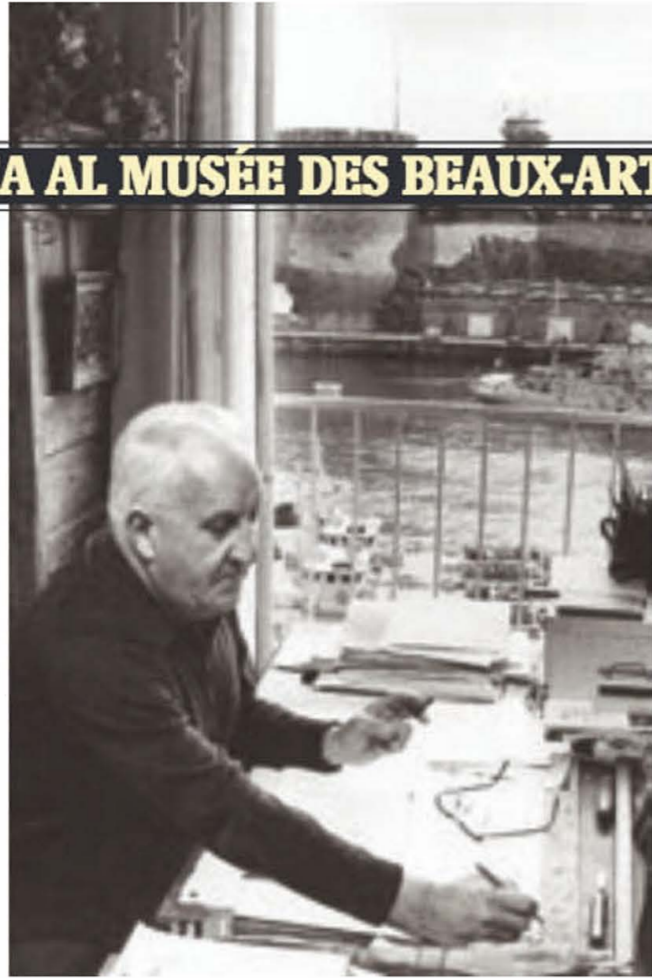


MONOGRAFICA AL MUSÉE DES BEAUX-ARTS DI BREST



Pierre Péron, «Blanc», 1932; qui a destra, il grafico nel suo atelier a Brest, 1935; in basso, Adrian Paci, «One and twenty-four chairs», 2013, still da video, courtesy Kaufmann Repetto

di MAURIZIO GIUFFRÈ
BREST

●●●Scrive Benjamin nel *Passagenwerk* che quando i «procedimenti tecnici» imposero all'arte la velocità, «il dominio della moda si estese in tutti i campi». L'affiche divenne la forma espressiva egemone e l'arte si trasferì nella pubbli-

cià, ossia con «l'astuzia il sogno si impose all'industria». Nella Parigi degli anni trenta Benjamin – esule in fuga –, sulla scorta della critica di Adolf Behne, riconobbe «soluzioni felici» all'Art Nouveau solo nell'ideazione dei suoi manifesti in strada; né «nell'intérieur e in verità neanche nell'architettura», infatti, riconobbe validi esempi. Le affiche di Al-

→ PÉRON

phonse Mucha o di Jules Chéret se ancora sopravvivono nei *passages* e nei grandi magazzini sono ormai la-certi di un altro mondo che la società capitalista progressivamente cancella, in particolare a Parigi, città archetipo del XIX secolo. Per la pubblicità s'impongono nuovi linguaggi che sopravanzano le seducenti e curvilinee forme moderniste. Tra gli anni venti e trenta uno dei più originali grafici e illustratori presenti nella capitale francese è Pierre Péron: trascurato dalla storiografia contemporanea nonostante una ricca e poliedrica produzione artistica, egli partecipa con vigore alla fertile stagione dell'Art Déco, perciò dobbiamo comprenderlo a pieno titolo

tra i suoi protagonisti insieme a Charles Loupot e ai «tre moschettieri» Adolphe Marie Cassandre, Jean Carlu e Paul Colin.

A Péron il Musée des Beaux-Arts di Brest, sua città natale, dedica una mostra (fino al 3 Gennaio 2016), ideata da Pascal Aumasson con la collaborazione di Fañch Le Henaff, dal titolo **Pierre Péron 1905-1988: un graphiste moderne**: la prima dopo quella del 1978, curata dallo stesso artista bretone con Pierre Jakez Hélias. Nato a Brest appunto nel 1905, Péron si distingue giovanissimo per le sue doti di disegnatore di caricature e strisce umoristiche. Dopo gli studi all'École des Beaux-arts di Nantes si trasferisce nel 1927 a Parigi dove inizia la sua attività di decoratore e disegnatore per la Kodak-Pathé e diverse aziende di pubblicità. La crisi del '29 gli impone, però, di scegliere un lavoro più stabile rispetto a quello di grafico indipendente. La soluzione gli è offerta nel 1934, quando è assunto come insegnante di disegno nelle scuole comunali di Saint-Denis. L'artista bretone non abbandona, però, il suo impegno nella grafica, «la passione della sua vita», e un anno dopo apre un suo nuovo studio a Montmartre. Risale a pochi anni prima il fondamentale incontro con René-Yves Creston, fondatore con Jeanne Malivel e sua moglie Suzanne Creston del movimento artistico «Seiz Breur» (Unione dei sette fratelli), che si propone il rinnovamento dell'arte tradizionale bretone. Péron vi aderirà con entusiasmo nel '35 e per dieci anni sarà impegnato a far rivivere in *gouache*, xilografie ma anche in gioielli, le leggende, i miti e i simboli della storia celto-bretone.

Proprio in ragione delle sue origini la modernità in Péron assume un carattere tutto particolare, in equilibrio e confronto tra i plurimi linguaggi delle avanguardie artistiche (cubismo, futurismo, purismo) e il vasto patrimonio artistico di una regione come la Bretagna, dalla rilevante identità culturale. È così che le forme, le linee e i volumi, che si compongono in Péron in immagini dinamiche, stilizzate e coloratissime (*Blanc*, *Au Bon Marché*, 1932; *Mangiare pesce*, 1937) corrono parallele con quelle

dell'iconografia popolare – figure di santi, guerrieri e contadini (*La Légende de Salaun ar Foll*, 1934) –, rivisitata attraverso uno stile decorativo che se per alcuni aspetti rimanda agli arazzi *mille-fleurs* medievali, per altri evidenzia la conoscenza dell'illustrazione Wiener Secession. In entrambi i casi Péron condivide appieno, nell'ambito del manifesto, i principi essenziali dell'*art de l'affiche* di Cassandre, non a caso riportati nel catalogo della mostra (Locus Solus). Questi – ricordiamolo – si suddividono in ottici («il manifesto deve essere visto»), grafici («parlare in fretta» con segni colorati e ideogrammi) e poetici (produrre «un'emozione, conscia o inconscia, comunque inquietante»).

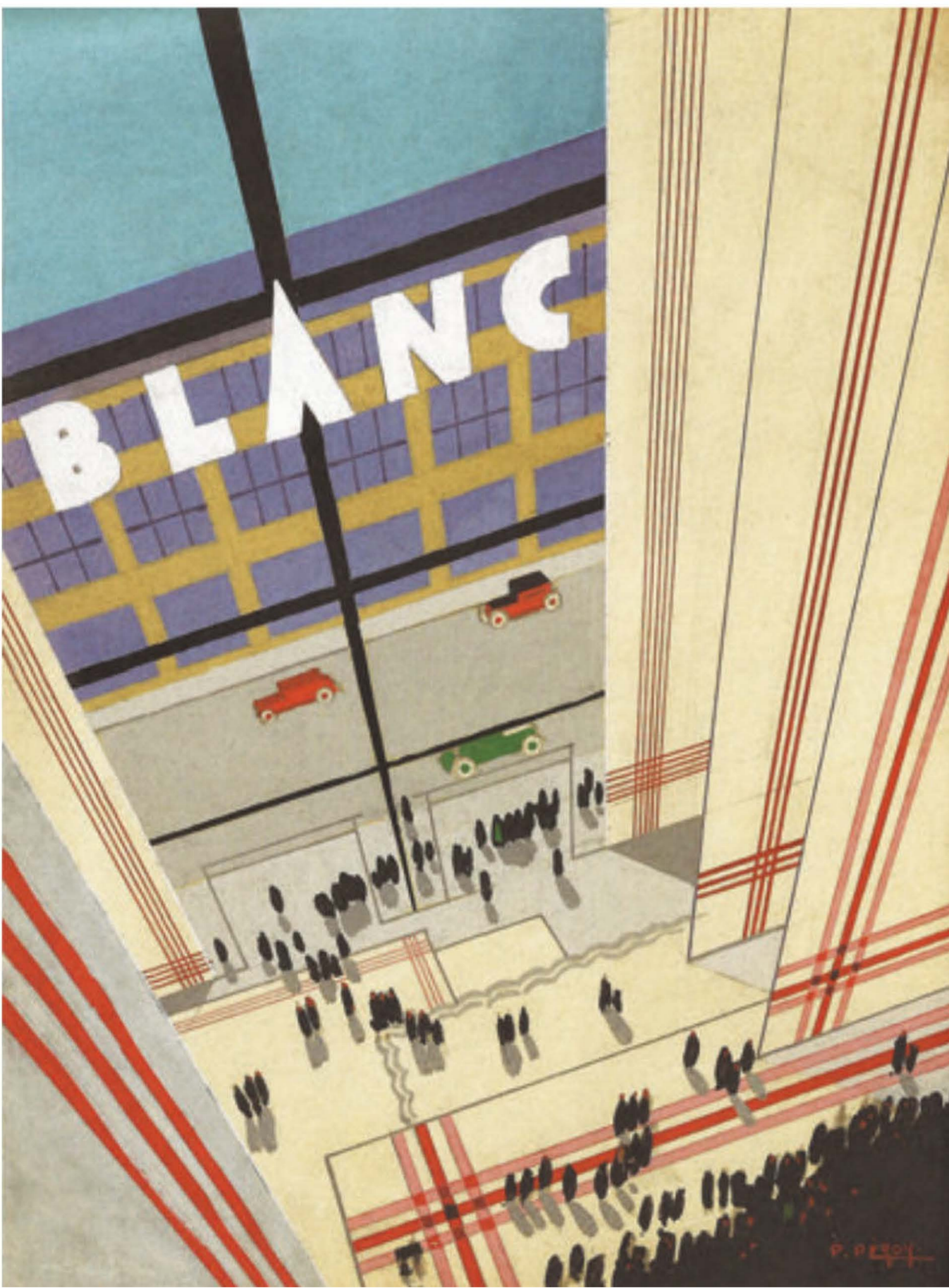
La singolarità dell'opera dell'artista bretone non si esaurisce però nell'applicazione rigorosa della strategia comunicativa del manifesto Decò, ma nella capacità di impiegare con disinvoltura ogni genere di tecnica e linguaggio grafico. Egli ne fornisce ampia prova nel 1937 all'Esposizione di Parigi con il padiglione della Bretagna allestito insieme agli artisti di Seiz Breur. È questa l'occasione per presentare, accanto a pannelli che riprendono i colori e i temi del ciclo decorativo per il cinema Armor di Brest, una serie di fotomontaggi in bianco e nero i quali, per comunicare la vitalità economica della regione, fanno riferimento alle forme moderne dell'arte tipografica così come si andava sperimentando in Germania (Bauhaus) e in Unione Sovietica (Rodchenko, Malevich). Il contrasto tra la vivace astrazione delle affiche e «austerità un po' fredda» (Creston) della fotografia si dimostra un espediente efficace, d'altronde la «fraternità artistica – come scrive Aumasson in catalogo – non gli impone uno stile, al contrario lo stimola verso un personale vocabolario artistico». L'interesse di Péron per una «nuova tipografia» (Tschichold) inizia molto presto, nel 1924, quando è illustratore del quotidiano regionale *La Depeche*, e prosegue per sessantatré anni anche quando, dopo la fine della guerra, il giornale cambierà testata in *Le Télégramme*. Come altri anch'egli è convinto che in molti casi sia la parola quella che «comanda»

Nell'epoca Déco il grafico bretone Pierre Péron fuse ricerca e identità gaelica, tra illustrazioni, pubblicità, gioielli foulard, tipografia

e «condiziona e anima tutta la scena pubblicitaria» (H. Meuron). Lo si riscontra nei manifesti *Alfa* (1930), *Blanc* (1932) o *Jouets* (1934), dove i singoli marchi, di quattro, cinque o sei lettere, si configurano nelle pose di un omino-trovarobe, nei blocchi di un iceberg o nelle parti funzionali di un piroscampo, come se Péron trovasse un irresistibile piacere – lo fece notare Hélias – «a modellare una semplice lettera dell'alfabeto».

La parola ritorna alla sua originaria funzione di titolo, commento o didascalia solo nel racconto illustrato. Disegna per l'infanzia *Le Avventure straordinarie di Peskett* (1943), il racconto di un idillio tra un pesce umanizzato e una sirena, *Il Poema del sidro* (1947), da un'aria tradizionale bretone del 1901 ripresa in musica negli anni settanta da Alan Stivell e Youenn Gwernig, o ancora il racconto umoristico sulla Marina *Matrimonio a Pichavant* (1952). Per individuare però la varietà dei registri del nostro illustratore-narratore sarà sufficiente mettere a confronto le tavole tratte dalle storie popolari sulla morte in Bretagna di fine Ottocento di Anatole Le Braz con le pagine-manifesto densamente animate di personaggi per le ricorrenze delle festività natalizie, o le strisce della rubrica «Brest Dig a Dao» che negli anni cinquanta egli pubblica su *Le Télégramme*. Anche se il segno, il colore e la composizione variano, è sempre riconoscibile il suo spirito tagliente e ironico, spirito che mai perse neppure durante il drammatico periodo della guerra: catturato nel 1940 a Dunkerque e imprigionato per due anni in Austria.

L'ultima sezione della mostra riguarda l'«eleganza grafica» di Péron, applicata sia al tessile, con la serie di *foulard* in seta disegnati dal 1952 per Hermès e dal 1960 per il marchio Le Minor, sia al gioiello, con la creazione del *bijoux* bretone per Kelt, l'azienda fondata nel 1914 dall'orefice parigino M. Rivière. I temi che lo ispirano provengono per lo più dalla tradizione: sono i paesaggi portuali della Bretagna (Gulvinnec, Kerity, Lesconil), il mondo della pesca e degli animali, per i gioielli, i simboli del passato celto-gaelico. Gli oggetti disegnati dall'artista bretone – si legge in catalogo – «deridono le mode e le tendenze nel tempo»: non a caso Hermès continua a produrre i *foulard* disegnati da Péron, e i suoi gioielli, sin dal 1936, rappresentano l'invenzione moderna più geniale e *militante* di un piccolo popolo. Un'opera di lunga durata, la sua, che certo non sarebbe stata possibile senza l'impegno della nipote Françoise e del figlio Yves-Marie, artista come il padre, entrambi infaticabili e appassionati divulgatori.



Un moderno per l'affiche

FOTO & VIDEO

Zipped Worlds, spazio pubblico tra percezione privata e ridefinizione pubblica

di DANIELE CAPRA
TRIESTE

●●●Che cos'è lo spazio pubblico? Quali sono i confini fisici e visivi che lo definiscono? Come interagisce lo spazio collettivo con la sfera personale? Una mostra, realizzata in coproduzione da Photon-Centre for Contemporary Photography di Lubiana e Trieste contemporanea, ne indaga il tema attraverso l'opera di una dozzina di artisti e fotografi europei. *Zipped Worlds* – a cura di Giuliana Carbi e Dejan Sluga, allo Studio Tommaseo di Trieste fino al 4 novembre – interroga infatti il visitatore sulle modalità attraverso cui differenti sensibilità individuali percepiscono e costruiscono il concetto di agorà – luogo di tutti in cui contemporaneamente vedo e sono visto –, e, di converso, di spazio interiore, caratterizzato invece dalla riservatezza e dal desiderio di intimità. Rispetto alla definizione degli spazi, la pratica della fotografia dell'ultimo secolo è stato uno dei motori più forti del cambiamento della percezione e dell'interesse degli eventi, sia

quelli che idealmente consideriamo parte della Storia, sia quelli, apparentemente meno influenti, che assegniamo alla nostra vita individuale. In particolare il fotogiornalismo è stata l'attività che più di ogni altra ha sintetizzato la dicotomia tra le polarità della sfera pubblica e privata. Ogni inviato, nei contesti drammatici come nello scatto da paparazzo, costruisce un'immagine che vede coi propri occhi e sarà conscio di guardare successivamente spinto dell'interesse pubblico: è come se alle sue spalle ci fossero altre centinaia persone. Similmente, da quando la rivoluzione tecnologica ha progressivamente sottratto la fotografia dall'essere pratica esclusiva di professionisti, essa è stata lo strumento attraverso cui registrare i ricordi e tramandarli ad altri, allargando il pubblico di un evento a una fruizione in spazi e tempi asincroni. E tale dinamica, nell'ultimo decennio, ha subito un'accelerazione impensabile e contraddittoria. Lo sottolinea ad esempio il lavoro video di Dario Belic, che mostra una raccolta di video registrati da telecamere a circuito chiuso dotate di IP. Molti utilizzano telecamere di sorveglianza

per controllare ciò che avviene in un luogo in tempo reale, ma inconsapevolmente lasciano disponibile a chiunque la loro visualizzazione poiché, non conoscendo perfettamente le funzionalità, finiscono per rendere pubblico l'occhio con cui loro stessi dovrebbero controllare gli altri. Ugualmente, come racconta nella serie *Everyday-Way* Metka Zupanic, l'onnipresenza e la profilazione delle persone con sistemi di controllo in luoghi aperti per motivi di ordine pubblico, denuncia la tendenza dell'apparato statale a insinuarsi nella sfera personale del cittadino. La fotografia



contemporanea delinea così una strabica frizione tra tendenze e pratiche. Come scrive in catalogo Dejan Sluga, «tutto ciò che ci circonda è costantemente in fase di registrazione ... Noi siamo la popolazione più fotografata e registrata al mondo. Paradossalmente insistiamo sul nostro diritto alla privacy e allo stesso tempo facciamo snap-shooting di tutto ciò che vediamo». La complessità e la contraddittorietà della percezione dello spazio è anche alla base del lavoro di Fabrizio Giraldo – che ritrae le mani dei giocatori d'azzardo nelle sale VLT: nella reiterazione prende forma un'intimità con le slot machine –, e in quello di Brenda Beban, che mostra persone in preghiera nelle cappelle degli aeroporti: il massimo di intimità in spazi per definizione non-luoghi. Ma è nel semplice gesto di una performance di Adrian Paci – una ventina di persone che partono dalla propria casa con una sedia per sedersi in cerchio in uno spazio coperto cittadino – la sintesi visiva e icastica tra istanze personali e desiderio di condivisione. Il privato, infatti, può essere anche pubblico, è necessario però essere consapevoli.