

«Recensioni»

<https://doi.org/10.60923/issn.2785-2288/23225>

«Finzioni» 9, 5 - 2025

ISSN 2785-2288

Altezza degli occhi.
Corpi, lampi e spettri nel Photomatic

di Ferdinando Amigoni
Macerata, Quodlibet, 2025, pp. 196
ISBN 978-88-229-2353-0

Recensione di Elisa Attanasio

Pubblicato: 4 novembre 2025

Attanasio, Elisa, recensione a Ferdinando Amigoni, *Altezza degli occhi. Corpi, lampi e spettri nel Photomatic*, Macerata, Quodlibet, 2025, «Finzioni», n. 9, 5 - 2025, pp. 105-108.

elisa.attanasio2@unibo.it

<https://doi.org/10.60923/issn.2785-2288/23225>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2025 Elisa Attanasio

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Il volume di Ferdinando Amigoni, *Altezza degli occhi. Corpi, lampi e spettri nel Photomatic* assume la cabina per fototessere come oggetto di indagine teorica: quello «sgabuzzino segreto in luogo pubblico» (p. 11) diventa, pagina dopo pagina, tabernacolo tecnologico e crocevia per una riflessione estetica, filosofica e psicoanalitica. Amigoni, che da tempo frequenta l'incrocio tra letteratura, fotografia e cultura visuale, convoglia qui una pratica critica maturata nel tempo, interrogando il Photomatic non come curiosità d'epoca, ma quale dispositivo capace di produrre gesti, immagini e forme di soggettivazione. La questione è duplice: crisi dell'identità e persistenza del sacro nella tarda modernità. Non si tratta di un ritorno nostalgico all'analogico, ma di un'indagine sul modo in cui un congegno ordinario continui a organizzare riti ed epifanie minime, disseminando micro-grammi di segreto nel quotidiano. A sostenere l'argomentazione interviene un corredo iconografico puntuale (fototessere, strisce, dettagli di installazioni, fotogrammi): immagini che funzionano come piano d'evidenza e prolungamento analitico del testo.

Mettersi all'altezza degli occhi implica un patto essenziale: entrare, esporsi al comando, lasciare una traccia. L'introduzione comincia qui: si scosta la tendina, si cerca il fuoco nello specchio, ci si traveste da se stessi. La cabina – studio fotografico, nascondiglio infantile, a tratti persino orinatoio – promette intimità attraverso una minima cortina, mentre un occhio meccanico registra tutto. In questa ambivalenza si spiega la sua presa su registi, scrittori e artisti. Il libro definisce la cabina come nicchia di mistero e confessionale meccanico che sollecita un'ermeneutica di sé. Qui l'ontologia del comando (diritto, religione, magia) sopravanza l'asserzione in maiuscolo: «NON CAMBIARE POSA DURANTE I 4 SCATTI» (p. 28) non descrive, fa accadere. Il dispositivo tecnologico trattiene, così, una stilla di sacro.

L'innescio storico e metodico è l'*Esposizione in tempo reale n. 4* di Franco Vaccari (Biennale di Venezia, 1972): la parete su cui i visitatori incollano le strisce appena uscite dalla cabina non si limita ad archiviare. Stabilendo file e tempi di attesa, prescrivendo pose e distanze, trasforma l'atto individuale in ritornello collettivo, e così la superficie diventa mosaico processuale, autoritratto di massa in divenire. Amigoni mostra il paradosso: dichiarare l'«eclissi dell'autore» (p. 24) – così come fa Vaccari – e, nello stesso gesto, mantenerne l'autorità orchestrando la partecipazione con imperativi quadrilingue. Dentro questa tensione si lascia lavorare ciò che Vaccari chiama inconscio tecnologico: il casuale valorizzato, le informazioni involontarie registrate a nostra insaputa. Per compensare la deprivazione sensoriale dei media, l'artista tenta di rimettere in gioco il corpo intero, e lo fa sotto il segno della melanconia saturnina (la posa indolente della *Melencolia I* di Dürer), perché la fotografia porta con sé reliquia, frammento, traccia, e incide l'irreversibilità del tempo.

Il perimetro d'indagine è netto: un «fatale triennio» (p. 101), quello compreso fra il 1972 e il 1975, in cui la macchina fotoautomatica irrompe nelle pratiche artistiche e narrative. I saggi tematici seguono una costellazione precisa: Vaccari, Wenders, Nabokov, Tournier, con un approdo a Handke. La cabina è letta come ambiente saturo d'imperativi in cui l'azione minima –

sedersi, guardare, restare immobili – genera immagini e, insieme, istituisce pratiche di sé. Tra le figure trasversali spicca la verticalità del Padre, che torna «con una regolarità che lascia allibiti ogni volta che una cabina per fototessere viene convocata sulla scena da scrittori, registi e performer» (p. 42).

Sul versante filmico, Wenders mette in scena l'angoscia e un ritorno discreto del sacro. Se Alice rimanda alla figura di disambientamento capace di sospendere il codice adulto e riaprire il campo percettivo, Philip Winter, il melanconico di *Alice nelle città*, cerca prove d'esistenza a colpi di scatti, confessando una 'paura della paura' (Angst vor Angst): l'ingresso nel Photomatic funziona da commutatore di atmosfera, restituisce corpo ed Eros a un soggetto ridotto a «increspatura di superficie» (p. 26). L'io si ricompone per contatto: il calore del flash sul volto, il tempo d'attesa, la striscia ancora umida. La moltiplicazione delle immagini – fino a un'ipertrofia dell'autoscatto – si lascia leggere anche come difesa dall'angoscia, una strategia di neutralizzazione della minaccia mediante sovra-significazione visuale. Sul fondo pesa la storia: nel cinema di Wenders l'evaporazione del padre (Lacan) e l'eredità atroce del Novecento tedesco interrogano ogni tentativo di nuovo codice.

Con Nabokov (*Cose trasparenti*, 1972), la cabina si carica di verticalità: la scena a tre luci – passaggio a livello, lampo di magnesio del Photomatic, 'rosso fragore' dell'ictus paterno nel camerino – apre il *passage* verso la potustoronnost (l'«essere-da-quella-parte») che è il vero tema nabokoviano. La morte del padre – figurata come caduta da un'enorme altezza, quasi un Laocoonte domestico – sigilla il nesso tra luce tecnica e oltrepassamento; l'ulteriore, involontario uxoricidio, non smentisce (bensì sublima) questa spinta ascensionale. Tournier (*Le meteore*, 1975) rovescia l'asse: la cabina diventa test d'identità fallito, con le strisce mescolate dal padre Edouard che rendono indistinguibili Jean e Paul e preludono alla crisi dello specchio triplo e allo svenimento («io, Jean, non ero più da nessuna parte», p. 110). Sul piano teorico, è l'opera della perversione: detronizzare il Padre, neutralizzare le differenze dell'«universo genitale» (p. 122) e sostituirle con un piano anale di particelle equivalenti, a prezzo di una riduzione a zero simbolico del femminile. Infine, Handke (*L'ora del vero sentire*): Gregor Keuschnig – tra derealizzazione e depersonalizzazione – rincorre un «contatto gradevolmente oggettivo» (p. 149) nel Photomatic. Il calore dei flash trasforma l'Angst da patologia in affetto dell'imminenza del reale. Qui può accadere una *Wiederverzauberung der Welt*, un reincanto a bassa intensità che culmina nell'«IDEA di un mistero che esiste per tutti» (p. 171) (*Geheimnis*) capace di riallacciare il soggetto al mondo. La cabina, che sembrava puro automatismo, riacquista così statuto di soglia in cui l'evento accade e il reale si misura in scala tattile.

Questo itinerario teorico resta ancorato alla materialità dell'immagine. Amigoni insiste su ciò che i protocolli digitali tendono a cancellare: lampo che scocca, odore acre di ammoniac, latenza chimica della carta. La fotografia, in questa prospettiva, non vale come icona da adorare, ma come indizio, timbro sulla ceralacca della realtà. Da qui l'ipotesi, misurata e convincente, di una politica del contatto. L'aura non si recupera intera; si precisa in dosi infinitesimali disseminate nelle superfici e nei gesti. Tornando all'origine, l'*Esposizione* di Vaccari chiarisce anche il

nodo dell'autorialità: co-autori sì, ma dentro una macro-regia che arretra senza scomparire. La parete non è supporto neutro: ordina la partecipazione, ne detiene i tempi, stabilisce la grammatica della posa e del deposito. Si tratta di una lezione di archeologia del dispositivo: imperativi, soglie, attese, posture come elementi strutturali della scena.

Il libro si muove così tra teoria e *close reading* con una scrittura che regge il doppio registro. Accosta Agamben (ontologia del comando), Benjamin (aura), Kristeva e la tradizione saturnina (Klibansky-Panofsky-Saxl), Chasseguet-Smirgel (perversione), e perfino la polemica anti-freudiana di Nabokov, senza fare dei riferimenti un paravento: ogni nozione è ricondotta al teatro minimo della cabina, dove l'atto viene prima della immagine e la forma-soggetto è continuamente rimessa in questione. Chiude il volume una sezione di Addenda, dove la *Recita dell'attore Vecchiatto nel teatro di Rio Saliceto* di Gianni Celati e l'*Autoritratto automatico* di Umberto Fiori funzionano da sigillo performativo: l'argomentazione slitta sulla scena e sul verso, mostrando che posa e traccia lavorano oltre la teoria. È il rimbalzo necessario dell'intero percorso: identità e immagine non coincidono, e il dispositivo che promette riconoscimento apre, infine, a una dissomiglianza inaggirabile. Il Photomatic non rivela la verità del volto, bensì imposta le condizioni per un'esperienza del reale e del sacro a bassa intensità, dove il soggetto incontra la propria precarietà senza potersi sottrarre.

La sintesi che Amigoni propone è chiara senza essere didascalica: se la fotografia ha dissolto l'aura, ne ha disseminato tracce minute sui corpi e sulle cose. La cabina – *Ästhetik des Augenblicks*, estetica dell'istante – resta soglia liminale dove il metafisico coincide con il reale che irrompe. Qui il soggetto, melanconico o angosciato, misura la propria singolarità contro la materia dell'immagine. *Altezza degli occhi* è, in questo senso, un libro necessario: illumina, a partire da un oggetto d'uso modesto, dinamiche decisive dell'arte concettuale e della cultura visuale del secondo Novecento; e lo fa alla distanza giusta, quella degli occhi, dove il pensiero incontra il lampo.