

Le immagini *staminali* di Flavio Micheli

di Giacomo Daniele Fragapane

La rassomiglianza fra la cosa e la sua immagine speculare è solo una denominazione esteriore che appartiene al pensiero. L'ambiguo rapporto di rassomiglianza è, nelle cose, un chiaro rapporto di proiezione.

Maurice Merleau-Ponty

Nel riferire ciò che vedo, mi comporto come l'artista, che offre le sue osservazioni senza consultare gli altri. La fiducia presuntuosa nei propri occhi e nel proprio cervello è un rischio che vale la pena di correre, nella scienza come nell'arte.

Rudolf Arnheim

La produzione delle tre serie di opere fotografiche qui presentate abbraccia un arco di tempo di circa tre anni, tra il 2012 e il 2014, nel quale le ricerche si sovrappongono in modo regolare, come una sequenza di dissolvenze incrociate. Alla prima impressione, esse sembrano chiamarsi e rispecchiarsi tra loro dispiegando un sistema di differenze/ripetizioni al tempo stesso immediatamente evidente all'occhio e stranamente oscuro nei suoi presupposti. La serie *Tetra*, che innesca il processo, assembla gruppi di quattro immagini; la successiva, *Werkgruppe 13*, raccoglie singole fotografie; l'ultima, *Double take*, si compone di dittici. Flavio Micheli segnala come questo macro-insieme sia a sua volta imparentato con un precedente lavoro, *Time and again*, realizzato tra il 2011 e il 2013 e composto di immagini ibride: rielaborazioni di fotografie che, attraverso un «atto pittorico» innescano un cortocircuito tra una percezione «oggettiva» della realtà e il suo «superamento emotivo». In *Tetra* e *Double take* il medesimo fine è perseguito mediante l'accostamento tra diverse fotografie, in *Werkgruppe 13* attraverso la ricerca di immagini «che rimandano a una sorta di assenza, che evoca l'immaginazione». Se dunque in questo processo *non vi è soluzione di continuità*, la domanda che si pone è: da dove occorre partire per comprenderne le ragioni di fondo? Ho cercato di sciogliere la questione perlomeno in rapporto al ruolo della fotografia – e a ciò che essa, in questa fase della sua storia tecnologica e culturale, sta diventando.



Aspect

1. Tutto sembra cominciare – ma, mi chiedo oggi, è realmente così? e qual è l'origine di questa origine? – con un nucleo di riflessioni sedimentatesi in un arco di tempo di circa tre anni, strettamente intrecciate tra loro e orientate a delineare una sorta di dispositivo fotografico elementare. Nel 1997 Flavio Micheli espone presso la Kunsthalle Luzern, all'interno della mostra *Lost in Space*, una serie intitolata *Aspect*: opere pittoriche di grande formato simili a insegne luminose, che appaiono come schermi di vetro opaco attraverso cui si intravede un'immagine indefinita e smaterializzata, impossibile da mettere a fuoco, che induce nell'osservatore una percezione instabile e disorientante. Nel 1999 realizza presso una ex clinica psichiatrica a Zurigo, all'interno di una mostra collettiva intitolata *Morphing Systems*, l'installazione *Passerelle*, consistente in un vetro fissato su un telaio e sporgente orizzontalmente da una finestra, tra l'interno e l'esterno dello spazio espositivo. Nella mostra *There, outside* (2000), presso la Kunsthalle Winterthur, la serie *Aspect* viene riproposta assieme a una nuova serie intitolata *Eco*. Qui due gruppi di immagini si associano a formare dei dittici composti rispettivamente da una pittura monocroma applicata sul verso di un vetro (che diviene una sorta di specchio colorato che riflette lo spazio antistante fondendolo con la materia pittorica),



Passerelle



Eco

e una riproduzione fotografica del medesimo riflesso. Il dittico sintetizza così due diverse tipologie mediali e materiche – un oggetto pittorico e un oggetto fotografico – e due opposte esperienze visuali: una visione dinamica che al contempo restituisce lo spazio esterno al quadro e sembra immergersi all'interno della superficie pittorica, attraversando lo schermo che sfoca e smaterializza l'immagine sottostante; e una visione statica che ripete l'immagine iniziale e si estroflette verso l'osservatore, mimando e stabilizzando la forma archetipica dello specchio. Successivamente, sempre nel 2000, ancora alla Kunsthalle Winterthur, Micheli espone la serie *Imago*, composta da fotografie notturne scattate attraverso delle finestre che riflettono l'interno dello spazio e fanno intravedere l'ambiente esterno.

Nell'articolazione di queste ricerche si incontrano dunque, integrandosi, tre tipologie di operazioni diverse: un intervento *site specific* imperniato sul meccanismo della riflessione/trasparenza; alcune pitture filtrate da un vetro opaco che implicano una percezione mobile, tridimensionale, fluttuante (come in uno specchio); dei vetri monocromi riflettenti contrapposti a fotografie dei riflessi stessi. In questa rete di rimandi, in modo progressivamente più concreto, il medium fotografico (notoriamente uno *specchio dotato di memoria*, secondo la fortunata definizione ottocentesca di Oliver Wendell-Holmes) comincia a giocare un ruolo nodale. Parlandone con l'autore vi intravedo in parallasse un dispositivo enunciativo (sul suo versante) e (per chi osserva) un enigma da decrittare¹.

Nel discorso sembra precisarsi una implicita dimensione genealogica: le opere, cioè, rappresentano un punto di inizio e di snodo: esse indicano – letteralmente e metaforicamente – qualcosa di invisibile che è situato all'esterno di esse: un evento destinato a ripetersi in altre opere e di cui le fotografie testimoniano l'origine. Queste registrano «i primi riflessi» sulla superficie dei quadri: si intuiscono frammenti del contesto espositivo e del corpo di chi, forse l'autore stesso, stava in quel momento osservando². Tre strati, in sostanza, si sommano e interagiscono come un tessuto di reminiscenze: in *Aspect* la materia pittorica è smaterializzata da uno schermo traslucido; in *Eco* da una superficie riflettente che opera come un'interfaccia funzionale a sovrapporre il quadro e l'ambiente circostante, producendo una nuova immagine (virtuale), a sua volta registrata su un supporto fotografico che viene poi stampato e accostato alla prima, raddoppiandola e ponendola in tensione tanto rispetto al suo mondo *interno e anteriore* (la pittura che riflette lo spazio e si fonde con esso) quanto rispetto al suo mondo *esterno e posteriore* (i riflessi fissati nella fotografia diventano un nuovo quadro che stabilizza il primo e a sua volta riflette lo spazio, in un processo di *mise en abyme*).

È l'inizio di un gioco di raddoppiamenti, stratificazioni, articolazioni sintattiche che tornerà in tutti i lavori successivi, malgrado le tecniche, l'approccio e i temi siano ogni volta diversi. L'ipotesi è consequenziale all'idea di uno snodo genealogico che si enuncia come un dispositivo visuale: come *una macchina per pensare-produrre immagini*³.



Imago

La lettura di alcuni testi critici pubblicati nei cataloghi di Micheli rafforza la sensazione che promana dalle opere, ossia l'idea di un metodo scisso, di una doppia modalità di procedere, lasciata volutamente irrisolta, sospesa tra interrogazione di tipo ontologico sui processi della visione e della percezione (sui meccanismi dell'immagine e dell'immaginazione *in sé e per sé*), e apertura al caso, all'incontro e anche al gioco di sponda tra atto creativo (che via via si avvicina sempre più a una precisa modalità di «operazione fotografica» – nel senso delineato da Ugo Mulas in una delle sue famose *Verifiche*) e atto interpretativo. La dimensione ermeneutica, aperta e processuale, è inscritta nella stessa forma dell'enunciazione, implicitamente *deittica* e interpellativa nel suo giocare in modo costante con la ripetizione speculare, la stratificazione di piani imprevisi, la «migrazione» e «sopravvivenza» (Warburg) iconografica. Il senso dell'immagine appare qui come una virtualità da (ri)attualizzare ogni volta all'interno dello sguardo che andrà ad accoglierla.

2. Micheli espone dunque un dispositivo, una macchina visuale in cui la fotografia ha più che altro un ruolo ideologico: ridotta al suo grado zero, al mero gesto di registrare un riflesso, essa opera qui in funzione dell'apparato complessivo, che ne organizza alcune mansioni elementari: ritaglio di un frammento dell'ambiente, fissazione di un istante transitorio, raddoppiamento *in immagine* dell'oggetto osservato. In effetti, rispetto al nucleo di opere da cui siamo partiti, e alla produzione artistica precedente⁴, abbiamo ora a che fare con *serie fotografiche* più canoniche: in cui la fotografia è più presente sia in quanto tecnica storica, sia in quanto preciso genere artistico e ambito iconografico; ma soprattutto, seguendo questa linea di lettura, *in quanto metafora di un gesto teorico profondo* – l'ipotesi genealogica ha così anche un effetto immediato, retroattivo (capace cioè di riconfigurare, nella scrittura, le prime impressioni ricevute dalla visione delle opere) sul processo di interpretazione⁵.

La riflessione non riguarda in modo esplicito le serie fotografiche più recenti, né una o più opere specifiche, ma quella cosa in sé massimamente scivolosa e ardua da definire che è l'Opera complessiva di un artista – specie se esso lavora con la fotografia – nonché il suo «spazio discorsivo»⁶. Nel caso di Flavio Micheli, ripercorrendo le evoluzioni del suo lavoro nel tempo, fino alle ricerche presentate in questa occasione, a fronte di un nucleo di questioni di ordine estetico che sembrano delinearsi da subito con precisione (e su cui tornerò più avanti), sono spinto innanzitutto a riflettere, dal mio punto di vista di studioso di cultura visuale interessato in particolar modo alle forme e ai processi storici della fotografia, sulla difficoltà di identificare una precisa tipologia di operazioni tecniche e formali rispetto all'uso del medium. La fotografia gioca un ruolo fondamentale, ma ambiguo, nella genealogia di questo percorso. Appare sospesa tra un'esigenza *mimetica* profonda, regolata da verifiche e aggiustamenti di rotta, da un rigoroso trattamento formale dell'immagine – tale da vincolare la ricerca dei soggetti a intermittenti e fortuite fasi di *illuminazione*, piuttosto che a metodiche ricognizioni o al classico procedimento di accumulo/selezione, tipico del metodo documentario – e un ruolo più strumentale che in fondo risponde a una definizione minimale del medium, in quanto mera emanazione di un referente situato nel mondo esterno e attestazione di una tensione *dialettica* tra l'occhio e il mondo⁷.

Nel tempo, a partire da operazioni segnate da una matrice di tipo concettuale, la ricerca si sposta per gradi su un terreno più propriamente fenomenologico: da un'indagine sui limiti formali e sui processi semantici della forma-quadro, a una riflessione sulla percezione, sulla memoria, sui meccanismi affascinanti e ingannevoli della *somiglianza per contatto*⁸ (come nel caso della serie *Duett*, che accosta verticalmente «riproduzioni di dipinti anonimi [trovati] per caso in contesti quotidiani» e fotografie realizzate ad hoc, allo scopo di far «scaturire un meccanismo associativo che va al di là dell'aspetto iconografico»)⁹.

Micheli ha sottolineato come nei suoi processi creativi ogni intervento sia sempre libero, intuitivo, svincolato da regole e aperto al caso. Sibylle Omlin, presentando nel catalogo la serie di fotografie con interventi pittorici



Scenic



Kallib

Time and again, riporta da una sua email queste parole: «The series [...] shows the places I have registered emotionally. The photos were taken over a large period of time [...]. Their selection was not planned, but rather determined by random factors»¹⁰. Nella *Conversazione* con Stefano Chiodi che apre il volume intitolato *Duett*, alcuni passaggi spingono nella medesima direzione. Parlando dei suoi esordi, l'autore rileva la necessità, nel proprio percorso artistico, di «superare un insegnamento che poneva il rigore estetico come primo comandamento». Un'affermazione riportata poco più avanti – «Mi sono rifiutato a lungo di usare la fotografia; provavo una sorta di diffidenza verso il medium» – sembra intimamente connessa con questa esigenza. (Un atteggiamento simile, in bilico tra presa di distanza e profonda attrazione, trapela anche verso alcuni autori della scuola di Düsseldorf). Progressivamente, però, tale diffidenza sembra mutarsi in una sottile riflessione, mai enunciata in quanto tale, sulle funzioni più elementari della fotografia, sulla sua capacità di articolare processi immaginativi, mimetici e mnemonici. Al punto che essa, generalizzando, può essere intesa come un modello dell'intero processo creativo e del genere di *Erlebnis* che lo connota: «I miei lavori assumono [...] un aspetto di strumento, sono strumentali». Ciò pone in luce una contraddizione che vorrei tentare di sciogliere. Se l'operazione estetica consiste, nella sua concezione generale e nei suoi esiti conclusivi, in una implicita verifica strumentale (in un dispositivo, nel senso che Michel Foucault attribuisce al termine: una tecnica di organizzazione dell'esperienza), all'interno di ogni singola opera, invece, Micheli sostiene che «Il procedere è puramente intuitivo, è una questione di equilibrio e di precisione formale»¹¹. In sostanza: non ci sono regole, ma la ricerca nel suo complesso, l'ordine delle operazioni all'interno di ogni progetto e nella loro successione, segue via via uno sviluppo coerente e *regolare*. Come si conciliano dunque questi due imperativi? In che misura, per essere più precisi, l'Opera di Flavio Micheli può essere descritta come un dispositivo regolato da norme implicite, e in che misura essa risponde invece a stimoli contingenti e intuizioni casuali?

Spinto a pormi questi interrogativi dalla reiterata osservazione delle fotografie, e dallo stesso processo ermeneutico della scrittura – che poi altro non è che un tentativo di dare senso a delle intuizioni che promanano da un'esperienza altrui – ne parlo con l'autore. La sua risposta mi restituisce, in forma sintetica, un passo da un mio scritto di qualche anno fa, nel quale egli asserisce di riconoscersi: «la fotografia è un prodotto di una scelta, che si genera da una concezione dello sguardo in quanto comportamento»¹². Il denso brano che segue (che sintetizzo a mia volta e da cui estrapolo solo i passaggi che mi sembrano necessari, date le premesse) più che sciogliere, rilancia gli interrogativi di fondo, inquadrandoli in una sorta di breviario estetico. Per Micheli quella «griglia» di norme e funzioni, motivi formali e principi ideologici, valori storici e «archetipici» che è la fotografia, «sarebbe soltanto un dispositivo teorico, senza l'intuizione». E nessuna rappresentazione della realtà potrebbe mai risolversi in un reale processo di conoscenza se tale intuizione non incontrasse lo specifico inconscio ottico del medium. Questa idea di un incontro, di una apparizione imprevista assume anche



Time and again



Duett

connotazioni biografiche: «la macchina fotografica è uno strumento artistico che ho incontrato un po' per caso e che uso con disinvoltura, senza avere la capacità tecnica di un fotografo professionista. Non mi interessa la *vera fotografia*; io la uso come strumento che mi dà la possibilità di captare momenti in *standby*, intervalli, transiti, trasformazioni: ovvero di creare immagini che rimandano al reale. Le mie ultime elaborazioni mettono spesso a confronto due o più immagini, creando una cornice dove le singole fotografie possano interagire tra di loro e creare immaginazione. Mi sembra di poter dire di essere davanti a un incontro tra regola e intuizione o inconscio».

Regola e intuizione, dunque, non sono in contraddizione; il loro incontro va però in qualche modo cercato o provocato; e da esso scaturisce una forma di energia immaginaria paragonabile alla shakespeariana *materia di cui sono fatti i sogni*: «mi interessa proprio la frizione tra le varie realtà e concezioni, che producono, in senso metaforico, una specie di *bosone dell'immaginazione*. Quando è uscita la notizia della scoperta del bosone di Higgs, sono stato molto colpito dall'idea che potesse esistere una sorta di cellula staminale della materia. Quando uso questa espressione ho in mente l'energia che si viene a creare mediante la contrapposizione e frizione di diverse immagini. Nel mio immaginario questa energia è espressione del reale e, in quanto tale, *idea staminale*».

3. Nella serie *Time and again*, l'immagine è *prelevata* con tecniche fotografiche diverse (in genere una piccola fotocamera digitale, talvolta una *camera obscura* artigianale); su di essa è stesa della materia pittorica con il pennello; il tutto è poi uniformato operando una scansione digitale dell'oggetto fisico originario, che è tradotto così in una nuova immagine. In questo processo la materia dell'icona muta profondamente, cosicché l'opera finale non coincide più né con la visione fotografica originaria, né con l'oggetto pittorico: essa è semmai funzionale a innescare un processo immaginativo che si sviluppa poi in modo indefinito – come una reminiscenza – *internamente* alla rappresentazione, attraverso stratificazioni di colore che inventano una luce anacronistica e un peculiare spazio-tempo. In alcune opere precedenti, *Scenic* (2005), *Human Nature* (2006), tale innesco opera a fianco dell'immagine, a partire dal margine del quadro, sovrapponendovi, in alcuni punti sensibili, riquadri monocromatici che appaiono al tempo stesso come censure e come sviluppi formali dell'icona – esibendone inoltre la dimensione anfibia di oggetto naturale e artificiale, *trovato e costruito*. Nella serie *Kalib* (2005), diversi riquadri di colore piatto, ottenuti attraverso un campionamento digitale, si insinuano invece come ritagli monocromi nella fotografia, cancellandone alcune parti relativamente uniformi (superfici piatte, aree di luce, texture ecc.) e, di conseguenza, alterandone la percezione, ponendone in dubbio l'immediata apparenza e segnalando la natura convenzionale di ogni mimesi fotorealistica del reale.

È il caso di insistere sulla a-sistematicità di questo metodo di lavoro. Esso implica un corollario teorico importante: l'Opera nel suo complesso non risponde a logiche o tassonomie di "genere" e non contempla

“soggetti” veri e propri; ogni situazione osservata è tanto assolutamente singolare da apparire, in sé e per sé, quasi incomprensibile; ma può insinuarsi o innestarsi in altre situazioni, in altre immagini, cosicché nessuna opera è mai realmente compiuta, e il suo contenuto può evolversi nel tempo e ritornare in forme diverse [ad esempio alcune fotografie della serie *Kalib* ritornano, associate ad altre immagini, in *Duett*, e da lì poi mi-grano in *Werkgruppe 13*].

Le due serie basate sull'accostamento di due/quattro immagini si inscrivono stranamente anch'esse all'interno di questo processo. Dico stranamente perché invece si tratta di fotografie abbastanza diverse dalle precedenti, che prevedono e richiedono una osservazione, diciamo così, assai più *diretta* (l'aggettivo anglosassone *Straight* è più esatto nelle sue implicazioni tanto tecniche quanto storico-ideologiche). Qui si pone, dal mio punto di vista, un interrogativo di natura teorica, che sottende un problema di ordine estetico ben più ampio, relativo al rapporto tra *libertà e necessità* e che nella storia – e nell'ideologia culturale – della fotografia è stato da subito e perlopiù inteso come un rapporto (già precisamente delineato da Baudelaire nel 1859) tra *arte e tecnica*. C'è nel modo di produzione di Flavio Micheli una certa, ostentata *noncuranza* nei confronti della tecnologia fotografica. L'uso del mezzo è finalizzato alla produzione-visualizzazione di oggetti iconici che fanno coesistere determinazioni reali e determinazioni virtuali (sappiamo del resto, da un lungo dibattito che non avrebbe senso ora ripercorrere, e che sconfessa il determinismo tecnologico implicito in questa dicotomia concettuale, che tra reale e virtuale non vi è opposizione frontale, ma reciprocità)¹³. La tecnologia fotografica è concepita in un'accezione più ampia possibile, come uno strumento di riproducibilità tecnica scevro, in sé e per sé, di alcuna *specificità*. Essa è più che altro funzionale a una libertà creativa e immaginativa che non trova nel controllo del mezzo¹⁴ e nella rigorosa disciplina dello sguardo i suoi fondamenti estetici, come nella tradizione modernista novecentesca e nei suoi epigoni documentaristi, vedutisti, reporter ecc. (l'autore riconosce semmai un debito verso figure ibride e complesse come Gursky, Ruff, Tillmans, Wall). Al contrario, postula l'immagine come un oggetto *impuro* quasi per definizione: a cavallo tra fotografia, grafica, tecniche artistiche, con una propria temporalità e una peculiare «strangeness»¹⁵.

Parlando del rapporto tra le proprie opere e la materia prima ottenuta mediante la fotografia, Micheli definisce le sue immagini «un amalgama: da una parte coincidono con il materiale che mi fornisce la tecnica fotografica, ma dall'altro se ne distaccano nel momento in cui, accostate o contrapposte ad altre immagini, diventano evocative di altro». Il corollario di questo problema concerne il rapporto tra visione e immaginazione e la dicotomia ideologica, tra un'estetica del reale e un'estetica dell'immaginario, che esso sembra presupporre all'interno della storia della riproducibilità tecnica, specialmente nei suoi sviluppi più recenti. Il punto è come *posizionare* (anche nel senso politico che attribuisce al termine Georges Didi-Huberman)¹⁶ una ricerca estetica che, come sottolinea l'autore, non riconosce al medium «alcun primato di attualità», semmai una sua peculiare «libertà, complessità espressiva e leggerezza».

4. All'origine di questo progetto espositivo, i dittici della serie *Double take* non avevano ancora trovato la loro forma definitiva e, osservandone alcune varianti, la conversazione verteva su come strutturare la distanza tra le fotografie. Stando al mio gusto personale (che naturalmente non ha alcun valore epistemologico, ma è comunque una variabile che sarebbe ingenuo astrarre dal «circolo ermeneutico» di questa interazione) il problema mi sembrava più risolto nei gruppi di quattro immagini (*Tetra*), che seguono una logica di assestamento progressivo delle fotografie, a partire da accostamenti grafici tra i margini, resi talvolta più precisi da operazioni di ingrandimento e spostamento – il lavoro sui margini delinea una reminiscenza modernista nel processo della visione fotografica, sostanzialmente concepita come lavoro di *messa in quadro* e come riflessione sull'equilibrio interno di questo *quadro di tensioni*. Alcuni dei dittici lavorano su un piano formale in modo simile ai gruppi di quattro, mentre altri procedono per associazioni e articolazioni di tipo più spaziale o percettivo – che definirei (ma, con Barthes, in modo «disinvolto»)¹⁷ cinematografiche o narrative. Un dubbio che mi limitavo a constatare all'interno dello stesso processo produttivo, osservando le opere in diverse versioni, era se stampare le due fotografie su una stessa pagina (rendendole così un'opera autonoma e singolare, in cui è implicita la distanza tra le immagini, e dunque l'articolazione formale e sintattica delle due

visioni-inquadrature) oppure accostarle in seguito, nell'allestimento – soluzione infine scartata perché, con le parole dell'autore, «è importante che l'opera venga letta come unica». La questione riguarda in profondità lo statuto e la *materia* dell'opera (nel senso negativo, immateriale, appunto, di mero medium *trasparente*, che essa sembra giocare); e in senso lato la progettazione della fruizione finale dell'opera, della forma stessa della sua appercezione.

È un problema di metodo artistico che, necessariamente, diviene qui anche un problema di interpretazione (e dunque di scrittura). Ed è un problema irrisolvibile nei termini della classica dicotomia estetica tra forma e materia. In un libro che il metodo creativo di Flavio Micheli mi richiama alla mente, e che il suo autore definisce come *composto da schegge di teoria tenute in vita dai sensi*¹⁸, Rudolf Arnheim accoglie una riflessione «Sulla relatività della distanza: se in un ristorante assolutamente vuoto qualcuno occupa il tavolo accanto al mio, è veramente troppo vicino – tanto da doverne giustificare la scelta con qualche ragione particolare. Se il locale è pieno, la distanza tra due tavoli vicini ci separa a sufficienza»¹⁹. Nel metodo di Micheli il rapporto tra la struttura dell'immagine e ciò che essa rappresenta, il suo *oggetto*, si offre in tal senso come un problema di *distanza mentale*: in quanto punto di equilibrio tra identità (o identificazione) e alterità (o reificazione), luogo di indiscernibilità tra immateriale e materiale, tra un livello esistenziale e un livello meramente fattuale della realtà osservata. Nelle serie *Double take* e *Tetra* la distanza nei gruppi di due e quattro immagini è implicita nella struttura complessiva dell'opera (e si ripete ogni volta come un gesto formale astratto che attiva una relazione concreta tra immagini definite): essa agisce come *un vuoto pieno di senso*, una cesura o una tensione che, materialmente e mentalmente, ne organizza l'appercezione; in *Werkgruppe 13* tale distanza sembra giocare un ruolo più astratto: nel momento in cui, chi osserva, intuisce autonomamente una o più possibili connessioni tra le diverse parti del tutto, il posizionamento di ogni immagine nella serie assume, come una potenza latente, una forma quasi *sensibile* rispetto all'insieme.

Credo che la definizione che Arnheim dà del suo libro possa essere ribaltata per descrivere questo insieme di immagini composto da *schegge sensibili tenute in vita da una teoria*, se così si può definire un metodo empirico, sfaccettato, che Micheli definisce in ultima istanza «intuitivo»; fatto di «frammenti di eventi che si collegano in modo libero e atemporale» – idea a cui allude il sostantivo “Werkgruppe” – e dove il senso, e dunque il *posizionamento* finale dell'opera, non si dà mai interamente *nell'immagine* (l'immagine in sé è sempre muta, sospesa, interpellativa) ma – in una concezione estesa, totalizzante dell'esperienza estetica – ha a che fare piuttosto con l'organizzazione e l'assestamento nel tempo di una serie di livelli reciproci: su un piano visuale (ed esistenziale), dello sguardo rispetto alla situazione referenziale osservata (la posizione dell'occhio, e dunque del corpo, conferisce all'inquadratura la sua forma originaria: rispetto a questo primo oggetto iconico occorrerà poi istituire, con metodi diversi e variabili, una certa distanza dialettica); su un piano costruttivo/strutturale, di ogni singola immagine rispetto alle altre; su un piano fruitivo, del tutto – comprensivo dei pieni e dei vuoti, delle immagini e degli spazi che le separano, di ciò che esse dicono e di ciò che non dicono – rispetto allo spettatore, cui è demandato il compito ultimo di *rispecchiarsi* e rimettere insieme i pezzi. Ripercorrendo – con le parole dell'autore – «un filo rosso che Arnheim descrive in modo stupendo, fatto di episodi che mi hanno dato in un lampo la comprensione che prima non avevo; di occasioni o situazioni che mi hanno lasciato in una sorta di silenzioso stupore; di immagini che mi hanno trasmesso un senso di prelinguaggio».

Note

- ¹ Ho incontrato per la prima volta Flavio Micheli nel maggio del 2016. Questo scritto è il risultato di scambi scritti e orali protrattisi per alcuni mesi. Di norma, ho cercato di trasporre l'esperienza della visione delle opere in una serie di *inneschi* teorici, di interrogativi che ho poi sottoposto all'autore sotto forma di questioni legate alla propria pratica artistica e ai processi mentali sottesi. Ho ampiamente rielaborato il materiale ottenuto, appropriandomi talvolta di passaggi o considerazioni che, come corollari, sembravano scaturire dalle mie premesse (a loro volta innescate dalle opere). Ognuno di questi passaggi ha comportato interventi, correzioni e aggiustamenti retroattivi. In qualche caso, laddove le risposte non apparivano implicate nella logica delle domande, ho rispettato la lettera del testo, riportandolo in forma di citazione (senza ulteriori rimandi). L'irriducibilità di tali passaggi ai postulati teorici mi è apparsa come una qualità preziosa, in qualche modo visiva, da interrogare e rispettare allo stesso modo di un'opera.
- ² È in una logica del genere che a mia volta registro e riporto – qui sopra, nell'*incipit* del testo e più avanti – qualche frammento dalle osservazioni di Flavio Micheli: al di là delle sue stesse intenzioni, che naturalmente resistono alla mia interpretazione e la sfidano, le sue parole appaiono qui come residui di una tensione dialettica, di un processo conoscitivo articolato nel tempo e in qualche modo inscritto nel modo di produzione dell'artista; più precisamente, si tratta di residui dei quali non sono riuscito ad appropriarmi del tutto risolvendoli in una parafrasi o in un concetto, e che a lungo andare, proprio per questo, hanno assunto una funzione cardine all'interno del mio discorso.
- ³ Riferendosi alla mostra *There, outside*, Cristina Viragh ipotizza: «Maybe reflections make sense only when chance comes into play». Cristina Viragh, *What We Overlook*, in Flavio Micheli, *Dort, ausserhalb/There, outside*, Memory/Cage, Zürich 2000, p. 1. Nello stesso volume Patrick Frey afferma: «The pictures behind (frosted) glass were intended as model images; the painting almost an excuse to spark off certain processes of perception»; «they are picture-making machines» e definisce l'atteggiamento creativo di Flavio Micheli come una forma di «sceptical ecstasy». Patrick Frey, *Behind Glass*, ivi, pp. 2, 3, 5.
- ⁴ Cfr. a riguardo il catalogo *Flavio Micheli*, Collectanea Istituto Svizzero di Roma, Carte Segrete, Roma 1995. L'introduzione (s.t.) di Max Wechsler delinea icasticamente, proprio a ridosso dell'apparizione del medium fotografico nel modo di produzione di Micheli, le ragioni di fondo di questo processo evolutivo che muove da «una lunga e intensa fase pittorica» e si espande verso «un vasto campo di forme espressive diverse» in un progressivo «ampliamento dello spettro figurativo [che] scaturisce dal desiderio e dalla tentazione di dare al tempo stesso un'applicazione dilatata e una concretizzazione allo spazio immaginario e illusionistico della pittura». Questa espansione concerne tanto le singole tecniche rappresentative – spingendo lo spazio pittorico verso una spazialità plastica – quanto l'organizzazione sintattica, sulla parete e all'interno dello spazio espositivo, dei gruppi di opere: «Tali corrispondenze tra elementi più o meno affini, sono spesso concepite a partire da una interconnessione interna; in un certo senso rendono interpretabile ogni singolo elemento allestito come un frammento di una più grande unità, di una possibile immaginaria visione. Le opere vogliono essere chiaramente colte come vedute d'insieme, come immaginaria apparizione di un attimo». Ivi, s.p.
- ⁵ È ciò che Gadamer definisce *fusione di orizzonti*: «Nella presunta ingenuità della nostra comprensione, nella quale noi seguiamo criterio della comprensibilità, l'altro si mostra a tal punto solo in base a ciò ch'è nostro, che l'uno e l'altro elemento non sono più nettamente distinguibili». «In realtà, l'orizzonte del presente è sempre in atto di farsi, in quanto noi non possiamo far altro che mettere continuamente alla prova i nostri pregiudizi. Di questa continua messa alla prova fa parte anche, in prima linea, l'incontro con il passato e la comprensione della tradizione da cui veniamo. L'orizzonte del presente non si costruisce dunque in modo indipendente e separato dal passato. Un orizzonte del presente come qualcosa di separato è altrettanto astratto quanto gli orizzonti storici singoli che si tratterebbe di acquisire uscendo da esso. *La comprensione, invece, è sempre il processo di fusione di questi orizzonti che si ritengono indipendenti tra loro*». «Nell'atto della comprensione si realizza una vera fusione di orizzonti, per cui l'orizzonte storiografico, mentre si costituisce, anche viene superato». Hans-Georg Gadamer, *Verità e metodo* (1960), Bompiani, Milano 2000, § II, 1, *La storicità della comprensione intesa come principio ermeneutico*, pp. 623, 633, 635.
- ⁶ Per l'applicazione di questa categoria di ascendenza foucaultiana all'ermeneutica della fotografia cfr. Rosalind Krauss, *Gli spazi discorsivi della fotografia*, in Ead., *Teoria e storia della fotografia* (1990), Bruno Mondadori, Milano 1996.
- ⁷ Per una lettura della fotografia come «oggetto dialettico» rimando al mio libro *Realtà della fotografia. Il visibile fotografico e i suoi processi storici*, Franco Angeli, Milano 2012, in part. pp. 13-65.
- ⁸ Cfr. Georges Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.
- ⁹ Cfr. Stefano Chiodi, *Conversazione con Flavio Micheli*, in Flavio Micheli, *Duett*, La Nuova Pesa, Roma 2007, s.p.
- ¹⁰ Sibylle Omlin, *The Abandoned Stage*, in Flavio Micheli, *Time and again*, La Nuova Pesa, Roma 2013, p. 30.
- ¹¹ Tutte le citazioni provengono da Stefano Chiodi, *Conversazione con Flavio Micheli*, cit.

- ¹² Riporto il testo nella forma rielaborata da Flavio Micheli – e che qui non posso che attribuire a lui. Per l'originale cfr. Giacomo Daniele Fragapane, *Sulle origini (di un falso problema). Il "visibile" fotografico e la posizione del soggetto scopic*, <http://www.aroundphotography.it/framearticolo.asp?cod=9>
- ¹³ Cfr. ad es. Jean Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte* (1976), Feltrinelli, Milano 1980; Régis Debray, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente* (1992), Il Castoro, Milano 1999; Tomás Maldonado, *Reale e virtuale*, Feltrinelli, Milano 1992; Pierre Lévy, *Il virtuale* (1995), Raffaello Cortina, Milano 1997; Derrick de Kerckhove, *La pelle della cultura: un'indagine sulla nuova realtà elettronica*, Costa & Nolan, Genova 1996; Hal Foster, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento* (1996), Postmedia, Milano 2006; Slavoj Žižek, *L'epidemia dell'immaginario* (1997), Meltemi, Roma, 2004; Roberto Diodato, *Estetica del virtuale*, Bruno Mondadori, Milano 2005; Mario De Caro, Maurizio Ferraris (a cura di), *Bentornata realtà. Il nuovo realismo in discussione*, Einaudi, Torino 2012.
- ¹⁴ Cfr. Roberta Valtorta, *Il retro delle immagini. Caso e controllo in fotografia*, in Ead., *Volte della fotografia. Scritti sulle trasformazioni di un'arte contemporanea*, Skira, Milano 2005.
- ¹⁵ Sempre riferendosi alla serie *Time and again*, Sibylle Omlin rileva come «The photographic overlay between a photorealistic subject and hand colouration generates that strangeness which we unanimously perceive as timeless and an artificial import». Sibylle Omlin, *The Abandoned Stage*, cit., p. 44.
- ¹⁶ Cfr. Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Les Éditions de Minuit, Paris 2009.
- ¹⁷ «In questa ricerca della Fotografia, la fenomenologia mi soccorreva prestandomi un po' della sua finalità e del suo linguaggio. Era però una fenomenologia vaga, disinvolta, addirittura cinica, tanto accettava di deformare e di eludere i suoi principi secondo l'arbitrio della mia analisi». Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (1980), Einaudi, Torino 1980, p. 22.
- ¹⁸ «La formula per ciò che è contenuto in questo volume è [...] questa: ho evitato le pure immagini, ho evitato i puri pensieri; ma ogni volta che un episodio osservato o una frase letta mi hanno dato in un lampo la comprensione che prima non avevo, ne ho preso un appunto e l'ho conservato. Questi appunti non sono un diario. Non mi presentano come un soggetto ma solo come qualcuno che offra esperienze sintomatiche – esperienze che intendono essere miniature autosufficienti, schegge di teorie tenute in vita dai sensi attraverso i quali vengono trasmesse». Rudolf Arnheim, *Parabole della luce solare* (1989), Editori Riuniti, Roma 1992, p. IX.
- ¹⁹ Ivi, p. 84.