



Citation: G. Carrara (2020)
Fotografia e straniamento: i
romanzi storici di Filippo Tuena.
Lea 9: pp. 139-149. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12424>.

Copyright: © 2020 G. Carrara.
This is an open access, peer-re-
viewed article published by
Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed
under the terms of the Creative Commons Attribution – No Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement:
All relevant data are within the
paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The
Author(s) declare(s) no conflict
of interest.

Fotografia e straniamento: i romanzi storici di Filippo Tuena

Giuseppe Carrara

Università degli Studi di Milano (<giuseppe.carrara@unimi.it>)

Abstract

The aim of this paper is to investigate themes and forms of memory in two historical novels by Filippo Tuena: *Ultimo parallelo* and *Le variazioni Reinach*. I will focus on the close relationship between photography, historical memory and personal memory, analysing the rhetoric of the dialogue between text and image. In this way I will try to show that in Tuena's historical novel, photography is not only a document, but it problematizes the concept of memory and operates as an estranging element within the texts.

Keywords: Filippo Tuena, historical novel, memory, photography, photo-text

Nella seconda metà dell'Ottocento, oltre allo stupore per la capacità della fotografia di riprodurre fedelmente la realtà, si diffonde una credenza di tipo alchemico-mistico che vedeva nell'apparecchio fotografico uno strumento capace di catturare l'anima delle persone che ritraeva. Ne sono testimonianza molte opere letterarie (basti pensare a *House of Seven Gables* di Hawthorne, il primo romanzo a fare della fotografia un tema portante), i trattati pseudo-scientifici, gli epistolari e le memorie di intellettuali e scrittori (valga su tutti l'esempio di Balzac che aveva paura a farsi ritrarre perché temeva che il dagherrotipo potesse, appunto, che ogni scatto potesse catturare gli spettri dell'anima)¹. Si tratta di un aspetto che sopravvive sotterraneamente in molti testi letterari, in maniera certamente molto meno vistosa, fino ai giorni nostri. I personaggi del romanzo *Ultimo parallelo* di Filippo Tuena, uscito nel 2007, sono animati da questa stessa superstizione:

¹ Per questa questione rimando a Ceserani 2011; Albertazzi 2017; Amigoni 2018. Interessante anche il noto saggio di Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, in cui si parla di "einen magischen Wert" (Benjamin 1977, 371; trad. di Pinotti, Somaini in Benjamin 2002, 229: "un valore magico"). Cfr. anche Barthes 1981.

Ti sei accorto che durante la traversata del Beardmore nessuno dei marinai ha voluto farsi riprendere forse perché credevano che quella scatola rubasse via l'anima che li rendesse vuoti che li rendesse fragili che portasse sfortuna fermare per sempre la loro immagine scura in questo biancore accecante. (Tuena 2013 [2007], 253)

La fotografia viene vista come qualcosa di infestante e questo stesso sentimento si trasla alla memoria, e non a caso, essendo la prima il mediatore per eccellenza della seconda perché la fotografia “attraverso la sua indessicabilità fornisce una prova, intesa in senso criminologico, dell'esistenza di un preciso passato”². È proprio a partire dalle fotografie e da altri documenti che Filippo Tuena compone i suoi due particolarissimi romanzi storici fototestuali³ *Ultimo parallelo* e *Le variazioni Reinach* (2005; nuova edizione rivista 2015). Il caso di Tuena è molto interessante perché presenta delle peculiarità all'interno della produzione italiana e dialoga fecondamente con le poetiche fototestuali europee, in particolare con l'opera di Sebald⁴ (la cui lezione è rielaborata con originalità) e si inserisce all'interno di un vasto panorama internazionale di narrazioni verbo-visive storiche (in particolare sulla seconda guerra mondiale: basti pensare, per fare un solo esempio, che Laurent Binet, in un suo libro molto fortunato, *HHhH*, su proposta di Einaudi, inserisce un ricco repertorio di fotografie per l'edizione italiana). È proprio la tematizzazione e l'uso della memoria come orizzonte formale e di composizione che inserisce l'opera di Tuena all'interno di una vasta produzione centrifuga non solo italiana, e non solo ipercontemporanea (Carrara, 2020). Eppure *Ultimo parallelo* e *Le variazioni Reinach* si distinguono da molte delle opere del XXI secolo proprio in virtù di quell'aspetto magico-alchemico e spettrale che accompagna la fotografia, sotterraneamente, fin dalla sua invenzione (e che è possibile riscontrare, in misure diverse, se non diversissime, in due grandi autori di fototesti come Sebald e Pamuk). Tuttavia, l'opera di Filippo Tuena non ha ancora ricevuto un'attenzione critica specifica in grado di mettere in luce le particolarità della sua poetica e che credo valga la pena di indagare più a fondo.

Quelli di Tuena sono due romanzi in apparenza diversissimi fra di loro, ma tenuti insieme da una simile tematizzazione e struttura formale della memoria. Il primo racconta la spedizione di Robert Falcon Scott e del suo equipaggio al Polo Sud fra il 1911 e il 1912; il secondo è la storia di tre generazioni delle famiglie Reinach e Camondo che si fa occasione per dipingere un affresco della società parigina della prima metà del Novecento e raccontare la loro storia di deportazione

² Trad. di Paparelli in Assmann 2002, 247; cfr. anche Grespi 2009. Ed. orig. Assmann 1999, 221: “Darin übertrifft die Photographie alle bisherigen Gedächtnismedien, daß sie durch ihren indexikalischen Charakter einen geradezu kriminologischen Existenzbeweis einer bestimmten Vergangenheit liefert”.

³ Il termine fototesto è sempre più usato dagli studiosi di letteratura per designare quelle opere che presentano sullo stesso supporto materiale testi verbali e fotografie, ma non c'è ancora un uso condiviso e pacifico della terminologia. La prima occorrenza del termine è databile al 1972 quando Wright Morris utilizza la parola *photo-text* per definire il suo *The Inhabitants* nella prefazione alla seconda edizione del libro, ma, salvo alcune eccezioni (come un pionieristico articolo di Nancy Newhall sul primo numero della rivista *Aperture* nel 1952), l'interesse teorico e critico a queste forme è databile grossomodo al 1988, quando all'Université Blaise Pascal a Clermont-Ferrand, in Francia, si tiene un convegno organizzato da Alain Montandon e che può essere indicato come l'atto di nascita della riflessione contemporanea sugli iconotesti. In quella sede, Michael Nerlich propone questo termine per descrivere “un'opera nella quale la scrittura e l'elemento plastico si danno come una totalità inscindibile” (trad. propria. Ed. orig. Montandon 1990, 5: “une oeuvre dans laquelle l'écriture et l'élément plastique se donnent comme une totalité insécable”). Da allora gli studi sul fototesto si sono moltiplicati, mi limito, in questa sede, a segnalare Bryant 1996; Baetens e van Gelder 2006; Horstkotte e Pedri 2008; Brunet 2009; Cometa 2016; Albertazzi 2017; Blinder 2017; Carrara 2020. Per una panoramica sul fototesto narrativo italiano degli anni Duemila è molto utile Rizzarelli 2019.

⁴ Non a caso Tuena scrive la prefazione a un volume che raccoglie interviste e scritti sull'opera di Sebald (Schwartz 2019).

ad Auschwitz. Entrambi i libri sono costruiti attraverso la giustapposizione di brevi paragrafi composti da una sintassi libera, parca o spesso del tutto priva di punteggiatura, e, nel primo caso, alternati a passi in versi liberi del tutto informali, mentre nel secondo, ordinati secondo una struttura architettonica di variazione sul tema attinta dalla musica. Entrambi sono romanzi storici in cui viene presentata una grande mole di documenti (fra cui, appunto, le fotografie) e in cui, tuttavia, lo scrittore si concede molto spesso di lasciare spazio al libero fluire dell'immaginazione. Ma soprattutto c'è la medesima forma della memoria a sorreggere l'impalcatura dei due libri. Si tratta di un tipo di memoria storica e non dei ricordi personali dell'autore, il quale tenta piuttosto di ricostruire la vita, il passato, le memorie dei suoi personaggi. L'aspetto peculiare, tuttavia, è la caratteristica infestante della memoria (e della fotografia) che si ritrova in entrambi i libri. Il ricordo, infatti, appare dotato di una sua autonomia, non dipendente e non del tutto controllato dal soggetto che dovrebbe esserne il detentore. Si legge in *Ultimo parallelo*:

Nei ricordi degli esploratori, riferiti a volte a molta distanza di tempo dagli avvenimenti, e paurosamente annebbiati anche se riordinati attraverso il processo della memoria, appare, incappucciata al loro fianco, mentre la fatica della marcia si fa insopportabile. (Tuena 2013 [2007], 15)

Vittima di molti ricordi. (Ivi, 35)

Conducendolo alla morte, come sempre ci conduce alla fine un ricordo che non si salda, una memoria feroce che non vuole appassire. (Ivi, 60)

Andavano alla scoperta di terre sconosciute e portavano con loro frammenti del passato. Non riuscivano a liberarsene. Non credo che se ne siano mai liberati, neppure quando arrivarono nel luogo che non esiste. (Ivi, 74)

Quando ricordo quel giorno mi rendo conto che c'è qualcosa in quella croce sulla sommità della collina che sembra dovermi appartenere e che mi confonde ma che genera in me più che disorientamento una straziante malinconia. Ho la percezione di una rapidissima sequenza d'immagini. (Ivi, 76)

Ma a volte anche lui si lasciava irretire dal labirinto dei ricordi perché l'immobilità in tenda era terribile e pericolosa. In quei momenti apparivano fantasmi del passato, volti familiari e amati, una struggente nostalgia si faceva strada negli animi. (Ivi, 97)

Quello che gli sembra un percorso della memoria forse potrebbe rilevarsi alla fine qualcosa di opposto e si domanda perché questa parola *memoria* che dovrebbe appartenere al passato sembra trascinarlo spietatamente verso dove non vorrebbe andare. (Ivi, 205)

Appaiono sagome indistinte che interpretano come memorie o fantasmi. (Ivi, 216)

Invece le immagini impresse nei negativi e poi proiettate e stampate sulla carta sensibile tornarono a mostrarsi poco alla volta come torna un rimorso o come si materializza un fantasma [...] Riaffiorano memorie [...]. (Ivi, 275)

E nelle *Variazioni Reinach*:

E si stupisce che siano quelli e non altri i ricordi che ricorda. (Tuena 2015 [2005], 7)

Il passato che lo assale e che pretende di essere ascoltato. (Ivi, 14)

Gli tornano memorie accantonate e immagini dimenticate. (Ivi, 16)

Appaiono altri ricordi. (Ivi, 23)

Lui sa che questo è un libro sulla nostalgia e sul conflitto tra il presente e il passato che giace e che però fortemente desidera ritornare in vita. (Ivi, 36)

E lui assiste all'accadere di queste immagini. (Ivi, 118)

Torna alla memoria la figura del narratore malato. (Ivi, 138)

Assiste a un brandello di memoria che torna viva. (Ivi, 255)

Come appare evidente dagli esempi riportati, la memoria è caratterizzata come un'entità fantasmatica, dotata di una propria autonomia, che infesta i soggetti (personaggi, narratore e autore al tempo stesso), si manifesta secondo un proprio volere, come segnalano i frequenti verbi di moto, la caratterizzazione dei personaggi come "vittime", la ripetizione del verbo "apparire". Non sono mai i soggetti a ricordare, ma è il ricordo che, in forma di immagine, si manifesta loro, in maniera involontaria. Questa scelta segnala da un lato la difficoltà di liberarsi della memoria, di lasciarla andare e, dall'altro, l'urgenza del passato di darsi consistenza, tornare, seppur in forma di fantasma, a essere presenza viva, a farsi storia raccontabile, nonostante le difficoltà di dargli un ordine e un significato chiaro e univoco (da qui la necessità della storia di farsi romanzo e immaginare quello che del passato è perso o inintelligibile per renderlo chiaro, comunicabile e condivisibile). La situazione che fa nascere questa memoria infestante è quella dell'incontro con l'estremo e con la morte: i ghiacci invincibili e inappropriabili dall'uomo in *Ultimo parallelo* (l'estremo della natura), l'orrore della Shoah ne *Le Variazioni Reinach* (l'estremo della storia). E in particolare il senso di colpa che serpeggia nelle pagine dei due libri: la colpa di essere sopravvissuti alla morte. Ha scritto Paul Ricœur che il fardello della colpa pesa sul futuro: "se c'è un dovere di ricordare, esso è in virtù della colpa che, trasferendo la memoria al futuro, letteralmente la declina al futuro: ti ricorderai!"⁵, la colpa obbliga: "è al futuro del discorso che si indirizza la richiesta dell'essente-stato del passato trascorso, ed è inesauribile a chiedere che si ridica, che si riscriva, che si riprenda ancora e ancora la scrittura della storia"⁶. E questa affermazione sembra fare eco lo stesso Tuena: "Sente il peso dell'eredità che ha ricevuto, sente il peso dell'eredità che lascerà perché questo è un libro sul peso dell'eredità" (Tuena 2015 [2005], 59). La memoria dell'evento traumatico torna dunque come un fardello ai personaggi-vittime e torna in maniera autonoma, come un fantasma, perché è difficilmente organizzabile e accettabile dal soggetto: "sottolinea l'impossibilità di dar conto di alcuni eventi mediante la parola scritta, addentrandosi in una vertigine e in un dedalo che è ancora lontano dal raggiungere il suo centro" (Tuena 2013 [2007], 18), così si legge in *Ultimo parallelo* e a questa dichiarazione fa eco quella delle *Variazioni Reinach* dove Auschwitz viene descritto come il luogo in cui "l'esperienza e la memoria della vita passata sembrano azzerarsi e i ricordi smarrirsi e dove il bagaglio delle esperienze si annulla" (Tuena 2015 [2005], 322). E la memoria, tuttavia, torna anche come obbligo per i sopravvissuti che quella storia devono raccontare: ne *I sommersi e i salvati* Primo Levi scriveva che "L'intera storia del breve 'Reich millenario' può essere riletta come guerra contro la memoria" (Levi 2007 [1986], 20) e a questa ingiunzione risponde esplicitamente *Le Variazioni Reinach* e, implicitamente, contro l'inimmaginabile memoria dell'incontro con l'estremo e l'orrore della natura, risponde *Ultimo*

⁵ Trad. di Salomon in Ricœur 2004, 36. Ed. orig. Ricœur 1998, 25: "S'il est un devoir de mémoire, c'est en vertu de la dette qui, en versant la mémoire vers le futur, met proprement la mémoire au futur: tu te souviendras".

⁶ Trad. ivi, 40. Ed. orig. ivi, 28: "C'est au futur du discours que s'adresse la requête de l'ayant-été du passé révolu. Et c'est l'inépuisable qui demande que l'on redise, que l'on réécrive, que l'on reprenne encore et encore l'écriture de l'histoire".

parallelo. In entrambi i casi, dunque, abbiamo a che fare con dei personaggi che si trovano in una situazione di dimenticanza (cercata o imposta): in relazione all'ambiente, in *Ultimo parallelo* (“è facile dimenticare ogni cosa in queste distese silenziose”, Tuena 2013 [2007], 34), e in relazione all'evento storico in *Le Variazioni Reinach*. Corollario di questa perdita di memoria è l'elisione dei confini e delle caratteristiche identitarie del soggetto che, per l'appunto, si trova a essere quasi un'ombra o un fantasma, destabilizzato, disorientato percettivamente e cognitivamente. Questa progressiva dissoluzione dei personaggi è segnalata anche a livello visivo in *Ultimo parallelo* dove le foto ritraggono in maniera icastica delle ombre immerse nel bianco del ghiaccio e della neve:



Fig. 1 – *Ponies pulling sleds in the Antarctic*, photograph taken by Captain Robert Falcon Scott. Kinsey, Joseph James (Sir), 1852-1936: photographs relating to Antarctica and mountaineering. Ref: PA1-F-066-05-02. Permission by the Alexander Turnbull Library, Wellington, New Zealand. /records/22440717 (Tuena 2013 [2007], 73)

Si tratta di specifici “effetti di natura”, vale a dire quelle “immagini tipiche che la letteratura adotta di frequente, ma alle quali può reagire in modo consapevole o critico” (Scaffai 2017, 12), che, attraverso l'incontro con un ambiente, inteso “quale spazio di relazione non egocentrico e, nella finzione letteraria, spesso non antropocentrico” (ivi, 32), mettono in scena degli specifici effetti di straniamento basato sul “ribaltamento di prospettive, che si attua tra umano e non umano [...], tra domestico ed estraneo” (ivi, 29). Qui si tratta dell'effetto di natura dell'incontro con un ambiente totalmente inappropriabile dall'uomo, resistente alla conquista e all'interpretazione ordinaria, non incasellabile nelle comuni categorie di spazio⁷ e di tempo⁸.

⁷ “Un viaggio verso un non luogo, che cessava di essere un luogo nel momento in cui lo si raggiungeva – un punto zero non delimitabile, dove si perdono le coordinate” (Tuena 2013 [2007], 111); “ed è questa parola *ritorno* che mi turba perché improvvisamente mi sono sentito attratto in quella direzione mentale: *ritornare da cosa verso dove?*” (ivi, 141); “l'ultima giornata di marcia in questa terra che non è terra e che assomiglia piuttosto al mare ma che non è mare” (ivi, 229); “viaggiatori sul punto di ritornare da un luogo inesistente” (ivi, 276).

⁸ “Spesso rimanevano vittime dell'inganno del tempo che qui procede in maniera differente rispetto alle loro abitudini: è un tempo che accelera e ritarda, che precipita e che si arresta, disorientandoli” (Tuena 2013 [2007], 66); “C'erano orologi che segnavano il tempo che ormai non mi apparteneva più” (ivi, 146); e più avanti: “Gli unici

Il tessuto verbale, infatti, insiste a più riprese sull'irrealità della situazione⁹ e configura l'ambiente come inquietante. Mark Fisher ha coniato la categoria di *erie* per descrivere questa situazione: si tratta di un paesaggio potenzialmente svuotato dalla presenza umana, è “costituito da un *fallimento di assenza* o un *fallimento di presenza*”¹⁰; è il dominio dello sconosciuto e pone un problema di tipo epistemologico: l'*erie* mette di fronte a tutta l'inintelligibilità e imperscrutabilità del Reale. È una situazione di questo tipo a delinarsi in *Ultimo parallelo* e che trova una rappresentazione icastica nel nel fotogramma da *90°South* che viene ripetuto due volte nel libro. La prima volta che compare è accompagnato da un testo che sottolinea proprio l'aspetto inquietante della scena: “credette di vedere un'ombra laddove non poteva esserci che il nulla” (Tuena 2013 [2007], 21). Le fotografie illustrano molto spesso questa condizione, che è in primo luogo esistenziale ed epistemologica, e per tanto l'opera gioca di frequente con degli effetti di straniamento che sono consustanziali alla condizione dei personaggi e all'impossibilità di riordinare e ricordare alla perfezione quell'esperienza¹¹.

Effetti simili di straniamento sono creati anche in *Le variazioni Reinach*, ma con procedimenti e risultati, naturalmente, totalmente diversi, imposti dalla diversa esperienza raccontata. Sin dal primo capitolo troviamo due foto accostate di Fanny e Bertrand Reinach, figli di Léon (il personaggio su cui si concentrerà maggiormente il romanzo) e Béatrice. Si tratta di due foto perfettamente identiche, l'unico elemento di differenza è in alcuni dettagli dei due soggetti rappresentati:



Fig. 2a e 2b – Bertrand e Fanny Reinach, 1933 circa, Ucad, Musèe Nissim de Camondo, Paris, © MAD, Paris (Tuena 2015 [2005], 10)

due orologi che segnavano il tempo si trovano a segnare ore diverse” (ivi, 184).

⁹ “Irreali atmosfere notturne” (Tuena 2013 [2007], 61); “Spesso il paesaggio che circondava gli esploratori assumeva la tonalità delle loro lenti multicolori [...] il cielo caricava di toni imprevisi e irreali” (ivi, 82); “atmosfera irreali” (ivi, 85).

¹⁰ Trad. di Perna in Fisher 2018, 72. Ed. orig. Fisher 2016, 61: “is constituted by a *failure of absence* or by a *failure of presence*”.

¹¹ In un caso questa dimensione straniante assume anche tonalità comiche con l'inserimento di una foto di un cane accanto a un grammofo, che può essere spiegato come l'ennesimo tentativo di conferire un carattere irreali alla vicenda. L'immagine di un cane che ascolta il grammofo era abbastanza diffusa (basti pensare al marchio della casa discografica britannica His Master's Voice, fondata nel 1899), l'effetto straniante è dato dalla collocazione di quest'immagine, per alcuni versi pubblicitaria (e che dialoga alla perfezione con il catalogo epico delle merci e delle marche nella parte iniziale del libro), in un luogo in cui non dovrebbe e non potrebbe esistere una scena del genere (si tratta, insomma, di una variazione semicomica dell'*erie*).

Il procedimento è in parte simile alla notissima foto di Diane Arbus, *Identical Twins*, ed è qui funzionale a impostare un tono straniante alla narrazione attraverso la ripetizione di una fotografia di posa in cui la seconda immagine defamiliarizza la prima. Non è un caso, infatti, che anche nelle *Variazioni Reinach* la temporalità risulti un criterio poco affidabile tanto per la percezione dei personaggi, quanto per il tentativo di ricostruzione da parte del narratore: “l’elemento cronologico è la meno sicura delle forme di classificazione e di riordino della memoria” (Tuena 2015 [2005], 30). Allo stesso modo l’esperienza dei personaggi dopo la deportazione è vissuta in uno spazio-tempo che sfugge alle ordinarie determinazioni e sembra sfuggire anche alla rappresentazione: il capitolo “Variazione sul pazzo e sul fotografo di Drancy” (ivi, 283-286), infatti, suggerisce implicitamente che né la fotografia né la parola da sole possono parlare di un’esperienza simile. Il capitolo è composto da una serie di fotografie e di conseguenti ecfasi che descrivono la vita nel campo, ma le frasi del narratore illustrano dei fatti che in realtà nelle immagini sono solamente intuibili o, addirittura, invisibili. È la collaborazione fra le due istanze a permettere al narratore di poter raccontare l’incontro con una situazione estrema e traumatica.

È la stessa costruzione di questi romanzi storici, infatti, a rispondere a questa medesima dialettica, che è poi la stessa dialettica fra la memoria infestante e la necessità – l’obbligo etico – di recuperare quella memoria e risignificarla per una fruizione futura e collettiva. Entrambi i romanzi, infatti, esibiscono una grossa mole di documenti, cui però corrisponde spesso un movimento contrario di astrazione, trasfigurazione e invenzione: in *Ultimo parallelo* è soprattutto la figura del narratore a rappresentare questo secondo movimento, nel suo configurarsi come un fantasma, un’ombra – ispirata da un passo della *Terra desolata* di Eliot – che segue gli esploratori e racconta la storia da un punto di vista estraneo. *Le Variazioni Reinach*, al contrario, è più vicino alle modalità del romanzo storico contemporaneo, fa infatti largo uso di interviste come fonti, avvicinandosi così, “nella fase della documentazione, alle metodologie della storia orale e di diverse altre correnti storiografiche” (Piga Brunì 2018, 67) e si contamina spesso con l’autobiografia che, in questo caso, viene a sua volta romanizzata attraverso il racconto in terza persona della storia dell’autore (di cui non viene mai detto il nome); contemporaneamente questa ricostruzione veridica è spesso accompagnata dall’immaginazione narrativa che, soprattutto a partire dalle fotografie, colma i vuoti, inventa situazioni possibili e congetturali per dare un’organizzazione intellegibile alla memoria storica: vale la pena ricordare le parole di Susan Sontag quando sottolinea che le foto “non sono tanto uno strumento della memoria, ma una sua invenzione o sostituzione”¹². Questa dialettica fra documentazione accurata, oblio e invenzione della memoria è, non a caso, ben esplicitata da una fotografia:

¹² Trad. di Capriolo in Sontag 1992, 142. Ed. orig. Sontag 2005 [1977], 128: “not so much an instrument of memory as an invention of it or a replacement”.



Fig. 3 – *Altare al dio ignoto*, villa Kérylos, Beaulieu.
Foto di Filippo Tuena. Riproduzione autorizzata (Tuena 2015 [2005], 170)

Si tratta di un blocco di marmo la cui scritta in greco (che è una citazione dagli *Atti degli Apostoli*) recita “al dio ignoto”. L’aspetto documentario della foto in questo caso è nullo: non importa constatare che quel preciso monumento esiste, ma piuttosto segnalare il carattere tematico dell’immagine. L’inserito è infatti funzionale a simbolizzare la questione del dubbio su cui insiste la narrazione: la citazione completa degli *Atti degli Apostoli* inserisce la ricerca di Dio come uno sforzo, un andare “a tentoni” e diventa una chiave di lettura per la composizione dell’opera:

Non c’è altra strada che questa: per tentativi, per approssimazione, per cerchi concentrici; la strada è individuale, costellata d’inciampi, di deviazioni, falsi segnali, simile in questo al libro che sta scrivendo; poco alla volta, sempre accompagnato dall’incertezza e da quello che lui sente di possedere e di cui è orgoglioso: il privilegio del dubbio. (Tuena 2015 [2005], 171)

La fotografia, dunque, partecipa al carattere metapoetico del brano, facendosi emblema della narrazione e contemporaneamente può essere interpretata come una *metapicture* che dice qualcosa di se stessa, ovvero dell’oblio, dell’assenza, della lacunosità dell’immagine che non è in grado di parlare completamente da sola e ha bisogno di essere interrogata e scritta per integrarsi nella ricostruzione della storia. È interessante, inoltre, notare come la tematizzazione visiva del dubbio sia affidata, quasi ironicamente, alla raffigurazione di un marmo, elemento storicamente associato alla saldezza, alla durata nel tempo, quasi a significare lo sforzo di far sopravvivere i fantasmi del passato nel futuro, di eternarli nell’esperienza condivisa grazie all’operazione di scrittura. Questa fotografia, inoltre, segnala altri due aspetti caratterizzanti sia *Ultimo parallelo* che *Le Variazioni Reinach*: guardare l’immagine si fa anche occasione per una divagazione dal sapore esistenziale e, contemporaneamente, rappresenta un segnale del carattere di Léon. In entrambi i libri il racconto storico è spesso lo spunto attraverso cui svolgere delle considerazioni collaterali e dal carattere più generale: in *Ultimo parallelo* si tratta di ragionare sulla “quintessenza” dei “desideri” (Tuena 2013 [2007], 200) dei personaggi, sul rapporto fra incontro con

l'estremo, memoria, desiderio e indagine dei sentimenti più profondi dell'essere umano, sul loro senso di impotenza di fronte alla realtà¹³. Il viaggio di esplorazione al Polo Sud assume così anche i contorni di una *quest* esistenziale, alla cui definizione partecipano anche le fotografie di cui spesso viene sottolineato il carattere non realistico: "la valenza onirica della fotografia di Bowers ha davvero bisogno di un confronto con la realtà?" (ivi, 280). Nelle *Variazioni Reinach*, invece, la ricostruzione della storia della famiglia si fa occasione di commento e riflessione sul senso della malinconia, sulla nostalgia, sul conflitto tra passato e presente, sul senso della memoria, sull'opportunità e la necessità di tornare a raccontare l'orrore dei campi di concentramento nazisti, ma anche per raccontare una storia che ha a che fare con i sentimenti privati dell'autore¹⁴, sul rapporto fra padri e figli e in particolare sulle difficoltà di questa relazione.

Il secondo aspetto illustrato dalla fotografia del marmo, si diceva, è quello della possibilità di rinvenire i tratti essenziali di un personaggio attraverso le fotografie: sembrano avere ragione, allora, gli esploratori di *Ultimo parallelo* quando temevano che l'apparecchio fotografico potesse catturare loro l'anima. In entrambi i libri, infatti, la maggior parte delle ecfrasi fotografiche si concentra in particolare sugli aspetti caratteriali dei personaggi, talvolta partendo da un dettaglio minimo, nascosto, o addirittura forzandone l'interpretazione: così, in *Ultimo parallelo*, a proposito di una foto ricordo in posa, il narratore, osservandola, afferma: "il mio sguardo vagava piuttosto distratto e si soffermava a notare alcuni particolari apparentemente marginali rimasti esclusi dall'inquadratura" (ivi, 51) e in un passo successivo intuisce il capitano Scott "assente, profondamente solo e distratto, forse assorto in pessimistiche previsioni mentre sente la sua mano non rispondere del tutto alle sollecitazioni" (ivi, 135), ma dalla foto in questione nulla di tutto ciò è riscontrabile a partire dal linguaggio iconografico. Allo stesso modo nelle *Variazioni Reinach* la fotografia è funzionale a catturare l'anima dei suoi personaggi: così le foto in cui Léon è sempre ritratto all'interno delle abitazioni diventano un segno del suo carattere introverso, dalle espressioni del suo volto l'autore deduce i tratti del carattere; ma contemporaneamente queste fotografie, soprattutto in questo secondo romanzo, rispondono anche a un imperativo di tipo etico: non si tratta soltanto di far rivivere i fantasmi attraverso le storie che si raccontano, ma anche di ridonare un volto e un corpo alle vittime della Storia, riportarle a un presente che non è fatto soltanto di parole, ma anche di visibilità (e vale la pena ricordarlo ancora una volta: si tratta di romanzi storici in cui le fotografie, sul piano estetico, rappresentano il primo e più importante documento). Anche le fotografie, dunque, collaborano a quella dialettica fra memoria infestante e urgenza a ricostruire una memoria viva che sta al centro di entrambe le opere. All'interno di questa dinamica si inserisce un terzo tipo di memoria che funge anch'essa come impalcatura poetica dell'operazione fototestuale di Tuena e coinvolge il senso stesso della letteratura. Si tratta, infatti, propriamente della memoria letteraria che agisce su un doppio piano: quello testuale dell'azione diegetica dei personaggi e

¹³ In un passaggio, ad esempio, l'esperienza degli esploratori è paragonata al mito di Sisifo (non senza ovvie suggestioni da Camus): "Un girone dell'Inferno dove Sisifo spingeva il suo masso e raggiunta la cima della collina lo vedeva precipitare di nuovo verso il fondo e lentamente lo raggiungeva con la consapevolezza che possiede chi è condannato a una pena infinita e straziante che tuttavia non lo consuma né lo abbatte" (Tuena 2013 [2007], 119). Vale la pena segnalare, inoltre, che il riferimento al mito, e in particolare all'epica, è spesso frequente in *Ultimo parallelo*: si ritrova un catalogo, in versi informali, di tutto ciò che viene caricato sulle navi che ricorda il lungo elenco dell'*Iliade* (e i nomi delle ditte delle merci, ironicamente, sono cantate come se fossero casate che offrono doni e supporto), vari riferimenti alla figura di Achille, lo stesso viaggio di andata e ritorno sembra quasi riprendere il *nostos* di Ulisse. Tutti elementi funzionali, da un lato, ad accentuare il carattere fantasmatico dell'opera, dall'altro a innalzare la vicenda particolare verso un respiro collettivo e generale.

¹⁴ "Sono sempre io, è la mia storia quella che vado a raccontare, non te ne accorgi?" (Tuena 2015 [2005], 42).

quello extratestuale della comunicazione intersoggettiva dei lettori grazie all'opera libresco che fruiscono e che rappresenta un mediatore di memoria. Sul piano testuale, in entrambi i libri, la letteratura è tematizzata come una speranza forse futile, talvolta sterile, ma necessaria, una sorta di possibilità di salvezza: soprattutto Browning, in *Ultimo parallelo*, e Proust, ne *Le Variazioni Reinach*, tornano a più riprese, citati o meno, proprio per segnalare l'anelito verso una possibilità del genere, un tentativo vano di sopravvivenza temporanea eppure significativa, e tuttavia ambiguo, perché stanno lì a testimoniare di alternative esistenziali, di possibilità virtuali al di fuori dell'esperienza contingente e immediata del soggetto (e per tanto *anche* pericolose – così vengono definite in *Ultimo parallelo*). “Parlerò di libri in questo libro”, dichiara il personaggio dell'autore nelle *Variazioni*, “e della felicità che sanno dare a chi li possiede, e del passato che custodiscono e recuperano come fossero intermittenze del cuore, isole del tempo antichi specchi dell'anima perduti e ritrovati” (Tuena 2015 [2005], 160). Si tratta dunque di individuare un valore collettivo nella memoria, che si faccia così comunicabile e significativa anche per gli altri: se il ricordo individuale infesta il soggetto quello condiviso con gli altri, o riconosciuto negli altri, può avere almeno il valore di antidoto contro la solitudine, oltre che di esemplarità e indirizzo di azione etica: in questo senso si spiega la funzione di mediatore della memoria al livello extratestuale dell'opera: “e pensò che i ricordi”, si legge nelle *Variazioni Reinach*, “tutti i ricordi precipitano nell'immenso passato e pensò che andavano a confondersi a mischiarsi i suoi e quelli degli altri pensò che i brandelli del suo passato avrebbero abitato altre memorie e gli sarebbe accaduto di appropriarsi di ricordi altrui così vividi così altrettanto reali” (ivi, 113). A questo obiettivo tende la poetica fototestuale di Tuena, in cui il linguaggio verbale e quello fotografico collaborano per la messa in scena dei meccanismi della memoria e la rievocazione dei fantasmi del passato. Quando, in uno dei molti passi metanarrativi delle *Variazioni* si legge, echeggiando una nota dichiarazione di Flaubert: “Aux même temps je voudrais écrire en livre sur le RIEN. Sur les choses de famille qui passent et sur les gens qui sont englouties par le passé” (ivi, 78), si vuole sottolineare esattamente questo aspetto, vale a dire la necessità di realizzare un'opera il cui oggetto principale, al di là dei contenuti storici determinati, siano il valore, le funzioni e i meccanismi della memoria, che necessitano di un dialogo costante fra la rappresentazione visiva (il ricordo, lo abbiamo sottolineato più volte torna in forma di *immagini*) e riorganizzazione e risignificazione verbale: si potrebbe allora quasi sostenere che due romanzi così diversi come *Ultimo parallelo* e *Le Variazioni Reinach* raccontino, in fondo, la stessa storia.

Riferimenti bibliografici

- Albertazzi Silvia (2017), *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci.
- Amigoni Ferdinando (2018), *L'ombra della scrittura. Racconti fotografici e visionari*, Macerata, Quodlibet.
- Assmann Aleida (2002), *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, trad. di Simona Paparelli, Bologna, il Mulino. Ed. orig. (1999), *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, C.H. Beck.
- Baetens Jan, Van Gelder Hilda (2006), “Petite poétique de la photographie mise en roman (1970-1990)”, in Danièle Méaux (éd.), *Photographie et romanesque*, Caen, Minard, 257-271.
- Barthes Roland (1981 [1980]), *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard.
- Benjamin Walter (2002), “Piccola storia della fotografia”, in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di Andrea Pinotti, Antonio Somaini, Torino, Einaudi, 225-244. Ed. orig. (1977), “Kleine Geschichte der photographie” (1931), in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Bd. II, Teil 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 368-385.
- Binet Laurent (2011), *HHhH. Il cervello di Himmler si chiama Heydrich*, trad. di Margherita Botto, Torino, Einaudi. Ed. orig. (2010), *HHhH: roman*, Paris, Éd. France loisirs.

- Blinder Caroline (2017), “The Photo-Text in the 19th and 20th Centuries”, *Oxford Research Encyclopedia of Literature*, doi: 10.1093/acrefore/9780190201098.013.65.
- Brunet François (2009), *Photography and Literature*, London, Reaktion Books.
- Bryant Marsha, ed. (1996), *Photo-textualities: Reading Photographs and Literature*, London, Associated UP.
- Carrara Giuseppe (2020), *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Milano-Udine, Mimesis.
- Ceserani Remo (2011), *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Cometa Michele (2016), “Forme e retoriche del fototesto letterario”, in Michele Cometa, Roberta Coglitore (a cura di), *Fototesti: letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 69-115.
- Fisher Mark (2018), *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, trad. di Vincenzo Perna, Roma, Minimum Fax. Ed. orig. (2016), *The Weird and the Eerie*, London, Reaktion Book.
- Grespi Barbara, a cura di (2009), *Memoria e immagini*, Milano, Mondadori.
- Hawthorne Nathaniel (1851), *The House of The Seven Gables*, Boston, Ticknor and Fields.
- Horstkotte Silke, Pedri Nancy (2008), “Introduction: Photographic Interventions”, *Poetics Today*, vol. 29, n. 1, 1-29, doi: 10.1215/03335372-2007-015.
- Levi Primo (2007 [1986]), *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi.
- Montandon Alain (1990), “Présentation”, in Id. (dir.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 5-9.
- Morris Wright (1972 [1946]), *The Inhabitants*, New York, De Capo Press.
- Newhall Nancy (1952), “The Caption: The Mutual Relations of Words/Photographs”, *Aperture*, vol. 1, n. 1, 17-29.
- Piga Bruni Emanuela (2018), *La lotta e il negativo. Sul romanzo storico contemporaneo*, Milano-Udine, Mimesis.
- Ricœur Paul (2004), *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, trad. di Simonetta Salomon, introduzione di Remo Bodei, Bologna, Il Mulino. Ed. orig. (1998), “La marque du passé”, *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol. 1, 7-31, <<https://www.jstor.org/stable/40903576>> (11/2020).
- Rizzarelli Maria (2019), “Nuovi romanzi di figure. Per una mappa del fototesto italiano contemporaneo”, *Narrativa*, vol. 41, 41-54; riproduzione online, autorizzata dalla rivista, sul blog “Le parole e le cose”, <<http://www.leparoleelecose.it/?p=37152>> (11/2020).
- Scaffai Niccolò (2017), *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci.
- Schwartz Lynne Sharon, a cura di (2019), *Il fantasma della memoria. Conversazioni con W.G. Sebald*, prefazione di Filippo Tuena, trad. di Chiara Stangalino, Roma, Istituto Enciclopedia Italiana. Ed. orig. (2007), *The Emergence of Memory. Conversations with W.G. Sebald*, New York, Seven Stories Press.
- Sontag Susan (1992), *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, trad. di Ettore Capriolo, Torino, Einaudi. Ed. orig. (2005 [1977]), *On Photography*, RosettaBooks, New York.
- Tuena Filippo (2015 [2005]), *Le variazioni Reinach*, nuova edizione, Roma, Nutrimenti.
- (2013 [2007]), *Ultimo parallelo*, Milano, Il Saggiatore.

