



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale  
(*ordinamento ex D.M. 270/2004*)  
in Economia e Gestione delle Arti e  
delle attività culturali

Tesi di Laurea

—  
Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

# IL NUDO IN FOTOGRAFIA: ANALISI STORICA E CONCETTUALE

**Relatore**

Ch. Prof. Riccardo Zipoli

**Correlatore**

Ch. Prof. Daniele Goldoni

**Laureanda**

Giulia Gallinucci  
Matricola 848239

**Anno Accademico**

2015/2016

A Venezia,  
Roma,  
Cesena  
e a quelle persone  
che hanno reso importanti  
questi luoghi

|                                                                                                                                       |           |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| INTRODUZIONE                                                                                                                          | 6         |
| <b>1. LO SVILUPPO STORICO: DAL NUDO FOTOGRAFICO AL SERVIZIO DELLE ARTI E DELLE SCIENZE AL NUDO FOTOGRAFICO COME SOGGETTO AUTONOMO</b> | <b>8</b>  |
| <b>1.1 LA RAPPRESENTAZIONE DEL NUDO FOTOGRAFICO COME SOGGETTO NON AUTONOMO: IL RAPPORTO CON LE ARTI MAGGIORI</b>                      | <b>8</b>  |
| 1.1.1 <i>LE ORIGINI DEL NUDO FOTOGRAFICO: i cardini provocatori</i>                                                                   | 8         |
| 1.1.2 <i>IL NUDO ACCADEMICO: la fotografia di nudo al servizio della pittura</i>                                                      | 14        |
| 1.1.3 <i>COMMESSE FOTOGRAFICHE: gli scatti di nudo come sostegno della pittura e della scultura</i>                                   | 19        |
| 1.1.4 <i>DESCRIZIONE GENERALE DELLE FOTOGRAFIE DI NUDO DI FINE OTTOCENTO</i>                                                          | 23        |
| 1.1.5 <i>IL NUDO FOTOGRAFICO OSTEGGIATO DALLA LEGGE OTTOCENTESCA</i>                                                                  | 25        |
| 1.1.6 <i>IL NUDO ESPLICITO: gli inizi della fotografia pornografica</i>                                                               | 28        |
| <b>1.2 LA RAPPRESENTAZIONE DEL NUDO COME SOGGETTO NON AUTONOMO: IL RAPPORTO CON LE SCIENZE</b>                                        | <b>31</b> |
| 1.2.1 <i>LA FOTOGRAFIA DI NUDO AL SERVIZIO DELLA TECNOLOGIA E DELLE SCIENZE: il movimento indagato con gli scatti di Muybridge</i>    | 31        |
| 1.2.2 <i>IL NUDO FOTOGRAFICO AL SERVIZIO DELLA MEDICINA: l'isteria indagata con gli scatti di Charcot</i>                             | 35        |
| 1.2.3 <i>IL NUDO FOTOGRAFICO COME SPETTACOLARIZZAZIONE DELLA MOSTRuosITÀ: le nudità freak ottocentesche</i>                           | 38        |
| 1.2.4 <i>IL NUDO FOTOGRAFICO AL SERVIZIO DELL'ETNOLOGIA: l'indagine durante il periodo colonialista</i>                               | 41        |
| 1.2.5 <i>IL NUDO FOTOGRAFICO AL SERVIZIO DELL'ETNOGRAFIA</i>                                                                          | 45        |
| <b>1.3 LA RAPPRESENTAZIONE DEL NUDO COME SOGGETTO AUTONOMO</b>                                                                        | <b>47</b> |
| 1.3.1 <i>GLI INIZI DEL NUDO FOTOGRAFICO COME SOGGETTO AUTONOMO: gli esordi del pittorialismo europeo durante la fine del 1800</i>     | 47        |
| 1.3.2 <i>I PRIMI DECENNI DEL 1900: il nudo pittorialista</i>                                                                          | 52        |

|                                                                       |                                                                                                                                     |            |
|-----------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 1.3.3                                                                 | <i>DAL 1910 AL 1920: il movimento naturista e nudista</i>                                                                           | 54         |
| 1.3.4                                                                 | <i>1920: dal Pittorialismo alla fotografia moderna</i>                                                                              | 57         |
| 1.3.5                                                                 | <i>DAL 1920 AL 1930: il culto sociale e politico del nudo fotografico</i>                                                           | 59         |
| 1.3.6                                                                 | <i>1930: il nudo fotografico sviluppato dalle avanguardie europee</i>                                                               | 62         |
| 1.3.7                                                                 | <i>DAL 1940 AL 1950: lo sviluppo poliedrico della fotografia di nudo nel dopoguerra</i>                                             | 65         |
| 1.3.8                                                                 | <i>DAL 1950 AL 1960: il nudo rivoluzionario tra emancipazione e trasgressione</i>                                                   | 67         |
| 1.3.9                                                                 | <i>1970: il nudo tra introspezione e sovvertimento sociale</i>                                                                      | 70         |
| 1.3.10                                                                | <i>DAL 1980 AL 2000: il nudo indagato come simbolo di diversità sessuale e di racconti autobiografici</i>                           | 74         |
| APPENDICE IMMAGINI                                                    |                                                                                                                                     | 77         |
| <b>2. LE PRINCIPALI CATEGORIE DI SIGNIFICATO DEL NUDO FOTOGRAFICO</b> |                                                                                                                                     | <b>83</b>  |
| <b>2.1 IL NUDO FOTOGRAFICO COME RAPPRESENTAZIONE FORMALE</b>          |                                                                                                                                     | <b>83</b>  |
| 2.1.1                                                                 | <i>NITIDEZZA E MATERICITÀ: il Formalismo indagato negli scatti di nudo di Edward Weston e del Gruppo f/64</i>                       | 84         |
| 2.1.2                                                                 | <i>INFLUENZE ARTISTICHE: La Frammentazione visiva del nudo formalista indagata negli scatti di Irving Penn</i>                      | 91         |
| 2.1.3                                                                 | <i>TAGLIO, LUCE, PROSPETTIVE: la nudità fotografica indagata negli scatti di Man Ray e di Bill Brandt</i>                           | 95         |
| 2.1.4                                                                 | <i>IL NUDO FORMALISTA COME VEICOLO DI MESSAGGI E IMMEDESIMAZIONI: indagine negli scatti di Alfred Stieglitz e di Masao Yamamoto</i> | 103        |
| 2.1.5                                                                 | <i>DA FORME AD INFORME: la trasformazione de nudo formale indagata negli scatti di Man Ray e Brassai</i>                            | 108        |
| <b>2.2 IL NUDO FOTOGRAFICO COME RAPPRESENTAZIONE DI PERVERSIONE</b>   |                                                                                                                                     | <b>111</b> |
| 2.2.1                                                                 | <i>LA NUDITÀ MOSTRUOSA: indagine nella fotografia di Joel Peter Witkin</i>                                                          | 112        |
| 2.2.2                                                                 | <i>LA NUDITÀ COME RAPPRESENTAZIONE DI MORTE: dalla visione di Joel Peter Witkin a quella di Andres Serrano</i>                      | 119        |
| 2.2.3                                                                 | <i>LA NUDITÀ GROTTESCA: indagine nella fotografia di Jan Saudek</i>                                                                 | 124        |
| 2.2.4                                                                 | <i>LA NUDITÀ PORNOGRAFICA: indagine nella fotografia</i>                                                                            |            |

|                                                                                                                                    |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>di Araki Nobuyoshi</i>                                                                                                          | 127 |
| <b>2.3 IL NUDO FOTOGRAFICO COME RIFLESSO DELLA SOCIETÀ</b>                                                                         | 132 |
| 2.3.1 <i>LA NUDITÀ NELLA MODA TRA EMANCIPAZIONE FEMMINILE E SUPERFICIALITÀ SOCIALE: indagine nella fotografia di Helmut Newton</i> | 133 |
| 2.3.2 <i>LA NUDITÀ COME CRISI DELLA SOCIETÀ DEI CONSUMI: indagine nella fotografia di David LaChapelle</i>                         | 139 |
| 2.3.3 <i>LA NUDITÀ COME SINTOMO DI MALATTIA: indagine nella fotografia di Oliviero Toscani</i>                                     | 141 |
| 2.3.4 <i>LA NUDITÀ OMOSESSUALE: indagine nella fotografia di Robert Mapplethorpe</i>                                               | 144 |
| 2.3.5 <i>LA NUDITÀ TRANSESSUALE: indagine nella fotografia di Nan Goldin</i>                                                       | 148 |
| <b>APPENDICE IMMAGINI</b>                                                                                                          | 152 |
| <b>CONCLUSIONI</b>                                                                                                                 | 168 |
| <b>BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA</b>                                                                                                   | 170 |

## INTRODUZIONE

Fin dalle sue origini, la fotografia di nudo ha sempre affascinato e suscitato interesse negli artisti tanto da diventare una tematica variegata e costantemente presente nelle produzioni fotografiche da fine Ottocento sino ai giorni nostri. La mia ricerca ha lo scopo di proporre un'analisi approfondita del nudo fotografico sia dal punto di vista stilistico che concettuale. Questa tesi è suddivisa in due capitoli principali, a loro volta ordinati in tre parti: tale scomposizione organizzativa, che presenta una breve introduzione all'inizio di ogni sottocapitolo, facilita la lettura e la comprensione dei vari approfondimenti di ogni categoria di nudo sviluppata.

Il capitolo iniziale di carattere storico è centrato sull'analisi delle varie considerazioni e caratterizzazioni del nudo fotografico inteso come genere non ancora autonomo. Nella prima parte sono sviluppati i tratti che hanno determinato la nascita del nudo fotografico e la sua iniziale espansione nell'ambito europeo sia culturale che artistico. Partendo dalla prima metà del Diciannovesimo secolo, si è analizzato il divario tra nudo accademico e quello erotico: approfondendo le conseguenze sviluppate dalla censura vittoriana riguardo le nudità fotografiche, si giunge ad una parziale accettazione sociale del nudo concepito come strumento funzionale tecnico e documentario. La seconda parte è infatti dedicata al ruolo che interpreta il nudo nella panoramica socio-culturale tra Ottocento e Novecento in ambiti che spaziano anche oltre la dimensione artistica, ovvero il nudo al servizio delle scienze, della medicina e dell'etnografia. Dopo aver esaminato le principali dinamiche inerenti alla nudità ancora priva di un valore autonomo, la terza parte, che chiude il capitolo, traccia una retrospettiva storica e cronologica della tematica. Ripercorrendo le tappe dei mutamenti che il concetto di nudo ha subito nell'ambito della cultura occidentale degli ultimi due secoli, questa sezione conclusiva riassume le principali peculiarità delle diverse iconologie assunte dal nudo fotografico. La retrospettiva inizia con l'emancipazione della tematica, avvenuta durante gli anni Venti, e procede con l'approfondimento dei movimenti artistici e degli esponenti che maggiormente sono stati sinonimo di rivoluzioni concettuali fino alla contemporaneità.

Il capitolo che apre questa tesi, finora descritto, segue uno sviluppo cronologico; il secondo invece procede secondo uno sviluppo contenutistico delle varie categorie concettuali. Tali categorie, realizzate secondo criteri e gusti che si sono ritenuti più adatti,

racchiudono i principali significati espressi dai più celebri scatti di nudo. Attraverso questi, si realizza un panorama esaustivo di quelli che sono i più significativi valori attribuiti al corpo nudo in fotografia dal Diciottesimo al Ventunesimo secolo.

Il secondo capitolo avvia la categorizzazione concettuale delle diverse tipologie fotografiche, il focus di questa ricerca. Inizialmente si analizza la nudità formalista, ovvero una manifestazione del corpo senza veli che si trasforma in bellezza astratta delineata da una sinterizzazione delle forme. La poeticità suscitata da questo nudo fine a se stesso è contrapposta alle immagini di un nudo anomalo, deforme, brutalizzato e mortificato che esibisce l'inclemenza dell'esistenza indagata nella seconda parte del capitolo. La nudità esaminata qui dà prova di come il nudo possa rappresentare le perversioni dell'animo umano e gli aspetti marginali censurati dalla società: dalle difformità anatomiche rese demoniache, alla rappresentazione della morte e della sessualità oscena che sfocia nella pornografia. Successivamente, la lettura della terza parte, che chiude questo lavoro, sviluppa un'analisi orientata ad esplorare la significazione del nudo concepito come mezzo attraverso il quale indagare gli aspetti sociali, come la moda, la denuncia dei suoi malesseri, come le malattie e l'opposizione nei riguardi delle minoranze sessuali, fino alla rappresentazione dell'interiorità dell'artista.

# **1. LO SVILUPPO STORICO DAL NUDO FOTOGRAFICO AL SERVIZIO DELLE ARTI E DELLE SCIENZE AL NUDO FOTOGRAFICO COME SOGGETTO AUTONOMO**

La raffigurazione della nudità del corpo è tra i soggetti principali della cultura visiva occidentale, la quale raggiunge il suo climax espressivo con l'utilizzo della fotografia. La nuova macchina introduce una rivalutazione sia percettiva che contenutistica riguardo la rappresentazione del nudo che, prima della scoperta fotografica, era limitata all'esclusiva riproduzione pittorica.

Questo capitolo esamina le principali analisi sia storiche che contenutistiche della ripresa fotografica del nudo dalle sue origini alla contemporaneità. Le prime due parti sono dedicate agli sviluppi stilistici e sociali riguardanti la produzione fotografica del nudo ottocentesco non ancora emancipato, mentre la terza sezione propone un riassunto cronologico delle varie considerazioni del nudo fotografico autonomo.

## **1.1 LA RAPPRESENTAZIONE DEL NUDO FOTOGRAFICO COME SOGGETTO NON AUTONOMO: IL RAPPORTO CON LE ARTI MAGGIORI**

I sottocapitoli che compongono questa prima parte approfondiscono: il rapporto iniziale che lega il nudo fotografico alla pittura e alla scultura, l'affermazione del nudo accademico e di quello più esplicito, la censura da parte della legge nei confronti della divulgazione di nudi erotici. Questa prima sezione è indirizzata a spiegare e determinare tutte quelle considerazioni sociali ed artistiche che hanno permesso al nudo fotografico di raggiungere successivamente una propria emancipazione.

### ***1.1.1 LE ORIGINI DEL NUDO FOTOGRAFICO: I CARDINI PROVOCATORI***

Per comprendere interamente gli sviluppi che hanno portato alla divulgazione della fotografia di nudo, è opportuno delineare inizialmente le considerazioni rivolte alla

tematica nella società ottocentesca. La costumata morale vittoriana inibisce qualsiasi forma di rappresentazione esplicita delle nudità poiché ritenute oscene; i manuali accademici prescrivono una resa del nudo pittorico tale per cui lo spettatore: «Non doveva avere la sensazione che la donna si era spogliata o stava per rivestirsi, perché altrimenti avrebbe visto la nudità<sup>1</sup>». Infatti, in questo periodo, si era soliti ricorrere alla velatura pittorica o scultorea delle impudiche parti anche nelle antiche opere proprio per censurare qualsiasi rappresentazione, seppure artistica, della nudità umana.

Per tutto il Diciannovesimo secolo, il corpo appare nella sua nudità solo se caricato di valori celebrativi ed iconografie mitologiche che escludono l'erotismo, poiché l'unica concezione consentita doveva equivalere ad una idealizzazione storica del passato. Di conseguenza, le membra femminili scoperte appartengono quasi esclusivamente ad: «Ofelia e Salomè, Beatrice ed Elettra, la Regina di Saba, Amazzoni, Baccanti e le Allegorie delle Arti e delle Scienze, campionesse del nudo ostentato con olimpica indifferenza<sup>2</sup>».

Il nudo allegorico diviene similitudine di bellezza e di perfezione, il pensiero del teorico neoclassicista Anton Raphael Mengs sintetizza efficacemente l'idea corrente di arte ideale e del ricorso al nudo:

La bellezza non si trova compiuta in natura in quanto è solo attraverso l'idea che può risalire alla perfezione ultima che è in Dio. In questo l'arte supera la natura giacché può depurarla da ogni imperfezione e renderla più vicina all'idea prima che alberga solo nella mente di Dio. La forma privilegiata per esprimere l'idea di bello è quella del nudo<sup>3</sup>.

Questa considerazione muta totalmente in seguito all'esposizione di tre dipinti di nudo realizzati da Manet e da Courbet che, nella seconda metà dell'Ottocento, hanno sconvolto la decenza borghese.

Eduard Manet compone due delle prime opere definite immorali e sovvertitrici dell'epoca: *La colazione sull'erba* (1863)<sup>4</sup> e *Olympia* (1894). Lo scandalo erompe dalle pareti espositive alla dimensione pubblica che, offesa, riconosce chiaramente in quei nudi

---

<sup>1</sup> <http://www.unita.it/culture/vedo-nudo-perche-cicciolina-br-non-e-arte-mentre-courbet-si-1.479494>

<sup>2</sup> Italiani, Fea, 1969, pp. XVIII-XIX.

<sup>3</sup> Bussagli, 1998, cit. p.70.

<sup>4</sup> L'opera, concepita dai posteri come manifesto dell'Impressionismo, è esclusa dal Salon del 1863 e successivamente sottoposta a violente critiche al Salon des Refusés. Fernandez, Miggiani, 2000, p. 59.

la figura di Victorine Meurent, la prostituta che posa numerose volte sia per Manet<sup>5</sup> che per Thomas Couture e per Edgar Degas<sup>6</sup>.

In *Olympia*, il linguaggio moderno e l'esplicita raffigurazione della: «Giovane piuttosto magra, con le gambe un po' ossute e le spalle spigolose<sup>7</sup>» crea un distacco con la pittura allegorica ed accademica, introducendo in arte la realtà contemporanea disinibita. Gli ovvi riferimenti ai dipinti di Tiziano e di Goya sono annullati dal piglio sfrontato della prostituta definita numerose volte nelle riviste del tempo come una modella esteticamente non piacevole.

Lo sguardo della donna esprime naturalezza nonostante viene ritratta senza vesti, la consapevolezza che ha della sua nudità non manifesta scalpore e questo provoca e sovverte la società ancora legata ad una concezione ideale di nudo, riconosciuta come l'unica possibile. *La colazione sull'erba* e *Olympia* sono concepite dall'autore, che viene fin da subito incolpato dalla società di "sbalordire il borghese" nell'accezione negativa del termine<sup>8</sup>, non per essere esclusivamente contemplate come esempio di maestria tecnica ma piuttosto per provocare intellettualmente le convenzioni ed il concetto accademico di nudo. Nudo che qui appare come strumento di rottura.

Come avviene per le opere sopracitate, anche i due dipinti precursori dello stile courbettiano (*I Lottatori* realizzato nel 1852 e *Pigrizia e Lussuria* del 1866) sono fortemente osteggiati dalla cultura conservatrice e perbenista, la stessa che critica l'affermazione del movimento realista.

Il Realismo<sup>9</sup> è un movimento artistico che risponde alle esigenze di obiettività visiva della nuova classe sociale emergente: lo scopo del movimento è quello di riprendere sulla tela la realtà in modo analitico, preciso, quasi scientifico. Di conseguenza, il Realismo trova nella fotografia un aiuto fondamentale; tuttavia l'utilizzo del nuovo mezzo

---

<sup>5</sup> Leotta, 2015, p. 93.

<sup>6</sup> Gualdoni, 2012, p. 117.

<sup>7</sup> Pohlmann, 2004, cit. p. 21.

<sup>8</sup> Gualdoni, 2012, p. 123.

<sup>9</sup> Il realismo artistico nasce in Francia e la sua legittimazione è concomitante con l'apertura dell'Esposizione Universale di Parigi del 1855 dalla quale vengono escluse le opere di Gustave Courbet perché ritenute volgari. In tutta risposta polemica, il pittore espone i suoi lavori nel capanno che nomina Padiglione del Realismo con il quale si inaugura il movimento. Massimo rappresentante del movimento in pittura, Corbet nel 1861 suggella lo scopo del Realismo pittorico: «La pittura è un'arte essenzialmente concreta e può consistere solo nella rappresentazione di cose reali ed esistenti». Si afferma così la tendenza alla rappresentazione oggettiva e concreta della realtà.

<http://www.treccani.it/enciclopedia/realismo/>

espressivo come supporto alla pittura realista è recepito eccessivo dalla critica conservatrice dell'epoca.

Tra i maggiori sostenitori della causa, Charles Baudelaire<sup>10</sup> condanna l'eccessivo realismo fotografico esclusivamente finalizzato alla copia dell'esistente e alla negazione dell'arte<sup>11</sup>: secondo la sua visione l'apparecchio fotografico produce un'immagine meccanicamente speculare che ricalca la realtà in modo passivo annullando l'interpretazione personale.

*Origine del mondo* (1866) di Gustave Courbet diventa oggetto di una critica riferita al Realismo mediante la quale anche Henri Delaborde, nel 1856, si serve per recriminare alla fotografia la sua resa di brutale realtà a cui è stato negato il valore poetico<sup>12</sup>. Courbet è considerato il principale esponente del Realismo e con il suo celebre dipinto del 1866 realizza la prima rappresentazione moderna, anti-idealistica ed anti-conformista di nudo. L'artista, che si serve della fotografia per avere un approccio emotivamente più freddo con la realtà, è il primo a sfocare i confini tra l'esibizione della sessualità e la spettacolarizzazione delle parti anatomiche. La posa di scorcio di *Origine del mondo* cita la pittura religiosa del Rinascimento italiano (chiaro è il riscontro con *Cristo morto* del Mantegna del 1480) ed introduce all'esplorazione quasi scientifica del corpo superando la censura degli organi sessuali femminili che in questo dipinto viene descritto nei minimi dettagli.

Tripudio artistico del realismo fotografico, il quadro commissionato da Khalil Bey è animato da un'audacia ostentatamente provocatoria per l'epoca che lo marchia con lo statuto di immagine pornografica facendo dell'autore un sovversivo contro le barriere

---

<sup>10</sup> Nonostante la fotografia offre per la prima volta un'alternativa espressiva rispetto alle arti tradizionali, risulta ancora subalterna all'arte "maggiore" e viene quindi posta in una situazione dipendente che deve adeguarsi dei criteri sociali del periodo. Da questa concezione, nascono le numerose critiche indirizzate alla nuova macchina. Tra le più famose è quella di Charles Baudelaire fatta nel 1859 in seguito all'ingresso della fotografia al Salon des Beaux Arts di Parigi: «Se si consente che la fotografia supplisca l'arte in alcune delle sue funzioni, in breve essa l'avrà soppiantata o completamente corrotta, in virtù della naturale alleanza che troverà nell'idiozia della massa. Occorre dunque che essa torni al suo vero compito, che è quello di essere l'ancella delle scienze e delle arti, ma ancella piena di umiltà, come la stampa e la stenografia, le quali non hanno né creato né sostituito la letteratura».

Marcenaro, 2004, cit. p. 42.

<sup>11</sup> Bonetti, Maffioli, 2003, p. 10.

<sup>12</sup> Scharf, 1979, p. 131.

sociali imposte<sup>13</sup>; usando le parole di Scharf: «La degradazione dell'Ideale è garantita dall'associazione con il Reale<sup>14</sup>».

*Origine del mondo* nasce probabilmente dall'imitazione di una fotografia stereoscopica facente parte di una serie di scatti lascivi realizzati da Auguste Belloc, fotografo che collabora numerose volte con Courbet<sup>15</sup>. Come Monet prima di lui, il pittore realista si serve dei nudi fotografici per i modelli preparatori segnando l'iniziale influenza tra la pittura e la fotografia. Il contributo maggiore dato da questi due maestri pittorici al nudo fotografico è il fatto che entrambi dipingono fedelmente la modella fotografata, evidenziando così le loro intenzioni di raffigurare una donna e non una divinità. In tal mondo, scegliendo di raffigurare una donna realmente esistente, eliminano l'alibi allegorico e palesano una nudità terrena. Con tale scelta, Courbet scredita una consuetudine compositiva adottata fino a questo momento secondo la quale la modella ripresa nella sua nudità doveva simboleggiare una dea. Questa concezione è riportata in *L'Artistaire*, un manuale pubblicato da Jacques Nicolas Paillot de Montabert nel 1855 in cui esso propone l'insegnamento del miglior modo per rappresentare un'opera di nudo, qui si legge: «Evitare rigorosamente ogni accessorio e ogni elemento contestuale che possa far scadere il nudo in rappresentazione contingente<sup>16</sup>».

La definizione dei dettagli anatomici e la naturalezza delle pose nelle opere sopracitate (a cui si aggiungono *Le bagnanti* (1854), *L'atelier del pittore* (1855), *Donna con pappagallo* (1866)<sup>17</sup>) si riscontrano anche negli scatti calotipici di Julien Vallou de Villeneuve col quale Courbet, nel 1854 circa, intrattiene rapporti tramite il mecenate Alfred Bruyas.

Le fonti documentano una lettera spedita dal pittore a Bruyas in cui richiede una fotografia di nudo scattata da De Villeneuve (probabilmente datata 1853) per la realizzazione del dipinto *L'atelier del pittore* (1855), difatti tra questi le analogie sono palesi<sup>18</sup>. Altre testimonianze attestano che nel 1858 Courbet incontra a Bruxelles il calotipista Radoux da cui ottiene una fotografia menzionata dal pittore Scholderer come: «Una donna nuda coricata su una specie di letto, con un paesaggio che si vede attraverso la

---

<sup>13</sup> Leotta, 2015, pp. 57-59.

<sup>14</sup> Scharf, 1979, p. 136.

<sup>15</sup> Gualdoni, 2012, p. 115.

<sup>16</sup> *Ibidem*, cit. p. 116.

<sup>17</sup> De Paz, 1993, p. 75.

<sup>18</sup> Scharf, 1979, pp. 133-135.

finestra: l'ha dipinta da una fotografia<sup>19</sup>». Si evidenzia così il certo utilizzo di modelli fotografici da parte di Courbet, a tal riguardo Proudhon evidenzia come questo ricorso ai modelli fotografici influenzasse positivamente i quadri dell'artista<sup>20</sup>.

Anche Edgar Degas, definito da Jean Cocteau “vittima della fotografia”, si serve dei modelli fotografici di nudo che lui stesso realizza, per riprodurre sulla tela scene che liberano il corpo dallo staticismo pittorico<sup>21</sup>. Sviluppando il processo avviato da Manet, finalizzato ad affrancare la tematica del nudo in ambito artistico, Degas riproduce scene intime in cui i gesti appaiono naturali, quasi istantanei tanto da suscitare ammirazione in chi le osserva.

La fotografia, durante l'ultima fase dell'Ottocento, si intreccia sempre più con la società borghese dell'epoca tanto da diventare il principale mezzo attraverso il quale riprendere esattamente la realtà per poi riprodurla secondo il proprio stile sul dipinto. Di conseguenza, si afferma una vera e propria moda che propone agli artisti dei modelli fotografici (tra cui anche quelli che riprendevano le nudità), commercializzati a basso costo. Il ricorso a tali modelli, come è stato dimostrato precedentemente, contraddistingue tutta la produzione pittorica della seconda metà del secolo romantico sia in Italia che all'estero, tuttavia riguardo al loro utilizzo erano mossi diversi giudizi.

La critica più tradizionale del tempo considerava le produzioni derivanti dalla fusione dei due mezzi espressivi, originariamente lontani tra loro<sup>22</sup>, come: «Fotografie colorate senza grazia, senza sentimento, senza maestosità, senza vita, senza invenzione<sup>23</sup>». Contemporanei a questi giudizi negativi erano anche quelli di critici più lungimiranti, come Antoine-Francois-Jean Claudet che nel 1861 dichiarò: «La fotografia è divenuta per l'artista un vocabolario che lo guida nella traduzione del linguaggio della natura, un album al quale attingere continuamente per un'ispirazione sempre nuova<sup>24</sup>».

Nonostante i diversi giudizi, l'utilizzo delle fotografie per la realizzazione di dipinti e sculture era sempre più frequente. Ciò è manifestato anche dai cataloghi illustrati e dalle riviste dell'epoca le quali confermano la vicinanza tra i diversi mezzi artistici soprattutto

---

<sup>19</sup> Lèger, 1948, cit. p. 69.

<sup>20</sup> Scharf, 1979, p. 140.

<sup>21</sup> Palazzoli, 1988, p. 4.

<sup>22</sup> Marra, 1992, p. 4.

<sup>23</sup> L'accusa fu lanciata da Harrison sulla rivista americana “Forum” citata in Scharf, 1979, p. 255.

<sup>24</sup> Miraglia, 2012, p. 40.

per il taglio prospettico e per la resa precisa del soggetto<sup>25</sup>. Di conseguenza, è possibile sostenere che l'antagonismo iniziale tra pittura e fotografia di nudo sfocia in una fusione proficua alla fine dell'Ottocento, periodo a cui si assiste all'esposizione di "quadri fotografici" ai Salon e alla Royal Academy<sup>26</sup>. Un'affermazione sempre maggiore della fotografia che inizia a riprodurre delle tematiche inizialmente solo pittoriche, come ad esempio il ritratto.

Il ritratto fotografico inizia a soppiantare quello pittorico in quanto richiede un minor tempo di posa e una spesa economica minore per il cliente diventano così alla portata di quasi tutta la società che, sempre più numerosa, accorre nei frequentissimi studi fotografici specializzati (nel 1863 nella capitale inglese se ne contano un numero superiore alle due centinaia<sup>27</sup>). Oltre alla riproduzione di sé per fini autocelebrativi, si diffonde anche la moda di imprimere sulle lastre d'argento o di carta il corpo denudato inizialmente per creare modelli indirizzati agli artisti, e successivamente per tradurre sulla lastra i sogni erotici dei fruitori.

### *1.1.2 IL NUDO ACCADEMICO: LA FOTOGRAFIA DI NUDO AL SERVIZIO DELLA PITTURA*

Discordanti sono i pareri riguardo all'anno in cui si colloca la prima fotografia di nudo: per Rudolf Brettschneider è il 1949, per Joseph Maria Eder il 1844, mentre altre fonti si riferiscono al 1841<sup>28</sup>; tuttavia unanime sono le idee che collocano in Francia la produzione dei primi nudi fotografici. Più precisamente, queste fotografie si realizzano a Parigi a metà degli anni Quaranta del secolo vittoriano nella figura costosa del dagherrotipo<sup>29</sup>.

In questi anni, quindi, il nudo era riprodotto sia dalla pittura che della fotografia: la relazione che si crea tra due rappresentazioni è equiparabile a quella che esiste tra "nudo" e "nudità" proposta dallo storico dell'arte Kenneth Clark. Nella sua lingua d'origine, quella inglese, esiste una differenza tra il termine "naked" e "nude"; traducendo questi termini in

---

<sup>25</sup> Scharf, 1979, p. 255.

<sup>26</sup> *Ibidem*, pp. 136-137.

<sup>27</sup> Scharf, 1979, p. 37.

<sup>28</sup> Scheid, 2002, p. 23.

<sup>29</sup> Pohlmann 2004, p. 16.

italiano si può affermare che con il concetto di “nudo” ci si riferisce ad una condizione di un corpo svestito, senza abiti, mentre con la parola “nudità” si intende una dimensione metaforica, ideale ed iconografica<sup>30</sup>. Di conseguenza è possibile evidenziare un parallelismo sia tra la parola “nudità” e l'utilizzo pittorico del nudo (in cui la nudità diviene sinonimo di idolatria per un corpo plasmato dall'artista e perfettamente confacente al canone di bellezza divina), sia tra la parola “nudo” e lo sviluppo fotografico della tematica (con la quale si intende un corpo spogliato dalle vesti e dal pudore).

Le immagini fotografiche dei corpi denudati diventano mezzi imprescindibili per i pittori che se ne servono per la riproduzione artistica del soggetto, la cui pratica prima di allora, era schiava della presenza fisica dei modelli, dei calchi in gesso o bozzetti di terracotta.

Oltre ad implicare un lungo tempo di realizzazione e dispendio monetario, l'impiego dei modelli dal vero comporta anche l'immobilità dei soggetti in scomode posture prolungate per tutta la durata della realizzazione del dipinto. Questa tempistica diventa limitata ai venti-trenta minuti per le pose degli scatti sviluppati secondo la tecnica del dagherrotipo ideata da Louis Daguerre. La sua invenzione offre una raffigurazione speculare, precisa nei dettagli e netta nei contorni ma anche limitata dall'incapacità di riprodurre la stessa immagine rendendo quindi lo scatto un “unicum”.

Solo con l'avvento della calotipia la diffusione di copie diventa massiva perché maggiormente economica, trasportabile e veloce, infatti si riduce sensibilmente il tempo di posa per il modello. Molte migliorie tecniche sono raggiunte dal procedimento ideato da William H. Fox Talbot a discapito della qualità resa<sup>31</sup>. Nonostante le differenze tra le tipologie tecniche, entrambe restano dipendenti dal grado di luminosità e dai materiali ancora poco sensibili<sup>32</sup>.

I modelli fotografici di ausilio pittorico vengono inclusi nell'apparato didattico accademico (collaterale ai costosi gessi e ai manuali anatomici) in quanto offrono variegata pose, risparmio economico e ridotto ingombro (contrapposto a quello delle copie scultoree che affollavano i magazzini delle accademie) seppure incapaci di offrire il primo piano dei dettagli a causa dalla ridotta dimensione.

---

<sup>30</sup> <http://www.unita.it/culture/pornografia-nude-nudi-naked-sex-weiermair-arte-arte-bologna-unita.it-porno-araki-mapplethorpe-gay--1.550113>

<sup>31</sup> Miraglia, 1979, pp. 41-42.

<sup>32</sup> Lemagny-Rouillè, 1988, p. 23.

Jean-Francois Millet, benché riconosce agli scatti accademici un fondamentale aiuto per i pittori, le definisce “calchi in gesso della natura<sup>33</sup>” poiché sono caratterizzate da pose statuarie ed impersonali. I giudizi di illustri letterati come Francis Wey e di accademici come Pietro Selvatico e Cesare Masini<sup>34</sup> contribuiscono a manifestare l'importanza di questi scatti intesi come agevolazione artistica e circoscritte a “modello da imitare”. Rilevante è anche l'apporto teorico di Ernest Lacan che nel 1856 evidenzia come i pittori possono collezionare: «Tutti i nudi fotografici servendosene come materiale di consultazione permanente e facilmente accessibile<sup>35</sup>». Indicativa dell'influenza positiva che apporta il modello fotografico di nudo è anche la scelta del titolo fatta da Blanquart-Evrard per la sua prima pubblicazione dell'*Album photographique de l'artiste et de l'amateur* (1802-1872)<sup>36</sup>.

Diffuse in Italia con il termine accademie<sup>37</sup>, queste fotografie sono concepite come imitazione del modello vivente, Costanzo Angelini ne offre una descrizione esaustiva:

Le Accademie anno per legge di avere il Nudo come oggetto a loro essenzialissimo, e che antonomasticamente si chiama lo studio del Vero. E questo Vero è divenuto in Pittura tanto sinonimo del Nudo e della stessa Accademia, che la copia che si ritrae dall'uomo nudo, si dice con termine assoluto Accademia; e devesi intendere una figura ritratta dal Vero<sup>38</sup>.

L'utilizzo del nudo accademico diventa appannaggio delle migliori scuole: nella capitale francese viene inaugurata sia l'Accademia di Francia, voluta da Luigi XIV che ricorre prontamente ai nuovi modelli fotografici come “riusciti esperimenti”<sup>39</sup>, che la Società Fotografica che si divide in appositi settori per la creazione e divulgazione del materiale specializzato nel nudo<sup>40</sup>. Anche in Germania si diffondono Accademie in cui l'iscrizione non è vincolata alle classi elitarie, ma piuttosto indirizzata ad un pubblico più vasto che non disdegna anche la prerogativa erotica<sup>41</sup>. Le accademie diventano un aiuto

---

<sup>33</sup> La definizione di Jean-Francois Millet è citata in Schwartz, 1997, p. 16.

<sup>34</sup> <http://www.artericerca.com/Articoli%20Online/Aspetti%20del%20rapporto%20pittura%20fotografia%20Articoli%20Online.htm>

<sup>35</sup> Lacan, 1856, cit. p. 119. citato in Scharf, 1979, pp. 132-133.

<sup>36</sup> Lemagny-Rouillè, 1988, p. 48.

<sup>37</sup> In tedesco sono definite *akt*, in inglese *nude*, e in francese *nud* e successivamente *nu*. Gualdoni, 2012, p. 89.

<sup>38</sup> Angelini, 1821, p. 6.

<sup>39</sup> Gilardi, 2002, p. 23

<sup>40</sup> Bertolotti, 2007, p. 11.

<sup>41</sup> Weiermair, 1987, p. 7.

imprescindibile per gli artisti i quali contribuiscono ad aumentarne il mercato che si divide tra quello legale e quello clandestino fatto di immagini volutamente pornografiche<sup>42</sup>.

Verso la fine dell'Ottocento, la proliferazione delle fotografie che esibiscono gli attributi sessuali è talmente dilagante che il discrimine tra accademie di ispirazione artistica e scatti pornografici si fa sempre più sottile. Un esempio è offerto dalla *Tavola 67* di Gustave Le Gray, inserita nell'*Album Regnault* del 1894, in cui la scena è animata da una donna fotografata di spalle in una posizione sia ricercata sia provocante per chi osserva lo scatto.

Sfogliando le pagine de *L'Etude Académique* (1904-1914) di Amedée Vignola è evidente la sovrapposizione tra accademia e pornografia data dalle pose, dalle espressioni dirette ed accondiscendenti, dagli atteggiamenti, dagli orpelli che tentano di abbellire il corpo. Benché legittimate dal titolo, tutto lascia intendere che questi scatti erano indirizzati ad una clientela "voluttuosa", addirittura a bordo immagine era frequente l'annotazione che riporta l'età della modella, informazione certamente non indirizzata all'artista accademico<sup>43</sup>.

Non potendo ostacolarne la diffusione, il perbenismo puritano è costretto ad ammettere e tollerare questo genere di scatti, sempre con l'accezione che questi siano funzionali alla produzione pittorica condannandone ogni altra forma fotografica. Nonostante la massiva propagazione dell'argomento, questo resta un tabù anche nelle varie antologie fotografiche dell'epoca: ad esempio in quelle firmate da Raymond Lecuyer, Beaumont Newhall, Josef Maria Eder, Helmut Gernsheim, Naomi Rosenblum e nei trattati di Hermann Wilhelm Vogel. Si deve attendere l'inizio del Novecento per sfogliare le riviste in cui i nudi sempre più espliciti appaiono protagonisti come in *Mes Modèles* (1905-1914) e in *Der Kinderakt* (1895) di Max Peiser con la quale si supera l'indecisione tra immagine erotica o accademica.

Per sottrarsi alla censura imposta, i fotografi ottocenteschi mascherano i loro scatti di nudo sotto la denominazione di *Académies*, *Etudes photographiques*, *Etudes Académiques*, *Etudes d'après nature* e *Services des élèves de l'Ecole des Beaux-Arts*<sup>44</sup>, ricorrendo inoltre alla stampa di dimensioni miniaturizzate (6x6,5 cm) e alle posture scultoree per vincolarne la provocazione sessuale.

---

<sup>42</sup> Palazzoli, 1979, p. 10.

<sup>43</sup> Gualdoni, 2012, p. 119.

<sup>44</sup> <http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/naked-before-the-camera>

Nei primi scatti legalmente consentiti funzionali alla pittura, i modelli appaiono imbarazzati dalla loro condizione di nudità e ancora fedeli al comandamento religioso di “vestire gli ignudi”<sup>45</sup>; solo in seguito alla diffusione di queste immagini anche i modelli assumono pose e atteggiamenti più naturali.

La timidezza della modella è registrata nello scatto del 1900 *Atelier d'artista in Budapest* di anonima attribuzione, questa fotografia è interessante al fine di questa analisi per un duplice motivo: rendere evidente l'atteggiamento ancora disagiata della modella e soprattutto per avvalorare l'utilizzo del nudo fotografico al servizio della pittura. Come introduce il titolo, tale fotografia rappresenta lo studio di un pittore che, intento nella realizzazione di un nudo pittorico, si mette in posa per lo scatto. Davanti a lui è presente una modella seduta che fissa lui e non l'obiettivo, sul tavolo in cui è seduta appaiono degli scatti fotografici di nudo.

La diversificata produzione fotografica delle accademie include la partecipazione di modelli di entrambi i sessi, inizialmente la facoltà di denudarsi è consentita solo agli uomini che possono esibirsi sulle pedane degli istituti servendosi del pretesto artistico, relegando il nudo femminile negli esclusivi atelier privati. In *Académie de Peinture*, Paul Landois afferma che nelle Scuole pubbliche non sono mai accettate le modelle poiché si teme che un corpo femminile nudo possa “distrarre” gli artisti prevalentemente maschi dalla loro creazione artistica<sup>46</sup>. Tali imposizioni sono destinate a scomparire in un brevissimo lasso di tempo, come dimostra la diffusione dei sovrabbondanti album di modelle nude che i pittori custodiscono gelosamente<sup>47</sup>. La scelta del soggetto, infatti, ricade prevalentemente sul sesso femminile.

Con la fotografia, i corpi delle donne sono solitamente raffigurati come merce sessuale: l'immagine della donna è oggettivata, ammirata e dominata dalla cultura maschilista dell'epoca. Il frequente rapporto lavorativo che relaziona modella e fotografo, spesso volte, scaturisce in una relazione di tipo sessuale. Tra gli archivi fiorentini è stata

---

<sup>45</sup> Sin dall'arte del periodo moderno la cultura giudaico-cristiana esercita un indiscutibile influsso sulla rappresentazione dell'uomo nudo. Tuttavia, dall'era paleocristiana la concezione cattolica del corpo entra in contrapposizione con la nudità: il corpo non sarebbe altro che un involucro di carne del quale l'anima del cristiano si libera alla morte.

[http://www.musee-orsay.fr/it/eventi/mostre/al-museo-dorsay/mostre-al-museo-dorsay-maggiori-informazioni/page/3/article/maschile-maschile-37651.html?tx\\_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=ba9aded813](http://www.musee-orsay.fr/it/eventi/mostre/al-museo-dorsay/mostre-al-museo-dorsay-maggiori-informazioni/page/3/article/maschile-maschile-37651.html?tx_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=ba9aded813)

<sup>46</sup> Gualdoni, 2012, p. 101.

<sup>47</sup> Gilardi, 2002, p. 34.

ritrovata una fotografia di nudo firmata da Gaetano Moretti alla quale è allegata una lettera che manifesta lo scopo dal mittente: «La sig. Zelinda mi ha parlato di lei e mi ha dato il suo indirizzo ed io mi prendo la libertà di scriverle per dirle che se vole onorarmi di una sua gradita visita troverà sempre presso di me una bella signorina...<sup>48</sup>».

L'anonimo corpo denudato impresso sulla superficie sensibile rappresenta probabilmente una ballerina, una prostituta o una qualsiasi ragazza in cerca di danaro facile<sup>49</sup>, le uniche categorie disposte a mostrare il loro sesso a finzioni visive poiché la pudicizia limita la visione del corpo nudo esclusivamente nella sfera intima. La scelta delle modelle è infatti indirizzata soprattutto verso le categorie meno abbienti e dalle minor pretese remunerative<sup>50</sup>.

Ciò si evince sia dal *Manuale di fotografia dei modelli e delle loro posizioni* di Augusto Castellani in cui si legge: «I disoccupati della città, analfabeti e grevi di pecorino e di vino, potranno imparare un nuovo mestiere<sup>51</sup>», sia da alcuni documenti dell'epoca emanati dall'Accademia di Francia: «I modelli venivano pagati 10/12 baiocchi per un giorno di posa, soldi che bastavano per una libbra di pane<sup>52</sup>». Tra i materiali dell'istituto francese sopracitato è conservata anche la prima edizione de *La Bible, Traduction de la Vulgate, par le Maistre se Sacy* datata 1837 e commissionata dal professore Von Humboldt. Ad attribuire particolare rilievo a questo scritto sono le illustrazioni fotografiche di personaggi religiosi interpretati da numerosi modelli svestiti di cui i nomi sono ancora rintracciabili<sup>53</sup>, un esempio raro in quanto vigeva l'anonimato.

### 1.1.3 COMMESSE FOTOGRAFICHE: GLI SCATTI DI NUDO COME SOSTEGNO DELLA PITTURA E DELLA SCULTURA

I primi fotografi che si cimentano nella resa del nudo funzionale alle altre tecniche artistiche sono per la maggior parte modesti pittori che hanno ricevuto una formazione accademica, appaiono quindi giustificati i riferimenti all'arte classica e rinascimentale nei

---

<sup>48</sup> Ragazzini, 1998, pp. 49-51.

<sup>49</sup> Turno, 2003, pp. 236-237.

<sup>50</sup> Higonnet, 1995, p. 282.

<sup>51</sup> Gilardi, 2002, cit. pp. 36-37.

<sup>52</sup> *Ibidem*

<sup>53</sup> *Ibidem*, pp. 29-32.

loro scatti. Tra i principali si ricordano Francesco Paolo Michetti, Thomas Eakins, Carl Friedrich Huber, Pierre Bonnard, Alexandre Cabanel, William Bouguereau<sup>54</sup> e Jean-Auguste-Dominique Ingres, probabilmente il primo che impiega nel 1841 l'invenzione del dagherrotipo per la ritrattistica pittorica<sup>55</sup>.

L'evidente matrice neoclassica dello stile di Ingres, molto apprezzata dalla contemporaneità, lo contraddistingue come principale riferimento degli artisti coevi: nella sua ottica il corpo è somma delle leggi geometriche da modellare secondo i canoni di bellezza dei nudi classici. Tuttavia ciò non è sufficiente a privare dell'etichetta pornografica le sue odalische dedite ai piaceri ne *Il Bagno turco* del 1862. La bellezza che si ritrova nelle proporzioni ideali pittoriche si riscontra anche nelle fotografie di Jacques-Antoine Moulin e Louis-Camille D'Olivier, i quali rendono in fotografia le forme femminili come sculture neoclassiche immerse in un'atmosfera in cui l'erotismo è offuscato, definite da Josef Maria Eder: «I dagherrotipi tecnicamente più perfetti<sup>56</sup>».

L'inclusione della fotografia nella società e nella produzione artistica permette al ruolo dei fotografi di compenetrare sempre più in quello dei pittori rendendoli entrambi artisti<sup>57</sup>. Con la vendita delle immagini ritraenti nudi, i fotografi assumono un ruolo maggiormente determinante nella creazione dei dipinti, a tal punto che certi pittori inviano al committente anche la fotografia di cui si erano serviti o addirittura il fotografo suggeriva il titolo del quadro creato dal suo scatto, com'era solito fare Bruno Braquehais<sup>58</sup>.

Si assiste così ad una vasta rete di commesse fotografiche ed atelier specializzati che mettono in relazione fotografi e famosi maestri della pittura (tra cui Manet, Courbet, Braque, Utrillo, Degas, Toulouse-Lautrec) come viene dimostrato anche dal rapporto intrapreso tra l'avvocato parigino Eugène Durieu e Delacroix<sup>59</sup>. Durieu diventa presidente della Società francese di fotografia in seguito alla conclusione della sua carriera di avvocato nel 1849<sup>60</sup>; nei suoi numerosi studi di nudo realizzati per volere di Delacroix si evidenzia un'eleganza compositiva che ne caratterizza lo stile<sup>61</sup>. Evitando il ritocco con pastelli e biacche, nei suoi scatti il corpo è reso nella più naturale e romanticheggiante nelle

---

<sup>54</sup> Pohlmann, 2004, p. 22.

<sup>55</sup> Scharf, 1979, pp. 44-45.

<sup>56</sup> Eder, 1932, p. 428.

<sup>57</sup> Italiani, Fea, 1969, p. VI.

<sup>58</sup> Gilardi, 2000, p. 49.

<sup>59</sup> Scharf, 1979, p. 123.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 368.

<sup>61</sup> Italiani, Fea, 1969, p. VI.

forme, come è manifestato nella fotografia intitolata *Nu Allongé au Bouquet* (1852-1856)<sup>62</sup>.

Delacroix annota nel suo diario le reazioni suscitate nei suoi commensali in seguito alla visione di fotografie di Durieu del 1853 che ritraggono parti di nudi maschili che loro inizialmente definiscono “sproporzionate e poco piacevoli”. In seguito a questo, il pittore pone al loro giudizio alcuni incisioni di Marcantonio Raimondi che trattano la stessa tematica. Queste vengono descritte come: «Disgustose per la loro mancanza di esattezza, la maniera, la poca naturalezza, ed onta delle qualità stilistiche, le sole che si possono ammirare, ma che in quel momento non ammiravamo più<sup>63</sup>».

L'effetto prodotto dal confronto è vantaggioso per le fotografie di Durieu che vengono rivalutate più oggettivamente ed apprezzate per la loro qualità e raffinatezza, concependo il nudo fotografico non solo come pornografico ma anche in grado di offrire una visione del corpo armoniosa e delicata.

Delacroix è il primo grande pittore che si avvale pubblicamente del nudo fotografico come supporto per la realizzazione dei dipinti e: «Si ritrova a guardare con passione e senza stanchezza quelle fotografie di uomini nudi- quel mirabile poema, il corpo umano, sul quale imparo a leggere – e il cui spettacolo mi commuove più delle fantasie degli scrittori da strapazzo<sup>64</sup>».

I risultati della collaborazione tra il pittore e Durieu sono animati da: «Corpi reali dai ventri rotondi e dalle mani pesanti che vengono trasportati sulla tela in pose di placido abbandono<sup>65</sup>», come si riscontra in *Femmes d'Alger dans leurs appartements* (1834) o nel piccolo dipinto *Odalisque* firmato e datato nel 1857<sup>66</sup>. Delacroix fa anche uso degli scatti realizzati dal pittore e fotografo Jules-Claude Ziegler, esaltandone la capacità di apertura rappresentativa e mentale verso nuove realizzazioni visive.

Lo stesso contributo della fotografia di nudo può essere rintracciato anche verso altre arti, ad esempio la scultura. Ciò è dimostrato dall'uso frequente che Auguste Rodine fa degli scatti dell'italiano Gaudenzio Marconi: lo scultore si serve dei corpi plastici immortalati dal fotografo dell'*Ecole des beaux-arts* per la sua realizzazione scultorea<sup>67</sup>. I

---

<sup>62</sup> *Ibidem*, pp. XVI-XVII

<sup>63</sup> Scharf, 1979, cit. p. 123.

<sup>64</sup> Palazzoli, 1988, p. 3.

<sup>65</sup> Italiani, Fea, 1969, cit. p.VII.

<sup>66</sup> Lombardi, 2007, p. 52.

<sup>67</sup> Lemagny, Rouillè, 1988, p. 50.

modelli fotografici di Marconi, insieme a quelli di Igout<sup>68</sup>, dimostrano un nuovo approccio finalizzato alla precisa osservazione del corpo virile maschile conforme all'ideale winckelmanniano. Da qui la spiegazione del perché questi nomi sono stati scelti come migliori modelli dell'epoca come riferimento per lo studio del contorno anatomico.

La pratica dell'utilizzo di fotografie di nudo posta anche a servizio della scultura può essere confermata anche per quanto concerne la bottega di Francois Carabin che raccoglie più di un centinaio di scatti, soprattutto di nudi femminili, i quali costituiscono una raccolta originale di studi anatomici per i suoi rilievi<sup>69</sup>. La particolarità delle immagini possedute da Carabin è proposta dalla spontaneità delle pose che le stesse giovani modelle assumevano rendendo lo scatto estremamente naturale<sup>70</sup>.

Oltre ai fotografi già citati, altri nomi importanti si interessarono alla possibilità di fissare sulla lastra la posa di una modella svestita: Noel-Marie Paymal, Auguste Belloc, Roger Fenton, Paul Berthier, Jules Malacrida, François-Rupert Carabin, Gaudin, Pilot e il già menzionato Vallou de Villeneuve. Le serie di fotografie e di litografie (conosciute come *Les Jeunes femmes*) che Vallou de Villeneuve realizza sono tra le più famose e diffuse durante la prima metà dell'Ottocento. Dopo aver ritratto gli interpreti della Commedia di Francia, si specializza in nudi su dagherrotipi di piccolo formato commercializzati come modelli accademici che diventano i più conosciuti sul mercato<sup>71</sup>. Nonostante l'utilizzo di pose classiche, le sue produzioni sono arricchite da drappaggi, cavigliere e turbanti utili ad abbellire le modelle rendendole desiderabili anche attraverso la consistenza piatta della fotografia<sup>72</sup>.

La riproduzione del nudo accattivante è mitigata da Nadar il quale realizza alcuni scatti che possono introdurre le future tendenze pittorialiste, su queste lastre il corpo femminile è avvolto da un'atmosfera che addolcisce le forme esposte come avviene in *Standing Female Nude* del 1860. A fine Ottocento, la nudità trasmessa dalla macchina fotografica è sempre più orientata verso una resa provocatoria che soddisfa un pubblico

---

<sup>68</sup> Il fotografo era solito inserire diverse scene all'interno di una singola fotografia. Queste erano principalmente diffuse a Parigi dall'editore Calavas e a Vienna da Hermann Heid sotto il nome di "fotografie di nudo per pittori e scultori".

Pohlmann, 2004, p. 19

<sup>69</sup> [http://www.musee-orsay.fr/it/eventi/mostre/al-museo-dorsay/mostre-al-museo-dorsay-maggiori-informazioni/article/dans-latelier-4228.html?S=&tx\\_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=09c9b05ed9&print=1&no\\_cache=1&](http://www.musee-orsay.fr/it/eventi/mostre/al-museo-dorsay/mostre-al-museo-dorsay-maggiori-informazioni/article/dans-latelier-4228.html?S=&tx_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=09c9b05ed9&print=1&no_cache=1&)

<sup>70</sup> [http://www.musee-orsay.fr/it/eventi/mostre/al-museo-dorsay/mostre-al-museo-dorsay-maggiori-informazioni/page/2/article/dans-latelier-4228.html?tx\\_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=df877a313f](http://www.musee-orsay.fr/it/eventi/mostre/al-museo-dorsay/mostre-al-museo-dorsay-maggiori-informazioni/page/2/article/dans-latelier-4228.html?tx_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=df877a313f)

<sup>71</sup> Bertolotti, 2007, p. 11.

<sup>72</sup> Scharf, 1979, p. 132.

eterogeneo e numeroso, tuttavia il nudo resta volutamente vincolato all'alibi artistico per assicurarsi un proseguimento legittimo.

#### *1.1.4 DESCRIZIONE GENERALE DELLE FOTOGRAFIE DI NUDO DI FINE OTTOCENTO*

La preparazione che precede lo scatto richiede lunghi tempi per la ricerca del materiale scenografico, per la posa che il soggetto deve interpretare e per la presenza necessaria di luce. Ernest Lacan, nel 1854, descrive le qualità stilistiche necessarie per la riuscita ottimale dello scatto di nudo:

Il modello, uomo o donna, per quanto bello, è sempre lungi dall'essere perfetto. Per poter realizzare uno studio perfettamente compiuto, il fotografo deve far risaltare il più possibile le bellezze del modello e nascondere le imperfezioni – il che presuppone, da parte sua, una sufficiente conoscenza della natura – e deve farlo osservando le regole prestabilite della messa in posa, prima fra tutte, come si dice nel gergo degli studi d'artista, il movimento. Una volta soddisfatte queste condizioni, il modello dev'essere ben illuminato, poiché lo studente, in questo genere d'opera, deve essere in grado di ravvisare la grazia e la dignità del modello, nonché l'articolazione dei muscoli e le linee di contorno. La composizione è importante quanto l'esecuzione. Nitidezza senza aridità, piena tonalità, direzione artistica rigorosa ed esatta. E tutto quanto contribuisce ad evitare ogni deformazione della linea, sono le qualità indispensabili per tutti questi tipi di stampe<sup>73</sup>.

Solo con molta luminosità la materia sensibile utilizzata per le lastre fotografiche reagisce, a tal scopo negli atelier si realizzano grandi terrazze vetrate e lucernari che consentono sia illuminazione naturale che riservatezza<sup>74</sup>. Alla fine del secolo la produzione fotografica di nudo è circoscritta soprattutto in studi specializzati che: «Straripano di fotografie di ragazze nude stese sul divano o in piedi tra i drappaggi<sup>75</sup>»; tuttavia iniziano ad essere promosse anche quelle in ambienti esterni. Questo avviene sia grazie allo sviluppo di macchine trasportabili e tecnologicamente più avanzate, sia in seguito ad un'adesione passiva dell'accettazione del nudo da parte della società. Le pose assumono progressivamente una fattezze più naturalistica e veritiera, come dimostrano le pagine del

---

<sup>73</sup> Ernest Lacan, in *Lumiere*, 16/9/1854, citato in Sobieszek, 1985, p. 92.

<sup>74</sup> Italiani, Fea, 1969, VII.

<sup>75</sup> *Ibidem*, cit. p. VI.

libro *Die Gestalt des Menschen und ihre Schonheit* (1907) e gli scatti di Arundel Holmes Nicholls, Julian Mandel, Pierre Bonnard.

Gli ambienti vengono allestiti come boudoir, stanze domestiche evocanti mete proibite e lussuose, bordelli in cui toilette e camere da letto fanno sfoggio di arredi prettamente borghesi. Nell'ostentazione scenografica si trovano riproduzioni di celebri statue, strumenti musicali e tendaggi barocchi, nonostante ciò questa speranza di nobilitare la scena è vanificata dalle inevitabili imperfezioni delle ragazze che in fotografia appaiono amplificate. Per renderle meno evidenti ci si affida: «All'imbellettamento coloristico dell'immagine fotografica<sup>76</sup>» per donare un chiaro colorito nobilitante alle carnagioni abbronzate delle proletarie e per rendere più brillanti i gioielli che le adornano.

*Nudo femminile tra le rocce* del 1851 (FIGURA A PAGINA N.77) di Philippe Derussy e altri numerosi scatti di anonima attribuzione titolati *Nudo*, offrono un esempio di come appariva un dagherrotipo colorato. Nella fotografia del 1851 le forme che la donna offre all'obbiettivo vengono risaltate dal colore del trucco e dei gioielli, le gote eccessivamente rosse contrastano con il bianco della pelle che ricorda la superficie di porcellana. Lo stesso risultato si ritrova in *La lettura* di Bruno Braquehais del 1854-1855 in cui la ragazza dagli zigomi arrossati adagia il suo corpo mostrando solo i profili delle parti erotiche.

Il ricorso all'utilizzo del colore rende lo scatto artificiosamente reale ed aumenta l'atmosfera vezzosa ponendo questa tipologia di fotografia lontana dal perbenismo borghese<sup>77</sup>. Gauguin afferma:

La natura vivente offre quattro sorte di movimenti più o meno pronunziati e più o meno volontari: v'ha il battito delle arterie, il movimento della respirazione, l'aguzzamento degli occhi e l'increspamento della faccia (...) la carnagione, fitogenicamente parlando, non è tanto chiara per rapporto al bianco quanto sembra ai nostri occhi, perché la sua tinta più o meno sul giallo o sul rosso (secondo la natura del sangue delle persone), colori pochissimo fotogenici<sup>78</sup>.

---

<sup>76</sup> Tusini, 2000, p. 71.

<sup>77</sup> L'utilizzo del colore sulla superficie fotografica può essere paragonata alla tecnica utilizzata in epoca gotica che prevedeva l'applicazione di colore, che poteva far assumere spessore rispetto alla superficie, per evidenziare alcuni dettagli del dipinto, come ad esempio aureole o preziosità per i soggetti sacri.

*Ibidem*, p. 72.

<sup>78</sup> Gauguin, 1845, cit. p. 84.

I ritocchi pittorici vengono eseguiti per ovviare ai difetti fisici o per correggere la resa dello scatto, ad esempio gli occhi chiusi indotti dalla luce forte <sup>79</sup>. Inizialmente queste correzioni non erano praticate poiché la superficie del dagherrotipo appariva molto sottile e frangibile, in grado solo di sopportare qualche colorazione delicata<sup>80</sup>. La presenza del colore appare molto frequente anche sulle cartoline erotiche dei primi decenni del Novecento che restituiscono un'immagine fatta di dettagli dai colori saturi che contrastano con lo sfondo nero.

#### 1.1.5 IL NUDO FOTOGRAFICO OSTEGGIATO DALLA LEGGE OTTOCENTESCA

Essendo inizialmente concepito come ausilio per la pittura, il nudo fotografico viene in parte eluso dalla censura la quale depreca la crudezza di quei corpi svestiti che continuamente rasentano lo scandalo scostumato anche quando l'intento non ha fini espressamente sessuali. Opposto all'eleganza del nudo pittorico, quello fotografico diventa soprattutto sinonimo di rappresentazioni troppo esplicite che mostrano le forme reali della modella innescando: «Un lieve rapporto sessuale fra il corpo femminile, l'immagine ed il cliente<sup>81</sup>», costituendo così un'offesa nei confronti dell'ambiente ancora fortemente legato alla resa del corpo umano mitizzato.

Questi scatti, che inizialmente derivano da produzioni professionali e poi amatoriali, equivalgono alle più gravi oscenità tali da ledere il pudore generale inglese che, nel 1816, indice un processo contro la loro esposizione pubblica poiché criticati troppo realistici ed eccitanti. Dal punto di vista legislativo, la vendita di libri e stampe volgari è inizialmente resa illegale nello stato britannico dal *Royal Proclamation* indetto nel 1787 che ha lo scopo di reprimere il vizio e l'immoralità del materiale sessualmente esplicito.

In Francia, nel 1819 entra in vigore una legge che condanna la cattiva morale, obiettivo prefisso anche dal *Vagrancy Act* del 1824, un tentativo giuridico inglese di riportare la decenza negli usi comuni che risulta totalmente inefficace in quanto la pubblicazione del materiale rimane una comune infrazione. Tali fotografie ritenute

---

<sup>79</sup> Palazzoli, 1979, p. 11.

<sup>80</sup> Newhall, 1984, p. 44.

<sup>81</sup> Gilardi, 2002, cit. p. 27.

immorali provocano l'estrema reazione dalla società che esprime il suo dissenso con graffi e mutilazioni su alcuni corpi fotografici e pittorici esposti in certe gallerie parigine<sup>82</sup>.

Conseguente agli sviluppi tecnologici, tra il 1840 e il 1860 circa, la produzione e la commercializzazione di copie fotografiche "lascive" aumentano al punto tale che le autorità non riescono ad arginare la produzione "peccaminosa". Ad esempio: «Nel 1874 la polizia londinese sequestrò, nel reparto di spedizione di un certo Henry Hayler, non meno di 130.248 immagini "lascive"<sup>83</sup>».

Si assiste così alla massima realizzazione di *carte de visite*, indirizzate ad un pubblico meno facoltoso<sup>84</sup>, ed immagini fotografiche entrambe di carattere erotico: Parigi fa da sfondo a circa 5.000 dagherrotipie impudiche (in un solo anno, vengono sequestrate oltre 100.000 cartoline erotiche<sup>85</sup>), e a Londra la forza pubblica sequestra 130.000 foto "licenziose" e 5.000 negativi<sup>86</sup>.

Molto proficuo fu il commercio delle cartoline postali di carattere erotico poiché, in seguito alle loro ridotte dimensioni e al basso costo di produzione: «Potevano circolare facilmente in clandestinità (...) il primo ad avere l'idea di un "foglio postale" fu Heinrich von Stephan che nel 1870 ideò la "cartolina di corrispondenza"<sup>87</sup>».

Sempre per volontà della stessa morale inglese, nel 1857, viene emanato l'atto legislativo *Obscene Publications Act* (noto anche come legge di Lord Campbell che sostituisce quella del 1787) che conferisce ai tribunali il potere di sequestrare ed eliminare il materiale imputato di corrompere la morale<sup>88</sup>.

Il 28 novembre 1861 il Cardinale Costantino Patrizi Vicario della Santa Sede emana il primo atto legislativo ufficialmente effettivo contro la fotografia di nudo etichettata come pornografica predisponendo che chiunque esercitasse la professione di fotografo, o detenesse il possesso della macchina, deve inizialmente richiedere il permesso dell'esercizio e successivamente ottenere l'autorizzazione presso la Direzione Generale di Polizia. La pena, che incorre nel pagamento di multe da venti a cinquanta scudi fino alla confisca della macchina fotografica o addirittura nell'incarcerazione, è diretta ai fotografi,

---

<sup>82</sup> Settimelli, 1969, p. VIII.

<sup>83</sup> Scheid, 2002, cit. p. 197.

<sup>84</sup> Miraglia, 1979, pp. 41-42.

<sup>85</sup> Colombo, 1983, p. 83.

<sup>86</sup> Turno, 2003, pp. 236-237.

<sup>87</sup> Scheid, 2002, cit. p. 261.

<sup>88</sup> [http://www.treccani.it/enciclopedia/censura\\_\(Enciclopedia-delle-scienze-sociali\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/censura_(Enciclopedia-delle-scienze-sociali)/)

ai divulgatori e a chiunque si presti ad essere effigiato in modo contrario alla pubblica decenza<sup>89</sup>.

Esemplare è il caso del fotografo Felix Jacques-Antoine Moulin e dell'editore Jules Malacrida, i quali, nel 1851, sono condannati all'incarcerazione per diffusione di immagini oscene. Tra queste si ricorda *Due nudi stanti* realizzato nel 1850 il quale mostra due donne in posizione eretta legate da un abbraccio mentre guardano direttamente l'obiettivo con un'espressione consenziente. La fotografia appare graffiata, probabilmente un tentativo di cancellare ed eliminare lo scatto scandaloso.

La produzione fotografica di nudi realizzata da Moulin, che si concentra a Parigi tra il 1840 e il 1850, viene criticata dalla corte talmente depravata che solo la lettura dei titoli corrisponde ad un'indecenza volgare ed oltraggiosa. Tale pronuncia lo castiga ad un mese di carcere e al pagamento della multa di mille franchi. Gli scatti triviali sono duplicati in forma dagherrotipata dalla vedova René, imprigionata per due mesi e forzata al pagamento di duecento franchi. Le stesse oscenità sono conservate anche nello studio del commerciante Malacrida, decretato anch'esso colpevole di promulgazione del materiale reo e condannato ad un anno di prigionia e alla multa di cinquecento franchi<sup>90</sup>.

Emblematico è anche il caso del 1863 in cui un fotografo viene colpevolizzato a causa della vendita di materiale erotico: la difesa avanza il valore documentario degli scatti mentre la corte fa crollare la loro giustificazione poiché giudica la fotografia esente da matrice artistica, le produzioni fotografiche di nudi vengono quindi reputate immorali<sup>91</sup>. Un articolo di *The Studio* del 1893 sottolinea che:

È ancora proibito, di regola, rappresentare l'umanità contemporanea in modi in cui è vista effettivamente di rado dai suoi contemporanei (...) però le fotografie di nudo non devono essere considerate come immagini a sé stanti, bensì solo come schizzi, come disegni preparatori, se così possiamo dire, destinate agli artisti, per cui non è necessario soffermarci a considerare se questa distinzione sia fondata o meno<sup>92</sup>.

---

<sup>89</sup> <http://www.storiadellafotografia.it/2010/05/12/agli-albori-della-fotografia-erotica/>

<sup>90</sup> Turno, 2003, pp. 236-237.

<sup>91</sup> Loginov, 2009, p. 14.

<sup>92</sup> Articolo citato in Giovannini, 1983, cit. p. 8.

### 1.1.6 IL NUDO ESPLICITO: GLI INIZI DELLA LA FOTOGRAFIA PORNOGRAFICA

Né le pene minacciate dagli atti legislativi, né i successivi interventi autoritari hanno il potere di frenare il dilagare della fotografia di nudo che si divide tra la rappresentazione pudica per l'ambito accademico indirizzate agli artisti, e quella più esplicita per il circuito erotico. Le fotografie che appartengono a quest'ultimo mercato si discostano dalle finalità artistiche in quanto sono esplicitamente finalizzate alla soddisfazione del piacere visivo e le curiosità del proibito. Diverso è anche il commercio mediante il quale vengono divulgate: di questo ne fanno parte le stazioni e i bordelli dove le fotografie servono all'esibizione dei corpi delle prostitute per i clienti paganti.

Le rappresentazioni erotiche diventano fonte di gelosia e di vergogna da confinare alla sfera privata; inizialmente sviluppate in dagherrotipi sono unicum, qualità che li rende ancora più preziosi. Tale preziosità è aumentata anche dal loro prezzo: la rivista *La Lumière* circoscrive il loro costo a sei franchi cadauno, mentre per le rappresentazioni migliori il prezzo si eleva fino al corrispettivo di un salario settimanale operaio<sup>93</sup>. L'unicità e il prezzo dimostra il motivo per cui queste fotografie venivano preservate in astucci di velluto o di seta, spesso volte rilegati con dettagli in marocchino<sup>94</sup> e in pelle<sup>95</sup>.

Si realizza così una resa più esplicita del nudo<sup>96</sup>: un'istantanea del corpo ripreso fino alle sue minuzie anatomiche che non esclude i dettagli corporei ritenuti marginali ed inizialmente negati sia dalla pittura che dalle accademie. L'obiettivo fotografico, sebbene limitato dalla capacità che la tecnologia contemporanea permetteva, sembra indagare i dettagli del corpo tralasciando i particolari che potrebbero circoscrivere l'individualità del soggetto.

Il corpo nudo fotografato dalla macchina rende "oggetto visivo" la persona che si presta alla posa. La procacità esuberante e provocatoria delle modelle e la loro sessualità "spersonalizzata", creano una rottura verso ogni altra connotazione artistica di nudo fino ad allora diffusa e qualifica la nuova raffigurazione ritenuta troppo veritiera e sfacciata dalla società del Diciannovesimo secolo ancora abituata alla resa più "distaccata" delle pose

---

<sup>93</sup> Romer, 1989, p. 16.

<sup>94</sup> Richter, 1989, p. 14.

<sup>95</sup> Palazzoli, 1979, p. 11.

<sup>96</sup> La rappresentazione del nudo integrale diventa dilagante; negli ultimi anni del XIX secolo assume toni quasi spettacolari tanto che l'attrice Blanche Cavelli mette in scena uno spettacolo nel locale notturno *Divan Japonais* in cui si esibisce completamente nuda e nel 1896 gira un breve film limitato a proiezioni private. Gualdoni, 2012, p. 119.

accademiche<sup>97</sup>. Rappresentando il mezzo più aderente alla realtà, la fotografia immette la possibilità di registrare le forme umane eliminando ogni vena mitizzante e restituendo al fruitore la realistica plasticità del corpo.

Con la stereoscopia<sup>98</sup> si raggiunge addirittura una resa quasi tridimensionale dell'immagine rendendo l'approccio fotografico il veicolo migliore per la produzione pornografica. Questo è giustificato dal fatto che tramite la fotografia lo spettatore viene maggiormente coinvolto: «Ben al di là dello spettacolo visivo in sé e di solleccitarlo in tutti i modi e con tutti i sensi<sup>99</sup>».

Il potere di questi scatti consiste principalmente nel fermare ed imprimere l'attimo in cui il corpo è nudo<sup>100</sup>, dando quindi la possibilità allo spettatore: «Di scivolare ripetutamente nel ruolo del voyeur che osserva, inosservato, un reale corpo femminile<sup>101</sup>». Inoltre la sua visione riguardo lo spazio e il soggetto coincide con quella dell'autore, ponendo la fotografia come mediazione concettuale tra la realtà e i suoi fruitori<sup>102</sup>. Questa è una qualità che le altre tecniche artistiche non possono vantare, come sottolinea Rosalind Krauss: «Se si può dipingere un quadro a memoria o grazie alle risorse dell'immaginazione, la fotografia, in quanto traccia fotochimica, può essere condotta a buon fine solo in virtù di un legame iniziale con un referente materiale<sup>103</sup>».

Contro l'oltraggiosa riproduzione dei corpi svestiti è schierato Eugène Disdéri che le denuncia come: «Tristi nudità che esibiscono con disperato realismo tutte le bruttezze fisiche e morali dei modelli pagati per la posa...le gambe sgraziate, le caviglie e le ginocchia grossolane, le callosità mal dissimulate<sup>104</sup>». Secondo il mio parere, l'intento erotico non è suscitato dalla visione delle parti sessuali, bensì dall'espressione provocante direttamente rivolta allo spettatore.

---

<sup>97</sup> [http://www.musee-orsay.fr/it/eventi/mostre/al-museo-dorsay/mostre-al-museo-dorsay-maggiori-informazioni/page/6/article/splendore-e-miseria-42768.html?tx\\_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=344f8fc8b9](http://www.musee-orsay.fr/it/eventi/mostre/al-museo-dorsay/mostre-al-museo-dorsay-maggiori-informazioni/page/6/article/splendore-e-miseria-42768.html?tx_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=344f8fc8b9)

<sup>98</sup> «Questo procedimento si basa sul fatto che due immagini leggermente diverse, osservate attraverso uno strumento simile a un paio di occhiali, appaiono come un'immagine tridimensionale. All'inizio le immagini erano scattate con due macchine diverse, e successivamente con macchine speciali dotate di obiettivi azionati simultaneamente.»

Scheid, 2002, cit. p. 347.

<sup>99</sup> Grazioli, 2000, cit. p. 70.

<sup>100</sup> Settimelli, 1969, p. V.

<sup>101</sup> Turno, 2003, p. 236.

<sup>102</sup> Barbieri, 2011, cit. p. 22.

<sup>103</sup> Krauss, 1996, cit. pp. 73-74.

<sup>104</sup> Disdéri, 1862, p. 304.

Lo sguardo fisso della modella, benché mediato dalla macchina, pare intendere una volontà consenziente che può far sentire il fruitore come giustificato dalla visione degli scatti pornografici. Di questo tipo è *Nudo con collana* di Alexis Gouin del 1855 e *Nudo su divano con maschera* del 1912 di Ernest J. Bellocq<sup>105</sup> in cui è evidente come la disponibilità della donna è concentrata nel suo sorriso piuttosto che nella posa. Nello scatto di Bellocq la provocazione è aumentata sia dalla presenza di una maschera che le nasconde le gote sia dalle calze nere che sottolineano le forme e ne contrastano il colore.

Esiste una numerosa produzione di nudi propriamente pornografici giunti a noi come attribuzione anonima, ad esempio *Nudo in posa su divano con ventaglio* (1890) e *Ritratto di una prostituta parigina in atteggiamento provocante* (1900). L'anonimato può essere giustificato da una archiviazione o conservazione non attenta, o forse perché quelli realizzati da fotografi acclamati erano legittimati da altri pretesti o, più probabilmente considerata le tematica, può trattarsi di una scelta volontaria. Concludendo, la produzione fotografica di immagini pornografiche, a mio avviso, rappresenta la prima identificazione di nudo autonomo che cerca di liberarsi dai vincoli ancillari della pittura per circoscrivere un vero e proprio mercato indipendente.

---

<sup>105</sup> EJ Bellocq, fotografo per una società di costruzioni navali, concentrò la sua attività nella città di New Orleans durante i primi decenni del XIX secolo. Nel 1958 furono scoperti dentro ad una cassa ottantanove negativi su vetro realizzati da Bellocq ritraenti prostitute nel quartiere a luci rosse della città conosciuto come "Storyville". Questi scatti sono animati da donne spesso nascoste dietro una maschera che posano senza vergogna nella loro nudità espressa in pose provocatorie nonostante nessuna fotografia ritragga atti sessuali; inerente a questi scatti, fu riscontrata anche l'ambientazione esterna manifestata dalla luce. I negativi ritrovati furono poi acquistati dal mercante d'arte Lee Friedlander che procedette alla stampa; oggi i ritratti di queste donne appaiono cancellati e graffiati via, atti probabilmente da intendersi come *damnatio memoriae* o censura.  
[http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/283262?rpp=30&pg=1&rndkey=20151021&ft=\\*&who=Bellocq%2c+E.+J.%24E.+J.+Bellocq&pos=7](http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/283262?rpp=30&pg=1&rndkey=20151021&ft=*&who=Bellocq%2c+E.+J.%24E.+J.+Bellocq&pos=7)

## 1.2 LA RAPPRESENTAZIONE DEL NUDO COME SOGGETTO NON AUTONOMO: IL RAPPORTO CON LE SCIENZE

Prima di raggiungere un valore autonomo, la fotografia di nudo ricopre un ruolo ausiliario e documentativo anche nei confronti delle scienze tecniche, mediche, etnografiche. Questa parte prosegue con la suddivisione di questi sviluppi del nudo fotografico proponendo come esempi i lavori fotografici di chi, a mio avviso, ha contribuito maggiormente alla resa di queste tipologie di nudo. Con la prima parte, si conclude l'analisi delle varie rappresentazioni fotografiche in cui il nudo non ha ancora ottenuto una valenza indipendente.

### 1.2.1 LA FOTOGRAFIA DI NUDO AL SERVIZIO DELLA TECNOLOGIA E DELLE SCIENZE: IL MOVIMENTO INDAGATO CON GLI SCATTI DI EADWEARD MUYBRIDGE

Agevolate dallo spirito positivista, le ricerche tecnico-scientifiche iniziano ad essere indirizzate ad argomenti già noti ma mai analizzati con l'aiuto del nuovo mezzo fotografico, si realizza così una produzione fotografica che apporta un fondamentale contributo allo sviluppo rappresentativo sia del nuovo mezzo espressivo che delle tematiche di nudo. In tal senso la presenza della nudità assume una connotazione nuova: connubio tra scienza e raffigurazione. Il nudo scientifico deve: «Condurre alla comprensione della struttura corporea, senza tralasciare gli aspetti tecnici<sup>106</sup>».

Il valore del nudo fotografico al servizio dell'indagine scientifica è magistralmente esemplificato nelle immagini scattate tra il 1878 e il 1885 dal britannico Eadweard Muybridge che, in seguito all'appoggio dell'Accademia delle Belle arti dell'Università della Pennsylvania, studia la locomozione animale ed umana (la cui presenza è nella maggior parte dei casi qualificata dall'assenza sia di vesti che di elementi personalizzanti). Utilizzando prevalentemente macchine stereoscopiche, Muybridge realizza sequenze d'immagini a brevissimi intervalli che rendono visibili tutte le fasi del movimento.

Più specificatamente, lo studio del movimento inizia nel 1872 con la progettazione dello *Zoopraxiscopio*: posizionando parallelamente sul tracciato diverse batterie di

---

<sup>106</sup> Bussagli, 2001, cit. p. 6.

macchine fotografiche tra loro collegate, queste vengono attivate dal passaggio del soggetto che, muovendo il filo a cui sono legate, le attiva singolarmente ed in progressione. La serie di lastre ottenute sono trasferite su una superficie di vetro che viene fatta scorrere velocemente attraverso un obbiettivo tramite il quale l'attenzione dell'occhio si concentra su un solo punto: si ottiene così la percezione del movimento. Basata sulla velocità dei diversi fotogrammi, la dinamicità appare reale e perfettamente definita costituendo una svolta rivoluzionaria sia per l'ambito tecnico-scientifico che artistico.

Le esperienze innovative di Muybridge, di cui il risultato più famoso è la serie fotografica chiamata *The Horse in motion* del 1878, vengono in parte perfezionate e sviluppate dal fotografo tedesco Ottamar Anschutz, anch'esso inventore di macchinari funzionali alla riproduzione del movimento<sup>107</sup>.

L'interesse di Muybridge per la sintesi del movimento non è esente dal: «Gusto della fascinazione spettacolare ed estetica<sup>108</sup>», nella misura in cui i risultati fotografici ottenuti sembrano piuttosto indirizzati alla definizione sensuale e alla contemplazione dei corpi umani. Evidente ne è infatti il valore estetico esercitato dalla plasticità dei muscoli maschili esattamente delineati anche per un sapiente utilizzo di luci frontali che, come fossero uno scalpello nelle mani di uno scultore, scolpiscono le carni sulla superficie lucida.

Oltre ad offrire un nuovo valore intrinseco alla nudità, gli scatti del fotografo inglese agevolano la produzione di nudi maschili che, per tutta l'epoca ottocentesca, è maggiormente limitata rispetto a quella femminile (probabilmente la prima fotografia di nudo maschile è datata 1863 e ritrae due ragazzi di Pompei immortalati dal pittore e fotografo vittoriano Lawrence Alma-Tadema<sup>109</sup>). Una motivazione a questa disparità può essere ritrovata tra le pagine de *Il bel nudo* (1929) di Willi Warstatt dove si legge:

Dall'esame approfondito della letteratura di nudo fotografico risulta che il nudo maschile è presente relativamente di rado. Ciò dipende dal fatto che la rappresentazione fotografica del corpo maschile per certi aspetti è ancora più difficile del corpo femminile. La maggior pelosità del corpo maschile, che nella foto appare troppo chiaramente, rende difficile il distacco dalla realtà e l'idealizzazione del nudo maschile<sup>110</sup>.

---

<sup>107</sup> Gilardi, 2000, pp. 423-424.

<sup>108</sup> [http://www.treccani.it/enciclopedia/l-immagine-del-corpo-nei-nuovi-media\\_\(Universo\\_del\\_Corpo\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/l-immagine-del-corpo-nei-nuovi-media_(Universo_del_Corpo)/)

<sup>109</sup> Favrod, Maffioli, 2000, p. 9.

<sup>110</sup> Weiermair, 1987, p. 12.

Nei fotogrammi di Muybridge la nudità diventa “cinetica” e fornisce il primo esempio di come questo soggetto fotografico possa assumere sia uno scopo documentario che artistico. La maggior parte dei questi studi è raccolta nell’album *The Human Figure In Motion* realizzato nel 1907, qui i singoli scatti possono essere accomunati da un impianto stilistico piuttosto ricorrente: la scena, nel caso in cui non si tratti dello sfondo neutrale completamente nero, non appare quasi mai qualificata o contestualizzata.

Il soggetto anche nelle pose frontali non fissa mai l’obbiettivo, questo atteggiamento esclude ogni coinvolgimento da parte del modello, quasi a voler incrementare il valore scientifico dell’immagine e porre un evidente distacco dal nudo erotico in cui i soggetti ammiccavano direttamente verso lo spettatore. Tuttavia, la nudità di Muybridge non suscita nemmeno imbarazzo, infatti i modelli paiono a loro agio nonostante alcune volte sono ripresi mentre tengono coperti i propri attributi sessuali come avviene in *Locomozione di donna* (1887) inserita in *Animal Locomotion* (FIGURA A PAGINA N. 78). Apparentemente prive di gusto personale, queste immagini, come tasselli di un mosaico, offrono una visione sia anatomica del corpo che generale della tematica di nudo all’interno di una cornice scientifica.

Contemporanee agli studi di Muybridge, ma maggiormente analitiche, sono invece le innovazioni tecnico-scientifiche sul movimento del francese Etienne-Jules Marey, le quali hanno permesso la compiutezza del fissaggio fotografico dei corpi divisi in singoli nitidi movimenti. Per la prima volta, è possibile registrare su un’unica lastra le diverse sequenze motorie senza imperfezioni, superando così ogni limite precedente della rappresentazione del reale.

Questi scatti sono stati realizzati in seguito all’invenzione del *cronofotografo* (da qui il termine *cronofotografia* attribuito alla singola immagine fotografica formata dalle varie pose del soggetto in movimento) il quale, secondo lo studioso francese, doveva eliminare i difetti dell’occhio umano tanto da rendere i risultati ottenuti misurabili. Con Marey il nudo diventa puramente un veicolo tramite il quale si verificano analisi empiriche.

A metà tra la produzione di una nudità scientifica e piuttosto estetica di Muybridge e quella soprattutto analitica di Marey, si collocano le immagini fotografiche dell’americano Thomas Eakins che contribuiscono sensibilmente alle ricerche sul movimento. Prima insegnante presso l’istituto accademico della Pennsylvania e poi

fondatore dell'Art Students League di Philadelphia, Eakins conduce delle ricerche sulla potenzialità della fotografia come strumento di studio artistico basandosi sugli scatti di nudo di Muybridge promuovendoli come modelli di studio anatomico<sup>111</sup>. La nudità che caratterizza in vasta parte i suoi scatti può essere classificata funzionale sia all'indagine sul movimento che alla produzione pittorica.

Considerando la stampa su albumina *George Reynolds: sette fotografie* scattata nel 1883 è possibile osservare la naturalezza con cui appare l'allievo mentre offre alla macchina tutti i lati del proprio corpo completamente nudo, una naturalezza che distingue e caratterizza alla generale produzione di nudi di Eakins. A differenza degli studi di Muybridge, qui il modello guarda direttamente lo spettatore quasi nel tentativo di ricercare una sfida provocatoria o contemplativa. La scientificità di cui si avvalora Eakins riguardo i suoi nudi fotografici appare quindi ambigua.

I fotografi che si servono della svestizione del corpo come veicolo per indagini tecnico-scientifiche attribuiscono a questa tematica un valore di essenzialità, un elemento che riconduce le forme ad una originaria natura. Questa nudità fotografica, benché parallela alla diffusione di quella erotica, appare neutrale e priva di implicazioni sessuali. La suddetta considerazione si riscontra soprattutto negli scatti di Marey in cui l'utilizzo del corpo spogliato è come formalizzato dalla resa figurativa analitica.

In un clima in cui la visione del nudo equivale ad una proibizione, la presenza di tale tematica in questi scatti è legittimata dalla possibilità di analizzare anatomicamente i movimenti muscolari umani. I corpi di entrambi i sessi e di tutte le età vengono ripresi senza vesti nel momento in cui eseguono azioni particolari le quali, oltre ad offrire una rivitalizzazione figurativa delle pose rispetto ai modelli naturalistici dell'Ottocento<sup>112</sup>, concorrono anche a formalizzare il genere sessuale basato sui preconcetti sociali.

Gli uomini svolgono esercizi atletici come la lotta, la corsa, la scherma o il sollevamento di pesi, mentre le donne sono intente a portare un secchio d'acqua o a spazzare il pavimento. Pertanto risulta evidente l'influenza degli stereotipi figurativi della cultura contemporanea che tollerava la nudità fotografica solo se ad essere spogliati erano i corpi visivamente armoniosi di giovani modelli e modelle. Ne consegue che l'offerta dalle

---

<sup>111</sup> [http://www.musee-orsay.fr/it/eventi/mostre/al-museo-dorsay/mostre-al-museo-dorsay-maggiori-informazioni/page/2/article/thomas-eakins-1844-1916-un-realista-americano-10582.html?tx\\_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=cd1b527574](http://www.musee-orsay.fr/it/eventi/mostre/al-museo-dorsay/mostre-al-museo-dorsay-maggiori-informazioni/page/2/article/thomas-eakins-1844-1916-un-realista-americano-10582.html?tx_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=cd1b527574)

<sup>112</sup> [http://www.treccani.it/enciclopedia/l-immagine-del-corpo-nei-nuovi-media\\_\(Universo\\_del\\_Corpo\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/l-immagine-del-corpo-nei-nuovi-media_(Universo_del_Corpo)/)

immagini della fase positivista riproduce esclusivamente le forme considerate perfette che negli uomini si traducono in mascolinità, statuarietà e virilità estetica mentre nelle donne assumono connotati maggiormente sinuosi. La scientificità di cui si avvale la nudità nascosta sotto questo l'alibi è quindi imparziale<sup>113</sup>, come dimostrano anche le parole di Mussa: «Nell'istante poetico in cui l'uomo nudo ritrova il piacere oggettivo di una segreta e quasi sublime soggettività<sup>114</sup>».

La sintesi del movimento data da questo “nudo incontestabile” produce conseguenze rivoluzionarie sia nel campo scientifico che culturale ed artistico poiché, di queste sequenze fotografiche si servono anche i pittori ai quali viene offerta la preziosa possibilità di riprodurre il corpo nei movimenti che nessun modello vivente avrebbe potuto mantenere in modo prolungato<sup>115</sup>. Negli atelier l'uso di queste lastre viene affiancato a quello delle accademie preparatorie ed evidenti ne appaiono i vantaggi: grazie alla scomposizione dei fotogrammi e le innumerevoli posizioni assunte dai modelli, all'artista sono fornite tutte le agevolazioni per riprodurre un'esatta delineazione anatomica, escludendo la possibilità di incorrere in eventuali errori di approssimazione molto frequenti nel passato.

### *1.2.2 IL NUDO FOTOGRAFICO AL SERVIZIO DELLA MEDICINA: L'ISTERIA INDAGATA CON GLI SCATTI DI CHARCOT*

All'interno di una macrocategoria fotografica che rappresenta il nudo al servizio della scienza, è possibile vagliarne un sottogruppo che attribuisce alla visione della forme svestite un valore estremamente oggettivo: si tratta della rappresentazione del nudo per fini medici. Benché la nudità analizzata sotto la lente medica assume caratteri comuni a quella tecnico-scientifica, come ad esempio l'assenza di abbellimenti o di decorazioni sceniche, a mio avviso risulta una categoria autonoma con valori propri.

La presenza di nudo negli scatti medici è concepita come strumento attraverso il quale si indaga l'anatomia umana e le sue deformazioni. La risoluzione oggettiva restituita dalla macchina fotografica ha permesso una crescente propagazione, sia quantitativa che

---

<sup>113</sup> Farci, 2011, p. 100.

<sup>114</sup> Mussa, 1987, cit. p. 105.

<sup>115</sup> Scharf, 1979, p. 221.

qualitativa, delle immagini che entrano a far parte della dimostrazione visiva degli studi medici. Precedentemente, questi si basavano su una documentazione illustrativa fatta esclusivamente da disegni che potevano risultare imprecisi e sproporzionati. Con l'utilizzo della fotografia, invece, diventa possibile ottenere una testimonianza veritiera e tangibile nel tempo. A sintetizzare questo pensiero sono le parole di Charcot: «Nella rappresentazione del corpo umano ci sono delle leggi che l'artista non saprebbe trasgredire, dei limiti che la sua fantasia non potrebbe oltrepassare<sup>116</sup>».

La figura nuda sia maschile che femminile diffusa dalla medicina restituisce un'immagine del corpo inteso come sistema di segni da decodificare, analizzare, accentuare. Il concetto di nudo trasmesso dalla religione, che equipara gli uomini eliminando ogni riconoscimento di classe, è trasformato in elemento che palesa le diversità anatomiche. La nudità assume un valore discriminante. Tale genere di rappresentazione diventa il soggetto degli scatti che frequentemente sono commissionati da medici e da psichiatri che se ne servono come mezzo documentativo per palesare con esattezza la rappresentazione esteriore della malattia indagata. I migliori ospedali vengono perfino dotati di studi e laboratori fotografici stabili a riprova del fatto che la fotografia si mette al servizio delle scienze mediche le quali ne traggono il duplice vantaggio di archiviazione e di approfondimento.

Le “proprietà terapeutiche” del mezzo comunicativo vengono riconosciute ufficialmente solo durante la seconda metà del Novecento, nonostante fossero già diffuse alla fine del Diciannovesimo secolo. Ad anticipare l'utilizzo della fotografia a scopo di cura e di indagine è il medico e fotoamatore Hugh W. Diamond che nel 1851 esegue numerosi calotipi su malati mentali tramite i quali illustra diverse tipologie di “follia”. Dal 1848 dirige il Dipartimento femminile del manicomio Surrey County Lunatic Asylum in cui sono effettuati e consolidati i primi contributi fotografici alla psichiatria che nel 1856 vengono ufficializzati da parte della Royal Society<sup>117</sup>.

Gli esperimenti di “fototerapia” avanzati da Diamond coinvolgono il paziente ritratto poiché parte dello studio scientifico è l'interazione che esso ha con la sua immagine fotografica; di conseguenza il soggetto non è giudicato come una cavia da esperimento,

---

<sup>116</sup><http://www.metis.progedit.com/anno-v-numero-2-122015-la-spettacolarizzazione-del-tragico/154-saggi/753-spettacolarizzare-per-insegnare-arte-e-medicina-retrospettiva-alla-salpetriere.html>

<sup>117</sup> <https://psicoart.unibo.it/article/view/2090/1477>

considerazione che invece avviene nei laboratori clinici fotografici della Salpêtrière, teatro delle sperimentazioni del dottor Jean-Martin Charcot.

L'attenzione di Charcot si concentra prevalentemente sull'isteria femminile i cui effetti sono descritti nelle pubblicazioni de *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*, testo che rappresenta un contributo fondamentale per la fotografia medica. Charcot basa i suoi studi sull'indagine fotografica dei malati poiché sosteneva fermamente l'esistenza del rapporto tra la condizione fisica e la malattia mentale, pertanto gli scatti gli fornivano la più valida delle documentazioni. Questo spiega il motivo per cui i suoi scritti sono ampiamente illustrati da fotografie che riprendono i corpi (anche nudi) dei pazienti affetti da isteria e tetanismo durante le contrazioni muscolari ante e post crisi convulsive.

Il suo collaboratore più famoso è il fotografo Albert Londe: nei suoi scatti i soggetti assumono atteggiamenti innaturali forse indotti dalle malattie o dagli stessi studiosi affinché l'artificiosità della posa palesi lo stato di malattia. Considerando la sua fotografia scattata nel 1906 e intitolata *Cuphose prononcée chez un tuberculeux* (FIGURA A PAGINA N. 79) si osserva infatti un uomo completamente nudo ripreso sia frontalmente che posteriormente mentre assume una posa forzata poiché, con le gambe unite, si protende in avanti. Tale posizione mette in evidenza sia la spina dorsale che il membro sessuale, la cui visione non è oscurata.

Utilizzando una particolare macchina fotografica formata dall'assemblaggio di dodici obiettivi da lui messa a punto, Londe ottiene immagini piuttosto dettagliate e di grandi dimensioni, caratteristiche preziose per l'indagine medica. Londe e Paul Régnard offrono alcuni dei contributi fotografici più rilevanti riguardo la produzione del nudo medico-scientifico; Jean-François Lyotard afferma come tali documenti fotografici: «Ci insegnano una sorta di teatro degli elementi corporei. Le hanno fotografate per costruire un dossier dell'isteria per poter decifrare ciò che possono dire con queste posture innaturali<sup>118</sup>».

Sfogliando questi dossier documentativi viene restituita l'immagine di un corpo vulnerabile e mortale, è evidente come il nudo incarni una connotazione diversa rispetto ad ogni altra sua rappresentazione precedentemente sviluppata. Parallelo e contrastante alle produzioni pittoriche di nudo che sono allegoria di divinità, questo uso della nudità si identifica come preludio di morte e decadenza.

---

<sup>118</sup> Lyotard J.F., 1988, "Le parole, l'instantané", in *L'inhumain*, Galilée, Parigi citato in Grazioli, 2000, p. 47.

Questa significazione viene avvalorata dalle deformità e dal carattere disarmonico dei corpi malati che, perdendo ogni personalizzazione, diventano indici di una categoria. Ciò può essere dimostrato basandosi su alcune fotografie d'epoca che dimostrano come Charcot era solito sollecitare gli impulsi nella paziente premendo sui punti estrogeni del corpo portando quindi l'attenzione dello studio non su: «Una donna in particolare, ma la Donna, la sua natura<sup>119</sup>», come spiega Olov Enquist. Il corpo nudo è fatto prigioniero, alienato, ridotto a meccanismo da studiare e curare. Il nudo diventa un veicolo di scoperta, gli scatti dei corpi malati e maltrattati forniscono approfondimenti ed analisi ad un occhio che indaga scientificamente l'anatomia umana.

### *1.2.3 IL NUDO FOTOGRAFICO COME SPETTACOLARIZZAZIONE DELLA MOSTRUIOSITÀ: LE NUDITÀ FREAK OTTOCENTESCHE*

La fotografia che rappresenta la nudità dell'uomo, intesa come documentazione scientifica e medica, può assumere diversi aspetti: dall'oggettivazione delle patologie all'esibizione del "diverso" definito come anomalia rispetto allo stereotipo di "normalità" consolidato. Il certi casi, il limite che separa queste due caratterizzazioni può apparire molto sottile o perfino scomparire confondendo i due intenti; l'attribuzione dello scopo di queste fotografie è affidata al criterio personale dei fruitori.

Secondo la mia visione, gli scatti di seguito analizzati forniscono un valido esempio di come la "nudità scientifica" di fine Ottocento possa sfociare anche nell'intento più propriamente esibizionistico. A tal riscontro, emblematici sono le nove fotografie che raffigurano un ermafrodito eseguite nel 1860 da Nadar su richiesta del dottor Armand Trousseau. In una di queste, gli attributi sessuali sono ripresi frontalmente mentre il soggetto si copre il volto con le mani in segno di pudore, gesto che permette alla fotografia di non essere etichettata come pornografica nonostante rappresenti esplicitamente il sesso. Estremamente contemporanee a quest'epoca risultano le parole del filosofo Plinio che nel II secolo a.c. scriveva: «Un tempo gli ermafroditi erano considerati segni di malaugurio, mentre oggi sembrano meri oggetti di divertimento<sup>120</sup>».

---

<sup>119</sup> <http://tysm.org/jean-martin-charcot-fra-miracolo-terapeutico-e-teatro-dei-nervi/>

<sup>120</sup> Pirino, 2015, p. 5.

Partendo dal pretesto di indagine medica che usa il nudo per mettere in evidenza le difformità umane, si passa alla sua estremizzazione attribuendo alla presenza fotografica del nudo un atteggiamento esibizionistico. Ciò può essere confermato dal contributo fotografico firmato da Oscar G. Mason<sup>121</sup> e intitolato *Eruzione cutanea di Lichen Ruberthe*. Questo scatto del 1856-1906 mostra la paziente che occupa centralmente la scena, la donna (che le fonti attestano di età compresa tra i trenta e trentacinque anni al momento dello scatto) è nuda e rivolge all'obiettivo i segni della sua patologia dermatologica, indirizzo a cui Mason dedica i suoi principali studi. Come nell'esempio di Nadar precedentemente analizzato, anche qui il soggetto si copre il viso, gesto che può essere inteso sia come manifestazione di vergogna sia come tentativo di nascondere la propria identità per eliminare dalla scena qualsiasi tipo di personalizzazione ottenendo così un valore documentativo maggiormente scientifico.

Questa condizione si ritrova anche in *Donna velata: Elefantiasi da scarlattina* (FIGURA A PAGINA N. 80) scattata nel 1878 sempre da Mason: protagonista è sempre una donna in piedi ripresa frontalmente con il volto coperto da un pezzo di tessuto. L'attenzione è catturata dalle deformazioni delle gambe dovute ad un eccesso adiposo in seguito alla scarlattina, come informa il titolo.

Le particolarità che caratterizzano tale uso fotografico di nudo si avvicinano a quelle del nudo scientifico, infatti anche in questo caso la scena è priva di abbellimenti, i soggetti<sup>122</sup> sono ripresi frontalmente e nella maggior parte dei casi appaiono senza vesti poiché le loro difformità risultino così più evidenti. L'unica differenziazione tra le due rappresentazioni consiste appunto nel valore attribuito alla tematica di nudo, questa volta

---

<sup>121</sup> Mason, oltre ad essere un fotografo che si interessa della società, dal 1856 al 1906 dirige il reparto clinico fotografico newyorkese del Bellevue Hospital dove realizza numerose serie fotografiche che corredano ed illustrano importanti monografie mediche ed altre facenti parte delle pubblicazioni di dermatologia di George Henry Fox. Al fine di rendere più evidenti e particolareggiate le macchie cutanee, era frequente aggiungere pigmenti colorati sulla superficie solitamente calotipica, come appare in alcuni scatti del fotografo sui quali il colore è stato apposto dall'artista e medico Joseph Gaertner.  
<http://www.artandmedicine.com/wood/Preface.html>

<sup>122</sup> I protagonisti di questi scatti fotografici sono persone confinate in ospedali o in fiere itineranti teatri in cui i "mostri" vengono esposti alla visione di un pubblico numeroso ed eterogeneo. Fin dall'epoca medievale questi spettacoli si diffondono in Occidente come forma di intrattenimento suscitando interesse e curiosità; ma è con i *freak show* della seconda metà del XIX secolo che tali fenomeni raggiungono il loro periodo più prolifero. Con il termine *freak* si identificano tutti i corpi che vengono esposti in qualità di "anomali" poiché non conformi dalla concezione stabilità di "normalità". Questa categorizzazione mentale e sociale risulta una "costruzione artificiale" non esistente in natura, un vero e proprio inganno che sfrutta i pregiudizi e gli stereotipi dilaganti del tempo a vantaggio di un proficuo mercato.  
<http://www.filosofia.unimi.it/itinerari/mat/saggi/?ssectitle=Saggi&authorid=scaranoa&docid=heth&format=html>

codificata come discriminante e non più come pura osservazione oggettiva. Una nudità “spettacolarizzata”<sup>123</sup>.

La spettacolarizzazione è finalizzata all'intenzione di rimarcare le differenze ed esaltare il criterio estetico di “normalità” corporea fortemente imposto e divulgato dalla fotografia nella cultura occidentale moderna. Descrivendo il “diverso” (*freak*) si sottolineano le peculiarità di ciò che è “normale”. La nudità del corpo libero dalle vesti, e quindi libero da una classificazione sociale e culturale, non accomuna più gli umani ma diventa causa di distinzione negativa.

Nel panorama sociale di fine secolo, questa produzione fotografica in cui sono visibili le nudità *freak* è accettata e persino incentivata. La spiegazione è probabilmente da ricercare nella valenza che il pubblico gli attribuisce: l'immagine dei loro corpi spogliati viene ritenuta lecita poiché le loro forme non sono considerate “propriamente umane”<sup>124</sup>, pensiero che si affianca alle idee antropologiche razziste.

In un clima in cui le fantasie popolari erano dei dogmi perché non potevano essere dimostrate, la macchina fotografica introduce la possibilità di dare un riscontro documentativo riguardo l'esistenza del “mostro”, legittimandone l'esistenza ed attribuendogli una sorta di autorevolezza. Tuttavia, nonostante gli individui *freak* erano esposti alla pubblica visione in contesti fieristici e non considerati alla pari degli uomini “normali”, le fotografie che li riprendevano senza vesti erano generalmente scattate in ambienti privati probabilmente per motivi di pudicizia. Questi soggetti, colpevoli solo di possedere un corpo fisicamente diverso, sono trasformati in mostri e ridotti ad essere scatti illustrativi. Infatti le fotografie, oltre a contribuire in modo decisivo alla loro notorietà, diventano parte integrante delle loro biografie e non più solo limitate alla funzione accessoria<sup>125</sup>.

Si tratta di un vero e proprio sfruttamento visivo e spettacolare del diverso che non viene più recepito dalla società come “prodigio” (atteggiamento molto diffuso durante l'epoca medievale) ma piuttosto come “mostruoso”: dalla seconda metà dell'Ottocento, la

---

<sup>123</sup> «Si noti come il termine “spettacolo” significa in latino “osservare”, (la specola era infatti l'osservatorio), dunque il gioco di parole porta dal termine spettacolo come l'azione di osservare, allo specchio come strumento di osservazione dello “speco” cioè l'antro, la caverna, notoriamente luogo e abitazione del mostro mitologico. L'obbiettivo è lo speco del fotografo cioè strumento di rivelazione e di esplorazione dell'alterità».

D'Amico, 2006, cit. p. 63.

<sup>124</sup> Gualdoni, 2012, p. 111.

<sup>125</sup> <http://www.filosofia.unimi.it/itinera/mat/saggi/?ssectitle=Saggi&authorid=scaranoa&docid=heth&format=html>

loro nudità anomala diventa quasi caricatura di una natura maligna che suscita curiosità e compassione. La figura del mostro viene investita da un ruolo magico<sup>126</sup>: «Sinonimo di tutto ciò di cui si ha paura e si intende combattere o allontanare, al contempo anche fonte di quella attrazione morbosa verso il meraviglioso e il diverso che costituisce la metà oscura delle nostre pulsioni<sup>127</sup>».

Adottando l'esibizione del "nudo difforme" sulla superficie fotografica, la società intende palesare l'aspetto esteriore dell'individuo ritratto attribuendo alle sue anomalie fisiche una corrispondenza interiore. Concomitante alla diffusione delle teorie lombrosiane, si diffonde l'esistenza di un rapporto tra degenerazione spirituale e mostruosità fisica. Ciò che appare visivamente differente dalla normalità diventa automaticamente malvagio e perverso, le espressioni dei soggetti (nel caso in cui siano visibili nello scatto) appaiono volutamente stravaganti al fine di accentuare il giudizio di moralità maligna. Questa concezione di nudo che mette in mostra le difformità diventa il preludio delle rappresentazioni delle diverse culture umane (denominate *razze*) organizzate in diverse tipologie secondo una gerarchia dettata dalla teoria etnocentrica<sup>128</sup>.

#### 1.2.4 IL NUDO FOTOGRAFICO ETNOLOGICO INDAGATO DURANTE IL PERIODO COLONIALISTA

Connesso in parte al significato di spettacolarizzazione del diverso, il nudo appare anche come qualità che descrive il corpo esotico differenziato dalla società europea a causa di forti caratterizzazioni corporee dipendenti dalle etnie di appartenenza. Tuttavia queste differenze fisiche che suscitano comunque una forte curiosità, paiono più tollerate dalla società di fine Ottocento ed inizio Novecento che si appresta alla scoperta di nuove terre da conquistare e nuove popolazioni da studiare. Le nuove esplorazioni nel campo sia geografico che etnografico avviate dal colonialismo ottocentesco pongono le basi alla formazione di un diverso approccio con tutto ciò che per la cultura europea rappresenta l'ignoto.

---

<sup>126</sup> Braidotti, 2003, p. 117.

<sup>127</sup> Muzzarelli, 2007, cit. p. 15.

<sup>128</sup> Mirzoeff, 2007, cit. p. 259.

Concentrandosi sulla rappresentazione fotografica dei popoli estranei alla cultura occidentale scattate sia da colonizzatori, viaggiatori professionisti o turisti dilettanti, è possibile affermare che nelle fotografie di tal specie la presenza del nudo è costante. Presenza che può essere giustificata dagli usi delle culture di appartenenza o, nella maggior parte dei casi, dai fotografi che realizzano lo scatto. Infatti nelle testimonianze visive che circolano in Europa in quel tempo appaiono soprattutto corpi di donne nude inseriti in uno scenario naturale tipico o in studi fotografici allestiti<sup>129</sup>; in entrambi i casi le pose delle modelle vengono scelte in funzione di uno scopo erotizzante che trova largo mercato tra le immagini pornografiche.

L'iconologia del nudo scattato durante il colonialismo è più incline a suscitare un interesse erotico verso i corpi delle donne autoctone, piuttosto che documentare i loro usi ed abitudini. Attraverso la loro nudità, giustificata dall'alibi di indagine conoscitiva, si sancisce l'analogia con la prosperità della natura e si conferma visivamente lo stereotipo "erotizzato" delle indigene. Questa considerazione trova le migliori dimostrazioni negli scatti in bianco e nero eseguiti da Luigi Naretti e da Félix-Jacques Moulin in cui si vedono le forme senza vesti delle abissine, in quelli di Nadar e di Marcelin Flandrin, che scatta *Fanciulla marocchina seduta che suona il darabouka* (1920), o in quelli di Paul Wirz e di Pierre Dieulefils, che dal 1885 al 1925 fotografa donne dell'Indocina e del Vietnam mentre si offrono allo sguardo dell'uomo occidentale.

Benché la produzione di nudo esotico abbraccia diverse etnie, la strumentalizzazione delle forme rimane la stessa, a differire sono le pose e gli sguardi delle modelle. Tali caratteristiche si ritrovano negli scatti anonimi di: *Fanciulla berbera posa nuda* (1890), *Modella in posa in un harem* (1880), *Schiave nude sulla terrazza di una casbah feudale* (1900-1910), *Giovane egiziana nuda* (1900).

Analizzando una parte della produzione dell'italiano Naretti, risulta evidente come l'intento seduttivo esercitato dai nudi sulla superficie fotografica supera quello etnografico, soprattutto considerando gli ambienti in cui questi vengono scattati. Prendendo per esempio l'immagine su albumina *Sifilicomio di Asmara* realizzato tra il 1887 e il 1900, se ne consegue che una vasta parte delle fotografie pornografiche vengono eseguite, come in questo caso, in luoghi indirizzati alla clientela bianca come sifilicomi e postriboli. Tuttavia sono ampiamente diffuse anche le realizzazioni in studio come quelle realizzate da Lehnert

---

<sup>129</sup> Palma, 1999, p. 97.

& Landrock in cui vengono preferite alcune pose che si ritrovano nelle opere pittoriche di tema orientalistico (*L'Allegra pittoresca* del 1900 realizzata da Albert).

Ciò che Anne McClintock chiama “porno-tropics traditions”<sup>130</sup> può essere tradotto visivamente in questi scatti in cui i corpi femminili diventano icone di fascino verso l'esotico<sup>131</sup> e verso una natura selvaggia da conquistare e dominare che suscita in Europa l'attrazione nell'uomo e la curiosità nella donna. Si diffonde l'accostamento tra i nudi femminili extra-europei alle terre paradisiache in cui l'uomo bianco ritrova una spiccata virilità che può mettere in pratica sulle donne nere, secondo la logica razziale<sup>132</sup>. Questa legittimazione di conquista è presente anche negli scatti lascivi che ritraggono altre popolazioni oltre a quelle africane, tuttavia in questa analisi si approfondisce maggiormente la casistica femminile africana poiché, a mio avviso, restituisce un'argomentazione più esemplificativa. Come precisano le parole di Campassi e Segal:

La donna nera diventa il simbolo dell'Africa (...) e il rapporto uomo bianco-donna nera è simbolico del rapporto nazione imperialista-colonia: l'uomo è colui che dà la sua virilità fecondatrice e vivificante, la donna è colei che riceve da ciò un arricchimento nella realizzazione di sé come completamento dell'espandersi dell'io maschile<sup>133</sup>.

Durante le guerre di conquista attuate dal Fascismo, questi nudi licenziosi vengono stampati in forma di cartolina e consegnati ai militari (anche direttamente dall'Ufficio Storico della Milizia Volontaria di Sicurezza Nazionale) per stimolare in loro un desiderio di dominio<sup>134</sup>. Leo Longanesi riporta la testimonianza di come gli italiani erano indotti da questi scatti alla conquista dell'ignoto:

L'argomento decisivo per la gioventù è la pubblicazione in cartolina dei ritratti delle abissine nude. Mai si ammirarono immagini di seni così turgidi e puntuti. Gli Italiani del Sud, soprattutto, non vedono l'ora di partire; l'Abissinia, ai

---

<sup>130</sup> McClintock, 1995, cit., p. 22.

<sup>131</sup> Il fascino dell'Oriente ha da sempre ammaliato e suscitato interesse tra la sfera artistica: Jean-Léon Gérôme, William Holman, Horace Vernet, Ingres ne sono alcuni esempi famosi. Quest'ultimo ambienta alcune delle sue più celebri opere negli harem, luoghi che diventano sinonimo di seduzione, intrigo, sogno, bellezza, sensualità. Il fascino esercitato dall'Oriente è aumentato anche da una sempre più variegata letteratura alla quale si affianca una ricca attività editoriale di fotografie.

Guadagnini, 2000, p. 7.

<sup>132</sup> Stefani, 2007, p. 98.

<sup>133</sup> Campassi, Segal, 1983, cit., p. 55.

<sup>134</sup> *Ibidem*, cit. pp. 61-62.

loro occhi appare come una sterminata selva di bellissime mammelle a portata di mano<sup>135</sup>.

Più generalmente, è possibile delineare alcune caratteristiche principali che accomunano la tipologia erotica-etnografica di nudo: i corpi nudi sono ripresi a figura intera o in pose che permettono una visione più specifica degli organi sessuali, sono sempre ridotti ad oggetto erotico spersonalizzato, vengono fotografati solo quelli di donne giovani che rappresentano un criterio di bellezza vicino a quello occidentale. Questi elementi si ritrovano nello scatto di attribuzione anonima<sup>136</sup> (FIGURA A PAGINA N. 81) in cui appare la figura intera di una ragazza etiope completamente nuda ripresa in una posizione innaturale, quasi scimmiesca. La posa precaria delinea meglio la forma del seno e gli attributi sessuali; dietro ad essa si vede un villaggio che simboleggia la presenza di civiltà. Probabilmente la costruzione scenica dell'immagine è indirizzata all'identificazione del nudo con le terre africane.

È interessante osservare come, nella maggior parte delle produzioni, le donne paiono mostrarsi accondiscendenti allo scatto; addirittura esistono studi specializzati in cui le modelle guardano direttamente l'obiettivo sorridendo ed assumendo pose seducenti, ad esempio lo studio Edizioni Artistiche Fotocine di Mogadiscio che riprende soprattutto le donne della Somalia<sup>137</sup>.

Probabilmente, il loro atteggiamento partecipativo recepito come un invito è dettato dal fatto che la maggior parte di queste modelle in cambio della loro nudità ricevano un corrispettivo in denaro o erano prostitute<sup>138</sup>, nonostante ciò la testimonianza del medico italiano Ambrogetti afferma quanto queste ultime fossero comunque riluttanti a farsi fotografare<sup>139</sup>.

L'atteggiamento nelle modelle non era esclusivamente accondiscendente, infatti analizzando gli scatti delle epoche colonizzatrici si nota un diverso approccio delle donne; la causa è da ricercare sia nei diversi periodi di realizzazione che nei diversi scopi. Nei nudi africani tra fine Ottocento e primissimo Novecento le pose rigide e le espressioni rivelano una ritrosia, un pudore violato, mentre negli scatti dei primi decenni del Nuovo

---

<sup>135</sup> Sturani, 1995, p.137.

<sup>136</sup> Archivio privato di un ufficiale italiano degli Alpini impegnato in Etiopia nel 1936-37 citato in Goglia, 1989, p. 137.

<sup>137</sup> Bini, 2003, p. 8.

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>139</sup> Ambrogetti, 1900, p. 18.

secolo le donne paiono compiacenti forse perché abituate a rispondere a questa richiesta visiva. Per giustificare i differenti comportamenti delle modelle è necessario anche considerare che molti di questi scatti erano eseguiti per essere collezionati negli archivi privati<sup>140</sup> di uomini europei come testimonianza personale della propria conquista, finalità che, solo teoricamente, escludeva il puro commercio mediatico. Infatti nelle fotografie indirizzate alla propaganda pubblica, la nudità assume connotati meno erotizzati nonostante il suo valore resti funzionale all'appropriazione visiva dei loro corpi.

### *1.2.5 IL NUDO FOTOGRAFICO AL SERVIZIO DELL'ETNOGRAFIA*

Dal nudo fotografico sviluppato e diffuso dal Colonialismo, si passa a quello più propriamente etnografico, benché le due categorie restano associate. La frequente rappresentazione dell'indigeno nudo dalla significazione erotica si tramuta in indice di inferiorità razziale che identifica la generale categorizzazione dell'immaginario collettivo europeo.

Si diffonde il paragone tra i popoli extra-europei e quelli primitivi accomunati dall'utilizzo della nudità intesa come un valore aggiuntivo che giustifica la loro arretratezza sociale e culturale. In tal senso, il nudo è simbolo di inciviltà, debolezza, inferiorità. Questa concezione europea discende dalla cultura classica la quale incentra sull'abbigliamento alcuni codici normativi che distinguono sia la classe sociale che la moralità degli uomini<sup>141</sup>. Senza vesti appaiono gli schiavi e i barbari perché selvaggi e privi di istruzione, di conseguenza il valore della nudità si allontana dal significato di virtù e perfezione estetica delle opere antiche assumendo una caratterizzazione dispregiativa.

L'inversione concettuale proposta si verifica anche sulle testate giornalistiche dove, solitamente, le foto di nudo esotico vengono corredate da una breve didascalia che ha lo scopo di giustificarne la presenza e di codificarla come un atteggiamento tipico degli usi

---

<sup>140</sup> Tra i più importanti si ricordano quello privato appartenuto al giornalista Ciro Poggiali e quello appartenuto alla rivista "La Domenica del Corriere".  
<http://www.sissco.it/articoli/cantieri-di-storia-ii-610/programma-scientifico-611/le-fonti-fotografiche-nella-ricerca-storica-616/>

<sup>141</sup> Gualdoni, 2012, p. 19.

africani. Ad esempio sotto allo scatto *Donna abissina portatrice d'acqua* appare l'annotazione "Donna araba alla fontana"<sup>142</sup>.

Questo tentativo di rendere quotidiano l'assenza di vesti afferma una nudità che diventa rappresentazione di arretratezza sociale. Probabilmente la donna è stata invitata ad assumere la posa che lascia intravedere parti fisiche erotiche, pertanto il flusso della produzione fotografica coloniale è colpevole di restituire un'immagine falsata e selezionata di una realtà ancora poco conosciuta dal Vecchio continente<sup>143</sup>.

Il binomio concettuale tra nudità e sottosviluppo è stato ampiamente sfruttato anche nelle produzioni fotografiche realizzate durante la colonizzazione africana ad opera del Fascismo: per frenare il fenomeno del *madamato*, propagandato dalla visione eccessivamente erotica delle donne africane, si diffonde questa nuova iconologia del nudo esotico finalizzata al rapportare la donna da un essere animalesco. Le parole di Affergan riassumono a due macrocategorie le connotazioni di nudo etnografico: «La bontà e la bellezza paradisiache da un canto, il mostruoso dall'altro<sup>144</sup>».

Il corpo nudo delle africane inizia ad essere rappresentato sotto un'ottica antropologica per evidenziarne l'inferiorità della specie<sup>145</sup>, si riporta l'esempio fotografico in cui è raffigurato il nudo integrale di una donna pigmea, ripreso sia frontalmente che lateralmente, con l'intento di mostrarne i difetti fisici (estremizzati a deformità)<sup>146</sup>.

Il nudo definito etnografico diventa un indice antropometrico attraverso il quale si cerca di motivare scientificamente le disparità tra razze. Fotograficamente il nudo corporeo diventa prettamente documentaristico indirizzato all'identificazione delle caratteristiche fisiche: nel 1869 T.H. Huxley applica un sistema di misurazione fotografico sui soggetti di diverse etnie finalizzato alla formazione di un archivio in cui erano catalogate le diverse razze annesse all'Impero inglese.

Lo scatto eseguito nello stesso anno intitolato *Sudaustriano fotografato secondo le indicazioni di T.H. Huxley* (1969-1970) (FIGURA A PAGINA N. 82) dimostra come i corpi nella loro totale nudità venivano accostati ad un metro numerato sul quale si calcolavano i dati. Infatti in questo scatto si osservano quattro sezioni in cui, in ciascuna, è fotografato un lato del corpo dell'uomo sempre accostato al metro.

---

<sup>142</sup> Goglia, 1989, p. 140.

<sup>143</sup> Loomba, 2006, p. 69.

<sup>144</sup> Affergan, 1987, p. 23.

<sup>145</sup> <http://schiavieservi.blogspot.it/2011/07/corpi-di-donne-nel-colonialismo.html>

<sup>146</sup> Colosso, 1941, pp. 6-9.

L'applicazione di queste schedature scientifiche viene attuata negli stessi anni anche in Germania da Carl Dammann su incarico della Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte<sup>147</sup>. Lo scopo di queste immagini si colloca tra l'indagine scientifica e quella etnografica; la nudità diventa un mezzo di metratura in grado di definire in modo matematico le differenze tra le razze.

### 1.3 LA RAPPRESENTAZIONE DEL NUDO COME SOGGETTO AUTONOMO

La terza parte del capitolo propone un excursus storico che riassume le diverse iconologie attribuite al nudo fotografico autonomo. I sottocapitoli di questa sezione coincidono con i vari periodi storici iniziando dagli Venti del Ventesimo secolo fino alla contemporaneità. I mutamenti e le rivoluzioni che hanno caratterizzato la funzione del nudo fotografico in queste epoche sono spiegati attraverso gli scatti di nudo realizzati dai principali fotografi che hanno caratterizzato l'utilizzo e la significazione del nudo nei vari periodi storici.

#### 1.3.1 *GLI INIZI DEL NUDO FOTOGRAFICO COME SOGGETTO AUTONOMO: GLI ESORDI DEL PITTORIALISMO EUROPEO DURANTE LA FINE DEL 1800*

Agli inizi del Novecento, il nudo fotografico non è più limitato all'osservazione del corpo per soli fini artistici o scientifici ma viene sviluppato attraverso la visione personale del fotografo. In seguito agli sviluppi tecnologici del mezzo, l'industrializzazione delle tecniche porta alla massima diffusione la fotografia: si sviluppano così le iniziali

---

<sup>147</sup> Grazioli, 2000, pp. 33-34.

considerazioni sulle possibilità artistiche del nuovo mezzo d'espressione fino ad allora meramente incriminata come: «Documentaria e alla portata di tutti<sup>148</sup>».

Durante l'ultima fase del Vecchio secolo, si fa concreto il desiderio di indipendenza ed appropriazione artistica della fotografia che pone le basi di una rivoluzione estetica chiamata Pittorialismo, il quale celebra il suo esordio ufficiale in occasione dell'esposizione al Camera Club di Vienna del 1891.

Il Pittorialismo è anche la risposta dei fotografi alle accuse mosse dagli esponenti della pittura i quali, affiancandosi alle idee di Baudelaire e Delaborde, accusano la fotografia di essere una tecnica sterile di contenuti. Pittura e fotografia, fin dagli esordi, sono protagoniste di una contrapposizione sbilanciata voluta dalla pittura, la quale strumentalizza la seconda limitandola allo studio e alla promozione delle tele. A causa delle qualità mimetiche del reale e alle tecniche di perfetta riproducibilità che le concede la tecnologia, i pittori concepiscono la nuova invenzione come una forte minaccia sempre più dilagante poiché chiunque era in possesso di un apparecchio poteva riprodurre la realtà e vantarsi del titolo di fotografo.

I pittori, privati della loro specificità, tentano quindi di osteggiarne ogni spirito artistico denunciando come volgari le caratteristiche strutturali del mezzo poiché invalidano l'intervento manuale dell'artista, qualità discriminante per poter essere considerata arte<sup>149</sup>. In reazione a questa accusa, la maggior parte dei fotografi cerca di avvicinare la propria produzione a quella disegnata intervenendo in fase di sviluppo e di stampa<sup>150</sup>.

L'uso di diverse tecniche per colorare e sfumare le immagini diventa ordinario sulle lastre fotografiche: materiali come la grafite, la gomma bicromata (utilizzata per la prima volta nel 1894 da Lèon-Robert Demachy<sup>151</sup>), il carbone, gli inchiostri grassi, i colori trasparenti e quelli ad olio producono immagini ibride fortemente condannate dalla critica dell'epoca. I nudi di Kuhn e di Sutcliffe testimoniano un'esemplare bravura nell'utilizzo fotografico di tecniche tipicamente pittoriche<sup>152</sup>. Joseph Pennel, nel 1897, sentenza:

---

<sup>148</sup> Zannier, 2004, cit. p.7.

<sup>149</sup> Andros, 2014, p. 301.

<sup>150</sup> La stampa realizzata alla gomma bicromata permetteva la modificazione del risultato finale, ed è stata proprio a causa di questo risultato che gli oppositori della fotografia pittorialista hanno condannato questa stampa in quanto finalizzata alla resa sgradevole dei valori e dei toni della ripresa fotografica.

Scharf, 1979, p. 248.

<sup>151</sup> Madesani, 2005, p. 49.

<sup>152</sup> Colombo, 1983, p. 83.

Contraffare stampe fotografiche in modo che sembrino disegni o dipinti è una vera frode...di una sola cosa possono lagnarsi gli artisti: i fotografi avviliscono e degradano ogni cosa, persino la loro opera eccellente, quando pretendono d'essere essi stessi degli artisti<sup>153</sup>.

Questa negativa considerazione della fotografia è superata con la prima fase del Pittorialismo, poiché gli scatti prodotti secondo questa tendenza sono vere e proprie espressioni artistiche di fine secolo. L'estetica fotografica pittorialista dall'atmosfera crepuscolare caratterizza la "fin de siècle" ed è finalizzata a: «Seppellire il reale e travestire l'immagine<sup>154</sup>», ovvero elevare la produzione fotografica al cospetto delle arti maggiori. Questo risultato è raggiunto tramite il ritocco manuale postumo allo scatto che permette alla fotografia di qualificarsi come mezzo artistico e non solo come mezzo meccanico.

Privilegiato soggetto pittorialista, il nudo inizia ad essere protagonista della superficie sgranata in cui appare un corpo fotograficamente disegnato che assume toni differenti: dalla manipolazione della stampa del gruppo di nudi di Rejlander alla fluidità dei contorni di Demachy.

La presenza del corpo svestito è resa scioccante in *Le due strade della vita* (1857) realizzata da uno dei maggiori esponenti del movimento: Oscar Gustave Rejlander. L'immorale scatto rappresenta una delle numerose prove che attesta come la moda dell'epoca era solita ricreare in fotografia celebri opere figurative: questa rivisitazione de *La Scuola di Atene* (1508-1511) raffaellita scandalizza per la presunzione che carica i corpi svestiti presenti nel voler essere accostati al famoso dipinto classico.

Le figure maschili centrali sono sedotte dalle allegorie della Lussuria e della Dissipazione le quali identificano come peccaminosa la concezione di nudo<sup>155</sup>. Questa grande stampa fotografica, acquistata dalla regina Vittoria come dono al principe consorte Alberto di Sassonia Coburgo, sfida i tradizionali canoni morali suscitando scandalo tale da essere esclusa dalla Photographic Exhibition di Edimburgo<sup>156</sup>. L'opera realizzata dallo svedese Rejlander, la cui carica espressiva incide fortemente sulle produzioni fotografiche coeve, rappresenta una fusione tra il quadro allegorico e un *tableaux-vivant* teatrale<sup>157</sup>.

---

<sup>153</sup> Scharf, 1979, p. 254.

<sup>154</sup> Lemagny, Rouillè, 1988, cit. 580.

<sup>155</sup> Italiani, Fea, 1969, p. VIII.

<sup>156</sup> Tusini, 2000, p. 78.

<sup>157</sup> Alinovi, Marra, 1981, p. 26.

Lo scatto palesa quindi come la costruzione scenica e simulativa (la scelta della luce e dell'inquadratura, nell'ideazione del soggetto) può caratterizzare anche la produzione fotografica. Al fine di tracciare una rappresentazione fotografica del nudo di fine Ottocento, si considera anche uno scatto meno conosciuto di Rejlander: uno studio di figura femminile ripreso posteriormente che Clark descrive come uno dei primi scatti magnificamente eseguiti inerenti al nudo umano e che lui rapporta alla *Sorgente* di Courbet<sup>158</sup>.

Le produzioni del fotografo svedese sono costruite come dipinti<sup>159</sup>: lo scatto è anticipato da disegni preparatori e formato dall'unione di numerosi e differenti negativi fusi insieme da ritocchi. Rejlander rappresenta uno dei personaggi che hanno maggiormente contribuito allo sviluppo della fotografia, infatti a lui si reputa l'applicazione del fotomontaggio denominato *photographic composition*<sup>160</sup>. Questa tecnica non trova aderenza nella moda del tempo in quanto esige un eccessivo tempo di preparazione e di immobilità da parte dei soggetti ritratti, immobilità posta in contrasto con l'accelerazione che stava caratterizzando lo scorrere della vita del Nuovo secolo. Affine a questo stile manipolatorio, Henry Peach Robinson ritocca il mezzo fotografico e non il soggetto ripreso correggendo così i difetti fisici del modello e producendo una nudità vicina a quella che era ritenuta la bellezza perfetta<sup>161</sup>.

L'eterogenia del Pittorialismo favorisce rappresentazioni dissimili dal concetto scandaloso di nudo, ad esempio gli scatti di Julia Margaret Cameron riproducono corpi denudati dal tono quasi spirituale. Tra le prime rappresentanti del movimento pittorialista inglese, Cameron riproduce nei suoi lavori il nudo sublime dai contorni resi rarefatti dall'effetto *flou* (tradotto in "fuori fuoco" poiché strutturato sull'applicazione di una messa a fuoco non nitida).

Orientata verso l'orizzonte pittorico preraffaellita fatto di misticismo<sup>162</sup>, il suo simbolismo fotografico codifica la nudità prevalentemente femminile come idilliaca e

---

<sup>158</sup> Giovannini, 1983, p. 9.

<sup>159</sup> Nardini, 2014, nessuna numerazione

<sup>160</sup> Eismann, Duggan, Porto, 2014, p. 5.

<sup>161</sup> Weiermair, 1987, p. 7.

<sup>162</sup> In Inghilterra, Alma Tadema possedeva un album di fotografie, così come Millet in Francia, o come Dante Gabriele Rossetti, Burne-Jones, Morris e molti altri pittori preraffaelliti, fautori di quello stile pittorico che i "fotografi d'arte" tentavano così diligentemente di emulare. Giovannini, 1983, p. 10.

raffinata tanto da indurla a nascondere i dettagli più realistici<sup>163</sup>. La realtà fotografica della Cameron è intrisa di fantasia e diventa teatro in cui i soggetti rappresentano personaggi storici o irreali. L'uso della macchina fotografica si discosta dalla funzione del reale per dare forma ad una: «Concretizzazione dell'immaginario<sup>164</sup>» in cui le espressioni e l'atmosfera appaiono angelicate.

La delicatezza delle pose diventa paradossale e quasi contraddittoria rispetto alla nudità dei bambini presente in parte delle sue produzioni; in questo caso si tratta di una nudità che sveste i corpi puerili assumendo connotati quasi religiosi, pudici e lontani da riferimenti erotici. Non potendo frequentare le scuole di nudo in quanto donna, la fotografa inglese sceglie come soggetto il nipote Archie o altri bambini della sua cerchia familiare. Nonostante tratti un argomento non ancora affrancato, i suoi scatti non vengono giudicati erotici poiché è visibile il distacco con i corpi dei bambini fotografati che esclude ogni tipo di coinvolgimento.

La nudità dei piccoli modelli della Cameron introduce in fotografia una tematica proibita sviluppata anche nelle produzioni maliziosamente erotiche di Clementina Hawarden dove il corpo infantile diventa quasi soggetto di attenzioni voyeristiche<sup>165</sup>, o in quelle di Max Peiser dove nel suo *Der Kinderakt* (1895) appaiono bambini inginocchiati durante la preghiera. La provocazione nascosta nelle loro fotografie diventa una citazione del mondo puerile riprodotto massimamente da Lewis Carrol, scrittore e matematico che dal 1856 al 1880 si dedica alla fotografia. Nella sua concezione artistica la nudità delle bambine è vista come sinonimo di grazia ed innocenza, pertanto le giovani sono immortalate in pose malinconiche che non escludono un atteggiamento al limite del provocante. Dai suoi lavori si desume come la valenza artistica fotografica può sfociare nel sottile erotismo nonostante gli scatti restino immagini intime e mai pubbliche<sup>166</sup>.

L'Inghilterra vittoriana condanna il mercato fiorente della “*street children*” che fotografa giovani prostitute ma accetta quello che ritrae bambini non completamente vestiti se la loro nudità viene reputata pudica e non provocante. Il nudo infantile non viene

---

<sup>163</sup> Muzzarelli, 2007, p. 26.

<sup>164</sup> *Ibidem*, cit. p. 45.

<sup>165</sup> Lo stile di Clementina Hawarden è stato più volte paragonato a quelle di fotografe contemporanee come l'americana Sally Mann: entrambe hanno fotografato le nudità di bambini e giovani ragazzi con piglio “voyerista” principalmente indirizzato a sdoganare un argomento ritenuto tabù come l'eros dei bambini. Muzzarelli, 2005, p. 108.

<sup>166</sup> Madesani, 2005, p. 29.

tacciato propriamente di pedofilia poiché è ritenuto meno immorale e più angelicato a causa dell'assenza dei tratti adolescenziali.

### *1.3.2 I PRIMI DECENNI DEL 1900: IL NUDO PITTORIALISTA*

Il Pittorialismo si afferma definitivamente durante i primi decenni del Nuovo secolo, avviando un'estetica in grado di riprodurre il nudo secondo una visione nuova e non più realista come quella accademica, caratterizza le sue produzioni fotografiche orientate verso una reinterpretazione personale. La presenza del gusto individuale dell'autore dà prova di come la fotografia, alla pari delle altre arti, è mossa da un'origine emozionale. Riportando le parole di Pam Roberts:

Il pittorialismo si era prefisso di liberare la fotografia dalle sue strettoie documentarie e tecniche e utilizzarla come uno strumento maggiormente impressionistico e flessibile, per dare vita a una forma d'espressione artistica valida in sé stessa, esattamente come un pittore usa il colore, i pennelli e la tela e lo scultore il marmo la pietra e gli scalpelli<sup>167</sup>.

Sebbene l'estetica fotografica pittorialista è ancora legata fortemente alla pittura, questa ha il merito di anticipare una rappresentazione di nudo sempre più autonoma che inizia ad affermarsi dagli anni Dieci del Novecento. I nudi pittoricisti sembrano spiati e mancano di sensualità nonostante espongono il proprio corpo spogliato, come si verifica dalle fotografie appartenenti al circolo fotografico parigino Photo-Club istituito attorno al 1894 che promuove la sfera artistica della fotografia<sup>168</sup>.

Il nudo filtrato dall'occhio pittorialista abbandona le linee nette e realistiche del passato per diventare misterioso, i contorni sfumati sono avvolti dalla tenue illuminazione che delinea i profili, tuttavia le pose si servono ancora delle composizioni accademiche come si evince dalle pagine fotografiche della pubblicazione di Charles Schenk<sup>169</sup>. Nonostante si tratta di una tematica non ancora del tutto sdoganata, la sensibilità

---

<sup>167</sup> <http://issuu.com/wildsidephotography/docs/magazine-number-1>

<sup>168</sup> Vanon, 1981, p. 18.

<sup>169</sup> Italiani, Fea, 1969, p. X.

pittorialista è in grado di restituire una rappresentazione conturbante delle forme adagiate dietro veli.

La presenza del velo diventa frequente in questi scatti per: «La sua materialità minima che si fonde in un effetto puramente luminoso e per la sua quasi trasparenza che nasconde e lascia trasparire al tempo stesso, che cancella e insieme moltiplica le forme<sup>170</sup>».

Tramite le forme evanescenti di Rudolf Koppitz, Frank Eugene, Lèon-Robert Demachy, Edward J. Steichen, René LaBèque, Heinrich Kuhn, Clarence Hudson White si manifesta sul panorama fotografico novecentesco l'intento di emulare lo stile pittorico. Il chiaro-scuro diventa sfocato sulla lastra grazie a speciali obiettivi che rendono morbidi di contorni dei nudi; Emerson nel suo libro *Naturalistic Photography for Student of Art* (1889) esprime come la resa dei contorni fuori fuoco si traduce nell'abbandono di una visione eccessivamente nitida a favore di una rappresentazione del corpo più soggettiva, artistica e pittorica<sup>171</sup>. A questa osservazione aggiungerei un significato più ampio: l'utilizzo del "fuori fuoco" può essere considerato anche un tentativo di espansione concettuale orientata verso altre direzioni<sup>172</sup>. I pittorialisti concepiscono il ritocco fotografico come fondamentale per rendere lo scatto un'opera d'arte, come dimostra il paragone tra la sfocatura nei loro scatti e i dipinti impressionisti.

La manipolazione pittorica diventa protagonista di diverse riviste e trattati come *Le nu et le drapé en plein air* (1898) di Renè Le Bergue, *La Photographie du Nu* (1902) di C. Klary, *Natur und Kultur. Das Weib* (1925) di Peter Landow. I corpi spogliati che indugiano in pose teatrali e evocative animano le pagine del libro *Bypaths in Arcady. A book of Love songs* del 1915 di Lejaren A. Hiller, in cui l'atmosfera pittorialista rappresenta la trasposizione fotografica della corrente del Decadentismo. Come il poeta decadentista, anche il fotografo pittorialista riproduce la realtà seguendo la: «Sregolatezza di tutti i sensi<sup>173</sup>» in cui non è più presente una distinzione tra illusione e verità. Questa considerazione trova un riferimento concreto che si instaura tra il panismo dannunziano e quello fotografico di Anne Brigman, esponente tra le più radicali del Pittorialismo.

La sua produzione fotografica, che va dal 1903 al 1913, è caratterizzata dalla presenza di un nudo che si fonde con la natura, non più finalizzato a suscitare scalpore o

---

<sup>170</sup> Grazioli, 2000, cit. p. 85.

<sup>171</sup> Miraglia, Zanner, 1979, pp. 10-12.

<sup>172</sup> D'Amico, 2006, p. 13.

<sup>173</sup> De Micheli, 1988, p. 141.

pulsioni erotiche ma capace di riproporre un riscatto del corpo femminile fino ad allora prevalentemente oggettivato allo sguardo maschile. I confini sfuocati dei corpi permettono l'unione e la sovrapposizione con quelli naturali rendendo la produzione fotografica di nudo sempre più vicina ad una indipendenza concettuale.

Brigman espone la sua stessa nudità in modo spontaneo in ambienti che diventano simbolo di fertilità e libertà, come afferma Grazioli, proponendo una fotografia di nudo che esce dagli ambienti domestici o accademici. Il nudo non è più fotografato nell'ambiente ma diventa parte di esso e simboleggia dell'intera umanità inglobata dal cosmo. Il rapporto inestricabile tra corpi svestiti e l'elemento naturale è centrale per il movimento naturista europeo degli anni Venti.

### *1.3.3 DAL 1910 AL 1920: IL MOVIMENTO NATURISTA E NUDISTA*

La fine del Primo conflitto mondiale segna il termine del gusto pittorialista e l'inizio di un nuovo atteggiamento sociale che vuole riappropriarsi delle libertà espressive ed individuali private dalla guerra. I primi decenni del Novecento sono segnati da: «Un'epoca di generale rimessa in discussione dei valori, la questione del corpo fu affrontata pubblicamente in maniera più puntuale, se non nuova<sup>174</sup>».

Il movimento naturista risponde proprio a queste esigenze, infatti il Naturismo promuove ed esalta la nudità del corpo concepita come una condizione liberatoria che intende allontanarsi dagli stereotipi sociali ed erotici. La fotografia naturista ha lo scopo di realizzare un'unione simbiotica tra il corpo spogliato ed il mondo inteso nella sua purezza: la natura. L'empatia creata tra i corpi (umano e naturale) registra: «Un rapporto psichico con tutto e tutti (...) un'unione sensuale<sup>175</sup>», un rapporto sensuale e non erotico che caratterizza la fotografia di nudo dagli anni Venti. Questa corrente fotografica riprende la nudità umana in ambienti esterni e senza censure come si verifica dagli scatti dei fotografi naturisti come Gerhard Riebicke e Kurt Reichert.

L'esperienza nudista si diffonde sia in America che in Europa: più specificatamente, è la Germania degli anni Venti ad essere considerata teatro originario del

---

<sup>174</sup> Scheid, 2002, cit. p. 431.

<sup>175</sup> Sontag, 1978, cit. p. 18.

movimento Nacktkultur<sup>176</sup>. Infatti i libri fotografici che contengono le più importanti testimonianze del Naturismo sono di matrice tedesca: *Seliges Nacktsein* realizzato nel 1922 da Lotte Herrlich e *Kunstgabe 4* che Magnus Weidemann realizza nel 1921.

Le riviste divulgatrici sfruttano inizialmente le nudità fotografiche delle accademie nonostante le loro pose artificiali<sup>177</sup>, solo in seguito alla sempre maggiore adesione della società si identifica anche una produzione fotografica propria del movimento fatta di immagini dal tono prettamente documentativo. Sebbene coevi del Pittorialismo, queste produzioni fotografiche si avvicinano al nudo eliminando ogni vena pittorica ed offuscata anticipando l'atteggiamento realista e puro della Straight Photography.

Conosciuto come “movimento del corpo libero”, l'intento del Nudismo è rifuggire dalla dimensione borghese industrializzata per cercare una nuova connessione con la natura tramite il culto della nudità intesa come forma primigenia. In questo senso la nudità recupera sia il concetto religioso che l'identifica come sinonimo di uguaglianza ed espressione di primitività paradisiaca, sia il tentativo di riconciliare la sua rappresentazione alla classicità approvata dalla società ponendo così un allontanamento dal valore pornografico degli iniziali scatti di nudo<sup>178</sup>. Per suggellare l'importanza del corpo nudo nell'intento naturista, le parole di Weidemann: «La bellezza del corpo nudo riflette la purezza dell'anima<sup>179</sup>».

Il culto per la nudità si ritrova fotograficamente negli scatti del barone Willhelm Von Gloeden, la cui produzione si distanzia da quella manipolata e sfocata del Pittorialismo per avvicinarsi alle tendenze naturiste. Il suo stile si basa sulla ricostruzione simulata di una radiosa maniera arcadica adoperata come pretesto per ammirare i marmorei tratti dei giovani modelli nudi immersi in paesaggi all'aperto.

In seguito all'incontro con il pittore e fotografo Francesco Paolo Michetti, il cui contributo è importante per gli scatti di nudo preparatori, si fa concreto per von Gloeden l'intento di celebrare con la fotografia la tradizione classica mediterranea; fotografa così ambientazioni bucoliche in cui giovani ragazzi mitizzati sono illuminati dallo spazio in

---

<sup>176</sup> Secondo alcune fonti, il primo ad aver coniato il termine Nacktkultur nel 1903 è stato Heinrich Scham Pudor. Il suo libro intitolato *Nacktende Mensch* è edito nel 1893 ha posto le basi di un'iniziale collegamento tra il movimento Nacktkultur, la riforma sociale, una precisa dieta alimentare (vegetarianismo) ed un'igiene razziale (tra cui anche l'antisemitismo).  
<http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft167nb0sp&chunk.id=d0e770&toc.id=d0e770&brand=ucpress>

<sup>177</sup> Bertolotti, 2007, p. 23.

<sup>178</sup> Pohlmann, 1987, p. 29.

<sup>179</sup> Bertolotti, 2007, cit. p. 22.

plein air che avvolge la bellezza statuaria del corpo maschile. Lo stile del fotografo tedesco oscilla tra il simbolismo dell'immagine umana elevata a ideale e il realismo delle forme e dei contorni. I corpi riprodotti sempre più esplicitamente da Von Gloeden offrono un motivo persuasivo al fruitore che può assistere contemporaneamente alla manifestazione educativa del corpo e alla sua mercificazione<sup>180</sup>.

La disposizione scelta per i suoi modelli siciliani è tributaria della tradizione accademica e pittorica, una delle opere più esemplari è *Caino* del 1912 che cita esplicitamente il dipinto di Flandrin *Figure d'étude* (1835-1836). Il fascino di queste fotografie deriva, come sostiene Grazioli: «Dall'avere della pornografia tutte le caratteristiche meno la volgarità, sostituita invece dal gusto e dalle ambizioni estetiche<sup>181</sup>».

Contrario a questa idea è il Partito fascista che nel 1938 tenta un processo contro gli eredi del barone a causa dell'accentuata esaltazione erotica ritenuta oscena, che filtra dagli scatti. L'autorità giudiziaria colpevolizza anche le produzioni di Wilhelm von Plüschow accusato di lenocinio e corruzione di minore<sup>182</sup> che nel 1905 illustra con nudi allegorici le pagine del volume *Italienische Acte*.

La nudità maschile è sdoganata anche dalle fotografie di George Steckel e Theodor Her, negli scatti Frederick Rolfe e di Gaetano D'Agata è resa meno utopica e più umana fino a diventare “angelicata” nelle pose plastiche di Frances Benjamin Johnston e di Fred Holland Day. Massimo rappresentante del Pittorialismo, i suoi scatti di Holland Day si inseriscono tra le produzioni di nudo in cui i corpi paiono derivare dalla dimensione onirica, offuscati, immedesimati nella natura, fatti di ombre profonde ed abbelliti da decorazioni classiche. Oltre a suscitare interesse ed ammirazione verso il nudo prevalentemente maschile (probabilmente a lui appartiene una delle prime fotografie in cui il corpo nudo maschile appare frontalmente), la sua nudità fotografica è significativa anche dei dolori fisici del corpo, come in *The seven last words of Christ* del 1885-1898.

Di diversa matrice è il nudo di Vincenzo Galdi dai toni volutamente pornografici. La concezione dell'uomo senza vesti del fotografo napoletano è caratterizzata da un'anima più provocatoriamente esplicita a discapito della messa in scena teatrale e poetica<sup>183</sup>. Le sue produzioni sono facilmente distinguibili sia per il timbro a secco riportato sul retro

---

<sup>180</sup> Rossi, Rossi, 2010, pp. 42-44.

<sup>181</sup> Grazioli, 2000, cit. p.76.

<sup>182</sup> Miraglia 1988, pp. 62-67.

<sup>183</sup> Weiermair, 1987, p. 12.

“Studi d’Arte esclusivi per artisti. Vincenzo Galdi, 55 via Sardegna, Roma”<sup>184</sup>, sia perché manifestano un approccio maggiormente seriale e più vicino all’ottica industriale e pornografica. Lontano dal pretesto estetico<sup>185</sup>, l’intento che scaturisce dalle sue produzioni è estremamente provocatore in tal misura che alcuni critici attribuiscono a Galdi il ruolo di principale fornitore di produzione pornografica omosessuale degli inizi del secolo<sup>186</sup>.

Il Pittorialismo, concomitante con il movimento naturista, subisce un’apparente svolta conclusiva con la Photo Secession newyorkese, la quale fonda le premesse verso il modernismo fotografico e verso l’autonomia delle potenzialità artistiche del mezzo più intenzionalmente connesse agli altri linguaggi visivi<sup>187</sup>. Si assiste così ad un iniziale sovvertimento della fotografia e della pittura: è in questi anni, i primi del Novecento, che la produzione fotografica di nudo riconcettualizza la nudità.

#### *1.3.4 1920: DAL PITTORIALISMO ALLA FOTOGRAFIA MODERNA*

Il gusto pittorialista, che abbraccia l’intera produzione fotografica dei primi anni del Novecento, assume diversi connotati in America dove si propongono differenti approcci riguardo sia al nudo che alla concezione stessa di “fotografia”. Quello americano è un pittorialismo maturo dedito alla semplificazione delle forme che cerca un distacco da quello originario inglese. Attraverso innovative pose e prospettive, i contorni sfocati dei nudi pittorialisti si fanno sempre più netti e decisi sulla carta fotografica, e la vasta scena in cui il nudo a figura intera era solitamente inserito diventa circoscritta fin tanto da annullarsi; ci si allontana dalla dimensione illusoria per abbracciare una visione più naturalistica della realtà.

Nel 1902, New York è il centro del Pittorialismo americano i cui elementi distintivi si concretizzano maggiormente nello stile di Alfred Stieglitz che raggruppa i fotografi contemporanei sotto l’etichetta di Photo Secession. Ispirata al modello della secessione di

---

<sup>184</sup> Bertolotti, 2007, p. 16.

<sup>185</sup> Favrod, Maffioli, 2000, p. 14.

<sup>186</sup> Weiermair, 1987, p. 12.

<sup>187</sup> Bonetti, 2014, p. 29.

Monaco e a quella viennese<sup>188</sup>, la nuova tendenza riconferma lo scopo di elevare la fotografia a mezzo legittimo d'espressione individuale<sup>189</sup> che trova una parità di valori rispetto alle altre arti, ne promuove le qualità intrinseche capaci di avvalorare le proprie opere come fini a sé stesse.

Si realizza così una fotografia che esclude ogni tipo di manipolazione e ritocco dell'immagine, una fotografia che professa la purezza del mezzo espressivo e che si serve dei profili anatomici per indagare la forme ed il volume. Indirizzata verso la: «Mediazione di uno sguardo oggettivo e diretto sul mondo della vita, nel quale si manifestassero le loro energie individuali<sup>190</sup>», la nuova fotografia effettua lo scatto nel momento: «In cui tutto è in equilibrio, ovvero il momento che soddisfa il vostro occhio<sup>191</sup>». In tal modo il movimento fotosecessionista incrina il concetto di “fedeltà fotografica” poiché lo strumento non si limita a riprodurre meccanicamente il soggetto nudo ma lo riproduce secondo una visione personale.

Edward Steichen, John Bullock, Paul Strand, Frank Eugene, Dallet Fuguet, Gertrude Kasebier, Joseph Keiley, Imogen Cunningham, Edward Weston e Clarence White sono i sostenitori della nuova estetica che concretizza il fecondo passaggio dal pittorialismo al modernismo fotografico inteso come espressione di uno specifico linguaggio. Attraverso la loro resa del nudo si riconosce l'intento di indagine formale preferita al contenuto narrativo che raggiunge una specificità manifestata dai corpi monumentali, plastici e quasi astratti.

Organo di stampa del Pittorialismo americano è la rivista *Camera Work* fondata e diretta nel 1903 dallo stesso Stieglitz e successivamente da Edward J. Steichen. La rivista, oltre ad offrire visibilità alle esordienti opere delle avanguardie figurative, circoscrive la presenza del nudo come elemento centrale del nuovo movimento fotografico e lo fissa in un'ottica artistica che non giudica o limita l'interpretazione ma lascia la possibilità a chi osserva di trarne eventuali conclusioni<sup>192</sup>. Questa concezione si manifesta anche nelle opere esposte nella Galleria 291, la base del collettivo; anch'essa promuove una resa

---

<sup>188</sup>[http://www.musee-orsay.fr/it/eventi/mostre/archivi/mostre-archivi/browse/15/article/new-york-et-lart-moderne-alfred-stieglitz-et-son-cercle-1905-1930-4217.html?S=&tx\\_ttnews%5BbackPid%5D=252&cHash=5715b937df&print=1&no\\_cache=1&](http://www.musee-orsay.fr/it/eventi/mostre/archivi/mostre-archivi/browse/15/article/new-york-et-lart-moderne-alfred-stieglitz-et-son-cercle-1905-1930-4217.html?S=&tx_ttnews%5BbackPid%5D=252&cHash=5715b937df&print=1&no_cache=1&)

<sup>189</sup> Lemagny, Rouillè, 1988, p. 98.

<sup>190</sup> Palazzoli, 2009, p. 30.

<sup>191</sup> Yochelson, 2010, cit. p. 15.

<sup>192</sup> Guadagnini, 2000, p. 15.

fotograficamente raffinata del nudo che raggiunge la sua emancipazione dalla funzione ancillare dell'arte.

Si tratta dell'atto finale del movimento pittorico che lascia il monopolio stilistico ad uno stile diretto e puro: la Straight Photography. Conosciuta anche come "fotografia diretta", questa sperimentazione è orientata verso una resa tecnicamente perfetta e sintetica delle linee che, tramite l'obbiettivo, si inseriscono in forme semplici e nette. L'occhio fotografico "diretto" si concentra prevalentemente sulle singole parti corporee dei modelli che vengono sezionate da nuovi tagli prospettici ed ingrandite da effetti close-up, i quali rendono estremamente definiti anche i dettagli più minuziosi.

Il nudo diviene un pretesto di indagine e di sperimentazione sulla forma che raggiunge un pathos coinvolgente attraverso assolute nitidezze che diventano iperboliche per il Gruppo f/64. John Paul Edwards, Preston Holder, Sonya Noskowiak, Ansel Addams, Alma Laveson, Willard Van Dyke e i già citati Edward Weston e Imogen Cunningham<sup>193</sup> sono alcuni dei partecipanti al nuovo gruppo che sceglie la propria denominazione come esplicito richiamo alla minima apertura del diaframma dell'obiettivo. Quest'ultimo rende la maggiore profondità di campo e la stessa nitidezza nei dettagli sia vicini che lontani data dalla "limpidezza e lucentezza del tono"<sup>194</sup>.

Il loro stile si basa sull'esattezza dei contorni e della tecnica; attraverso la loro tagliente visione contrapposta a quella pittorialista, il nudo diventa un'esplorazione che palesa forme, materie, ombre, spogliando esse di ogni possibile collegamento di situazione per ridurle a pura essenza<sup>195</sup>.

### *1.3.5 DAL 1920 AL 1930: IL CULTO SOCIALE E POLITICO DEL NUDO FOTOGRAFICO*

Le prime produzioni fotografiche americane del Ventesimo secolo sdoganano la rappresentazione del nudo che dagli anni Venti si intreccia alla società: con la fine del primo conflitto mondiale, si assiste ad un breve periodo di prosperità che porta alla diffusione di riviste patinate e culto del corpo. Infatti contemporanee alle riviste di moda

---

<sup>193</sup> Dalla Palma, 2014, p. 154.

<sup>194</sup> Marra, 2012, p. 129.

<sup>195</sup> *Ibidem*, pp. 170-171.

(George Hoyningen-Huene, Horst P. Horst, Alfred Cheney Johnston), sono quelle che documentano l'era del body-building in cui, tramite il nudo, si ammira la perfetta forma muscolare (London of New York, George Steckel e Russ Warner<sup>196</sup>).

Edmond Desnonnet è ricordato come l'iniziatore della "cultura fisica" che promuove attraverso le fotografie dei corpi modellati dall'esercizio fisico. La presenza del corpo svestito sulle pagine dei giornali mediali è sempre più frequente, riviste come *Muscle Builder Health and Strength Culture Physique* diffondono l'idea dell'esibizione del corpo estremamente atletico con cui identificarsi, indice di una nuova estetica tangibile fatta soprattutto da un'accentuata illuminazione e da sfondi neutri.

Concomitante all'invenzione cinematografica e alla stampa di rotocalchi si diffonde anche il fenomeno noto con il nome di Divismo, una celebrazione platonica delle attrici fotografate seminude. L'ammirazione del nudo e la sua rappresentazione glamour creano icone da adorare<sup>197</sup>: mentre le produzioni americane fotografano le donne irraggiungibili, in Europa si diffonde una produzione di nudo fotografico più ironico. Questo utilizzo europeo del nudo è indirizzato ad interpretare le fantasie erotiche maschili come si evince dalle pagine della rivista *Die Erotik in der Photographie* (1931) e in quelle di *La Revue de Folies Bergère* in cui appaiono ballerine e celebrità sistemati in accorti ed innovativi tableaux vivants<sup>198</sup>.

I nudi del fotografo Manassè vengono definiti "scherzi fotografici" poiché l'intento è quello di ridicolizzare la ripresa del nudo americano eccessivamente falso<sup>199</sup>. Altri fotografi si ispirano ai suoi lavori: Alfred Cheney Johnston realizza in *Enchanting Beauty* (1937) composizioni elaborate in cui il nudo è protagonista di divertenti scenografie surreali.

Da questa inclusione nel quotidiano, la numerosa produzione di nudo degli anni Venti e Trenta conferma il superamento del pudore ottocentesco e diventa un mezzo implacabile al servizio dei desideri umani racchiuso nelle pubblicazioni sempre più numerose di riviste lascive. In Germania si diffonde il *Wiener Magazin*, in Francia appaiono cataloghi come *Le Plateau* (1935) e giornali come *Le Nu esthétique* (diretto fra il

---

<sup>196</sup> Weiermair, 1987, p. 80.

<sup>197</sup> Henderson, 2013, p. 47.

<sup>198</sup> Bertolotti, 2007, p. 89.

<sup>199</sup> *Ibidem*, p. 92.

1902 e il 1905 da Emilie Bayard) che proponevano nudi fotografici delle modelle di ogni età. Nella sua introduzione alla rivista, Jean-Leon Gèrome scrive:

Le foto appaiono così come sono nate nella camera oscura con tutti i loro difetti e pregi naturali, non abbellite, alterate o ripulite, per continuare a diffondere la menzogna di un falso ideale, ma al contrario pronte a rivelare l'autentica bellezza della vita<sup>200</sup>.

In parte influenzata dalla statuarietà dei nudi di Weston, in Italia e in Germania si afferma una tendenza fotografica propagandistica dei regimi totalitari che ripropongono il nudo come mito dell'eroe ariano e romano<sup>201</sup>. Come testimoniano le fotografie degli anni Venti del Novecento, la rappresentazione del corpo nudo non è più sinonimo dell'estetica decadente ed accademica ma diventa l'emblema del pensiero corrente che esalta l'atleticità e virilità del corpo maschile e la floridità di quello femminile intesi come forza concreta dell'individuo e del regime. In linea con il gusto estetico del Nazionalsocialismo e del Fascismo, il nudo fotografato diventa un pretesto di esaltazione della razza e quelli prodotti da Elio Luxardo e da Leni Riefenstahl ne sono i migliori esempi.

Negli scatti di Riefenstahl i corpi appaiono nella loro totale nudità, tuttavia il loro sesso non è mai visibile. Accomunati dalle continue citazioni classiche e dall'intento di diventare simbolo di perfezione, la nudità di Riefenstahl è un inno all'ideale di bellezza classica condensata nell'anatomia umana come si palesa in *Grazia, da Olympia* del 1936. I corpi in tensione sono fotografati in scenari aperti ed illuminati sottratti agli studi formalistici degli atelier; la figura nuda si libera dei confini per affermarsi come integrata in una funzione collettiva propagandata dal regime Nazista. La fotografa tedesca condivide ed esalta il concetto ideale di nudo voluto dalla morale nazista, tanto che ne diventa la principale promulgatrice mediatica. La nudità viene fatta strumento capace di assumere un valore sia politico che estetico<sup>202</sup>.

L'ammirazione fotografica del nudo atletico trova una sua affermazione anche oltre i confini tedeschi, la fotografa greca Nelly Seraidari realizza scatti in cui eleganti ballerine si atteggiavano in pose provocanti, come dimostra lo scatto del 1929 *Mona Paeva, Nudo nell'Acropolis*. Con lo scoppio dei conflitti mondiali i nudi fotografici diffusi diventano maggiormente provocanti poiché sono indirizzati soprattutto ai divertimenti e alle

---

<sup>200</sup> Jullian, 1977, cit. p. 25.

<sup>201</sup> Colombo, 1983, p. 84.

<sup>202</sup> Muzzarelli, 2007, p. 295.

distrazioni dei soldati al fronte. Gli scatti editi in *Von Leibesucht und Leibesschonheit* (1940) e in *Geist und Schonheit* (1939) di Wilm Burghardt riprendono giovani ragazze mentre svolgono esercizi ginnici alle cui fotografie sono correlati testi ideologici.

Il movimento dei corpi svestiti in fotografia, nell'ottica dei regime totalitari, è l'elemento che discrimina la produzione propagandistica e pedagogica da quella impudica: infatti la staticità del modello comporta l'indecenza dello scatto perseguibile come pornografia a differenza dei nudi impegnati in esercizi come la danza o lo sport<sup>203</sup>.

Per opporsi alla forte censura artistica, Hans Bellemer realizza nel 1934 *Die Puppe* un libro fotografico contenente dieci scatti in cui la protagonista è una bambola nuda assemblata con elementi meccanici secondo la sua inconscia volontà. Il ricorso alla scomposizione da prova della sua concezione di corpo svuotato visto come insieme di parti (organi) unite dall'immaginario. Questo feticcio assume per l'artista un'identificazione disfunzionale dell'erotismo che viene dichiarato depravato dal Partito Nazista ma accolto positivamente dal movimento surrealista poiché coincide con la loro visione onirica del reale e con la rappresentazione del corpo femminile.

### 1.3.6 1930: IL NUDO FOTOGRAFICO SVILUPPATO DALLE AVANGUARDIE EUROPEE

Durante l'avvento dei mezzi di comunicazione di massa e le avanguardie artistiche degli anni Venti e Trenta, la fotografia riafferma il predominio visivo del corpo nudo tramite il quale gli avanguardisti indagano la psicologia e la figura dell'uomo. La sfera organica e quella interiore si fondono in modo personale e fantasioso sulle lastre fotografiche di inizio Novecento<sup>204</sup>. Cercando di liberarsi dall'unico ruolo di riproduzione fedele del reale, questa fase fotografica propone un'interpretazione sempre più soggettiva fin tanto da risultare ermetica. Dalle sperimentazioni tecniche, all'utilizzo della luce asciutta, alla resa formale dei contorni tondeggianti dei corpi fino alla centralità dell'indagine dei simbolismi astratti, queste le caratteristiche della fotografia avanguardista.

---

<sup>203</sup> Bertolotti, 2007, p. 128.

<sup>204</sup> Palazzoli, 2009, p. 24.

Con il Cubismo, il Futurismo, il Dadaismo, l'Espressionismo, l'Astrattismo ed il Surrealismo, la fotografia diviene un mezzo in grado di creare arte, e con esso, il nudo ne diventa un'espressione poliedrica. Uno dei movimenti che maggiormente influenza questo periodo è il Surrealismo che si afferma inizialmente in Europa durante il primo Novecento e che rende il nudo fotografico una manifestazione dell'inconscio. Esplorandone i confini, il nudo surrealista indaga questa sfera ed assume i toni di una rappresentazione immaginaria formata dall'accostamento irrazionale di elementi al: «Meraviglioso, il sogno e la follia, gli stati allucinatori, in breve la scoperta della forza meravigliosa dell'inconscio, per cui una pura operazione mentale trasforma un oggetto qualunque in un'opera d'arte<sup>205</sup>».

La realtà surrealista formata da una matrice immateriale riproduce le forme e gli oggetti in composizioni libere, come quelle di Franz Roh e di Karel Teige. Attraverso le tecniche sperimentative del collage e della solarizzazione, la fotografia raggiunge l'apice del proprio sviluppo come strumento di manipolazione dell'immagine: esempi significativi sono gli scatti di Herbert Bayer e di Jindrich Styrsky che realizza collage come *Emilie viene a me in sogno* (1933) mediante i quali illustra i più trasgressivi desideri sessuali svelati come in una metafora onirica ed erotica.

Nelle fotografie brillantemente composte da Lãazlò Moholy-Nagy, Man Ray, ed in seguito da Wynn Bullock, il nudo è il protagonista di un gioco fotografico ironico ed ambiguo fatto di ribaltamenti di senso ed allocuzioni visive ma anche di sensualità e di provocazione. A dimostrarlo è il celebre scatto *Le violon d'Ingres* eseguito da Man Ray nel 1924 (anno in cui Breton realizza il manifesto del Surrealismo), una citazione letterale e figurativa in cui si sommano in un'unica immagine la sua amata, la duplicità di significato e l'accennata pulsione sessuale. Protagonista delle opere del poliedrico artista è il corpo ed in particolare quello delle donne, infatti attorno all'universo femminile Ray costruisce la propria esistenza ed arte.

Nelle forme delle modelle fotografate ricerca la geometria e la sensualità come dimostra la sua vasta iconografia sempre tesa ad indagare le varie sfaccettature del nudo e a creare una sorta di interminabile variazione sul tema dell'attrazione esercitata dal mondo femminile<sup>206</sup>. Tra il 1920 e il 1940 realizza un album fotografico che concepisce come

---

<sup>205</sup> Bertolotti, 2007, p. 65.

<sup>206</sup> <http://www.tribune.com/2011/03/la-citta-delle-donne/>

racconto intimo in cui raccoglie più di ottanta scatti impersonati dalle amanti che frequentava<sup>207</sup>.

Mentre in America il mutamento fotografico e culturale collima con la Straight Photography e trova aderenza immediata nella critica sociale, in Europa la produzione complessiva fotografica del primo Novecento si ispira ad una cultura innovata<sup>208</sup>: gli esperimenti formali del Surrelismo, il prmissimo piano della Nuova Oggettività, insieme al Razionalismo del Bauhaus, riespongono la nitidezza e la precisione americana associandola ad un'inquadratura che decontestualizza una parte rispetto all'insieme<sup>209</sup>.

Perfettamente aderenti a questo stile di connessione tra i due continenti sono le produzioni mitizzanti dei corpi di Herbert List e Rudolf Koppitz, quelle dedite alla monumentalità degli adoni di Willy Zielke, quelle dall'assoluta pulizia formale di Brassai e Bill Brandt.

La ricerca della presunta forma ideale è centrale nell'operato del fotografo cecoslovacco Frantisek Drtikol il quale, incapace di racchiudere nei corpi femminili la sua concezione di perfezione, riproduce in laboratorio modelli in cartone e in legno che diventano complici negli scatti delle donne, nobilitandone le flessuose corporature.

La stessa indagine è avanzata da André Kertész che distorce ed allunga le sue figure utopiche rendendole scivolose astrazioni geometriche che occupano tutta l'inquadratura. Nella serie *Distorsions* del 1933 pone le sue modelle davanti ad una superficie specchiata che restituisce immagini metamorfiche in cui le parti del corpo sono rigonfiate ad eccezione delle mani, per lui simbolo di femminilità, che restano immutate<sup>210</sup>. Entrambi precursori dello studio del nudo, i due fotografi europei, attraverso le rifrazioni della luce intensa e l'utilizzo innovativo delle forme e delle simbologie freudiane, danno il via alla nudità sperimentativa che risulta ancora leggermente miscelata ad una venatura pittorica alla quale ricorrono Laure Albin-Guillot, Alberto Rudomine, Alban, Madame d'Oria<sup>211</sup>.

Anche i primi nudi fotografici realizzati da Daniel Masclet sono vicini allo stile del Pittoricismo, tuttavia è con l'autonoma produzione nel 1933 del primo Salone Internazionale del Nudo fotografico che Masclet offre il suo contributo al nudo autonomo. Il catalogo *Nus. La beauté de la femme* (1933), da lui finanziato, raccoglie una parte delle

---

<sup>207</sup> <http://www.panorama.it/cultura/arte-idee/manray-fotografia-parigi-picasso/>

<sup>208</sup> Marra, 2004, p. 79

<sup>209</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>210</sup> Lemagny-Rouillè, 1988, p. 119.

<sup>211</sup> Bouqueret, 1987, p. 61.

produzioni fotografiche esposte nel salone parigino ed ottiene un responso positivo dalla critica<sup>212</sup>.

### *1.3.7 DAL 1940 AL 1950: LO SVILIPPO POLIEDRICO DELLA FOTOGRAFIA DI NUDO NEL DOPOGUERRA*

L'intensità magnetica del nudo si ramifica in disparati significati simbolici che durante gli anni che includono il Secondo conflitto mondiale diventano sintomatici di un generale avvillimento concomitante con il tramonto delle certezze religiose ed esistenziali. Lo sguardo degli artisti dell'epoca è inizialmente orientato verso una dimensione introspettiva che spoglia di senso il corpo dilaniato dai conflitti.

In contrasto alla visione intima del nudo, la Nuova Oggettività tedesca degli anni Trenta caratterizza il suo stile fotografico nella resa scientifica ed oggettiva dei soggetti ripresi: interpreta in modo distaccato la figura svestita restituendone una proiezione che annulla i connotati erotici e la paragona ad: «Un oggetto di design, una macchina razionale<sup>213</sup>».

Si devono attendere gli anni Cinquanta per il rifiorire dell'espressione individuale censurata dai totalitarismi e riconoscere un nudo fotograficamente nuovo ispirato da valori interpretativi e quindi soggettivi<sup>214</sup>. Ciò che caratterizza le nuove generazioni di fotografi dagli anni Trenta ai Cinquanta del Ventesimo secolo è soprattutto una più approfondita conoscenza del mezzo tecnico (negli anni Quaranta si diffondono diversi marchi fotografici come la Graphlex e la Hermanox prima, la Leica poi che conferiscono al fotografo maggiore autonomia tecnologica)<sup>215</sup>, delle regole di composizione e del controllo della luce. Tuttavia le loro produzioni non restano avulse delle influenze passate di cui se ne scoprono lievi tracce negli scatti di George Platt Lynes, Harry Callahan, Ferenc Berko, Van Telberg, Philipp Halsman, Raoul Hausmann e Erwin Blumenfeld.

Nelle fotografie di quest'ultimo autore si fanno tangibili le atmosfere misteriose dove le donne conservano una naturalezza disarmante mentre rispecchiano quel fascino

---

<sup>212</sup> Bertolotti, 2007, p. 72.

<sup>213</sup> Palazzoli, 1988, nessuna numerazione

<sup>214</sup> Italiani, Fea, 1969, p. XX.

<sup>215</sup> Colombo, 1983, p. 85.

erede della sensualità di Weston e del gioco sperimentale di Man Ray. Nominato insegnante di fotografia al Chicago's Institute of Design nel 1946 dal fotografo e pittore Laszlo Moholy-Nagy, Harry Callahan esegue un tipo originale di scatto ravvicinato, partorito da una continua reinvenzione maturata dal confronto con lo stile del Bauhaus. Le sue rappresentazioni di nudo dai toni delicati e poetici vedono come unica protagonista la moglie Eleanor ritratta in diversi atteggiamenti che denotano ed un'attenta ricerca compositiva.

Inizialmente vicino al modernismo fotografico, il suo stile sviluppa un approccio soggettivo tra il nudo e l'ambiente, tanto che negli scatti del 1954-1960 le forme del corpo delineate dalle ombre si sovrappongono alle geometrie circostanti. Il risultato ottenuto appare singolare, elegante e ricercato come si evince dallo scatto del 1954 *Eleanor e Barbara*<sup>216</sup>.

Eleganti e poetici risultano anche i fisici svestiti e muscolosi di Minor White. La luce scolpisce le forme delineandone i profili e crea sulla pelle un'alternanza di ombre che si proiettano sullo sfondo incorniciando lo scatto. Le emozioni e le sensazioni sembrano essere centrali nel suo stile, benché la fotografia nell'immaginario collettivo ha sempre rappresentato una riproduzione del reale fredda e distaccata, con White questa concezione è superata. I suoi scatti sono teatro e metafora dell'unione tra soggetto ed oggetto<sup>217</sup>, sono: «Manifestazioni della crescita interiore<sup>218</sup>» che suscitano emozioni nell'osservatore<sup>219</sup>.

Divise in sequenze e corredate da didascalie<sup>220</sup>, le produzioni del fotografo si collocano vicine alla poetica del Surrealismo, poiché entrambi condividono l'interpretazione del nudo come distante dall'idealizzazione arcaica ma piuttosto creata dall'inconscio, che per White è intimo. Questa considerazione è spiegata dal suo credo che concepisce la fotografia inclusa all'arte attraverso gli stati d'animo che suscita<sup>221</sup>. La

---

<sup>216</sup> Grazioli, 2000, pp. 218-219.

<sup>217</sup> *Ibidem*, p. 227.

<sup>218</sup> Chiaramonte, 1978, cit. p. 115.

<sup>219</sup> «Le sequenze che non hanno lo scopo di comunicare ma che esistono per mettere l'uomo di fronte a sé stesso, saranno in qualche modo significative per ciascun uomo singolo. Ciascun significato è giusto, ciascuna esperienza valida per l'uomo che si è messo di fronte a sé. L'immagine o la sequenza che tiene lo specchio davanti all'uomo spaventa il pavido e stimola il gioioso. Allora, talvolta, un uomo spirituale vede il suo Sé».

*Ibidem*, cit. p. 112.

<sup>220</sup> L'utilizzo di parti scritte affiancate allo scatto diventa centrale per la tradizione nordica del "beeldroman" (racconto per immagini) che dagli anni Cinquanta concepisce il valore dell'immagine paritario a quello del linguaggio scritto, il cui insieme produce un ritmo narrativo quasi cinematografico.

Bertolotti, 2005, p. 212.

<sup>221</sup> Weiermair, 1987, p. 16.

capacità di scavare nella sensibilità di chi osserva la foto è raggiunta anche dall'uso di tecniche stilistiche e di stampa che cercano di soffocare la nitidezza e l'oggettività della macchina, ma propongono una resa maggiormente simulata e teatrale<sup>222</sup>.

La poetica del fotografo è ispiratrice di molte produzioni contemporanee indirizzate: «A creare dal nulla l'attimo che, in quanto fotografato, acquistava significato<sup>223</sup>». Affine a questa idea sono i lavori fotografici di Irving Penn che dal 1949 al 1950 si concentrano sui nudi di morbidi corpi femminili che si distanziano dalla sua originaria produzione fotografica di moda, suscitando una contemplazione che non sfocia nello scabroso o nella volgarità, ma al contrario mantiene uno stato di purezza<sup>224</sup>.

### 1.3.8 DAL 1950 AL 1960: IL NUDO RIVOLUZIONARIO TRA EMANCIPAZIONE E TRASGRESSIONE

Mentre si diffonde il principio della riproducibilità illimitata dovuta alle tecniche alla mercé di tutti, si innesta un ciclo di fotografia in cui il nudo, reso più appetibile dal colore, si affaccia all'universo pop in cui l'estroversione prevale sull'introspezione. Le pose disinvolte delle modelle spesso sorridenti degli anni Cinquanta nascondono l'area pubica che viene palesata per la prima volta nel libro *Corpos mémorables* di Lucien Clergue pubblicato nel 1957 in cui gli scatti sono affiancati dalle poesie di Paul Eluard e Jean Cocteau<sup>225</sup>.

Confacente all'intento provocatorio basato sull'apparenza, la nudità viene disadornata dall'aspetto raffinato ed intimo diventando la principale fornitrice di evasione: «Le provocanti pin-up di stile hollywoodiano, che avevano confortato le truppe durante la guerra, cedevano ormai il passo alle playmate delle riviste "per uomini"<sup>226</sup>». Si tratta di un'evasione fatta di immagini sempre più forti e sofisticate, premonizioni di quella libertà sessuale introdotta dalla Beat Generation americana la quale afferma i valori che fuggono dalle regole comunitarie e sociali.

---

<sup>222</sup> Guadagnini, 2000, p. 28.

<sup>223</sup> Madesani, 2005, cit. p. 132.

<sup>224</sup> Krauss, 1996, pp. 158-159.

<sup>225</sup> Bertolotti, 2007, p. 147.

<sup>226</sup> Giovannini, 1983, cit. p. 15.

In questa finestra temporale, l'agognata emancipazione del nudo fotografico inteso come "artistico", che nel decennio precedente aveva conquistato una rispettabile valenza, è affiancata alla proliferazione commerciale di nudi dai connotati erotici sempre più espliciti. Paragonabile alle prime produzioni ottocentesche di nudo intese come pornografiche, anche la concezione della nudità degli anni Sessanta è caratterizzata dalla trasgressività delle sfacciate modelle fotografate, nucleo principe dei rotocalchi commerciali, i quali, insieme alla pubblicistica underground, esprimono il gusto e l'estetica della controcultura.

Le sinuose linee di Weston, la pienezza dei volumi di Eikoh Hosoe e i giochi fotografici di Sam Haskins si pongono in un rapporto antitetico ai fisici giunonici delle playmate che si inseriscono nella sfera sociale mediante le riviste edonistiche di *Playboy* e di *Penthouse*. Su queste superfici patinate il corpo nudo è mercificato e diventa per la prima volta protagonista di pubblicazioni di grande tiratura con contenuti giornalistici a cui vengono abbinate pornografiche immagini di donne senza veli.

Altre riviste basano il loro successo sulla strumentalizzazione del corpo nudo, chiari esempi sono gli americani *Rat*<sup>227</sup>, *Village Voice*, *Evergreen Review* e l'europea *Arcadie*. Le stampe mediatiche riportano in auge un Divismo contemporaneo fatto di pose lascive e disinvolte interpretate da attrici famose: celebre è il servizio a colori realizzato da Bert Stern nel 1962 che ritrae le sinuosità di Marilyn Monroe. L'analoga rappresentazione del nudo è sviluppata nella rivista tedesca *Twen* che è portavoce della rivoluzione sessuale, il suo editore Willy Fleckhaus pubblica nel 1975 *Madchen in Meinen Augen* sulle cui pagine a colori l'immagine erotica è inserita in un contesto narrativo che aumenta la carica lussuosa<sup>228</sup>. Zdenek Virt trasporta la rappresentazione fotografica di nudo nella dimensione optical che si afferma in campo artistico a partire dagli anni Sessanta: *Op Art* (1970) mostra nudi controtela inseriti su griglie astratte; affine a questa resa è anche la produzione di nudo di Frantisek Janis.

Tali esperienze volutamente confinate alla tematica erotica ed oscena hanno contribuito allo svincolamento del nudo eterosessuale<sup>229</sup>, unitamente alla sua incursione tra le maglie della società controriformista che mette in atto i movimenti del Sessantotto.

---

<sup>227</sup> Nel 1970 le radicali femministe newyorchesi e quelle aderenti al WITCH (acronimo di Women's International Terrorist Conspiracy from Hell) estromettono i redattori maschi dagli uffici della rivista *Rat* poiché giudicata estremamente maschilista soprattutto dalle foto pubblicate.

Cartosio, 2012, p. 186.

<sup>228</sup> Bertolotti, 2005, p.201.

<sup>229</sup> Rossi, Rossi, 2010, p. 21.

L'opposizione all'industrializzazione sociale degli hippies porta ad un ritorno alla natura e alla nascita di comuni dove sono ambientati i libri fotografici *Rising Goddess* (di Cynthia MacAdams del 1983) e *Elizabeth's dream* (di Juliana Freehand del 1984)<sup>230</sup>.

Questi anni vedono nelle vetrine dei negozi discografici la copertina dell'album *Two Virgins* (1968) che esibisce i nudi integrali di John Lennon e Yoko Ono ritratti davanti e di spalle. «Ottusi censori si affrettano a sequestrare le copie del disco, sordi al dettato della Genesi che l'adamitico Lennon ha posto come epigrafe: "ed erano entrambi nudi, l'uomo e la sua donna, e non ne avevano vergogna" <sup>231</sup>». L'intento di provocazione si ritrova invece sulla pubblicazione inglese del disco *Electric Ladyland* di Jimi Hendrix sulla cui copertina il fotografo Spencer Tunick ritrae venti donne nude in diverse pose che emergono dallo sfondo nero<sup>232</sup>.

Il corpo nudo non è più tabù e diventa il tema centrale ed eversivo tramite il quale affrontare argomenti sociali e culturali<sup>233</sup>. Con gli anni Sessanta, il nudo fotografico si sviluppa senza inibizioni e con maggiore varietà: oltre essere un simbolo sovversivo, diventa anche un indice dei movimenti femministi.

In seguito ai cambiamenti sociali introdotti dall'Avanguardia femminista, l'emancipazione della donna si serve di questo tema per la propria liberazione dagli stereotipi maschilisti: Cindy Sherman e Eleanor Antin scoprono di essere a tal punto protagoniste della loro fotografia da poterne costituire anche il soggetto<sup>234</sup>.

Altre pioniere della fotografia come Sally Mann, Mary Ellen Mark e successivamente Ica Vilander esplicitano l'affermazione dell'identità femminile tramite il nudo che non indugia sugli aspetti erotici; Judy Dater nel 1976 realizza la prima fotografia (*Imogen and Twinka*) di nudo femminile integrale pubblicata sulla rivista Life<sup>235</sup>. Il riscatto della figura femminile è sviluppato fotograficamente anche da Sanne Sannes che in *Sex a gogo* del 1969 propone una visione maschile della tematica: il libro illustra, tramite scatti di nudo, i desideri di una giovane defunta indirizzati ad una vita libera dalle convenzioni e stereotipi maschilisti<sup>236</sup>.

---

<sup>230</sup> Bertolotti, 2007, p. 217.

<sup>231</sup> Fossi, 1999,

<sup>232</sup> <http://www.rollingstone.com/music/lists/as-nasty-as-they-wanna-be-the-20-dirtiest-album-covers-of-all-time-20150226/john-lennon-and-yoko-ono-two-virgins-1968-20150226>

<sup>233</sup> Bertolotti, 2005, p. 206.

<sup>234</sup> Palumbo, 2012, p. 102.

<sup>235</sup> Foschi, 2014, pp. 4-5.

<sup>236</sup> <http://www.amstelbooks.eu/sex-a-gogo-844.html>

Dall'idea dei movimenti femministi americani, Raven Lang realizza il primo album fotografico che descrive il parto naturale in ambienti non ospedalieri: *Birth Book* (1972) offre un'immagine nuova, non convenzionale, piuttosto poetica ed artistica della nascita e della donna. Una diversa concezione di maternità è offerta dagli scatti di Diane Arbus la cui personalità si distingue per l'approccio "freddo e distaccato" del mezzo fotografico<sup>237</sup>.

La fotografa rivolge l'attenzione soprattutto alle sfere sociali marginali che dalla nudità ottengono: «L'onorabilità dell'anonimato<sup>238</sup>». Appartenente al settore della fotografia sociale, Arbus rende: «Mostruosa la banalità del quotidiano e allo stesso tempo rende banale e usuale la diversità<sup>239</sup>», questa resa fotografica può essere concepita come il metodo più valido per riferirsi alle tematiche ritenute socialmente sgradite e ai soggetti discriminati che vengono fotografati soprattutto nudi<sup>240</sup>. L'utilizzo del nudo che la fotografa statunitense sviluppa come elemento che accomuna tutti gli uomini, non è propriamente indirizzato alla denuncia ma piuttosto all'osservazione oggettiva della quotidianità.

### 1.3.9 1970: IL NUDO TRA INTROSPEZIONE e SOVVERTIMENTO SOCIALE

Gli anni Settanta segnano l'avvento di una ridefinizione del mezzo fotografico che si conferma come nuova forma d'arte espressiva avviata dalle Avanguardie artistiche<sup>241</sup>. A riguardo Barilli sostiene:

Ciò che non si può conservare vuol dire che appartiene agli strati inferiori e degradanti dell'uomo; il colore è meno nobile del disegno, il dato acustico è superfluo-irrilevante rispetto a quello plastico; la mobilità è meno valida dell'immobilità statuarica (...) Il corpo e tutte le sue manifestazioni oggi vengono riscattati, risalgono la scala dei valori perché, congiuntamente si dà la possibilità tecnica di fissarli, di farli restare<sup>242</sup>.

---

<sup>237</sup> Il giudizio della fotografa rivolto alla sua funzione di ricerca di qualità alienanti, viene da lei giustificato per il fatto che la macchina fotografica rappresenta un'espressione di atteggiamenti psicologici "freddi e distaccati" nelle mani di chi scatta, il quale viene investito da capacità psicofisiche normalmente possedute dal soggetto.

Marra, 2012, cit. pp. 174-175.

<sup>238</sup> De Paz, 1993, p. 386.

<sup>239</sup> Madesani, 2005, cit. p.169.

<sup>240</sup> Marra, 2012, cit. p. 266.

<sup>241</sup> Sylos, 2010, p. 9.

<sup>242</sup> Barilli, 1979, pp.160-162.

L'inversione della formula di Kahmen "fotografia come arte"<sup>243</sup> determina il compimento del nuovo mezzo espressivo (e della tematica del nudo) con le contemporanee esigenze artistiche raccolte sotto le etichette di Narrative Art, Conceptual Art e Body Art<sup>244</sup>. Quest'ultima tendenza affronta la fisicità in campo artistico, massimamente rappresentata dal nudo, con un approccio diretto e provocatorio riproponendo e riconfermando la concezione del tema degli anni Sessanta.

La presa di possesso del corpo-oggetto iniziata dal Dadaismo e dal Surrealismo e trasformata in forza eversiva contro la censura e la società negli anni Sessanta, ora rappresenta la concezione individuale dell'artista. Il nudo fotografico diventa propulsore di una scoperta penetrante che indaga la poetica personale di chi compie lo scatto<sup>245</sup>; spogliare il corpo con l'occhio fotografico apre uno spazio di coscienza tutto nuovo<sup>246</sup>. L'appropriazione della corporeità materiale e spirituale è palesata dalle parole di Lea Vergine: «Rinfocolare del corporeo non più come un "narciso" romantico e colto... ma con la favola truccata, la foia del trauma violento, il compiacimento del terrifico, il dolore che sa di rito apotropaico»<sup>247</sup>.

Il nudo è quindi implicazione di autocoscienza e la fotografia analisi di essa. Tale autocoscienza, che scava nell'animo dell'autore rendendo questo tipo di fotografia "emozionale", agisce in rapporto inverso all'estensione esterna che McLuhan attribuisce allo strumento fotografico inteso come "medium caldo"<sup>248</sup> che non richiede una grande partecipazione da parte dell'osservatore e del fruitore.

Con Francesca Woodman si concretizza l'insoddisfazione del proprio essere che trova la sua migliore espressione nell'autoscatto. Questa formula di autoritratto sottolinea la figurazione del nudo come un valore necessario per l'indagine della propria individualità reietta. Indaga con perizia la sua nudità che esprime infelicità e turbamenti ed esclude ogni pretesto pornografico. L'inquadratura dei suoi scatti scompone ed estrae singoli angoli di ambienti chiusi che rendono inutile la visione totale della scena, volutamente convogliata verso il punto focale corporeo a volte nascosto dietro carte da parati. Ad accrescere questa osservazione, le parole di Achille Bonito Oliva: «Paura e speranza vengono esorcizzate

---

<sup>243</sup> Formula ideata da Kahmen e citata in Marra, 2012, cit. p. 189.

<sup>244</sup> Marra, 2012, p. 190.

<sup>245</sup> Menna, 1978, p. 446.

<sup>246</sup> Bragaglia, 1970, pp. 34-36.

<sup>247</sup> Vergine, 2000, cit. p. 282.

<sup>248</sup> Caruso, 2005, p. XIX.

mediante la collocazione della protagonista nell'inquadratura del corpo messo a nudo<sup>249</sup>». La stessa resa della nudità e della relazione corpo-spazio è manifestata nelle fotografie dell'austriaca Birgit Jürgenssen<sup>250</sup>.

L'introspezione simboleggiata dal nudo che si esprime in fotografia inizialmente negli anni Cinquanta e riconfermata negli anni Settanta, assume sembianze immaginarie negli scatti di Duane Michals, i quali offrono una proiezione della nudità palpitante di pulsioni inconsce che esprimono *La parte più bella del corpo* (1986). Erede della visione onirica e stilistica di Minor White, Michals prima fabbrica la realtà e, dopo averla fotografata, la divide in sequenze narrative. L'importanza della sequenzialità nel suo operato è confermata anche dalla scelta del titolo: *Sequences* realizzata nel 1970 propone pagine riempite da piccoli scatti che, insieme a brevi testi, raccontano le vicende umane in cui l'osservatore si identifica. A tal proposito, significativo è la descrizione che Michel Foucault rivolge ai lavori di Michals intesi:

Come esperimenti ed esperienze fatte dall'autore ma che, senza che se ne capisca chiaramente il motivo, scivolano verso lo spettatore suscitando in lui un'eterogenea gamma sensoriale di piaceri, inquietudini, sensazioni che sono già state vissute o che si presume possano esserlo in futuro, lasciando di conseguenza lo spettatore nella condizione liminare in cui non sa se quelle sensazioni sono propriamente sue o se le deve all'esperienza e alla capacità artistica del fotografo<sup>251</sup>.

*Real Dreams*, realizzata nel 1976, è il manifesto dello stile e della poetica di Michals, attraverso questa serie di scatti si fa concreta la metafora tra l'immagine fotografica e i suoi pensieri, la foto rappresenta un veicolo per indagare la sua interiorità. Tale analisi è confermata dalle sue stesse parole: «Voi che guardate le mie foto guardate i miei pensieri<sup>252</sup>». Sedotti da questa poetica i fotografi Arthur Tress, Arno Rafael Minkinen e Ralph Gibson si inseriscono in questa tendenza fotografica "emozionale"<sup>253</sup>.

Gibson ritaglia le inquadrature in primo piani serrati sui dettagli femminili esaltati da una carica allusivamente eccitante e profonda. Il perno della sua produzione è l'erotismo miscelato in situazioni quotidiane che produce una visione distorta del reale

---

<sup>249</sup> Bonito Oliva, 2000, cit. p. 10.

<sup>250</sup> <http://www.tribune.com/2015/07/mostra-francesca-woodan-birgit-jurgenssen-merano/>

<sup>251</sup> [http://issuu.com/materialifoucaultiani/docs/materiali\\_foucaultiani\\_i\\_2/221](http://issuu.com/materialifoucaultiani/docs/materiali_foucaultiani_i_2/221)

<sup>252</sup> Michals, 1976, p. 4.

<sup>253</sup> Un'intervista inserita nel catalogo della mostra *America '70* riporta il pensiero di Ralph Gibson: «Non faccio mai fotografie da lontano. Mi avvicino sempre ai soggetti. Voglio infatti fotografare che cosa uno sente emozionalmente guardando qualcosa».

Foschi, 2014, cit. pp. 4-5.

perché sempre offuscata dall'immaginazione e dall'ambiguità. La corposità delle ombre investe le sue lastre di: «Un surrealismo autentico, vale a dire che non si realizza in una fuga verso l'esterno, verso bizzarrie già collaudate, ma in un processo di autentica intensificazione verso l'interno<sup>254</sup>», scrive nel 1992 il critico francese Lemagny a proposito del suo lavoro.

In questi stessi anni fatti di forti contraddizioni e veloci mutamenti, si diffondono anche le simulazioni ironiche di nudo messe in scena da Leslie Krims che riproducono una satira irriverente rivolta ai valori tradizionali conservatori<sup>255</sup>. Il sarcasmo fotografico di Krims è racchiuso in uno dei suoi scatti più famosi *Chicken Soup* del 1972 che danno il titolo all'intero album: qui l'esuberante corpo della madre viene sempre fotografato parzialmente nudo. Lo scegliere la madre come modella e farla atteggiare in modo sfacciato verso lo spettatore, e più generalmente verso alla società, appare già di per sé una provocazione basata sull'accostamento del nudo ad una situazione abituali, come può essere quella di cucinare. Anche William Eggleston reagisce ai meccanismi della società e, come Krims, affianca i suoi soggetti nudi, privi di ogni identificazione ed artificialmente illuminati, a situazioni banalmente quotidiane.

Attraverso le loro produzioni fotografiche il nudo diventa volutamente umiliante. Come dimostrano gli ultimi esempi riportati, in questa epoca il fotografo lancia attraverso la sua opera l'accusa nei confronti della società resa dai media falsamente scintillante<sup>256</sup>: da Garry Winogrand a Larry Clark che espone con i libri *Tulsa* (1971) e *Teenage Lust* (1984) una descrizione emozionalmente fredda e senza pudori del mondo alienato.

Per Jan Saudek l'indignazione indirizzata verso il comunismo repressivo è espressa attraverso uno stile teatrale, quasi surrealista e volutamente eccessivo, che mette in scena la nudità livida e deforme mimando l'amplesso come fine unico della condizione umana. Le vigorose forme che si ambientano tra panneggi decadenti che Saudek fotografa, dal 1977 assumono colori acquerellati e sembrano esprimere un contrasto tra finzione e realtà.

Appartenente alla stessa resa fotografica eccessiva di Saudek, risulta l'utilizzo del corpo menomato e perverso nell'opera fotografica di Joel Peter Witkin, il quale mescola le carni mostruose e martoriate in un affresco barocco che scava nel perbenismo sociale. La sua azione mira a svelare, tramite il nudo, la vera natura dell'essere umano estromesso

---

<sup>254</sup> Lemagny, 1992, p. 234.

<sup>255</sup> [http://www.pacicontemporary.com/www/cataloghi/Krims\\_ParisPhoto/index.html](http://www.pacicontemporary.com/www/cataloghi/Krims_ParisPhoto/index.html)

<sup>256</sup> Maffi, 2012, p. 435.

dalla quotidianità<sup>257</sup>; il bianco quasi perfetto e il nero che accentua le ombre delle sue produzioni iniziali è sostituito da colori sovraccarichi che evidenziano le composizioni ricche di macabri dettagli.

La medesima rappresentazione di una nudità maledetta e deformata è presente nella serie fotografica *History of sex* (1969) di Andres Serrano in cui i colori si miscelano all'oscenità del corpo defunto che normalmente viene nascosto.

È proprio il colore l'elemento che caratterizza l'identità fotografica all'alba del nuovo secolo. L'accesa tonalità è la protagonista della serie *Swimming Pool* (1984) di Franco Fontana in cui si osserva una diversa presenza del nudo intesa come pretesto di resa geometrica. I corpi galleggianti delle modelle vestite solo di un luccichio abbagliante protendono ad una ricerca di sintesi<sup>258</sup>. Erede di questa "scannerizzazione di cromie sature", la fotografia di nudo dei nuovi anni Ottanta è assalita da un'anima pop e glamour, come dimostrano le produzioni di Felicio Rodriguez ed Alain Galet.

#### *1.3.10 DAL 1980 AL 2000: IL NUDO INDAGATO COME SIMBOLO DI DIVERSITÀ SESSUALI E DI RACCONTI AUTOBIOGRAFICI*

Il corpo svestito diventa un medium ossessivamente presente sulla scena pubblica ed artistica che, negli anni Ottanta, si fonde con la fotografia di moda in cui si riversa lo stile di David Bailey, Jeanloup Sieff, Richard Avedon e Helmut Newton. I loro sono scatti in cui il soggetto non è esclusivamente la bellezza fisica del corpo, ma piuttosto la sensualità erotica che emana la nudità umana.

La sfera della sessualità è indagata attraverso il nudo anche da Robert Mapplethorpe il quale evidenzia, con i suoi scatti, le sessualità che divergono da quella "comune", come ad esempio quella omosessuale. Trasformando il corpo in oggetto di culto, il suo utilizzo del nudo è aggressivo e virile, mentre per l'americano Peter Hujar la nudità fotografica è realizzata solo da figure eccitate solitamente isolate, raramente poste in relazione con altri<sup>259</sup>.

---

<sup>257</sup> <http://www.artapartofculture.net/2013/06/13/ego-te-absolvo-intervista-a-joel-peter-witkin/>

<sup>258</sup> [http://www.nationalgeographic.it/fotografia/2010/06/24/news/franco\\_fontana\\_colore\\_e\\_geometrie-50919/](http://www.nationalgeographic.it/fotografia/2010/06/24/news/franco_fontana_colore_e_geometrie-50919/)

<sup>259</sup> <http://moussemagazine.it/articolo.mm?lang=it&id=1113>

Attraverso innovazioni tecniche e l'utilizzo di nuove angolazioni ed illuminazioni che si attuano sulla scena liberalizzante degli anni Ottanta, si producono immagini in cui il nudo, non più esclusivamente femminile e giovane, viola apertamente il pudore del politically correct attraverso produzioni oltraggiosamente esplicite (John Coplans, Jean Rault, Ingo Taubhorn, Evergon, George Dureau) e priva di censure (Pierre Molinier, Joan Rabascall, Toto Frima, Jimmy De Sana). Si scatena così la discussione giuridica sul tema dell'osceno e dell'arte: la sentenza della Corte Suprema emanata nel 1998 dichiara una restrizione dei criteri secondo i quali il National Endowment for the Arts deve attenersi per l'emissione di finanziamenti pubblici in supporto all'arte<sup>260</sup>.

La suddetta concezione che identifica il nudo come strumento di sovvertimento nei confronti della società, iniziata negli anni Sessanta e continuata fino alla fine degli Ottanta, è affiancata da un'iconicità diversa del tema che viene sviluppata come un racconto autobiografico. I fotografi che seguono questo stile inseriscono nelle loro opere la rappresentazione di sé rendendo così i loro lavori fotografici diari personali.

Questo è il caso di Terry Richardson, di Nobuyoshi Araki che spesso volte appare vicino alle giovani prostitute di Tokyo la cui nudità diventa citazione di ossessività sessuale, o di Nan Goldin e di Wolfgang Tillmans. Lontani dal distacco della Arbus e forse più affini all'introspezione della Woodman, i nudi transessuali di Goldin e i turbolenti adolescenti del tedesco Tillmans rievocano un corpo spogliato come intermediario con il mondo.

Le caleidoscopiche decadi di transizione prossime al nuovo secolo attribuiscono una rivisitata identificazione fotografica del nudo sempre più variegata e conforme alla spettacolarità che si va diffondendo. Per gli anni Novanta e Duemila si può quindi parlare di "nudo artificiale" poiché la tendenza corrente della fotografia era riprendere corpi svestiti volutamente modificati ed alterati sia nelle forme che nei colori, come nel caso dei nudi esplicitamente erotici ed ironici di David LaChapelle.

I suoi scatti sembrano trovare origine nella finzione pop che si divide tra la manipolazione plastica e l'elaborazione digitale; la nudità nel nuovo Millennio assume connotati eccentricamente patinati e superficiali apparentemente volti ad esprimere il progressivo uso artificioso e tecnologico nella quotidianità.

---

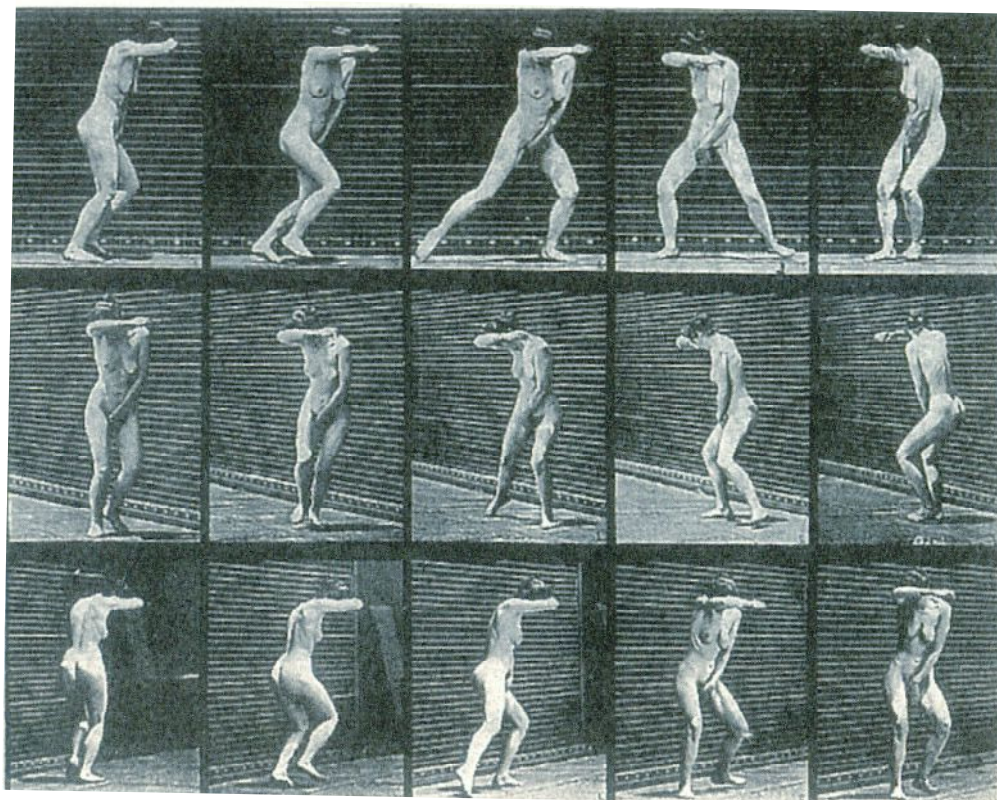
<sup>260</sup> Demarsin, 2008, p. 79.

Intrise di cultura pop sono anche le ipermaggiorate di James Elliot (*Scarlet smile* del 2005) che fa proprio il monopolio del colore digitalmente finto sul versante fotografico. Si assiste ad un'inversione del concetto di corpo denudato: se nelle epoche precedenti il corpo veniva stratificamente spogliato per assurgere all'identità pura, nell'era 2.0 il corpo è inizialmente nudo per essere poi abbigliato con orpelli e drappeggi plastici.

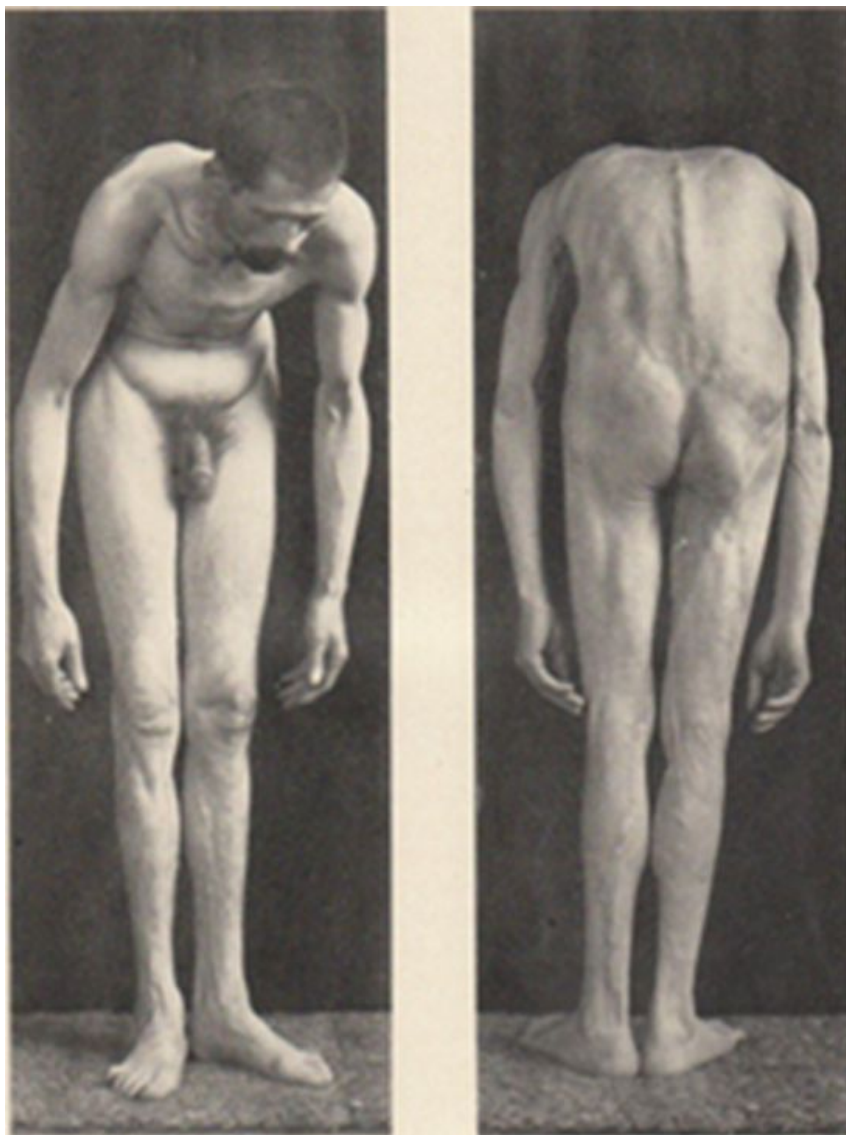
APPENDICE IMMAGINI



Philippe Derussy, *Nudo femminile tra rocce*, 1851



Eadweard Muybridge, *Locomozione di donna*, 1887



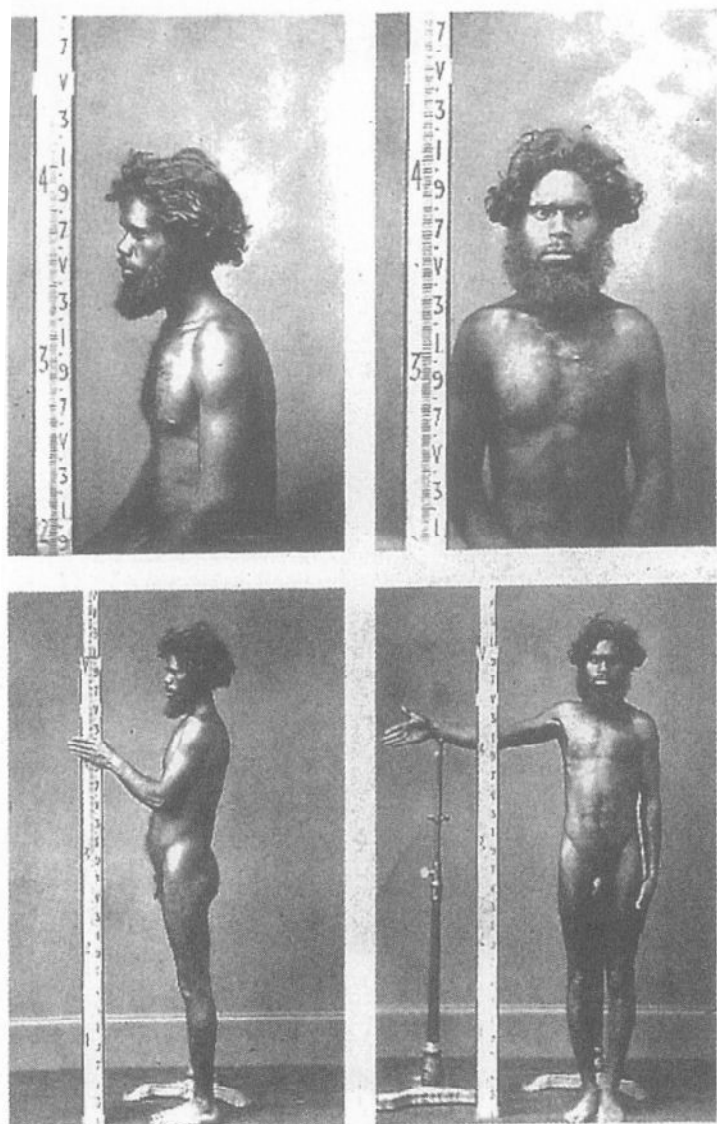
Albert Londe, *Crophose prononcée chez un tuberculeux*, 1906



Oscar G. Mason, *Donna velata: Elefantasi da scarlattina*, 1878



*Anonimo, Nudo di donna con sfondo di città, 1989*



*Anonimo, Sudaustriano fotografato secondo le indicazioni di T.H. Huxley, 1969-1970*

## **2 LE PRINCIPALI CATEGORIE DI SIGNIFICATO DEL NUDO FOTOGRAFICO**

Il secondo capitolo rappresenta il punto focale di questa tesi: diviso in tre parti principali, questa parte propone e descrive le diverse categorie concettuali in cui possono essere catalogate, a mio avviso, le principali raffigurazioni fotografiche di nudo. Gli scatti di questa tematica che vengono considerati rientrano nella produzione che va dalla seconda metà del Novecento fino alla contemporaneità.

Dal nudo come analisi formale si passa alla nudità concepita come indice di perversione mentale fino alla sua significazione vista come riflesso sociale. Ciascuna di queste tre parti è orientata verso la spiegazione della propria tipologia che viene analizzata attraverso gli esempi fotografici degli artisti più celebri e significativi.

Questo capitolo, a differenza del primo, non segue una linea cronologica, ma piuttosto una divisa per argomenti che cerca di proporre una visione quanto più esaustiva dei diversi significati veicolati dal nudo fotografico.

### **2.1 IL NUDO FOTOGRAFICO COME RAPPRESENTAZIONE FORMALE**

Lo studio delle forme ricercate nella rappresentazione fotografica della nudità umana caratterizza in vasta parte le produzioni dei fotografi modernisti. Scrutando le forme attraverso una sempre maggiore sintetizzazione delle linee che esclude ogni dettaglio aggiuntivo, la fotografia novecentesca raggiunge una resa visiva talmente schematizzata da poter essere paragonata ad un disegno.

Il corpo sul quale si articolano un sistema di segni e di linee viene spogliato dalle vesti e da qualsiasi personalizzazione; con il Formalismo in corpo viene spogliato anche nei tratti. Questa progressiva rimozione di ciò che è ritenuto superfluo porta la forma ad identificarsi nella mente del fotografo come la rappresentazione originaria che si riflette anche nell'uso del bianco e nero, considerata una scelta che esclude il colore e giunge

all'essenziale. L'autore indaga i lineamenti di ciò che osserva come se questi rappresentassero l'origine primaria della natura ed il mezzo fotografico permette loro di cogliere la veridicità dei tratti<sup>261</sup>.

La macchina fotografica pare essere quindi il mezzo privilegiato sia per eseguire questa spoliatura concettuale e visiva sia per riprodurre sulla carta le immagini capaci di concretizzare fino in fondo la natura del soggetto<sup>262</sup>. Le uniche linee che strutturano il corpo diventano contorni che isolano le singole parti all'interno dello scatto. Il nuovo approccio infatti si basa: «Sul racconto nudo, asciutto. Il segno è incisivo, nitido<sup>263</sup>», tanto da raggiungere una forma astratta servendosi delle linee anatomiche per indagare nuove configurazioni.

Nonostante non si possa catalogare tutta la produzione fotografica di nudo formalista, risulta invece plausibile rintracciare alcune caratteristiche tipiche del genere: il nudo fotografico appare in questi scatti delineato da tratti nitidi e sintetici, ingrandito con effetti di close-up che includono singole sezioni o addirittura un solo dettaglio, frammentato da inquadrature estremamente ravvicinate che lo sottraggono dal contesto, tagliato inauditamente nei bordi e nel corpo, illuminato sia da luci chiare che da profonde ombre che inghiottono i contorni, ripreso da prospettive che permettono allo spettatore di immedesimarsi nello scatto.

Attraverso lo studio visivo delle forme che abbraccia tutto il Ventesimo secolo, la fotografia ha permesso una grande varietà di indagini che ha caratterizzato inizialmente una tendenza vera e propria conosciuta come Formalismo. Oltre ai rappresentanti del Formalismo, altri numerosi fotografi si sono confrontati con l'analisi formale secondo diversi approcci offrendo un'interpretazione soggettiva del loro studio.

Risulta infatti estremamente elaborato delineare una traccia che comprende tutti i fotografi che hanno contribuito a questo sviluppo del nudo, tuttavia in questa tesi si è cercato di raggrupparne gli esponenti, a mio avviso più significativi, secondo categorie che spiegano le caratteristiche del genere.

---

<sup>261</sup> De Zayas, 1981, p. 100.

<sup>262</sup> Crescimanno, 2010, p. 63.

<sup>263</sup> Menna, 1975, cit. p. 61.

### 2.1.1 NITIDEZZA E MATERICITÀ: IL FORMALISMO INDAGATO NEGLI SCATTI DI NUDO DI EDWARD WESTON E DEL GRUPPO *f/64*

Durante i primi decenni del Novecento, la rappresentazione fotografica del nudo assume un'identità autonoma sia come genere che come soggetto. Superate le manipolazioni pittorialiste, si afferma durante i primi decenni del Novecento la raffigurazione del nudo fotografico che con la Straight Photography diventa uno dei soggetti più frequenti in quest'ambito espressivo.

La nuova tendenza fotografica inaugura il Modernismo proponendo la rappresentazione di nudo emancipato che sulla superficie lucida appare sezionato, ingrandito, autoritario, imperfetto, sagomato ed eccessivamente reale<sup>264</sup>. Elevandolo a massima espressione di indagine analitica, le membra spogliate valgono alla fotografia diretta il mezzo attraverso il quale indagare il fascino suscitato dalle forme.

Quello della Straight Photography è un nudo che indaga ed esplora il consueto: la nudità è una condizione che fa parte dell'uomo e la sua riproduzione fotografica non scandalizza più la società ma, al contrario, la nobilita ed offre ai fruitori una nuova lente attraverso cui osservare ciò che è proprio. Infatti, approcciandosi alla realtà, la nuova ottica fotografica potenzia la veridicità del reale e cerca di superarne gli stereotipi figurativi proponendo nuovi punti di vista. Il risultato visivo che ne consegue è: poetico, illuminato da una perfetta miscela di luci ed ombre che accentuano le curve dei corpi, i volumi che dominano l'inquadratura, bianchi e neri che rendono i contorni netti in grado di staccarsi dal fondo neutro, linee precise che semplificano i soggetti di una quotidianità riprodotta secondo una tecnica perfetta. L'eccessiva attenzione per la forma esteriore rispetto agli altri elementi dell'immagine caratterizza uno stile che prende il nome di Formalismo.

Concomitante agli sviluppi tecnologici e sociali, le proprietà del Formalismo e della sua raffigurazione di nudo sono massimamente dimostrate dalle opere fotografiche di Edward Weston. Inizialmente seguace delle tesi pittorialiste, Weston ne abbandona lo stile nel 1922 durante un viaggio in Ohio in cui inizia ad interessarsi all'analisi della luce e alla sperimentazione delle forme astratte basando gli scatti di questo periodo sulla ripresa di edifici industriali e di oggetti organici.

Nelle sue produzioni realizzate tra il 1923 e il 1926 circa, la presenza del nudo femminile inizia ad essere centrale e poliedrica: *Ginocchia* (1927) rappresenta un esempio

---

<sup>264</sup> Vanon, 1981, pp. 34-35.

in cui le forme umane sono estremizzate e ridotte ad una sagoma, qui appare l'ingrandimento delle ginocchia che occupa tutto il campo visivo tanto da decontestualizzarlo.

In *Nudo* (1927), *Charis* (1934), *Nudo sulla sabbia*, *Oceano* (1936) il nudo appare invece strutturato in modo più “audace”: le pose, i tagli strategici dei bordi, la resa asimmetrica del corpo sono qualità che concorrono a determinare questa nuova realizzazione figurativa. In questi stessi anni, Weston condivide il clima culturale e rivoluzionario messicano con l'italiana Tina Modotti (che insieme a Margrethe Mather, Sonya Noskowiak e Charis Wilson diventa una dei suoi soggetti di nudo più fotografati<sup>265</sup>).

Questa fase contribuisce profondamente alla sua svolta stilistica che sempre più si orienta verso valori puramente estetici e tecnici in cui il realismo incontra l'astrattismo. Il risultato che ne deriva si compone di geometrie corporee apparentemente sterili di contenuti ma estremamente sensuali. Nel suo diario Weston scrive: «Provando ad analizzare il mio lavoro attuale paragonato a quello di parecchi anni fa, posso riassumerlo bene dicendo che una volta il mio scopo era l'interpretazione, e adesso è la presentazione<sup>266</sup>»; ed proprio la presentazione ciò che: «Può influire sulla reazione emotiva<sup>267</sup>».

Trovando nella Straight Photography una risposta concreta ai suoi tentativi di esaltare le forme, Weston ne diventa uno tra i maggiori esponenti. Abbracciandone i contenuti e le idee, il fotografo californiano caratterizza il proprio stile con linee sintetiche ed eleganza formale con le quali organizza in modo innovativo le forme sulla stampa che cercano di raggiungere una purezza espressiva. Questi sono i motivi per cui la sua percezione fotografica prende il nome di “purismo westoniano”.

Tale purezza definisce i lavori del fotografo sia per quanto riguarda la resa tecnico-stilistica che quella concettuale: infatti accostata al significato di purezza, la natura fotografata da Weston appare vergine, senza confini poiché circoscritta da poche linee sintetiche, autentica. La stessa autenticità si ritrova anche negli scatti di nudo in cui, ancor

---

<sup>265</sup> Oltre ad essere state le modelle preferite da Weston, queste donne sono anche state moglie ed amanti del fotografo. Ciascuna di loro ha segnato una svolta nel suo stile artistico: le fotografie di Margrethe rappresentano il passaggio dal pittorialismo alla fotografia diretta, Tina è stata ripresa nella fase in cui Weston indaga il rapporto tra realismo ed astrazione, con Sonya i suoi scatti diventano sempre più tecnicamente perfetti, i nudi di Charis conseguono la celebrità alla produzione di nudi westoniana segnandone anche la fine.

Dall'Olio, 2012, pp. 145-146.

<sup>266</sup> Weston, 1975, cit. p. 18.

<sup>267</sup> Newhall, 1999, cit. p. 195.

di più, i tratti diventano concisi in piccole porzioni di corpo quasi assumendo una valenza astratta. Di conseguenza diventa possibile osare un parallelismo tra l'astrazione intesa come massima rappresentazione delle forme ed il nudo concepito come massima rappresentazione dell'uomo.

Il concetto di nudità condensato nei suoi scatti, in parte affine ai valori del Naturalismo europeo dagli anni Venti, diventa basilare per la categoria formale del nudo. Nei nudi di Weston tutto è semplice, nitido ed immediato, l'estrema vicinanza al soggetto sembra far percepire il contatto con la pelle, tanto da rendere ogni dettaglio riportato dall'obiettivo come un'esplorazione nella materia organica<sup>268</sup>:

La consistenza, la qualità fisica delle cose è resa con la massima precisione; le cose ruvide sono ruvide, quelle morbide sono morbide, la carne è viva, la pietra è dura. Le cose hanno proporzione e peso definiti, e sono poste a una distanza chiaramente determinata l'una dall'altra<sup>269</sup>.

Weston, con la sua materia satura, ha reso densi, tangibili, nobilitati, quasi marmorei i corpi delle modelle, soprattutto negli scatti in cui la protagonista è Charis Wilson (*Nude, Charis Wilson* del 1934). Nonostante l'analisi della forma cerchi di riprodurre nel modo più oggettivo possibile ciò che l'occhio del fotografo osserva, Weston offre alla nudità anonima un'anima che scorre in queste rappresentazioni fotografiche. Sebbene la macchina sveste il corpo ripreso, il nudo è vestito dalla forma.

I suoi scatti dimostrano come le parti spogliate appaiono nella loro completa naturalità e compostezza sembrando come inserite in un'atmosfera silenziosa, atemporale ed eterna. L'organizzazione delle sue immagini riflette un ordine compositivo attraverso il quale il fotografo controlla le forme, come sostiene Robert Adams: «L'arte semplifica (...) nelle arti visive, questa scelta attenta a favore dell'ordine è chiamata composizione<sup>270</sup>».

Negli scatti di Weston, tutte le linee sembrano trovare una giusta sede, la sua abilità di governare le forme deriva dalla capacità di prefigurare mentalmente l'immagine che intende ottenere. «Fotografie che sembrano fotografie<sup>271</sup>» le definisce Newhall che qualificano la nuova estetica modernista.

---

<sup>268</sup> Del Marco, Pezzini, 2011, p. 23.

<sup>269</sup> Newhall, 1999, cit. p. 188.

<sup>270</sup> Adams, 2004, cit. p. 15.

<sup>271</sup> Newhall, 1984, cit. p. 235.

Mirando all'essenzialità apparentemente libera da condizionamenti, Weston non realizza un semplice gioco formale ma piuttosto fotografie intenzionali stimulate dal fascino della forma che vogliono indurre lo spettatore a guardare con attenzione, o più precisamente:

Si tratta dunque di far sì che l'attenzione del fruitore sia concentrata non semplicemente e in maniera generale sul soggetto ritratto ma su quel determinato e specifico aspetto che il fotografo ha posto come elemento fondamentale del ritratto, sulle modalità espressive che determinano l'intensità della rappresentazione, sull'energia coinvolgente che lega fotografo, modello e fruitore<sup>272</sup>.

Un altro scatto che esemplifica la modernità del linguaggio fotografico di Weston e le sue più rilevanti peculiarità stilistiche, nonché l'iconologia da lui attribuita al nudo, è *Fay Fuqua* (FIGURA A PAGINA N. 152) realizzato nel 1933. Qui la scena è animata da un'unica donna seduta con le spalle rivolte all'obiettivo la quale emerge dallo sfondo scuro; le braccia che sembrano congiungersi, le pieghe della carne e la schiena sono illuminate da una luce che proviene da diverse direzioni e che crea un gioco d'ombre colpevoli di trasformare il corpo in una maschera. Non compare la testa poiché il taglio dell'immagine combacia con il limite del collo provocando una visione d'insieme "incompleta" che può disorientare lo spettatore. In *Fay Fuqua* il corpo evidentemente nudo non appare erotico e non cita alcuna posa classica, è un corpo rilassato, svestito e non intende evocare null'altro che non sia già evidente, ovvero la consistenza della materia che prende le forme di una figura molto sensuale.

Nella più generale produzione di Weston l'ingrandimento delle sezioni corporee non esclude le parti erotiche, la maestria del fotografo si palesa proprio nella sua capacità di offrire la più pura e mistica realizzazione fotografica della sostanza che è di quanto più lontano dal suscitare erotismo o pornografia.

Il formalismo westoniano applicato al nudo offre una visione che incanta lo spettatore e lo porta a soffermarsi più attentamente sulla superficie epidermica iperrealista al fine di catturarne tutte le venature e i dettagli tracciati dalla luce che, sul corpo, agisce come uno scalpello<sup>273</sup>. Ma Weston offre molto di più con la sua produzione di nudi: infatti,

---

<sup>272</sup> Crescimanno, 2010, cit. p. 69.

<sup>273</sup> Abbott, 2005, pp. 23–24.

sfruttando questo tema, presenta all'occhio una rinnovata realtà precedentemente nascosta e quotidiana riorganizzata e potenziata dalla fotografia.

Mediante il controllo delle forme, il nudo, e più generalmente la realtà, vengono esibiti in modo poetico ed impiegati per evidenziare le infinite corrispondenze che intercorrono tra i prodotti organici e quelli non animati, paragonando i nudi a paesaggi e ad oggetti comuni. Il confronto che ne consegue stabilisce visivamente come la materia organica dei peperoni e delle conchiglie o quella non animata di dune sabbiose può essere rapportata, e quasi sovrapposta, alla sensualità ed avvenenza della carne. Come sostiene Coranelli:

Non si può dire se i peperoni, le dune di sabbia o i nudi di Weston siano quello che appaiono perché il suo obiettivo li rende tali, o perché non possono che apparire esattamente per quello che sono, nella loro cruda fisicità. Ma forse nel caso della sua fotografia le due possibilità coincidono<sup>274</sup>.

Questo parallelismo è reso evidente negli scatti *Nudo* del 1925, dove appare il profilo del busto umano, e *Nuvole in Messico* del 1926 in cui sono riprese delle nuvole che assumono la stessa posa del busto nudo. I due scatti sono comparabili sia per l'impostazione della posa che per la resa dei chiaroscuri. Le nuvole, solitamente intese come elemento atmosferico e naturale, in questo scatto sembrano dense e carnali, la rifrazione della luce le modella come fossero un corpo animato che cerca di imitare la posa di *Nudo* scattata l'anno precedente, in cui il corpo umano sembra fatto di materia intangibile. Ogni elemento su cui l'occhio si posa può diventare "nudo" e Weston ne offre una prova evidente.

La sua fotografia è l'espressione di una costante ricerca di perfezione stilistica. L'estrema nitidezza delle forme svestite è ottenuta in seguito all'uso di macchinari di grande formato collegati a pellicole di bassa sensibilità che permettono una soluzione in cui non è tollerata alcuna imprecisione e sfocatura. Per ottenere tale realismo, l'autore interviene anche in fase di stampa adottando quelle a contatto e preferendo un obiettivo dal taglio netto il quale: «Dovrebbe soddisfare la mia smania di ottenere la massima profondità di campo<sup>275</sup>». Sempre di Weston sono le parole che citano: «Se non riesco a

---

<sup>274</sup> <http://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2012/9/114228.html>

<sup>275</sup> Newhall, 1973, cit. p. 80.

ottenere un negativo tecnicamente perfetto, il valore emotivo o intellettuale della fotografia per me è quasi nullo<sup>276</sup>».

La minuziosa definizione e concentrazione dei dettagli che sfida le capacità naturali dell'occhio conferma il pensiero di Benjamin presente nel saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935). Qui il filosofo sostiene che la macchina fotografica può riprodurre una realtà non conforme a quella umana, poiché l'occhio non è in grado di raggiungere i livelli di precisione massima del mezzo.

L'eccessiva precisione di Weston è stata criticata da Willi Warstat, il quale ha ammonito il fotografo sostenendo che se il suo interesse era quello di superare il realismo non avrebbe dovuto eccedere nei particolari<sup>277</sup>. L'interesse di Weston non era indirizzato al superamento del realismo, bensì alla sua migliore riproduzione. Lo stesso autore commenta:

L'obiettivo deve servire a registrare la vita, a rendere la sostanza, la quintessenza della cosa in sé, si tratti di un lucido acciaio o di carni palpitanti...Non rinuncerò a nessuna occasione per fissare interessanti astrazioni, ma sono profondamente convinto che l'unica via per accostarsi alla fotografia passa attraverso il realismo<sup>278</sup>.

Questo atteggiamento, fatto di un'ostentata ricerca verso la perfezione tecnica e dalla sua indagine sperimentativa, è condivisa da altri fotografi americani con i quali nel 1932 fonda il Gruppo f/64<sup>279</sup>. Gli esponenti di questo gruppo basano il proprio operato su una quasi esagerata formulazione stilistica: i loro scatti di nudo, in cui la perfezione tecnica è miscelata da una nitidezza iper reale, si inseriscono nella sfera del formale offrendo immagini in cui gli ingrandimenti del corpo non lasciano spazio allo sfondo, tanto da riprodurre figure nuove completamente decontestualizzate che si discostano dalla rappresentazione classica del nudo.

Tutto ciò è riscontrabile negli scatti di Imogen Cunningham tra i quali si citano *Alta sulla spiaggia* 3 (1920) *Helen* 2 (1928), *Jackie* (1928), *Due sorelle* (1928), *John Bovington*

---

<sup>276</sup> *Ibidem*, cit. p.102.

<sup>277</sup> Newhall, 1984, pp. 259-260.

<sup>278</sup> Newhall, 1973, cit. p. 55.

<sup>279</sup> «I membri del Gruppo f/64 sostengono che la fotografia, essendo una forma d'arte, debba svilupparsi lungo le linee definite dall'attualità e dalle limitazioni del mezzo fotografico, e sempre rimanere indipendente dalle convenzioni ideologiche dell'arte e dell'estetica che ricordano un periodo e una cultura anteriore alla nascita del mezzo stesso.  
(dal Manifesto del Gruppo f/64 del 1932)

(1929), *Fianco* (1929), *Nude* (1956), *Portia 2* (1930), *Lei e la sua ombra* (1931). Qui la fotografa trasforma i nudi in forme geometriche senza contesto tanto che: «I suoi formalismi sono sfide alle convenzioni estetiche, sociali e sessuali<sup>280</sup>».

In *Triangoli 2* (FIGURA A PAGINA N. 153) del 1928 anche il titolo riporta come centrale la presenza di una geometria rigorosa fatta dalle linee curve della schiena e del collo della donna. Le forme triangolari sono nascoste nel tessuto femminile, a volte incomplete o appena accennate, altre volte estremamente evidenti.

Osservando la posa che assume la modella, la quale appoggia la testa sulle ginocchia cingendosi le gambe con le braccia visibili solo fino al gomito, sono evidenti diversi triangoli: uno formato dalla congiunzione delle braccia con le gambe, uno formato dal seno la cui sommità non tocca la gamba andando così ad produrre altri due triangoli sopra e sotto il cono del seno, un altro appare incastrato in uno sfondo bianco creato tra il viso chino, il bicipite e la gamba.

Attraverso la ripresa indagatrice del corpo della donna, la fotografa propone un nudo composto da geometrie ordinate e cerca di offrire un'emancipazione anche visiva al ruolo femminile attraverso: «Echi simbolici ed emotivi affiancati ad un interesse per le qualità puramente formali di oggetti e figure<sup>281</sup>».

### 2.1.2 INFLUENZE ARTISTICHE: LA FRAMMENTARIAZIONE VISIVA DEL NUDO FORMALISTA INDAGATA NEGLI SCATTI DI IRVING PENN

Il predominio formale che anima la rappresentazione fotografica dei nudi del Novecento non nasce in questi anni, bensì deriva da una propensione verso la ricerca della forma che si è sviluppata in ambito artistico sin dalle epoche precedenti. Parlando di sinterizzazione delle forme e di resa figurativa geometrica si richiamano la corrente del Cubismo, in cui operano Braque e Picasso, quella Neorealista americana e quella dell'Astrattismo caratterizzato sia dalle composizioni neoplastiche di Mondrian, Klee e

---

<sup>280</sup> Grazioli, 2000, cit. p. 108.

<sup>281</sup> Dagostino, Vinella, 2007, cit. p. 31.

Kandinskij che da quelle geometriche di Malevič, Lissitskij, Rodčenko, Moholy Nagy, Henri<sup>282</sup>.

L'organizzazione del corpo nudo in linee essenziali si ripercuote anche in ambito scultoreo da Brancusi, Fritz Huf, Bourdelle, Maillon, fino a Jean Arp, Archipenko e Henry Moore. Di conseguenza, l'innovazione della resa formale applicata dalla fotografia novecentesca non è collocata propriamente nell'idea ma piuttosto nella sua particolare interpretazione e nel nuovo significato attribuito alla semplificazione delle linee.

Tutta la multiforme produzione fotografica di nudi detti "formali" può quindi essere rapportata ad esempi sia pittorici che scultorei, ottocenteschi o avanguardisti. Tuttavia quella che, a mio avviso, giustifica nel miglior modo questo paragone visivo che oscilla tra diversi ambiti è la realizzazione fotografica di nudi di Irving Penn.

Oltre alla sua più famosa fotografia di moda, Penn contribuisce alla resa formale della nudità realizzando una serie di scatti che assumono tutte le caratteristiche di questa categoria diventandone un simbolo. Le opere fotografiche di nudo del fotografo statunitense, in questa sede, vengono analizzate solo in riferimento al rapporto d'influenza attinta dalle altre correnti artistiche.

Concentrate tra il 1940 ed il 1950, le stampe sequenziali di nudo scattate da Penn offrono una prova dell'assimilazione fotografica verso il formalismo artistico del Ventesimo secolo. Per la maggior parte titolate "Nude" o "Earthly Body" e seguite da uno specifico riferimento numerico, il soggetto principale è il corpo nudo della donna, un corpo imperfetto che si distanzia volutamente da quelli scultorei da lui fotografati in contesti di moda, un corpo abbondante che si carica di energia fisica e si allaccia alla fertilità arcaica.

In *Nudo no. 1* (1947), il nudo è una massa corporea inglobata in linee morbide che richiamano quelle della *Venere di Willendorf*, statua risalente a millenni fa. Questo riferimento non era forse intenzionato a riproporre un ritorno fotografico alla forma primitiva, ma piuttosto ad esaltare l'enfaticizzazione delle linee che collega le due epoche<sup>283</sup>.

Il nudo femminile che occupa tutta la scena in *Earthly Body I* (1949-1950) (FIGURA A PAGINA N. 154) è immerso in uno spazio chiaro e ripreso da un punto quasi centrale e ravvicinato, la luce che si diffonde lateralmente colpisce e scolpisce la schiena e con l'ombra che ne deriva segna la linea di giuntura che si forma tra il busto e la gamba.

---

<sup>282</sup> <http://www.parol.it/articles/giacomelli.htm>

<sup>283</sup> <http://www.artnews.com/2009/10/01/when-irving-penn-shot-real-women/>

Anneriti dall'ombra sono anche il profilo del busto e l'unico seno visibile che si stagliano dallo sfondo, questa è l'unica sezione del corpo i cui contorni appaiono marcati.

L'opera fotografica cita quella scultorea di Maillol intitolata *Leda* (1900) sia per la posa che per la rappresentazione del «frammento classico<sup>284</sup>»; infatti come sostiene Krauss ad accomunarle è la resa enfaticamente classica rivitalizzata da Penn con il particolare taglio dell'immagine.

Più dinamica e fluida appare invece la posa del nudo in *Earthly Body II* (1945-1950) in cui la sovrapposizione delle carni adagiate sul fianco si mescola al velluto che fa da sfondo all'intera scena. Anche qui è possibile un paragone sia con la scultura che con la pittura del Novecento: più precisamente, un'interpretazione che scansiona le forme simile a quella di *Earthly Body II* può essere ritrovata nei marmi che realizza Jean Arp o nelle pitture di Thomas Hart Benton. L'operato di questi artisti, in cui è compromessa la simmetria a vantaggio di una riduzione delle forme, è costruito su linee prevalentemente curvilinee sempre più ridotte a sagome essenziali, irregolari e plastiche.

La manipolazione del nudo che attua Penn nei suoi scatti può essere intesa anche come una corrispondenza fotografica dei disegni di Henri Matisse e quelli di Amedeo Modigliani, entrambi i quali assimilano il plasticismo di Van Gogh. Questa similitudine visiva collega lo scatto *Earthly Body II* (1945-1950) ai dipinti *Nudo Rosa* (1917-1918) di Modigliani e *Grande nudo disteso* (1935) realizzato da Matisse nel 1933. Come Matisse, anche Penn, e più generalmente tutti gli autori che hanno messo in atto una visione formale del nudo, hanno subito il fascino della semplificazione lineare che pone le sue radici nella scultura africana e prima ancora in quella primordiale.

In campo pittorico europeo tale sinterizzazione è stata inizialmente attuata e perfezionata dal francese Cézanne il cui scopo era quello di ottenere pittoricamente una resa del reale quanto più scientifica invece che estetica, poiché il suo concetto di bellezza e di veridicità era basato sui criteri di semplificazione estrema. La modulazione lineare di Cézanne, che è portata quasi all'esagerazione tanto da raggiungere una vera e propria essenzialità e precisione tecnica del reale<sup>285</sup>, cerca di superare i tratti eccessivi dell'Impressionismo.

Non è quindi superfluo affermare l'esistenza di un parallelismo, o forse è meglio definirla una trasposizione, tra l'intento del pittore e quello del Formalismo fotografico.

---

<sup>284</sup> Krauss, 1996, cit. p. 158.

<sup>285</sup> Caffin, 1981, pp. 93-94.

Oltre al comune orientamento verso l'affrancamento delle linee precise, dell'Impressionismo per il primo e del Pittorialismo per il secondo, questa considerazione trova un ulteriore riscontro nei quadri del pittore francese i cui astrattismi rispondono all'intenzione di rappresentare oggettivamente il reale secondo un'organizzazione "razionale" e geometrica delle forme<sup>286</sup>.

La stessa astrazione geometrica è sviluppata dal Cubismo che mira a purificare l'arte della resa visiva del reale. Le serie di nudi di Penn intervengono ancora come paragone questa volta tra la corrente pittorica cubista e quella fotografica formalista istituendo come termine di collegamento la frammentazione delle immagini.

Riferendosi a Penn, tale frammentazione è ottenuta dal taglio dei bordi applicato all'immagine che Krauss vede affine all'uso della tecnica del collage<sup>287</sup>: una tecnica strutturata sull'applicazione di alcuni ritagli (che possono essere di diversi materiali) sulla superficie dell'opera. Introdotto e maggiormente sviluppato dagli esponenti cubisti, il collage si origina dalla presenza di un frammento, un frammento che implica una rottura, un ritaglio di una qualche integrità che perde la propria continuità spaziale, ed è proprio questo ciò che avviene al corpo nudo negli scatti di Penn.

Il suo obbiettivo si concentra su singole sezioni di corpo che, ingrandite, occupano l'intera scena. Come avviene attraverso l'uso del close up negli scatti di Weston, l'attenzione concentrata in singole parti manifesta anche qui l'intenzione di nobilitarne la forma ed il soggetto sebbene questo non corrisponde al canone corrente di bellezza. L'innaturale divisione corporea riproposta dal Formalismo produce una serie di tasselli singoli che raffigurano parti anatomiche slegate ma centrali, e quindi autonome, dentro una cornice che ne esalta il valore. Questo spazio incorniciato delimita: «La fotografia da ciò che non lo è; la istituisce come un universo utopico, come insieme di significazione da articolare e decifrare<sup>288</sup>».

I contorni nei corpi di Penn sembrano annullati dalla luce e, come quelli di Matisse, comportano un'apertura dalla quale si origina una sorta di movimento che continua a scorrere verso le parti mancanti, un moto verso ciò che l'immagine fotografica non include ma che lo spettatore sa esistere. L'apertura dei confini del corpo propongono: «Un "campo" di possibilità interpretative, come configurazione di stimoli dotati di una

---

<sup>286</sup> *Ibidem*

<sup>287</sup> Krauss, 1996, p. 163.

<sup>288</sup> Floch, 2003, cit. p. 73.

sostanziale indeterminatezza, così che il fruitore sia indotto a una serie di “letture” sempre variabili<sup>289</sup>», come sostiene Eco.

La frammentazione di un corpo implica anche una sua separazione dal contesto originario; i nudi formalisti appaiono decontestualizzati ed immersi in sfondi piatti e neutri, tanto da perdere ogni riferimento con le reali forme corporee. Le sezioni ingrandite che risultano spezzate dal corpo iniziale sembrano però trovare una sorte di adeguatezza sulla superficie fotografica che in Penn risulta particolarmente bianca, tanto da annettere a sé il corpo che emerge solo per i punti colpiti dalla luce.

Anche un frammento isolato di un nudo può quindi far parte di un tutto seppur limitato dai bordi dell’immagine. Tale selezione fotografica cerca di spezzare le tradizioni figurative del nudo proponendo un dettaglio e la sua modellazione come indicatori di una visione limitata della realtà la quale assume un significato anche in rapporto a ciò che è stato escluso<sup>290</sup>. La fotografia appare particolarmente adeguata a rendere concreta l’idea della frammentazione poiché, con la sua azione, circoscrive sempre e solo una parte della realtà.

### *2.1.3 TAGLIO, LUCE, PROSPETTIVE: LA NUDITÀ FOTOGRAFICA INDAGATA NEGLI SCATTI DI MAN RAY E DI BILL BRANDT*

La frammentarietà del nudo formalista è accentuata dai tagli scelti per le immagini che appaiono inconsueti nel panorama fotografico; troncando in strette sezioni il modello di nudo si supera il concetto di oggettività in quanto la visione finale viene manipolata. Il reticolo fotografico impone il suo risultato e la sua verità. Come dipinti di Klee gli scatti formalisti riproducono un corpo innaturalmente reciso, la resa formale del nudo crea un nuovo linguaggio visivo caratterizzato da una selezione soggettiva del fotografo.

Come appare nei più famosi scatti di nudo formalista, il viso non è più inserito nell’obiettivo come a sottintendere il disinteressamento verso la personalità e caratterizzazione del soggetto solitamente espressa dagli occhi, una privazione volontaria che esclude la dimensione cerebrale dell’uomo e la sua resa armonica. Si può quindi

---

<sup>289</sup> Eco, 2009, cit. p. 154.

<sup>290</sup> Crescimanno, 2012, p. 34.

parlare di un linguaggio antiritrattista che si allontana dal classicismo fotografico per porsi come artefice di una nuova realtà.

Il nudo diventa sinonimo di una scomposizione che non riesce a trovare un giusto accostamento nell'effettività, poiché lo sguardo dell'uomo contemporaneo riconosce in questa visione le mancanze che inconsciamente ricostruisce mentalmente per giungere sempre alla completezza dell'insieme. Di conseguenza, l'effetto straniante che ne deriva è giustificato dalla volontà anticonvenzionale di questi tagli che propongono punti di vista insoliti di parti conosciute o addirittura realizzano immagini nuove. Questo è il caso dello scatto di Weston realizzato tra il 1934 ed il 1936 in cui le braccia si accostano alle gambe in modo alterno, la mancanza delle terminazioni fa risultare l'immagine una vera e propria astrazione della forma.

Come Picasso e Bracque scompongono il risultato al fine di ottenere un nuovo linguaggio pittorico, anche i fotografi formalisti attuano una mutilazione del nudo come avviene nello scatto di Walter Chapel *Arco fertile* (1963) in cui si apprende che quello ripreso è un nudo di donna solo per la gravidanza in atto.

Si può parlare di un'acrotomofilia<sup>291</sup> imposta dal fotografo al nudo formalista che aumenta la conversione del corpo in un oggetto come in due scatti che Weston realizza nel 1925 titolati *Nude* in cui la scena è tagliata orizzontalmente da una forma estremamente ridotta che può essere riferita ad un corpo artificiale ed astratto o ad paesaggio come quello del suo scatto *Nubi, Death Valley* del 1939.

La stessa orizzontalità che non include né un inizio né una fine si ritrova in *Charis* del 1934 in cui un piede si appoggia sul ginocchio trovando la sua perfetta corrispondenza, ed in *Torso* (1931) di Stieglitz in cui la modella è stesa e fotografata mentre allunga braccia e gambe.

Nell'immagine di Stieglitz, lo sfondo ed il corpo nudo appaiono con una tonalità tenue di grigio e bianco, solo l'organo sessuale è nero e perfettamente centrale nella scena e nella significazione dello scatto. Qui il taglio attua un'oggettivazione del nudo che si riferisce alla sfera sessuale sia di matrice erotica, come avviene anche in *Nude* (1950-1951) di Ferenk Berko, sia di identificazione sessuale di genere come nel caso di *Nuda gravida*

---

<sup>291</sup> Con *acrotomofilia* si intende un tipo di attrazione sessuale indirizzata a soggetti con mancanze fisiche, amputazioni.  
Money, Simcoe, 1986, p. 43.

(1959) di Cunningham in cui il sesso appare come un dettaglio minore in quanto è coperto dalla pancia gravida che occupa il centro focale.

Il nudo di questo linguaggio visivo, benché viene sezionato fotograficamente dai tagli, può comunque risultare in una parziale completezza: limate dai bordi netti, le forme monocrome dei corpi trovano una compiutezza astratta e geometrica che si risolve all'interno del rettangolo specifico dell'inquadratura. Ma esiste un'ulteriore frammentazione corporea che accentua quella applicata dal taglio della visione. Si tratta di una frammentazione interna allo scatto: il nudo, oltre ad essere troncato dai bordi, viene anche frantumato nella sua omogeneità all'interno della sezione da particolari effetti luminosi.

La luce di cui si servono i fotografi per indagare le forme è dunque prevalentemente compatta ma capace di superare la bidimensionalità dell'immagine sorvolando la superficie della pelle facendone emergere i rilievi o ponendone in ombra le cavità. L'uso perfetto delle modulazione delle luci che tenta di emulare una tridimensionalità scultorea diventa un carattere distintivo di quello stile fotografico che indaga le forme sulla scala di grigi delle tonalità tipiche del mezzo.

Questo uso luministico è dimostrato nelle opere del fotografo Rafael Navarro il quale disegna fotograficamente il nudo attraverso la luce morbida e, mediante questa, scruta e dona corposità alle sue linee astratte nelle serie *Formas* (1975) ed *Ellas* (1987). In queste sue riproduzioni di nudo le forme inizialmente sono caricate di una valenza erotica che avvicina Navarro alla fotografia giapponese, poi si focalizzano maggiormente nella ricerca estetica e nella sua linearità estrema che raggiunge i massimi livelli come avviene anche nelle produzioni di Eric Marrian.

Marrian riduce il nudo fotografico in minime geometrie dalla forte saturazione di bianchi e di neri le quali permettono di evidenziare il punto focale dello scatto e riempiono quasi totalmente lo spazio come in *Studio numero 103* (2006) della serie *Carré Blanc*, in cui la simmetria è accentuata dallo sviluppo paritario delle zone sia chiare che scure. I toni eccessivamente chiari conferiscono alla sua resa di nudo una valenza quasi scultorea poiché le forme nonostante siano sinuose paiono essere fatte di marmo.

La rappresentazione di questi due fotografi può inserirsi in una visione del nudo astratta e quindi estremamente parziale, i toni chiaroscurali atti a rivelare lo stile personale

del fotografo aumentano i tratti rigidi ed essenziali. In questo modo l'individualità coesiste con l'astrazione che cerca di epurare ogni caratteristica.

Quella formalista è anche una luce che diventa più forte tanto da evidenziare nettamente i contorni contrastandoli con lo sfondo o, al contrario, una luce che li diminuisce fino a fonderli insieme. A dimostrare ciò sono gli scatti *Modello in studio. Door County, Wisconsin* (1971) di Joseph Jachna e quello del 1929 *Primato della materia sul pensiero* di Man Ray in cui la carne della donna sembra annessa alla scena rendendo allo spazio un ruolo attivo. Qui la parte superiore, definita dalla luce, contrasta fortemente con quella inferiore piuttosto scura in cui l'autore attua un processo di solarizzazione.

Questo procedimento illuministico è scoperto da Armand Sabattier nel 1860 circa e consiste nell'esporre ad una fonte luminosa la carta su cui è impressa l'immagine durante la fase dello sviluppo, il risultato ottenuto è uno oscuramento dei contorni che fa emergere il corpo dallo sfondo. La suddetta tecnica applicata al nudo pare come aumentare la volumetria delle forme tanto da accrescere anche la valenza erotica, come avviene nei lavori di Man Ray.

Sempre di quest'ultimo fotografo è *Ritorno alla ragione* (1923) (FIGURA A PAGINA N. 155) in cui la luce diventa la protagonista di nuove esplorazioni formali dettando una nuova riproduzione del nudo. Qui Ray indaga la struttura corporea quasi reinventandola attraverso giochi di luce proiettati su un segmento del corpo femminile, come avviene anche in alcuni scatti di Erwin Blumenfeld e nella serie *Nu zébrés* (1997) di Lucien Clergue in cui l'occhio è sollecitato a seguire la nuova segmentazione delle ombre. Un ruolo attivo e creativo spetta alla luce nelle riproduzioni fotografiche minimali in cui essa modella e scolpisce la materia oltre a vestire il nudo. Come sostiene Man Ray: «La luce può fare tutto. Le ombre lavorano per me. Io faccio le ombre. Io faccio la luce. Io posso creare tutto con la mia macchina fotografica».

Sempre con la luce il dadaista Raul Hausmann esplora la materia: durante gli anni che intercorrono dal 1927 al 1933 concentra i suoi studi fotografici sul paesaggio e sul nudo femminile confrontando le loro forme indagate attraverso la luce; quella di Hausmann è un'illuminazione fatta di esplosioni di luce che mette in pratica la sua idea di "sensorialità eccentrica"<sup>292</sup>.

---

<sup>292</sup> <http://espresso.repubblica.it/visioni/cultura/2008/05/13/news/corpi-d-arte-1.8374>

Parallela ma difforme da quella di Man Ray, la luce che rivela i nudi di Hausmann non deriva da manipolazioni postume allo scatto (come avveniva per i “rayogrammi” di Ray), ma dall’impatto istantaneo che il fotografo decide di riprendere insieme alle forme femminili. Una miscela di luci e carne che sembra sorgere dallo sfondo grazie ad una modulazione di luci ed ombre senza la quale i profili del corpo si sarebbero potuti mescolare. I suoi nudi ritraggono principalmente l’antropologa, nonché amante, Vera Broïdo le cui forme sembrano secondarie nella costruzione dell’immagine poiché la luce pare possedere una forza creatrice in grado di dare volumetria e corposità alle membra della donna.

Un esempio di ciò può essere lo scatto del 1930 *Due nudi sulla spiaggia (Hedwig Mankiewitz e Vera Broïdo)* in cui due corpi femminili paralleli distesi sul fianco occupano tutta la scena fotografica. I giochi di riflessi che si susseguono sulle donne svestite creano una sinterizzazione delle linee tanto che nel corpo in primo piano l’ombra ritaglia una sagoma fallica che si origina dalla spalle e termina con i glutei, una figura provocatoria può essere confrontata con quelle di Weston, Brassai, Brandt.

Un altro caso fotografico in cui la luce agisce attivamente nella resa formale è l’immagine di Hausmann in cui è ripresa posteriormente solo la sezione corporea che include il collo e le spalle. Oltre a trattare una parte anatomica inusuale nella tradizione visiva, l’innovazione è ancora celata nella giustapposizione della luce che si fa più tenue tanto da confondere i contorni umani con lo sfondo e conferisce una morbidezza quasi tattile.

Ancora più esemplificativa in termini luministici è “Nu” (*Vera Broïdo*) del 1934 in cui la luce ammorbidisce le superfici chiare e rende più nette le linee in ombra, questa posa e l’utilizzo della luce può collegare Hausmann a Man Ray il quale nel 1933 scatta *Monumento a Sade*. La divaricazione verticale che si crea tra i glutei anneriti dalle ombre è il centro focale di entrambe gli scatti, in quella di Hausmann le linee che circoscrivono la forma appaiono maggiormente definite mentre in Ray si assiste ad una loro ulteriore sintetizzazione che pone centrale l’uso della luce, o meglio del suo riflesso scuro. L’illuminazione che indaga le forme abbraccia la superficie epidermica fino a trasformala in una texture organica che invoglia lo spettatore a toccare il liscio, il morbido e il ruvido della pelle che si susseguono nelle forme della modella.

Nello scatto *Nude, London* (1950) Bill Brandt modula l'uso delle luci proprio in funzione della resa evidente dei contorni nel corpo fotografato, ma questa immagine è anche esemplificativa del particolare punto di vista ricercato dall'analisi formalista.

Assistente di Man Ray tramite il quale entra in contatto con il Surrealismo da cui apprende lo stile, Brandt supera la rigorosa parzialità visiva del Formalismo per adottarne una fatta da prospettive rivoluzionarie per l'ambito fotografico di metà Novecento. Le sue iniziali produzioni sono infatti caratterizzate sia da una deformazione visiva del nudo che riproduce sulla stampa lucida gambe innaturalmente lunghe (*Campden Hill, London*, 1956) o forzatamente intersecate tra di loro (*Nude, Baie des Anges*, 1959), piante di piedi che occupano tutta la scena (*Nude, Hampstead*, 1952) o ginocchia estremamente vicine all'obbiettivo da sembrare irriconoscibili oggetti inanimati (*Nude, Baie des Anges*, 1958), mentre quelle facenti parte della sua maturità artistica sono focalizzate sugli ingrandimenti (*Taxo d'Aval, France* del 1958 o gli occhi di Jean Arp del 1960).

Nella raccolta *Perspective of Nudes* edita nel 1961 il corpo delle donne è rinchiuso in camere ed in porzioni visive dove diventa una materia plasmabile che le mani e l'occhio del fotografo modellano distorcendone le forme. La sua visione della forma, riprodotta con un'ampia gradazione di grigi, descrive le curve della carne da un punto di vista estremamente particolare filtrato da lenti aventi un grande angolo di apertura e di profondità di campo che riproduce i soggetti in un'ottica quadrangolare. Precedentemente queste lenti servivano a riprendere le stanze in cui si erano commessi crimini dove era importante ottenere una visione d'insieme seppur limitata dallo spazio ma precisa nei dettagli.

In Brandt, la forma è data dall'estensione e dalla distorsione di particolari corporei che, nei suoi scatti, ne diventano i protagonisti: attraverso la ripresa angolare orienta lo sguardo dello spettatore ed offre a lui la possibilità di entrare nella scena. Ciò avviene anche in *Nudo, Belgravia* del 1951 (FIGURA A PAGINA N. 156) in cui la profondità di campo è aumentata dalla macchina posta diagonalmente rispetto alla stanza.

Questa è una fotografia che contiene due punti di unione: quella delle gambe e quella delle pareti che, grazie alla prospettiva dell'immagine che unisce i due piani, sembrano combaciare. L'importanza delle distorsioni che si mescolano ad effetti di close-up su sezioni di nudo è certificata dalla scelta fatta da Brandt di porre come incipit della sua raccolta fotografica le parole di Baudelaire di *La Géante*. Queste descrivono come

l'evolversi dell'anima di un'immaginaria figura femminile originaria sia concomitante con quella del suo corpo che si libera in "terribili giochi" come quelli attuati dalla fotografia.

Ad influenzare le prospettive di Brandt è anche il cinema di Orson Welles che nel 1941 produce *Citizen Kane*: a riguardo, nell'intervista con Steven Dwoskin, il fotografo dichiara quanto questo film è stato importante per le sue operazioni fotografiche poiché, prima di allora, non aveva mai assistito ad una scena cinematografica in cui era possibile una tale visione d'insieme. Man mano la telecamera si allontanava dallo spettatore, permetteva a chi osservava la scena di essere partecipe; una completezza visiva che suscita talmente interesse in Brandt da spingerlo alla sperimentazione prospettica di luoghi chiusi.

Il ricorso all'alterazione dell'obbiettivo è stata applicata negli anni Trenta anche Kertész attraverso specchi deformanti ma il suo risultato si differenzia da quella di Brandt poiché i nudi del fotografo ungherese aspirano solo ad effetti ottici mentre quelli di Brandt rappresentano una ricerca più introspettiva nella forma. Vicini a questa resa di allungamento formale sono anche le produzioni Horacio Coppola, Bohumil Nemec, Sasha Stone, Kishin Shinoyama, che nel 1933 realizza il libro *Distortions*, e quelle postume dell'italiana Carla Cerati che in *Forma di Donna* (1978) riduce il nudo femminile in piccoli tasselli.

Scoprendo la forma attraverso la deformazione visiva, Brandt raggiunge un risultato talmente esasperato da contrarsi in astrattismi come avviene nelle sue ultime produzioni fotografiche di nudi in esterni su cui applica una riduzione anche dal punto di vista luminoso. Brandt crea figure viste sotto alla lente di un microscopio, macrogeometrie di nudo analizzate da un punto di vista estremamente ravvicinato che ci mostra una realtà che sfugge e riproduce le parti svestite come fossero organi fotografici autonomi dentro il taglio approfondito.

Tutte le parti del corpo sono incluse, singolarmente, in questa rappresentazione di nudo che si distacca dalla resa formale pura, come quella di Weston, per diventare un susseguirsi di linee curve essenziali o di forme sospese. Gli ingrandimenti delle parti sintetizzano ulteriormente le linee ottenendo una somma di superfici plastiche ridotte al minimo che perdono i grigi più tenui per dividersi più nettamente in zone chiare e scure. Con questo ricorso formale si ottiene la visione di un nudo disarticolato, isolato, quasi simbolico.

Come afferma Jean-Marie Floch, si tratta di:

Pacchetti di tratti visivi, di densità variabile, sono presi in carico e costituiti in formati figurativi, dotati di significato: una certa configurazione sarà il formante di un seno, un'altra quello di un braccio o di un viso. Tale lettura deve essere concepita come una semiosi, come un'operazione di congiunzione tra un significante e un significato; essa costituisce la fotografia come l'equivalente di un testo linguistico, ritagliato in unità discrete, "leggibili", cioè riconoscibili e nominabili<sup>293</sup>.

Dita, piedi, glutei appaiono in ambienti aperti senza una qualsiasi particolarità ma con una visione talmente ravvicinata che pare penetrare dentro la pelle. Il primo piano unico e la sequenza di piani sono modalità utilizzate anche nel cinema degli anni Trenta, infatti lo sviluppo stilistico di Brandt coincide con quello del cinema surrealista di Luis Buñuel e Salvador Dalí o quello di Fritz Lang, Robert Wiene e di Alfred Hitchcock, da cui prende l'angoscia e lo spaesamento che si ritrova nelle espressioni delle donne fotografate, come in *Nudo in interno 07* del 1961.

Posti centralmente all'interno di una scena sommaria, questi ingrandimenti eccessivi del nudo diventano elementi allusivi, icone di un significato che va oltre l'apparente semplicità. Le esplorazioni visive di Brandt, vicine a quelle pittoriche di Magritte, di Ernst fino a quelle di De Chirico, si collocano infatti in quell'attività fotografica che cerca di instaurare un collegamento tra la capacità rappresentativa propria del mezzo e la sfera dell'immaginario<sup>294</sup>.

La fotografia di Brandt è un ponte tra reale ed irreale che consente l'elaborazione dell'immaginario. Puntando il suo obbiettivo su soggetti e situazioni quotidiani che passano inosservati ma in cui tutti possono riconoscersi. Brandt realizza le capacità di un buon fotografo poiché, come scrive nel saggio presente in *Camera in London* del 1948, la "bravura di un fotografo" è in grado di produrre una visione sempre innovativa del mondo con la quale lo spettatore può confrontarsi.

Le mani di *Nude, Taxo d'Aval*, (1957) possono essere le mani di chiunque così come il gomito in *Nude, London* (1958) può appartenere a qualsiasi osservatore dello scatto. La "banalità" dei soggetti così caricati di senso suscita interesse nel fruitore tanto da fargli superare la visione sommaria dell'immagine per concentrarsi in una osservazione valutativa ed esplorativa successiva.

---

<sup>293</sup> Floch, 2003, cit. pp. 71-72.

<sup>294</sup> <http://www.cultframe.com/2003/10/brandt/>

La maestria di Brandt è convogliata nella sua capacità di trattare un tema già ampiamente sviluppato, come è il nudo durante il Formalismo fotografico, con un approccio ed una resa diversi ed innovativi. Anche Parr e Badger nel primo volume di *The Photobook: A History* ribadiscono come questi scatti di nudo stimolano interesse e curiosità sia per la loro allusione psicologica quanto per la resa tecnica che non rifiuta lo sfumato, come è evidente in *Nude, East Sussex Coast* del 1953. La nudità attraverso cui Brandt fonde la forma ed il contenuto, prima appare allungata e poi abbreviata in singoli ingrandimenti raggiungendo con quest'ultima rappresentazione il massimo grado dell'analisi formale, tanto da raggiungere la sua nullità.

#### 2.1.4 IL NUDO FORMALISTA COME VEICOLO DI MESSAGGI E IMMEDESIMAZIONI INDAGATO NEGLI SCATTI DI ALFRED STIEGLITZ E DI MASAO YAMAMOTO

Per quanto la realizzazione del Formalismo novecentesco del nudo vuole apparire come una poetica visiva estremamente oggettiva che considera solo le forme, l'immagine che ne deriva non esclude la visione personale dell'autore poiché l'obiettività della forme: «Nasce dalle emozioni e dall'intelletto (o da entrambe), che sono assolutamente necessarie al fotografo prima di scattare la fotografia, quanto lo è al pittore prima di mettere mano alla tela<sup>295</sup>». Di conseguenza, anche nella più autentica resa formale della fotografia il principio creativo dell'autore e le sue emozioni sono presenti.

A tal riscontro intervengono le parole di Benjamin nella *Piccola storia della fotografia* (1931) che qualificano questa soggettività come un guadagno per l'osservatore, infatti: «L'osservatore sente il bisogno irresistibile di cercare nell'immagine quella scintilla magari minima di caso, di hic et nunc, con cui la realtà ha folgorato il carattere dell'immagine<sup>296</sup>».

Sempre per distaccarsi dal genere del Pittorialismo sentimentalista, la fotografia formalista del Novecento è orientata ad affermare la resa oggettiva e critica del soggetto ripreso, tuttavia questa operazione si è verificata solo in parte. Il taglio dell'immagine,

---

<sup>295</sup> Strand, 1981, cit. p. 154.

<sup>296</sup> Benjamin, 1931, cit. p. 62.

l'arbitrarietà di scelta di un determinato corpo, la modulazione della luce, l'ingrandimento di un particolare dettaglio rivelano passivamente ed inevitabilmente la percezione soggettiva del fotografo.

Accostandosi liberamente alla macchina, i formalisti registrano sulla superficie fotografica la propria visione che interpreta le peculiarità della tendenza novecentesca. Nonostante il risultato possa apparire riuscito, si tratta sempre di un'interpretazione che non permette il raggiungimento perfettamente oggettivo della realtà.

Il Formalismo si rapporta a quest'ultima in modo quasi contraddittorio poiché il fotografo pensa di poter usufruire del mezzo tramite il quale riprendere un'oggettività stabilita, senza ammettere che tale mezzo sviluppa anche la sua sensibilità. Pensando di fotografare: «Il soggetto in sé, nella sua particolare essenza o personalità, così com'è rivelato dal gioco naturale della luce e dell'ombra, senza travisamenti o tentativi d'interpretazione<sup>297</sup>», il suo risultato è tradito dalle scelte stilistiche che involontariamente definiscono lo scatto. Sebbene la fotografia formalista si è dichiarata un veicolo attraverso il quale registrare passivamente la sinterizzazione delle forme reali, la macchina fotografica possiede anche il compito di registrare le sensazioni che hanno mosso l'autore. Di conseguenza il soggetto è in una posizione meno influente rispetto all'impressione che ha suscitato nel fotografo.

Ritengo che le produzioni di nudo formalistiche, per quanto rigorose ed astratte possono essere, trasmettono in parte un valore comunicativo seppur esso non risulti esplicito o immediato. È questo particolare approccio personale che identifica tali scatti come artistici e li distingue da una fotografia comune e sterile di contenuti, difatti entrambi i modelli fotografici raffigurano: «Una scienza sperimentale della forma<sup>298</sup>» ma solo le fotografie in cui vi è impresso uno stile personale raggiungono una carica artistica che lo spettatore percepisce ed apprezza.

Questa considerazione può trovare una legittimazione nelle parole di Alfred Stieglitz che dimostrano come la raffigurazione analitica delle forme può avvalorarsi anche dell'espressione di percezioni singolari: «Decisi di fotografare quello che era dentro di me<sup>299</sup>». Considerando che Stieglitz è ritenuto il fondatore della Straight Photography, antenata del Formalismo, forse non è azzardato affermare l'esistenza di un carattere intimo

---

<sup>297</sup> Newhall, 1984, p. 241.

<sup>298</sup> Crescimanno, 2010, cit. p. 58.

<sup>299</sup> [http://www.tracce.it/?id=480&id\\_n=38346](http://www.tracce.it/?id=480&id_n=38346)

proprio di queste fotografie che si propongono invece come specchio impersonale del mondo.

Il fotografo si approccia alla macchina come se questa potesse restituire una rappresentazione della realtà maggiormente nobilitata, come afferma Graham Clarke: «Vi è, per così dire, una qualità poetica della scena, una chiarezza sulla quale si fonda il suo potere come immagine a sé stante (...) una condizione unica, ma che il fotografo ha catturato e trasformato attraverso la gamma e la sottigliezza di una stampa in bianco e nero<sup>300</sup>».

La sensazione di un accennato sentimentalismo nelle produzioni di Stieglitz è data soprattutto negli scatti che vedono protagonista le forme nude della modella Georgia O'Keeffe<sup>301</sup>. Concentrando la produzione tra il 1917 e il 1937, Stieglitz realizza più di trecento immagini fotografiche che riprendono il volto, il collo, le mani, il busto, i piedi, il seno offrendo vedute fotografiche che sezionano il corpo della modella, nonché musa, sostenitrice e moglie.

Lei stessa dichiara di rimanere affascinata dalla capacità del marito di immettere sulla superficie fotografica un tale: «Calore ed eccitazione che lasciano di stucco<sup>302</sup>»; ma ciò che scaturisce dagli scatti è determinato anche dal coinvolgimento della O'Keeffe. Come sostiene Benjamin: «Il procedimento stesso induceva i modelli non a vivere proiettandosi fuori di quell'attimo, bensì a sprofondare nel suo interno; nel corso della lunga durata della posa, essi crescevano insieme e dentro l'immagine<sup>303</sup>», e questo è il caso dei nudi di Stieglitz.

Raccolte sotto al titolo *Georgia O'Keeffe: un ritratto*, questi scatti si conformano perfettamente alla categoria di nudo formale sia per gli ingrandimenti che per le pose riprodotte. Ma Stieglitz non si limita a riprodurre il nudo nella sua perfetta oggettività, bensì imprime fotograficamente nelle forme scolpite della moglie anche il suo

---

<sup>300</sup> *Ibidem*

<sup>301</sup> Nel 1915, Stieglitz conosce Georgia O'Keeffe con la quale intraprende una corrispondenza epistolare che intensifica nel tempo e che porta la O'Keeffe a New York nel giugno del 1918. Con l'aiuto economico del fratello della donna, Sieglitz poté continuare la sua produzione fotografica, precedentemente interrotta dalla guerra che ha comportato la chiusura della galleria di Stieglitz e della pubblicazione di Camera Work. È in questo periodo che il fotografo concentra i suoi scatti nella forme nude della donna; scatti che diventano sempre più intimi insieme al loro rapporto poiché si legheranno in matrimonio.

[http://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/in-the-musee-dorsay/exhibitions-in-the-musee-dorsay-more/article/alfred-stieglitz-1864-1946-autour-du-don-de-la-fondation-georgia-okeeffe-4225.html?S=&tx\\_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=6fae1a9b14&print=1&no\\_cache=1](http://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/in-the-musee-dorsay/exhibitions-in-the-musee-dorsay-more/article/alfred-stieglitz-1864-1946-autour-du-don-de-la-fondation-georgia-okeeffe-4225.html?S=&tx_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=6fae1a9b14&print=1&no_cache=1)

<sup>302</sup> Buhler Lynes, 2011, cit. p. 26.

<sup>303</sup> Benjamin, 1931, cit. p. 64.

attaccamento e desiderio, quasi ossessivo, di ammirazione<sup>304</sup>. Il mosaico delle immagini di nudo in cui le singole parti sono dotate di un valore autonomo, interpretano la fusione tra erotismo e venerazione, tra esplicito e simbolico, come si verifica in *Torso, Georgia O'Keeffe* del 1918 (FIGURA A PAGINA N. 157).

Questa scena è divisa a metà dal corpo completamente nudo colto in leggera torsione mentre protende le braccia verso l'alto. La verticalità, incrementata dalla posa delle braccia, offre una visione del corpo allungato ed asciutto, quasi colto durante un movimento precario<sup>305</sup>. Nell'immagine è presente una leggera inversione dei toni circoscritta nelle zone in ombra che suggerisce il probabile utilizzo della solarizzazione nella stampa<sup>306</sup>; ogni contorno ed ombra sono coinvolti nell'esatta resa anatomica della figura femminile che diventa superficie fatta di linee, vettori ed assi che dividono le zone scure da quelle fiocamente colpite dalla luce. La forma è sempre la protagonista.

I profili femminili vengono indagati dall'autore in situazioni quotidiane per approfittare dei momenti in cui la moglie dipingeva completamente nuda o fasciata solo da un kimono bianco<sup>307</sup> per poter registrare una posa totalmente naturale in uno scatto dall'atmosfera intima. La particolare atmosfera che suscitano i nudi di Stieglitz sembrano cercare un tentativo di definizione verso l'amata il cui nudo rappresenta massimamente l'intenzione dell'occhio del fotografo di voler scavare nella sua intimità<sup>308</sup>. È proprio l'intimità della donna che l'autore vuole raggiungere con il suo obiettivo che, avvicinandosi sempre di più, esplora la superficie nuda fin tanto da riuscire: «A cogliere l'intensità della loro passione condivisa: questo fa sì che da oggetti accuratamente calcolati

---

<sup>304</sup> Palazzoli, 1988, nessuna numerazione.

<sup>305</sup> La capacità del fotografo di saper incamerare il movimento può essere una conseguenza dell'influsso artistico esercitato dello scultore Auguste Rodin. Quest'ultimo era in grado di tradurre in scultura le distorsioni del corpo il quale, sebbene di pietra, veniva invaso da una sorprendente vitalità. Proprio questa forza quasi vitale che sprigionava la materia scultorea ha reso con confondibile lo stile di Rodin e soprattutto innovativo sia a livello compositivo che formale. Ad evidenziare l'influenza dello scultore francese negli scatti di Stieglitz è l'evidente parallelismo che si crea tra la posa della scultura in marmo eseguita da Rodin nel 1890, intitolata *La faunesse à genoux*, e lo scatto qui analizzato. Rodin scolpisce i gesti nel marmo mentre Stieglitz anima il corpo nudo della moglie sulla stampa al palladio: la scelta di questo procedimento è finalizzata ad una migliore e più ampia resa di toni e sfumature.

<sup>306</sup> <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/photographs-n09130/lot.106.html>

<sup>307</sup> L'estate del 1918 fu tra le più calde a New York: «Faceva talmente caldo che spesso dipingevo senza indossare nulla» diceva Georgia O'Keeffe, i cui vari stati di abbigliamento discinto venivano colti da Stieglitz come opportunità per fotografarla in una gran varietà di umori e da molti diversi punti di vista. Per comodità la O'Keeffe indossava spesso un leggerissimo kimono bianco a ricami floreali».

Baldwin, Cox, 1999, cit. p. 30.

<sup>308</sup> [http://www.tracce.it/?id=480&id\\_n=38346](http://www.tracce.it/?id=480&id_n=38346)

e costruiti, le sue fotografie diventino espressioni più immediate di momenti intensamente vissuti<sup>309</sup>».

Un altro studio fotografico che indaga le forme attraverso il nudo è condensato nel panorama nipponico: nella rappresentazione di Yamamoto Masao il nudo diventa sinonimo di raffinatezza e semplicità. Le forme dei corpi giovani è filtrata dalla visione personale dell'artista in cui traspare lo stretto rapporto tra uomo e natura.

Differenziandosi dalla generale produzione formalista americana, quella di Yamamoto si avvicina maggiormente al nudo formale di Stieglitz poiché in entrambi è veicolata dichiaratamente una visione soggettiva. Il fotografo giapponese fa proprie le caratteristiche del Formalismo, infatti la frammentazione del corpo, l'ingrandimento dei dettagli, la resa materica della pelle e soprattutto l'indagine della forma sono presenti nei suoi lavori.

In *A box of Ku* del 1996 la silhouette di una donna si fonde con quella di un asse di legno tanto da risultare un'immagine compiuta, l'apparente semplicità dell'immagine nasconde una fusione totale tra l'umano ed il naturale; non si tratta più di corrispondenze uomo-natura come in Weston, bensì della sua evoluzione.

Yamamoto riproduce il suo studio formale in un corpo delineato e colorato da luci che fanno emergere le linee dallo sfondo nero: armonia, tranquillità, forti contrasti e colori sbiaditi riempiono l'intero spazio fotografico che riflette l'equilibrio ideale tra l'universo ed il singolo tipico della cultura Zen. Il fotografo immette nei suoi nudi una sensibilità delicata ma estremamente incisiva, i suoi scatti diventano la trasposizione fotografica di haiku, ovvero poesie semplici e sintetiche tipiche della cultura giapponese che si basano prevalentemente sulle metamorfosi della natura<sup>310</sup>. E la stessa immedesimazione che avviene nel lettore durante la lettura degli haiku è prodotta dagli scatti di Yamamoto tramite i quali lo spettatore si identifica avvalorando queste immagini apparentemente semplici. In questo caso gli scatti di nudo non vogliono più trasmettere una possessione amorosa, come in quelli di Stieglitz, ma una forza suggestionante.

---

<sup>309</sup> Buhler Lynes, 2011, cit. p. 26.

<sup>310</sup> «L'haiku è una poesia dai toni semplici, senza alcun titolo, che elimina fronzoli lessicali e congiunzioni, traendo la sua forza dalle suggestioni della natura e delle stagioni: per via dell'estrema brevità, la composizione richiede una grande sintesi di pensiero e d'immagine». Scippa, 2012, cit. p. 25.

Meditazione ed essenzialità contribuiscono alla resa fotografica del nudo orientale rappresentato anche da Kenro Izu il quale offre un'indagine formale indagata attraverso il corpo nel quale viene ricercata una plastica armonia compositiva.

In *Still Life #259* del 1993 l'autore condensa in questa porzione corporea ingrandita tutta la capacità di donare al nudo armonia e magnificenza che invitano alla contemplazione sulla forma. In *Blue #1042B* (2004) la sinterizzazione formale si tinge di blu per l'aggiunta di alcuni strati di cianotipo, la sezione corporea emerge parzialmente dall'oscurità evocando una sensazione tattile di morbidezza. Sia Izu che Yamamoto incorporano nelle proprie fotografie l'atteggiamento dell'antico Giappone secondo il quale la bellezza trova sede non nel corpo ma nei riflessi proiettati su di esso delle ombre e delle luci.

#### *2.1.5 DA FORME AD INFORME: LA TRASFORMAZIONE DEL NUDO FORMALE INDAGATA NEGLI SCATTI DI MAN RAY E DI BRASSAÏ*

Lo studio delle forme interpretate dal nudo fotografico può essere anche indice di un'analisi che mira volutamente a creare ambiguità concettuale tanto da confondere e disorientare lo spettatore. Discostandosi dalla resa rigida della sinterizzazione lineare, l'esplorazione fotografica della forma perde il suo valore oggettivo tramutandosi in un'operazione visuale basata sull'interpretazione. Questa nuova traduzione della forma si diffonde principalmente negli anni Venti del Ventesimo secolo con il Surrealismo europeo e sul versante americano, con lo stile del Formalismo. Apparentemente concomitanti e contrari, queste rese formali si servono entrambe del nudo per esprimere significati diversi.

Il taglio dell'inquadratura, l'ingrandimento delle singole sezioni del corpo e la sua sottrazione da un contesto definiscono entrambe le indagini fotografiche, a mutare è solo l'intenzione poiché il Surrealismo pone appositamente il nudo come metafora sessuale ed animale. Simili paragoni visivi attuati dal Surrealismo, che trovano una definizione fotografica in una particolare modulazione delle forme, indagano nell'intimità umana.

La rappresentazione della sfera inconscia è infatti centrale nel movimento di André Breton che nel manifesto del movimento scrive:

Se è vero che alcuni procedimenti del surrealismo portano particolarmente a intentare il processo delle nozioni di realtà e d'irrealtà, di ragione e di irrazionale, di riflessione e d'impulso, di sapere e di ignoranza fatale...davvero non vedo, che non dispiaccia a qualche rivoluzionario di mente angusta, perché ci dovremmo astenere dal sollevare... i problemi dell'amore, del sogno, della follia, dell'arte e della religione<sup>311</sup>.

Benché si tratti sempre di un corpo nudo indagato nelle sue forme, la prima differenza sostanziale tra la resa formalista americana e quella surrealista è proprio insita nel tentativo avanguardista europeo di attribuire al nudo la capacità di far emergere la sfera intima senza palesarla, ma piuttosto interpretata.

È un'interpretazione che lascia solo apparentemente liberi nella scelta poiché risulta evidente la propensione all'ambiguità che viene esclusivamente espressa dal punto di vista dell'obbiettivo. La riuscita di questa operazione deriva infatti dalla capacità di avvalersi di un soggetto la cui rappresentazione corrente, in questo caso il nudo del Formalismo, appare priva di riferimenti sessuali o compromettenti. L'equivocità surrealista è infatti ottenuta da una ripresa fotografica che si concentra su singole sezioni capaci di riprodurle come nuove entità che paiono colpite da pulsioni sessuali, questo è il caso di *Anatomia* (1930) di Man Ray.

In questo scatto c'è la traduzione della nuova indagine sulla forma che attua il Surrealismo: una testa ripresa nel momento in cui si getta violentemente all'indietro, una posa inusuale che nasconde il viso e fa centrare l'attenzione lungo il collo reso gelatinoso dall'illuminazione che ne sottolinea i dettagli ed il mento. La scena sembra animata da questa piramide carnosa che ricorda il simbolo fallico e dà l'idea di qualcosa propria del mondo rettile. Il paragone con il mondo animale è molto sviluppato nella corrente surrealista soprattutto dopo la scoperta del poema *Chants de Maldaror* in cui Lautréamont esamina "l'animalità" insita nell'uomo<sup>312</sup>.

L'accostamento tra il nudo ed il mondo faunistico si ritrova anche nello scatto (FIGURA A PAGINA N. 158) pubblicato sulla rivista *Minotaure* realizzato da Brassai nel 1933: anche qui il volto è reclinato all'indietro e il ricercato punto di vista della macchina fa combaciare i profili del nudo femminile in quelli di un toro<sup>313</sup>. Questo particolare sviluppo delle forme vuole proporre una rappresentazione del corpo animata da significati

---

<sup>311</sup> Breton, 2003, pp. 77-78.

<sup>312</sup> Krauss, 1996, p. 173.

<sup>313</sup> Grazioli, 2000, p.132.

alternativi: semplicemente ruotando o rovesciando la visione consolidata si ottengono nuove figure che vanno oltre il significato tradizionale.

Una forma che destruttura il nudo caricandolo di paragoni visivi che si riferiscono anche alla sfera sessuale: prendendo sempre come esempio uno scatto di Brassai nel medesimo anno, si nota come il corpo disteso sospeso nello spazio lascia intravedere la sua sessualità solo da un profilo appena accennato di un seno e richiama visivamente l'organo maschile. La figura delimitata dai contorni scuri delle ombre diventa essa stessa un simbolo sessuale, esattamente come avviene anche in un altro suo scatto *Nu 101* (1934), in *Anita nuda* (1925) di Weston o in *Nu* di Hausmann.

Con Brassai, la fotografia di nudo instaura un rapporto quasi ossessivo con la dimensione sessuale che si distanzia dal genere pornografico poiché l'eroticità è sempre trasmessa da ombre e luci, da richiami palesi ed altri più mitigati, da profili posteriori accennati e pose ricercate. Nella sua produzione fotografica l'indagine della forma è riempita da un carattere eversivo che si pone in forte distacco con il Formalismo degli anni Venti.

La conversione in feticcio sessuale del corpo presente in questi scatti è una costante che riflette l'influente presenza delle teorie psicoanalitiche di Freud il quale concepisce il feticcio come una sostituzione che in questi scatti, e più generalmente in quelli surrealisti, viene attuata alla donna che appare sempre con queste sembianze.

L'ambiguità delle forme di questi nudi è insita nella distorsione del punto di vista e nella sua rotazione verticale di parti umane tradizionalmente riprodotte orizzontalmente, tali peculiarità secondo l'ottica di Georges Bataille, riassunta nel suo saggio del 1929, rendono questa rappresentazione fotografica "informale". Con il termine "informale", Bataille intende nominare quella resa fotografica indirizzata ad annullare, negare e decostruire ogni presenza avente una propria forma stabilita: «Creando un'assenza di forma attraverso la corruzione, la putrefazione e l'imputridimento<sup>314</sup>».

Nelle produzioni fotografiche che esplicitano il concetto di Bataille, ad esempio in quelle di Jacques-André Boiffard o di Raoul Ubac, si concretizzano quelle qualità eccessivamente trasgressive; sebbene in questi scatti venga applicato il taglio e l'ingrandimento propri dello stile formalista, Bataille ne segna la fine. Il nudo formale sterile di contenuti, se non quelli atti a suscitare una perfezione lineare, è decostruito ed

---

<sup>314</sup> Krauss, 1996, cit. p. 177.

animato da un nuovo valore iconologico che gli permettono di esprimere una ribelle interiorità: da formale ad informale.

## **2.2 IL NUDO FOTOGRAFICO COME RAPPRESENTAZIONE DI PERVERSIONE**

La nudità è stata analizzata dall'occhio fotografico anche per indagare e riprodurre le perversioni umane che includono tutto ciò che le norme etiche della società hanno sempre allontanato e censurato: dalle condizioni dell'uomo più emarginali, come la rappresentazione della morte e delle difformità, alle sue devianze sessuali e morali.

Si realizza quindi una nudità anomala, sgradevole che suscita quasi disgusto e terrore come quella che caratterizza le fotografie di Joel Peter Witkin. Attraverso i suoi scatti, Witkin estremizza i vizi, le paure e le inquietudini più nascoste dell'uomo che si concretizzano nei corpi nudi mutilati, i quali animano le scene sacrileghe indirizzate ad offendere brutalmente la decenza sociale. Tra le tematiche che affronta è presente anche quella della morte di cui Witkin propone una rappresentazione lacerante e mostruosa che si differenzia da quella di Andres Serrano.

Sebbene entrambi gli autori vogliono urtare la sensibilità dello spettatore, la loro rappresentazione della morte e della nudità appare estremamente diversificata: quella di Serrano è una fotografia che non appare brutale nelle sue forme, come avviene invece in quella di Witkin, ma solo nel contenuto. Serrano indaga l'universo della morte attraverso un obiettivo che riprende sezioni corporee senza vesti, la sua nudità è priva di eroticità o analogie poiché vuole indicare la perdita della vita che rende il corpo un involucro senza anima.

Anche la poetica fotografica di Jan Saudek richiama una dimensione censurata del nudo attraverso il quale rappresenta le più recondite pulsioni sessuali umane: nella sua produzione, in cui domina una componente erotica, i soggetti sono donne che non nascondono i difetti fisici ma che ostentano la loro nudità. Quella di Saudek è una nudità grottesca che vuole offendere la società e lo fa attraverso una parodia satirica, qualità che

differenzia la sua fotografia dalla produzione di nudo pornografica indagata attraverso la produzione di Araki Nobuyoshi.

Sia Saudek che Araki rappresentano la perversione sessuale, ma quest'ultimo la rende eccessiva: Araki si serve del nudo fotografico per palesare senza inibizioni o censure le degenerazioni che includono la sfera dell'Eros ottenendo una "pornografica artistica". Questa rappresentazione fotografica può assumere diverse caratteristiche, ad esempio considerando gli di Ren Hang, si evidenzia come la nudità pornografica possa assumere diversi significati, oltre a quelli provocatori.

Quelle proposte di seguito sono analisi di "nudità perverse" che vogliono infrangere le barriere mentali imposte e palesare tutto quello che fino ad ora era relegato alla sfera dell'indicibile; attraverso la fotografia, questa variegata rappresentazione di nudo attrarre lo spettatore verso il fascino del proibito.

### *2.2.1 LA NUDITÀ MOSTRUOSA: INDAGINE NELLA FOTOGRAFIA DI JOEL PETER WITKIN*

Tutta l'opera fotografica dell'americano Joel Peter Witkin trova il suo punto centrale nella rappresentazione del corpo nudo che sovverte i canoni visuali ed artistici tradizionali per diventare simbolo di inquietudine, perversione, mostruosità ed ibridazione sessuale. La nudità anomala ed abbruttita di Witkin è animata da uno scopo che contemporaneamente unisce e divide: più precisamente, le sue rappresentazioni hanno il potere di porsi come legame che collega universi altrimenti antitetici come la vita e la morte, il consentito e il vietato, il normale e il difforme, il classico e il contemporaneo, l'ammirazione e l'orrore, l'interiorità e l'esteriorità, il femminile ed il maschile. Il punto che permette questa unione è esplicitato dal corpo nudo visto come un mezzo attraverso il quale i malesseri interiori si fanno concreti e si manifestano visivamente<sup>315</sup>.

---

<sup>315</sup> In un'intervista Witkin dichiara come un singolo momento abbia dato origine al suo disagio interiore: «Volevo che le mie fotografie avessero la stessa forza dell'ultima cosa che una persona vede o ricorda prima di morire"... Il mio primo ricordo cosciente è stato quando avevo 6 anni. Era una domenica. Mia madre, io e mio fratello gemello stavamo scendendo le scale del palazzo in cui abitavamo. Stavamo andando in chiesa. Mentre camminavamo lungo il corridoio, sentimmo uno schianto incredibile provenire da fuori l'ingresso del palazzo, insieme ad urla e grida supplicanti aiuto. L'incidente aveva coinvolto tre vetture. Nella confusione, lasciai la mano di mia madre. Nel punto in cui mi trovavo sul marciapiede, vidi qualcosa che rotolava via da

Una nudità, la sua, che pone anche una rottura con tutto quello che le forme umane spogliate hanno fin ora rappresentato nel tempo: il corpo nudo perde la levigatezza di Weston, il punto di vista di Brandt e l'armoniosità di Stieglitz per diventare una superficie fatta di cicatrici, lacerazioni e menomazioni. Ne consegue una poetica fotografica fatta di contrasti che si fondono in ibridazioni corporee le quali sconvolgono negativamente lo spettatore; ancora una volta il nudo diventa la materia malleabile da plasmare e da caricare di significati, che con Witkin sono violenti e traumatici.

Attraverso un'eccessiva provocazione, l'intento della sua opera fotografica è proprio quello di indagare e palesare ciò che la società censura analizzando una dimensione del reale ancora inesplorata che codifica il mostruoso come tutto ciò che viola: «Le leggi naturali, il pericolo che incombe, l'irrazionale che non possiamo più dominare<sup>316</sup>».

Witkin esibisce il panorama "dell'orrendo" attraverso atmosfere drammatiche fatte di luci teatrali e di bianco e neri forti che aumentano la sua visione apocalittica. Demonizzando tutto ciò che è lontano dal concetto di "normalità", le sue immagini non propongono né di eliminare né di guarire le diversità, ma piuttosto di esorcizzare la paura del diverso legittimandone una riproduzione fotografica che fatica ad essere accettata. A tal riscontro dichiara: «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<sup>317</sup>».

L'autore si pone come artefice di una nuova visione del mondo che trae la sua linfa da una ricerca trasgressiva che esalta e spettacolarizza le anomalie aspirando a riportare l'uomo ad una considerazione primitiva che non scredita le differenze; lo stesso fotografo sostiene che il suo è: «Un modo di sottrarre i fantasmi del presente alla rimozione, per giustificarli tramite la tradizione e il racconto delle comunità antiche<sup>318</sup>».

Il suo scopo è quello di recuperare la concezione antica che vedeva il diverso come frutto di un miracolo o di un'eccezionalità che riscuoteva meraviglia, per riattuarla nella

---

una delle auto rovesciate. Si fermò sul marciapiede, davanti a me: era la testa di una bambina. Mi chinai per toccarle il viso, per parlarle, ma prima che potessi sfiorarla qualcuno mi portò via».

[http://maledettifotografi.it/interviste/joel-peter-witkin/?utm\\_source=rss&utm\\_medium=rss&utm\\_campaign=joel-peter-witkin](http://maledettifotografi.it/interviste/joel-peter-witkin/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=joel-peter-witkin)

<sup>316</sup> [https://books.google.it/books?id=aRO\\_RurPsJgC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbg\\_summary\\_r](https://books.google.it/books?id=aRO_RurPsJgC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbg_summary_r)

&cad=0#v=onepage&q&f=false

<sup>317</sup> Celant, 2015, cit. pp. 40-41.

<sup>318</sup> Alfano Miglietti, 2001, cit. pp. 56-57.

contemporaneità attraverso una fotografia che suscita “stupore”. Preferendo per le sue opere questo termine piuttosto che quello di “provocazione” più frequentemente attribuitogli, in un’intervista Witkin sostiene che le sue realizzazioni: «Non sono affatto lugubri (...) si tratta solo della condizione umana: mistero e miseria».<sup>319</sup> Per indagare queste considerazioni, l’autore attua una fotografia in grado di provocare disorientamento in chi l’osserva, in tal modo, secondo Celant, si compie il grado massimo offerto dal mezzo, infatti: «La fotografia raggiunge la sua massima soluzione solo quando è in grado di ostacolare il flusso inalterato dell’esistente e a trasformarlo in visione pietrificata<sup>320</sup>»; esattamente quello che avviene dopo aver osservato i lavori firmati da Witkin.

L’autore sfrutta completamente il potenziale sovversivo dell’iconografia fotografica di nudo, in tal modo:

L’ermafrodito o l’androgino possono essere di nuovo indicati a rappresentare una totalità eccezionale, la saggezza da cui scaturisce l’oracolo; il freak o l’handicappato non devono essere indesiderabili o ostracizzati, perché incubi dell’esistenza, ma si possono considerare quali prefigura tori di una sensibilità assolutizzata, in cui la condizione mutante e le protesi diventano un equipaggiamento superiore verso la biotecnologia<sup>321</sup>.

Nel panorama fotografico di Witkin non c’è spazio per una realtà quotidiana che a lui pare povera di curiosità ed attrattiva, qualità che invece ritrova nell’anomalia dei corpi; secondo la sua visione, la difformità può esprimere una bellezza apparentemente nascosta, infatti sostiene che: «Le mie immagini non sarebbero state necessariamente belle perché fotografavo ciò che comunemente rappresenta il bello, ero molto eccitato sapendo di trovare la bellezza anche nelle cose più vili e brutte<sup>322</sup>».

Il criterio di bellezza a cui fa riferimento è quella di una stravagante donna nuda che indossa solo guanti neri in *Prudenza* (1996), quella dal corpo rachitico in *Leda* (1986) ed obeso in *Capitolazione di Francia* (1982), quella transessuale in *Riflesso di uomo* (2007); ma la rappresentazione di nudo offerta dal suo obbiettivo è anche quella di *Nano di Napoli* e in *Ritratto di nano* entrambi del 2006 dove, nel primo scatto, la disarmonia del corpo è mostrata in una posa che invita lo spettatore a guardare una nudità giudicata sgradevole. A queste si aggiungono i corpi menomati in *Satiro* del 1992 o in *Donna su una*

---

<sup>319</sup> <http://www.nadir.it/recensioni/WITKIN/witkin.htm>

<sup>320</sup> Celant, 2015, cit. pp. 40-41.

<sup>321</sup> *Ibidem*, cit. p. 38.

<sup>322</sup> Alfano Miglietti, 2001, cit. p. 56.

*tabella* (1987) e quello di tre transessuali che mostrano seni perfetti e attributi sessuali maschili in *Le Grazie* del 1988.

Prendendo ispirazione dai personaggi che animavano il circo di Coney Island, dal 1957 circa<sup>323</sup> Witkin inizia a scattare fotografie in cui i suoi soggetti nudi appaiono sia a figura intera e centrali nella scena, sia accostati in modo discordante e stridente a nature morte o ad elementi teatrali al punto tale che queste immagini possono considerarsi tableaux vivants teatrali in cui trovano sede donne gravide, animali, scheletri, feti, tendaggi, freak.

Sebbene portata all'eccesso, la visione di Witkin richiama l'immaginario espresso nelle opere di numerosi artisti che hanno caratterizzato la cultura artistica. Infatti i suoi lavori sono ricchi di riferimenti artistici che coinvolgono la scultura di Canova e di Bernini, la fotografia di Muybridge, Rejlander e HollandDay<sup>324</sup>, la pittura di Goya, Arcinboldo, Velazquez, Gustave Moreau, Picasso, Max Ernst, Max Beckmann e soprattutto quella di Bosch. Witkin celebra la loro arte reinterpretandola secondo la sua visione demoniaca producendo fotografie fedeli alle opere originali nelle pose ed ambientazioni ma che ne sovvertono il contenuto.

Ad esempio in *Dei della terra e del cielo* del 1988 (FIGURA A PAGINA N. 159), appare una Venere che cita quella di Botticelli: stesso atteggiamento e posa con la differenza che nello scatto di Witkin la dea è sostituita da un ermafrodito. L'icona rinascimentale di femminilità e bellezza è violata dal corpo ibrido che ne simula le sembianze e che mostra all'obiettivo il suo attributo sessuale maschile. Con questo scatto, la nudità allegorica del passato pare essere disprezzata e sovvertita dalla rivoluzione visiva attuata dal fotografo la quale si ripercuote anche in *Venere di Canova* del 1982 e *Madre del futuro* (1987) in cui la donna si pone come l'*Odalisca* di Manet ed offre al pubblico la visione del suo ventre gravido aperto. Forse non è esatto parlare di rivisitazioni artistiche poiché Witkin non si limita a citare le opere celebri, bensì conferisce loro un'anima diversa e volutamente provocatoria.

Il collegamento che lega Witkin al passato è espresso anche dall'uso che fa della tecnica e della stampa: i suoi scatti sono caratterizzati sia da una superficie che richiama

---

<sup>323</sup> <https://lennynero.wordpress.com/2008/04/27/deformografia-ii-witkin-saudek/>

<sup>324</sup> Ad esempio, il richiamo alla storia della fotografia è palese sia nello scatto del 1992 *Tre tipi di donne* in cui si riproduce lo studio di nudo dei primi fotografi ottocenteschi, sia in quelli dove include frammenti di immagini che richiamano gli studi sul movimento Etienne Jules Marey del Diciannovesimo secolo.

quella dei primi dagherrotipi, sia dall'atmosfera lugubre che distingueva i primi scatti medici effettuati in ospedali e obitori.

Come nelle prime fotografie ottocentesche, anche in quelle di Witkin appare uno sfondo dipinto che allude al Pittorialismo, infatti il fotografo manipola l'immagine per farla apparire invecchiata e deteriorata con graffi e strappi. Questa soluzione è raggiunta in seguito ad un procedimento artistico che inizialmente avviene nella fase in cui si organizza lo scatto<sup>325</sup>, continua durante la ripresa attraverso filtri particolareggiati<sup>326</sup>, e termina dentro la camera oscura in cui si realizza la stampa<sup>327</sup>.

Per quanto sia palese in Witkin l'influenza dell'arte moderna, la differenza sostanziale con essa coincide nell'oggettività data dal mezzo fotografico: davanti ad una fotografia lo spettatore è: «Quasi obbligatoriamente rinviato al momento dell'atto della sua produzione; può dunque difficilmente sfuggire alla costruzione di un enunciatore reale<sup>328</sup>».

Non si tratta più di una proiezione surreale ed inconscia sviluppata sulla tela, infatti quelli che Witkin propone sono corpi veri e di conseguenza anche le loro difformità sono esistenti e facenti parte del reale. Insistendo sui difetti delle loro forme, il fotografo si serve della nudità come dimostrazione di autenticità. Forse l'angoscia e il turbamento che suscitano i suoi scatti sono proprio dipendenti da questa identificazione che riconosce come realmente esistenti i corpi fotografati, seppur caricati di una teatralità quasi barocca e fittizia. Di conseguenza, davanti a questo sadismo visivo agiscono nello spettatore dei meccanismi di difesa che cercano di giustificare l'esistenza di tali "mostri".

Allacciandosi alla dimensione religiosa, lo spettatore concepisce il mostro come colpevole delle sue difformità cosicché diventa simbolo di un:

---

<sup>325</sup> Il fotografo dedica grande cura alla preparazione dei suoi scatti che inizialmente sono abbozzati con disegni a matita o carboncino, solo quando Witkin ottiene la composizione preposta, scatta l'immagine. In un'intervista, il giornalista gli domanda fino a che punto le immagini siano pianificate, e lui risponde: « Le mie stampe non sono semplici registrazioni meccaniche, ma il risultato finale di una serie di interazioni tra alcune registrazioni e me stesso. Io disegno sul negativo, lo raschio, ne nascondo alcune parti. Al momento dello scatto agisco in modo istintivo e istantaneo. La stampa è un'operazione che mi richiede del tempo e, allo stesso tempo, me ne concede, per compiere delle scelte estetiche per le quali non ho avuto tempo durante la ripresa. Io rielaboro l'immagine, la rendo più potente, più misteriosa».

[http://maledettifotografi.it/interviste/joel-peter-witkin/?utm\\_source=rss&utm\\_medium=rss&utm\\_campaign=joel-peter-witkin](http://maledettifotografi.it/interviste/joel-peter-witkin/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=joel-peter-witkin)

<sup>326</sup> <http://www.intoscana.it/site/it/arte-e-cultura/articolo/La-mostra-di-Joel-Peter-Witkin-Lopera-del-fotografo-americano/>

<sup>327</sup> <http://www.artearti.net/magazine/articolo/i-corpi-di-joel-peter-witkin-al-museo-alinari/>

<sup>328</sup> Odin, 2004, cit. p. 234.

Pericolo primordiale, in bilico tra aggressione e vendetta, una specie di infezione, una sorta di virus che ammalia il corpo sociale e politico introducendosi dall'esterno e propagando con la sua stessa presenza i propri elementi patogeni: una sorta di spiegazione intimidatoria basata su un diffuso senso di colpa<sup>329</sup>.

Un pericolo visivo che suscita paura e rifiuto nel fruitore il quale viene messo di fronte a ciò che rappresenta un tabù, dimostrando come l'inquietudine e la paura siano metodi di controllo applicati dalla società. La congiunzione del binomio "brutto e quindi cattivo" è volutamente accentuata dal fotografo che posiziona i suoi soggetti in atteggiamenti ed espressioni sgradevoli come appare in *Interruzione della Lettura* (1999), *Dafne e Apollo* (1990), *Madre e figlio* (1979). In tutti e tre gli scatti i protagonisti sono ripresi senza vesti, i loro fisici abbruttiti sembrano indifferenti alla nudità che non ha più il potere di scandalizzare o turbare poiché qui è l'atmosfera e l'espressività mostruosa dei soggetti che destabilizza.

Per quanto difformi, tutte queste nudità sono accomunate dall'intento di scavare nell'anticonvenzionalità sia corporea che spirituale. In tal senso l'abbruttimento volontario dei nudi riflette una perdizione ed un malessere interiore, tanto che le sue fotografie:

Riflettono la storia della civiltà occidentale e le conseguenze morali delle decisioni prese nel corso della storia stessa. Ho sviluppato la mia singolare visione nel corso di anni di crescita personale e di ricerca estetica. Inoltre, la fede cattolica è sempre stato il mio punto d'osservazione sulla vita<sup>330</sup>.

Infatti Witkin ritrae l'uomo che cede ai peccati concepiti dalla mente rendendo visibili sui corpi nudi gli effetti mostruosi che ne conseguono. Nei suoi scatti è presente la vanità (*Ritratto di una Vanità*, 1998), la lussuria (*Australiano Drag Queen*, 1982), il feticismo (*Feticista di Nègre*, 1993), la necrofilia (*Il Bacio*, 1982), la zoofilia in cui, in un'immagine senza titolo, appare una donna nuda intenta a toccare gli attributi sessuali di un cavallo sorretto da imbragature. La composizione che ne deriva pare intendere una penetrazione, la stessa che si ritrova nello scatto che riprende un uomo nel momento in cui, fingendo di essere donna, è in procinto di essere penetrato da un cane.

L'intera opera di Witkin pone centrale la questione sulla moralità che abbraccia la fede cristiana, lui stesso dichiara:

---

<sup>329</sup> Alfano Miglietti, 2001, cit. p. 55.

<sup>330</sup> <http://www.artapartofculture.net/2013/06/13/ego-te-absolvo-intervista-a-joel-peter-witkin/>

Per comprendere il mio lavoro chi guarda accetta di entrare in un mondo di meraviglie, un universo che è temporale e atemporale, un universo di speranza e di dolore, per trovarsi di fronte alle altezze massime e agli abissi più profondi. Il soggetto delle mie opere è l'animo umano e concepisco le mie opere per il bene degli uomini e per la gloria di Dio<sup>331</sup>.

Cresciuto in una rigorosa atmosfera religiosa che si divide tra il cattolicesimo della madre e l'ebraismo del padre, Witkin è fortemente influenzato dai dettami della Chiesa tanto da volerne sovvertire le convenzioni e la morale attuando una blasfemia visiva. Non può esserci una profanazione se manca una Fede ed una cultura religiosa iniziale, così come non può esistere un desiderio di rivoluzione in chi non: «Riconosce il potere di un'autorità superiore contro cui reagire<sup>332</sup>».

Appare chiaro, quindi, come Witkin sia persuaso dai dogmi religiosi che aspirano ad una salvezza celeste, tanto da creare una dimensione che contrasta questa ascesa ideale con una che riporta l'uomo verso il basso della propria condizione. Questo concetto è concretizzato nello scatto del 1990 intitolato *Donna una volta uccello* in cui appare un corpo che nasconde gli attributi e le caratterizzazioni sessuali poiché è seduto e girato di spalle, lo spettatore non può far altro che presumere essere un corpo di donna che rende irriconoscibile la sua femminilità.

Stretto in un bustino metallico che ne soffoca le carni, in questo corpo si fondono l'organico e l'inorganico palesando la dimensione irreal dello scatto. Sulla schiena appaiono due lacerazioni che lasciano intendere la precedente presenza di ali; in tal modo Witkin propone il racconto biblico dell'angelo caduto dal cielo a cui, come alla donna, sono state strappate le ali in segno di colpevolezza.

Il tema della punizione è richiamato anche dall'assenza delle braccia che elimina ogni possibilità di ribellione; nonostante la posizione citi i celebri *La bagnante di Valpinçon* di Ingres e *Le Violon d'Ingres* scattata da Man Ray nel 1924, in *Donna una volta uccello* il nudo presente non suscita nessun erotismo ma piuttosto collega la donna ad un'arpa.

Oltre a queste visioni che si nutrono della malformazione del corpo e dell'anima, la blasfemia di Witkin è data anche dagli accostamenti degli elementi alle figure, come avviene in *Venere preferita a Cristo* del 1997. In quest'immagine appare il nudo di una

---

<sup>331</sup> <http://www.exibart.com/notizia.asp?IDNotizia=40424&IDCategoria=52>

<sup>332</sup> <http://www.nadir.it/recensioni/WITKIN/witkin.htm>

donna apparentemente normale, attraente e visibilmente armonioso che dà prova di come la rappresentazione della nudità di Witkin non sia solo perversa.

Perverso è però lo scenario e l'atmosfera in cui sono ambientati i suoi protagonisti: lo sfondo di *Venere preferita a Cristo* è eccessivamente ricco di elementi che richiamano la tradizione pittorica medievale come la croce, che nello scatto è messa da parte, sulla quale non appare Gesù ma un feto non ancora sviluppato che può lasciare intendere una mancanza di salvezza per l'umanità. Al centro della scena appare la donna nuda che, come suggerisce il titolo, è volutamente preferita a Cristo, si tratta di una divinità della mitologia classica il cui accostamento ad iconografie cristiane aumenta la blasfemia dell'immagine.

La stessa che si ritrova in *Bacco Amelus* del 1986 in cui è di nuovo centrale la nudità "normale" di un uomo illuminato solo superiormente da una luce che si fa maggiormente accesa sul suo costato. Privato delle braccia, l'uomo si tiene in equilibrio su una roccia poggiando tutto il peso su un piede richiamando le pose dei santi del Perugino. La nudità anomala di Witkin ha quindi l'intento di sconvolgere la mente attraverso una dimostrazione visibile e perversa delle paure che creano inquietudini nell'uomo.

### 2.2.2 LA NUDITÀ COME RAPPRESENTAZIONE DI MORTE: DALLA VISIONE DI JOEL PETER WITKIN A QUELLA DI ANDRES SERRANO

Riferendosi sempre alla produzione di Joel Peter Witkin, è possibile attribuire alla nudità un altro significato: quello della morte. I contrasti visivi e concettuali che caratterizzano tutta la sua opera, in questo caso si fanno più espliciti: infatti Witkin attraverso il nudo propone una duplice visione della morte che include sia la caducità della vita che scorre ed invecchia i giovani corpi, sia la visione di un corpo già morto che porta i segni del deterioramento.

Inerente al primo caso, il fotografo in *Ars Moriendi* (2007) offre la trasposizione contemporanea del memento mori medievale: nell'immagine appare il corpo nudo e sensuale di una giovane donna che con la sua posa, che ricorda quelle dei dipinti classici, divide la scena. In questo scatto si ripercuote la dualità della sua poetica fotografica: la purezza del bianco della donna contrasta con il nero dello sfondo e dei cadaveri, la gioventù che dovrebbe emanare vitalità è opposta alle teste mozzate, la sensualità

femminile è antitetica al disgusto provocato dai morti. Questa rappresentazione suggella il compimento della morte come a significare che anche il corpo giovane della donna diventerà inevitabilmente putrefatto come le teste sotto di lei; consapevolezza che la donna dimostra nel suo sguardo malinconico diretto verso l'obbiettivo.

Scegliendo una rappresentazione quasi erotica data dal corpo nudo femminile, il tentativo di Witkin è forse quello di urtare ancora di più lo spettatore facendo intrecciare sulla lastra fotografia Eros e Thanatos. Attraverso la provocazione suscitata dall'accostamento dell'erotico con la morte, la sua nudità seducente diventa un preludio di morte.

Nello scatto in *Glassman*<sup>333</sup> (1995) invece la morte è già sopraggiunta tanto che i suoi segni sono ancora evidenti. Questa immagine mostra la nudità di un corpo maschile riesumato, la cui integrità corporea è stata lacerata da un profondo taglio che ricorda quelli delle autopsie. La lunga cicatrice che ne deriva divide verticalmente il corpo in due sezioni non speculari, attraverso questa Witkin richiama la somiglianza tra questo corpo svuotato dell'anima e quello degli animali impagliati a cui viene inflitto lo stesso taglio. In tal senso, il fotografo attua una sorta di parodia macabra verso la morte<sup>334</sup>; ma i richiami in questo scatto sono indirizzati anche alla dimensione religiosa: la testa reclinata di lato e gli occhi rivolti in alto dell'uomo ricordano l'iconografia cristiana di Cristo sulla croce.

Sebbene Witkin provochi l'iconografia religiosa della morte, riconosce che: «Lavorare con i morti non è una bizzarria, ma un atto sacro<sup>335</sup>»; tuttavia è possibile sostenere che, attraverso il suo atto fotografico, Witkin ha circoscritto l'uomo in un limbo senza fine. Ciò è spiegato dalle parole di D'Amico: «La morte attraverso l'obbiettivo non consuma il corpo ma lo riesuma per inserirlo in un nuovo ciclo del divenire che lo rende una superficie ancora scrivibile, ancora mutabile<sup>336</sup>». Questa considerazione scatena una sorta di indisposizione verso chi osserva lo scatto, un'indisposizione non provocata dalla nudità lacerata dell'uomo ma dal fatto che esso non troverà una pace definitiva.

---

<sup>333</sup> La scelta del titolo è funzionale a spiegare il paragone tra fotografia e morte: «il termine *glas* in francese significa "rintocco funebre", il nome proprio diventa il momento in cui la morte viene "segnata" nell'immagine. *Glassman* non è altro che l'uomo-rintocco, un corpo senza significato o significante, un anonimo cadavere due volte perché di lui è morto anche il nome sotto il suono del *glas*. Ma lo stesso termine ha in inglese il significato di "vetro" e di "rispecchiare" (to glass). Dunque il vetraio (*glassa*), intrappolato nel vetro dello specchio, ovvero tra lo strato di vetro e la lamina di metallo che comunemente compongono lo specchio, è un corpo in una teca che "mostra" la morte, e se serba il ricordo».

D'Amico, 2006, cit. pp. 22-23.

<sup>334</sup> *Ibidem*, pp. 27-28.

<sup>335</sup> <https://lennynero.wordpress.com/2008/04/27/deformografia-ii-witkin-saudek/>

<sup>336</sup> D'Amico, 2006, p. 25.

Esiste un'altra rappresentazione fotografica della morte che non appare più come un decesso doloroso e travagliato che ripercuote i suoi effetti atroci sui corpi nudi di Witkin, infatti Andres Serrano realizza delle immagini fotografiche in cui la morte appare come lo stadio finale di un processo.

Nella serie fotografica *Morgue* realizzata da quest'ultimo nel 1992, il corpo dei cadaveri, o meglio i suoi dettagli ingranditi, occupano tutta l'inquadratura; circoscrivendo l'osservazione su singole sezioni corporee, il fotografo assicura l'anonimato di questi defunti. In tal modo, legittima la sua intenzione artistica di rappresentare la morte agendo in modo rispettoso verso questi soggetti; in un'intervista dichiara che il suo lavoro è affine a quello di medici ed assistenti che operano nell'ambiente mortuario con l'unica differenza che il suo scopo è quello di mostrare una visione estetica, e non scientifica, del tema. Tuttavia la produzione di Serrano provoca e si pone tra il lecito e l'illecito, tra il sacro e il profano, tra il virtuosismo e lo scandaloso.

Il fotografo americano propone una visione del corpo nudo come involucro nel momento in cui ospita la morte: l'autore spoglia questi corpi delle loro identità riducendoli a dettagli neutri (*Abuso di minore I*), a pelle decomposta (*Incidente aereo*), a piedi sospesi nel vuoto (*Menegite Fatale*), a cicatrici e tagli (*Suicidio con veleno per topi II*). Tuttavia la sua nudità è elegante e mai brutale poiché l'autore sceglie di nobilitarla nonostante essa sia svuotata di anima e vita e lo fa attraverso l'uso di colori saturi, di un'illuminazione omogenea, di un'accurata sistemazione della scena e di un'inquadratura ravvicinata.

In seguito a questo primissimo piano, appaiono solo alcune porzioni del soggetto nudo; sono i dettagli sulla pelle resi estremamente definiti a caratterizzare i corpi anonimi e a conferire a loro una «Ragione di esistenze reificate (...) il dettaglio rappresenta non la morte violenta quanto la violenza stessa della morte che è dentro la nostra stessa vita<sup>337</sup>». Si realizza così un'immagine in cui le figure senza vita sembrano dipinte tanto da apparire iper reali e concreti davanti al fruitore.

Guardando gli scatti raccolti in *Morgue*, il turbamento iniziale provocato dalla tematica si sostituisce alla riflessione, poiché i soggetti ripresi trasmettono allo spettatore un senso di transitorietà della vita e di colpa per aver scelto una morte volontaria. Tuttavia il fotografo li ritrae come fossero vittime e non colpevoli, per questo la morte in loro è rappresentata come un "sonno perpetuo" che ha colpito i loro corpi i quali paiono

---

<sup>337</sup> Rella, 2002, cit. p. 154.

addormentati e non sofferenti. Nonostante la morte annulli ogni qualità dell'uomo, lo stile di Serrano rende questi involucri di carne ancora in grado di suscitare interesse e curiosità verso i segreti che conservano<sup>338</sup>.

Il nudo proposto da *Morgue* richiama l'idea religiosa del ciclo della vita: alla nascita il bambino è nudo (una nudità definita *naturalis* dalla teologia medievale)<sup>339</sup>, e alla stessa condizione viene riportato il corpo del defunto nel momento in cui viene spogliato prima di essere adagiato sul letto dell'obitorio.

La morte, quindi, sebbene ne sia l'atto conclusivo, fa parte del ciclo vitale: «Fin dal nostro primo concepimento (...) sorge dal profondo stesso del nostro individuo, dalla nostra essenza<sup>340</sup>» e, di conseguenza, quella ripresa da Serrano è una morte che fa parte della vita: «Esserne incuriositi è naturale. Io fotografo la morte come un'investigazione, allo stesso tempo spirituale ed estetica. È una ricerca sulla vita alla fine del suo corso<sup>341</sup>».

*Suicidio con veleno per topi III* (FIGURA A PAGINA N. 160) è una fotografia scattata nel 1992 e rappresenta il busto di un cadavere di cui l'inquadratura esclude il volto, non si è in grado di capirne il sesso poiché in questa sezione di corpo è assente qualsiasi caratterizzazione. Il colore saturo della pelle contrasta con lo sfondo scuro; l'uso della luce uniforme che illumina e rischiarava il corpo anonimo sottraendolo dall'oscurità della morte, può essere paragonata a quella delle opere di Caravaggio<sup>342</sup>, infatti anche nello scatto di Serrano appare un fascio luminoso più chiaro che deriva da una fonte sconosciuta.

Questo è un corpo nudo in cui sul polso destro è annodato un cartoncino didascalico dove probabilmente sono scritte informazioni riguardanti la causa di morte; tale dettaglio è l'unico sulla scena che può far presagire nello spettatore il trapasso corporeo. In tutta la serie *Morgue*, infatti, sono assenti riferimenti visivi alla morte e, nella maggior parte dei casi, solo con l'indicazione del titolo si capisce la condizione dei corpi provocando un maggior turbamento in chi osserva.

---

<sup>338</sup> D'Elia, 2004, p. 26.

<sup>339</sup> Nella teologia medievale, la nudità viene divisa in quattro distinte categorie: la *nuditas naturalis* è quella della nascita che dà prova di una purezza originaria, la *nuditas temporalis* che consiste in una condizione involontaria, come la povertà. La *nuditas criminalis* è quella dell'eccesso, del peccato, della dannazione dell'anima che è contrapposta alla *nuditas virtualis* che si identifica come scelta di vita come quella di San Giovanni Battista

Gualdoni, 2012, p. 42.

<sup>340</sup> Feuerbach, 2009, p. 29.

<sup>341</sup> <http://bizzarrobar.com/2012/11/21/speciale-fotografare-la-morte-i/>

<sup>342</sup> Uzzani, 2012, p. 496.

Oltre alle produzioni esplicitamente indirizzate alle morte dei fotografi citati, è possibile evidenziare una relazione che lega la fotografia, nel suo aspetto generale, alla morte poiché come sostiene Susan Sontag:

Ogni fotografia è un memento mori. Fare una fotografia significa partecipare della mortalità, della vulnerabilità e della mutevolezza di un'altra persona (o di un'altra cosa). Ed è proprio isolando un determinato momento e congelandolo che tutte le fotografie attestano l'inesorabile azione dissolvante del tempo<sup>343</sup>.

Ciò può essere spiegato nel collegamento analogo che si instaura tra la morte ed il corpo e tra la fotografia e il soggetto ripreso: lo scatto, come la morte, ferma e fissa nel tempo e nello spazio il corpo rendendolo eterno. Una situazione emblematica che certifica anche materialmente tale associazione è quella del 1890, periodo in cui era attuata una tecnica fotografica che prevedeva la fusione sulla lastra non ancora esposta alla luce con le ceneri del defunto cosicché lo scatto, oltre a raffigurare il cadavere, era anche composto delle sue polveri<sup>344</sup>.

Come Witkin, anche Andres Serrano ritrova una sorta di bellezza in questa tematica solitamente relegata all'orrido, lui stesso dichiara: «Credo che sia necessario cercare la bellezza anche nei luoghi meno convenzionali o nei candidati più insospettabili. Se non incontro la bellezza non sono capace di scattare alcuna fotografia<sup>345</sup>». La potenza dei suoi scatti è proprio data dalla capacità di rendere una figura solitamente disgustosa, come può essere un corpo morto, visivamente gradevole ed in grado di sbalordire lo spettatore.

Un altro punto in comune che lega Witkin a Serrano è l'intenzione condivisa di esplorare una dimensione emarginata e censurata dalla società, costringendo lo spettatore a confrontarsi visivamente con gli aspetti più terribili dell'esistenza; infatti:

Dalle società selvagge, alle società moderne, l'evoluzione è irreversibile: a poco a poco i morti cessano di esistere, sono respinti fuori dalla circolazione simbolica del gruppo (...) vengono prescritti sempre più lontano dal gruppo dei vivi, dall'intimità domestica del cimitero, primo raggruppamento ancora al centro del villaggio o della città, poi primo ghetto e prefigurazione di tutti i ghetti futuri, respinti sempre più lontano dal centro verso la periferia (...) Al giorno d'oggi non è normale essere morti. Essere morti è un'anomalia, una devianza<sup>346</sup>.

---

<sup>343</sup> Sontag, 1978, cit. p. 15.

<sup>344</sup> Informazione presente in Scharf, 1965, citata in D'Amico, 2006, p. 19.

<sup>345</sup> [http://www.linformatorefeniof.it/10\\_06/eventi.htm](http://www.linformatorefeniof.it/10_06/eventi.htm)

<sup>346</sup> Definizione di Jean Baudrillard citata in Alfano Miglietti, 2001, cit. p. 67.

### 2.2.3 LA NUDITÀ GROTTESCA: INDAGINE NELLA FOTOGRAFIA DI JAN SAUDEK

La nudità ripresa dall'obbiettivo capace di manifestare gli aspetti concettuali più difformi ed anomali caratterizza anche il lavoro di Jan Saudek. Pittore, scenografo e fotografo cecoslovacco, Saudek palesa mediante uno stile dai toni eccessivamente teatrali ed artificiosi una visione grottesca della bellezza, della femminilità, della sessualità, delle pulsioni carnali ed inconscie, il tutto attraverso la nudità dei soggetti.

Il suo utilizzo del nudo fotografico, a tratti seducente e a tratti inquietante, recupera quell'atteggiamento eccessivamente provocatorio dei primi scatti pornografici, infatti questa è una nudità cruda che mette in scena fantasie oscene e vuole scandalizzare attraverso atmosfere al limite del reale, pose esplicite, atteggiamenti beffardi e quasi derisori come quelli che si osservano in *Ladies Orchestra* del 2001 (FIGURA A PAGINA N. 161), immagine in cui si riassumono alcune peculiarità dello stile di Saudek.

La scena è animata da tre figure femminili che guardano direttamente l'obbiettivo e che non sembrano curarsi della loro nudità integrale, infatti due di esse rivolgono direttamente allo spettatore un sorriso quasi sforzato che rende l'atmosfera scherzosa. La comicità si fonde con l'erotismo suscitato dalla posa provocatoria assunta dalla figura centrale: la donna, seduta, divarica le gambe appoggiandone una sopra all'altra e lasciando possibile la vista, seppur parziale, dell'organo riproduttivo. Nonostante nelle altre due figure gli attributi sessuali siano manifestati palesemente, l'eroticità dell'immagine è convogliata proprio in questa posizione che lascia appena intravedere. Tutte e tre impugnano uno strumento musicale che, insieme all'indicazione del titolo, lasciano intendere la simulazione comica di un componimento d'orchestra; la donna centrale pare essere in procinto di suonare il violino il cui movimento sembra interrotto dal fotografo che le chiede di mettersi in posa.

Infatti, in tutti gli scatti di Saudek i protagonisti prevalentemente femminili sono sistemati sulla scena dal lui stesso, c'è poca naturalità nei loro atteggiamenti ed è proprio questa mancanza che aumenta il fattore della teatralità e della messa in scena perseguiti dall'autore.

Ad incentivare maggiormente tale finzione ricorrono i colori eccessivamente saturi che in questo scatto sono di tonalità calde per i corpi e fredde per lo sfondo. Uno sfondo in cui si percepisce la presenza di un muro scrostato e disuniforme che ricorda quello delle cantine umide e senza luce, infatti l'autore ambienta tutti i suoi lavori nel proprio

seminterrato, unico luogo che gli consente di manifestare la sua arte diventandone il marchio. Tale scelta, oltre a richiamare i drammi subiti dall'esperienza claustrofobica dei lager in cui l'autore è stato rinchiuso durante il secondo conflitto mondiale, rende le sue immagini appartenenti ad una sfera underground e sovversiva. Trovando un loro spazio, seppur limitato, nelle profondità delle abitazioni queste rappresentazioni centrate sul nudo scavano nella psicologia umana rendendo tale profondità anche introspettiva e mentale.

Ritornando all'immagine analizzata, sono visibili tre fisicità diverse sia nella corporatura sia nell'età che vengono accomunate dal nudo; la scelta di non rappresentare solo corpi proposti dall'estetica tradizionale è presente in tutta la produzione fotografica di Saudek come in *Mia Madre* (1979) dove appare un corpo quasi completamente svestito di un'anziana signora, in *Shy Congratulators* (1996) in cui si osservano la nudità frontale e quella retrostante di due fisici obesi, condizione che si ritrova anche in *Dalla serie infinita: il mio amore* (1982), *Il ventre della notte* (1988), *Ragazzi e ragazze: Gabrielle* (1997).

Da questi scatti che ritraggono i soggetti come fossero fenomeni da baraccone, si evince una loro volontà di sprigionare erotismo nonostante i propri evidenti difetti fisici; proprio quelli su cui Saudek insiste, infatti il suo obiettivo non risparmia nulla: dall'adiposità della carne al suo afflosciamento, la sproporzione delle forme, i segni dell'invecchiamento.

Mostrando anche queste fisicità nude l'autore vuole denunciare una società che ancora non accetta la visione di ciò che è lontano dalla normalità. In tal modo, la sua fotografia, sebbene a prima vista possa apparire teatralmente ironica e parodistica, stimola una profonda riflessione indirizzata ad un perbenismo che non accetta eccezioni. Così Saudek si prende gioco delle norme sociali sia iconiche che morali trovando nello sviluppo fotografico un mezzo attraverso il quale inseguire e raggiungere la libertà della sua immaginazione più recondita artistica, e forse anche esistenziale, di cui i regimi totalitari lo hanno sempre privato. Il suo intento è quello di rappresentare la materialità e gli stimoli carnali e sessuali del corpo attraverso una nudità stravagante che miscela provocazione sessuale e parodia: su questo si basa il nudo grottesco.

Al limite tra pornografia ed ironia (*Lezione di violino*, 2001), passioni e pulsioni (*Donna in bianco*, 1982), ambiguità sessuale (*Madre e figlia*, 1981) ed inversione di ruoli (*Oh, Queste favolose sorelle!*, 1983), la sua estetica non giudica ma evidenzia proprio la parte più perversa dell'uomo: così si osserva l'accostamento innaturale del corpo di una

giovane a quello di vecchio stretti in atteggiamenti amorosi in *Art Nouveau* (1988), le posizioni estreme e quasi impossibili, considerando la robustezza della donna e la gracilità dell'uomo, assunte in *Tributo a Robert Crumb* (1983).

L'aspetto centrale del suo intento fotografico è l'esibizione sfacciata e volutamente volgare della sessualità che i suoi soggetti ostentano attraverso il nudo: con il loro sguardo e le loro pose seducono lo spettatore e sembrano invitarlo sulla scena come avviene in *Tentazione* del 1997 e in *Ritratto della giovane Lady G* scattata lo stesso anno.

In entrambe le immagini non è presente la comicità che caratterizza lo stile di Saudek poiché in queste rappresentazioni la nudità è maggiormente vicina alla sfera pornografica. La sua nudità grottesca, sebbene sia orientata a rappresentare una sfera della sessualità, non sfocia mai in quella propriamente pornografica poiché i suoi scatti vogliono raccontare storie e suscitano considerazioni che vanno oltre all'atto sessuale richiamando nello spettatore una sorta di compassione, fragilità e solitudine verso quei corpi la cui nudità è reietta.

Il confine sottile che divide il grottesco dalla pornografia è dato, anche nel caso dell'ultima immagine citata, dalla presenza di alcuni dettagli che mitigano la scena come la calza che la donna porta nella gamba destra, l'unica visibile dalla posa. Non si tratta di un collant trasparente solitamente utilizzato dalle donne come simbolo di seduzione, questa è una calza grossolana dalle righe orizzontali bianche e nere che, oltre ad evidenziare le forme abbondanti del polpaccio, attenuano l'atteggiamento provocatorio della donna.

Oltre ai dettagli, è anche la scelta del colore acido a rendere grottesca la nudità di Saudek: l'autore utilizza un colore carico tanto da far sembrare sia i corpi che la scena dipinti ed appartenenti ad una dimensione illusoria come quella delle cartoline erotiche di inizio Novecento.

Volutamente irreali, i suoi scatti realizzati negli anni Settanta si situano tra la pittura e la fotografia; inizialmente Saudek realizzava stampe in bianco e nero o virate al seppia ricorrendo solo in un secondo momento della sua carriera alla manipolazione artigianale della stampa con colori ad acqua che ricorda quella pittorialista. È tramite il colore che l'autore riporta alla vivacità tutto ciò che altrimenti rimarrebbe confinato nelle voragini buie della mente, i forti contrasti che crea sulla pellicola ricordano quelli dalle tinte drammatiche di Goya e di Gericault; ma i richiami ad altri artisti sono numerosi: ad esempio in *Omaggio al grande Vincent* (1990) appaiono in un quadro i girasoli di Van

Gohg che rappresenta l'unico abbellimento all'interno di una stanza animata solo da due nudi che si baciano.

Sempre considerando lo scatto di *Ritratto della giovane Lady G*, si nota come il punto di vista frontale e distante permette all'inquadratura di includere, oltre alla donna che è centrale, anche una parte del muro retrostante e del pavimento i quali, uniformati dal colore, attribuiscono alla scena una connotazione quasi amatoriale che richiama la realtà. Infatti l'autore, oltre a proporre una dimensione inconscia, si serve della quotidianità domestica che nei suoi scatti è sovvertita dalla presenza di una nudità morbosa ed eccessivamente lasciva.

Così si osserva un normale combattimento che in *La lotta* (2001) è attuato da due nudità obese che mettono in scena le loro sovrabbondanti forme ed una lezione di mandolino che diventa un pretesto per inscenare una "sessualità deviata".

*Lezione di mandolino* (1994) richiama palesemente il dipinto di Balthus del 1934 intitolato *Lezione di chitarra* in cui, anche qui, la punizione dell'insegnante è un alibi per rappresentare un racconto saffico. Come il pittore polacco, anche Saudek ribalta situazioni e convenzioni normali come può essere l'accostamento dell'adolescenza all'innocenza che in *Ritratto di una ragazza innocente* (1997) è totalmente capovolta: infatti, oltre al titolo, in questo scatto nulla richiama l'innocenza della ragazza, la quale invece appare arrogante nel suo atteggiamento di rifiuto verso ogni censura.

#### 2.2.4 LA NUDITÀ PORNOGRAFICA: INDAGINE NELLA FOTOGRAFIA DI ARAKI NOBUYOSHI

Sempre con l'intento di rappresentare la sessualità, esiste un'altra rappresentazione fotografica che raffigura una tipologia di perversione umana: la fotografia pornografica. Nella maggior parte delle società il nudo è sempre stato collegato alla dimensione sessuale ed attraverso lo sviluppo della pornografia fotografica si giunge ad estremizzare e depravare questa connessione; infatti la pornografia trae la sua origine dal corpo nudo che esibisce la propria sessualità nel modo più volgare, triviale ed osceno con l'unico scopo di scioccare e stimolare eroticamente lo spettatore. Di conseguenza, il nudo sotto questa lente è ridotto ad un oggetto sessuale che non lascia nulla all'immaginazione; lo scatto

pornografico è fine a sé stesso e non richiede un'identificazione nello spettatore il quale mette in pratica la sua immoralità prendendone visione.

L'espressione pornografica non è univoca poiché mutua con la sensibilità e le valutazioni del tempo e del luogo<sup>347</sup>, tuttavia rappresenta una perversione che vuole provocare la società la quale reagisce censurandola anche dal punto di vista giuridico poiché la considera un crimine verso la moralità ed il pudore pubblico<sup>348</sup>. A tal riscontro è significativa la forte reazione, motivata dall'accusa di oscenità<sup>349</sup>, avuta dalla rigorosa cultura nipponica nei riguardi dei nudi fotografici di Araki Nobuyoshi.

Il fotografo giapponese ha centrato la maggior parte della sua variegata produzione sulla fotografia del nudo che mette in mostra anche i dettagli più impudici e sfacciati delle donne legate e costrette da corde, una pratica sessuale oggi chiamata bondage (la cui traduzione dall'inglese indica schiavitù, soggezione).

Nei suoi scatti, l'utilizzo sessuale delle corde non è indirizzato solo a provocare ma anche creare un legame con il passato della propria cultura nipponica: durante gli ultimi anni del Diciannovesimo secolo si diffonde in Giappone l'arte dello kinbaku, denominato successivamente shibari, che prevedeva l'atto di legare il corpo per fini sia meditativi, in quanto rilassava mente e fisico, sia artistici, poiché si ottenevano sculture viventi dinamiche, sia sessuali<sup>350</sup>. L'autore si serve di questa pratica per mettere in scena una doppia perversione: oltre a proporre un atto sessuale che si discosta da quello consueto, ne propone un'illustrazione fotografica cruda e priva di censure.

Tra questi numerosi scatti, i più emblematici sono ritraggono donne giovani in pose estremamente erotiche, spesso bendate ed imbavagliate (*Tokyo bondage*, 2008), costrette al

---

<sup>347</sup> Basandosi sulle parole di uno dei pionieri della sessuologia scientifica, Alfred Kinsey, è possibile considerare come le sfere sociali e culturali attuino una forte influenza sui comportamenti anche sessuali del singolo, tanto da imporre regole che identificano un "sano comportamento erotico-sessuale": «Al di là delle interpretazioni morali, non c'è alcuna ragione scientifica per considerare particolari tipi di attività sessuali come intrinsecamente, per origine biologica, normali o anormali».

<http://www.benessere.com/sessuologia/arg00/trampling.htm>

<sup>348</sup> «Nella Costituzione italiana, l'articolo 529 riguarda la definizione legale dell'osceno in riferimento agli atti e agli oggetti che, secondo il comune sentimento, offendono il pudore. Questa norma è formalmente esplicativa, in quanto individua il significato del termine osceno in riferimento all'effetto o al risultato sociale dei comportamenti e degli oggetti così qualificati, ammettendo anche la possibilità di un osceno non offensivo per il comune sentimento del pudore, di cui peraltro manca una specifica definizione, rinviata a un'interpretazione giurisprudenziale forzosamente aperta o elastica».

[http://www.treccani.it/enciclopedia/pornografia\\_\(Universo\\_del\\_Corpo\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pornografia_(Universo_del_Corpo)/)

<sup>349</sup> <http://www.adhikara.com/araki/biography.htm>

<sup>350</sup> <http://www.hikarikesho.com/ita/shibari.php>

limite della tortura (*se stesso - Vita - Morte*, 2004), distese su tatami o letti disfatti (*Bodyscapes*, 1996), appese al soffitto da funi annodate (*Kinbaku: Bondage*, 1979).

L'anomalia perversa di questa pratica è porre il corpo in situazioni di totale sottomissione poiché limitato nelle libertà fisiche, infatti le donne di Araki appaiono schiave dei voleri del fotografo e del suo obbiettivo, tuttavia le modelle sono totalmente consenzienti e partecipano volenterosamente a questa finzione fotografica. Una simulazione teatrale confermata anche dalla presenza dentro l'inquadratura di elementi tecnici come il cavalletto o le lampade; in tal modo l'autore sottolinea l'intenzione didascalica e documentativa della pratica piuttosto che quella istantanea<sup>351</sup>.

La nudità rappresentata da Araki assume un duplice significato che si divide tra la rappresentazione del nudo inteso come esplorazione della magnificenza femminile e della sua sessualità, e l'identificazione del corpo nudo inteso invece come oggetto che risponde ai voleri di un padrone il quale lo possiede. Di conseguenza, quella di Araki può definirsi una nudità spudorata, sadica, indagata da uno sguardo «Ripetuto, frontale, senza timore<sup>352</sup>» che esplora il confine tra piacere e dolore, come si verifica in *Kinbaku* (2009), e quello tra sacro e profano; a tal riscontro l'autore dichiara:

Voglio essere testimone del Tempo. E sento, percepisco dentro me tanti sentimenti diversi che voglio manifestare. Il sesso come il male. Tutto. Ad esempio, descrivere il tragitto dal sacro al profano, sino alla volgarità<sup>353</sup>.

Nei suoi lavori fotografici, la nudità vuole essere osservata e contemplata ponendosi come soggetto di un voyeurismo morboso, come quella della serie *Tokyo Comedy*. Nello scatto omonimo del 1997 (FIGURA A PAGINA N. 162), il suo obbiettivo riprende il corpo di una donna sospeso in aria sorretto solo da una congiunzione di nodi legati ad una trave del soffitto sulla quale appaiono inquietanti maschere di visi che ricordano quelli delle bambole di porcellana. Ne deriva una fotografia che dimostra il peso della carne e ne mette alla prova la sua forza, sebbene il corpo della giovane risulti gracile.

Su questa lastra fotografica tutto celebra il Giappone: dalla scena d'interni propria dello stile nipponico, alla cultura richiamata sia dalla veste che scende fino a toccare il tappeto sia dalla tipica pettinatura che ricorda quella delle geishe. La fisionomia della

---

<sup>351</sup> <http://www.adhikara.com/araki/biography.htm>

<sup>352</sup> <http://www.anothermag.com/art-photography/2130/nobuyoshi-araki-and-the-art-of-bondage>

<sup>353</sup> [http://www.artantide.com/artisti\\_CriticaArtista?idArtista=226](http://www.artantide.com/artisti_CriticaArtista?idArtista=226)

donna è sottolineata da un trucco leggero che accentua il chiarore della pelle e l'eleganza delle forme, qualità che caratterizzano il fascino della femminilità orientale la cui delicatezza e fragranza qui contrastano con la volgarità della posa. La donna, aprendosi letteralmente all'obbiettivo, mostra il proprio sesso dentro al quale il fotografo immette un fiore che anch'esso sboccia in direzione del pubblico.

Questo accostamento rende concreta la metafora che vede il sesso femminile come un fiore capace di aprirsi e riprodursi, ma in *Tokyo Comedy* tale contatto perde sua la poeticità perché il fiore non è semplicemente avvicinato all'attributo bensì immesso, un atto che quasi profana il corpo della donna. Nonostante ciò, la protagonista di questa immagine in bianco e nero appare imperturbabile ed il suo sguardo diretto sfida lo spettatore senza intrigarlo.

Priva di volontà e lussuria, è immobilizzata dalle corde che, stringendo mettono in visibilità il seno attraverso porzioni spezzate di corpo che contrastano con l'ordine compositivo della scena; tuttavia la modella non vuole liberarsi né ribellarsi accettando passivamente la sua condizione di serva, una sottomissione che conferisce allo scatto un tono pornografico.

Nell'inquadratura dell'immagine compare il modellino di un dinosauro, che in altri scatti è sostituito da una lucertola, il quale simboleggia il fotografo e la pulsione animale della sessualità che esclude ogni aspetto di affettività nell'atto. Di conseguenza:

La pornografia rappresenta un aspetto di dissoluzione della sessualità che si inserisce in una costellazione di crisi profonda dei valori, di negazione violenta e anche spietata del pudore, inteso come struttura portante della storia interiore dell'individuo che può essere ricondotto alla delimitazione dei confini tra il lecito e il proibito (...) questo può essere inteso come barriera di protezione nei confronti dei valori affettivi che connotano la vita individuale nei suoi vari modi di manifestarsi<sup>354</sup>.

La sfrontatezza trasgressiva che Araki applica al nudo dà la possibilità di «Contemplare i nostri impulsi erotici come qualcosa che si è oggettivato fuori di noi», tuttavia la sua arte è comunque più elevata dalla mera pornografia commerciale, come può essere quella delle riviste vietate ai minori, la quale abusa del nudo invece che esaltarne le qualità erotiche. Sebbene tra quest'ultima e la produzione di Araki il confine sia molto

---

<sup>354</sup> De Vincentiis G., Callieri B., 1974, *Psicologia e psicopatologia del pudore*, Roma, Il Pensiero Scientifico  
Citato in [http://www.treccani.it/enciclopedia/pornografia\\_\(Universo\\_del\\_Corpo\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pornografia_(Universo_del_Corpo)/)

sottile, riguardo al fotografo nipponico si può parlare di “pornografia artistica”, una tipologia fotografica in cui possono essere collocati anche gli scatti Ren Hang.

Tra Hang, un emergente fotografo cinese, ed Araki i punti in contatto sono diversi: ad esempio entrambi hanno assistito alla censura delle proprie produzioni nei rispetti paesi, entrambi raffigurano solo persone autoctone che simboleggiano la loro cultura ed entrambi attuano una considerazione della nudità corporea estremamente provocante al limite dell’osceno.

La differenza tra i due, e ciò che maggiormente qualifica gli scatti di nudo realizzati da Hang, è l’atteggiamento con cui i suoi modelli si presentano. Nonostante essi siano ripresi in posizioni pornografiche, i loro volti risultano sereni e privi di morbosità, si realizza così un maggior contrasto con la carnalità dall’atto sessuale e l’intento del fotografo cinese, il quale vuole dimostrare come la trasgressione sia uno stato mentale che la morale ha ostacolato.

I volti scelti dall’autore trasmettono pacatezza e rendono visibile il loro desiderio di vivere liberamente le proprie pulsioni sessuali, anche quelle più recondite e trasgressive. Non c’è vergogna né pudore in questi scatti, nonostante Hang metta in scena atti indicibili e perversi attraverso l’uso di colori carichi e scene illuminate chiaramente.

La contrapposizione tra l’espressione tranquilla e l’impeto osceno dell’atto si riscontra anche nella serie fotografica *History of Sex* che Andres Serrano realizza nel 1996, in cui la nudità è pornografica. L’utilizzo del nudo che Serrano applica nella serie del 1996 è estremamente differente da quella precedentemente analizzata in *Mourge*: sebbene entrambe intendano provocare, la nudità di *History of Sex* rappresenta una profanazione visiva del corpo spogliato la quale «Comporta la cancellazione di un ambito in cui era radicata l’idea del bello<sup>355</sup>» e che comporta la sua attribuzione a “pornografia artistica”.

---

<sup>355</sup> <http://www.dcult.it/perche-il-cristo-nellurina-di-serrano-andrebbe-dimenticato/>

## 2.3 IL NUDO FOTOGRAFICO COME RIFLESSO DELLA SOCIETÀ

L'utilizzo del nudo in fotografia può essere anche indicatore della società contemporanea declinata nei suoi mutamenti e nei suoi disagi. Analizzando le fotografie di moda realizzate da Helmut Newton è possibile osservare come la nudità femminile diventi simbolo del nuovo ruolo ottenuto dalle donne negli anni Ottanta. Attraverso i suoi nudi si sintetizza perfettamente l'emancipazione ed i nuovi canoni fisici che caratterizzano le donne e la società occidentale moderna la quale cerca di ambire ad un mondo lussuoso fortemente basato sull'apparenza e sulla superficialità.

Sono proprio questi aspetti che vengono indagati mediante la presenza del nudo negli scatti di David LaChapelle: la sua fotografia riproduce un'immagine satirica e grottesca della contemporaneità caratterizzata da un'eccessiva cura estetica e da una perdita generale di valori. Una realtà apparente e materialista quella riprodotta dalla visione parodistica di questi due fotografi; con Oliviero Toscani invece si osserva una realtà sociale drammatica, dilaniata dalle malattie che conducono alla morte, come l'anoressia.

Il fotografo italiano si serve del nudo, secondo una visione pragmatica, per esprimere nel modo più scioccante e brutale gli effetti di una malattia che produce sempre più vittime nella nostro millennio; in questo senso ciò che trapela dal nudo da lui riprodotto è una società al limite che rileva la sua censura di fronte agli aspetti più estremi di alcune condizioni umane.

Anche le diverse sessualità vengono percepite dalla cultura moderna come un tabù da offuscare, nonostante esse siano una presenza che caratterizza l'epoca: attraverso gli scatti di nudo di Robert Mapplethorpe e Nan Goldin si approfondisce la rappresentazione dell'omosessualità e della transessualità.

Mapplethorpe offre una visione sia dignitosa che trasgressiva dell'omofilia, mentre Goldin è più orientata a riprodurre la transessualità, e tutti gli aspetti più oscuri del suo tempo, secondo una visione quotidiana filtrata attraverso le proprie esperienze di vita. Gli esempi di nudo fotografici proposti di seguito vogliono quindi esprimere come la nudità possa essere il riflesso dei vari aspetti della società in grado rappresentare una critica verso le caratteristiche e le tematiche che maggiormente la qualificano.

### *2.3.1 LA NUDITÀ NELLA MODA TRA EMANCIPAZIONE FEMMINILE E SUPERFICIALITÀ SOCIALE: INDAGINE NELLA FOTOGRAFIA DI HELMUT NEWTON*

La nudità del corpo utilizzata dalla fotografia di moda diventa espressione di benessere, sfarzosità, usi e costumi che caratterizzano la società corrente. Nella sua definizione più semplice, la fotografia di moda è una tipologia indirizzata alla vendita di prodotti; si tratta di una forma espressiva che intende descrivere, illustrare e documentare le tendenze di costume proprie dell'epoca. La moda in fotografia rappresenta quindi l'estetica sociale e suggerisce al pubblico cosa debba essere desiderabile attraverso una visione idilliaca di abiti ed accessori, ma ciò può essere riversato anche nella rappresentazione fotografica del nudo.

Sebbene la moda si origina dagli indumenti mentre il nudo proprio dalla loro assenza, il rapporto che li lega è stato ambivalente ma sempre duraturo nel tempo. Dagli anni Venti agli anni Trenta, il nudo filtrato dall'occhio del fotografo di moda rappresentava il soggetto da cui partire.

Questa considerazione mutua drasticamente in seguito agli sviluppi e alle rivoluzioni degli anni Cinquanta e Sessanta poiché la moda pubblicizza un abbigliamento sempre più succinto e prossimo alla nudità: «La modernità, la liberalizzazione dei costumi e la differenza ormai sfumata tra le varie classi sociali hanno ridotto la quantità di tessuto degli abiti<sup>356</sup>».

In tal modo anche sulle pubblicazioni di moda la nudità è sdoganata; infatti proprio in questi anni sulle riviste patinate, come Vogue ed Harper's Bazaar, è possibile osservare i corpi quasi svestiti delle modelle che si mettono in posa davanti ad artisti come Erwin Blumenfeld e Horst Peter Horst. Questi fotografi, che hanno iniziato la loro carriera in ambienti di moda, hanno contribuito a nobilitare tale tipologia di scatti tanto da renderla artistica.

La moda espressa in fotografia condivide con la rappresentazione artistica l'interesse verso un corpo nudo che incarna i canoni estetici dell'epoca, infatti da questi scatti si identifica il tipo di bellezza approvata dalla società<sup>357</sup>. Da ciò si può desumere

---

<sup>356</sup> Blignaut, 2005, cit. p. 53.

<sup>357</sup> [http://www.treccani.it/enciclopedia/universo-moda-comportamenti-e-tendenze-nudo\\_\(altro\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/universo-moda-comportamenti-e-tendenze-nudo_(altro)/)

come il nudo realizzato in queste fotografie possa rappresentare un aspetto della realtà, o la sua idealizzazione, come nei lavori di Helmut Newton.

Tramite le sue produzioni, principalmente centrate sulla nudità femminile, è possibile manifestare il mutamento sia dei canoni fisici femminili, sia di una nudità sempre più esplicita e provocante. In questo senso, la nudità di Newton, indagata attraverso un obbiettivo che non teme l'audacia della donna occidentale di metà Novecento, diventa simbolica dei mutamenti sociali.

Nei suoi scatti, le donne sono le protagoniste: non più donne docili e subordinate all'uomo, quelle di Newton sono donne autoritarie, provocatrici e consapevoli del loro potenziale tanto da farne sfoggio anche attraverso il nudo. Per ritrarre la donna così orgogliosa della sua emancipazione, il fotografo americano trova ispirazione nei dipinti di Goya: in *Maya vestita* (1800) e *Maya desnuda* (1800) le protagoniste femminili appaiono decise e sicure nella loro nudità, stesso atteggiamento che qualifica anche le donne di Newton.

Con la serie *White Women* realizzata nel 1976, l'autore introduce ufficialmente la nudità nella fotografia di moda, tuttavia questi scatti rappresentano anche il gusto contemporaneo di abiti e tendenze attraverso una visione sensuale del corpo femminile. Ne deriva una fotografia in grado di riconvertire i canoni e le considerazioni riguardo le donne: Newton sbalordisce il giudizio pubblico quando propone sulle riviste di moda una donna androgina che seduce in abiti e in atteggiamenti maschili come *Vogue Francia: Rue Aubrois* del 1975.

La conseguente ambiguità tra i sessi, volutamente ricercata dall'autore, è richiamata anche dalla muscolatura che caratterizza il suo prototipo femminile del fotografo. Prima di allora, l'immagine della donna era convenzionata nella resa di corpi morbidi e dalle forme prosperose mentre la muscolatura marcata era lasciata all'iconografia esclusivamente maschile.

L'estetica femminile che si afferma nel secondo Novecento, anche in seguito alla rappresentazione che ne offre il fotografo, è rappresentata esclusivamente da un corpo giovane, scultoreo, tonico, alto, magro e senza imperfezioni. Tutte le modelle che posano per lui rientrano in questo canone; ma Newton non si limita a fotografare la bellezza fine a se stessa, bensì concentra la sua attenzione sul potere seduttivo espresso da tale bellezza maggiormente visibile nella nudità delle modelle.

Le caratteristiche che qualificano la poetica di Newton si ritrovano nello scatto *Jenny Caollain* (1977): tutto in quest'immagine è funzionale all'ammirazione di un corpo femminile perfetto che la donna mostra all'obbiettivo completamente nudo. Per comprendere l'intento del fotografo è importante osservare come la modella si lasci guardare nella sua integrale nudità ma, con la posa, nasconde il volto. Questo è oscurato anche dall'ombra creata dal cappello che indossa, unico elemento che abbiglia la donna insieme alle scarpe con il tacco.

Dalla posa all'uso delle luci, tutto sembra voler condurre lo spettatore a concentrarsi solamente sul corpo di lei, che simboleggia la bellezza femminile la quale anima l'immaginario dell'uomo, e non sul viso che invece simboleggia esclusivamente la sua soggettività.

Da ciò si potrebbe desumere che Newton voglia far apparire nuovamente la donna come oggetto sessuale ai voleri dell'uomo, ma il rinnovamento concettuale che attua l'autore è espresso dall'atteggiamento della donna: è la donna a voler attrarre ed è lei che svolge un ruolo attivo e non più passivo. Tale volontà espressa dal nuovo atteggiamento delle donne di Newton viene recepita come trasgressiva da un pubblico ancora abituato a vedere sulle riviste di moda il corpo della donna come un modello da abbigliare e privo di personalità.

Queste limitazioni concettuali applicate al ruolo femminile vengono superate anche nella serie *Sleepless Nights* (1978) in cui le donne, sempre protagoniste assolute, sono caratterizzate diversamente. La particolarità di questa pubblicazione è l'avvicinamento dello stile fotografico verso il cinema, in particolare quello di Alfred Hitchcock, e verso il fotogiornalismo. Anche in questo caso ritorna il collegamento con l'attualità pubblica: sia il cinema che il fotogiornalismo negli anni Ottanta ottengono maggiore visibilità ed influenza nella sfera sociale e Newton li riporta nei suoi scatti di moda.

*Sleepless Nights* raccoglie 69 fotografie (31 a colori e 38 in bianco e nero) che sembrano testimonianze di incidenti o di crimini: modelle seminude che cercano il suicidio, oppure modelle che ne mettono in scena il compimento, o ancora scatti in cui il loro corpo è coperto solo da bustini ortopedici facendole sembrare reduci di un incidente come in *Jenni Kapitan: pensione Dorian* del 1978.

Qui la modella, con gamba e collo ingessati, è fotografata in una lussuosa camera d'albergo; la postura rigida che evidenzia maggiormente le limitazioni motorie non la priva

di sensualità. Infatti il trucco, l'acconciatura e l'espressione, che insieme alle fasciature sono gli unici abbellimenti che "vestono" il suo corpo, la rendono una figura elegante. Riguardo a questa fotografia l'autore dichiara:

Ero attratto dalla sua ferita. I due gessi e il bastone per mezzo del quale si erge sono significanti del suo dolore. Ma notate come lei si pone slanciata e dritta, come spinge in avanti i fianchi e tiene la testa in alto. È un'immagine commovente, affidata ai codici della sessualità, ma anche a quelli della cura. Lei è in uno stato vulnerabile, che innesca un istinto di base a cui il sesso maschile risponde. Il bastone ed i gessi sono indossati come accessori di moda sessuali<sup>358</sup>.

Sebbene in questo scatto la posa assunta non determini nessun incitamento sessuale, la donna malridotta è comunque in grado di provocare eroticamente lo spettatore, esattamente come avviene in *Sella I* (1978).

In *Sleepless Nights* Newton fotografa le modelle anche in situazioni più quotidiane ed ambientate in esterni, ma sempre rese eccentriche sia dalla sua raffigurazione del nudo sia dall'utilizzo di colori saturi, come avviene in *Finestra sopra Parigi* (1978). Con questa serie, l'alta sartoria è solo un pretesto: infatti quelli che la compongono sono scatti in cui gli abiti perdono totalmente la loro centralità per divenire semplici dettagli che simboleggiano l'erotismo femminile e che evidenziano il corpo della modella.

Si potrebbe definire "erotismo patinato"<sup>359</sup>, quello di Newton, un erotismo che si nutre della perfezione fisica della donna e che invoca provocazioni voyeuriste tramite specchi e scambi di ruolo. La presenza dello specchio appare più volte nelle sue produzioni, sia in piccolo formato sul quale la ragazza osserva la sua stessa espressione eccitante ed eccitata, sia in uno di grande formato verso cui la modella si appoggia bruscamente o davanti al quale si distanzia per mettersi in posa come in *Autoritratto con moglie e modella* del 1981.

In quest'ultimo celebre scatto (FIGURA A PAGINA N. 163), l'autore, dietro alla modella, appare dentro la scena mentre è nell'atto di fotografare il corpo di lei interamente nudo riflesso sullo specchio. In primo piano c'è la parte posteriore del corpo nudo, dal punto di vista dello spettatore la posizione assunta dovrebbe impedire la vista della parte frontale, ma attraverso l'uso dello specchio lo scatto riprende entrambi i lati della nudità in

---

<sup>358</sup> <http://agonistica.com/big-nudes-helmut-newton/>

<sup>359</sup> <http://www.americansuburbx.com/2013/03/exhibition-review-rome-helmut-newton-white-women-sleepless-nights-big-nudes-2013.html>

posa. L'immagine specchiata mostra, oltre alla protagonista che rivolge lo sguardo verso un punto esterno allo studio, anche delle gambe femminili affusolate che spuntano sulla destra e che indossano delle decolté nere con il tacco a spillo, le stesse calzate anche dalla modella centrale le quali diventano la firma del fotografo. La scena è osservata attentamente da una terza donna seduta alla sinistra, si tratta di Alice Springs la moglie del fotografo.

Sebbene sia la modella che la donna appaiono assorti nei pensieri, Newton ne dà una rappresentazione completamente diversa: la prima senza vesti, in piedi davanti alla macchina, in posa, simboleggiando la bellezza oggettiva di un corpo perfetto e giovane, mentre la seconda è una donna vestita e non più giovane, seduta su una sedia da regista in una posizione piuttosto inelegante. In tal modo Newton esprime una diversa considerazione che nutre per le donne, una solo basata sul un punto di vista estetico e formale, e l'altra maggiormente introspettiva.

*Autoritratto con moglie e modella* fa parte della serie *Big Nudes* del 1981, con la quale l'autore americano inaugura un nuovo stile e raggiunge il ruolo fondamentale nella storia della fotografia del Novecento. In questa pubblicazione, fatta esclusivamente da immagini in bianco e nero, la rappresentazione del nudo prende il sopravvento sul resto: le donne, che indossano solo tacchi alti ed il loro fascino, si mettono in posa davanti al suo obbiettivo privo di censure.

Immagini illuminate da una luce omogenea esterna che fa risaltare le protuberanze corporee delle modelle; lo sfondo bianco retrostante è praticamente annullato poiché esse sembrano apparire in una dimensione atemporale e decontestualizzata. L'inquadratura si concentra esclusivamente sulla visione frontale delle donne riprese singolarmente; la telecamera è posta ad un livello leggermente abbassato rispetto al soggetto in modo che lo spettatore abbia la sensazione di guardare la donna dal basso, aumentando la potenza fisica di lei.

Anche la loro posizione accresce tale potenza: una posa statica che è decisa dal fotografo e non conferisce ai soggetti una libertà di movimenti, di conseguenza l'unica possibilità di esprimere la propria personalità è attraverso l'atteggiamento. Donne sorridenti (*Big Nude: Una*, 1993), riflessive (*Big Nude XI*, 1993), ammiccanti (*Big Nude: Raquel*, 1993), pensierose (*Big Nude III: Henrietta*, 1982), tutte equiparate dalla condizione di nudità che non sembra intimidirle.

Newton decide di caratterizzare maggiormente questi scatti stampandoli a dimensioni quasi naturali ottenendo immagini di donne, seppur impresse sulla carta lucida, che dialogano con lo spettatore tanto da sembrare reali. Nella sua autobiografia pubblicata nel 2004, Newton spiega come l'utilizzo della gigantografia sia stata ripresa dal mondo pubblicitario e dai manifesti creati dalla polizia tedesca per ricercare le abitazioni di un movimento terroristico di estrema sinistra (Rote Armee Fraktion) attivo dagli anni Settanta nella Repubblica federale tedesca<sup>360</sup>.

*Big Nudes* è caratterizzata da uno stile freddo e quasi asettico: volutamente Newton vuol far apparire questi scatti privi di emotività, infatti dichiara: «Nelle mie foto non c'è emozione. È tutto molto freddo, volutamente freddo<sup>361</sup>». È possibile osservare quindi che nelle produzioni del fotografo più le donne appaiono nude più esse divengono statiche e imperturbabili, quasi un'attuazione dell'idea che Milan Kundera scrive in *L'insostenibile Leggerezza dell'Essere* (1982) secondo la quale l'intero mondo non è altro che un grande campo di concentramento abitato da corpi identici fra loro la cui anima è invisibile<sup>362</sup>.

Proprio contro questa resa dei corpi femminili di Newton, si accendono le aspre critiche dei movimenti femministi degli anni Settanta orientati verso il sovvertimento di una società maschilista che codifica la donna come strumento sessuale.

Secondo la loro interpretazione, da questi scatti si evince una rappresentazione dell'universo femminile esclusivamente erotica; ma Newton dichiara che il suo intento è quello di appoggiare i dibattiti sulle questioni di genere. Il fotografo vuole riuscire a trasmettere fotograficamente l'immagine della donna contemporanea emancipata, forte, autoritaria, dominante anche nella sfera sessuale.

Sempre considerando la sfera della sessualità, in pieni anni Ottanta gli scatti di Newton trovano un equivalente nell'inedito classicismo negli statuari *Boys* di Bruce Weber. La comparazione tra queste rese di nudo, in cui le donne di Newton sono superiori e i plastici uomini di Weber evidenziano una perdita di virilità che invece lo stereotipo maschile richiede, palesa il disfacimento delle consolidate identità sessuali della loro contemporaneità.

---

<sup>360</sup> <http://www.arte.it/calendario-arte/veneziana/mostra-helmut-newton-fotografie-white-women-sleepless-nights-big-nudes-23009>

<sup>361</sup> Merlo, 1989, cit. p. 13.

<sup>362</sup> <http://www.doppiozero.com/materiali/sessualita/newton>

Sebbene le spetti un ruolo secondario, anche in *Big Nude* ritorna la presenza della moda verso la quale Newton mette in scena una vera e propria parodia: *Vieni vestita e vieni svestita* (1981) è uno scatto formato da due immagini dove nella prima appaiono quattro donne di diverse etnie vestite secondo i canoni del tempo, nella seconda le stesse modelle nelle medesime pose riappaiono completamente nude. Quello che ne deriva è un nudo estremamente aggressivo ma allo stesso tempo elegante che si pone come icona della bellezza inarrivabile; le modelle sembrano presentarsi come soggetti solo da osservare e desiderare ma inarrivabili, lo stesso messaggio che invia l'alta moda: «Guardate e morire di desiderio<sup>363</sup>».

Con quest'ultima serie, Newton raggiunge ed afferma un nuovo valore della nudità femminile: ostentando bellezza ed un fascino magnetico, le sue donne rappresentano tutto ciò che è desiderabile, dagli abiti, alla forma fisica, al lusso delle camere in cui posano. Di conseguenza, le donne che il fotografo ritrae sono icone della società occidentale contemporanea basata sempre più sull'apparenza e sull'ostentazione.

Newton, attraverso i suoi corpi impenetrabili, vuole quindi manifestare un mondo idilliaco ma sterile di contenuti. Per accentuare questa visione sublimata ma anche illusoria verso la quale il pubblico vorrebbe identificarsi, l'autore fotografa affermate attrici e dive tra cui si ricordano Ava Gardner, Romy Schneider, Raquel Welch, Catherine Deneuve, Charlotte Rampling, Monica Bellucci, Naomi Campbell. Sebbene altri fotografi di moda, ad esempio Irving Penn, Richard Avedon, Bruno Bisang, hanno perseguito questo scopo, solo Newton è stato in grado di fotografare così magistralmente: «Un universo di sogni maschili in cui trionfano le donne<sup>364</sup>».

### 2.3.2 LA NUDITÀ COME CRISI DELLA SOCIETÀ DEI CONSUMI: INDAGINE NELLA FOTOGRAFIA DI DAVID LACHAPELLE

Dal nudo presente nelle fotografie di moda si può trarre anche un altro aspetto della società: non più quello desiderabile ma irraggiungibile che codifica il modello ideale a cui

---

<sup>363</sup> <http://agonistica.com/big-nudes-helmut-newton/>

<sup>364</sup> <http://www.vogue.it/news/encyclo/fotografia/n/helmut-newton>

ambire, bensì l'aspetto dell'apparenza sulla quale la società dei consumi contemporanea si basa.

Analizzando le fotografie di David LaChapelle, che inaugura la sua carriera proprio nell'ambito della moda, è possibile osservare come il Ventunesimo secolo sia caratterizzato da una società eccentrica, spettacolarizzata, povera di valori, basata sulla finzione, sulla superficialità e sul superfluo. Come Newton, anche LaChapelle si serve dei rappresentati dello star system (ad esempio Madonna, Michael Jackson, Bruce Lee, Lady Gaga, Hillary Clinton, Jeff Koons, Elizabeth Taylor) per mettere in scena veri e propri teatri irreali, onirici ed artificiali in cui tutto è caotico e provocatorio come nelle serie *Consumo di culture* (1999) e *Autoritratto come casa* (2003).

I protagonisti dei suoi scatti sono generalmente corpi nudi e giovani, la cui nudità rende lo scatto più irriverente e decontestualizzato; l'uso del nudo attuato da LaChapelle è privo di valori introspettivi e funzionale solo per manifestare la ricerca estrema di una perfezione fisica esteticamente non gradevole.

Quelli della serie *Cunnilingus Rex* sono corpi nudi gonfiati in modo abnorme, chirurgicamente alterati tanto da sembrare manichini di plastica, completamente svestiti o abbigliati solo da indumenti minimi e volgari. Nello scatto *Pamela Anderson: Miracle Tan* del 2004 (FIGURA A PAGINA N. 164) che fa parte di questa serie, appare la nota suobrette quasi interamente nuda dentro una doccia abbronzante, le sue forme sproporzionate e modificate chirurgicamente sono eccessivamente colorate nella parte superiore da una tonalità di abbronzatura visivamente artificiale che sgocciola sulla parte inferiore e bianca del corpo.

Quello che ne deriva, è l'idea che questa donna fosse originariamente bianca e pura ma il suo edonismo l'ha portata a sottoporsi ad interventi che hanno mutano e trasformato la sua corporeità iniziale. Qui tutto è eccessivo e finto: i capelli ossigenati, il sorriso forzato, le forme corporee, le luci ed i colori forti. Questa è la visione eccentrica di una donna che si conforma ai canoni estetici correnti e vuole apparire e sedurre, ma lo fa solo attraverso la materialità e l'apparenza poiché dimostra un impoverimento e quasi annullamento della propria personalità.

Attraverso uno stile fotografico fatto di tonalità elettriche, estremamente sature ed accese, LaChapelle manifesta un'accesa critica verso la contemporaneità che si basa eccessivamente sulla cura del corpo: il Body-building, l'industria del culturismo e la

costante ricerca della perfezione fisica ha portato ad un'omologazione degli individui. Infatti nelle serie *Voce di popolo* (2002), *Schiavitù* (2003), *Il lavoro più perfetto* (2005) tutti i modelli sembrano volutamente finti e privi di emozioni; con questi scatti l'autore intende denunciare come l'eccessivo narcisismo possa sfociare nella drammaticità.

Il ritratto della società che deriva dalla poetica fotografica di LaChapelle è grottesco: l'autore mette in scena una cultura pop ossessionata dal consumismo (*Colazione dei campioni*, 2001), dall'uso di droghe (*Amanda Lepore: dipendente dai diamanti*, 1997), dalla prostituzione (*Prendi questa città e gettala nel cazzo di toilette*, 2003), dalla sessualità trasgressiva (*Non abbiamo trascorso molto tempo amorevole*, 2002).

Una cultura che ha perso la sensibilità anche verso le distruzioni: nella serie *La casa alla fine del mondo* (2005) le devastazioni attuate dalle calamità naturali diventano visioni apocalittiche in cui il primo piano è dedicato a donne vestite lussuosamente e con valigie firmate; in *Cosa indosserai quando morirai?* (serie del 2002) sulla scena di incidenti stradali appaiono donne angelicate che indossano abiti sfarzosi.

In entrambi i casi, i soggetti fotografati, nonostante siano ambientati in scene drammatiche, non rinunciano al manifestare la seduzione attraverso il proprio corpo. Oltre a tutto questo, il fotografo ripropone iconografie cristiane interpretate da cantanti famosi al fine di evidenziare anche la perdita della religiosità: la pietà cristiana diventa *Pietà con Courtney Love* (2006) mentre la natività è rappresentata da un gruppo multietnico di corpi muscolosi, lucidi e nudi (*Natività*).

Attraverso le sue numerose, provocatorie e satiriche serie fotografiche, LaChapelle vuole reinterpretare l'*horror vacui* presente nella contemporaneità e lo fa mediante una fotografia, ed una resa del nudo, estremamente incisiva, sfacciata e paradossale ma finemente studiata anche nei dettagli più kitsch.

### 2.3.3 LA NUDITÀ COME SINTOMO DI MALATTIA: INDAGINE NELLA FOTOGRAFIA DI OLIVIERO TOSCANI

La nudità fotografica è stata utilizzata da altri autori sempre per denunciare i malesseri della società; riallacciandoci al mondo patinato della moda e della pubblicità,

con gli scatti di Oliviero Toscani è possibile indagare la nudità fisica come sintomo di malattie che affliggono il Nuovo secolo.

Formatosi come fotografo di moda, Toscani ha raggiunto la celebrità con le sue fotografie dissacranti e profondamente riflessive realizzate per il marchio d'abbigliamento Benetton; sfruttando la pubblicità e la notorietà mediatica del mondo della moda ha portato nell'attualità temi problematici che sembravano essere lontani dalla quotidianità. Con i suoi scatti che scuotono le coscienze e che: «Agiscono come turbolenze sullo stato d'indifferenza causato dall'eccesso di informazioni visive<sup>365</sup>», dai primi anni Novanta l'autore intende denunciare i mali del mondo attraverso una visione anticonformista, dissacrante, che non risparmia nulla ma rende concreta una società afflitta dal razzismo, dalle discriminazioni sessuali e di genere, dalle violenze, dalla pena di morte, dalla bulimia e dall'anoressia.

Attraverso una campagna pubblicitaria per l'azienda di moda Nolita del gruppo Flash&Partners realizzata nel 2007, Toscani fotografa la modella francese Isabelle Caro (FIGURA A PAGINA N. 165) completamente nuda seduta sul pavimento con una posa che ricorda quella di *Venere di Urbino* di Tiziano e l'*Olympia* di Manet.

L'enorme scalpore suscitato da questo scatto non è dovuto al nudo integrale ma a ciò che simboleggia: si tratta infatti di un corpo affetto da anoressia. In questo scatto la pelle della giovane donna è macchiata da piaghe da decubito e sembra come forata dall'interno dalle spigolose ossa, la pelle spenta ed avvizzita evidenzia la mancanza di muscolatura e di adiposità. È un corpo di soli 31 chilogrammi visivamente malato, fragile, scheletrico, prossimo alla morte, ed è proprio questo che Toscani e la modella volevano trasmettere al pubblico<sup>366</sup>.

La nudità di questo corpo è accompagnata dallo slogan "No anoressia", ma le parole perdono il loro potere davanti ad un'immagine così forte; il fotografo avrebbe potuto optare per un corpo sempre malato ma vestito, invece la sua nudità rende maggiormente evidente gli effetti mortali di questa malattia. Ancora una volta il nudo indica un'autenticità dei fatti, una realtà che in questo scatto è fastidiosa, cruda, brutale; qui tutto è essenziale ed opaco: i colori, la luce, lo sfondo che appare talmente uniforme da sembrare nullo.

---

<sup>365</sup> <http://www.klatmagazine.com/interviews/oliviero-toscani-interview-back-to-the-future-06/8124>

<sup>366</sup> [http://www.repubblica.it/2007/09/sezioni/spettacoli\\_e\\_cultura/campagna-no-anoressia/campagna-no-anoressia/campagna-no-anoressia.html](http://www.repubblica.it/2007/09/sezioni/spettacoli_e_cultura/campagna-no-anoressia/campagna-no-anoressia/campagna-no-anoressia.html)

Una fotografia, questa, che appare in gigantografie installate nelle principali città europee ed americane: a Milano viene esposta durante la settimana dell'alta moda proprio per sensibilizzare e denunciare il mondo dell'abbigliamento che richiede un'eccessiva magrezza nelle modelle, infatti anche Isabelle Caro era una modella che sfilava sulle passerelle americane. A tal riscontro, le parole del fotografo:

L'anoressia è una malattia diffusa, un problema sociale, familiare, di costume che facciamo finta di non vedere: è una realtà che vogliamo tenere nascosta, lontana dagli occhi. (...) Il tema mi interessava perché sono proprio i marchi, la televisione e i giornali di moda che contribuiscono a diffondere questa malattia. Una adolescente legge, ascolta, si guarda intorno e appena capisce cos'è la seduzione, se il suo corpo non è perfetto, almeno secondo i canoni imposti dai media, va in crisi. E non a caso sono stati proprio gli stessi giornali a ignorare la nostra campagna, a censurarla, come anche i politici. (...) Non si tratta dunque soltanto di un problema di immagine, ma piuttosto di mancanza di comunicazione, di disonestà nei rapporti umani<sup>367</sup>.

Una provocazione ma soprattutto un segnale palese di un pericolo della società odierna che non lascia spazio ad interpretazioni. Tuttavia non sono mancate censure e critiche, ad esempio per l'assessore milanese Tiziana Maiolo questo è uno scatto pornografico, per la senatrice Mariella Burani Procaccini e per l'ente Codacons<sup>368</sup> si tratta invece di una mercificazione a scopi pubblicitari<sup>369</sup>; ma maggiori sono state le approvazioni come quella espressamente dichiarata dal ministro della Salute Livia Turco.

La fotografia, per Toscani è ciò che:

Documenta primariamente la realtà, fatti, cose e persone che ci circondano. Certo, anche una foto può essere ritoccata, soprattutto oggi, ma la base di partenza è diversa. Le violenze, gli eccidi, i bambini maltrattati: tutto ciò che è giusto o sbagliato entra a far parte della memoria storica attraverso la fotografia. Quindi, ritengo che non ci siano immagini fotografiche più o meno giuste da un punto di vista etico<sup>370</sup>.

Questa considerazione non è però condivisa da una vasta rappresentanza di pubblico che cerca di censurare le immagini fotografiche di nudo che esprimono senza pudore un tabù sociale, come la malattia e l'eroticità omosessuale.

---

<sup>367</sup> *Ibidem*

<sup>368</sup> Sigla che identifica il Coordinamento delle Associazioni per la Difesa dell'Ambiente e dei Diritti degli Utenti e dei Consumatori

<sup>369</sup> <http://www.successo.com/2015/01/16/lunica-che-mi-sento-di-escludere-e-la-foto-di-me-stesso-morto-oliviero-toscani/>

<sup>370</sup> <http://www.klatmagazine.com/interviews/oliviero-toscani-interview-back-to-the-future-06/8124>

#### 2.3.4 *LA NUDITÀ OMOSESSUALE: INDAGINE NELLA FOTOGRAFIA DI ROBERT MAPPLETHORPE*

Per indagare la sfera sessuale omofila, estremamente osteggiata dalla società del Ventunesimo secolo, si prendono in considerazione le fotografie di nudo di Robert Mapplethorpe. L'affermazione delle diverse identità sessuali è un argomento che anima tutta la cultura occidentale americana degli anni Settanta, la stessa che Mapplethorpe ritrae con i suoi scatti. L'autore dichiara:

Ho cominciato a fare fotografia perché mi sembrava un veicolo perfetto per commentare la follia dell'esistenza odierna. Cerco di registrare il momento in cui vivo e il luogo in cui vivo, che si dà il caso essere New York. Cerco di cogliere qualcosa della follia e di impartirvi un ordine. Come una dichiarazione sui tempi non è male, in termini di accuratezza. Queste foto non potrebbero essere state fatte in un'altra epoca<sup>371</sup>.

Servendosi del nudo fotografico come mezzo provocatore, Mapplethorpe denuncia un ostracismo culturale rivolto ad una sessualità considerata deviante: quella omosessuale. Il fotografo propone una rappresentazione di quella che è stata anche la sua sessualità attraverso un dualismo che caratterizza tutta la sua produzione: Mapplethorpe concretizza fotograficamente l'omosessualità sia nella nudità dei fisici nerboruti di afroamericani, sia nella simulazione di tecniche sadomasochiste che, secondo l'America degli anni Settanta ed Ottanta, era propria dell'omofila.

In entrambe le rappresentazioni ciò che prevale è un'attenzione compositiva e stilistica ottenuta in seguito ad una modulazione delle luci che scavano letteralmente nella carne dei modelli e rendono la loro pelle lucida e palpabile. Dai suoi scatti in bianco e nero, che quasi oltrepassano la bidimensionalità della fotografia, si evince quindi un'ambivalenza di tale sessualità illustrata sia come poetica sia come scandalosa.

Il primo aspetto definito "poetico" può essere spiegato attraverso la serie fotografica che ha come soggetto Jimmy Freeman: analizzando lo scatto omonimo del 1981 (FOTOGRAFIA A PAGINA N. 166) è possibile osservare un uomo nudo accovacciato che, incrociando le braccia, trova equilibrio mentre si stringe le caviglie. Da questa innaturale posizione il viso è nascosto, ma visibile è il suo membro fallico che, pendendo, traccia una perfetta verticale tra l'inguine e le caviglie.

---

<sup>371</sup> Celant, 2014, cit. p. 16.

Fotografando il modello in questa particolare posa, Mapplethorpe vuole orientare l'attenzione dello spettatore proprio sull'organo maschile e sulla sua grandezza: l'inquadratura ravvicinata che si concentra analiticamente sugli attributi sessuali maschili è tipica dell'autore. *Greg Cauley* (1980), *Christopher Holly* (1981), *Ajitto* (1981), *Lowell Smith* (1981), *Derrick Cross* (1983) sono solo alcuni esempi che dimostrano come l'occhio del fotografo si soffermi sui simboli erotici definiti: «Organi espliciti, solari, atletici, salubri<sup>372</sup>».

Ma ciò che caratterizza questa resa dell'omosessualità è l'attenzione che l'autore orienta verso la forma e la materialità del corpo umano nudo, qui non c'è volgarità o ostentata sessualità ma solo una manifestazione di quella che può essere la bellezza espressa dal nudo maschile. In questo senso è come se Mapplethorpe volesse trasmettere un'idea di omosessualità nobile ed ammirevole che si distacca da quella pornografica, che generalmente riproduce questa tendenza sessuale in modo estremamente trasgressivo e violento.

Dallo scatto *Jimmy Freeman* precedentemente descritto, si deduce come il fotografo fosse attratto dalla nudità maschile perfettamente delineata nella muscolatura che richiama quella scultorea di Rodin: numerosi sono i parallelismi possibili tra i due artisti, ma il più significativo in questa sede è la resa che entrambi attuano del nudo attraverso il quale esprimono, e violano, alcune convenzioni della loro epoca. Tutti e due si basano sulla rappresentazione del nudo neoclassico di Michelangelo:

Siccome è stato il Rinascimento a rendere possibile una completa raffigurazione nuda e senza veli del corpo, sia Rodin che Mapplethorpe partono dalla sua rappresentazione classica, quella di Michelangelo, per conseguire una spogliazione che trovi giustificazione nella storia e acquisti un valore non solo artistico, ma linguistico e sessuale<sup>373</sup>.

Dalla plasticità dell'artista rinascimentale, Mapplethorpe trae ispirazione per la sua fotografia ed attraverso questo richiamo classico legittima un argomento altrimenti censurato dal giudizio sociale. Tuttavia ciò non gli evita le frequenti accuse di pornografia che macchiano la sua carriera<sup>374</sup>; Roland Barthes sostiene che: «Mapplethorpe fa passare i

---

<sup>372</sup> Serenellini, 1985, cit. p. 110.

<sup>373</sup> Celant, 2014, cit. p. 16.

<sup>374</sup> La Corcoran Gallery of Art di Washington, nel 1989 ha revocato una mostra dedicata al fotografo in seguito a numerose proteste avviate da politici conservatori poiché consideravano gli scatti di Mapplethorpe

suoi primi piani di sessi dal pornografico all'erotico fotografando da molto vicino le maglie dello slip<sup>375</sup>».

Ma la critica attuata da Mapplethorpe è diretta anche contro il razzismo ancora presente nella cultura americana: infatti i principali soggetti maschili da lui fotografati sono uomini dalla pelle nera. L'autore giustifica la sua predilezione poiché: «La forma rende bene sul nero, dà l'effetto del bronzo<sup>376</sup>», e perché la loro struttura fisica è maggiormente robusta e massiccia, qualità che insieme alla pienezza e grandezza delle forme identificano la sua concezione di bellezza.

Nei lavori del fotografo americano esiste un'altra rappresentazione dell'omosessualità più incline a mettere in scena un aspetto trasgressivo attraverso tendenze erotiche estreme come il sadomasochismo, come si riscontra nella serie *The X portfolio* (1975).

Con questi scatti, la critica di Mapplethorpe diventa più accesa e palese: se con le fotografie precedentemente analizzate il suo scopo era quello di descrivere un'omosessualità nobile, dal 1975 il suo intento è quello di sconvolgere il perbenismo sociale offrendo una fotografia che mette in scena ciò che il pensiero comune ha sempre collegato all'omosessualità. *Autoritratto* (1978), *Dominick e Elliot* (1979), *Helmut* (1979), sono scatti con cui l'artista:

Cancella il confine tra foto d'arte e foto commerciale destinata al mercato pornografico adottando soggetti e temi tipici del porno inserendoli in un contesto d'immagine d'arte. Con il suo sguardo è riuscito a creare una vera e propria rottura nel mondo della fotografia, a quei tempi da poco riconosciuta come reale forma d'arte<sup>377</sup>.

In *Autoritratto* (1978) si osserva il fotografo seminudo, in posa quasi animalesca, mentre impugna una frusta inserita nel retto; un'immagine estremamente sfrontata che rende reale la considerazione sociale dell'omosessuale come un mostro. Questa dimensione "mostruosa" è rappresentata anche in *Autoritratto* del 1985 in cui l'autore si ritrae con delle corna che ricordano sia quelle del diavolo sia quelle di un satiro,

---

pornografici e privi di valenza artistica. Queste proteste sono state avviate anche contro l'assegnazione di fondi monetari devoluti dal National Endowment for the Arts all'artista.

Armstrong, Weinberg, 2006, pp. 411–432.

<sup>375</sup> Barthes, 1980, cit. p. 42.

<sup>376</sup> Celant, 2014, cit. p. 21.

<sup>377</sup> <http://www.vogue.it/news/enciclo/fotografia/m/robert-mapplethorpe>

richiamando quindi l'atmosfera mitica dei baccanali in cui si consumavano piaceri lussuriosi.

Anche riguardo alla presenza delle corna ritorna la dualità di significati in Mapplethorpe:

Le corna del demone caprino possiedono un doppio significato: con la loro forza di penetrazione sottendono il principio attivo e mascolino, mentre con la loro apertura a forma di lira e di ricettacolo simboleggiano il principio passivo e femminile, la cui unione esprime l'essere completo<sup>378</sup>.

È interessante osservare come la figura del satiro sia stata accostata all'omosessualità anche da fotografi di inizio Novecento: da Wilhelm von Gloeden che nel 1900 realizza *Satiro*, a F.Holland Day, Frank M.Sutcliff, George Platt Lynes fino a Minor White<sup>379</sup>.

Una sessualità ed una razza umana ritenute inferiori dalla società occidentale trovano espressione nella poetica fotografica di Mapplethorpe, ma l'autore, oltre ad indagare questi aspetti che la comunità ha cercato di nascondere, aspira a superare le distinzioni tra i generi e sfumarne i limiti.

Così nell'ultima fase della sua carriera fotografica, i soggetti dei suoi scatti sono corpi estremamente muscolosi in cui il femminile si fonde con il maschile: quello di *Lisa Lyon* (1981) o *Lydia Cheng* (1985) è un nudo eccessivamente atletico in cui la morbidezza delle forme femminili è sostituita da una muscolatura marcata, generalmente propria degli uomini. Mapplethorpe anche in questo propone una diversa visione rispetto a quella tradizionale poiché, fino ad allora, sia la fotografia che l'arte in generale hanno sempre proclamato come ideale una corporeità femminile morbida e fragile che il fotografo ha superato proponendo invece un corpo femminile estremamente muscoloso.

Mapplethorpe trova la corrispondenza del proprio canone di bellezza nelle nudità dei body builder, infatti dalla fine degli anni Settanta fotografa Arnold Schwarzenegger, Lisa Lyon, Vibert, Bob Paris, Joe Morris, Terry Long, Lydia Cheng, tutte personalità che simboleggiano questa pratica.

La fotografia di Mapplethorpe mostra una realtà emarginata, e nella nudità che lui esprime si racchiudono le diverse tematiche condannate dalla società: dall'ambivalenza

---

<sup>378</sup> Celant, 2014, p. 67.

<sup>379</sup> *Ibidem*

dell'omosessualità, alla manifestazione di un interessamento quasi ossessivo verso la razza afroamericana, fino alla combinazione dei due sessi in fisicità quasi indistinguibili.

### 2.3.5 *LA NUDITÀ TRANSESSUALE: INDAGINE NELLA FOTOGRAFIA DI NAN GOLDIN*

Se Mapplethorpe fotografa corpi nudi in cui l'attribuzione al genere sessuale non è immediatamente riconoscibile, Nan Goldin affronta la stessa tematica con uno spirito e stile molto diverso. Goldin è una fotografa anch'essa americana, la quale si interessa alle differenze di genere sessuale e dichiara:

La maggior parte delle persone si spaventa quando non riesce a categorizzare gli altri, per la razza, l'età e soprattutto per il genere. Ci vuole piglio per camminare in strada quando cadi tra le crepe. Alcuni dei miei amici cambiano genere quotidianamente, da ragazzo a ragazza e viceversa<sup>380</sup>.

La sua produzione fotografica è fortemente centrata sulla rappresentazione di sessualità "diverse", come può essere l'omosessualità femminile o la transessualità; ciò che ne deriva è una fotografia sociale che non vuole scioccare il pubblico, bensì renderlo partecipe di atteggiamenti e tendenze che sempre più caratterizzano la cultura odierna.

Il rapporto che lega la sua fotografia alla società è basato sia sulla rappresentazione della realtà, sia sulla denuncia nei confronti di una società che ancora fatica a riconoscere le diverse sessualità; si tratta di una denuncia non palesata poiché trapela solo attraverso scene quotidiane in cui tutti possono identificarsi.

La capacità di coinvolgimento di questi scatti fa sì che: «L'osservatore si interroghi, ma al tempo stesso viene interrogato e in qualche misura chiamato a partecipare allo scatto (...) riesce a far leva su archetipi comuni, su ricordi collettivi, su storie in cui la maggior parte di noi può riconoscersi<sup>381</sup>». In tal modo, Goldin avvicina il pubblico alla realtà quasi ordinaria delle persone che fotografa, le quali, nella maggior parte dei casi, rappresentano un aspetto anomalo della sessualità e più generalmente della comunità.

---

<sup>380</sup> <http://spuntidimezzanotte.com/sessualita-dolore-sopravvivenza-fotografie-nan-goldin/>

<sup>381</sup> Costa, 2010, cit. p. 3.

La serie *Ballata della dipendenza sessuale* (1986) raccoglie gli scatti che più simboleggiano il suo stile e la sua poetica: queste immagini fotografano il movimento gay, la lotta per la libertà sessuale, la violenza sulla donna, l'impegno politico e sociale contro l'Aids, l'uso di droghe, la cultura punk rock, il tutto prodotto attraverso: «Immagini a colori di individui, famiglie, o gruppi, presentati in una dimensione apparentemente intima, realizzate nello stile proprio dell'istantanea spesso un po' sgranate, sfuocate e con colori invertiti<sup>382</sup>». Questa serie è composta da numerose immagini che ricordano l'inquadratura delle diapositive amatoriali ed il linguaggio cinematografico per l'utilizzo della serialità<sup>383</sup>.

Le fotografie incluse in *Ballata della dipendenza sessuale* diventano per l'autrice una sorta di diario personale che condivide con il pubblico fatto di ricordi e momenti che riflettono i cambiamenti dell'epoca. Il cardine della sua produzione, infatti, è rappresentare i mutamenti sociali attraverso le proprie esperienze, considerazione che trova riscontro nelle sue parole:

Il mio lavoro è orientato a mostrare la vita per quello che è ( ... ) Quello che mi interessa è cogliere la vita per come è vissuta, insieme al suo sapore e l'odore, e facendo mantenere tutto ciò in un'immagine. Si tratta davvero di accettazione. Sono una partecipante e una testimone allo stesso tempo<sup>384</sup>.

*Joey al Love Ball, Misty e Jimmy Paulette in un Taxi, Jimmy Paulette dopo una parata, Jimmy Paulette e Taboo! In bagno*, sono tutti scatti realizzati nel 1991 in cui i protagonisti sono transessuali; riguardo alla tematica la fotografa sostiene che questa sia: «Un modo complesso di sentire la sessualità maschile o femminile, la loro bellezza, il fatto di aver trascorso la distinzione uomo-donna, il loro humor, il loro coraggio<sup>385</sup>».

Sebbene i loro travestimenti portino le persone a confondere il proprio genere con quello opposto, solo la nudità può, in certi casi, riconoscere quale sia l'effettività. Ad esempio, nello scatto *Jimmy Paulette e Taboo! In bagno* (1991) appaiono due uomini ripresi solo fino a metà busto, entrambi nudi. L'unico uomo che guarda direttamente

---

<sup>382</sup> Kotz, 1998, cit. p. 204.

<sup>383</sup> Goldin dichiara l'influsso che hanno avuto sul suo stile i film neorealisti italiani, in particolar modo *Blow Up* realizzato nel 1966 da Michelangelo Antonioni, infatti sostiene come: « Ha avuto un'enorme importanza su di me e penso che probabilmente sia abbia realizzato l'inizio del mio desiderio di diventare una fotografa ». Hoberman, 1996, cit. p. 135.

<sup>384</sup> Goldin, Kawachi, 1998, cit. p. 9.

<sup>385</sup> Armstrong, Keller, 1996, cit., p. 447.

l'obbiettivo è eccessivamente truccato da donna, se non fosse per la parte del corpo visibile nello scatto, il suo volto potrebbe essere effettivamente scambiato per uno femminile.

In questo caso la scelta di fotografarlo senza vesti può voler indicare la vera natura del soggetto, o più generalmente il fatto che anche volendo apparire come una donna, la propria natura resta inalterata, e quindi maschile. Anche questa immagine realizza l'idea di "diario fotografico" della Goldin, infatti il protagonista è il suo amico *Jimmy Paulette* il quale le ha dato la possibilità di introdursi nel mondo underground delle comunità trans gender dove inizia a scattare le sue prime fotografie<sup>386</sup>.

Per lei: «fare una fotografia è un modo di toccare qualcuno. È una carezza, è accettazione, un desiderio di cogliere la verità e di accettarla<sup>387</sup>». Questo spiega perché nei suoi scatti sia presente una sorta di avvicinamento delicato, umano ed amichevole verso il soggetto in grado di far percepire:

Una sorta di amicizia e lealtà duratura, e comprendiamo il valore che Nan Goldin attribuisce al rifiuto di vivere secondo i voleri e le norme tradizionalmente stabilite. La sua mancanza di compromessi, l'ha condotta fino ai limiti dell'esistenza umana<sup>388</sup>.

Nelle sue immagini, infatti, non c'è né critica né giudizio, ma solo un sentimento di affetto e di ammirazione che li lega. La scelta della nudità, la presenza di un'amica, e l'androginia ritornano anche per gli scatti *Ryan nella vasca* (1976), *Siobhan nella mia vasca da bagno*, (1992), *Siobhan nella doccia* (1991).

L'ultimo scatto citato (FIGURA A PAGINA N. 167) fa parte di una serie di fotografie tutte centrate sulla stessa donna, Siobhan che è un'artista, un'amica e una compagna intima con la quale la fotografa ha avuto una relazione amorosa nei primi anni Novanta<sup>389</sup>. La protagonista è nuda, in piedi dentro alla doccia da bagno, con il corpo ancora bagnato ed insaponato e ciò lascia pensare che l'autrice abbia interrotto un'attività quotidiana, intima.

È l'intimità a caratterizzare questa immagine: dalle luci calde all'ambiente tutto richiama un'atmosfera di raccoglimento personale, quasi spirituale. Goldin sceglie frequentemente di fotografare i suoi soggetti in bagno poiché questo luogo rappresenta nel

---

<sup>386</sup> <https://paolasarappa.wordpress.com/tag/nan-goldin/>

<sup>387</sup> Grazioli, 1998, cit. p. 322.

<sup>388</sup> Sartorius, 1996, cit. pp. 321-322.

<sup>389</sup> Costa, 2010, p. 60.

miglior modo la dimensione domestica e familiare che l'artista vuole esprimere con le sue immagini.

In questo senso, anche la nudità, che in qui richiama l'attenzione, assume un valore nuovo: non è ostentata o provocante ma piuttosto profonda e quasi spirituale. Di conseguenza si può affermare come l'uso del nudo nella fotografia di Goldin sia ambivalente poiché, oltre a rappresentare un'autenticità del sesso, richiama anche un'affettività emozionale. Questa si manifesta anche attraverso lo sguardo che la modella rivolge direttamente allo spettatore: è uno sguardo spontaneo che sembra cercare un confronto sincero svelando quella complicità che lega sentimentalmente due persone nonostante il loro genere. Infatti *Siobhan nella doccia* è un omaggio all'amore tra donne e vuole rendere pubblici la sensibilità e la tenerezza di un amore che supera i giudizi sociali.

Le forme del corpo ed i dettagli fisionomici della ragazza non raffigurano l'ideale femminile ma piuttosto la caratterizzano come androgina, da ciò si deduce come la fotografia di Goldin voglia rappresentare anche quegli aspetti estetici che vengono esclusi dai canoni della comunità. La donna si mette in posa davanti all'obiettivo e gli offre la propria nudità senza pudore; appoggiandosi al box doccia alza le braccia, un gesto che sembra voler esplicitare una concessione visiva totale nei confronti della fotografa e del suo pubblico. Questo scatto concretizza, quindi, il nuovo stile fotografico che distingue Goldin dagli altri fotografi che hanno rappresentato, attraverso questo mezzo, gli aspetti più disapprovati dalla società.

Se Diane Arbus e Larry Clark rappresentano le stesse tematiche attraverso uno stile fotografico che scandalizza e si scontra con il giudizio del pubblico, quella della Goldin è una fotografia più incline alla biografia intima e personale di un'epoca osservata attraverso esperienze autentiche e ad un approccio delicato. Infatti quello in cui la fotografa riesce maggiormente è insegnare una nuova sensibilità nell'accostarsi alle tematiche più avverse e mostrare il lato più provocatorio della sottocultura americana, ma realizzando una fotografia in cui è presente il loro lato più emotivo.

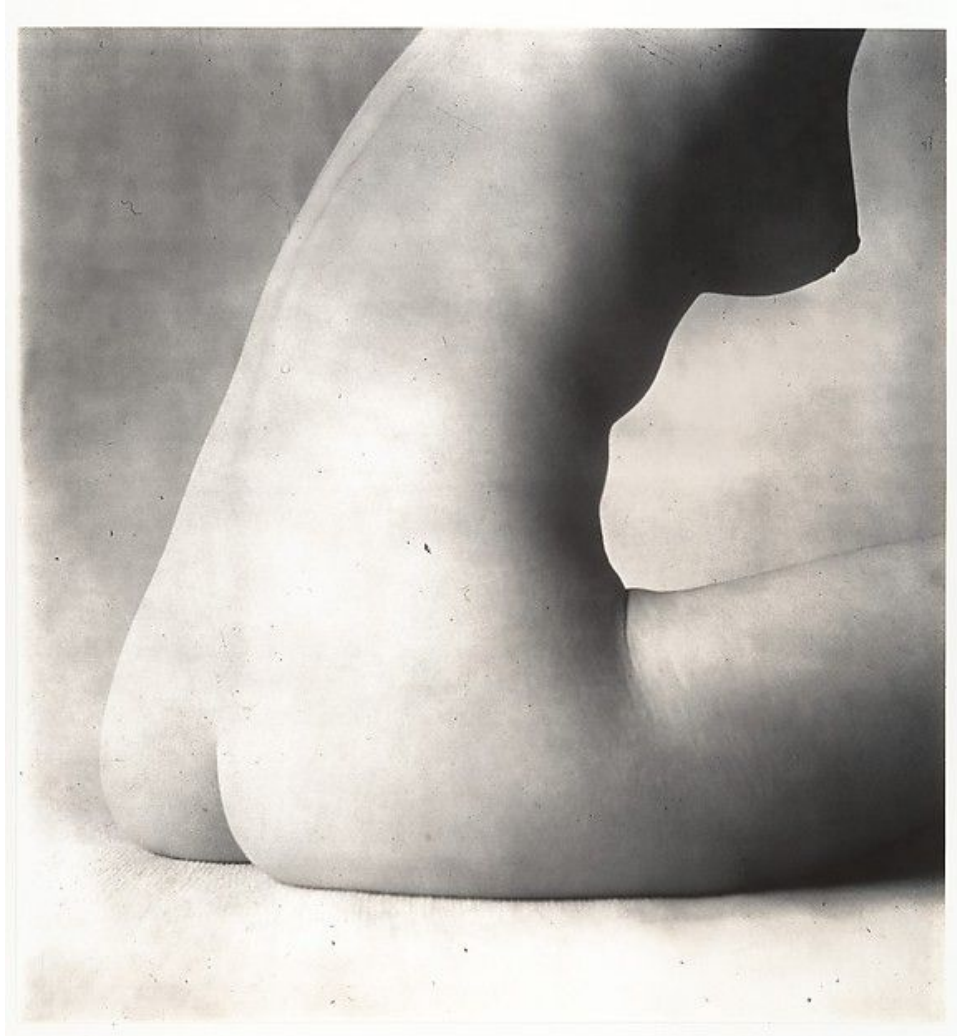
## APPENDICE IMMAGINI



Edward Weston, *Fay Fuqua*, 1933



Imogen Cunningham, *Triangoli 2*, 1928



Irving Penn, *Earthly Body I*, 1949-1950



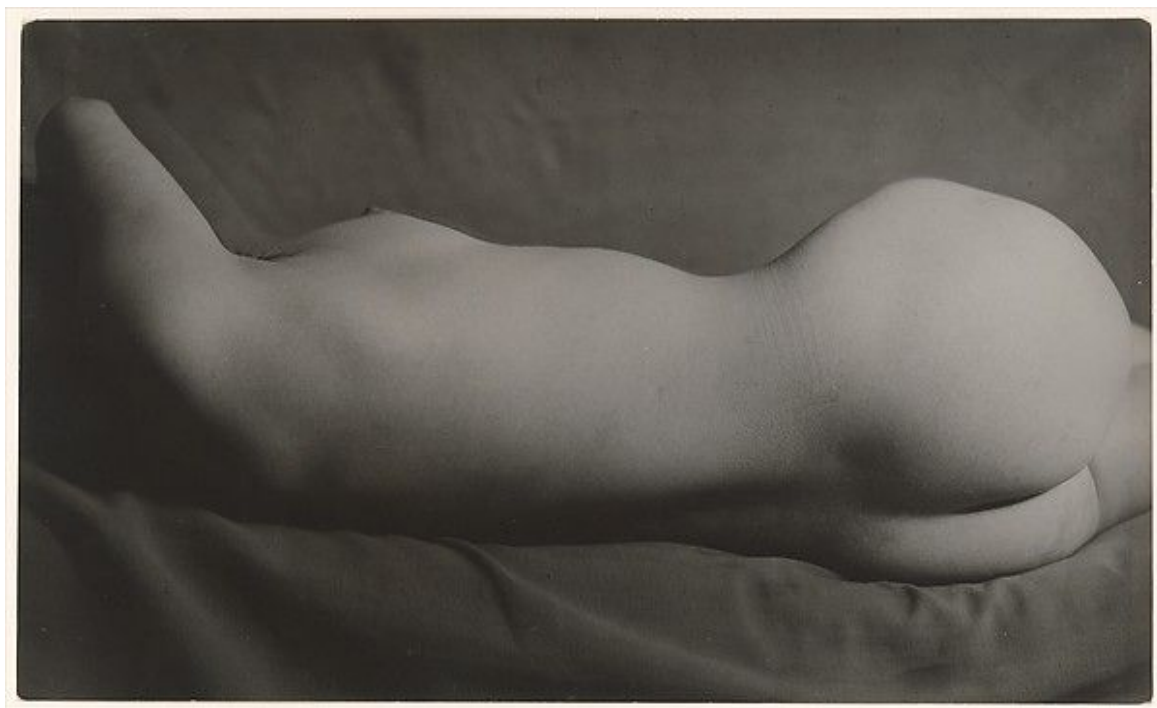
Man Ray, *Ritorno alla ragione*, 1923



Bill Brandt, *Nudo, Belgravia*, 1951



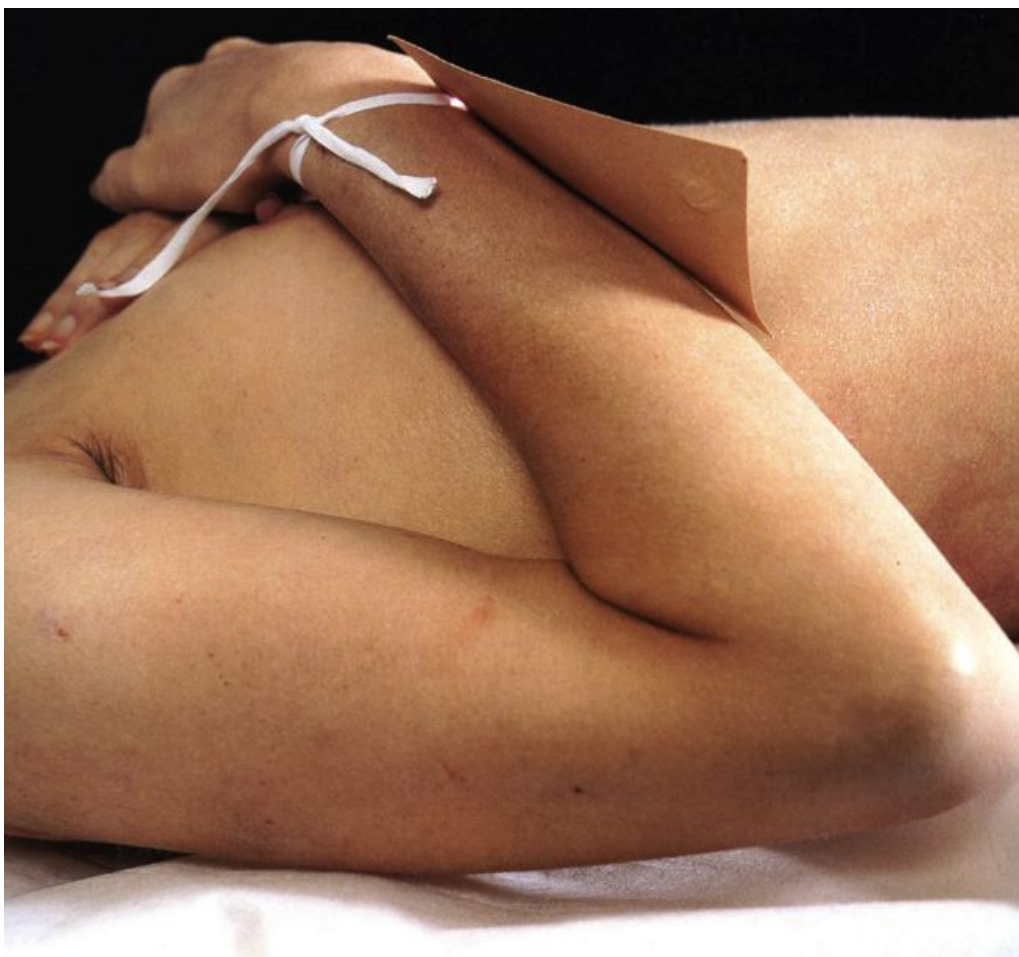
Alfred Stieglitz, *Torso*, Georgia O'Keeffe, 1918



Brassai, *senza titolo*, 1933



Joel Peter Witkin, *Dei della terra e del cielo*, 1988



Andres Serrano, *Suicidio con veneno per topi III*, 1992



Jan Saudek, *Lady Orchestra*, 2001



Araky Nobuyoshi, *Tokyo Comedy*, 1997



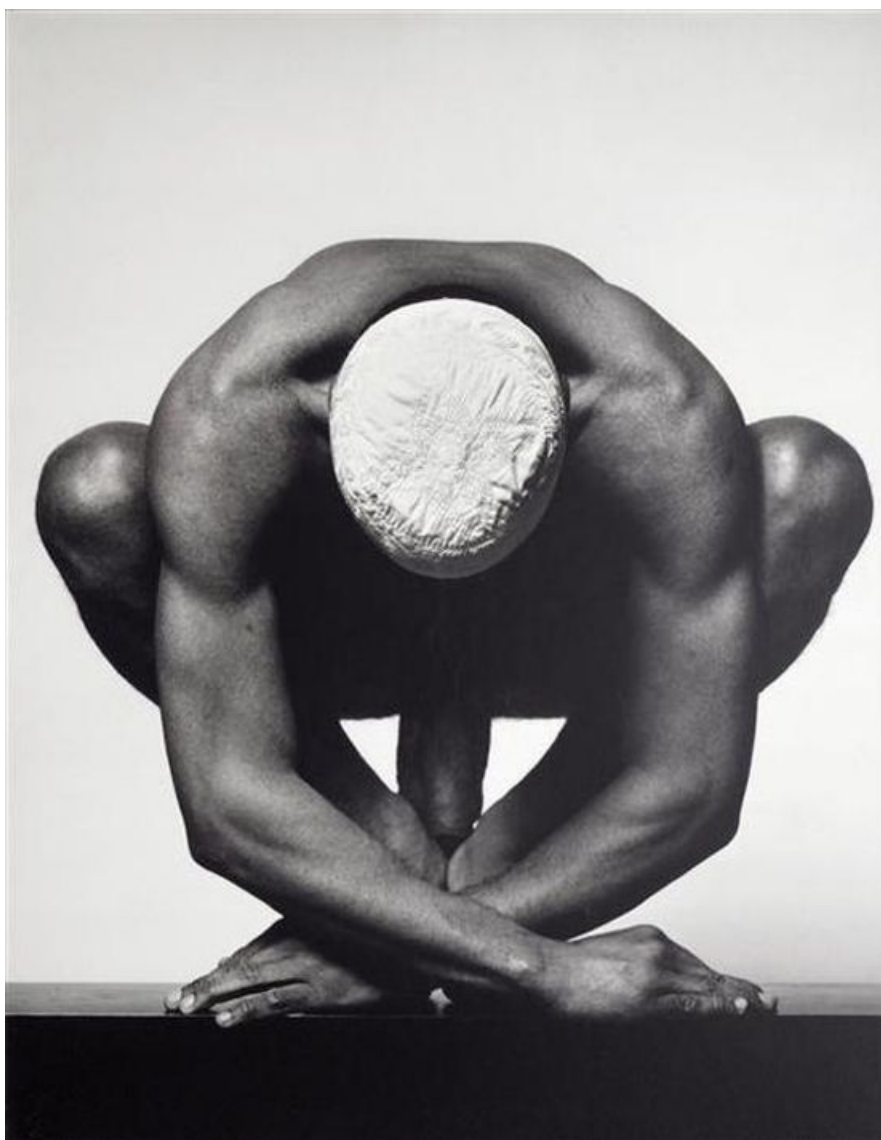
Helmut Newton, *Autoritratto con moglie e modella*, 1981



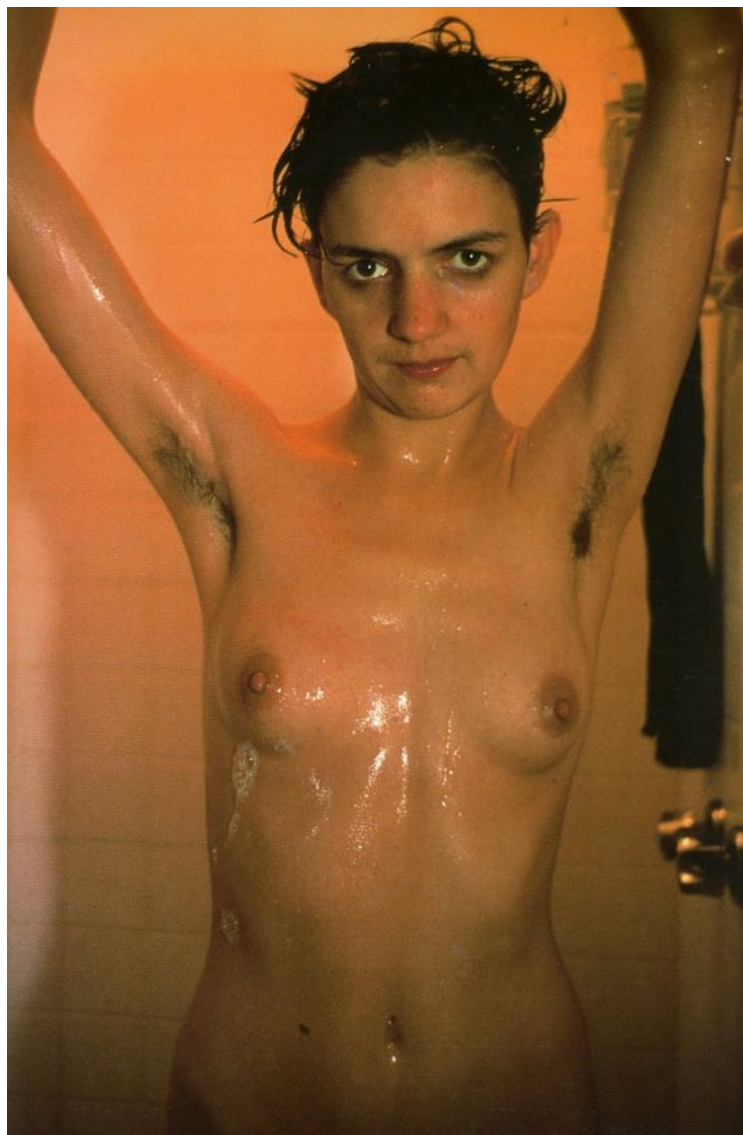
David LaChapelle, *Pamela Anderson: Miracle Tan*, 2004



Oliviero Toscani, *Anoressia*, 2007



Robert Mapplethorpe, *Jimmy Freeman*, 1981



Nan Goldin, *Siobhan nella doccia*, 1991

## CONCLUSIONI

Dopo aver analizzato e contestualizzato alcuni degli scatti di nudo più famosi che hanno rivoluzionato le varie epoche e culture, risulta, secondo il mio parere, più semplice ed esaustivo comprendere come la rappresentazione del corpo nudo può prestarsi a poliedriche significazioni. Sebbene la rappresentazione del nudo sia sempre stata divisa tra lecito ed illecito sia collegata alla dimensione sessuale, questa ricerca dà prova di come il nudo in fotografia possa rappresentare molto altro.

Trattando questo tema, infatti, si sfocia immancabilmente anche nel dibattito di ciò che la società ritiene “morale”. Nella mia ricerca ho volutamente sviluppato argomenti ed immagini fortemente provocatori ma che, a mio avviso, rappresentano anch’essi una manifestazione dei voleri dell’uomo, siano essi sovvertitori o pudici.

Ritengo che la tematica del nudo qualifichi massimamente la capacità rappresentativa dell’uomo e della sua storia: attraverso il nudo fotografico è possibile sia comprendere come nel corso del tempo l’uomo abbia rappresentato la percezione che ha di sé, sia ripercorrere cronologicamente gli eventi sociali e culturali che hanno contribuito al suo sviluppo e progresso.

L’anatomia del corpo umano non è mai cambiata, ad essere mutata è stata invece la sua rappresentazione fotografica: dal Diciannovesimo secolo fino al Ventunesimo, il corpo ripreso nella sua nudità è stato protagonista di numerose raffigurazioni fotografiche estremamente differenti poiché i fotografi rappresentavano il nudo secondo la propria sensibilità e soprattutto secondo gli influssi del proprio periodo storico. In tal modo, il corpo nudo impresso sulla superficie fotografica diventa una tela bianca per il fotografo il quale può caricarlo di significati e valenze artistiche e concettuali, in relazione con il contesto o fine a sè stesse. La fotografia è stata in grado di rendere il nudo un soggetto, un genere vero e proprio che include infinite sfumature di significato.

Ogni scatto ed ogni serie realizzati dai diversi fotografi possono essere animati da significati autonomi, ma credo che la maggior parte di questi scatti di nudo possono essere classificati in tre categorie concettuali, le quali riassumono i principali valori attribuiti a tale tematica poliedrica. L’originalità di questa tesi è infatti proporre uno studio del nudo in fotografia che si struttura sia da un punto di vista cronologico che concettuale.

Leggendo questa ricerca si osserva come un corpo fotografato senza vesti può essere sinonimo di ricercatezza delle forme, ma anche di perversione e turbamenti e di

riflesso sociale. Un'indagine, questa, che esamina il nudo da più punti di vista e che, attraverso lo studio dei contesti storici, è in grado di sintetizzare e fare più chiarezza in un universo estremamente ampliato fatto dagli scatti di nudo degli ultimi secoli. Considerata la vastità della produzione fotografica di nudo, le varie classificazioni attuate includono solo alcune delle fotografie che, a mio avviso, sono scattate dai più influenti maestri delle varie epoche e rappresentano nel miglior modo la categoria in cui sono inserite.

## BIBLIOGRAFIA

Abbott B. (a cura di), 2005, *Edward Weston's Book of Nudes*, Getty Publications, Los Angeles.

Adams R., 2004, *La bellezza in fotografia. Saggi in difesa dei valori tradizionali*, Einaudi, Torino.

Affergan F., 1987, *Esotismo e alterità. Saggio sui fondamenti di una critica dell'antropologia*, Ugo Mursia Editore, Milano.

Alfano Miglietti F., 2001, *Nessun tempo Nessun corpo. Arte, Azioni, Reazioni e Conversazioni*, Skira, Milano.

Alinovi F., Marra C., 1981, *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, il Mulino, Bologna.

Ambrogetti P., 1900, *La vita sessuale nell'Eritrea*, F.lli Capaccini, Roma.

Armstrong D., Keller W., 1996, "On Acceptance: A Conversation", in *Nan Goldin: I'll Be Your Mirror*, catalogo della mostra (a cura di) Sussman E., Armstrong D., New York/Whitney Museum of American Art and Scalo Verlag/Zurigo.

Armstrong E.A., Weinberg M.S., 2006, *Identity and competence: the use of culture in the interpretation of sexual images*, Vol. 49, n.3, Indiana University, Bloomington.

Andros, 2014, *Storia dell'artista - Dal Paleolitico a stamattina*, Editore Youcanprint, Lecce.

Angelini C., 1821, *Osservazioni sulle accademie pittoriche per rendersi utili*, Cataneo Editore, Napoli.

Baldwin G., Cox J., at all., 1999, *I capolavori del J. Paul Getty Museum: Fotografie*, Getty Publications, Los Angeles.

Barbieri D., 2011, "L'indice indiscreto", in *La fotografia: oggetto teorico e pratica sociale* Atti del 38° Congresso AISS, (a cura di) Del Marco V., Pezzini I., Nuova Cultura, Roma.

Barilli R., 1979, "La performance oggi: tentativi di definizione e di classificazione", in *Informale, oggetto, comportamento*, vol. II: La ricerca artistica negli anni '70, Feltrinelli, Milano.

Barthes R., 1980, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino.

Benjamin W., 1931, "Piccola storia della fotografia", in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino.

Bertolotti A., 2007, *Nudo: i libri fotografici dal 1850 ad oggi*, Contrasto, Roma.

Bini E., 2003, "Fonti fotografiche e storia delle donne: la rappresentazione delle donne nere nelle fotografie coloniali italiane", in *Convegno SISSCO Cantieri di Storia II*, Lecce.

Blignaut H., 2005, *Anatomia della moda: il corpo, i luoghi, l'arte, il cinema*, FrancoArcangeli Editore, Milano.

Bonetti M.F., Maffioli M., (a cura di) 2003, *L'Italia d'argento: 1839-1859. Storia del dagherrotipo in Italia*, Alinari, Firenze.

Bonetti M.F., 2014, "Il dipartimento di fotografia dell'Istituto nazionale per la grafica: collezioni e attività", in *Immagini e memoria: Gli Archivi fotografici di Istituzioni culturali della città di Roma*, (a cura di) Fabjan B., Gangemi Editore, Roma.

Bonito Oliva A., 2000, *Francesca Woodman. Catalogo della mostra (Providence-Roma-New York)*, Castelvechi Editore, Roma.

Bouqueret C., 1987, "Il corpo scomparso. Sull'immagine fotografica del corpo maschile in Francia tra le due guerre", in *Il nudo maschile nella fotografia del XIX e del XX secolo*, (a cura di) Weiermair P., Edizione Esseggi, Ravenna.

Braidotti R., 2003, *In metamorfosi*, Feltrinelli, Milano.

Bragaglia A.G., 1970, *Fotodinamismo futurista*, Einaudi, Torino.

Breton A., 2003, *Manifesti del Surrealismo*, Einaudi, Torino.

Buhler Lynes B., 2011, *Georgia O'Keeffe*, Skira, Milano.

Bussagli M., 1998, *Il nudo nell'arte: la storia, temi e soggetti, bellezza ed erotismo*, Giunti editore, Firenze.

Bussagli M., 2001, *Atlanti universali: Anatomia artistica*, Giunti, Firenze.

Caffin C. H., 1981, "Nota a Paul Cézanne", in *Camera Work: La rivista di fotografia di Alfred Stieglitz 1903-1917*, (a cura di) Vanon M., Einaudi, Torino.

Campassi G., Sega M.T., 1983, "Uomo bianco e donna nera. L'immagine della donna nella fotografia coloniale", in *Rivista di storia e critica fotografica*, n. 5, giugno-ottobre.

Cartosio B., 2012, *I lunghi anni Sessanta: movimenti sociali e cultura politica negli Stati Uniti*, Feltrinelli, Milano.

Caruso E., 2005, *Comunico, quindi esisto. L'importanza della comunicazione per la crescita dell'impresa*, Tecniche Nuove, Milano.

Celant G., 2014, *Mapplethorpe: La ninfa fotografia*, Skira, Milano.

Celant G., 2015, *Fotografia maledetta e non*, Feltrinelli, Milano.

Chiaromonte G., 1978, "La fotografia dell'esistenza", in *L'Umana Avventura*, n.3., settembre 1978, Editoriale Jaca Book, Milano.

Colombo A., 1983, *Potenza plastica e ricchezza interiore*, in "Il Nudo d'Arte: 1930-1970", Fabbri editore, Milano.

Colosso C., 1941, "I pigmei africani", in *La difesa della razza*, anno IV, n. 14, Editrice Tuminelli, Roma.

Costa G., 2010, *Nan Goldin*, Phaidon, Londra.

Crescimanno E., 2010, *La fotogenia. Verità e potenza dell'immagine fotografica*, Aesthetica Preprint, Palermo.

D'Amico E., 2006, *Corpografie: "Urti di senso" tra Witkin, Mapplethorpe e Serrano*, Costlan, Milano.

D'Elia A., 2004, *Nello specchio dell'arte: figure autobiografiche*, Maltemi Editore, Milano.

Dagostino M.R., Vinella M., 2007, "Scritture dello sguardo: Narrazioni visive femminili tra fotografia, cinema, reportage" in Atti del Convegno *Scritture di donne fra letteratura e giornalismo*, 29 novembre-1 dicembre, Servizio editoriale universitario, Bari.

Dalla Palma M., 2014, *Fotoreportage: Esperienze, trucchi e segreti di un professionista del racconto fotografico*, Ulrico Hoepli Editore, Milano.

Dall'Olio C., 2012, "Edward Weston, una biografia ragionata", in *Edward Weston*, (a cura di) Maggia F., Skira, Milano.

De Micheli M., 1988, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli Editore, Milano.

Del Marco V., Pezzini I., (a cura di) 2011, *La fotografia: oggetto teorico e pratica sociale*, Nuova Cultura, Roma.

Demarsin, et al., 2008, *Art&Law*, Hart Publishing, UK.

De Paz A., 1993, *La fotografia come simbolo del mondo: storia, sociologia, estetica*, Clueb, Bologna.

De Zayas M., 1981, "Fotografia e fotografia artistica", in *Camera Work: La rivista di fotografia di Alfred Stieglitz 1903-1917*, (a cura di) Vanon M., Einaudi, Torino.

Disdéri E., 1862, *L'Art de la Photographie*, Lieber, Parigi.

Eco U., 1987, *Apocalittici e integrati, Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano.

Eco U., 2013, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano.

Eder J.M., 1932, *Geschichte der Photographie*, Vol. 1, Knapp, Halle/Saale.

Eismann K., Duggan S., at all, 2014, *Photoshop Maschere & Fotomontaggi*, Pearson, Milano.

Farci M., 2011, *Lo sguardo tecnologico. Il postumano e la cultura dei consumi*, FrancoAngeli, Milano.

Favrod C.H., Maffioli M., 2000 (a cura di), *Von Gloeden Fotografie: Capolavori dalle collezioni Alinari*, Fratelli Alinari Editore, Firenze.

Fernandez E., Miggiani M., 2000, *Arte, sesso, società: per una lettura sociologica dell'erotismo nella storia dell'arte*, Meltemi Editore, Roma.

Feuerbach L., 2009, *La morte e l'immortalità*, Carabba Editore, Lanciano.

Floch J.M., 2003, *Forme dell'impronta. Cinque fotografie di Brandt, Cartier-Bresson, Doisneau, Stieglitz, Strand*, Meltemi Editore, Roma.

Foschi G., 2014, *America '70: la fotografia tra sogno e realtà*, PaciContemporary, Brescia.

Fossi G., 1999, *Il nudo: eros, natura, artificio*, Giunti, Firenze.

Gaudin M.A., 1845, *Trattato pratico di fotografia. Esposizione compiuta dei processi relativi al dagherrotipo*, Forni Editore, Torino.

Gilardi A., 2000, *Storia sociale della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano.

Gilardi A., 2002, *Storia della pornografia*, Bruno Mondadori, Milano.

Giovannini G., 1983, *Grandi temi della fotografia: Il Nudo d'Arte*, Gruppo editoriale Fabbri, Milano.

Goglia L., 1989, *Colonialismo e fotografia: il caso italiano*, Sicania Editore, Messina.

Goldin N., Kawachi T., 1998, *Nan Goldin: couples and loneliness*, Korinsha press, Kyoto.

Grazioli E., 2000, *Corpo e figura umana nella fotografia*. Mondadori, Milano.

Guadagnini W., 2000, *Fotografia*, Zanichelli, Bologna.

Gualdoni F., 2012, *Storia generale del nudo*, Skira, Milano.

Henderson A., 2013, “La fotografia cambia il nostro desiderio di forma ed eleganza”, in *La fotografia cambia tutto. Come il mezzo fotografico trasforma la nostra vita*, (a cura di) Heiferman M., Contrasto, Roma.

Higonnet A., 1995, “Le donne e le immagini” in *Storia delle donne: l'Ottocento*, (a cura di) Duby G., Perot M., Laterza, Bari-Roma.

Hoberman J., 1996, “My Number One Medium All My Life”, in *Nan Goldin: I'll Be Your Mirror, catalogo della mostra* (a cura di) Sussman E., Armstrong D., New York/Whitney Museum of American Art and Scalo Verlag/Zurigo.

Italiani G., Fea R., (a cura di) 1969, *Il nudo nella fotografia*, Fotografare, Roma.

Jullian P., 1977, *Akt Anno 1990*, Verlag, Lucerna/Francoforte.

Kahmen V., 1974, *Fotografia come arte*, Gorlich, Milano.

Kotz L., 1998, “Aesthetic of Intimacy” in *The Passionate Camera: photography and body of desire*, (a cura di) Bright D., Routledge, London/New York.

Krauss R., 1996, “A proposito dei nudi di Irving Penn: la fotografia come collage”, in *Teoria e storia della fotografia*, (a cura di) Grazioli E., Bruno Mondadori, Milano.

Lacan E., 1856, *Esquisses photographiques à propos de l'Exposition universelle et de la guerre d'Orient*, Grassart, Parigi.

Lèger C., 1948, *Courbet et son temps (Lettres et documents inédits)*, Editions Universelles, Parigi.

Lemagny J.C., Rouillè A., (a cura di), 1988, *Storia della fotografia*, Sansoni, Firenze.

Lemagny J.C., 1992, *L'ombre et le temps*, Nathan, Parigi.

Leotta O., 2015, “Col volto reclinato sulla sinistra” in *La rubrica settimanale di Girodivite “Il quadro della settimana” dal 2012 al 2014*, Zero Book.

Loginov A., 2009, “Un genere proibito” in *Il nudo per Stalin: il corpo nella fotografia sovietica negli anni venti*, (a cura di) Anisimova L., Khoroshilov P., Gangemi Editore, Roma.

Lombardi C., 2007, *La ballerina immaginaria: una donna nella letteratura e sulla scena nell'età dell'industrialismo 1832-1908*, Liguori Editore, Napoli.

Loomba A., 2006, *Colonialismo/Postcolonialismo*, Meltemi Editore, Roma.

Madesani A., 2005, *Storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano.

Maffi M., 2012, *Americana. Storie e culture degli Stati Uniti dalla A alla Z*, Il Saggiatore, Milano.

Marcenaro G., 2004, *Fotografia come letteratura*, Bruno Mondadori, Milano.

Marra C., 1992, *Pensare la fotografia: teorie dominanti dagli anni Sessanta ad oggi*, Zanichelli, Bologna.

Marra C., 2004, "La realtà che conferma l'ideale", in *Il Nudo fra ideale e realtà: Dall'invenzione della fotografia ad oggi*, (a cura di) Weiermair P., Artificio Skira, Milano.

Marra C., 2012, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Mondadori, Milano.

McClintock A., 1995, *Imperial leather: race, gender and sexuality in the colonial contest*, Routledge, New York.

Menna F., 1975, *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, Torino.

Menna F., 1978, "Arte di Comportamento", in *Enciclopedia universale dell'arte*, Istituto per la collaborazione culturale, Roma.

Merlo L., 1989, *Helmut Newton: New Images*, Grafis, Bologna.

Michals D., 1976, *Real Dreams*, New Hampshire, Danbury.

Miraglia M., 1979, "L'età del collodio", in *Italia in Fotografia Italiana dell'Ottocento*, Gruppo Editoriale Electa, Milano/ Edizioni Alinari, Firenze.

Miraglia M., Zanner I., 1979, *Fotografia pittorica 1889/1911*, Electa, Milano.

Miraglia M., 1988, "Guglielmo Plüschow alla ricerca del bello ideale", in *AFT, Rivista di storia e fotografia*, Anno IV, N. 7, Luglio, AFT, Prato.

Miraglia M., 2012, *Fotografi e pittori alla prova della modernità*, Bruno Mondadori, Milano.

Mirzoeff N., 2007, *Introduzione alla cultura visuale*, Meltemi Editore, Roma.

Money J., Simcoe K., 1986, "Acromotophilia, sex and disability: New concepts and case report", in *Sexuality and Disability*, vol. 7, n. 12., Kluwer Academic Publishers-Human Sciences Press, Baltimore.

Mussa I., 1987, *Il nudo maschile nella fotografia del XIX e del XX sec.*, (a cura di) Weiermair P., Edizione Essegi, Ravenna.

Muzzarelli F., 2007, *Corpo e fotografia tra otto e novecento: il corpo e l'azione*, Atlante, Bologna.

Nardini C., 2014, *Viaggio nel mondo della fotografia*, 2B Comunicazione digitale.

Newhall N., (a cura di), 1973, *The Daybooks of Edward Weston. Vol. I, Mexico*, Aperture Inc., New York.

Newhall B., 1984, *Storia della fotografia*, Einaudi, Torino.

Newhall N., (a cura di), 1999, *Edward Weston. Ritratti dal vivo*, Nuove Pratiche, Milano.

Odin R., 2004, *Della finzione*, Vita e Pensiero, Milano.

Palazzoli D., 1979, "La notizia dell'invenzione dello Specchio dotato di memoria arriva in Italia", in *Fotografia Italiana dell'Ottocento*, Gruppo Editoriale Electa, Milano/ Edizioni Alinari, Firenze.

Palazzoli D., 1988, *Il corpo scoperto: il nudo in fotografia*, Idea Books, Milano.

Palazzoli D., 2009, "Photo20esimo e lo stimolo ad arricchire la nostra personale, e ideale, collezione di fotografie per sempre", in *Photo20esimo: maestri della fotografia del XX secolo*, (a cura di) Antonetto M., Corà B., Silvana Editoriale, Lugano.

Palma S., 1999, *L'Italia coloniale*, Editori Riuniti, Roma.

Palumbo V., 2012, *L'ora delle ragazze Alfa*, Fermento Editore, Roma.

Pirino D., 2015, *La "donna barbata" dal Freak Show a fenomeno mediatico*, Editore Youcanprint, Lecce.

Pohlmann U., 2004, "La fotografia di nudo nell'Ottocento" in *Il Nudo fra ideale e realtà: Dall'invenzione della fotografia a oggi*, (a cura di) Weiermair P., Artificio Skira, Firenze.

Ragazzini, 1998, "Fotografia delle origini a Firenze", in *AFT, Rivista di storia e fotografia*, Anno XIV, n. 28, dicembre, AFT, Prato.

Rella F., 2002, *Figure del male*, Feltrinelli, Milano.

Richter S., 1989, *L'arte della dagherrotipia*, Rizzoli, Milano.

Romani C., 2008, *Il corpo dell'esotismo: cartografia, fotografia, cinema*, Università di Bologna, Bologna.

Romer G., 1989, "Die erotische Daguerreotypie", in *Die erotische Daguerreotypie. Sammlung Uwe Scheid*, (a cura di) Wick R., Weingarten.

Rossi G., Rossi T., 2010, *Il Corpo Svelato: etica ed estetica nel nudo dell'arte*, Città Nuova Editrice, Roma.

Sartorius J., 1996, "Deep Pictures of Us All", in *Nan Goldin: I'll Be Your Mirror, catalogo della mostra* (a cura di) Sussman E., Armstrong D., New York/Whitney Museum of American Art and Scalo Verlag/Zurigo.

Scharf A., 1979, *Arte e fotografia*, Giulio Einaudi Editore, Torino.

Scheid U., 2002, *1000 Nudes. A History of erotic Photography from 1839-1939*, Taschen, Colonia.

Schwarz E., 1997, "L'Ecole des Beaux-Arts au XIX siècle et l'enseignement d'après le modèle" in *L'Art du Nu au XIX siècle. Le photographe et son modèle*, Biblioteca Nazionale, Parigi.

Scippa M., 2012, *Il costruttore di illusioni*, Lulu.com

Serenellini M., 1985, *I diseducatori: intellettuali d'Italia da Gramsci a Pasolini*, Dedalo editore, Bari.

Settimelli W., 1969, "La Fotografia del Nudo", *Il nudo nella fotografia*, (a cura di) Italiani, Fea, Fotografare, Roma.

Sylos Calò C., 2010, *Arte e fotografia tra gli anni Sessanta e Settanta: Il laboratorio fotografico di Luigi Sarro*, Gangemi editore, Roma.

Sobieszek R., 1985, *Masterpieces of Photography from George Eastman House Collections*, Abbeville Press, New York.

Sontag S., 1978, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino.

Stefani G., 2007, *Colonia per maschi. Italiani in Africa Orientale: una storia di genere*, Ombre Corte, Verona.

Strand P., 1981, "La fotografia", in *Camera Work: La rivista di fotografia di Alfred Stieglitz 1903-1917*, (a cura di) Vanon M., Einaudi, Torino.

Sturani E., 1995, “Le cartoline: alcune avvertenze per l’uso”, in *Fotografia e storia dell’Africa. Atti del Convegno Internazionale Napoli-Roma 9-11 settembre 1992*, (a cura di) Triulzi A., I.U.O., Napoli.

Tennant J.A., Lubschez B., 1921, *The Photo-Miniature*, n. 183, Tennant and Ward, New York.

Turno M., 2003, *Il malo esempio: donne scostumate e prostituzione nella Firenze dell'Ottocento*, Giunti, Firenze.

Tusini G.L., 2000, “Quadri, riquadri e inquadrature”, in *Il battito della fotografia* (a cura di) Marra C., Clueb, Bologna.

Uzzani G., 2012, *Storia della fotografia di nudo*, Logos, Modena.

Vanon M., (a cura di) 1981, *Camera Work: La rivista fotografica di Alfred Stieglitz 1903-1917*, Einaudi, Torino.

Vergine L., 2000, *Body Art e storie simili: il corpo come linguaggio*, Skira, Milano.

Weiermair P., (a cura di), 1987, *Il nudo maschile nella fotografia del XIX e del XX secolo*, Edizione Essegi, Ravenna.

Yochelson B., 2010, *Alfred Stieglitz: New York*, Skira, Milano.

Zannier I., 2004, “Pittorialismo fatale” in *Pittorialismo e cento anni di fotografia pittorica in Italia*, FratelliAlinari, Firenze.

## SITOGRAFIA

<http://www.unita.it/culture/vedo-nudo-perche-cicciolina-br-non-e-arte-mentre-courbet-si-1.479494>

<http://www.treccani.it/enciclopedia/realismo/>

<http://www.unita.it/culture/pornografia-nude-nudi-naked-sex-weiermair-arte-arte-bologna-unita.it-porno-araki-mapplethorpe-gay--1.550113>

<http://www.artericerca.com/Articoli%20Online/Aspetti%20del%20rapporto%20pittura%20fotografia%20Articoli%20Online.htm>

<http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/naked-before-the-camera>

[http://www.musee-orsay.fr/it/eventi/mostre/al-museo-dorsay/mostre-al-museo-dorsay-maggiori-informazioni/page/3/article/maschile-maschile-37651.html?tx\\_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=ba9aded813](http://www.musee-orsay.fr/it/eventi/mostre/al-museo-dorsay/mostre-al-museo-dorsay-maggiori-informazioni/page/3/article/maschile-maschile-37651.html?tx_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=ba9aded813)

[http://www.musee-orsay.fr/it/eventi/mostre/al-museo-dorsay/mostre-al-museo-dorsay-maggiori-informazioni/article/dans-latelier-4228.html?S=&tx\\_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=09c9b05ed9&print=1&no\\_cache=1&](http://www.musee-orsay.fr/it/eventi/mostre/al-museo-dorsay/mostre-al-museo-dorsay-maggiori-informazioni/article/dans-latelier-4228.html?S=&tx_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=09c9b05ed9&print=1&no_cache=1&)

[http://www.musee-orsay.fr/it/eventi/mostre/al-museo-dorsay/mostre-al-museo-dorsay-maggiori-informazioni/page/2/article/dans-latelier-4228.html?tx\\_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=df877a313f](http://www.musee-orsay.fr/it/eventi/mostre/al-museo-dorsay/mostre-al-museo-dorsay-maggiori-informazioni/page/2/article/dans-latelier-4228.html?tx_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=df877a313f)

[http://www.treccani.it/enciclopedia/censura\\_\(Enciclopedia-delle-scienze-sociali\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/censura_(Enciclopedia-delle-scienze-sociali)/)

<http://www.storiadellafotografia.it/2010/05/12/agli-albori-della-fotografia-erotica/>

[http://www.musee-orsay.fr/it/eventi/mostre/al-museo-dorsay/mostre-al-museo-dorsay-maggiori-informazioni/page/6/article/splendore-e-miseria-42768.html?tx\\_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=344f8fc8b9](http://www.musee-orsay.fr/it/eventi/mostre/al-museo-dorsay/mostre-al-museo-dorsay-maggiori-informazioni/page/6/article/splendore-e-miseria-42768.html?tx_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=344f8fc8b9)

[http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/283262?rpp=30&pg=1&rndkey=20151021&ft=\\* &who=Bellocq%2c+E.+J.%24E.+J.+Bellocq&pos=7](http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/283262?rpp=30&pg=1&rndkey=20151021&ft=* &who=Bellocq%2c+E.+J.%24E.+J.+Bellocq&pos=7)

[http://www.treccani.it/enciclopedia/l-immagine-del-corpo-nei-nuovi-media\\_\(Universo\\_del\\_Corpo\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/l-immagine-del-corpo-nei-nuovi-media_(Universo_del_Corpo)/)

<http://www.metis.progedit.com/anno-v-numero-2-122015-la-spettacolarizzazione-del-tragico/154-saggi/753-spettacolarizzare-per-insegnare-arte-e-medicina-retrospettiva-alla-salpetriere.html>

<https://psicoart.unibo.it/article/view/2090/1477>

<http://tysm.org/jean-martin-charcot-fra-miracolo-terapeutico-e-teatro-dei-nervi/>

[http://www.musee-orsay.fr/it/eventi/mostre/al-museo-dorsay/mostre-al-museo-dorsay-maggiori-informazioni/page/2/article/thomas-eakins-1844-1916-un-realista-americano-10582.html?tx\\_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=cd1b527574](http://www.musee-orsay.fr/it/eventi/mostre/al-museo-dorsay/mostre-al-museo-dorsay-maggiori-informazioni/page/2/article/thomas-eakins-1844-1916-un-realista-americano-10582.html?tx_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=cd1b527574)

<http://www.artandmedicine.com/wood/Preface.html>

<http://www.filosofia.unimi.it/itinerari/mat/saggi/?ssectitle=Saggi&authorid=scaranoa&docid=heth&format=html>

<http://www.sissco.it/articoli/cantieri-di-storia-ii-610/programma-scientifico-611/le-fonti-fotografiche-nella-ricerca-storica-616/>

<http://schiavieservi.blogspot.it/2011/07/corpi-di-donne-nel-colonialismo.html>

<http://issuu.com/wildsidephotography/docs/magazine-number-1>

<http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft167nb0sp&chunk.id=d0e770&toc.id=d0e770&brand=ucpress>

[http://www.musee-orsay.fr/it/eventi/mostre/archivi/mostre-archivi/browse/15/article/new-york-et-lart-moderne-alfred-stieglitz-et-son-cercle-1905-1930-4217.html?S=&tx\\_ttnews%5BbackPid%5D=252&cHash=5715b937df&print=1&no\\_cache=1&](http://www.musee-orsay.fr/it/eventi/mostre/archivi/mostre-archivi/browse/15/article/new-york-et-lart-moderne-alfred-stieglitz-et-son-cercle-1905-1930-4217.html?S=&tx_ttnews%5BbackPid%5D=252&cHash=5715b937df&print=1&no_cache=1&)

<http://www.artribune.com/2011/03/la-citta-delle-donne>

<http://www.panorama.it/cultura/arte-idee/manray-fotografia-parigi-picasso/>

<http://www.rollingstone.com/music/lists/as-nasty-as-they-wanna-be-the-20-dirtiest-album-covers-of-all-time-20150226/john-lennon-and-yoko-ono-two-virgins-1968-20150226>

<http://www.amstelbooks.eu/sex-a-gogo-844.html>

<http://www.artribune.com/2015/07/mostra-francesca-woodan-birgit-jurgenssen-merano/>

[http://issuu.com/materialifoucaultiani/docs/materiali\\_foucaultiani\\_i\\_2/221](http://issuu.com/materialifoucaultiani/docs/materiali_foucaultiani_i_2/221)

[http://www.pacicontemporary.com/www/cataloghi/Krims\\_ParisPhoto/index.html](http://www.pacicontemporary.com/www/cataloghi/Krims_ParisPhoto/index.html)

<http://www.artapartofculture.net/2013/06/13/ego-te-absolvo-intervista-a-joel-peter-witkin/>

[http://www.nationalgeographic.it/fotografia/2010/06/24/news/franco\\_fontana\\_colore\\_e\\_geometrie-50919/](http://www.nationalgeographic.it/fotografia/2010/06/24/news/franco_fontana_colore_e_geometrie-50919/)

<http://moussemagazine.it/articolo.mm?lang=it&id=1113>

<http://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2012/9/114228.html>

<http://www.parol.it/articles/giacomelli.htm>

<http://www.artnews.com/2009/10/01/when-irving-penn-shot-real-women/>

<http://espresso.repubblica.it/visioni/cultura/2008/05/13/news/corpi-d-arte-1.8374>

<http://www.cultframe.com/2003/10/brandt/>

[http://www.tracce.it/?id=480&id\\_n=38346](http://www.tracce.it/?id=480&id_n=38346)

[http://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/in-the-musee-dorsay/exhibitions-in-the-musee-dorsay-more/article/alfred-stieglitz-1864-1946-autour-du-don-de-la-fondation-georgia-okeeffe-4225.html?S=&tx\\_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=6fae1a9b14&print=1&no\\_cache=1&](http://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/in-the-musee-dorsay/exhibitions-in-the-musee-dorsay-more/article/alfred-stieglitz-1864-1946-autour-du-don-de-la-fondation-georgia-okeeffe-4225.html?S=&tx_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=6fae1a9b14&print=1&no_cache=1&)

<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/photographs-n09130/lot.106.html>

[http://maledettifotografi.it/interviste/joel-peter-witkin/?utm\\_source=rss&utm\\_medium=rss&utm\\_campaign=joel-peter-witkin](http://maledettifotografi.it/interviste/joel-peter-witkin/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=joel-peter-witkin)

<http://www.nadir.it/recensioni/WITKIN/witkin.htm>

<https://lennynero.wordpress.com/2008/04/27/deformografia-ii-witkin-saudek/>

<http://www.intoscana.it/site/it/arte-e-cultura/articolo/La-mostra-di-Joel-Peter-Witkin-Lopera-del-fotografo-americano/>

<http://www.artearti.net/magazine/articolo/i-corpi-di-joel-peter-witkin-al-museo-alinari/>

<http://www.artapartofculture.net/2013/06/13/ego-te-absolvo-intervista-a-joel-peter-witkin/>

<http://www.exibart.com/notizia.asp?IDNotizia=40424&IDCategoria=52>

<http://bizzarrobazar.com/2012/11/21/speciale-fotografare-la-morte-i/>

[http://www.linformatorefeniof.it/10\\_06/eventi.htm](http://www.linformatorefeniof.it/10_06/eventi.htm)

<http://www.benessere.com/sessuologia/arg00/tramplng.htm>

[http://www.treccani.it/enciclopedia/pornografia\\_\(Universo\\_del\\_Corpo\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pornografia_(Universo_del_Corpo)/)

<http://www.hikarikesho.com/ita/shibari.php>

<http://www.adhikara.com/araki/biography.htm>

<http://www.anothermag.com/art-photography/2130/nobuyoshi-araki-and-the-art-of-bondage>

[http://www.artantide.com/artisti\\_CriticaArtista?idArtista=226](http://www.artantide.com/artisti_CriticaArtista?idArtista=226)

<http://www.dcult.it/perche-il-cristo-nellurina-di-serrano-andrebbe-dimenticato/>

[http://www.treccani.it/enciclopedia/universo-moda-comportamenti-e-tendenze-nudo\\_\(altro\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/universo-moda-comportamenti-e-tendenze-nudo_(altro)/)

<http://agonistica.com/big-nudes-helmut-newton/>

<http://www.americansuburbx.com/2013/03/exhibition-review-rome-helmut-newton-white-women-sleepless-nights-big-nudes-2013.html>

<http://www.arte.it/calendario-arte/venezia/mostra-helmut-newton-fotografie-white-women-sleepless-nights-big-nudes-23009>

<http://www.doppiozero.com/materiali/sessualita/newton>

<http://www.vogue.it/news/encyclo/fotografia/n/helmut-newton>

<http://www.klatmagazine.com/interviews/oliviero-toscani-interview-back-to-the-future-06/8124>

[http://www.repubblica.it/2007/09/sezioni/spettacoli\\_e\\_cultura/campagna-no-anoressia/campagna-no-anoressia/campagna-no-anoressia.html](http://www.repubblica.it/2007/09/sezioni/spettacoli_e_cultura/campagna-no-anoressia/campagna-no-anoressia/campagna-no-anoressia.html)

<http://www.successo.com/2015/01/16/lunica-che-mi-sento-di-escludere-e-la-foto-di-me-stesso-morto-oliviero-toscani/>

<http://www.klatmagazine.com/interviews/oliviero-toscani-interview-back-to-the-future-06/8124>

<http://www.vogue.it/news/encyclo/fotografia/m/robert-mapplethorpe>

<http://spuntidimezzanotte.com/sessualita-dolore-sopravvivenza-fotografie-nan-goldin/>

<https://paolasarappa.wordpress.com/tag/nan-goldin/>