



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

in Economia e Gestione delle Arti e delle attività culturali
ordinamento ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

La fotografia umanista in Francia

Relatore

Ch. Prof. Riccardo Zipoli

Correlatore

Ch. Prof. Marco Dalla Gassa

Laureanda

Valentina Prete

Matricola 860809

Anno Accademico

2017 / 2018

Indice del testo

INTRODUZIONE	5
1. LA FOTOGRAFIA UMANISTA FRANCESE	
1.1 Il concetto di Umanista e l'origine del termine	7
1.2 La fotografia negli anni '30 e nel secondo dopoguerra	8
1.3 Gli esordi della fotografia Umanista	9
1.4 L'immagine della Francia post guerra	11
1.5 I protagonisti della fotografia umanista	13
1.6 Groupe des XV	16
1.7 Gli strumenti del mestiere	17
2. LA FRANCIA DEGLI ANNI '30 E IL PERIODO POST-BELLICO	
2.1 Dall' inizio degli anni '30 al Governo di Vichy	19
2.2 Secondo dopoguerra in Francia	21
2.3 La decolonizzazione	22
2.4 Le Trente Glorieuses	25
2.5 Mai 68	28
3. ROBERT DOISNEAU	
3.1 Robert Doisneau, il "pescatore di immagini"	31
3.2 Cendrars, La Banlieue de Paris e i libri su Parigi	33
3.3 Lo stile di Doisneau	36
3.4 Il senso del tempo	39

3.5 Ritratti della realtà	40
4. WILLY RONIS	
4.1 Willy Ronis, simbolo del Fronte Popolare	46
4.2 Lo stile poetico e sociale di Willy Ronis	47
4.3 Il concetto di forma e di tempo	51
4.4 L' <i>hasard</i> , la pazienza e la fortuna	52
5. ÉDOUARD BOUBAT	
5.1 Édouard Boubat, un correspondant de paix	57
5.2 “Si fotografa il mondo, mentre ci si fotografa”	58
5.3 Il soggetto assoluto	60
5.4 La Petite Fille aux Feuilles Mortes	63
6. IZIS BIDERMANAS	
6.1 Izis, il «sognatore»	67
6.2 Lo stile “poetico”	70
6.3 I libri di Izis	75
6.4 Izis e Paris-Match	78
7. MOSTRE INTERNAZIONALI DEI FOTOGRAFI UMANISTI	
7.1 Five French Photographers	82
7.2 The Family of Man	85
CONCLUSIONI	91
BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA	99

INTRODUZIONE

In questo elaborato finale ho analizzato la vita, idee e poetica dei fotografi fondanti del movimento umanista francese. Sviluppatisi in Francia negli anni '30, ha avuto il suo momento di splendore nel secondo dopoguerra, con fotografi che decidono di mettere al centro del proprio lavoro l'uomo e la sua vita nella capitale francese. Con una grande attenzione alla loro poetica, è stato prima analizzato il "movimento" nel suo contesto generale, inserendo quelli che sono stati i punti cardine di tutti i protagonisti della fotografia umanista, con riguardo verso gli strumenti e la tecnologia che è stata utilizzata. Sono stati poi presi in considerazione i momenti storici che ha vissuto il paese e che in qualche modo sono stati determinanti per l'evoluzione della fotografia umanista e per quella dei suoi fotografi fino alla sua conclusione, avvenuta verso la fine degli anni '60. È stato quindi analizzato Robert Doisneau, considerato il fondatore del movimento e tra i protagonisti anche della scena pubblica parigina. Le sue foto permettono all'osservatore di cogliere una quotidianità con rispetto verso il mondo più emarginato, cercando di mostrare un mondo gentile e compassionevole, in un momento di profondo sconforto per il paese. Sono stati poi analizzati altri fotografi amici di Doisneau e ispirati dal suo nuovo ideale e aspirazione. Il primo tra tutti, Willy Ronis che alla nuova idea poetica della fotografia aggiunge anche una idea più sociale, iniziando a creare quello che sarà poi l'immagine stereotipata del paese al di fuori dei suoi confini. Lo stile dolce è presente anche in Édouard Boubat, il terzo fotografo analizzato. Punti chiave anche per lui sono gli uomini dimenticati e gli anonimi, durante il momento del lavoro, nella famiglia oppure nella loro solitudine. È la rappresentazione dell'uomo che va oltre la semplice immagine scattata. Il quarto e ultimo fotografo analizzato è Israël Bidermanas, conosciuto come Izis, che aggiunge alla definizione iniziale la dimensione del sogno. Un senso di meraviglia che porta al mondo "interiore", in un sogno e illusione che si può cogliere

anche nell'attenzione per un nuovo soggetto che sono i circensi e i frequentatori del circo. Sono state quindi analizzate le mostre che hanno reso celebri a livello internazionale questi quattro fotografi per comprendere anche con chi altri e a quale altro contesto venivano comparati. Five French Photographers e The Family of Man sono state il trampolino di lancio e l'apice della fotografia umanista. Si è finalmente cercato di comprendere quali tratti in comune li legghi e quali invece sono le diversità che i quattro esponenti hanno rivelato attraverso il loro lavoro. Ci si è perciò chiesti se, con la conclusione della fotografia umanista avvenuta negli anni '60, questa ha in qualche modo influenzato la fotografia del suo tempo ma soprattutto quella successiva per rispondere infine alla domanda: Esiste ancora la fotografia umanista?

LA FOTOGRAFIA UMANISTA FRANCESE

1.1 Il concetto di Umanista e l'origine del termine

Vi sono più accezioni per intendere la parola “Umanista”. Una, secondo il dizionario, è la “persona che condivide gli ideali culturali propri dell’umanesimo, e anzitutto il culto per le lettere antiche”¹. Cioè, quell’ umanesimo che trova le proprie basi nella filosofia orientale già in Confucio e Gautama Buddha, sebbene il termine sia più frequentemente usato per indicare i filosofi occidentali. Il termine, coniato solo nel 1808 da Friedrich Immanuel Niethammer, designa il pensiero tradizionale in Occidente, nel quale si intendeva evidenziare l’importanza delle lettere classiche e dell’uomo, nel mondo che è fatto a sua misura. È in questa visione dell’uomo come figura centrale del mondo che si deve intendere il termine umanista nella fotografia². Vi è una rivalutazione della figura dell’uomo, che diventa il soggetto centrale e il punto cardine visto come l’essere umano che lascia una traccia di sé nella natura e nel mondo³. La fotografia umanista è un chiaro esempio di come questa concezione illuminista fu fondamentale anche nei secoli a seguire, anche se teoricamente, una vera “scuola umanista” non sembra esistere⁴ e determinarne i confini temporali è particolarmente difficile. Si può supporre che il movimento principale si sviluppò tra la fine della Seconda Guerra Mondiale e la fine degli anni ’60, in Europa ma principalmente in Francia, per poi spostarsi negli Stati Uniti e trovando le sue radici nella fotografia e nel cinema degli anni ‘30.

¹ “Umanista” Def. 2b. treccani.it. Web. 23 gennaio 2018.

<http://www.treccani.it/vocabolario/umanista2/>

² P.Castellanos, p.120.

³ M. de Thézy, C.Nori, 1992, p. 14

⁴ D. Versavel, F. Denoyelle, p.11

1.2 La fotografia negli anni '30 e nel secondo dopoguerra

La fotografia, dopo la grande guerra, sta avendo il suo momento di splendore, accanto alle avanguardie degli anni '20, andando alla ricerca di valori nuovi e di nuove forme per superare quel conflitto che aveva distrutto un paese e i suoi uomini. L'espansione industriale sta sconvolgendo l'ambiente e la vita, così come il paesaggio intorno sembra star cambiando grazie alla ricostruzione di grandi fabbriche. È negli anni trenta infatti che si inizia a rivolgersi all'uomo: la fotografia diventa la testimonianza della gente dei quartieri più disagiati. La fotografia ben presto inizia ad avvicinarsi alle persone, prima nelle strade prima, poi nelle fabbriche fino a toccare i quartieri più poveri della città⁵. Ma la Francia, come altri paesi europei, viene a sua volta colpita dalla crisi dopo quel breve periodo di prosperità. L'arte si avvicina di nuovo all'ordine e la fotografia, invece, si avvicina ancora di più alla realtà, mostrando le classi operaie e la loro ribellione, condotti dal movimento del Fronte Popolare. Ma anche questo periodo di pace, segnato anche da qualche vittoria dei lavoratori, sembra avere vita breve, intimorito dalle nuove minacce di guerra che sembrano sorgere intorno al paese. Così le arti si fanno più scure, caratterizzate da una certa disperazione e allo stesso modo la fotografia sembra rallentare, fino ad una rottura che sarà segnata dalla dichiarazione di guerra e dall'occupazione tedesca. Se durante la guerra si era preferito una fotografia di propaganda, soprattutto al servizio del governo di Vichy, con la liberazione di Parigi, si cerca di promuovere la ripresa del paese e l'unità, anche a livello mondiale. Si cerca, al contempo, di rinnovare i valori universali di umanità che, con la scoperta dei campi di concentramento e l'utilizzo della bomba atomica durante la Seconda guerra mondiale, erano stati quasi totalmente compromessi. Vi è una nuova idea di speranza, anche se le comunità nazionali sono state distrutte, e vi è il desiderio di costruire, nuovamente, un mondo migliore. Così la fotografia è imbevuta della visione umanista e universalista del periodo post-bellico, in questa realtà che è ancora ricca di pessimismo per colpa anche della paura di possibili nuovi

⁵ D. Versavel, F. Denoyelle, p.16

conflitti data la Guerra Fredda e la decolonizzazione⁶. Vi è la nascita di due correnti di pensiero diverse, una più incentrata sul raccontare e mostrare gli eventi violenti e drammatici dell'attualità e l'altra, invece, ha un approccio più scientifico-sociologico e osserva ed esplora la routine quotidiana dell'uomo, con intento, non tanto a mostrare l'azione, quanto le cose e il mondo in maniera più ampia⁷.

1.3 Gli esordi della fotografia Umanista

Esiste anche una terza via, molto più personale e artistica. Vi sono coloro che preferiscono vagare e usare la propria "fantasia", concentrandosi sulle persone attraverso uno sguardo più ironico, tenero, quasi compassionevole, realizzando immagini isolate, risultato di una visione più personale. Sono fotografi meno interessati ad un evento o ad una specifica situazione, interessati invece ad uno spazio che loro scoprono attraverso lo scambio di sguardi, in questa relazione che instaurano con i soggetti fotografati e che viene percepita solo tra loro e il fotografo. Per questo tipo di fotografia, l'emozione è primaria ed è più importante della forma, la loro "investigazione" riguarda il quotidiano e il banale ma viene mostrata con una certa tenerezza e una grande fede nell'uomo. Non è strano che questo tipo di fotografia si sviluppi proprio in Francia, nel dopoguerra; già nel diciannovesimo secolo, grazie anche alle innovazioni tecniche, molti fotografi avevano abbandonato gli studi per invadere le strade e le vie cittadine⁸. Tra questi anche Eugène Atget che nelle sue fotografie di uomini e dei loro mestieri, pubblicate dalla rivista *Paris Moderne*⁹, è possibile cogliere l'estetica, l'ispirazione e la base di ricerca di quella fotografia poetica che invece avrà il suo culmine mezzo secolo dopo. In questi anni di ricostruzione, a causa anche delle difficoltà a ritrovare e reperire materiale e per gli alti costi di produzione, diventa fondamentale il ruolo delle agenzie di stampa, anche a livello internazionale, che

⁶ M. de Thézy, C. Nori, 1992, p. 21

⁷ M. de Thézy, C. Nori, 1992, p.14.

⁸ D. Versavel, F. Denoyelle, p.35

⁹ M.Frizot, p.614

permettono ai fotografi di continuare il loro lavoro e permettono di diffondere nell'immaginario collettivo, lo stereotipo della Francia. Se nel dopoguerra si diffonde un'idea pessimistica, attraverso l'arte si oppone una corrente più fiduciosa, che rifiuta la distruzione dell'uomo e quella causata dall'uomo e che concepisce la fotografia come una mezzo universale per celebrare l'uguaglianza a le democrazia¹⁰. Questo nuovo umanesimo cerca di ricostruire le rovine che l'uomo ha fatto basandosi sui punti in comune che comunismo e cristianesimo scoprono di avere nel periodo postbellico. I due ideali dominano la stampa e se da una parte vi è il sogno di una società e lavoro senza classi, dall'altra vi è una particolare attenzione per la dignità dell'uomo¹¹. La stampa e i giornali di sinistra, così come anche quelli cattolici, puntano su temi, situazioni e personaggi iconici che richiamano i temi umanistici¹². È la stampa che è in crescita e vi è una continua richiesta di immagini e documenti, ma è la stessa nozione di reporting che inizia ad evolversi e vi è, anzi, la nascita di una nuova professione: il «reporters-illustrateurs»¹³. Non è più un solo catturare le notizie più importanti, quanto un approfondire le problematiche, per andare oltre al semplice momento, esternando quei valori di speranza e favorire un dialogo che allontani l'ombra di una futura guerra mondiale, catturando l'uomo le cui azioni possano testimoniare questa nuova era¹⁴. Questo stile di immagini particolarmente apprezzato in Francia, beneficia della rinascita della stampa illustrata, con riviste come *Réalités*, *Plaisirs de France* o *Paris Match* ma anche grazie alle agenzie di fotografia che producono libri illustrati dei fotografi del momento, come l'agenzia Rapho, rilanciata proprio nel 1945 dove, a fotografi come Savitry, Landau e Brassai, si uniscono Boubat, Janine Niepce e Sabine Weiss, che rappresentano la corrente umanista¹⁵. Ma non tutti lavorano per la stampa, alcuni, ad esempio Doisneau o Ronis, cercano di lavorare in modo indipendente anche se lo status di fotografo continua, ancora, ad essere molto precario. Coloro che non si affidano alle agenzie, cercano di farsi conoscere

¹⁰ M. Caruso, p. 5

¹¹ M. de Thézy, C. Nori, 1992, p. 21

¹² D. Versavel, F. Denoyelle, p.45

¹³ D. Versavel, F. Denoyelle, p.16

¹⁴ D. Versavel, F. Denoyelle, p.41

¹⁵ M.Frizot, p. 623

grazie al passaparola, attraverso le relazioni personali e attraverso pubblicazioni precedenti o rare mostre o sono i fotografi stessi a rivolgersi a editori per proporre i propri lavori¹⁶, con più o meno successo.

1.4 L'immagine della Francia post guerra

Nella Francia del dopoguerra, i fotografi umanisti contribuiscono a creare l'iconografia nazionale che è tinta di note nostalgiche e punta all'ottimismo, cercando di cogliere i parigini nella loro quotidianità. È inizialmente una Francia in cui si mostra l'arte di vivere e gli stereotipi francesi, costruendo quello che è l' "iconografia francese". Le immagini sono volute principalmente da due istituzioni fondamentali, il Commissariat général au tourisme e la Documentation française, con le quali i fotografi firmano un contratto¹⁷ per mantenersi e lavorare sotto commissione. Questi organi sollecitano tale tipo di fotografia per mostrare e promuovere quei particolarismi nazionali, istruendo e presentando, al contempo, la nuova economia e la forza del paese. Parallelamente a queste due organizzazioni, emergono anche importanti editori, che cercano anche loro di trasmettere l'identità nazionale che sembra essersi perduta dopo l'occupazione tedesca, cercando contemporaneamente di inserirsi tra tradizione e modernità. I fotografi, in questo caso, lavorano fianco a fianco agli scrittori e se, in un primo momento devono quasi lottare per fare in modo che il proprio nome sia menzionato, con la liberazione di Parigi e il secondo dopoguerra, le fotografie umaniste, non senza qualche difficoltà, avranno sempre più spazio¹⁸. La fotografia lentamente va a sostituire il disegno, e anzi, si va ad evolvere anche il rapporto tra testo e immagine. Inizialmente l'immagine era solo ornamento, per accompagnare le linee di testo ma diventerà talmente importante da ridurre lo stesso testo ad una breve legenda, fino ad essere essa stessa il punto di partenza dello scrittore¹⁹. La fotografia viene

¹⁶ M. de Thézy, C. Nori, 1992, p. 34

¹⁷ D. Versavel, F. Denoyelle, p.13

¹⁸ M. de Thézy, C. Nori, 1992, p. 35

¹⁹ M. de Thézy, C. Nori, 1992, p. 31

scelta perché più radicata nella città, “testimonianza reale” di ciò che avviene, quindi definita più “imparziale” della scrittura che invece è filtrata dalla conoscenza e dai pensieri dello scrittore o poeta. Essa diventa importante al punto che è alla base anche della copertina dei libri, una evoluzione che però non piace a molti, notando il pericolo nel vedere le proprie immagini ritagliate, perdendo ogni riferimento al soggetto, cosa che porterà artisti come Willy Ronis a lasciare l’agenzia Rapho perché non in grado di controllare l’uso improprio delle sue fotografie²⁰.

Con il termine umanista, è l’uomo il soggetto principale, immerso nella città e nella vita urbana che ne fa da sfondo ai vari scatti. Questa tendenza si rivela soprattutto nella terza edizione (1948) del Salone Nazionale di Francia, presso la Biblioteca Nazionale - evento creato nel 1946 e successivamente organizzato annualmente, fino al 1958 - in cui la città, rappresentata nei suoi sobborghi, non è sfondo solo per moda, ma è una continua ricerca del vero e della verità che non si trova nei quartieri più agiati. I fotografi umanisti prediligono il Salon perché permette loro di mostrare il proprio lavoro personale, continuando, al contempo, l’intento stesso del Salone di preservare la “produzione di immagini”²¹. Tra gli espositori vi sono Brassai, Boubat, Ronis e Doisneau²². L’uomo rappresentato è un uomo semplice, che vive ed è consapevole della realtà e della propria epoca, e il fotografo, attraverso la ricerca di materiale “umano”, cerca di rinnovare l’iconografia ma al contempo di soddisfare anche il gusto del pubblico. Visto il pubblico più popolare al quale la mostra era destinata, l’uomo rappresentato aveva un valore morale e un forte significato sociale, al punto però di creare e moltiplicare i vari cliché e archetipi, fino a perdere quasi del tutto la spontaneità delle fotografie, sfiorando il diletterismo e perdendo il vigore e l’approvazione iniziale²³.

²⁰ M. de Thézy, C. Nori, 1992, p. 40

²¹ D. Versavel, F. Denoyelle, p. 59

²² M. Frizot, p. 624

²³ D. Versavel, F. Denoyelle, p. 61- 64

1.5 I protagonisti della fotografia umanista

Il fotografo umanista è idealizzato come colui che passeggia e che, attraverso quelli che appaiono incontri improvvisi e fortuiti, incornicia un momento, divenendo, al contempo, sia spettatore che attore stesso. Lui cammina tra gli altri, rivendicando la sua dimensione umana, ma al contempo fotografa, dimostrando la sua dimensione di artista. È contemporaneamente dentro e fuori quella realtà che lo circonda. La città è lo sfondo principale delle fotografie degli umanisti, così come la strada è il luogo in cui l'uomo si inserisce. Con un forte richiamo ad Atget, la strada nei fotografi umanisti è il palcoscenico per mostrare le figure eccentriche che in passato erano le donne di strada e i disonesti. Ma è Parigi che con le sue architetture crea lo stile e rappresenta la vera estetica fotografica del movimento²⁴. Così come i soggetti privilegiati, in queste fotografie dal formato ridotto, sono l'uomo nella sfera dell'amore, della famiglia e del sociale. Le foto devono rappresentare soggetti che, in un periodo di ricostruzione post guerra, siano in grado di portare un'idea ottimistica alle nuove generazioni, immerse anche nei valori tradizionali della società, considerati bene preziosi. Se la sfera familiare e il mondo più privato è uno dei soggetti prediletti, non nasconde però, e anzi, lascia ben in mostra anche un'altra realtà popolata da ubriaconi, zingari, artisti o donne di strada, che brulicano e invadono le strade e le vie nel silenzio notturno. Per alcuni, come Doisneau, non è tanto il centro, quanto la periferia parigina il suo soggetto favorito, fatta di grandi cambiamenti. Le strade che attraversa, i locali che frequenta, come i bistrot, considerati luogo di convivialità, o le rive della Senna e i quartieri più svariati, sono gli stessi che anche Izis e Willy Ronis scelgono, cercando però, di interessarsi tutti ad ambiti differenti. Oltre a questa predilezione per gente comune e per quei personaggi pittoreschi che ispirarono poeti e scrittori, ad attirare i fotografi del dopoguerra sono aspetti nuovi e meno divertenti. Grazie alla stampa, i fotografi focalizzano il loro interesse sulla presenza dell'uomo che è testimone di un'era, incentrandosi su inchieste più sociali. I temi dei loro reportage riflettono le speranze e le lotte del popolo, altamente influenzato anche dagli ideali del Parti

²⁴ E. Taramelli, C. Nori, 1993, p. 25

communiste français. Si lavora per ottenere un realismo poetico, con un richiamo a quello documentario, come si attesta negli scioperi che scuotono la Francia del 1947, nei quali i fotografi, con occhio attento, documentano gli avvenimenti. Illustrano con forza la durezza dei conflitti sociali, sottolineando i sobborghi della città, trasformando ciò che è sporco e malridotto in qualcosa che tende al meraviglioso, annacquando quell'iconografia solita che vedeva in modo nostalgico il passato. Molti fotografi, in questo modo, esprimono il proprio impegno ideologico, accanto a comunisti e cristiani, o sentono una certa empatia verso quest'ultimo, sentendo la solidarietà per il povero. Molti condividono le lotte operaie e ne prendono parte, ma mostrano anche la modernizzazione e il progresso nel mondo del lavoro, della vita quotidiana nelle città e nelle periferie. Si sviluppano campagne per promuovere il bene collettivo, per lo sviluppo del benessere dell'individuo, affermando una speranza per una società più giusta e un domani migliore. Willy Ronis, che insieme a Doisneau fece parte del Gruppo dei XV, è colui che è più interessato alla denuncia dei problemi sociali e alla lotta dei lavoratori, mostrando la loro vita quotidiana e la modestia dei parigini. Più riservato, attento alla forma, al catturare le persone nel loro ambiente e nel cogliere i lavoratori e le famiglie, mostrando la passione per gli uomini e l'idea di fratellanza che li unisce²⁵. Anche per questo motivo e per la sua sensibilità ai temi sociali, ne fece di lui il fotografo simbolo del Fronte Popolare. Izis invece, definito il "sognatore" e in parte "melanconico" ha sempre cercato di far trasparire questa sua tristezza e dolcezza, nei suoi scatti²⁶. Le sue fotografie alla classe operaria, ai bambini, a semplici uomini nei caffè o anche ai clochard, mostrano il disagio del loro vivere ma al contempo una dignità d'animo, raccontando la realtà umana dei quartieri più popolari. Edouard Boubat invece, appartenente al gruppo della rivista *Réalités*, è colui che estende il proprio campo d'azione non solo alla Francia, viaggiando per il mondo e cercando di avvicinare a sé le persone. È un testimone contemplativo e calmo, definito dal poeta Prévert come "corrispondente di pace". Cerca di scoprire il mondo e i suoi abitanti, cercando di mostrare i momenti più felici della vita, non eventi eccezionali ma

²⁵ M. de Thézy, C. Nori, 1992, p. 16

²⁶ <http://mastersofphotography.blogspot.it/2011/09/izis-israelis-bidermanas.html>

rappresentando una quotidianità ricca di “grazia, poesia e pienezza atemporale”²⁷. Questo tipo di coinvolgimento personale e sociale, per quanto in parte, come affermato prima, mitighi la nostalgica visione del passato, in realtà non hanno l’effetto sortito, in quanto nei libri viene minimizzata questa denuncia alla miseria. Nella stampa straniera prevale per lo più, infatti, quella visione “tipicamente francese”, negando quella realtà sociale e politica del paese. Con i lavoratori, uomini semplici e le loro famiglie delle classi medie e modeste, bambini ricchi rappresentati solamente nella loro spontaneità e innocenza, o coppie innamorate che manifestano i propri sentimenti, i fotografi cercano di rappresentare un’idea e valori umani universali, ma con una loro visione personale. In tutti loro però vi è l’assenza del voyerismo e della ricerca del sensazionalismo. Non è vi è alcuna intenzione di sorprendere o scioccare, non vogliono perseguire l’insolito, ma cercano di rappresentare la vita di tutti i giorni, approcciandosi rispettosamente verso i soggetti, soprattutto quelli più umili²⁸. Il culmine di questa corrente è sicuramente la mostra organizzata nel 1955 da Edward Steichen al MOMA di New York, intitolata “The Family of Man”, che tra i tanti artisti internazionali, figuravano anche dodici fotografi francesi. La mostra fu di grande successo, al punto che, dopo un tour negli Stati Uniti, venne riaperta e riallestita permanentemente al castello di Clervaux. Questa esposizione mescola la pura foto di reportage con quella di tipo “umanista”, quasi unificandole. Il soggetto della mostra è l’uomo, l’essere umano nella sua vita e i suoi modi di agire e comportarsi, con il mondo e con gli altri, utilizzando la fotografia come mezzo di comunicazione tra i popoli, mostrando la vita quotidiana nelle sue gioie e dolori, trasmettendo la dignità umana. Fu considerata come un messaggio di speranza e fraternità globale, soprattutto dopo la seconda guerra mondiale, che ancora marchiava i ricordi. Questa, secondo molti – considerando invece la mostra “Five French Photographers” del 1951 ancora poco matura - segna il trionfo dell’umanesimo e il punto più alto della corrente, che si espanse poi al di fuori del suo epicentro francese, ma considerata anche l’ultima manifestazione degna di nota di questo importante movimento. La mostra che però non mancò di ricevere critiche, soprattutto per

²⁷ E.Taramelli, C.Nori, ,1993, p. 25

²⁸ D. Versavel, F. Denoyelle, p.19

l'eliminazione delle differenze, dell'importanza della storia dei singoli paesi verso una verità universale, obiettivo che molti fotografi non perseguono. Anzi, questa eliminazione delle tante diversità per una fraternità globale, sembrò aver cancellato anche la natura soggettiva nei lavori dei fotografi²⁹. Ma si può notare come in questa mostra solo una minima parte, il 6% delle opere esposte³⁰, fosse di artisti francesi, facendo intuire anche come l'Europa e la Francia, in quel periodo, non fossero più il centro del mondo³¹.

1.6 Groupe des XV

Da non confondere con il Gruppo dei Quindici, il Groupe des XV era una associazione di fotografi francesi con l'obiettivo di promuovere la fotografia come arte e al contempo di preservare il patrimonio fotografico francese. Nata nel 1946 come continuazione dell'associazione *Le Rectangle*, sciolta con lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, venne fondata e guidata da André Garban, e insieme si riunivano presso il suo studio fotografico, vicino alla chiesa di Notre Dame de Lorette. Tra il 1946 e il 1957 – ultimo anno prima dello scioglimento – veniva organizzata una mostra collettiva all'anno, in diverse sedi come nella Galerie Pascaud, o nella galerie Mirador. André Garban fu anche creatore e promotore del Salon national de la photographie e il curatore Jean Vallery-Radot concesse loro lo spazio della galerie Mansart, presso la Biblioteca nazionale, dal 1949. Il manifesto del gruppo aveva un forte richiamo a quello di Le Rectangle, creando quindi un legame tra le due associazioni, promuovendo una fotografia come arte, in grado di mostrare opere di qualità, impegnandosi a rispettare lo spirito di lealtà e aiuto reciproco, caratterizzati da un forte cameratismo, “quasi spirito di squadra sportivo”³². Il rispetto veniva associato anche al processo fotografico, attraverso l'utilizzo di una fotografia reale, un negativo perfetto e, se possibile, senza alcun ritocco,

²⁹ D. Versavel, F. Denoyelle, p.23

³⁰ D. Versavel, F. Denoyelle, p.33

³¹ D. Versavel, F. Denoyelle, p.50

³² http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/image_artiste/Juliette_Lavie.html

ricercando nuovi angoli, nuove idee ma guardando sempre alla tradizione, identificata in Nadar, Atget e Cartier-Bresson. Il 1946 fu, oltre che l'anno di fondazione del gruppo, un anno importante per la nuova visione delle arti e una nuova rivalutazione che portò alla nascita della SIAP, associata al Groupe des XV, che gestiva il diritto d'autore e la riproduzione delle fotografie, attraverso un codice etico e prezzario, per controllare la diffusione delle opere. Tra i membri del gruppo, ricco di stili differenti³³, possiamo ricordare soprattutto i due umanisti Robert Doisneau e Willy Ronis, infatti in comune alla corrente umanista, sono interessati alla documentazione della vita nelle strade della città, mostrando la cultura francese, con richiami però al Surrealismo e alla Nuova Oggettività (Neue Sachlichkeit), rifiutando invece il pittorialismo.

1.7 Gli strumenti del mestiere

Il lavoro dei fotografi è reso possibile grazie all'utilizzo di una macchina fotografica molto più maneggevole e leggera, al punto da essere una vera e propria rivoluzione. L'arrivo della Leica è considerato il punto di partenza per la fotografia moderna, che consente di avere più angoli di inquadratura, diventando una "estensione dell'occhio" stesso. Gli ingranditori però, non erano abbastanza avanzati e l'immagine stampata non permetteva di essere di buona qualità, ma granulosa, anche nel formato 18x24. L'introduzione di Ergy Landau, nel 1928, della Rolleiflex 4x4, fu una vera rivoluzione in Francia, che venne presto utilizzata da Brassai e dal gruppo di fotografi ungheresi, per poi venire adottata anche da chi lavora per l'agenzia Rapho³⁴. Il nuovo dispositivo, preferito alla Leica, permise un movimento più fluido, liberandolo dall'ingombro del treppiede. Oltre a Leica e Rolleiflex, si inizia ad utilizzare anche la Contax, competitor della Leica, che venne presto utilizzata soprattutto per la possibilità di montare ottiche Zeiss e che permetteva di avere dai grandangolari ai teleobiettivi. Nel 1935, intorno a questi tre dispositivi, si riunirono più fotografi formando dei piccoli

³³ <http://www.spreafotografia.it/news/4979/grandi-maestri/robert-doisneau-la-meraviglia-del-quotidiano/>

³⁴ M. de Thézy, C. Nori, 1992, p. 18

“gruppi” divisibili in: *Contax-club*, *Rollei-club* e *Leica-club*. I fotografi, con queste nuove attrezzature, furono ben presto in grado di creare un rapporto simbiotico con il dispositivo, rendendo in questo modo il loro lavoro più personale e, grazie al formato quadrato (6x6), danno vita ad una propria estetica. L’evoluzione della fotografia umanista fu possibile, dopo il secondo conflitto mondiale, anche grazie al progresso tecnologico e alle attrezzature americane, con l’introduzione anche di lampade flash, strobo, teleobiettivi a focale corta e pellicole 1000 ASA. I fotografi umanisti, grazie anche ad una naturalezza nella composizione, attraverso la luce e il contrasto, non abbandonano l’importanza della forma, sempre secondaria però al soggetto principale. In più, lavorano quasi esclusivamente in bianco e nero, che permette un approccio diverso rispetto all’utilizzo del colore, con anche però ulteriori problemi tecnici che possono influenzare le fotografie, lasciando meno spazio all’immaginazione³⁵. Rifiutano, almeno in teoria ed ispirandosi a idee pre belliche, ciò che è il trucco tecnico, il falso e il ritocco. Non hanno il gusto per le manipolazioni né per le composizioni audaci, cercano di riprodurre la realtà che si presenta loro sul momento, atteggiamento forse ereditato dalla fotografia documentaria, e non vogliono infatti ricostruire la scena. Questo rifiuto per il cambiamento però è ora visto solo come una pura teoria dopo la scoperta che “Il bacio davanti all’Hotel De Ville” di Doisneau era stato organizzato insieme a due attori, cosa ben diversa dalle fotografie invece fatte su commissione come quelle di Ronis³⁶. Anche la stampa e la qualità di stampa ha il suo valore nella fotografia umanista, al punto che lo stesso formato va a condizionare anche l’impaginazione dei giornali dell’epoca³⁷. Bisogna però aspettare il 1955 con l’introduzione di nuovi obiettivi e pellicole più veloci, come l’introduzione nel mercato della pellicola Tri-X caricata su un dispositivo 24x36, per avere un’ulteriore rivoluzione nella fotografia³⁸, che però sembra toccare solo di sfuggita quella umanista, se si considera la fine, apparente, del movimento a fine anni ‘60.

³⁵ D. Versavel, F. Denoyelle, p.17

³⁶ D. Versavel, F. Denoyelle, p.20

³⁷ E. Taramelli, C. Nori, p. 26

³⁸ M. de Thézy, C. Nori, 1992, p. 19

LA FRANCIA DEGLI ANNI '30 E IL PERIODO POST-BELLICO

2.1 Dall' inizio degli anni '30 al Governo di Vichy

Per riuscire a comprendere le motivazioni e i temi della fotografia umanista, bisogna comprendere innanzitutto la situazione storica nel quale si riversava negli anni '30 e nel secondo dopo guerra il territorio francese.

Nel 1929 una forte crisi economica colpì gli Stati Uniti, per poi diffondersi in tutta Europa, in particolare in Germania e nel Regno Unito, portando ad un grande aumento della disoccupazione e dei prezzi, con un altrettanto calo nella produzione industriale. Questa crisi, che colpì il continente europeo, fece crescere però anche le dittature di impronta fascista.

Quando la crisi scoppiò, la Francia, contrariamente dai paesi vicini, sembrò essere un “paradiso” soprattutto data dall'importanza che l'agricoltura svolgeva in quel periodo – l'urbanizzazione avvenne solo nel 1931 – e l'importanza che ebbero poi, le piccole e medie imprese in grado di limitare il numero di fallimenti e di bancarotta. Già nel 1930 però, l'anno dopo, l'economia francese non sembrò essere più competitiva come prima, anzi, la crisi sembrò destabilizzare gli equilibri fragili. L'economia francese divenne ben presto poco competitiva, specialmente dopo la svalutazione, nel 1931, della sterlina, così come la zona rurale venne colpata dalla caduta dei prezzi agricoli, con l'aumento di tracolli e un aumento di disoccupazione in tutte le categorie sociali.

L'attrazione verso modelli fascisti e sovietici, l'impotenza dei governi, dati anche da vari scandali di corruzione, come l'affare Stavisky (1934) che mise fine al governo di Chautemps, accentuano maggiormente le divisioni politiche. La democrazia parlamentare e il regime repubblicano vengono sempre più messi a dura prova, sfidati. Emerge in quel periodo anche il movimento dei non

conformisti, che cercano di rispondere alla crisi politica e sociale che il paese sta attraversando. Allo stesso modo, il filosofo cattolico Emmanuel Mounier, fondatore della rivista *Esprit*, fa emergere il suo pensiero della corrente personalista, rinnovando radicalmente la visione realistica dell'uomo, in contrasto con i totalitarismi e in alternativa all'individualismo liberale e del collettivismo. Contemporaneamente anche, una parte dei membri dell'*Action française*, si uniscono alla "Jeune Droite", che ne influisce l'idea insieme alla filosofia di Mounier. Molti di loro erano però vicini ai movimenti e leghe fasciste sviluppatesi in Francia, principalmente di cattolici e nazionalisti. Altrove invece, la filosofia di Husserl e di Heidegger e il movimento marxista iniziano a far sentire la propria influenza su filosofi e circoli letterari. Inoltre, viene creato il gruppo X-Crise, sotto influenza della teoria economica del Planismo, che rifiuta il liberalismo, affermando che in quel periodo di crisi, fosse necessario l'intervento dello Stato nell'economia. Questo movimento porterà alla nascita anche di altri gruppi quali i "Jeunes Turcs" e il "Parti Radical", fulcro della Terza Repubblica. Queste continue e nuove minacce, minano anche la SFIO, *Section française de l'Internationale ouvrière*, data la scissione dei neo-socialisti (Marcel Déat, Adrien Marquet...) che guardano sempre più al fascismo.

Durante il secondo "Cartel des gauches" (1932-1934), le rivolte del 6 febbraio 1934, causate da associazioni di veterani e leghe di destra, vengono sentite come minacce fasciste dai partiti di sinistra che decidono di mobilitarsi, facendo nascere allora il *Comité de vigilance des intellectuels antifascistes*, che porterà poi alla vittoria anche del Fronte Popolare. Nel frattempo, si dimette il governo di Daladier, la destra torna al potere con Doumergue e nel 1935 con il governo Laval. Nello stesso anno, si forma durante la Conferenza di Stresa, un asse Italia-Gran Bretagna-Francia, in seguito al riarmo tedesco. Socialisti, comunisti e radicali firmano l'accordo elettorale del Fronte popolare e nel 1936 riescono a vincere le elezioni legislative. Leon Blum, socialista, diventa il Presidente del Consiglio, ma viene immediatamente sottoposto alle invettive antisemite del vicepresidente del gruppo parlamentare della Federazione repubblicana (a destra), Xavier Vallat.

Nello stesso periodo, gli scioperi aumentano e questo movimento della massa lavoratrice porta alle trattative mediate del governo e la firma degli accordi di Matignon che permisero l'aumento dei salari e il riconoscimento dei diritti sindacali, con la presentazione della settimana di 40 ore e le due settimane di ferie retribuite. Tuttavia, le difficoltà economiche e le opposizioni politiche aumentano, i comunisti accusano il governo del suo non intervento durante la guerra spagnola e nel 1937, il Fronte Popolare viene rovesciato. I francesi in questo periodo sono sempre più divisi, sempre più preoccupati per le minacce che vengono dall'estero e nel 1938, solo grazie agli accordi della Conferenza di Monaco firmati anche da Hitler, la pace fu momentaneamente mantenuta.

Dopo la fine del governo del Fronte popolare, Edouard Daladier torna al potere e nello stesso periodo, inizia quella che è definita la "Strana guerra" o "*drôle de guerre*" ("guerra farsa"), preludio della Campagna di Francia, e al voto, nel 1940, dei pieni poteri al maresciallo Pétain, per attuare la sua "rivoluzione nazionale", in collaborazione con il Reich. Con la legge costituzionale del 10 luglio 1940, il Governo di Vichy prende il posto della Terza Repubblica.

2.2 Secondo dopoguerra in Francia

Dopo la liberazione della Francia, il Governo di Vichy venne sciolto e venne istituito il Gouvernement provisoire de la République française il 3 giugno del 1944, ed eleggendo a capo il generale Charles de Gaulle. Composto principalmente da esponenti del partito comunista, socialista, radicale e MRP, decise di decretare illegittimo il Governo di Vichy, esiliando il maresciallo Pétain e annullando tutte le decisioni fatte durante quel periodo, viste come illegali. Uno degli obiettivi principali di questo governo provvisorio era quello di poter dare voce alla popolazione pianificando le elezioni legislative e il referendum, nel quale poterono votare per la prima volta anche le donne, che si tenne il 21 ottobre del 1945. Durante tali elezioni venne approvata la bozza della nuova costituzione e venne eletta anche l'Assemblea Nazionale. A queste elezioni ci fu la netta vittoria di SFIO, PCF, MRP che riuscirono a

raggiungere $\frac{3}{4}$ dei voti e con il referendum e il 96% degli elettori, si pose fine alla Terza Repubblica. L'Assemblea Costituente divenne la responsabile dell'Istituzione della Quarta Repubblica. Il 20 gennaio del 1946, Charles De Gaulle decide di dimettersi, trovandosi in disaccordo sul progetto per una nuova costituzione voluto dai ministri del partito Comunista. Il 19 aprile del 1946 vi è una prima bozza della nuova costituzione che, anche se sostenuta dalla maggioranza di sinistra, venne respinta con un referendum il 5 maggio del 1946, portando allo scioglimento della Camera e alle dimissioni di Félix Gouin, Capo del Governo provvisorio dopo le dimissioni di De Gaulle.

Venne quindi eletta il 2 giugno del 1946 una nuova Assemblea Costituente caratterizzata dal rafforzamento del Movimento Repubblicano Popolare. Con il nuovo progetto, il Parlamento da unicamerale diventa bicamerale e la nuova costituzione della Quarta Repubblica, stilata sotto il governo di Georges Bidault, venne definitivamente adottata il 13 ottobre del 1946 con un referendum. Seguì una nuova elezione nel novembre del 1946, che affida a Leon Blum l'ultimo governo provvisorio fino all'elezione del nuovo Presidente della Repubblica, che segna l'entrata in vigore delle istituzioni della Quarta Repubblica, controllata da una serie di coalizioni. Vincent Auriol, dal 1947 al 1954, fu il primo presidente di questa nuova Repubblica, al quale succedette poi René Coty (1954-1958). Se questa nuova costituzione del 1946 portò alla creazione dell'Unione Francese, nei successivi anni, ci fu una disgregazione e alla fine dell'impero coloniale.

2.3 La decolonizzazione

La Seconda Guerra mondiale fu fondamentale per il processo di decolonizzazione e rappresentò quella scintilla per l'indipendenza della maggior parte delle colonie, soprattutto perché le grandi potenze coloniali iniziarono a sfruttare nuovamente le risorse materiali e quelle umane delle colonie per sostenere lo sforzo bellico. Questo portò alla nascita di nuove sommosse da parte delle colonie che si videro partecipi e protagonisti di una guerra non loro, senza potersi rifiutare od ottenere

qualcosa in cambio. Durante la guerra, gli scontri avvennero anche negli stati coloniali, facendoli diventare importanti luoghi strategici, con grandi campagne di occupazione e di propaganda straniere, costringendoli ad una posizione di difesa. Per questo, la guerra fu in grado di favorire i nazionalismi locali che rivendicano la propria indipendenza, senza che i paesi definiti madrepatrie riuscissero ad offrire risposte o azioni decise per contrastarli. Alla fine della guerra, il ritorno ad una normalità e ad una loro nuova supremazia all'interno delle colonie fu praticamente impraticabile e coloro che erano state considerate potenze europee, non riuscirono più a praticare la propria influenza sulle colonie, anche perché intenti alla ricostruzione interna e all'utilizzo degli aiuti americani. Dal secondo dopoguerra emergeranno allora due diversi poli, con due diverse realtà: Stati Uniti e URSS entrambe però con la stessa idea sulla fine degli imperi coloniali. Ma non per questo la Francia non si impegna a ritrovare la propria egemonia sulle colonie. Nel dicembre del 1946 scoppia la guerra contro i ribelli comunisti Viet Minh per riconquistare l'Indocina e guidati dal generale Leclerc, la Francia decise di intervenire. Con la battaglia di Dien Bien Phu, del 1954, la guerra si fa internazionale grazie all'intervento americano che se in un primo momento ricevono un telegramma da Ho Chi Minh con una richiesta d'aiuto, ma il presidente Henry Truman autorizzò segretamente una assistenza finanziaria ai francesi, perché temevano che se Ho Chi Minh avesse vinto, visto i suoi legami con l'Unione Sovietica, questo avrebbe creato uno stato fantoccio ed estendere il proprio potere anche nel Sud-est asiatico. Al termine della battaglia, durata 56 giorni, la disfatta dell'esercito francese fu totale, soprattutto a causa delle scelte dei generali che avevano sottovalutato gli avversari, e si decise di ritirarsi. Il Vietnam venne diviso in due stati, mentre la Cambogia e il Laos divennero indipendenti. La Francia lasciò quindi l'Indocina, venendo sostituita dagli Stati Uniti, impegnati poi nella Seconda Guerra. Nello stesso anno, in Algeria, colonia speciale francese divisa in dipartimenti, iniziano ad alzarsi movimenti nazionalisti per l'indipendenza del paese. Il movimento porta a manifestazioni, che si evolvono in scontri e rivolte, con attentati, guerriglia e repressione. Il conflitto algerino vide tra i due schieramenti l'esercito francese e i francesi d'Algeria da un lato e il fronte nazionalistico

dall'altro, insieme a gruppo indipendentisti. La resistenza del Front de Libération Nationale iniziò nel 1954 ma la crisi algerina fu anche l'inizio del collasso della Quarta Repubblica. Oltre ad essere una guerra separatista, quella in Algeria aveva anche elementi da guerra civile, perché non tutti volevano separarsi dal territorio francese e anzi, si schierarono al suo fianco. Ulteriori complicazioni nacquero quando una sezione dell'esercito francese, si ribellò al volere dei generali e si unì apertamente al movimento separatista. Oltre agli enormi sforzi militari per porre fine alla ribellione causata dai vari partiti, il governo francese non riuscì ad attuare politiche ed iniziative adeguate per sostenere il proprio esercito. Si diffuse la sensazione che la questione algerina fosse un'altra "Indocina", per la quale il governo avrebbe richiesto un altro immediato ritiro, mettendo in ridicolo l'onore francese per una convenienza politica. Questa idea portò al generale Jacques Massu a creare un comitato di coloni francesi per chiedere la formazione di un nuovo governo nazione sotto il potere del generale Charles De Gaulle, il quale voleva mantenere il controllo francese oltre l'Algeria. Il generale Massu, diventato importante proprio durante le rivolte algerine, dichiarò che se De Gaulle non fosse tornato al potere del paese, lui e quindi l'esercito francese si sarebbe ribellato apertamente, pronti a prendere Parigi. I paracadutisti francesi del corpo algerino si fecero lanciare sulle coste della Corsica, conquistandola nell'operazione militare chiamata "Opération Corse". L'offensiva francese sarebbe avvenuta solo se De Gaulle non fosse stato approvato come nuovo leader del Parlamento francese, se avesse chiesto aiuto militare per prendere il potere o per contrastare ogni tentativo organizzato dal partito comunista francese per impadronirsi del potere o il ritorno di De Gaulle. Egli, che aveva deciso di ritirarsi dalla politica almeno dieci anni prima, si mise in mezzo alla crisi, invitando la nazione a sospendere il governo e a chiedere una nuova costituzione. Nel maggio dello stesso anno, gli stessi politici francesi concordarono a richiedere a De Gaulle di prendere il governo come primo ministro, sostenuto anche dall'esercito francese, il quale pose fine alla Quarta Repubblica, dove venne votato per il suo scioglimento e, gli venne chiesto di redigere una nuova costituzione che proclamava la Quinta Repubblica francese. De Gaulle cercò di mettere fine alla guerra algerina ma, al contempo, in due

anni la Francia riuscì ad avere il controllo militare in Algeria, avvicinandosi a quella che poteva essere considerata la vittoria. Tuttavia in Francia, l'opposizione al conflitto crebbe numerosa soprattutto perché il principio dell'emancipazione nazionale era sempre più accettato e così si moltiplicarono anche le pressioni internazionali per garantire l'indipendenza dell'Algeria. Sentendosi traditi da De Gaulle, che non accettò la richiesta di un governo provvisorio, i coloni decisero di insorgere, ottenendo anche il consenso delle masse. Anche se questa rivolta fu ben presto soffocata e quindi venne in realtà considerata un fallimento, fu l'inizio della fine del dominio francese, perché i militanti della colonia, ancora più decisi, aumentarono le proprie attività di ribellione, facendo un definitivo colpo di stato. Le violenze non cessarono neanche dopo il referendum del 1961 nel quale vinse l'autodeterminazione dell'Algeria ma anzi, si fecero più forti e violente e fu possibile placarle solo nel 1962, con la firma, insieme a quella del FNL, prima di una tregua e poi con l'indire di un nuovo referendum sull'indipendenza nel quale il voto fu praticamente unanime e venne finalmente indetto un governo provvisorio, staccato da quello di Francia.

2.4 Le Trente Glorieuses

“*Trente Glorieuses*” è il termine utilizzato per descrivere quel periodo di tempo, post seconda Guerra Mondiale, che va dal 1945 fino a metà degli anni '70. Per la Francia, ci vollero almeno sei anni prima di riuscire a raggiungere i livelli di produzione del 1929, prima della grande crisi statunitense. In questo periodo però, il paese vive un forte livello di crescita, anche se di forte instabilità a livello internazionale. Con una crescita media di circa il 5%, lo stato francese fu in grado di migliorare più velocemente rispetto alla Gran Bretagna o agli Stati Uniti in quello stesso periodo³⁹ e fu perfino più veloce della Germania dell'Est a fine boom. Il caso della Francia è infatti molto particolare e da molti definito come il più lampante esempio di “*Révolution invisible*”. Tra il 1945 e il 1950 la Francia vive

³⁹ A.Knapp, p.24

un periodo buio, con una economia obsoleta e paralizzata, con condizioni di vita difficili e senza una vera crescita, con un continuo razionamento e crisi degli immobili, dovuti principalmente alle spese che tutta la popolazione sta vivendo per la ricostruzione del paese. La situazione economica del paese desta grande preoccupazione e quindi, durante la Quarta Repubblica, si decide di adottare il modello statunitense del New Deal dell'anteguerra. Il Governo provvisorio fece nazionalizzare diverse aziende, soprattutto per guidare la ripresa dell'economia e il nuovo piano economico ha la precedenza anche sulle divisioni politiche, infatti gli scioperi non avvengono o se accadono, vengono condannati sia dal PCT che dalla CGT perché il primo pensiero era il poter aumentare la produzione. Importante in questo periodo anche l'utilizzo della diplomazia per riuscire ad ottenere, dagli Stati Uniti, la cancellazione in parte dei debiti di guerra francesi, in cambio all'apertura del mercato cinematografico americano in quello francese. Jean Monnet fu fondamentale in questo nuovo piano economico e messo a capo del Commissariat au Plan, nel 1946, la sua responsabilità era quella di coordinare e rendere efficace il settore pubblico, per rendere possibile la ripresa economica della Francia. Il piano quinquennale mirava a raggiungere, nel 1950, il livello di produzione del 1929, l'anno migliore ante guerra, e di superarlo del 25% entro il 1952. Le azioni si concentrarono principalmente sul carbone, elettricità, acciaio e cemento, elementi che ci permettono di capire quanto la Francia stesse cercando di ripartire dalle basi per risollevarlo lo stato economico del paese. Bisogna però aggiungere che l'attuazione di questo piano, inizialmente, è altamente costosa e per la reale attuazione il paese ha bisogno dei dollari statunitensi per riuscire a superare la sempre più alta inflazione. Certo però che questo inizio pacato non dura e con stipendi dimezzati e il contesto internazionale teso – visto la Guerra Fredda e il principio di decolonizzazione – degenera già in scontri violenti e scioperi l'anno successivo.

Dal punto di vista sociale i Trente Glorieuse hanno permesso una rapida trasformazione, dalla portata senza precedenti che ha posto le basi per l'allineamento anche politico. Queste numerose trasformazioni includevano: Il calo della popolazione agricola che è passata da oltre un quarto al

meno del 10%, la popolazione dei lavoratori autonomi passò da quasi un terzo al 18% nel 1962 e le piccole aziende familiari e le fattorie, alla base della politica ed economia francese, si ridussero ad un ritmo ben sostenuto, non senza causare proteste. Portò all'aumento e nascita di nuove professioni che, grazie alla crescita industriale in settori come quello delle automobili, petrolchimico o edilizia, ha sentito sempre più il bisogno di nuovi lavoratori, raggiungendo il picco nel 1970. Questa crescita era in realtà limitata visto che la base della classe operaia in Francia non era abbastanza numerosa e la manodopera non qualificata era sempre più preferita e reclutata da ex colonie o nuovi immigrati. Categoria in rapida crescita erano anche gli impiegati del settore pubblico e privato, manager e professionisti, che corrispondeva alla crescita del "settore manageriale", dei servizi privati e di quelli pubblici come sanità e istruzione. Queste nuove classi divennero sempre più numerose e stipendiate andando a sostituire quelle vecchie degli "uomini d'affari". Anche il ruolo della donna diventa più importante nel mondo del lavoro e rispetto al passato, con questo nuovo piano, nel 1970 almeno il 45% della popolazione femminile aveva un lavoro retribuito. Vittoria delle donne in campo economico però non era supportata da quella politica in quanto, anche dopo aver potuto votare nel 1944, la quota rosa al governo era ancora sottorappresentata⁴⁰. La nuova carenza di manodopera era stata riempita sia dalle donne che dai nuovi immigrati che venivano assunti con un reddito molto più basso per quei lavori che i francesi si rifiutavano di fare. L'immigrazione, che inizialmente era temporanea, diventa permanente e si innescarono altre problematiche e meccanismi di integrazione alla Francia dal mix razziale già variegato. Il paese, causa ricostruzione danni della guerra e un aumento della popolazione, ha sofferto di una forte crisi immobiliare. La risposta dello stato a questo problema, fu quella di ricostruire a buon mercato e velocemente, migliorando inizialmente la qualità abitativa ma a costo di vivere in proprietà in zone periferiche e sgradevoli. Se quindi avevano aumentato quantitativamente il numero degli alloggi, si andò lentamente ad avere una crisi qualitativa della vita, nel momento in cui nelle proprietà iniziò a diffondersi criminalità di ogni tipo.

⁴⁰ A.Knapp, p.25

Contemporaneamente vi è un aumento della scristianizzazione, una continua perdita di influenza della Chiesa sulla popolazione e la società nuova che si sta formando, con invece un aumento dell'educazione e scolarizzazione che permette un'istruzione secondaria a tutti. Aumenta anche l'acquisto di beni personali come la televisione, che indica come la nuova classe operaia sia oggettivamente più ricca e con un maggiore potere d'acquisto di quella pre-bellica. Gli operai che, nel maggio 1968, avevano preso parte agli scioperi e avevano quasi fatto rovesciare il governo, potevano ancora essere quietati con un aumento dello stipendio, a differenza invece degli studenti che, in quello stesso periodo, andavano contro i valori della società dei consumi⁴¹.

2.5 Mai 68

La crisi del maggio 1968 colpisce quasi simultaneamente tutti i paesi industrializzati, ma è in Francia che questa assume le sue vesti più imponenti. La crisi inizia dall'università, dove i giovani intellettuali contestano la nuova società che sembra schiacciare l'uomo in un nuovo nome del prodotto e del consumismo, contro la società tradizionale e il potere di De Gaulle. Questi eventi segnarono profondamente il paese e da alcuni è anche considerato il momento conclusivo della fotografia umanista⁴². Scatenati da una rivolta studentesca a Parigi, questa si estese anche al mondo del lavoro, toccando operai e poi quasi tutte le categorie della popolazione. Il movimento studentesco si mischiò con il movimento operaio, che, al di là delle varie rivendicazioni personali, si trattò principalmente di una contestazione contro il potere e le autorità, mettendo in dubbio anche il potere "gollista" che dominava dal 1958. La crisi arrivò paradossalmente al termine di un lungo periodo di prosperità, nel culmine del Trente Glorieuses, con l'affermazione della nuova società dei consumi. Tuttavia, vi erano già importanti segnali di deterioramento di quella situazione idilliaca. Oltre ad un numero sempre maggiore di disoccupati e in costante aumento, ed una forte instabilità a livello internazionale, in

⁴¹ A.Knapp, p.26

⁴² D. Versavel, F. Denoyelle, p.24

combinazione ci fu anche un numeroso aumento di scioperi e proteste dei lavoratori perché sentiti esclusi dal benessere che sembrava vivere il paese. Gli oppositori di De Gaulle, anche dopo le politiche di successo che avevano caratterizzato il suo governo, hanno sempre visto malamente la sua presa al potere, considerata quasi un “colpo di stato” e le sue pratiche autoritarie. Dal punto di vista sociale, poi, la grande evoluzione del mondo sembra essere avvenuta in modo repentino. Dall’esodo rurale e l’urbanizzazione, una più diffusa istruzione e diffusione dei mass media, sono cambiamenti rapidi in meno di una generazione. Gli anni ’60 sono gli anni dei giovani che hanno una propria cultura, con pretese (anche dal punto della libertà sessuale) che adulti e soprattutto autorità non sono in grado di comprendere. Molti dei giovani di quel periodo guardano ai movimenti rivoluzionari di Che Guevara e Fidel Castro o di Ho Chi Minh, li vedono come modelli e nasce l’idea di poter sfidare le autorità, avendo acquisito potere politico nella società.

Se in generale, il maggio francese fa parte di un più grande movimento e avvenimenti che colpirono la maggior parte di paesi, anche al di fuori del contesto europeo, per la Francia, lo sciopero del 13 maggio 1968, fu il più importante e grande sciopero generale avvenuto durante la Quinta Repubblica. Questo avvenimento fu in grado di paralizzare l’intero paese per svariate settimane, generando una grande smania di discussione e di dibattiti, con grandi organizzazioni, imprese ed amministrazioni. Il maggio del 1968, con queste sue manifestazioni casuali e a volte violente, fu visto come un grande momento di rivoluzione, verso una nuova società utopistica, in questa visione quasi radicale del mondo. Spesso e volentieri però, viene definita anche come “rivoluzione mancata” perché se le premesse sembravano richiamare le grandi rivoluzioni francesi, in realtà non ci fu mai la reale intenzione di raggiungere una guerra civile, o di assumere illegalmente il potere. Bisogna però dire che, se nel breve periodo il “Maggio 68” ha fallito, questo ha lasciato una profonda ferita nel paese, con molteplici ripercussioni. Per prima cosa, le Università vengono riformate grazie alla legge Edgar Faure, le aziende iniziarono una lenta trasformazione anche con i loro lavoratori, così come, sul piano politico, il maggio del 68 aveva praticamente annullato il potere gollista, come testimoniato dal

fallimento del referendum del 1969, che vide De Gaulle ritirarsi. Nel mondo di sinistra, invece, ci fu una rianimazione del Partito Socialista, nel 1972, e con la nascita di nuovi movimenti femminista ed ecologisti. Questa crisi del '68 permise la modernizzazione del paese e della società⁴³, nata al di fuori dei partiti, che contraria alla società dei consumi, alla alienazione dell'oggetto e per lo sviluppo di un individuo nuovo, con attenzione alla soggettività e all'individualità che è in realtà elemento comune che unisce tutti.

⁴³ http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/%C3%A9v%C3%A9nements_de_mai_1968/131140

ROBERT DOISNEAU

È in questo variegato e animato contesto storico francese che si sviluppa il movimento umanista. I fotografi che ne fanno parte diventano importanti protagonisti della scena pubblica del paese, sia a livello sociale che nella sfera umana. Molti fotografi decidono di dedicarsi a questa nuova idea di uomo e di visione e tra questa moltitudine di personaggi, colui che è possibile designare a “fondatore” del movimento umanista è Robert Doisneau.

3.1 Robert Doisneau, il “pescatore di immagini”

Nasce in un sobborgo di Parigi nel 1912 e si forma, studiando litografia, presso l'Ecole Estienne, ma sostiene più di una volta che le lezioni più importanti le abbia imparate nelle strade e nei sobborghi dov'è cresciuto. Inizia la sua carriera da fotografo relativamente presto, nel 1929, quando prende in prestito la sua prima macchina fotografica, senza però mostrare l'uomo come soggetto, e inizia a lavorare per il fotografo André Vigneau nel 1931 e passare alle fotografie industriali. La fotografia per lui è una vera scoperta e nel 1932 compra la sua prima Rolleiflex per iniziare la sua scoperta di Parigi e i suoi sobborghi, di uomini e passanti, ma ancora ad una certa distanza, per una certa timidezza⁴⁴. Nel 1934, dopo il servizio militare, inizia a lavorare per la Renault come fotografo, dove scopre il mondo degli operai, la loro dignità e la solidarietà che saranno sempre presenti nella sua memoria. Dopo essere stato licenziato, si mette in contatto con Charles Rado, fondatore dell'agenzia Rapho ma in quello stesso periodo, scoppia la Seconda Guerra Mondiale. Lo scoppio della guerra non fa interrompere la sua carriera fotografica e anzi, sopravvive in quel paese occupato con diversi espedienti, tra cui entrare nelle fila della Resistenza, utilizzando le sue capacità di acquisite all'Ecole per mandare comunicati e falsificare documenti. Con la fine della guerra, torna nuovamente a lavorare come fotografo pubblicitario, realizzando per Vogue parecchi reportage. Inizia una nuova attività

⁴⁴ J. Gautrand, p.11

fotografica frenetica, rappresentando non la desolazione che aveva lasciato la guerra ma quella sommosa popolare vista non più come violenza. È una fotografia umanista e poetica, interessato alla vita delle periferie e degli operai. Importante fu, nel 1945, l'incontro con lo scrittore Cendrars con il quale, nel 1949, pubblica il suo primo libro fotografico, "Le Banlieu de Paris", il primo di una serie, in cui vengono mostrate le immagini di Parigi e dei suoi cittadini. Un lavoro del quale sarà sempre molto affezionato perché mostrava la realtà che lui stesso aveva vissuto da ragazzo e durante la sua infanzia⁴⁵ con una "commovente gentilezza" in contrasto con la visione disillusa, quasi brutale e ruvida dell'autore⁴⁶. Nel 1950 entra in contatto con la rivista Life, la quale richiede un reportage sugli amori parigini e gli innamorati. Da questa richiesta verrà realizzata la serie di "Baci" tra i quali anche una delle sue fotografie più note, *Bacio davanti all'Hôtel de Ville*. Questa serie portò alla ribalta internazionale Doisneau e l'anno seguente, insieme a Willy Ronis, Izis e Brassai, parteciperà ad una mostra al Moma a loro dedicata ("*Five French Photographers*"). Da metà anni '50 in avanti, la sua vita e la sua attività da fotografo diventa frenetica, lavorando per riviste di moda o per campagne pubblicitarie, cercando, nel frattempo, di continuare la propria ricerca personale, vagando attraverso le vie della città in compagnia di Robert Giraud, permettendo alla sua fama di consolidarsi sempre più. Dopo aver vinto il premio Niepce, entra a far parte del Gruppo XV, associazione di fotografi particolarmente dediti alla ricerca artistica e attenti al tramandare la tecnica nel campo fotografico, partecipando a mostre collettive, tra le quali anche la famosa "The Family of Man", per la quale vedrà le proprie foto girare il mondo. Il suo repertorio fatto da immagini della tradizione o al di fuori dai canoni, è caratterizzato da una forte sensibilità umanista che in molti dei suoi scatti sarà presente, almeno fino agli anni 60', durante i quali la fotografia umanista sembra andare in crisi. Con la diffusione capillare della televisione, anche la generazione di Doisneau sembra spegnersi e così, anche dopo la decisione di tornare in strada a fotografare, quelli sembrano essere anni bui,⁴⁷ lontani

⁴⁵ J. Gautrand, p.15

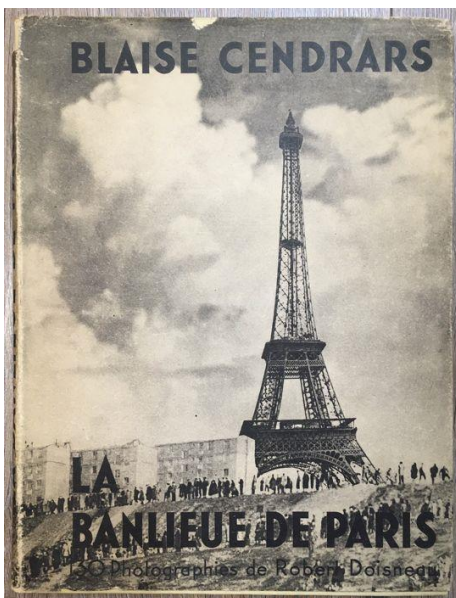
⁴⁶ D. Versavel, F. Denoyelle, p.71

⁴⁷ J. Gautrand, p.95

dalla visione originale. Il cambio generazionale e di mentalità della società sembra essere la fine del fotografo che in realtà scopre una nuova rinascita negli anni '70, con un ritorno alla ribalta che durerà fino alla sua scomparsa, nel 1994. La sua fama lo trasformerà nel fotografo francese più popolare del suo tempo e i suoi scatti diventeranno icone della fotografia⁴⁸.

3.2 Cendrars, La Banlieue de Paris e i libri su Parigi

La città prediletta di Doisneau è la capitale francese, nella quale sa muoversi e orientarsi, in quelle vie che lentamente si trasformano. Per scoprire la città, un fotografo deve sapere dove fermarsi, dove rimanere in attesa che si mostri la realtà in mezzo alla monotonia. Doisneau ama al punto Parigi che cerca di compiere meno viaggi possibili, perché in un viaggio si vedono troppe cose e non si ha idea di cosa riprendere, e per fare il fotografo, secondo lui, non si deve essere turisti⁴⁹. L'incontro decisivo, che gli permise di ampliare i suoi orizzonti di fotografo, avvenne nel 1945, quando conobbe lo scrittore Blaise Cendrars. Gli venne infatti incaricato dal suo editore un ritratto, trovandosi subito in



Copertina del libro fotografico

"La Banlieue de Paris"

sintonia. Profondo conoscitore di Parigi, e della periferia, Cendrars è anche un noto sostenitore del "populismo". I temi prediletti tratti dalla cultura popolare sono simili a quelli di Doisneau, entusiasmandosi velocemente delle sue fotografie. Riuscì anzi a trovare un editore e insieme iniziarono a lavorare per questo progetto condiviso che porterà alla pubblicazione di *La Banlieue de Paris*. Cendrars e Doisneau realizzano questo lavoro omogeneo frutto di incontri e che mette a confronto e in dialogo immagini e parole. Il testo a volte utilizza un tono quasi acido nel rapportarsi con le immagini e anzi, vi è a tratti una

⁴⁸ Q. Bajac, p. 83

⁴⁹ P. Pozzi, p. 12

descrizione quasi pessimistica delle foto. Il libro offre l'opportunità a Doisneau di mostrare i suoi scatti dei primi quindici anni di lavoro fotografico e permette di mostrare la sua passione nel cogliere sul vivo l'umanità⁵⁰. Attraverso questo libro Doisneau riesce a consolidare la propria fama nel mondo della fotografia anche se come libro non fu un successo. Tra il 1950 e il 1956 pubblica altre sei opere con il tema di "Parigi", pubblicate da diverse case editrici con le quali avrà una lunga collaborazione. L'uscita a poca distanza dei vari lavori accentua l'identità parigina del fotografo, in una evoluzione anche nelle immagini, che, se in *Le Banlieu de Paris*, sono quasi cupe, vi è invece una vena quasi umoristica che si sprigiona nelle immagini, apprezzate soprattutto nelle generazioni successive⁵¹. Il primo approccio con la città e con il reale è un relazionarsi attraverso le strade, senza avvicinarsi troppo alle persone, preferendo inquadrature larghe che diverranno parte del suo stile e collocandosi ad una certa distanza. La distanza permette a Doisneau di collocare il soggetto in una storia più ampia, contestualizzandola e arricchendola, diventando parte integrante della narrazione. Con il passare degli anni, la trasformazione economica e commerciale di Parigi, ha fatto perdere il fascino della città e delle sue periferie, delle strade dove i protagonisti si sono presto allontanati e scomparsi. Il cambiamento della città però ha reso le fotografie di Doisneau una testimonianza di un mondo che è scomparso divenendo solamente memoria⁵².

⁵⁰ Q. Pajac, p. 33

⁵¹ Q. Pajac, p. 41

⁵² P. Pozzo, p. 14



Esempi di fotografie all'interno del libro fotografico e monografico di Doisneau con l'introduzione dello scrittore Blaise Cendrars.

3.3 Lo stile di Doisneau

Lo stile di Doisneau potrebbe essere descritto come una continua ricerca di semplicità, in sintonia con l'immediatezza e una certa economia dei mezzi. Mezzi economici che lui traduce attraverso l'utilizzo della Rolleiflex 6x6, dall'inizio degli anni '30 fino a fine anni '50, maneggevole e portatile, soprattutto apprezzata dal gruppo degli umanisti. Uno strumento particolarmente semplice e poco ingombrante, normalmente posizionata all'altezza dello stomaco che non necessitava di complicati movimenti per azionarla. Certo però che il formato 6x6, a fine anni '50, per Doisneau sembra essere troppo limitato – perché con un unico obiettivo - il quale decide di cambiare e comprare una Leica, con pellicola 24x36 con il vantaggio di poter montare vari obiettivi e quindi avere diversi approcci, anche se con il mirino ad altezza occhio⁵³ e quindi meno discreto. È grazie a queste macchine che nelle sue fotografie riesce a rendere l'attimo e il fotografo deve essere in grado di cogliere l'atto, diffidando invece delle immagini che sono costruite o elaborate, con troppi riferimenti. La fotografia doveva essere in grado di cogliere ciò che è imperfetto, che avviene per pura fortuna, un istante che però non è automaticamente spontaneo. In una Parigi distrutta dalla guerra, Doisneau diceva:

«Il mondo che cercavo di far vedere era un mondo dove stavo bene, dove la gente era gentile e dove trovavo la tenerezza di cui avevo bisogno. Le mie fotografie volevano dimostrare che un mondo del genere poteva esistere»⁵⁴

Per lui la fotografia è come la “pesca”, che necessita di tempo, è una attività lenta e sedentaria, che ha bisogno di pazienza per cogliere lo scatto, non senza una certa preparazione⁵⁵. Molti dei suoi scatti, infatti, sono il risultato una attenta progettazione e la sua immagine spesso nasce dal contrasto tra una figura umana e lo spazio che la circonda, nella “sceneggiatura”. In questo spazio, o décor, il fotografo può aspettare che avvenga ciò che Doisneau definisce come “miracolo”, come nella serie di Il pont

⁵³ Q. Bajac, p. 67

⁵⁴ http://www.repubblica.it/r2-fotorep/2017/02/01/news/il_voyeur_che_fotografava_all_imperfetto-157355511/

⁵⁵ Q. Bajac, p. 71

des Arts (1953), oppure esiste un secondo metodo che è quello di “inseguire” una forma e aspettare che si inserisca in un décor appropriato per lo scatto, in entrambi i casi però, è l’ambientazione quella che rende la fotografia ciò che è. In certi casi però, diventa anche una vera messa in scena, servendosi di comparse, di attori pagati o amici. Proprio di una messa in scena si parla con il Bacio dell’Hotel de Ville che rivelò come lo scatto di quella serie fossero in realtà frutto di una “finzione”. Un esempio è anche il “*Baiser blottot*” che, come lui stesso raccontò nel 1993 al quotidiano Le Soir:

J'avais vu un garçon livreur embrasser une jeune fille dans le triporteur. Je l'avais appelé: «Pouvez-vous repasser? Je fais un reportage sur les amoureux de Paris.» «Non, c'est la fille de la patronne!» m'avait-il répondu (rires). J'étais chocolat. Je leur ai dit: «Me prêteriez-vous votre triporteur?» «Oui, le triporteur, on s'en fout!» J'ai alors fait la photo avec deux figurants qui ont joué exactement ce que j'avais vu⁵⁶.

In queste sue messe in scena però bisognava sempre considerare il fattore “imprevisto” che poteva modificare lo scatto, come per la fotografia “*Café noir et blanc*”, Joinville-le-Pont per la quale, nell’intervista a Sylvain Roumette disse:

L’immagine degli sposi in un bistrot con il carbonaio, non sono veri sposi, erano figuranti negli atelier di Joinville. Chiedo se posso fare una foto, sì, sono d’accordo ed ecco che arriva un Carbonaio, certo è un po’ volgare quel titolo “bianco e nero”⁵⁷.

⁵⁶ Intervista di Lucie Cauwe per il quotidiano Le Soir del 6 febbraio 1993, “*Robert Doisneau une jeune inconnue lui demande: «Je peux vous embrasser?»*”, http://www.lesoir.be/archive/recup/%252Frobert-doisneau-une-jeune-inconnue-lui-demande-je-peux-_t-19930206-Z06D3E.html

⁵⁷ Intervista di Sylvain Roumette a Robert Doisneau, a Parigi nel febbraio del 1983



Café noir et blanc, Joinville-le-Pont, 1948

Le fotografie di Doisneau sembrano voler narrare una storia ed è proprio a questo che inizialmente il fotografo si ispira, lasciando che venisse stimolata l'immaginazione dello spettatore. Fondamentali furono i titoli da lui scelti, dalle didascalie esplicative e descrittive, che nel corso degli anni, fino ad avere un culmine negli anni '70, si fecero più poetici, accentuando la sua tendenza "letteraria", dando il proprio gusto e la propria soggettività. Le sue "storie" sono però spesso velate di una carica umoristica, incentrate sull'uomo e le azioni umane, immerse in un contesto cittadino e popolare con l'attenzione anche a personaggi bizzarri. Questa sua vena "umoristica" divenne un tratto fondamentale nella sua fotografia, non realizzabile secondo una messa in scena ma solo attraverso il caso, il fatto accidentale, un nuovo approccio che risiede nella sua visione leggera e giocosa, non solo

nei suoi scatti ma anche nel suo modo di essere, che funziona da filtro attraverso l'obiettivo. Umorista ma anche umanista, che intende mettere al centro l'uomo e i suoi problemi, politici, sociali ma non solo. Una nuova visione, nel dopo Occupazione, che ha un qualcosa di poetico e pittoresco, quasi consolatorio, che si riallaccia al pre-Guerra Mondiale. Si avvicina agli individui stabilendo un rapporto empatico con loro, cercando di fotografare non tanto l'esterno, quanto l'interno e sentirsi partecipe di ciò che avviene. Ha sempre considerato lo scatto e la fotografia come un momento di condivisione, evitando gli scatti rubati o le foto di violenza. La gente rappresentata nelle sue fotografie è quella definita come "povera", che spesso non viene rappresentata, con un forte attaccamento alla classe operaia e alla piccola borghesia. Non è una fotografia "politica" quanto più sensibile e compassionevole, ma mai sciocca, dalla quale traspare sempre un velato pessimismo ma che non nasconde invece una certa malevolenza nei confronti di coloro che hanno il potere e delle autorità⁵⁸.

3.4 Il senso del tempo

Il senso del tempo, scoperto nella pesca, è uno dei motivi più importanti nelle fotografie di Doisneau. Si può facilmente affermare che la storia della fotografia è basata sulla dimensione temporale, come una continua sfida con questa dimensione che va oltre la propria esistenza. Concezione del tempo che si tramanda anche nella filosofia, letteratura e con la quale gli uomini si scontrano sempre. Negli scatti di Doisneau è possibile cogliere una dimensione tempo unica e transitoria, da vivere istante per istante, nel presente. La città di Parigi fa da sfondo alle sue storie e, nelle sue vie e nel suo correre della Senna, vi è un incrociarsi di passato e futuro, così come nelle fotografie vi sono momenti della vita in un "meraviglioso quotidiano". È lo stesso fotografo che afferma:

«Per molto tempo ho pensato che occorreva mettere ogni applicazione per tagliare nel prosciutto del tempo delle fette sempre più sottili. I risultati sono deludenti. [...]

⁵⁸ Q.Bajac, p. 79

Quando si maneggia il tempo, i pennelli di luce chiamati in aiuto non impediranno mai totalmente una vaga angoscia. Allora [...] il fotografo trova il tradizionale: “Fermi così! Non muoviamoci!” »⁵⁹

Ciò che esiste, in Doisneau, è la sua realtà e il suo mondo e se uno non ha un mondo da mostrare, che sia diverso da quello dei media, allora non vale la pena fare immagini. Per essere fotografi, bisogna essere sensibili, bisogna sentirsi allo stesso livello di ciò che si fotografa, mai sentirsi superiori. Per sentirsi uguali bisogna quindi conoscerlo e frequentarlo, quindi passare il proprio tempo e usarlo per creare una certa complicità. Doisneau entra in rapporto con i propri soggetti, dedica loro del tempo, per pura curiosità, per amore per la gente e per il mondo che lo circonda. Il tempo dei suoi scatti è solo un istante, non è la realtà in sé ma un punto di vista soggettivo di quella realtà. Tempo e luce sono le materie prime di un fotografo. La città di Parigi, per egli, trasuda di una propria luce diffusa, emessa da tanti punti diversi che illumina in maniera uniforme. Per lavorare a lungo, ripercorrendo le strade e le vie, il fotografo ha bisogno di trovare sempre nuove motivazioni, dando un nuovo e continuo senso al suo lavoro, proprio per questo, Doisneau ha preferito attraversare Parigi, rimanendo a volte ore fermo dove “non c’era niente da vedere”. Per compiere ciò, ha dovuto sviluppare la pazienza, contrapposto invece alla smania dei giovani fotografi di essere subito famosi, di arrivare e vantare le proprie fotografie pubblicate. È attraverso questo esercizio di “tempo” che riesce a realizzare lo scatto giusto, che permette di “addomesticare il caso” e di essere testimone di una “improvvisa armonia”⁶⁰.

3.5 Ritratti della realtà

Il protagonista dello scorrere del tempo, nella città di Parigi è sempre l’uomo che vive in quello scorrere che è la sua vita. Importanti sono quelli scatti che hanno come protagonisti i personaggi

⁵⁹ P. Pozzi, p. 11

⁶⁰ P. Pozzi, p. 12

considerati minori nella società, con una predilezione per le figure dei perdenti e degli emarginati, considerati al contempo veri eroi della storia. Altri protagonisti assoluti sono i bambini delle periferie, capaci di divertirsi con niente e far passare il tempo. I suoi scatti li raffigurano nei momenti più quotidiani come nel loro fuggire dopo uno scherzo, o attraversando una strada oppure in classe. Nei suoi scatti si ricerca un richiamo a quella età infantile, innocente e viva, con una nota autobiografica. I bambini sono descritti sempre con rispetto solenne, senza alcun giudizio, ma ridà valore a chi sembra non averne. Nelle sue fotografie vi è una leggera malinconia che sembra infatti presagire il



La pains de Picasso, Vallarius, 1952

cambiamento – degli ambienti e dell’uomo – per lasciare che la città diventi colma di grandi case e che le strade si riempiano di traffico e non più bambini. Doisneau è anche un abile ritrattista e davanti al suo obiettivo posano dai personaggi famosi a quelli invece più famigliari, come le proprie figlie. Davanti alla sua macchina poseranno artisti e attori – tra cui celebre la fotografia di Picasso – con i quali Doisneau riesce a stabilire un rapporto quasi d’amicizia, in una continua ricerca di un terreno comune e di empatia⁶¹. Oltre agli scatti di pure piacere

personale, Egli realizza anche lavori per campagne pubblicitaria e di moda. Di tutti questi suoi scatti, sono rimasti in archivio circa 450.000 negativi, che dimostrano il costante lavoro di Doisneau in oltre sessant’anni di produzione⁶².

⁶¹ P. Pozzi, p. 15

⁶² Q. Bajac, p. 95



La sonnette, 1934



Mademoiselle Anita, 1951

3.6 Il caso de “Il Bacio dell’Hotel de Ville”



Forse uno dei suoi scatti più famosi e più noti al pubblico anche per via delle movimentate vicende che la riguardano. Scattata nel 1950, apparentemente mostra due giovani innamorati scambiarsi un bacio sul marciapiede, davanti ad un classico café parigino, mentre intorno a loro, passano e sembrano correre passanti e auto in quello che è un istante nella frenetica vita. In realtà questo scatto è tutto frutto di una messa in scena. La stessa figlia di Doisneau affermò che l’agente di suo padre propose, alla rivista Life, una serie sugli amanti di Parigi e questa accettò. Mentre era alla ricerca di ispirazione, trovarono due giovani a baciarsi e Doisneau chiese loro se fosse possibile ripetere il gesto in tre luoghi diversi. Nel 1993, l’anno prima della sua morte, due coniugi fecero causa al fotografo sostenendo di rivedersi nel volto dei due amanti e richiedendo un compenso adeguato. Proprio per quel motivo il fotografo ammise di aver usato due attori – Françoise Bonet e Jacques Carteaud – che all’epoca cercavano la fama e ai quali Doisneau aveva già ricompensato con denaro e stampa timbrata. L’ammissione della foto “truccata”, oltre a sollevare molte critiche, mise fine a quella immagine quasi

fiabesca che era il Bacio, diventato ormai simbolo iconico della Parigi degli anni cinquanta. La figlia Francine dichiarò che “I suoi modelli [di Robert Doisneau] non erano modelli nel senso che posavano. Mio padre stava semplicemente testimoniando il loro flirtare e baciarsi, in modo molto naturale”⁶³. Nel 2005 Françoise Bonet, la protagonista femminile dello scatto, vendette all’asta la propria fotografia timbrata e firmata. Venne valutata 184 960 euro, cifra record per una stampa di Doisneau, e venduta ad un collezionista svizzero, per il quale ricordava l’amore e la giovinezza sua e di sua moglie⁶⁴.

⁶³ <https://www.tpi.it/2017/07/05/storia-bacio-foto-doisneau/>

⁶⁴ Q. Bajac, p. 92

WILLY RONIS

Willy Ronis è, insieme a Robert Doisneau, l'altro personaggio che può essere inserito tra i fondatori di quello che sarà conosciuto come fotografi umanisti, ma con un'impronta decisamente differente rispetto a quella del suo compagno.

4.1 Willy Ronis, simbolo del Fronte Popolare

Willy Ronis nasce nel 1910 a Parigi da genitori immigrati, suo padre è ucraino ed ebreo e fotografo, sua madre lituana, insegnante di pianoforte, la quale dà già una grande spinta all'infanzia e alle aspirazioni del giovane, che sogna di diventare compositore. Studia al Liceo Luis-le-Grand con scarso profitto e fin da subito mostra una propensione per il disegno e la pittura. Al suo sedicesimo compleanno gli viene regalata la sua prima macchina fotografica, una Kodak dal formato 6,5x11, ed inizia le sue prime esperienze nello studio del padre, attraverso autoritratti e scatti esterni che sviluppa e stampa da sé, come insegnatogli dal padre. La sua grande passione continua, in questo momento, ad essere ancora la musica e per accontentare i genitori, decide di iscriversi a Legge, ma senza alcun risultato. Lascia l'Università e deve assolvere al suo obbligo militare, continuando comunque a suonare. La passione per la fotografia sembra essere quasi dimenticata, ma nel 1932, con il suo ritorno a casa, è costretto a sostituire suo padre, gravemente malato, a lavoro, abbandonando così la musica. Inizialmente non sembra essere particolarmente contento di dover rispondere alle richieste del gusto della piccola borghesia, senza poter coltivare le proprie inclinazioni, se non grazie alle sue visite al Louvre o alle mostre della Società Francese di Fotografia. In questa sua insoddisfazione riesce a lavorare sulle foto industriali e nel tempo libero inizia a prendere l'abitudine di vagare per le vie di Parigi a caccia di immagini. Sperimenta con formati più piccoli (4,5x6 o 3x4), interessandosi alle riprese notturne e alla luce artificiale. È un periodo difficile, il 1935, per la Francia che viene scossa dai fermenti politici e sociali del Fronte Popolare, Willy Ronis documenta gli avvenimenti, iniziando

a lavorare per alcuni giornali di sinistra e scrivendo qualche articolo per Regards. L'anno successivo, la situazione economica non è delle migliori e la malattia del padre è sempre più grave, decide quindi di chiudere lo studio per fare il "fotografo illustratore" e, grazie anche all'incontro con Robert Capa, decide di scegliere la fotografia come suo stile di vita. Il suo inizio è difficile, anche per le attrezzature, ma l'acquisto di una Rolleiflex gli consente di avere una maggiore maneggevolezza, spaziando in vari campi della fotografia, anche se preferendo sempre le foto industriali quali sue fonti di guadagno. La guerra alle porte però lo obbliga ad una lunga pausa dalla sua attività di fotografo che torna, con lo stesso fervore, dopo la Liberazione prendendo parte al Gruppo XV e partecipando alle mostre annuali da loro organizzate. Nel 1947 entra a far parte dell'agenzia Rapho, ma che lascia nel 1949 per divergenze e problemi riguardo la politica e gestione delle didascalie e dell'utilizzo improprio delle sue fotografie, come ad esempio l'utilizzo di una delle sue foto da parte di un quotidiano inglese che l'aveva ridimensionata a suo piacimento modificandone così il senso e il contesto. Ronis diventa sempre più noto e le sue foto diventano sempre più apprezzate, convertendosi infine al formato più piccolo. Partecipa anche ad importanti mostre come "Five French Photographers", insieme a Brassai, Doisneau, Izis e Cartier Bresson e alla mostra "The Family of Man", organizzate entrambe al MOMA da Edward Steichen. Oltre al reportage di Parigi, Ronis si impegna anche in altri campi, come la moda collaborando con Vogue, annuari internazionali come "Photography of the Year" o attraverso libri collettivi così come le sue attività lavorative non si fermano ad essere solamente fotografo ma nel 1968, intraprende anche quella di insegnante all'IDHEC, Estienne e Vaugirard. E' infatti negli anni '60 che vi è una crisi soprattutto data dal modificarsi della stampa nazionale francese e internazionale che, alle foto poetiche e quotidiane, si inizia a preferire una foto più scioccante, di impatto.

4.2 Lo stile poetico e sociale di Willy Ronis

Se tra le sue fotografie vi è una predilezione per quelle industriali perché fonti di guadagno e sostentamento, si può notare però la sua vena artistica nelle sue rappresentazioni di Parigi, le vie e



Rose Zehner arringa le compagne, alla fabbrica Citroen-Javel, 1938

dei suoi cittadini. Insieme a Doisneau e a Brassai, è tra coloro che, vagando tra le vie della capitale francese e in mezzo ai parigini, permise di creare quel repertorio fotografico che ha formato l'immagine quasi stereotipata del paese. Le sue foto in bianco e nero mostrano vari aspetti della società parigina, soprattutto nel sociale, come le rappresentazioni dei minatori o dei carpentieri in sciopero nel dopoguerra. Ronis sembra riuscire a conciliare una ricerca e visione più umana e positiva, senza però nascondere le ingiustizie sociali che interessano alle classi più povere. Ha una forte sensibilità per le lotte

che quotidianamente vengono affrontate, per la continua sopravvivenza nel mondo del lavoro, familiare e sociale che è precario, rivelando al contempo le proprie convinzioni e idee politiche, essendo militante del Partito Comunista. Sono proprio questi ideali che lo portano alla circolazione di immagini sulle condizioni dei lavoratori e le lotte del sindacato, come mostra lo scatto a Rose Zenher, in un attivo impegno sociale. La quotidianità è fondamentale e quasi poetica, nella quale vivono bambini e ragazzi che giocano, donne e uomini nei momenti del quotidiano e i bar e ristoranti sono gli scenari preferiti per le sue fotografie, come per molti altri fotografi del periodo. Grande attenzione vi è anche nell'utilizzo della luce nelle sue composizioni, per le quali è un particolare perfezionista, come nella fotografia *La Nu Provençal*, fatta nel 1949 a sua moglie mentre si lavava

nella loro casa a Gordes, in cui la finestra aperta, illumina il suo corpo nudo, in un insieme di contrasti tra luce e ombra e, secondo le sue parole:

«I have never been so anxious as when I developed that film, I felt that, if the image was good, technically and aesthetically, it would be a major moment in my life, a prosaic moment of extraordinary poetry⁶⁵.»

Amante soprattutto dei quartieri parigini di Belleville e Menilmontant, è questa continua ricerca della quotidianità e delle visioni dalle angolazioni insolite ma che gli permettono di riprendere con una certa distanza, tra le quali anche l'altezza che gli permise di scattare, sopra la Colonna di Luglio, a Place de la Bastille, uno dei suoi scatti più famosi, *Les amoureux de la Bastille*, 1957.



⁶⁵ <https://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/culture-obituaries/6207054/Willy-Ronis.html>

Non ha alcun desiderio di sorprendere o scioccare, non cerca di seguire l'insolito o lo straordinario ma ciò che è tipico nella vita di tutti i giorni, con rispetto verso il soggetto⁶⁶, con una riservatezza che gli permette di osservarli nella folla, attraverso una finestra o il fondo di un bicchiere⁶⁷, prima di scattare. È proprio nello stile che Ronis dove ottiene un equilibrio magistrale tra l'individualità del personaggio isolato e l'anonimato della folla⁶⁸. Un momento di quotidianità frutto di una casualità, e di un gesto compiuto sapientemente e trattenuto quel tanto per permettergli di prendere la fotocamera e scattare la foto, in una posa che mantiene un aspetto di "scatto rubato". Lo scatto di un attimo che si allontana dalla sua temporalità per acquisire invece un proprio "significato", una passione aneddotica che si rivela in ogni suo scatto e che ha sviluppato andando a caccia di immagini tra le vie di Parigi. Un camminare per ricercare l'improvvisa epifania del momento, che permette di cogliere l'emozione anche nei dettagli più comuni. In una giusta combinazione tra "perfetto passeggiatore" e "appassionato osservatore"⁶⁹. È lo scatto che si concentra in un singolo istante, quello di un momento:

«All attention is concentrated on the specific moment, almost too good to be true which can only vanish in the second that follows and which produces an impact impossible with any staged setting⁷⁰»

Da queste parole è possibile cogliere pienamente la sua poetica e la sua idea e visione di fotografo. Ronis mostra un interesse nella condizione dell'uomo e si pone in maniera empatica nei suoi confronti, di fronte anche alle più semplici azioni di ogni giorno per coglierne un significato universale che lo hanno reso un grande fotografo umanista, oltre che reporter sociale. Ricerca una semplicità che implica una chiarezza e immediatezza così come l'attenzione alla forma è un concetto chiave nella fotografia di Ronis.

⁶⁶ D. Versavel, F. Denoyelle, p.19

⁶⁷ M. de Thézy, C. Nori, p. 16

⁶⁸ M. Müller, J. Gautrand, A. Gaude, p. 27

⁶⁹ M. Müller, J. Gautrand, A. Gaude, p. 31

⁷⁰ Dal comunicato stampa della mostra Five French Photographers avvenuta al MOMA dal 19 dicembre al 24 febbraio del 1952

4.3 Il concetto di forma e di tempo

Sono immagini complesse rese in una forma semplice e funzionale, funzione che si esplicita nella sua capacità di trasmettere un significato e la propria intenzione. Dalla forma dipende il senso dell'immagine e l'artista ne deve coniugare i suoi contenuti. Se gli interessa la realtà, avrà il compito di preoccuparsi del significato e se il contenuto è quello che si vuole dire, la forma è ciò che permette di esprimerlo⁷¹. Ma forma è anche il formato del fotogramma che nel corso degli anni è cambiato. Dal 1937 al 1954, il formato da lui adottato fu quello quadrato (6x6) dato l'utilizzo della Rolleiflex e spesso, da quel quadrato, ne ritagliava il superfluo per ottenere dei rettangoli anche se, come lui stesso afferma, utilizzare l'immagine per intero, senza riquadrarla, è una "grande soddisfazione per lo spirito"⁷². L'utilizzo della Rolleiflex non avviene però senza sacrifici, dovuti principalmente alla mancanza di materiale nel secondo dopoguerra. Comprava la pellicola da un film per riprese aeree ormai scaduto, riavvolta in una carta protettiva e la ritagliava artigianalmente. La pellicola, per quanto scaduta, a suo dire assolveva a pieno il suo compito ma bisognava rendere "pomellata" tutta la superficie⁷³. Con l'abbandono del formato 6x6, prima per quello 24x36 foca con telemetro intercambiabile e poi per una reflex Pentax con due zoom, nel 1980, ogni scatto aveva una sua direzione, scegliendo tra verticale o orizzontale, con la conseguenza di una certa preoccupazione nel realizzare subito la composizione definitiva, facilitata però anche da obiettivi e zoom (e qualche ritocco dell'inquadratura⁷⁴). La forma ha bisogno anche del tempo, nel momento in cui le foto avvengono dal "vivo". Il tempo dello scatto è importante, è un gesto che richiede "tempo all'interno del tempo", dove l'istante esatto è composto dal "caso" e dall'intuito del fotografo, in una urgenza quasi emotiva che lo porta a scattare la foto e il suo messaggio. Non è solo tempo che fa, ma anche

⁷¹ W.Ronis, 2011, p. 109

⁷² W. Ronis, 2011, p. 113

⁷³ W.Ronis, 1981, p. 14

⁷⁴ W.Ronis, 2011, p. 113

quello che passa, dando un carattere cronologico ad ogni fotografia che racconta piccole storie di vita quotidiana, di famiglia, di ricordi, o di storia contemporanea, di guerre e moti sociali. Principalmente sono però quasi tutti angoli della vita quotidiana, non fatti per reportage o documentari ma attraverso i suoi viaggi itineranti. Testimoniano però il cambiamento nel tempo, che siano della città o della nuova società. Proprio per questo, le didascalie sono fondamentali: la data prima di tutto, perché permette di collocare nel tempo il suo scatto e il nome perché chiarisce il contesto e l'idea dell'immagine⁷⁵. Le sue opere non ammettono equivoci nel messaggio da trasmettere, ciò che a lui interessa non è la creazione fine a sé stessa, ma quello di trasmettere le proprie emozioni e sensazioni che lui stesso ha provato di fronte al soggetto o situazione, consapevole anche del fatto che il pubblico tenderà a modificare il suo messaggio originale e ad arricchirlo con altri propri significati, mutando la foto stessa. Il mutare del concetto della sua fotografia è anche uno dei motivi che, nel 1949, lascia l'agenzia Rapho che gli impediva di controllare le proprie didascalie.

4.4 L'hasard, la pazienza e la fortuna

Per comprendere fino in fondo l'atteggiamento del fotografo nei confronti dei suoi scatti, bisogna comprendere il suo concetto di "hasard", il concetto del caso che compare sia nei suoi libri (*Sur le fil du hasard*), sia nelle sue mostre. Il concetto di "azzardo/caso" richiamano, oltre alla casualità del suo mestiere di fotografo e del rischio dei suoi scatti che può essere dipanato solo nell'istante in cui li vede in un provino. Ciò che può sorprendere è il fatto che il fotografo sia presente nel momento in cui agisce il caso, infatti Ronis affermava che il caso è duplice: l'evento che avviene e, per l'appunto, la presenza del fotografo imponderabile. Ma, se il caso avviene di sorpresa e agisce in tale modo, il fotografo non è sempre pronto a catturare l'effetto, anzi, a volte, potrebbe passare accanto a cose "meravigliose", senza accorgersene. Al caso si deve aggiungere anche la "disponibilità" del fotografo,

⁷⁵ W.Ronis, 2011, p. 147

che condiziona la sua capacità di reazione, la possibilità a cambiare repentinamente il soggetto scelto per abbracciare quello più inatteso. Ma al caso, non si devono escludere altri fattori e anzi, secondo egli, il caso bisogna meritarselo⁷⁶. La “*pazienza*” è un ulteriore elemento fondante nella fotografia di Willy Ronis. La pazienza è ciò che permette al fotografo di aspettare e cogliere il momento, quando è sul luogo ad aspettare che avvenga qualcosa. Lo stesso fotografo ha affermato di provare una certa “insoddisfazione” subito dopo aver scattato una fotografia, convinto di essere stato troppo precipitoso. Più si ferma in un luogo, più percepisce che esiste una fotografia da fare, ma in modo diverso, ma la sua pazienza e il restare fermo deve essere soppesato tanto quanto una normale cosa, o ne perde di valore e senso⁷⁷. La pazienza si compensa anche con la fortuna che permette di cogliere il momento giusto, ma non sempre è necessaria. Dei vari provini, a volte è quello giusto solamente il primo. Alla pazienza si può poi legare anche la “riflessione”, soprattutto nei momenti più calmi del suo vagare alla ricerca d’immagini⁷⁸. Le immagini create attraverso la “riflessione” sono quelle che gli hanno concesso di organizzarsi, di impostare un lavoro in previsione di ciò che potrà accadere. Ad eccezione però dei lavori su commissione, Ronis cerca di affidarsi per lo più al caso, che ad intervenire direttamente sul luogo o sui gesti. In questi aspetti fondamentali, vi è sempre una punta di incertezza e di rischio, il dubbio di sbagliare che può essere chiarito solo una volta ottenuto il risultato finale.

«Alla domanda: “Che cos’è una foto riuscita?”, mi accontento, in mancanza di meglio, di rispondere: “Quella con cui sono riuscito a comunicare l’emozione che l’ha fatta nascere”⁷⁹.»

⁷⁶ W.Ronis, 2011, p. 79

⁷⁷ W.Ronis, 2011, p. 11

⁷⁸ W.Ronis, 2011, p. 47

⁷⁹ W.Ronis, 2011, p. 167



Rue d' Aligre, 1952.

Foto figlia del caso. Ronis trova interessante questo banco di moquette, la parte destra però è vuota, si arrampica, di nuovo, su una cassetta per trovare la giusta inquadratura entra in scena il commesso con la forbice e più in là la mano della cliente che solleva una lembo rotolo. La foto è arrivata, basta scattarla.



La Nu Provençal, 1949, a Gordes.

Di questo scatto, Ronis ricorda “Risvegliatasi dalla siesta, Marie-Anne si lava nella catinella. Le grido: “Resta così!”. La mia Rolleiflex è su una sedia vicinissima. Risalgo tre scalini e faccio quattro scatti, con le mani sporche di gesso. Ho scelto la seconda”



Vincent aéromodéliste, 1953

“Propongo a Vincent di fotografarlo mentre lancia il suo aereo nel baglio. [...] Due scatti ma l'inquadratura è sbagliata. Penso a qualcosa di più raffinato. Metto la Rolleiflex sul cavalletto e inquadro con la finestra il primo piano. Non seguirò il motivo dal mirino, ma in presa diretta, per avere maggiori opportunità di scattare nell'esatto momento del lancio. [...] È la prima fotografia a essere stata messa in scena, cioè composta con la complicità di uno o più protagonisti”.

ÉDOUARD BOUBAT

Il terzo e importante protagonista è certamente Édouard Boubat, fotografo umanista francese, facente parte dei fotografi ufficiali della rivista *Réalités*, dal 1957 al 1970 e definito dal poeta Jacques Prévert il “correspondant de paix”.

5.1 Édouard Boubat, un correspondant de paix

Boubat nasce nel quartiere parigino di Montmartre il 13 settembre del 1923; nel 1937 inizia a studiare tipografia e fotoincisione all'École Estienne fino al 1942 per poi lasciare Parigi durante la guerra e trasferirsi a Lipsia. Torna dopo la Liberazione e nel 1946, dopo aver venduto sei volumi della sua



Lella Bretagne, 1947

enciclopedia, si compra la sua prima macchina fotografica: una Rolleicord, formato 6x6, con la quale fa la sua prima fotografia, “*Le petite fille aux feuilles mortes*”, e – l’anno successivo - vince il prestigioso premio Kodak. L’amore per la fotografia è accompagnato anche dalla scoperta dell’amore e dall’incontro con Lella, amica di sua sorella e sua musa, con la quale si sposerà nel 1947 e che lo influenzerà fino ai primi anni ’50. Avendo studiato come fotoincisoro, poté iniziare a lavorare in un laboratorio ma la passione per la fotografia lo portava a desiderare invece una vita da fotografo⁸⁰. È da questo momento che Boubat inizia

a fotografare Parigi e la vita quotidiana. Nel 1951 partecipa alla mostra alle Galerie “La Hule”,

⁸⁰ É. Boubat, 1981, p.4

esponendo a fianco di fotografi come Brassai, Izis e Doisneau⁸¹, divenendo famoso. Iniziò quindi a girare per la Francia e non solo, pubblicando per US Camera e Caméra, sostituendo la propria Rolleicord con una Leica⁸². Nel 1953, il suo talento viene riconosciuto dalla rivista *Réalités* diventando un collaboratore fisso e iniziando la sua carriera all'interno con un reportage sugli artigiani di Parigi, "Les Artisans de Paris". Per lui, la rivista doveva coprire non tanto l'attualità – caratterizzata solo da gossip e scandali – ma proprio quei momenti in cui non accade nulla se non la vita di tutti giorni⁸³. Da quel momento, la fotografia gli ha permesso di aprire gli occhi e di vedere il mondo, senza però mai dimenticare i ritratti a personaggi più o meno noti. Il suo continuo vagare lo porta a viaggiare in Italia, Spagna, Inghilterra, Stati Uniti, Germania e molti altri paesi, fino a lasciare la rivista per diventare, nel 1967, un fotografo free-lance, continuando però i suoi viaggi che gli permettono di scoprire tutti i cinque i continenti. Collabora, nello stesso anno, anche con l'agenzia Top-Rapho, con la quale lavorano anche fotografi come Doisneau, Willy Ronis e Sabine Weiss, pubblicando solo nel 1976 il suo primo libro, con il quale vince un premio l'anno successivo. I suoi lavori ultimi saranno infatti principalmente libri fotografici dei suoi reportage, e non solo, dei suoi viaggi, collaborando anche con il figlio Bernard, il quale diviene suo assistente.

5.2 “Si fotografa il mondo, mentre ci si fotografa”

Come molti dei fotografi umanisti, Boubat rimase sconvolto da ciò che la guerra aveva lasciato alla sua conclusione, decidendo così di celebrare la vita e dare una speranza, più che concentrarsi sugli scontri sociali. Durante la visita a Londra con l'amico Claude Nori, Boubat raramente scattava una foto, costruendosi invece una immagine mentale; portare la macchina all'altezza del viso, il fotografare e scorrere lo sguardo sui provini, erano, per lui, gesti professionali, una necessità

⁸¹ É. Boubat, 1981, p.4

⁸² G. Anhoury, É. Boubat, B. Boubat, 2004, p.33

⁸³ É. Boubat, 1981, p.4.

economica, una scelta che lui aveva compiuto nel 1950 quando aveva pubblicato la prima fotografia e da quel momento mai smesso. I suoi scatti sono tracce di un passato collettivo, testimonianze della decadenza umana, che trasmettono a chi le osserva bellezza e calma ma permettono di rendere l'osservatore consapevole anche delle bruttezze che contemporaneamente esistono nel mondo. Permettono di prendere una certa distanza con il quotidiano, ma mostrando anche la sua semplicità⁸⁴. Uno sguardo che con il tempo si è fatto più profondo, “si fotografa il mondo mentre ci si fotografa”, si delimita un proprio spazio in cui sentirsi a proprio agio in questo spazio più esteso, per individuare poi un proprio ritmo. È un fotografo ambulante che semplicemente vede lo spettacolo che viene comunque offerto a tutti, compiendo quel gesto semplice che a molti sembra non far nulla. È in quel semplice premere che risiede tutto, in quel nulla che non ammette una modifica, nessuna correzione in corso d'opera, ma è da subito richiesta una cieca composizione e inquadratura. Ogni foto, per lui, è come la prima foto scattata, fatta senza tralasciare niente, e quando spesso si chiede “Come ha cominciato?” vorrebbe rispondere “Con la luce” che per lui è l'elemento chiave. Il suo incontro con gli altri è casuale, non programmato, cercando di non rimanere troppo fisso sul soggetto ma facendosi prendere dalle molteplici situazioni del mondo che la fotografia riesce a catturare, svelando più del semplice visibile. Il fotografo, per Boubat, si deve interessare agli anonimi, ai dimenticati, deve scegliere i momenti di attesa, quelli in cui non vi accade nulla di sorprendente, non si deve scegliere ciò che ci si aspetta, ma quello che accadrà di colpo, il non previsto. Nel momento dell'inquadrare e dello scattare, egli è “senza volontà, senza intenzione, senza ricordo”⁸⁵, lasciandosi possedere solo dal soggetto, un gesto non calcolato, un momento che gli permette di cogliere l'attimo, “dove tutto è intriso di una medesima luce”⁸⁶ ed è ciò che lui ritrae. È una sua forma di comunicazione che cancella i limiti, che aveva scoperto soprattutto nei suoi viaggi in giro per il mondo, una comunicazione silenziosa, completamente diversa dalla nostra, troppo abituati dalle chiacchiere e dai rumori da non

⁸⁴ É. Boubat, 1981, p.3.

⁸⁵ G. Anhoury, É. Boubat, B. Boubat, 2004, p. 41

⁸⁶ G. Anhoury, É. Boubat, B. Boubat, 2004, p. 41

prestare attenzione alle cose più importanti – a suo dire, amore e amicizia. Il fotografo deve compiere un'azione difficile, quella del non fare nulla e abbandonarsi al momento. Nei suoi reportage, “sondava il terreno”, rimanendo ad osservare, senza sollecitare nulla, aspettando e prendendo tempo, per maturare con il tempo la foto, in uno scatto. Mette in pratica anche quella sua comunicazione fatta di silenzi, un tacito contatto possibile anche senza conoscere la lingua anche se, per essere un reporter, mestiere che porta molta solitudine, ha bisogno di un intermediario, che comprendano il loro lavoro.⁸⁷

5.3 Il soggetto assoluto

Le sue foto, caratterizzate da una estrema sensibilità, non mostrano soggetti aulici, quanto più un prestare attenzione all'uomo al lavoro, in famiglia o nella sua solitudine.

«Il vero soggetto è quello che si sposta, quello che sta al di fuori dei luoghi e delle usanze. Che si tratti di pittura o musica, il vero soggetto è di per sé poca cosa, una sorta di assoluto⁸⁸.»

I suoi scatti posseggono ottime qualità, fatta da una ricca percezione dell'immagine e una semplicità dei mezzi ed è proprio grazie a queste sue capacità fotografiche che riesce a comunicare qualcosa ad ogni tipo di spettatore. Se è un occhio artistico, questo potrà cogliere la maestria delle fotografie e ciò che esse perseguono; se è un occhio più semplice sarà più attento a cogliere l'aspetto umano, dalle emozioni che può percepire e dai gesti quotidiani⁸⁹. Esiste poi la sua capacità di cogliere la gioia di riuscire a rappresentare il gesto in sé, nella sua naturalezza, che sono divenuti altro, attimi di un qualche rituale. Ogni composizione è unica, ogni scatto è un unicum che non si può ripetere, è questo ciò che secondo Boubat differenzia la fotografia dalla pittura. Per il fotografo lo studio è il mondo intero, andare sul posto di persona e rimanerci tutto il giorno se necessario e in quel luogo scattare

⁸⁷ G. Anhoury, É. Boubat, B. Boubat, 2004, p. 44

⁸⁸ Parole di Edouard Boubat, raccolte da Françoise Raynaud e Catherine Tambrun per “Le Paris de Boubat” (1990).

⁸⁹ B. George, 1966, p. 23

una foto. Una foto riuscita è una miscela di talento insieme a “l’ora, la luce e l’ombra”, lasciando che sia la luce a fare il lavoro, diventando un tutt’uno con la fotografia. L’attimo deve essere vissuto come “imprevedibile”; nei suoi viaggi, molte volte, lo scatto gli appare davanti senza il bisogno di fare tante prove. Nel momento imprevedibile ciò che è fondamentale non è “guardare, ma vedere”, rimanendo coinvolti dall’insieme, dall’istante che “lo trascina”. Il momento dell’inquadratura è quello fondamentale, quando lo stesso fotografo non esiste più e neanche ciò che sta fotografando esiste, diventando parte di un tutto che li unisce in unica cosa⁹⁰. Le fotografie di Boubat vanno sempre oltre la pura rappresentazione, mostrano un volto, la sua



Parc de Saint Cloud, Paris, 1982

Inaspettatamente, la coppia in lontananza, imita la stessa posa della statua, mentre si allontanano dal parco.

identità ma al contempo anche la fragilità dei soggetti, il loro essere umani e la loro mortalità. La fotografia per egli ha una singolarità propria, che non si può cogliere nelle altre arti, così come ha

⁹⁰ M.E. Harris, p. 32

anche una propria verità che può essere colta, non dai fotografi, ma da chi la osserva, che può considerarla propria ma fatta per testimoniare l'esistenza altrui⁹¹. Le foto di Boubat rischiarano ciò che normalmente è nascosto, rivelando le gioie più semplici che normalmente sono invisibili ai nostri occhi. Per lo stesso fotografo Doisneau:

«[...] Ci rivela i sorprendenti attimi di pienezza. Bisogna guardare le sue immagini, [...], così come si respira profondamente davanti ad una finestra aperta. Il suo rischiarare fa così bene che dopo non vedrete più le cose e le persone allo stesso modo⁹²».

Le fotografie di Boubat hanno la capacità di sconvolgere l'ordine primo delle cose, portando ad una nuova realtà in grado di intorpidire i sensi. È un condividere questa nuova visione del mondo che viene tradotta ed elaborata attraverso il sé. Il suo scattare è per lui fonte di tutto, un tutto inteso come vita che è inesauribile. La vita è il tempo che scorre, ma in uno scatto l'attimo viene fissato per sempre sulla pellicola; se anche il soggetto in foto è morto, basta osservarla per portarlo di nuovo in vita. In ogni foto convivono due aspetti, quello metafisico e quello apparente, l'aspetto irrazionale e quello più pratico della tecnica. Per Boubat la fotografia raggiunge il suo scopo quando chi la scatta decide di farlo avvicinandosi alla vita, guardando il mondo e aprendosi a ciò che lo circonda, nel momento in cui il fotografo stesso è anche la sua foto. Egli la "riceve", la accoglie e diventa ora parte di sé stesso, aprendosi a tutto ciò che lo circonda anche se non lo comprende interamente. La fotografia è un dono dell'inatteso che supera le nostre stesse aspettative. Boubat è dotato di una spiccata capacità di meraviglia, quell'arte di cogliere e catturare quelle frazioni di momenti, per renderle eternità⁹³.

⁹¹ M. Duras, catalogo mostra "Boubat" al Museo d'arte moderna, Parigi, 1980.

⁹² G. Anhoury, É. Boubat, B. Boubat, 2004, p. 56

⁹³ <https://www.espritsnomades.net/arts-plastiques/edouard-boubat-les-sediments-de-la-tendresse/>

«Boubat è uno che davanti alle sue foto dice: “Questa, la trovo bellissima”, non per autocompiacimento, ma perché è costantemente innamorato, sempre pronto all’emozione e perché le sue foto sono oggetti vivi⁹⁴.»

La qualità prima della sua foto, secondo Guibert, è che sta lontano dalle tragedie, immergendosi nella vita, rimanendo comunque sempre a distanza, senza immischiarsi, non mostra alcuna cattiveria, ma anzi, “gire le spalle alla morte”. La fotografia deve mostrarci ciò che sta più vicino, come ciò che amiamo, la famiglia o sé stessi ma ha anche la caratteristica di essere una cosa inattesa, legata ai propri incontri.

«Boubat è eterno. Con semplicità ci ha insegnato la poesia e la poesia ci rendeva più belli, più umani, ci dava voglia di amare, scrivere, leggere, vedere, vivere i nostri sogni⁹⁵.»

Se la visione che Boubat ha del mondo può sembrare ora troppo angelica e gentile, lui nega di essere ingenuo e anzi, afferma che nella cosa più semplice, può annidarsi la miseria del mondo. La sua gentilezza nei riguardi del semplice non restituisce tutto il mondo, ma una parte di tale: quella bellezza spoglia che normalmente è nascosta ai nostri occhi, un mago che permette di mostrare quella celata⁹⁶.

5.4 La Petite Fille aux Feuilles Mortes

La Petite Fille aux Feuilles Mortes, suo primo scatto e forse tra i più noti, permette di comprendere appieno l’idea di fotografia che Boubat concepisce. La sua prima foto, scattata nel 1946 con la sua Rolleicord 6x6, mostra questa bambina ricoperta di foglie nei Jardin du Luxembourg, colta in un

⁹⁴ G. Anhoury, É. Boubat, B. Boubat, 2004, p. 60

⁹⁵ Parole di Claude Nori, suo amico, con il quale ha realizzato cinque libri. In G. Anhoury, É. Boubat, B. Boubat, 2004, p. 63

⁹⁶ <https://www.espritsnomades.net/arts-plastiques/edouard-boubat-les-sediments-de-la-tendresse/>

momento di assoluta staticità e voltata, dando le spalle al fotografo, che non permette all'osservatore di riconoscerne il volto e l'identità. Boubat era giovane in quegli anni, un "ventenne, un poeta, innamorato", come lui stesso si descriverà poi, che non pensava ad altro se non a vivere la vita che aveva davanti, lasciandosi cogliere all'improvviso da quella visione epifanica. È la sua concezione e idea che riesce a cogliere per caso mentre è alla scoperta della città, in quel vagare che tutti i fotografi umanisti erano noti compiere. Attratto dalla bellezza della vita ogni qual volta che la incontrava, e seguendo la regola "niente corpi, niente sangue, niente guerra" che gli ha fatto ottenere il soprannome di *correspondant de paix*, utilizza la luce per rendere i suoi lavori speciali e che riescano ad evocare emozioni diverse. Con la bambina dalle foglie morte, cerca di utilizzare la luce per infondere ed evocare un'immagine di tenerezza e malinconia⁹⁷, che richiamino i ricordi di infanzia di chi la guarda. Se la luce è il suo "inizio", questa sua prima foto è l'inizio della sua carriera che lo porterà al successo, vincendo già nel 1947 il premio Kodak. Alcuni critici hanno sostenuto la manipolazione della fotografia⁹⁸, un qualche montaggio fatto in postproduzione, come se tutto fosse stato prestabilito, anche se non è così. Boubat non ha mai utilizzato nulla di simile per i propri scatti preferendone uno improvviso, senza alcuna organizzazione, senza chiedere quasi il permesso. I suoi sono scatti spontanei e originali, e anzi, questa è frutto di un singolo scatto, di un solo negativo che ha sviluppato in un laboratorio di fortuna. L'inquadratura, l'angolazione, tutto frutto di un singolo momento indimenticabile, la composizione già perfetta e che sembra essere stata già presente nel suo occhio, «l'œil absolu»⁹⁹. È questo uno dei veri misteri di Boubat e del suo essere "creatore" di una visione già precisa, senza però mostrare una precisa storia, quanto suggerirne tante diverse, portando a chi le osserva alla meditazione della realtà che mostra e che non ha creato dal nulla.

⁹⁷ <https://www.nytimes.com/1999/07/06/arts/edouard-boubat-photographer-with-poetic-eye-for-children-75.html>

⁹⁸ G. Bernard, *É. Boubat*, 2008, p. 13

⁹⁹ G. Bernard, *É. Boubat*, 2008, p. 13

«Oui, dans la photo il y a toujours trop de choses, sauf quand elle est réussie. Pour ne parler que de mon travail, je crois que, dès le départ, je suis arrivé à faire des photos où il y avait juste ce qu'il fallait.

Comme la petite fille aux feuilles mortes, où il n'y a rien, tout est flou, c'était juste après la guerre, il n'y a que cette petite fille. Clac!¹⁰⁰»

I bambini sono alla base e suoi soggetti prediletti che verranno svariate volte ripresi anche in foto future, come in “*Première neige au Luxembourg*”, sempre della stessa serie. Il trovare un soggetto per Boubat è dato da un incontro fortuito, un appuntamento non calcolato, perché questi non vengono scelti da lui ma si fanno scegliere e trovare, quando lui meno se lo aspetta. Non sente il bisogno di cercarli, per lui non sono una necessità ma li identifica mezzo di cultura e di approccio alla realtà¹⁰¹.

«Talvolta passo dal Jardin du Luxembourg, ma non ho più incontrato la bimba vestita di foglie morte. Ogni bambina, però, è bambina per la prima volta e tutti gli esseri che incontro sono tali che li vedo per la prima volta. Non c'è una prima foto. Ci sono solo foto nuove. La luce è nuova ogni giorno¹⁰².»

¹⁰⁰ <http://www.espritsnomades.com/artsplastiques/boubat/boubat.html>

¹⁰¹ G. Bernard, É. Boubat, 2008, p. 15

¹⁰² Parole di Édouard Boubat, tratto da *Première Photo*, Parigi, luglio 1992.



La Petite Fille aux Feuilles Mortes, Paris, 1947

IZIS BIDERMANAS

Israëlis Bidermanas, noto a tutti semplicemente come Izis, è stato uno degli esponenti di maggior successo della fotografia umanista e street photography del XX° secolo.

6.1 Izis, il «sognatore»

Israëlis Bidermanas nasce a Marijampole, in Lituania a suo tempo sotto la Russia zarista, il 17 gennaio del 1911, in una famiglia modesta di origine ebraica. Suo padre, negoziante di porcellane, desiderava che il figlio, una volta finiti gli studi alla scuola ebraica, iniziasse il lavoro di falegname. Izis decise di andare contro il volere del padre e diventare apprendista fotografo, decidendo la sua futura carriera già da tredicenne e appassionandosi anche alla pittura. Affascinato fin da ragazzo dalla pittura impressionista¹⁰³, nel 1930 decide di emigrare a Parigi. Affascinato dalla “città riconosciuta come capitale delle arti”¹⁰⁴ non si fermò di fronte alle aspettative che il paese francese gli riservava, dominato dalla crisi economica e dalla disoccupazione e con leggi che impedivano perfino agli stranieri di lavorare¹⁰⁵. La sua vita parigina inizialmente è una vita difficile, non conoscendo la lingua e dovendosi accontentare solamente di lavori dal salario basso, come l’assistente del fotografo o come addetto alla stampa e ritocco di fotografie. Dopo anni di stenti e tra lavori saltuari, trova impiego da Arnal, in boulevard Rochechouart, studio specializzato in ritratti, che gli permette anche di mantenere la famiglia in Lituania, mandando denaro¹⁰⁶. Con questa nuova esperienza, nel 1933 inizia a lavorare per lo studio Rabkine, dove conosce e poi sposa la figlia del proprietario e ottenendo quindi la gestione del “negozio”. Nel 1938, dopo essere diventato padre, la seconda guerra mondiale è ormai alle porte e post invasione tedesca della Francia, è praticamente obbligato a spostarsi e trasferirsi a 400 km da Parigi, a Ambazac. Iniziò prima a lavorare clandestinamente come ritoccatore per poi doversi

¹⁰³ M. de Thézy, 1993, p.5

¹⁰⁴ <https://www.fotografareindigitale.com/2013/06/izis-bidermanas-lt-1911-1980/>

¹⁰⁵ M. Bidermanas, A. Canitrit, p.9

¹⁰⁶ M. Bidermanas, A. Canitrit, p. 10

nascondere dalle incursioni tedesche, data la soppressione della zona libera, l'11 novembre del 1942. In Lituania, intanto, i suoi genitori e la famiglia di suo fratello vennero uccisi dai soldati nazisti perché ebrei; con questo massacro, Izis prenderà la decisione di non tornare più in Lituania dopo la scoperta delle segnalazioni da parte di collaborazionisti contro la sua famiglia ebrea. Nel 1944, nonostante la sua fuga a Limoges, viene catturato e torturato ma liberato dalla Resistenza Francese. Con la liberazione della città di Limoges decide di seguire le FFI, le forze di resistenza francesi, aumentando la fama di Izis come fotografo e realizzando, nell'ultima fase di guerra, un reportage esclusivo con la sua Kodak 9x12. Dalla realizzazione del reportage sui partigiani appena usciti dalla clandestinità in festa, la sua attività da fotografo sarà da quel momento incessante. Ritorna finalmente a Parigi, adottando una volta per tutta la vita lo pseudonimo di Izis, nel 1945, dove conosce Brassai, figura fondamentale per la sua carriera, che lo spinge a realizzare nuovi scatti, al punto che nel giro di pochi mesi ha abbastanza immagini per poter realizzare una mostra personale per presentare il suo stile. L'incontro con Brassai è determinante; lo porta a passeggiare nella Parigi notturna, permettendogli di conoscere un nuovo senso di reportage che non conosceva prima. Izis inizia a percorrere allora le vie della città, abbandonandosi alla fotografia libera dai vincoli degli studi. Nel 1946 presenta *Paris vu par Izis Bidermanas* e *Portraits*, entrambe presentate come "foto-poesia". Nomi prestigiosi di poeti che accompagnano le sue vedute di Parigi ai quali, in cambio, regala loro ritratti. Importante è il suo incontro con il poeta Jacques Prévert con il quale, insieme a Chagall, instaurerà una profonda amicizia, realizzando anche pubblicazioni fotografiche insieme. Cercando di lasciare alle spalle la vita da venditore che il negozio gli obbligava ad avere ma non potendo sopravvivere con i soli ritratti, comincia a fare il giro delle redazioni, inizialmente però senza successo¹⁰⁷. Nel 1949 inizia il suo rapporto con la rivista Paris Match, venendogli affidati fin da subito incarichi importanti, in una collaborazione che durerà per circa vent'anni. Fin dai suoi primi reportage, lo stile di Izis si fa inconfondibile, mostrando quella quotidianità, mettendo in risalto gli aspetti più umani, che gli aspetti

¹⁰⁷ M. Bidermanas, A. Canitrit, p. 14

più eclatanti e impressionanti. I suoi reportage non si focalizzavano solo sul soggetto ma includeva particolari che per molti erano considerati secondari, arricchendo l'immagine e umanizzando ciò che accadeva. È proprio grazie alla rivista che realizzerà alcuni dei suoi reportage più importanti sulla vita parigina e i suoi protagonisti, come filosofi, scrittori e pittori ma anche persone dello spettacolo, come cantanti e attori noti.

Contemporaneamente al lavoro per la rivista, Izis non manca di realizzare anche diversi libri fotografici che ottengono l'approvazione di critici e del pubblico, facendo emergere quel suo lato più "umano". Izis riesce a conciliare la sua professione di reporter con la ricerca più personale, sulla relazione tra soggetto ed emozione, senza dimenticare la forma ma soprattutto realizzando esclusivi reportage sul mondo circense, sottolineando anche gli aspetti meno noti e dando ad ogni ruolo il giusto interesse. Lavorando all'interno di Paris Match e quindi stipendiato, Izis non cercava di farsi conoscere ed imporsi per guadagnarsi da vivere, ma questo suo poco desiderio di "autopromozione" era ben compensato con la capacità di poter vendere 170.000 copie del suo libro e degli altri suoi volumi. Il carattere solitario di Izis non lo porta ad aderire al Groupe des XV°, fondato nel 1946, ma anzi, dallo stesso anno le sue opere furono regolarmente esposte al Salon national de la photographie, venendo selezionato per la mostra French Photographers Today, nel 1948 per poi infine fare parte anche lui della mostra "Five French Photographers" organizzata al MoMa. Questa mostra, organizzata nel 1951, fu itinerante negli Stati Uniti fino al 1956, permise a Izis di farsi apprezzare anche all'estero e di venire selezionato da Steichen per la mostra "The Family of Man", tappa emblematica per l'umanesimo fotografico nel dopoguerra.

6.2 Lo stile “poetico”

Noto fin da ragazzo come il “sognatore”, questo suo tratto è possibile coglierlo nei suoi scatti, che cercano di catturare realtà insolite, dalle atmosfere quasi sognanti. È con questa sua visione che Izis realizza alcuni tra i suoi libri fotografici più conosciuti, soprattutto dedicati alla città di Parigi. In queste sue opere si affianca a poeti e scrittori che gli permettono di avvicinarsi ad un pubblico più ampio e sono in grado di raccontare gli scorci di città e i parigini dando loro una certa atemporalità ed eterna esistenza. Descritto come un uomo malinconico, questa sua tristezza viene spesso palesata anche nelle sue fotografie, mostrando la parte meno rappresentata della società anche attraverso la loro quotidianità, facendo cogliere le loro difficoltà ma al contempo dignità. Nelle sue passeggiate in solitaria, la Parigi popolare diventa soggetto dei suoi scatti e diventa la fonte inesauribile di ispirazione. E' la città degli operai, dei venditori, dei vetrai, degli impagliatori, di coloro che sognano un futuro migliore, degli immigrati e degli stranieri, dove in loro sembra ritrovare un pezzo di sé¹⁰⁸.

«It is not that I have anything against the 16th arrondissement, but I like the people of the working-class districts because, visually, you can recognize them; they are marked by life»¹⁰⁹

Permette ai protagonisti dei propri scatti di vivere in una dimensione più umana, ritraendoli nelle proprie realtà, senza che queste siano contaminate da altre esterne – come ad esempio per i bambini, tra i soggetti prediletti, che nei suoi scatti vivono nel loro mondo di bambini e osserva con occhio sensibile il loro spazio incontaminato, come in una fiaba che solo loro possono comprendere, che vivono la loro vita non come un sogno finito. Izis cattura la loro infanzia e la racconta come un territorio inesprimibile, fatta di umanità, che alcuni lasciano ma che cercano di prenderlo sempre come punto di riferimento e come insegnamento. La città di Parigi, nelle sue fotografie, sembra contenere in sé città nascoste che si mostrano solamente a chi sa vagare. Allora un marinaio che

¹⁰⁸ M. Bidermanas, A. Canitrit, p. 15

¹⁰⁹ M. de Thézy, 1993, p. 11

dorme potrebbe sembrare più Amsterdam o Londra o i due innamorati che si baciano ricordano più Roma e la Fontana di Trevi; tante città diverse per una grande varietà umana che vive negli anni '50 e che esistono nei tanti paesi e vie se ci si sofferma a scoprirli¹¹⁰. Questi personaggi dei suoi scatti, che vivono in questa città che parre eccentrica e quasi immaginaria, è un immaginario vibrante che reinventa la vita. Mostra la città più umile, le persone che camminano strade e vie solitarie, ma non la racconta come un documentario storico o realistico, ma quanto una serie di visioni che si mescolano con una poesia e poetica indefinibile ma che trasmette a chi guarda un senso di meraviglia. Passò molto tempo prima che Izis fosse in grado di fotografare il prossimo senza essere visto.

«What interests me more and more is man. But it took me several years to dare to approach people with a camera and manage to photograph them without being notice¹¹¹»

Le persone negli scatti non erano in grado di vederlo perché in quei momenti i soggetti erano nel loro



Dans une cour rue d'Alésia, 1950 circa

mondo interiore, nel loro “sogno”. Lui ha un modo di essere e di fare, con la propria Rolleiflex, che tiene ad altezza petto e non osa avvicinarsi, intimidito, se non forse solamente ai bambini. Il luogo suo prediletto è la riva della Senna, dove incontra i protagonisti delle sue fotografie, diventati leitmotiv dei suoi libri. Clochard, dormienti, pescatori, innamorati, ma soprattutto i bambini. L’infanzia è uno dei temi che Izis predilige e che permette di scoprire il reale senso di “sogno”. Nei suoi scatti riesce a cogliere dei momenti di preoccupazione sui loro volti, quelli di complicità e di gioco, che sembrano vivere in un mondo che

¹¹⁰ https://www.lemonde.fr/idees/chronique/2010/05/01/le-photographe-izis-et-le-don-des-fees_1345467_3232.html

¹¹¹M. de Thézy, 1993, p. 11

solo loro conoscono, in un mondo che è tra la realtà e il sogno. Parigi è la città degli innamorati anche per Izis, abituato diversamente alla Lituania nella quale “non si vedevano mai per la strada [...] si incontravano di nascosto”. Gli innamorati sono per lui l’immagine del sogno condiviso, il sogno a due che permettono di coltivare l’immaginario collettivo della Parigi romantica, della città dell’amore che si diffonde tra i giovani del secondo dopoguerra. I giovani innamorati diventano, in questo momento storico, simbolo dell’ottimismo e spensieratezza che tutti auspicano dopo l’occupazione. Sono gli innamorati del tempo ritrovato. I vagabondi hanno affascinato quasi tutti i fotografi umanisti e anche Izis è tra coloro che ne sentono la fascinazione. Il vagabondo è ritenuto un simbolo della “libertà interiore ritrovata, liberi da vincoli e convenzioni”, sono simboli dell’ “umanità allo stato puro”. In Izis però, essendo emigrato dalla Lituania, la figura del *clochard* è vista diversamente da quella dei suoi “colleghi” francesi. All’inizio della sua avventura francese aveva vissuto una condizione vicina a quella del vagabondo, che hanno come unica casa la strada. Izis, per quanto sembri quasi un “ritorno alla realtà” ogni volta che nei suoi scatti vengono catturati vagabondi, cerca di renderli in maniera pittoresca. Si collega però sempre a quella realtà veramente vissuta, in una marginalità della vita che ha trovato anche nei suoi soggetti del circo, degli artisti di strada, dei frequentatori del mercato delle pulci. Il mondo del circo è il protagonista principale di uno dei suoi libri fotografici.



Parade cirque, Foire du Trône, Paris c.1950

In *Le Cirque d'Izis* (1965), realizzato con la collaborazione anche di Marc Chagall e di Prévert, mostra uno spaccato di realtà che Izis ha sempre vissuto. Il circo è fonte inesauribile di immagini e permette di analizzare e soffermarsi su quella che è l'identità, la differenziazione sociale e la marginalizzazione della società, mostrando però un'atmosfera quasi nostalgica. Il mondo del circo è per eccellenza il mondo del sogno e dell'illusione, dove si vive un ricordo dell'infanzia¹¹². Mostra il circo in tutte le sue fasi, nel momento del montaggio e smontaggio, della pista e del dietro le quinte. Mostra i lustrini e lo spettacolo ma anche il lavoro e la fatica, la routine e la realtà che si mescola a quello che appare un sogno. Mostra una realtà tragicomica, abitata da coloro che vengono definiti *freaks*, parodie di una società che viene vista però anche con occhio benevolo e fraterno.

¹¹² M. Bidermanas, A. Canitrit, p. 26



Cracheur de feu boulevard Rochechouart, Paris, 1949

I suoi diversi scatti sono stati possibili grazie alla sua svariata attrezzatura. Durante il suo periodo in clandestinità, per fotografare i soldati/partigiani, utilizzava una vecchia fotocamera 9x12, una 6,5x11 e una 6x9, insieme anche a due macchine a soffietto non professionali. Per le immagini invece presenti nei suoi libri, nel suo ritorno a Parigi, utilizzava una 6x6 e una 9x12 ma essendo il commercio della Rolleiflex regolamentato in quel periodo, utilizzava una Atoflex con 2 fotogrammi, 6x6 con apertura dall'alto. Ha infine avuto e utilizzato, due Rolleiflex – caricate rispettivamente una a bianco e nero e l'altra a colori – una Nikon, una Canon e una Leica. Per le sue passeggiate preferiva portare ottiche tra i 50 e i 90 millimetri, la prima per la visione dall'occhio e la seconda per distanze maggiori, per infine usare un a 24x36 per cogliere le persone in movimento e con più discrezione¹¹³. Il flash invece era poco utilizzato e se necessario lo teneva lontano dalla mano oppure utilizzava la tecnica dell'open flash, cioè l'appoggiare l'apparecchio su un treppiede e far scattare il flash a due o tre metri di distanza.

¹¹³ M. Bidermanas, A. Canitrit, p. 37

6.3 I libri di Izis

Come molti fotografi umanisti, fondamentale per il loro lavoro è l'utilizzo della carta stampata. I libri sono un supporto naturale per la fotografia, e come fecero Brassai o Doisneau prima di lui, diede alle sue foto una nuova forma definitiva. Così diede inizio alla sua trilogia dedicata a Parigi e ai suoi abitanti. Una relazione tra immagini e parole che renderanno palese il suo talento nel comporre libri¹¹⁴. Il primo si intitola *Les Yeux de l'âme*, pubblicato nel 1950 e in sole 300 copie, vengono associate sedici lastre, riprodotte mediante fototipia, con altrettante composizioni poetiche. Le immagini per lo più riguardano il suo periodo a Limoges, con qualche scatto parigino che verranno poi riutilizzati anche negli altri libri. Nelle sue foto delle campagne, di chiara natura impressionista, si può notare la fotografia "iniziale" e "primitiva" di Izis, in quelli che sono forti accenni pittorici.

Nello stesso anno pubblica *Paris des rêves*, un susseguirsi di poesie e fotografie che lui stesso ha impaginato, insieme alla collaborazione di René Rougerie.

«Un libro deve essere come una canzone. È il ritmo di una passeggiata. [...] Metto sempre fotografie a tutta pagina ma mai due una accanto all'altra, perché impedisce di entrare in una fotografia.»

I testi scelti non hanno un legame stretto con la fotografia ma anzi, più se ne distaccano più sono piacevoli e più creano una relazione immaginaria con l'immagine a lato. Permettono al lettore di creare da solo corrispondenze immaginarie, costantemente toccato e in grado di sognarle. I testi vengono poi scritti e stampati, secondo il volere di Izis, con la grafia degli autori stessi. Questa richiesta permette di legarsi meglio con le foto al tempo di mostrare la diversità dei vari testi, rendendoli anche loro immagini che dialogano con la fotografia, senza sopraffarsi a vicenda.

¹¹⁴ M. Bidermanas, A. Canitrit, p. 18

Questa sua idea di poesia-fotografia riuscì a sedurre l'editore Albert Mermoud, fondatore della *Guilde du livre*, club del libro fondato nel 1936. Grazie a Mermoud, *Paris des rêves* riuscì ad ottenere il premio di "Più bel libro" del 1950, venendo ristampato per ben sei volte e vendendo fino a 170.000 copie. Da quel momento e grazie a quel successo, si inaugura una nuova collezione di libri dedicati alla fotografia che porterà a nuove collaborazioni tra Izis e *Guilde du livre*, ma anche con Paul Strand e Henri Cartier-Bresson.

L'anno successivo, il 1951, Izis inizia una nuova collaborazione con Jacques Prévert e un nuovo modo per legare immagini e testi. Con Prévert trova un modo simile di pensare, una visione simile. Il poeta trovava nei soggetti delle sue fotografie immagini che amava – come i bambini, gli innamorati e Parigi – e Izis trovava in lui la sua poesia costante, il suo humor e il suo sarcasmo, un poeta che si ispira ad una certa realtà, simile alla sua. Con *Grand Bal du printemps*, nasce un nuovo dialogo tra immagini e parole. Nei testi di Prévert viene accentuata la natura poetica e politica delle immagini, sottolineando l'ironia e l'ingiustizia che ravvivano la realtà quotidiana, accordandosi perfettamente¹¹⁵. Come possiamo già notare anche nella sua prefazione:

Sur une palissade
dans un pauvre quartier
des affiches ma collées
Gran Bal du Printemps
Illuminent
l'ombre d'un arbre décharné
et celle d'un réverbère pas encore allumé

Devant ces petites annonces de la vie
un passant s'est arrêté
émerveillé

¹¹⁵ M. Bidermanas, A. Canitrit, p. 20

C'est un colporteur d'images
et même sans le savoir
un musicien ambulante
qui joue à sa manière
surtout en hiver
le Sacre du Printemps
Et c'est toujours le même air
intense et bouleversant
pour tempérer l'espace
pour espacer le temps
Toujours le portrait des choses et des êtres
qui l'ont touché

Ces choses et ces êtres
ont été touchés aussi
Et malgré sa misère
ce petit monde
avec toute sa lumière
s'est fait une beauté pour lui.

Nel 1977 pubblica infine *Paris des poètes*, senza la collaborazione del suo amico Prévert, venuto a mancare nello stesso anno. È l'ultimo volume dedicato alla capitale francese e riunisce al suo interno quindici anni di passeggiate tra le vie della città, cercando di riprendere il modello del primo volume ma senza avere la stessa energia dell'inizio e manca la modernità che vi era nel 1950. Siamo già dopo il maggio 1968, momento fondamentale e di rinnovamento. Nei suoi scatti mostra la nuova generazioni, soffermandosi ancora sui suoi vecchi soggetti – i pescatori, gli innamorati – ma rivelando questo suo essere sensibile al nuovo stile pacifista e libero della nuova gioventù. Anche se è il volume più recente, le immagini sembrano quasi più datate ma non hanno perso alcuna della forza presente negli scatti del primo volume, mescolando epoche e mostrando angolature più ardite, creando ancora complicità con chi vive e sogna a Parigi.

6.4 Izis e Paris-Match

L'incontro con Chagall, amico e collaboratore, fu possibile solo grazie a Paris-Match. Nel 1949, quando ormai Izis aveva deciso di abbandonare la sua ricerca di redazioni e di lavorare nel suo negozio, gli giunse voce della nascita di una nuova rivista illustrata francese in pieno stile *Life*. Decise di tentare nuovamente e dopo aver raccolto i propri scatti migliori, si reca nella sede del giornale. Gli viene subito accordato un contratto, malgrado la sua inesperienza nel reportage, e inizia a lavorare come freelance all'interno della rivista. Figura già nota, Izis entra definitivamente a far parte del gruppo, promosso a reporter venendo poi definito "specialista del colore", facendo finta di conoscere perfettamente questa tecnica, imparandola poi successivamente¹¹⁶.

Nei suoi reportage Izis tratta di argomenti e soggetti più svariati: dai fatti di cronaca, di politica a argomenti più leggeri e molti altri che non vennero pubblicati.

«La verità è che non sono mai stato un reporter e peraltro il giornale lo ha subito capito.

Sono diventato il fotografo dell'antievvento che viene invitato dove non accade nulla»

Privilegiando una visione più artistica rispetto a quella giornalistica, Izis mostrò la propria creatività con una ricerca votata alla sola immagine, dando ampio spazio a ciò che erano le sue invenzioni e visioni. Izis ha due maniere diverse di concepire la fotografia, dividendole tra quelle di reportage e quelle fatte per strada, per diletto. Entrambi i due modi però, mantengono una personalità evidente del fotografo. Se nel primo tipo di scatti, non rifiuta lo scatto in posa, cerca sempre di esprimere le proprie atmosfere utilizzando sempre foto in bianco e nero. Queste permettevano di mostrare la propria sensibilità anche negli scatti più mondani, soffermandosi su particolari che potevano apparire a tutti come secondari. Nelle foto "da strada" Izis, invece, mostra una realtà cruda, senza alcun invito a mettersi in posa, cogliendo il momento anche nelle prospettive e inquadrature più insolite che

¹¹⁶ M. Bidermanas, A. Canitrit, p. 29

permettono di realizzare queste atmosfere quasi sognanti, utilizzando anche la luce a suo favore, per rendere eccezionali li scatti.

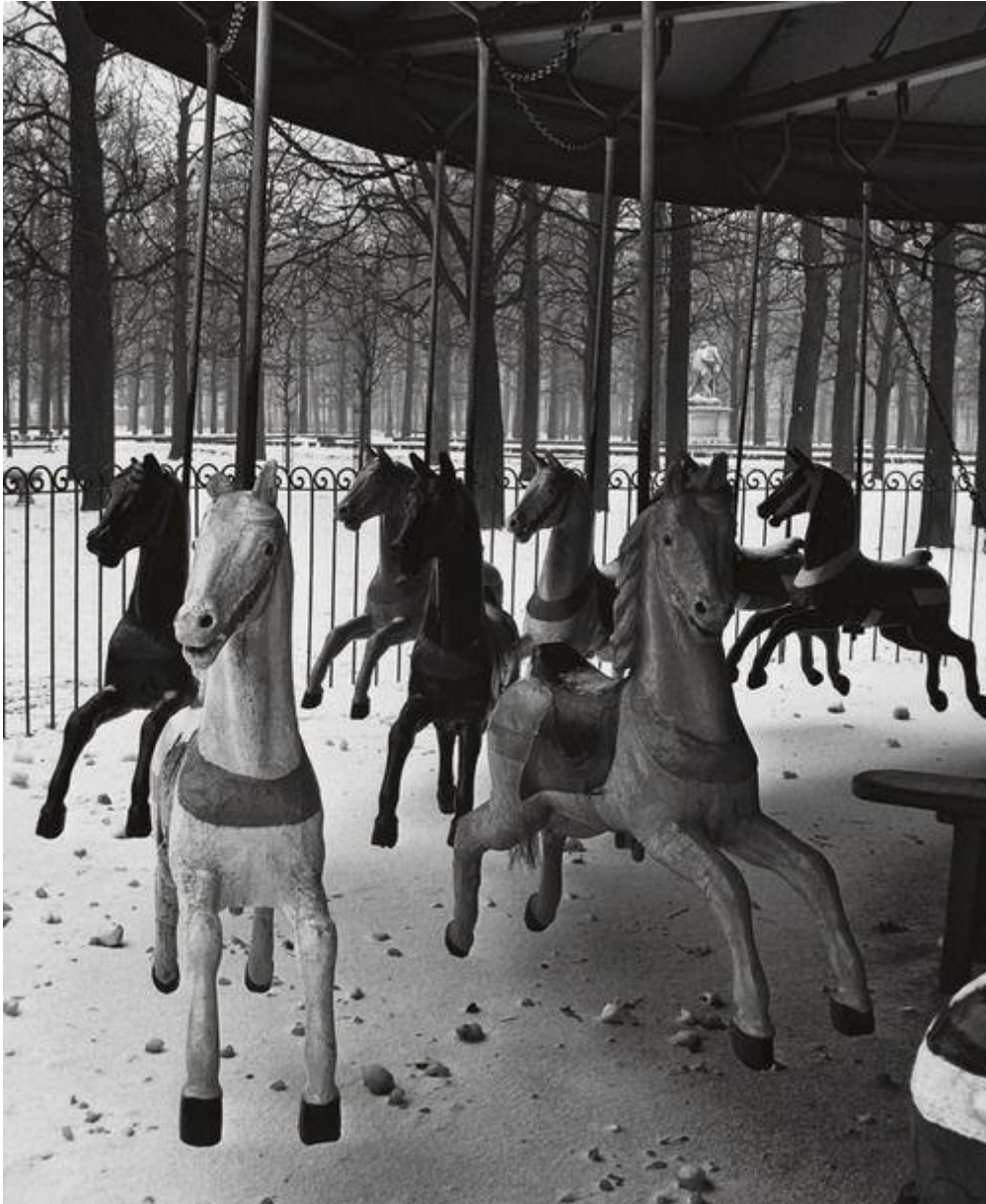
«Il reporter [...] deve lavorare su un determinato soggetto e il più delle volte illustrare una tesi. Si capisce che in queste condizioni una messinscena sia spesso necessaria»¹¹⁷

Grazie a Paris-Match riuscì a visitare Israele, l’Africa e l’Italia ma rifiutando invece viaggi più lontani per non volersi allontanare troppo da Parigi. Grazie ai contatti, divenne presto il fotografo di pittori, scrittori e artisti. Queste sue conoscenze e lavori per Paris-Match, gli permettono anche di continuare la sua ricerca nella “ritrattistica”, che aveva iniziato nel dopoguerra e al contempo, la rivista permette di esaltare i lavori personali di Izis, definito come il “poeta di Match”.

«Mi dicono spesso che le mie fotografie non sono realistiche. Forse non sono realistiche ma è la mia realtà»

L’obiettivo delle sue fotografie era di far sognare e di ispirare sogni, rifiutando la realtà del dopoguerra e raccontando di una innocente Parigi, quasi mitizzata. Nelle sue immagini vive anche lui stesso, sentendosi legato ai soggetti fotografati e al contempo dando loro una storia. Izis comunque fu un fotografo che cercò di fotografare sempre i propri simili, con una personalità e una ricerca che sembrano quasi stonare con il “realismo poetico”. Per lui la fotografia era un modo per evadere dalla realtà e raggiungere il sogno.

¹¹⁷ M. Bidermanas, A. Canitrit, p. 30



Jardin des Tuileries, Parigi, 1950

Forse una tra le fotografie più rappresentative di Parigi e di Izis stesso, anche se in essa non compare alcuna persona. In *Jardin des Tuileries* non saranno forse presenti persone o altri soggetti, ma i cavalli di legno di quella giostra, sono metafora dell'esistenza del fotografo stesso. La giostra rappresenta sia la gioia infantile, ma contemporaneamente è, per il fotografo, nostalgica infatti se questi sono normalmente associati al divertimento dei bambini – soggetto tra i prediletti – sono circondati dalla candida neve, freddi e spenti, come in attesa ma al contempo dimenticati. Una fotografia che mischia

due livelli di lettura diversi, quello legato alla sfera del sogno e quello invece più legato alla realtà che per Izis appare tragica¹¹⁸.



Place Victor-Basch, Paris, 1950

Fotografia inserita nel libro “Paris des Rêves”

¹¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=uOvJRiqX-Dg&t=188s>

MOSTRE INTERNAZIONALI DEI FOTOGRAFI UMANISTI

La fama dei fotografi umanisti a livello nazionale e internazionale, è dovuta, oltre che per i loro contatti e conoscenze, al loro lavoro con la stampa, moda, pubblicità e ai loro libri fotografici, ma anche a mostre collettive che hanno permesso loro di farsi conoscere anche individualmente. Tra le mostre più significative, si possono inserire principalmente due: *Five French Photographers*, del 1952 e *The Family of Man*, del 1955.

7.1 Five French Photographers



La mostra fu realizzata nel 1952 presso il MoMA di New York, dal direttore Edward Steichen. La mostra riunì sotto un unico filo comune quasi duecento lavori di cinque fotografi francesi: Henri-

Cartier Bresson, Brassai, Robert Doisneau, Izis e Willy Ronis. Unisce tre fotografi “esordienti” a due fotografi più noti. Brassai, il più anziano del gruppo, insieme a Bresson, hanno influenzato giovani fotografi francesi, ma anche la fotografia di tutta Europa. Edward Steichen dichiarò, all’apertura di questa mostra, che:

«It is a rare privilege to be able to present this stimulating and comprehensive exhibition by five outstanding photographers from France, They establish another island of strength in the realm of modern photography. There is a deep undercurrent of unity in their photography with its forthright emphasis on the human aspect of the things, moments, places portrayed. This is photography with a tender simplicity, a sly humor, a warm earthiness, the "everydayness" of the familiar and the convincing aliveness found only in the best of the folk arts. Here is the offering of a new sphere of influence and inspiration to amateur photographers. It supplies a threshold leading to a new folk art that waits to be given life by the millions now practicing photography.»

Divisi per fotografi, gli scatti di ognuno di loro, ad eccezione di quelli di Bresson, mostravano una parte di Parigi o delle province e sobborghi della città. I loro scatti, vennero affiancati anche dalle parole stesse dei cinque fotografi. A quelle di Henri-Cartier Bresson, Egli affermò che:

«I believe that, through the act of living, the discovery of one's self is made simultaneously with the discovery of the outside world; a proper relation has to be established, and there is a reciprocal reaction between both these worlds which, in the long run, form only one. Our actions can alter the world just as the world can change us. It would be a dangerous over-simplification to stress the importance of one at the expense of the other in this constant dialogue.»

Seguito da Brassai, che, essendo il più anziano e più navigato tra i cinque, riprese a parole quello che era il suo pensiero e la sua poetica:

«The photographer has respect for his subject, amounting almost to religious veneration; keenness of powers of observation; patience and hawk-like speed in swooping on his prey; impulsiveness; preference for the human race and indifference to mere “nature”; love of the transient; sense of the magic beneath the surface of reality; spurning of color and the enjoyment derived from the restraint and sobriety of black upon white; and, finally, desire to get beyond the anecdotal and to promote subjects to the dignity of types.»

Entrambi furono per Robert Doisneau ispirazione e mentori nella sua carriera da fotografo. Noto, al pubblico americano per le sue fotografie nei giornali di moda come Vogue, egli voleva che il pubblico si interessasse delle piccole cose, dei dettagli della vita quotidiana che di solito passano inosservati, per questo il fotografo dichiarò:

«[...] must not be content with easy and trite effects, such as exaggerated perspectives, backlighting for the sake of overgrown shadows; he should rather attempt to render what he sees with his own eyes and not what looks pretty on the viewfinder of the camera.»

Infine, accanto ai lavori di Izis e Ronis, praticamente sconosciuti nel territorio americano, si possono leggere le parole del primo sulla sua concezione di ritratto fotografico:

«The good photographic portrait is one in which only the person photographed interests us, because the photographer has been able to make us completely unaware of his presence.»

Il secondo invece sul momento preciso dello scatto e dell'istante fotografato:

«All attention is concentrated on the specific moment, almost too good to be true, which can only vanish in the second that follows and which produces an impact impossible with any staged setting»

La mostra ebbe un forte richiamo a livello internazionale e permise a questi esordienti fotografi francesi di farsi conoscere ad un pubblico più ampio di quello nazionale. Five French Photographers fa parte di un piano voluto dal Dipartimento di Fotografia del MoMA nell'organizzazione di mostre fotografiche con artisti di altri paesi, includendo anche fotografi nuovi e giovani – francesi e non solo¹¹⁹. Questa iniziativa venne portata avanti soprattutto negli anni successivi, culminando, nel 1955 con la mostra considerata da molti come l'apice della fotografia umanista, The Family of Man.

7.2 The Family of Man



L'ambiziosa mostra del 1955, curata da Edward Steichen, al MoMA, venne mostrata al mondo dal 24 gennaio all'8 maggio, per poi compiere un Tour mondiale, per otto successivi anni. Una mostra che puntava alla esibizione della creatività di fotografi, mostrando al contempo la dignità umana, attraverso più di cinquecento fotografie scattate in almeno 68 paesi differenti. Le foto furono selezionate dal curatore stesso, insieme al suo assistente, in una campionatura

¹¹⁹ Dalla conferenza stampa per la mostra Five French Photographers

di almeno due milioni di fotografie e in una scelta durata almeno due anni. Steichen, che personalmente la considera l'apice della sua carriera, disse della mostra:

«Photographers allover the world have made this exhibition possible. They have photographed the everyday story of man - his aspirations, his hopes, his loves, his foibles, his greatness, his cruelty his compassion, his relations to his fellow man as it is seen in him wherever he happens to live, whatever language he happens to speak, whatever clothes he happens to wear.¹²⁰»

Un forte richiamo al pensiero Umanista che si era sviluppato e diffuso in tutto il mondo alla conclusione della seconda guerra mondiale. Tra i francesi, vennero scelte le fotografie di Robert Doisneau, Willy Ronis, Izis e Boubat, rappresentanti e divulgatori di tale pensiero. Le foto sono però tra loro tutte connesse, in un continuo richiamo e dialogo, mettendo in relazione uomini, donne, bambini e lavoratori di tanti paesi diversi ma che hanno sempre come punto in comune l'uomo protagonista. In questo modo:

«Photographs of lovers embracing and parting; of a happy, laughing bride on a child's swing in France, of a girl in India being seen in a mirror for the first time by her bridegroom during an age-old marriage ceremony, are here. Photographs of a woman heavy with child walking rapidly in a street in Japan, a Dutch mother nursing her child, first steps of children in Germany, in India and in South Africa. A small boy playing marbles in Java, a little girl splashing in a New England pond are akin, and so is the lonely and unwanted, unloved child in one part of the world like another such child thousands of miles away. Photographs of a father with his son in primitive Africa and another in Levittown, U.S.A., show the same kind of closeness. The essential oneness and goodness of man is mirrored in the simple direct terms of photography»

¹²⁰ E. Steichen, p.6

La mostra puntava a mettere in relazione il mondo e i suoi abitanti, mostrando un'unione di sentimenti ed emozioni umane, che si vedono nelle persone e nei soggetti scattati, ricche di dignità e speranza che si può incontrare in qualsiasi angolo di mondo, per poi concludersi con un climax drammatico, che porta a scatti sulla bomba a idrogeno e quello che potrebbe significare per la famiglia dell'uomo. All'entrata dell'esposizione il visitatore doveva passare attraverso una grande porta, affiancata da fotografie di folle e di massa di persone – che rappresentano l'uomo nel suo essere generico, per poi trovarsi di fronte la prima foto – una foto di due amanti, accompagnata da una poesia di Carl Sandburg¹²¹. L'installazione e il suo layout, fu, per quel periodo, innovativo. Era stato pensato come un grande saggio fotografico che consentiva il visitatore di leggere e guardare lo sviluppo dell'uomo e i suoi cicli di vita, affermando un'identità e un destino comune contro le minacce della Guerra Fredda e nucleare. Importante per la mostra fu anche l'architettura che permetteva al visitatore stesso quale passaggio prendere, per poi riunirsi infine e discutere su ciò che i propri occhi avevano visto. La disposizione stessa delle stanze e dei corridoi, permetteva al visitatore di interagire personalmente con la mostra, richiedendo anche una certa partecipazione fisica – come il doversi piegare per guardare meglio una foto più ridotta o dover tornare indietro e passare per spazi più angusti. Le foto scelte avevano la capacità di raccontare una storia o un sentimento, contribuendo alla narrazione generale. Ogni gruppo di immagini si costruisce su quello successivo, creando una intricata trama che è la vita umana, anche se è il visitatore ad impostare il ritmo della mostra, andando avanti o tornando indietro, seguendo il proprio umore e con quello che è la mostra stessa ad esprimere.

La mostra, per volere del museo stesso, venne spostata in più sedi durante otto anni di esposizione, ottenendo un successo assoluto. Più di 9 milioni di persone visitarono, nel mondo, l'esibizione, rendendola una delle mostre fotografiche più visitate al mondo. Fondamentale per la diffusione di questa mostra fu la United States Information Agency che permise la sua diffusione, in cinque versioni diverse per otto anni, sotto comunque la supervisione del MoMA. La mostra non venne però

¹²¹ Dalla Conferenza stampa, diffusa e pubblicata il 26 gennaio 1955

mostrata nella Spagna di Franco, in Vietnam e in Cina. Nel 1994 la mostra venne installata, permanentemente, e seguendo l'installazione e layout di quella originale del 1955, al Castello di Clervaux in Lussemburgo e nel 2003, venne aggiunta dall'UNESCO nel programma "Memory of the World" per il suo valore storico¹²².

Se per molti e per il pubblico e visitatori fu un successo, per altri, tra i cui i fotografi che si possono unire sotto il nome di "umanisti" trovarono questa scelta molto azzardata. Unire sotto uno stesso pensiero comune così tanti fotografi, secondo loro, andava a eliminare ciò che di singolare e unico avevano le foto e i loro soggetti. I contesti poi, andava a confondersi, perdendo ogni riferimento storico o di narrativa che il fotografo aveva colto in quello scatto.

¹²² <https://www.ilpost.it/2013/07/09/la-famiglia-dell-uomo-steichen/>





CONCLUSIONI

Se il termine “umanista” che li ha avvicinati è sorto ben dopo l’inizio del loro lavoro di fotografi, la loro poetica ha una comunanza ben marcata fin dal principio. L’uomo è il centro e fulcro dei loro scatti, colto in quella quotidianità che nel secondo dopoguerra era portatrice di sentimenti di speranza, in un desiderio di risollevarlo dopo gli anni bui di occupazione e guerra. Sono stati esaminati i quattro fotografi principali, che vengono da tutti considerati come i più importanti e che mostrano tratti e amicizie in comune. Doisneau, Ronis, Boubat e Izis hanno in comune la predilezione per le vie di Parigi, che sono sfondo e, al contempo, protagoniste dei loro scatti. La visione della città permette di esprimere appieno la loro vena artistica, nella quale passeggiano i protagonisti delle fotografie più famose. È anche la città che con queste foto viene mitizzata e soprattutto stereotipata, contribuendo a diffondere nel resto dell’Europa e oltre Oceano l’immagine della Francia e dei personaggi che la vivono. In comune hanno poi la predilezione per i ceti più bassi e poveri, con un’attenzione agli emarginati e coloro che sono considerati i perdenti. Il tutto attraverso degli scatti in bianco e nero che cercano di mostrare i momenti che appaiono quasi dimenticati, attimi di attesa fatti non per sorprendere o scioccare ma per diffondere l’immagine di un mondo nuovo e più spontaneo, nella sua quotidianità. In realtà, però, anche se accomunati da soggetti simili, hanno tutti e quattro delle sostanziali differenze e proprie propensioni di idee.

Doisneau è tra loro colui che mette le basi del movimento ed è colui che potrebbe anche essere considerato il più “romantico” per scelte di soggetti e di impostazione. Ha una visione più poetica del mondo, molto più sensibile e compassionevole. Il mondo ha un qualcosa di meraviglioso nel suo quotidiano e per lui, è fondamentale conoscere e avvicinarsi a chi si vuole rappresentare. Doisneau ha una visione più poetica e pittoresca, quasi consolatoria della Francia, legandosi anche a riferimenti

degli anni '30, ante guerra. La sua fotografia però, non è data da scatti rubati quanto più da educate richieste. Per quanto mostri una certa sensibilità verso sinistra, la sua non è però una fotografia politica militante, incapace di inserire i propri scatti in quelli che sono di denuncia sociale. Lui guarda il mondo in modo empatico, con tenerezza ma anche compassione, con un pessimismo velato, ma sempre con una certa ironia, tranne che nei confronti delle autorità verso le quali invece si manifesta una certa insofferenza. Willy Ronis, contrariamente a Doisneau, è invece politicamente schierato, puntando ad una fotografia per il sociale. Militante nel PCF, Ronis manifesta apertamente il proprio dissenso verso i poteri “forti” mostrando e sottolineando la dignità dei lavoratori e delle loro proteste che segue con molto interesse. La sua fotografia è basata su una propria visione e su uno sviluppo che lui ha articolato seguendo cinque definizioni chiave (Pazienza, Riflessione, Caso, Forma e Tempo) che possono raccogliere i suoi molteplici scatti in uno o più criteri. Tuttavia la sua fotografia è un percorso che non ha delle regole precise ed è anzi dettato dall'esperienza e dalla soggettività del fotografo stesso. Édouard Boubat ha una concezione più poetica, che evita le manifestazioni più violente per una visione più positiva. Dotato di estrema sensibilità, immagina un mondo più positivo – continuando il pensiero che accomuna tutti per la rappresentazione di una Francia migliore – ma che cerca di andar oltre la semplice rappresentazione. L'immagine nelle sue fotografie va oltre ciò che viene mostrato ma con un occhio più gentile. Mostra la fragilità dei suoi soggetti ma rivelando anche le gioie più semplici, nascoste dietro la loro mortalità. Si avvicina alla vita, attraverso una visione angelica e gentile, che potrebbe apparire quasi ingenua, se non fosse il fotografo stesso ad affermare che dietro ad un semplice mazzo di fiori potrebbe nascondersi “la miseria del mondo”. È un avvicinarsi alla vita che mostra però solo una visuale del mondo, quella mancante che normalmente non cogliamo con i nostri occhi. È quasi un pensiero simile quello che persegue Izis, definito il sognatore. Per lui la realtà è quasi una dimensione sognante, in cui vi è una eterna esistenza che si può cogliere attraverso la fotografia. È una visione di un sogno mescolato con la poesia che permette di rendere il tutto una meraviglia. Il sogno è la dimensione che Izis predilige e che riesce a

cogliere soprattutto negli scatti del circo e in quelli dei bambini, che permettono a chi osserva, di raggiungere e cogliere quel mondo al di sopra della realtà presente che spesso non viene colta quando la si vive. Possiamo quindi confrontare tra loro fotografie che in parte riprendono la stessa tematica. Se mettiamo a confronto la serie dei baci di Doisneau con le coppie di amanti di Izis e Boubat, possiamo notare che: La fotografia di Doisneau, se prendiamo come esempio *Le Baiser Blotto*, del 1950, si può notare come l'immagine mostri una giovane coppia in un momento di tenerezza sopra un carretto. Il bacio è rappresentato come un gesto bloccato, che lo preannuncia ma in realtà non siamo certi se sia già accaduto o sta per accadere. Un gesto di tenerezza che è spontaneo solo in apparenza perché in realtà è il fotografo stesso a dire che i due sono dei semplici attori e quello è solo una immagine inscenata per ricreare una scena già vista. Il senso cambia totalmente, confrontandolo poi con due scatti rispettivamente di Boubat e Izis. In *Jardin du Luxembourg*, 1952, e *Bords de la Seine*, 1949, i due innamorati sono colti in un momento di intimità spontaneo. Nella prima il bacio è molto più passionale, carico di trasporto e non celato ma fatto in mezzo alla gente, di fronte ad una giostra, il secondo invece sembra quasi rappresentare un amore appena nato o che sta per sbocciare, un bacio che cerca di rimanere segreto e una coppia che cerca di rimanere nascosta agli occhi estranei. Proprio per questa diversità, si può anche notare una simmetria diversa tra queste tre. Nella foto di Doisneau la coppia è centrale in uno scatto che appare nitido e preciso, studiato quasi. In quello di Izis, in una visione dall'alto, l'occhio è invece focalizzato verso l'angolo in basso a destra che permettere di rendere meglio l'intimità e la segretezza della coppia e del loro amore. Infine, nel bacio di Boubat, benché il bacio sia in alto a sinistra, la barca dalle vele bianche rende la composizione molto più centrale e l'occhio non è quindi attirato solo dalla coppia ma anche su quel giocattolo, permettendo all'occhio di vedere più l'insieme che il singolo dettaglio.



Le Baiser Blotto, 1950



Jardin du Luxembourg, 1952



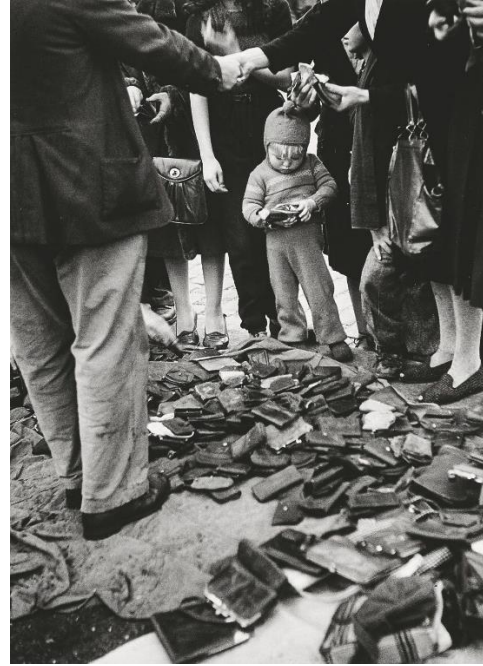
Bords de la Seine, 1949

Se prendiamo invece in considerazione il tema della fanciullezza possiamo analizzare gli scatti di Robert Doisneau, Willy Ronis, Izis e di Édouard Boubat che nei bambini hanno espresso spesso la loro idea di “nuovo mondo”. In *La dent* di Doisneau, del 1956, i bambini sono degli alunni durante un momento di pausa da scuola. Con una certa ironia e genuinità, i bambini sfiorano e guardano i denti di un bambino. Lo scatto è preso in primo piano, mettendo a fuoco il piccolo gruppo di tre persone che occupano la parte principale dell’immagine. Nelle foto di bambini di Ronis, come in *Le Pucès, porte de Vanves*, 1947, mostra spesso i fanciulli nella loro dolce innocenza. Nella foto il bambino è circondato da adulti intenti a comprare mentre lui fissa interessato un portafoglio, l’attenzione e l’occhio è però concentrato su di lui, circondato da questa folla, che invece è interessata più al banco e alla contrattazione. La scelta di Ronis, in questo caso, è di abbassarsi alla sua altezza tagliando gli adulti ad altezza busto ed è quindi nascosta la loro identità. Il bambino è solo un bambino e ci permette di entrare nella sua realtà innocente e curiosa. I bambini di Izis sono spesso colti in primo piano, a volte rapiti dalla macchina fotografica del fotografo o altri mentre osservano o giocano. In *Dans une cour rue d’Alésia*, 1950, la bambina dall’espressione buffa e sorridente, è rappresentata in primo piano, oltre una finestra, mentre sembra star guardando lontano, con il naso e la fronte appoggiati al vetro. Sembra immersa nel proprio mondo, in una realtà lontana, forse in quella

dimensione di sogno che Izis cercava. I bambini di Boubat invece sono colti nei loro momenti di svago e divertimento, in un mondo senza preoccupazioni. Molti di loro sono colti di schiena, come in *Enfants, Montmartre, Paris*, del 1948, per permettere a chi osserva lo scatto di potersi in qualche modo immedesimare. Non potendo vedere il volto dei fanciulli non sono condizionati da ciò che i propri occhi vedono per portarli quindi a ricordare quello che loro stessi vivevano a quella età.



La Dent, 1956



Le Puces, porte de Vanves, 1947



Dans une cour rue d'Alésia, 1950



Enfants, Montmartre, Paris, 1948

Si può infine analizzare le fotografie dei lavoratori di Doisneau e Ronis, entrambi, ma in modi diversi, ne sono stati i testimoni diretti. Nelle foto dei lavoratori di Doisneau, fatti durante il suo periodo alla Renault, questi vengono colti nei loro momenti di relax, in momenti di unione e fraternità. In, ad esempio, *La pausa*, 1938, i due lavoratori sono presi in un loro momento di quiete, dopo il lavoro,



con una inquadratura leggermente storta che rivela la prima timidezza di Doisneau. Questa inquadratura crea anche un certo effetto ottico che viene in parte sottolineato anche dalle diverse diagonali che si incontrano e tendono a rendere l'immagine più movimentata. Le gambe del lavoratore, il profilo del tetto, il secondo che compare dal lato sinistro dell'immagine rendono lo scatto più dinamico anche se rappresenta un momento statico della loro

giornata. Per Ronis possiamo invece notare come la scelta delle sue fotografie cada spesso nei momenti più concitati, con una particolare attenzione ai moti e scioperi dei lavoratori. In *Il delegato*,

sciopero a Le Charpentiers di Parigi, 1950, l'immagine mostra una piccola folla disposta intorno al "delegato" che parla. È uno scatto colto dall'alto, che permette di mostrare quanti lavoratori fossero in sciopero in quel momento. È lo stesso Ronis che afferma che per realizzare quell'inquadratura, dovette arrampicarsi sul telaio di una bicicletta posta su un muro e che i lavoratori gli permisero di fare la fotografia solo perché consapevoli che sarebbe stata



pubblicata. In questo modo, anche se è una immagine ferma, dai volti degli uomini, si può cogliere la loro insofferenza e il loro desiderio di cambiamento che la Francia ambiva. L'analisi delle fotografie degli umanisti permette quindi di cogliere le loro principali differenze ma al contempo

anche le loro somiglianze. Queste similarità hanno permesso ai critici di unirli sotto la stessa ideologia che è nota come fotografia Umanista.

Il movimento umanista francese sembra avere una crisi verso la fine degli anni '50. L'immagine e la stampa iniziano un profondo cambiamento che porta a sentire nuove necessità. La crisi ha un suo apice nel 1968, anno in cui iniziano grandi movimenti e scioperi che porteranno ad una nuova realtà mondiale. La Francia è tra le protagoniste con i movimenti di protesta e scioperi studenteschi e delle Università ma al contempo la società si schiaccia verso questa nuova idea capitalistica e consumistica che sembra diffondersi in buona parte del vecchio continente. Scompare ben presto la necessità, per la stampa nazionale e internazionale, del dare informazioni mantenendo al contempo una certa qualità artistica, portando quindi ad una trasformazione dell'immagine. All'immagine quasi poetica del secondo dopoguerra, si inizia a prediligere l'immagine scioccante, classica dei report e della fotografia documentaristica, andando ad annullare quindi tutto il resto. In più, vi è un nuovo sguardo verso il mondo statunitense. Gli Stati Uniti sono il nuovo mercato, nuovo centro del mondo e la nuova forza trainante che influenza anche oltre Oceano. Vi è uno sviluppo della fotografia americana, ispirata da quella europea, che punta però ad avere immagini più disilluse, senza alcun tabù, con un carattere quasi aggressivo – in contrasto con quella che era invece la filosofia dei fotografi umanisti. In questo momento, con la promozione della fotografia tra le arti più auliche, vi si può vedere però anche la fine del movimento umanista.

Ma è veramente conclusa la fotografia umanista? L'influenza principale della fotografia umanista si può cogliere in quella che si è sviluppata con il nome di Street photography, nella quale l'ambiente urbano ne è il protagonista. Certo però che, se tra i protagonisti compaiono nomi come quello di Izis e hanno come comunanza lo stesso luogo d'azione (la strada), hanno in realtà una grande differenza. Secondo la definizione di street photography la presenza umana non è necessaria al fine ultimo dello scatto, così come la città non ne è sempre la protagonista. Anche se l'uomo è sempre più spesso presente in questi scatti, in realtà questo potrebbe essere benissimo sostituito da un oggetto o da uno

stesso ambiente che permette di proiettare e richiamare alla mente personaggi umani o simili, con un forte richiamo estetico. La fotografia umanista però, come dice la stessa definizione, necessita dell'uomo che viva e animi i loro scatti, in un continuo dialogo con il presente e il vissuto e con il soggetto e il fotografo. Proprio per questo motivo si può infine dichiarare che, per quanto questa corrente sia stata e continui a influenzare la fotografia contemporanea, la fotografia umanista si può dire definitivamente conclusa. Ai giorni nostri sarebbe quasi impossibile realizzare il loro lavoro, oltre che per una questione di contesto e di tecnologia – quella attuale molto più rapida e che non permette quasi al fotografo di soppesare l'attimo quanto più di cogliere tutto ciò che passa davanti l'occhio – anche per le nuove questioni legate alla privacy dei soggetti protagonisti. Il pensiero e l'idea dell'umanesimo ha avuto perciò un suo senso e un suo perché solo in quel determinato contesto storico e sociale e ha permesso a fotografi come Doisneau e compagni di realizzare alcuni degli scatti più iconici al mondo.

Bibliografia e Sitografia

Bibliografia

- G. Anhoury, É. Boubat, B. Boubat, *Édouard Boubat : una monografia*, Contrasto, Roma, 2004
- Q. Bajac, *Robert Doisneau, «Pescatore d'immagini»*, Universale l'ippocampo, Milano, 2012
- G. Bernard, É. Boubat, *Édouard Boubat*, Actes Sud, Arles, 2008
- I. Bidermanas, *Paris des rêves: 75 photographies d'Izis Bidermanas*, Clairefontaine, Lausanne, 1950
- I. Bidermanas, *Izis: Musée de Tel-Aviv, Octobre-Décembre 1972*, Arieli press, Tel-Aviv, 1972
- M. Bidermanas, A. Canitrit, *Izis, il poeta della fotografia*, Alinari IDEA, Firenze, 2014
- É. Boubat, *Le Préfrite/Édouard Boubat*, Jaca Book, Milano, 1981
- M. Caruso, *Italian Humanist Photography from Fascism to the Cold War*, Bloomsbury Academic, 2016
- P. Castellanos, *Diccionario historico de la fotografia*, ISTMO, Spagna, 1999
- M. Frizot, *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Bordas/Adam Biro, 1994
- J. Gautrand, *Robert Doisneau*, Taschen, Köln, 2003
- B. George, *Édouard Boubat- Terre d'images*, Edition Michel Brient, Parigi, 1966
- M.E. Harris, *Images du XX^e siècle*, Abbeville, Parigi, 1998
- A. Knapp, *The Government and Politics of France: Fifth Edition*, Routhledge, Londra, 2006
- M. Müller, J. Gautrand, A. Gaude, *Willy Ronis : Retrospektive*, Kehrer Verlag, Berlino, 2013

- P. Pozzi, *Robert Doisneau, Pescatore d'immagini*, Skira Photography, Milano, 2017
- J. Prévert, I. Bidermanas, *Grand bal du printemps/Jacques Prévert; photographies d'Izis Bidermanas sur Paris*, Clairefontaine, Lausanne, 1951
- W. Ronis, *Uno sguardo: fotografia*, Jaca Book, Milano, 1981
- W. Ronis, *Le regole del caso*, Contrasto, Roma, 2011
- E. Steichen, *The Family of Man*, The Museum of Modern Art, New York, 1955
- E. Taramelli, C. Nori, *Invitation au voyage – la fotografia umanista francese e la fotografia neorealista italiana*, Carte Segrete, Roma, 1993
- M. de Thézy, C. Nori, *La photographie humaniste: 1930-1960, histoire d'un mouvement en France*, Contrejour, Parigi, 1992
- M. de Thézy, *Izis, Captive Dreams, Photographs 1944-1980*, Thames & Hudson Ltd, Londra, 1993
- D. Versavel, F. Denoyelle, *La photographie humaniste, 1945-1968. Autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis...*, Bibliothèque nationale de France, Parigi, 2006

Sitografia

- http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/image_artiste/Juliette_Lavie.html
- <http://www.spreadfotografia.it/news/4979/grandi-maestri/robert-doisneau-la-meraviglia-del-quotidiano/>
- http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/%C3%A9v%C3%A9nements_de_mai_1968/13114

0

- http://www.repubblica.it/r2-fotorep/2017/02/01/news/il_voyeur_che_fotografava_all_imperfetto-157355511/
- http://www.lesoir.be/archive/recup/%252Frobert-doisneau-une-jeune-inconnue-lui-demande-je-peux-_t-19930206-Z06D3E.html
- <https://www.tpi.it/2017/07/05/storia-bacio-foto-doisneau/>
- <https://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/culture-obituaries/6207054/Willy-Ronis.html>
- <https://www.nytimes.com/1999/07/06/arts/edouard-boubat-photographer-with-poetic-eye-for-children-75.html>
- <http://www.espritsnomades.com/artsplastiques/boubat/boubat.html>
- <https://www.espritsnomades.net/arts-plastiques/edouard-boubat-les-sediments-de-la-tendresse/>
- <https://www.fotografareindigitale.com/2013/06/izis-bidermanas-lt-1911-1980/>
- https://www.lemonde.fr/idees/chronique/2010/05/01/le-photographe-izis-et-le-don-des-fees_1345467_3232.html
- <http://mastersofphotography.blogspot.it/2011/09/izis-israelis-bidermanas.html>
- <https://www.youtube.com/watch?v=uOvJRiqX-Dg&t=188s>
- <https://www.ilpost.it/2013/07/09/la-famiglia-dell-uomo-steichen/>