

sieme alla compagna Duse nel settembre 1897, i cui appunti si ritrovano nel *Taccuino XIV*. In un primo momento (autografo del 17 giugno 1889), l'inizio suonava: «Dolci sien le mie parole ne la sera / come il fresco fuscio che fan le foglie», poi mutato in «Fresche le mie parole ne la sera / ti sien come il fruscio che fan le foglie», cambiamento senz'altro voluto per l'effetto sinestetico nonché soprattutto per l'allitterazione insistita che imita il suono delle foglie mosse dal vento (anche se è vero che in questo modo si ha una *variatio* con l'esordio della seconda strofa, come si rileva a p. 517). *De la musique avant toute chose*. E ancora si prenda la famosa, la più famosa, poesia di d'Annunzio, *La pioggia nel pineto*. Inizialmente i vv. 16-17 recitavano: «su le ginestre fulgenti / di fiori» mutati in: «su le ginestre fulgenti / di fiori accolti»: la variante, come ha visto bene Gibellini in *Logos e mythos* (qui ribadito a p. 579) è forse indotta per la rima con il successivo: «su i ginepri folti». Si aggiungerà inoltre, che i due versi, ricomposti («di fiori accolti, su i ginepri folti») danno luogo a un endecasillabo, secondo quella continua possibilità di doppia lettura ritmico-metrica messa in luce da Pier Vincenzo Mengaldo in *La tradizione del Novecento*. Insomma, al di là della frammentazione, vi è una trama musicale interna ai versi che il poeta non vuole sia immediatamente manifestata, ma solo percepita, che debolmente traluca.

Claudio Mariotti

Ferdinando Amigoni, *L'ombra della scrittura. Racconti fotografici e visionari*, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 288.

In un'intervista del 2004 un preoccupato David Foster Wallace dichiarava che con l'avvento della fotografia l'interesse per la mimesi, ovvero una riproduzione impersonale della realtà, era venuto meno e con esso «tutto [era] diventato astratto». Dal fatalismo di Wallace emerge una nuova nozione di realismo che, respingendo un'imitazione naturalistica del contingente, propende verso un montaggio di linguaggi e punti di vista diversificati, risposta inevitabile alla crisi comunicativa che investe la società occidentale nell'epoca della sua massima industrializzazione.

Con *L'ombra della scrittura. Racconti fotografici e visionari* Amigoni, seppur mai citando Wallace, propone della convinzione dell'americano un'alternativa non prevista, ottenuta definendo i vantaggi dello scatto fotografico sulle arti figurative: dalla crisi di quest'ultime la fotografia ne esce rinforzata poiché registra «un'emanazione [...] un'orma materiale del suo stesso soggetto, come un quadro non è mai in grado di fare».

Pertanto, Amigoni dimostra come dalle macerie di un naturalismo figurativo e letterario, non più consono alla complessità novecentesca, la fotografia abbia inaugurato una nuova forma di mimesi, che deviando dalla sola riproduzione della oggettività del reale, affonda sempre più nell'*astratto* soggettivo condannato da Wallace al fine di descriverlo e riabilitarlo quale ambito di primissima ispirazione artistica.

La plausibilità di tale ragionamento poggia sulla consapevolezza, che Amigoni ricava dalla Sontag, che la fotografia non è mai determinata dal solo

fotografo, bensì è il frutto della cooperazione che lo lega al soggetto, come quella che nel saggio d'apertura del lavoro preso in esame è implicata nell'intensa scena del *Ritratto di Melusina* (1929) di Alvaro, quando il padre della ragazza cerca, con un rocambolesco spostamento di sguardi, di decifrare l'invisibile ma percepito rapporto che corre dalla figlia all'occhio di colui che è intento a ritrarla.

Già da queste poche indicazioni è chiaro il consiglio di lettura che si passerà a conclusione dal testo di Amigoni e che diventerà precetto assoluto per una comprensione piena dei lavori citati nel saggio, ma a buon diritto estendibile a gran parte della letteratura novecentesca: si deve essere in grado, come Amigoni precisa riferendosi ai capitoli che Percec dedica a Gaspard Winckler, il deuteragonista della *Vita istruzioni per l'uso* (1978), di «infra-leggere» le pagine del reale poiché, citando Flusser, «ogni immagine [...] è l'originaria – e magica – espressione del modo di immaginare il mondo da parte di un soggetto umano». È per questo che Benjamin ebbe modo di esprimersi favorevolmente al contatto tra l'essenza inconscia dell'uomo contemporaneo e lo spazio scandagliato dagli obiettivi fotografici in cui questa si esplicava, poiché «psicoanalisi e fotografia [sono] le gemelle all'origine della modernità».

Meno nebuloso diviene così il significato del titolo del lavoro di Amigoni che ad una pratica d'uso quotidiano come lo scrivere affianca una terminologia notturna. La scrittura diventa umbrifera poiché, come ad imitare alcune avanguardiste pratiche espressioniste, svela senza mediazioni tautologiche i ridestamenti della psiche umana. L'ombra dello scrivere e la speculativa aura della fotografia (Benjamin) sono proiezioni incontrollate dell'esprimersi di un uomo non più integro ma scopertosi fragile creatura fatta d'impulsi e desideri, svelati dalla psicoanalisi post-freudiana, che lo costringono ad ammettere che «non chiuderà mai i conti con l'aura» poiché possessore di «un inconscio [...] capace di affetti».

Ecco che la fotografia, con tutto il corredo delle tracce auratiche alle quali non può rinunciare, materializza forme e segni di una realtà fugace altrimenti destinata ad un fluire inarrestabile e, incorniciato il momento presente, lo rivolge alle necessità del letterato che se ne serve come cartone preparatorio di un'opera ecfraistica. La funzione coadiuvante della fotografia rispetto alla letteratura giustifica anche l'onnipresenza di Barthes tra le pagine scritte da Amigoni. Lo *Spectrum* barthesiano, il soggetto fotografato in una forma eternizzata tale da evocare esperienze trascorse, diviene infatti l'immagine preposta per una tangibile resa narrativa, come Amigoni dimostra associando l'«è stato» – che Barthes ritiene tratto peculiare della fotografia – ad alcune scene dell'*Uomo è forte* (1938) e del *Belmoro* (1957) alvariano.

Nel saggio dedicato a quest'ultimo, Amigoni ragiona per rifrazioni teoriche, un gioco degli opposti che permette di accostare e confrontare prospettive diverse. Se nella spersonalizzazione subita dalla Melusina violata nel suo «ritegno primordiale» dal ritrattista tedesco che obbliga la ragazza a tradire una segretezza inviolabile Amigoni intravede la necessità jungiana di salvaguardare passivi una certa quota di non-detto per bilanciare l'integrità della vita, nel distipico *L'uomo è forte* possedere strenuamente un segreto è ostacolo da eliminare. Qui, in un sorvegliatissimo quotidiano pre-orwelliano, l'uomo comune è coercizzato a rivelare i tratti taciuti della sua vita – Alvaro è definito da Pampaloni «poeta dei segreti» – in un'opera in cui la violazione del privato struttura l'agire dei protagonisti della vicenda.

In *Belmoro*, l'ultima opera alvariana esaminata, l'occhio critico di Amigoni si fa ancora più penetrante e la natura olografica del personaggio (Belmoro

si presenta come un incorporeo negativo fotografico) viene interpretata, sulla scorta della letteratura freudiana che soggiace silente a tutto il volume di Amigoni, come un risvolto della psiche umana: il negativo è l'inconscio che, elaborato nella camera oscura della volontà, permette di ottenere l'immagine visibile della nostra razionalità. Un inconscio, verrebbe da dire, ben prossimo alla lucidità se Belmoro si definisce consapevolmente una fotografia pensosa di un corpo che «va avanti senz'ombra».

La sezione che Amigoni dedica a Nabokov si apre, invece, con una presa di posizione subito chiara, una responsabilità intellettuale condivisa con il lettore che leggendo il nome del romanziere russo già prefigura una sezionatura del suo lavoro più noto, aspettativa giustamente alimentata dell'equivoco rapporto Humbert-Lolita che perfettamente si presta alle applicazioni teoriche dei grandi assiomi psicoanalitici. Al contrario, l'atto ermeneutico di Amigoni è rivolto a *Invito a una decapitazione* (1936), romanzo che, forse persino meglio di *Lolita* (1955), si presta a ripercorrere le occorrenze della fotografia nella poetica nabokoviana.

Lo scrivere di Amigoni si concentra sulla condizione di Cincinnatus, condannato impenetrabile ai «raggi altrui» e imparentato nella sua anamorfica esistenza con il Belmoro alvariano. Rinchiuso nel suo «cubo di buio notturno», cella-camera oscura, Cincinnatus esiste in un *panopticon* limbale con spiccate sfumature infernali in cui è assalito dalle immagini altrui (dei giornali, delle fotografie dei parenti in visita, delle istantanee di M'sieur Pierre, un isterico inquilino) che può solo subire escluso, data la sua natura, da ogni forma d'interazione per immagini. Ciò fa del suo soggiorno carcerario un solitario inferno di autoreferenzialità. In procinto di essere decapitato, Cincinnatus vorrebbe però tentare di riaffermare l'integrità del suo vitalismo con un atto sovversivo rispetto alla «profondità dell'etere» esterna alla sua cella: scrivere di sé stesso, sfilacciando con la parola il groviglio d'immagini che l'hanno ingabbiato.

Partendo dal fallimento scritturale di Cincinnatus, Amigoni allude sottilmente alla configurazione linguistico-visiva che si è imposta nel nostro tempo e che Mitchell ha denominato *pictorial turn*. A ben vedere, Amigoni riesce a mascherare nella dichiarata ricerca di tracce fotografiche nel racconto di Nabokov il principale obiettivo di questo capitolo che, attestata la svolta in favore del visuale, conferma l'imporsi di una cultura pienamente dominata dalle immagini. Citando Mirzoeff, l'autore ci rivela infatti che il «mondo-come-testo è stato sostituito dal mondo-come-immagine [e] il visuale infrange e mette in discussione ogni tentativo di definire la cultura in termini esclusivamente linguistici». Questo spiegherebbe l'incapacità di Cincinnatus di definire in *termini esclusivamente linguistici* il proprio Io incarcerato: la sua condanna non è la decapitazione, ma l'impossibilità di uscire dalla «zona d'opacità» affermando sé stesso con una pratica che diverga dall'utilizzo dell'immagine.

La più palese testimonianza della prodigalità intellettuale di Amigoni la si rintraccia nei saggi, assi portanti dell'intera struttura argomentativa del libro, dedicati a Perec e Celati.

La «perechizzazione della realtà» è sondata sia nel ricombinarsi delle forme e delle posture leonardesche della tavola raffigurante *Sant'Anna, La Vergine e il Bambino* in uno scatto familiare di un imbronciato Perec fanciullo – immagine che chiude la serie delle foto personali nel romanzo-autobiografico *Wo il ricordo d'infanzia* (1975) – che nell'asfissiante descrittivismo delle vuote stanze dell'albergo della Rue Simon-Crubellier, fondale animatosi di simbo-

li parlanti in *Vita istruzioni per l'uso*. Amigoni, nelle vesti di narratore-descrittore, e coadiuvato dagli evocativi scatti di Atget, ci segnala così la funzione che il *fotografico* ha in Perec, «inteso nell'ampia accezione di traccia, di segno indiziale che conserva con il suo referente (con il reale) un rapporto addirittura fisico» e che consente di perforare l'«infra-ordinario» sopraggiungendo alla struttura nucleare della realtà.

Annodando un serrato collegamento tra le parti, Amigoni rivela pertanto come la mancanza possa stimolare l'indole poetica qualora l'occhio dell'artista riesca a sostenere un'osservazione distaccata – ma non disinteressata – con gli oggetti del suo fare poetico, pervenendo ad un rapporto con «le cose come sono, al di fuori di un utilitarismo immediato». Con indiscutibile destrezza analitica Amigoni ricava da queste argomentazioni un modello – suffragato dall'Heidegger de *L'abbandono* (1959) e dal Calvino di *Palomar* (1983) – sul quale si innerva la poetica della spersonalizzazione umana in *Scomparsa d'un uomo lodevole* (1984) di Celati e il peso dell'invisibile presentismo negli scatti di Ghirri, situazioni al limite che dialogano idealmente con la nevrotica saturazione degli spazi perechiani dell'immobile della Rue Simon-Cruebellier.

La lucida conclusione alla quale Amigoni giunge è tanto deprecabile quanto corretta e inevitabile. Rassegnati come il Molloy beckettiano, altro non resta che professare una perdita di fiducia nell'esterno («noi non crediamo più veramente al mondo esterno», confessa un arrendevole Celati). Tale scetticismo comporta la necessità di invertire la rotta dello sguardo, di distorcerlo verso mete più coerenti alla pressione interna della psiche. Con avveduta risolutezza Amigoni rintraccia nelle fatalistiche e rassegnate esclamazioni dell'Estragone di *Aspettando Godot* (1952) l'approdo ammissibile dello sguardo dislocato di chi, come Celati, è incline all'«impazienza nei confronti del sabba fenomenico»: indebolita la fede verso il mondo esterno, la nostra attenzione si acutizza nei confronti dell'astratto, dell'infra, e si è più inclini a dargli voce, nella fotografia come nella letteratura.

A suggellare questa rivelatoria e altresì densa chiusura v'è poi la *lectio* junghiana, rinvenibile soprattutto nelle pagine dedicate al rapporto tra Celati e Ghirri. Ragionando sulle scelte narrative accondiscende dal Celati della raccolta *Narratori delle pianure* (1985), Amigoni rinsalda l'osmotica relazione dell'autore con Ghirri, confrontandone le procedure di lavoro e riconoscendo nel fotografo la sempre agognata intenzione di «ridurre per quanto possibile l'estrema soggettività prospettica del mezzo fotografico». Dall'intenzionale cernita di Ghirri rimarrà l'esclusiva universalità dello sguardo sulle immagini del reale, ancestrali icone condivise dalla collettività umana.

In ultima analisi, un'attenzione particolare merita il versante stilistico, costituente essenziale dell'alta qualità accademica dell'opera. Sconfessando un ornamentalismo baroccheggianti inutilmente abbacinante, Amigoni palesa una capacità di scrittura fluidissima, dote affatto scontata in chi deve assecondare un impianto retorico di frasi che si susseguono su più livelli di discorsività; una scrittura così esteticamente ricercata quanto sinuosa e flessibilmente adattabile a contesti tonali diversi. Pertanto, accanto alla frase schietta che riassume nell'immediato pensieri poco propensi a compendiate indicizzazioni, si affiancano perifrasi calibrate e allusioni originali progettate con l'abilità del fine romanziere.