

Ferdinando Amigoni  
*L'ombra della scrittura. Racconti  
fotografici e visionari*

Macerata, Quodlibet, 2018, 260 pp.

Lo studio dei rapporti tra la cultura visuale e la letteratura ha rappresentato, negli ultimi anni, uno dei nodi centrali del dibattito accademico. Senz'altro, in un mondo ormai dominato dalla fruizione bulimica di immagini, il primo compito del critico è quello di selezionare accuratamente un corpus a cui fare riferimento, per quanto riguarda sia i testi da analizzare, sia i riferimenti critici che concorrono al buon esito di tale analisi. Ferdinando Amigoni, per non perdersi nella ricerca, ha senza dubbio assolto questo primo compito. Nell'ordine, Corrado Alvaro, Vladimir Nabokov, Georges Perec, Gianni Celati e Luigi Ghirri sono i punti di partenza privilegiati di questa trattazione. Si tratta di autori che non condividono un linguaggio particolare o una postura narrativa, ma nelle loro pagine la relazione tra immagine, fotografia, scrittura e realtà si articola in modi differenti e – la metafora vale qui in modo particolare – *illuminanti*.

La luce è infatti il presupposto dell'ombra ma anche, etimologicamente, quello della fotografia. Scrivere con la luce, questo dice l'etimo, ma Amigoni intitola il suo saggio *L'ombra della scrittura*, probabilmente per avvertire, sin dall'inizio, che il discorso da affrontare non può essere lineare. Se l'occhio del dagherrotipista Holgrave – fotografo di ombre – è in grado di leggere nei sogni della gente e di condurre telepaticamente alla follia (10), quello di Ghirri si impegna nello svuotamento del reale, delle entità che ombra

producono: due prospettive distantissime, ma che trovano la loro genesi comune nella «complessità e casualità del mondo» (236).

Per addentrarsi nei rapporti tra reale e finzionale, Amigoni si lascia sostenere dai grandi teorici del Novecento (essendo novecentesco per impronta il suo stesso volume). Walter Benjamin sostiene che la fotografia, a differenza della pittura, non sia solo un'interpretazione della realtà ma anche la sua impronta, la sua maschera mortuaria. La fotografia, in una parola, è un'*emanazione* del reale, e in quanto tale è in commercio con la magia e la morte (17). Roland Barthes sostiene, diversi anni dopo, che il soggetto della foto sia uno *spectrum* – categoria critica difficile da riassumere in questa sede – e che la fotografia rappresenti nella sua fissità un ritorno dei morti. Resurrezione o atto di negromanzia, tutto dipende dalle intenzioni del fotografo o dello scrittore ecfrastrico.

Amigoni considera profondamente, tra i riferimenti critici, anche gli interventi di Sontag e Flusser sulla potenza del magico, o quelli di Belting sulla realtà antropologica dell'immagine, per menzionarne solo alcuni. Tuttavia la sua analisi, sebbene sia consapevole delle evoluzioni del dibattito (prova ne sia l'uso sapiente della nutrita e aggiornata bibliografia), a mio avviso trova il suo ambiente d'elezione nella critica contemporanea alla pubblicazione delle opere in questione.

Questo tipo di postura permette una rivalutazione di tali testi, perché leggere "fotograficamente" Alvaro, per esempio, con la consapevolezza di un dibattito ormai quasi secolare, aiuta a illuminarne i punti morti. Nel *Ritratto di Melusina*, la voce narrante compra il ritratto di una donna dei suoi paesi (la Calabria, con ogni evidenza) per liberarla dalla gogna dello sguardo altrui: una «solidarietà carnale» lo spinge a questo atto, perché nel suo paese le donne non si facevano ritrarre: «una immagine nostra è sempre qualche cosa di noi, e anche su un'immagine si può coltivare un odio, pungerle gli occhi con una spilla, o un amore baciandola, ed ella non si può muovere, e forse di lontano il suo corpo se ne risente» (30). Se in queste righe risaltano in prima istanza i riferimenti al malocchio – *l'Evil Eye* di Holgrave – dominanti nella società contadina, oggi possiamo

vedere la scena di uno stupro metafisico o, dalla prospettiva fotografica barthesiana, un «ritorno del morto».

Accade lo stesso con le distopie di *L'uomo è forte* e *Belmore*: se nel primo la società deve essere mondata di tutto ciò che è intimo, inconscio, nel secondo *Belmore*, essere polimorfo che assume le fattezze di un negativo fotografico, capita in un mondo molto simile al nostro, in cui la fruizione bulimica delle immagini è una compiacente droga. Le immagini di Energheiton (Manhattan? *Metropolis*?) sono perfette, lucide, nemiche dell'opacità e dell'ombra. Il segno fotografico è il nodo centrale di una rivoluzione possibile in entrambi i mondi: le vecchie foto sono infatti il segno di ciò che è stato e che ritorna, nonostante gli sforzi che la società fa per cancellare ogni traccia – si pensi non solo a Barthes, ma anche alle parole di Benjamin sull'«inconscio ottico» (57). Nel caso di *Belmore*, in un mondo lucido e «positivo», un essere che assume le sembianze di un negativo è la prova dell'esistenza dell'ombra – «il negativo rappresenta l'oggetto allo stato fantomatico» afferma Stoichita – in una società huxleyana in cui la fecondazione è solo in vitro. Lo stesso Freud usò l'opposizione negativo/positivo come metafora dei processi consci/inconsci.

Ci troviamo dunque davanti a una piena rilettura dell'opera distopica di Alvaro, che diventa una sorta di anticipatore della teoria del postmoderno, se nei suoi romanzi il negativo (l'ombra, il rimosso) diventa l'unica cosa credibile, motore della Storia.

La stessa forza rivalutatrice opera sulla scrittura di Nabokov, il quale, visto dalla specola della critica fotografica, assume aspetti non sempre sondati. In *Intransigenze*, Nabokov parla dei processi mentali che lo conducono alla scrittura: se letti dal punto di vista dell'ottica (si perdoni il bisticcio) si nota che le sue pagine riflessive sono letteralmente dominate dal visuale (74). Nabokov pensa «per immagini», e per immagini bisognerebbe studiarlo dunque. Il testo su cui si concentra Amigoni è *l'Invito a una decapitazione*, e la sua analisi dunque restringe il campo sull'aspetto visuale del testo, che si apre e si chiude sulla presenza di fotografi «ingrigniti», in cui la lotta tra bene e male è configurabile come quella tra ciò che emana luce e ciò che la rinchiude. Impressiona senza dubbio l'analisi della foto dell'arresto di

Cincinnatus, il prigioniero protagonista: Amigoni indossa le lenti di un Antonioni *post litteram*, quando segnala la presenza di un fotografo nella stanza di Marthe, la sposa infedele del decapitando, annotando i particolari e le conseguenze sul presente di questa orma del passato, sulle quali non posso qui dilungarmi.

Il carceriere, poi, è un fotoamatore, creatore di creature inutili. I parenti in visita, che portano una fotografia inutile della bisnonna di Marthe, contribuiscono a dare dell'arte fotografica un'idea effimera. Tuttavia, ciò è fatto a scopo contrastivo: quando godrebbe Cincinnatus nel vedere immagini "vere", in cui il ritorno del morto si tramuta in ritorno di affetto e verità? Infatti ciò accade, senza dubbio, nel momento in cui il prigioniero sfoglia una vecchia rivista e lì vi trova una serie di foto per come qui si intendono, cioè "foto-emanazioni", che gli danno l'ultimo sollievo.

L'incontro con la madre, poi, è inequivocabilmente dominato da una prospettiva ottica: Cecilia C., infatti, racconta al figlio di un ninnolo con cui si baloccava da bambina, una sorta di specchio deformante chiamato *nonnon*. Giocattolo impossibile nel presente di Cincinnatus, in cui la prospettiva è artificiale e il mondo non ammette opacità e distorsioni. Proprio questo contrasto visuale conduce il lettore a una maggiore comprensione della società disegnata nell'*Invito*.

Amigoni persevera nella sua analisi, applicandola all'opera di Perec, in due capitoli dedicati rispettivamente a *W o il ricordo d'infanzia* e *La vita istruzioni per l'uso*. È questo il luogo in cui, a mio parere, le carte del critico sono giocate con maggior limpidezza e il lettore, sorpreso, può finalmente rendersi conto che Perec non è solo un oggetto d'analisi, ma lo specchio del critico stesso. Innumerevoli pagine sono state scritte sul mondo in cui Perec tramuta la realtà in scrittura: giochi di parole, sciarade, gusto cabalistico, intertestualità, referenti fotografici, sparizioni, prove indiziarie, simboli. Per mettere in atto una scrittura che tenga conto di questo *modus operandi*, Perec si aggira come un bibliotecario borgesiano, e tuttavia la biblioteca da lui dominata altro non è che la propria esistenza: un autobiografismo lampante ma eterodosso.

L'autore del saggio, dunque, in che modo potrebbe "specchiarsi" in tali operazioni, dato che la critica non può essere opera intima – anche se a volte è mossa da esigenze che intime sono – a tal segno? Se proviamo a scindere il modo perechiano dal suo autobiografismo, resta comunque una biblioteca borgesiana, che assomiglia assai da vicino a un'ipotetica biblioteca che conservi tutte le pubblicazioni di cui il critico potrebbe aver bisogno. Così Amigoni è in grado di leggere i testi con prospettive poco battute, proprio per la consapevolezza che ogni minima lettura, se non è estemporanea rispetto alle opere analizzate, può contribuire a fornire un punto di vista.

I capitoli dedicati a Perec sono felici non solo perché questa postura critica si muove nel suo habitat naturale, ma anche perché sembra che Amigoni condivida con l'autore un gusto estetico che va oltre la letteratura e, in particolare, il punto di incontro sembra proprio essere la fotografia, e un certo tipo di cultura visuale francese di quegli anni.

Se nel dramma di W l'universo concentrazionario è stato descritto solo a partire da letture e non da esperienze dirette, se *La vita istruzioni per l'uso* conta, tra le sue *contraintes*, la citazione di opere letterarie abilmente nascoste tra le maglie della realtà di Rue Simon-Crubellier n°11, l'opera del critico si configura come il negativo – la metafora è d'obbligo – di questa operazione. Dove lo scrittore nasconde, il critico pone in luce. Questa è certo l'opera che un saggista deve mettere in atto in ogni caso, ma alla lettura diretta dell'*Ombra della scrittura* si evince che esiste un forte commercio tra ombre perechiane e luci critiche, anche quando per analizzare Melusina si parla del *Romanzo* di Jean d'Arras, o quando per delucidare Nabokov si ricorre ai testi gnostici.

Paradossalmente, ma solo apparentemente, i capitoli dedicati a Perec sono quelli che più si soffermano sull'aspetto testuale, proprio perché gli stimoli dello scrittore francese coprono ogni traiettoria e, come nel gioco delle scatole cinesi, è difficile aprire il singolo argomento della fotografia senza inoltrarsi, anche di un solo passo, nella sua biblioteca autobiografica e impossibile.

Anche in questo senso la ricerca di Amigoni sembra in commercio con i modi perechiani: lo si evince dal suo gusto per la subordinata, che aggiunge, chiarisce, a volte addirittura diverte, in un continuo rimestio critico che appare, nel caso di un libro sulla fotografia e la letteratura, come l'unica forma di scrittura in grado di dominare un contenuto che, si è detto, torna in qualche modo dal mondo dei morti.

## **L'autore**

### **Saverio Vita**

Ha conseguito il dottorato di ricerca presso l'Università di Bologna, con una tesi sulla vergogna e sulle sue manifestazioni nella letteratura testimoniale del secondo Novecento. È attualmente assegnista di ricerca presso lo stesso ateneo.

Email: [saverio.vita2@unibo.it](mailto:saverio.vita2@unibo.it)

## **La recensione**

Data invio: 15/03/2019

Data accettazione: 30/04/2019

Data pubblicazione: 30/05/2019

## **Come citare questa recensione**

Vita, Saverio, "Ferdinando Amigoni, *L'ombra della scrittura. Racconti fotografici e visionari*", *Immaginare l'impossibile: trame della creatività tra letteratura e scienza*, Eds. L. Boi, F. D'Intino, G. V. Distefano, *Between*, IX.17 (2019).