

La fortuna dei nudi maschili di Wilhelm von Gloeden

Raffaella Perna

ISSN 1127-4883 BTA - Bollettino Telematico dell'Arte, 9 Marzo 2017, n. 835
<http://www.bta.it/txt/a0/08/bta00835.html>

Il fotografo tedesco Wilhelm von Gloeden (1856-1931), attivo in Sicilia dalla fine degli anni Settanta dell'Ottocento, è autore di un *corpus* fotografico composto in gran parte da nudi maschili ritratti *en plein air*. Benché il fotografo abbia realizzato anche numerosi ritratti, vedute e paesaggi, la sua notorietà e soprattutto la sua riscoperta postuma sono strettamente connesse ai nudi, la cui natura ambivalente – definita da Roland Barthes «sublime e anatomica» [1] – ha dato origine a un ventaglio di interpretazioni e prospettive diverse. Almeno tre sono gli aspetti insiti in queste foto che hanno contribuito a decretarne la fortuna; tali immagini riflettono la visione mitica che la cultura tedesca ottocentesca ha dell'Italia e della “mediterraneità”, e in quest’ottica vengono recepite e apprezzate dalla critica fotografica coeva. Nello stesso tempo esse trovano accoglienza tra il pubblico omosessuale, perché capaci di dare voce e rappresentazione a pulsioni e desideri omoerotici a lungo repressi sul piano sociale, culturale ed estetico. La propensione all’eccesso e alla ridondanza decorativa propria di queste immagini, in epoca postmoderna, infine, ha indotto la critica a rileggere l’opera di Gloeden secondo i criteri del *Camp* e del *Kitsch*, e a porla a confronto con la fotografia *staged*, definita anche *directorial mode*, degli anni Settanta e Ottanta del Novecento. In questo intervento mi concentrerò dunque su questi aspetti, allo scopo di mettere a fuoco la fortuna critica dei nudi gloedeniani.

Nel periodo compreso tra l’ultimo decennio dell’Ottocento e la metà degli anni Dieci del Novecento, da una diffusione iniziale limitata a una ristretta cerchia di amatori, l’opera di Gloeden raggiunge notorietà internazionale. In questi anni le sue fotografie di vedute e tipi siciliani, di figure abbigliate all’antica e nudi maschili ripresi *en plein air*, vengono esposte in importanti rassegne fotografiche, distribuite come cartoline, pubblicate su riviste specializzate quali “Il progresso fotografico”, “La fotografia artistica” o “Photogram” e su periodici ad alta tiratura come “The National Geographic Magazine” [2]. Dai primi anni Novanta dell’Ottocento Gloeden ottiene diversi riconoscimenti ufficiali: nel 1893 vince una medaglia all’Esposizione Internazionale della Photographic Society of Great Britain e, nello stesso anno, cinque suoi nudi vengono pubblicati a pagina piena sulla rivista d’arte inglese “The Studio” a illustrare l’articolo *The Nude in Photography, With Some Studies Taken in the Open Air*. Dalla seconda metà del decennio l’artista intensifica l’attività espositiva, vincendo numerosi premi internazionali, tra cui quelli assegnatigli dal Photo Club di Budapest (1903), dalla Société de Photographie de Marseille (1903), da L’artistique de Nice (1905); nel 1909 riceve, inoltre, una medaglia d’oro dal Ministero della Pubblica Istruzione Italiana. I nudi e i giovani drappeggiati ritratti da Gloeden interessano la critica dell’epoca perché condividono la vena citazionista e il gusto per il *revival* propri della tendenza pittorialista; per tale ragione le sue foto trovano spazio anche nella più autorevole rivista americana legata a questa corrente, “Camera Notes”, insieme alle foto di Alfred Stieglitz, Fred Holland Day e Robert Demachy. In questo periodo la critica, soprattutto di ambito tedesco, apprezza le immagini di Gloeden perché riconosce in esse la capacità di stabilire un nuovo rapporto con l’arte e la civiltà greche. Legame, quest’ultimo, che per gli intellettuali e gli artisti tedeschi del XIX secolo costituisce una sorta di affinità elettiva: nell’introduzione a *Griechische Kulturgeschichte (Storia della civiltà greca)*, Jacob Burckhardt sosteneva infatti che, a partire dagli scritti di Winckelmann e Lessing e dalle traduzioni dei testi omerici curate da Johann Heinrich Voss, si fosse stabilito un rapporto privilegiato tra lo spirito tedesco e quello ellenico. Agli occhi del pubblico mitteleuropeo, e dello stesso Gloeden, il paesaggio siciliano assume infatti l’aspetto di un luogo mitico, dove, come scrive all’epoca l’artista, «gli scogli e il mare, i monti e le valli» riportano alla mente le storie «di pastori arcadici e di Polifemo» [3]. Il rapporto di Gloeden

Atti Convegno [Lo sguardo oltre il confine. Un viaggio tra le immagini](#)



Fig. 1
 Wilhelm von Gloeden, *Ragazzi alla fontana* 1895 ca., stampa all’albumina Roma, collezione privata.



Fig. 2
 Wilhelm von Gloeden, *Studio* foto pubblicata in “Il Progresso fotografico”, novembre 1911.



Fig. 3
 Wilhelm von Gloeden, *The White Pillar* foto pubblicata in “The Photogram”, 1894.

con la classicità e con la cultura italiana è, per certi aspetti, affine alla sensibilità dei Deutsch-Römer: analogamente a quanto accade ai tedeschi-romani, l'artista ricerca i riflessi dell'antichità e della gloria passata nella vita quotidiana in Italia, nei tipi umani e nella natura; trasfigurando fotograficamente i corpi degli abitanti siciliani l'artista offre, al popolo nordico, una visione mitica della mediterraneità.

Nel contempo, il carattere omofilo di queste foto ne favorisce la diffusione anche tra un pubblico omosessuale. Numerose foto di Gloeden vengono pubblicate nei volumi e nelle riviste dedicati al nudo editi in Europa a partire dai primi anni del Novecento, come, ad esempio, le riviste naturiste "Die Schönheit" e "Ideale Nechteite", entrambe curate dall'editore Karl Vanselow, o "Die Kunst Fuer Alle".

In coincidenza con l'ascesa e il consolidarsi dei regimi totalitari in Italia e in Germania da un lato, dall'altro con il contemporaneo affermarsi della *straight photography* e delle sperimentazioni fotografiche delle prime avanguardie, la diffusione degli scatti di Gloeden si riduce drasticamente. Il suo canone di nudità efebica, ora percepito come decadente, perde i favori del pubblico, indirizzato verso un nuovo modello di bellezza maschile legato a un ideale di virilità prestante e atletica. Negli anni Trenta, dopo la morte di Gloeden, il suo fondo viene sequestrato dalla polizia e l'erede del fotografo, Pancrazio Buciuini, viene processato con l'accusa di detenzione e commercio di foto pornografiche. Il processo, svoltosi in pieno regime fascista, si conclude nel 1941 con un'assoluzione; dalla sentenza, rintracciata presso l'Archivio di Stato di Messina, apprendiamo le ragioni del giudizio: le foto di Gloeden non vengono ritenute pornografiche e lesive del pubblico pudore perché, pur mostrando corpi nudi e «senza la foglia di fico», ritraggono gli organi genitali maschili in modo tale «da non potere suscitare sentimenti erotici». Inoltre, l'espressione compunta dei soggetti, secondo il giudice, non esprime «concupiscenza carnale» [4].

Fino alla seconda metà degli anni Settanta, la fortuna critica del fotografo, dovuta più alla curiosità per il personaggio che per l'artista, rimane circoscritta all'ambito letterario: negli anni che vanno dal 1929 al 1933 vengono pubblicati *Venere Ciprigna* e *Ultime notti a Taormina* [5], entrambi dello scrittore catanese Antonio Aniante e il romanzo *Rosa Corvaia* [6] del giornalista Giacomo Etna, dove la figura di Gloeden è legata a vicende erotico-sentimentali. Nel dopoguerra esce il più celebre *Les Amours singulières* (1949) [7] di Roger Peyrefitte che, incentrato su racconti a sfondo sessuale, ha contribuito considerevolmente a diffondere la fama del fotografo in Europa. Di carattere aneddotico, benché scritto raccogliendo la testimonianza di Buciuini, è anche il libro *I baroni di Taormina* [8], edito nel 1959 dal redattore de "La Sicilia" Pietro Nicolosi. Tali volumi, la cui concezione esula da obiettivi e criteri scientifici, sono tuttavia fonti utili per l'analisi e l'interpretazione dei rapporti tra Gloeden e il contesto sociale taorminese, al centro di recenti ricerche di indirizzo antropologico [9].

I primi studi a carattere storico-critico su Gloeden risalgono alla seconda metà degli anni Settanta, quando, dalla pressoché totale assenza di saggi scientifici, si passa in breve alla pubblicazione di numerosi contributi [10]. Il rinnovato interesse emerso in questo periodo è dovuto, da un lato, a fattori contingenti: il gallerista Lucio Amelio acquisisce infatti l'archivio di Gloeden e nel 1978 organizza la mostra *Wilhelm von Gloeden*, in occasione della quale Andy Warhol, Michelangelo Pistoletto e Joseph Beuys reinterpretano le opere del fotografo, presentati in catalogo da Roland Barthes. Dall'altro, l'emergere dell'interesse per Gloeden si lega in modo ancor più stringente alla nascita e alla diffusione del concetto di postmoderno, che da questo momento in poi diventa una chiave di lettura essenziale per l'esegesi della sua ricerca fotografica. Concetti quali *Camp* o *Kitsch*, nodali per la pratica e la teoria estetica postmoderne (o almeno parte di esse), divengono rapidamente *topoi* nell'analisi critica gloedeniana: l'uso di iconografie spurie e il citazionismo propri delle sue fotografie vengono reinterpretati come antecedenti dell'ecllettismo del postmoderno. Il primo ad adottare quest'ultima prospettiva è proprio Barthes che, in occasione della mostra organizzata da Amelio citata poc'anzi, interpreta le foto di Gloeden come *Kitsch*: «È "camp" il Barone von Gloeden? Rivisto da Warhol, forse; ma, in sé, egli è soprattutto "kitsch". Il kitsch implica in effetti il riconoscimento di un alto valore estetico, il gusto, ma aggiunge che questo gusto può essere cattivo, e che da questa contraddizione nasce un mostro affascinante» [11]. È quanto accade, secondo Barthes, con l'opera di Gloeden: le sue foto attraggono e sorprendono lo spettatore contemporaneo perché contengono un'accumulazione di contrari e una mescolanza



Fig. 4
Wilhelm von Gloeden, *From a Study in The Open Air* foto pubblicata in "The Studio", giugno 1893.

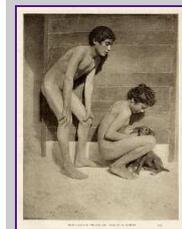


Fig. 5
Wilhelm von Gloeden, *From a Study in The Open Air* foto pubblicata in "The Studio", giugno 1893.



Fig. 6
Wilhelm von Gloeden, *Giovane drappeggiato all'antica*, 1895 ca., stampa all'albumina, collezione privata, Roma.

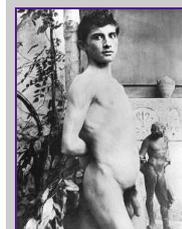


Fig. 7

di linguaggi eterogenei che stridono tra loro. Se Barthes esclude che Gloeden sia consapevole di tale aspetto, Francesca Alinovi, nel 1981, ipotizza invece l'esistenza di «una precisa intenzionalità concettuale» [12], richiamando l'attenzione su alcune strategie di rappresentazione adottate da Gloeden: il fotografo, ad esempio, fa spesso posare i modelli accanto a una statua in modo che essi assumano la stessa posa, con un effetto straniante di raddoppiamento. Secondo la studiosa Gloeden, come più tardi Cecil Beaton e Adolph de Meyer, concepisce infatti la fotografia come una «fabbrica di stereotipi» e una «macchina dell'inautenticità». «Che il barone avesse scelto di proposito di essere kitsch, assumendo deliberatamente il kitsch come propria dichiarazione poetica?» [13]: la studiosa lascia aperto il quesito.

Le posizioni assunte dai due critici rappresentano i poli opposti della questione; entrambe risultano forse sbilanciate in un senso o nell'altro. Se l'ipotesi di una piena consapevolezza è poco convincente, per via del contesto culturale in cui l'artista lavora e perché dalle sue riflessioni sulla fotografia non emerge nulla a sostegno di tale tesi, anche l'assunto contrario appare opinabile, poiché esclude dall'opera di Gloeden l'ironia, componente di cui molte sue foto sembrano invece provviste, come nel caso della serie di scatti in cui un giovane modello nudo infila un dito nella bocca di un pesce, mentre guarda in modo allusivo e sorridente l'obiettivo. Difficile stabilire se l'ironia sia nei propositi dell'autore o nello sguardo di chi, oggi, osserva queste foto: le pose proposte da Gloeden sono così eccessive e lontane dai canoni tradizionali delle foto di nudo dell'epoca da lasciare almeno un dubbio riguardo l'esistenza di una qualche forma di intenzionalità.

Un altro aspetto sembra contribuire alla riscoperta di Gloeden: negli anni Settanta si afferma un decisivo sviluppo della fotografia allestita o *directorial mode*, secondo la definizione di A. D. Coleman, apparsa nel 1976 sulle pagine dello speciale fotografico pubblicato su "Artforum" [14]. A tale espressione il critico statunitense riconduce la tendenza, fatta propria da molti autori fin dagli albori del mezzo, di usare la fotografia non per cogliere istantaneamente la realtà fissandola secondo schemi stilistici e formali, ma come dispositivo utile a documentare e a certificare la veridicità di messe in scena create *ad hoc*. Partendo da quest'ottica, Coleman rintraccia la genealogia delle ricerche contemporanee di Duane Michals, Leslie Krimms, Jerry Uelsmann e altri, nelle fotografie degli anni Cinquanta del XIX secolo di Henry Peach Robinson e Oscar Gustave Rejlander e soprattutto nelle sperimentazioni *fin de siècle* dei fotografi pittorialisti. Subito dopo le riflessioni di Coleman, mostre come *Fabricated to be Photographed* (1979), *Images Fabriquée* (1983) o *Théâtre des réalités* (1986) evidenziano inoltre il diffondersi nella fotografia contemporanea di strategie di simulazione e reinvenzione del reale, condotte attraverso il mescolamento di linguaggi eterogenei (teatro, cinema, letteratura, pittura, ecc.). I *tableaux* fotografici di Gloeden, basati sul recupero e la reinterpretazione di fonti iconografiche derivate dalla statuaria antica, dalla pittura accademica, dagli idilli bucolico-pastorali, dai testi sacri, diventano un punto di riferimento per diversi artisti e fotografi attivi negli anni Settanta e Ottanta del Novecento. Tra i numerosi esempi che si potrebbero portare, la vicenda di Robert Mapplethorpe è particolarmente significativa. Negli anni Settanta, infatti, quest'ultimo esprime un forte interesse per le foto di Gloeden: all'inizio del decennio inizia a collezionarle insieme al suo mecenate Sam Wagstaff, curatore del Detroit Institute of Arts, contribuendo in tal modo ad accrescere la notorietà di Gloeden negli Stati Uniti. L'attenzione di Mapplethorpe verso la fotografia di Gloeden in questi anni è evidente, come emerge dal confronto, ad esempio, tra un autoritratto realizzato nel 1985 e il *Fauno* di Gloeden. Anche in *Ajitto*, opera eseguita da Mapplethorpe nel 1981, troviamo un altro riferimento a Gloeden: in questo scatto, infatti, il fotografo cita il *Caino* gloedeniano, la cui iconografia è a sua volta desunta dal *Jeune Homme Assis au Bord de la Mer. Figure d'étude* (1836) di Hippolyte Flandrin.

L'opera di Gloeden, in questo periodo, è guardata con interesse anche dal fotografo americano Joel-Peter Witkin, il quale, nel 1984, gli rende omaggio nell'opera *Von Gloeden in Asien*, *tableau* fotografico che ritrae un trentacinquenne con le fattezze di un efebo dalla carnagione diafana e il capo cinto di foglie intrecciate. Secondo Witkin, Gloeden è il «nuovo Pigmalione», capace di dare vita all'inanimato, di legare antico e contemporaneo in un medesimo teatro del desiderio. «Von Gloeden», afferma Witkin, «costituisce il mio legame con la bellezza maschile, la quale, ci rendiamo conto sempre di più, è stata con noi fin dalle divinità pagane dei Greci. La mia immagine è omoerotica, ma anche chi non è omosessuale può amare il corpo

Wilhelm von Gloeden, *Giovane nudo con statua* 1900 ca., stampa all'albumina Roma, collezione privata.

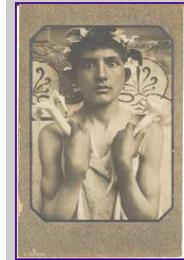


Fig. 8 Wilhelm von Gloeden, cartolina postale 1905 ca. Taormina, collezione privata.

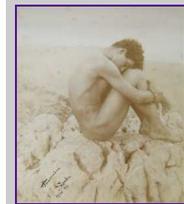


Fig. 9 Wilhelm von Gloeden, *Caino* 1914, stampa all'albumina Firenze, collezione Simone Frittelli.



Fig. 10 Wilhelm von Gloeden, *Fauno* 1903, stampa all'albumina Roma, collezione privata.

maschile» [\[15\]](#). Alla solarità delle foto di Gloeden, Witkin tuttavia sostituisce un universo di deformità biologiche, di mutilazioni e di corpi aberranti, fatto di cicatrici, umori e secrezioni.

Negli anni Settanta e Ottanta del Novecento, insieme alla passione espressa dalle nuove generazioni di artisti, un altro impulso importante all'analisi della fotografia gloedeniana proviene da intellettuali vicini al movimento di Stonewall, coinvolti nella nascita dei *Gay and Lesbian Studies*, che vedono in Gloeden un simbolo di riscatto e di liberazione omosessuale. In questa prospettiva si possono leggere gli studi di Charles Leslie, tra i primi attenti biografi del fotografo tedesco [\[16\]](#), secondo cui Gloeden è uno dei rarissimi uomini del XIX secolo a rifiutarsi di negare le proprie preferenze per assecondare la morale del tempo e per integrarsi nella società occidentale [\[17\]](#). Con l'affermarsi in area anglosassone dei *Queer Studies*, negli anni Novanta si assiste a un ulteriore processo di riscoperta di storie e narrazioni poste ai margini del sistema artistico e culturale dominante: le foto di Gloeden, insieme a quelle di Fred Holland Day o a quelle della cosiddetta *glamour generation* dei fotografi di moda anni Venti e Trenta, diventano un campo di indagine privilegiato, legato alla rappresentazione di relazioni omoerotiche e desideri sessuali sconosciuti. Dagli anni Novanta a oggi le foto di Gloeden sono state esposte in numerose mostre dedicate alla storia della fotografia di nudo maschile – tra tutte ricordo quelle curate da Peter Weiermair e Ulrich Pohlmann [\[18\]](#) – e sono state inserite in diverse pubblicazioni che affrontano il rapporto tra arte e omosessualità, come ad esempio il libro *The Passionate Camera: Photography and Bodies of Desire* curato nel 1998 da Deborah Bright [\[19\]](#). D'altro canto l'interpretazione dell'opera di Gloeden e la comprensione della sua fortuna postuma sono inscindibili dal lungo processo sociale, politico e culturale di affermazione dei diritti degli omosessuali. Come è stato sottolineato da Francesco Faeta, separare in modo asettico la tensione erotico-affettiva e il bisogno di autorappresentazione insito nella fotografia di Gloeden, significa non cogliere il tratto distintivo di una fase tra le più problematiche della storia europea contemporanea: una fase in cui le istanze gay, non ancora riconosciute, hanno trovato espressione in campo artistico e fotografico.

NOTE

L'articolo ripropone, con alcune modifiche, i risultati delle ricerche pubblicati in PERNA 2013.

[\[1\]](#) BARTHES 1978.

[\[2\]](#) Tra le riviste che in questi anni pubblicano le foto di Gloeden si ricordano in particolare: "The Studio", "Camera Notes", "Photogram", "The Camera", "Photographische Rundschau", "The Sketch", "Velhagen & Klasing Monatshefte", "Photographische Mitteilungen", "Photographische Correspondenz", "The National Geographic Magazine".

[\[3\]](#) VON GLOEDEN 1899, p. 4.

[\[4\]](#) Atti della sentenza d'appello della causa penale a carico di Pancrazio Buciumi, depositati il 24 aprile 1941, Reg. Gen. n. 481/4, Archivio di Stato di Messina. Per un resoconto dettagliato del processo di primo grado si v. FALZONE DEL BARBARÒ 1980, pp. 21-31.

[\[5\]](#) ANIANTE 1929 e ANIANTE 1930.

[\[6\]](#) ETNA 1933.

[\[7\]](#) PEYREFITTE 1949.

[\[8\]](#) NICOLOSI 1959.

[\[9\]](#) Si v. in particolare BOLOGNARI 2012.

[\[10\]](#) Particolarmente importanti e precoci sono stati i contributi della storica della fotografia Marina Miraglia, da poco scomparsa; si v. MIRAGLIA 1977; MIRAGLIA 1980; MIRAGLIA 2000, pp. 7-10; MIRAGLIA 2012, pp. 151-166.

[11] BARTHES, op. cit., p. 9. Barthes scrive: «Senza alcuna ironia, pare, egli prende la più logora delle leggende per denaro contante. [...] Von Gloeden ha instancabilmente elaborato questa mescolanza *senza pensarci*. Da qui la forza della sua visione che ancora ci sorprende: le sue ingenuità sono grandiose come prodezze».

[12] ALINOVİ 1981, p. 101.

[13] *Ibid.*

[14] COLEMAN 1976, pp. 55-61.

[15] WITKIN 2000, p. 27.

[16] LESLIE 1977.

[17] Diversa, invece, è la prospettiva critica della studiosa americana di impostazione femminista Abigail Solomon Godeau, che si è interrogata sul rapporto di compravendita alla base della relazione tra Gloeden e i giovani modelli siciliani, sottolineando il divario sociale, culturale ed economico che separa il fotografo da questi ultimi; cfr. SOLOMON-GODEAU 1991, p. 263.

[18] Tra le numerose mostre e pubblicazioni di questi autori si ricordano in particolare: POHLMANN 1987; POHLMANN 1998; WEIERMAIR 1987; WEIERMAIR 1996; WEIERMAIR 2004.

[19] BRIGHT 1998.

BIBLIOGRAFIA

ALINOVİ 1981

Francesca Alinovi, *La fotografia: l'illusione della realtà*, in Ead., Claudio Marra, *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, Il Mulino, Bologna 1981.

ANIANTE 1929

Antonio Aniante, *Venere ciprigna*, Tiber, Roma 1929.

ANIANTE 1930

Ultime notti a Taormina, Fratelli Treves, Milano 1930.

BARTHES 1978

Roland Barthes (a cura di), *Wilhelm von Gloeden. Interventi di Joseph Beuys, Michelangelo Pistoletto, Andy Warhol*, Amelio Editore, Napoli 1978.

BOLOGNARI 2012

Mario Bolognari, *I ragazzi di von Gloeden. Poetiche omosessuali e rappresentazioni dell'erotismo siciliano tra Ottocento e Novecento*, Città del Sole Edizioni, Reggio Calabria 2012.

BRIGHT 1998

Deborah Bright (a cura di), *The Passionate Camera. Photography and Bodies of Desire*, Routledge, London-New York 1998.

COLEMAN 1976

A.D. Coleman, *The Directorial Mode. Notes Toward a Definition*, in "Artforum", Photography Issue, settembre 1976.

ETNA 1933

Giacomo Etna, *Rosa Corvaia*, Studio editoriale moderno, Catania 1933.

FALZONE DEL BARBARÒ 1980

Michele Falzone del Barbarò, *Il barone di Taormina*, in Id., Marina Miraglia, Italo Mussa (a cura di), *Le fotografie di von Gloeden*, Fotolibri Longanesi & C., Milano 1980.

LESLIE 1977

Charles Leslie, *Wilhelm von Gloeden. Photographer. A Brief Introduction to His Life and Work*, Soho Photographic Publishers, New York 1977.

MIRAGLIA 1977

Marina Miraglia, *L'eredità di Wilhelm von Gloeden*, Lucio Amelio, Napoli 1977.

MIRAGLIA 1980

Marina Miraglia, *Wilhelm von Gloeden tra realismo e simbolismo*, in Michele Falzone del Barbarò, Ead., Italo Mussa (a cura di), *Le fotografie di von Gloeden*, Fotolibri Longanesi & C., Milano 1980.

MIRAGLIA 2000

Marina Miraglia, *Gloeden alla prova del Postmoderno*, in Annarita Caputo (a cura di), *Wilhelm von Gloeden: fotografie ritrovate dell'Istituto Statale d'Arte di Firenze 1899-1902*, Pagliai Polistampa, Firenze 2000.

MIRAGLIA 2012

Marina Miraglia, *Wilhelm von Gloeden e il Postmoderno*, in Ead., *Fotografi e pittori alla prova della modernità*, Bruno Mondadori, Milano 2012.

NICOLOSI 1959

Pietro Nicolosi, *I baroni di Taormina*, S. F. Flaccovio, Palermo 1959.

PERNA 2013

Raffaella Perna, *Wilhelm von Gloeden. Travestimenti, ritratti, tableaux vivants*, Postmedia Books, Milano 2013.

PEYREFITTE 1949

Roger Peyrefitte, *Les amours singulières*, Flammarion, Paris 1949 [trad. it. *Eccentrici amori*, Longanesi, Milano 1967].

POHLMANN 1987

Ulrich Pohlmann, *Wilhelm von Gloeden – Sehnsucht nach Arkadien*, Dirk Nishen Verlag, Berlin 1987.

POHLMANN 1998

Ulrich Pohlmann, *Wilhelm von Gloeden. Taormina*, Schirmer/Mosel, Munich-Paris-London 1998.

SOLOMON-GODEAU 1991

Abigail Solomon-Godeau, *Photography at the Dock*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991.

VON GLOEDEN 1899

Wilhelm von Gloeden, *Kunst in der Photographie*, in "Photographische Mitteilungen", vol. 36, n. 1, 1899.

WEIERMAIR 1987

Peter Weiermair (a cura di), *Il nudo maschile nella fotografia del XIX e del XX sec.*, Edizioni Essegi, Ravenna 1987.

WEIERMAIR 1996

Peter Weiermair, *Wilhelm von Gloeden*, Taschen, Köln 1996.

WEIERMAIR 2004

Peter Weiermair (a cura di), *The Nude. Ideal and Reality. From the Invention of Photography*

to *Today*, Artificio Skira, Firenze 2004.

WITKIN 2000

Joel-Peter Witkin, in Pierre Borhan (a cura di), *Joel-Peter Witkin. Disciple & Maître*, Marval, Paris 2000.

Vedi anche nel BTA:

- Atti Convegno [Lo sguardo oltre il confine. Un viaggio tra le immagini](#)

Contributo valutato da un referee anonimo nel rispetto delle finalità scientifiche, informative, creative e culturali storico-artistiche della rivista



 [copyright info](#)

N i c e Network Solutions

www@bta.it





W. Vox Grosse - Taormina.

STUDIO

Aristipia del Laboratorio-Scuola
del « Progresso Fotografico ».

ON PHOTOGRAPHING THE NUDE.

* I.—BY GLEESON WHITE.



The White Pillar.
From life by G. W. Von Glöden.

LIVING all credit to the purity of the motives which inspire many excellent people to proclaim their dislike to the presentation of the nude in art, one need not at the same time admit that their position is justified. Nor can it be conceded that their argument may be fairly included in a question of morals; to do so were to bring theology, the accident of locality, and all sorts of extraneous elements, into the discussion. So far as regards a public exhibition of paintings from the nude, or its admission into the pages of a popular magazine, it is easy to grant that Mrs. Grundy has a right to be considered, and even that her super-sensitive taste shall not be shocked. In a technical paper devoted to craftsmen and artists, it would be easy, on the other hand, to claim the artistic privilege accorded more or less by all civilized peoples, and to insist that as the study of the living model is held to be of the highest service to art, so one might here discuss the subject fully and illustrate it freely, without regard for the prejudice or ignorance of those who hold an opposite opinion.

Yet to do so thoroughly would betray a lack of courtesy towards many honest opponents and to shock needlessly the propriety of a large number. Therefore without admitting their right to be shocked it is more pleasant to avoid offence and to exclude dozens of subjects perfectly innocent in themselves, that nevertheless might be deemed objectionable by critics of more rigid views.

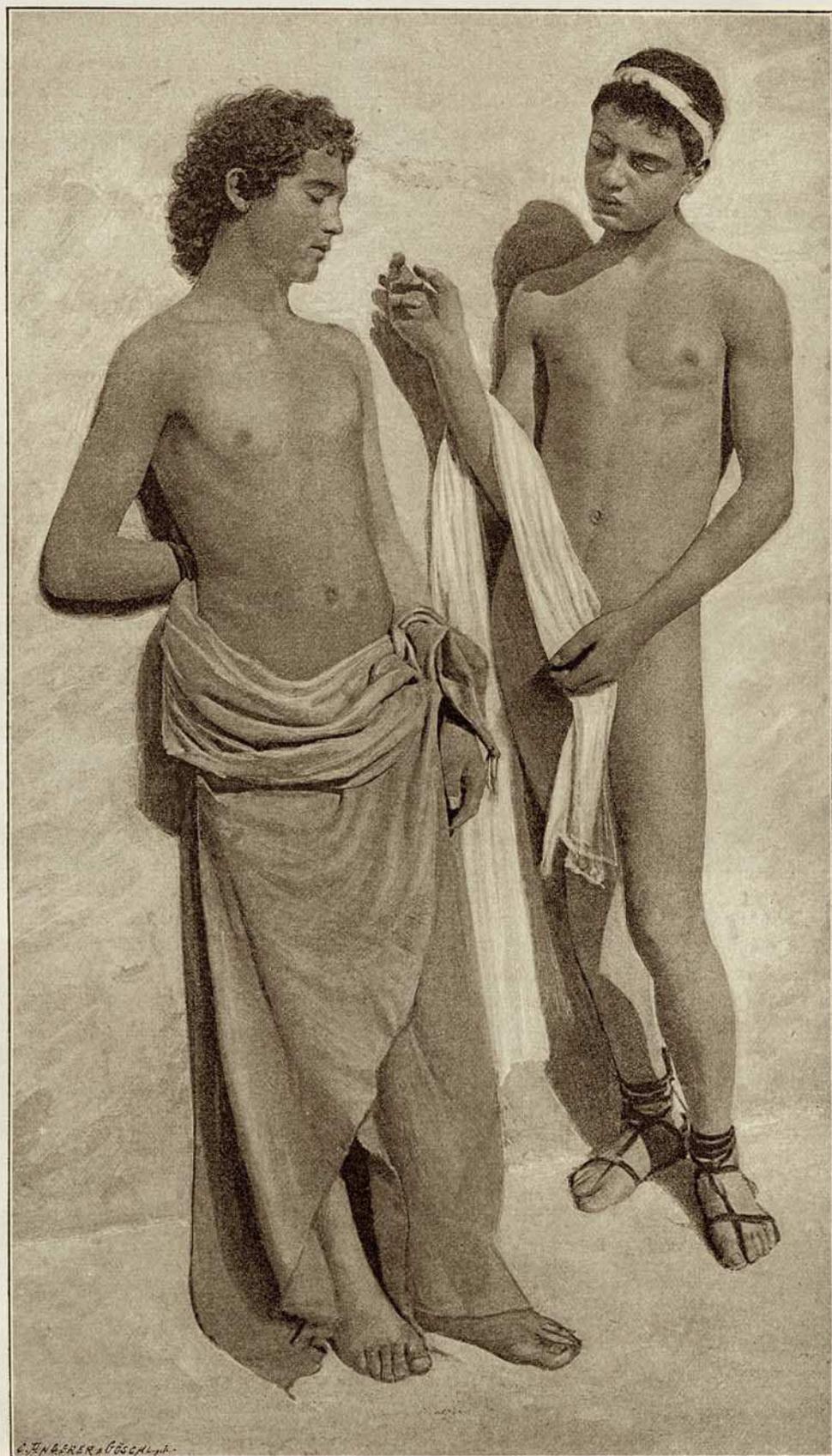
Hence at one swoop all pictures of Eve's daughters clad only in their mother's primal dress, and many other useful and beautiful studies of the human figure, naked yet unashamed, are shut out from illustration here. To these classes belong a large number of studies from professional models taken in the studio, many groups of bathers, and not a few charming pictures of fisher-folk, Italian and Sicilian.

It is not merely the actual figures which must be considered, but the occasion of their appearing unrobed; hence as a rule the landscape or accessories of the subject play a very important part in the whole. As Mr. Ruskin points out, "in climates where the body can be more openly and frequently visited by sun and weather, the nude comes to be regarded in a way more grand and pure, as necessarily awakening no ideas of base kind (as pre-eminently with the Greeks), and also from that exposure receives a firmness and sunny elasticity very different from the silky softness of the clothed nations of the North, while every model looks as if accidentally undressed. . . . hence from the very fear and doubt with which we approach the nude, it becomes expressive of evil."⁸ Therefore it is not surprising that photographs of Sicilian or Italian models have come to be permitted in our exhibitions and magazines, when similar photographs of English or French professional models taken in studio light would be held too technical for public display. Here we see that a certain nude logic has been brought to bear. But, having gone so far, it were well to accept the position frankly, and not—like a Pope of ludicrous memory, or the governors of many American museums, or even the editors of such a magazine as *The Century*—attempt, by wisps of drapery, paper fig-leaves, and other concessions to prudery, to shirk the problem.

Painters accept the study from the unclad model as part of their course, and hence have no scruples of conscience in its lawful employment; but to the young art of photography no such concession is as yet awarded, and possibly to some readers of *The Photogram* the idea of deliberately planning a series of "nude" photographs would appear positively indecent. Without beating about the bush, it is well to own at once that, to those who so regard it, it would undoubtedly be an immodest act; for it is not so much the thing we do, as the consciousness that it is right or wrong which decides the worth of our actions. To say that to "the pure all things are pure" may be well enough, but the argument should certainly not be pushed too far. In this paper one would almost rather take the side of men who protest against the "life" study than uphold those who, conscious of their own clean motives, insist that all others should share their liberal views.

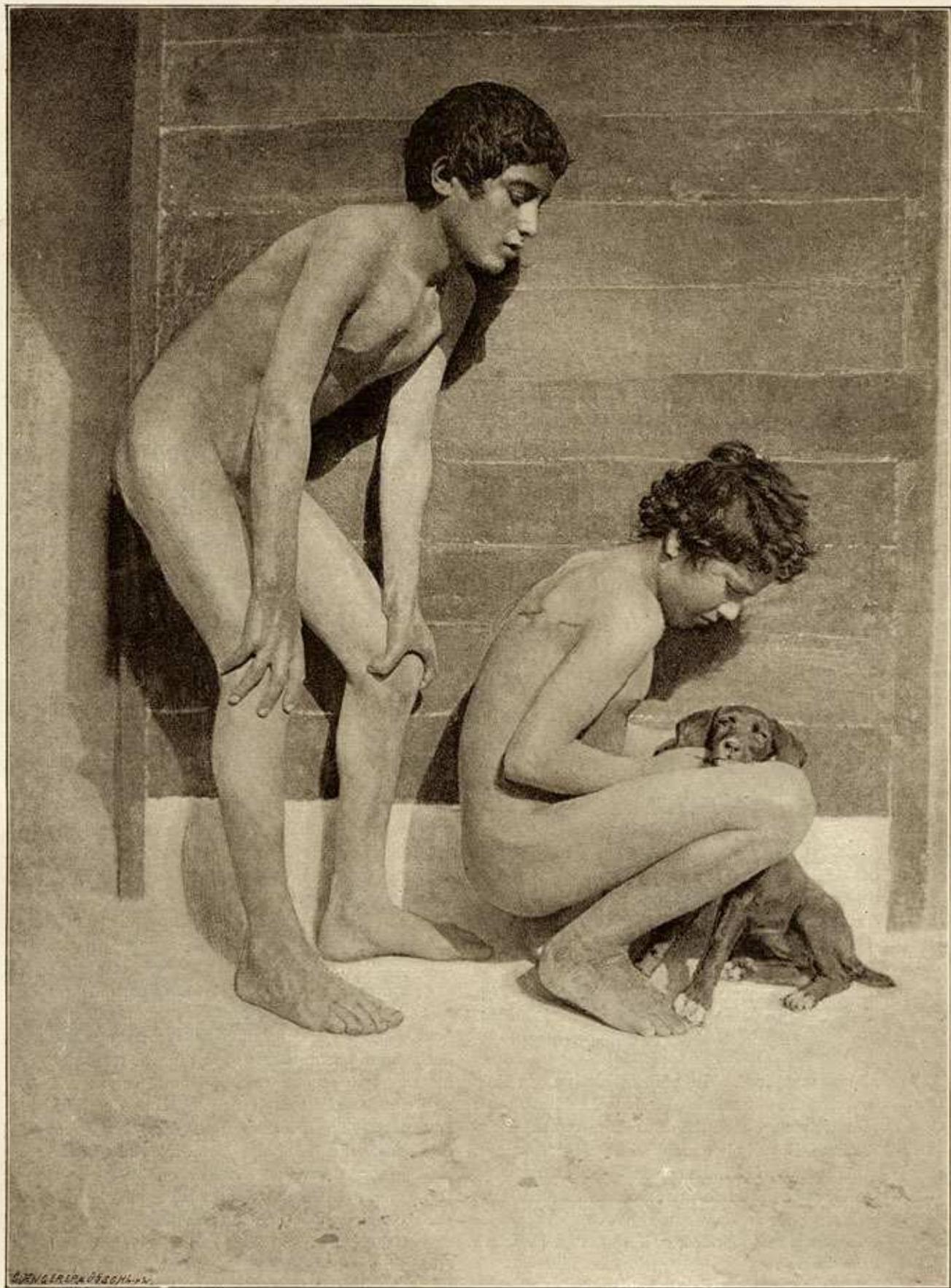
Another question comes up, namely, what good purpose is to be served by studies of the figure? Apart from the comparatively few of those who are not artists (with brush, pen, or camera), and yet

⁸ "Modern Painters," chap. xiv., § 26.



C. F. NAERER & CO. CHICAGO, ILL.

SICILIAN YOUTHS. FROM A PHOTOGRAPH BY W. GLÖRDEN



FROM A STUDY IN THE OPEN AIR. TAKEN BY W. GLÖRDEN









Juvenina

Stoelen
1914 7/8

