NOMI PROPRI

As If I Were Dead

In ricordo di Duane Michals.

di *Caterina Martino* — 29 Giugno 2026

È difficile non immaginare la morte di Duane Michals (1932-2026) come una scena in cui il suo corpo inerme è affiancato e osservato dal suo spirito curioso. Tale immagine è suggerita non solo dal celebre *Self-Portrait as If I Were Dead* realizzato nel 1968, in cui il fotografo rappresenta se stesso nella doppia veste di defunto e di spettro, ma anche dalla ricorrenza del tema della morte nelle sue narrazioni fotografiche. In una sola foto o in una sequenza di immagini, attraverso sovrapposizioni e trasparenze, Michals ha spesso messo in scena la sopravvivenza dell'anima al corpo: lo spirito si separa gradualmente dalla materia, rendendo visibile il passaggio dall'esistenza corporea a una dimensione immateriale. Nel testo *La pensée, l'émotion*, scritto nel 1982 per la retrospettiva *Duane Michals. Photographies de 1958 à 1982* presso il Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Michel Foucault ha definito questa modalità rappresentativa come una forma di superamento dei limiti stessi della morte (1994, p. 250).

L'intera opera di Michals può essere interpretata come una costante messa in discussione dei limiti: anzitutto quelli della fotografia, ovvero i confini e i canoni che ha ereditato da una persistente concezione del medium come mero strumento di

registrazione del reale. Questo superamento caratterizza anche il suo percorso artistico e professionale. Formatosi come graphic designer all'Università di Denver e alla Parsons School of Design, scopre la fotografia nel corso di un viaggio in Unione Sovietica nel 1958, durante il quale realizza una serie di ritratti di persone che, nel pieno della Guerra fredda, avrebbero dovuto incarnare il nemico, ma che gli appaiono sorprendentemente simili ai propri connazionali. Dopo alcune esperienze nel campo editoriale e commerciale per riviste quali "Vogue", "Esquire" e "Mademoiselle", approda poi a una fotografia concettuale o, più precisamente, narrativa.

La progressiva distanza di Michals da una consolidata tradizione documentaria e sociale americana – rafforzata nel 1955 dall'umanesimo della mostra di Steichen *The Family of Man* – e dalla street photography – sebbene William Klein e Robert Frank inizino a sporcare il genere proprio nella seconda metà degli anni cinquanta – **deriva dalla convinzione che la fotografia non possa esaurire le proprie possibilità espressive nella semplice attestazione del visibile. Per Michals è, invece, uno strumento capace di dare forma a elementi che si sottraggono tanto allo sguardo quanto al realismo ontologico del medium: pensieri, ricordi, desideri, sogni, emozioni.** Così, aprendosi a suggestioni provenienti da letteratura, filosofia, pittura, mitologia e religione, opere come *The Young Girl's Dream* (1969), *Things are Queer* (1973), *Narcissus* (1985) o *Christ in New York* (1981), tra le molte altre, oltrepassano la funzione documentaria della fotografia per orientarla verso una dimensione simbolica, astratta, interiore:

> Ogni cosa è dentro la mente. Siamo la nostra mente. Tutto ciò che sperimentiamo, tutto ciò che vediamo, che sentiamo, sta nella mente. [...] Tutto è soggetto per la fotografia, ogni cosa della vita. Non solo quello che si vede, ma l'intera somma dell'esperienza. Ciò che sappiamo è ciò che sperimentiamo. [...] Non siamo quello che osserviamo, siamo quello che sentiamo (Michals 2008, p. 212).

Dunque, attraverso la fotografia Michals racconta *le cose della vita*: l'amore, il tempo, la giovinezza, la tensione erotica, le relazioni, le credenze, le sensazioni, le contraddizioni sociali, ma anche l'aldilà, le figure spettrali, la dualità delle cose, i paradossi, la coscienza. In altre parole, le dimensioni invisibili dell'esperienza che sfuggono alla registrazione del visibile. **Per raccontarle, il fotografo ricorre alla messa in scena performativa dell'azione, alla sequenza fotografica e alla parola scritta, rigorosamente calligrafica, che non solo identifica l'autore ma introduce un ulteriore livello di significazione**. A questo si aggiunge, in diversi casi, l'intervento pittorico che,

sovrapponendo elementi cromatici alla superficie fotografica in bianco e nero, investe la fotografia di immaginazione, superando i limiti del suo automatismo. La visione e la percezione sono costantemente destabilizzate. Sfocature, flou, riflessi, esposizioni multiple, decontestualizzazioni e ambiguità – Michals è un grande ammiratore di Magritte, al quale dedica gli scatti di *A Visit with Magritte* (1981) – insieme a storie sospese, enigmatiche e senza finale – a tal proposito Foucault scrive che le sue sequenze si interrompono o deviano improvvisamente, sottraendo la storia alla sua conclusione – mettono in crisi la verosimiglianza fotografica e la funzione esplicativa del testo. Tra visibile e leggibile si apre uno scarto che moltiplica i livelli interpretativi dell'immagine.

Michals ha ridefinito la fotografia: non mera funzione oculare, non semplice protesi per la visione, ma strumento del pensiero, delle emozioni, dell'immaginazione del fotografo: «Saisir le réel, prendre sur le vif, capter le mouvement, donner à voir, pour Duane Michals, c'est le piège de la photographie: un faux devoir, un désir maladroit, une illusion sur soi-même» (Foucault 1994, p. 246). Tale ridefinizione è stata così radicale che non possiamo non immaginare che, anche dopo la sua morte, egli continui ad aggirarsi tra noi come una presenza spettrale, come uno dei personaggi delle sue storie.

Riferimenti bibliografici

R. Camus, *The shadows of a double*, in *Duane Michals*, Thames & Hudson, Londra 2008.
M. Foucault, *La pensée, l'émotion*, in *Michel Foucault. Dits et écrits*, Gallimard, Paris 1994, pp. 243-250.
D. Michals, *Dichiarazioni*, in "Camera Austria", n. 11-12 (1983), adesso in R. Valtorta, *Il pensiero dei fotografi. Un percorso nella storia della fotografia dalle origini a oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2008.

> *Duane Michals*, McKeesport, 18 febbraio1932 – New York, 9 giugno 2026.