

Une guerre en chromos: Arte e immagini nella Francia della Grande Guerra

Viviana Pozzoli

Università degli Studi di Milano
viviana.pozzoli@unimi.it

The rebirth of popular imagerie is known to be one of the most relevant artistic facts of the Great War's France, where the logics of wide circulation of the image, linked to propaganda needs, meet with the avant-gardes figurative researches. This paper aims to focus the spread of this form of artistic production and the associated development of a highly specialized editorial system. Illustrators and artists take part with different orientations to the industry of patriotic prints working both for the maison d'édition network and for magazines. Some of the most conscious authors, such as Raoul Dufy and André Lhote, implement innovative visual and poetics strategies, programmatically opting for photomechanical reproduction techniques to create their images. The multiplication of this explicit war iconography succeed also in the applied arts field, where it maintains its vitality throughout the early post-war period and significantly characterize the taste of part of the art production presented at the great Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes held in Paris in 1925.

Nel «diluvio di immagini»¹ che ha accompagnato la Prima Guerra Mondiale, in Francia si osserva la diffusione di una specifica forma di produzione artistica di propaganda patriottica che promuove il recupero dell'*imagerie* popolare². Le sue espressioni si confrontano parallelamente con i temi politici e ideologici del nazionalismo e con la logica delle avanguardie appena trascorse e si connettono, inoltre, al problema della riproduzione a stampa e delle sue tecniche, offrendo alcuni degli esiti più interessanti dell'impegno grafico degli artisti durante gli anni del conflitto.

Nel 1919 Noël Clément-Janin, scrittore e critico d'arte, specialista di incisione e di editoria illustrata, apre la fondamentale cronaca delle vicende figurative della Grande Guerra tracciata in *Les Estampes, Images et Affiches de la Guerre*³ sottolineando il ruolo decisivo dell'immagine a

stampa: «Toutes les fois que l'émotion populaire a été surexcitée – si legge nell'*incipit* – l'art a jailli plus impétueusement. Non pas l'art dans sa formule la plus haute, mais l'art dans sa formule la plus populaire: l'image»⁴. La forza di tali immagini, spiega l'autore, è accresciuta dalle loro intrinseche possibilità di moltiplicazione, un processo che con la Grande Guerra – la prima guerra moderna, in cui anche nell'ambito della comunicazione visiva entrano in gioco le dinamiche dell'industrializzazione e si affronta l'incipiente dimensione della società di massa – giunge a conoscere un'accelerazione inedita.

A questo proposito, va detto che la stampa, *medium* misto capace di coniugare alto valore artistico e larga diffusione, rappresenta negli anni di guerra il principale veicolo di produzione grafica del cosiddetto *arrière*, vale a dire delle retrovie, laddove gli



artisti al fronte, impegnati in ciò che la storiografia ha individuato nel termine *témoignage*⁵, privilegiano il disegno.

Estranea alle lusinghe dei consueti canoni della pittura di genere, con il sottogenere della pittura di battaglia tornata in voga nella grafica di trincea con risultati anacronistici, la produzione patriottica dell'*arrière* può intraprendere un opposto e più fertile recupero del passato, nel solco di una tradizione lontana dai paradigmi accademici e riferibile, piuttosto, alla cultura visiva popolare. Prende così avvio una rinnovata attenzione per il modello offerto dalle immagini di Épinal, di lunga storia e ampia circolazione.

*

Com'è noto, a Épinal, nella Francia orientale, la Maison Pellerin aveva dato vita, nel XVIII secolo, a una fiorente industria di stampe popolari realizzate in serie – prima xilografie poi, dalla metà del 1800, litografie – colorate a *pochoir* a tinte vivaci e antinaturalistiche⁶. Questo tipo di produzione, di grande popolarità, conosce uno straordinario impulso in epoca napoleonica e nei decenni successivi, almeno sino al Secondo Impero, ma all'inizio del 1900, soppiantata da altri *medium*, vive una fase, se non di declino, di languore⁷.

Lo scoppio del conflitto, con le sue esigenze propagandistiche e pedagogiche, porta con sé la rinascita di questa *imagerie*, indicata dallo stesso Clément-Janin come una delle più significative conseguenze del tempo di guerra⁸.

Pure in mancanza di studi sistematici al riguardo, la storiografia è concorde nell'attribuire caratteri di rilevanza e originalità a tale fenomeno, tradizionalmente citato nella letteratura storico-artistica dedicata alla Prima Guerra Mondiale sino ai più recenti contributi usciti in occasione del centenario⁹.

La sua entità è confermata, tra l'altro, dai dati raccolti dallo studioso Philippe Vatin presso gli Archivi Nazionali del Ministero dell'Interno, che attestano come solamente per il periodo compreso tra il settembre

1914 e l'aprile 1915 – va ricordato che la prima fase del conflitto, che si chiude con il 1915, corrisponde anche al periodo più fecondo per l'*imagerie* – si trova traccia di più di centoventi matrici depositate di immagini Épinal a soggetto bellico, eroico-patriottico e propagandistico, frequentemente stampate a una tiratura media di diecimila esemplari¹⁰. Numeri, questi ultimi, solamente orientativi, dal momento che non si tratta di un censimento esaustivo.

Le motivazioni di tale vigorosa ripresa sono presto intuibili: semplici nel formato e nella composizione, le stampe Épinal appaiono non solo facili da produrre ma accessibili. L'ingenuità del colore e del disegno, la leggibilità e la forza persuasiva che le caratterizzano promettono la loro diffusione partecipe presso un pubblico vasto, per il quale, come in passato, erano state pensate. Esse rappresentano, agli occhi dei contemporanei, le più prospere espressioni di una autentica arte popolare; un'arte, per di più, indiscutibilmente francese, capace di incitare il sentimento nazionale in una guerra avvertita come una *revanche* per l'umiliazione del conflitto franco-prussiano che si era tramutato in una lotta del popolo per la difesa del proprio territorio (la cittadina di Épinal è infatti nel dipartimento dei Vosgi, in Lorena, al confine con i territori annessi all'Impero Tedesco nel 1871).

Va ribadito, tuttavia, che quello degli anni di guerra non costituisce un *revival tout court*. Se le ragioni qui addotte, su tutte le spiccate potenzialità propagandistiche, risultano centrali nella genesi del recupero della produzione *imagière*, gli artisti della Prima Guerra Mondiale, come avremo modo di considerare, si mostrano impegnati a vivificare lo storico esempio di Épinal e a realizzare immagini aderenti alle esigenze del proprio tempo, innescando interessanti processi di originalità linguistica.

*

La prima immagine della Grande Guerra ispirata a questi canoni è datata 14 agosto 1914 e celebra *L'Entrée des français à Mulhouse*, l'atto iniziale dell'offensiva fran-

cese – cominciata pochi giorni prima – contro l'invasore tedesco (fig. 1). Ne vengono tirati 50.000 esemplari, distribuiti dalla Maison Tolmer in tutta la Francia al prezzo di 1 centesimo¹¹. La composizione è opera di uno spagnolo naturalizzato, Eduardo García Benito, pittore e illustratore che diverrà noto negli anni venti per le raffinate copertine *déco* di «Vogue» e «Vanity Fair»¹² e che, nella sua prolifica attività di *imagier*, pubblicherà, ancora una volta per i tipi Tolmer, la celebre cartella di stampe intitolata proprio *La Grande Guerre* (1914-1915)¹³. L'immagine di Benito, che può concordamente essere considerata un incunabolo, apre dunque la strada agli svolgimenti della «nuovelle imagerie tricolore» e alla sua fortuna.

La zelante adesione degli artisti dà al contempo impulso, sin dai primi mesi del conflitto, ad un celere sviluppo delle *maison d'édition* di settore. La storica Pellerin di Épinal continua infatti il proprio operato avviando la nuova produzione di immagini della Grande Guerra¹⁴ (fig. 2) in concorrenza con diverse società che, in quel giro di tempo, scelgono di dedicare la propria attività all'*imagerie* patriottica. Tra loro si ricordano, oltre alla citata Tolmer, la Maison Lasnier, la Devambez, Le Nouvel Essor, la Librairie Lutétia, l'Édition Française Illustrée e la Maison Berger-Levrault, la quale si associa, per l'occasione, con Georges Crès¹⁵. Queste *maison* si occupano, sovente, non solo della pubblicazione e diffusione ma anche della realizzazione grafica dei lavori – *album* o singole immagini – contribuendo alla creazione di un circuito editoriale altamente specializzato che si impone come una specificità unica del sistema delle arti francese¹⁶.

Tra i soggetti più ricorrenti di questa produzione si incontrano i consueti ritratti di militari, di politici o di figure rappresentative della nazione; i tipi dell'esercito e quelli della società civile, idealmente uniti nello sforzo per la patria; e ancora, a partire dal 1915, gli alleati. Non mancano immagini di vita quotidiana dei soldati e delle retrovie o, viceversa, scene di combattimento, ma in netto declino rispetto al passato, quando la guerra di movimento garantiva la galvanizzante rappresentazione di vasti campi di bat-

taglia con cariche di cavalleria, movimenti di truppe e armi scintillanti. Senza dimenticare, infine, la circolazione di soggetti religiosi a forte richiamo patriottico, sono tuttavia le composizioni allegoriche a conoscere il più netto consenso e la maggiore diffusione¹⁷.

Lo specifico linguaggio dell'*imagerie* si trova infatti designato a veicolare i valori della patria – «Notre imagerie exalte le devoir et le droit [...]. Elle s'inspire des paroles de Joffre, de Lavoisier, de Poincaré, de Clemenceau [...]. Elle est pure. Elle est le pays, comme les soldats!»¹⁸ – e a tenere alto il morale di combattenti e civili, percorrendo una direzione antitetica rispetto a quella del realismo e della testimonianza, ascrivibile, invece, non soltanto alla menzionata produzione artistica di trincea ma al mezzo fotografico. Ciò appare ancora più evidente in seguito ai primi mesi del conflitto, quando il peso della fotografia e del cinema si rivela progressivamente sempre più dominante nella narrazione visiva dei fatti di guerra¹⁹, mentre nell'andamento dell'*imagerie* si registra, significativamente, un preciso incremento di scene a carattere simbolico e allegorico²⁰.

Puntando l'obiettivo sui protagonisti della produzione di immagini patriottiche – per una rapida carrellata esemplificativa che menzionerà solo alcuni degli autori più rilevanti, molti dei quali direttamente coinvolti nelle vicende belliche come soldati o, più spesso, nelle retrovie²¹ – un ruolo di primo piano spetta certamente a Guy Arnoux²², l'illustratore considerato dai contemporanei l'autentico erede del più acclamato *imagier* della storia di Épinal, François Georquin²³. Arnoux «a, comme l'on dit, l'image dans le sang» – scrive di lui Clément-Janin – «en a fait sa chose, lui a imprimé sa marque»²⁴. L'inconfondibile *ductus* grafico, vigoroso e sintetico, l'uso di colori brillanti e un preciso gusto per il *lettering*, dove spesso ai tondi e maiuscoli dei titoli si affianca un agile corsivo, costituiscono il tratto distintivo dell'artista e contribuiscono a consacrare come il più influente rinnovatore della tradizione popolare.

Un tipico esempio del suo stile *naïf* è *Grenadiers de France* (1915)²⁵, ispirata alle

vecchie immagini, dove il granatiere del 1792 e quello del 1915, inquadrati in una cornice colorata di grande effetto, si stringono la mano davanti a un paesaggio patriottico. La stessa sensibilità si ritrova nel celebre ritratto “napoleonico”, non privo di ironia, dello scrittore nazionalista Maurice Barrès in costume accademico sullo sfondo di Metz e delle chiese di Francia [1914-1918]²⁶. Altrettanto nota è la serie, molto riprodotta nella pubblicistica, *Le Bon Français* (1918)²⁷ (fig. 3), esposta insieme ad altri *album* e cartelle nella mostra che la galleria della Maison Devambez, la casa editrice con cui Arnoux pubblica i propri lavori patriottici, gli dedica tra il dicembre 1917 e il gennaio 1918²⁸. Accanto ai numerosi *pochoir* a tutta pagina, l'artista realizza diverse composizioni di registro caricaturale nel solco di *La Complainte du Poilu* (1915)²⁹, con cui recupera in chiave fumettistica – da *bande dessinée* – l'antica tradizione dell'*image* a scomparti, già codificata in chiave “moderna” all'epoca di Georin³⁰ (figg. 4-5).

Il genere del ritratto, carico di valori morali, è invece affrontato con aulicità da Jean Leprince, autore, tra l'altro, di un capodopera dell'*imagerie* bellica, la *Galerie des hommes célèbres de la Grande Guerre* (1915) edita da Le Nouvel Essor³¹ (fig. 6). Le sue calibrate ed eroiche composizioni, colorate con ricercatezza, sono spesso accompagnate da didascalie nell'*argot* dei soldati, secondo una tendenza condivisa da altri *imagier*.

È il caso del talentuoso Pierre Abadie, che con una disinvolta vena da illustratore compone un accattivante *Alphabet de l'Armée* (1916)³², attraverso cui realizza umoristici ritratti di individui che personificano acronimi del gergo militare, come in R.A.T., appellativo riferito a chi abusa della propria autorità (fig. 7).

Il linguaggio schietto, l'uso accentuato del colore puro a grandi campiture e l'esaasperazione dei dettagli, che conferiscono all'immagine una spiccata impronta di comicità, avvicinano il lavoro di Abadie a quello del disegnatore anarchico Lucien Laforge³³. Di quest'ultimo, ricordiamo le sintetiche composizioni di ascendenza secessionista *Le*

concert au front (1916)³⁴, *Le permissionnaire* (1916)³⁵, *L'espion* (1916)³⁶ (fig. 8), o ancora la serie *La Guerre en dentelles*, sempre del 1916³⁷, dove l'accensione cromatica delle immagini «molièresquement comique»³⁸ giunge a conoscere la violenza *fauve*.

In Robert Bonfils³⁹, invece, la predilezione per colori brillanti e toni acidi si trova declinata in senso maggiormente decorativo e si accompagna a una solida sintassi disegnativa di precoce sapore *déco*: un orientamento esemplarmente espresso nel raffinato *album* di guerra *La manière française* (1916)⁴⁰ (fig. 9).

Diversamente, René Georges Hermann-Paul⁴¹ percorre la strada della riduzione cromatica sino a giungere, in alcuni casi, alla bicromia. Definito il più serio *imagier* del suo tempo⁴², è probabilmente il più dotato e consapevole accanto a Guy Arnoux, dalla cui vocazione popolare giocosa e *naïf* si discosta apertamente. Il suo tagliente tratto grafico espressionista, debitore delle tendenze moderniste, ricorre al contempo, con sensibilità diverse, in lavori quali l'aggraziato *Le Départ pour le front* [1914-1915]⁴³ e nei celebri fogli-*images* del più austero *Calendrier de la Guerre* (1916)⁴⁴ (fig. 10).

Quest'ultimo esce, nelle sue due edizioni, per i tipi della Librairie Lutétia, l'editore con cui collaborano gli autori più radicali degli anni di guerra, tanto da guadagnarsi il titolo di «*maison d'imagerie cubiste*»⁴⁵. Per Lutétia lavorano, infatti, anche artisti dell'avanguardia vicini ad Apollinaire e agli ambienti cubisti, come il *fauve* Raoul Dufy e André Lhote, tra i più sofisticati interpreti dell'*imagerie* bellica, capaci di apportare un contributo di grande rilevanza nello stratificato panorama della produzione patriottica.

Si apre qui un ulteriore punto fondamentale: l'interesse da parte degli artisti per il modello fornito dall'*imagerie* popolare, con la sua ingenuità di composizione, i suoi codici di rappresentazione arcaica, i suoi colori antinaturalistici stesi in modo intuitivo, si manifesta intimamente in linea

con l'estetica primitivista delle avanguardie. Un primitivismo estraneo a suggestioni esotiche e connaturato, invece, al candore della tradizione popolare e del folklore.

*

Lo stesso Apollinaire – insieme a Cocteau⁴⁶ uno dei maggiori sostenitori del recupero della tradizione *imagière*, protagonista, tra l'altro, di un noto *divertissement* grafico di Picasso che fa il verso all'*imagerie* tricolore⁴⁷, a testimonianza della fortunata propagazione di questo immaginario figurativo nei circoli cubisti – cita le stampe di Épinal raffiguranti «les guerres d'autrefois» nei suoi *Calligrammes*⁴⁸, mentre in un articolo per «Paris Journal»⁴⁹ giunge a paragonare il loro più illustre autore, il citato François GeorGIN, all'amato Doganiere Henri Rousseau, cruciale figura di riferimento per gli artisti della modernità⁵⁰.

L'attenzione di Apollinaire era stata preparata da una prima riscoperta da parte degli ambienti artistici e letterari del secondo Ottocento – dall'amico di Courbet, Champfleury⁵¹, a Rémy de Gourmont e Alfred Jarry, fondatori della rivista simbolista «L'Ymagier»⁵², sino a Lucien Descaves, vero fautore del mito di GeorGIN⁵³ –, accompagnata da una serie di pubblicazioni culminanti nell'autorevole volume dello storico René Perroux, *Les images d'Épinal*, puntualmente uscito nel 1912⁵⁴.

La passione per GeorGIN e le sue immagini arcaiche coinvolge personalmente Raoul Dufy, già da tempo impegnato in un processo di «restauration de l'art populaire»⁵⁵ attraverso l'opera grafica⁵⁶. Condivisa dalla sua cerchia di frequentazioni, essa si consolida, specialmente, grazie al legame amicale con lo scrittore Fernand Fleuret, al quale il pittore scrive del celebrato *imagier* come di un maestro appellandolo «notre viel ami GeorGIN»⁵⁷.

Gli artisti dell'avanguardia che partecipano attivamente al sistema di produzione delle immagini patriottiche guardano dunque alla tradizione – come Apollinaire – in chiave moderna e colta, creando un consapevole cortocircuito tra cultura artistica alta

e cultura popolare. Tale consapevolezza non si esplica esclusivamente in relazione al *côté* ideologico, con tutte le sue implicazioni politiche e di propaganda, né a quello formale, di linguaggio, ma giunge a investire l'aspetto, sino ad oggi mai sufficientemente considerato, della questione tecnica, conferendo al lavoro di questi autori un carattere di specifica originalità.

Sia Dufy che Lhote⁵⁸, infatti, si avvalgono programmaticamente non più della xilografia o della litografia, ma di una moderna tecnica fotomeccanica: lavorano quindi con il disegno, del quale viene poi approntata una ripresa fotografica utilizzata per preparare una lastra metallica, spesso di zinco, vale a dire un *cliché* tipografico. Il risultato sono delle immagini fotomeccaniche, palesemente riconoscibili come tali ma che, con una tensione sperimentale, fanno il verso agli esiti formali delle tradizionali tecniche incisive⁵⁹.

A questo proposito, va sottolineato che, pur tenendo fede al sentimento popolare, gli artisti si confrontano con piccoli numeri – *La Gloire couronne le Héros* di Lhote o *Les Alliés* di Dufy, ad esempio, sono stampate a tirature di 500 esemplari⁶⁰ –, elemento che non giustificerebbe tale scelta tecnica destinata, invece, alle grandi tirature. La loro appare, pertanto, una precisa scelta di poetica puntualmente aderente alle sperimentazioni sui *medium* linguistici proprie delle avanguardie, a cui si accompagna il problema dello *status* dell'opera d'arte e della sua riproducibilità.

In un'evidente, pragmatica applicazione di questo sistema, Dufy può così trasformare la sua prima immagine patriottica *1914 Les quatre fils Aymon* in una cartolina illustrata, cambiando liberamente formato e introducendo delle modifiche nel *layout*⁶¹ (figg. 11-12).

Les quatre fils Aymon è un soggetto tratto dalla tradizione cavalleresca già affrontato in *images* negli anni Trenta dell'Ottocento dall'ammirato GeorGIN⁶² (fig. 5). Tirata e distribuita da Lutétia, la composizione di Dufy (1915)⁶³ raffigura i quattro cavalieri, in realtà i comandanti degli eserciti di Russia, Belgio,



Inghilterra e Francia, cavalcanti vittoriosi sotto le nubi irradiate dal sole di Austerlitz, un'eredità napoleonica che diverrà un vero e proprio *leitmotiv* della produzione di guerra dell'artista⁶⁴. L'uso calibrato del colore a *pochoir*, riservato ad elementi chiave della composizione sul fondo neutro del foglio, e il tratto a china trasferito mediante *cliché*, che mima con sorprendente libertà e morbidezza grafica le incisioni del temperino, caratterizzano il linguaggio di Dufy e allontanano dalle soluzioni degli altri *imagier* della Grande Guerra la sua arcaizzante immagine, dove l'anatomia e le pose fiabesche dei cavalli sono rese con una raffinatezza di sensibilità *déco*.

Per un'immagine del più tradizionale formato Épinal come *La Gloire couronne les Héros* (1916)⁶⁵, André Lhote dà invece corpo a un complesso montaggio figurativo, facendo appello a un reiterato repertorio allegorico e ricorrendo, al contempo, a una grammatica di derivazione cubista accesa da un sofisticato trattamento cromatico. Questi elementi ritornano nella *Sainte Geneviève*, sempre del 1916⁶⁶, ispirata alle stampe devozionali e con un altrettanto forte richiamo visivo alle vetrate medievali⁶⁷, dove la santa patrona di Parigi è presentata in una cornice neogotica sormontata dall'elemento laico e contemporaneo della croce di guerra (fig. 13). Sullo sfondo della sua figura – protagonista di un'iconografia rinnovata, complicata dalla presenza di un dragone in *Pickelhaube* (il tipico elmetto a punta dell'esercito tedesco) che soffia sul cero instancabilmente riacceso dall'angelo con il tricolore di Francia – si schiude una veduta tutta novecentesca della capitale francese, dove al posto di Notre-Dame scorgiamo le icone della modernità proprie dall'immaginario dell'avanguardia, dalla Tour Eiffel alle fabbriche sulla Senna, alla grande ruota panoramica inaugurata in occasione dell'Esposizione universale del 1900⁶⁸: espressioni di un'*imagerie* che vuole essere deliberatamente del proprio tempo. Anche in questo caso, la lezione cubista si stempera in una formula che apre a soluzioni formali già *déco*, specialmente nella figura dell'angelo, mentre il trattamento dei volti risente apertamente della lezione primitivista.

*

La ricerca portata avanti da questi artisti è condivisa dall'ambiente delle riviste dell'avanguardia, specialmente da testate come «Le mot» (1914-1915) e «L'Élan» (1915-1916). Tale circuito editoriale di nicchia sostiene direttamente la proposta di una nuova *imagerie* negli anni del conflitto, sino ad essere coinvolto nel sistema di produzione delle immagini accanto alle *maison d'édition*.

Fondate allo scoppio delle vicende belliche, «Le mot» nel novembre 1914 su iniziativa di Paul Iribe e Jean Cocteau, «L'Élan» nell'aprile 1915 ad opera del pittore e teorico Amédée Ozenfant, le loro linee editoriali, sostanziate dall'esperienza di guerra e da una decisa propaganda antitedesca, uniscono programmaticamente modernismo e patriottismo. Le due testate sono state spesso accostate dalla storiografia per essere tra le riviste d'arte a «parlare cubista»⁶⁹ durante il conflitto, anche se con risultati indipendenti sul piano teorico e della poetica visiva⁷⁰. Sulle loro pagine trovano infatti spazio artisti vicini agli ambienti cubisti, tra cui, oltre ai citati Dufy e Lhote, Jean Marchand, Albert Gleizes, Roger de La Fresnaye, Jean Metzinger, autori riuniti nel 1912 da André Salmon in un capitolo di *La jeune peinture française*⁷¹. In relazione alla loro di ricerca e alla comune tensione per un rinnovamento del cubismo, lo scrittore usa l'espressione «naturalisme organisé»⁷², individuando significativamente «dans l'art populaire du passé les éléments de leur discipline»⁷³.

Come è stato rilevato dalla critica, spesso in un'accezione riduttiva⁷⁴, per questi pittori militanti nel cosiddetto cubismo eterodosso l'adesione all'estetica popolare veicolata dall'*imagerie* costituisce un valore condiviso. Attraverso la loro opera, essi giungono a riscrivere il cubismo sotto la lente del folklore: un cubismo di *imagerie* che segue una strada opposta a quella dell'astrazione – pericolosamente assimilabile alla cultura tedesca portatrice di barbarie – orientandosi con decisione nel solco dell'*esprit* di tradizione francese⁷⁵. È lo stesso Lhote, ricorda ancora Salmon, a sostenere che «l'*imagerie* soutient avec la peinture des rapports étroits. Cette alliance, selon lui, satisfait

au besoin urgent de recouvrer un certain style vraiment français, en prenant les éléments du tableau dans la réalité quotidienne»⁷⁶. Se il rapporto dell'avanguardia⁷⁷ con l'*imagerie* è stato affrontato dagli studiosi soprattutto nel tentativo di rilevare come la tradizione di Épinal abbia costituito un'importante fonte di ispirazione per l'elaborazione del linguaggio pittorico di molti artisti della modernità⁷⁸, il nostro obiettivo rimane puntato, piuttosto, sulla loro produzione *imagière* e sul contributo delle riviste alla divulgazione di questa sensibilità grafica negli anni di guerra.

Accanto ai numerosi disegni al tratto e alle incisioni, sono diverse le composizioni patriottiche sensibili al modello dell'*imagerie* presentate sulle pagine di «L'Élan»⁷⁹, spesso sfruttando il formato orizzontale offerto dalla doppia pagina di rivista. A questo proposito, va ricordato che Ozenfant, fondatore e regista di questa esperienza editoriale, lavora al contempo presso il servizio di propaganda del Ministero della guerra francese con l'incarico di occuparsi di pubblicazioni illustrate e, come ricorda lui stesso, di lavori a stampa, «comme la série des images de guerre par Dufy»⁸⁰. La linea abbracciata dalla rivista, nondimeno, è estremamente selettiva e si caratterizza, oltre che per il suo indirizzo elitario e d'avanguardia, per alcune atipicità.

Non mancano immagini accostabili al modello di Épinal, anche se interpretato con piena libertà sperimentale, il cui *layout* sembra peraltro essere preso a riferimento per l'impaginazione della parte iconografica dei fascicoli⁸¹. Pensiamo, tra le altre, a *Les prisonniers* o *Les écosais & la sablaise* di Jean-Emile Laboureur (1915)⁸², alla composizione in monocromo di Pierre Abadie intitolata *L'invasion* (1915)⁸³ e, soprattutto, alla dissacrante *Gardienne du foyer* di Jean Marchand (1915)⁸⁴. Quest'ultima cita esplicitamente il vocabolario delle immagini devozionali della tradizione riprendendo il motivo plastico della mandorla e dei medaglioni istoriati, resi attuali dalla raffigurazione di zeppelin e cannoni di guerra (fig. 14), a metà tra la Notre-Dame du Saint-Rosaire di Georquin (1823 circa) e la blasfema Notre-Dame de Bonne-Chance di Dufy (1914)⁸⁵, cui strizza l'occhio anche nella deformazione primitivista della figura della cucitrice, soggetto tipico della pittura di genere e diffuso con fortuna nella corrente produzione di im-

magini patriottiche⁸⁶. Va tuttavia rilevato che la proposta di composizioni ispirate al folklore in «L'Élan» non si esaurisce nella riscoperta di Épinal. Il profilo grafico della rivista si distingue specialmente per la sua adesione a un modello inedito: quello rappresentato dall'*imagerie* di area russa, la cui diffusione nella Francia della Grande Guerra è testimoniata, tra l'altro, dalla presenza di un nucleo ad essa dedicato nella celebre collezione Leblanc⁸⁷.

A «L'Élan» collabora infatti la polacca Sonia Lewitska, tra i più talentuosi artisti a lavorare con l'incisione negli anni del conflitto⁸⁸, autrice di robuste opere memori dell'*imagerie* ottocentesca⁸⁹. Ma è soprattutto la pittrice russa Zina Ozenfant, moglie di Amédée e mediatrice con il *milieu* degli emigrati a Parigi, a realizzare per la rivista vivaci immagine patriottiche che recuperano e riattualizzano la tradizione popolare del *lubok*⁹⁰, parallelamente percorsa in patria da artisti come Malevič⁹¹. Tra i suoi lavori ricordiamo *Fêtes à Perm (Russie) célébrant la prise de Przemysl* (1915)⁹², evocante uno dei più grandi assedi della Prima Guerra Mondiale (fig. 15), *Le Tirailleur* (1916)⁹³ e la più occidentale *Scène d'enrollements à Londres* (1915)⁹⁴. È alla luce di queste vicende che possiamo meglio leggere l'enigmatico *pastiche* pubblicato dallo stesso Ozenfant sul numero del 15 giugno 1915 sotto il titolo di *L'intrus ou le pigeon fratricide*, sorta di gioco enigmatico – formula cara all'avanguardia – che unisce una tipica impaginazione formato Épinal a una sensibilità grafica e coloristica chiaramente influenzata dalla cultura artistica russa⁹⁵.

Molto più noto è l'apporto di «Le mot» alla rinascita dell'*imagerie* nel tempo di guerra, e diversa è la strategia adottata dalla rivista relativamente alla poetica e alla presentazione delle immagini.

All'iniziativa collabora Raoul Dufy, che a questo proposito ricorda: «je me suis trouvé dans la société de Jean Cocteau et d'Irène qui font le journal Le Mot et ils m'ont décidé à faire passer des images dans leur journal qui est joli de toutes les manières»⁹⁶. La sua prima immagine patriottica per la testata, riprodotta nel fascicolo del 13 febbraio 1915⁹⁷,

è *Tirez les premiers, messieurs les français!* (fig. 16), che Cocteau presenta al pubblico dei lettori come esempio dell'«excellente tradition d'Épinal tricolore»⁹⁸. Della composizione, rappresentante secondo modelli ottocenteschi l'alleanza tra francesi e inglesi, in un'iconografia non priva di complessità, vengono inoltre tirate, sempre da *cliché* tipografico, cento copie su carta Japon messe in commercio al prezzo di cinque franchi l'una⁹⁹. Non è infatti una rarità che immagini realizzate per illustrare le pagine del periodico vengano poi pubblicate in tirature limitate per i tipi dell'Imprimerie du «mot»¹⁰⁰ e conoscano una circolazione indipendente.

Il sodalizio tra Dufy e «Le mot» si concretizza anche attraverso il curioso progetto editoriale *Les Alliés. Petit panorama des uniformes*, annunciato nel numero del 13 marzo 1915 della rivista e pubblicato nelle stesse settimane dalle edizioni Paul Iribe & Cie¹⁰¹ (fig. 17). Si tratta di un piccolo opuscolo pieghevole per il quale l'artista si ispira, non senza libertà di invenzione, alle *planches* militari rappresentanti le uniformi delle armate francesi tipiche dell'*imagerie* popolare, dalla produzione settecentesca di Pierre Leloup all'illustre esempio di GeorGIN¹⁰² (figg. 18-19).

Su «Le mot» viene pubblicata, a doppia pagina, anche la più celebre immagine di Dufy, *La Fin de la Grande Guerre*¹⁰³ (fig. 20), dove l'*engage* dell'artista si incontra più compiutamente con il saldo orientamento patriottico della rivista. Questa complessa composizione allegorica, già molto studiata¹⁰⁴, appare fedele a una precisa categoria di stampe ottocentesche che associa un'immagine centrale, in questo caso l'apoteosi del gallo trionfante sull'aquila degli *Hohenzollern*, a un cantico disposto sui tre lati lasciati liberi dal grande titolo. Il testo d'avanguardia, verosimilmente composto da Cocteau, evoca in un registro criptico le piccole scene istoriate che incorniciano la figura centrale, nelle quali campeggiano i simboli della Nazione, da Giovanna d'Arco al generale Joffre, alla cattedrale di Reims in fiamme. In un montaggio molto meno ingenuo di quanto

volesse comunicare, Dufy mescola sapientemente tradizione e avanguardia, cultura popolare e arte "alta", come mostrano i molteplici riferimenti colti, dalla modernissima scena di sapore manettiano della fucilazione al catafalco del Papa, che sembra richiamare quello dei *Funerali di San Bonaventura di Zurbarán* al Louvre (1629).

*

La Fin de la Grande Guerre trova presto diffusione in una versione meno sperimentale: una stampa tirata dalla Société Générale d'Impression¹⁰⁵ dove il testo poetico è sostituito da un componimento popolaresco, la «complainte sur l'air du *Juif errant*» dell'amico Maurice Lesieutre¹⁰⁶, e al giallo monocromo subentra il tricolore (fig. 21).

Quello del tricolore rappresenta un vero e proprio *leitmotiv* nel panorama dell'*imagerie* patriottica e, in particolare, nell'opera di Dufy¹⁰⁷. Un interessante esempio è offerto dalla stampa *Les Alliés* (1914-1915)¹⁰⁸, nella quale, attraverso un raffinato gioco di accostamenti, sono sfruttate le intrinseche qualità decorative delle bandiere degli alleati, i cui colori e motivi giustapposti, pur rimanendo riconoscibili grazie al loro linguaggio universale, diventano forme astratte.

La trasposizione più immediata di questo tipo di produzione è nell'immagine-tessuto. Dalla composizione degli alleati Dufy trae una *pochette* in seta¹⁰⁹ (fig. 22) di cui intraprende con successo la commercializzazione nel febbraio 1915, mentre alla fine del conflitto mette in produzione per la Maison Bianchini-Férier una vera bandiera, le *Drapeau de la Victoire* (1919)¹¹⁰.

A questo proposito, va considerato un aspetto non secondario, vale a dire che il successo dell'*imagerie* crea anche un facile ritorno economico per gli artisti, costituendo una fonte di sostentamento nei difficili anni di guerra. Ciò vale non soltanto per la grafica ma anche per le arti applicate, tanto che parte della coeva produzione di oggetti d'uso

e d'arredo, sino ai tessuti e agli accessori di moda, finisce per fare propria l'iconografia patriottica dispiegata nell'*imagerie* popolare¹¹¹. Non è il solo caso di Dufy, che grazie alla sua spiccata vena decorativa lavora senza soluzione di continuità in entrambi i settori¹¹². Basti ricordare, per citare alcuni degli autori già affrontati, i progetti di piatti patriottici di Lhote per la manifattura di *faïence* di Nevers (1916)¹¹³, decorati con aerei militari e zeppelin e con le farfalle dai colori delle bandiere degli alleati, oppure la tappezzeria di Guy Arnoux pubblicata su «La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe» nel gennaio 1918¹¹⁴, in cui l'onnipresente casco del *poilu* del tempo di guerra perde ogni riferimento con il dato reale per diventare puro *pattern* decorativo moltiplicabile all'infinito (fig. 23). Si segnala infine un'altra tappezzeria, questa volta disegnata da André Mare, già *décor-*

ateur della scandalosa Maison Cubiste al Salon d'Automne del 1912 e poi fondatore, insieme a Louis Süe, della Compagnie des Arts Français, la cui affollata composizione punteggiata da sventolanti bandiere tricolore celebra l'armistizio (1919)¹¹⁵.

Questo tipo di produzione continua con fortuna anche nei primi anni del dopoguerra e la sua sensibilità si spinge a connotare l'orientamento delle produzioni d'arte presentate alla celebre *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* di Parigi del 1925. Il manifesto della rassegna è, significativamente, opera di un talentuoso *imagier* degli anni di guerra, Robert Bonfils (figg. 24-25), e accanto a lui sono molti gli autori citati in questo testo a contribuire, in misura diversa, al clamore della grande vetrina di Parigi 1925¹¹⁶.

Note

- 1 Nella letteratura corrente dedicata alla Grande Guerra, quasi in risposta all'*orage d'acier* dell'esperienza di trincea, ricorre frequentemente la metafora della 'tempesta' o del 'diluvio' in relazione alla copiosa produzione pubblicitaria e di materiali visivi degli anni del conflitto. È il caso della recente mostra *Orages de papier 1914-1918: les collections de guerre des bibliothèques* e dell'omonimo catalogo. Cfr. DIDIER, BAECHLER 2008.
- 2 Fonte insostituibile per affrontare lo studio della produzione iconografica nella Francia della Grande Guerra rimane il monumentale catalogo ragionato *La Grande Guerre. Iconographie. Bibliographie. Documents divers*, redatto in otto tomi tra il 1916 e il 1922. L'opera raccoglie la vastissima documentazione della Collezione Leblanc – più di 22.000 pezzi nei soli primi 26 mesi del conflitto – che, donata allo Stato francese nel 1917, sotto la direzione di Camille Bloch ha dato vita alla Bibliothèque-Musée de la Guerre. Cfr. COLLECTION LEBLANC 1916-1922.
- 3 Oltre che per la sua attività di critico, pubblicitista e bibliofilo, ricordiamo Noël Clément-Janin (1862-1947) per avere istituito il Cabinet d'estampes modernes della Bibliothèque d'art et d'archéologie Jacques Doucet. Il suo influente studio *Les Estampes, Images et Affiches de la Guerre*, pubblicato nelle edizioni della Gazette des Beaux-Arts nel 1919, rappresenta la fonte primaria da cui ha preso le mosse la ricerca presentata in questa sede. Cfr. CLÉMENT-JANIN 1919.
- 4 *Ivi*, p. VII.
- 5 Il *témoignage* rappresenta probabilmente la risposta più immediata degli artisti allo scoppio della guerra e, al contempo, il primo problema con cui si confronta la storiografia. Con la sempiterna figura del *poilu*, il soldato in casco depositario della tradizione nazionale e patriottica, la produzione di trincea si configura come una sorta di cronaca militare: schizzi, disegni, acquarelli, dipinti sono chiamati a testimoniare la vita dei soldati e la realtà del fronte, ambendo a effetti documentaristici e realistici di grande impatto. I loro autori sono combattenti oppure pittori professionisti in



- missione che seguono l'esercito come dei *reporter*, il cui obiettivo, in rivalità con la fotografia, è restituire un'impressione il più autentica possibile dell'esperienza del conflitto. Testate come «L'Illustration», rivista a larga diffusione molto letta dalla piccola e media borghesia, concedono ampio spazio a questa arte di testimonianza e ne consacrano la fortuna. Cfr. «L'ILLUSTRATION» 1922, album che presenta una significativa rassegna di opere e disegni di guerra comparsi sul periodico. La stessa istituzione della Bibliothèque-Musée de la Guerre, citata in apertura, si fonda su urgenti istanze di testimonianza e ne rappresenta il risultato più ambizioso. Sulla testimonianza degli artisti si veda *La volonté de témoigner*, in VATIN 2014, pp. 41-79. Per il controverso problema della rappresentazione/irrepresentabilità del conflitto, anche in relazione all'inedita condizione della guerra di trincea e allo *shock* causato dalle moderne tecnologie militari durante la Prima Guerra Mondiale cfr., tra gli altri, DAGEN 1996.
- 6 Sull'*imagerie* di Épinal si rimanda allo storico volume MISTLER, BLAUDEZ, JACQUEMIN 1961.
 - 7 Come si legge anche in CLÉMENT-JANIN 1919, p. 45: «Cette image n'était pas complètement morte, mais elle se survivait, diminuée de caractère, affadie, indifférente. [...] L'homme du peuple, lui, préférait les suppléments en couleurs du Petit Journal et du Petit Parisien, qu'il piquait à la paroi de sa chambre, croyant la décorer».
 - 8 *Ibidem*.
 - 9 Il panorama degli studi storico-artistici dedicato alla Prima Guerra Mondiale è sconfinato. Si segnalano qui solo alcuni dei testi imprescindibili che sono stati di prezioso orientamento ai fini della nostra analisi, quali SILVER 1989; CORK 1994; DAGEN 1996; DIDIER, BAECHELER 2008; GARNIER, LE BON 2012; VATIN 2014; e infine BRIEND 2011 e HARRIS, HEDELSTEIN 2014 dedicati, più precisamente, all'*engage* degli artisti nel settore delle arti grafiche.
 - 10 Cfr. VATIN 2014 pp. 115-121. Pur rilevando questa significativa ripresa, Vatin sostiene la tesi del progressivo declino dell'*imagerie* nella modernità, specialmente in relazione alle possibilità comunicative offerte da fotografia e cinema. Tuttavia, se la sua indagine si focalizza soprattutto sull'andamento della più tradizionale produzione di Épinal, il nostro interesse è rivolto più in generale all'uso che illustratori e artisti fanno del mezzo dell'*imagerie* negli anni di guerra. In questa prospettiva emerge, viceversa, come proprio in un momento altamente problematico per i *medium* tradizionali gli artisti si rivolgono a questa forma d'arte dimostrando un interesse inedito, rinnovandone il linguaggio e conferendole nuova vitalità. Parallelamente, come vedremo, la produzione di immagini conosce un eccezionale impulso e, oltre ad essere praticata da numerose altre *maison* in concorrenza con la casa storica, trova diffusione anche attraverso canali inconsueti come quello delle riviste.
 - 11 Eduardo García Benito, *L'entrée des français à Mulhouse*, Paris, Tolmer, 1914. Cfr. CLÉMENT-JANIN 1919, p. 47.
 - 12 Su Benito (1891-1981) vd. OSTERWALDER 1992, p. 157.
 - 13 Eduardo García Benito, *La grande guerre*, 46 tavole xilografiche e litografiche a colori in due *album*, I e II ed., Paris, Tolmer, 1914-1915. Sulla Maison Tolmer si segnala il catalogo della mostra BIBLIOTHÈQUE FORNEY 1986.
 - 14 Si ricordano, tra le altre, le celebri stampe del disegnatore alsaziano Jean-Jacques Waltz, ribattezzato Hansi o Oncle Hansi (1873-1951), come la fortunata *Le 152° Poilu*, 1915. Sulla produzione Pellerin degli anni di guerra vd. MISTLER, BLAUDEZ, JACQUEMIN 1961, p. 129.
 - 15 Proprio Berger-Levrault & Georges Crès sono promotori di un'iniziativa editoriale capodopera dell'*imagerie* bellica quale l'album periodico *La Grande Guerre par les artistes*, pubblicato a partire dal novembre 1914 con cadenza bimensile. Ogni fascicolo (formato 32 x 25) contiene otto *planches*, a firma di diversi autori, stampate in bianco e nero su carta vergine ed è venduto al prezzo di ottanta centesimi con possibilità di abbonamento. Ne viene realizzata anche un'edizione limitata con tiratura di cento esemplari su carta Japon al prezzo di quattro franchi al fascicolo. Per gli artisti collaboratori cfr. GEOFFROY [1915], s.p.
 - 16 Un grosso problema è costituito dalle tirature, i cui dati, spesso mancanti sfortunatamente, avrebbero un peso rilevante nella reale comprensione delle dinamiche di questo sistema.
 - 17 Per una rassegna dei soggetti più ricorrenti si veda il catalogo ragionato della collezione Leblanc dei tre tomi relativi all'iconografia: COLLECTION LEBLANC 1916-1922 vol. I, pp. 295-305; vol. V, pp. 247-261; vol. VII, pp. 171-176.
 - 18 CLÉMENT-JANIN 1919, p. X.
 - 19 Si rimanda nuovamente a DAGEN 1996, in particolare il capitolo *La guerre photogénique*, pp. 51-80.
 - 20 Cfr. VATIN 2014, p. 116.
 - 21 Si tratta di autori coinvolti in modo più ampio nell'articolato sistema delle arti grafiche della Grande Guerra, di cui in questa sede si considera la sola produzione di *imagerie*. Sulla partecipazione diretta degli artisti al conflitto si veda BECKER 2004 e di nuovo VATIN 2014, pp. 81-100.
 - 22 Per un sintetico profilo biografico di Guy Arnoux



- (1886-1951) vd. OSTERWALDER 1992, pp. 58-59.
- 23 Nel saggio *Les Estampes, Images et Affiches de la Guerre*, Arnoux viene definito «notre Georgin». Cfr. CLÉMENT-JANIN 1919, p. 48.
- 24 *Ivi*, p. 49.
- 25 Guy Arnoux, *1792-1915 Vers la Victoire Grenadiers de France*, litografia a colori, Paris, Devambez, 1915.
- 26 Id., *Maurice Barrès. L'écrivain patriote*, litografia a colori, Paris, Devambez, [1914-1918].
- 27 Id., *Le Bon Français*, 5 tavole xilografiche a colori in *album*, Paris, Devambez, 1918.
- 28 La storica Maison Devambez darà peraltro voce alla nuova generazione di illustratori dell'immediato dopoguerra, specialmente attraverso l'istituzione del leggendario Salon de l'Araignée, organizzato da Devambez sotto la direzione di Gus Bofa a partire dal 1920. Un recente contributo sulla nascita e le vicende del Salon è POLLAUD-DULIAN 2013.
- 29 Guy Arnoux, *La Complainte du Poilu (en latin de cuisine roulante)*, litografia a colori, Paris, Devambez, 1915.
- 30 Della produzione di Georgin si veda, ad esempio, l'*Histoire des quatre fils Aymon*, stampata da Pellerin nel 1830. Esempi più antichi di immagini a scomparti sono risalenti al XVIII secolo e si trovano nella collezione Liesville, vd. MISTLER, BLAUDEZ, JACQUEMIN 1961, p. 57.
- 31 Jean Leprince, *Galerie des hommes célèbres de la Grande Guerre*, 6 tavole litografiche a colori in *album*, Paris, Le Nouvel Essor, 1915. Tiratura 1500 esemplari.
- 32 Pierre Abadie, *L'Alphabet de l'Armée*, 6 tavole litografiche a colori in *album*, Paris, Le Nouvel Essor, 1916. Tiratura 1500 esemplari.
- 33 Per un sintetico profilo biografico di Lucien Laforge (1889-1952) vd. OSTERWALDER 1992, p. 964.
- 34 Lucien Laforge, *Le concert au front*, Paris, Librairie Lutétia, 1916.
- 35 Id., *Le permissionnaire*, Paris, Librairie Lutétia, 1916.
- 36 Id., *L'espion*, Paris, Librairie Lutétia, 1916.
- 37 Id., *La Guerre en dentelles*, 6 tavole a colori in *album*, Paris, Librairie Lutétia, 1916.
- 38 CLÉMENT-JANIN 1919, p. 50.
- 39 Per un sintetico profilo biografico di Robert Bonfils (1886-1972) vd. OSTERWALDER 1992, p. 221-222.
- 40 Robert Bonfils, *La manière française*, 20 immagini a colori in *album* con prefazione di Lucien Descaves, Paris, Librairie Lutétia, 1916. Tiratura di 300 esemplari.
- 41 Sull'attività di René Georges Hermann-Paul (1874-1940) negli anni di guerra si segnala l'interessante contributo di ANZALONE 2009.
- 42 CLÉMENT-JANIN 1919, p. 52.
- 43 René Georges Hermann-Paul, *Le départ pour le front. Jeune femme fleurissant les soldats pendant la guerre*, xilografia a colori, Paris, s.n., [1914-1915].
- 44 Id. *Calendrier de la Guerre*, 12 tavole xilografiche a colori, Paris, Librairie Lutétia, I anno 1915; II anno 1916.
- 45 Come la battezza lo stesso CLÉMENT-JANIN 1919, p. 48.
- 46 Per il ruolo di Cocteau nel recupero dell'*imagerie* negli ambienti d'avanguardia si rimanda a SILVER 1984.
- 47 Pablo Picasso, *Guillaume Apollinaire artiste*, dicembre 1914, inchiostro e acquarello su carta, Parigi, collezione privata.
- 48 Più precisamente nel componimento *C'est Lou qu'on la nommait*: «J'en ai pris mon parti Rouveyre Et monté sur mon grand cheval Je vais bientôt partir en guerre Sans pitié chaste et l'œil sévère Comme ces guerriers qu'Épinal Vendait Images populaires Que Georgin gravait dans les bois Où sont-ils ces beaux militaires Soldats passés Où sont les guerres Où sont les guerres d'autrefois». Cfr. APOLLINAIRE 1918, pp. 81-82.
- 49 L'articolo esce su «Paris Journal» il 25 luglio 1914. Cfr. CAIZERGUES, DÉCAUDIN 1991, pp. 844-845.
- 50 Su queste vicende, e in particolare sul rapporto tra Apollinaire e Dufy, si rimanda a BRIEND 2011.
- 51 Cfr. CHAMPFLEURY 1869. Frutto di ricerche cominciate negli anni quaranta dell'Ottocento, l'influente *Histoire de l'imagerie populaire* di Jules Champfleury viene pubblicata nel 1869, lo stesso anno in cui esce un altro studio dedicato alla tradizione dell'*imagerie*, l'*Histoire de l'imagerie populaire et des cartes à jouer à Chartres* di Jacques-Marin Garnier. Sul rapporto di Courbet, e dell'ambiente intellettuale in cui nasce la sua ricerca pittorica, con l'*imagerie* popolare si ricorda il contributo dato da Schapiro nell'illuminante saggio *Courbet and Popular Imagery*, vd. SCHAPIRO 1941.
- 52 «L'Ymagier» nasce nel 1894 su iniziativa di Rémy de Gourmont e Alfred Jarry, collaboratori del «Mercure de France» e intellettualmente vicini a uno dei suoi fondatori, il poeta e critico Albert Aurier. Amico e sostenitore di Gauguin e Van Gogh, Aurier introduce i due scrittori, influenzati dagli studi di Champfleury, nell'ambiente pittorico simbolista. Attraverso «L'Ymagier» essi si faranno portavoce di una proposta estetica inedita, accostando sulle sue pagine *images* di autori contemporanei, artisti gravitanti attorno alla galleria dei Nabis Le Barc de Boutteville, e vecchie stampe popolari. Iniziativa editoriale di nicchia, la rivista cessa le pubblicazioni dopo soli otto numeri nel 1896. Su queste vicende vd. PERNOD 1997. Le immagini religiose e arcaiche di Émile Bernard per «L'Ymagier» sono citate anche da Clément-Janin, che giudica sostanzialmente nulla la loro influenza



- sugli svolgimenti della moderna *imagerie*, complice la loro diffusione su di un canale talmente elitario da non avere conosciuto altra circolazione se non tra gli addetti ai lavori. Cfr. CLÉMENT-JANIN 1919, pp. 45-46.
- 53 Tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento, Descaves consacra alla figura di Georgan studi che avranno grande ascendenza nell'ambiente intellettuale parigino, dando vita alla sua leggenda. Il progetto di un libro si concretizzerà solo nel 1918, quando esce *L'Imagier d'Épinal*, che nel 1932 diventerà *L'Humble Georgan, imagier d'Épinal*. Cfr. DESCAVES 1918; Id. 1932.
- 54 PERROUT 1912.
- 55 BRIEND 2011, p. 19. Il catalogo a cura di Briend mette in luce l'influenza di Georgan sull'artista e costituisce, nel suo complesso, un contributo essenziale per lo studio di Dufy *imagier* e della sua produzione negli anni di guerra.
- 56 Uno dei risultati più alti dell'attività di incisore di Dufy sono le xilografie giovanili per il *Bestiaire où Cortège d'Orphée* di Apollinaire uscito nel 1911. Una panoramica della produzione xilografica dell'artista è in PEREZ-TIBI 1989, pp. 52-63.
- 57 Raoul Dufy a Fernand Fleuret, [1914], pubblicata in BRIEND 2011, p. 155.
- 58 È lo stesso Clément-Janin a individuare in Dufy e Lhote i protagonisti dell'*imagerie* patriottica d'avanguardia. Cfr. CLÉMENT-JANIN 1919, p. 48.
- 59 A questo proposito, va detto che l'impiego della zincografia, talvolta adottata in quegli anni dalle case d'arti grafiche per le grandi tirature – più in generale di illustrazioni, stampe e *affiches* – non costituisce, di per sé, una novità assoluta (cfr. CLÉMENT-JANIN 1919, p. 46); lo è piuttosto, come vedremo, l'uso sperimentale che alcuni autori fanno di queste tecniche.
- 60 Questo dato potrebbe aprire un'ulteriore riflessione sul problema del collezionismo delle stampe, peraltro già rilevato in CLÉMENT-JANIN 1919, p. 48.
- 61 Della cartolina dà conto anche Apollinaire nell'articolo *L'art vivant et la guerre* pubblicato nel bollettino «Le Petit messenger des arts et des artistes, et des industries d'art» l'1 marzo 1915, cfr. CAIZERGUES, DÉCAUDIN 1991, p. 857. Si veda inoltre la scheda di *Les quatre fils Aymon* in BRIEND 2011, pp. 70-73.
- 62 François Georgan, *Histoire des quatre fils Aymon*, xilografia colorata a *pochoir*, Épinal, Pellerin, 1830.
- 63 Raoul Dufy, *1914 Les quatre fils Aymon*, cliché tipografico colorato a *pochoir*, Paris, Librairie Lutétia, 1915.
- 64 Il motivo del sole di Austerlitz ritorna costantemente nel lavoro di Dufy del periodo di guerra, a partire dalla successiva composizione *Les Alliés* (1915). Esso caratterizzerà l'opera dell'artista anche nella maturità, specialmente la sua produzione di tessuti. Cfr. COGNAT 1957.
- 65 André Lhote, *La Gloire couronne les Héros*, cliché tipografico colorato a *pochoir*, Paris, Librairie Lutétia, 1916.
- 66 Id., *Sainte Geneviève*, cliché tipografico colorato a *pochoir*, Paris, Librairie Lutétia, 1916. Tiratura di 500 esemplari.
- 67 Vi si può leggere una puntuale corrispondenza con quanto l'artista scrive nel 1912, riconoscendo che la sua ispirazione «est toute populaire, comme celle des gothiques et des graveurs d'Épinal». Cfr. la lettera di André Lhote a J. Granié, marzo 1912, citata in BRIEND 2003, p. 20.
- 68 Dietro la Santa, infatti, si apre la Senna, solcata da una nave a vapore e dominata dall'immagine dell'industria con l'immancabile ciminiera, che pare evocare vedute come quella dipinta in *Une baignade*. *Asnière* di Seurat (1884), opera emblematica della pittura moderna. Ancora più esplicita è la presenza della Tour Eiffel, vera icona della modernità, davanti alla quale si ritrae programmaticamente anche il Doganiere Rousseau nel celebre *Autoritratto* (1889-90); mentre accanto ad essa si scorge la grande ruota panoramica costruita presso la Galleria delle macchine in occasione dell'Esposizione Universale del 1900. Questo immaginario, divenuto soggetto di tante opere dell'avanguardia, si trova significativamente condensato in un dipinto come *L'équipe de Cardiff* (1912) di Delaunay, fautore di una declinazione eretica del cubismo attenta all'espressività del colore puro ereditato dal postimpressionismo e dai fauves.
- 69 VIRABEN 2013, p. 36.
- 70 In CHEVREFILS DESBIOLLES 1993, testo di riferimento per lo studio delle riviste d'arte francesi, «Le mot» e «L'Élan» sono citate insieme alle altre testate cubiste «SIC» di Pierre-Albert Birot (1916-1919) e «Nord-Sud» di Pierre Reverdy (1917-1918). Anche Kenneth E. Silver tratta congiuntamente di «Le mot» e «L'Élan», individuando nella prima il modello del progetto editoriale di Ozenfant; cfr. SILVER 1989. Sull'immagine della guerra nelle due riviste si veda, rispettivamente, MATTIO 2007 e VIRABEN 2013, che tuttavia non si soffermano sul problema della loro adesione all'estetica dell'*imagerie*.
- 71 SALMON 1912, p. 86.
- 72 Id. 1914, pp. 21-28. *Le naturalisme organisé* è anche il titolo di un capitolo di *L'Art vivant*, cfr. SALMON 1920, p. 249.
- 73 Id. 1912, p. 86.
- 74 Come esemplarmente messo in luce in BRIEND 2003, p. 18, che riporta l'accoglienza negativa da parte della critica di opere come quelle esposte da Lhote al Salon des Indépendants del 1912, accusate di essere «tapisserie» o ancora «imagerie» e dunque lontane



- dalla vera pittura. In questo senso, ricordiamo anche il giudizio di Apollinaire su alcuni dipinti presentati da Roger de La Fresnaye allo stesso Salon e nuovamente esposti, alla vigilia della guerra, alla Galerie Levesque, per i quali - in un articolo del «Paris Journal» del 3 maggio 1914 - lo scrittore usa ancora una volta, in un'accezione negativa, l'appellativo di *imagerie*. Cfr. CAIZERGUES, DÉCAUDIN 1991, p. 849.
- 75 Su questa linea, Kenneth E. Silver sostiene la teoria del ritorno all'ordine e della riconciliazione dell'avanguardia con le *élite* nel suo ormai storico testo SILVER 1989.
- 76 SALMON 1912, pp. 84-85
- 77 Va messo l'accento sulla problematicità di questo quadro, in cui è difficile definire cubisti *tout court* molti degli autori citati. Se Dufy non è affatto un cubista, sebbene, come ripetuto, frequenti da vicino gli ambienti artistici e letterari del cubismo, lo stesso Lhote non viene inteso dalla critica come un cubista, mentre gli altri cubisti eterodossi esprimono delle riserve a considerarsi tali. Cfr. BRIEND 2003, pp. 18-25.
- 78 *Ibidem*.
- 79 Sebbene, come già accennato, gli studi dedicati alla rivista non abbiano mai affrontato le sue vicende in relazione alla produzione patriottica dell'*imagerie*.
- 80 OZENFANT 1968, p. 95.
- 81 Molte delle illustrazioni presenti sulla rivista, compresi i disegni al tratto, sono infatti impaginate con un titolo e una didascalia ricalcando la tipica gabbia grafica delle immagini Pellerin. Si veda, a titolo d'esempio, *Les Pillards* di Jean Marchand, I (2), 1 maggio 1915, p. 11.
- 82 «L'Élan», I (4), 1 giugno 1915, p. 9; «L'Élan», I (6), 1 luglio 1915, p. 13.
- 83 «L'Élan», I (6), 1 luglio 1915, p. 11.
- 84 «L'Élan», I (3), 15 maggio 1915, pp. 6-7.
- 85 L'irriverente *Notre-Dame de Bonne-Chance* si rifà peraltro esplicitamente all'opera di GeorGIN anche nella composizione, che alla figura della santa in mandorla, accompagnata da medaglioni istoriati, unisce un cantico nella parte inferiore. Cfr. la scheda dell'immagine in BRIEND 2011, pp. 66-69.
- 86 L'angelo del focolare di Marchand corrisponde alla figura di una cucitrice, un soggetto molto popolare, tipico della pittura di genere e diffuso con fortuna nella corrente produzione di immagini patriottiche, cui si ispirerà, più tardi, anche Jean Metzinger per l'omonima opera del 1919 Cfr. SILVER 1989, pp. 204-205.
- 87 COLLECTION LEBLANC 1916-1922, vol. V, pp. 258-261; vol. VII, p. 177.
- 88 Per un profilo di Sonia Lewitska (1874-1937) vd. ROUSSIER 2005.
- 89 Si vedano le composizioni presentate in «L'Élan», I (1), 15 aprile 1915, pp. 6-7; «L'Élan», I (2), 1 maggio 1915, p. 12; «L'Élan», I (5), 15 giugno 1915, p. 16.
- 90 Sull'*imagerie* russa si segnala lo storico contributo CLAUDON-ADHEMAR 1977.
- 91 Sulla produzione grafica di Malevič e di altri autori russi negli anni di guerra si veda BOWLT, MISLER, SUDAKOVA 2014.
- 92 «L'Élan», I (4), 1 giugno 1915, pp. 6-7.
- 93 «L'Élan», I (7), 15 dicembre 1915, pp. 8-9.
- 94 «L'Élan», II (8), gennaio 1916, p. 13.
- 95 «L'Élan», I (5), 15 giugno 1915, pp. 8-9.
- 96 Raoul Dufy a Fernand Fleuret, 13 febbraio 1915, pubblicata in BRIEND 2011, pp. 157-158.
- 97 «Le mot», I (10), 13 febbraio 1915, s.p.
- 98 COCTEAU 1915.
- 99 «LE MOT» 1915a
- 100 «Imprimerie du "mot", 71, rue des Saintes-Pères», come riportato in quarta di copertina.
- 101 Raoul Dufy, *Les Alliés. Petit panorama des uniformes*, tavole xilografiche a colori, Paris, Paul Iribe & C^{ie}, 1915. Cfr. «LE MOT» 1915b. Su Paul Iribe vd. BIBLIOTHÈQUE FORNEY 1983.
- 102 Si veda, ad esempio, la composizione *Uniformes français* «chez Leloup au Mans», XVIII secolo (pubblicata come collezione Lesville in MISTLER, BLAUDEZ, JACQUEMIN 1961, p. 57) e *Gardes nationaux en uniforme de grande tenue* di GeorGIN, [1831].
- 103 «Le mot», I (13), 6 marzo 1915, s.p.
- 104 Per una lettura d'opera di *La Fin de la Grande Guerre* si rimanda a BECKER 2011.
- 105 Raoul Dufy, *La Fin de la Grande Guerre, cliché tipografico colorato a pochoir*, Paris, Société Générale d'Impression, 1915. Cfr. COLLECTION LEBLANC 1916-1922, vol. V, pp. 253-254.
- 106 Il poeta Maurice Lesieutre (1879-1975), amico di lunga data di Dufy, è con quest'ultimo, Friesz e Braque tra i fondatori nel 1906 del Cercle d'Art Moderne di Le Havre.
- 107 L'onnipresente motivo della bandiera compare molto precocemente nell'opera dell'artista, a partire dalla produzione fauves dei primi anni del secolo, come nel celebre dipinto *Rue pavoisée au Havre* (1906) conservato al Musée National d'Art Moderne di Parigi.
- 108 Raoul Dufy, *Les Alliés, cliché tipografico colorato a pochoir*, s.l., s.n., 1914.
- 109 Id., *Les Alliés, cliché tipografico su seta*, 1915. Cfr. BRIEND 2011, pp. 74-78.
- 110 Id. *Drapeau de la Victoire, cliché tipografico su seta*, 1919 in produzione presso la Maison Bianchini-Férier di Lione. Cfr. PEREZ-TIBI 1989, pp. 112-113.
- 111 Si vedano a questo proposito gli inventari della collezione Leblanc alla voce «L'industrie pendant la guerre»: COLLECTION LEBLANC 1916-1922, vol. V, pp. 361-387; vol. VII, pp. 351-403.
- 112 Sull'opera in seta di Dufy si veda TOURLONIAS, VIDAL 1998.



113 Cfr. BRIEND 2011, pp. 126-127.

114 Guy Arnoux e Atelier Patria, *Carta da parati*, in «La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe», I (1), gennaio 1918, p. 17.

115 André Mare, *Les Alliés*, carta da parati per l'Armisti-

zio, 1919. Cfr. SILVER 1989 p. 225.

116 Si rimanda a SILVER 1989, che chiude il suo studio sulle vicende dell'avanguardia parigina durante la Prima Guerra Mondiale con una riflessione sul ruolo di Parigi 1925, pp. 363-399.

Bibliografia

ANZALONE 2009

J. Anzalone, *Hermann-Paul et la Guerre sur bois*, «Bulletin du bibliophile», (1), 2009, pp.142-162.

APOLLINAIRE 1918

G. Apollinaire, *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre, 1913-1916*, Paris, Mercure de France, 1918.

BECKER 2004

A. Becker, *Les artistes*, in S. Audouin-Rouzeau, J.J. Becker (a c. di), *Encyclopédie de la Grande Guerre, 1914-1918*, Paris, Bayard, 2004, pp. 689-699.

BECKER 2011

A. Becker, *Dufy et la Fin de la Grande Guerre*, in *Épinal Tricolore. L'imagerie Raoul Dufy 1914-1918*, catalogo della mostra (Épinal, Musée Départemental d'Art Ancien et Contemporain, 18 giugno-19 settembre 2011), a c. di C. Briend, Ars-sur-Moselle, Serge Domini Éditeur, 2011.

BIBLIOTHÈQUE FORNEY 1983

Paul Iribe, précurseur de l'art déco, 1883-1935, catalogo della mostra, (Paris, Bibliothèque Forney, 6 ottobre-31 dicembre 1983), Paris, Bibliothèque Forney, 1983.

BIBLIOTHÈQUE FORNEY 1986

Tolmer: 60 ans de création graphique dans l'île Saint-Louis, catalogo della mostra (Paris, Bibliothèque Forney, 22 maggio-2 luglio 1986), Paris, Bibliothèque Forney, 1986.

BOWLT, MISLER, SUDAKOVA 2014

A game in hell. The great war in Russia. Graphic art and photography from the collection of Sergey Shestakov, catalogo della mostra (London, GRAD, Gallery for Russian Arts and Design, 26 settembre-26 novembre 2014), a c. di J.E. Bowl, N. Misler, E. Sudakova, London, GRAD, Gallery for Russian Arts and Design, 2014.

BRIEND 2003

C. Briend, *Lhote, l'imagier du cubisme*, in *André Lhote 1885-1962*, catalogo della mostra (Valence, Musée des Beaux-Arts, 15 giugno-28 settembre 2003), a c. di H. Moulin, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2003.

BRIEND 2011

Épinal Tricolore. L'imagerie Raoul Dufy 1914-1918, catalogo della mostra (Épinal, Musée Départemental d'Art Ancien et Contemporain, 18 giugno-19 settembre 2011), a c. di C. Briend, Ars-sur-Moselle, Serge Domini Éditeur, 2011.

CAIZERGUES, DÉCAUDIN 1991

G. Apollinaire, *Oeuvres en prose complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade», II, textes établis, présentés et annotés par P. Caizergues, M. Décaudin, Paris, Gallimard, 1991.

CHAMPLEURY 1869

J. Champfleury, *Histoire de l'imagerie populaire*, Paris, E. Dentu, 1869.

CHEVREFILS DESBIOLLES 1993

Y. Chevrefils Desbiolles, *Les Revues d'art à Paris (1905-1940)*, Paris, Ent'revues, 1993.

CLAUDON-ADHEMAR 1977

C. Claudon-Adhemar, *Imagerie populaire russe*, Milano, Electa, 1977.

CLÉMENT-JANIN 1919

N. Clément-Janin, *Les Estampes, Images et Affiches de la Guerre*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1919.

COCTEAU 1915

[J. Cocteau], *Un peu de déteinte, s'il vous plaît!*, «Le mot», I (11), 20 febbraio 1915, s.p.

COGNIAT 1957

R. Cogniat, *Dufy décorateur*, Genève, Cailler, 1957.

COLLECTION LEBLANC 1916-1922

Collection Henri Leblanc destinée à l'État, *La Grande Guerre. Iconographie. Bibliographie. Documents divers*, 8 voll., Paris, Émile-Paul Frères Éditeur, 1916-1922.

CORK 1994

R. Cork, *A bitter truth. Avant-garde art and the Great War*, New Haven/London, Yale University Press, 1994.

DESCAVES 1918

L. Descaves, *L'Imagier d'Épinal*, Paris, Ollendorff, 1918.

DESCAVES 1932

L. Descaves, *L'Humble Georgin, imagier d'Épinal*, Paris, Firmin-Didot, 1932.

DAGEN 1996

P. Dagen, *Le silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*, Paris, Fayard, 1996.



- Didier, Baechler 2008
Orages de papier 1914-1918: les collections de guerre des bibliothèques, catalogo della mostra (Strasbourg, Bibliothèque Nationale et Universitaire, 12 novembre 2008-31 gennaio 2009), a c. di C. Didier, C. Baechler, Paris, Somogy Éditions d'Art, 2008.
- Garnier, Le Bon 2012
1917, catalogo della mostra (Metz, Centre Pompidou-Metz, 26 maggio-24 settembre 2012), a c. di C. Garnier, L. Le Bon, Metz, Éditions du Centre Pompidou-Metz, 2012.
- Geoffroy [1915]
G. Geoffroy, *La Grande Guerre par les artistes 1914-1915*, Nancy/Paris, Chez Berger-Levrault/G. Crès & C., [1915].
- Harris, Hedelstein 2014
N. Harris, T.J. Edelstein, *En Guerre: French Illustrators and World War I*, Chicago, University of Chicago Library, 2014.
- «L'ILLUSTRATION» 1922
L'Album de la Guerre 1914-1918, 2 voll., Paris, L'Illustration, 1922.
- «LE MOT» 1915A
[Annuncio redazionale], «LE MOT», I (14), 13 febbraio 1915, s.p.
- «LE MOT» 1915B
[Annuncio redazionale], «LE MOT», I (14), 13 marzo 1915, s.p.
- Mattio 2007
F. Mattio, *Paul Iribe e Jean Cocteau. Iconografia della Grande guerra in «Le mot»*, in A. Negri, M. Sironi (a c. di), *Un diluvio di giornali. Modelli di satira politica in Europa tra '48 e Novecento*, Milano, Skira, 2007, pp. 74-95.
- Mistler, Blaudez, Jacquemin 1961
J. Mistler, F. Blaudez, A. Jacquemin, *Épinal et l'imagerie populaire*, Paris, Hachette, 1961.
- Osterwalder 1992
M. Osterwalder, *Dictionnaire des illustrateurs 1890-1945*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1992.
- Ozenfant 1968
A. Ozenfant, *Mémoires 1886-1962*, Paris, Seghers, 1968.
- Perez-Tibi 1989
D. Perez-Tibi, *Dufy*, Milano, Rizzoli 1989.
- Pernoud 1997
E. Pernoud, *De l'image à l'ymage. Les revues d'Alfred Jarry et Rémy de Gourmont*, «Revue de l'Art», (115), 1997, pp. 59-65.
- Perroux 1912
R. Perroux, *Les Images d'Épinal*, Nancy, Édition de la Revue Lorraine Illustrée, 1912.
- Pollauid-Dulian 2013
E. Pollauid-Dulian, *Le Salon de l'Araginée*, Paris, Michel Lagarde, 2013.
- Roussier 2005
Sonia Lewitska 1874-1937, catalogo della mostra (Voiron Musée Mainssieux, 28 ottobre-31 dicembre 2006), a c. di F. Roussier, Voiron, Association Lucien Mainssieux, 2005.
- Salmon 1912
A. Salmon, *La Jeune peinture française*, Paris, Messein, 1912.
- Salmon 1914
A. Salmon, *Le Salon*, «Montjoie!», II (3), 1914, pp. 21-28.
- Salmon 1920
A. Salmon, *L'Art Vivant*, Paris, Crès, 1920.
- Schapiro 1941
M. Schapiro, *Courbet and Popular Imagery. An Essay on Realism and Naïveté*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. 4 (3-4), aprile 1941-luglio 1942, pp. 164-191.
- Silver 1984
K.E. Silver, *Jean Cocteau and the Image d'Épinal*, in A.K. Peters (a c. di), *Jean Cocteau and the French Scene*, New York, Abbeville Press, 1984, pp. 81-105.
- Silver 1989
K. E. Silver, *Esprit de corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War 1914-1925*, London, Thames and Hudson, 1989.
- Tourlonias, Vidal 1998
A. Tourlonias, J. Vidal, *Raoul Dufy, l'oeuvre en soie: logique d'un œuvre ornemental industriel*, Avignon, Barthélémy, 1998.
- Vatin 2014
P. Vatin, *Voir et montrer la guerre. Images et discours d'artistes en France (1914-1918)*, Paris, Les Presses du Réel, 2014.
- Viraben 2013
H. Viraben, *L'image de la guerre dans L'Élan (1915-1916), un refoulement apparent*. «Cahiers de l'École du Louvre», (3), ottobre 2013, pp. 36-43.

Crediti fotografici

Fig. 1 Da N. Clément-Janin, *Les Estampes, Images et Affiches de la Guerre*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1919.
Fig. 2, 5, 15, 16, 19, 20, 21, 23, 25 Da Gallica.

Fig. 11-13 BDIC.

Fig. 18 Da J. Mistler, F. Blaudez, A. Jacquemin, *Épinal et l'imagerie populaire*, Paris, Hachette, 1961.



Gilgameš

01 > 167



Fig. 1 Eduardo García Benito, *L'entrée des français à Mulhouse, Paris, Tolmer, 1914*

Fig. 2 Hansi, *Le 152° Poilu, Épinal, Pellerin & Cie, 1915*



Gilgameš

01 > 168

Fig. 3 Guy Arnoux, *Le Bon Français travaille pour nos soldats*, dall'album *Le Bon Français*, Paris, Devambez, 1918

Fig. 4 Guy Arnoux, *La Complainte du Poilu (en latin de cuisine roulante)*, Paris, Devambez, 1915

Fig. 5 François Georgin, *Histoire des quatre fils Aymon*, Épinal, Imprimerie-Librairie Pellerin, 1830



Gilgameš

01 > 169



Fig. 6 Jean Leprince, dall'album *Galerie des hommes célèbres de la Grande Guerre*, Paris, Le Nouvel Essor, 1915.



Fig. 7 Pierre Abadie, *Le R.A.T.*, dall'album *L'Alphabet de l'Armée*, Paris, Le Nouvel Essor, 1916

Fig. 8 Lucien Laforge, *L'espion*, Paris, Librairie Lutétia, 1916

Fig. 9 Robert Bonfils, *Adolphe Pégoud*, dall'album *La manière française*, Paris, Librairie Lutétia, [1916]

Fig. 10 René Georges Hermann-Paul, *Joffre*. *Septembre 1915*, dal *Calendrier de la Guerre, II année*, août 1915-juillet 1916, Paris, Librairie Lutétia, 1916



Gilgameš

01 > 170

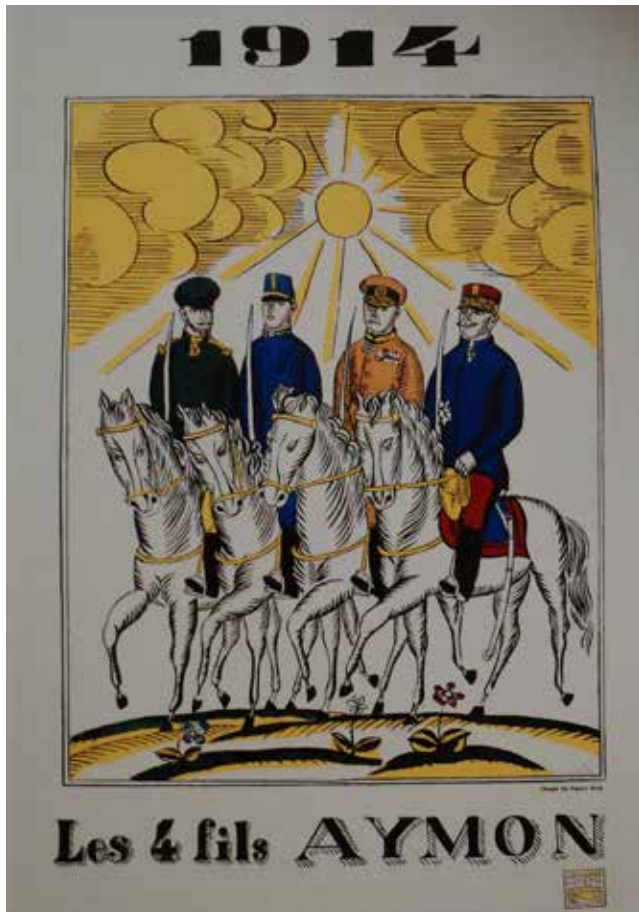


Fig. 11 Raoul Dufy, 1914 *Les quatre fils Aymon*, Paris, Librairie Lutétia, 1915



Fig. 12 Raoul Dufy, *Les quatre fils Aymon*, 1915, cartolina postale

Gilgameš

01 > 171



Fig. 13 André Lhote, *Sainte Geneviève*, Paris, Librairie Lutétia, 1916

Gilgameš

01 > 172

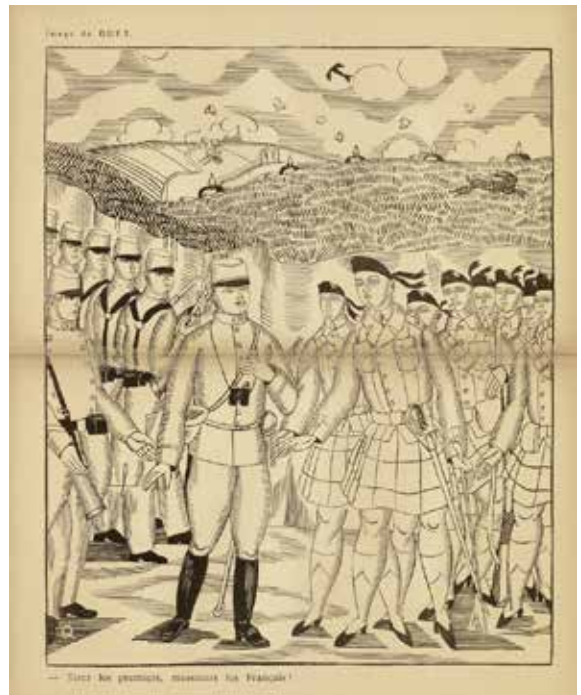


Fig. 14 Zina Ozenfant,
Fêtes à Perm (Russie)
célébrant la prise
de Przemyśl,
«L'Élan», I (4),
1 giugno 1915

Fig. 15 Jean Marchand,
La Gardienne du foyer,
«L'Élan», I (3),
15 maggio 1915



Fig. 16 Raolu Dufy,
Tirez les premiers,
messieurs les français!,
«Le mot», I (10),
13 febbraio 1915



Gilgameš

01 > 173

Fig. 17 Raoul Dufy, tavole da *Les Alliés. Petit panorama des uniformes*, Paris, Paul Iribe & C^{ie}, 1915

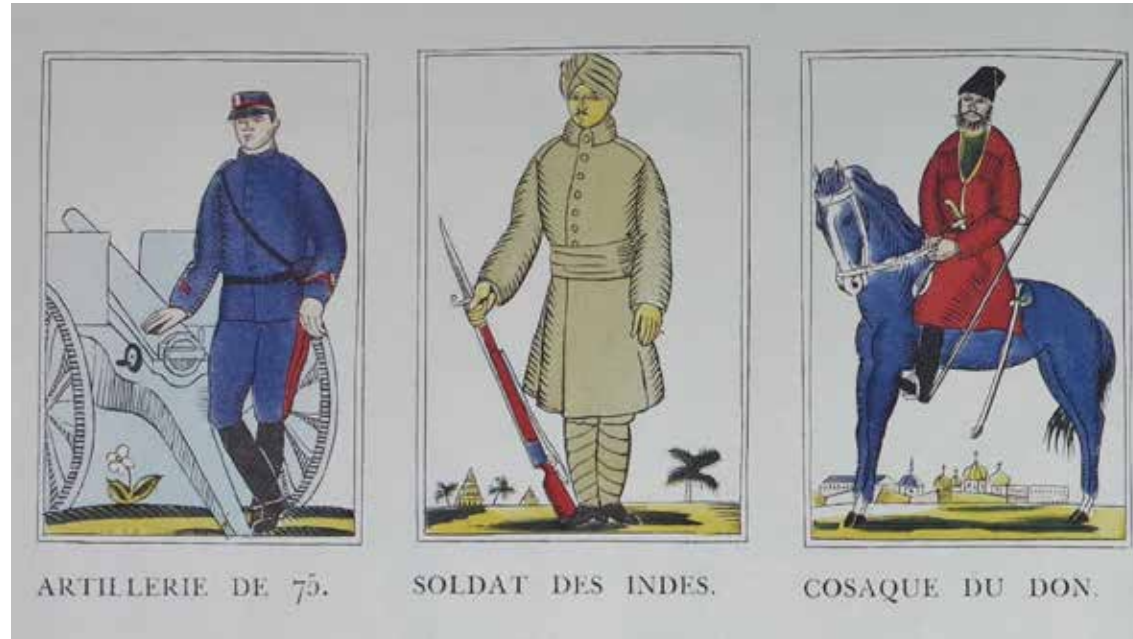


Fig. 18 Pierre Leloup au Mans, *Uniformes français, XVIII secolo*



Fig. 19 François Georin, *Gardes nationaux en uniforme de grande tenue*, Épinal, Imprimerie-Librairie Pellerin, [1831]



Gilgameš

01 > 174



Fig. 20 Raoul Dufy, *La Fin de la Grande Guerre*, «Le mot», I (13), 6 marzo 1915

Fig. 21 Raoul Dufy, *La Fin de la Grande Guerre*, Paris, Société Générale d'Impression, 1915

Fig. 22 Raoul Dufy, *Les Alliés*, 1915, pochette in seta, da R. Cogniat, Dufy décorateur, Genève, Cailler, 1957

Gilgameš

01 > 175



Fig. 23 Guy Arnoux e Atelier Patria, Carta da parati, «La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe», I (1), gennaio 1918



Fig. 24 Robert Bonfils, pagina dell'album *La manière française*, Paris, Librairie Lutétia, [1916]

Fig. 25 Robert Bonfils, *Affiche per l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes di Parigi, 1925*

