

menti oscuri che la loro scrittura intende indagare. E tuttavia le modalità di descrizione della fotografia nella loro opera sono molto diverse: reale o immaginaria, essa è uno straordinario dispositivo di narrazione per Perec, una traccia sempre intrisa di profonda significanza; al contrario per Modiano l'immagine rimane, per usare le parole di Barthes, "ontologiquement, ce dont on ne peut [rien] dire"<sup>2</sup>.

Esamineremo per primo *Livret de famille* per poi focalizzare la nostra analisi su due romanzi degli anni Novanta – *Chien de Printemps* (1993) e *Dora Bruder* (1997) – ed infine su *Un Pedigree* (2005): il paradigma dell'ekfrasis fotografica ci fornirà lo strumento per delineare un percorso di scrittura. Il tema, sotteso all'intera opera, è un'inchiesta privata e storica, da cui dipende una ricerca esistenziale al cui centro si trovano lo scrittore e la sua identità. Tutti e quattro i testi presentano occorrenze fotografiche che generano riflessioni sulle problematiche della memoria, dell'oblio e della funzione stessa della letteratura. Alcuni elementi come la focalizzazione interna, l'omodiegesi e, nel primo e nell'ultimo romanzo, la prevalenza della modalità autodiegetica, contribuiscono a mettere in rilievo la particolare ossessione del narratore per il proprio trauma personale e per la Storia:

Le " je " de mes autres romans a toujours été un peu vague, c'est moi et pas moi. Mais utiliser le je me concentre mieux, c'est comme si j'entendais une voix, comme si je transcrivais une voix qui me parlait et qui me disait je. Ce n'est pas Jeanne d'Arc, mais plutôt comme quand on capte une voix à la radio, qui de temps en temps s'échappe, devient inaudible, et revient. Ce je d'un autre qui me parle et que j'écoute me donne de la distance par rapport à l'autobiographie, même si je m'incorpore parfois au récit<sup>3</sup>.

È a partire dalla 'svolta' autobiografica di *Livret de famille* che il tema della narrazione si configura come un lungo inventario della memoria. *Rue des Boutiques Obscures*<sup>4</sup>, pubblicato nel 1978, è il romanzo dell'impossibile agnizione e dell'inevitabile ricerca di sé. La narrazione prende la forma di

<sup>2</sup> Roland Barthes, *Proust et la photographie*, in Id. *La préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil-Imec, 2003, p. 391.

<sup>3</sup> Intervista a Patrick Modiano (*Libération*, 26 aprile 2001) in occasione della pubblicazione di *La Petite Bijou* (Paris, Gallimard, 2001).

<sup>4</sup> Cfr. Charlotte Wardi, *Mémoire et identité dans 'La Place de l'Étoile' et 'Rue des Boutiques Obscures'*, in *Yod*, n° 147, febr. 1982, pp. 87-95 e Catherine Douzou, *Enquête d'histoire(s), enquête de soi. Modiano, Del Castillo et Daeninckx*, in *Cahier du CERACC*, n° 1, maggio 2002, *Vers une cartographie du roman contemporain*, pp. 45-55.

un'inchiesta che conduce il protagonista amnesico, Guy Roland, ad investigare negli ambienti della Parigi cosmopolita degli anni dell'Occupazione. Anche il narratore di *Chien de Printemps* compie un'articolata operazione di 'fissaggio' della memoria attraverso la parola, cui corrisponde paradossalmente un contrastante percorso di oblio del protagonista, il fotografo Jansen: il reale diviene solo una delle possibili declinazioni della memoria. Le trame narrative dei romanzi in questione si configurano come una lotta della scrittura contro l'oblio della Storia: in *Dora Bruder* e *Un Pedigree* le questioni familiari s'intrecciano all'oppressione tedesca durante l'Occupazione per indagare il mistero che aleggia sulla di Albert Modiano – il padre scomparso e mai ritrovato – e su quella di un'adolescente ebrea in fuga dai genitori, le cui vicissitudini, a meno di vent'anni di distanza, ricordano da vicino quelle dell'autore. L'universo romanzesco di Patrick Modiano è specifico, fatto di piccole sensazioni, fuggevoli riconoscimenti, dettagli irrilevanti: i personaggi si muovono in uno spazio ben delimitato dalla topografia urbana di Parigi, il solo luogo dell'abitare per lo stesso autore<sup>5</sup>.

Due sono i periodi storici fondanti che si ritrovano nell'opera dello scrittore – l'Occupazione e gli anni Cinquanta e Sessanta, colti sullo sfondo della guerra d'Algeria – e due sono i temi esistenziali che la abitano: la memoria, legata all'infanzia traumatica, e l'identità che determina personaggi fragili, bisognosi di aiuto, lontani e misteriosi.

Nel 1968, al suo esordio con *Place de l'Étoile*, Patrick Modiano infrange per primo un tabù delle lettere francesi, ambientando il racconto durante l'Occupazione e focalizzando la sua attenzione sui circoli collaborazionisti; egli risveglia una memoria collettiva anestetizzata<sup>6</sup>. Si tratta del primo pannello di una trilogia – che proseguirà con *La Ronde de nuit* e *Les Boulevards de ceinture* – in cui il narratore riesce a trovare un linguaggio per affrontare la post-shoah – il cui simbolo è la stella sul petto assimilata alla *Place de l'Étoile*<sup>7</sup> –, facendo così convergere la memoria individuale e quella

<sup>5</sup> Cfr. Jérôme Garcin, *Rencontre avec Patrick Modiano*, in *Le Nouvel Observateur*, 2 ottobre 2003.

<sup>6</sup> *Place de l'Étoile* è stato pubblicato per i tipi di Gallimard nel 1968, un anno prima del film-documentario *Le Chagrin et la pitié* (1969), diretto da Marcel Ophüls e quattro prima del lavoro dello storico americano Robert O. Paxton, *La France de Vichy 1940-1944* (Paris, Seuil, 1972); cfr. anche, sulla storia dell'Occupazione, Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, 1987 e Id., *Les années noires. Vivre sous l'Occupation*, Paris, Gallimard, 1992.

<sup>7</sup> In esergo, il libro riporta un aneddoto: "Au mois de juin 1942, un officier allemand

collettiva, il destino del singolo e quello di un popolo, gli ebrei francesi, catturati, denunciati dai loro connazionali<sup>8</sup>. In questa prima trilogia il rapporto tra la memoria e l'identità passa dunque attraverso la storia.

Impermeabile agli avvenimenti del suo tempo – *Place de l'Étoile* è stato pubblicato durante le agitazioni studentesche del '68 –, Patrick Modiano è stato definito un uomo del catasto, flâneur meticoloso ed etnologo senza pari delle voci urbane, capace di dar vita a personaggi improbabili, insicuri delle loro origini, caratterizzati da amnesie, che vagano alla ricerca di una Parigi scomparsa, diventata altra nel tempo:

Modiano est un géomètre. Un géomètre ne marche pas, déambule à peine, se refuse à piétonner et ne flâne qu'à contre-cœur. Un géomètre arpente. C'est le mot qui convient à l'activité modianesque, faite de bornage, de géodésie et de triangulation des plans<sup>9</sup>.

La scrittura di Modiano si vuole iperealista, calata in un brodo di finzione onirico, ne deve estrarre i caratteri più singolari, sur-realisti, saldare i frammenti, gli oblii. Essa applica il metodo di rifrazione a partire da piccoli avvenimenti:

Ma démarche n'est pas d'écrire pour essayer de me connaître moi-même ni de faire de l'introspection. C'est plutôt, avec de pauvres éléments de hasard : les parents que j'ai eus, ma naissance après la guerre ..., trouver un peu de magnétisme à ces éléments qui sont sans intérêt en eux-mêmes, les réfracter à travers une sorte d'imaginaire. L'entreprise autobiographique m'a toujours paru une sorte de leurre, sauf si elle a une dimension poétique comme Nabokov l'a fait dans *Autres rivages*. Le ton autobiographique a quelque chose d'artificiel car il implique toujours une mise en scène. Pour moi, c'est plutôt une entreprise artistique, une mise en forme d'éléments dérisoires<sup>10</sup>.

Patrick Modiano afferma che la sua scrittura si crea, come un patchwork, dall'unione di una serie disparata di elementi e, utilizzando la

s'avance vers un jeune homme et lui dit : ' Pardon, monsieur, où se trouve la place de l'Étoile ? ' Le jeune homme désigne le côté gauche de sa poitrine", P. Modiano, *La Place de l'Étoile*, cit., p. 11.

<sup>8</sup> Cfr. Ora Avni, *D'un passé à l'autre. Aux portes de l'histoire avec Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 16-45.

<sup>9</sup> J.-L. Ézine, *Modiano, l'homme du cadastre*, in *Magazine littéraire*, n° 332, maggio 1995, pp. 63-65.

<sup>10</sup> Laurence Liban, *Modiano*, in *Lire*, ottobre 2003.

metafora dello sguardo, paragona il testo ad una massa che, per divenire efficace, deve essere intagliata e limata:

Écrire, c'est comme un lent travail d'accommodation, comme un regard qui divergerait et qu'on redresserait peu à peu. Je ne trouve jamais le bon angle d'emblée [...] Au départ, on louche, on voit tout en double. Puis la mise en place, l'accommodation, se fait<sup>11</sup>.

Il sogno dello scrittore, che intreccia luce ed inchiostro, è quello di una pellicola così sensibile che si lasci impregnare dalla vita, senza che vi sia alcun procedimento umano, oltre a quello chimico legato alla fotosensibilità, insomma un obiettivo 'magico'. Poi la scrittura viene a fissare le sensazioni, gli sguardi, i sorrisi, i movimenti delle foglie e delle nuvole che si sono impressi nella camera oscura del cervello dell'autore. Il testo citato già configura l'estensione dello sguardo del narratore che determina pure la descrizione fotografica. Se il disegno è dunque quello di una scrittura concepita come conseguenza di una lastra che 'si lascia' impressionare, così anche le ekfrasis saranno condizionate da una visione 'ricettiva' della scrittura.

Nella realtà solo la penna riesce a vincere la forza di gravità, la pesantezza della macchina fotografica, restituendo fluidità e leggerezza alle cose; tuttavia, "Il faut dire que le stylo n'est pas aussi léger qu'il semble au premier abord. Il peut lui aussi peser des tonnes, et toute une vie est parfois nécessaire pour essayer de rendre son stylo aussi léger que le rêve d'une caméra légère"<sup>12</sup>. Attraverso il racconto di una cinepresa leggera al punto da divenire invisibile, Patrick Modiano ci dice molto sulla scrittura ed anche sulla fotografia nei suoi romanzi.

#### 4.1 Fotografia senza indizi

*Livret de famille* riconfigura il tema della ricerca sulle proprie origini attraverso una lettura non lineare della storia familiare, che si situa tra gli anni oscuri dell'Occupazione e gli inizi degli anni Settanta. Come molte altre opere di Modiano, anche questa risponde al bisogno di colmare le numerose lacune attraverso una *mise en fiction* della realtà e l'invenzione di

<sup>11</sup> Cfr. *Dictionnaire Patrick Modiano*, a cura di Bernard Obaldia, alla voce "Rafistoler/Bricoler", [http://www.litt-and-co.org/au\\_temps/sommaire\\_autemps.htm](http://www.litt-and-co.org/au_temps/sommaire_autemps.htm)

<sup>12</sup> Patrick Modiano, *Les objets du siècle*, in *Libération*, 13 marzo 1999.

una filiazione di sostituzione di fronte ad un padre scomparso e ad una madre assente.

Tuttavia, questo testo in particolare inaugura una modalità di ricerca autoreferenziale, seppure condotta dall'esterno, in cui il narratore diviene uno storico che indaga sulla propria esistenza, esponendo con rassicurante distanza dettagli di vita vissuta da se stesso, ma anche da altri. Gli avvenimenti del passato vengono enunciati con maggiore serenità, serenità che talvolta trascolora in una nostalgia rassicurante, come se si trattasse di documenti di cui occorra verificare l'autenticità. I personaggi dei racconti sono figure senz'anima e senza corpo; i due piani temporali – quello dell'enunciazione e quello di un passato diverso di volta in volta, ma pur sempre riconducibile ai temi familiari e personali già citati – non riescono a mettere in atto un processo di comunicazione, come se i passaggi fossero stati murati da tempo. In tal modo vengono costruite delle novelle a partire dalla giustapposizione di ricordi autobiografici e immaginari.

Il numero dei racconti, quindici, equivale al numero dei fogli contenuti in ogni *livret de famille*, sorta di libretto anagrafico che viene consegnato nel momento del matrimonio e che registra tutte le indicazioni della famiglia appena composta e le eventuali successive variazioni. Il paratesto sembra concludere con il lettore un patto ambiguo in cui verità e finzione si mescolano e si trovano addirittura sullo stesso piano, senza fornire al lettore particolari chiavi di lettura<sup>13</sup>. Il narratore stratifica la propria esistenza aggiungendovi elementi immaginari, pur conservando la propria identità: grazie all'*autofiction*, un genere aperto, Patrick Modiano può decidere quale parte di sé mettere in gioco e quale parte affidare invece all'immaginazione.

La memoria si nutre di documenti autentici per ricreare una storia, quella dell'Occupazione, che procede dall'invenzione romanzesca che neutralizza le incongruenze tra il passato non vissuto e il presente dell'enunciazione, basandosi su uno spazio, sia quello di una strada di Parigi o quello di una fotografia, che porta in sé la materia per lo sviluppo della narrazione<sup>14</sup>.

Perfino la registrazione all'anagrafe della figlia (*LF*, I, pp. 11-27) diviene

<sup>13</sup> "Patrick Modiano fait éclater ce cadre administratif [du livret de famille] à travers un livre où l'autobiographie se mêle aux souvenirs imaginaires. Mais l'auteur apporte aux souvenirs imaginaires un caractère de vérité quelquefois plus convaincante que celle de la réalité" (*LF*, p. 5).

<sup>14</sup> Cfr. Baptiste Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 127-148.

l'occasione per un'interrogazione sul passato, una riflessione sui genitori del narratore, sul loro bizzarro matrimonio a Megève in piena Occupazione, il tutto sulla scorta di un incontro fortuito tra il narratore ed un amico del padre, quasi un fantasma dei tempi passati, che li evoca, lasciando tracce insufficienti a colmare le lacune memoriali ereditate dai suoi genitori.

Alcuni personaggi sono veri e propri fuochi fatui<sup>15</sup>, come Henri Marignan (*LF*, II, pp. 28-42), frequentato dal narratore negli anni Sessanta, ancora una sorta di spettro, giacché all'anagrafe risulta scomparso a Berlino nel 1945, dopo aver compiuto missioni enigmatiche durante la guerra tra Vichy, Lisbona e Parigi. Il discorso si snoda attraverso la rappresentazione del narratore e del personaggio, entrambi in attesa di notizie per partire per un improbabile viaggio nella Repubblica popolare cinese: alcuni elementi coesivi indispensabili alla motivazione del racconto vengono omessi, con l'effetto di sospendere nel vuoto la diegesi, priva peraltro di riferimenti cronologici. Rimangono i capisaldi spaziali, racchiusi tra il XVI e XVII arrondissement, i luoghi di deambulazione per il narratore ed il suo compagno. La sequenza della descrizione fotografica è brevissima, introdotta dalla convenzionale sistemazione della foto sul comodino, tipico segno dell'affettività borghese. Essenzialmente denotativa ("Sur la table de nuit, une photo de Geneviève Catelain, à vingt ans, le visage lisse et le regard plus lumineux que d'habitude", *LF*, p. 38), l'immagine introduce una dimensione passata – sia cronologicamente, sia affettivamente – che tuttavia non contribuisce a fare chiarezza sui trascorsi di Marignan e sui numerosi misteri che lo circondano. La riproduzione è dunque un non-effetto di realtà, un dettaglio sospeso nel vuoto, come la serie di indirizzi tratti da un vecchio elenco telefonico di Shanghai: entrambe hanno la funzione di mettere in rilievo il "brouillard tendre" che avvolge l'intera narrazione (*LF*, p. 42).

L'immagine è la metafora del tempo che passa, della lenta erosione delle cose: mutano le situazioni storiche, mutano le fisionomie; al narratore non rimane che constatare la mancanza di relazione tra ciò che le persone sono diventate e ciò che erano. Anche i ritorni sui luoghi percorsi tempo prima dalla nonna (*LF*, III, pp. 43-5), alla ricerca della casa in cui ha abitato, della traccia di una sua presenza si concludono con un nulla di fatto giacché, come dice il narratore, mancano gli indizi, come traspare dalle negazioni ad elevato valore semantico: "D'elle, je ne sais presque rien. Je ne connais pas son visage car toutes les photographies – s'il y en avait – ont

<sup>15</sup> Cfr. Antoine de Gaudemar, *Le maudit ambeau*, in *Libération*, 4 settembre 1986.

disparu" (*LF*, p. 43). L'insistenza sui dettagli legati alla stratificazione urbana induce una vertigine spazio-temporale che porta il narratore a una conclusione delusiva, espressa ancora una volta con una modalizzazione negativa: "On finit par ne plus savoir très bien la place exacte qu'occupaient les choses" (*LF*, p. 45).

Quando l'enunciazione annette un'ekfrasis fotografica, essa diviene funzionale alla ricerca di un segno nel passato del narratore o del protagonista e serve a conferire una dimensione all'imbuto temporale descritto, creando degli esili punti di riferimento, che rimangono tuttavia interrotti, la cui unica connessione con il presente della narrazione rimane quella che passa per l'enunciazione. Il narratore che, passeggiando per le strade di Parigi, assiste casualmente in un caffè alla morte improvvisa di uno sconosciuto (*LF*, VI, pp. 86-93), descrive in dettaglio la fotografia che la polizia ha ritrovato nelle tasche del defunto, assieme ai documenti:

La photographie, très abîmée, datait d'au moins cinquante ans, à en juger par les habits et le décor : on y voyait un couple de jeunes gens d'allure patricienne, assis sur un canapé, et entre eux un enfant bouclé de deux ans environ (*LF*, p. 91).

Lo spessore temporale, cinquant'anni, sovraccarica di mistero la vita del personaggio. Il mistero è legato alla scena dell'immagine, familiare e lontana nel tempo, che si contrappone alla solitudine dell'uomo; allo stesso modo, l'abbigliamento fuori moda del presente contrasta con l'eleganza della riproduzione. Lo stile è indifferente, le notazioni servono unicamente a designare la distanza cronologica, come indicato dallo stato di conservazione dell'immagine.

Gli enunciati restrittivi e interrogativi caratterizzano i racconti, ponendoli sotto il segno dell'incertezza e del dubbio. La descrizione della fotografia della fidanzata inglese di un personaggio configura una lontananza spaziale nel testo ambientato a Losanna (*LF*, IX, pp. 116-145) ed è priva di connotazioni affettive. I riferimenti temporali sono unicamente funzionali a designare l'età del narratore e a rendere un'atmosfera vaga, indeterminata, che contribuisce a fare della Svizzera un posto in cui la liberazione da una "mémoire empoisonnée" (*LF*, p. 117) è comunque impossibile. Anche qui, infatti, nel paese europeo neutrale per eccellenza, il narratore incontrerà, sotto falso nome, uno dei responsabili della deportazione degli ebrei a Parigi dal 1940 al 1944, di cui ascolta di nascosto la conversazione. Non sappiamo come e perché il narratore identifichi questo criminale, tuttavia la

sua conoscenza gli viene da lontano, travalica gli angusti confini della reminiscenza personale e, ignara della cronologia, precede la sua memoria:

J'étais sûr par exemple, d'avoir vécu dans le Paris de l'Occupation puisque je me souvenais de certains personnages de cette époque et de détails infimes et troublants, de ceux qu'aucun livre d'histoire ne mentionne (*LF*, p. 116).

La fotografia diviene dunque movente della narrazione: così, da un'immagine e da un articolo di giornale, il narratore viene a conoscenza della morte di Gros, l'ex-re d'Egitto Farouk in esilio a Roma (*LF*, X, p. 146). È lo spunto per una narrazione che subito risale nel tempo, a dieci anni prima del momento dell'enunciazione, quando il narratore aveva letto l'articolo, e ancora indietro, ai tempi della sua conoscenza con Farouk, quando si trovava in Italia, a diciott'anni (*LF*, pp. 146-153). Tutti i riferimenti temporali diversi, nati da una fotografia, convergono verso una pellicola, vecchia di trent'anni, sulla cui proiezione si chiude il racconto, che restituisce all'ex-re un'importanza, una dignità e un aspetto fisico che il presente – le condizioni politiche, fisiche e la decadenza – gli aveva tolto. Tutto ciò investe il racconto di una dolce malinconia, che deriva dalla determinazione dell'irriducibilità temporale.

Perfino l'incontro d'amore tra il narratore e Denise si tinge di giallo, diviene un'inchiesta sulla misteriosa scomparsa in un incendio del padre della ragazza, un artista circense. I ricordi di Denise sono racchiusi nella descrizione di due fotografie che raffigurano i volti del padre e della figlia affiancati a vent'anni di distanza, per testimoniare una discendenza, un legame che la vita ha interrotto e di cui queste sono le uniche tracce rimaste, di fronte alla cancellazione del corpo bruciato. L'ekfrasis insiste con stile laconico sul profilo e su alcuni dettagli ininfluenti, puramente denotativi: "avec ses cheveux blonds ondulés, son regard vif et son sourire" (*LF*, p. 172). Di fronte alla mancanza di indizi e alle poche informazioni, il narratore decide di supplire con la parola e di scrivere una biografia romanzata, del tutto irreali, dell'artista del circo, unicamente per avvalorare l'immagine paterna che la figlia ha costruito.

Le fotografie sono discorsivizzate e viene messa in rilievo la loro qualità di icone; esse mantengono con il soggetto rappresentato un rapporto prevalentemente analogico, di rassomiglianza, che non prevede solitamente alcuna connotazione affettiva. Si può ipotizzare dunque un parallelo tra le immagini e la memoria nell'opera dello scrittore: la fotografia non suscita malinconia perché non c'è ricordo, non vi sono gli elementi patetici,

sottratti ad una narrazione volta a rappresentare l'impossibile presentificazione del passato. I due momenti rimangono separati nel tempo e si danno per inconoscibili l'uno all'altro, impenetrabili. Vi è inoltre una corrispondenza tra memoria e immagine: l'impossibile memoria di un passato non vissuto e/o dimenticato si serve di immagini che hanno perduto la loro funzione di indice, pur mantenendo la loro qualità referenziale. Le persone rappresentate nelle ekfrasis sono certamente la prova che questo passato è esistito; tuttavia, la mancanza di riconoscimento degli indici e della loro relativa descrizione fa sì che il legame tra passato e presente sia interrotto, sospeso.

Una fotografia permette di constatare le somiglianze tra una cantante tunisina e la futura moglie del narratore, ma nulla di preciso viene detto a proposito (*LF*, XIII, pp. 191-4). Sono menzionati alcuni dettagli sugli elementi circostanziali, grazie ai quali il narratore è venuto in possesso dell'immagine, cioè sulla fotografia in quanto oggetto e non sul suo contenuto, sulla persona ritratta:

Je possède une photo ancienne de cet acteur où on le voit en compagnie de sa sœur, la chanteuse Asmahane. Tous deux appartenaient à une famille princière du djebel Druze. La photo me fut donnée cette année-là par un vieux coiffeur de La Marsa dont la boutique se trouvait dans la première rue, à droite, après le cinéma. Il l'avait exposée au milieu de la vitrine et j'avais été frappé par la ressemblance de ma femme et de cette étrange Asmahane, chanteuse et espionne, dit-on (*LF*, XIII, p. 192).

Anche il ritorno sui luoghi dell'ultimo racconto (*LF*, XIV, pp. 195-210), certamente il più struggente, è articolato sul registro dell'inchiesta, che coinvolge i genitori di Patrick Modiano, i quali, sin dal periodo dell'Occupazione, avevano vissuto nell'appartamento che il narratore rivisita con un agente immobiliare quindici anni dopo il trasloco della famiglia. Gli enunciati descrivono i ricordi del narratore: il posto dei mobili e la funzione delle stanze. Anche l'elenco degli oggetti procede per sottrazione davanti alle stanze vuote: lo specchio nel corridoio, lo scrittoio del padre e il ritratto di Beethoven sono elencati facendo appello alla modalizzazione negativa ("Plus de ...", *LF*, p. 198) senza tuttavia che la notazione affettiva disforica proceda oltre la determinazione di un sentimento di desolazione, di delusione, peraltro privo di qualificazioni aggettivali. Il sovrapporsi delle varie tappezzerie sui muri diviene metonimia della stratificazione del tempo, destituita tuttavia degli elementi memoriali soggettivi: "Et comme les couches successives de papiers peints et de tissus qui recouvrent les

murs, cet appartement m'évoquait des souvenirs plus lointains, les quelques années qui comptent tant pour moi, bien qu'elles aient précédé ma naissance" (*LF*, pp. 199-200)<sup>16</sup>. In questa raccolta di racconti, in cui il patto autobiografico è stato sancito, il passato tuttavia non ha connotazione alcuna, perché precede i ricordi personali del narratore. Ciò che emerge dalla scrittura sono solo delle deboli convergenze legate a supposizioni, sensazioni che non possono e non trovano infatti una conferma veritativa negli enunciati. Il registro è dunque dubitativo, interrogativo: "Pourquoi [...] ai-je senti l'odeur vénéneuse de l'Occupation, ce terreau d'où je suis issu?" (*LF*, p. 202).

Una fotografia, trovata per caso ("Une photo traînait ...", *LF*, p. 202) in fondo ad un cassetto – l'enunciato non fornisce indicazioni più precise – rappresenta i genitori con una coppia di amici; i riferimenti per collocare e immaginare visi e persone sono difficili da comprendere; le loro presenze, vista la mancanza di solidi riferimenti diegetici, sono irreali; dell'attore giapponese si sa che ha lo stesso viso di quello in un film, *Macao, l'Enfer du Jeu*, un melodramma esotico degli anni '30 diretto da Jean Delannoy. Anche gli altri elementi riguardanti la realtà extratestuale non sono evidenti, come ad esempio le parole della canzone scritta da Jean Lenoir e cantata da Lucienne Boyer. I ricordi che precedono la nascita del narratore sono decontestualizzati, il lettore non ha capisaldi cui attenersi, deve dedurre il contesto narrativo dalle indicazioni referenziali, giacché nessuna nota informativa, né emozionale viene immessa nel messaggio. Ciò che conta è la rete di collegamenti che l'enunciazione stabilisce con il passato non vissuto e con i documenti che porta come testimonianze. Una prolessi conduce la narrazione al 1976 e, successivamente, senza soluzione di continuità, viene descritta un'altra immagine, sul reperimento della quale non ci sono delucidazioni; appare tuttavia significativo l'accento al piccolo formato e alla necessità della lente di ingrandimento:

J'ai conservé une photo au format si petit que je la scrute à la loupe pour en discerner les détails. Ils sont assis l'un à côté de l'autre, sur le divan du salon, ma mère un livre à la main droite, la main gauche appuyée sur l'épaule de mon père qui se penche et caresse un grand chien noir dont je

<sup>16</sup> La memoria ante-nascita è un *topos* della scrittura di Patrick Modiano e viene evocata anche in un racconto precedente: "...ma mémoire précédait ma naissance" (*LF*, p. 116). L'autore avrebbe detto a Emmanuel Berl nel 1976 di voler "Me créer un passé avec le passé et la mémoire des autres".

ne saurais dire la race. Ma mère porte un curieux corsage [...] Mon père est vêtu d'un costume clair [...] Qui a bien pu prendre cette photo, un soir de l'Occupation ? (LF, p. 207)<sup>17</sup>.

Lo sguardo del narratore si arresta sugli elementi puramente descrittivi, la sua lettura fotografica rimane sospesa, posta in rilievo dall'enunciato interrogativo senza risposta. Lo stile è prosaico, non vi è alcun indulgere in sentimentalismi, le frasi sono brevi. Qualche costruzione ipotetica ("Sans cette époque, sans les hasardeuses rencontres qu'elle provoquait, je ne serais jamais né" LF, p. 207), qualche rara espressione di modalità ("... mon père ressentait une vague inquiétude, j'imagine", LF, p. 208) stabiliscono una rete di legami tra un passato mai vissuto, ma lungamente narrativizzato, e dunque immaginato attraverso la *fiction*, e un presente che è quello dell'enunciatore che vaglia le tracce. Questa oscillazione tra presente e passato è basata su documenti, prove, testimonianze dirette o indirette – le fotografie, gli oggetti, l'appartamento vuoto – che tuttavia consentono di comporre un edificio immaginario, l'unico che spieghi il presente attraverso il passato. Laddove le immagini rimangono silenziose, o tutt'al più sollevano domande, le notazioni sonore, ad esempio lo squillo del telefono, giungono con facilità dal passato dell'Occupazione al presente dell'enunciazione: "Je l'entends encore" (LF, XIV, p. 208). Le transizioni temporali, prive dei necessari connettori, attivano tre tempi narrativi diversi: il presente dell'enunciazione, il passato dell'infanzia tragicamente conclusosi con la morte del fratello ed il passato non vissuto, che precede la nascita dell'autore, cui si riferiscono le testimonianze cui egli maggiormente tiene; è di questo passato che Patrick Modiano si vuole appropriare per ricostruirlo in forma di narrazione.

La discorsivizzazione fotografica rimane tuttavia decontestualizzata e serve a sospendere la narrazione, a sottolineare quell'idea di vaghezza, di vuoto e di assenza che caratterizza i racconti. Lo sguardo del narratore, privo di *punctum*, sembra osservare le foto scollate di un album, il risultato della contingenza pura, priva di coesione. Un'unica eccezione è costituita nell'ultima ekfrasis dal riferimento al cane, che, come si vedrà, ha una fitta rete di rimandi intertestuali nei romanzi presi in esame. Tema della poesia di Éluard messa in esergo a *Chien de printemps*, la figura di quest'animale è

<sup>17</sup> È Paul Gellings ad aver accennato alla rilevanza della presenza del cane nell'opera di Patrick Modiano, innanzitutto come segno premonitore della partenza, cfr. P. Gellings, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano. Le fardeau du nomade*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2000, pp. 129-134.

citata nel titolo stesso ed anche nel testo. La stessa foto, peraltro, riappare nell'ultimo romanzo, significativamente intitolato *Un Pedigree*.

#### 4.2 Jansen e la luce naturale

In *Chien de printemps* sono molti i tratti che accomunano narratore e personaggio, senza che vi sia un'esplicitazione dell'identità del primo, tranne la presenza di alcuni riferimenti referenziali, come l'anno in cui viene accettata la pubblicazione del primo romanzo del narratore, il 1967, notazioni di chiara matrice autodiegetica. La focalizzazione interna e l'omodiegesi che configurano il narratore nel ruolo del testimone della vita del fotografo Jansen – come di quella dei suoi familiari in *Livret de famille* – consentono alla narrazione di sfruttare appieno le possibilità offerte dall'*autofiction*. Tuttavia occorre anche sottolineare che le frequenti oscillazioni della focalizzazione interna ed il ricorso al discorso indiretto libero rendono talvolta difficile l'identificazione di un protagonista in senso stretto<sup>18</sup>.

Una menzione a parte merita l'epigrafe, tratta da *Les animaux et leurs hommes* di Paul Éluard, che evoca, dal punto di vista dell'animale, l'indifferente abbandono da parte dell'uomo<sup>19</sup>. In realtà Paul Gellings<sup>20</sup> ha evidenziato come la figura del cane presenti ricorrenze significative nell'opera dello scrittore. In questo caso, il riferimento non è solo al narratore, ma anche ad un cane, che misteriosamente si intrufola nell'atelier del fotografo, d'altronde apparentemente a lui ben noto. Lo stesso titolo dell'ultima pubblicazione di Patrick Modiano, *Un Pedigree*, rimanda al registro genealogico per gli animali, e all'operazione di scrittura compiuta qui dal narratore.

Se ritorniamo al racconto di *Livret de famille*, notiamo che nella descrizione della fotografia dei genitori del narratore appare anche un cane nero, nominato pure in *Un Pedigree*: "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), cui segue, a poca distanza, l'affermazione: "Je suis un chien qui fait semblant d'avoir un pedigree" (P, p. 13).

<sup>18</sup> Cfr., per uno studio formale delle opere di Patrick Modiano, la tesi di dottorato di Hélène Andreeva-Tintignac, *L'écriture romanesque de Patrick Modiano ou la frustration de l'attente romanesque. Étude stylistique*, Université di Limoges, 2003.

<sup>19</sup> "Sonnettes, bras ballants, on ne vient pas jusqu'ici, / Sonnettes, portes ouvertes, rage de disparaître. / Tous les chiens s'ennuient / Quand le maître est parti", Paul Éluard, *Les Animaux et leurs hommes, Chien* in *Les Hommes et leurs animaux, Œuvres Complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1968, p. 44.

<sup>20</sup> Paul Gellings, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano*, cit., pp. 132-133.

Memoria e fotografia appaiono unite sin dal paratesto: la quarta di copertina di *Chien de Printemps* cita, infatti, dal testo: "Il faut croire que parfois notre mémoire connaît un processus analogue à celui des photos Polaroid" (*ChP*, p. 17) dove il processo memoriale viene assimilato a quello fotografico e, di conseguenza, anche a quello della scrittura. La densità del racconto, la sua compattezza narrativa, i legami coesivi che delineano un susseguirsi temporale assai preciso rispondono alle qualità della pellicola fotografica e avvallano il paragone. Ma il processo che scatena la memoria istantanea, improvvisa non è solo, come a prima vista la frase lascerebbe intendere, la memoria del narratore, bensì la scrittura di tale memoria che, ricondotta nel procedimento memoriale, ne è elemento imprescindibile, consustanziale, seppure non direttamente nominato. Il racconto si apre su una notazione temporale precisa, la primavera del 1964, data alla quale il narratore fa risalire il suo casuale incontro con Francis Jansen, incontro la cui enunciazione avviene nel 1992. Alle coordinate temporali seguono quelle spaziali, altrettanto precise, topograficamente individuabili nel XIV arrondissement parigino. La narrazione si configura come un'inchiesta sul protagonista scomparso improvvisamente quello stesso anno. Numerose prolessi descrivono lo sguardo del narratore che si posa sulle immagini di Jansen: non si tratta di ekfrasis vere e proprie, ma di commenti generici che si articolano sulla fotogenia, sulla luce come interpretante, capace cioè di captare quell'insieme di distanza e vicinanza, teorizzato anche da Walter Benjamin<sup>21</sup>, che Jansen definisce più semplicemente come "la lumière naturelle", (*ChP*, p. 36)<sup>22</sup>. In una riproduzione risalente all'epoca della sua amicizia con l'artista, che lo ritrae assieme alla compagna, il narratore scorge lo spessore temporale e l'estraneità legata al mancato riconosci-

<sup>21</sup> Cfr. l'interessante sezione dedicata allo sviluppo del concetto di fotogenia nel XIX secolo in Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002, pp. 229-263. Sulla fotografia come forma del ricordo legata alla frammentarietà, alla dissociazione tra presente e passato nel pensiero di Walter Benjamin, cfr. *infra*, cap. I, pp. 15-20, ed Eduardo Cadava, *Mots de lumière: thèses sur la photographie de l'histoire* (trad. Jean-François Vallée), in *Jardins d'hiver: littérature et photographie*, a cura di Marie D. Garnier, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1997, pp. 9-41.

<sup>22</sup> "J'avais découvert, parmi les photos, sur une feuille de papier à lettres, quelques notes écrites par Jansen et intitulées : 'La lumière naturelle' [...] Il m'avait expliqué qu'il lacérait lui-même les affiches dans les rues pour qu'apparaissent celles que les plus récentes avaient recouvertes. Il décollait leurs lambeaux couche par couche et les photographiait au fur et à mesure avec minutie, jusqu'aux derniers fragments de papier qui subsistaient sur la planche ou sur la terre" (*ChP*, p. 36).

mento immediato; la foto, grazie a Jansen, ha rivelato una verità nascosta:

J'ai l'impression qu'il s'agit d'autres personnes que nous, à cause du temps qui s'est écoulé ou bien de ce qu'avait vu Jansen dans son objectif et que nous n'aurions pas vu à cette époque si nous nous étions plantés devant un miroir : deux adolescents anonymes et perdus dans Paris (*ChP*, p. 13).

La discorsivizzazione seguente viene enunciata dopo una descrizione che si sofferma sulla precarietà degli arredi dell'abitazione del fotografo. Due riproduzioni soltanto ornano le pareti, e si caratterizzano per la loro referenzialità: la prima rappresenta Jansen in compagnia dell'amico Robert Capa, il celebre reporter della guerra civile spagnola, ucciso da una mina in Vietnam. Quest'immagine viene ricordata con nitidezza maggiore nel momento dell'enunciazione rispetto al momento della narrazione:

... deux hommes – dont l'un était Jansen, plus jeune – étaient assis côte à côte, dans une baignoire éventrée, parmi des ruines [...] Les années ont passé. Loin de brouiller l'image de Capa et de Jansen, elles ont eu l'effet inverse : cette image est beaucoup plus nette dans ma mémoire qu'elle ne l'était ce printemps-là (*ChP*, p. 14).

La scrittura, attraverso la memoria, accede ad una visione più nitida delle cose: l'ekfrasis dei due artisti è tradizionale, lo sguardo del narratore si sofferma sullo *studium* e sul *punctum*, quest'ultimo rappresentato dalla mano protettiva di Capa sulla spalla di Jansen (*ChP*, p. 16).

Il presente dell'enunciazione si alterna a vari momenti del passato, che costringono il lettore a seguire l'andamento oscillante della narrazione: il ricordo è comunque esperito nella sua casualità, legato al ritrovamento di un'immagine di un giorno o forse di una stagione primaverile di quasi trent'anni prima: il fotografo che voleva essere dimenticato, esce dall'oblio ed entra nella letteratura. Il suo passato è infatti degno dei personaggi prediletti di Patrick Modiano: rifiutatosi di abbandonare la Francia occupata dai tedeschi alla volta degli Stati Uniti in compagnia di Robert Capa, Jensen finisce a Drancy e, una volta liberato, attende in Alta-Savoia la fine della guerra.

Elementi romanzeschi si intrecciano a ricordi autobiografici; il *medium* fotografico è il contatto tra il narratore ed il personaggio che lo ritrae, e contribuisce ad una narrazione tesa tra un passato idealizzato, immaginato e un presente senza echi, silenzioso. Gli inizi della V<sup>a</sup> repubblica, tra l'altro, con l'occultamento dei momenti più bui dell'Occupazione, hanno per sempre rimosso un passato che lo scrittore ritiene fondamentale per la

propria esistenza. Quegli anni in particolare costituiscono un mondo ricomposto dalla *fiction*<sup>23</sup>, a partire dai ricordi di seconda mano del narratore.

Gli enunciati pronunciati da Jansen sono spesso parcellizzati, talvolta alcuni elementi figurano nell'enunciato successivo. Il suo personaggio si caratterizza per il silenzio o per le figure della reticenza: le sue frasi sincopate si distinguono per l'uso diffuso della modalità interrogativa; viceversa l'indicazione degli elementi circostanziali e la presenza di numerosi connettori spazio-temporali all'inizio degli enunciati configurano un'attesa narrativa che viene poi delusa, vanificata<sup>24</sup>.

L'universo di *Chien de Printemps* è tutto racchiuso nel silenzio di Jansen ("De tous les caractères d'imprimerie, il [Jansen] m'avait dit qu'il préférerait les points de suspension", *ChP*, p. 21), nel suo passato abitato dalla morte dell'amico reporter e della donna Colette Laurent ed espresso dalle fotografie: "Il me suffit de regarder l'une ou l'autre de ses photos pour retrouver la qualité qu'il [Jansen] possédait dans son art et dans la vie et qui est si précieuse et si difficile à acquérir : garder le silence" (*ChP*, p. 20).

L'articolazione in rapide sequenze con numerosi spazi tipografici bianchi che le separano ed il riferimento a diversi dettagli rispondenti allo statuto di verità fanno sì che il lettore abbia l'impressione di trovarsi a sfogliare un album di fotografie: il libro "exploite la référence à la photographie en procédant tout à la fois par saturation, imprégnation et incantation"<sup>25</sup>.

Il romanzo oppone un'ontologia dell'immagine tradizionale, rappresentata dallo sguardo del narratore – pronto a riconoscere nella fotografia la testimonianza di cose e persone scomparse – all'idiosincrasia nei confronti della riproduzione espressa dall'artista: per Jansen le sue foto costituiscono un generico "tout", un indistinto "ça", racchiuso in tre valigie poste l'una sull'altra accanto al camino. Le immagini suscitano in lui quasi un sentimento di rimorso – "Il aurait voulu oublier 'tout ça', être frappé d'amnésie..." (*ChP*, p. 25) – che affonda le radici nel passato, un passato in cui il lettore suppone debba essere accaduto qualcosa che ha profondamente mutato l'atteggiamento dell'artista, dapprima così attento a corredare ogni fotografia di una minuziosa didascalia sul retro, talvolta accompagnandola con un commento. È un contenuto narrativo che assume la valenza di indizio, su cui

<sup>23</sup> B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, cit., pp. 96-112.

<sup>24</sup> H. Andreeva-Tintignac, *L'écriture romanesque de Patrick Modiano ou la frustration de l'attente romanesque. Étude stylistique*, cit., pp. 107-116.

<sup>25</sup> Daniel Grojnowski, *Photographie et langage. Fictions, illustrations, informations, visions, théories*, Paris, José Corti, 2002, p. 87.

tuttavia non verrà fatta chiarezza, giacché nessun elemento che possa renderne conto verrà svelato alla fine del romanzo.

Le fotografie, racchiuse nelle valigie di cuoio, sono un punto di arrivo e di partenza al tempo stesso, saranno i soli oggetti mancanti, assieme alle due riproduzioni sul muro, a segnare la partenza improvvisa di quest'uomo già profondamente lontano. La seconda fotografia appesa al muro viene unicamente denotata: ritrae una donna, Colette Laurent, amata da Jansen ed è successivamente lo spunto per un'analessi, giacché il narratore ricorda di averla incontrata tanti anni prima, come conoscente della madre (*ChP*, pp. 28-32). Queste intersezioni, lontane nel tempo, tra personaggi e narratore sono un tratto tipico del romanzo modiano ed esaltano quell'intreccio di casualità che solo la vita umana e la forma romanzesca sanno provocare.

Il narratore, nonostante l'indifferenza di Jansen, peraltro non scevra di una malcelata ironia, decide di catalogare le fotografie contenute nelle valigie. Non vi appaiono ekfrasis, ma annotazioni sulla qualità delle riproduzioni; i soggetti sono perlopiù ritratti e immagini della città e sono frequenti anche gli enunciati che insistono sulla motivazione tassonomica del narratore: "Si je m'étais engagé dans ce travail, c'est que je refusais que les gens et les choses disparaissent sans laisser de trace" (*ChP*, p. 35). L'obiettivo di Jansen, colto attraverso lo sguardo del narratore, si concentra su frammenti urbani, stratificazioni di cartelloni pubblicitari ed è attento alla luce perché ad essa è demandata l'espressione dello spessore temporale. A seguito della partenza di Jansen, che ha portato con sé le valigie, il catalogo, di cui il narratore ha conservato per sé una copia, diviene un museo vuoto, un repertorio quasi immaginario, ma minuzioso, in cui figurano in ordine alfabetico i nomi delle persone e dei luoghi, un passato di cui è rimasta solo la descrizione denotativa, una scrittura che indica una fotografia scomparsa, privata dunque della sua valenza rappresentativa. È così la descrizione dell'immagine, nel presente dell'enunciazione, può solo rievocare dettagli ubiqui, brandelli di paesaggio architettonico, volti anonimi. Il narratore vuole conservare le tracce di ciò che è stato, ritornando così su di un'ossessione dell'oblio e della sua configurazione patologica, l'amnesia, i *topoi* dello scrittore: per il narratore le 'cose' non possono, non devono sparire senza lasciare un segno. Il catalogo delle immagini è per lui una doverosa ontologia del frammento, evoca una parcellizzazione della conoscenza impossibile da rimediare e duplice, perché le foto non ci sono più e per ciò che esse rappresentavano:

On y voyait des escaliers, des bords de trottoir, des caniveaux, des bancs, des affiches lacérées sur des murs ou des palissades. Aucun goût pour le pittoresque mais tout simplement son regard à lui, un regard dont je me rappelle l'expression triste et attentive (*ChP*, p. 35).

La parte, il frammento, la scheggia rappresentati nelle immagini, sono ricostruiti attentamente dall'artista a partire da un effetto di realtà colto con una determinata luce, che Jansen denominava "la lumière naturelle" (*ChP*, p. 36).

Le fotografie sono evocate *in absentia*, attraverso il ricordo del narratore: "Une photo de Jansen m'est revenue en mémoire..." (*ChP*, p. 37), che si fa accentratore di storie, protagonista, solo testimone di una duplice scomparsa, quella del fotografo partito misteriosamente per il Messico e del suo omonimo deportato durante il nazismo, e dichiarato morto.

La sola riproduzione che il narratore ha conservato è quella, ricca di rimandi autobiografici, di Colette Laurent, di cui viene citata unicamente la didascalia posta sul retro ("Colette. 12, hameau du Danube", *ChP*, pp. 42-3), funzionale all'individuazione dello spazio in cui si enuncia il ricordo onirico del narratore:

Quand le jour se prolonge jusqu'à dix heures du soir, à cause de l'heure de l'été, et que le bruit de la circulation s'est tu, j'ai l'illusion qu'il suffirait que je retourne dans les quartiers lointains pour retrouver ceux que j'ai perdus et qui sont demeurés là-bas : hameau du Danube, poterne des Peupliers ou Rue du Bois-des-Caures [...] Chaque fois que je regarde cette photo, j'éprouve une sensation douloureuse. Le matin, vous essayez de vous rappeler le rêve de la nuit, et il ne vous en reste que des lambeaux que vous voudriez rassembler mais qui se volatilisent. Moi, j'ai connu cette femme dans une autre vie et je fais des efforts pour m'en souvenir. Un jour, peut-être, parviendrai-je à briser cette couche de silence et d'amnésie (*ChP*, p. 43).

L'immagine esercita sul narratore un forte potere evocativo, espresso con uno stile semplice, che nulla toglie all'intensità; la sua enunciazione riporta il narratore ad un passato che non ha conosciuto e sul quale vorrebbe fare chiarezza: questo tempo lontano, osservato attraverso il filtro della fotografia, sembrerebbe finalmente raggiungibile, appiattito sulla bidimensionalità del cartoncino fotografico.

Le reminiscenze delle riproduzioni sono all'origine di improbabili identificazioni tra i personaggi ritratti ed il loro modello reale, come avviene per

il giocatore di bocce incontrato per caso al Jardin du Luxembourg (*ChP*, pp. 37-41). Il dubbio rimane: la somiglianza avvallata dall'iniziale del cognome costituisce un piccolo indizio, ben presto abbandonato e lasciato in sospeso dalla narrazione.

Le fotografie più recenti contenute nelle valigie risalgono al 1954, anno della morte di Robert Capa, a partire dal quale Jansen non ha più conservato traccia delle sue immagini (*ChP*, p. 54), diventando paradossalmente il fotografo dell'oblio.

L'ultima serata della breve parentesi temporale in cui è contenuta l'amicizia tra il narratore ed il fotografo, lontana nel passato, viene evocata come una fotografia impossibile, perché riproduce unicamente fantasmi:

Au souvenir de cette soirée, j'éprouve le besoin de retenir des silhouettes qui m'échappent et de les fixer comme sur une photographie. Mais, après un si grand nombre d'années, les contours s'estompent, un doute de plus en plus insidieux corrode les visages. Trente ans suffisent pour que disparaissent les preuves et les témoins (*ChP*, p. 70).

L'enunciatore riconosce o crede di riconoscere gli amici di Jansen attraverso le immagini da lui scattate e le voci sentite al telefono. Talvolta queste identificazioni puramente mnemoniche vengono integrate da avvenimenti passati che Jansen racconta e che si stratificano nella reminiscenza del narratore, al punto da avvolgere l'intero romanzo in una 'nebbia' esistenziale, altro elemento narrativo ricorrente nei romanzi di Patrick Modiano. Egli è lo scrittore di storie abbozzate: in questo caso, le piste dell'avventura umana del fotografo si sono confuse col tempo, solo qualche ricordo si è saldato alla scrittura. La fotografia di Jansen e la sua catalogazione non servono a gettare luce sulla persona, rimangono solo spunti narrativi, motori di un'indagine che declina il reale, ma non lo ricostruisce. La fotografia partecipa a quell'universo di minuzie, di dettagli che ci dimostrano quanto la realtà resti opaca, anche davanti ad un numero telefonico, ad un elenco, ad una certezza referenziale come quella della riproduzione.

Jansen, il fotografo smemorato e indifferente, impersonifica la fotografia per Modiano, un'arte opaca, incapace di determinare una realtà. Come spettri, i personaggi della serata d'addio riappaiono al narratore, su di un marciapiede di un boulevard parigino, in una puntata di una serie poliziesca inglese, ma senza che vi sia condivisione o pienezza del riconoscimento (*ChP*, p. 89), anzi, più spesso essi aumentano l'impressione d'irrealtà nel ricordo della serata stessa (*ChP*, p. 90). Il ritorno sui luoghi del narratore,

tipico del *roman d'enquête*, intriso di una piccola nostalgia, è funzionale all'evocazione di un ricordo che scompone la realtà per tentare di ricomporla in modo diverso, onirico; come in un sogno, il caleidoscopio delle identità gira e muta al punto che l'enunciatore si identifica con il fotografo: "... je m'appelais Francis Jansen" (*ChP*, p. 92).

Jansen rifiuta le foto e la loro catalogazione, rifiuta di mettere ordine nel proprio passato misterioso (che fine ha fatto? Perché è partito improvvisamente? Perché non svela il mistero sulla sua partenza?, *ChP*, 93). Le informazioni che Jansen fornisce vengono verificate dal narratore sulla base del suo elenco di fotografie, di cui le prime risalgono al 1938.

Infine viene narrata alla vigilia della partenza del protagonista, la passeggiata, precisamente dettagliata nella topografia parigina, insieme con le ultime fotografie scattate in compagnia del narratore (*ChP*, pp. 94-5), immagini dei luoghi in cui si intrecciano le reminiscenze di Jansen e quelle del narratore. L'insistenza sugli oggetti che permangono – ad esempio la bilancia (*ChP*, p. 96) su cui si pesava il narratore con il padre o il caffè in cui si incontravano Robert Capa ed il fotografo – si oppone al fluire e all'opacità dell'esistenza che provocano un malessere fisico (*ChP*, p. 98).

In occasione dell'esordio della sua vita di scrittore, il narratore sfoglia il libro di fotografie di Jansen e ne comprende l'essenza: il silenzio. Ma è ancora una volta la parola a spiegare le immagini dello stabile della periferia parigina, unica traccia rimasta di un'intera famiglia sterminata durante la guerra (*ChP*, p. 110), riproduzioni che rimandano a un'innocenza perduta, impossibile da ritrovare. Nella riproduzione di quelle immagini si incontrano la parola scritta del narratore e la "lumière naturelle" del protagonista. Le fotografie ed il loro autore sono invece inghiottiti in una voragine spazio-temporale senza uscita: prima della definitiva partenza da Parigi e in seguito alla richiesta di un estratto di nascita, Jansen scopre di avere un omonimo, morto in un campo di concentramento. Questa rivelazione fa sì che al fotografo stesso la narrazione attribuisca una delle proprietà più significative della fotografia: il ritorno dello spettro. Non sono tanto le immagini, quanto il fotografo stesso, nella sua qualità di redivivo, a impersonificare, "l'image vivante d'une chose morte"<sup>26</sup>. Jansen diviene così la Fotografia, incarna quell'inattuabile desiderio di conoscenza, caratteristica fondante dell'immagine:

<sup>26</sup> R. Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, p. 123.

... parce que le noème de la Photo, c'est précisément que cela a été, et que je vis dans l'illusion qu'il suffit de nettoyer la surface de l'image, pour accéder à ce qu'il y a derrière : scruter veut dire retourner la photo, entrer dans la profondeur du papier, atteindre sa face inverse [...] Hélas, j'ai beau scruter [...] je n'obtiens que ce seul savoir, possédé depuis longtemps, dès mon premier coup d'œil: que cela a effectivement été ...<sup>27</sup>

### 4.3 Riproduzioni silenziose

*Dora Bruder* fa parte di quei romanzi sull'Occupazione, inaugurati da *Place de l'Étoile*, ormai numerosi, che costituiscono un cantiere di riflessione sulla questione, aprono un dialogo con un tempo a lungo occultato<sup>28</sup>. È il primo testo, dopo *Livret de famille*, cui l'autore non attribuisce un'indicazione generica. Ed in effetti, dal punto di vista tipologico, la narrazione è difficilmente classificabile. In *Dora Bruder* il narratore rimane anonimo e non vi è riferimento ad alcun patto; nemmeno il paratesto fornisce nuovi elementi, per cui il lettore è libero di conferire una sua interpretazione al testo, cioè di cercare gli indizi di 'somiglianza' tra il narratore e l'autore, trovando peraltro piena soddisfazione<sup>29</sup>. Anche qui, come in *Chien de Printemps*, vi è un esplicito riferimento alla pubblicazione del primo romanzo dello scrittore. Questo libro sulla memoria si basa su pochissimi documenti; la storia della vita della protagonista non esiste di per sé, viene ricostruita, pezzo dopo pezzo, fino a diventare un altro strumento di indagine grazie al quale l'autore fa i conti con le colpe familiari e con l'identità ebraica.

Sia Patrick Modiano sia Georges Perec prendono visione del *Mémorial de la déportation des Juifs de France* pubblicato da Serge Klarsfeld en 1978<sup>30</sup>. Il primo vi ha reperito, tra gli ottantamila nomi recensiti, quelli dei suoi familiari, la madre innanzitutto ed anche il nonno e la zia materni; il secondo vi ha ritrovato quello di Dora Bruder, l'adolescente fuggita di casa nel 1941 e, nella trasposizione romanzesca, incontrata per caso dal padre

<sup>27</sup> Ivi, p. 155-156.

<sup>28</sup> Ida Porfido, *Le questionnement de l'histoire par le roman in Le goût du roman*, a cura di Matteo Majorano, Bari, B.A. Graphis, 2002, pp. 53-76.

<sup>29</sup> Cfr. H. Andreeva-Tintignac, *L'écriture romanesque de Patrick Modiano ou la frustration de l'attente romanesque. Étude stylistique*, cit., pp. 117-129.

<sup>30</sup> Ora raccolto in Serge Klarsfeld, *La shoah en France*, 4 voll., Paris, Fayard, 2001 (t. 1: *Vichy, Auschwitz*; t. 2 e 3: *Le calendrier de la persécution des Juifs de France*; t. 4: *Le mémorial des enfants juifs déportés de France*).