

La possibilità di un fotomurale socialista

di Romy Golan

Il fotomurale fu il mezzo espressivo prescelto dal neoeletto Fronte popolare all'Esposizione internazionale di Parigi del 1937 (Fig. 1). Scelta rischiosa poiché, negli anni Trenta, non vi era mezzo più carico di significati politici e anche perché era la prima volta che vi si cimentavano degli artisti francesi, sino a quel momento riluttanti ad accettare qualsiasi cosa che sapesse solo vagamente di *agitprop*¹.

Occorre ricordare che in Francia gli anni del postbellico *rappel à l'ordre* erano stati declinati lungo due direttive: il risentimento antitedesco e la necessità di opporre un baluardo alla marea rossa del bolscevismo, dilagata attraverso l'Europa dell'est fino alla Germania². Il fotomontaggio, sin dai suoi esordi come pratica avanguardista nella Berlino dadaista, era stato innanzitutto brandito come un'arma rivoluzionaria lungo l'asse Berlino-Mosca. In quanto tale, dopo la Rivoluzione russa del 1917 esso divenne il principale elemento della propaganda sovietica. La Francia fu largamente refrattaria a tutto ciò, caratterizzandosi anzi, nel corso degli anni Venti, come una vera e propria oasi di sopravvivenza della pittura. È significativo che i dadaisti parigini, come più tardi i surrealisti, rimasero per lo più distanti da quella tecnica ed ebbero ben poco da dire su di essa, anche dopo aver annunciato il proprio sostegno al Partito comunista francese (fondato nel 1920) sulle pagine della rivista «Le Surréalisme au service de la révolution»³. Sino ai fotomurali prodotti per l'Esposizione del 1937, Fernand Léger, che nel 1924 aveva collaborato alla realizzazione di un film sperimentale, *Ballet Mécanique*, limitò l'impiego delle tecniche cinematografiche (come il primo piano e l'inquadratura) alla pittura⁴. Il fotomontaggio trovò la sua rampa di lancio in Francia, durante gli anni Venti, nella

1. La maggior parte di questo saggio deriva dal mio recente libro *Muralnomad. The Paradox of Mural Painting, Europe 1927-1957*, London-New Haven, Yale University Press, 2009. Si veda inoltre C. Bouqueret, *La photographie. Photographes et images de l'Exposition, in Paris 1937. Cinquantenaire*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1987, pp. 414-425; D. Baqué, *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993.

2. Cfr. C. Maier, *Recasting Bourgeois Europe. Stabilization in France, Germany, and Italy in the Decade after World War I*, Princeton, Princeton University Press, 1975.

3. Il che non significa che i surrealisti, soprattutto Georges Hugnet, non ne produssero un certo numero.

4. Il mio interesse per i fotomurali di Léger ha coinciso con quello manifestato per lo stesso argomento da Matthew Affron. Si veda il suo saggio *Couleurs dans le monde. Fernand Léger et le photomontage*, in *Fernand Léger*, catalogo della mostra, Lyon, Musée des Beaux Arts de Lyon, 2004, pp.

stampa illustrata. Eppure, anche in «VU», la prima e principale rivista illustrata parigina, i migliori esempi di fotomontaggio politico erano limitati essenzialmente alle copertine⁵. In quello stesso periodo, il fotomontaggio venne inserito gradualmente e non senza esitazioni nelle pagine interne di un foglio assai più politicizzato, il mensile comunista «Regards», modellato sul giornale tedesco «Arbeiter Illustrierte Zeitung» (meglio noto come «AIZ»), a sua volta ispirato alle riviste sovietiche. Un singolo fotomontaggio doveva ancora fare la sua comparsa su «Regards» dopo ben quattro anni dall'inizio delle sue pubblicazioni⁶. Fu soltanto nel maggio del '36 che i fotomontaggi apparvero finalmente su due copertine consecutive di «Regards», nelle settimane di scioperi seguite alla vittoria del Fronte popolare⁷. I parigini avevano già fatto esperienza dell'installazione di un fotomurale, quello realizzato dal grafico del Bauhaus Herbert Bayer per lo stand del *Deutscher Werkbund* (Lega tedesca artigiani) al *Salon des Arts Décoratifs* del 1930, di cui la stampa aveva trattato diffusamente. Ma ogni ricordo di quei fotomurali – esibiti, in puro stile Bauhaus, in una forma estetizzata e depoliticizzata – era stato spazzato via dalla fortissima politicizzazione subita da quel mezzo di espressione artistica in decine di mostre allestite negli anni a venire dai regimi sovietico, fascista e nazionalsocialista⁸.

Pochi mesi prima dell'inaugurazione dell'Esposizione, il critico Philippe Diolé descriveva il fotomurale sulle pagine del settimanale moderato «Beaux Arts», facendo correre un brivido lungo la spina dorsale dei suoi lettori borghesi:

C'est un genre difficile. Immanquablement devant une œuvre de cette espèce les spectateurs disent, selon leurs opinions politiques, qu'elle est fasciste ou bien soviétique. Et dans un cas ou l'autre vous pouvez être assurés que l'épithète est péjorative [...] Leur réussite est d'autant plus intéressante à considérer que l'Exposition de 1937 nous promet beaucoup de tentatives du même ordre et réalisées par des artistes très différents. Il sera donc bientôt temps de formuler les lois du genre. Au reste hâtons-nous, car je ne pense pas que ce genre lui-même soit de ceux qui traversent les siècles. Avant deux ans nous ne pourrions plus supporter la vue d'un photomontage si l'ingéniosité n'en est pas stupéfiante et la conception diabolique⁹.

65-78; Id., *Léger's Modernism. Subject and Objects*, in *Fernand Léger*, a cura di C. Lanchner, catalogo della mostra, New York, The Museum of Modern Art, 1998, pp. 121-150.

5. Cfr. M. Frizot, *The New History of Photography*, Köln, Könemann, 1998, pp. 440-441; C. Bouqueret, *Les Hebdomadaires illustrés*, in *Des années folles aux années noires. La nouvelle vision photographique en France. 1920-1940*, Paris, Marval, 1997, pp. 155-158.

6. Cfr. E. Dutilleul, *Un AIZ en France?*, in «Regards», n. 11, novembre 1932, p. 2, ristampato in D. Baqué, *Les Documents*, cit., pp. 314-316.

7. Cfr. *Les ouvriers en grève envoient des photos à Regards*, in «Regards», n. 126, 11 giugno 1936, ristampato in D. Baqué, *Les documents*, cit., p. 321.

8. La storia completa del fotomurale deve ancora essere scritta. Per una sintetica panoramica cfr. U. Pohlmann, *El Lyssitsky's Exhibition Designs. The Influence of his Works in Germany, Italy, and the United States, 1923-1943*, in *El Lissitsky. Beyond the Abstract Cabinet. Photography, Design, Collaboration*, a cura di M. Tupisyn, New Haven, Yale University Press and Hannover, Sprengel Museum, 1999, pp. 52-64.

9. P. Diolé, *Photomontages*, in «Beaux Arts», n. 205, 4 dicembre 1936, p. 1. In questo senso si potrebbe affermare che il padiglione russo di El Lissitsky alla mostra *Pressa* del 1928 a Colonia –

Al momento dell'apertura dell'Esposizione del 1937, opinionisti come Louis Chéronnet e André Lédard e l'ex pittore purista Amedée Ozenfant restarono sbalorditi dallo spettacolare dispiegamento del fotomurale¹⁰. La maggior parte dei critici francesi avrebbe però continuato a nutrire dubbi circa la sua capacità, specie quando di dimensioni monumentali, di dar luogo a così tanti effetti contemporaneamente: manipolare, imbambolare e sconcertare gli ignari passanti. Quanto più espliciti, al riguardo, furono i commenti su «Arts et métiers graphiques» di Gisèle Freund, una giovane fotografa e storica della fotografia ebreo-tedesca stabilitasi a Parigi dopo l'avvento del nazismo.

Il faut distinguer les agrandissements simples et les photomontages. Le photomontage exprime une certaine association d'idées. Il cherche a nous frapper plus fortement qu'une photographie ordinaire, en opérant une synthèse du visuel et du mental; il bloque notre travail cérébral pour lui substituer le sien au profit d'un but déterminé; c'est la réflexion dirigée. Son emploi n'est pas sans danger, car en voulant suggérer trop d'idées, il n'en suggère parfois aucune; il amène à la dispersion et non à la concentration¹¹.

Freund doveva aver pensato a Gustav Klutssis, il più ambizioso autore di fotomontaggi della giovane generazione staliniana, il cui saggio *Eccelso compimento*, edito nel 1932 su «Proletarskoye Foto», affermava che il fotomurale era lo strumento più adatto per catturare le ondivaghe ambizioni del regime di Stalin. Mentre ancora un anno prima, in *Il fotomontaggio come nuova forma di propaganda*, egli lo aveva considerato, quando applicato ai tabelloni affissi per le strade delle città sovietiche, solo in funzione pedagogica, vedeva adesso nel gigantismo (*magnitorstroï*) il principale requisito del fotomontaggio¹². Come Klutssis sperava ardentemente, il mondo prestò attenzione ai suoi magniloquenti proclami, ma secondo un copione diverso da quello ch'egli immaginava. Quello stesso anno, difatti, il modello del fotomurale sovietico fu adottato dagli italiani nella Mostra della rivoluzione fascista, tenutasi nei monumentali saloni del Palazzo delle esposizioni, in Via Nazionale

considerata la prima mostra di fotomurali – ebbe il medesimo impatto delle mostre di fotomontaggi allestite in seguito dai fascisti e dai nazisti per celebrare i loro numerosi anniversari. È di questa opinione B.D.H. Buchloh in *From Faktura to Factography*, in «October», n. 30, autunno 1984, pp. 49-79, ristampato in *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, a cura di R. Bolton, The MIT Press, 1989, pp. 49-85.

10. Cfr. L. Chéronnet, *Les participations étrangères à l'exposition de 1937*, in «Art et décoration», 66, 1937, pp. 193-224; A. Lédard, *A Propos d'une conception nouvelle de la publicité murale. Lucien Mazenod*, in «Arts et métiers graphiques», n. 61, 1938, ristampato in D. Baqué, *Les documents*, cit., pp. 349-352; A. Ozenfant, *Notes d'un touriste à l'Exposition*, in «Cahiers d'art», nn. 8-10, 1937, pp. 241-247, estratto riprodotto in D. Baqué, *Les documents*, cit., pp. 484-485.

11. G. Freund, *La Photographie à l'exposition*, in «Arts et métiers graphiques», n. 62, 1938 (numero speciale dedicato all'Esposizione del '37), ristampato in D. Baqué, *Les documents*, cit., pp. 485-489.

12. Cfr. M. Tupitsyn, *Gustav Klutssis and Valentina Kulagina. Photography and Montage After Constructivism*, catalogo della mostra, New York, International Center of Photography, Gottingen, Steidl, 2004, pp. 237-240 e 241-243.

a Roma, per celebrare il decimo anniversario della marcia su Roma¹³. Allo scopo di dissimulare un troppo aperto debito nei confronti della propaganda sovietica (accusa che, in ogni caso, sarebbe stata mossa agli organizzatori della Mostra), i fascisti si sforzarono di imprimere un taglio “romano” all'utilizzo dei fotomurali: i montaggi fotografici furono gonfiati e manipolati per conseguire un che di arcaicizzante e immersi in una scintillante luce arancione, ottenendo un effetto quasi manierista. Nel 1935 i critici italiani stavano già mostrando segni di “affaticamento da fotomurale”. Recensendo la Mostra dello sport italiano, uno di essi si lamentava: «Ormai di codeste mostre cominciamo ad essere saturi; dobbiamo combattere il fotomosaico»¹⁴. Nondimeno, quando nel 1941 la rivista di architettura «Casabella/Costruzioni» dedicò un fascicolo doppio al design delle mostre, il numero delle esposizioni italiane illustrate era davvero stupefacente¹⁵.

Subito dopo l'ascesa di Hitler al potere, i fotomurali furono cooptati dai nazisti nella mostra *Die Camera* (tenutasi a Berlino nel 1933) dove, in linea con l'idea di Goebbels di un “Romanticismo dell'acciaio”, vennero inondati di una fredda luce metallica che valorizzava le lucide superfici delle fotografie. Seguirono altre mostre (come *Volk, Deutsche Arbeit, Das Wunder des Lebens* e *Deutschland*, svoltesi rispettivamente a Berlino e Dresda), con una tale rapidità che nel 1936 Goebbels poté dichiarare, dalle colonne del «Berliner Tageblatt»: «La rappresentazione attraverso fotomontaggi giganti è espressione autentica dello spirito della nuova Germania»¹⁶.

La singolare convergenza dei tre regimi fu notata nel 1934 da Claude de Santeul in un saggio scritto per «La Revue française de photographie», ove il critico asseriva che, quali che fossero i loro proclami, gli scopi di agenzie fotografiche come *Proletarskoye Foto*, *Soyuz-Foto* e *Sovietsfels* (disseminate in due quinti dell'Europa e dell'Asia), *Heimat-photographie* (in Germania) e dei giornali fotografici italiani

13. Cfr. A. Schwarz, *Photography and the State between the Wars. Fascist Italy*, in *A History of Photography. Social and Cultural Perspectives*, a cura di J. Lemagny e A. Rouillé, New York, Cambridge University Press, 1987, pp. 136-140; R. De Felice e L. Goglia, *Storia fotografica del fascismo*, Bari, Laterza, 1981.

14. F. Reggiori, *La Mostra dello sport italiano al Palazzo dell'Arte di Milano*, in «Architettura», n. 14, 1935, pp. 447-495.

15. Cfr. G. Pagano, *Parliamo un po' di esposizioni*, in «Costruzioni-Casabella», nn. 159-160, marzo-aprile 1941, pp. 1-3. L'importanza di queste mostre fu tale che alcune recenti interpretazioni storiografiche del regime sono basate interamente sulla loro evoluzione; al riguardo cfr. M. Stone, *The Patron State. Culture and Politics in Fascist Italy*, Princeton N.J., Princeton University Press, 1998 e A. Russo, *Il Fascismo in Mostra*, Roma, Editori Riuniti, 1999, un piccolo volume fotografico facente parte della collana *Storia fotografica della società italiana*, che ripercorre la storia del fascismo attraverso una serie di scatti fotografici delle mostre di regime.

16. Goebbels citato in U. Pohlmann, *El Lissitsky's Exhibition Design*, cit. Si veda altresì la rubrica *Wie es die Anderen Machen? (Come lo fanno gli altri?)*, apparsa su «Deutsche Press» dal 1935 al 1941. Sui fotomurali nazisti cfr. U. Pohlmann, *Nicht beziehungslose Kunst, sondern politische Waffe. Fotoausstellungen als Mittel der Ästhetisierung von Politik und Ökonomie im Nationalsozialismus*, in «Fotogeschichte», n. 8, 1988, pp. 17-31. Sull'appropriazione del modernismo Bauhaus a opera del nazismo, cfr. *Baubaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung*, a cura di W. Nerdinger, Munich, Prestel, 1993.

legati al fascismo, erano di fatto gli stessi: l'esaltazione del nazionalismo al servizio di sistemi totalitari. Ciò, concludeva de Santeul, doveva indurre a riflettere.

Nous nous trouvons en face d'un fait nouveau de mécanisation intellectuelle. L'association des idées, opérée en série par voie photographique, constitue une nouvelle menace pour ceux qui voient chaque jour se rétrécir devant des poussées de tout ordre cette peau de chagrin qu'on appelle le libre arbitre¹⁷.

Alcuni designer francesi erano così impazienti di misurarsi in questo campo tanto discusso delle arti visive (cui i loro compatrioti sembravano aver rinunciato) che persino Maurice Barret, membro del gruppo progressista di sinistra UAM (Union des Artistes Modernes), si diceva pronto a trascurare – solo poche settimane prima della vittoria del Fronte popolare – il significato ideologico del messaggio veicolato da quell'affascinante *medium*¹⁸. In un saggio dal titolo *Leçon et avertissement pour l'Exposition de 1937* – che, ironia della sorte, fu pubblicato sul medesimo giornale da cui Freund avrebbe lanciato un monito di segno diametralmente opposto – Barret, dopo aver lamentato la trascurabile presenza francese alla Fiera internazionale di Bruxelles del 1935, esprimeva delle valutazioni invero sorprendenti.

Si l'on oublie le statut politique, cependant partout présent, pour n'examiner objectivement que la valeur des œuvres, on s'aperçoit que les recherches dites d'avant-garde, si suspectes chez nous, sont une loi commune chez les artistes Italiens. Le résultat est alors grandiose. On subit l'envoûtement de ces photomontages à grande échelle, de ces salles vides dont les murs sont comme l'écran hors mesure d'un film émouvant, qui tantôt vous fait violence et tantôt vous repose, mais ne vous laisse jamais indifférent. Quelle *ironique* leçon pour nous nos super-diplômés et autres Grands Prix de Rome! Quelle claque en pleine figure pour notre école des Beaux-Arts! Ce sont d'authentiques «Romains» qui la leur infligent: pour eux, les recherches esthétiques les plus audacieuses sont le véritable trait d'union entre le passé et le présent¹⁹.

Eppure, a sorpresa, pochi mesi dopo, all'Esposizione parigina del 1937, il fotomurale era pressoché del tutto scomparso dai padiglioni dell'URSS, dell'Italia e della Germania. La nascita del fotomurale era stata così spesso associata alla Russia che Freund giurò, in una sorta di reazione pavloviana, di averne visti nel Padiglione sovietico, dove in realtà erano quasi interamente soffocati da dipinti in stile murali ispirati al realismo socialista, in cui contadini esultanti, prodi operai e altre

17. C. De Santeul, *La puissance de propagande de l'image photographique. La photographie et le cinéma au service de l'Etat*, in «La Revue française de photographie», n. 346, 15 maggio 1934, ristampato in D. Baqué, *Les documents*, cit., pp. 323-324.

18. Cfr. S. Tise, *Les années UAM. 1928-1945*, Paris, Union des Arts Décoratifs, 1990.

19. M. Barret, *Leçon et avertissement pour l'exposition de 1937*, in «Arts et métiers graphiques», n. 51, 15 febbraio 1936, pp. 9-18. Il corsivo è mio.

folle eterogenee si raccoglievano gioiose intorno ai loro amatissimi capi²⁰. L'unico grande fotomurale, opera di Klutsis, installato proprio sopra lo scalone d'ingresso, raffigurava un gruppo di rigidi membri del partito, in un auditorium sormontato dalla svettante figura di Stalin, riuniti per votare una nuova costituzione. In ogni caso, era montato su tela, cosicché, tecnicamente parlando, il risultato era quello di un ibrido tra una fotografia e un quadro: un singolare esperimento di ciò che i francesi avrebbero potuto chiamare, con un termine accademico ottocentesco, un fotomurale *marouflé*. Nel Padiglione italiano, i fotomurali, che non si trovavano nella sezione dedicata alle arti grafiche, vennero sottoposti ad analoghe procedure di manipolazione²¹. Gli scatti fotografici di Bramante Buffon, raffiguranti i progetti sociali del regime, venivano proiettati su una base di cemento e cotti, come fossero intarsiati, nello smalto, un materiale ampiamente utilizzato nell'antichità romana, ancora più durevole del mosaico²². Definiti alternativamente, nelle recensioni dell'epoca, come "fotografie in rilievo", "intarsi di cemento", o anche "opera musiva", tali immagini a base fotografica erano tattili quasi quanto i muri marmorei su cui poggiavano, fatti di "paonazzo ambrato", un marmo pesantemente decorato di color avorio con venature verdastre. La quasi totale assenza di fotografie nel Padiglione tedesco non sfuggì stavolta a Freund, così come il fatto che la loro esclusione dipendesse da un "effetto culturale".

On s'attendait à trouver un grand déploiement photographique chez les Allemands. L'Allemagne, non moins que la Russie, est animée du plus vif esprit de propagande. Mais, au rebours de la Russie, elle n'avoue pas son réalisme. Aucun peuple n'est, au fond, aussi *matériel*: mais il éprouve le besoin de l'idéaliser, de le recouvrir d'un cocon de symboles. La photographie, qui n'est pas une transposition, ne peut pas satisfaire dans le domaine politique. C'est à la mosaïque, dont le prestige est ancien, qu'ils ont confié les figures géantes qui ornent l'entrée de leur pavillon²³.

20. Dipinti da Aleksandr Deineka, Aleksandr Gerasimov e Aleksandr Nikolaevich Samochvalov. Cfr. S. Wilson, *The Soviet Pavilion in Paris*, in *Art of the Soviets. Painting, Sculpture, and Architecture in the One Party-State 1917-1992*, a cura di M. Cullarne e B. Taylor, Manchester, Manchester University Press, 1993, pp. 106-120; M. Tupitsyn, *Klutsis and Kulagina*, cit., pp. 69-73.

21. Cfr. R. Zveremich, *Prima visita all'esposizione di Parigi. Il padiglione Italiano*, in «Casabella», n. 115, luglio 1937, pp. 16-33.

22. Fu utilizzato precedentemente, in occasione della sesta Triennale, da Marcello Nizzoli per la serie delle teste degli imperatori romani nel Salone d'Onore.

23. Cfr. *Deutschland in Paris. Ein Bild-Buch*, a cura di H. Hoffmann, Munich, Heinrich Hoffmann Verlag, 1937; K. Fiss, *In Hitler's Salon. The German Pavilion at the 1937 Paris Exposition Internationale*, in *Art, Culture, and Media Under the Third Reich*, a cura di R.A. Etlin, Chicago, University of Chicago Press, 2002, pp. 316-342. Si può notare che il commento di Freund tradiva la sua vicinanza a Walter Benjamin, col quale si era legata in amicizia a Parigi, nel comune esilio degli intellettuali tedeschi di origine ebraica. Benjamin non scrisse una sola parola sull'Esposizione del 1937 in quanto tale. Niente avrebbe potuto essere più profetico del concetto di Benjamin riguardo l'impoverimento dell'aura quale esito della riproduzione meccanica, espresso in *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, un testo edito a Parigi appena pochi mesi prima l'inaugurazione della rassegna. Cfr. W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (tradotto in francese, in versione ridotta, da P. Klossowski), in «Zeitschrift für Social Forschung», n. 5, Paris, 1936, pp. 40-66.

Il Fronte popolare optò per il fotomurale senza essere a conoscenza del contenuto dei padiglioni sovietico, italiano e tedesco; e fu proprio così che gli inesperti francesi finirono per realizzare i più begli esempi di fotomurali presentati all'Esposizione. Potendo essere approntati velocemente e a basso costo, i fotomurali avrebbero lasciato il segno su una mostra che era già in avanzata via di allestimento all'epoca della vittoria elettorale di Blum e con solo pochi mesi a disposizione prima della prevista inaugurazione (che i funzionari socialisti, a onor del vero, tentarono a un certo punto di posticipare al 1938). Lo strumento si rivelò, all'atto pratico, una panacea²⁴. Entrava poi in gioco anche un altro fattore, ben più importante, questa volta sul piano ideologico: l'alleanza di governo dei socialisti con il Partito comunista. Si trattava di un azzardo politico, una coabitazione carica di tensioni interne. Per vincere le elezioni, i socialisti avevano avuto bisogno del voto dei comunisti. Ma, una volta al potere, per non alienarsi il sostegno dell'elettorato di area moderata, i socialisti si trovarono nella necessità, da un lato, di accentuare la retorica rivoluzionaria in competizione con il PCF, dall'altro di sottolineare le proprie differenze rispetto a esso. A loro volta i comunisti avevano marcato la loro entrata al governo prendendo le distanze dal regime stalinista e le sue violente purghe²⁵. Il Fronte popolare voleva "pace e sicurezza"; fu così giocoforza che il fotomurale venisse utilizzato per evocare un progetto riformista benevolo e utopistico, piuttosto che un disegno rivoluzionario in qualche misura debitore della propaganda di matrice sovietica. Un modo per farlo fu di fondere l'*agitprop* con quella che i francesi avvertivano come una propria peculiare sensibilità: la *photographie humaniste*²⁶. Bambini e giovani – ch'erano apparsi sovente nella propaganda sovietica pre-staliniana, specie nell'ambito della massiccia campagna per la cura dell'infanzia e l'alfabetizzazione – divennero gli assoluti protagonisti della proposta francese, con in aggiunta una coloritura stucchevole. Questo puntare sui bambini a scuola, nei gruppi di boy scout maschili e femminili, nello sport e sulle spiagge rifletteva le promesse fatte dal Fronte popolare, d'intesa coi sindacati, di promuovere il turismo popolare, campi estivi e attività sportive per tutti, nonché, cosa più importante, il *congés payés*, che sarebbe divenuta la più duratura realizzazione del governo. L'utopia socialista era ora supportata da un progetto concreto²⁷.

24. Altri spazi furono aggiunti ai terreni dell'Esposizione, che era originariamente concentrata sull'area compresa fra il Campo di Marte e la collina del Trocadero: un'asse che attraversava la Senna, una tra Porte Maillot e Porte Dauphine, un'altra ancora alla Porte de St Cloud, e l'ultima sul Bastione Kellerman delle mura a sud della città.

25. I francesi erano a conoscenza, sebbene quasi senza farne parola, delle purghe staliniane. Il patto di mutua alleanza difensiva stipulato da Francia e Unione Sovietica il 2 maggio 1935, un anno dopo l'ingresso di quest'ultima nella Società delle Nazioni, aveva nel frattempo cominciato a vacillare, a causa delle crescenti pressioni della destra, la quale avrebbe voluto che alleanze simili fossero piuttosto sottoscritte con Mussolini e Hitler. Cfr. G. Lefranc, *Histoire du Front Populaire*, Paris, Payot, 1963.

26. Sebbene Marie de Thésy non faccia riferimento ai fotomurali, se ne veda il volume *La photographie humaniste. 1930-1960. Histoire d'un mouvement en France*, Paris, Contrejour, 1992.

27. Su tali realizzazioni del Fronte popolare cfr. P. Ory, *La Belle illusion. Culture et politique en France sous les signes du Front Populaire 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, capitolo 5: *Arts plastiques*, segnatamente le sezioni *Politique du sport* e *Politique des loisirs*, pp. 724-747 e 748-788.

«Les bons photomontages», scrisse Freund, «sont simples, clairs, avec un sujet central, d'expression directe et sensible. A notre avis, les meilleures réussites de l'Exposition se trouvaient au Pavillon de la femme et l'enfant [col quale intendeva evidentemente il Padiglione intitolato all'insegnamento] et à celui de l'Espagne»²⁸. Difatti, nei fotomurali realizzati per il primo Padiglione, il designer Lucien Mazenod aveva optato per forme semplici su una base monocroma colorata. Ne *L'enfant est sensible* e *L'enfant a de l'imagination* è raffigurato un alunno di prima elementare a confronto con il mondo inanimato – ad esempio un tulipano – in un approccio grezzo, quasi infantile, come in un collage. Meno riuscito il fotomurale di Raymond Gid *Le premier geste de l'enfant pour saisir l'objet de ses désirs* (Fig. 2), facente parte di una serie di quattro opere da lui ideate per il Padiglione. Gid mirava a infondere nelle proprie immagini allusioni e metafore, ricorrendo a una tecnica – il montaggio – che è fondamentalmente metonimica, ovvero più efficace nella rappresentazione delle singole parti che compongono il tutto. Nel tentativo di connettere ciascuno dei nostri sensi con una delle arti – il tatto con la scultura, la vista con la pittura, l'udito con la musica – egli finì per complicare a tal punto il proprio discorso narrativo da sfiorare il fallimento²⁹.

Nel Padiglione *des Temps Nouveaux* di Le Corbusier, l'opera di Mazenod *Recréer* esemplificava l'umanesimo socialista, confermando l'autore come un fotomuralista di prima grandezza (Fig. 3). Giocando sul duplice significato del verbo *ricreare*, inteso sia come atto creativo che come tempo libero, il fotomurale effigiava dei bambini che si davano la mano in un gesto di solidarietà e camminavano in costume da bagno, vicino a un gran primo piano di un ragazzo sorridente, quindi altri due bambini in una barchetta, il tutto sovrainpresso su una base di larghi ritagli di forme variabili in colori primari. Accanto a esso si stagliava *Travailler*, in cui Léger sfruttava al massimo gli effetti dinamici e scoppiettanti prodotti dalla giustapposizione di enormi primi piani di componenti meccaniche (Fig. 4). Corteggiato dai socialisti, Le Corbusier concepì il suo Padiglione, sull'appezzamento di terreno assegnatogli in prossimità della Porte Maillot, come un'ampia, semplice struttura a mo' di tenda, in legno, acciaio e tele di colori sgargianti, ancorata al terreno da visibili cavi di metallo. Milleseicento metri quadri di fotomurali, alcuni opera di altri artisti e molti disegnati dallo stesso Le Corbusier, fiancheggiavano le rampe interne, collegando i palchi del Padiglione³⁰.

28. G. Freund, *La photographie à l'exposition*, in D. Baqué, *Les documents*, cit., p. 487.

29. Nel saggio immediatamente seguente a quello di Freund, il critico André Beucler si congratulava comunque con Gid per aver messo a frutto la somiglianza fra la fotografia e la pittura murale, al punto da comporre immagini complesse «che potevano essere contemplate per esteso». Cfr. A. Beucler, *Les Moyens d'expression*, in «Arts et métiers graphiques», 1937, pp. 15-36, nonché A.C. Lelieur, *Raymond Gid. Affichiste et typographe*, Paris, Agence Culturelle de Paris, 1992. Desidero ringraziare Raymond Gid per aver acconsentito a incontrarmi in un giorno d'inizio estate del giugno 1996, a Parigi (il mio unico incontro con un artista in attività negli anni Trenta), e per avermi dato i negativi su cui si basa la presente riproduzione.

30. Le Corbusier, *Des canons, des munitions... merci! Des logis*, S.V.P., Paris, Besson & Cie, 1938.

Più vicino al modello sovietico era, a pochi metri di distanza dal tendone di Le Corbusier, il progetto nato dalla collaborazione fra Perriand e Léger, nella piccola radura assegnata al Padiglione del Ministero dell'Agricoltura. I fotomurali erano montati su una struttura a zigzag di pannelli da mostra, alternati a grate, che emergevano dal suolo su puntelli simili a trampoli. Tale struttura formava un cerchio che ricordava, più che la piazza di un paese, un accampamento di zingari³¹. L'obiettivo di questa sezione era sostenere i proclami socialisti a favore della modernizzazione dell'agricoltura, in contrapposizione al pittoresco Centre Régional, il progetto prediletto da Edmond Labbé, l'iniziale (e ancora autorevole) organizzatore dell'Esposizione, cui era stato concesso un ambito spazio ai piedi della Torre Eiffel³². Fu uno dei più notevoli tentativi dei socialisti francesi di presentare il volto della nuova Francia contadina e nessun altro mezzo vi si prestava meglio del fotomurale.

Fondamentali per il progetto furono le visite compiute da Perriand in Unione Sovietica per «incontrare i sogni» dell'epoca in una «Mosca ricolma di promesse», com'ella ebbe a scrivere più tardi nelle sue memorie³³. Fu sulla scia di un suo precedente esperimento che Perriand aveva ricevuto dal neo ministro dell'Agricoltura, Georges Monnet, la commissione di un padiglione, per la realizzazione del quale chiamò a collaborare Léger. L'anno prima, subito dopo la vittoria socialista, Monnet le aveva chiesto di creare un fotomurale per la sala d'attesa ristrutturata del Ministero dell'Agricoltura; richiesta che si concretizzò in un'avvolgente installazione monumentale su tre pareti³⁴. Le immagini furono organizzate in uno scenario da “prima e dopo”, con, su di un lato, dei pannelli che mostravano la durezza della vita nelle campagne francesi e, sull'altro, una scena che esaltava la promessa di felicità legata alla meccanizzazione dell'agricoltura propugnata dal Fronte popolare. Sopra la porta che conduceva all'ufficio del ministro, due fieri contadini – probabilmente padre e figlio – simboleggiavano (con un indubbio tocco

31. Cfr. *Livre d'or officiel de l'Exposition Internationale des Arts et techniques dans la vie moderne*, Paris, Ministère du commerce et de l'industrie, 1937.

32. Sulla divisione *imaginaire* fra i nostalgici e i modernisti all'Esposizione, cfr. G. Namer, *Les imaginaires dans l'exposition de 1937*, in «Cahiers Internationaux de Sociologie», gennaio-giugno 1981, pp. 35-62; R. Golan, *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France between the War*, London, New York, Yale University Press, 1995, pp. 119-128; S. Peer, *France on Display. Peasants, Provincials, and Folklore in the 1937 Paris World's Fair*, Albany, State University of New York Press, 1998, quantunque il suo libro ignori la presenza dei fotomurali.

33. C. Perriand, *Une vie de création*, Paris, Odile Jacob, 1998, pp. 40-41. Tra i molti intellettuali francesi di sinistra ad aver riposto speranze nell'URSS nei primi anni Trenta, Perriand non aderì mai al PCF. Si veda altresì D. Udovicki-Selb, *C'était dans l'air du temps. Charlotte Perriand and the Popular Front*, in *Charlotte Perriand. An Art of Living*, a cura di M. McLeod, New York, Abrams, 2003, pp. 68-89; J. Barsac, *Charlotte Perriand. Un art d'habiter*, Paris, Norma, 2005.

34. Cfr. P. Migennes, *Un salon d'attente et un salon de réception au ministère de l'agriculture*, in «Art et décoration», 66, n. 5, 1938, pp. 158-160. Nel recensire la sezione sull'urbanismo al Salon des Arts Ménagers, cui Charlotte Perriand (pochi mesi prima di ricevere la commessa ministeriale) aveva contribuito con due fotomurali, Maurice Barrett aveva trovato le composizioni dell'artista insufficienti, maldestramente sovraccariche, se messe a confronto con l'esperienza e la maestria degli italiani. Cfr. M. Barret, *L'Architecture et la décoration*, in «L'Architecture d'aujourd'hui», n. 2, 1936, pp. 67-71.

di paternalismo) il passaggio di testimone fra generazioni. Quantunque l'espedito narrativo del "prima e dopo" fosse pressoché connaturato alla tecnica del fotomontaggio, l'effetto ricordava singolarmente gli inserti propagandistici su pagina doppia e i fotomontaggi su più pagine presenti nelle contemporanee emissioni di «URSS in Construction», la pubblicazione di largo formato lanciata dai sovietici nel 1930³⁵. Nel 1932, nel pieno del programma di massicce collettivizzazioni, la rivista pubblicò il primo di due numeri dedicati alla nuova Russia rurale³⁶. Come Perriand avrebbe fatto nella propria installazione, la trasformazione dell'arretrata fattoria in un moderno *kolkhoz* (fattoria collettivizzata) era resa quasi esclusivamente tramite la giustapposizione del vecchio e del nuovo, il non meccanizzato e il meccanizzato, il contadino solitario nel suo campo contrapposto al contadino felice alla guida di un trattore³⁷.

Si può comunque notare quanto ancora, in questi fotomontaggi, Perriand dovesse ai precedenti pittorici del XIX secolo: il motivo della coppia di contadini intenti a dissodare il terreno è un riferimento inequivocabile all'*Angélu*s di Jean-François Millet e, sul muro opposto, la donna in piedi con il bambino sono del pari indebitati con la pittura sacra. L'abilità dell'autrice nel padroneggiare gli effetti del "prima e dopo" rifletteva però una realtà più sobria. Come i socialisti ben sapevano, le simpatie politiche dell'elettorato delle campagne andavano (sin dalla Rivoluzione del 1789) alla destra; da qui la loro decisione di astenersi da misure radicali quali la collettivizzazione delle terre e di perseguire, al contrario, la tradizionale politica francese legata alla piccola proprietà familiare contadina³⁸.

In contrasto con tutto ciò, presso il Padiglione dell'agricoltura presente all'Esposizione si poteva rilevare una vera e propria rarità nella Francia fra le due guerre: un autentico slancio rivoluzionario. La collaborazione tra Perriand e Léger evoca le celebri coppie di fotomontatori sovietici Aleksandr Rodchenko/Varvara Stepanova e Victor Klutis/Valentina Kulagina. L'incisività della composizione e la

35. Pensata non tanto per i lettori russi quanto per la propaganda all'estero, la rivista era tradotta in sei lingue, tra cui francese, inglese, tedesco e spagnolo.

36. Il secondo numero dedicato a quel tema vide la luce nel dicembre del '39. Cfr. K. Romanenko, *Serving the Great Collective. URSS in Construction as a Cultural Barometer*, in «Zimmerli Journal», n. 3, autunno 2005, pp. 78-91.

37. Del tutto espunto da «URSS in Construction» (e probabilmente senza che Perriand ne sapesse niente) era ogni minimo accenno alla collettivizzazione forzata e alle tremende privazioni imposte a coloro che vi si opponevano e che portarono alla morte di milioni di persone. È sintomatico che André Gide espresse giudizi lusinghieri su questo tipo di fattorie nel suo libro, altrimenti molto critico, *Ritorno dall'URSS*, pubblicato nel 1937.

38. Le consultazioni legislative del 1935 si erano risolte in un'altra conferma della polarizzazione fra la sinistra urbana e la destra rurale. La promessa di salvaguardare la piccola proprietà era anche uno dei pochi modi per cercare di arrestare l'esodo dalle campagne alla città, diminuito negli anni della Depressione ma divenuto poi improvvisamente una vera e propria emorragia. Grazie soprattutto all'istituzione, a opera del governo socialista, della settimana lavorativa di 40 ore, fra il 1936 e il 1939 300.000 contadini, per lo più sotto i 30 anni, abbandonarono le fattorie a favore delle fabbriche. Si veda G. Wright, *Rural Revolution in France. The Peasantry in the Twentieth Century*, Palo Alto, Stanford University Press, 1964; per le critiche rivolte dal PCF alle prudenti politiche agrarie socialiste cfr. anche H. Dubief, *Le déclin de la III^e République 1929-1938*, Paris, Seuil, 1976, pp. 194-199.

splendida commistione di epico e di spiritoso saltavano agli occhi sin dalla prima coppia di immagini che incorniciavano l'ingresso dell'installazione: la testa di un enorme gallo "gallico" vicino a un giovane uomo nell'atto di seminare il grano e il primo piano delle forti mani di un operaio alla guida di una nuova macchina, con sullo sfondo le alte ciminiere di una fabbrica e, sopra l'entrata, tra le due immagini, lo slogan «Sans prospérité agricole pas de reprise économique». Una delle composizioni, probabilmente di Léger, accostava la città e la campagna, riunite sotto l'egida del Fronte popolare, in un modo particolarmente giocoso (Fig. 5). A sinistra, un pescatore (accompagnato dal suo cane; forse un omaggio all'*Auto-ritratto con cane* di Gustave Courbet del 1842) siede sulla riva di un fiume vicino alla Torre Eiffel, mentre a destra tre donne bretoni del Pays Bigouden, nelle loro vesti e acconciature tipiche, si trovano accanto a un sassofonista jazz. Nel mezzo, in una vena più lirica, delle mani stringono un garofano innanzi a un arcobaleno a forma di bersaglio, simboli entrambi del roseo futuro prospettato dal Fronte popolare³⁹. Effetti parimenti canzonatori si potevano riscontrare nei fotomurali che promuovevano il turismo locale nei padiglioni delle singole regioni, al Centre Régional. In uno di essi (riprodotto nell'articolo di Freund su «Arts et métiers graphiques»), un tradizionale suonatore di cornamusa e un Bigouden figurano giustapposti a moderne donne metropolitane in succinti costumi da bagno in vacanza su una spiaggia della Bretagna⁴⁰.

Molte delle immagini fotografiche cui Léger e Perriand attinsero per i loro lavori provenivano da *La France travaille*, una raccolta di oltre 10.000 fotografie scattate da François Kollar nei primi anni Trenta per un libro fotografico di grande formato in due volumi⁴¹. Kollar si era trasferito da Budapest a Parigi dopo il fallimento del moto rivoluzionario ungherese. Come sottolineò lo scrittore Jean Prévost recensendo *La France travaille*, era la prima volta da decenni – in effetti, dall'inizio del XIX secolo – che un artista residente in Francia prestava attenzione al mondo del lavoro.

Allemands, Américains et Russes savent montrer leur travail: les albums allemands réussissent chez nous par leur bas prix et leur belle qualité documentaire; les Américains ont fait éclater dans leurs magazines l'orgueil de leur vastes usines, les Russes surtout, avec «URSS en construction», on tenté de s'enchanter eux-mêmes et de nous séduire. Chez nous, jusqu'à présent, rien. Le recueil *La France travaille* remédiera donc à une grave lacune⁴².

39. Il garofano rosso, già simbolo del movimento boulangista, fu in seguito adottato dalla SFIO (Section Française de l'Internationale Ouvrière). In questi anni Léon Blum parlava anche di "pane e rose" come degli obiettivi prioritari delle masse. Cfr. A. Kriegel, *Le pain et les roses. Jalons pour une histoire des socialismes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

40. Cfr. inoltre P. Liercourt, *Le régionalisme photographique à l'Exposition de 1937*, in «La Revue française de photographie et cinéma», n. 402, 15 agosto 1936, pp. 273-275.

41. F. Kollar, *La France travaille*, Paris, Horizons de France, 1932.

42. J. Prévost, *Une esthétique du travail en France*, in «L'Europe nouvelle», n. 743, 7 maggio 1932, pp. 589-590.

Il libro recava una prefazione di Paul Valéry, il poeta e scrittore neo-simbolista che non verrebbe certo fatto di associare né alla fotografia né tanto meno al mondo del lavoro. Eppure Valéry fu capace di comunicare la valenza umanistica delle fotografie di Kollar, che aveva evocato, in termini quasi neo-pittorialisti, la sintesi fra il lavoro inesausto della campagna e la realtà dell'industria. Intrapreso dopo che la Francia era stata raggiunta dalla Grande Depressione, *La France Travaille* intendeva ritrarre la eterna dignità del lavoro nei campi, in mare, nei laboratori, nelle acciaierie, nelle industrie di automobili, nelle centrali elettriche, o giù nel fondo delle miniere. Il suo messaggio era quello di una fede incrollabile nel valore non alienante del lavoro. Come scriveva Valéry:

Travail est toute dépense d'actes qui tend à rendre les choses, les êtres, les circonstances, profitables à l'homme; et l'homme lui-même plus sûr et fier de soi [...]. Jamais le genre humain ne s'est vu s'éloigner si témérairement des conditions naturelles ou immémoriales de la vie de l'espèce, et ne s'est engagé dans une aventure plus étrange et plus incertaine. Que les progrès matériels de l'avenir, loin de réduire ou de déprimer l'individu, puissent au contraire servir à l'exalter⁴³.

Dal libro fotografico di Kollar era assente il senso di sradicamento dell'uomo moderno indotto dalla meccanizzazione (trasmesso invece dalla serie di foto di Albert Renger-Patsch, *Die Welt ist Schön*), dalla sublimazione dell'industria (rinvenuta nelle fotografie di Charles Sheeler della fabbrica della Ford River Rouge a Dearborn, nel Michigan) e dalla militanza ideologica dell'indomito operaio sovietico, che pure costituiva il principale punto di riferimento dell'autore⁴⁴.

La decisione di Léger di scegliere per il suo fottomurale *Travailler*, nel Padiglione di Le Corbusier, una foto memorabile di Kollar (quella di un operaio che avvita gli enormi bulloni del cilindro di un motore elettrico più grande di lui) (Figg. 4-6), si pone, in retrospettiva, come la più emblematica eredità dell'umanesimo francese. Collocata al centro della composizione, quell'immagine può essere letta come una trasposizione contemporanea dell'*Uomo vitruviano* di Leonardo, epicentro del mondo meccanizzato e, in quanto tale, misura di tutte le cose. Insomma, il simbolo stesso del *socialisme personnaliste*, il socialismo rispettoso dei diritti individuali invocato qualche anno dopo in *A l'échelle humaine*, un libro scritto da Léon Blum nel 1941, mentre si trovava in carcere sotto il regime di Vichy, in un tempo in cui tutto sembrava essere perduto⁴⁵.

traduzione di Alessandro Luparini

43. F. Kollar, *La France travaille*, cit.

44. È l'interpretazione di D. Baqué in *Un humanisme photographique*, in *François Kollar*, a cura di P. Roegiers e D. Baqué, catalogo della mostra, Palais de Tokyo, Paris, Philippe Sers, 1989, pp. 187-203.

45. Scritto da Blum nel 1941, durante la sua detenzione sotto le autorità di Vichy, il libro fu pubblicato solo nel 1945 (traduzione inglese *For All Mankind*, New York, Viking Press, 1945).



Fig. 1. Charlotte Perriand e Fernand Léger, *Fotomurali*, Padiglione dell'agricoltura, Esposizione Internazionale, Parigi 1937.



Fig. 2. Raymond Gid, *Le premier geste de l'enfant pour saisir l'objet de ses désirs* [Il primo gesto del bambino per afferrare l'oggetto dei suoi desideri] Fotomurale, Padiglione dell'istruzione, Esposizione Internazionale, Parigi 1937.



Fig. 3. Lucien Mazenod, *Recréer* [Ricareare], fotomurale, Padiglione *des Temps Nouveaux*, Esposizione Internazionale, Parigi 1937.



Fig. 4. Fernand Léger, *Travailler* [Lavorare], fotomurale, Padiglione *des Temps Nouveaux*, Esposizione Internazionale, Parigi 1937.



Fig. 5. Fernand Léger, *Fotomurale*, Padiglione dell'agricoltura, Esposizione Internazionale, Parigi 1937.



Fig. 6. François Kollar, *Assemblaggio del cilindro di un motore elettrico*, fotografia da *La France Travaille*, 1932.