

Da: *Witkin*, a cura di G. Celant, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 5 giugno 17 settembre 1995), Charta, Milano 1995, pp. 9-44.

Joel Peter Witkin. La fotografia tra spirito e carne

Germano Celant

Una perversione virtuosa

Le fotografie di Witkin sembrano muoversi nell'universo del perverso e del sacrilego, perché toccano tutto ciò che è tabù, proibito e consacrato. Attingono dal crogiuolo della vita e della morte, del normale e del diverso, li rendono interscambiabili, cosicché le immagini subiscano una sorta di chirurgia diabolica dove il sacro e il profano, il dolore e il piacere, il femminile e il maschile si dissolvono e si trasformano, si intrecciano e creano una *hybris* e una mescolanza proibite. In esse l'artista porta ad estreme conseguenze il suo ruolo di creatore, si mette al posto della divinità, per dar vita a una nuova realtà, basata sulla soppressione di qualsiasi nozione di ordine e di separazione. Detronizza le differenze per sovvertire la realtà e legarla al piacere della trasgressione. Affronta le proibizioni che si basano sul principio di separazione dei sessi e delle credenze per produrre dei *tableaux* fotografici, in cui convivono *freaks* e donne incinte, transessuali e animali, nani e scheletri, feti e crani sezionati che, combinandosi con oggetti e nature, scenografie e fondali, danno origine a un universo estremo, di cui Witkin diventa il demiurgo.

Assumendo il posto del creatore, l'artista si costruisce le sue leggi, che possono screditare o invertire quelle comuni. Tuttavia il capovolgimento non va inteso solo nel senso della dissolutezza e della deviazione, ma anche della trasformazione e dell'iniziazione che tendono a permettere il ritorno a uno stadio primitivo, in cui le distinzioni dei valori erano diverse e le coesistenze erano possibili. E se nell'antichità l'enormità e l'ibrido non rappresentano eccezioni o sollevano paure, ma sono coltivate come portenti e meraviglie, lo stesso può avvenire nel nostro presente, cosicché la morte, senza trasformarsi in un interdetto rimosso e angosciante, possa ritornare a convivere con la vita¹. Al tempo stesso, nella sua ricchezza sessuale, l'ermafrodita o l'androgino può essere di nuovo indicato a rappresentare una totalità eccezionale, la saggezza da cui scaturisce l'oracolo²; il *freak* o l'handicappato non devono essere indesiderabili od ostracizzati, perché incubi dell'esistenza, ma si possono considerare quali prefiguratori di una sensibilità assolutizzata, in cui la condizione mutante e le protesi diventano un equipaggiamento superiore verso la biotecnologia³.

Siccome Joel-Peter Witkin crede in questo ritorno all'unità senza differenziazione, tramite la fotografia, aspira all'atto supremo di rigenerare una situazione primordiale, in cui tutte le metamorfosi convivono, ogni trasformazione e ogni visione sono possibili, senza alcuna paura o diniego dell'enigma del diverso e dell'ignoto, del mostruoso e dello strano.

Per ottenere questo superamento delle distinzioni, l'Artista-Creatore si inventa un suo universo, seppur illusorio e fantastico, idealizzato e sognato, dove sono abolite le conflittualità e le rimozioni. Progetta un paesaggio di soggetti aborriti e proibiti, lo disegna e lo concretizza, avvicinandosi all'intensità e all'energia perversa dell'arte. Quanto è discriminato e rimosso ritrova un'innocenza miracolosa e comincia a muoversi nell'arcipelago di immagini storiche di supplizi e di tragedie meraviglianti, dipinte e scolpite da Gian Lorenzo Bernini a Antonio Canova, da Sandro Botticelli a Diego Velázquez, da Hieronymus Bosch a Tiziano. Tramite la fattualità scenica della Storia, Witkin libera i fantasmi della pre-vita e della *post-mortem*, trasferendoli sulla scena di una visione

oggettiva, in cui lo specchio immaginario dell'arte lascia posto al realismo della fotografia. Soltanto che la trasgressione meravigliante del "crimine fantastico", quello dei sacrifici e delle mostruosità, ritratti da Gustave Moreau a Odilon Redon, da Frederick Sommer a Salvador Dalì, nelle sue fotografie, per eccesso di verità, diventano "crimine oggettivo", poiché la perversione e il desiderio dell'artista si tramutano in realtà; l'apparizione e la rivelazione immaginaria si affidano all'ordine biologico della putrefazione e dell'anatomia dei corpi, all'incesto tra esseri umani e animali, all'*hybris* del transessuale e dell'eunuco, alla condizione perversa del sadomasochista e al delirio della visione sconvolgente dei *freaks*, dei cadaveri e dei feti.

Tale estremizzazione si basa su una forte identità tra l'immaginario e il divino, che deriva a Witkin da un'educazione ebraica da parte di padre e di fede cristiana da parte di madre. Egli aspira a sviluppare, all'estremo, l'alto contenuto spirituale della sua visione, quasi la fotografia fosse una soglia attraverso cui il "sacro" entra nel mondo sensibile e reale: "la mia arte, afferma Witkin, è un lavoro sacro, dal momento che ciò che faccio è il mio modo di pregare"⁴.

Tra l'immagine pensata e l'immagine rivelata esiste un'assoluta relazione di identità e la raffigurazione fotografica è per lui incarnazione e una rivelazione di un transito tra materiale e immateriale, tra bene e male, tra vita e morte, tra sacro e pagano. Quasi una manifestazione di teologia visuale che mette in contatto il mondo invisibile con il mondo visibile. Come Antonin Artaud, l'artista è interessato a coniugare, attraverso il trapasso dalla trasgressione alla morale, i principi opposti dello Spirito e della Carne, cosicché l'arte diventi una metafora del confine tra finito e infinito: una membrana in bilico tra caos e cosmo, informalità e figurazione, incubo e sogno.

Per poter ottenere questa osmosi virtuosa tra universi contrastanti e differenziati, Witkin usa la fotografia come un'interfaccia tra due sensibilità agli antipodi: quella terrena e carnale del paesaggio sensuale e quella diafana e immateriale del numinoso e dello spirituale. Ne tenta la congiunzione e la mescolanza, ne abolisce le distanze per mettere in scena una rivelazione ontologica, un'illuminazione del rapporto con il divino e il sacrale che passa attraverso le creature, dall'ermafrodita ai fratelli siamesi, e gli stati dell'esserci, dalla vita alla morte, che affondano la loro esistenza nell'inafferrabile e nell'inesprimibile.

Si sforza di rappresentare l'esperienza di una nuova nascita e di un pianeta differente, in cui le frontiere del possibile siano spostate in avanti e i disordini di natura fisica e sessuale, le paure e le condizioni del vivere sino alla morte coesistano senza ipocrisia con le altre energie dell'esistere. Ecco allora che le figurazioni sacrileghe, il sadomasochismo, la mutilazione, il feticismo, la bestialità, la necrofilia e tutti gli altri tabù sociali si possono tradurre in rivelazioni o ritratti di una realtà che ha eroso tutte le differenze e tutti i limiti: "Io mi considero un ritrattista di modi d'essere, non di persone... la mia speranza è di non rappresentare solo l'alienazione delle nostre vite, ma anche che il mio lavoro sia visto come parte della storia di un'epoca incerta e disperata"⁵.

E siccome è mediante le immagini che l'artista vuole far vedere una realtà sconosciuta, quella che scaturisce attraverso il sé, fisico e spirituale, l'attitudine nell'uso del linguaggio fotografico rispetto al mondo reale diventa cruciale per intendere come l'immaginazione, che qualcuno può definire perversa, si trasformi in ricerca di emozione sacrale. Si istituisca come stupore dinnanzi ad un mondo nuovo, in cui la confusione dei sessi e delle culture, delle razze e delle diversità va di pari passo con la creazione di un sentire universale, formatosi fuori delle cerimonie e dei regolamenti, delle gerarchie e dei generi.

La fotografia ha inizio proprio dallo spaesamento e dallo stupore dinnanzi all'esistente, quando lo sguardo meccanico riesce a bloccare il flusso inalterato dell'esistenza e a trasformarlo in visione pietrificata. Arriva a congelare e a coagulare sulla superficie un esistere memorabile che si allontana e sfuoca nel tempo e si fa rivelazione permanente e inaggirabile: un'immagine vissuta che

non può più ritornare nel nulla. Witkin si ricollega ai suoi primordi, sia nel linguaggio che nelle tecniche manuali, fornisce un'immagine fotografica che è reale, ma di una realtà interamente subordinata al suo immaginario, così da esistere "nel mio io più profondo"⁶.

Guarda alle rivelazioni di Joseph-Nicéphore Niepce e di Louis-Jacques-Mandé Daguerre, che tra il 1826 e il 1835 riescono a fissare, e quindi idolatrare, i momenti della vita quotidiana separandoli, mediante il processo fotografico, dal loro contesto. Con essi si istituisce una pratica meditativa sul mondo, elaborata da un soggetto che non costruisce più la sua visione secondo la finzione e l'irrealtà pittorica, ma mediante l'apparenza, senza consistenza, del simulacro del reale.

La fotografia diventa uno strumento di fissaggio per le immagini che passano spontaneamente nella coscienza e nella memoria, favorisce il naturale entusiasmo verso la bellezza del creato, tramuta un'esperienza interiore in esteriore. Con gli esperimenti di Niepce e di Daguerre cade il valore metafisico e immateriale della figuratività del reale e si inaugura una dimensione storica, registrata e documentata, ma senza consistenza. Assenza quindi di ogni ricostruzione "artistica" del mondo e dei suoi paesaggi, naturali e umani, a favore della rivelazione di un visionarismo psicologico e spirituale: la superficie sensibile alla luce diventa un'epidermide tutta nervi, che registra tutti gli impulsi consci e inconsci del fotografo. Va verso il centro del suo sguardo interiore, e si offre quale una geografia larvale dei suoi sogni e dei suoi desideri, delle sue curiosità e delle sue paure.

Anche per Witkin fotografare è un addentrarsi nelle cavità uterine dell'essere, per covarvi una seconda nascita: "Io penso che gran parte del mondo sia brutto. Al suo posto voglio creare uno spazio, prendere il meglio di ciò che ho visto e mettervelo dentro. In questo modo potrei usare cose già esistenti e cose da progettare, sistemare e rifare.

Tutto questo è molto naturale per me, poiché è come se facessi parte della nascita, dell'esperienza della mia stessa nascita"⁷. Da simile cavità scaturisce l'autonomia e la motilità visuale dell'artista, che esalta il delirio delle immagini, ne fa valere le istanze dirompenti e trasgressive. Tramite la rinascita lo sguardo attraversa il grembo delle apparenze, indirizzandosi al punto invisibile e occulto della prenascita. È un occhio "dentro" che permette l'esistenza di immagini inquietanti, cariche di enigmi quali quelli legati alla pre-vita, che non approdano solo alla figura, ma al feto, a qualcosa che sta sotto la membrana. E se questa prospettiva dall'interno è possibile, è naturale che l'ideale di Witkin sia quello di passare all'interno di un altro grembo - il complementare alla pre-vita - quello della *post-mortem*. L'architettura anatomica della fotografia subisce così una forte dilatazione, si autofeconda così da sprofondare nel buio dell'ancora-da-nascere e della germinazione segreta del morire.

Cercando di esprimere un desiderio di padroneggiare la soglia tra vita e morte, o viceversa, al fine di cogliere fino in fondo la loro sintesi, Witkin usa una fotografia oltremodo tattile, atta a creare una dimensione corporale, in cui le immagini sembrano germogliare. È come se la cavità fotografica ospitasse in grembo un patimento e una sofferenza, un piacere e una sensualità in nuce. Cercasse di ribaltare all'esterno una pulsione di *eros* e di *thanatos*, per offrirsi quale materia che invita all'amore, ma che ricorda la dissezione e la perdita: "Il desiderio della mia vita è di essere collegato ad un luogo che non possiamo conoscere ma dove speriamo di andare e di restare"⁸.

La stessa superficie delle sue fotografie torna allora a collocarsi su valori epidermici, quasi la sua pelle si dilatasse, in un corpo a corpo, con le visioni che si prolungano da essa verso il pubblico. Perciò egli pone un forte rimando alle origini tecniche e linguistiche della fotografia, quando il procedimento, nella camera oscura - vero centro della creatività di Witkin - controlla chimicamente il formarsi e il nascere dell'immagine durante una lunghissima esposizione o gestazione. Al tempo stesso le superfici richiamano la consistenza tangibile, quella metallica dei dagherrotipi, quanto quella scenografica delle prime fotografie di operazioni sotto anestesia ed etere, eseguite negli ospedali, oppure quella surreale delle immagini di dissezione e di malattie della fotografia medica

dell'inizio del secolo⁹.

Soltanto che in Witkin questa pelle, luogo delle manifestazioni incontrollabili dell'esistenza, territorio di erotismo quanto di necrofilia, è una soglia di scambio tra dentro e fuori, tra silenzio e urlo, calma e violenza. Per questo essa è a sua volta solcata da graffi e da marchiature, in positivo e in negativo; è stampata su carta Portiga attraverso una carta tessuto, con interventi chimici volti a realizzare diversi toni e differenti stratificazioni. Infine, nella camera oscura, essa è invecchiata, quasi provenisse dal XIX secolo, ne assumesse la tattilità di immagine scaturita dalla terra. A volte le rappresentazioni sono sottoposte a un processo ad encausto. Dopo aver montato la stampa su alluminio, inizia la collaborazione con la moglie Cynthia, che tratta a mano i toni pigmentando la grana della superficie fotografica. Questo solo procedimento richiede settimane per essere completato. Poi i Witkin emulsionano la stampa con pura cera d'api liquefatta e procedono all'encaustizzazione (in alcune parti riscaldano nuovamente la cera fino a liquefarla). La superficie viene quindi lasciata raffreddare per diversi giorni. Infine viene pulita a mano.

Tutti questi processi evidenziano come la superficie emulsionata sia per l'artista la membrana su cui si registrano le vibrazioni e gli impulsi, le incertezze e le indecisioni di una nuova vita. La fotografia è porosa e permeabile, è sede di un percepire, fisico e spirituale, profondo. Possiede l'immagine, ma ne è posseduta. Secondo questa prospettiva, essa si avvicina alla pittura, si confonde con lo sguardo interiore dell'artista, è un brano della sua pelle, che nasce e cresce, si agita come un essere, sottoposto agli incontrollabili impulsi del suo io.

A volte la struttura aggrovigliata e gestuale dei segni ricorda una vibrazione permanente, uno scorrimento della materia, quasi la superficie fosse attraversata da una forza tellurica di carattere fluido, percorsa da spinte inconsce, benefiche e malefiche. La sensazione è di entrare in una caverna connotata da riti panici e favolosi, teneri e soavi, quanto macabri e terrifici. La sua epidermide sembra rivelarsi conduttrice, alveo e matrice, di una perpetua trasmutazione. Considerata come grembo, la fotografia è emblema di fertilità (seno, ventre, capigliatura), è delicata e molle, definisce la tensione, il movimento: un'intimità percorsa da lava liquida, ferrigna e bruciante.

Ma la cavità ventrale evoca anche la chirurgia e il tavolo di anatomia. È il luogo delle dissezioni e degli incontri macabri. Pertanto l'immagine può passare dalla lussuria dell'*eros* al massacro e al meravigliante di *thanatos*. Si entra nell'abisso non solo dell'animo, ma della materia imprigionata nei corpi. Spirale e vortice in cui i residui che nascono dalla dissezione liberano materia che avvicina al sacro e al divino. Siamo nel perimetro della *morgue*, là dove tutti siamo destinati. Incavo e fossa, che Witkin assume per la sua leggendarietà e la sua condizione proibita. L'accesso alla morte è vietato poiché essa trova il suo posto nell'anima, tuttavia l'artista vuole impadronirsene, congiungerla con la vita. La tocca e la manipola, la usa come plasticità visuale, icona magica di una descrizione dell'ignoto, che chiude il cerchio dell'esistere: "Volevo che le mie fotografie avessero la stessa intensità dell'ultima cosa che l'uomo vede e ricorda prima di morire"¹⁰.

Al tempo stesso, la caratterizzazione dell'encausto quanto dell'impasto con terre proietta una dimensione pietrificata, quasi la fotografia volesse porsi come forma vicaria di stabilità e come uno strumento per dare "eternità": una scoperta terribile in cui tutto si trasforma in reliquia e cosa, in silenzio abissale, là dove la crosta cosmica cessa di respirare come sostanza di vita. Qui la terra o la melma non sono rigeneranti, quanto piuttosto fissano e sigillano. Come una tomba si portano dentro il corpo della fotografia, segno di un venire alla luce, quanto di uno spegnersi, di un'apparizione e di una rivelazione dei corpi e dei paesaggi, quanto di una loro decomposizione. E se il linguaggio delle immagini rappresenta un ritorno alla terra, esso documenta anche la discesa agli Inferi, all'Ade, dove libera e rimette in circolazione i morti.

Il viaggio iniziatico

Sin dall'inizio, la vita di Witkin viene condotta in un tunnel feroce e orrifico, dove abbondano i bagni rigeneratori nel caos delle apparenze e nel mare delle sofferenze, quasi l'itinerario della sua nascita alla fotografia seguisse per destino un percorso terapeutico, spesso definito in forma di circo degli orrori e delle visioni dei morti. Sin da bambino, a sei anni, entra in una dimensione esperienziale che lo carica di visioni apocalittiche. "Era domenica, io e mio fratello gemello, accompagnati da nostra madre, stavamo scendendo le scale della casa dove vivevamo per recarci in chiesa. Ci trovavamo nel corridoio d'ingresso quando sentimmo un terribile schianto e insieme acute grida d'aiuto. Un incidente aveva coinvolto tre automobili cariche di famiglie. Intanto, nella confusione, io avevo lasciato la mano di mia madre e dal luogo in cui mi trovavo sul marciapiede vidi rotolare fuori da un'auto capovolta qualcosa che si fermò proprio davanti ai miei piedi: era la testa di una bambina. Mi chinai per toccare quel viso, per parlargli... ma qualcuno mi portò via"¹¹.

Il racconto di questa introduzione al macabro, sviluppato dallo stesso artista nella sua tesi universitaria, rivela un certo narcisismo espressivo e una provocazione visiva, quasi Witkin volesse attraversare la sua esistenza con una lama metafisica. Questa esperienza visuale, reale o immaginaria, è la prima rimasta consciamente nella sua memoria e lo spinge nella direzione di una interpretazione della vita e delle immagini che privilegi un destino dentro il circuito massacrante del dolore e del terrore, della violenza e del martirio: un'ascensione continua, irrorata di sangue sacrificale.

Witkin nasce a Brooklyn, New York, nel 1939, in una famiglia composta da una madre napoletana e cattolica e da padre russo ed ebreo. Cresciuto nell'indigenza dopo il divorzio dovuto al contrasto religioso dei genitori, va a vivere a Greenpoint, "un posto terribile e meraviglioso" con la madre, subendone la forte influenza cattolica, e con il fratello gemello e la sorella. Nel 1955 compra una camera reflex Rolleicord con cui inizia a fotografare il suo universo esistenziale, tra Brooklyn e Queens. Una delle sue prime fotografie, *Coney Island Boy*, 1956, che ritrae un bambino con il volto offuscato dalla luce, dimostra il precoce interesse di Witkin per la maschera quale apparato simbolico per comprendere la personalità del soggetto: "questa fu la prima foto in bianco e nero. Fu sviluppata e stampata in un laboratorio di Brooklyn. L'avevo fatta sotto la passerella di Coney Island vicino a dove mio padre è stato ucciso"¹².

Un'altra morte simbolica o metaforica delle sue credenze o delle sue ossessioni? Può essere. Certamente l'avventura fotografica di Witkin è segnata, all'inizio, da eventi che informano la profezia del suo avvenire, quasi egli fosse eletto a prestare attenzione all'opera meravigliante e, al tempo stesso, terrificante della Divinità che determina il suo destino. Secondo la matrice cattolica, si identifica in Dio.

Una delle preoccupazioni iniziali di Witkin è di documentare la "rivelazione" di Dio, ovvero fotografare l'effetto eccezionale e straordinario che colpisce l'eletto. Così, sempre negli anni cinquanta, dopo aver letto sul *New York Daily News* che un rabbino, nel Bronx, aveva dichiarato di aver visto e parlato con Dio, si reca nella sinagoga con la speranza di ottenere il ritratto di un essere illuminato. Invece Witkin trova "un omino vecchio e stanco, seduto in un angolo di quel grande studio polveroso. Non vidi Dio nel rabbino né percepii la sua presenza nella stanza. Decisi comunque che avrei fotografato quell'uomo perché, se anche non ero riuscito a vedere ciò che mi aspettavo, avevo la speranza che forse la fotografia l'avrebbe rivelato, forse Dio sarebbe apparso una volta sviluppata la pellicola. Sentivo che non poteva finire così"¹³. Tuttavia la ricerca dell'espressione del sacro continua, perché "credevo ancora che realtà volesse dire solo una cosa - la presenza di Dio prima di me. Fino a quando fu così, non potei avere né un'identità, né uno scopo"¹⁴. Sollecitato dalla madre che aveva mandato la sorella a studiare pianoforte e il fratello gemello a interessarsi di pittura, Witkin si appassiona d'arte e di fotografia. Invitato dal fratello che cerca soggetti inusuali per i suoi dipinti, va a documentare i *freaks* di Coney Island, si reca a fotografare

le attrazioni da luna park: Lantini, l'uomo dalle tre gambe, una donna chiamata "The Chicken Lady" e un ermafrodita - con cui, secondo il suo racconto - ha la prima esperienza sessuale. Queste immagini sono a colori, in forma di diapositiva, come *Star of David, Dancer*, 1956, e *Untitled*, 1956. Quest'ultima ritrae una donna con caratteristiche disfunzionali, vittima di deformazioni ossee e altre anomalie. Una figura con malformazioni che è la prima testimonianza, per Witkin, di un essere che può diventare oggetto di terrore, quanto di amore: un'immagine tra realtà e irrealtà, tra io e altro, esperienza e fantasia, tra sessuato e asessuato, tra animale e umano, tra fattuale e mitologico, tra bizzarro e tragico, tra la paura di vivere e di morire.

La raffigurazione di una tale condizione dell'essere è una conquista perché tende a presentare la vita dell'emarginato e del diverso quale testimonianza di un'infinità dell'esistere, quanto dell'estetico. Nella storia della fotografia, questa attenzione all'ineguaglianza, terribile e meravigliante, degli esseri passa da Brassai a Weegee, per arrivare a Diane Arbus, tuttavia Witkin la assume non quanto esperienza mondana, ma ontologica. Vede nei *freaks* un carattere eccezionale e straordinario, quello della infinita volontà di Dio. Non si tratta di un mero spettacolo, una messa in scena dell'estraneo e del rimosso, ma di una visione sacra, essenzialmente moralistica e messianica. Questi esseri inusuali sono una prova che illumina e rivela un possibile destino dell'umanità. Tuttavia una riflessione fotografica sulla loro esistenza, seppure rivista mediante una prospettiva fantastica, può suscitare violente reazioni, e la volontà di proteggere il pubblico dall'impatto di questa realtà. E come in tutte le dispute tra iconofili e iconoclasti, le fotografie di Witkin sono e saranno destinate a suscitare aspri conflitti tra chi rivendica la liceità o meno di certe immagini che investono il rapporto tra perversione e morale, tra materia e spirito, tra simulacro e originale, tra condizione mondana e divina.

In seguito all'attrazione per i *freaks*, l'artista per qualche anno, in assenza di esemplari viventi, si dedica a costruire figurazioni fantastiche e grottesche, come quelle degli illustratori del Medioevo e del Rinascimento, che ritraevano uomini con il collo di struzzo o il volto d'oca, provvisti di corna superflue o di protuberanze bizzarre, sorta di ibridi tra bestie ed esseri umani, maschili e femminili. È un impulso psichico che lo spinge a trovare un fondamento mentale e profondo alla sua infanzia. Forse da qui scaturisce la sua incertezza e confusione tra reale e irreale, la stessa che ha sostenuto i capolavori letterari e visuali, da Félicien Rops a Alfred Kubin, da Jonathan Swift a Lewis Carroll e che Witkin condivide cercando l'ebbrezza nel carattere peculiare di una fotografia quale specchio del suo esserci, quanto dell'universo fantastico del reale e del quotidiano.

L'attrazione per le metafore viventi dell'enigma della vita, dalle donne cannone ai nani, dai giganti ai superobesi, dai gemelli siamesi all'uomo elefante, trova all'epoca un complementare nell'interesse per le comic strips che non distinguono tra realtà e finzione. Anche per l'influenza dello zio Tony, che voleva diventare Masked Marvel¹⁵ e durante la guerra era stato ferito a un piede da un soldato italiano, Witkin è sedotto¹⁶ dai supereroi e dalle supereroine, da Batman a Wonder Woman, esseri portentosi e nonsense esistenziali che funzionano da mostri mitici, non più esibiti in fiere, ma sulle pagine dei giornali e sullo schermo televisivo. Diventano la prova attuale della forza secolare del divino, in tutte le sue manifestazioni dall'angelico al diabolico: Superman si traduce nella rivelazione della forza positiva, mentre Batman rappresenta l'Anticristo, il dominatore delle tenebre, la figura di Wonder Woman l'Amazzone o Valchiria, interpreta la Vergine Maria, che assolve e libera. In questo senso Witkin introduce una nozione positiva del simulato e dell'inventato, va al di là del simulacro, lo percepisce come un'energia attraverso cui comprendere e raffigurare la dimensione dell'essere.

Tra il 1958 e il 1960, mentre lavora come assistente in diversi laboratori e studi di New York, entra alla Cooper Union School of Art e sotto l'insegnamento di Rubin Kavish apprende i primi rudimenti di scultura che lo porteranno a realizzare negli anni settanta oggetti surreali, basati su figure umane

con particolari anatomici ampliati e deformati, come *Woman*, 1970, dove una piccolissima testa sporge sopra una porzione di torso appoggiato su ruote che sorreggono un enorme, smisurato seno. Nel 1961 si arruola nell'esercito, nella divisione fotografia, prima nel settore delle immagini via satellite e poi come *combat photographer*: il suo lavoro consisteva nel documentare le morti dovute a incidenti, manovre e suicidi. Terminato il servizio militare, ritorna alla Cooper Union, dove dal 1970 al 1974 ottiene il suo diploma in scultura. Risale a questo periodo una scultura cinetica, *Corpus*, 1971-1974, in cui il capo della figura umana è attraversato come un san Sebastiano, da chiodi. Un'immagine del Cristo, quale dualità tra umano e divino, che funziona da tabernacolo e da ostensorio.

La pienezza dell'esistere è, esotericamente, il prodotto della differenza e della polarità antagoniste. L'esistenza si ricopre di zolfo e coincide con l'estasi che scaturisce dalla morte e dalla rinascita, dalla nigredo all'albedo. Un processo attraversato da Cristo, nel suo andirivieni tra morte e vita. Un altro interesse di Witkin: la trasmutazione o la reincarnazione, la sublimazione e la trasfigurazione che viene dall'immersione nell'oscuro del sociale. Nel nero o nell'infamante, nell'abbietto e nel reietto sta la fonte di una nuova vitalità. Il puro scaturisce dall'impuro, per trovare la luce bisogna immergersi nel buio.

Dal 1972, dopo una serie di sculture sul tema del doppio sensuale e sessuale, rappresentato in piccole figure, maschili e femminili, dal torso monco, quanto in fotografie di sfingi, *Paris*, 1972, il magma pulsionale della sua vita da bambino e da giovane, definito da esperienze scioccanti e dall'educazione cattolica, quanto dalla natura polimorfa della bisessualità infantile, diventa il soggetto dell'evocazione angelica e demoniaca di Cristo, quanto dell'esaltazione del nudo femminile.

Un esempio di questa attrazione per la dimensione ambigua, tra divino e sessuale, è *Rest After the Passion, New York City*, 1973. Un giovane con il volto di Cristo siede su un tetto con accanto un altro uomo con il costume di Batman, simbolo del male e del nero, il re delle tenebre: le figure contrapposte della luce e dell'ombra. Uno è la faccia in luce del divino, mentre l'altro è il volto mascherato del diabolico. Tale intrico di forze domina il mondo, ne incatena l'energia, tra amore e violenza, realtà e finzione.

Vivere nel nostro tempo, per Witkin, significa accettarle entrambe, reintegrare i mostri notturni, oppure attraversare il rimosso e il terribile delle passioni e delle ossessioni, senza ritrarsi impauriti. Questa scena, costruita su un tetto di Manhattan, instaura una teatralità delle passioni, dove i gesti sono controllati e misurati. I protagonisti siedono in pace e si confrontano sull'equilibrio dei contrari, il positivo e il negativo, il sacro e il profano. Un fissità e una stabilità che possono sempre esplodere ed eruttare un magma incontrollabile, tale da diventare mortale, liberare un'energia orrificica e catastrofica.

Di fatto all'inizio l'artista non è interessato al martirio e alla tortura carnali, o all'eruzione delle immagini depressive e dolorose, quanto all'affrancamento degli opposti. *Untitled*, 1972, che partecipa sempre della serie *Rooftop*, offre l'incontro tra una figura femminile vestita e velata e una figura, maschile, che, in sella a una bicicletta distrutta, suona il trombone. La simbologia sessuale, tra la sposa e la macchina celibe, è palese, soltanto che l'atto è sospeso come se l'esito della lotta o dell'incontro non sia risolvibile e l'erotismo si basi sulla tensione inconciliabile delle parti. Il tetto è un palcoscenico nel cielo e il *tableau* è la tecnica teatrale con cui Witkin arriva a comunicare le categorie opposte del bene e del male che si incontrano sulla scena del mondo. Un effetto drammatico ottenuto con il ricorso allo spazio dell'arte e del teatro, capaci di creare una realtà metafisica.

L'assunzione del doppio sessuale è riflessa nella serie *Contemporary Images of Christ*, dove il "corpo glorioso" dell'albero della vita cristiana subisce tutti i gravami dell'esistenza, dall'essere il

salvatore innocente all'androgino. Una creatura di trapasso, un alambiccio di modificazioni alchemiche e spirituali. In *Jesus and His Mother Mary: Photographed by an Anonymous Galilean Photographer*, 1974, in cui compaiono un bambino nudo con indosso una maschera con il volto di Cristo, e una figura femminile - la madre - incappucciata da un copricapo a triangolo, la sessualità e l'umanità di Cristo si trascendono nella maschera, cosicché la sua condizione diventi veramente lo strumento di una trasformazione divina: "Per sapere di essere vivo vorrei rendere visibile l'invisibile. La fotografia dovrebbe essere il mezzo di portare Dio sulla terra, di farlo esistere nelle fotografie che avrei realizzato. Credo che tutte le mie foto siano delle incarnazioni, che rappresentino la forma e il contenuto di ciò che la mia mente vede e tenta di capire. Credo che Cristo sia stato un uomo che abbia trasceso la forma umana e sia diventato Dio o per tradurlo in termini di mio credo personale, Dio ha messo a un uomo di nome Gesù la maschera di Cristo"¹⁷.

La maschera si riconduce, nella *Nascita della tragedia* di Friederich Nietzsche, al dolore. Tratta della lotta per l'esistenza, contro le angosce e le paure dei singoli. È connessa alla sofferenza e alla minaccia. È una superficie intermedia che documenta la duplicità dell'essere. Witkin ricorre ad essa prendendo partito per le apparenze, perché è consapevole che i *tableaux* fotografici sono inseparabili identificazioni della sua concezione di vita, "il riscontro della mia coscienza"¹⁸. Pertanto la "manifestazione" dell'apparenza dei suoi modelli rispetta la loro identità, mentre il mascheramento è la liberazione della loro dualità. Si possono usare come corpi puri e impuri, carni che arrivano a rappresentare linfe segrete che, nel caso della maschera, attestano l'esistenza di uno spossamento.

L'essere sottratto a se stesso diventa testimonianza dell'altro e del divino.

Come lo spirito e la carne, la maschera e l'essere tendono a coincidere e a confondersi. Il trapasso successivo è il potenziamento della loro fluidificazione, per una completa metamorfosi. Le immagini di intersezione sono da ricercare nella serie *Image of Woman*. Qui la figura femminile è posta al centro dell'attenzione, ma sottoposta a un gioco di voyeurismo e di perversione. Dopo aver temporaneamente messo da parte i suoi impulsi cattolici, Witkin affronta il suo debito con l'erotismo e la sua carica immaginaria. Passa allora dalla santificazione allo strazio della Donna. La trasforma in animale mitico o la interra in catafalchi macabri. Riverbera l'incandescenza del suo desiderio per una carne raggrumata e gonfia, quanto per il corpo risibile e scheletrico. Attraverso l'organo fotografico fa colare fluidi erotici, quanto secrezioni ripugnanti che testimoniano umori sublimi e degradanti. Sono "liquidi visivi" che lo abbandonano e vanno a dilagare nell'immagine, come la merda, lo sperma, l'urina, la saliva, indici di un corpo impuro, figliato dalla sessualità: "Creai una vera metamorfosi foto-fisica in cui le mie fantasie si manifestavano nei modi più voyeuristici e perversi.

La donna che accettava di farsi fotografare sarebbe venuta nel luogo isolato da me scelto, all'esterno o in studio, poi si sarebbe spogliata per diventare l'oggetto fisico del mio Odio-Amore. Nella serie *Woman* ho messo la donna in bare, le incollavo foglie sul corpo, la facevo reagire a feticci fallici, la legavo e la mascheravo; tutto questo con la stessa speranza che mi muoveva per la serie *Christ*, poiché quella speranza era la mia personale 'Rivelazione', la fine del dubbio, del dolore e della confusione"¹⁹.

L'urlo incontenibile dell'esistenza

Nel 1975, Witkin lascia New York per frequentare i corsi di fotografia all'Università del New Mexico in Albuquerque. Qui allarga la conoscenza della Storia dell'Arte e della Fotografia, ma più di tutto entra in un clima culturale, quello delle trasgressioni, esistenziali e comportamentali, dei rituali, pagano-sacramentali, che impregnano la vita al sud. Ciò gli serve a squarciare il velo della sua ossessione per un'arte visiva che si ispiri alle illuminazioni dissacranti che informano da Luis

Buñuel ad Artaud, da Federico Fellini a Alejandro Jodorowsky.

Si appassiona ai riti crudeli, ma ascetico-mistici delle culture indios. Cerca di mettere d'accordo le sue vicende religiose, tra cattolicesimo e giudaismo, per renderne lecita la fusione. Alimenta la sua attrazione straripante per i *freaks*, quanto si abbandona alla sua natura antiborghese e anarcoide. Arriva così a squarciare tutte le sicurezze, senza sostenerne ipocritamente alcuna. Tutto si mescola: mistica zen e giudaica, yoga e cabalistica, alchimia e spiritualismo. Comincia un viaggio iniziatico e avventuroso che continua sino ad oggi, alla ricerca di una montagna che posta al confine tra morte e vita, sussiste agli occhi di quelli che vogliono accedervi. Essendo alla ricerca di una visione, Witkin si avvicina immediatamente all'immaginario apocalittico dell'universo del dolore. Nel suo primo anno ad Albuquerque si mette alla ricerca di soggetti umani, il cui delirio di dolore o di sofferenza potesse essere rivelato fotograficamente. L'intento è di trasformare l'immagine in "urlo" incontenibile dell'esistenza. L'ipotesi è di "registrare impressioni reali in tempo reale, piuttosto che le fantasie dei suoi modelli"²⁰.

Tende a trasformare la fotografia in carne che pulsa. Un tremore ispirato ai sentimenti delle persone che vengono ritratte, quando si agitano nei loro orrori e nelle loro immondezze, nelle loro escatologie e nei loro inganni. Per questo motivo arriva a farsi complice della loro "tortura" e del loro "delirio", partecipando delle loro intossicazioni emotive, ad un punto tale da giungere ad immobilizzare al muro, con lacci e cinghie, un uomo affetto da claustrofobia o ad immergersi nel vortice mentale di una donna, appena dimessa da un ospedale psichiatrico.

In immagini come *Ivan*, 1976, e nella serie *Anonyme Atrocites Translucides*, *Leo*, 1976, sino a *Hospital*, New Mexico, 1976, l'esperienza del dolore è fisicizzata nella fotografia, ne diventa una testimonianza maledetta, sulfurea e drammatica. Visualmente le immagini si agitano in un "dominio oscuro", perché le figure si muovono quasi in dissolvenza. Non esiste un lucido nitore nella follia e nella pena, piuttosto si pone una febbre che obnubila i contorni, li rende vaghi e mossi. La presenza di uno sfumato che attenua i contorni corrisponde, in tutta la sua opera, a un'osmosi tra carnalità, psichicità e spiritualità, quasi Witkin volesse affermare che i corpi sono luoghi di costellazioni mercuriali, fatti di emissioni carnali e pneumatiche, nel cui alone deve leggersi la proiezione dell'inconscio, quanto l'energia cosmica.

Qui il discorso di Witkin delinea il profilarsi d'un doppio statuto, da un lato il corpo con il suo ingombro e la sua presenza erotica e passionale, dall'altro l'alea di un'esplosione incombente, dovuta alla minaccia di una condizione strabiliante e mostruosa, sconosciuta. Uno stato sospeso e indefinito, tale da rendere la figura suscettibile di una conversione da una modalità all'altra, da una presenza a una oscura latenza. Il tema del coagulo tra polarità che sembrano messe insieme da una "volontà superiore", inumana, si evidenzia nella commistione della testa di donna sul corpo di alligatore, un incesto visuale ottenuto dall'incrocio di giocattoli, che diventa il soggetto di una lunga serie di immagini scattate nella città. La cifratura bifronte, tra essere e animale, è già indice di un pensare sdoppiato e sdoppiabile, dove non esiste identità sicura, ma tutto è rovesciabile. Così l'animale si riflette nell'umano, come l'ombra si proietta nella luce, il bianco si converte in nero, il piacere in dolore. Witkin si accorge di collocarsi in questa dualità perversa quando in una immagine, *Los Angeles Death*, 1976, ritrae oltre al paesaggio di Los Angeles, il passaggio furtivo di una donna, che entra improvvisamente in camera. La scoperta è rivelante, perché testimonia, in realtà, il desiderio demiurgico e l'attitudine sadomasochista del fotografo: "La forma fisica della donna, soprattutto il modo in cui era tagliata in due dall'inquadratura, 'facevano' l'immagine ma la sua presenza mi disturbava. Ora la donna era parte di un 'incidente' che avevo creato e ne era anche 'testimone'. Mi aveva visto nell'azione simbolica di infliggere dolore al mio oggetto, nel momento in cui cercavo di strangolarlo. Quindi l'oggetto diventava simbolo non solo dell'immagine ma anche del mio *sadismo*"²¹.

A causa di tale scoperta, da allora il negativo inizia ad essere ritoccato, graffiato e manomesso, con il risultato di trasformarsi in un'ulteriore testimonianza, quella della reazione emotiva di Witkin alle sue stesse immagini. L'intervento sul negativo è importante, perché rivela al fotografo che le immagini non sono cristallizzazioni assolute, o sensibilità congelate, quasi impersonali e aride, ma sono possibili materiali di trapasso, per arrivare a un'altra carica espressiva. Soglie che l'artista può attraversare, per aggiungere un'altra stratificazione emotiva e comunicativa. Questo passaggio è fondamentale per comprendere come l'immagine, per Witkin, sia sempre un aggregato "sospeso", non un "tutto pieno". Il gesto di graffiare o di ritoccare è una forza attivante, un fuoco rigeneratore, che dilania e squarcia; come la disintegrazione e l'orrore dei corpi manipolati è sintomo di una rivelazione. Inoltre lo *scribbling* è sintomo di insanità contro i significati razionali e meccanici del fotografare. Sottende un'aggiunta di appropriazione di significato, quasi l'artista volesse riprendersi il momento di "quella" intensità e di "quella" emozione. La macerazione e la manipolazione della perfezione non sono quindi ricerca di degrado, ma di fuoco vitale.

Il rifiuto della materia pura e perfetta trova corrispondenza tecnica. Nel 1976, nella fotografia che ritrae una figura seduta, con accanto un cane, della serie *Anonyme Atrocites Translucided*, Witkin cerca di attenuare il gelo dell'immagine, la sua stagnazione profonda, ricorrendo durante lo sviluppo al filtro di un tessuto, così che l'aggregato corporeo dei singoli soggetti si liquefi, arrivi quasi ad abbandonare i corpi. Il processo consiste nel porre un tessuto sottile sulla carta da sviluppo al fine di aumentare la rifrazione luminosa e rendere soffice e sfumata l'immagine. A volte, seguendo il processo adottato per *Los Angeles Death*, 1976, durante lo sviluppo interviene con graffi, oppure con tonalità di giallo e di marrone, ottenuto con il ricorso a strane tecniche, quali l'utilizzo di combinazioni tra aceto e acetone o tra gocce per occhi e salsa di soia che scuriscono le superfici, invecchiandole.

Tutti questi fattori mutano la rappresentazione, la rendono spettacolare e magica ogni volta che cambia, perché gli effetti del tessuto e della sua maglia, formata da piccoli cerchi, sono sempre diversi e unici. Il risultato è quello di rendere "favolosa", da fabula, l'informazione fotografica, in modo che diventi il luogo privilegiato di un evento quasi miracoloso, di cui non si conosce il processo. L'immagine non deve parlare di un mondo regolato, ma sottendere una densità temporale e spaziale, che alluda per la sua arcaicità a un'intensità misteriosa, quasi sacra.

L'attitudine è di rifiutare la realtà per spingerla verso una tensione metafisica, enfatizzando i sedimenti larvali che in essa risiedono. Giocando con i materiali della fotografia, Witkin vuole "rifare" l'immagine, stravolgerla con la sua gestualità, cosicché i soggetti diventino presenze di una vita sconosciuta, animata dallo spirito dell'individuo che le crea, quanto fecondate dallo spirito vitale di un'esistenza sacra, ignota, ma presente. Se l'arte è il regno del doppio, Witkin non può fotografare solo la scorza della realtà, ma rivelarne l'interno, la sostanza profonda del suo *animus*.

Lo stesso dicasi del corpo, che l'artista assume in quanto territorio di ogni limite, superficie di una fragile barriera tra interno ed esterno, tra anima e sensi. L'energia rinchiusa nei suoi confini e nelle sue viscere, è qualcosa che può essere dischiusa, ma per ottenere ciò essa va trafitta, frammentata e penetrata.

In *Mexican Pin-Up, New Mexico*, 1975, ritrae il busto di una donna con il seno ed i capezzoli trafitti da aghi, quasi Witkin volesse evidenziare che la superficie umana è una membrana, che al di là del suo limite pulsa un'altra vita. Tale immagine è la prima di una serie che ricorre a un'*imagerie* dell'interiorità legata all'introduzione di oggetti nel corpo, come se il soggetto cercasse, tramite essi, di comunicare con il suo interno: *Woman Breastfeeding an Eel, New Mexico*, 1979, *Carrotcake I, New Mexico*, 1980, *Angel of the Carrots, New Mexico*, 1981 e *Sanitarium, New Mexico*, 1983.

L'effrazione del corpo per mezzo di una cosa tende a stabilire una circolazione tra l'universo del manifesto e il regno dell'ignoto.

Pertanto per Witkin il corpo martirizzato e straziato è simbolo e metafora di una dialettica di assorbimento della visione spirituale. Sin dagli inizi il suo percorso si arricchisce di immagini di transessuali e di prostitute, di *freaks* e di donne incinte, di feti e di nani: il dramma e il nonsense sono infatti l'anticamera della rivelazione del segreto.

La *coniunctio* tra corpo ed entità altra è una via del fotografo per dirottare sul soggetto fotografato i suoi desideri quanto i suoi fantasmi onirici. Il volto di *Woman Breastfeeding an Eel*, 1979, è arricchito di una protuberanza conica, che si istituisce come afflusso, carnale e materiale, promuove una modificazione plastica del suo apparire. Ne sconvolge la forma, quanto ne dilata l'essere. Nei futuri lavori, da *Deviated, San Francisco*, 1981 a *The Bird of Quevada, New Mexico*, 1982 (tav.n.23), da *The Bra of Joan Miró, New Mexico*, 1982, a *Negre's Fetishist*, 1991, sino a *La Serpentine, Marseilles*, 1992, le protuberanze e le estensioni del corpo, dalla gamba al braccio, dal piede alla mano, colgono un dinamismo e un dominio delle carni e dell'epidermide. Un'effervescenza e una tumescenza che si fanno erotiche, quasi la sensualità volesse cercare una via d'uscita verso l'esterno, fuori della forma e dell'equilibrio chiusi. L'artista incurva e trasforma plasticamente le figure, perché nel gonfio e nell'esteso vede il passaggio a una manifestazione del godimento interno.

L'essere è una cavità ventilata, che si gonfia per virtù diverse.

Possiede un potere straordinariamente attivo di agitazione e di impetuosità.

E se la donna diventando incinta afferma il principio felice del rigonfiamento, *The Wife of Cain, New Mexico*, 1980, esistono anche altre modificazioni interne, quelle dovute agli slanci libidinali che portano i corpi a nutrirsi di sesso e di feticci, di protesi e di meccanismi, *Testicle Stretched with the Possibility of a Crushed Face, New Mexico*, 1982 e *Woman Masturbating on the Moon, New Mexico*, 1982, con cui provare piacere.

Le combinazioni fisiche e immaginarie tra corpo e oggetto richiamano alla memoria l'*imagerie* surrealista e dadaista, dove il rapporto è usato per spostare l'orizzonte immaginario, così da creare una scenografia o una messa in scena, dove gli oggetti servono a far proliferare il desiderio e l'incubo. Gli oggetti si fanno padroni di senso e rivelano una finalità perversa: il pervertimento dei significati. Quanto è esibito da Dalí a Marcel Duchamp è uno spettacolo della perversione, perché sottopone le cose e le immagini a una crisi illimitata di interpretazioni e di aperture critiche.

Witkin si muove nello stesso solco, utilizza le possibilità ignote delle associazioni tra soggetti e oggetti, secondo una prospettiva paranoica libidinale, che va dall'irrazionale all'onirico. Cattura i fatti e i fenomeni e li manipola. Li assoggetta a una legge di conquista immaginaria per creare una rappresentazione in più, quella capace di formare un labirinto erotico e macabro. L'impossessamento è un processo per legare le immagini alle motivazioni private.

Witkin si riconosce nel soggetto e nell'oggetto, che diventano una captazione narcisistica della sua identità.

L'itinerario e lo smembramento del soggetto che esprime la sua dinamica interiore passa anche attraverso il disegno e il collage, usati eroticamente alla maniera di Max Ernst, metodo di lavoro che l'artista usa dal 1974, da *Collage*, 1974, a *Bee Boy*, 1981, sino al collage per dissolvenza fotografica, *The Emperor of Japan, New Mexico*, 1978, perché gli permette di scorporare la realtà, moltiplicarla e articolarla.

Mediante queste visioni di deviazione e di montaggio, Witkin definisce un movimento obliquo e imprevisto, che si avvicina al pensiero mitico: "la caratteristica del pensiero mitico, come del bricolage sul piano pratico è di elaborare insiemi strutturati, non direttamente con altri insiemi strutturati, ma utilizzando residui e spezzoni di avvenimenti: *odds and ends* si direbbe in inglese, oppure, in francese, *des bribes et des morceaux*, testimoni fossili della storia di un individuo o di una società"²².

Tuttavia l'uso del collage o del disegno rimane solo progettuale: per l'artista invece l'unica comunicazione praticabile è quella corporale, perciò la materia da plasmare, da disincarnare e da nullificare, da rivestire o da reincarnare rimane la spoglia umana. Seppure la sua visione abita una dimensione bidimensionale, quella della fotografia, l'artista conduce i suoi spostamenti fantasmatici nella pratica manuale dell'alterare e trasformare i corpi, sia vivi che morti. E se nel collage è possibile manipolare, montare, incollare per ottenere un potere di rivelazione, lo stesso deve avvenire nella realtà. La destinazione normale delle entità è cancellata, il suo valore d'uso abituale non ha nulla a che fare con i suoi "pezzi". Per riconoscere la presenza dell'ossessione e della mania, della creatività e della fantasia, la realtà va deviata e costruita secondo relazioni innaturali e sorprendenti. In *26 year old O.D., New Mexico, 1982*, e *The Kiss, New Mexico, 1982*, porzioni di cadaveri, il torso di un giovane e la testa di un vecchio, vengono usati per inventare o riproporre un'immagine d'eccesso, il cui perverso porta a figure sorprendenti, reperibili tuttavia nella storia dell'arte, da Andrea Mantegna a Constantin Brancusi. L'adozione della morte e della nullificazione non è tuttavia sadica né barbarica, ma serve a Witkin per comunicare le anomalie e gli enigmi della ragione e della credenza e attraverso questi arrivare a una guarigione: pervenire a una difesa contro la realtà insopportabile della fine.

Tramite la follia delle immagini l'artista dispiega un apparato e un reticolo di azioni e di momenti che si avvicinano a quella verità inevitabile. Soltanto che il suo metodo non consiste nel resistere alla morte e alla decomposizione, ma nel dimostrarsi flessibile e disponibile, per essere in grado di avvicinarsi maggiormente alla loro sconosciuta realtà: "abbraccia la morte per salvarla" (Walter Benjamin). E siccome le bellezze morte, i supplizi e le vite in rovina, i mostri e le meraviglie, i portentosi e le leggende improbabili popolano la storia dell'arte, la trasfigurazione della caducità e della redenzione trova mille uscite nella iconografia antica e classica. L'artista si mette alla ricerca delle voci degli artisti scomparsi, degli immensi affreschi e delle grandi favole percorse dalla gigantesca aspirazione dell'Arte. Si rivolge alle montagne di figurazioni dal Gotico al Barocco, dall'Illuminismo al Romanticismo. Tramite la fotografia ne rievoca i territori proibiti, fatti di strano e di difforme, di sublime e di terrifico, recupera l'indicibile e l'inquietante bellezza, quanto la straordinaria e repellente meraviglia di mescolanze che da Bosch portano a Redon, da Goya a Moreau, da Botticelli a Pablo Picasso, da Velázquez a Kubin. Descrive il mondo del presente come una collezione da museo, un caos e un labirinto che registra l'accumulo insensato delle cose e dei gesti, degli esseri e degli eventi.

L'attualizzazione dell'iconografia storica e l'adozione di un linguaggio convenzionale, quello della pittura e della scultura, partecipano di una strategia comunicativa per definire una dimensione intermedia che rassicuri, tramite la continuità della Storia, sull'intensità della follia pulsionale. Per mezzo del procedimento di attualizzazione storica, Witkin resta nell'ambito della sensibilità conosciuta o quanto meno riconosciuta. Manipola stereotipi istituzionali, dalla *Venus* di Milo e di Botticelli alle sfingi di Moreau e di Dalí, dalle nature morte di Sommer e di Jan Davidsz de Heem alla *Leda* di Nicolas Poussin, per arrivare al lecitamente afferabile, argomento che fa dell'artista il veicolo della comunicazione sociale e sacrale.

Opera sulle somiglianze e sui riferimenti per sottolineare che l'arte ha sempre preso in considerazione l'indicibile e l'immostrabile. L'ha espresso anche se non era riscontrabile nella realtà: "Se non riesco a trovarlo nella realtà, io posso farlo succedere in qualche modo nella fotografia"²³. Ma come ogni artista, Witkin non si nega nella tecnica, ma si realizza: "A me non interessa la fotografia in sé, mi dedico a me stesso. Questa è la mia vera vocazione"²⁴.

Una metafisica della carne

La materializzazione dell'irrapresentabile e dell'incomunicabile rende visibile l'occultamento,

emotivo e onirico, dell'artista. Gli dà corpo e immagine, ne svela la fisionomia fantastica e libidinale. Tuttavia per venire alla luce, tale declinazione passa attraverso scene molteplici, si avvale di linguaggi e iconografie esistenti, si ripropone in tutte le posture e inquadrature possibili, si ripete per non ricadere nell'effimero e nell'apparenza. Tale ossessività a operare sempre sulla "medesima" scena del divino e del sorprendente, che si trasferisce da una fotografia all'altra, permette a Witkin di realizzare *tableaux* permanenti che mostrino, più che dimostrino, quanto intende comunicare. La sua "ripetitività", quasi maniacale, è infatti tesa a creare proseliti, che diventino complici e non voyeur, osservatori distaccati e freddi, delle sue convinzioni. Insiste su un universo, seppur paradossale, così che i personaggi prendano, e quindi vengano accettati, come anima e corpo reali. Anche se i suoi *tableaux* rappresentano una scena storica o mitologica, come *Portrait of Holocaust*, *New Mexico*, 1982, e *Daphne and Apollo*, *Los Angeles*, 1990, *Expulsion from Paradise of Adam and Eve*, 1981, e *The Graces*, *New Mexico*, 1988, essi si ispirano alla realtà, esprimono il massimo di adesione al presente. Ogni immagine è un prolungamento verso il quotidiano, capta l'attenzione perché non lascia lo spettatore indifferente. Ne fa un complice, così che sull'epidermide della fotografia si stabilisca un corpo a corpo tra chi riprende e chi guarda, entrambi diventando comprimari delle reciproche idiosincrasie.

Ogni sua fotografia è uno strumento per sollecitare e risvegliare una partecipazione, perciò è drammatica e barocca; riversa all'esterno una sensibilità imprevedibile e terrificante, perché basata su una vena pragmatica e reale che coinvolge con la sua verità lo spettatore che non può sfuggire. Le immagini di Witkin sono infatti comunicazione e affermazione viventi. Seppur filtrate mediante la citazione o la rielaborazione storica, sorta di manierismo contemporaneo, pervertono la nostra percezione, fisica e tattile, ne mettono in questione le viscere emotive.

Se si sfogliano i soggetti metafisici nel loro muoversi tra contingente ed eterno, il ruolo della carne martoriata che con la sua gravità e il suo peso inchiodano lo spirito a terra, senza però negarne il processo di rigenerazione, le tematiche iconografiche sono molte e si associano alla dialettica tra buio e scuro, prigionia e libertà, nostalgia di bellezza e pietrificazione della bruttezza. In *Leo*, 1976, la persona monca è mascherata e rinchiusa in una gabbia, quasi una prigioniera. La maschera e la struttura metallica sono complementari. L'essere si muove con il dorso sollevato da terra, come se possedesse le gambe, andasse al di là della sua vita. Infine guarda attraverso la maschera, perché è alla ricerca di un aldilà della sua vita. Siamo in un periodo del suo lavoro in cui Witkin usa la maschera per affermare che gli esseri aspirano a una vita, desiderano essere "attori" di un universo diverso e sognato. In *Man without Legs*, *New York City*, 1984, l'aspirazione è, forse a causa del veicolo che funziona da supporto al corpo spezzato, a correre e a muoversi, così da entrare in un territorio sacrale e olimpico, aereo e leggero, quello rappresentato dal triangolo divino. Altrove la malformazione è, per l'artista, fuoco virtuale in cui lo spirito tramite la sofferenza diventa potenza e bellezza: *Art Deco Lamp*, *New Mexico*, 1986. Insomma la negazione del corpo in Witkin è proliferazione positiva di un altro bagliore, l'avvento di un limite che illumina una creatività impreveduta, tra umano e divino.

In seguito la maschera cade e le deformazioni e le manifestazioni dell'esistenza accettano di presentarsi con il loro proprio volto, che è la "maschera" reale della loro vita. In *Un Santo Oscuro*, *New Mexico*, 1987, *Portrait of a Dwarf*, *Los Angeles*, 1987 e *Satiro*, *Mexico*, 1992, l'essere esprime energia, si accetta, non è più separato dal suo corpo, qualsiasi esso sia. Si lascia fotografare, quale se stesso, quanto reincarnazione nell'immagine di Witkin. Qui il soggetto e l'oggetto, il fotografo e il fotografato arrivano al mistico approdo di non essere entità oppostive, ma partecipi dell'Altro, che ricuce la materia allo spirito, reintegrando l'animo.

L'informe e il deforme, il basso e il terrifico vanno restituiti alla luce. In questo senso Witkin si muove insieme a Diane Arbus e a Robert Mapplethorpe per evitare che la nozione di "crudeltà" non

sia più avversa, ma si trasformi in un nocciolo conoscitivo, purificato delle connotazioni oscure e negative. Andare alle sorgenti inumane della vita, espresse attraverso il pellegrinaggio a ospedali o a cliniche mentali, a club o *baths* sadomasochisti, a circhi ed esposizioni di *freaks* o di esseri innaturali, significa recuperare una forza spettacolare dello scatenamento del sublime che viene da altri universi, sessuali e fisici, razionali ed emotivi. Vuol dire esaltare le forze erranti di un'esistenza che fatalmente fanno e disfano la vita. Le fotografie di Arbus, di Mapplethorpe e di Witkin lottano contro un destino di ghettizzazione e di sottomissione, evocano un'energia che si esalta nell'ascesi.

In questo senso la traversata di Witkin insiste sulle valenze doppie dell'esserci spettacolare dei corpi. Tende a misurarsi con le figure della sfinge e dell'angelo, dell'ermafrodito e del transessuale, del nano e del gigante, della malattia e del delirio, perché cariche di un'ambiguità positiva, quella di un trapasso o di una situazione intermedia, che sopporta un'ondosa oscillazione tra essere e non essere, maschile e femminile, vita e morte. Parimenti, l'interesse per la storia e i suoi ruderi iconografici dimostrano attenzione alle voci di drammi e di tragedie scomparse, sono tracce di grandi favole antiche, segni di medesime valenze, tra religione ed ateismo, razionalità e irrazionalità. Witkin cerca di salvare tutto ciò, scoprendone un senso, per sé e per gli altri, un significato irrinunciabile, che evidenzia come la contemplazione della distruzione non è distruttiva, ma partecipa della costruzione del sacro e del moderno. In ciò si affianca ai Romantici e ai Surrealisti, versati per le nature morte e per il cadavere squisito²⁵.

Il doppio porta all'universo sacrilego dell'interscambiabilità tra umano e divino, tra vita e morte. Tutto ciò che è tabù e proibito viene rimesso in discussione, le zone intermedie subiscono una metamorfosi e l'artista può riportare in scena un bambino morto, il suo feto, per ricreare una diversa "maternità" che è quella tragica, legata al sacrificio degli innocenti, *Portrait of the Holocaust*, 1982, e *Counting Lesson in Purgatory, New Mexico*, 1982, quanto ricreare una nuova Madonna o una nuova Madre, *Androgyn breastfeeding a Fetus, San Francisco*, 1981. La trasformazione dell'iconografia classica della maternità o della sacra Vergine non annienta la tradizione, né la offende. La distruzione porta a un'altra creazione, mentre la confusione dei sessi, il trapasso da uno all'altro, significa non un universo dissolto, ma allargato. Nel ricorso al feto, si pongono per Witkin proiezioni personali, la paura di essere padre, "non pensavo che in me ci fosse una vita fisica"²⁶, quanto la reincarnazione della morte in nuova vita. Il feto è l'innocenza della vita, va iconicamente recuperato, non come timore o ribrezzo, ma quale angelo: "il feto diventerà l'angelo portandoli via tutti... perché la morte sta loro portando via la vita"²⁷.

Il feto, già formato, è altresì segno di una morte precoce e gratuita, perciò esso arriva a simboleggiare la tragedia di un'altra guerra, non più quella simboleggiata nella *Guernica* di Picasso, ma quella degli innocenti che muoiono ogni istante sulla Terra: *Pygmalion, New Mexico*, 1982. Tuttavia si potrebbe anche interpretare il suo uso quale arricchimento dell'immagine destrutturata e caotica che l'artista cubista ha utilizzato per dipingere la tragedia della distruzione della cittadina spagnola, soltanto che l'allegoria formale in Witkin trova una prova reale e carnale.

L'artista ripete senza fine l'idea di una natura che vive sulla fusione e da questa trae energia, come l'angelo e la sfinge, per avvicinarsi alla divinità o almeno al suo enigma, e tali figurazioni si accompagnano quasi sempre alle figure della donna e del transessuale.

L'angelo, come la sfinge, è una figura doppia o quanto meno ambivalente, è esperienza tipica della leggenda religiosa o del mito arcaico. È eterna bellezza, prodigio ed eroe, innocenza e purezza, ma anche latore di messaggi e di novelle. L'angelo è mediatore tra universi opposti, vive una situazione bipolare, tra umano e animale, quanto tra umano e divino. Perciò Witkin lo fa protagonista di molte fotografie. Appare come citazione in *Portrait of the Holocaust*, 1982, ma è soggetto protagonista in *Angel of the Carrots*, 1981, in *The Bird of Quevada*, 1982, in *Expulsion from Paradise of Adam and Eve*, 1981, per trasformarsi in divinità pagana, in *Hermes, San Francisco*, 1981.

La figura angelica, al pari del feto, abolisce l'universo della differenza, sovverte la realtà, significa per Witkin una perversione virtuosa. Tuttavia la perversione rimane inevitabilmente sadica e siccome per la cultura giudaico-cristiana le mescolanze sono proibite, Witkin tenta, sadicamente, un'ulteriore frantumazione dei tabù e delle proibizioni comuni e correnti. Rappresenta le passioni che si basano su tutti i possibili doppi, il rapporto tra uomo e donna con animale, *Eunuch, New Mexico*, 1983, o i rapporti sadomasochisti, *Infantilism, San Francisco*, 1985 e *Dominatrice*, 1988. Crea nuove combinazioni e nuove forme che, per eccesso e per enormità, tra erotico e mortale, *Sander's Wife, New Mexico*, 1981, arrivano a creare un nuovo olimpo, *Apollonia and Dominatrix Creating Pain in the Art of the West, New York City*, 1988, o una nuova mitologia, *Daphne and Apollo*, 1990, così da avvicinarsi - con la sua fotografia al Demiurgo: l'artista quale angelo mediatore e comunicatore del verbo celeste.

Il soggetto della dualità ritrova un linguaggio concreto in *Siamese Twins, New Mexico*, 1988, in cui ricorre il tema dei gemelli indissociabili. La fusione del corpo tramite l'unione di due entità è qui estremizzata, intorno al perno della testa, quasi l'altrove cercato da Witkin dovesse trovarsi oltre che in un doppio universo fisico, anche mentale. Secondo la simbologia i gemelli monocoriali partecipano di una doppia realtà, sono uno divino e l'altro umano, possiedono il potere risultato da una doppia personalità. Secondo le credenze amerinde, con profonde radici in New Mexico, la loro apparizione è portatrice di portenti, positivi e negativi. La credenza sembra influenzare lo stesso Witkin, egli pure gemello, che fantastica²⁸ la sua nascita e quella del fratello, come parte di una gravidanza triplice, in cui il terzo gemello si è trasformato in feto: una trinità. Nel pantheon delle figure, fondate su un'esistenza doppia, si iscrive il transessuale, la cui identità è legata al superamento della distinzione tra maschile e femminile. Attraverso la sua effigie Witkin rovescia il concetto di bellezza classica e ne fa l'attribuzione della Venere, come è stata vista nel corso dei secoli da Botticelli a Canova. Il dissolvimento e la trasgressione non stanno però solo nel tramonto delle differenze, ma nella ricerca di un'erotica "altra", che arrivi a includere tutte le identità corporali e sessuali. *Canova's Venus, New York City*, 1982, e *Gods of Earth and Heaven, Los Angeles*, 1988, emanano un forte fascino legato alla magia ammaliatrice della storia, che si impone all'attenzione con le icone classiche del Rinascimento e del Neoclassicismo, ma poi sorprende per lo charme indotto dall'inversione sessuale. Witkin ha un'idea di divinità e di bellezza legata all'enunciazione fallica, da *Hermes a Bacchus Amelius*, 1986, da *Leda, Los Angeles*, 1986, a *The Graces*, 1988. E siccome il mito è la prima sfida alla morte, il doppio tra angelo e animale, tra volgare e sublime, tra maschile e femminile, il doppio simbolico è il transessuale che vive un'esistenza mediatrice. Vive una seduzione basata sul fascino e sull'inganno, sull'incrocio dei generi, sullo stadio binario degli istinti, al bivio tra due ordini di desideri. Hermes fa la spola tra due mondi, l'umano e il divino, tra l'alto e il basso, vive di svelamenti e di nascondimenti, è un messaggero del "non sociale", in quanto a doppio ruolo è portatore di confusione e di mescolanza, di disordine e di perversione, ma al tempo stesso come divinità è principio puro, annuncia ciò che diverrà. Il transessuale prendendo il posto della divinità si trasforma in oracolo del futuro. Con la sua inaffidabilità erotica, o meglio con la sua ambivalenza sessuale, è il più dotato per annunciare il divenire. Porta la sua compiutezza e la sua perfezione, in antitesi alle norme vigenti, come massima bellezza, fuori delle rigide barriere del pensiero collettivo, rappresentato dall'arte classica.

Agli inferi della Storia

Che la trasgressione e la perversione non siano sfide e negazioni, ma accoglimento e riconoscimento di una nuova valutazione del sentire e del vedere, che necessita di venerazione, si personifica nelle fotografie di Witkin in cui compaiono soggetti quali i non vedenti, *Blind Woman with Her Blind Son, Nogalas*, 1989, quanto le persone affette da severe e mortali malattie, *John*

Herring P.W.A. *Posed as Flora with Lover and Mother, New Mexico, 1992*, e *Costumed Inmate, Budapest, 1993*. Lo sprofondamento nel buio del nonvedente è pari all'oscurità dell'abisso mentale del demente: "Il soggetto di *Costumed Inmate* è stato una paziente del manicomio per maggiori di diciotto anni. Ho scelto di fotografarla per la sua pressoché totale assenza dalla realtà. Ho scelto per lei un insieme che mostrasse la paura della società per ciò che è diverso. Chi può dire quale apporto possa dare questa donna alla vita. Lei è in grado di vivere nella sua realtà, con il suo linguaggio che nessuno ha probabilmente mai sentito"²⁹.

La personificazione della dea Flora è un omaggio al piacere e alla licenziosità. Per questo Witkin la ritrae in diverse fogge, descrivendone il giardino di delizie che è legato alla sua sensualità, quanto alla sua innocenza: "John Hering, morto di AIDS, era un amico. Sapendo che avrebbe dovuto morire ho voluto ritrarre qualcosa di lui, di ciò che amava, della sua gioia e della sua morte. Lo misi in posa come la Flora di Rembrandt. Flora è la dea dei fiori. John fu felice di questa idea, poiché fino a quando si era ammalato, aveva dedicato la sua vita ai fiori. Lo sfondo era ispirato ai dipinti di Tiziano e di Tintoretto. Misi John tra le braccia del suo compagno. Misi la madre di John nella posizione in cui lo teneva quando era bambino. Ho messo John su una nuvola per mostrare la sua nobiltà rispetto alla vita. Le creature che fuoriescono da John rappresentano la sua malattia. Un fanciullo incorona la sua vita poiché egli ne sa accettare la fine. Il piccolo bimbo e il cagnolino bianco rappresentano ciò che lui più amava, l'innocenza"³⁰.

Se il sacro è l'altra faccia dell'accettato e del riconosciuto, il versante che la religione tende a lasciare in ombra, anche l'immagine del Cristo o del sacrificio va sottoposta ad un gesto di reinvenzione, per ampliarne la conoscenza, con l'immissione dell'oscuro e dell'incognito. In *Penitente, New Mexico, 1982*, e in *Saviour of the Primates, New Mexico, 1982*, l'altra faccia del Dio in terra, Cristo, si dà attraverso altre creature, quella umana e quella animale. Witkin assoggetta la figura della religiosità ad una traversata rituale, quella dei *penitentes* messicani, che si fanno crocifiggere in occasione della Pasqua, quanto al sacrificio degli animali. Due mondi bassi che non escono mai alla luce, ma che sono puri indici di un altro sacro, quello che si rovescia nella violenza e nella crudeltà di un'immolazione. All'origine è sempre un principio di natura spirituale a suggerire l'immagine, che passa sempre, in Witkin, sotto l'imperativo della reintegrazione dei mostri oscuri della società. L'immersione nell'oscuro e nello sporco di un cadavere animale, o nell'estasi di un penitente, segnala un erotismo di andirivieni tra la vita e la morte, che sulla croce si fa trasmutazione e interscambio cosmico.

La discesa agli inferi dell'olimpico mitologico si compie in *Laokoon, New Mexico, 1992*, in cui le carcasse di primati avvolti da serpenti vengono a sostituire con lo sgorgare impuro delle loro carni putrefatte, la tensione muscolare e liberatoria dell'eroe greco. La battaglia del sacerdote e dei figli che si battono con i serpenti si estende ora sul versante della devastazione e dell'orrore, quasi la lotta contro il male e lo strazio del combattimento riguardassero ora altri primati, che meritano la stessa attenzione per la loro sofferenza.

Questo rapporto esacerbato con la morte e le sue carcasse, se spinge Witkin verso uno scenario allucinatorio, quello di una perversione tradotta in mito, vive tuttavia su una forte coscienza storica, quella di una operazione di teatralizzazione dell'esistente che affonda nella scenografia barocca. In particolare la necessità di spettacolarizzare il quotidiano, di esibirlo tramite scene che moltiplichino il significato inconscio e religioso, mediante il ricorso a figure ed a corpi, è tipico dell'iconografia seicentesca e dei suoi eccessi. Basta pensare al desiderio cannibalico e necrofilico dell'immagine di Salomè, come si è sviluppata dal cinquecento, con Tiziano, Bernardo Luini, Jacob Cornelisz e Bernardo Strozzi sino a Moreau e Redon e confrontare *Woman with Severed Head, New Mexico, 1982* e *Head of a Dead Man, Mexico, 1990* di Witkin per intendere come l'artista sia influenzato dalla somatologia barocca del desiderio. La sua Salomè afferma il desiderio femminile, è donna

ardente e velata, misteriosa e seducente, che divora il corpo dell'altro.

La mescolanza tra il corpo erotico della donna e della testa auratica dell'uomo-santo lascia scorgere un rapporto poco religioso, quasi per Witkin tutte le vittime, prima che sacrificati, fossero corpi, carne colpevole, ma appetibile. Tale dialettica tra corpo assente e corpo presente, tra corpo della Chiesa e corpo del Cristo, tra corpo sacrale e corpo reale, è propria del barocco.

La declinazione di un presente secondo un'iconografia storica è indice di una necessità dell'artista di inserire le scene e le allegorie dei suoi desideri e delle sue visioni, affascinanti e terrificanti, in un corso unitario della Storia, così da legittimarne il percorso e legarlo all'emancipazione intellettuale e culturale della società umana. È un modo di sottrarre i fantasmi del presente alla rimozione, per giustificarli tramite la tradizione e il racconto delle comunità antiche. Witkin usa la storia come strumento di sintonia iconica, quanto di legittimazione metafisico-storica. La storia si fa matrice di sintomi emancipatori perché testimonia il continuo ed incessante formarsi di visioni dominate da figure di mostri divoratori e seduttori, pericolosi e affascinanti, metà essere umano e metà drago o serpente o scorpione, quali si presentano le figure della seduzione, tra *eros* e *thanatos*, Lilith, le Sirene, le Gorgoni, o le fanciulle perverse e deliranti di Redon e di Max Klinger, di Balthus e di Gaston Lachaise. Sono bellezze medusee, con la loro sessualità castratrice, mantidi erotiche assetate del sangue del piacere, donne fatali e donne vampiro che succhiano energia dal maschio-primate: *Sanitarium, New Mexico*, 1983, e *Mask and Severed Genitalia as Netsuke*, 1990.

La ripresa manipolata del passato è una maniera di portarsi con sé le tracce di una malattia, dalla peste all'AIDS, quanto di una credenza, dal pagano al religioso, che manifesti bellezza ed amore, per accettarne le manifestazioni odierne. È una elaborazione rammemorativa che passa, in Witkin, dalla scultura alla pittura per arrivare sino alla fotografia, *Cupid and Centaur*, 1992: "io credo che i miti greci offrano alla mentalità occidentale la possibilità di arrivare alle radici del divino. Ho voluto ricreare la scena di Cupido che cavalca Centauro come sarebbe presentata in un Museo dell'Amore, un Museo della Fede di cui abbiamo tutti disperatamente bisogno"³¹.

Una ripresa che opera sull'assolutezza degli archetipi mitologici, come sono stati rappresentati attraverso linguaggi passati e presenti, *Van Gloeden in Asien, New York City*, 1984: "von Gloeden è l'unione con la bellezza maschile, che abbiamo compreso sempre più essere stata presente sin dai tempi degli dei pagani in Grecia. La mia immagine è omoerotica ma anche una persona non omosessuale può amare il corpo maschile. A me interessano la storia, la società, l'estetica. La realtà della fotografia è strettamente connessa con la pittura e viceversa e questo conferisce per me un doppio valore. È interessante come la percezione delle persone in quanto spettatori e creatori di opere cambi proprio per la forza vitale cui sono richiamati dalla qualità delle immagini"³².

Tra i referenti il realismo di Caravaggio con la sua visione di drammi ed eventi dominati dalla tragedia e dal silenzio, dal buio e dalla bellezza di un impegno controriformistico. E alla sua monumentalità delle vicende umane "usata per superare il carattere contemplativo di un interesse morale dell'artista"³³ guarda Witkin per verificare come l'arte e la fotografia possano diventare testimonianze etiche e civili. Basti guardare alla trattazione del *Bacchus*, 1596, che l'artista americano trasforma in *Portrait of the Holocaust, New Mexico*, 1982, per intendere come l'attitudine sia contro i formalismi a favore di una fotografia "osservante del vero", quindi non astratta dalla storia, ma presente, proprio attraverso l'autorità della storia. Il richiamo al naturalismo seicentesco con la sua conoscenza dei fatti veri, e non allegorici, che cadono sotto i sensi si riflette in altre citazioni, che partono da Pieter Paul Rubens, richiamato direttamente in *Journeis of the Mask: Helena Fourment, San Francisco*, 1984, e arrivano a Velázquez e a Rembrandt, da Bernini a Goya, sino a Guido Reni che sono all'origine di *Penitente*, 1982, e di *Portrait of a Dwarf, Los Angeles*, 1987, di *John Herring P.A.W. Posed as Flora with Lover and Mother*, 1992, e di *Manuel Osorio, New Mexico*, 1982, sino ai grandi racconti fotografici de *Las Meninas, New Mexico*, 1987 ,

e *Raping Europa*, 1993.

La rappresentazione della rappresentazione di questi grandi realisti indica in Witkin l'accettazione della realtà nella sua crudezza, come valore di conoscenza, guida alla scoperta del mondo. È interessante sottolineare che le sue creature fotografiche, seppure sono a soggetto spirituale, si contrappongono linguisticamente alle figurazioni cronachistiche della Arbus e a quelle ideali e neoclassiceggianti di Mapplethorpe, quasi rifiutasse l'innocente voyeurismo della prima e la sublimazione dei corpi e del sesso del secondo. Entrambi distaccati dal contesto, sia perché riprendono in territori ghettizzati quali ospedali o cliniche mentali, e in studio, Weegee, Arbus e Mapplethorpe appaiono rifiutare ogni esperienza storica, che invece in Witkin viene evidenziata con il proiettarsi nel passato e nelle vicende dell'arte. Egli non registra il qui ed ora, ma definisce e registra senza scegliere ed isolare, porre distinzioni e gerarchie che non vengano dalla storia.

In questo senso la fotografia di immaginazione di Witkin, seppur ribelle, è quasi riformistica, poiché non stacca gli occhi dal modello, pittorico e scultoreo. Si rifà condizionando il soggetto e violentando il procedimento realistico tradizionale. Non imita soltanto, ma crea cose e forme, graffia e segna il negativo, o plasma i corpi dei soggetti con aggiunte di protuberanze plastiche, per cui esercita un'immaginazione non oggettiva, ma partecipante. Qualcosa a metà tra fotografia di storia e fotografia di genere, che si adegua sia al dramma e alla tragedia, quanto alla favola e alla commedia. Witkin si muove dall'una all'altra perché raffigura il passato, qualcosa che appartiene alla storia, ma al tempo stesso ritrae il presente, quanto succede ora e può ripetersi nel futuro.

L'avventura storica di Witkin è pertanto aperta, in relazione con il sublime di Michelangelo, in *Decadent Artists, New Mexico*, 1983, e con il vero di Caravaggio, ma arriva anche al bizzarro delle *Quattro stagioni* di Arcimboldo, in *Harvest, Philadelphia*, 1984, e alla maniera illuministica delle nature morte sei-settecentesche di Willem Claesz e di Abraham van Beyeren, da *Feast of Fools, Mexico City*, 1990, a *Still-life, Marseilles*, 1992. In tutti i riferimenti a contare è la conoscenza della tragedia della morte, quale unica alterità reale alla vita. Esse sono normalmente contrapposte e perpetuano un'impossibilità di rapporto, una situazione che Witkin contrasta per arrivare a fonderle e a compenetrarle. "Nel 1990 mi trovavo in un ospedale di medicina legale del New Mexico. Un medico mi condusse nei sotterranei e aprì i cassetti per mostrarmi dei corpi. Ora, io sono stato in molti ospedali e ho visto molti cadaveri; la maggior parte dei cadaveri è poco interessante perché così come le persone sono noiose in vita, altrettanto lo sono da morti. Non hanno intenzione di essere più eccitanti da morti (ride). Il dottore, un piccolo uomo messicano, aprì per sbaglio un altro cassetto in cui c'erano parti di corpi, braccia, gambe, orecchie, che si mescolavano a parti di bambini, inimmaginabile l'effetto di questa brodaglia umana di pus e materia in decomposizione. Dissi a me stesso che ero lì per quello. Non riuscivo a guardare, era come guardare l'inferno! Allo stesso tempo mi chiesi se era davvero quella la strada per fare il mio lavoro, se era quello il modo per dar da mangiare alla mia famiglia. Ma ero molto eccitato, sapendo di poter trovare la bellezza nelle cose più vili e brutte. Fu realmente una sfida per me aver assistito a quello spettacolo... Tornai il giorno dopo sapendo di poter fare una foto e la foto fu *The Feast of Fools*"³⁴.

Ritraendo le spoglie mortali dell'essere umano in forma di natura morta, l'artista non vuole rinunciare al corpo e alla carne, ma non vuole che esse siano percepite secondo moti convulsi ed irragionevoli. Componendole come vasi di fiori o come decorazioni naturali ne sovverte la relazione macabra, aspira a sublimarle, a farle uscire dalla loro condizione vile e deforme per designare una natura "vivente" che rimane trasposizione allegorica del memento mori, come *The Result of war: the Cornucopian Dog, New Mexico*, 1984, e *Vanity, New Mexico*, 1990, ma è pure figurazione tragica, meditazione sulla realtà della vita: "*Still-life, Mexico*, 1992, è un'immagine allegorica della vita, della sofferenza e della Redenzione. Quando tenni per la prima volta in mano la gamba capii che si trattava di ciò che per lei era la distanza tra sé e la terra. L'idea di mettere degli

oggetti su uno sfondo bianco, distinguendoli dal buio, aveva fatto venir notte prima che fossi in grado di scattare la foto. Andai in un piccolo ristorante tedesco vicino al mio albergo. Dopo aver ordinato, misi in grembo il tovagliolo bianco, eccezionalmente pesante e capii che il bianco del tessuto sarebbe stato lo sfondo della scenografia. Mi offrii di comprare il tovagliolo, ma il cameriere si rifiutò di vendermelo dicendo che solo il proprietario avrebbe potuto dargli il permesso di farlo e che non sarebbe tornato al ristorante fino alla sera successiva. Proposi di chiamarlo ma mi disse che non poteva essere disturbato! Tornai all'albergo e raccontai alla proprietaria, un'anziana signora che parlava bene inglese cosa fosse successo e ciò di cui avevo bisogno. La signora mi assicurò che avrebbe parlato col cameriere, che potevo andare a dormire e il mattino dopo, prima di andare a fotografare lei avrebbe avuto il tovagliolo. Mi fidai di lei. Non potevo fare altro. Il mattino dopo appena mi avvicinai al banco, vidi che la proprietaria aveva il tovagliolo. Mi disse che aveva dovuto lasciare la sua sveglia in pegno e io le promisi che le avrei reso il tovagliolo la sera stessa. Presi un taxi per il mercato per comprare tutto ciò che serviva per una *Vanitas* che sapevo sarebbe stata la celebrazione allegorica della bellezza, la perdita della sua e il mio ritrovamento di essa"³⁵.

L'insistenza sulle spoglie mortali e sui suoi frammenti evidenzia la condizione di assoluta irrelatività dell'esistenza e Witkin l'affronta con una poetica che considera, secondo una religiosità cattolica, la morte quale trapasso al soprannaturale ma che la vive anche quale evento limite, chiusura dello sviluppo vitale. Un'altra dualità, che sconcerta per l'osmosi tra metafisica e realismo: "Non faccio il mio lavoro per creare disagio... Fotografo la morte perché è parte della vita! Guardo alla morte perché penso che vivere su questa terra, su questa superficie, è una parte dell'esistenza e la morte è l'altra parte, e noi impariamo costantemente da questo processo"³⁶.

Alla passione per l'immersione nel reale della storia, come è vissuta da Caravaggio a Canova, Witkin affianca anche la coscienza di un iter che arriva a comprendere Gustave Courbet, proprio perché sente un profondo legame con l'artista che ha tentato di tradurre i costumi, le idee, l'aspetto di una società e di un'epoca. L'esercizio della fotografia, come dell'arte in Courbet, non deve essere solo spirituale, ma configurarsi quale impegno e interpretazione della società: Witkin è consapevole che affidandosi alle vicende classiche rischia l'arte per l'arte, la fotografia per la fotografia. Immettendo invece nella sua avventura la citazione di Courbet, fa intendere che la rappresentazione della rappresentazione è un metodo di definire l'allegoria della vita, ma questa non si concretizza in un universo utopico o soprannaturale, ma solo attraverso personaggi e fatti realmente esistenti: *Studio of the Painter (Courbet), Paris, 1990*. Il riferimento a questo quadro, in cui Courbet ritrae i suoi amici Max Buchon, Champfleury e Charles Baudelaire, tende ad evidenziare che in pittura come in fotografia non esistono, per Witkin, figure di invenzione. Certamente condivide l'affermazione di Courbet, 1861, che dichiara "la pittura è un'arte essenzialmente concreta e può consistere solo nella rappresentazione delle cose reali ed esistenti. È un linguaggio interamente fisico, che ha per vocaboli tutti gli oggetti visibili: un oggetto astratto, invisibile, che non esiste è estraneo all'ambito della pittura"³⁷.

In *Courbet in Rejlander's Pool, New Mexico, 1985*, in cui la figura ritratta è la moglie Cynthia, il riferimento è diretto perché Witkin desume il suo vocabolario del mondo dalle cose "reali ed esistenti", ma le trasforma in immagini che siano la sintesi di un'elaborazione storica e critica, quanto intellettuale e fantastica. Il suo realismo non è il realismo del documento, quale può essere il frammento di cronaca o di reportage, ma di una esperienza i cui confini sono peregrinamente aperti e valicabili. Un'ulteriore conseguenza di questo è la trasformazione della fotografia in testo visivo aperto all'incrociarsi di segni e di sintomi inconsci.

Accanto alle sovradeterminazioni storiche e culturali pone anche le figure della fluidità immaginaria del profondo, tra il visionario ed il surrealista. E se la sacralità si trova nell'ignoto, le sue occasioni di esistere sono piantate anche nelle caverne dell'io, con il loro fondo inaccessibile ed

enigmatico. Dolcezza e ferocia, intimità e violenza denotano il lessico immaginoso degli artisti visionari, da Moureau a Klinger, da Kubin a Redon, da Dalí a Giorgio de Chirico, da Brancusi a Picasso, da Balthus a Francis Bacon al cui discorso antiortodosso e disgregatorio si ispira Witkin, quando cerca di esprimere le costellazioni del tragico e del simbolico, del misterioso e del surreale, del morboso e del perverso, come in *The Guernica Variations: Pathological Reproduction, New Mexico*, 1986, e *Man without a Head*, 1993, *Torture of the Pope in Exile*, 1982, e *Nude with Mask*, 1988. Tutte immagini metafisiche, perturbanti ed enigmatiche, perché segnate dall'assenza dell'uomo quale soggetto; un'entità senza identità, un manichino che vive in un universo irrigidito e solitario. Un'anomalia della vita, come *Man without a Head*, 1993: "Avevo chiesto che fosse tagliata la testa a un cadavere. Chiesi un uomo muscoloso. Avevo intenzione di fotografarlo entro due giorni. Avevo già pensato a come fotografarlo seduto su una seggiola. Un uomo morto senza testa, seduto su una sedia. Volevo fare la fotografia più triste che fosse mai stata fatta"³⁸.

Rimane da dire sugli ultimi investimenti immaginari, quelli della riflessione sul realismo magico americano ed europeo, e del realismo assoluto e perfetto della fotografia, in cui la solennità delle figure si affida all'esclusione di ogni processo empatico e partecipativo. Witkin ricorre a John Cane e Grant Wood, *Portrait of Nan*, 1984, oppure fa scorrere il rosario dei ricorsi che rende familiari le fotografie di coppie di ciechi, August Sander per *Blind Woman with Her Blind Son*, 1989, e di *Violon d'Ingres*, 1924, di Man Ray per *Woman Once a Bird, Los Angeles*, 1990.

La persuasione che un fotografo ritrae o costruisce immagini per realizzare totalmente la sua esistenza pone Witkin in equilibrio instabile, intende partecipare, ma al tempo stesso distaccarsi. Essere altro ed altri, per realizzarsi nella loro realtà. Per non essere tenuto a dimostrare le sue passioni e le sue ossessioni, o quanto meno a controllarle, si richiama implicitamente alla definizione fredda del realismo magico e fotografico. Si copre – *Portrait of Nan, New Mexico*, 1984, e *John Kane, San Francisco*, 1984 - del tecnicismo pittorico che spaesa e occulta la figura per evidenziare l'intento misterioso ed enigmatico delle sue ispirazioni, che non poggiano solo sull'evidente e sul palese, ma sull'ignoto, del sacro quanto dell'inconscio. La tecnica, che copre i volti dei soggetti, e il rimando alla bellezza classica di August Belloc e Brassai, di von Gloeden e di Man Ray, sono un'altra maschera. Strumenti di assolutezza che servono a cristallizzare la superficie, del dipinto e della fotografia, per mantenere intatto l'agitarsi vulcanico della forza lavica che si sposta in Witkin tra misticismo ed erotismo.

Muovendosi tra sessualità e spiritualità, il corpo, per l'artista, si fa involucro e membrana, è una scoria dell'esistenza dentro la quale si perde il pensiero e l'anima, il desiderio e l'inconscio. La sua vera esistenza è quella di essere una cerniera tra l'alto e il basso, sospesa nel nulla, ancora *Man without a Head*, 1993, un testimone informe e larvale che detta, tramite il suo ingombro e le sue cavità carnali, la ripresa del suo ritratto da morto: "Ciò che ho voluto fare non era semplicemente scattare una foto. Io volevo (come sempre) onorare quell'uomo... Ammettevo di avere tutto il potere di dirigere la scena e dissi: 'sollevatelo e mettetelo su una sedia'. Ma far sedere un uomo morto su una sedia e dargli una sembianza di vita era la cosa più terribile, molto simile al cassetto infernale di brodaglia e di pezzi di corpi. Mentre lo mettevamo seduto, il sangue scorreva da varie parti, come lungo il manico dell'ombrello. Fu terribile e bellissimo. Così lo mettemmo seduto, era una sedia *art déco* di metallo pesante, e con grande danno per le nostre schiene lo abbiamo vestito. Era già stato preparato lo sfondo e mi sono messo al lavoro. Ma cominciò a cadere e il sangue continuava a uscire e l'unico modo era tenerlo per le mani e farlo stare in equilibrio; così era il morto stesso a mostrarmi come dovevo fotografarlo. Aveva le calze e fu questo il nucleo centrale della fotografia. Non gliel'avevamo messe, era già troppo rigido e pesante, ma poiché le indossava, significava che era ancora molto, molto vicino alla vita"³⁹.

La scelta di un'immagine estrema, quella di una persona morta da poco, significa la discesa o

l'ascesa ad un universo inaccessibile ed inimmaginabile, quello mediano tra il mondo sensibile ed il mondo metafisico, là dove il corpo si può immaginare ancora come organo vivente, ma già trasportato in una percezione visionaria e mistica: il luogo degli accadimenti dell'anima. È il territorio del trapasso, quando il corpo-spirito passa il limite e dal materiale entra nel mondo immateriale: un luogo di sospensione per Witkin è ideale. Nella zona limbica dell'arresto della vita e del passaggio alla morte, fra l'alto ed il basso, tra la carne e lo spirito, si pone una tensione ed una vibrazione che l'artista cerca di cristallizzare. Da qui la lettura di Velázquez quanto di Courbet, dove la pittura gela la scena oppure documenta il reale.

I riferimenti vanno naturalmente a *Las Meninas*, 1987, e *Studio of the Painter*, 1990, in cui i quadri di Velázquez e di Courbet sono portatori di suggerimenti iconografici sul piano registico e sul piano simbolico, ma più sostanzialmente prefigurano la poetica del fotografo. Witkin si addossa le loro immagini e ne reinventa la grandiosità, ne fa sprigionare un altro dramma metafisico e fisico. In *Las Meninas*, 1987, l'allegoria della creazione artistica⁴⁰, dipinta da Velázquez, ritorna in Witkin come autoritratto e autocitazione di un processo spirituale e soggettivo che comprende tutte le sue tematiche, dal Cristo al *disabled*, dal surrealismo al *remake* della Storia.

La complessità narrativa del quadro è riproposta con riprese e sostituzioni. Innanzitutto la presenza delle figure del re e della regina, sul fondo del dipinto, permangono, quasi Witkin volesse sottolineare una continuità regale, quanto l'accettazione della sua vicenda fotografica da parte della storia. Essendo protetta dalle figure sovrane l'immagine riceve un riconoscimento di liberalità e di onorabilità. Era già successo per Apelle da parte da Alessandro il Grande e per Velázquez da parte di Filippo IV e Marianna d'Austria, deve quindi succedere anche per Witkin. Soltanto che i protagonisti della sua pittura fotografica non sono più l'infanta Margarita Maria, le sue cameriere d'onore, o *meninas*, e i due nani e l'*apostador* della Regina, quanto figure laiche e pagane, personaggi infirmi, sorte di embrioni e di germogli di visioni. Ne *Las Meninas* di Witkin l'infanta è sostituita da una donna con moncherini, sollevata da terra da una struttura con ruote, una citazione diretta di *Woman on a Table*, 1987⁴¹. L'*apostador* che nel fondo del quadro di Velázquez annuncia la presenza della regina, qui lascia il posto ad un altro "annunciatore", Cristo, che apre il passaggio da una luminosità all'altra, quanto da un secolo all'altro. Gli attendenti o i servitori dell'infanta, dai nani alle cameriere, sono sostituiti da una forma mostruosa e meravigliante, ripresa da Juan Miró. Infine, mentre i quadri che erano sullo sfondo dello studio di Velázquez vengono soppiantati nella fotografia da citazioni di suoi soggetti dal pagano al religioso, come *Los Borrachos* e *L'incoronazione della Vergine*, sul lato sinistro del dipinto-fotografia, la posizione di Velázquez viene presa da Witkin stesso, seppur con il volto rimosso da graffi.

L'atteggiamento del fotografo nei riguardi del soggetto, oltre ad una conoscenza assoluta del regno pittorico, tramite le referenze rivela come Witkin, al pari di Velázquez, si senta privilegiato nel poter riprendere immagini sovrane. Così se il pittore spagnolo poteva affermare una relazione unica che gli garantiva uno stato nobile con la famiglia di Filippo IV, quale artista, Witkin intende sottolineare una pari condizione di privilegio. Soltanto che la sua nobiltà e la sua artisticità non si affidano al potere e al prestigio di un re, ma all'impatto di una geografia dell'informe e dell'ignoto, quale quella proveniente dalla bellezza del *freak* e del *disabled*, del sogno e dell'incubo, della ragione e della pazzia. *Las Meninas*, 1987, è dedicata da Witkin alla Spagna e a Michel Foucault⁴², quanto alla coscienza di una seconda nascita che riattiva l'innesto divino, quella della resurrezione del Cristo.

La figura dell'artista come personaggio circondato dalla presenza e dalla memoria delle sue epifanie visionarie, si ritrova raffigurata in *Studio of the Painter*, 1990, in cui lo spazio della scena fotografica pullula di apparizioni in sintonia con *L'atelier du peintre, allégorie réelle*, 1855, di Courbet. Rispetto alla brulicante composizione dell'artista francese, Witkin opera una riduzione che corrisponde alla cancellazione del contesto sociopolitico, per soffermarsi piuttosto su un universo

personale e fantastico. In primo piano dinanzi ad un dipinto, sormontato da un uccello con le ali distese, siede il pittore-fotografo con il volto mascherato, mentre intorno si muove il bestiario umano e la folla delle referenze linguistiche. Accanto all'artista si pone la modella il cui gesto rimanda a *Les baigneuses*, 1853, sempre di Courbet, mentre alla destra esplose la presenza di una citazione dalla storia della fotografia, il famoso *Man in black suit with white stripes down arms and legs, walking in front of a black wall*, 1884 circa, di Étienne-Jules Marey, e alla sinistra un'altra riferimento a Courbet, *Le demoiselles des bords de la Seine (été)*, 1856. In alto a sinistra una figura ricoperta di nero, con ai piedi un teschio. I referenti vengono enunciati in forma intensiva: per esempio la *coniunctio* tra pittura e fotografia e la respirazione tra le due quale sostanza del lavoro di Witkin si ripresenta nella dialettica tra Marey e Courbet, tra astrattismo e realismo. Le analogie fanno circolare la liberazione della materia libidica e sessuale, che va dalla coppia tra artista e modella all'unione omosessuale femminile nella rivisitazione erotica de *Le demoiselle des bords de la Seine (été)*. Infine la fissazione con la tenera eleganza della morte, con la sua geografia larvale e macabra, che si lega all'addentrarsi nella cavità dell'oscuro, rappresentata dalla figura funeraria, affiancata dal teschio, carica anche di una connotazione sadomasochista. La sostituzione ricompare nell'impressionante fucina visiva di *Raping Europa*, 1993, in cui la cristallizzazione di Witkin si arricchisce dei colpi visibili del pennello che scalfisce la superficie del negativo, a testimoniare il fremito angoscioso e passionale del suo vivere l'arte e la fotografia.

Nell'immagine convergono il ritratto di *Filippo IV a cavallo*, 1634-35, di Velázquez ed il *Ratto di Europa*, 1559-52, di Tiziano che si trasfigurano non solo in una situazione da incubo, ma in un mondo grottesco: "Stavo lavorando ad una sorta di folle storia su una persona in un palazzo, che si esercitava ad impersonare il potere, iconograficamente delineato dal colossale e dal portentoso. Per *Europa* di Tiziano il toro bianco era troppo costoso e quello grigio maculato che avevano mandato assomigliava troppo ad un cavallo. Così il proprietario del mattatoio uccise una mucca bianca, la tagliò a metà e dovvemmo trascinare la carcassa di questa mezza mucca fin dentro il palazzo. Per Filippo IV impiegammo un attore, ma gli misi una maschera con la fotografia di mio figlio, per suggerire una sorta di cieca, avventurosa giovinezza. L'attrice aveva un corpo piuttosto attraente ma ben presto si stufò della cera e del lattice che avevo voluto impiegare per evocare la sua terrificante, violentata faccia da Bacon, che ora graffierò sul negativo... Il nano era coperto di escrementi, così gli facemmo tenere le calze arrotolate per diminuire l'odore"⁴³.

L'assemblaggio grottesco di raffigurazioni sovrane e sacrali, dal re Filippo IV alla dea Europa, presenta qualcosa di anarchico e dissociativo. Disloca la potenza della storia in un caos primordiale, affidato alla reggenza di un'energia giovane, rappresentata nel volto del figlio-re, e deformata, quella della figura caricaturale del nano che arriva a rappresentare l'esercito o il popolo che segue il grande conduttore. Uno smarrimento della sacralità che si arricchisce anche della trasfigurazione di Europa, non più sedotta dalla dolcezza corporea del toro-Giove, ma dalla sua carcassa smembrata e impotente. Il declino dell'allegoria, quanto lo spostamento dei valori sovrani è determinato dal divorzio dei sensi tra serio e comico, caricaturale e grottesco. Quasi Witkin volesse comunicare che la catarsi non appartiene al tragico ed al sacro, ma al potere di rigenerare. In fondo tutte le deformazioni interiori ed esteriori appartengono alla resurrezione delle immagini. È possibile quindi usare i mostri bosciani, gli orridi connubi di animale e cosa, di persona e macchina, far ricorso a personaggi satanici e ai simboli macabri, tuttavia anche le immagini del grottesco hanno diritto di cittadinanza poiché sovvertono, sono possibili. In *Raping Europa*, il fotografo allarga il suo metodo di contagio, che scaturisce dalla fioritura prodigiosa e sorprendente degli innesti e delle assurdità. Combina assoluto e caricaturale, per trovare una dimensione equilibratrice che produca una poesia impreveduta delle immagini, che provengono sempre dal profondo e dall'ignoto: "Grottesco viene da 'grotta', dall'oscurità delle caverne e dei sotterranei. I santi amavano l'oscurità perché è qui che si va

a tirare fuori le persone che stanno annegando. Quando, come individuo, proseguo il mio viaggio, all'interno della percezione e di migliori realtà, devo impiegare una persona oscura perché io stesso sono nell'oscurità. Ho l'opportunità di celebrare la vita di questa persona. Ma finché l'immagine di associazioni emotive rappresenta un equivalente morale o qualcosa di più alto, di più nobile, può danneggiare, nel procedimento, me stesso e gli altri [...]. Se la tua vita e il tuo lavoro riguardano la disperazione, non c'è soluzione, non c'è redenzione"⁴⁴.

L'allargamento al grottesco rappresenta un'ulteriore espressione, in quanto figura potenziata e ritratto carico di valori psichici. Serve a frugare nella fisionomia interna del reale quanto del sogno e produce effetti simili al meraviglioso e al terrifico, perché libera il flusso delle immagini sepolte. Infine attraverso il grottesco l'autore ammalia e incanta, e tramite il sorriso fa sì che le immagini attraversino più facilmente la barriera della morte. Siamo quasi ad uno spessore stregonico, dove la trafissione dell'effigie a forma di uomo-figura-animale serve ad esorcizzare tutti gli argomenti tabuizzati dalla logica.

L'impatto perturbante del grottesco viene in tal modo a deporre a favore del tragico. Con la sua inumanità non dà luogo ad effetti di genere, ma rimane nell'ambito degli incubi di Goya e di Bosch, di Moreau e di Redon, là dove la vita tumultuosa e chiusa in una fotografia si trasforma in una porzione di epidermide umana, quella che copre e forma il sistema nervoso e la concettualità metafisica di Joel-Peter Witkin, cassa di risonanza del divino Demiurgo.

¹ Ernest Becker, *The Denial of Death*, Free Press, New York, 1973; Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris, 1976.

² June Singer, *Androgyny*, Anchor Press, New York, 1977.

³ Leslie Fiedler, *Freaks: Myths and images of the secret self*, New York, 1973; Paul Virilio, *L'art du moteur*, Galilée, Paris, 1993.

⁴ Joel-Peter Witkin, *A revolt against the Mystical*, University of New Mexico, 1976.

⁵ Citato in Gerry Badger, "Toward a Moral Pornography", *Creative Camera*, London, settembre 1986, p. 33.

⁶ Citato in A.D. Coleman, "Joel-Peter Witkin & Duane Michals", *Journal of Contemporary Art*, estate 1993, vol. 6.1, p. 111.

⁷ *Ibidem*, pp. 110-111.

⁸ Citato in Hal Fisher, "Looking into Darkness", *Artweek*, New York, 13 agosto 1983.

⁹ Joel-Peter Witkin, "Believing life to be Passion...", *Masterpieces of Medica Photography*, Twelvetrees Press, Pasadena, 1987.

¹⁰ Joel-Peter Witkin, "Divine Revolt", *Aperture*, n. 100, New York, autunno 1985, p. 35.

¹¹ Joel-Peter Witkin, *A Revolt...*, cit.

¹² Dall'intervista con Germano Celant, New York, 7 novembre 1993, inedita.

¹³ Joel-Peter Witkin, *Divine...*, cit.

¹⁴ Joel-Peter Witkin, *Divine...*, cit.

¹⁵ Dall'intervista con Germano Celant, cit.

¹⁶ Van Deren Coke, *Introduction: Joel-Peter Witkin*, in catalogo San Francisco Museum of Modern Art, dicembre 1985, p. 7. A tutt'oggi l'analisi storico interpretativa di Van Deren Coke è la più ricca e dettagliata ricerca scritta sul lavoro di Witkin.

-
- 17 Citato in Van Deren Coke, *Introduction...*, cit., p. 9.
- 18 Joel-Peter Witkin, *A Revolt...*, cit.
- 19 Van Deren Coke, *Introduction...*, p. 11.
- 20 *Ibidem*.
- 21 *Ibidem*.
- 22 C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962, p. 32 [trad. it. *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano, 1964].
- 23 Dall'intervista con Germano Celant, cit.
- 24 Dall'intervista con Germano Celant, cit.
- 25 Franco Rella, *Metamorfosi, Immagini del pensiero*, Feltrinelli, Milano, 1984.
- 26 Dall'intervista con Germano Celant, cit.
- 27 Dall'intervista con Germano Celant, cit.
- 28 "Mio fratello gemello e io siamo nati morti, così ci è stato raccontato. Si è trattato di un aborto spontaneo [...]. Ma siamo riusciti a tornare alla vita, sono successe un sacco di cose nella nostra prima settimana [...]. Oltre a noi c'era un feto. Eravamo trigemini, mia madre aveva partorito la fraterna trinità". Dall'intervista con Germano Celant, cit.
- 29 Sasaki Naoya, "Gamble of Intention. Joel-Peter Witkin", *Switch*, n.5, a.11, Tokyo, novembre 1993, p. 33.
- 30 *Ibidem*, p. 36.
- 31 *Ibidem*, p. 39.
- 32 Cit. in Van Deren Coke, *Introduction...*, cit., p.17.
- 33 In Giulio Carlo Argan, "Il 'realismo' nella poetica del Caravaggio", in *Immagine e persuasione*, Feltrinelli, Milano, 1986, p. 147.
- 34 "A Darker Light, Joel-Peter Witkin interviewed by Andres Serrano", in *Blind Spot*, New York, n. 2, 1993, p. 65.
- 35 Sasaki Naoya, *Gamble...*, cit., p. 42.
- 36 *A Darker Light...*, cit., p. 65.
- 37 Citato in Linda Nochlin, *Realism*, Hardmondsworth, 1971 [trad. it. *Realismo*, Einaudi, Torino, 1979, p. 9].
- 38 Sasaki Naoya, *Gamble...*, cit., p. 35.
- 39 *A Darker Light...*, cit., p. 66.
- 40 Charles de Tolnay, "Velázquez 'Las Hilanderas' and 'Las Meninas' (An interpretation)", *Gazette des Beaux Arts*, n. 35, Paris, 1949, pp. 21-38.
- 41 "*Woman on a Table*, sin dalla nascita la malattia era cresciuta con lei. Dopo 39 operazioni la malattia era stata estirpata - insieme alle sue gambe. Sopportando il dolore per tutta la sua vita era diventata mistica. Poteva staccarsi dal corpo e guardare i chirurghi lavorare sulla parte senza vita del suo corpo. L'ho fotografata su un piccolo tavolo per astrarla dal mondo, per mostrare la sua grandezza; lo spazio speciale del suo allontanarsi e isolarsi", Sasaki Naoya, *Gamble...*, cit., p. 47.
- 42 Joel-Peter Witkin, *Gods of Earth and Heaven*, Twelvetrees Press, Altadena, 1989.
- 43 Citato in R.H. Cravens, "Joel-Peter Witkin", *Aperture*, n. 133, New York, autunno 1993, pp. 58-62.
- 44 *Ibidem*, pag. 58.