli (quinta immagine), non vi è un'indicazione sullo sguardo, un accenno ai sorrisi, alla forma del volto, agli occhi: la famiglia Bruder è composta di tre fantasmi – apparizioni fugaci, spettri, figure senza avvenire –, privi di fattezze e di elementi connotativi, la cui immagine è "indialectique"³⁹.

La fuga dal pensionato, che contribuisce in maniera determinante al

³⁹ Secondo R. Barthes, "la Photographie est indialectique : elle est un théâtre dénaturé où la mort ne peut 'se contempler', se réfléchir et s'intérioriser ; ou encore : le théâtre mort de la Mort, la forclusion du Tragique ; elle exclut toute purification, toute *catharsis*", Id. *La Chambre claire*, cit., p. 141.

fatidico destino dell'adolescente, ricorda da vicino le fughe del narratore qui solo accennate (si ritrovano in *Un Pedigree*), ma in grado di configurare una fluttuazione temporale in cui si alternano il discorso di Dora, quello autobiografico e stratificato del narratore ed il tempo dell'enunciazione.

La ricerca di Dora Bruder procede attraverso fotografie, testimonianze per approdare al buco nero della partenza per il campo. L'impenetrabile mistero dell'inizio non riesce ad essere risolto poiché sono poche le tracce rimaste, che la scrittura giustappone con semplicità. La descrizione segue dapprima un ordine cronologico: tutto è chiaro, il contesto, l'età, la situazione, ma nulla getta luce sulla famiglia Bruder. L'ultima immagine della serie appena descritta spezza l'ordine cronologico: in quell'istantanea Dora è più giovane, e sembra poggiare il piede su di una grande voliera: la difficoltà a distinguere, tra ombre e luci, gli animali o, più precisamente, gli uccelli della voliera si correla all'opacità, all'impenetrabilità della sua esistenza. Nella presentazione delle 'testimonianze', le fotografie sono incluse nel testo, ma vengono raggruppate, con articolazioni introduttive e deitici ("Quelques photos de cette époque. La plus ancienne...", *DB*, p. 32) atti ad assicurare coesione e coerenza all'enunciato.

Il narratore continua ad esibire nell'enunciazione la modalità di costruzione dell'inchiesta, come appare chiaro dal racconto della testimonianza della cugina Dora. L'ultima immagine dell'adolescente, tuttavia, appare senza che siano menzionate le circostanze del reperimento di quest'ultima testimonianza fotografica: "J'ai pu obtenir il y a quelques mois une photo de Dora qui tranche sur celles que j'avais déjà rassemblées. Sans doute la dernière qui a été prise d'elle" (*DB*, p. 92), ma mette in rilievo dei segni indicali, risultato dello sguardo del narratore. Infatti, in questa riproduzione il lettore coglie per contrapposizione i segni dell'adolescenza di Dora, laddove le precedenti immagini suggerivano la sua fanciullezza. Vengono valutati alcuni indizi che appaiono sul volto, questi ultimi pure in contrasto con la serietà di circostanza della madre e della nonna: "Elle tient la tête haute, ses yeux sont graves, mais il flotte sur ses lèvres l'amorce d'un sourire. Et cela donne à son visage une expression de douceur triste et de défi" (*DB*, p. 93).

La riflessione che segue – "Le temps de la photo, ils étaient protégés quelques secondes et ces secondes sont devenues une éternité" (*DB*, p. 94) – mette in rilievo l'immobilizzazione del tempo a seguito dello scatto, percepita come un eccesso mostruoso, accentuato dalla convenzionalità del ritratto familiare⁴⁰. Il narratore mette qui in evidenza l'immagine come

⁴⁰ Ivi, p. 142.

irruzione della contingenza pura, un miscuglio di realtà e di passato che commuove perché riporta sull'osservatore la condizione mortale delle donne raffigurate; come ci ricorda Barthes,

Dans la Photographie, la présence de la chose (à un certain moment passé) n'est jamais métaphorique ; et, pour ce qui est des êtres animés, sa vie non plus [...] si la photographie devient alors horrible, c'est parce qu'elle certifie, si l'on peut dire, que le cadavre est vivant en tant que cadavre : c'est l'image vivante d'une chose morte⁴¹.

Nell'espressione del volto di Dora, l'accenno al sorriso e l'espressione di sfida sono gli indici che producono quella struggente confusione tra realtà e vita, mentre la declinazione di questa realtà al passato suggerisce che Dora è già morta.

In seguito vengono citati altri documenti, che servono a restituire al lettore il clima storico nel momento del trasferimento di Dora alle Tourelles, poi a Drancy, una ricostruzione minuziosa delle testimonianze scritte delle sue compagne di sventura. Un'intera sequenza (*DB*, pp. 123-129) è costituita dalla citazione della lettera che un giornalista, partito per Auschwitz con lo stesso convoglio di Dora, ha scritto ai familiari dal campo di smistamento di Drancy; la missiva descrive in dettaglio aspettative e preoccupazioni correlate ai preparativi della partenza. Viene menzionata anche la richiesta di "photos sans correspondance dans colis vivres ou linge" (*DB*, p. 126), di foto che dicono, che indicano senza parole, per potere superare la censura (*DB*, p. 127). Durante un ritorno sui luoghi, alla caserma delle Tourelles nel 1996, il narratore fa convergere la scritta "Zone militaire. Défense de filmer ou de photographier" (*DB*, p. 133) alla cattiva coscienza del presente che vuole che il passato si ammantì d'oblio, senza tracce fotografiche. In realtà, tutto si è fermato a quel momento, in quell'ora, non c'è più per il narratore la storia del presente della scrittura, tutto converge verso quel passato:

Depuis, le Paris où j'ai tenté de retrouver sa trace est demeuré aussi désert et silencieux que ce jour-là. Je marche à travers les rues vides. Pour moi elles le restent, même le soir, à l'heure des embouteillages, quand les gens se pressent vers les bouches de métro (*DB*, p. 146).

Scrivere per riempire gli interstizi dell'Occupazione, per formulare delle

⁴¹ Ivi, p. 123.

ipotesi, per rimuovere il senso di colpa, soggettivo e collettivo, a colpi di testimonianze, di fotografie, di lettere autografe, di prove ineludibili che non riescono ad infrangere il muro opaco della realtà:

J'ignorerais toujours à quoi elle [Dora] passait ses journées, où elle se cachait [...] C'est là son secret. Un pauvre et précieux secret que les bourreaux, les ordonnances, les autorités dites d'occupation, le Dépôt, les casernes, les camps, l'Histoire, le temps – tout ce qui vous souille et vous détruit – n'auront pas pu lui voler (DB, p. 147).

Nel 2005 Patrick Modiano ha pubblicato *Un Pedigree*, la storia dell'autore fino alla maggiore età, ventun anni, che coincide con l'avvio della sua carriera di scrittore. Un testo breve in cui l'autore assume incondizionatamente la prospettiva autodiegetica e il cui titolo è un duplice rimando, alle memorie di Simenon da un lato e, dall'altro, alla costruzione narrativa del testo, che per procedimenti ricorda il *Procès-verbal* di Le Clézio⁴².

Con uno stile succinto, laconico, il narratore redige una sorta di verbale scevro di sentimentalismi. Gli enunciati sono costituiti dal susseguirsi – in ordine prettamente cronologico e seguendo il principio della sottrazione (“à défaut d'autres répères”, P, p. 10) – di fatti narrati da un enunciatore distante e distaccato che ricompone un puzzle esistenziale formato di piccole testimonianze, lettere e biglietti. L'inventario di una vita è passato al setaccio dell'indagine, della verifica minuziosa, che non risparmia neppure gli anni che hanno preceduto la nascita dello scrittore. Pochi i sentimenti, molti i piccoli eventi espressi con un registro constativo, intessuto di figure della reticenza e con l'ausilio di un dispositivo enumerativo che frena le emozioni.

Un Pedigree funge innanzitutto da ipertesto che, con la sua fitta rete di legami intertestuali, permette di interconnettere i romanzi dell'autore e di riconoscerli, identificarli quelle trasposizioni immaginarie che affondano le radici negli avvenimenti autobiografici qui delineati. Il registro stilistico ricorda quello di “un constat, ou un curriculum vitae” (P, p. 45), redatto alla prima persona e all'indicativo presente, un tempo ‘burocratico’, fuori dal tempo reale. Il titolo del testo di Patrick Modiano, a differenza di quello di Georges Simenon⁴³, è provvisto dell'articolo indefinito, il cui uso è derisorio, così come appare chiaro sin dall'*incipit*. Qui egli prosegue in parte con l'operazione già avviata con *Éphéméride*, un piccolo testo di appunti sull'in-

⁴² Paris, Gallimard, 1963.

⁴³ Paris, Presses de la Cité, 1948.

fanzia: con sguardo da entomologista, l'autore disseziona la vita dei genitori indaffarati per cui il figlio è una presenza ingombrante, gli avvenimenti degli anni in cui era studente in collegi per bambini sperduti – collegi che assomigliano più ad istituti di correzione e ad orfanotrofi – le fughe reali verso Parigi ed anche quelle, metaforiche, nella lettura. Il rifiuto del pathos, del sentimentalismo canonico della tipologia autobiografica va a favore della constatazione di un'esistenza il cui solo contatto con quella del narratore, nel momento dell'enunciazione, sembra essere costituito dal nome, cioè dal dato puramente anagrafico.

La coerenza testuale si fonda sull'alternanza tra sequenze di enunciati prevalentemente narrativi e constativi, giustapposti ad altri perlopiù descrittivi, che ‘agganciano’ gli avvenimenti raccontati all'enunciazione e ne costituiscono il corollario di commento: “Je voudrais respirer un air plus pur, la tête me tourne, mais je me souviens de...” (P, p. 52); “Et de menus événements se succèdent et glissent sur vous sans y laisser beaucoup de traces. Vous avez l'impression de ne pas pouvoir vivre encore votre vraie vie, et d'être un passager clandestin. De cette vie en fraude, quelques bribes me reviennent” (P, p. 110); alla fine: “Et le juge me présente des photos, des documents, des pièces à conviction. Et pourtant, ce n'était pas tout à fait cela, ma vie” (P, p. 122).

La fotografia aderisce a questo statuto documentale messo in opera dall'autore, ma paradossalmente è proprio l'elemento testimoniale a togliere all'immagine la sua forza, la sua valenza. Essa viene infatti inclusa nel racconto, senza che vi siano rilevati gli indici connotativi, senza un commento. Durante una vacanza scolastica, il narratore dà unicamente notizia che “À Monte-Carlo [il] passe des après-midi entiers chez cette marquise à feuilleter des albums de photos qu'elle a rassemblés, à partir des années vingt, illustrant la belle vie ...” (P, p. 59). Di fronte alla prova, che testimonia un incontro dello scrittore col padre – “une photo de réveillon, prise dans une boîte de nuit proche de la via Veneto” – Patrick Modiano aggiunge: “Pour me consoler, je me dis que la photo est un montage” (P, p. 72). L'immagine, pur portatrice di uno statuto di verità, viene misconosciuta nel suo rapporto col passato; a sottolineare il sentimento di estraneità, l'enunciato reca la semplice notazione: “J'y ai l'air pensif” (P, p. 72).

Il testo contiene pochi riferimenti fotografici, ancor più rare sono le ekfrasis, mentre vengono riportati *in extenso* gli scambi epistolari tra genitori e figlio, seguiti da notazioni constative, che rifuggono l'esame di coscienza e l'introspezione psicologica che abitualmente rendono conto di un'infanzia e di un'adolescenza difficili. In apertura del discorso, viene ricordato il cane,

un pegno d'amore che la madre aveva ricevuto, e che aveva scelto la morte per sottrarsi all'incuria della proprietaria (*P*, p. 11). In questo caso l'indeterminatezza quantitativa delle immagini ("Ce chien figure sur deux ou trois photos et je dois avouer qu'il me touche infiniment et que je me sens très proche de lui", *P*, p. 11) è indice dell'indifferenza verso la prospettiva fotografica della notazione, mentre il contenuto semantico dell'enunciato pone un'analogia tra la condizione dell'animale e quella dello scrittore, analogia che, com'è già stato detto, trova conferma nel titolo stesso dell'autobiografia. Le ultime due occorrenze fotografiche sono senza eco: l'indicazione dell'immagine di un amico del padre in manette su di un giornale è solo funzionale al racconto, non rinvia ad altro significato (*P*, p. 91). Lo stesso vale per il riferimento all'esibizione presso la polizia della "photo anthropométrique" di un uomo che aveva accusato il narratore di spaccio di stupefacenti... (*P*, p. 112).

Il riferimento all'adolescente incontrata dal padre sul cellulare della polizia negli anni dell'Occupazione (*P*, p. 28) e indirettamente a Dora Bruder ("une jeune fille qui s'était assise en face de lui et dont j'ai essayé beaucoup plus tard, vainement, de retrouver la trace" *P*, p. 28), la definizione dei genitori come "Deux papillons égarés et inconscients au milieu d'une ville sans regard", *P*, p. 20), già utilizzata in *Livret de famille* ("Lui et ma mère étaient deux déracinés, sans la moindre attache d'aucune sorte, deux papillons dans cette nuit du Paris de l'Occupation", *LF*, XIV, p. 208) e l'accento alle giornate passate in Sologne (*P*, p. 90) già oggetto di un racconto nella stessa raccolta (*LF*, V, pp. 58-85), queste sono le testimonianze autentiche, molto più eloquenti delle ekfrasis fotografiche, perché attraverso questi rimandi intertestuali che i personaggi escono dalla condizione di fantasmi, proprio in quanto sono già stati connotati nelle narrazioni.

Un Pedigree rappresenta la ricostruzione attraverso la parola anche di ciò che si trova al di là della traccia, cioè il segno commentato di una presenza trascorsa. L'ekfrasis solitamente utilizzata per testimoniare una discontinuità memoriale legata ad una frattura temporale, non viene proprio chiamata in causa. In questo 'rapporto' asciutto, constativo, la parola non deve sperimentare attraverso l'ekfrasis le forme dell'identità, l'immagine non è richiamata come indizio della vita interiore del protagonista. Il testo si configura come un minuzioso procedimento costruttivo che non contempla un'indagine, ma ne è il risultato; i documenti e le tracce mnestiche del vissuto non implicano alcuna evocazione, solo la constatazione della loro pacificata lontananza dal presente della scrittura. L'ekfrasis

fotografica non è mai la semplice trasposizione verbale di un'immagine; la parola, invece, segna la distanza temporale tra la riproduzione e la sua enunciazione che qui è solo brevemente accennata nell'immagine di Via Veneto, subito allontanata e 'catalogata' come un montaggio. La dimensione esistenziale è abbandonata, così come quella della contingenza, a favore di una serena e documentata operazione di assemblaggio. *Un Pedigree* dunque si distacca dal resto della produzione di Patrick Modiano per la rinnovata modalità enunciativa e al contempo esibisce le sue forti connessioni con l'opera precedente. E non a caso, la metafora utilizzata dallo scrittore è quella cinematografica – "une simple pellicule de faits et de gestes" (*P*, p. 45) – genere in cui lo sguardo rivolto all'obiettivo e da questo restituito costituisce un artificio da evitare:

Jamais je n'ai pu me confier à elle ni lui demander une aide quelconque. Parfois, comme un chien sans pedigree et qui a été un peu trop livré à lui-même, j'éprouve la tentation puérile d'écrire noir sur blanc et en détail ce qu'elle m'a fait subir, à cause de sa dureté et de son inconséquence. Je me tais. Et je lui pardonne. Tout cela est désormais si lointain ... (*P*, p. 88).

4.4 Roman d'enquête e fotografia

La fotografia fa le veci di un passato assente, al quale il narratore non può più avere accesso, ed in tal senso essa ha la funzione di sottolineare l'opacità della realtà, le conseguenze del processo di decostruzione messo in atto dall'enunciazione.

La fotografia è irricognoscibile, dunque costitutivamente malinconica non perché rappresenta il *ça-a-été*, ma perché mette in rilievo il carattere labile della qualità delle cose umane. La fotografia è una metafora del passato come lo intende Modiano: è lì, ma non c'è, si può vedere, ma non è conoscibile; testimonia ciò che è stato, ma non è più percepibile. In quest'intreccio tra presenza e assenza, tra documento referenziale e ricordo oscilla l'opera dello scrittore. L'evocazione dell'immagine rimanda comunque ad una mancanza, ad un altrove che non c'è perché nasce da un contrasto insanabile tra passato e presente: in questa tensione sta la cifra dell'ekfrasis fotografica in Patrick Modiano. Ciò spiega anche perché per la sua interpretazione ci si possa avvalere dell'approccio ontologico e fenomenologico formulato da Roland Barthes. In effetti, il lavoro narrativo di Patrick Modiano si fonda su una serie di tendenze bipolari – presente-passato, ricordo-oblio, presenza-assenza, costruzione-annientamento, vita-

morte, identità-alterità – che, con le loro contrapposizioni, costituiscono la sostanza della narrazione⁴⁴.

È interessante rilevare il legame esistente, sin dai loro inizi, tra fotografia e romanzo poliziesco: secondo Robert B. Bay, attorno al 1830, entrambi sono stati utilizzati come strumenti che facilitavano la comprensione del mondo. Grazie alla fedeltà dell'immagine si poteva rappresentare e 'contenere' la città ed essere un uomo della folla senza averne paura; allo stesso modo, la *detective story*, creata da Edgar A. Poe proprio in quel periodo, mirava ad una migliore leggibilità della realtà⁴⁵.

Patrick Modiano nella sua opera compie un rovesciamento significativo e sfrutta le risorse del racconto poliziesco e della fotografia per confondere le piste, per rivelare l'inanità di qualsiasi testimonianza, persino di quella referenziale per eccellenza. I suoi personaggi, basti pensare a Guy Roland in *Rue des Boutiques Obscures*, o allo stesso narratore in *Chien de Printemps*, compiono un gesto comune, quello di scrutare le fotografie senza riconoscersi, a testimonianza che il tessuto affettivo e storico del loro passato non è più ricomponibile.

La fotografia, insieme ad annunci, ritagli di giornale, nomi trovati nell'elenco telefonico, vecchie cartoline, rientrerebbe dunque tra gli oggetti del *récit d'enquête*, senza tuttavia far uscire dal cono d'ombra dell'oblio interi lembi di storia vissuti dal narratore stesso, dai suoi familiari o da personaggi dall'identità composita. La ricostruzione di un itinerario sulla base degli indizi è un ritorno sui luoghi il cui esito è raramente chiarificatore; alla fine, tutt'al più il protagonista avrà ricostruito la mitologia delle proprie origini. Il percorso dell'indagine si lega ad una ricerca della memoria che solo la *fiction* può alleviare, come accade in *Dora Bruder*, *Chien de Printemps* e *Livret de famille*.

Ci si può chiedere se, come gli indizi polizieschi a cui sembrano fare il verso, le fotografie usate da Modiano come movente narrativo siano collocate tra il narratore-detective e una realtà passata che egli non riesce a ricostruire; o se invece egli non riesca a ricostruire questo passato perché esso in effetti non è mai esistito come realtà⁴⁶.

⁴⁴ Cfr. Alan Morris, *Patrick Modiano*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000, p. 11.

⁴⁵ Robert B. Bay, *Afterword: Snapshots, The Beginnings of Photography*, in *Photo-Textualities: Reading Photographs and Literature*, a cura di Marsha Bryant, Newark (Del.) - London, University of Delaware Press-Associated University Presses, 1996, pp. 152-159.

⁴⁶ Lynn Salkin, *La fotografia, movente della narrazione*, in *L'Asino d'oro*, n° 9, maggio 1994, p. 79.

Nell'opera di Patrick Modiano *récit de mémoire* e *récit d'enquête* prendono la forma di una ricerca che affonda le radici nel passato e che per essere conclusa deve convocare gli avvenimenti storici: "Le sujet, l'autre, la mémoire, la filiation, l'Histoire sont désormais [...] véritablement interrogés dans le mouvement même de l'écriture qui en déploie les repliements complexes"⁴⁷. Essa racconta l'ambiguità, la duplicità della vita di allora, la compromissione, la resistenza e il militantismo, svuota il periodo storico di ogni determinismo ideologico facendo confluire la realtà storica nella ricerca personale⁴⁸. In *W ou le souvenir d'enfance* l'enunciazione rifugge dall'assumere una posizione ideologica, dall'esprimere enunciati a valenza assiologica: essa dice lo sbigottimento davanti all'annientamento e le fotografie, dapprima mute, sono chiamate ad evocare ciò che altrimenti non sarebbe più neanche un ricordo.

Anche in *Livret de famille*, *Chien de Printemps* e *Dora Bruder*, l'ekfrasis fotografica esperisce bene la sua funzione testimoniale; ogni fonte di informazione viene adeguatamente citata, vengono minuziosamente documentati i fatti esposti, verificata la loro attendibilità. Il narratore assume spesso la funzione di verbalizzatore del reale diegetico, incurante del lettore che è talvolta abbandonato in plaghe narrative disorientanti, prive di un adeguato orizzonte d'attesa. Le scelte di Modiano per quanto attiene al dettaglio sono significative: il ricorso al paradigma indiziario ed al "modiano" definiscono un'atmosfera angosciosa con un tono distaccato⁴⁹. L'attenzione del lettore è infatti attirata da una serie di dettagli aleatori e spesso *a latere* della trama romanzesca, mentre interi avvenimenti rimangono misteriosamente sospesi, senza alcuna connessione logica di causa-effetto. Le attese del lettore rimangono dunque frustrate, giacché sono alcuni dettagli, peraltro tematicamente ricorrenti, a prevalere. La testualizzazione fotografica è spesso caratterizzata dal registro della delusione, priva com'è di dettagli evocativi, unicamente tesa alla percezione delle distanze temporali, degli scarti tra l'enunciazione e il tempo della narrazione. Tale silenzio, tuttavia, fa dell'immagine un buon dispositivo narrativo, capace non di suscitare evocazioni legate al rilevamento di indizi particolarmente significativi, ma di sostituire ad essi il materiale narrativo vero e proprio.

⁴⁷ Dominique Viart, *Écrire avec le soupçon*, in *Le roman français contemporain*, cit., pp. 148-149.

⁴⁸ Pierre Assouline, *Modiano, lieux de mémoire*, in *Lire*, n° 176, maggio 1990, p. 40.

⁴⁹ Nathalie Rachlin, *The Modiano Syndrome: 1968-1997*, in *Paradigms of Memory, The Occupation and Other Hi/stories in the Novels of Patrick Modiano*, a cura di Martine Guyot Bender, William Vander-Wolk, Bern, Peter Lang, 1998, p. 122.

In questi romanzi, i personaggi sono irrequieti, insicuri delle loro origini e della loro storia; i loro ricordi sono inaffidabili e navigano a vista in un universo romanzesco fluido e cosmopolita. L'ekfrasis fotografica contribuisce a questa configurazione del quasi, del circa, dell'appena intravisto. L'immagine, che rende presente ciò che non c'è più, non serve a dare consistenza all'edificio del ricordo che rimane sempre *in fieri*, in attesa di essere completato: è a causa di quel buco nero che è l'Occupazione che tutto attorno diviene incompleto, misterioso, assurdo⁵⁰. Data la parcellizzazione della narrazione, la coesione testuale è assicurata dalla ricorrenza di dettagli, di campi nozionali e semantici e da rimandi intertestuali che collegano personaggio a personaggio nell'opera dello scrittore.

Je n'ai jamais eu l'impression, chaque fois que j'ai écrit un livre, d'avoir écrit quelque chose de fini, de clos sur lui-même, comme un roman de Simenon, par exemple. J'ai toujours eu l'impression que j'essayais au fur et à mesure de mes livres de déblayer quelque chose pour enfin arriver à écrire un vrai livre. Le vrai livre n'arrive jamais. Et je n'arrive jamais à écrire un livre complètement autonome des autres. J'ai toujours l'impression que je pourrais prendre tel truc dans tel livre et le raccrocher à tel morceau d'un autre, que ça ne ferait pas vraiment de différence. Tout ces déblayages vers un livre principal donnent une direction mais pas une architecture, ce qui fait qu'on continue d'écrire. On reprend sous un autre angle, c'est comme un contrechamp⁵¹.

I ricordi, le fotografie, i momenti reali e quelli della finzione si intrecciano e partecipano allo scorrere perpetuo: di volta in volta il narratore illustra la fallacia del ricordo, del reale e dell'immagine fotografica⁵².

Con l'eccezione di *Un Pedigree*, Patrick Modiano ricostruisce il tessuto storico e sociale della memoria, inglobandone le contraddizioni e le incoerenze: "Patrick Modiano reste un homme de biais. Un chercheur de traces doté de l'esprit de fragment. Tout ce qui est frontal lui demeure étranger, l'inachevé est sa musique intérieure"⁵³.

La costruzione del *roman d'enquête* – sottesa in misura diversa in *Livret de famille*, *Chien de Printemps* e *Dora Bruder* – dovrebbe far luce su avvenimenti storici che vengono immessi nella narrazione in modo obliquo, mai direttamente. Ma vi è una spaccatura insanabile nella tessitura

⁵⁰ Pierre Lepade, *Le Monde*, 4 aprile 1997.

⁵¹ Intervista a Patrick Modiano, in *Libération*, 24 giugno 2001.

⁵² D. Grojnowski, *Photographie et langage*, cit., p. 88.

⁵³ P. Assouline, *Les Carnets*, in *Lire*, ottobre 2003.

memoriale e testimoniale (che risale probabilmente agli inizi del secolo scorso) per cui la storia e l'identità del soggetto procedono di pari passo nell'inchiesta che il romanzo sviluppa, ma ruotano attorno a una mancanza cui si cerca di supplire con la parola ed anche con la fotografia. Grazie alle immagini, il narratore amnesico di *Rue des Boutiques Obscures* lavora alla ricostruzione della propria identità e all'identificazione delle ragioni di questo oblio. La frammentazione della memoria e della modalità di rappresentarla rimanda alla disgregazione del contenuto della forma e della forma del contenuto⁵⁴.

A che cosa serve la fotografia in una narrazione già decostruita in cui gli avvenimenti vengono privati del loro corollario descrittivo ed emotivo? Essa contribuisce, con i suoi elementi testimoniali, a mettere in risalto l'inanità di ogni ricostruzione, di ogni indagine. Così Patrick Modiano può scrivere di un periodo che non gli appartiene come vita vissuta, ma su cui la sua ispirazione ritorna ossessivamente e la cui narrativizzazione serve a riflettere sulla storia e, attraverso di essa, sulla propria storia familiare. Portare testimonianza della scomparsa di Jansen, della morte di Dora e dei suoi genitori attraverso la ricostruzione della loro vita, grazie ai documenti autentici, significa riparare ad una ferita individuale e collettiva. In particolare, la funzione referenziale esplicita dall'ekfrasis serve a far sentire, a far vibrare nel racconto la distanza temporale al punto da far percepire l'impossibilità della ricomposizione.

Non è tanto alla sfaccettatura della personalità, alla frammentazione del personaggio che si interessa lo scrittore, quanto ai rapporti tra questo *éclatement* e la crisi di identità legata ad una memoria deficitaria le cui mancanze si ritrovano nella Storia⁵⁵. I suoi romanzi si configurano come una ricerca di identità che può solo essere frutto di proiezione, perché rimane sempre in ogni modo insondabile. La fotografia, con la sua alta funzione referenziale, accentua tale insondabilità, il carattere deludente della prova.

Ma Patrick Modiano si distingue dagli altri autori qui indagati perché nella sua opera – eccezione fatta per *Un Pedigree* – il dispositivo fotografico viene utilizzato in maniera uniforme, sia che si tratti di un romanzo come *Dora Bruder*, sia che si tratti di un'*autofiction* come *Chien de Printemps* o di

⁵⁴ Cfr., a questo proposito, C. Douzou, *Enquête d'histoire(s), en quête de soi. Modiano, Del Castillo et Daeninckx*, cit., pp. 48-53.

⁵⁵ Ivi.

un racconto autobiografico, come nel caso della XIV novella del *Livret*. In tutti e tre la foto non è *pathos*, è discrasia temporale, è stridore di tempi: in Modiano la tematizzazione della memoria, grazie alla quale riconosciamo la forma in cui le nuove generazioni elaborano gli orrori del Novecento⁵⁶, tratta la fotografia come altro da sé.

Lo scrittore mette in scena l'incapacità della memoria alla presentificazione del passato; l'ekfrasis, che ha solitamente la funzione di un flashback, di un ritorno garantito da un cronotopo affidabile, da un'intersezione tra tempo ed identità attendibili, mette in scena il fallimento del ricordo in quanto tale⁵⁷. Per questo essa diviene l'unico testimone di un passato al quale il narratore non ha accesso: le immagini sono fratture temporali, costituiscono i capisaldi della narrazione che vi si aggrappa per non cadere nel vuoto, per supplire a un passato assente. Le testualizzazioni fotografiche aiutano a far risaltare la distanza tra passato e presente: legate al tempo e alla memoria, esse rivelano l'impossibilità di ricostruire l'unicità del vissuto.

L'insistenza sui nomi di luoghi, gli indirizzi, i numeri telefonici e le immagini è funzionale alla creazione nel romanzo di liste di oggetti ad inconfutabile statuto di verità. La fotografia nella sua qualità di cronotopo irrefutabile, è dunque una prova testimoniale fondamentale nell'opera dello scrittore:

Les héros, modestes et souvent indécis, de Modiano sont toujours sur la trace de quelqu'un, sur la piste d'un souvenir, à la recherche d'une preuve ou d'une confirmation de leur histoire. Ils arpentent le Paris des années 60, 70 ou parfois 80 et le tracé de leurs errances révèle les contours d'une autre carte, plus enfouie encore : la carte d'une identité incertaine, voire perdue, les vestiges d'une période trouble autour de laquelle toute l'œuvre s'articule, la Seconde guerre mondiale, l'Occupation. Époque que Modiano n'a pas vécue mais qui prend chez lui une telle force d'évocation qu'il a pu écrire de lui-même que " sa mémoire précédait sa naissance "⁵⁸.

⁵⁶ Cfr. Aleida Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002 (ed. or. 1999), p. 19. La studiosa si sofferma sull'opera dell'artista Christian Boltanski che presenta molte analogie con quella dello scrittore Patrick Modiano. Entrambi traggono ispirazione da due grandi temi: la Seconda guerra mondiale, l'Olocausto ed il ricorso alla rappresentazione della perdita di oggetti, di ricordi, di saperi. Entrambi, inoltre, fanno della fotografia uno strumento privilegiato per rappresentare storie individuali, radicalmente e tragicamente modificate dal nazismo. Ivi, pp. 415-417.

⁵⁷ L. Salkin, *La fotografia movente della narrazione*, cit., pp. 76-81.

⁵⁸ A. de Gaudemar e Paule Zadjermann, *Un siècle d'écrivains*, France 3, 7 febbraio 1996, p. 1 (testo accessibile in Internet all'indirizzo: <http://web.archive.org/web/>

L'infanzia di Dora rimanda a quella di Rudy, il fratello del narratore, spezzata dalla malattia. Per quell'evento la sua scrittura avrà sempre il sigillo di qualcosa di irrimediabilmente perduto, di un passato impossibile da delucidare, di una nevrosi che è divenuta fonte di ispirazione per Modiano⁵⁹.

Il passato, la storia contengono avvenimenti inammissibili, che la scrittura tenta di penetrare servendosi di documenti. Ma come il padre andava in giro durante l'Occupazione con i documenti di un amico, così le *pièces authentiques* di cui si serve il narratore non riescono a dare una fisionomia precisa ai protagonisti, non consentono loro di abbandonare un'aura fluida, di raggiungere una verità complessa.

Il presente di Jansen e del narratore di Dora Bruder è trasparente. Essi vivono solo in funzione della ricerca del passato, che spesso è un luogo mentale, fuori dal tempo⁶⁰. La scrittura procede ad una de-realizzazione della storia, in particolare di quella dell'Occupazione, e ne presenta una visione molto soggettiva, frutto di un intreccio complesso tra storia e *fiction*. La fotografia, già un elemento narrativo importante per il *nouveau roman*, si iscrive qui nella stessa direzione di testimonianza irrefutabile, d'archivio. Non ci giunge nessuna voce dal periodo dell'Occupazione, solo testimonianze sparse, parole di canzoni, titoli di film e fotografie che non parlano, che non ci dicono nulla perché appartengono ad un periodo precedente. Come costruire la propria memoria, come rendere personali ricordi di altri su di un momento che non si è vissuto? Questa sembra essere la sfida narrativa di Patrick Modiano. Quanto alle fotografie, il narratore non fa eccezione: sia che esse appartengano ai propri genitori o a sconosciuti, esse vengono unicamente descritte, senza che vi sia traccia nella scrittura dello sguardo del narratore. Sono pura denotazione, senza che alcun indice connotativo passi al vaglio del narratore. Da tutto ciò viene fuori un'immagine dell'Occupazione come *fatum*, una minaccia che fa emergere i lati oscuri dei personaggi.

Non c'è legame tra passato e presente perché le tracce non sono abbastanza significative per ricomporre un quadro esaustivo. All'enunciare il carattere mortifero di qualsiasi prova del passato, corrisponde un nostalgico protendersi verso quel momento, considerato l'unico depositario di

20010627164552/www.france3.fr/emissions/ecrivain/auteurs/modiano.html). La citazione dello scrittore è tratta da *Livret de famille*, IX, p. 116.

⁵⁹ P. Assouline, *Modiano, lieux de mémoire*, cit., pp. 34-46.

⁶⁰ P. Gellings, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano, le fardeau du nomade*, cit., pp. 80-81.

senso; i campi semantici più utilizzati sono quelli dell'usura temporale; l'enunciazione dimostra una predilezione per l'ellissi, l'anadiplosi che restituiscono le incertezze dei protagonisti, "éternels jeunes fantômes de chair"⁶¹, cui nemmeno le testualizzazioni fotografiche riescono a restituire corporeità, concretezza esistenziale e statuto di verità.

⁶¹ Jean-Raoul Austin de Drouillard, *Patrick Modiano et Michel Tournier : deux écrivains à contre-courant de la littérature française moderne*, in *The Romanic Review*, vol. 90, n° 1, gennaio 2000, p. 79.

CONCLUSIONE

Un paradigma comune dell'ekfrasis fotografica non è reperibile nell'opera di Marguerite Duras, Georges Perec e Patrick Modiano; non c'è un'interpretazione univoca delle occorrenze analizzate.

Vi sono tuttavia numerosi elementi comuni che risiedono innanzitutto negli aspetti formali, come la scelta della tipologia dell'immagine. Di preferenza, infatti, la testualizzazione dell'icona predilige il ritratto, la raffigurazione della persona. Attraverso l'effigie, il volto, la postura, l'immagine fotografica si configura nella sua dimensione più efficace per la scrittura, cioè come una 'capsula temporale' la cui evocazione mette a confronto due temporalità diverse, solitamente quella dell'enunciazione e quella dell'enunciato, con una pluralizzazione del senso che conferisce spessore alla narrazione.

La trasposizione dell'immagine, infatti, è solitamente funzionale all'evocazione del passato ed offre il vantaggio, rispetto ad altre modalità della memoria come ad esempio il ricordo personale, di essere rimasta ferma nel tempo, fissata sulla carta, senza prendere parte alla continua rielaborazione della costruzione mnemonica che caratterizza gli atti soggettivi della reminiscenza. In tal modo la letteratura trasforma la fotografia in un piccolo monumento dove si intersecano tempo, identità e morte¹.

Laddove il ricordo ha una dimensione individuale, l'evocazione del vissuto attraverso l'immagine fotografica può costituire, grazie alla sua incontestabile obiettività, un elemento di rinforzo di fronte a una memoria 'debole', frammentata, tesa a cogliere le tracce della fragilità esistenziale. La fotografia, inserita nella narrazione, trasforma dunque la percezione del passato ed il suo significato. L'identità, garantita dalla funzione referenziale, è racchiusa nel testo, nel patto che lega ogni narratore al suo lettore e, da

¹ Sul rapporto tra fotografia e monumento, cfr. Robert P. Harrison, *Il dominio dei morti*, Roma, Fazi, 2004.

un lato, prescinde dall'effettiva esistenza dell'icona, mentre dall'altro il narratore può in tal modo 'dosare', e di conseguenza il lettore valutare, gli scarti introdotti nell'enunciazione rispetto allo statuto di verità proposto dalla *fiction*.

Quanto al secondo elemento citato da Harrison, la morte, non vi è riflessione teorica sulla fotografia, anche precedente a quella di Roland Barthes, che non prenda in considerazione quest'aspetto. Paragonare lo scatto fotografico ad una forma di imbalsamazione, meditare sul disagio provocato dal confronto tra la conservazione delle sembianze che la fotografia garantisce e l'erosione delle forme operata dal tempo, sembra essere al centro della riflessione ontologica sull'immagine.

La letteratura ha utilizzato appieno le conseguenze dell'interpretazione fenomenologica della fotografia ed è proprio per questo che l'ekfrasis di un'immagine è tanto più efficace e pregnante quanto più il testo è dichiaratamente autobiografico – come accade per alcune tra le opere degli scrittori presi in considerazione – oppure quando l'icona viene direttamente collegata alla narrazione con avvenimenti storici fondamentali tragici, la colonizzazione e la bomba atomica per Marguerite Duras, l'Occupazione nazista della Francia durante la seconda guerra mondiale e la soluzione finale messa in atto nei campi di concentramento per Georges Perec e Patrick Modiano.

La *mise en récit* fotografica è un elemento che connota la riscrittura autobiografica dell'avventura 'coloniale' da parte di Marguerite Duras. Se è assente nel *Barrage contre le Pacifique*, la sua presenza nell'*Amant* contribuisce in maniera determinante alla costruzione della narrazione: la frase-immagine iniziale, lo scatto mai avvenuto, ma costantemente rievocato nella sua staticità formalmente identica a quella fotografica, conferisce una dimensione autoreferenziale all'enunciazione. Inoltre, la mancata presenza nel secondo romanzo di alcuni nuclei tematici fondanti del *Barrage contre le Pacifique*, serve a circoscrivere la storia dell'"io" attorno alla voce narrante, fino a produrre un effetto-foto che, unito alla tipologia della focalizzazione, all'uso della vista come senso 'distanziante', provoca la trasformazione della pseudo-fotografia in un riflesso dell'io della protagonista. Quest'"immagine immaginaria", rispecchiamento esclusivamente autotelico, acquisisce una valenza particolare proprio perché non si dà come elemento referenziale inconfutabile, ponendo in tal modo la descrizione e dunque la scrittura in primo piano, chiamata a sostituire alla dimensione temporale dell'evocazione fotografica, quella acronica del riflesso della protagonista. Tale prospettiva del tutto egocentrica, è confermata dalla sequenza finale del ro-

manzo, che riprende i motivi di quella iniziale, richiudendo ancora una volta sul "je", che nel riflesso diviene "elle", il cerchio della narrazione.

La valenza della descrizione dell'istantanea appare molto diversa nei due romanzi di Georges Perec. Nel primo, *W ou le souvenir d'enfance*, la fotografia costituisce il nucleo originario della scrittura, attraverso le sette immagini scelte dal narratore e lungamente commentate nel testo. Le difficoltà legate alla scrittura autobiografica sono superate grazie all'osservazione di queste vecchie fotografie, ingiallite, rovinata, ma che divengono lo strumento per elaborare un lutto che la mancanza di qualsiasi segno, o traccia, sembrava aver reso impossibile. Tuttavia, proprio per le particolari condizioni biografiche, le immagini, unici appigli mnemonici, si rivelano mute, incapaci di rivelare alcunché, di spiegare le ragioni di una scomparsa inconcepibile. Il narratore mutua il procedimento della scrittura da quello psicanalitico e, per poter enunciare il suo disagio, si basa sulla valutazione di elementi diversi da quelli canonici, che collegano la fotografia alla reminiscenza. L'oscillazione memoriale tra tempo dell'enunciazione e tempo dell'enunciato si fonda su dislocazioni di cui il narratore ha preso coscienza, che si fanno chiare nell'operazione transemiotica legata all'immagine descritta nelle sue qualità puramente denotative. Proprio la scarsità di connotazioni affettive consente una traslazione rivelatrice del significato tragico e profondo di ogni fotografia. Tale spostamento di senso, applicato dapprima all'ekfrasis fotografica, diviene il meccanismo della modalità autobiografica di Georges Perec.

I processi fotografici sono evocati e rovesciati nel progetto di Bartlebooth nella *Vie mode d'emploi*, che prevede la cancellazione delle marine attraverso l'immersione dell'acquerello in una composizione chimica che, seguendo un percorso esattamente opposto a quello dell'apparizione delle impressioni sulla carta fotografica, cancella forme e colori. Nell'intero romanzo, posto sotto il segno dello sguardo, le immagini hanno la funzione di amplificare la narrazione, assicurarne un fondamento reale ed arricchire, per somiglianza o differenza, la configurazione dei numerosi personaggi descritti. Grazie all'effetto-cornice analizzato, la descrizione delle icone acquisisce un'espansione significativa che modella lo spazio del romanzo e lo adatta alle sue evocazioni. La presenza della fotografia induce inoltre una *mise en abyme* che concorre a rifrangere gli enunciati, a moltiplicare le storie, a creare romanzi nel romanzo e a far percepire distanze temporali e assiologiche variamente connotate. Questo procedimento ben si adatta all'impianto strutturale della *Vie mode d'emploi*: l'elemento visivo, unito alla descrizione fotografica, crea un sistema testuale che si serve della valenza