

Sovvertire gli stereotipi, sabotare l'identità: I ritratti di Joel Peter Witkin tra fotografia e teatro

Flavia Dalila D'Amico

Università degli Studi di Roma, "La Sapienza", flaviadalila.damico@uniroma1.it

Abstract

The paper focuses on the complex construction of the person's identity operated by the photographic practices. In particular it highlights the deconstruction of the photography of the 19th century operated by the contemporary artist Joel Peter Witkin. One of the first uses of the photography was the documentation of patients as a way to legitimate modern medical discourses on the body. Joel Peter Witkin takes into account the numerous strategies used in that period in order to subvert their original functions and show the nature of the images as a product always of an authority. The aim of his work is to stress photography's role in the creation of stereotypes and categories such as "disability", "deviant" and "extraordinary". The main hypothesis is that photography, in becoming a device for building and validating the body's taxonomies, has actually endorsed and structured its own linguistic and operational body.

Keywords: photography, identity, stereotypes, theater, Witkin;

1.0 Introduzione

Joel Peter Witkin è un fotografo contemporaneo che ha posto al centro della propria ricerca la rottura degli stereotipi che la storia delle immagini si è fatta carico di depositare nella cultura occidentale. Le opere di Witkin circuitano diverse tradizioni della storia dell'arte, del pensiero filosofico e della storia della fotografia. In particolare, il saggio si sofferma sulla produzione dell'artista volta a decostruire e rielaborare la Fotografia del XIX secolo¹. Affascinato dall'espressività del deforme, dell'eccentrico e del patologico, una buona parte delle opere di Witkin prende infatti di mira le convenzioni che la fotografia di fine Ottocento ha adottato nella costruzione dei significati attorno al corpo, il suo supposto potere di conoscere, diagnosticare e dimostrare l'intimità della persona². È infatti in questo periodo che si pongono le basi per uno studio

¹ L'interesse dell'artista verso gli usi della fotocografia del XIX sec. in relazione al corpo, è esplicitamente dichiarato nel volume da lui curato "Masterpieces of Medical Photography: Selections from the Burns Archive" (WITKIN, 1987). L'opera è infatti una selezione di fotografie che Joel-Peter Witkin ha prelevato dal Burns Archive of Historical Medical Photographs, fondato nel 1975 dal dottor Stanley Burns, nell'intento di raccogliere le documentazioni mediche di soggetti patologici tra il 1839 al 1950. Il Burns Archive of Historical Medical Photographs, è uno dei più ricchi archivi depositari della documentazione fotografica della medicina dal 1839 al 1950. La collezione si divide in due sezioni: "Fotografie mediche", che raccoglie immagini di curiosità anatomiche e fotografie *postmortem*, e "Fotografie storiche", che raccoglie immagini di guerra, etnografiche, di crimini e torture, di fabbrica. L'archivio è parzialmente consultabile sul sito: <http://www.burnsarchive.com/>

² L'uso della fotografia di metà del XIX secolo ha giocato un ruolo centrale nella costruzione, mediazione e contemporaneamente legittimazione dei saperi sul corpo. Il XIX secolo fu un'epoca che ripose grande fiducia nel visibile inteso come indice oggettivo di "verità". Non è un caso che nello stesso secolo converga l'invenzione di numerosi dispositivi scopici, ma anche la nascita di discipline fondate sull'osservazione visiva. Discipline come la frenologia, la fisiognomica, l'eugenetica, si spianano la strada tra gli spazi accademici, accreditando una metodologia interpretativa a partire dall'esteriorità della persona. Come scrive Francis Affergan: «L'antropologia inaugura la sua pratica e convalida le proprie ipotesi teoriche tramite la vista. Senza tecnica d'osservazione, senza strategia dell'occhio, senza prammatica della facoltà visiva, l'altro non può comparire né diventare oggetto di conoscenza [...] Ciò che va notato è che per via di tale paradigma, oltre che per adesione ai criteri dominanti dell'epoca di sviluppo della fotografia e, poi, del cinema (quella tardo-ottocentesca e d'inizio Novecento), l'etnografia e l'antropologia scoprono presto i nuovi

sistematizzato della devianza corporea e comportamentale, che fino ad allora era rientrata nella categoria del mostruoso³.

L'ipotesi che l'artista sembra suggerire è che, nel divenire dispositivo di edificazione e validazione delle tassonomie del corpo, la Fotografia del XIX secolo abbia in realtà avallato e strutturato il proprio corpo linguistico e operativo. Il focus del suo lavoro dunque è quello di far apparire la fotografia come sistema rappresentativo culturalmente strutturato, responsabile della nostra relazione con la realtà. Del resto, svelare l'ordine gerarchico delle rappresentazioni che incastrano i significati legati al corpo e alimentano ideologie dicotomiche sulle identità, è stato un banco di lavoro per movimenti politici, studi teorici e pratiche artistiche a partire dal secondo Novecento. Va considerato però che il termine "rappresentazione" di per sé è stato talmente masticato dal pensiero filosofico e artistico del Novecento da meritare una, seppur breve, problematizzazione.

Per Heidegger, il termine tedesco *Vor-stellen*, rappresentare, indica sia il collocare un oggetto di fronte a un soggetto, il renderlo presente, sia l'operazione di un soggetto di far ri-venire alla presenza un oggetto in assenza, di far esistere il mondo nel momento in cui se lo rappresenta⁴. Stando a Heidegger, è solo con la modernità cartesiana che l'ente si determina come oggetto di fronte e per un soggetto sotto forma di immagine. Per la cultura greca e per quella medioevale l'ente è presenza, non un'immagine frontale al soggetto, ma ad esso contigua⁵. Questa riflessione insinua il sospetto che la realtà e i rapporti tra gli individui siano sempre regolati dalle proiezioni di un soggetto dominante. A partire dagli anni '70, obbiettivo primario del post-strutturalismo diventa quello di decodificare le rappresentazioni, rivelarne la loro natura strutturata, per leggerle sempre come frutto di un'autorità ideologica. In *Psyché. Invenzioni dell'altro* (DERRIDA, 2008), Derrida ripercorre la fortuna/sfortuna del termine rappresentazione nel linguaggio filosofico proprio a partire dalle riflessioni di Heidegger:

«Voi mi direte che c'è la rappresentazione estetica, politica, metafisica, storica, religiosa e epistemologica, ma in fondo non avete risposto alla domanda: che cosa è la rappresentazione in quanto tale in generale? [...] Nella ripresentazione, il presente di ciò che si presenta riviene, fa ritorno come doppio, immagine, copia, idea nel senso di quadro della cosa ormai disponibile, in assenza della cosa predisposta per e da e nel soggetto, è solo la messa a disposizione del soggetto umano a dar luogo alla rappresentazione e questa messa a disposizione è proprio ciò che costituisce il soggetto in quanto soggetto [...] Questo passo non porta solo a pensare la rappresentazione come il raggiunto modello di ogni pensiero del soggetto, di ogni idea, di ogni definizione di tutto ciò che succede al soggetto e lo modifica in rapporto all'oggetto [...] L'uomo determinato anzitutto e soprattutto come soggetto, come essente soggetto, si trova lui stesso ad essere interpretato secondo la struttura della rappresentazione [...] Si vedrebbe così ricostituirsi la catena consequenziale che rinvia dalla rappresentazione come idea o realtà oggettiva

mezzi e iniziano a servirsene con una certa assiduità». AFFERGAN Francis, (1991) *Esotismo e alterità. Saggio sui fondamenti di una critica all'antropologia*, Milano, Mursia, p. 125, ed. or. (1987), *Exoticism and Otherness*, Paris, Presses Universitaires de France.

³ La parola latina *monstrum*, significa miracolo, portentoso e deriva dal verbo *monstro*, mostrare. Prima dell'età illuminista il corpo mostruoso era considerato come un monito divino, indicante la condotta da non dover seguire. L'epoca illuminista purga il mostro dal suo contatto con il divino, ma mantiene il carattere di stupore e superstizione. Tra la seconda metà del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento la mostruosità viene sottratta alla natura e riferita al comportamento. La contro-natura del mostro non si identifica più con il disordine morfologico, ma dietro lo spazio visibile del corpo. Il rapporto tra visibile ed enunciabile si inverte. Non è più il visibile la condizione dell'enunciabile, ma l'enunciabile la condizione per rendere visibile ciò che non è immediatamente tale. Sulla sistematizzazione della mostruosità nella cultura di fine Ottocento. Cfr. FOUCAULT, Michel (2010) *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, BUR Rizzoli, ed. or. (1966) *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard; FOUCAULT, Michel (2004) *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, Milano, Feltrinelli, ed. or. (1999) *Les anormaux. Cours au Collège de France. 1974- 1975*, Paris, Gallimard Le Seuil.

⁴ Cfr. HEIDEGGER Martin (1984), *L'epoca dell'immagine del mondo*, in *Sentieri interrotti*, Firenze, La nuova Italia Editrice, ed or. (1938), *Die Zeit des Weltbildes*, in *Gesamtausgabe*, Frankfurt, Klostermann.

⁵ Ivi, pp. 88-89.

dell'idea, alla rappresentazione come delega, eventualmente politica, e quindi alla sostituzione di soggetti identificabili gli uni con gli altri tanto più sostituibili quanto più oggettivabili» (DERRIDA, 2008, p. 135)⁶.

Per i movimenti politici femministi, post-coloniali, anti-razziali e dei disabili, e per le pratiche artistiche degli anni '70, deterritorializzare il soggetto e decentralizzare le forme rappresentative, divengono un'arma di ribellione contro l'autorità dominante che ha oggettivato l'umanità, mercificato l'arte, prescritto un ordine gerarchico all'interno del quale ciò che occupa un posto fuori da un presupposto centro è relegato in uno stato di inferiorità. Se infatti come scrive Derrida «il soggetto è ciò che può o crede di potersi dare delle rappresentazioni, di disporle e di disporne», ne consegue che in un processo che fa vacillare le impalcature del sistema rappresentativo per decentrarne l'autorità, anche il soggetto venga messo in discussione e mutui la propria funzione. L'istanza anti-rappresentativa, sia nei territori artistici che in quelli politici, non si arma contro la rottura di ogni rappresentazione, ma si focalizza sull'esposizione del sistema di potere che autorizza certi tipi di rappresentazione e ne esclude altri, sancendo e costruendo l'identità dell'altro.

In ambito artistico “critica alla rappresentazione” nel Novecento assume diverse accezioni e approda ad altrettanti risultati. La Fotografia dalle origini alla prima metà del Novecento, come delinea Giacomo Daniele Fragapane, passa da un regime di sicurezza di sé ad uno di insicurezza di sé. Tale passaggio di prospettiva è assegnato dalla storiografia per designare l'esigenza di rendere chiaramente riconoscibile l'approccio autoriale di contro all'uniformità e all'anonimato della fotografia di documentazione ottocentesca⁷. Il dislocamento di accento dalle proprietà del medium all'intenzione dell'autore denuncia una diversa relazione che il soggetto instaura con la rappresentazione del mondo circostante. Se infatti, come scrive Susan Sontag: «Fotografare significa stabilire con il mondo una relazione particolare che dà una sensazione di conoscenza, e quindi di possesso» (SONTAG, 2004, p. 4)⁸, la rinuncia ad un punto di fuga centrale, analitico e anonimo, come quello positivista, corrisponde ad una diversa relazione di sguardo tra la fotografia e la sua funzione di presa sul reale. Come scrive Elio Grazioli: «Tra gli anni '60 e '70 la fotografia lascia il suo specifico di testimonianza di una realtà e si basa sulla propria registrazione di finzione» (GRAZIOLI, 1998, p. 28)⁹. Questo momento segna dunque un ulteriore passaggio paradigmatico, uno slittamento dallo sguardo autoritario sull'altro, alla messa a nudo di questo sguardo. Emerge un sentire generale che legge la verità della fotografia non nel mostrare ma nel dire e questo dire non riguarda il medium, ma l'uso che se ne fa. L'autoreferenzialità delle pratiche fotografiche sul finire del secolo rende esplicito quanto a dire “io” sia l'immagine e non il soggetto. Per le fotografe degli anni '80 ad esempio decostruire la rappresentazione non vuol dire far scomparire la prospettiva entro cui la donna è stata inserita, né proporre una alternativa, vuol dire piuttosto render quella esistente maggiormente visibile. Questo inestricabile nastro di Moebius, che coniuga il riposizionamento dello sguardo fotografico per ripensare il soggetto, alla ribellione di questo stesso soggetto verso un'identità definita dal confronto con l'altro, si incarna senza soluzione di continuità nelle immagini di Joel Peter Witkin. L'attività artistica di Witkin è volta a far emergere la performatività dell'atto fotografico, spostando l'attenzione dall'istante congelato nell'immagine a quanto è accaduto prima dello scatto. Questo “prima” per l'artista non è indicativo solo di un tempo di allestimento del visibile fotografato, ma si riferisce anche a un prima storico con cui inevitabilmente lo sguardo di oggi contrae dei debiti e dal quale il funzionamento del mezzo fotografico ha ereditato tecnicamente ed espressivamente un modo di inquadrare la realtà.

⁶ *Ibidem.*

⁷ FRAGAPANE, Giacomo Daniele (2015), Brecht, la fotografia, la guerra, Milano, Postmedia, p. 18.

⁸ SONTAG, Susan (2004) Sulla Fotografia, Einaudi, p. 4, ed. or. (1973), On Photography, New York, Rosetta Books.

⁹ GRAZIOLI, Elio (1998), Corpo e figura umana in fotografia, Milano, Bruno Mondadori, p. 28.

1.1 La performatività della fotografia

Gran parte della produzione di Joel Peter Witkin è rivolta alla messa in discussione dei postulati positivisti che attestavano la fotografia come neutro portavoce della realtà, legittimando con le specifiche del suo funzionamento tecnico (l'impronta diretta della luce sulla pellicola), la verità e il senso del suo contenuto¹⁰. Uno dei primi usi della fotografia del XIX sec. fu infatti quello di documentare e osservare pazienti per legittimare i moderni discorsi medici sul corpo. Il medium fotografico divenne uno strumento diagnostico, un metodo di sviluppo di un sistema classificatorio e un mezzo di verifica empirica del legame tra il disordine fisico e quello psicologico¹¹. Accanto a queste pratiche, generi spettacolari come i *freak show*¹², e pratiche popolari come i ritratti fotografici dei *freak* di Charles Eisenmann¹³, consolidano nello stesso periodo i medesimi assiomi scientifici andando a edificare una complessa macchina di "disciplinazione" dei saperi sul corpo. Questi differenti fenomeni, si fanno portatori di un periodo di transizione per la comprensione della devianza fisica o morale dal mondo del mostruoso a quello medico correttivo¹⁴. I ritratti di

¹⁰ L'idea dell'epistemologia positivista e realista che lo sguardo fotografico restituisse il senso dell'oggetto osservato, comportò come ricorda Giacomo Daniele Fracapane, l'utilizzo del medium come validante e al tempo come dispositivo edificante di alcune ricerche «pseudo-scientifiche» dell'epoca. La frenologia ad esempio cercava di trovare corrispondenze tra la morfologia e la topografia del cranio, considerato la sede specifica delle facoltà mentali, e l'intelligenza dei soggetti. Il metodo fisiognomico invece consisteva nel fotografare e isolare analiticamente il profilo dal viso del soggetto, ciascun elemento del volto da altre parti anatomiche della testa, assegnando a ciascuno un significato. Cfr. FRAGAPANE, Giacomo Daniele (2012), *Realtà della fotografia - Il visibile fotografico e i suoi processi storici*, Roma, Franco Angeli.

¹¹ In questa direzione potremmo ad esempio leggere la documentazione fotografica di Duchenne De Boulogne' sui suoi esperimenti con la stimolazione elettrica dei muscoli facciali per studiare i meccanismi della fisionomia umana; Le fotografie considerate come studio sulla follia del fisico Hugh Diamond del 1848; Lo studio sull'isteria condotto da Charcot con l'opera *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Cfr. PARENT, André (2005), «Duchenne De Boulogne: a pioneer in neurology and medical photography», in *The Canadian journal of neurological sciences* vol. 32, n. 3, pp. 369–77; DIAMOND, Hugh (1976), *The Face of Madness*, New York, Brunnel/Mazel, p. 19; DIDI-HUBERMAN, Georges (1982), *Invention de l'histérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Editions Macula.

¹² I *freak show* sono esposizioni di persone, esseri umani depositari di stranezze, bizzarrie, deformazioni fisiche o di un'appartenenza etnica non occidentale, che divennero sistematici in un contesto storico in cui i retaggi del pensiero magico-religioso delle tradizioni popolari, l'acclamarsi del sistema scientifico positivista e il consolidarsi dell'imperialismo coloniale confluirono in una complessa macchina alimentata da fascino, osservazione, costruzione e organizzazione dell'alterità. Nonostante si attestino *freak show* in Inghilterra, in America, in Germania e in Italia a partire dagli anni '30 dell'Ottocento, è a seguito della seconda rivoluzione industriale che raggiunsero l'apice del successo grazie al convergere di diversi fattori: Il potenziamento dei trasporti, consentì maggior facilità di circolazione di questi spettacoli; l'incremento della popolazione nelle città determinò un'esponenziale domanda di intrattenimento; l'espansione commerciale e coloniale dei paesi occidentali permise l'incontro di nuove culture e richieste contemporaneamente una sistematica fortificazione delle identità nazionali, costruite in rapporto ad un'altrettanto sistematica osservazione e oggettificazione dell'altro. Per approfondimenti Cfr. REISS, Benjamin (2001), *The Showman and the slave: Race, Death, Memory in Barnum's America*, Cambridge, Harvard University Press; DREESBACH, Anna (2005), *Gezähmte Wilde: die Zurschaustellung "exotischer" Menschen in Deutschland 1870 – 1940*, Berlin, Campus Verlag; ABBATTISTA, Guido (2013), *Umanità in mostra – Esposizioni etniche e invenzioni esotiche in Italia (1880-1940)*, Trieste, EUT; D'AMICO, Flavia Dalila (2017), *La Disabilità tra spettacolarizzazione e drammatizzazione*, in CARRARO, Silvia, MARCHESINI Simona [a cura di], *Alter-habilitas. Percezione della disabilità nei popoli. Verso la creazione di un network internazionale di studi*.

¹³ Le fotografie di Charles Eisenmann sono *cartes de visite* e *cabinet card*, formati di fotografia popolare in voga tra il 1850 e il 1870. La gran parte dei soggetti ritratti dal fotografo inglese sono famosi *freak* che si esibivano nei circhi e nelle fiere del periodo in Nordamerica e in Europa. Cfr. MITCHELL, Mike (1979), *Monsters of the Gilded Age: The Photographs of Charles Eisenmann*, Toronto, Gage.

¹⁴ Per un approfondimento sulla relazione tra queste pratiche cfr. D'AMICO, Flavia Dalila (2017), «L'occhio performante: La fotografia come dispositivo costruttivo del *freak* ottocentesco», in *RFS. Rivista di studi di fotografia*, n. 6.

Eisenmann infatti, pur non attestandosi come fotografie scientifiche, ereditano da queste ultime forme e discorsi: «Il corpo isolato, lo spazio ristretto, la sottomissione a un sguardo non restituibile, il controllo di gesti, volti e caratteristiche fisiche, la chiarezza di illuminazione, la nitidezza di fuoco, lo sfondo neutrale» (Sekula, 1992, p. 54)¹⁵. La strategia sottesa a tutte queste pratiche è quella di distanziare osservatore e osservato presentando quest'ultimo come interruzione inaspettata di un *continuum* ordinario. Il soggetto dei ritratti *freak* è la risultante di un preciso sistema prospettico volto a spettacolarizzare le caratteristiche fisiche della persona, esaltandone dei tratti attraverso diverse modalità: l'inserimento del soggetto in un contesto quotidiano; l'esagerazione dei costumi, la comparazione con altri soggetti dotati di qualità fisiche opposte.

Sembrerebbe che Witkin riprenda una ad una tali convenzioni compositive, ma sovvertendone la tradizionale funzione assegnata al tempo. In *The Portrait of a Dwarf* (1987) (Fig. 1) ad esempio, Witkin ha manipolato la superficie della fotografia al fine di conferirgli una patina antica, richiamando direttamente l'estetica dell'albumina riconoscibile proprio per il caratteristico color seppia rosaceo. Questa procedura a nostro avviso richiama in causa quel preciso periodo della fotografia e la sua relazione con l'esposizione e l'oggettificazione della patologia corporea. Lo sguardo della modella è coperto come quello dei pazienti del diciannovesimo secolo. In questo caso però l'artista utilizza una maschera a sottolineare il ruolo di attrice del soggetto ritratto. Il busto accanto alla modella ha un buco proprio all'altezza degli occhi che potrebbe essere interpretato come un attacco alla visione, un varco aperto tra la reale esperienza di vivere una determinata fisicità e lo sguardo su di essa. Il soggetto della fotografia è una donna, dunque la composizione di Witkin si riferisce e abilita gli stereotipi legati all'oggettificazione della donna, incorporandoli però in un soggetto che è lontano dai modelli socialmente veicolati di bellezza femminile. La modella è infatti una donna nana, come il titolo peraltro rimarca, la quale indossa un corpetto intimo e afferra un frustino, richiamando l'immaginario *bondage*. A questa dimensione erotica si aggiunge poi un velo da sposa, un altro accessorio stereotipicamente femminile. Questi elementi eroticizzanti stridono con la posa della donna, goffamente incastrata tra una cintura sadomaso a forma di cavallo sulla sinistra e il busto in gesso sulla destra. Al contrario questa appare più come un altro oggetto ornamentale che non un oggetto del desiderio. In questa composizione, Witkin rende parossistica l'oggettificazione reiterata della donna ad opera dello sguardo maschile, ma anche quella che nella tradizione ha veicolato la figura dei nani.



Figura 1 - *The Portrait of a Dwarf* (1987).

Se osserviamo il ritratto di Sophia Schulz (Fig. 2) di Charles Eisenmann infatti, notiamo che la piccola statura della modella è enfatizzata dalla presenza della madre e della poltrona, e goffamente rimarcata dalla pomposità del vestito. Nonostante la posizione di Sophia Schulz in basso rispetto

¹⁵ SEKULA, Alain (1992), *The Body and the Archive*, in BOLTON, Richard (1992), [edit by], *The contest of meaning: critical histories of photography*, Cambridge, Cambridge MIT Press, p. 54.

all'asse centrale dell'immagine, il fuoco è collocato all'altezza del suo sguardo e la profondità di campo è schiacciata sulla sua figura, rendendo sfumate le zone retrostanti e antistanti. Ed è proprio l'insieme di queste “strategie” che fa di lei il soggetto indiscusso del ritratto a dispetto della presenza della madre.



Figura 2 - Ritratto di Sophia Schulz di Charles Eisenmann

Witkin riprende la convenzione della comparazione. Nel lato destro, quasi ai bordi dell'immagine, sono presenti delle gambe di una donna che apparirebbe molto più alta del soggetto della foto, talmente alta che l'intero corpo eccede l'inquadratura. In realtà la fotografia non ci dice se queste gambe appartengano realmente a qualcuno. Lasciate in penombra ai margini della fotografia, gli arti appaiono piuttosto come un elemento scultoreo, eccessivamente sproporzionato rispetto al resto della scena.

Witkin quindi, sovverte la funzione tradizionalmente affidata alla comparazione di persone con opposte qualità fisiche, invertendone i valori. Non è la modella a risultare troppo bassa, ma quella che dovrebbe essere l'unità di misura a qualificarsi come smodatamente alta. Questa inversione di marcia è un ulteriore commento del fotografo alle strategie compositive messe in atto in fotografia, in particolare quelle della prospettiva e dei piani. Il fatto che queste gambe fuoriescano dal piano inquadrato, sottolinea quanto lo scatto sia sempre una scelta di una porzione di realtà e mai la totalità. Witkin denuncia la presenza di un eccesso al di fuori dell'inquadratura, un fuori campo per mezzo del quale ciò che è in campo si definisce e prende forma. Inoltre possiamo notare come la prospettiva utilizzata da Witkin non sia tenuta qui a distanza al fine di accentuare la piccola statura della donna come nel caso del ritratto di Eisenmann, al contrario essa è ravvicinata al fine di far risultare la donna proporzionata rispetto allo sfondo e all'intera inquadratura.

Come nel ritratto di Eisenmann anche qui l'abito esaspera la tipicità del corpo mostrato, mettendo maggiormente in evidenza la sua rotondità. A differenza dei ritratti *freak* però, la scena non è calata in una dimensione quotidiana. Il drappeggio traslucido contro il quale la donna si staglia, ha poco a che fare con i fondali neutri e domestici di Eisenmann, ma al contrario appare obbiettivamente precario e artificiale. Witkin svela dichiaratamente l'uso dello sfondo come superficie riflettente per mezzo della quale il soggetto guadagna un aspetto marmoreo. L'illuminazione infatti, lungi dall'essere omogenea come quella di Eisenmann, ma denuncia la propria presenza scolpendo la

modella con ombre marcate, lasciando nell'oscurità la parte destra dell'immagine e svelando le pieghe del fondale che appare instabile e temporaneo. Queste pieghe hanno anche il valore di citare un altro maestro della storia dell'arte cui Witkin paga sicuramente pegno: Francis Bacon. Il titolo infatti è il medesimo di un quadro di Bacon del 1975, *Portrait of a Dwarf*¹⁶. Il pittore irlandese quasi un decennio prima di Witkin, aveva ritratto un nano, seduto su uno sgabello da bar e posto di fronte le pieghe di un fondale di tessuto, ricorrente in molte delle sue opere. Con il pittore, Witkin certamente condivide non solo soggetti stranianti e deformati, ma l'intenzione di distillarli in sensazioni, la predilezione per una dimensione aptica dell'immagine che fa emergere “il grido anziché l'orrore”¹⁷.

L'attenzione all'approccio tassonomico delle pratiche fotografiche dell'Ottocento è il focus di un'altra fotografia di Witkin: *Alternates for Muybridge* (1984) (Fig. 3). Qui l'artista riprende nuovamente la convenzione della comparazione, alterandone e slittandone la funzione semantica. Non solo infatti la fotografia mette in relazione una persona magra con una persona grassa, ma un *transgender* e una donna, fianco a fianco nella medesima posa. La comparazione operata da Witkin è in primo luogo fisica, in secondo luogo di genere, infine concettuale. I due soggetti infatti, rimandano a due categorie che la società definisce ancora come devianti: il disordine alimentare che devia i modelli di bellezza femminile socialmente accettati e l'instabilità dell'identità sessuale. L'attrito tra di ciò che la società concepisce come bello, sano ed eticamente accettabile e quello che le persone nella realtà sono e scelgono di essere, è oggettivato da Witkin inserendo la coppia in uno sfondo a griglia, quasi a rimarcare la fuori uscita di queste scelte al di là degli schemi prefissati.

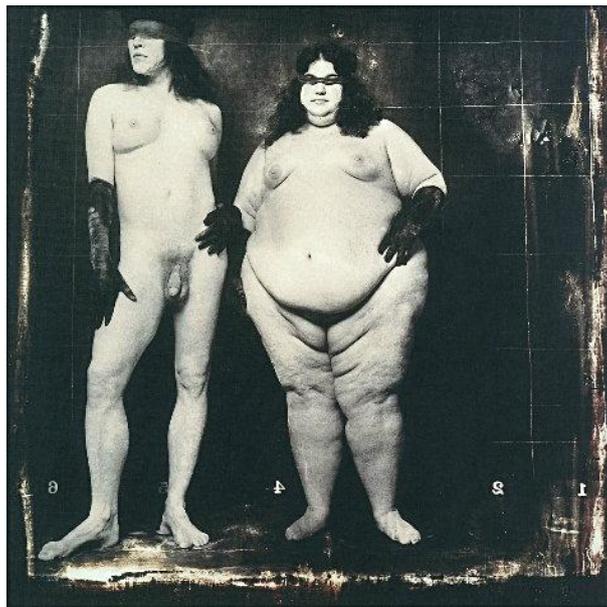


Figura 3 - Witkin: *Alternates for Muybridge* (1984)

Tuttavia, il titolo ci dice ancora di più su questo sfondo, rimandando esplicitamente a una figura importante nella storia della fotografia: Eadweard Muybridge¹⁸. Muybridge utilizzò la fotografia

¹⁶ Francis Bacon, *Portrait of a Dwarf*, 1975, Collezione privata.

¹⁷ DELEUZE, Gilles (1996), Francis Bacon: La logica della sensazione, Macerata, Quodlibet, p. 122, ed. or. (1995), Francis Bacon: Logique de la sensation, Paris, Éditions de la différence.

¹⁸ Edward Muybridge fu un fotografo inglese che avviò una ricerca sul movimento umano, mettendo appunto il cronofotografo. Tale dispositivo consisteva in una serie di macchine fotografiche allineate e fatte scattare in successione dal soggetto stesso con un sistema di fili e di pedane mobili; questo metodo venne sostituito nel 1884 da un congegno a orologeria che comandava elettricamente gli otturatori di ben 36 macchine. Con questa attrezzatura analizzò diverse centinaia di movimenti con decine di migliaia di fotografie. Cfr. MUYBRIDGE, Edward (1979), *Complete Human and*

come strumento sperimentale per studiare il movimento animale e umano. Il fotografo ritraeva i suoi soggetti di fronte ad uno sfondo diviso in quadrati per meglio analizzare l'ampiezza dei loro movimenti nel tempo. Analogamente il muro dietro i modelli ritratti da Witkin sembra una griglia che assolve la funzione di porre sotto scrutinio e misurare l'irregolarità dei loro corpi. Nella fotografia di Witkin non c'è alcun movimento, se non quello interiore della scelta di essere grassi e transessuali, aldilà dei parametri socialmente accettati. La comparazione quindi in questo caso è di due corpi-icone di etichette sociali. L'artista quindi ci pone di fronte a uno sguardo che nell'incontrare l'altro ne scava una profondità, ne completa l'identità, a partire da un'apparenza.

Lo studioso di disabilità¹⁹ Johnson Chue spiega tale processo in relazione alle persone disabili, prendendo in prestito il funzionamento della prospettiva geometrica: Il punto di fuga è una convenzione ottica che richiede a un osservatore di guardare aldilà del piano visibile e di aggiungervi una profondità. Allo stesso modo, secondo lo studioso, l'incontro con una persona disabile è in ogni epoca regolato da codici culturali che strutturano lo sguardo su questa persona. Oggi per Chue domina ancora il modello medico che ha appunto radici in epoca positivista e che ha "educato" il nostro sguardo a cercare una profondità non detta dal corpo disabile, a cercare una spiegazione per la sua conformazione fisica. Witkin mette in scena il processo interpretativo sul corpo di cui parla Chue, rende intellegibile la prospettiva medica e morale entro cui i soggetti sono ancora incastrati, attraverso l'utilizzo della griglia e il rimando agli studi di Muybridge.

Seguendo il discorso di Johnson Chue, la vista di una donna grassa viene infatti comunemente associata ad una cattiva alimentazione, mentre il corpo transessuale agli scenari queer, colorati, trasgressivi, sessualmente promiscui. Interrogando l'autorità e i discorsi ideologici del medium fotografico Witkin, sottolinea la relazione cruciale tra il corpo, il suo immaginario e la storia che ha disegnato questo immaginario. Una storia peraltro profondamente connessa a quella della Fotografia. L'artista fa emergere le qualità espressive del corpo, colto sia come rappresentazione che nella sua vitale materialità. Le sue fotografie mostrano quanto il corpo abbia la capacità di dare forma e contenuto alle immagini, tanto quanto i media hanno la capacità di trasformare e veicolare la sua concezione. Se nel caso dei ritratti di Eisenmann il soggetto è inequivocabilmente il corpo dei suoi modelli all'interno di una narrazione che ne costruisce l'identità di *freak*, nelle fotografie di Witkin questa coincidenza non è così immediata. Anche i titoli delle opere, a differenza delle fotografie di Eisenmann, nulla ci dicono sulla persona ritratta. Nei casi analizzati la maschera impedisce un diretto coinvolgimento con lo sguardo dei modelli e rende problematica la loro identità. Quello che piuttosto questi modelli comunicano è che stiano interpretando un ruolo. L'identità che emerge quindi è semmai quella del personaggio che ricoprono in un rovesciamento della prospettiva di Eisenmann, il quale invece nasconde la costruzione del personaggio *freak*

Animal Locomotion, New York, Dover Publications.

¹⁹ I *Disability Studies*, una branca di ricerca giovane e abbastanza variegata al suo interno, nascono negli anni '80 allo scopo di contestare il modello medico dominante che definisce la disabilità come un deficit corporeo, psichico o mentale che colpisce il singolo individuo, limitandone la partecipazione sociale. Di contro gli studiosi hanno elaborato diversi quadri interpretativi: il modello sociale, prevalente in area anglosassone, distingue tra menomazione e disabilità, considerando il primo una condizione legata al corpo e la seconda un costrutto socialmente prodotto. Secondo questo modello, l'handicap è il risultato dell'inadeguatezza della società alle specificità dei suoi membri e ha origini esterne all'individuo. Tale modello è erede del costruzionismo sociale che contestualizza lo sviluppo della comprensione della realtà come rappresentazione condivisa dagli individui facenti parte di una medesima società. I maggiori esponenti della teoria, Peter Berger e Thomas Luckmann, intendono con "costruzione sociale" quel processo attraverso cui le persone creano continuamente per mezzo delle loro azioni e delle loro interazioni una realtà comune e condivisa, esperita come oggettiva, fattuale e densa di significato. Cfr. Berger Peter, Luckmann Thomas, *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, New York, Anchor Books, 1966. Più di recente si è aperta una terza via che è quella del modello relazionale che presuppone diversi fattori nella lettura della disabilità. La disabilità viene intesa, infatti, come la conseguenza o il risultato di una complessa relazione tra la condizione di salute di un individuo, fattori personali e fattori ambientali che rappresentano le circostanze in cui egli vive. I sostenitori di tale modello contestano a quello sociale di ridurre il corpo a effetto discorsivo o testuale. Cfr. SIEBERS, Tobin (2008), *Disability Theory*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.

dietro l'apparenza della persona. Così facendo Witkin sembra problematizzare lo statuto stesso del ritratto e la sua ambigua relazione con l'identità della persona.

1.2 I soggetti di Joel Peter Witkin

Il soggetto dei ritratti di Witkin risulta una costruzione fittizia, che si dà come problematica e che sfugge ad un'identità definita. È un corpo approdato ad uno statuto ornamentale, costretto in posa insieme agli altri elementi della scena, soggiogato quindi dal potere di uno sguardo che è quello del demiurgo del mondo sinistro tratteggiato: Joel Peter Witkin. La dimensione del corpo in queste immagini si ritrae in una zona di soglia paradossale. È un corpo che si rovescia in cosa e al contempo una cosa che pulsa di una carica erotica. Come scrive il filosofo Roberto Esposito:

«Se c'è un postulato che sembra organizzare l'esperienza umana sin dai suoi primordi è quello della divisione tra persone e cose. Nessun altro principio ha una radice altrettanto profonda nella nostra percezione, e anche nella nostra coscienza morale, quanto la convinzione che non siamo delle cose, dal momento che le cose sono il contrario delle persone» (ESPOSITO, 2014, p. 1)²⁰.

Questo continuo travaso di stato dal regno delle cose a quello delle persone nelle immagini di Witkin è stato spesso accostato dalla critica al pensiero *posthuman*²¹. Pur trovando forti punti di contatto con questo pensiero filosofico che decentralizza l'attenzione sul soggetto umano per rivolgersi alle zone di confine e commistione con gli strumenti e le relazioni che intrattiene, l'instabilità dei corpi ritratti da Witkin non è a nostro avviso testimone di un ripensamento del paradigma antropocentrico. I ritratti di Witkin, marginalizzano certamente la differenza, la mettono tra virgolette dissipandola in molteplici traiettorie di pensieri, tuttavia non riformulano un'ontologia dell'umano, ma al contrario lo pongono al centro per rivelare l'insondabilità della sua essenza. Quasi che, per usare le parole di Giorgio Agamben «l'intimità possa conservare il suo significato politico solo a patto di restare inappropriabile» (AGAMBEN, 2014, p. 130)²². Lo sguardo deformante di Witkin offusca l'identità del soggetto sospendendolo come interrogativo, come dimora inviolabile, come sostanza irriducibile né alla cosa, né alla persona. Tornando ad Esposito l'origine del profondo scarto tra questi due concetti risiede già nell'etimologia del termine “persona”, che dal greco designa la maschera attoriale e nella dottrina giuridica romana il ruolo sociale dell'uomo piuttosto che l'uomo: «Come la maschera non aderisce mai completamente al viso che ricopre, così la persona giuridica non coincide con il corpo dell'uomo cui si riferisce» (ESPOSITO, 2014, p. X)²³. L'ossessione di Witkin per le maschere potrebbe infatti essere espressione dell'imperscrutabilità di un'essenza ultima che in apparenza si dà come cosa. D'altra parte, proseguendo con Esposito, anche la cosa viene sospesa a un'essenza che la oltrepassa. «Ciò che sembra profilarsi oggi è un'incrinatura del modello dicotomico all'interno del quale il mondo delle cose è stato a lungo contrapposto e sottoposto a quello delle persone. Quanto più gli oggetti tecnici incorporano una sorta di vita

²⁰ ESPOSITO, Roberto (2014), *Le persone e le cose*, Torino, Einaudi, p. 1.

²¹ Sebbene il concetto di postumano presenti diverse articolazioni, comune denominatore è l'assenza di demarcazioni nette tra organico ed inorganico. In questo terreno filosofico l'identità umana è percepita come qualcosa di instabile, come la risultante di un processo di forze che si intersecano e di variabili spaziotemporali, di affetti e connessioni, di potere e desiderio. Cfr. FARCI, Manolo (2012), *Lo sguardo tecnologico. Il postumano e la cultura dei consumi*, Milano, Franco Angeli Editore, p. 31. Per l'associazione di Joe Peter Witkin al Postumano si vedano: BALER, Pablo (2013), *The Next Thing: Art in the Twenty-first Century*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press; WELCHMAN, John (2013), *Art After Appropriation: Essays on Art in the 1990s*, New York, Routledge.

²² AGAMBEN, Giorgio (2014), *L'uso dei corpi*, Vicenza, Neri Pozza, p. 130.

²³ ESPOSITO, Roberto (2014), cit. p. X.

soggettiva, tanto meno è possibile schiacciarli in una funzione esclusivamente servile»²⁴.

E in effetti, gli oggetti presenti nelle fotografie di Witkin non godono della stessa funzione servile di quelli impressi nei ritratti di Eisenmann, non fungono da appoggio al soggetto per connotarne uno status e costruirne un'identità. La statua in *Portrait of a Dwarf* (1987) per fare un esempio, non è gerarchicamente meno importante della modella ritratta. Il suggerimento di Esposito per sciogliere l'*impasse* dialettica tra la cosa e la persona è accostarsi ad essa dal punto di vista del corpo:

«Il corpo diventa il canale di transito e l'operatore, certo delicatissimo, di una relazione sempre meno riducibile a una logica binaria [...] Non coincidendo né con la persona né con la cosa, il corpo apre un angolo di visuale esterno alla scissione che l'una proietta sull'altra» (ESPOSITO, 2014, p. X)²⁵.

Il corpo cui si riferisce Esposito non è un corpo schiacciato passivamente nella cosa e oggetto alla mercè del potere, ma è a sua volta un produttore attivo di sapere che trova nell'oscillazione tra la cosa e la persona la sua specifica forza. E' nell'indicibilità dell'essenza dei soggetti di Witkin che si ferma lo sguardo e si libera la loro sensualità. Ma non solo, la teatralità compositiva della scena e le alterazioni sul corpo stesso della fotografia, minano la "credibilità" dell'immagine, insieme alla supposta proprietà del mezzo fotografico di essere memoria di realtà. Witkin, controlla chimicamente il formarsi e il nascere dell'immagine, durante una lunghissima esposizione e gestazione in camera oscura. Interviene sul negativo con dei tagli o dei graffi prima di ingrandirlo. Durante l'ingrandimento applica sulla superficie tessuti piegati, cere d'api o prodotti chimici come il ferricianuro di potassio che ne provoca la colorazione ingiallita. I bordi sfocati o graffiati delle sue immagini ritagliano uno spazio non identificabile e rafforzano l'idea che la scena fluttui in una sorta di inferi.

Queste immagini ghermiscono quello che Roland Barthes' definisce il *noema*, l'essenza della fotografia, il suo indubbio potere di attestare un "è stato". E' chiaro che questi modelli, colti in tutta la loro stravaganza e inseriti in un contesto artificioso siano realmente stati davanti all'obbiettivo di Witkin. Quello che però il sofisticato allestimento e la trama materica di queste fotografie complicano, è il rapporto che si instaura tra il reale e l'occhio dell'osservatore. Ad essere messo in questione da Witkin è l'attitudine a tradurre la nozione di indexicalità in una sincronia e convergenza tra il piano reale e quello dell'immagine. Come molti studiosi hanno sollevato²⁶, ciò che della fotografia risulta indexicale nella relazione con il proprio referente è dovuto alle proprietà fisiche e meccaniche del suo procedimento e non alla vero-somiglianza. Witkin dunque non intende contraddire la condizione della Fotografia come "certificato di presenza"²⁷ ma renderla problematica, manifestare la relazione performativa che il mezzo intrattiene con questa presenza.

Lo scuotimento della relazione tra fotografia e referente reale raggiunge il parossismo quando l'artista inizia a fotografare "scarti" di cadaveri, rifacendosi alle *Nature Morte* della pittura secentesca²⁸. Witkin accosta l'inno alla cosalità tipica del genere alla reificazione del corpo. In

²⁴ Ivi, p. IX.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Rosalind Krauss a tal proposito scrive: «La Fotografia è dunque un tipo di icona che intrattiene un rapporto indexicale con il suo referente» trad. mia, Cfr. KRAUSS, Rosalind, (1985), *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mit Press, p. 203.

²⁷ BARTHES, Roland (2003), *La Camera Chiara*, Nota sulla fotografia, Torino, Einaudi, ed. or. (1980), *La Chambre claire: Note sur la photographie*, Paris, Cahier du cinéma/Gallimard/Éd. du Seuil.

²⁸ Come sottolinea lo studioso Norman Bryson questo genere di pittura catturava qualcosa in bilico tra la vita e la morte, tra la meticolosa riproduzione naturalista della realtà e la sua artificialità, condividendo con la pratica fotografica del XIX sec. una certa modalità di visione e pensiero che ha congelato e pietrificato la vitalità dei soggetti allo scopo di rivelarne la loro intima natura. BRYSON, Norman (1989), «Chardin and Text of Still Life», in *Critical Inquiry*, Vol. 15, No. 2, Chicago, The University of Chicago Press, p. 235.

maniera più dirompente di quanto non lo sia l'argomentazione di Esposito, Witkin ci costringe a riflettere su quali siano i confini proprietari della persona. Sempre riflettendo sul dispositivo della persona in relazione alle parti del corpo umano, il filosofo scrive:

«Il trafugamento di cadavere, oppure di embrioni, va considerato alla stregua di un rapimento come se si trattasse di una persona o di un furto come fosse una cosa? E le singole parti del corpo, gli organi, o i suoi prodotti come il sangue?» (ESPOSITO, 2014, p. 105)²⁹.

Le immagini di Witkin sembrano costituirsi in maniera graffiante come la materializzazione delle domande che Esposito si pone. Capi mozzati e armi staccati, cortocircuitano letteralmente le composizioni di natura morta, innestandosi come deiezioni esangui di organismi non più vivi tra orologi, candele, frutta marcescente e fiori recisi. Ciò che si impone come singolare è che queste teste, questi piedi, queste braccia siano realmente appartenuti a delle persone ora decedute, tuttavia inseriti come sono, in una composizione sofisticata ed esageratamente artificiosa, l'osservatore non li recepisce come "reali". Guardando una fotografia come *The Harvest* (1984) (f. 4) un osservatore digiuno del mondo visionario di Witkin, potrebbe infatti essere portato a credere di trovarsi di fronte ad un bizzarro fotomontaggio che estrude un volto umano dagli assemblaggi ortofrutticoli dell'Arcimboldi, capovolgendone in un certo senso il procedimento. Witkin ha invece comprato questo capo mozzato in un obitorio di Città del Messico e l'operazione da lui è effettuata è quanto di più distante da un ludico *compositing* in photoshop. Witkin quindi ha comprato una persona o una cosa? Sempre seguendo Esposito: «L'idea che il corpo possa essere ridotto in cosa è contrario alla nostra sensibilità, ma l'idea che il corpo è sempre equivalente alla persona va contro la logica» (ESPOSITO, 2014, p. 106)³⁰.



Figura 4 - *The Harvest* (1984)

Witkin bypassa ogni tipo di sensibilità e sferra violenti attacchi contro le credenze dell'osservatore: Di che tipo di presenza si fa garante la fotografia in questo caso? E' possibile parlare di soggetto di fronte ad un'immagine del genere? Questa non più persona, questo neanche corpo, questo

²⁹ ESPOSITO, Roberto (2014), cit. p. 105.

³⁰ Ivi, p. 106.

agglomerato di cellule morte che della morte parlano, potrebbero mai essere portatori dell'identità di una persona? O piuttosto assalgono la vista come un interrogativo sui labili confini tra soggetto e oggetto, umano e non umano, vita e morte, immagine e realtà? L'impossibilità di distinguere nel corpo, la persona dalla cosa, per Esposito nasce da un obsoleto assetto giuridico basato sulla vecchia distinzione tra queste due dimensioni. Esposito ricorre a Simon Weil per ripensare l'umano e non cedere alla tentazione del postumano di assorbire ogni alterità in un appiattimento delle differenze: «Quello che è sacro, lungi dall'essere la persona, è quello che, in un essere umano, è l'impersonale che vi risiede» (WEIL, 1962, p. 62)³¹. Il corpo umano per Esposito è sacro in quanto non assimilabile né alla maschera della persona, né all'appropriabilità della cosa, esso:

«Deve la propria intangibilità al fatto di essere eminentemente comune. Non soltanto nel senso, ovvio, che tutti hanno un corpo. Ma anche in quello, più intenso, che ogni corpo umano è patrimonio dell'umanità nel suo complesso» (ESPOSITO, 2014, p. 107)³².

Per risolvere l'interrogativo che invece *The Harvest* ci pone, a nostro avviso è a un altro patrimonio che bisogna guardare, non a quello dell'umanità, ma a quello delle immagini. Ancora una volta, è lungo la storia della fotografia inserita nel più ampio percorso della storia dell'arte che forse si può trovare una risposta. Sembra infatti che Witkin nel vomitare sull'osservatore immagini di catastrofica bellezza, si prenda gioco delle pratiche e delle teorie che hanno iscritto i perimetri ontologici della fotografia, svuotandoli a tal punto da farli emergere nella banalità di uno stereotipo. Che infatti la fotografia come pratica sia «il teatro morto della Morte» (BARTHES, 2003, p. 91)³³ è un concetto ripreso più volte nel pensiero teorico che ne ha definito lo statuto. Scrive Roland Barthes:

«L'essere fotografato mi consegna al momento stesso in cui divengo da soggetto oggetto e, in questo modo, faccio una micro-esperienza della morte: io divento veramente spettro (ecco lo Spectrum [...] ciò che vedo è che io sono diventato Tutto-Immagine, vale a dire la Morte in persona» (BARTHES, 2003, p. 12)³⁴.

Per il filosofo, la morte è "l'eidos" della fotografia, il suo aspetto. L'immagine fotografica: estrae cioè quanto ritrae dal flusso dinamico degli eventi, proprio come la Morte ci porta al di fuori della vita³⁵. Anche Susan Sontag in proposito scrive: «Ogni fotografia è un *memento mori*. Fare una fotografia significa partecipare della mortalità, della vulnerabilità e della mutabilità di un'altra persona (o di un'altra cosa)» (SONTAG, 2004, p. 15)³⁶.

Sembra quasi che Witkin prenda alla lettera queste considerazioni, aggiri qualsivoglia metafora, per tradurle in immagini con tutto il loro schiacciante peso. Le diverse operazioni di Witkin sono tese a smontare qualsivoglia stereotipo, sia quello che proviene dalla storia delle immagini che quello che si è fissato mediante la storiografia dell'arte. Il soggetto delle sue immagini infatti è la fotografia intesa essa stessa come corpo, con una sua storia, un suo peso, una sua materialità, un suo rapporto con il mondo delle immagini. Le alterazioni che l'artista infligge sulla stessa superficie fotografica si costituiscono come l'epidermide di un altro mondo, una quasi pelle che nel dilatarsi verso l'osservatore al contempo né vieta l'accesso all'interno. Il corpo dei modelli si costituisce piuttosto

³¹ WEIL, Simon (1962), *Human Personality*, in *Selected Essays 1934–1943*, Oxford, Oxford University Press, p. 62.

³² ESPOSITO, Roberto (2014), cit. p. 107.

³³ BARTHES, Roland (2003), cit., p. 91.

³⁴ Ivi, p. 12

³⁵ BORDINI, Davide (2015), «Immagine e oggetto. La camera chiara di Roland Barthes e il realismo fotografico», in *Spazio filosofico*, http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/saggi.htm

³⁶ SONTAG, Susan (2004), *Davanti al dolore*, p. 15, ed. or. (2003), *Regarding the Pain of Others*, New York, Farrar, Straus and Giroux.

come dispositivo per mezzo del quale Witkin attiva la sua riflessione sulla relazione tra l'occhio della fotocamera, quello dell'autore che lo indirizza, quello dell'osservatore che ne accoglie un senso modellato dal modo di guardare che ha ereditato³⁷. Denunciando dunque le menzogne dell'apparato fotografico, Witkin conferisce solidità al proprio mondo interiore. Se divarica la distanza tra la realtà e l'immagine, dall'altra parte accorcia quella tra l'immagine pensata e quella rivelata. I corpi ritratti dunque non sono né persone né cose, sono incarnazioni di pensieri che poco hanno a che vedere con una visione postumana dell'uomo. Pur mostrando in un tutta la sua crudezza la questione che Esposito si pone, Witkin non provvede a fornire una risposta, perché il mondo delle immagini è regolato da leggi interne che non si relazionano a quelle della realtà fuori dal quadro. Come scrive Susan Sontag:

«Le fotografie, che in quanto tali non possono spiegare niente, sono inviti inesauribili alla deduzione, alla speculazione e alla fantasia. Il limite della conoscenza fotografica del mondo è che, se può spronare le coscienze, non può mai essere, alla lunga, conoscenza politica o etica; la conoscenza raggiunta attraverso le fotografie sarà sempre una forma di sentimentalismo, sia esso cinico o umanistico [...] Qualunque siano le pretese morali avanzate in nome della fotografia, la sua conseguenza principale è quella di trasformare il mondo in un grande magazzino, o in un museo senza pareti, dove ogni soggetto è degradato ad articolo di consumo e promosso ad oggetto d'ammirazione estetica» (SONTAG, 2004, p. 66)³⁸.

Se le strategie fotografiche di epoca positivista si basavano sulla manipolazione “invisibile” del reale inquadrato, al fine di restituire un contesto neutralizzato e credibile, Witkin esaspera vistosamente la manipolazione, al fine di minare qualsivoglia fiducia dell'osservatore sulla “verità” delle immagini. Le operazioni dell'artista si macchiano di un certo sadismo che spinge l'osservatore a godere della bellezza di composizioni che si danno come artificiose, pur celando capi mozzati e membra di persone decedute. Così facendo Witkin mostra però un'altra verità: le immagini deturpano sempre le persone della propria intimità, reificandole in stereotipi al servizio di un pensiero ideologico, sia esso estetico o politico.

Riferimenti Bibliografici

- DIAMOND, Hugh (1976), *The Face of Madness*, New York, Brunnel/Mazel.
- ABBATTISTA, Guido (2013), *Umanità in mostra – Esposizioni etniche e invenzioni esotiche in Italia (1880-1940)*, Trieste, EUT.
- AFFERGAN Francis, (1991) *Esotismo e alterità. Saggio sui fondamenti di una critica all'antropologia*, Milano, Mursia, ed. or. (1987), *Exoticism and Otherness*, Paris, Presses Universitaires de France.
- AGAMBEN, Giorgio (2014), *L'uso dei corpi*, Vicenza, Neri Pozza.
- BALER, Pablo (2013), *The Next Thing: Art in the Twenty-first Century*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press.
- BARTHES, Roland (2003), *La Camera Chiara, Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, ed. or. (1980), *La Chambre claire: Note sur la photographie*, Paris, Cahier du cinéma/Gallimard/Éd. du Seuil.
- BORDINI, Davide (2015), «Immagine e oggetto. La camera chiara di Roland Barthes e il realismo

³⁷ MILLET GALLANT, Ann (2010), *The Disabled Body in Contemporary Art*, New York, Palgrave Macmillan, p. 32. trad. mia.

³⁸ SONTAG, Susan (2004), cit. p. 66.

- fotografico», in Spazio filosofico, http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/saggi.htm
- BRYSON, Norman (1989), «Chardin and Text of Still Life», in *Critical Inquiry*, Vol. 15, No. 2, Chicago, The University of Chicago Press.
- CHUE, Johnson (2005), Performing disability, problematizing cure, in SANDAHL, Carrie, AUSLANDER, Philip (2005), [edit by], *Bodies in Commtion. Disability and Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- D'AMICO, Flavia Dalila (2017), «L'occhio performante: La fotografia come dispositivo costruttivo del freak ottocentesco», in *RFS. Rivista di studi di fotografia*, n. 6.
- D'AMICO, Flavia Dalila (2017), La Disabilità tra spettacolarizzazione e drammatizzazione, in CARRARO, Silvia, MARCHESINI Simona [a cura di], *Alter-habilitas. Percezione della disabilità nei popoli. Verso la creazione di un network internazionale di studi*.
- DELEUZE, Gilles (1996), *Francis Bacon: La logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet, ed. or. (1995), *Francis Bacon: Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la différence.
- DERRIDA, Jacques (2008) *Psyché. Invenzioni dell'altro*, Volume 1, Milano, Jaca Book, ed. or. (1998) *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1982), *Invention de l'historie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Editions Macula.
- DREESBACH, Anna (2005), *Gezähmte Wilde: die Zurschaustellung "exotischer" Menschen in Deutschland 1870 – 1940*, Berlin, Campus Verlag.
- ESPOSITO, Roberto (2014), *Le persone e le cose*, Torino, Einaudi.
- FOUCAULT, Michel (2010) *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, BUR Rizzoli, ed. or. (1966) *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (2004) *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, Milano, Feltrinelli, ed. or. (1999) *Les anormaux. Cours au Collège de France. 1974- 1975*, Paris, Gallimard Le Seuil.
- FRAGAPANE, Giacomo Daniele (2012), *Realtà della fotografia - Il visibile fotografico e i suoi processi storici*, Roma, Franco Angeli.
- FRAGAPANE, Giacomo Daniele (2015), *Brecht, la fotografia, la guerra*, Milano, Postmedia.
- GRAZIOLI, Elio (1998), *Corpo e figura umana in fotografia*, Milano, Bruno Mondadori.
- HEIDEGGER Martin (1984), *L'epoca dell'immagine del mondo*, in *Sentieri interrotti*, Firenze, La nuova Italia Editrice, ed or. (1938), *Die Zeit des Weltbildes*, in *Gesamtausgabe*, Frankfurt, Klostermann.
- KRAUSS, Rosalind, (1985), *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mit Press.
- MILLET GALLANT, Ann (2010), *The Disabled Body in Contemporary Art*, New York, Palgrave Macmillan
- MUYBRIDGE, Edward (1979), *Complete Human and Animal Locomotion*, New York, Dover Publications.
- PARENT, André (2005), «Duchenne De Boulogne: a pioneer in neurology and medical photography», in *The Canadian journal of neurological sciences* vol. 32, n. 3.
- REISS, Benjamin (2001), *The Showman and the slave: Race, Death, Memory in Barnum's America*, Cambridge, Harvard University Press.
- SEKULA, Alain (1992), *The Body and the Archive*, in BOLTON, Richard (1992), [edit by], *The contest of meaning: critical histories of photography*, Cambridge, Cambridge MIT Press.
- SIEBERS, Tobin (2008), *Disability Theory*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- SONTAG, Susan (2004) *Sulla Fotografia*, Einaudi, ed. or. (1973), *On Photography*, New York, Rosetta Books.
- WELCHMAN, John (2013), *Art After Appropriation: Essays on Art in the 1990s*, New York, Routledge.

WEIL, Simon (1962), *Human Personality*, in *Selected Essays 1934–1943*, Oxford, Oxford University Press.

WITKIN, Joel Peter (1987) [edit by], *Masterpieces of Medical Photography: Selections from the Burns Archive*, New York, *Twelvetrees Press*.