

Ferdinando Amigoni
Altezza degli occhi.
Corpi, lampi e spettri nel Photomatic

Macerata, Quodlibet, 2025, 196 pp.

Tra i più noti teorici dell'immagine contemporanei, Joan Fontcuberta ha scritto che, nel portare a termine il «processo di secolarizzazione dell'esperienza visiva», i media digitali avrebbero reso l'immagine, ancor più che una forma di rappresentazione, un vettore di rapporti sociali: «Oggi tutti produciamo immagini spontaneamente, come una forma naturale di relazione con gli altri», si legge in *La furia de las imágenes* (La furia delle immagini, 2016), per cui «la cosa più importante non è stampare le immagini, ma inviarle per integrarle in un processo discorsivo» (16). Dopo il precedente *L'ombra della scrittura* (2018), in questo nuovo *Altezza degli occhi. Corpi, lampi e spettri nel Photomatic*, appena uscito da Quodlibet, Ferdinando Amigoni cerca nell'immaginario del *photomatic* l'archeologia di questa ossessione per il ritratto fotografico. Seguendo studi già dedicati al tema, come *Derrière le rideau. L'esthétique Photomaton* (2012), a cura di Clément Cheroux, Sam Stourdzé e Anne Lacoste, e *Formato tessera. Storia, arte e idee in photomatic* (2003) di Federica Muzzarelli, il libro si concentra infatti sulle rappresentazioni, tra letteratura e arti visive, della cabina per fototessere, come strumento di comprensione di sé attraverso la produzione di immagini.

La cabina per fototessere, o *photomaton*, è una «macchina misteriosa», che si presenta da fuori come uno «sgabuzzino segreto in luogo pubblico simile al confessionale, allo studio fotografico, al nascondiglio infantile, al peccaminoso *peep-show* e anche al maleodorante orinatorio» (11). Fin da subito ha affascinato scrittori,

fotografi e registi, come spazio di riflessione sul ritratto fotografico e quindi sulle forme della rappresentazione della soggettività. Il saggio di Amigoni prende in esame quattro casi di studio significativi del rapporto della cultura contemporanea con il *photomatic*: l'esperimento di Franco Vaccari alla Biennale di Venezia del 1972, *Alice in den Städten* (Alice nelle città, 1974) di Wim Wenders, il rapporto con la fotografia di Vladimir Nabokov e Michel Tournier, il caso di Peter Handke, con incursioni che ogni volta portano verso altri esempi e situazioni. Se «la fotografia», come ha scritto Pierre Bourdieu, «fornisce un'occasione privilegiata per osservare la logica della ricerca della diversità per la diversità» (14), il ritratto fotografico è anche un tentativo di comprendersi, un atto ermeneutico, una malcelata forma di inchiesta sull'io. «Il *photomaton*», nelle parole di Cheroux, «è una sfinge moderna. Ci pone davanti all'enigma del volto umano. Ci fa una domanda e attende, a sua volta che noi gliene poniamo altre» (19).

Mettersi in posa davanti all'obiettivo suggerisce la co-implicazione di «volto» e «maschera», nei termini dell'antropologia dell'immagine di Hans Belting, per cui ogni faccia è sempre «una forma aperta» che rivela «l'esser distante dell'uomo da se stesso» (55). Alla biennale di Venezia del 1972, Franco Vaccari ha messo in mostra un *photomaton*, chiedendo ai visitatori di divertirsi a farsi fotografare nelle pose che più desideravano, per poi appendere fuori le fototessere: «Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio» (25). Si trattava di un esperimento di condivisione dell'autorialità tipico di quegli anni: «Non è importante che il fotografo sappia vedere, la macchina fotografica vede per lui» (49). In verità, a livello più profondo, l'autorialità restava in mano all'artista, come dimostra anche il libro che è stato tratto da quell'esperimento, che si presenta come una sorta di enciclopedia del *photomatic* e dei modi di rapportarsi ad esso. Si tratta infatti di un benjaminiano atlante su cui esercitarsi: da una parte la ripetizione del formato, dall'altra la varietà delle pose ne fanno uno straordinario gioco oulipiano, da seguire avanti e indietro, in una contesa senza soluzione tra ordine e disordine.

Amigoni prende in esame una fotografia in cui l'artista sta accanto alla cabina per fototessere, seduto tenendosi il mento, in una posa da

malinconico, come se, nel suo riflettere sul tempo, la fotografia ponesse il soggetto sotto il segno di Saturno. Guardare una fotografia significa fare i conti, per Vaccari, con tanti elementi di cui, a velocità reale, la vita non reca traccia. L'inconscio ottico si trasforma allora in «inconscio tecnologico»: «Una delle differenze fondamentali fra un quadro e una fotografia è che in quest'ultima il quoziente di informazioni involontarie è molto più alto; informazioni parassite, nicchie di mistero dove il rapporto fra gli elementi è in gran parte ignoto, strutturato a nostra insaputa dal mezzo stesso che usiamo» (41). È la riemersione del rimosso, quell'*après-coup* che esprime la resistenza della vita al simbolico, in termini lacaniani.

La resistenza delle immagini alla significazione, e nello stesso tempo la loro inadeguatezza nel raccontare il reale e le sue continue metamorfosi, è anche al centro del cinema di Wenders. La «logica delle immagini», per riprendere il titolo del libro che raccoglie le sue interviste (*Die Logik der Bilder*, 1988), sta in una parzialità e in un silenzio che le rendono altrettanti interrogativi rimasti in sospeso per chi le guarda. È quello che capita a un altro malinconico come il Philip Winter di *Alice in den Städten*, che non a caso (come molti film wendersiani) contiene a sua volta una scena con la cabina per fototessere. Nel vedersi fotografato con la bambina che sta accompagnando, Winter perde il suo contegno burbero e si lascia andare al fluire delle cose, davanti alla consapevolezza di non poter più controllare il proprio futuro.

Il capitolo su Nabokov e la fotografia si concentra su una scena di *Transparent Things* (Cose trasparenti, 1972), in cui il protagonista osserva una giovane dentro una cabina per fototessere. La visione delle gambe sotto la tenda, insieme al gioco di parole tra «poses» e «osées» (105) all'esterno, rende il *photomaton* una macchina desiderante, insistendo su quel rapporto tra fotografia, violenza ed erotismo che proprio in quegli anni era al centro dell'analisi di Susan Sontag. Amigoni esplora questa ambivalenza non solo nell'opera di Nabokov, ma facendo riferimento alla passione scopofila del protagonista de *Le Roi des Aulnes* (Il re degli ontani, 1971) di Michel Tournier. La perversione come «forma erotica dell'odio», per riprendere Robert J. Stoller, mostra il forte legame tra il linguaggio della fotografia e l'indagine dell'inconscio. Ancora una volta,

dietro la «nicchia di mistero» del *photomaton*, si può intravedere una riflessione che intende il soggetto come ciò che si sottrae al linguaggio, quello spazio di intimità non concessa che resta dietro l'enunciazione dell'interiorità, per dirla con Barthes, o di reale oltre il simbolico, in termini lacaniani.

Il cinema di Wenders, come noto, è strettamente implicato alla scrittura di Peter Handke. Amigoni riflette sulla cultura visiva dell'autore austriaco, con particolare riferimento a *Die Stunde der wahren Empfindung* (L'ora del vero sentire, 1975) e a *Kindergeschichte* (Storia con bambina, 1981), per interrogarsi sulle possibilità di un vedere capace di «ripristinare l'aura» (138). L'allontanamento da sé implicato nel gioco di specchi del ritratto fotografico è qui un perdersi inteso a ritrovarsi, che assomiglia alla *Gelassenheit* heideggeriana: l'abbandono dell'essere che nella distanza ritrova il senso dell'esserci. Uno spaesamento, una deriva da cui emergono apparenze, che riporta ad altri autori influenzati da Wenders, come Luigi Ghirri, Gianni Celati, John Berger.

In *Altezza degli occhi*, Amigoni analizza in maniera convincente la condizione di interrogazione metafisica e ripensamento identitario che una ricca tradizione letteraria e visiva ha associato all'ingresso nella cabina per fototessere. Scriveva Winfried G. Sebald, in *Unheimliche Heimat* (1991), proprio a proposito dell'opera di Handke, che «all'apparenza oggi non c'è più nessuna modalità discorsiva, in cui la metafisica potrebbe ancora pretendere uno spazio. Eppure l'arte, dove e quando realmente avviene, ha sempre una relazione strettissima con la sfera della metafisica»: una dimensione, suggerisce Amigoni, che «ama l'inatteso», proprio come l'estetica del *photomatic* (173).

L'autore

Luigi Marfè

Luigi Marfè è professore associato di Critica letteraria e Letterature comparate all'Università di Padova. È autore di *Oltre la fine dei viaggi* (2009), *Introduzione alle teorie narrative* (2011), *In English Clothes* (2015), *Un altro modo di raccontare* (2021) ed *Effetto Faust* (2025). Ha curato edizioni italiane di William Shakespeare, Robert Louis Stevenson, William Morris, Nicolas Bouvier.

Email: luigi.marfe@unipd.it

La recensione

Data invio: 15/10/2025

Data accettazione: 30/10/2025

Data pubblicazione: 30/11/2025

Come citare questa recensione

Marfè, Luigi, "Ferdinando Amigoni, *Altezza degli occhi. Corpi, lampi e spettri nel Photomatic*", *Dopo la Catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee*, Eds. E. Abignente – C. Cao – C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025): 497-501, <http://www.betweenjournal.it/>