

Marco Piazza\*

*Il caso 'Dora Bruder' di Patrick Modiano*

ABSTRACT:

In questo contributo cercherò di mostrare come l'aumento dell'uso di riproduzioni di fotografie in testi connessi alla 'letteratura della memoria' modifichi la percezione del lettore riguardo al modo in cui questi avvicina il testo di fronte a lui. Non solo, vorrei anche mostrare come questa modificazione potrebbe mettere a rischio la capacità evocativa del testo, creando la possibilità di un rovesciamento del rapporto tra immagini e testo, al punto che quest'ultimo potrebbe essere convertito in una sorta di commento alle prime, invertendo la gerarchia usuale che vuole l'immagine come un commento e un corollario del testo scritto. E pure come si possa forse parlare di una sorta di punto di equilibrio mobile continuamente ricercato dall'autore, che si muove in qualche modo in relazione al modo in cui egli stesso guarda alla sua operazione letteraria. Infine, come questa ricerca di equilibrio dipenda dal rapporto complesso intrattenuto con il piano della verità e con quello della finzione. Per cercare di dimostrare queste affermazioni mi servirò di un testo emblematico per la sua storia editoriale: *Dora Bruder* di Patrick Modiano (1997; 2<sup>a</sup> ed. 1999).

In this contribution I will try to show how the increased use of reproductions of photographs in texts related to the 'literature of memory' modifies the perception of the reader with respect to the way he looks at the text in front of him. Not only, I would also show how this modification could put at risk the evocative capacity of the text, creating the possibility of a reversal of the relationship between pictures and text, to the point that the latter could be converted into a sort of commentary on the first, reversing the usual hierarchy that wants the picture as a comment and a corollary of the written text. And how also we can perhaps speak of a kind of moving equilibrium point continuously researched by the author, that somehow moves in relation to the way he looks to his own literary operation. And finally, as this research to balance depends on the complex relationship entertained with the plane of truth and that of fiction. To try to prove these statements I will use a text emblematic for its publishing history: *Dora Bruder* by Patrick Modiano (1997; 2nd ed. 1999).

---

\* Professore associato di Storia della Filosofia, Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo, Università degli Studi Roma Tre. E-mail: <[marco.piazza@uniroma3.it](mailto:marco.piazza@uniroma3.it)>.

Dans cette contribution, je chercherai à montrer comment l'augmentation de l'usage des reproductions de photographies, dans les textes liés à la 'littérature de la mémoire', modifie la perception du lecteur, par rapport à sa manière d'approcher le texte. Premièrement, je voudrais montrer comment cette modification pourrait mettre en péril la capacité évocatrice du texte, créant la possibilité d'un basculement du rapport entre images et texte, au point que ce dernier pourrait devenir une sorte de commentaire des premières, renversant la hiérarchie habituelle qui pose l'image comme commentaire et corollaire de l'écriture. Je voudrais ensuite parler d'une sorte de point d'équilibre mobile continuellement recherché par l'auteur, qui d'une certaine manière, se meut en relation à la façon dont il regarde son propre geste littéraire. Et finalement, nous verrons comment cette recherche d'équilibre dépend du rapport complexe entretenu avec la vérité et la fiction. Pour démontrer ces affirmations, je me baserai sur un texte emblématique pour son histoire éditoriale: *Dora Bruder* de Patrick Modiano (1997; II<sup>e</sup> éd. 1999).

### 1. *La literature of memory, la fotografia e la produzione di verità*

Da alcuni anni la cosiddetta *literature of memory* fa sempre più ricorso alla riproduzione di fotografie all'interno dei testi, vuoi come apparati separati e collocati in appendice o raccolti in un quinterno isolato, vuoi come immagini che si alternano al testo, inframmezzando la stessa narrazione. Anche le copertine e gli apparati paratestuali ospitano in maniera crescente fotogrammi scelti appositamente dagli autori a integrazione dei loro testi. Il *medium* fotografico ha dunque assunto un ruolo sempre meno secondario in questo genere letterario che si colloca al crocevia tra ricerca d'archivio e più tradizionale *fiction* narrativa<sup>1</sup>.

Rispetto a questa tendenza, che interroga non solo gli studiosi di letteratura, ma anche chi si occupa dal *côté* filosofico dei dispositivi e delle pratiche testuali e medialità di produzione di verità, nelle pagine che seguono proverò a verificare una serie di assunti che si possono schematizzare così:

- a. il ricorso sempre più massiccio alla riproduzione di fotografie all'interno di testi riconducibili alla *literature of memory* modifica

<sup>1</sup> Si tratta di una realtà in Italia ancora poco indagata a livello generale (e non in rapporto a singoli autori) dagli studiosi dei rapporti tra letteratura e fotografia, che da anni parlano di un'«era fotografica» della letteratura, ma di norma avvicinano la letteratura della memoria con gli strumenti messi a punto nel quadro del cosiddetto «paradigma indiziario», peraltro perfettamente appropriato per autori come Modiano, da noi qui trattato. Cfr., ad esempio: C. MAZZA GALANTI, *Paradigma indiziario e fotografia: Sebald, Modiano, Perec*, in *Guardare oltre. Letteratura, fotografia, e altri territori*, a cura di S. Albertazzi, F. Amigoni, Meltemi, Roma 2008, pp. 89-105. La *literature of memory* può essere fatta rientrare a tutti gli effetti nel più ampio genere della *non-fiction novel* o *non-fiction literature* (al cui interno si colloca il sottogenere dell'*autofiction*). Si vedano le interessanti analisi condotte da Paolo D'Angelo a proposito di questo fenomeno, la cui fortuna è cresciuta negli ultimi anni, nel capitolo conclusivo del suo libro su Manzoni: cfr. P. D'ANGELO, *Le nevrosi di Manzoni. Quando la storia uccide la poesia*, Il Mulino, Bologna 2013, pp. 197-207. Su *autofiction* e rapporto tra reale e finzione si vedano anche le osservazioni contenute in D. GIGLIOLI, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata 2011, pp. 54-58. La letteratura internazionale sulla tematica si è arricchita negli ultimi anni: *Photo-textualities: Reading Photographs and Literature*, edited by M. Bryant, University of Delaware Press, Newark (NJ) 1996; M. HIRSCH, *Family frames: photography, narrative and postmemory*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1997; J. THELOT, *Les inventions littéraires de la photographie*, PUF, Paris 2003; *Photextualities: intersections of photography and narrative*, edited by A. Hugues, A. Noble, University of New Mexico Press, Albuquerque 2003; *Littérature et photographie*, sous la direction de J.-P. Montier, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2008; *Transactions photolittéraires*, sous la direction de J.-P. Montier, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2015. A livello nazionale segnaliamo: *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, a cura di V. Del Marco, I. Pezzini, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2011.

- la percezione del lettore rispetto al modo con cui questi guarda al testo che ha di fronte;
- b. questa modificazione può arrivare a mettere per così dire a rischio la stessa capacità evocativa del testo, generando la possibilità di un'inversione di rapporti tra le immagini e il testo, al punto che quest'ultimo potrebbe convertirsi in una sorta di commentario alle prime, ribaltando la gerarchia più usuale che vuole l'immagine a commento e a corollario del testo scritto;
  - c. sul piano della creazione artistica si delineerebbe così una sorta di punto di equilibrio mobile continuamente ricercato dall'autore ovvero che in qualche modo si sposta in relazione al modo con cui questi guarda alla sua stessa operazione letteraria;
  - d. tale ricerca di equilibrio dipende dal complesso rapporto intrattenuto dall'autore con il piano della verità e con quello della finzione.

Quale banco di prova per queste ipotesi teorico-interpretative mi servirò di un testo emblematico anche per la sua storia editoriale: *Dora Bruder* di Patrick Modiano. A proposito di esso si può parlare di un vero e proprio «caso», come recita il titolo di questo contributo («il caso *Dora Bruder* di Patrick Modiano»). La preposizione 'di' ivi contenuta può essere intesa nella sua doppia valenza: sta a indicare non soltanto che *Dora Bruder* è un libro scritto da Patrick Modiano, ma che il caso rappresentato da questo libro (e insieme dalla ricostruzione della figura della sua protagonista) è tale anche e in primo luogo per lo stesso Modiano, ovvero che esso ha investito in prima persona l'autore, prima di manifestarsi come tale a noi lettori. E ciò ha a che fare proprio con la progressiva inclusione di determinate fotografie nelle varie edizioni del libro. Tanto che si dovrebbe parlare, a rigor di termini, non di un'unica *Dora Bruder*, ma di diverse *Dora Bruder*<sup>2</sup>.

## 2. *Fotografie narrate, fotografie riprodotte*

*Dora Bruder* – precisiamo per chi non conoscesse quest'opera – si presenta sotto la forma letteraria di un racconto ma anche di una sorta di documentario, in cui un narratore, che si confonde con l'autore, tiene il diario della propria ricerca, finalizzata alla ricostruzione della vicenda di

---

<sup>2</sup> Mi si conceda qui l'uso del femminile per indicare il testo di Modiano e non soltanto per eufonia, ma anche perché in questo modo è resa meglio l'ambiguità tra la figura reale (*Dora Bruder* in quanto persona realmente esistita) e la figura della narrazione (*Dora Bruder* come oggetto di scrittura e titolo omonimo del libro), ambiguità che risulterà chiara nelle pagine che seguono.

una ragazza ebrea, Dora Bruder, scomparsa nella Parigi occupata del 1941 e alla fine deportata ad Auschwitz dove perderà la vita. Più in particolare, la narrazione – e la stessa genesi del testo così com'è presentata nel racconto – muove dall'incontro casuale dell'autore con un documento, un'inserzione sul «Paris Soir» del 31 dicembre 1941, in cui i coniugi Bruder, genitori della quindicenne Dora, ne denunciano la scomparsa e cercano notizie per poterla rintracciare.

Il testo – esempio evidente di *postmemory*, ossia di quel rapporto con un passato traumatico da parte di chi lo vissuto indirettamente, come nel caso dei figli dei sopravvissuti alla Shoah<sup>3</sup> – mescola elementi biografici e ricordi autobiografici e nella prima edizione in lingua originale (1997) non contiene immagini, anche se alcune fotografie di Dora e dei suoi parenti vi sono descritte in modo piuttosto dettagliato<sup>4</sup>. Insomma, se prendiamo la prima edizione del libro, abbiamo solo fotografie raccontate o descritte, il cui statuto di realtà è garantito dal narratore/autore. Nessuna fotografia compare sulla copertina e lo stesso vale per la prima edizione italiana, del 1998<sup>5</sup>.

Se la storia editoriale di *Dora Bruder* si fosse fermata qui il lettore potrebbe pensare – come del resto è accaduto ai primissimi lettori del libro –, una volta chiuso il volumetto, di aver letto un altro dei racconti di *autofiction* di Modiano, in cui i protagonisti sono personaggi di finzione costruiti a partire da elementi veritieri tratti da un universo in cui memoria e immaginazione si compenetrano a tal punto da creare cortocircuiti vertiginosi<sup>6</sup>. In altre parole, il lettore della prima edizione francese, ma

<sup>3</sup> Il termine *postmemory* è stato introdotto da Marianne Hirsch: cfr. M. HIRSCH, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge 1997. Sull'inclusione di *Dora Bruder* in un canone di *postmemory* cfr. S.-E. ROSE, *Remembering Dora Bruder: Patrick Modiano's Surrealist Encounter with the Postmemorial Archive*, in «Postmodern Culture» vol. 18, n. 2, 2008 (n. p.).

<sup>4</sup> P. MODIANO, *Dora Bruder*, Gallimard, Paris 1997 (uscito nella collana 'Blanche'; d'ora in poi indicato con la sigla DB1 per distinguerlo dalla seconda edizione, rivista e modificata, Gallimard, Paris 1999, uscita nella collana 'Folio', d'ora in poi indicata con DB2). L'immagine della copertina della prima edizione francese è visibile all'indirizzo web: <<http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Blanche/Dora-Bruder>> (ultimo accesso 27.10.2015).

<sup>5</sup> P. MODIANO, *Dora Bruder*, trad. it. di F. Bruno, Guanda, Parma 1998 (d'ora in poi indicato con la sigla DBita; salvo diversa indicazione, le traduzioni fornite sono tratte da questa edizione). L'immagine della copertina della prima edizione italiana è visibile all'indirizzo: <<http://www.guanda.it/libri/patrick-modiano-dora-bruder-9788860884879/>> (ultimo accesso 27.10.2015).

<sup>6</sup> Cfr. T. LAURENT, *L'Oeuvre de Patrick Modiano: une autofiction*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1997; D. COOKE, *Present Pasts: Patrick Modiano's (Auto)Biographical Fictions*, Rodopi, Amsterdam-New York 2005.

anche della prima edizione italiana, che sulla base della sua sola esperienza di lettura e, limitandosi a essa, non avesse proceduto ad alcuna verifica di quanto letto, non avrebbe avuto alcun elemento probante per decidere se tutto quanto viene raccontato di Dora sia davvero rispondente a realtà (potrebbe persino arrivare a dubitare che l'inserzione esista o che contenga proprio quel nome...) e che i fotogrammi citati nel testo siano realmente esistenti, alimentando così in lui l'ipotesi che quanto appena letto possa contenere un elevato tasso di finzione. Ciò varrebbe, è ovvio, anche per un lettore totalmente ignaro della storia editoriale del libro che oggi prendesse in mano la prima edizione di *Dora Bruder* e la leggesse senza effettuare alcuna ricerca sulla ricezione dell'opera.

Ammettiamo poi che quel lettore sia un affezionato dei romanzi di Modiano e in precedenza abbia letto *Voyages de noces* del 1990: si darà il caso che deve aver già incontrato quel medesimo trafiletto di giornale, ma lì la ragazza ricercata dai genitori, per la precisione dal padre, ha un altro nome, Ingrid Teyrsen e, per ragioni connesse alla vicenda narrata, invece di quindici anni ne ha sedici...<sup>7</sup> Forse l'unica cosa che avrebbe potuto fargli pensare che una ragazza ebrea nata a Parigi il 25 febbraio del 1926 nel 12° arrondissement sia davvero esistita e che sia stata il calco di Ingrid/Dora e che una parte dei dati contenuti nel nuovo racconto di Modiano sia reale e non fittizia è la fascetta rossa che accompagna la prima edizione di *Dora Bruder*, nel caso il suo sguardo vi fosse caduto sopra prima di appallottolarla e gettarla via; lì vi si può leggere, infatti: «Née le 25/2/1926 à Paris 12<sup>ème</sup>»<sup>8</sup>.

Del resto, al suo apparire, non è bastato il fatto che il titolo del nuovo 'romanzo' sia costituito da un nome, il nome della protagonista (caso

<sup>7</sup> Cfr. P. MODIANO, *Voyage de noces*, Gallimard, Paris 1990, p. 153 (trad. it. di L. Prato Caruso, *Viaggio di nozze*, Frassinelli, Milano 2014, p. 129). È il medesimo Modiano a indicare il nesso che collega le due opere, e lo fa retrospettivamente proprio in *Dora Bruder*: «Allora, il vuoto che sentivo mi ha spinto a scrivere un romanzo, *Viaggio di nozze*, un modo come un altro per continuare a concentrare la mia attenzione su Dora Bruder, e forse, mi dicevo, per chiarire o indovinare qualcosa di lei» (DB1, pp. 54-55; DB2, p. 53, DBita p. 50). Modiano si riferisce qui all'incontro, avvenuto nel 1888, con il trafiletto del «Paris Soir» che costituisce il germe originario del progetto di scrittura di *Dora Bruder* e al periodo di ricerca infruttuosa di dati su Dora che ha seguito per un certo tempo tale incontro. Cfr. A. MORRIS, *Avec Klarsfeld, contre l'oubli: Patrick Modiano's Dora Bruder*, in «Journal of European Studies», 36, 3, 2006, pp. 269-293, pp. 278-279.

<sup>8</sup> Cfr. A. SCHULTE NORDHOLT, *Photographie et image en prose dans Dora Bruder de Patrick Modiano*, in «Neophilologus», 96, 2012, pp. 523-540, p. 524. L'immagine della copertina completa di fascetta è visibile all'indirizzo web: <[http://www.litt-and-co.org/au\\_temps/autemps\\_d.htm](http://www.litt-and-co.org/au_temps/autemps_d.htm)> (ultimo accesso 27.10.2015).

unico nella produzione di Modiano ed elemento non trascurabile), a farlo recepire come una biografia storica. E neppure che il volume contenga una nota a piè di pagina in cui è citata una fonte d'archivio<sup>9</sup>. Sappiamo, infatti, che in Francia *Dora Bruder* al suo apparire è stato rubricato come «racconto» o «finzione d'archivio» all'interno del macrocontenitore «letteratura»<sup>10</sup>. Vedremo, poco più avanti, perché altrove è avvenuto qualcosa di diverso.

La fotografia in quanto tale, e non solo raccontata, comincia tuttavia ad avere un suo ruolo già nel passaggio dalla prima alla seconda edizione in lingua francese del 1999<sup>11</sup>. A differenziarle è una leggera revisione cui è stato sottoposto il testo: Modiano ha rettificato una serie di particolari e ne ha inclusi di nuovi connessi a successive ricerche d'archivio e all'input di qualche minuzioso lettore detective – anche se su quest'ultimo fronte ha compiuto solo una selezione rispetto alle indicazioni ricevute<sup>12</sup>. Sulla copertina della seconda edizione è riprodotta una fotografia che può generare nel lettore il sospetto che possa avere una funzione causale rispetto alla descrizione nel testo di un paesaggio urbano analogo a quello raffigurato. Il lettore è spinto cioè a pensare che almeno in parte la scrittura possa venire dopo la visione di un'immagine fotografica e che quella copertina contenga un indizio cifrato relativo magari alla stessa genesi del racconto, e non si tratti della solita immagine 'adatta' scelta in una redazione editoriale e sottoposta al beneplacito dell'autore. In effetti, quella fotografia, di René-Jacques, è stato accertato esser stata proposta dall'autore all'editore e Annelies Schulte Nordholt ha dimostrato che vi è un passo del racconto

<sup>9</sup> Cfr. DB1, p. 69; DBita p. 63 (la nota è presente anche nella successiva seconda edizione: cfr.: DB2, p. 67); il dettaglio non è sfuggito agli interpreti: cfr. D. VIARD, *L'impossible narration de l'Histoire*, in *Modiano ou Les intermittences de la mémoire*, sous la direction de A.-Y. Julien, Hermann, Paris 2010, pp. 45-68, p. 64.

<sup>10</sup> Cfr. SCHULTE NORDHOLT, *Photographie et image en prose dans Dora Bruder de Patrick Modiano*, cit., p. 527.

<sup>11</sup> Cfr. la copertina di DB2. Da notare che la traduzione italiana, condotta sul testo della prima edizione, non è mai stata aggiornata dopo l'uscita della seconda edizione francese, malgrado una serie di ristampe, l'ultima delle quali posteriore al conferimento del premio Nobel a Patrick Modiano (2014) e alla notorietà assunta nel nostro paese da questo autore, fino ad allora pressoché sconosciuto anche al pubblico colto. L'immagine della copertina della seconda edizione è visibile all'indirizzo web: <[http://www.litt-and-co.org/au\\_temps/autemps\\_d.htm](http://www.litt-and-co.org/au_temps/autemps_d.htm)> (ultimo accesso 27.10.2015).

<sup>12</sup> Gli interpreti si sono soffermati a più riprese sulle differenze tra le due edizioni: in particolare cfr.: MORRIS, *Avec Klarsfeld, contre l'oubli: Patrick Modiano's Dora Bruder*, cit.; J. HOWELL, *In defiance of genre: The language of Patrick Modiano's Dora Bruder project*, in «Journal of European Studies», 40, 1, 2010, pp. 59-72. Il principale detective è il critico letterario Bertrand de Saint-Vincent, autore del dettagliatissimo articolo *Patrick Modiano joue au détective* (in «Figaro Magazine», Mars 1997, pp. 122-123).



che entra in risonanza con quella fotografia al punto che ci si può domandare se quel passo sia stato scritto davanti a quella foto o se quella foto sia stata scelta perché corrispondente a un paesaggio di periferia urbana familiare all'autore. Se diamo credito a quanto l'autore ha scritto personalmente alla stessa Schulte Nordholt, e non abbiamo motivo di dubitarne, dobbiamo supporre che Modiano abbia scelto quella fotografia come *analogon* di due-tre ben precise fotografie della zona di porte de Clignancourt scattate dal medesimo fotografo, fotografie descritte queste sì nel racconto ma non riprodotte, facenti parte di una serie di scatti effettuati nell'inverno del 1948 in cui è inclusa la foto prescelta per la copertina<sup>13</sup>.

Perché, dunque, scegliere una foto che è per così dire 'spostata' di qualche grado rispetto a quelle descritte, se queste sono a disposizione come la prima? La mia ipotesi è che un tale *déplacement* non solo sia voluto, ma rientri in una precisa strategia: evitare che la fotografia ricopra la scrittura e la fagociti. Proponendo una fotografia analoga a quelle descritte ma non completamente sovrapponibile, il centro del dispositivo messo in piedi rimane la narrazione, con le sue potenzialità evocative e soprattutto con le sue 'lacune', che non devono essere colmate perché strutturalmente omologhe con quelle lasciate dall'interruzione violenta dell'esistenza dei deportati, le cui tracce si confondono e alla fine si perdono al di là di un nome e di una data di morte apposti nei registri di un campo di sterminio in Polonia o di un Comune francese<sup>14</sup>.

Il processo di progressiva mutazione dello statuto del libro era tuttavia già avvenuto nel 1998 con la traduzione giapponese, che al suo interno contiene la riproduzione di tre fotografie tra quelle descritte nel testo, quella dei Bruder in fila indiana (madre, Dora, padre), quella di Dora con sua madre e quella di Dora insieme alla madre e alla nonna, oltre alla riproduzione dell'annuncio apparso su «Paris Soir» che è all'origine della scrittura del libro stesso<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Cfr. SCHULTE NORDHOLT, *Photographie et image en prose dans Dora Bruder de Patrick Modiano*, cit., pp. 524-527.

<sup>14</sup> Per le medesime ragioni, secondo Valeria Sperti, Modiano avrebbe 'lavorato' in un certo modo le descrizioni delle fotografie contenute nel testo, in un gioco di pieni e di vuoti, di documentalità e lacunosità: cfr. V. SPERTI, *L'ekphrasis photographique dans Dora Bruder de Patrick Modiano: entre magnétisme et réfraction*, in «Cahiers de Narratologie», 23, 2012, en ligne, pp. 2-13.

<sup>15</sup> Cfr. *ivi*, p. 528. La copertina e i dati dell'edizione giapponese sono visibili all'indirizzo web: <<http://www.sakuhinsha.com/oversea/3070.html>> (ultimo accesso 27.10.2015). Oltre a essere visibili su vari siti di blog dedicati a Modiano, le tre fotografie incluse in questa edizione sono riprodotte in un fascicolo di *Documents et photographies* incluso nel «Cahier de l'Herne» dedicato a Modiano, contenente complessivamente 23 immagini e privo di



Sulla stessa scia si pone l'edizione americana (1999), che, oltre a contenere la riproduzione delle tre fotografie citate (ma non quella dell'annuncio), è corredata dalle mappe del 12° e del 18° arrondissement, riprodotte in filigrana nelle pagine interne della copertina. Tutto ciò ha determinato negli USA la classificazione del libro come «biografia storica» (da inserire nel settore «Jewish Holocaust»), dal momento che la protagonista è una persona realmente esistita e la cui vita si è sviluppata in uno spazio urbano circoscritto e ben identificabile su una mappa<sup>16</sup>.

Va precisato che le fotografie in questione circolavano già dopo l'uscita della prima edizione del libro ed erano state pubblicate a margine di alcune interviste rilasciate da Modiano<sup>17</sup>. In qualche misura quello che tecnicamente è un paratesto ha assunto una vita propria al punto da creare un progressivo effetto di ricollocazione del testo, cui l'autore non ha potuto o non ha voluto opporsi. Ma perché tale processo, secondo una forma a spirale, coinvolga, sia pur limitatamente, anche l'edizione in francese del libro, bisogna attendere il 2004 quando *Dora Bruder* esce nella collana scolastica «La bibliothèque» di Gallimard (qui abbiamo l'avviso del «Paris soir» in copertina) e poi il 2006 con l'edizione audio il cui cofanetto riporta sulla copertina la fotografia in fila indiana della famiglia Bruder<sup>18</sup>.

---

numerazione di pagine: cfr. *Patrick Modiano*, sous la direction de M. Heck, R. Guidée, Éditions de l'Herne, «Cahiers de l'Herne», Paris 2012 (li corrispondono alle fotografie nn. 13, 18, 21). Si può visionare l'immagine dell'inserzione sul «Paris Soir» sulla riproduzione della copertina dell'edizione scolastica francese di *Dora Bruder*, dove vi appare un po' ritoccata per esigenze grafiche (vedi *infra*, nota n. 18, dove sono indicati i riferimenti bibliografici di tale edizione). Per la copertina della prima edizione dell'audiolibro si veda: <<https://www.amherst.edu/academiclife/departments/courses/0708S/FREN/FREN-08-0708S/dorabruder>> (ultimo accesso 25.07.2016). Una recentissima edizione riporta la medesima foto sulla copertina del cofanetto, visionabile all'indirizzo: <<http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Ecoutez-lire/Dora-Bruder2>> (ultimo accesso 25.07.2016).

<sup>16</sup> Cfr. *ibid.*, p. 527. Questi i riferimenti bibliografici all'edizione americana: P. MODIANO, *Dora Bruder*, trans. J. Kilmartin, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1999. Precisiamo che successivamente la medesima traduzione è uscita anche per il mercato inglese presso un altro editore con un titolo differente, in un'edizione priva di fotografie: P. MODIANO, *The Search Warrant*, trans. J. Kilmartin, The Harvill Press, London 2000.

<sup>17</sup> Cfr. A. DE GAUDEMAR, *La dernière fugue de Dora*, in «Libération», 3 avril 1997; I. FRAIN, *Patrick Modiano, l'éternel préoccupé de l'Occupation*, in «Paris-Match», 17 avril 1997.

<sup>18</sup> Cfr. P. MODIANO, *Dora Bruder*, lecture accompagnée de B. Doucey, avec la participation de M.-H. Arfeux, en appendice choix de textes et de documents, Gallimard, coll. «Bibliothèque», Paris 2004; ID., *Dora Bruder*, lu par Didier Sandre, Gallimard, coll. «Écoutez lire», Paris 2006, 2 disques compacts.

### 3. *La molla occulta della fotografia*

È facilmente dimostrabile che ad aver consentito a Modiano di passare da un progetto incerto e frammentario alla scrittura di *Dora Bruder* sono state proprio le fotografie di Dora e dei suoi parenti oltre ad alcuni elementi documentali, rintracciate le prime e i secondi da Serge Klarsfeld – che con la moglie Beate da decenni raccoglie documenti e testimonianze sulle vittime della Shoah in Francia (dando alle stampe nel 1978 il *Mémorial de la déportation des juifs en France* e poi quello relativo ai bambini deportati nel 1994) e con il quale Modiano ha intrattenuto una nutrita corrispondenza negli anni che intercorrono tra la nascita del progetto nel 1988 e la stesura del libro tra il 1996 e il 1997<sup>19</sup>. Non solo: si potrebbe persino arrivare a sostenere che è proprio il volto fotografico di Dora, insieme a un invito di Klarsfeld, a far scattare la molla della scrittura, nel momento in cui Modiano si trova a leggere queste righe di Klarsfeld a commento delle foto di Dora, nel marzo del 1995, in risposta a quanto Modiano aveva pubblicamente scritto un anno prima chiamando in causa proprio Klarsfeld: «Patrick Modiano sait désormais quel était le visage de Dora Bruder»<sup>20</sup>.

Sembra che la restituzione del volto di Dora abbia un ruolo chiave in questa storia di scrittura: inizialmente il ritratto della ragazza viene rintracciato sulla tomba di famiglia, scoperta da Klarsfeld nel cimitero di Bagneux negli Hauts-de-Seine, ma la fotografia era in cattivo stato, danneggiata dalle intemperie e parzialmente illeggibile. Soltanto grazie a una cugina di Dora rintracciata in un secondo momento Klarsfeld riesce a entrare in possesso della copia in buono stato della medesima foto e delle altre che conosciamo<sup>21</sup>.

Se si considera la funzione insostituibile di Klarsfeld nell'impresa portata a termine da Modiano nel 1997 si rimane sconcertati per la mancata menzione di costui nel libro, tanto che potrebbe sorgere il sospetto di una certa ingratitude (e infatti all'indomani della pubblicazione di

<sup>19</sup> Si veda la ricostruzione dello scambio tra Modiano e Klarsfeld in MORRIS, *Avec Klarsfeld, contre l'oubli: Patrick Modiano's Dora Bruder*, cit., pp. 279-286. La corrispondenza tra i due è stata pubblicata di recente. Cfr.: *Correspondance Modiano/Klarsfeld*, in *Patrick Modiano*, cit., pp. 178-186.

<sup>20</sup> S. KLARSFELD, *Le Mémorial des enfants juifs déportés de France*, L'Association 'Les Fils et Filles des déportés juifs de France' and the Beate Klarsfeld Foundation, Paris 1995, p. 1535.

<sup>21</sup> Cfr. S. KLARSFELD, *La Shoah en France*, 4 voll., Fayard, Paris 2001, vol. IV, *Le Mémorial des enfants juifs déportés de France*, p. 1599. Il dossier completo delle fotografie è stato riprodotto di recente nel «Cahier de l'Herne» dedicato a Modiano (vedi *supra*, nota n. 14).

*Dora Bruder* Klarsfeld si è lamentato con Modiano del silenzio di questi nel libro sul proprio ruolo chiave<sup>22</sup>). In realtà il fatto che Modiano abbia occultato nel libro la sua fonte principale – là dove le buone maniere avrebbero richiesto un pubblico ringraziamento – si spiega con la necessità di preservare il testo dall'accostamento univoco alla sfera documentaria, accostamento che nascerebbe se quel legame e quella dipendenza fossero esplicitati in modo chiaro. La priorità della scrittura viene così riaffermata prima che il supporto documentale prenda il sopravvento e faccia di *Dora Bruder* la stele funeraria della sola Dora<sup>23</sup>. Sì, perché molto probabilmente è nell'esigenza di mantenere una certa sfocatura sulla stessa Dora – così che questa diventi simbolo e metafora di tutti gli altri deportati – che Modiano ha cercato di tenere a bada gli effetti di realtà prodotti dagli stessi materiali che hanno letteralmente reso possibile il 'suo' memoriale.

Noi conosciamo il ruolo chiave della fotografia di Dora, e quindi in un certo senso del volto della Storia, attraverso le lettere che Modiano ha scambiato con Klarsfeld, pubblicate dal secondo nel 2001<sup>24</sup>, ma è lo stesso Modiano a tradire la sua fascinazione per il modello del memoriale di Klarsfeld già nel 1994, quando, lanciando un appello su «Libération», con cui domanda notizie di Dora (reduplicando cioè il gesto dei genitori della ragazza), scrive:

«Après la parution du mémorial de Serge Klarsfeld, je me suis senti quelqu'un d'autre. (...) Et d'abord, j'ai douté de la littérature. Puisque le principal moteur de celle-ci est souvent la mémoire, il me semblait que le seul livre qu'il fallait écrire, c'était ce mémorial, comme Serge Klarsfeld l'avait fait. Je n'ai pas osé, à l'époque, prendre contact avec lui...»<sup>25</sup>.

Ma come scrivere un memoriale facendo ancora letteratura? Illuminanti sono alcune parole sfuggite a Modiano durante un'intervista rilasciata

<sup>22</sup> Cfr. la lettera del 3 aprile 1997 di Klarsfeld a Modiano: *Correspondance Modiano/Klarsfeld*, cit., p. 186.

<sup>23</sup> Cfr. B. BLANCKEMAN, *Patrick Modiano, À TITRE DE*, in *Modiano ou Les intermittences de la mémoire*, cit., pp. 255-266, p. 262.

<sup>24</sup> Cfr. KLARSFELD, *La Shoah en France*, cit., vol. IV, *Le Mémorial des enfants juifs déportés de France*, pp. 534-538.

<sup>25</sup> P. MODIANO, *Avec Klarsfeld, contre l'oubli*, in «Libération», 2 novembre 1994, riprodotto sia nelle varie edizioni del suo memoriale, da parte di Klarsfeld, sia di recente nel «Cahier de l'Herne» dedicato a Modiano (cfr. ID., *Avec Klarsfeld, contre l'oubli*, in *Patrick Modiano*, cit., pp. 176-177). Si noti che dieci anni intercorrono tra l'uscita del primo *Mémorial* (S. KLARSFELD, *Le Mémorial de la déportation des juifs de France*, Klarsfeld, Paris 1978) e la scintilla che è all'origine del progetto *Dora Bruder*.

dopo l'uscita della trilogia di racconti *Des inconnues* (1999) successiva a *Dora Bruder*:

«Depuis des années, j'essaie de trouver une autre solution, écrire une biographie, un reportage, enquêter sur un fait réel. [Dans *Dora Bruder*] j'ai senti que j'approchais au plus près de ce quelque chose qui ne serait pas un roman. Mais, faute d'éléments, j'ai été obligé de broder, de délayer le vrai dans une sorte de potage. J'aimerais avoir un dossier comme en ont les avocats, rempli de toutes sortes de pièces, de rapports de police, de dépositions des témoins, de conclusions d'experts. Là, je n'aurais plus besoin d'avoir recours à la fiction»<sup>26</sup>.

Prese alla lettera queste parole suggeriscono uno spostamento deciso in direzione della verità a scapito della finzione. E non c'è motivo di pensare che Modiano stia recitando la parte un po' ingenua o un po' snobistica – e forse anche autolesionistica – di chi finge che possa esistere una letteratura senza finzione. Ma, se il dossier fosse stato più ricco, la finzione sarebbe davvero scomparsa? Credo si possa sostenere di no e in fondo le modifiche solo parziali apportate alla seconda edizione del testo o l'assenza di una terza edizione riveduta e integrata che negli ultimi quindici anni avrebbe potuto sostituire la seconda sono una dimostrazione del fatto che l'obiettivo di Modiano non è mai stato quello di riprodurre tutta la verità su Dora Bruder, ma quello di riuscire a narrare la storia di Dora in un modo che sia sufficientemente inattaccabile sul piano della realtà così che quella storia possa farsi prisma di mille altre storie vere che non potranno essere restituite come tali. Da questo punto di vista ritengo che l'esigenza di pubblicare la seconda edizione del 1999 risponda a una logica non tanto di progressiva approssimazione all'oggettività piena dei fatti quanto soprattutto di depurazione da elementi anti-oggettivi o anti-storici che avrebbero potenzialmente urtato la sensibilità di certe categorie di lettori<sup>27</sup>. Una prova indiretta della funzione 'perturbatrice' delle fotografie di Dora rispetto all'equilibrio tra finzione e verità in *Dora Bruder* è poi fornita

<sup>26</sup> O. DE LAMBERTERIE, M. PALMIÉRI, *Patrick Modiano dans la peau d'une femme* [intervista a P. Modiano], in «Elle», 8 février 1999, pp. 66-71. Ringrazio caldamente Alan Morris per avermi messo a disposizione questa fonte di difficile reperibilità, fornendomi con rara gentilezza tutti i ragguagli utili per citarla correttamente.

<sup>27</sup> A tale proposito si veda l'impiego più attento e modulato del termine *juif* anche a favore del negativamente connotato *israélite* nel passaggio dalla prima alla seconda edizione: MORRIS, *Avec Klarsfeld, contre l'oubli: Patrick Modiano's Dora Bruder*, cit., pp. 271-272; HOWELL, *In defiance of genre: The language of Patrick Modiano's Dora Bruder project*, cit., p. 61.

dalla recente edizione collettanea di un gruppo di romanzi di Modiano, che include *Dora Bruder*, edizione aperta da un ricco dossier di fotografie, talune di natura privata, messe a disposizione dall'autore: ebbene, qui, in una sorta di circolarità che riporta alla prima edizione, al lettore non è resa disponibile neanche un'immagine relativa a questo specifico 'romanzo'<sup>28</sup>.

Era pertanto necessario figurarsi la vera Dora – inserendola in un reticolo di coordinate inattaccabili – per poter fare di lei una sorta di feticcio 'reale ma ideale' di tutte le 'Dore' perite ad Auschwitz. La fotografia del ritratto di Dora ha cioè la funzione interna di molla, che per produrre l'effetto desiderato deve rimanere parzialmente occultata così da non richiudere l'operazione sull'univocità della protagonista. L'eternità sincronica della fotografia entra cioè in frizione con la diacronia propria della ricerca e della stessa Storia: la fotografia è il materiale vero che serve per 'immaginare' Dora e il compito che si dà l'autore è quello di raccontare questa stessa immaginazione senza tradire la verità della Storia, che è dinamismo e interruzione, movimento e lacune<sup>29</sup>. Lacune della memoria, lacune della scrittura, la quale riguadagna il primo piano rispetto ai fotogrammi, in modo da aprire una breccia, andando dietro agli sguardi fissati nelle fotografie e appartenenti ai perduti che essa intende salvare. Non si tratta di lacune che la finzione intende colmare, cancellandole, eliminando i vuoti, bensì di lacune che la finzione riempie senza cancellarle in quanto tali, dando loro una consistenza fantasmatica<sup>30</sup>. Le lacune lasciate nel testo assumono un doppio significato: sono la metafora dell'oblio cui mirava il disumano progetto di cancellazione – di cui viene ribaltato il senso: quel vuoto e quel silenzio generano la scrittura e i documenti e le immagini sono gli appigli cui essa si aggancia per poter dire quel vuoto senza tradirlo – e sono anche il dispositivo che permette all'univocità di Dora di fungere da *testimonial* di una serie ahimè numerosissima di figure come lei strappate alla loro esistenza terrena e ridotte al fumo chiaro che ha attraversato il cielo di Auschwitz.

Il caso *Dora Bruder* mostra dunque come la fotografia, intesa come immagine fotografica riprodotta in un testo narrativo, abbia uno statuto

<sup>28</sup> P. MODIANO, *Dora Bruder*, in ID., *Romans*, Gallimard, coll. «Quarto», Paris 2013, pp. 643-745.

<sup>29</sup> Sulla natura sincronica e spettrale della fotografia si vedano le riflessioni di Roland Barthes in *La chambre claire*: cfr. R. BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard Cahier du Cinéma – Seuil, Paris 1980 (trad. it. di R. Guidieri, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003).

<sup>30</sup> Sul rapporto tra ricostruzione autobiografica, originalità e lacune sono illuminanti alcuni rapidissimi cenni di Marcel Cohen in apertura del suo *Sur la scène intérieure. Faits*: cfr. M. COHEN, *Sur la scène intérieure. Faits*, Gallimard, Paris 2013, p. 8 (trad. it. di M. Zaffarano, *La scena interiore. Fatti*, Ponte alle Grazie, Firenze 2014, pp. 7-8).

*sui generis* rispetto agli altri oggetti letterari e che questo statuto risieda nel suo ambiguo riferimento al piano della realtà e della verità storica, che la rende per così dire ‘indispensabile’ per sostanziare il gesto etico della letteratura della memoria ma nello stesso tempo altrettanto ‘eccedente’ e persino ‘ingombrante’, poiché tende a rubare la scena alla scrittura stessa, istituendosi a ‘originale’ che come una piovra inghiotte la trama di ‘copie’ costruite con le parole che lei stessa ha evocato<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Su queste tematiche mi permetto di rinviare a: M. PIAZZA, *L'oggettività della fotografia e la conoscenza stereoscopica: da Proust a Barthes e ritorno*, in «Lebenswelt. Aesthetics and Philosophy of Experience», 5, 2014, pp. 92-105. URL rivista: <<http://riviste.unimi.it/index.php/Lebenswelt>> (ultimo accesso 26.10.2015). Nello stesso numero di rivista si veda pure il saggio di S. GUINDANI-RQUIER, *L'objet feuilleté. Nota sulla fotografia tra Barthes e Proust (ibid., pp. 78-91)*.