



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

in

Storia delle arti e conservazione dei beni artistici

Tesi di Laurea

Il collage tra visione e interpretazione

Relatrice

Prof.ssa Roberta Dreon

Correlatore

Dott. Dario Pinton

Laureanda

Marta Girardin

Matricola 887458

Anno Accademico

2022/ 2023

Indice

<i>Introduzione</i>	3
1. Il Collage nel contesto	4
1.1 Premesse, tentativi di definizione e formulazione di domande	4
1.2 Possibili fonti visive e non del collage	11
1.3 Il montaggio	15
2. Il collage tra Cubismo, Dadaismo e Surrealismo	21
2.1 Il Cubismo	22
2.1.1 Dal cubismo al collage.....	22
2.1.2 I collage di Picasso e Braque	33
2.2 Il Dadaismo	43
2.2.1 Il nuovo mondo Dada	43
2.2.2 Dada Berlino	50
2.2.3 Il fotomontaggio	53
2.2.4 Hannah Höch	57
2.3 Il Surrealismo	64
2.3.1 Il mondo dopo la scoperta dell'inconscio e le teorie psicanalitiche di Freud	64
2.3.2 Il Surrealismo: la teoria dell'inconscio in arte.....	68
2.3.4 Il collage in Max Ernst.....	75
2.3.5 I romanzi-collage e <i>Una settimana di bontà</i>	82
3. Il collage come strumento di significazione	88
3.1 Frammenti, flusso di coscienza e definizioni terminologiche	88
3.2 Tra visione e interpretazione	96
3.3 Immagini a confronto	105
3.4 Il collage come strumento di creazione di significato	110
<i>Conclusioni</i>	115
<i>Indice delle immagini</i>	120
<i>Bibliografia</i>	122
<i>Sitografia</i>	132

Introduzione

La tecnica del collage, messa a punto grazie alle sperimentazioni tecniche cubiste sullo spazio, viene largamente utilizzata anche nelle Avanguardie successive. Nel 1912 Pablo Picasso inserisce della tela cerata in una sua natura morta e Georges Braque realizza una serie di opere intervenendo a carboncino su dei frammenti di carta da parati incollati su un foglio di carta. Alcuni anni dopo, gli artisti del movimento Dada ritagliano e incollano tra di loro immagini fotografiche creando manifesti per una nuova arte, per una forma d'espressione che rompe con le tradizioni e le convenzioni accademiche poiché dominata dal caos e dal non-senso. Infine, negli anni Venti del Novecento Max Ernst trova nel montaggio di immagini il perfetto strumento per rendere nelle sue opere le associazioni inconscie che si formalizzano nei sogni.

Ma che cosa ha spinto Picasso e Braque a inserire degli elementi reali nelle loro opere? Quali sono gli aspetti che permettono al collage di declinarsi in movimenti artistici con necessità espressive molto distanti le une dalle altre?

Questo elaborato propone una risposta a questi interrogativi a partire dall'analisi del contesto socioculturale in cui si sviluppa tale tecnica. Pertanto, il primo capitolo si apre con un'analisi della modernità che tiene conto dei principali contributi teorici attorno al tema, seguita da un approfondimento sul montaggio cinematografico e dall'analisi delle fonti visive che potrebbero aver ispirato gli artisti cubisti nella creazione del collage. Nel secondo capitolo si delinea l'evoluzione e l'applicazione di questa tecnica nella avanguardie di inizio Novecento: Cubismo, Dadaismo e Surrealismo, privilegiando gli scritti e le dichiarazioni degli artisti che si appropriano di questa tecnica nelle loro pratiche artistiche soffermandosi sull'analisi critica delle loro opere più rappresentative. Nel terzo capitolo si sviluppa una definizione terminologica delle possibili applicazioni del termine "collage" con il supporto di studiosi quali: Magda Dragu, Ulrich Weisstein, Diane Waldman, Budd Hopkins, Helen Hutton, Peter Bürger, Ernst Bloch, Georges Didi-Huberman.... A partire dall'analisi del concetto di "immagine" formulato dagli studi sulla cultura visuale, la comparazione di tre collage, uno per ciascuno dei movimenti artistici precedentemente approfonditi, permetterà infine di contestualizzare questa tecnica come uno strumento di significazione.

1. Il Collage nel contesto

1.1 Premesse, tentativi di definizione e formulazione di domande

Se si cerca la voce “collage” nell’enciclopedia Treccani si legge la seguente definizione:

Procedimento d’arte figurativa (e opera realizzata mediante tale procedimento) adottato soprattutto da artisti cubisti, futuristi, dadaisti, surrealisti, e da rappresentanti della pop art; consiste nell’incollare su un supporto (tela, tavola o oggetto tridimensionale) frammenti di giornali, fotografie, ritagli di tappezzeria e altri svariati materiali, in modo apparentemente casuale.¹

Si tratta di un enunciato apparentemente lineare e non eccessivamente complesso, che descrive in maniera chiara una tecnica diventata oramai d’uso comune e addirittura quasi “domestico”; definisce un’azione, quella di tagliare e incollare pezzi di carta o oggetti assieme, che più o meno tutti hanno realizzato almeno una volta.

Il termine collage deriva dal francese *coller*, letteralmente “incollare” / “attaccare”, e identifica una tecnica la cui invenzione risale al 1912, anno in cui Pablo Picasso e George Braque la utilizzarono per la prima volta. Questa periodizzazione e la paternità della tecnica non sono né chiare né lineari; infatti, secondo Greenberg², non si può determinare con precisione chi abbia inventato il collage e quando, perché i lavori di Picasso e Braque, realizzati tra il 1907 e il 1914, risultano essere per la maggior parte non datati e privi di firma. In *Natura morta con sedia impagliata* Picasso aggiunge un pezzo di corda e della tela cerata agli elementi pittorici dipinti sulla tela e, in *Fruttiera e bicchiere*, Braque incolla dei ritagli di carta da parati in finto legno al foglio di carta, per poi intervenire sopra con un disegno a carboncino.

Questa azione tecnica che determina l’inserimento di vari materiali o oggetti su un supporto, non sembra però comparire per la prima volta nel XX secolo. Secondo le ricerche di Diane Waldman³ si possono identificare come predecessori del collage le

¹ Enciclopedia Treccani: <https://www.treccani.it/vocabolario/collage/> [ultimo accesso 15 gennaio 2023].

² Greenberg C., *Collage* in Greenberg C., *Art and culture: Critical essays*, Boston, Beacon Press, 1971, pp. 70-83.

³ D. Waldman, *Collage, assemblage, and the found object*, London, Phaidon Press Limited, 1992.

composizioni di testi giapponesi del XII secolo, gli emblemi tribali africani, i collage di ali di farfalle del XVII e XIX secolo, i ciondoli metereologici dell'arte popolare tedesca e tanti altri manufatti legati alla tradizione popolare e alle arti dell'artigianato. Elizabeth Siegel, in *Playing with Pictures: The Art of Victorian Photocollage*, analizza gli elaborati realizzati nella seconda metà dell'Ottocento dalle aristocratiche inglesi ritagliando e incollando fotografie su sfondi ad acquerello.

Di conseguenza, come si fa a definire il collage come invenzione cubista se si tratta di una tecnica che era già utilizzata precedentemente?

Thomas P. Brockelman⁴, Flood⁵, Gioni⁶, Taylor⁷ e altri studiosi rispondono sottolineando il legame tra il collage del 1912 e la dinamica sociale e culturale che ne determina la realizzazione.

Nel 1913 Apollinaire apre la sua raccolta *Alcools* con la poesia *Zona*, un componimento in cui è evidente l'influenza che la modernità ha determinato sullo scrittore:

Leggi i volantini i cataloghi i manifesti che cantano a voce alta
Ecco la poesia stamani e per la prosa ci sono i giornali
Ci sono le dispense da 25 centesimi piene d'avventure poliziesche
Ritratti di grandi uomini e mille titoli diversi

Queste poche righe, infatti, esemplificano come tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento la quotidianità si trasformi in una serie di “non-linear opportunities”⁸ definite da suono, spazio e movimento⁹; la realtà diventa frammentaria e dinamica, scandita dallo sviluppo industriale e da una forte tensione individualistica.

In questo periodo, la diffusione del pensiero filosofico di Nietzsche e Bergson e la teoria psicanalitica di Freud determinano lo sviluppo di una nuova percezione della natura umana. In aggiunta, la formulazione della teoria della relatività sconvolge

⁴ T. P. Brockelman, *The frame and the mirror: On collage and the postmodern*, Evanston, Northwestern University Press, 2001.

⁵ R. Flood, *Tear Me Apart, One Letter at a Time*, in *Collage: the unmonumental picture*, a cura di M. Gioni, R. Flood, L. Hoptman, Milano, Electa, 2007, pp. 8-9.

⁶ M. Gioni, *It's not the Glue that Makes the Collage*, in *Collage: the unmonumental picture*, a cura di M. Gioni, R. Flood, L. Hoptman, Milano, Electa, 2007, pp. 11-15.

⁷ B. Taylor, *Collage: The making of modern art*, London, Thames and Hudson Ltd., 2004.

⁸ T. P. Brockelman, *The frame and the mirror: On collage and the postmodern*, cit.

⁹ R. Flood, *Tear Me Apart, One Letter at a Time*, in *Collage: the unmonumental picture*, cit.

profondamente le regole della fisica classica e, introducendo il tempo come quarta dimensione, modifica la comprensione della realtà. L'arte si trasforma a sua volta diventando sempre più "democratica", in senso sociologico, e allontanandosi dal decadentismo e dal naturalismo propri del periodo precedente¹⁰.

Per Jonathan Crary¹¹ tale cambiamento inizia a verificarsi negli anni Venti e Trenta dell'Ottocento, periodo che, secondo la sua ricerca, ha determinato la nascita di un nuovo tipo di osservatore e ha posto le basi per un "moderno ed eterogeneo regime scopico" che si consoliderà durante il Novecento. Per lo studioso, il XIX secolo vede un profondo cambiamento nella dimensione percettiva, di cui la pittura modernista, sviluppatasi tra gli anni 70 e 80 dell'Ottocento, e lo sviluppo della fotografia, la cui invenzione risale al 1839, non sono altro che "sintomi tardivi" di una trasformazione che era già presente all'inizio del secolo. Questo cambiamento viene indagato da Crary attraverso lo studio dell'evoluzione del significato di due apparecchi ottici: la camera oscura, utilizzata tra il XVII e il XVIII secolo, e lo stereoscopio, che fa invece riferimento al XIX secolo. Mentre la prima è completamente priva di una dimensione soggettiva, lo stereoscopio determina invece un'astrazione e una ricostruzione dell'esperienza ottica che porta a rivedere il significato di "realismo". Attraverso la sua analisi, Crary indaga dunque il ruolo avuto dalla mente nella percezione e argomenta il passaggio da una teoria dell'imitazione a una della percezione. In questa ricerca il focus risiede comunque nell'osservatore che, plasmato dal contesto in cui è posto, si ritrova in una situazione in cui «la maggior parte delle importanti funzioni dell'occhio umano stanno per essere soppiantate da pratiche visive nelle quali le immagini non hanno più nessun riferimento alla posizione dell'osservatore in un mondo "reale", percepito secondo le leggi dell'ottica».¹²

Dunque, è in questo contesto socialmente, culturalmente e percettivamente in evoluzione che si sviluppa la tecnica del collage la quale, configurandosi come un tentativo di dare senso al mondo e di definire una struttura in grado di preservarne la

¹⁰ R. Luperini. *Modernismo, avanguardie, antimodernismo*, in R. Luperini, *Dal modernismo ad oggi. Storicizzare la contemporaneità*, Roma, Carrocci Editore, 2018, pp. 19-33.

¹¹ J. Crary, *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, a cura di, L. Acquarelli, Torino, Einaudi, 2013.

¹² *Ivi.*, p. 4.

caotica molteplicità¹³, si identifica come elemento fondante della sensibilità moderna¹⁴.

Nel saggio *Teoria dell'Avanguardia* Peter Bürger presenta una distinzione tra opera d'arte "organica" e "disorganica". Nella prima, le parti si uniscono tra loro secondo una forma che rimanda al concetto di unità dialettica, mentre nella seconda si ha una divergenza delle parti che, non più sottomesse a un ordine, acquisiscono senso a partire dal principio costruttivo che le determina. Secondo la sua ricerca, l'opera d'arte "disorganica" si costruisce pertanto sul principio del montaggio, che viene identificato come metodologia alla base della produzione artistica dell'avanguardia. Di conseguenza, nel delineare la sua teoria dell'*Avant-Garde*, Bürger sceglie come punto di partenza proprio il montaggio introdotto dai cubisti. Nei loro lavori, infatti, l'introduzione di oggetti reali nella composizione pittorica determina una trasformazione dello status dell'opera: gli elementi che la costituiscono non sono più riproduzioni del reale ma sono essi stessi la realtà. Bürger, inoltre, analizzando la meccanica dello shock determinata dall'arte d'avanguardia, argomenta il cambiamento del direzionamento dell'attenzione dello spettatore dal senso dell'opera al principio alla base della sua costruzione. La rottura tra rappresentazione e significato risulta allora legarsi all'incongruenza di senso tra le singole parti e l'opera nella sua interezza e, attraverso questa dinamica, l'artista vuole spingere il fruitore a mettere in discussione la realtà e instillare in lui la scintilla del cambiamento.

Greenberg, analizzando l'arte modernista, argomenta che «l'arte realistica e naturalistica aveva dissimilato il medium, usando l'arte per celare l'arte; il modernismo usava l'arte per chiarire l'attenzione sull'arte».¹⁵ Quindi, elementi come il supporto, il pigmento e la cornice, che erano visti negativamente dagli artisti precedenti, vanno ad acquisire un valore positivo nella produzione modernista. Di conseguenza, interrogandosi sulle motivazioni alla base dell'invenzione del collage cubista, Greenberg si sofferma sulle necessità tecniche degli artisti, più che sulla realtà sociale e culturale nella quale essi erano immersi, identificando come matrice «the

¹³ M. Gioni, *It's not the Glue that Makes the Collage*, in *Collage: the unmonumental picture*, cit.

¹⁴ B. Taylor, *Collage: The making of modern art*, cit.

¹⁵ C. Greenberg, *Pittura modernista*, in *Clement Greenberg. L'avventura del modernismo. Antologia critica*, a cura di G. Di Salvatore, L. Fassi, Milano, Johan & Levi editore, pp. 117-124.

need for renewed contact with “reality” in face of the growing abstractness of Analytical Cubism». ¹⁶ Nella sua ricerca egli teorizza come obiettivo dei pittori cubisti quello di ottenere risultati scultorei mediante l'utilizzo di strumenti e tecniche non scultorei, ossia di trovare un equivalente bidimensionale alla realtà tridimensionale senza tenere conto della verosimiglianza tra riproduzione e oggetto reale. Tale obiettivo tecnico necessita però di essere contestualizzato nella realtà all'interno della quale gli artisti operano.

In *Avant-Grade and Kitsch* Greenberg esemplifica l'influenza esercitata dalla società sull'individuo raccontando di un “ignorante contadinotto russo” che viene posto davanti a due quadri, uno di Picasso e uno di Repin¹⁷. Il contadino, nonostante la democratizzazione culturale avvenuta dopo la rivoluzione industriale gli permetterebbe di acquisire un livello di conoscenza tale da apprezzare Picasso, preferisce la familiarità del quadro di Repin, “enjoying the kitsch without effort”.

Dopo l'Ottocento, identificato da Vercellone¹⁸ come il grande secolo delle morti o degli omicidi simbolici, il XX secolo è caratterizzato da una crescita di consapevolezza rispetto al ruolo che le macchine e la produzione in serie determinano nella quotidianità e nelle arti visive. In *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* Walter Benjamin teorizza la perdita dell'aura dell'opera d'arte a causa dalle nuove possibilità di riproduzione determinate dallo sviluppo tecnologico; infatti, con l'aumento di quest'ultime si perde il principio di autenticità, e la stessa riproduzione tecnica inizia a conquistare un proprio posto tra i vari procedimenti artistici. Questi meccanismi determinano anche un nuovo fenomeno, definito da Greenberg¹⁹ con il termine “kitsch”, che comprende quell'arte e quella letteratura popolari nate dalla nuova economia di massa. Nella sua ricerca Greenberg prova a separare in maniera netta il collage, inteso come tecnica propria dell'avanguardia, e le dinamiche del kitsch, non prendendo però in considerazione il fatto che, molto spesso, sono proprio

¹⁶ C. Greenberg, *Collage*, cit. p. 70.

¹⁷ Nel saggio Greenberg parla di un quadro rappresentante una battaglia per poi, in una nota del 1972, chiarire di essere venuto a conoscenza solamente anni dopo che il pittore non aveva mai realizzato un quadro del genere; egli poi specifica che tale errore è stato dovuto al suo “provincialismo” rispetto alla conoscenza dell'arte russa.

¹⁸ F. Vercellone, *Dopo la morte dell'arte*, Bologna, il Mulino, 2013.

¹⁹ C. Greenberg, *Avant-garde and Kitsch*, Greenberg C., *Art and culture: Critical essays*, Boston, Beacon Press, 1971, pp. 3-21.

i prodotti della cultura di massa a essere i protagonisti dei collage²⁰. David Banash²¹ cerca di sanare questa frattura argomentando che la tecnica del collage, mediante la negazione della meccanica di consumo, si trasforma in uno strumento di produzione che si integra e lavora all'interno delle dinamiche proprie della produzione e della cultura di massa.

Gli artisti dell'avanguardia, a partire dalla loro sensibilità e dal loro essere situati in questa nuova società ricca di impulsi e nuovi materiali, iniziano a utilizzare proprio questi ultimi per rispondere alle domande tecniche legate allo sviluppo della loro ricerca artistica. Ed ecco che la frammentazione del contesto esterno si fa collage, si fa tecnica operativa, e i giornali, i cartelloni pubblicitari, le fotografie e tutti i nuovi prodotti della modernità iniziano a trovare posto nella produzione artistica precedentemente dominata unicamente dalla pittura.

Per comprendere l'impatto di questo procedimento tecnico bisogna guardare alle modalità di rappresentazione della realtà utilizzate nella produzione artistica prima del 1912. Nel Rinascimento l'invenzione della prospettiva produce una configurazione geometrico-matematica in grado di trasformare la superficie pittorica in una finestra sul mondo attraverso la quale osservare la rappresentazione della realtà²². Obiettivo dell'artista è perciò la verosimiglianza che ricerca e perfeziona affinando le sue abilità tecniche; tale aspetto determina il fatto che la sua meccanica di lavoro viene considerata come affine a quella di un artigiano²³. Flavio Fergonzi²⁴ argomenta come è solo a partire da queste premesse che risulta possibile comprendere la rivoluzione portata dal collage in ambito artistico. L'introduzione di oggetti reali all'interno dell'opera permette infatti l'eliminazione di ogni equivoco di *mimesis*, dando al pittore

²⁰ L. Florman, *The flattening of "collage"*, "October", 102, 2002, pp. 59-86.

²¹ D. Banash, *Collage Culture.: Readymades, Meaning, and the Age of Consumption*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2013.

²² Attraverso la prospettiva l'artista è infatti in grado di rendere la tridimensionalità della realtà in una rappresentazione bidimensionale e conseguentemente il concetto di *mimesis*, al centro della ricerca artistica dal Rinascimento fino all'età moderna, risulta fondarsi su un'illusione ottica. Il realismo ricercato nella rappresentazione pittorica risulta pertanto, attraverso l'utilizzo della prospettiva, allontanarsi dalla realtà in quanto tale.

²³ Si tratta di un periodo storico in cui il lavoro dell'artista era alle dipendenze della committenza, determinando pertanto il legame tra la sua professionalità e le sue abilità tecniche. Solo nell'Ottocento l'artista inizia a ottenere una propria autonomia, permettendo la fioritura di nuove sperimentazioni a livello creativo.

²⁴ F. Fergonzi, *Episodi del dibattito critico sul collage da Apollinaire a Greenberg*, in *Collage/Collages: dal cubismo al New Dada*, a cura di M. M. Lamberti, M. G. Messina, Milano, Electa, 2007, pp. 322-335.

la possibilità di dedicarsi unicamente al lavoro intellettuale. Il collage rompe allora la centenaria differenza tra cultura alta e bassa, opponendo al concetto rinascimentale di unità, intesa come sinonimo di perfezione, la frammentazione della vita moderna.

Nella ricerca artistica e negli studi su questa tecnica vengono spesso utilizzati termini diversi, tra cui soprattutto “collage”, “assemblage” e “montage”, per i quali è necessario, onde evitare confusioni, presentare un’iniziale definizione terminologica, che sarà poi approfondita e rivista nel corso di questo elaborato. Per Diane Waldman²⁵ la parola “collage” fa riferimento all’azione di incollare vari materiali su una superficie piana e identifica anche il prodotto finale di tale procedimento; il termine “assemblage” riguarda, invece, il processo di unione di elementi bidimensionali e tridimensionali, di matrice organica o industriale, in modo che questi si estendano al di fuori della superficie piana dell’opera. Infine, il termine “montaggio”, solitamente associato all’ambito cinematografico, sottintende una dimensione tecnica la quale «presupposes the fragmentation of reality and describes the phases of the constitution of the work».²⁶

In questo elaborato si andrà a utilizzare principalmente il termine “collage” sviluppando una ricerca che, a partire dall’invenzione di tale tecnica nel 1912 da parte degli artisti cubisti, prosegue analizzandone la declinazione nelle opere surrealiste e dadaiste. Pertanto, con questo termine si descrive l’azione di selezione e unione di elementi, sia bidimensionali che tridimensionali, su di un supporto.

Significativa è la riflessione di Christine Poggi che, nelle conclusioni del suo saggio *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism and the Invention of Collage*, argomenta a favore dell’identificazione del collage come alternativa alla cultura moderna nell’arte del XX secolo.

This alternative tradition emphasize heterogeneity rather than material or stylistic unity, and a willingness to subvert (rather than affirm) the distinctions between pictorial, sculptural, verbal and other forms of expression.²⁷

²⁵ D. Waldman, *Collage, assemblage, and the found object*, cit.

²⁶ P. Bürger, *Theory of the Avant-garde*, Minneapolis, Manchester University Press, 1984, p. 73.

²⁷ C. Poggi, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism and the Invention of Collage*, New Haven – London, Yale University Press, 1992, p. xiii.

Il collage si presenta pertanto come una tecnica che, applicata per la prima volta nel movimento cubista, viene poi utilizzata anche nel Dadaismo e nel Surrealismo rispondendo alle necessità tecniche e formali degli artisti. Un aspetto che emerge indiscriminatamente dalle fonti analizzate è il carattere rivoluzionario di questa tecnica e la sua volontà di sviluppare un'arte in grado di rappresentare il nuovo mondo moderno.

Prima di approfondire l'invenzione del collage e la sua applicazione nei movimenti d'avanguardia è però necessario interrogarsi sulle condizioni che ne hanno favorito l'invenzione.

1.2 Possibili fonti visive e non del collage

Per poter meglio comprendere la meccanica di funzionamento del collage è necessario approfondire il contesto che l'ha determinata. Nel saggio *The art of the assemblage*, William C. Seitz propone un elenco di precursori dei collagisti e, partendo dalla pittura, porta come esempio i lavori di Manet²⁸, Cézanne²⁹ e Seurat. Secondo la sua analisi, infatti, le composizioni pittoriche di questi artisti sviluppavano nuovi legami e accostamenti tra gli oggetti rappresentati che, nei quadri di Seurat, vengono addirittura definite come una "abstract aesthetics of multiple confrontation". Un'estetica, questa, che per Massimiliano Gioni³⁰ rappresenta la trasposizione della quotidianità sulla superficie pittorica. Per lo studioso la struttura iconografica dei primi collage risulterebbe quindi rimandare sia ai *cafè*, spesso percepiti come luoghi di trasgressione, che agli studi degli artisti, dove questi seguivano uno stile di vita *bohème* e privo di costrizioni. Secondo questa visione il collage può allora essere compreso come un concreto tentativo di eliminazione del divario presente tra arte e vita, trasformando l'ingresso del reale nell'opera in uno degli elementi distintivi dell'arte post-realismo³¹.

²⁸ Seitz si riferisce in particolar modo all'opera *Ritratto di Emile Zola*, realizzata dall'artista nel 1868. Il quadro presenta sullo sfondo una bacheca su cui sono appese una fotografia del quadro *Olympia* dello stesso Manet, una stampa di Utamaro e una riproduzione dell'acquaforte di Goya rappresentante *Los Borrachos* di Velazquez; questi tre elementi, sovrapponendosi l'uno con l'altro, appaiono a Seitz come un collage.

²⁹ Seitz, analizzando la pittura dell'artista, dichiara che gli oggetti rappresentati nelle sue nature morte sembrano modificarsi l'uno con l'altro a partire da una strana complicità, nel tentativo dell'artista di conciliare le norme pittoriche dell'arte classica con le nuove necessità percettive dell'epoca moderna.

³⁰ M. Gioni, *It's not the Glue that Makes the Collage*, cit.

³¹ L. Hoptman, *Collage Now: The Seamier Side*. in *Collage: the unmonumental picture*, a cura di M. Gioni, R. Flood, L. Hoptman, Milano, Electa, 2007, pp. 9-11.

Nella ricerca di Maria Minita Lamberti³² l'elemento chiave alla base dell'utilizzo del collage da parte degli artisti è da ritrovarsi invece nell'economicità dei materiali da essi utilizzati e nella vasta presenza di questi nell'immaginario quotidiano; basti pensare all'utilizzo dei giornali, parte integrante della realtà quotidiana del tempo, nei primi collage cubisti.

Bisogna inoltre sottolineare il fatto che l'invenzione della fotografia aveva sollevato i pittori dal fardello della rappresentazione realistica, sostituendo all'abilità tecnica la formulazione del pensiero creativo. Si tratta di un processo che Maurice Raynald³³ esemplifica commentando *Il Lavabo* di Juan Gris; egli descrive l'azione dell'artista di ritagliare e incollare l'etichetta di una boccetta di profumo sulla sua rappresentazione pittorica, invece che riprodurla minuziosamente, sottolineando la maggior efficacia di questa scelta sia dal punto di vista percettivo che da quello di tempo di realizzazione. Seitz³⁴, proseguendo nella sua analisi, vede nel lavoro di alcuni poeti il principio dell'utilizzo della tecnica del collage, sottolineando in particolar modo la loro abilità di tenere assieme elementi differenti mediante lo strumento della metafora. Egli analizza la poetica di Mallarmé, definendola come un processo di creazione di immagini tese a sviluppare una poesia "pura" esteticamente vicina alla pittura astratta. Prosegue descrivendo i componimenti di Apollinaire il quale, unendo lo strumento della giustapposizione all'appropriazione del linguaggio quotidiano, crea poesie in cui pezzi di conversazione ed espressioni fatte si rincorrono senza connessione tematica o transizione. Christine Poggi³⁵ sottolinea che, poiché l'obiettivo degli artisti era quello di rappresentare la vita moderna, ossia una situazione in cui tutti gli elementi dell'esperienza fossero presenti simultaneamente, l'enfasi posta sul presente porta alla distruzione delle forme d'unità che avevano caratterizzato le opere dei periodi precedenti; «in poetry this meant that all sense of temporal development was lost through the dissolution of narrative».³⁶

³² M. M. Lamberti, *Pittura e collage, o delle unioni di fatto*, in *Collage/Collages: dal cubismo al New Dada*, a cura di M. M. Lamberti, M. G. Messina, Milano, Electa, 2007, pp. 242-263.

³³ Cfr. M. G. Messina & J. N. Covre, *Il cubismo dei cubisti. Ortodossi/eretici a Parigi intorno al 1912*, Roma, Officina Edizioni, 1986.

³⁴ W. C. Seitz, *The art of assemblage*, New York, The Museum of Modern Art, 1961.

³⁵ C. Poggi, *Marinetti's Parole in Libertà and the Futurist Collage Aesthetic*, in *The Futurist Imagination: Word + Image In Italian Futurist Painting, Drawing, Collage And Free-Word Poetry* a cura di A. C. Hanson, New Haven, Yale University Art Gallery, 1983, pp. 2-15.

³⁶ *Ivi.*, p. 2.

La ricerca sui precursori dei collagisti, per Seitz, si conclude con la descrizione del *Manifesto tecnico della letteratura Futurista*³⁷, redatto da Filippo Tommaso Marinetti e pubblicato l'11 maggio del 1912. Nel testo vengono elencate le regole da seguire per creare una nuova scrittura in grado di rappresentare il dinamismo della vita moderna. Si parla di distruzione della sintassi, abolizione di aggettivi, avverbi e punteggiatura, sviluppo di uno stile analogico privo di categorie di immagini...in modo da giungere, dopo il verso libero, alle parole in libertà. Mediante queste scelte poetiche è quindi possibile rendere in maniera telegrafica emozioni e sensazioni, abbandonando lo sviluppo logico e i meccanismi di rielaborazione dell'esperienza. Le parole perdono il loro significato diventando puro suono, con l'obiettivo di avvicinarsi il più possibile alla pura intuizione.

Per Seitz³⁸ questi poeti sono stati i primi a percepire e modellare quello che Apollinaire descrive come un nuovo spirito del tempo; essi, infatti, lavorando sulle associazioni e utilizzando lo strumento della metafora si avvicinano molto alla tecnica del collage. Poggi, invece, evidenzia come il 1912 sia stato sia l'anno della nascita del collage che quello della pubblicazione del *Manifesto della letteratura Futurista*. Molto probabilmente Picasso e Braque non erano a conoscenza del lavoro di Marinetti e viceversa, ma, il fatto che il collage permettesse una chiara resa della giustapposizione degli elementi lo ha reso uno strumento fondamentale nella ricerca, sia nell'ambito della poesia che in quello delle arti visuali.

Per concludere l'analisi delle possibili fonti visive e non del collage risulta necessario analizzare le caratteristiche del contesto in cui questa tecnica ha preso vita, sottolineandone i possibili spunti che gli artisti avrebbero potuto trovarci. Il catalogo della mostra *High and Low*, tenutasi al Moma di New York tra il 7 ottobre del 1990 e il 15 gennaio del 1991, propone un'approfondita ricerca sui meccanismi alla base dell'arte moderna per permetterne una più esaustiva comprensione delle premesse. Conseguentemente, si vede nella nuova cultura di massa, nei poster, nelle fotografie e nei prodotti dei supermercati la potenzialità di fungere da alfabeto per un nuovo

³⁷ Molti dei riferimenti in esso contenuti verranno poi sviluppati e approfonditi in *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, pubblicato l'11 maggio del 1913. Nel testo Marinetti descrive e promuove le parole in libertà, l'utilizzo del verbo all'infinito, la morte del verso libero, l'immaginazione senza fili, la rivoluzione tipografica, l'utilizzo di una ortografia libera ed espressiva....

³⁸ W. C. Seitz, *The art of assemblage*, cit.

linguaggio artistico capace di rappresentare la “modern-urban life”. E sono proprio questi gli elementi che vengono introdotti con il collage che, affermando il primato del giornale come materia prima nella realizzazione degli elaborati, rompe il confine tra cultura “alta” e “bassa”. Di conseguenza, secondo la ricerca dei curatori della mostra newyorkese, una possibile fonte visiva dei lavori di Braque sarebbe la Colonna Morris (Fig. 1). Questo elemento di architettura urbana veniva utilizzato per apporvici notizie, poster e annunci, i quali, sovrapponendosi gli uni con gli altri nel corso del tempo, rimandano indubbiamente alla meccanica del collage.

Sono qui state presentate le possibili “fonti visive” da cui gli artisti hanno, consciamente o inconsciamente, tratto ispirazione nella realizzazione del collage; è però necessario approfondire l’indagine analizzando la meccanica di funzionamento di questa tecnica. Il collage funziona unendo elementi e/o immagini aventi ciascuno un senso proprio, per creare un prodotto facentesi carico di un significato nuovo. Questo processo di unione di immagini per formulare una narrazione è lo stesso che sta alla base della produzione cinematografica.



Fig. 1 – *Morris Column* in Avenue de l’Observatoire Paris, ca. 1865.

1.3 Il montaggio

Nella prefazione all'edizione del 1935 del saggio *Eredità del nostro tempo* Ernest Bloch inizia con le seguenti parole: «Qui la prospettiva è ampia. L'epoca è in putrefazione e al tempo stesso ha le doglie. Situazione misera o infame, la via per uscirne tortuosa. Nessun dubbio che il finale non sarà borghese».³⁹ Bloch produce un'analisi lucida del periodo storico contemporaneo delineandone le mancanze e i punti di forza; tra i secondi egli elenca il “montaggio tardo-borghese” attribuendogli un valore di carattere sociologico. Bloch definisce il montaggio come un meccanismo che “strappa” al contesto delle parti in modo da creare, a partire dal loro collegamento, nuove figure.

Secondo Bürger la tecnica del montaggio, la quale «presuppone la frammentazione della realtà e illustra la fase di costruzione dell'opera»⁴⁰ appare per la prima volta nei lavori degli artisti cubisti e viene definita come una modalità che permette la realizzazione, nell'opera d'arte stessa, dell'intento avanguardistico di distruzione dell'istituzione arte. Egli, inoltre, definisce il montaggio come il “principio fondamentale dell'arte d'avanguardia”⁴¹. L'opera montata, infatti, distoglie l'attenzione dal suo principio di totalità e la indirizza sui frammenti di cui è costituita, dandosi pertanto a conoscere non come “opera organica” ma come creazione artificiale, come artefatto.

Di conseguenza il montaggio, pur essendo una teoria successiva all'invenzione del collage, presenta numerosi punti di contatto con questa tecnica. Riprendendo la differenziazione terminologica di Diane Waldman⁴² tra “collage”, “assemblage” e “montage”, si osserva come questi termini si distinguano l'uno dall'altro principalmente in riferimento ad aspetti di natura tecnica ma che, concettualmente, rimandano tutti a un meccanismo che, attraverso l'unione di elementi diversificati, vuole sviluppare nuovi significati.

Le analisi e le teorie sul montaggio si sviluppano soprattutto tra gli anni '20 e gli anni '30 del Novecento, ossia in quel periodo che vede le origini del concetto di “cultura visuale” in relazione all'impatto che cinema e fotografia stavano avendo sulla realtà,

³⁹ E. Bloch, *Eredità del nostro tempo*, a cura di L. Boella, Milano, Il saggiatore, 1992.

⁴⁰ P. Bürger, *Theory of the Avant-garde*, cit., p. 84.

⁴¹ *Cnf. Ivi.*

⁴² D. Waldman, *Collage, assemblage, and the found object*, London, Phaidon Press Limited, 1992.

determinando una svolta netta in direzione del primato del visivo sul verbale. Walter Benjamin integra questo discorso introducendo l'elemento mediale; nella sua ricerca visione e percezione sono infatti sempre mediate da apparecchi che si trasformano storicamente, determinando una riorganizzazione del medium della percezione. Il montaggio appare allora come una tecnica attraverso cui si distrugge la coerenza presente per costruirne una nuova mediante il riposizionamento dei frammenti precedentemente ottenuti⁴³. Di conseguenza, «l'unico modo di comprendere una cultura in cui il montaggio si è diffuso trasversalmente è il montaggio stesso».⁴⁴

Nella lezione *Illuminazione, immaginazione e montaggio* George Didi-Huberman sviluppa il suo ragionamento a partire dalle definizioni di "illuminazione" e "immaginazione" proposte da Benjamin. Egli parla dell'immaginazione identificandola non come flusso di immagini ma come "esattezza automatica", la quale, avendo dimensione oggettiva, definisce conseguentemente l'illuminazione come "illuminazione automatica". Huberman va poi a proporre una propria definizione dell'immaginazione, definendola come "costruzione imprevedibile e infinita", dunque montaggio, «attività in cui l'immaginazione diviene una tecnica – un artigianato, un'attività manuale e strumentale – che produce pensiero alternando incessantemente differenze e relazioni».⁴⁵

Huberman conclude con le seguenti parole:

Ecco ciò a cui dobbiamo rinunciare: al fatto che l'immagine sia "una", o che sia "unica". La forza dell'immagine consiste piuttosto nella sua vocazione a non essere mai "l'unica-immagine".

Nella molteplicità, negli scarti, nelle differenze, nelle connessioni, nelle relazioni, nelle alternative, nelle alterazioni, nelle costellazioni, nelle metamorfosi. In una parola, nei montaggi. Nei montaggi che ci permettono di apprezzare alternativamente le apparizioni e le deformazioni: montaggi che sono in grado di mostrarci nelle immagini come il mondo appare, e come si deforma. Solo così, e cioè collocandosi all'interno di un determinato montaggio, e scomponendo la sua cronologia, le

⁴³ Cnf. A. Pinotti & A. Somaini, *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016.

⁴⁴ A. Somaini, *Ejzenštejn: il cinema, le arti, il montaggio*, Torino, Piccola biblioteca Einaudi, 2011, p. xv.

⁴⁵ G. Didi-Huberman, *Illuminazione, immagine, montaggio*, Paginette Festival Filosofia, 2009, p.10.

differenti immagini che lo formano possono insegnarci qualcos'altro sulla nostra storia.⁴⁶

Il montaggio si presenta quindi come uno strumento critico e interpretativo che prende forma o attraverso un accostamento di immagini o mediante una scrittura frutto dell'unione di vari frammenti. Questo primo aspetto è parte integrante del cinema, il quale «è organizzare gli insiemi di elementi che aggregandosi si passano la continuità narrativa, si incontrano nelle valorizzazioni espressive».⁴⁷ Il montaggio è perciò da intendersi non solo come un sistema organizzativo spaziale e temporale ma anche come espediente narrativo che ha il ruolo di organizzare e unire⁴⁸.

Nella produzione cinematografica è fondamentale il contributo dato dal cinema sovietico. Negli anni Venti il cineasta Lev Vladimirovič Kulešov teorizza il meccanismo cognitivo alla base del montaggio, al quale viene attribuito il nome di *effetto Kulešov* (Fig. 2).

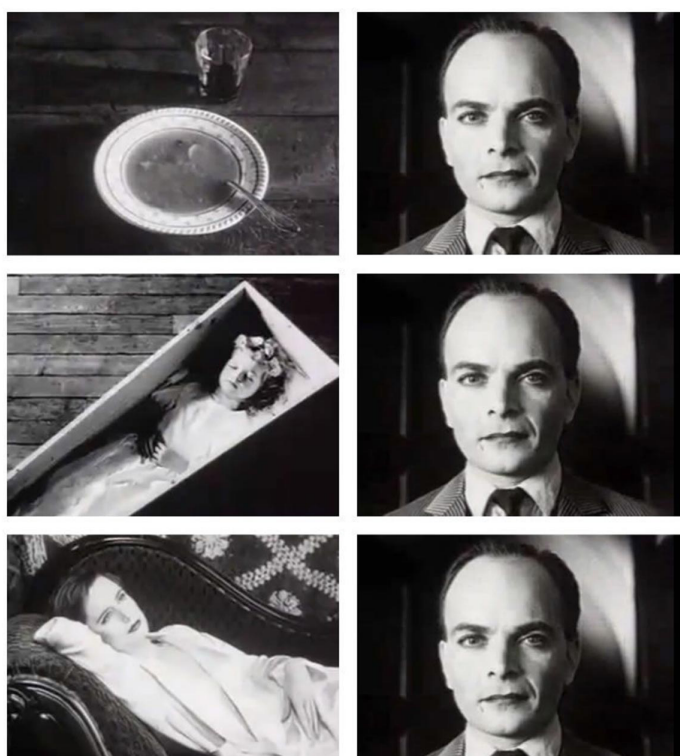


Fig. 2 – Effetto Kulešov.

⁴⁶ *Ivi.*, p. 24.

⁴⁷ R. Perpignami, *Il montaggio tra scoperta e ricerca, tra autobiografia e riflessione*, in *Il montaggio*, a cura di F. Borin & R. Ellero, Venezia, Ufficio attività cinematografiche, 1998, pp. 62-86, qui p. 80.

⁴⁸ M. Grande, *Montaggio dello sguardo e della visione*, in *Il cinema e le altre arti*, a cura di L. Quaresima, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 135-142.

Egli, alternando lo stesso primo piano dell'attore Mozzuchin all'inquadratura di un piatto di minestra, una donna morta, e un bambino che gioca, nota come gli spettatori diano, di volta in volta, un significato diverso alla sua espressione impassibile. Tale esperimento porta Kulešov a essere definito come "ingegnere del montaggio" e dimostra come sia l'accostamento di inquadrature a permettere la produzione di significato⁴⁹.

Un altro importante teorico è Ejzenštejn, il quale formula il concetto di "montaggio intellettuale". Si tratta di una meccanica basata sull'accostamento di immagini apparentemente molto distanti l'una dall'altra con l'obiettivo di scatenare risposte, sia emotive che intellettuali, nello spettatore, determinando lo sviluppo di significati complessi. Ejzenštejn intende il montaggio come un principio proprio della storia della cultura che si è concretizzato in varie forme nel corso dei secoli, non solamente in riferimento alla produzione pittorica ma anche alle lingue e alla scrittura. Egli, quindi, nel tentativo di sviluppare un cinema considerato come "erede" e "sintesi" delle arti, ricerca le "forme efficaci" presenti nella storia in modo da poterle estrapolare e riattivarle nell'ambiente cinematografico⁵⁰.

Il saggio *Teoria generale del montaggio* si presenta come una serie di risposte alle accuse mosse nei confronti di Ejzenštejn dai suoi contemporanei relativamente al suo presunto allontanamento dagli obiettivi principali della cinematografia sovietica; la sua produzione cinematografica stava infatti vedendo un'inclinazione al formalismo, un aumento della dimensione soggettiva e l'inizio dell'utilizzo del montaggio intellettuale. In sua difesa Ejzenštejn argomenta che, dal momento in cui l'opera d'arte deve essere fedele al reale, è necessario andare oltre la rappresentazione e costruire un'immagine che presenti contemporaneamente tutti gli elementi che costituiscono l'esperienza rispetto alla sua dimensione percettiva. Di conseguenza, poiché il cinema ha a che fare "non con l'evento ma con l'immagine dell'evento", è necessario montare un'immagine a partire dai frammenti provenienti dalla visione e dalla percezione⁵¹.

Per Ejzenštejn il montaggio è radicato in ogni singolo aspetto del lavoro di creazione cinematografica. Quindi, a partire dai tre livelli di costruzione di un film (formazione

⁴⁹ Cfr. S. Marinello, *Lev Kulešov*, "Il castoro del cinema", 141, Roma, ITER, 1990.

⁵⁰ Cnf. A. Somaini, *Ejzenštejn: il cinema, le arti, il montaggio*, cit.

⁵¹ Cnf. F. Casetti, *L'immagine del montaggio*, in *Teoria generale del montaggio / Sergej M. Ejzenštejn*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 1985, pp. ix-xxv.

delle inquadrature, costruzione della sequenza e creazione del film attraverso l'unione dell'elemento sonoro e dell'elemento visuale), la tecnica del montaggio determina soprattutto il passaggio dalla rappresentazione (momento singolo, segnale) all'immagine (creazione di senso, esplicazione di un processo). Ed è proprio per questo motivo che Ejzenštejn vede nel montaggio una chiave di comprensione dell'universo, un «principio che sta alla base sia dei fenomeni che della loro raffigurazione, sia della natura e della società che delle pratiche conoscitive ed artistiche»⁵², configurandosi così come «l'emblema di una concezione del cinema nel contesto di una precisa concezione del mondo».⁵³

Walter Benjamin attribuisce al cinema e alla fotografia la capacità di rivelare la storicità dell'esperienza sensibile, di conseguenza vede in tutte le nuove invenzioni tecniche delle testimonianze della capacità dell'esperienza visiva di variare a seconda dei medium⁵⁴. Egli attribuisce a fotografia, cinema e media ottici in generale la capacità di modificare la percezione dell'individuo moderno e, allo stesso tempo, di fornirgli degli strumenti per intervenire sulla realtà al fine di modificarla. Benjamin, inoltre, applica la tecnica del montaggio alla scrittura. Infatti, attraverso questa tecnica, egli ritiene che sia possibile creare delle immagini dialettiche che interrompano il flusso dialettico della storia le quali, rendendo il passato improvvisamente leggibile, permettono di coglierne l'attualità rispetto al presente. Questa modalità di lavoro si concretizza nell'opera *Passagenwerk*, la quale affonda le sue radici nella necessità dello studioso di archiviare, organizzare ed ordinare le citazioni e i frammenti di testi provenienti dai suoi lunghi soggiorni presso la Bibliothèque Nationale di Parigi. E, parlando della sua opera, Benjamin dichiara: «Questo lavoro deve sviluppare al massimo grado l'arte di citare senza virgolette. La sua teoria è intimamente connessa a quella del montaggio».⁵⁵ Si tratta di una frase emblematica, il cui significato risiede nella necessità, propria dell'avanguardia, di superare il confine tra arte e vita.

L'obiettivo di questo primo capitolo è stato sia analizzare il contesto in cui prende forma il collage, sia presentare una sintesi introduttiva della ricerca degli storici

⁵² *Ivi.*, p. xxi.

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ *Cnf.* A. Pinotti & A. Somaini, *Immagine, montaggio, storia*, in Benjamin W. *Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti & A. Somaini, Torino, Einaudi, 2012, pp. 389- 421.

⁵⁵ *Ivi.*, p. 411.

dell'arte relativamente al tema. Interrogarsi però unicamente sui motivi che hanno portato Picasso e Braque a inventare il collage potrebbe trasformarsi in un continuo concatenarsi di supposizioni e ipotesi che la ricerca non sarà mai in grado di confermare, o almeno non in maniera definitiva; ciò che può essere indagato è, invece, l'evoluzione tecnica che si è sviluppata nella ricerca di questi due artisti, i quali sono passati dal Cubismo al collage.

Nel seguente capitolo si cercherà pertanto di mettere un po' di ordine, di delineare l'evoluzione della tecnica del collage tra Cubismo, Surrealismo e Dadaismo in stretto legame con le necessità, sia dal punto di vista della produzione artistica che della teorizzazione intellettuale, degli artisti che la hanno fatta propria declinandola in varie modalità espressive. Nell'analizzare queste tematiche si cercherà di lasciare spazio principalmente alle riflessioni sviluppate dagli stessi artisti in riferimento al loro utilizzo del collage.

2. Il collage tra Cubismo, Dadaismo e Surrealismo

Giulio Carlo Argan definisce il periodo che va dal 1910 all'inizio della Prima guerra mondiale con il nome "Funzionalismo": «dopo l'Espressionismo l'arte non è più la rappresentazione del mondo, ma un'azione che si compie; ha una funzione che, naturalmente, dipende dal funzionamento, dal congegno interno».⁵⁶ Tale definizione è strettamente legata alla realtà sociale del tempo, la quale è fortemente determinata dal nuovo ciclo economico e produttivo sviluppatosi a seguito della rivoluzione industriale. In questo contesto di inizio Novecento gli artisti, opponendosi ai valori della borghesia capitalista, si propongono di creare una nuova società senza classi, determinando così il passaggio dell'arte dall'essere rappresentativa alla necessità di essere funzionale. Argan, analizzando la realtà sociale ed escludendo la possibilità che l'attività artistica diventi subordinata alla finalità produttiva, propone tre opzioni: la prima vede l'arte come "modello di produzione creativa" in grado di mutare le dinamiche che rendono alienante la produzione industriale, mentre la seconda vede nell'arte la capacità di compensare l'alienazione favorendo lo sviluppo di energie creative al di fuori della funzione industriale. Di conseguenza Argan lega a queste due ipotesi di carattere "costruttivista" la nascita di alcuni movimenti artistici, tra cui principalmente il Cubismo; Dadaismo e Surrealismo si riferiscono invece alla terza possibilità formulata dal critico, la quale afferma «l'assoluta irriducibilità dell'arte al sistema culturale in atto e quindi la sua inattualità o addirittura la sua impossibilità di sopravvivenza».⁵⁷

È in questo contesto che nel 1912, Picasso e Braque, i principali esponenti del movimento cubista, utilizzano per la prima volta la tecnica del collage. Per John Goldin⁵⁸ la paternità di questa tecnica è da attribuirsi a Picasso mentre Braque, realizzando il primo *papier collé*, sviluppa una nuova modalità di lavoro che, assieme alla pittura, è in grado di rispondere a specifiche necessità di carattere formale. Per lo

⁵⁶ In questa citazione con "congegno interno" Argan si riferisce al meccanismo di funzionamento interno all'opera d'arte.

G. C. Argan & A. B. Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970. L'Arte oltre il Duemila*, Milano, Sansoni, 2017, p. 153.

⁵⁷ *Ivi.*, p. 154.

⁵⁸ J. Goldin, *Cubism: A History and Analysis 1907-1914*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1988.

studioso, il collage verrà poi utilizzato dai dadaisti come arma per distruggere l'Arte con la A maiuscola⁵⁹ e dai Surrealisti come strumento per rappresentare i più sconcertanti e disturbanti effetti psicologici.

2.1 Il Cubismo

2.1.1 Dal cubismo al collage

I poeti e gli artisti determinano concordi il carattere della loro epoca e docilmente l'avvenire si conforma alla loro idea. [...] Questa energia s'impose agli uomini ed è per loro la misura plastica di un'epoca.⁶⁰

Purezza, unità e verità, sono le tre virtù plastiche in grado di tenere sotto controllo la natura; è con questa affermazione che Apollinaire comincia il suo saggio *Les Peintres cubistes*. Prosegue poi dichiarando come, nell'epoca a lui contemporanea, sia necessario liberarsi del giogo della natura: «la fiamma è il simbolo della pittura e le tre virtù plastiche fiammeggiano radiando»⁶¹. Apollinaire inizia perciò a descrivere una nuova “arte plastica” che vuole essere intellettuale, distante dal passato ma senza eliminarlo, e che, dal punto di vista geometrico, abbandoni le tre dimensioni euclidee andando a esplorare la quarta⁶².

Il testo *Les Peintres cubistes*, sviluppato da Apollinaire tra il 1905 e il 1912 e pubblicato nel 1913, è l'unione di alcuni scritti redatti precedentemente, alcuni rivisti e altri nuovi attraverso i quali lo studioso vuole identificare i principali artisti del movimento cubista dichiarandosi contemporaneamente loro sostenitore. Il saggio si

⁵⁹ Uno degli obiettivi della ricerca degli artisti dada è quello di prendere le distanze dal passato distruggendo l'“Arte con la A maiuscola”, ossia l'arte intesa come l'insieme di norme e dogmi accademici che avevano caratterizzato la produzione artistica fino a quel momento.

⁶⁰ G. Apollinaire, *I Pittori Cubisti, meditazioni estetiche*, Milano, SE editore, 1966, pp. 20-21.

⁶¹ *Ivi.*, p. 12.

⁶² «Così come si offre allo spirito, dal punto di vista plastico, la quarta dimensione sarebbe generata dalle tre dimensioni conosciute: essa rappresenta l'immensità dello spazio, che si eterna in tutte le direzioni in un momento determinato. La quarta dimensione è lo spazio stesso, la dimensione dell'infinito, e conferisce plasticità agli oggetti. Conferisce loro nell'opera le giuste proporzioni [...]. L'arte dei nuovi pittori pone l'universo infinito come ideale ed è a questo ideale che si deve la nuova misura della perfezione, che permette all'artista-pittore di dare all'oggetto proporzioni conformi al grado di plasticità a cui egli vuole portarlo»
Ivi., pp. 18-19.

presenta quindi come un'analisi critica in cui Apollinaire, secondo la lettura di Roger Shattuk, trasforma le ipotesi incoerenti degli artisti cubisti in idee convincenti e intelligibili⁶³. Daniel-Henry Kahnweiler, mercante, promotore e amico dei pittori cubisti dal 1907, descrive invece questa nuova arte come «representation and structure conflict».⁶⁴ Inoltre, nel suo saggio *The Rise of Cubism* egli argomenta come il nome “cubismo” fosse inizialmente stato coniato dai “nemici” del movimento e utilizzato come termine derogatorio. In particolar modo il suo inventore risulta essere Louis Vauxcelles: a lui infatti Matisse, al tempo membro della giuria del *Salon d'Automne*, racconta durante un incontro nel settembre del 1908 di come Braque avesse mandato dei quadri “avec des petits cubes”⁶⁵ alla selezione. Dalla parola “cubo” di Matisse, Vauxcelles crea l'espressione “Cub-ismo” che introduce per la prima volta in un suo articolo del 1909 in cui parlava proprio dei quadri di Braque esposti nel *Salon des Indépendants*. Il nome poi rimane in quanto sia Picasso che Braque non si interessavano a come la loro produzione artistica veniva definita e descritta dai critici. Per la critica dell'arte il quadro che sancisce la nascita del Cubismo è *Les Femmes d'Alger (O. J. R.)*⁶⁶, realizzato da Picasso nel 1907, mentre il 1912 è identificato come l'anno di rottura tra i due principali periodi del movimento: il Cubismo Analitico e il Cubismo Sintetico. Gertrude Stein, amica di Picasso dal 1905, identifica invece l'inizio del movimento cubista con i paesaggi realizzati da Picasso in Spagna nel 1909. Stein conservava, infatti, le fotografie utilizzate dall'artista come punto di partenza nella composizione pittorica di questi quadri e le mostrava a tutti coloro che definivano i lavori di Picasso come immaginari per dimostrare quanto questi fossero invece estremamente vicini alla realtà.

La sua amicizia con gli artisti determina la vicinanza di Stein al movimento cubista, da lei teorizzato in riferimento a tre fondamenti:

⁶³ R. Shattuck, *Gli Anni del banchetto: le origini dell'avanguardia in Francia (1885-1918)*, Bologna, Il Mulino, 1990.

⁶⁴ Kahnweiler introduce questa descrizione dell'arte cubista, da lui definita come “lirica”, con la seguente spiegazione: «The nature of the new painting is clearly characterized as representational as well as structural: representational in that it tries to reproduce the formal beauty of things; structural in its attempt to grasp the meaning of this formal beauty in the painting.»

D. H. Kahnweiler, *The Rise of Cubism*, New York, Wittenborn, Schultz, Inc., 1949, p. 1.

⁶⁵ Nel testo Kahnweiler specifica che Matisse si stava riferendo ai paesaggi dell'Estaque realizzati da Braque durante la primavera di quell'anno.

⁶⁶ Picasso criticherà successivamente il titolo: l'originale doveva infatti essere *Il bordello d'Avignone*, ma è stato modificato dalla critica.

Primo. L'Ottocento aveva esaurito il suo bisogno di avere dei modelli da quando l'assioma secondo cui le cose vedute con gli occhi sono le sole cose reali aveva perso significato. [...] Da una generazione all'altra non cambia niente della gente, tranne il modo di vedere e di essere veduti. [...] Secondo, la fiducia in ciò che gli occhi vedevano, cioè la fede nella realtà della scienza, cominciava a calare. La scienza aveva scoperto molte cose, avrebbe continuato a scoprirne, ma il principio di base era stato capito fino in fondo, l'ebbrezza della scoperta era ormai finita. Terzo, la cornice della vita: l'esigenza che un quadro viva nella sua cornice, era finita. Un quadro nella sua cornice era una cosa esistita da sempre, ma adesso i quadri cominciavano a voler lasciare le loro cornici, e anche questo creò il bisogno del cubismo.⁶⁷

Stein vede quindi nel Cubismo la risposta a un bisogno, il risultato di una nuova modalità di visione e approccio alla realtà dipendente dallo sviluppo sociale e culturale proprio della modernità, la quale richiedeva tecniche rappresentative inedite.

Nel 1910, il giornalista americano Gelett Burgess scrive per *The Architectural Record* un articolo dal titolo *The Wild Men of Paris*. In riferimento a una sua visita presso il *Salon des Indépendants* Burgess, osservando i vari dipinti esposti, si chiede se non fosse per caso cominciata una nuova era della produzione artistica padroneggiata dalla bruttezza: «Was nothing sacred, not even beauty?»⁶⁸, si interroga, per poi proseguire col definire “lunatici” gli autori delle opere da lui osservate. Burgess, infatti, non è in grado di cogliere l'innovazione insita nei lavori di questi artisti ma, dopo averli incontrati, si appresta a descriverli in maniera diretta e senza mezze misure: Braque viene raccontato come un uomo dalle belle spalle che arrossisce quando deve essere fotografato e Picasso come un “diavolo” di cui è impossibile non innamorarsi. L'articolo si conclude con la seguente affermazione: « I had proved, at least, that they were not charlatans. They are in the earnest and do stand for a serious revolt».⁶⁹

⁶⁷ G. Stein, *Picasso*, Milano, Adelphi Edizioni, 1978, pp. 19-22.

⁶⁸ G. Burgess, *The Wild Men of Paris*, “The Architectural Record”, 1910, pp. 400-414, qui p. 401; <https://www.architecturalrecord.com/ext/resources/news/2016/02-Feb/wild-men-of-paris-architectural-record-may-1910.pdf> [ultimo accesso 20 febbraio 2023].

Inoltre, il giornalista si appresta a fare anche la seguente affermazione: «Who buys? God knows! Germans, I suppose».

Ivi., p. 408.

⁶⁹ *Ivi.*, p. 414.

Burgess comprende così la dimensione rivoluzionaria del movimento senza però precisare l'ambito cui questa rivoluzione fa riferimento.

Come accennato precedentemente, gli artisti cubisti, soprattutto nei primi anni, non si preoccupano di descrivere la loro arte. Infatti, Kahnweiler dichiara di iniziare a prendere nota delle sue conversazioni con Picasso solo dopo il 1914 in quanto, precedentemente l'artista era particolarmente taciturno e restio a parlare della sua arte. Successivamente, mentre Braque, Gris e Léger iniziano a scrivere della loro produzione e ricerca artistica attorno al 1918, Picasso continua invece solo a parlarne⁷⁰. In riferimento a questo aspetto, nel testo da lui approvato e pubblicato sul giornale *The Arts* nel maggio 1923, è presente la seguente dichiarazione fatta da Picasso a Marius de Zayas⁷¹:

Si è cercato di spiegare il cubismo con la matematica, la trigonometria, la chimica, la psicanalisi, la musica e non so con che altra cosa ancora. Tutto ciò non è stato che letteratura, per non dire "non senso", ed ha portato al cattivo risultato di accecare la gente con delle teorie.

Il cubismo si è sempre tenuto dentro i limiti della pittura, non pretendendo mai di andarne al di fuori. Disegno e pittura e colore sono capiti e impiegati nel cubismo con lo stesso spirito e maniera con i quali sono praticati e capiti nelle altre scuole. I nostri tempi possono essere differenti perché noi abbiamo introdotto nella pittura oggetti e forme prima ignorati, abbiamo aperto gli occhi su quel che ci circonda, e anche il cervello.

Abbiamo dato alla forma e al colore il loro specifico significato, sin dove siamo riusciti a vederlo. Nei nostri soggetti manteniamo la gioia della scoperta, il piacere dell'inaspettato; il nostro soggetto stesso deve essere una sorgente di interessi. Ma che serve dire quello che facciamo quando tutti, se vogliono, possono vederlo?⁷²

⁷⁰ Tale affermazione è contenuta in una nota, datata l'8 ottobre 1952, che l'autore aggiunge alla serie di otto conversazioni tra lui e Picasso pubblicate sulla rivista *Le Point, Mulhouse*.
Cnf. Scritti di Picasso, a cura di M. De Micheli, Milano, Feltrinelli Editore, 1964.

⁷¹ Marius de Zayas Enriquez y Calmet è un'artista, gallerista e scrittore messicano che fu particolarmente attivo e influente nella scena artistica della New York di inizio Novecento.

⁷² *Scritti di Picasso*, a cura di M. De Micheli, Milano, Feltrinelli Editore, 1964, pp. 6-7.

Con questa dichiarazione Picasso, sottolineando il primato della visione sull'interpretazione, rende evidente lo scarto tra quanto viene presentato e argomentato dalla critica e quello che gli artisti vogliono invece esprimere e comunicare.

Nell'estate del 1911, durante la seconda settimana di luglio, Picasso va a dipingere nella casa del suo amico Frank Burty nei Pirenei francesi. Fino a quel momento, e soprattutto durante la primavera precedente trascorsa a Parigi, lui e Braque avevano lavorato a stretto contatto l'uno con l'altro: tutte le sere o Picasso era nello studio di Braque o viceversa. Durante questa estate però la lontananza dei due per un periodo di circa cinque settimane è, secondo gli studiosi del movimento cubista, significativa in quanto permette alla loro ricerca di prendere strade differenti; ed è proprio in questo periodo che nasce il collage.

Yve-Alain Bois, nel tentativo di esplicitare i passaggi che hanno portato all'invenzione di questa tecnica introduce nel suo saggio *The Semiology of Cubism* la seguente cronologia proposta da William Rubin:

- attorno alla fine dell'estate o inizio autunno del 1911, Braque realizza le prime sculture di carta; Picasso probabilmente le vedrà a Parigi nel gennaio del 1912
- primavera del 1912, Picasso realizza il suo primo collage: *Natura morta con sedia impagliata*
- estate del 1912, "Grebo mask epiphany"⁷³
- settembre 1912, Braque realizza il suo primo *papier collé* (*Fruttiera e bicchiere*) che Picasso vede una settimana dopo il suo completamento
- ottobre 1912, Picasso realizza l'opera *Chitarra* e inizia a produrre i suoi *papiers collés*⁷⁴

Tale suddivisione cronologica è generalmente accettata dalla critica, anche se, a causa della carenza di testi scritti e della difficile conservazione di tanti di questi elaborati,

⁷³ Rubin, e conseguentemente anche Bois che lo cita, utilizzando questa espressione in riferimento a quel filone di ricerca e produzione artistica che segue l'acquisto, da parte di Picasso, della *maschera Grebo* nel 1912.

⁷⁴ In questa cronologia si nota l'utilizzo sia dei termini "collage" che "papier collé" per descrivere i lavori realizzati da Picasso e Braque; come sottolineato nel primo capitolo la differenziazione tra i due termini fa riferimento all'aspetto tecnico di realizzazione dell'opera: nel primo caso l'inserimento di elementi estranei alla pittura può comprendere qualsiasi tipologia di oggetto (solitamente bidimensionale perché diversamente si enterebbe, secondo alcuni critici, nella categoria dell'*assemblage*), mentre nel secondo si fa riferimento a pezzi di giornali oppure di carta da parati che vengono solitamente incollati su fogli di carta, da cui appunto il nome *papiers collés*.

rimangono alcuni interrogativi. A questo proposito basta pensare alle sculture di carta di Braque, da lui realizzate per approfondire la possibilità di sovrapporre piani prospettici diversi nelle sue opere, che sono sfortunatamente andate perdute in quanto l'artista, considerandole come uno strumento di supporto alla sua ricerca artistica, non si preoccupò di conservarle.

Nella primavera del 1912 Picasso, introducendo una simil-sedia impagliata realizzata stampando un pattern su di un pezzo di tela cerata, realizza il primo collage e ne incornicia la superficie ovale con una corda. Successivamente, verso l'inizio di settembre, Braque vede nella vetrina di un negozio un rotolo di carta da parati con il motivo delle venature del legno e, secondo la narrazione proposta da Christine Poggi⁷⁵, aspetta che Picasso torni a Parigi il 3 settembre⁷⁶ per comprarlo e iniziare a inserirlo in dei disegni a carboncino; il risultato è la realizzazione di *Fruttiera e bicchiere*, il suo primo *papier collé*.

Nel saggio *Il cubismo dei cubisti. Ortodossi/eretici a Parigi intorno al 1912* Maria Grazia Messina e Jolanda Nigro Covre, con l'obiettivo di proporre una critica del cubismo che si focalizzi sugli artisti inizialmente considerati come minori nel movimento, vedono nel 1912 sia l'anno dell'inizio delle teorizzazioni sul Cubismo che un momento di profonda crisi nel movimento. Di conseguenza, secondo le autrici l'invenzione del collage si propone come ulteriore elemento per sviluppare la ricerca che sta alla base del movimento: la creazione di una rappresentazione in grado di rivelare l'essenza dell'oggetto rifiutando il "virtuosismo illusionistico" della resa prospettica. Il cubismo, infatti, si presta ad affrontare «l'assunto costitutivo, ma ormai deflagrante per la cultura figurativa occidentale, dell'equivalenza arte/mimesis/illusione».⁷⁷

Nel Cubismo Analitico, circoscritto dalla critica al periodo che va dal 1907 al 1912, lo scopo della ricerca era quello di fare del quadro una "forma-oggetto" autonoma e indipendente di fronte alla quale il fruitore fosse spinto a chiedersi non che cosa fosse

⁷⁵ C. Poggi, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism and the Invention of Collage*, cit., p. 3.

⁷⁶ Sia Picasso che Braque avevano infatti passato l'estate lavorando assieme nel Sud della Francia; durante questo periodo Braque concentra la sua ricerca su modalità tecniche attraverso cui enfatizzare lo sfondo pittorico dei suoi lavori. Tra le varie sperimentazioni egli inizia a mischiare sabbia e altri materiali alla pittura con l'obiettivo di ottenere una consistenza più "scultorea" in modo da sviluppare così diverse tipologie di texture nei suoi lavori.

⁷⁷ M. G. Messina & J. Nigro Covre, *Il cubismo dei cubisti. Ortodossi/eretici a Parigi intorno al 1912*, Roma, Officina Edizioni, 1986, p. 155.

rappresento ma piuttosto a interrogarsi sul funzionamento della composizione⁷⁸. I quadri realizzati in questo periodo sono riconoscibili poiché caratterizzati dall'utilizzo di colori dai toni scuri e terrosi e appaiono come il risultato di un'analitica sovrapposizione di rappresentazioni. Gli artisti, infatti, analizzano l'oggetto e lo riportano sulla tela come immagine frammentata le cui visioni da varie prospettive si sovrappongono l'una con l'altra rompendo il legame prospettico tra forma e spazio⁷⁹. A questo proposito, se Braque dice "amo la regola che corregge l'emozione"⁸⁰, Picasso, in una conversazione con André Warnod⁸¹, dichiara:

Tengo alla somiglianza, a una somiglianza più profonda, più reale del reale, che raggiunga il surreale. [...] La natura è una cosa, la pittura è un'altra. La pittura è un equivalente della natura: l'immagine che noi abbiamo della natura la dobbiamo ai pittori. Noi la percepiamo solo per mezzo loro.⁸²

Di conseguenza, mentre Braque propone un approccio più analitico e maggiormente legato alla ricerca formale, Picasso indirizza invece la sua ricerca verso una rappresentazione che sia più reale della realtà stessa.

Jeffrey Hildner nel saggio *Collage Reading: Braque | Picasso*, presenta una comparazione tra i collage dei due artisti sostenendo che sono Le Corbusier e Ozenfant, in *La Peinture Moderne* del 1925, i primi a descrivere il fenomeno del collage come un'evidente e netta rottura nell'evoluzione del movimento cubista⁸³.

Nell'articolo *Pasted-paper Revolution* del 1958 Clement Greenberg parla dell'invenzione del collage definendola come la necessaria evoluzione dell'illusionismo pittorico: «the fictive depths of the picture had been drained to a level very close to the actual paint surface».⁸⁴ L'inserimento di elementi reali andava infatti

⁷⁸ G. C. Argan & A. B. Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970. L'Arte oltre il Duemila*, cit., p. 155.

⁷⁹ Cnf. A. Podoksik, G. Apollinaire & D. Eimert, *Cubism*, Regno Unito, Parkstone International, 2010.

⁸⁰ G. C. Argan & A. B. Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970. L'Arte oltre il Duemila*, cit., p. 175.

⁸¹ La conversazione, trascritta nel 1925, viene pubblicata sul giornale "Arts" il 29 giugno dello stesso anno.

⁸² *Scritti di Picasso*, a cura di M. De Micheli, Milano, Feltrinelli Editore, 1964, pp. 46-47.

⁸³ Cnf. J. Hildner, *Collage Reading: Braque | Picasso*, "84th ACSA Annual Meeting. Design/Design Studio", 1996, pp. 181-186; <https://www.acsa-arch.org/proceedings/Annual%20Meeting%20Proceedings/ACSA.AM.84/ACSA.AM.84.52.pdf> [ultimo accesso 26 febbraio 2023].

⁸⁴ C. Greenberg, *Pasted-paper revolution*, 1958, in *Art of the Twentieth Century: A Reader*, Yale University Press, a cura di J. Gaiger & P. Wood, 2004, pp. 89-94. p. 90.

a rompere la finta tridimensionalità della rappresentazione⁸⁵, esplicitando la superficie pittorica come piano tangibile e allo stesso tempo trasparente. Per Greenberg il collage è quindi da intendersi come una tecnica che permette una continuazione della ricerca pittorica dopo i risultati del Cubismo analitico. Infatti, per lo studioso «painting had to spell out, rather than deny, the physical fact that it was flat, even though at the same time it had to overcome this proclaimed flatness as an aesthetic fact and continue to report nature».⁸⁶ A partire da questa dichiarazione è chiaro il fatto che Greenberg intende il collage come uno strumento per sottolineare, in maniera ancora più esplicita, la “flatness” della rappresentazione pittorica. Inoltre, egli identifica nella necessità degli artisti di trovare un nuovo contatto con la “realtà”, per contrastare la tendenza all’astrazione del Cubismo analitico, una delle motivazioni che determinano l’invenzione del collage⁸⁷.

Christine Poggi⁸⁸ critica la lettura interpretativa di Greenberg sottolineando il paradosso di alcune sue dichiarazioni. Infatti, dichiarando che la “flatness” deve essere rappresentata e ricreata, Greenberg sembra non considerarla più come caratteristica intrinseca del medium ma piuttosto come un aspetto legato alla resa illusionistica. Poggi afferma che, di conseguenza, le sofisticate analisi formali dello studioso vanno a trovarsi in contraddizione con le sue premesse iniziali, nonostante Greenberg non si soffermi mai su tale aspetto. L’autrice prosegue il suo ragionamento soffermandosi su come, nel 1912, «the realization that flatness must be depicted or signified meant that it could no longer be considered as a priori constituent of painting, and the distinction between painting and sculpture thereby came to seem arbitrary».⁸⁹ Infatti, considerando le sculture in carta fatte da Braque, l’opera *Chitarra* realizzata da Picasso nel 1912 e *Natura morta con sedia impagliata*, l’introduzione di materiali anomali e facilmente reperibili va a scardinare uno dei postulati della tradizionale definizione di scultura, ossia quello della durata⁹⁰. L’introduzione di oggetti legati alla quotidianità

⁸⁵ Secondo Greenberg questo elemento di rottura ha un valore simile all’introduzione della firma dell’artista nel quadro.

⁸⁶ C. Greenberg, *Collage* in Greenberg C., *Art and culture: Critical essays*, Boston, Beacon Press, 1971, pp.70-71.

⁸⁷ *Ivi.*, p.70.

⁸⁸ *Cnf.* C. Poggi, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism and the Invention of Collage*, cit., pp. 254-256.

⁸⁹ *Ivi.*, p. 255.

⁹⁰ M. Pugliese, *Tecnica mista. Come è fatta l’arte del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2006.

funge pertanto da strumento per cancellare le differenze e i confini tra arte e vita, portando l'opera a non essere più un mezzo che permette la fruizione di una realtà mediata dalla rappresentazione, ma questa inizia a essere considerata essa stessa un elemento reale: l'opera d'arte diventa un oggetto⁹¹.

Tale aspetto viene sottolineato anche nel saggio *Il cubismo dei cubisti*:

L'adozione della tecnica del papier collé dipende, in ultima analisi, dall'intuizione che incorporare nell'immagine quanti più elementi fra quelli che nella vita reale ci servono a reperire e verificare immediatamente i significati, permette all'artista di ricorrere ad un numero sempre minore di convenzioni, con l'esito di contribuire in modo determinante al costruirsi dell'opera in quanto realtà, certo altra, "creata dallo spirito", ma non immagine⁹².

E a questo si aggiunge il seguente passaggio di Christine Poggi:

The invention and early practice of collage provide an excellent focal point for an analysis of Cubist realism because individual collage elements have been read as both real within the illusory context of painting or drawing and as signs for a reality not physically present. The double status of these elements recapitulates the essential paradox of the Cubist work itself, which appears to exist both as a material object (and to call attention to itself as such) and as a mode of representation.

In addition, Picasso's collage works dramatize the Cubist challenge to prevailing standards of pictorial unity, both academic and avant-garde.⁹³

Tali estratti si pongono pertanto in sostegno della tesi precedentemente dimostrata: grazie alla tecnica del collage gli artisti vogliono, infatti, realizzare una rappresentazione quanto più vicina possibile alla realtà.

⁹¹ Cnf. M. G. Messina, *Fenomenologia dell'oggetto nell'arte del Novecento*, "Paradigmi. Rivista di critica filosofica", 2, 2010, pp. 105-115.

⁹² M. G. Messina & J. Nigro Covre, *Il cubismo dei cubisti. Ortodossi/eretici a Parigi intorno al 1912*, cit. p. 155.

⁹³ C. Poggi, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism and the Invention of Collage*, cit., p. 60.

Riprendendo invece lo schema cronologico di William Rubin, risulta ora necessario approfondire il motivo per cui il critico va a individuare nell'estate del 1912 il momento della "Grebo mask epiphany"⁹⁴.

Secondo Kahnweiler⁹⁵, la fine del Cubismo Analitico coincide con la visione da parte di Picasso di una serie di artefatti presso il Musée d'Ethnographie du Trocadéro a Parigi, tra i quali era presente anche una maschera Grebo proveniente dalla Costa d'Avorio. Yve-Alain Bois specifica che Picasso, nell'estate del 1912, compra proprio una maschera Grebo e, a partire dallo studio di questa e di altri oggetti d'arte africana, cerca di mettere in dialogo pittura e scultura con l'obiettivo di convertire in pittura il senso di volume proprio della forma scultorea⁹⁶. Altri critici vedono proprio nell'avvicinamento di Picasso all'arte africana la matrice che determina la nascita del movimento cubista. Argan⁹⁷, infatti, identifica in *Les Demoiselles d'Avignon* la sintesi tra la pittura di Cézanne e la scultura africana argomentando come se la prima è da considerarsi come spazio, spazio che incorpora a sé gli oggetti assimilandoli alla propria struttura, la seconda si riferisce invece a un oggetto che non instaura rapporti con l'ambiente che lo circonda ma si crea attorno il "vuoto assoluto".

Kahnweiler descrive così le maschere africane realizzate dalle popolazioni della Costa d'Avorio per le loro danze rituali:

These are constructed as follows: a completely flat plane forms the lower part of the face; to this is joined the high forehead, which is sometimes equally flat, sometimes bent slightly backward. While the nose is added as a simple strip of wood, two

⁹⁴ Ritengo corretto specificare che molte delle citazioni e delle idee che verranno presentate in riferimento alla trattazione di questo tema sono da contestualizzare nel contesto storico di matrice coloniale-occidentale dell'inizio del Novecento.

Si tratta di una realtà nella quale l'"arte africana" che arrivava in Europa era spesso il risultato o di razzie coloniali, o di illecita appropriazione, oppure di scambio impari tra le popolazioni locali e gli europei. Inoltre, si tratta di artefatti che al loro arrivo in Europa venivano decontestualizzati rispetto al loro iniziale utilizzo e significato e, attraverso la loro musealizzazione o l'acquisto da privati e collezionisti, si trasformavano in oggetti simbolo di una cultura "primitiva". Conseguentemente, tante delle riflessioni degli artisti del tempo che vedono in quest'arte "pura" la fonte d'ispirazione per sviluppare la loro ricerca artistica, sono legate all'apprezzamento e all'analisi estetica e formale di questi artefatti e mancano dell'introspezione contestuale a cui la contemporaneità ci ha condotto. Ritengo quindi, che oggi sia strettamente necessario interrogarsi su queste tematiche senza cercare di cancellare il passato ma, anzi, proponendo nuove chiavi di lettura e nuove soluzioni per rendere anche la realtà artistica e culturale quanto più aperta e inclusiva possibile.

⁹⁵ D. H. Kahnweiler, *The Rise of Cubism*, New York, Wittenborn, Schultz, Inc., 1949.

⁹⁶ Y. A. Bois, *The Semiology of Cubism*, in *Picasso and Braque, a Symposium*, a cura di L. Zelevansky, New York, Museum of Modern Art, 1992, pp. 169-208, p. 173.

⁹⁷ G. C. Argan & A. B. Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970. L'Arte oltre il Duemila*, cit.

cylinders protrude about eight centimeters to form the eyes, and one slightly shorter hexahedron forms the mouth. The frontal surfaces of the cylinder and hexahedron are painted, and the hair is represented by raffia. It is true that the form is still closed here; however, it is not the "real" form, but rather a tight formal scheme of plastic primeval force. Here, too, we find a scheme of forms and "real details" (the painted eyes, mouth, and hair) as stimuli. The result in the mind of the spectator, the desired effect, is a human face.⁹⁸

Tale descrizione sottolinea pertanto come il riconoscimento del volto umano da parte dell'osservatore non dipenda esclusivamente da una resa pittorica speculare alla realtà ma bastino pochi stimoli affinché esso si determini. Questo aspetto, già formalizzatosi nelle maschere africane, offre pertanto agli artisti cubisti una soluzione formale ai loro interrogativi rispetto alla possibile resa della realtà in pittura.

Analizzando la descrizione di Kahnweiler, Bois propone una lettura dei lavori di Picasso utilizzando i modelli semiologici di Ferdinand de Saussure⁹⁹, ossia quelle regole che per il linguista determinano il valore del segno all'interno del sistema. Bois conclude la sua riflessione dichiarando che questo sistema è riscontrabile soprattutto nei *papiers collés* dell'artista, argomentando che poiché il segno può essere utilizzato per identificare il collo di una bottiglia, di una chitarra o di una persona, parte del significato del lavoro in cui tale segno è posto sarà legato al fatto che "la bottiglia è come la chitarra che è come il volto"¹⁰⁰.

Christine Poggi¹⁰¹ sottolinea invece come le innovazioni realizzate da Picasso nel 1912 rappresentano l'apice di una serie di ricerche ed episodi sviluppatosi nel corso degli anni precedenti. L'ispirazione data dalla maschera Grebo era perciò stata anticipata dall'approccio allegorico di Picasso allo stile da lui inteso come una maschera che, dissociata dall'autore originale, perde qualsiasi necessità di preservare un senso di unità. Ed è proprio questo aspetto che, secondo la ricerca di Poggi, definisce il passaggio alla tecnica del collage.

⁹⁸ D. H. Kahnweiler, *The Rise of Cubism*, cit. p. 16.

⁹⁹ Modelli semiologici di Ferdinand de Saussure: 1) i segni sono arbitrati (esempio: non c'è nessuna connessione tra la parola albero e l'albero in quanto tale); 2) i segni si costituiscono su differenze o opposizioni e non rispetto alla loro sostanza; 3) i segni sono contestuali; 4) i segni sono arbitrari e contestuali ma non tutto è possibile all'interno di un determinato sistema di segni.

¹⁰⁰ Y. A. Bois, *The Semiology of Cubism*, cit. p. 174.

¹⁰¹ C. Poggi, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism and the Invention of Collage*, cit.

Picasso's technique of appropriation and recontextualization can be described as a form of allegory, a mode of speaking as if with two or more voices. In the place of a perfect, transparent unity of form and content, we find the evident manipulation of codes and a preference for multiple meanings and fragments. [...] This process of depletion allows fragments and other borrowed materials to sustain the superposition of new second-order meanings within a new context. Yet the confiscated elements – styles, objects, or materials – retain something of their earlier signification, so that the unity of the sign is fractured from within.¹⁰²

Gertrude Stein¹⁰³ scrive di come nel 1912, Picasso “comincia a divertirsi” realizzando quadri con la latta, la lamina di zinco, i giornali... “non faceva scultura, faceva pittura con tutte queste cose” per poi cominciare a utilizzare sempre di più i *papiers collés*. A questo si integra il ragionamento di Messina e Nigro Covre secondo cui la ricerca di Picasso, sviluppandosi a partire dalla tradizione del *trompe-l'oeil*, ha come obiettivo quello di rovesciarla; l'artista, infatti, partendo dal genere della natura morta considerato come il più realista nella trattatistica accademica, postula attraverso il collage «la diversa realtà dell'opera in sé, che è opera d'arte non perché selezioni e idealizzi, ma in ragione della sua radicale alterità rispetto alle nostre tassonomie oggettuali».¹⁰⁴

2.1.2 I collage di Picasso e Braque

Picasso e Braque sono amici, lavorano assieme e si influenzano l'uno con l'altro nella loro ricerca artistica. Kahnweiler, in *The Rise of Cubism*, li identifica come i “great founders” del Cubismo: «Braque's art is quieter, Picasso's is nervous and turbulent. The lucid Frenchman Braque and the fanatically searching Spaniard Picasso stand together».¹⁰⁵ Per quanto riguarda invece la paternità della tecnica del collage, Yve-Alain Bois¹⁰⁶ la attribuisce a Picasso lasciando Braque in secondo piano non solo

¹⁰² *Ivi.*, p. 32.

¹⁰³ G. Stein, *Picasso*, cit.

¹⁰⁴ M. G. Messina, *Fenomenologia dell'oggetto nell'arte del Novecento*, “Paradigmi. Rivista di critica filosofica”, 2, 2010, pp. 105-115, qui p. 107.

¹⁰⁵ D. H. Kahnweiler, *The Rise of Cubism*, cit., p. 6.

¹⁰⁶ Y. A. Bois, *The Semiology of Cubism*, cit.

rispetto a questo punto ma anche in relazione al ruolo da lui ricoperto nel movimento cubista. Bois, citando un'intervista in cui Braque dichiara di essere rimasto scioccato dopo aver realizzato il primo *papier collé*, per poi aggiunge che Picasso lo è stato più di lui nel momento in cui glielo ha mostrato, sottolinea come, nonostante sia stato Braque a realizzare tale opera, è invece Picasso a comprenderne l'aspetto rivoluzionario e a portare poi questa tecnica al massimo delle sue possibilità espressive.

Tra le conversazioni pubblicate da D. H. Kahnweiler sulla rivista *Quadrum* il 2 novembre del 1956 è presente il seguente estratto riferito al 9 marzo 1935:

Picasso ritorna dalla Galleria della *Gazette des Beaux-Arts*, dove si sta allestendo una mostra intitolata "I creatori del cubismo." È profondamente disgustato.

Picasso: "Non c'è cubismo in tutto ciò. Niente mi piace, e i miei lavori per primi. Non c'è di buono che le carte incollate di Braque e il quadro di Raynal. Tutto il resto è pittura. I quadri, in fondo, sono anche in prospettiva. Ciò che ha scoperto la gente è semplicemente la rappresentazione molteplice degli oggetti. Mentre i collages e la Chitarra...".¹⁰⁷

Per meglio comprendere le opere che Picasso descrive come "buone" è necessario sviluppare un'analisi più approfondita su tre lavori che rappresentano in maniera significativa l'utilizzo della tecnica del collage nel movimento cubista: *Chitarra* e *Natura morta con sedia impagliata* di Picasso e *Fruttiera e bicchiere* di Braque.

Natura morta con sedia impagliata (Fig. 3) viene realizzata da Picasso nel 1912. L'opera, di forma ovale, è costituita da un supporto in tela sul quale l'artista interviene sia dipingendo con pittura a olio che introducendo un pezzo di tela cerata sul quale è stato stampato, con uno stencil, il motivo della seduta di una sedia impagliata. Oltre a questo elemento, che occupa la parte in basso a sinistra del dipinto, si notano la scritta "JOU" in spesse lettere di colore nero, delle tazzine e quella che sembra una brocca. I colori utilizzati vanno dai toni scuri ai marroni tendenti all'ocra e la composizione si presenta come un'intersezione di diversi piani d'osservazione.

¹⁰⁷ *Cnf. Scritti di Picasso*, a cura di M. De Micheli, Milano, Feltrinelli Editore, 1964, p. 61.

Rosalind Krauss¹⁰⁸, analizzando il legame tra la storia dell'arte e le teorie sulla rappresentazione, sottolinea come la formulazione di quest'ultime risulta emergere solamente negli studi a lei contemporanei¹⁰⁹.



Fig. 3. – Pablo Picasso, *Natura morta con sedia impagliata*, 1912.

Proponendo l'analisi sul tema attraverso lo studio dei collage di Picasso, Krauss riporta l'argomentazione di Robert Rosenblum¹¹⁰ relativamente all'introduzione da parte dell'artista dei nomi delle testate giornalistiche nei suoi lavori. La più utilizzata risulta essere *Le Journal*, il cui nome si presenta solitamente frammentato e Rosenblum utilizza questo aspetto per sostenere la sua tesi sul realismo dei collage di Picasso: la

¹⁰⁸ R. Krauss, *In the Name of Picasso*, "October", "Art World Follies", 16, pp. 5-22; [https://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art192b/krauss%20-%20in%20the%20name%20of%20picasso%20\(1\).pdf](https://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art192b/krauss%20-%20in%20the%20name%20of%20picasso%20(1).pdf) [ultimo accesso 26 febbraio 2023].

¹⁰⁹ All'inizio del saggio Krauss definisce la storia dell'arte prima della teorizzazione del concetto di rappresentazione come la storia del "proper name", inteso come un elemento che "completes, exhausts itself in an act of reference". Seguendo questa definizione l'autrice propone la visione della disciplina artistica come una "detective story", ossia una storia il cui significato si riduce alla questione dell'identità, alla produzione di una risposta alla domanda "chi è stato?". Si tratta di una visione che presuppone l'esistenza di un senso ultimo, di interpretazioni e significati finiti e circoscritti.

¹¹⁰ Si fa riferimento al saggio *Picasso and the Typography of Cubism* presente in *Picasso in Retrospect*, volume del 1973.

presenza dell'oggetto mediante "printed labels" va pertanto a legarsi con "the new imagery of the modern world". Da questi presupposti Krauss formula i seguenti interrogativi: la struttura dei collage cubisti supporta il positivismo semantico assimilandosi così alla storia dell'arte del "proper name", oppure i frammenti che costituiscono i collage si riferiscono piuttosto a una più estesa nozione di citazione, rappresentazione e significazione?

Proseguendo nell'analisi Krauss teorizza un paragone tra i collage di Picasso e le tesi di Saussure sul segno semantico analizzando il legame tra i primi e le due condizioni assolute per il funzionamento del segno linguistico. Rispetto alla prima, che si riferisce all'analisi del segno rispetto al rapporto tra significato e significante, Krauss presenta la seguente argomentazione:

If one of the formal strategies that develops from collage, first synthetic and then into late cubism, is the insistence of figure/ground reversal and the continual transposition between negative and positive form, this formal resource derives from collage's command of structure of signification: no positive sign without the eclipse or negation of its material referent. The extraordinary contribution of collage is that it is the first instance within the pictorial arts of anything like a systemic exploration of the conditions of representability entitled by the sign.¹¹¹

Mentre, rispetto alla seconda, ossia il fatto che il significato di un preciso elemento venga necessariamente selezionato rispetto a una gamma di possibilità, Krauss definisce il collage come un "sistem of form": «for it is the affixing of the collage piece, one plane set down on another, that is the center of collage as a signifying system».¹¹² Di conseguenza, Krauss argomenta come in Picasso la dimensione del segno e quella della forma non risultino essere separabili l'una dall'altra, proponendo pertanto la definizione di collage come "a metalanguage of the visual".

Christen Poggi¹¹³, analizzando *Natura morta con sedia impagliata* si sofferma su come sia possibile vedere per la prima volta in quest'opera l'estensione del principio di "stylistic heterogenity" ai materiali. L'autrice teorizza come l'introduzione di materiali di varia natura all'interno dei lavori possa essere legata all'osservazione delle

¹¹¹ R. Krauss, *In the Name of Picasso*, cit., p. 16.

¹¹² *Ivi.*, p. 19.

¹¹³ C. Poggi, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism and the Invention of Collage*, cit.

maschere africane da parte degli artisti e prosegue descrivendo, in un eccesso interpretativo, la corda che incornicia l'opera come simbolo della perdita delle competenze artigianali a causa dei moderni metodi di produzione di massa.

Significativa è invece un'altra lettura interpretativa di Poggi, sviluppata rispetto all'osservazione di *Natura morta con sedia impagliata*, analizzata nel terzo capitolo del suo saggio *In Defiance of Painting*, intitolato *Frames of Reference: Table and Tableau in Picasso's Collages and Constructions*. Secondo l'autrice nell'opera di Picasso sia la corda che incornicia l'opera che l'inusuale forma ovale stanno a significare il fatto che ciò che l'artista sta rappresentando non è altro che una tavola, premettendole pertanto di approfondire il rapporto tra "the Table and the Tableau". Riprendendo Kahnweiler l'autrice spiega come Picasso, grazie all'"incontro" con le maschere africane, va a mettere in discussione alcuni elementi presenti alla base dell'arte occidentale fin dal Rinascimento. Gli artisti cubisti si trovano infatti a osservare questi "artefatti primitivi" che non risultano essere assimilabili alle rigide categorie artistiche europee: non sono né pittura né scultura e la loro creazione non è fine a sé stessa ma presenta un funzione specifica a livello rituale. Tale aspetto propone una rivisitazione della definizione di opera d'arte in quanto, andando a sfumare la distinzione tra pittura e scultura, permette la creazione di quelli che al tempo erano spesso definiti come *tableau-objets*.

Di conseguenza:

beginning with the *Still Life with Chair-Caning*, Picasso composed many of his collages and constructions by juxtaposing the vertical plane of illusion (the tableau) and the horizontal plane of reality (the table). Through this opposition, he demonstrated that the value of each term depends on the relational structure of the whole, and that within this structure, seemingly natural relations might be reversed.¹¹⁴

Nell'articolo *Collage Reading: Braque | Picasso* Jeffrey Hildner dimostra come siano i collage di Braque quelli a cui bisognerebbe dedicare maggiore attenzione. Mettendo a confronto un lavoro di quest'ultimo con uno di Picasso l'autore sviluppa un'analisi che sfrutta due elementi fondanti della tradizione pittorica occidentale: il rapporto tra

¹¹⁴ *Ivi.*, p. 57.

figura e sfondo e quello tra simbolo e struttura. Hildner descrive allora *Natura morta con sedia impagliata* come un collage che si costituisce a partire dai binomi solido/vuoto – piatto/volumetrico e in cui l'associazione della forma ovale all'occhio o alla tavola risulta avere maggior valore rispetto alla sua potenziale funzione di confine partecipativo nella regolazione architettonica del piano dell'immagine¹¹⁵.

Per Braque Hildner sceglie invece *Fruttiera e bicchiere* (Fig. 4). Questo collage è costituito da un foglio di carta su cui l'artista incolla tre pezzi di carta da parati in finto legno, probabilmente per rappresentare gli interni del caffè in cui ambienta la composizione, i quali diventano la base degli interventi con il carboncino nero. Inoltre, come si può dedurre dal titolo gli elementi principali dell'opera sono una fruttiera, identificabile grazie al grappolo d'uva che vi è posto sopra, e un bicchiere che occupa la posizione centrale nella composizione.

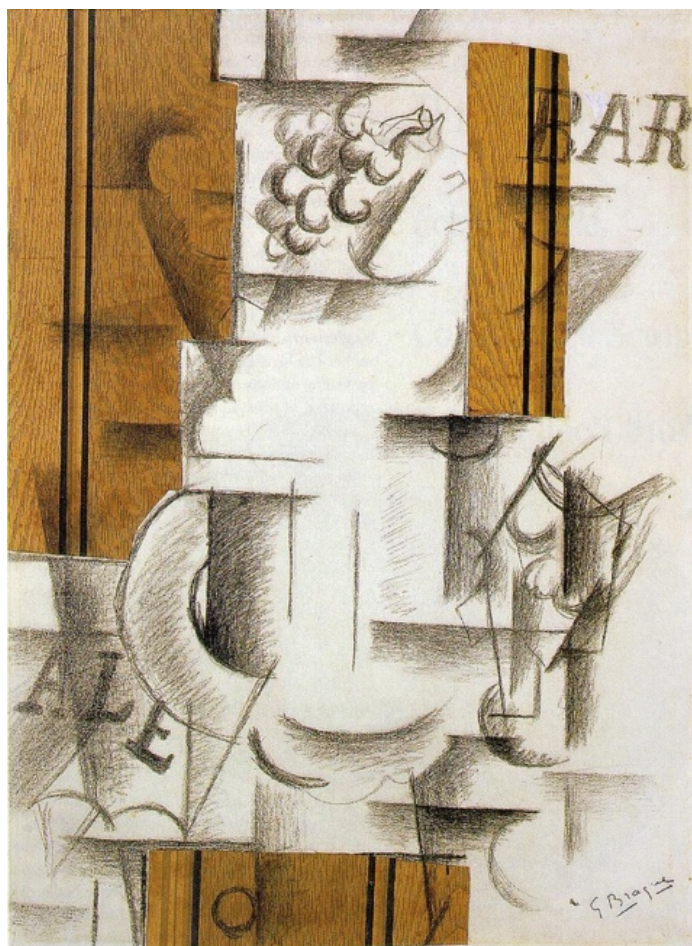


Fig. 4 – Georges Braque, *Fruttiera e bicchiere*, 1912.

¹¹⁵ J. Hildner, *Collage Reading: Braque | Picasso*, cit., p. 183.

Hildner argomenta come in quest'opera si faccia riferimento a due principi: da un lato quello della trasparenza legata alla composizione spaziale e al rapporto tra figura e sfondo e dall'altro lo sviluppo un rapporto dialettico tra dentro e fuori. Prosegue con il descrivere il collage di Braque come un "collage-finestra", ossia un atto architettonico in cui l'artista è in grado di raggiungere un equilibrio tra astrazione e rappresentazione, tra superficie e profondità, tra simbolo e struttura. Hildner conclude così il suo intervento:

I would argue that Picasso's collage is primarily metaphoric and that Braque's is primarily metonymic. Picasso's hinges on vertical, associative relationships: the oval frame is like an eye, or it is like a rope (which it physically is) that ties the disparate jumble of still life objects together. Braque's depends on the less distant, horizontal, contiguous equivalence between picture frame and window frame, and between foreground and background.¹¹⁶

Pierre Reverdy raccoglie e pubblica nel giornale parigino *Nord-Sud* del 1917, una serie di aforismi che Braque aveva velocemente appuntato ai bordi dei suoi lavori; tra questi, il seguente risulta essere particolarmente significativo:

The *papiers collés*, the imitation wood – and other elements of the same nature – which I have used in certain drawings, also make their effect through the simplicity of the facts, and it is this that has led people to confuse them with *trompe-l'œil*, of which they are precisely the opposite. They too are simple facts, but created by the mind and such that they are on of the justification of a new figuration in space.¹¹⁷

Riprendendo nuovamente la suddivisione cronologica proposta da Rubin, nell'ottobre del 1912 Picasso realizza l'opera *Chitarra* e successivamente anche i suoi *papiers collés*. Quest'opera è estremamente rivoluzionaria in quanto determina una trasformazione della definizione di scultura nel Novecento sovvertendone i principi tradizionali per i quali l'opera è da intendersi come l'insieme di una serie di masse

¹¹⁶ *Ivi.*, p. 185

¹¹⁷ G. Braque, *Thoughts on painting*, "Reverdy, Nord-Sud", 1917, in *Art in Theory, 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*, a cura di C. Harrison, P. Wood, Oxford, Blackwell Oxford UK, 1998, p. 212.

solide. *Chitarra* è, infatti, fatta di carta e cartone, materiali che mettono in crisi la durata stessa del lavoro, e si presenta con una struttura aperta definita dall'incastro e dalla sovrapposizione di piani rompendo così il rapporto tra superficie e struttura interna; «in addition, the acts of cutting, bending, and assembling planes of flat cardboard and, later, sharp-edged sheet metal, displaced the more sensual processes of modeling, carving, and polishing».¹¹⁸

In numerosi casi l'opera viene messa a confronto con le maschere africane, in particolare con quella Grebo, (Fig. 5) in quanto vi sono parecchi punti di contatto tra le due soprattutto rispetto alla dimensione estetica e all'utilizzo delle forme. *Chitarra* si presenta quindi come il risultato della concretizzazione delle intuizioni spaziali dell'artista, alcune già presenti in alcuni quadri del periodo analitico:

Depth and flatness, horizontal and vertical, line and texture, volume and shadow: these are no longer alternatives, but are becoming interdependent, symbiotic pairs. Picasso's achievement, it might be said, was to remake art, not as a new 'content' or a new type of illusion, but as a new category of thing. The language of two and three dimensions which upheld a professional division of labor between 'painters' and 'sculptors' looked suddenly archaic.¹¹⁹



Fig. 5 – Confronto tra una maschera Grebo simile a quella posseduta da Picasso e l'opera *Chitarra* realizzata dall'artista nel 1912.

¹¹⁸ C. Poggi, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism and the Invention of Collage*, cit., p. 43.

¹¹⁹ B. Taylor, *Collage: The making of modern art*, cit., p. 26.

Infine, mettendo a confronto *Il clarinetto* (Fig. 6) di Braque e *Pipa, bicchiere, bottiglia di Vieux Marc* (Fig. 7) di Picasso, due lavori conservati presso la Peggy Guggenheim Collection di Venezia, è possibile contestualizzare e riassumere molti degli aspetti trattati fino a questo momento. *Il clarinetto*, opera realizzata da Braque nell'estate del 1912, è uno degli ultimi lavori del periodo del Cubismo Analitico: i colori sono scuri e la frammentazione dei piani è evidente. *Pipa, bicchiere, bottiglia di Vieux Marc* di Picasso, noto anche con il nome *Lacerba*, è datato invece al 1914: i toni dei colori si fanno più accesi e la composizione del quadro cambia. La principale differenza tra le due opere si riscontra però andando a osservare le scritte in esse contenute. Nel primo caso, in basso a sinistra, appare la parola "VALSE", resa a lettere nere su sfondo bianco.



Fig. 6 – Georges Braque, *Il clarinetto*, 1912.



Fig. 7 – Pablo Picasso, *Pipa, bicchiere, bottiglia di Vieux Marc*, 1914.

In *Lacerba*, invece, quello che vediamo è proprio un pezzo di giornale che riporta la scritta dell'omonima testata giornalistica. La scritta diventa quindi pezzo di realtà che si introduce nell'opera sottolineando il grande salto, sia dal punto di vista della tecnica ma anche rispetto alla concezione dell'opera, verificatosi nel 1912. Infatti, se la scritta

Valse, è una riproduzione, una copia di uno spartito musicale, *Lacerba*, è la pagina della rivista fiorentina che è contemporaneamente immagine ed elemento reale.

L'otto luglio del 1948 Picasso, andando a salutare Kahnweiler per mostrargli la sua macchina nuova, incontra lo scultore Henri Laurens e gli si rivolge così:

Dopo un po' vede uno dei suoi collages del 1914 e dice: "Bisogna essere stati pazzi o vili per abbandonare tutto ciò. Avevamo dei mezzi magnifici. [...] Avevamo questo mezzo e io sono tornato all'olio, e voi al marmo. È pazzesco!"¹²⁰

¹²⁰ *Scritti di Picasso*, a cura di M. De Micheli, Milano, Feltrinelli Editore, 1964, p. 64.

2.2 Il Dadaismo

2.2.1 Il nuovo mondo Dada

Le lampade statue escono dal fondo del mare e gridano viva DADA per salutare i transatlantici che passano e i presidenti dada il dada la dada i dada una dada un dada e tre conigli in inchiostro di Cina di arp dadaista di porcellana di bicicletta striata andremo a Londra nell'acquario reale chiedete in tutte le farmacie i dadaisti di rasputin dello zar e del papa che sono validi solo per due ore e mezza.¹²¹

Questo breve testo, intitolato *Manifesto del crocodario dada*, è stato scritto da Hans Arp nel 1920. Si tratta di un brano che, unendo l'immediatezza, il non senso e la casualità, è in grado di delineare in maniera chiara e immediata lo spirito del movimento Dada.

Tristan Tzara invece, nel *Manifesto Dadà* del 1918, introduce i suoi intenti attraverso una modalità più lineare e comprensibile dal punto di vista formale:

Scrivo questo manifesto per provare che si possono fare contemporaneamente azioni contraddittorie, in un unico refrigerante respiro; sono contro l'azione; per la contraddizione continua e anche per l'affermazione, non sono né favorevole né contrario e non do spiegazioni perché detesto il buonsenso.

DADÀ – ecco una parola che spinge le idee alla caccia.¹²²

L'elemento che accomuna queste due dichiarazioni di intenti risiede quindi nell'obiettivo, nella matrice creativa che sta alla base di Dada mentre, quello che cambia, è il rapporto che si va a instaurare tra il testo scritto e il contenuto comunicato. La nascita del Dadaismo è segnata il 5 febbraio del 1916, giorno in cui Hugo Ball apre le porte del Cabaret Voltaire a Zurigo. In quel periodo la Prima guerra mondiale stava distruggendo l'Europa e la Svizzera era diventata "l'epicentro di una eccezionale

¹²¹ A. Hans, *Manifesto del crocodario dada*, "Littérature", 13, p. 17, in *Almanacco Dada. Antologia letteraria-artistica. Cronologia. Repertorio delle riviste* a cura di A. Schawarz, Milano, Feltrinelli Editore, 1920, p. 207.

¹²² T. Tzara, *Manifesto Dadà*, in *Manifesti del dadaismo e lampisterie*, a cura di Giampiero Posani, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1975, pp. 5-14, qui p. 5.

ondata migratoria intellettuale”¹²³, ed è proprio qui che artisti, poeti e scrittori iniziano a sentire la necessità di realizzare un’arte che sia in grado di salvare l’umanità dalla follia dell’epoca.

All’inizio del secolo i vari stati europei erano stati sopraffatti da una “vertigine bellicistica”¹²⁴ in cui l’ostentazione della potenza e della bellezza delle armi non aveva precedenti a livello storico; la seconda rivoluzione industriale aveva infatti spianato il terreno alla guerra, sostenuta a sua volta da uno spirito patriottico e di rinnovamento che portava a identificare la lotta armata come unico strumento di purificazione dell’umanità, come “sola igiene del mondo”. La concretizzazione di questi desideri di guerra porta però al crollo delle visioni idealistiche di molti davanti ai morti, alla devastazione e alle atrocità da essa determinate. La guerra mette infatti in luce quella che William Rubin identifica come the “bankruptcy of nineteenth-century bourgeois rationalism”¹²⁵: la guerra aveva reso visibile come la logica e la razionalità, precedentemente viste esclusivamente come strumenti di progresso, erano invece state utilizzate per uccidere e mutilare milioni di persone. Ed è proprio da questa realtà che numerosi artisti vogliono prendere le distanze trovando nella neutrale Svizzera il luogo dove sviluppare una protesta poetica e morale, in alcuni casi anche apolitica e apartitica, il cui obiettivo principale era quello di rompere con il passato attraverso la distruzione dell’arte e della letteratura¹²⁶.

A partire da queste premesse Tristan Tzara¹²⁷, nel *Manifesto* del 1918, dichiara come DADA nasca contemporaneamente da un “bisogno d’indipendenza” e da una profonda “diffidenza nei confronti della comunità”: DADA è “l’inizio del disgusto”. Di conseguenza questo nuovo movimento artistico propone una rivoluzione non solo visiva, come avevano fatto le avanguardie precedenti, ma anche culturale; Arturo

¹²³ Cnf. G. Posani, *Introduzione*, in Tzara T, *Manifesti del dadaismo e lampisterie*, a cura di G. Posani, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1975, pp. vii-xxxix.

¹²⁴ Cnf. L. Villari, *La guerra nella logica della grande industria*, in S. Danesi, *Il dadaismo*, Milano, collana Fratelli Fabbri Editori, 1967, pp. 6-15.

¹²⁵ W. S. Rubin, *Dada, Surrealism, and Their Heritage*, New York, Museum of Modern Art, 1968.

¹²⁶ Nel suo manifesto Tzara specifica come Dada non cercasse di distruggere l’arte e la letteratura, quanto piuttosto l’idea che si aveva di queste, così da subordinarle nuovamente all’intenzione creativa e artistica dell’uomo. Dada vuole quindi distruggere l’istituzione Arte, l’Arte con la A maiuscola. Cnf. M. Ragozzino, *Arte? No, grazie*, “Dada. Art Dossier”, 90, Milano, Mondadori Editore, 1994.

¹²⁷ T. Tzara, *Manifesto Dadà*, in *Manifesti del dadaismo e lampisterie*, a cura di G. Posani, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1975, pp. 5-14.

Schwarz¹²⁸ la definisce come una “nuova filosofia di vita”, una visione che punta a ridefinire anche il ruolo dell’artista nella società. Dada si configura perciò come un «modo di porsi nei confronti del mondo e della società che è esistenziale, prima ancora che estetico»¹²⁹ e si distanzia da tutte le avanguardie precedenti puntando a rendere l’arte vita e la vita arte¹³⁰.

Nel mentre la distruzione causata dalla guerra aveva determinato una messa in discussione degli ideali borghesi e lo sviluppo di un approccio più problematico nei confronti della realtà; a tal proposito Georges Hugnet¹³¹ definisce Dada come privo di radici e senza tempo, come una costante contraddizione che livella tutti i valori ed elimina le differenze tra bene e male lasciando, dopo il suo passaggio, “nessun senso ma consapevolezza”. Per lo studioso Dada è l’immediato, e conseguentemente “il caso” risulta essere l’unica legge ammessa nel processo di creazione artistica.

Georges Ribemont-Dessaignes pubblica, tra il giugno e il luglio del 1931, la *Storia del Dadaismo* sulla rivista *La Nouvelle Revue Française*¹³². Dessaignes descrive questa nuova avanguardia come un “movimento dello spirito”, un qualcosa che non si declina esclusivamente in ambito artistico ma si dirama secondo modalità interdisciplinari.

Il dadaismo fu una rivolta permanente dell’individuo contro l’arte, contro la morale, contro la società. Manifesti, poesie e scritti diversi, quadri e sculture, spettacoli e qualche manifestazione pubblica a carattere prettamente sovversivo: questi gli strumenti di tale rivolta¹³³.

L’obiettivo di tale rivolta è quello di distruggere, attraverso l’utilizzo dei mezzi artistici, tutto ciò che c’era stato fino a quel momento in modo da liberare l’individuo dalle leggi e dai dogmatismi.

¹²⁸ A. Schwarz, *Istruzioni per l’uso*, in *Almanacco Dada. Antologia letteraria-artistica. Cronologia. Repertorio delle riviste* a cura di A. Schwarz, Milano, Feltrinelli Editore, 1976, pp. ix-xv.

¹²⁹ G. Patti, L. Sacconi, G. Ziliani, *Fotomontaggio. Soria, tecnica ed estetica*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1979, p. 17.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ W. S. Rubin, *Dada, Surrealism, and Their Heritage*, cit.

¹³² Dopo la pubblicazione del saggio alcuni ex membri del movimento dadaista mandarono delle lettere, contenenti critiche e precisazioni, che apparvero come *addendum* nel seguente numero dell’agosto dello stesso anno.

¹³³ R. Dessaignes, *Storia del Dadaismo*, Milano, Longanesi & C., 1946., p. 12.

William Rubin spiega come nonostante Dada sia stato battezzato nel 1916, esso è espressione di una serie di esperienze e sentimenti che si sviluppano già a partire dal 1912¹³⁴. Secondo la sua riflessione, in un periodo in cui l'astrazione modernista sembrava prendere il sopravvento sulla pittura, la reazione dei Dadaisti è quella di "umiliare l'arte" dandole, secondo le parole di Tristan Tzara, un ruolo subordinato rispetto a quel "movimento supremo misurato esclusivamente in termini di vita"¹³⁵.

Uno dei concetti cardine del Dadaismo è quello di *tabula rasa*, che esprime la necessità di rottura non solo nei confronti del passato ma anche rispetto a tutti gli ideali e i valori borghesi che avevano portato l'umanità ad impugnare le armi: si tratta di una negazione totale e senza mezzi termini della società. In riferimento a questo, Giovanni Lista¹³⁶ propone un'ulteriore riflessione; secondo lo studioso il dadaismo non si schiera solo contro il passato ma anche contro il futuro, ossia contro ogni "mitologia rivoluzionaria", escludendosi completamente dalla formulazione di un qualsiasi programma rivoluzionario contenente un'ipotetica progettazione futura. Pertanto, l'individuo è costretto a rifiutare la possibilità del futuro e quindi, per Lista sarebbe scorretto considerare il movimento Dada come movimento d'avanguardia, poiché esso celebra il nulla, la libertà sopra ad ogni cosa.

Nonostante il nucleo originale del movimento venga identificato con il Cabaret Voltaire di Zurigo lo spirito Dada, con la sua attitudine alla rivolta, alla rottura degli schemi e al caos, acquista varie forme e declinazioni anche in altre realtà, in particolare New York, Berlino, Parigi, Colonia e Hannover. In Francia e Svizzera il movimento si esprime nella sua matrice più irruenta e nichilista rompendo il suo legame con i vecchi ideali borghesi, identificati come i responsabili dello scoppio della guerra, mentre a New York, l'incontro tra Marcel Duchamp, Man Ray e Francis Picabia, fa sì che Dada si sviluppi in un contesto sociale fortemente determinato dall'industria e dal capitalismo. La disperazione e la distruzione che caratterizzano invece la Germania del primo dopoguerra portano lo spirito Dada ad assumere una connotazione più legata

¹³⁴ A questo proposito, infatti, nel 1912 viene pubblicato da Cravan a Parigi, *Maintenant*, identificato come il primo prototipo del periodico *Dada*. Inoltre, è del 1913 l'opera *Ruota di bicicletta* di Marcel Duchamp che, primo ready-made, diventa il modello dell'opera plastica dada, inoltre, sempre nello stesso anno si organizzano, tra Praga e la Russia, degli eventi che risultano anticipare le serate dadaiste. Cnf. A. Schwarz, *Istruzioni per l'uso*, cit.

¹³⁵ W. S. Rubin, *Dada, Surrealism, and Their Heritage*, cit.

¹³⁶ G. Lista, Dada libertino, in *Dada. L'arte della negazione*, catalogo della mostra (Roma – Palazzo delle Esposizioni 29 aprile - 30 giugno 1994), Edizioni De Luca, 1994, pp. 15-30.

alla ricerca estetica, soprattutto a Colonia con Max Ernest e ad Hannover con Schwitters, mentre a Berlino il «ceppo dada-espressionista-estetizzante (in particolare Hausmann e Höch) si trova a coesistere con quello dada-espressionista-politico (Grosz, Herzfelde, Heartfield, Jung)».¹³⁷ Tutte queste declinazioni, diverse ma unificate da un comune spirito di rivolta antiborghese, definiscono il dadaismo come l'aspetto più radicale dell'avanguardia, come «la massima espressione culturale di un momento di crisi sia sociale che epistemologica».¹³⁸

Hans Richter è il primo a pubblicare una storia completa del movimento Dada nel 1964 con il titolo *Dada: Kunst und Antikunst*. Nell'introduzione all'opera l'autore annuncia al lettore di come, durante la scrittura, non sarà in grado di restare nei confini accademici della storia dell'arte; avendo fatto parte del movimento egli si pone, infatti, come obiettivo quello di raccontare la sua esperienza e quella delle persone che aveva attorno durante quel periodo e conclude dicendo: «I hope to do justice to the age, to the history of art, and to my friends, dead and living».¹³⁹

Come accennato precedentemente, dopo lo scoppio della Prima guerra mondiale, sono molti gli artisti che si rifugiano in Svizzera, tra questi ci sono Hans Richter, Marcel Jaco, Hans Arp, il poeta Tristan Zara e molti altri che iniziano a orbitare attorno a Hugo Ball il quale, descritto da Richter come “human catalyst”, inizia ad unire attorno a sé tutti gli elementi che poi porteranno alla nascita del Dadaismo. Ed è proprio Ball che descrive così quest'esperienza:

Quando fondai il Cabaret Voltaire ero dell'idea che in Svizzera si trovasse un gruppetto di giovani interessati come me non soltanto a godere della loro indipendenza ma anche a documentarla. Andai da Ephraim, il proprietario della “Meierei” e gli dissi: “La prego, signor Ephraim, mi dia la sua sala. Vorrei farne un cabaret.” Ephraim fu d'accordo e mi concesse la sala. Andai da certi conoscenti e li pregai: “Per favore, datemi un quadro, un disegno, un'incisione. Vorrei aprire una piccola galleria annessa al cabaret.” Andai nelle redazioni dei giornali zurighesi amici e li pregai: “Parlatene un po'. Dovrebbe diventare un cabaret internazionale. Vorremmo fare qualcosa di

¹³⁷ A. Schawarz, *Istruzioni per l'uso*, cit., p. xiii.

¹³⁸ M. Ragozzino, *Arte? No, grazie*, cit., p. 13.

¹³⁹ H. Richter, *Dada Art and Anti-Art*, London, Thames & Hudson. World of art, 2016, p. 7.

buono.” I conoscenti mi diedero i quadri e la stampa ne parlò. E il 5 febbraio avevamo il nostro cabaret.¹⁴⁰

Il 5 febbraio del 1916 Hugo Ball e la compagna Emmy Hennings aprono il Cabaret Voltaire al numero 1 della Spiegelgasse di Zurigo, a pochi passi dalla casa di Lenin che abitava con la moglie al numero 12¹⁴¹. Nonostante sia questa la data riconosciuta come inizio del movimento è solo nel 1918 che, nel terzo numero del giornale *Dada*, viene pubblicato il manifesto ufficiale del movimento scritto da Tzara. Secondo Schawarz¹⁴² è proprio questo l'anno in cui Dada si trasforma differenziandosi definitivamente da tutti gli altri movimenti d'avanguardia ai quali era stato molto vicino fino a quel momento. All'inizio, infatti, nel Cabaret Voltaire venivano esposte opere futuriste, impressioniste e cubiste, e si leggevano brani di scrittori e poeti contemporanei; è solo successivamente che le manifestazioni si trasformano da critiche nei confronti della società contemporanea a puro nichilismo: gli artisti arrivarono a rifiutare tutto, anche l'appartenenza all'avanguardia, determinando un approccio provocatorio e di scandalo nei confronti della quotidianità¹⁴³.

Richter¹⁴⁴ descrive il gruppo Dada come il risultato dell'unione di differenti personalità che da “costellazione” diventa “movimento”, concretizzandosi nella somma delle conquiste e delle azioni compiute dalle singole “particelle di energia” che lo costituivano. E Ball, specificando le attività e gli interessi del cabaret, scrive:

Il cui primo intento è di ricordare, al di là e al di sopra della guerra e delle patrie i pochi uomini indipendenti che vivono di altri ideali. Il secondo scopo che gli artisti qui riuniti si propongono è di pubblicare una rivista internazionale. Le revue paraîtra à Zurich et portera le nom “DADA.” (“Dada”) Dada Dada Dada Dada.¹⁴⁵

¹⁴⁰ H. Ball, *Quando fondai il Cabaret Voltaire...*, “Cabaret Voltaire”, 1916, p. 5, in *Almanacco Dada. Antologia letteraria-artistica. Cronologia. Repertorio delle riviste* a cura di A. Schawarz, Milano, Feltrinelli Editore, 1976, pp. 52-53, qui p. 52.

¹⁴¹ Questo particolare è significativo per sottolineare il sostrato socioculturale in cui si sviluppa questo nuovo movimento artistico.

¹⁴² Cnf. A. Schawarz, *Istruzioni per l'uso*, cit.

¹⁴³ Molto dell'organizzazione delle serate dadaiste del Cabaret Voltaire viene ripreso dalla struttura delle serate futuriste.

¹⁴⁴ H. Richter, *Dada Art and Anti-Art*, cit.

¹⁴⁵ H. Ball, *Quando fondai il Cabaret Voltaire...*, cit., pp. 52-53.

Ma che cosa significa la parola Dada?

Nel manifesto del 1918 Tzara dichiara che “DADA NON SIGNIFICA NULLA” ma, nonostante questo, sono tanti i significati che li sono stati attribuiti. Quando Richter arriva a Zurigo nell’agosto del 1916 la parola esisteva già e nessuno pareva essere interessato a sapere come o chi la avesse inventata. Richter però, ascoltando i due rumeni Tzara e Janco parlare tra loro, deduce che molto probabilmente la parola “dada” derivasse dagli intercalari affermativi ‘da, da’ che riempivano le discussioni tra i due artisti: Dada significherebbe quindi “sì - sì”, un “sì - sì” alla vita. Hans Arp dichiara invece che il nome è stato inventato da Tzara il 6 febbraio 1916 alle 6 di sera: «Ero presente con i miei 12 figli quando Tzara ha pronunciato per la prima volta questa parola che ha scatenato in noi un legittimo entusiasmo. Ciò avveniva al Café Terrasse di Zurigo e io portavo una brioche dentro la narice sinistra».¹⁴⁶

Lo scrittore Richard Huelsenbeck racconta invece di come la parola fosse stata trovata da lui e Ball in un dizionario tedesco-francese mentre cercavano, in maniera casuale, un nome da palcoscenico da dare alla cantante del Cabaret Madame Le Roy; Dada è infatti il termine francese per il cavallo a dondolo. I significati di questa parola potrebbero essere infiniti ed è per questo che nel suo manifesto Tzara scrive: «Non si può costruire tutta la sensibilità su di una parola; ogni costruzione converge nella perfezione che annoia, idea stagnante di una palude dorata, prodotto umano relativo».¹⁴⁷

Secondo Valerio Magrelli¹⁴⁸, sia la scelta della parola “dada” che le discussioni che si sviluppano successivamente alla sua comparsa, sono elementi rappresentativi del movimento, il cui spirito traspare proprio da queste “intricate dispute etimologiche”. Si hanno infatti, molteplici testimonianze, tutte però caratterizzate dal sospetto, tipicamente Dada, «di un’impercettibile, talvolta inconscia, manipolazione dei dati mnemonici».¹⁴⁹

Per Richter¹⁵⁰, in tutto questo si ha una sola certezza, ossia che la parola “dada” appare per la prima volta stampata sul giornale *Cabaret Voltaire* il 1° giugno del 1916.

¹⁴⁶ H. Arp, *Dichiarazione*, “Dada”, p.3, in *Almanacco Dada. Antologia letteraria-artistica. Cronologia. Repertorio delle riviste* a cura di A. Schwarz, Milano, Feltrinelli Editore, 1976, p. 51.

¹⁴⁷ T. Tzara, *Manifesto Dadà*, cit., p. 7.

¹⁴⁸ V. Magrelli, *Profilo del Dada*, Roma, Edizioni Laterza, 2006.

¹⁴⁹ *Ivi.*, p.12.

¹⁵⁰ H. Richter, *Dada Art and Anti-Art*, cit.

2.2.2 Dada Berlino

Francesco dal Co¹⁵¹ definisce Berlino come città della “Bierbauchkulturepoche”, ossia una città che impone di vivere il “tempo della rivoluzione” e in cui la guerra ha determinato una velocizzazione dei tempi di maturazione dell’avanguardia.

Il Dada berlinese si sviluppa a partire dal 1917, anno in cui lo scrittore Richard Huelsenbeck ritorna in città da Zurigo ritrovandosi in una realtà drasticamente distrutta dalla guerra, in cui l’attivismo politico risultava necessario per la sopravvivenza dell’individuo.

Nel febbraio del 1918 Richard Huelsenbeck tiene il primo discorso Dada in Germania presso la sala della Neue Sezession:

Signore e signori

L’odierna serata vuol essere una manifestazione di simpatia per il Dadaismo, la nuova “tendenza artistica” internazionale fondata a Zurigo due anni or sono. [...] Il Dadaismo è qualcosa che ha superato in sé gli elementi del futurismo o dei teoremi cubistici. Dev’essere qualcosa di nuovo, perché si trova al culmine dell’evoluzione e il tempo cambia con gli uomini che sono capaci di cambiare.¹⁵²

Nel 1918 nasce ufficialmente il Club Dada berlinese, a cura di Richard Hülsenbeck, Raoul Hausmann, George Grosz, John Heartfield e Johannes Baader a cui si aggiunge anche Hannah Höch¹⁵³.

Dada è un CLUB che è stato fondato a Berlino e nel quale si può entrare senza assumersi impegni. [...] Essere dadaista vuol dire, in date circostanze, essere artista solo per caso... essere dadaista significa lasciarsi trasportare dalle cose, essere contro

¹⁵¹ F. Dal Co, *Bierbauchkulturepoche*, in F. Dal Co, M. Cacciari, G. Buonfino, *Avanguardia Dada Weimar*, Venezia, Arsenale Cooperativa Editrice, 1978, pp. 7-20.

¹⁵² R. Huelsenbeck, *Primo discorso dada in Germania*, “Dada Almanach”, 1929, pp. 105-108, in *Almanacco Dada. Antologia letteraria-artistica. Cronologia. Repertorio delle riviste* a cura di A. Schawarz, Milano, Feltrinelli Editore, 1976, p. 111.

¹⁵³ È necessario sottolineare la presenza di alcune difficoltà nel delineare una storiografia precisa rispetto a questa artista: Hannah Höch, infatti, secondo il parere di alcuni storici (Richter in modo particolare), entra a far parte del movimento soltanto in quanto compagna di Hausmann. Di conseguenza, a Höch è stato applicato per anni il restrittivo titolo di “unica donna del movimento Dada” e il suo lavoro è stato visto come marginale, facendo passare in secondo piano le innovazioni determinate dalle sue opere. Fortunatamente la critica e la ricerca storico artistica hanno recentemente, soprattutto grazie ad alcuni studi sviluppatosi negli anni Novanta del secolo scorso, rivisto il ruolo e la posizione dell’artista nel movimento dadaista attribuendole così il valore e il riconoscimento dovuti.

ogni formazione sedimentaria, restar seduti solo un istante sulla sedia, aver messo la vita a repentaglio (Mr. Wengs ha già levato dalla tasca dei calzoni la rivoltella).¹⁵⁴

La Germania del primo dopoguerra è completamente a terra: l'inflazione, la crisi economica e industriale, la frammentazione morale della borghesia, il ritorno dei reduci e degli invalidi di guerra e l'epidemia di spagnola conducono lo stato a una grande instabilità sociale e politica. Nel novembre del 1918 scoppia la rivoluzione, il Kaiser Guglielmo II abdica, finisce il periodo del secondo Reich e i social-democratici salgono al potere. L'11 agosto del 1919 viene firmata la costituzione di Weimar, una costituzione democratica che comprende il suffragio universale e definisce gli elementi costitutivi della nuova Repubblica federale tedesca. Alle successive elezioni del 1920 si registra però una forte perdita di consenso nei confronti del partito democratico, la repubblica di Weimar era infatti ritenuta responsabile di aver venduto il futuro della Germania ai vincitori della guerra in quanto aveva accettato i termini del trattato di Versailles.

È in tale contesto culturale che si sviluppa il gruppo Dada di Berlino e Huelsenbeck descrive così la situazione nel *Primo manifesto dada in lingua tedesca*:

L'arte dipende, nella sua esecuzione e nel suo orientamento, dal tempo in cui vive, e gli artisti sono creature appartenenti alla loro epoca. La forma artistica più alta sarà quella che presenta, nei contenuti della sua coscienza, i molteplici problemi del tempo, l'arte di cui si nota che si è lasciata lacerare dalle esplosioni dell'ultima settimana e che sotto l'impatto delle giornate più recenti non si stanca di cercare le proprie membra per rimetterle insieme.¹⁵⁵

Secondo Mario De Micheli¹⁵⁶ il gruppo berlinese inizia a intendere l'arte come "azione politica", come "arma di classe" in grado di tagliare tutti i legami col «vecchio mondo che aveva provocato la guerra e che ancora, con mille manovre, impediva la completa

¹⁵⁴ R. Huelsenbeck, *Primo manifesto dada in lingua tedesca*, "Dada Almanach", 1920, pp. 36-41, in *Almanacco Dada. Antologia letteraria-artistica. Cronologia. Repertorio delle riviste* a cura di A. Schawarz, Milano, Feltrinelli Editore, 1976, pp. 97-98, qui p. 98.

¹⁵⁵ R. Huelsenbeck, *Primo manifesto dada in lingua tedesca*, cit., p. 97.

¹⁵⁶ M. De Micheli, *John Heartfield: il suo tempo, la sua attualità*, in *Mostra John Heartfield – il fotomontaggio politico* catalogo della mostra (Castello Sforzesco di Milano 10 maggio - 11 giugno 1978) a cura di E. Siepmann, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1978, pp. 7-21.

liberazione delle classi oppresse»¹⁵⁷, con l'obiettivo di costruire una società più giusta. Gli artisti vanno pertanto a sfruttare le esperienze dell'avanguardia dada ma, in riferimento alle necessità e agli stimoli del contesto sociale in cui si trovano, li trasformano in «un linguaggio spietato, per acquistare una fisionomia diversa, una violenza determinata».¹⁵⁸ Di conseguenza, le azioni del Dada Berlino si configurano a partire da una forte componente politica simpatizzante rispetto ai valori e alle istanze che avevano portato allo scoppio della rivoluzione in Russia e spesso caratterizzata da dichiarazioni di disprezzo e odio contro i governanti di Weimar.



Fig. 8 – Prima Fiera Internazionale Dada a Berlino, 5 giugno 1920. Nella foto: Hausmann, Höch, Dr. Burchard, Baader, Herzfeld con la moglie, Dr. Oz, Grosz e Heartfield.

Nell'estate del 1920 si svolge a Berlino la Prima Fiera internazionale Dada (Fig. 8) presso il negozio di antiquariato del signor Otto Burchard; è organizzata da Heartfield, Grosz e Hausmann, e vi partecipa anche Hannah Höch. La mostra si costruisce a partire da una forte componente provocatoria e sovversiva che è esemplificata dal fantoccio

¹⁵⁷ *Ivi.*, p. 11.

¹⁵⁸ *Ibidem.*

di un ufficiale tedesco con la faccia da porco che pende dal soffitto della sala principale e a cui è apposta la scritta “impiccato della rivoluzione”. L’esposizione si costruisce attorno alla necessità di criticare le tradizionali modalità di definizione ed esposizione delle “belle arti”; inoltre, tutte le opere presenti sono accumulate da una forte componente di carattere politico-satirico, al punto che coloro che visitarono l’esposizione furono multati dalle autorità per “insulti all’esercito” e alcuni vennero addirittura portati a processo con l’accusa di violazione del Codice penale¹⁵⁹. L’obiettivo era quello di proporre una nuova visione dell’arte, presentando con essa il nuovo ruolo dell’artista inteso come “ingegnere”; tale aspetto viene esemplificato dal cartello, in alcune foto tenuto in mano da Grosz e Heartfield, su cui campeggiava la scritta “l’arte è morta – viva la nuova arte delle macchine di Tatlin”¹⁶⁰.

2.2.3 Il fotomontaggio

Gli artisti dada di Zurigo avevano già realizzato dei lavori utilizzando il collage ma le opere prodotte con questa tecnica a Berlino attorno al 1920 presentano alcune differenze:

Dal punto di vista della composizione e dei contenuti si nota la marcata intenzione di riflettere una realtà disgregata e conflittuale. Nei collages berlinesi, si rintracciano evidenti influssi futuristi e cubisti, ma, oltre a questo, la presenza del costante paesaggio urbano, i segni dei moderni mezzi di comunicazione, i dati di una realtà storica vicina e bruciante: l’eredità della guerra, la lotta delle classi, il nuovo contro il vecchio.¹⁶¹

Richter specifica come il “caso”, acclamato come un miracolo a Zurigo, si trasformi a Berlino in uno strumento utilizzato quotidianamente: «it had abolished logic; so much the better. Whatever came along would do – and was preserved just as it was».¹⁶² Inoltre, la matrice antiartistica acclamata da Dada trova nella meccanica del collage

¹⁵⁹ Cnf. M. Markela, *By Design: The Early Work of Hannah Höch in Context*, in *The photomontages of Hannah Hoch* a cura di M. Makela, P. Boswell, Minneapolis, Walker Art Centre, 1996, pp. 49-79.

¹⁶⁰ Il fatto che venga nominato Tatlin esemplifica, da un lato il legame tra il Dada di Berlino e il costruttivismo russo, e dall’altro la vicinanza del movimento ai temi della Rivoluzione russa.

¹⁶¹ G. Patti, L. Sacconi, G. Ziliani, *Fotomontaggio. Soria, tecnica ed estetica*, cit., p. 23.

¹⁶² H. Richter, *Dada Art and Anti-Art*, cit., p. 114.

una delle sue più efficaci espressioni: l'utilizzo di materiali estranei alla realtà accademica di produzione artistica e il loro accostamento in maniera provocatoria e priva di senso propone un'arte nuova, popolare ed estremamente rappresentativa del contesto in cui prende forma.

John Heartfield parla così del nuovo ruolo ricoperto dell'artista in quel periodo:

Sotto l'influenza della guerra imperialista 1914-1918 i pilastri della cultura e della morale borghesi cominciarono a vacillare. Gli artisti non riuscirono più a tenere il passo con gli eventi. La matita si dimostrò un mezzo troppo lento: la menzogna sparsa dalla stampa borghese la batteva in velocità. Gli artisti rivoluzionari non ce la facevano a adeguarsi al ritmo del tempo, restarono indietro incapaci di fissare tutte le fasi della lotta proletaria...

L'artista proletario deve affrontare con coraggio il fatto che la fotografia avanza... Se raccolgo documentazioni fotografiche e le metto abilmente e con intelligenza a confronto, il loro effetto agitatorio e propagandistico sulle masse sarà immenso. Questa è per noi la cosa più importante, il fondamento del nostro lavoro. Perciò il nostro compito è di agire sulle masse meglio, di più e con maggiore intensità. Se riusciremo in questo intento, avremo dato vita a una vera arte.¹⁶³

Come viene specificato da William Rubin¹⁶⁴ il maggior contributo dato dal Dada berlinese è l'elaborazione della tecnica del "fotomontaggio" anche se sarebbe più accurato parlare di "foto-collage", in quanto le immagini non venivano montate in camera oscura ma erano piuttosto il risultato di operazioni di taglio e incollaggio. Dawn Ades¹⁶⁵ argomenta invece come, nonostante il fotomontaggio fosse stato inventato all'interno del contesto del collage, deve essere considerato in opposizione a quest'ultimo; lo studioso propone perciò una teoria secondo la quale il nome "fotomontaggio" viene scelto per differenziare le due tecniche, in modo da sottolineare il potenziale innovativo che i dadaisti vedevano in quest'ultima. Infine, in *Dada Art and Anti-Art* Richter riporta la spiegazione di Hausmann per cui la scelta del nome "fotomontaggio" si lega al rifiuto del tradizionale ruolo dell'artista da parte degli artisti

¹⁶³ J. Heartfield, *Heartfield parla dell'artista militante*, in *Mostra John Heartfield – il fotomontaggio politico* catalogo della mostra (Castello Sforzesco di Milano 10 maggio - 11 giugno 1978) a cura di E. Siepmann, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1978, p. 35.

¹⁶⁴ W. S. Rubin, *Dada, Surrealism, and Their Heritage*, cit., p. 42.

¹⁶⁵ D. Ades, *Photomontage*, London, Thames and Hudson, 1976.

dada: essi vogliono identificarsi come “ingegneri”, come operatori che non creano ma piuttosto *assemblano* le loro opere¹⁶⁶.

Ma chi ha inventato il fotomontaggio? Hausmann racconta di come l’idea di utilizzare questa tecnica gli sia venuta nel 1918 mentre si trovava in vacanza a Gribow, vicino a Usedom sulla costa del Mar Baltico, assieme ad Hannah Höch. In tutte le case del luogo era diffusa una litografia a colori che rappresentava un granatiere davanti ad una caserma e le varie famiglie, per rendere la rappresentazione più familiare, incollavano sopra ai volti dei soldati la fotografia del marito, del figlio o del fratello che stavano combattendo al fronte. Nel settembre successivo Hausmann realizza una serie di lavori con questa tecnica e conia, in accordo con Groz, Heartfield, Johannes Baader e Höch, il termine “fotomontaggio”¹⁶⁷ (Fig. 9).



Fig. 9 – Höch e Hausmann insieme durante la Prima Fiera Internazionale Dada di Berlino, sulla parete sono esposte le loro opere realizzate con la tecnica del fotomontaggio.

¹⁶⁶ H. Richter, *Dada Art and Anti-Art*, cit., p. 118.

¹⁶⁷ Cnf. J. F. Bory, *Raoul Hausmann. Disegni e collages 1960-1970. 6 modi di firmare (carteggio con P. De Vree). Documenti Dada – Berlino*, Brescia, Studio Brescia, 1972.

In riferimento a questo episodio Richter specifica come Höch e Hausmann abbiano probabilmente visto questa tipologia di fotografia per la prima volta nella loro stanza d’albergo dove, davanti al loro letto, era appesa l’immagine con il granatiere, sopra la quale era stata applicata la faccia di Herr Felten, i paprone della casa dove alloggiavano.

Cnf. H. Richter, *Dada Art and Anti-Art*, cit.

Groz racconta invece di come sono stati lui e Heartfield a inventare la tecnica nel 1916 mentre erano nel suo studio: i due incollano su un pezzo di cartone una serie di pubblicità e varie etichette di prodotti con l'obiettivo di mettere in immagini un messaggio che sarebbe stato censurato se fosse stato scritto a parole; realizzano così cartoline inviabili da casa al fronte e viceversa. Heartfield viene pertanto mosso a formulare, a partire da quello che inizialmente era stato pensato per essere solo un gioco infiammatorio, una cosciente tecnica artistica¹⁶⁸.

Nel saggio *Fotomontaggio. Storia, tecnica ed estetica* Giuliano Patti, Licinio Sacconi e Giovanni Ziliani si propongono di delineare la storia di questa tecnica. Sottolineando come il montaggio sia solitamente considerato dalla critica come un mezzo per rappresentare ed esprimere scopi di natura sociopolitica gli studiosi argomentano come sia importante presentarne un altro aspetto, più segreto e più complesso da inquadrare, ossia quello che lo identifica come uno strumento in grado di far emergere i "meccanismi della fantasia"¹⁶⁹. Essi proseguono definendo il fotomontaggio come «la combinazione, la fusione di due o più elementi fotografici prelevati da contesti diversi allo scopo di ottenere un'immagine di sintesi».¹⁷⁰ Infatti, nel momento in cui una parte di una fotografia viene tolta dal suo contesto di origine e posta in un altro, questa va ad assumere nuovi significati determinando un rimescolamento dei codici di lettura; Patti, Sacconi e Ziliani identificano quindi nella decontestualizzazione, nello straniamento e nella condensazione (intesa come fusione di elementi diversi in un'unica immagine), gli elementi alla base di qualsiasi fotomontaggio.

Dawn Ades¹⁷¹ dichiara che, nonostante la manipolazione della fotografia sia antica quanto la fotografia stessa¹⁷², è solo con il Dadaismo che si dà un nome a questa tecnica. Egli spiega come gli artisti dadaisti, incollando tra di loro delle fotografie dopo averle ritagliate dalle riviste, manipolandole quindi come "ready-made images", vanno a creare "a provocative dismembering of reality". Ades sottolinea invece il legame tra il fotomontaggio e il mondo tecnologico, quindi tra la realtà della comunicazione di

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ G. Patti, L. Sacconi, G. Ziliani, *Fotomontaggio. Storia, tecnica ed estetica*, cit., p. 8.

¹⁷⁰ *Ivi.*, p. 9.

¹⁷¹ D. Ades, *Photomontage*, cit.

¹⁷² I fotografi infatti necessitavano di intervenire sulle fotografie prodotte per sanare i limiti tecnici dei loro strumenti.

Cnf. G. Patti, L. Sacconi, G. Ziliani, *Fotomontaggio. Storia, tecnica ed estetica*, cit.

massa e i meccanismi da lui definiti come “photomechanical reproduction”; i materiali utilizzati nel fotomontaggio vengono infatti prodotti attraverso un processo meccanico e industriale, sia per quanto riguarda il processo di stampa che rispetto al momento della realizzazione della rappresentazione iconografica.

Di conseguenza gli artisti intuiscono e iniziano a sfruttare il potenziale della stampa, ma allo stesso tempo comprendono come poster, periodici, giornali, e manifesti costituiscano una modalità di rappresentazione non sufficientemente forte; pertanto, essi utilizzano il fotomontaggio «to confront a crazy world with its own image».¹⁷³

Il fotomontaggio dadaista si presenta perciò come una tecnica che, partendo dai fondamenti tecnici del collage cubista, reinterpreta le sue premesse aderendo pienamente al proprio contesto sociale e utilizzando delle immagini che, grazie alla stampa, erano diventate parte integrate della cultura visuale della nuova società di massa. Si tratta quindi di «espressioni artistiche, legate al contesto sociale, di un genere che possiamo definire a pieno titolo critico-satirico».¹⁷⁴

2.2.4 Hannah Höch

In una lettera di presentazione l’artista Hannah Höch¹⁷⁵ scrive della sua passione per la tecnica del collage descrivendola non solo come uno strumento per produrre opere ideologicamente impegnate ma anche come “mezzo di espressione poetica”¹⁷⁶.

Hannah Höch nasce a Gotha, in Germania, nel 1889 e, dopo aver iniziato la sua formazione presso la scuola privata di arti applicate di Charlottenburg, comincia a frequentare la Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums¹⁷⁷ di Berlino all’età di ventidue anni. Nel 1915 l’artista conosce Raoul Hausmann con il quale intraprende una relazione amorosa della durata di sette anni, dalla stessa artista definita in una

¹⁷³ Richter H. (2016). *Dada Art and Anti-Art*. London: Thames & Hudson. p. 114

¹⁷⁴ G. Patti, L. Sacconi, G. Ziliani, *Fotomontaggio. Soria, tecnica ed estetica*, cit., p. 23.

¹⁷⁵ In questo elaborato verranno trattate esclusivamente le opere prodotte da Hannah Höch durante gli anni Venti del Novecento; la produzione dell’artista è molto vasta ma, nonostante la sua evoluzione e trasformazione, resta però profondamente legata all’utilizzo della tecnica del fotomontaggio.

¹⁷⁶ La lettera è stata ripresa dal volume *Berlin Dada* di Walter Mehring pubblicato da Arche Zurigo nel 1959.

H. Höch, *Una lettera di Hannah Höch, “Berlin Dada”*, in *Dada: Hannah Hoch: Dada: mostra personale* catalogo della mostra, Milano, Galleria del Levante, 1963.

¹⁷⁷ Scuola di formazione nelle arti applicate legata al Kunstgewerbemuseum di Berlino.

conversazione del 1975 come un «periodo di apprendistato lungo e doloroso».¹⁷⁸ Nonostante ciò, è grazie ad Hausmann che Höch entra in contatto con gli artisti del gruppo Dada berlinese. Come unica donna tra i colleghi uomini l'artista racconta di come, nonostante il suo lavoro, ai loro occhi lei continuasse ad apparire unicamente come una “deliziosa dilettante” professionalmente inadeguata per essere considerata come loro pari¹⁷⁹. Höch viene infatti citata solo di sfuggita, e a volte completamente dimenticata, nelle memorie di Huelsenbeck, Grosz, e Hausmann; Hans Richter la descrive invece, in maniera molto paternalista, come una ragazza silenziosa la cui flebile voce veniva inevitabilmente soppressa da “the roars of her masculine colleagues”¹⁸⁰. Dal 1916 al 1926 Höch lavora tre giorni a settimana disegnando pattern per realizzare ricami e merletti presso la Ullstein Verlag, la più importante casa editrice di Berlino. Si tratta di un lavoro che influenza molto la sua produzione artistica; basti pensare che, lavorando per un giornale, Höch ha accesso a un grande numero di immagini e illustrazioni, molte delle quali vengono utilizzate nella costruzione del suo immaginario.

Secondo Peter Boswell, il motivo della marginalizzazione del lavoro dell'artista, sia rispetto ai suoi contemporanei che alla più vasta narrazione della storia dell'arte, è probabilmente legato a due aspetti: Höch, nonostante il contesto storico in cui si situa, ha continuato ad avere un forte rispetto per l'Arte accademica, a cui si aggiunge «her persistence in looking at the world from a women's perspective».¹⁸¹

Höch, infatti, costruisce i suoi lavori soffermandosi principalmente su elementi formali quali la composizione, il colore e la tipologia dei materiali utilizzati e, il suo profondo rispetto per la tradizione artistica la porta per tutta la durata della sua carriera a non abbandonare mai il medium della pittura. L'artista lavora inoltre molto sul corpo femminile rappresentando il nuovo ideale di donna proposto dalla Repubblica di

¹⁷⁸ S. Pagé, *Intervista con Hannah Höch*, in *Hannah Höch. Dada Berlin* catalogo della mostra a cura di S. Abita, Napoli, Goethe Institut, 1975, pp. 22-29, qui p. 28.

¹⁷⁹ Questa affermazione è tratta da una conversazione tra Hannah Höch e il poeta americano Edouard Roditi ripresa dal libro *Dialoge über Kunst* di E. Roditi, pubblicato in tedesco da Insel Verlag nel 1960 a Francoforte, e poi riportata nel catalogo della mostra *Dada: Hannah Hoch: Dada: mostra personale*, realizzata presso la Galleria del Levante a Milano, da cui viene qui citata. *Cnf. Dada: Hannah Hoch: Dada: mostra personale* catalogo della mostra, Milano, Galleria del Levante, 1963.

¹⁸⁰ H. Richter, *Dada Art and Anti-Art*, cit.

¹⁸¹ P. Boswell, *Hannah Höch: Through the Looking Glass*, in *The photomontages of Hannah Hoch* a cura di M. Makela, P. Boswell, Minneapolis, Walker Art Centre, 1996, pp. 7-23, qui p. 13.

Weimar: nei suoi fotomontaggi introduce elementi legati alla realtà domestica e alle mansioni del ricamo e del cucito, tradizionalmente associate all'universo del "femminile".

Secondo Hausmann, lui e Höch sono in vacanza assieme quando gli viene l'idea che porta all'invenzione della tecnica del fotomontaggio. Hannah Höch racconta, invece, come lei conoscesse questa tecnica fin da quando era bambina: educata secondo le idee di Froebel e Pestalozzi e prendendo ispirazione dalle cartoline umoristiche realizzate unendo pezzi di fotografie si divertiva, infatti, a realizzare collage con la carta gommata colorata¹⁸². Questa dichiarazione dell'artista sottolinea il forte legame della sua opera con l'infanzia e con il contesto *naïf* e popolare. Tale aspetto è centrale in tutta la produzione artistica di Höch e, in alcuni dei suoi lavori più tardi, si concretizza in una ricerca legata alla tradizione del romanticismo tedesco e in una spinta verso «the mysterious, the dreamlike, the magical, the ancient legacy of Germanic spirituality».¹⁸³

I collage realizzati dall'artista si sviluppano spesso in riferimento al tema del confronto di elementi opposti, in particolare rispetto all'opposizione tra uomo e donna e tra organico e inorganico, con l'obiettivo di mettere la figura umana in dialogo con la natura; nella ricerca di Höch è forte la consapevolezza che nella realtà tutto è contemporaneamente separato e compenetrato. Come sottolinea Hanne Bergius¹⁸⁴ l'artista cerca di stabilire, attraverso l'ironia e l'azione del taglio, una sorta di equilibrio che si propone di sanare la consapevolezza umana di essere esseri "scissi". Di conseguenza i suoi collage si presentano come unione di opposti, di contraddizioni, che trovano nella rappresentazione artistica la stessa "frammentata unità" che li caratterizza nella realtà. Queste necessità espressive vanno di pari passo con la sua ossessione per le immagini: «I collect everything that seems of value or might eventually be needed – doesn't everybody?»¹⁸⁵ dichiara Höch.

¹⁸² Cnf. Patti G., Sacconi L., Ziliani G. (1979). *Fotomontaggio. Soria, tecnica ed estetica*. Milano: Gabriele Mazzotta Editore. p. 34.

¹⁸³ G. Patti, L. Sacconi, G. Ziliani, *Fotomontaggio. Soria, tecnica ed estetica*, cit. p. 11.

¹⁸⁴ H. Bergius, *Hannah Höch, l'artista del dadaismo berlinese*, in *Hannah Höch. Dada Berlin* catalogo della mostra a cura di S. Abita, Napoli, Goethe Institut, 1975, pp. 9-21.

¹⁸⁵ G. Luyken, *Hannah Höch's Album: Collection of Materials, Sketchbook, or Conceptual Art?*, in *Hannah Höch album*, a cura di G. Luyken, Germania, Hatje Cantz Verlag, 2004.

Gunda Luyken¹⁸⁶ spiega come, nella realizzazione dei suoi lavori l'artista utilizza immagini già esistenti, immagini "second-hand" e, oltre all'azione di tagliare e incollare, fa riferimento a un procedimento di ricerca, collezione e messa in ordine del materiale. La studiosa aggiunge come sia la stessa Höch che, parlando del suo metodo di lavoro, lo descrive come "an inspiration that sets me off", poi seguita da un disciplinato lavoro di composizione e ricerca. L'artista utilizza pertanto i mezzi dell'arte e quelli fornitele della sua contemporaneità per sviluppare il suo messaggio e la sua critica.

A questo proposito, nel 1919 Höch realizza il collage *Taglio col coltello da cucina Dada attraverso la prima era germanica dalla cultura del ventre pieno di birra della Repubblica di Weimar* (Fig. 10), uno dei principali pezzi esposti alla Fiera Internazionale Dada del 1920. Si tratta di un fotomontaggio di grandi dimensioni, 114 x 90 cm che, nonostante sia uno dei lavori più conosciuti dell'artista risulta essere, come sottolinea Maria Makela¹⁸⁷, un'anomalia nella sua produzione solitamente caratterizzata da lavori di formato minore in cui le tematiche e i messaggi si risolvono in maniera meno esplicita.

La parte destra del fotomontaggio è tematicamente divisa in due: nella parte superiore, identificata dalla scritta "anti-dada" sono rappresentati alcuni membri del vecchio Impero, dell'esercito e della nuova repubblica democratica mentre, in basso, vengono raggruppati comunisti, radicali e alcuni membri del gruppo Dada. Includendo così molte delle più influenti figure del tempo, Höch realizza una rappresentazione visiva in grado di riassumere per immagini la situazione politica e sociale del periodo in tutta la sua caotica disarmonia. Nonostante ciò, sono le figure femminili ad animare il lavoro sia dal punto di vista formale che concettuale; gli uomini sono infatti sempre rappresentati in posizioni statiche mentre le donne pattinano, danzano e, anche se ferme, viene messa in risalto l'energica fisicità dei loro corpi. Queste immagini sono legate all'immaginario visivo che permeava i giornali del tempo: dal momento in cui la Repubblica di Weimar aveva iniziato a far passare delle leggi che sottolineavano l'importanza dell'attività fisica, le donne avevano cominciato a essere molto più attive negli ambiti atletici e sportivi.

¹⁸⁶ *Ibidem.*

¹⁸⁷ *Cnf. M. Markela, By Design: The Early Work of Hannah Höch in Context, cit.*

Nel fotomontaggio le figure si mescolano a ingranaggi industriali, visioni urbane, frammenti di scritte e animali esotici, rivelando una narrazione parodica e sarcastica. Höch presenta quindi una sintesi visiva del Dada associando il caso, il non senso, la tecnologia, l'industria e il progresso per esplicitare un messaggio di natura politica.



Fig. 10 – Hannah Höch, *Taglio col coltello da cucina Dada attraverso la prima era germanica dalla cultura del ventre pieno di birra della Repubblica di Weimar*, 1920.

Infatti, nell'angolo in basso a destra dell'opera, dove l'artista avrebbe dovuto apporre la propria firma, è posta invece una cartina nella quale sono evidenziati gli stati in cui le donne avevano ottenuto il diritto al voto, tra cui la Germania. Inoltre, inserendo un ritratto fotografico del suo volto nell'angolo in alto a sinistra, Höch sembra presentare sé stessa come rappresentazione concreta del nuovo ruolo ricoperto dalla donna nella Germania del primo dopoguerra. Di conseguenza, riprendendo il titolo dell'opera, si può dedurre come il "taglio col coltello da cucina attraverso il ventre pieno di birra della Repubblica di Weimar" stia a rappresentare come l'appena conquistato diritto al voto da parte delle donne avrebbe portato a un energico e innovativo sconvolgimento della struttura sociale e culturale del tempo.



Fig. 11 – Hannah Höch, *Ragazza tedesca*, 1930.

Hannah Höch, in una conversazione tenutasi a Berlino il 18 novembre del 1975, risponde in questo modo all'intervistatrice Suzanne Pagé che la interroga sulle tematiche trattate dalla sua opera:

La vita, simbolo di crescita e di estinzione, di amore e odio, di glorificazione e di rigetto, ma anche la ricerca della bellezza, in particolare della bellezza nascosta.¹⁸⁸

I lavori dell'artista risultano quindi essere dimostrazioni della capacità dell'individuo di costruire un senso di identità e un proprio pensiero critico attraverso gli strumenti offertigli dalla cultura moderna¹⁸⁹. Peter Boswell li descrive come «a voyage of exploration, a continuing journey into the new, the possible, the fantastic; a journey through the looking glass»¹⁹⁰ (Fig. 11).

¹⁸⁸ S. Pagé, *Intervista con Hannah Höch*, cit., p. 29.

¹⁸⁹ Cnf. K. Makhholm, *Strange Beauty: Hannah Höch and the Photomontage*, "MoMa", 24, New York, The Museum of Modern Art, 1997, pp. 19-23, qui p. 23.

¹⁹⁰ P. Boswell, *Hannah Höch: Through the Looking Glass*, cit., p. 10.

2.3 Il Surrealismo

2.3.1 Il mondo dopo la scoperta dell'inconscio e le teorie psicanalitiche di Freud

Nel 1935 Max Ernst realizza un collage che funge da invito per l'inaugurazione della sua mostra, organizzata da Yvonne Zervos ai "Cahiers d'Art"¹⁹¹, dal 17 fino al 31 maggio (Fig. 12).



Fig. 12 – Max Ernst, invito per una mostra del 1935, realizzato a partire da una fotografia di Man Ray.

¹⁹¹ I giorni e il luogo della mostra sono inseriti dallo stesso artista in una delle "crepe" in basso a destra.

Come si può notare, l'artista taglia una fotografia del suo volto e la rimonta su uno sfondo nero, come se fosse uno specchio infranto, andando poi a riempire le crepe con frasi di scrittura automatica. Tale opera si propone pertanto come un efficace riassunto visivo dei principali elementi che definiscono l'utilizzo della tecnica del collage sia nell'avanguardia surrealista che nei lavori di Max Ernst.

Per David Lomas, che analizza questo lavoro in apertura del saggio *The haunted self. Surrealism, psychoanalysis, subjectivity*, l'immagine frammentata rappresenta la modalità utilizzata dall'artista per interrogare le più profonde illusioni sociali e culturali legate alla rappresentazione del sé¹⁹², inoltre, la sua rottura attraverso il flusso di coscienza è da collegarsi all'importanza che le nuove teorie psicanalitiche di Sigmund Freud ebbero sulla comprensione della natura umana nel XX secolo.

La nuova suddivisione della psiche umana in conscio, preconscious e inconscio¹⁹³, proposta dallo studioso rivoluziona infatti la condivisa comprensione dell'essere umano come governato unicamente dalla ragione. Di conseguenza si riconosce nell'inconscio la vera matrice che determina i comportamenti, le scelte e gli atteggiamenti degli individui; si tratta però di una forza che la mente conscia, la razionalità e le regole imposte dalla società cercano di arginare attraverso quelle che lo studioso chiama "resistenze"¹⁹⁴.

Sigmund Freud nasce il 6 maggio 1856 a Freiberg, in Moravia, e inizia le sue ricerche soffermandosi, assieme al collega Josef Breuer da cui apprende l'utilizzo della tecnica dell'ipnosi, sullo studio dell'isteria¹⁹⁵. Successivamente approfondisce la ricerca sulla

¹⁹² Cnf. D. Lomas, *The haunted self. Surrealism, psychoanalysis, subjectivity*, New Haven-London, Yale University Press, 2000.

¹⁹³ Questa suddivisione sviluppata da Freud viene riconosciuta con il nome di "prima topica", poi sviluppata dallo studioso nella "seconda topica" costituita da: = Io (parte organizzata della dimensione umana che ha come compito quello di preservare l'equilibrio tra Es e Super io) – Super Io (divieti morali che si formano nel corso del tempo) – Es (impulsi inconsci: impulso di vita e di morte). Freud, nello scritto *Nota sull'inconscio in psicanalisi* del 1912 descrive così la suddivisione tra la dimensione conscia e quella inconscia:

«Chiameremo allora "conscia" soltanto la rappresentazione che è presente nella nostra coscienza e di cui abbiamo percezione, attribuendo questo solo significato al termine "conscio"; invece, le rappresentazioni latenti, se abbiamo motivo di supporre che continuino ad esistere nella vita psichica – com'era il caso della memoria – dovranno essere designate come "inconscie". Una rappresentazione inconscia è quindi una rappresentazione che non avvertiamo, ma la cui esistenza siamo pronti ad ammettere in base ad indizi e a prove di altro genere».

S. Freud, *Nota sull'inconscio in psicanalisi*, in *Freud. La teoria psicanalitica. Raccolta di scritti 1911-1938*, Torino, Bollati Boringhieri, 2018, pp. 47-54, qui p. 48.

¹⁹⁴ Cnf. E. Jones, *Che cos'è la Psicoanalisi?*, Firenze, C/E Giunti – G. Barbèra, 1952.

¹⁹⁵ Lo studio più noto sul tema è quello realizzato tra il 1880 e il 1882 analizzando la paziente Berta Pappenheim, poi presentata nelle pubblicazioni con lo pseudonimo di Anna O.

dimensione inconscia della mente formulando la teoria della psicanalisi che descrive, nell'introduzione alla raccolta delle lezioni da lui tenute nei semestri invernali degli anni accademici 1915-1916 e 1916-1917, come un "procedimento per il trattamento medico delle malattie nervose"¹⁹⁶. Si tratta di una disciplina che, a differenza di quanto avviene in medicina, non si basa sulla visione ma si costituisce partendo da uno "scambio di parole" tra l'analizzato e il medico in quanto, come spiega lo stesso Freud, «originariamente le parole erano magie e, ancora oggi, la parola ha conservato molto del suo antico potere magico. [...] Le parole suscitano effetti e sono il mezzo comune con il quale gli uomini si influenzano tra loro».¹⁹⁷ Tra il medico e il paziente si stabilisce pertanto un legame affettivo che permette al curante, attraverso l'ascolto delle riflessioni presentate dal paziente in "libera associazione", di ricercare la matrice inconscia alla base dei suoi disturbi fisici.

In riferimento a questo, Freud identifica l'interpretazione dei sogni come il principale strumento per accedere alla dimensione inconscia¹⁹⁸:

la psicanalisi si fonda sull'analisi dei sogni; l'interpretazione dei sogni costituisce la parte più compiuta del lavoro svolto da questa giovane scienza a tutt'oggi. Un caso tipico di formazione onirica può essere descritto nel modo seguente: una successione di pensieri è stata risvegliata dall'attività psichica diurna e ha serbato qualcosa della

¹⁹⁶ Le due affermazioni cardine della psicanalisi identificate da Freud sono le seguenti: «i processi mentali, di per sé, sono inconsci e che quelli consci sono semplicemente atti singoli e porzioni dell'intera vita mentale. Tenete presente che, al contrario, noi siamo abituati a identificare lo psichico con il conscio [...] [quando in realtà lo psichico] consiste in processi quali il sentire, il pensare, il volere. [...] Quest'altra proposizione, che la psicoanalisi proclama come uno dei suoi risultati, afferma che spinte pulsionali, le quali non possono essere chiamate che sessuali, sia in senso stretto che in senso più lato, hanno una grandissima parte, finora non abbastanza apprezzata, nella determinazione delle malattie nervose e mentali. Afferma inoltre che questi stessi impulsi sessuali partecipano con contributi da non sottovalutarsi alle più alte creazioni culturali, artistiche e sociali dello spirito umano». S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi. Prima e seconda serie di lezioni*, Torino, Editore Boringhieri S.p.a., 1969, p. 23.

¹⁹⁷ *Ivi.*, p. 19.

¹⁹⁸ Durante il sonno le resistenze attive durante la veglia si abbassano dando la possibilità ai desideri inconsci di emergere, questi però continuano comunque a essere censurati: non appaiono chiaramente nel sogno ma necessitano di essere interpretati in modo da poterne comprendere il significato nascosto. Si tratta di un tema che Freud delinea dettagliatamente nella sua opera del 1889 *L'interpretazione dei sogni*.

Dal 1889 al 1921 vengono pubblicate sei stesure dell'opera: si tratta di un lavoro dal forte contenuto autobiografico in quanto l'autore sceglie di non introdurre i sogni tipicamente trattati nella letteratura ma presenta i suoi e quelli di alcuni suoi pazienti in cura. Nella versione del 1911 Freud aggiunge la parte legata alla sua appena elaborata "teoria sessuale", la quale venne fortemente criticata dai suoi contemporanei e dalla comunità scientifica del tempo.

Cnf. S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Roma, Newton Compton editori, 2011.

sua efficacia grazie alla quale si è sottratta a quella riduzione generale dell'interesse che suscita il sonno costituendone la preparazione psichica. Durante la notte questa successione di pensieri riesce a trovare un collegamento con uno di quei desideri inconsci, che fin dall'infanzia sono presenti nella vita psichica del sognatore, pur essendo abitualmente rimossi ed esclusi dalla sua vita cosciente. Mediante l'energia prestata loro da questo supporto inconscio, i pensieri, residui del lavoro diurno, diventano ora nuovamente attivi ed emergono nella coscienza sotto forma di sogno.¹⁹⁹

Con "interpretazione" Freud intende la necessità di "trovare un senso nascosto"²⁰⁰ che, a partire dall'individuazione degli elementi essenziali del sogno, porta all'elaborazione di una teoria per comprendere e individuare il loro legame con la dimensione inconscia. I sogni vengono così definiti come «eliminazioni, mediante soddisfacimento allucinatorio, di stimoli (psichici) che disturbano il sonno»²⁰¹ e l'obiettivo della loro interpretazione è quello di trovare l'autentico materiale rimosso da cui si sono originati utilizzando lo strumento delle associazioni.

Angela Guidotti, nel suo saggio *Surrealismo e fantastico nel Novecento*, analizza come queste scoperte scientifiche, che determinano lo sviluppo di una nuova sensibilità culturale, portarono alla formulazione di uno "sguardo deformato" che si proietta sulla letteratura e sulle altre arti novecentesche determinando un cambiamento nel linguaggio affinché questo possa rispondere alla necessità di interpretare la realtà e non di riprodurla solamente²⁰². Giovanni Jervis presenta invece una interessante lettura critica del pensiero di Freud presentandolo come una "forma di razionalità demitizzante":

Facendo perno sulla pratica dell'interpretazione come ricerca, la psicanalisi propone la propria specificità di metodo critico sul terreno stesso da cui è nata: questo è il

¹⁹⁹ S. Freud, *Nota sull'inconscio in psicanalisi*, cit., pp. 52-53.

²⁰⁰ Cnf. S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi. Prima e seconda serie di lezioni*, cit.

²⁰¹ *Ivi.*, p. 125

²⁰² Si tratta di un saggio il cui focus principale è legato alla produzione letteraria "fantastica" del Novecento ma che, relativamente all'analisi del contesto a partire da cui questa si sviluppa, presenta interessanti riflessioni applicabili anche alla dimensione artistica.

Cnf. A. Guidotti, *Surrealismo e fantastico nel Novecento*, Roma, Marzorati – Editalia, 1999.

terreno dell'indagine psicologica e, al suo interno, il campo dello studio e della cura del disagio mentale.²⁰³

La psicanalisi e l'interpretazione dei sogni si presentano quindi come tecniche, come modalità di ricerca, che esprimono la necessità di giungere, alla fine dell'analisi, a un disegno coerente, alla formulazione del significato nascosto sotto all'apparente casualità e non-senso.

2.3.2 Il Surrealismo: la teoria dell'inconscio in arte

Giulio Carlo Argan definisce il Surrealismo come la trasposizione in arte della teoria dell'irrazionale: «nell'inconscio si pensa per immagini e, poiché l'arte formula per immagini, è il mezzo più adatto per portare alla superficie i contenuti profondi dell'inconscio».²⁰⁴

Il termine “surrealismo” viene utilizzato per la prima volta da Apollinaire nel 1917 per descrivere il balletto *Parata* di Erik Satie e Jean Cocteau e il suo spettacolo teatrale *Le mammelle di Tiresia*, ma è nel manifesto del movimento²⁰⁵, scritto da André Breton nell'autunno del 1924, che viene invece formulata la prima vera e propria definizione della parola:

SURREALISMO, n. m. Automatismo psichico puro con il quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente che in ogni altro modo, il funzionamento reale del pensiero. Dettato del pensiero, in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica o morale. ENCICL. *Filos.* Il

²⁰³ G. Jervis, *La psicanalisi come esercizio critico. L'eredità freudiana nell'epoca della perdita dei suoi miti*, Milano, Garzanti, 1989, p. 9.

²⁰⁴ G. C. Argan & A. B. Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970. L'Arte oltre il Duemila*, cit. p. 185.

²⁰⁵ Breton, nel *Manifesto Surrealista* del 1924, si sofferma principalmente sulla trasposizione letteraria delle teorie di Freud riferendosi in particolar modo alla tecnica delle libere associazioni a cui egli associa poi la scrittura automatica; pertanto, egli non tratta direttamente della dimensione artistica, ma approfondisce il tema nel 1928 scrivendo il saggio *Le Surrealisme et la peinture*. In tale testo Breton specifica come l'identità surrealista in arte fosse determinata dalla vicinanza, sia dal punto di vista metodologico che iconografico, dell'immagine alle principali idee del già codificato movimento letterario: “l'automatismo” e “l'immagine-sogno”. Inoltre, il manifesto venne sottoscritto anche da alcuni giovani poeti, quali Louis Aragon, Paul Eluard, Benjamin Péret e Philippe Soupault, che si erano conosciuti grazie ad Apollinaire durante gli ultimi anni del conflitto. Si tratta di un gruppo in cui sono tutti motivati dalla necessità di creare un cambiamento, una trasformazione, proponendo un rinnovo del linguaggio letterario.

Cnf. W. S. Rubin, *Dada, Surrealism, and Their Heritage*, cit. e M. Ragozzino, *Surrealismo*, “Art e Dossier”, 103, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 1995.

Surrealismo si fonda sull'idea di un grado di realtà superiore connesso a certe forme d'associazioni finora trascurate, sull'onnipotenza del sogno, sul gioco disinteressato del pensiero. Tende a liquidare definitivamente tutti gli altri meccanismi psichici e a sostituirsi a essi nella risoluzione dei principali problemi della vita.²⁰⁶

Di conseguenza Breton trasforma gli elementi su cui Freud aveva costruito la sua ricerca terapeutica nel punto di partenza per l'analisi filosofica e la composizione letteraria. L'esperienza della guerra, l'interesse per la ricerca psicanalitica e la sua applicazione sul campo, uniti alla sensibilità artistica e all'amicizia con Apollinaire fanno di Breton il perfetto rappresentante di questa nuova sensibilità che si sviluppa dopo la fine della Prima guerra mondiale²⁰⁷. Le istanze dell'avanguardia Dada erano infatti giunte agli sgoccioli all'inizio degli anni Venti e, nel periodo tra le due guerre, si insinua in maniera ancora più profonda la necessità di abbandonare la sola razionalità per esplorare le dimensioni più nascoste della mente umana; la fine della Prima guerra mondiale aveva infatti segnato il tramonto del periodo aureo della società capitalista ponendo la borghesia di fronte alle sue profonde contraddizioni. Quindi, tanto quanto Dada aveva abolito una progettualità legata al futuro nelle sue espressioni, così il surrealismo tende invece a configurarsi come un progetto futuro. Vengono perciò reinterpretati le istanze e i meccanismi dada, soprattutto la decontestualizzazione degli oggetti, l'associazione libera e il fotomontaggio, configurandoli però non più in chiave meccanica ma facendo riferimento alla dimensione psichica²⁰⁸. Breton, infatti, dichiara la sua alleanza alla follia, ai sogni,

²⁰⁶ A. Breton, *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1966, p. 30.

²⁰⁷ André Breton, giovane studente di medicina, ha diciotto anni quando la Francia dichiara guerra alla Germania nel 1914 e l'anno seguente decide di arruolarsi nell'esercito. Tra il 1915 e il 1916 scopre il pensiero di Freud quando viene trasferito al centro psichiatrico della 2° Armata a Saint-Dizier dove arrivano i soldati stravolti dagli orrori del conflitto armato e i delinquenti per i quali era richiesta una perizia psichiatrica. Qui Breton diventa assistente del neurologo Jean Martin Charcot, la cui ricerca indaga l'utilizzo degli strumenti dell'ipnosi e dell'automatismo psicologico nel trattamento delle malattie mentali, dal quale apprende l'utilizzo dell'interpretazione dei sogni e delle libere associazioni. A questo si somma la sensibilità che lo studioso aveva sviluppato per l'arte figurativa fin da quando da bambino veniva portato dai genitori ad ammirare le tele dei pittori esposte nelle vetrine delle gallerie d'avanguardia durante la passeggiata domenicale in rue dell'Opéra. Inoltre, il 1916 è anche l'anno in cui Breton incontra Apollinaire che lo introduce a Matisse, Derain, Picasso e alla pittura metafisica di De Chirico; è da lui che apprende un nuovo modo di fare critica d'arte "più da poeta che da erudito".
Cnf. P. D. Lombardi, *Surrealismo 1919 – 1969. Ribellione e immaginazione*, Roma, Editori Riuniti, 2002.

²⁰⁸ *Cnf.* M. Ragozzino, *Surrealismo*, cit.

all'assurdo, all'incoerente e all'iperbolico: in poche parole, a tutto ciò che è opposto alla generale apparenza della realtà²⁰⁹.

Nel Surrealismo le manifestazioni poetiche e pittoriche vanno a porsi allo stesso livello della vita, e la vita si pone a sua volta allo stesso livello dei sogni²¹⁰; di conseguenza l'inconscio, e con esso il sogno, risultano essere i principali mezzi attraverso cui formulare un nuovo modo di concepire e vivere la contemporaneità, proponendo non una fuga dalla realtà ma la formulazione di una nuova prospettiva, di una nuova strada illuminata dalla "luce del surrealismo" (Fig. 13).



Fig. 13 – Max Ernst, *Rendezvous degli amici* (*Au rendez-vous des amis*), 1922.

In questa immagine Max Ernst, che si autoritrae in basso a sinistra in un completo verde, riassume le istanze culturali del periodo e rappresenta le principali figure intellettuali che lo animavano.

Negli anni Venti gli scritti di Freud vengono tradotti in francese e sono assimilati da numerosi intellettuali per realizzare prima le loro composizioni letterarie, e poi le loro

²⁰⁹ Cnf. W. S. Rubin, *Dada, Surrealism, and Their Heritage*, cit.

²¹⁰ Cnf. G. Hugnet, *In the light of Surrealism*, in *Fantastic art, dada, surrealism*, a cura di A. H. Barr, New York, The Museum of Modern Art, 1936, pp. 35-52.

opere artistiche²¹¹. Per Georges Hugnet tale aspetto fa sì che il Surrealismo, «thanks to its persistent exploration of the mind, of the sources of thought, of inspiration and of the inexpressible, it became a working system for acquiring knowledge, it undertook the rediscovery and the recreation of the world of reality».²¹²

Il movimento surrealista si propone allora come “stile di vita”, come riconciliazione tra realtà esteriore e dimensione interiore attraverso lo strumento dell’immaginazione; immaginazione che diventa sinonimo di libertà. Al riguardo Breton scrive:

La parola libertà è tutto ciò che ancora mi esalta. La credo atta ad alimentare, indefinitamente, l’antico fanatismo umano. Risponde senza dubbio alla mia sola aspirazione legittima. Tra le tante disgrazie di cui siamo eredi, bisogna riconoscere che ci è lasciata la *massima libertà* dello spirito. Sta a noi non farne cattivo uso. Ridurre l’immaginazione in schiavitù, fosse anche a costo di ciò che viene chiamato sommariamente felicità, è sottrarsi a quel tanto di giustizia suprema che possiamo trovare in fondo a noi stessi.²¹³

William Rubin specifica come l’obiettivo degli artisti surrealisti sia quello di costruire un’iconografia visionaria in grado di rappresentare le immagini interiori, quindi le verità inconse, in modo che, nonostante alcune rappresentazioni possano a prima vista apparire come “astratte”, «the Surrealist picture almost always contained those irrational juxtapositions of images common in free association and dreams».²¹⁴ L’atto creativo permette, infatti, agli artisti di esprimere la contrapposizione tra la dimensione conscia e quella inconscia lasciando così all’inconscio la possibilità di andare oltre i confini ipostili dalla coscienza per manifestarsi nello sguardo²¹⁵. L’obiettivo della ricerca artistica surrealista è pertanto quello di riuscire a evocare anche nello stato di veglia le pulsioni nascoste, concretizzandole in immagini.

²¹¹ Quando Breton incontra Freud, con il quale si era scambiato anche alcune lettere, a Parigi nell’ottobre del 1921 per discutere della trasposizione artistica e letteraria delle teorie di quest’ultimo nelle opere del movimento Surrealista, si trova di fronte lo scetticismo dello studioso rispetto ai lavori surrealisti i quali, a suo parere, fallivano nel rappresentare a pieno la dimensione immediata e priva di filtri del sogno.

Cnf. D. Hopkins, *Dada and Surrealism. A Very Short Introduction*, New York, Oxford University Press, 2004.

²¹² G. Hugnet, *In the light of Surrealism*, cit., p. 35.

²¹³ A. Breton, *Manifesti del Surrealismo*, cit., p. 12.

²¹⁴ W. S. Rubin, *Dada, Surrealism, and Their Heritage*, cit., p. 66.

²¹⁵ Cnf. G. Serafini, *Surrealismo*, “Art e Dossier”, 318, Firenze, Giunti Editore, 2015.

Secondo Argan, la familiarità tra l'arte e l'immagine permette di identificare l'inconscio non solo come una realtà psichica, ma come una "dimensione dell'esperienza estetica". Pertanto, ponendo inconscio e coscienza in opposizione dialettica, in quanto rispettivamente ragione dell'indistinto e del distinto, Argan identifica l'arte non più come rappresentazione ma come "comunicazione vitale, bio-psichica dell'individuo mediante simboli". Il rapporto arte-inconscio porta allora a considerare la storia dell'arte in una nuova prospettiva: «si tenterà cioè di screditare, a vantaggio dell'immagine inconscia, la forma, intesa come rappresentazione di una realtà di cui si ha coscienza».²¹⁶

Breton apre la ricerca surrealista all'immaginazione, alla realtà del sogno e della fantasia che ha sempre accompagnato l'uomo²¹⁷, da lui definito come "sognatore definitivo", ma che era stata accantonata quando, soprattutto durante l'Illuminismo, la ragione viene messa al primo posto²¹⁸. Breton, nella parte iniziale del suo manifesto del 1924 scrive infatti: «In nome della civiltà, sotto pretesto di progresso, si è arrivati a bandire dallo spirito tutto ciò che, a torto o a ragione, può essere tacciato di superstizione, di chimera; a proscrivere qualsiasi modo di ricerca della verità che non sia conforme all'uso».²¹⁹ In *Il Surrealismo e la pittura* Breton, interrogandosi sul concetto di realtà, intravede allora nuove possibilità espressive per il medium pittorico, sottolineando la necessità di abbandonare una volta per tutte l'imitazione come strumento di rappresentazione del reale. Identificato come attività mentale e strumento di ricerca, il Surrealismo esprime pertanto la necessità di realizzare opere d'arte a partire dalla sensibilità individuale dei singoli artisti, espressa attraverso lo strumento

²¹⁶ G. C. Argan & A. B. Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970. L'Arte oltre il Duemila*, cit., p. 185.

²¹⁷ «Per molto tempo, credo, gli uomini sentiranno il bisogno di risalire sino alle sorgenti il fiume magico che scorre dai loro occhi, bagnando della stessa luce e della stessa ombra allucinanti le cose che sono e quelle che non sono».

A. Breton, *Il Surrealismo e la pittura*, Firenze, Marchi, 1966, p. 7.

²¹⁸ Allo studio dei sogni era stata attribuita una notevole importanza non solo nell'antichità, dove la loro interpretazione costituiva un aspetto fondamentale nel compiere qualsiasi tipo di importante decisione soprattutto dal punto di vista bellico, ma anche durante il Romanticismo, periodo in cui molti autori sottolineano l'importanza del processo creativo della dimensione onirica. Con il declino di questo periodo storico e l'inizio del periodo positivista si diffuse «il concetto che i sogni fossero solo un prodotto secondario, privo di senso, dell'attività celebrale automatica e non coordinata che si verificava durante il sonno». Nonostante questo, è però proprio in questo momento storico che appaiono gli studi di Schener, Maury e Hervey de Saint-Denis, i quali pongono le basi per le successive teorie di Freud. Cnf. F. H. Ellenberger, *La scoperta dell'inconscio. Storia della psichiatria dinamica. Volume primo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1976.

²¹⁹ A. Breton, *Manifesti del Surrealismo*, cit., p. 17.

dell'immaginazione. Le rappresentazioni proposte, dunque, si riferiscono a una dimensione “esclusivamente interiore”²²⁰ (Fig. 14).

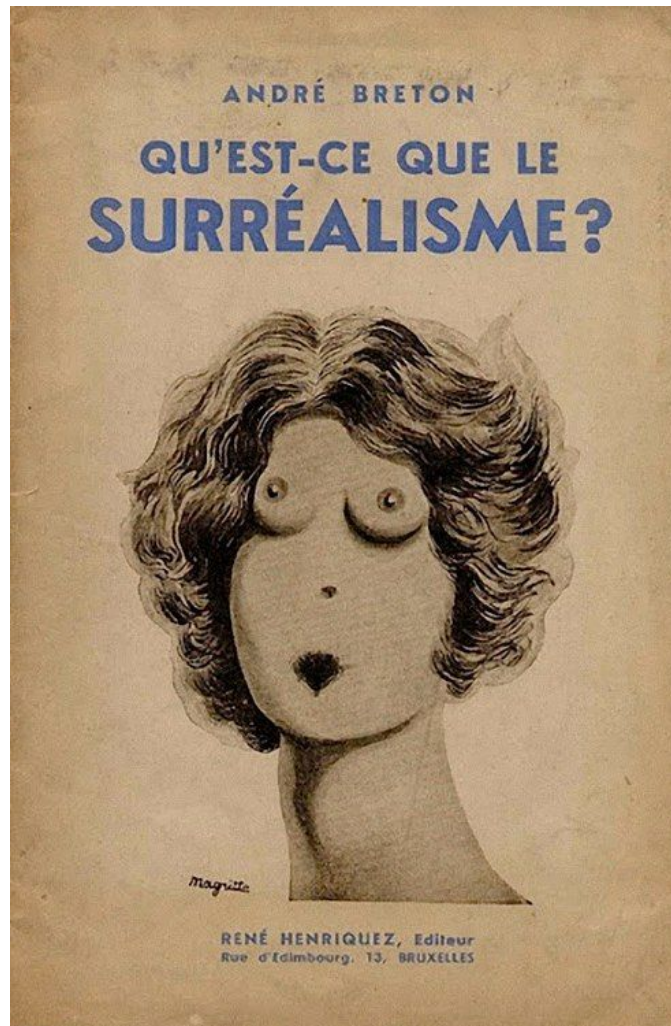


Fig. 14 – René Magritte, copertina del libro *Qu'est-ce que le surréalisme?* di Breton, Bruxelles 1934.

²²⁰ La citazione completa esplicita in maniera più esaustiva il concetto qui brevemente riassunto: «Un'idea molto limitata dell'imitazione, indicata dall'arte come fine, è all'origine di un grave equivoco che vediamo prolungarsi sino ai giorni nostri. Partiti dal presupposto che l'uomo sia capace soltanto di riprodurre, più o meno felicemente, l'immagine di ciò che lo tocca, i pittori si sono mostrati sin troppo concilianti nella scelta dei loro modelli. L'errore è stato di credere che il modello lo si potesse trovare nel mondo esterno, o addirittura esclusivamente in esso. Certo la sensibilità umana può conferire all'oggetto a prima vista più banale un valore assolutamente imprevedibile; ma resta il fatto che usa ben meschinamente del magico potere di figurazione di cui dispone colui che lo adibisce alla conservazione o al rafforzamento di ciò che esisterebbe anche senza di lui. È un'abdicazione imperdonabile. Ed è comunque impossibile nella situazione attuale del pensiero, in un momento in cui il mondo esterno appare sempre più sospetto, accettare ancora un simile sacrificio. L'opera plastica, per rispondere alla necessità di revisione assoluta dei valori reali sulla quale oggi tutti concordano, dovrà dunque riferirsi a un modello esclusivamente interiore, o non sarà».

A. Breton, *Il Surrealismo e la pittura*, cit., p. 4.

William Rubin propone una suddivisione degli artisti surrealisti in due categorie, definite in riferimento alla loro associazione con le teorie o dell'automatismo oppure dell'interpretazione dei sogni sviluppate da Freud: la prima si lega alle opere di Mirò e Masson, nei cui lavori si ricombinano forme primarie in uno spazio "derivante" dal Cubismo, mentre la realizzazione di opere ispirate alle immagini oniriche, influenza principalmente l'illusionismo di Magritte, Tanguy e Dalì²²¹. Rubin procede specificando che, nonostante questa suddivisione, l'aspetto che accomuna gli artisti del movimento risulta essere la ricerca tesa alla realizzazione di un'"immagine interiore". La loro produzione artistica, dipendente dalla dimensione figurativa, si plasma rispetto alla necessità di creare immagini che siano in grado di rappresentare visivamente le libere associazioni e i meccanismi che governano l'inconscio e i sogni; pertanto, traendo ispirazione dalle tecniche utilizzate nel movimento Dadaista, essi vedono nel collage uno strumento in grado di adattarsi alle loro necessità espressive. Georges Hugnet argomenta così la funzionalità di questa tecnica:

The Surrealist collage and particularly the admirably captioned collages of Max Ernst [...] are the fruit of imagination, of inspiration freed from caution, transforming the spirit into matter and putting itself within the reach of all. The incorporation in a picture of an element foreign to painting reconciles the irreconcilable. It is from this resolved contradiction that art dies [...]. To this identification Surrealism contributes a freedom of experiment and of rationalization, a transition from the unconscious to the conscious, a will to analysis, which creates a marvelous world at once poetic and critical.²²²

I pittori utilizzano pertanto gli oggetti come se fossero parole, al fine di sviluppare ciascuno un proprio linguaggio individuale intrinsecamente legato alla dimensione interiore personale: il collage diventa un linguaggio in grado di tradurre l'inconscio in immagine.

²²¹ W. S. Rubin, *Dada, Surrealism, and Their Heritage*, cit., p. 64.

²²² G. Hugnet, *In the light of Surrealism*, cit., p. 44.

Rosalind Krauss, partendo dall'analisi dell'intrinseco rapporto tra scrittura e produzione visuale propria del surrealismo²²³, a cui collega l'utilizzo della fotografia, approfondisce i meccanismi di manipolazione dell'immagine utilizzati dagli artisti del movimento. Analizzando sia gli interventi sugli spazi lasciati tra i vari elementi fotografici nella creazione della nuova immagine²²⁴, che l'utilizzo dell'elemento del doppio, Krauss spiega come mediante questi strumenti gli artisti surrealisti siano in grado di creare un paradosso: «the paradox of reality constituted as sign – or presence transformed into absence, into representation, into spacing, into writing».²²⁵

In conclusione, il senso ultimo del movimento surrealista si racchiude nelle parole con cui Breton chiude il suo manifesto nel 1924:

Il surrealismo è il “raggio invisibile” che un giorno ci permetterà di avere la meglio sui nostri avversari. “Tu non tremi più, carcassa”. Quest'estate le rose sono azzurre; il bosco è vetro. La terra drappeggiata nelle sue fronde mi fa tanto poco effetto come un fantasma. Vivere e cessare di vivere, sono soluzioni immaginarie. L'esistenza è altrove.²²⁶

2.3.4 Il collage in Max Ernst

«No term better comprehends Max Ernst's work in all its multifariousness than collage»²²⁷ dichiara Werner Spies, uno dei principali studiosi dell'artista, all'inizio dell'opera *Max Ernst. Collages. The Invention of the Surrealist Universe*, in cui argomenta la possibilità di ricondurre ogni singolo elemento della produzione dell'artista alla tecnica del collage²²⁸.

²²³ In particolar modo Krauss si sofferma sugli scritti di Breton in cui, nonostante egli parli della dimensione artistica, risulta sempre concedere alla scrittura il primato come principale espressione delle istanze surrealiste.

²²⁴ Krauss, specificando come nelle avanguardie degli anni Venti il fotomontaggio fosse inteso come uno strumento per “infiltrating the mere picture of reality with its own meaning” attraverso la giustapposizione, teorizza come sia proprio la proporzionalità e la coerenza degli spazi che separano le figure uno degli elementi principali per rappresentare la veridicità e testimoniare così l'aspetto da lei identificato come la “presenza” dell'immagine.

²²⁵ R. Krauss, *The Photographic Conditions of Surrealism*, “October”, 19, Cambridge, The MIT Press, 1981, pp. 3-34, qui p. 28; <https://www.jstor.org/stable/778652> [ultimo accesso 10 marzo 2023].

²²⁶ A. Breton, *Manifesti del Surrealismo*, cit., p. 49

²²⁷ W. Spies, *Max Ernst. Collages. The Invention of the Surrealist Universe*, New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1991, p. 18.

²²⁸ Max Ernst lavora moltissimo con il collage e inizia a utilizzare questa tecnica come parte integrante della sua ricerca artistica nel periodo che va dal 1919 al 1922, anni in cui egli si trova a Colonia ed è

Ersnt nasce nel 1891 a Brühl, nella regione renana della Germania²²⁹, in una famiglia della piccola borghesia. Il padre, Philip Ernst, che al giovane artista appare come la rappresentazione dell'ordine, del dovere e della legge, è un cattolico devoto e insegnante in una scuola per bambini sordi e aventi dei ritardi mentali, che coltiva nel tempo libero la sua passione per la pittura seguendo in maniera ligia lo stile accademico²³⁰. Pertanto, la produzione artistica di Ernst “nasce dalla rivolta”²³¹, dalla ribellione nei confronti non solo delle limitazioni formali dello stile pittorico che egli apprende dal padre, ma anche rispetto a tutte le censure e limitazioni che permeano l'ambiente familiare, politico e culturale della sua infanzia. È interessante sottolineare come sia lo stesso Ernst a narrare alcuni degli episodi che determinano gli anni della sua formazione: nel 1942 l'artista pubblica, in un numero del giornale americano *View*,

membro attivo del gruppo Dada della città. Per quanto riguarda invece la sua formazione l'artista si iscrive all'università di Bonn nel 1919 dove sviluppa un interesse per le discipline umanistiche, principalmente la filosofia, e si avvicina allo studio della psicologia.

Nonostante i lavori più noti di Max Ernst siano inseriti dalla critica dell'arte nel periodo surrealista, egli aveva precedentemente aderito anche al Dadaismo, inserendosi in quel filone che, come è stato velocemente accennato nel paragrafo sul Dada, realizza collage focalizzandosi principalmente sulla componente estetica dell'immagine. Nonostante ciò, anche nei lavori iniziali emerge l'interesse dell'artista per la dimensione inconscia che, come egli stesso racconta nei suoi scritti autobiografici, sperimenta nella quotidianità attraverso sogni e visioni; si può allora dedurre che la sua adesione al movimento, intesa come allineamento di interessi e visioni, è previa alla pubblicazione del manifesto di Breton nel 1924.

In questo elaborato risulterebbe dispersivo trattare di tutta la produzione artistica realizzata da Ernst con questo medium, si è quindi scelto di approfondire, dopo un'introduzione generale in cui si delinea la matrice dell'interesse dell'artista per il collage, solo uno dei suoi più noti romanzi-collage: *Una settimana di bontà*.

²²⁹ Si tratta di una zona culturalmente eccentrica in cui, poiché incrocio delle principali direttrici culturali europee, è presente una forte tradizione legata all'arte medievale e romantica. Breton, nel suo testo *La vita leggendaria di Max Ernst* scrive al riguardo: «Non invano si suppone che Max Ernst sia nato a Colonia, su una delle spire di quel serpente liquido che si compiace come nessun altro di eccitare la spada, il Reno in cui puoi scorgere ammalianti fanciulle dagli infiniti capelli biondi pettinarsi, quando hai vent'anni».

A. Breton, *La vita leggendaria di Max Ernst, preceduta da una breve discussione sulla necessità di un nuovo mito*, “View”, 1942, in *Max Ernst*, a cura di M. Mazzotta, J. Pech, Milano, Electa, 2022, pp. 260-262, qui p. 261.

²³⁰ A questo proposito lo stesso Ernest racconta di come una volta il padre, dipingendo una visione del loro giardino, decise di non introdurre un albero nella rappresentazione considerandolo come un elemento di disturbo per l'armonia compositiva del quadro e, successivamente, decise abbatterlo in modo da mantenere la “veridicità” della rappresentazione da lui realizzata. Ernst, raccontando questo episodio, lo definisce come un “crimine contro l'immaginazione”.

Cnf. A. Ramazzotti & M. Serenellini, *Dall'età dell'angoscia all'infanzia nell'arte. Ernst Dada e Surrealista*, Torino, Cooperativa editoriale Studio forma, 1977.

²³¹ Cnf. Ramazzotti A. & Serenellini M. (1977). *Dall'età dell'angoscia all'infanzia nell'arte. Ernst Dada e Surrealista*. Torino: Cooperativa editoriale Studio forma e P. Pritzker, *Max Ernest*, New York, Leon Amiel Publisher, 1975.

quella che M. E. Warlick²³² definisce come la sua “autobiografia mitica”; Julia Drost²³³ sottolinea come lo stesso artista, mediante il sottotitolo “tessuto di verità, tessuto di bugie”, voglia evidenziare l’intreccio tra verità e menzogna che caratterizza la sua narrazione.

In un altro testo autobiografico, *Oltre la pittura* pubblicato nel 1936, Ernst descrive nel seguente modo un’allucinazione avuta tra i cinque e i sette anni:

Vedo di fronte a me un pannello, dipinto molto grossolanamente a larghi tratti neri su fondo rosso, che vuol rappresentare un falso acagiù e che provoca diverse associazioni di forme organiche (occhio minaccioso, naso lungo, grossa testa d’uccello dalla spessa chioma nera ecc.). Davanti al pannello, un uomo nero e lustro fa gesti lenti, ridicoli e, secondo quanto potei capire a un’età ben più avanzata, gioiosamente osceni. Questo strambo personaggio ha i baffi arricciati, come mio padre.²³⁴

Da questo episodio traspare la predisposizione dell’artista a far scaturire mediante l’immaginazione prolifiche associazioni a partire da elementi reali, e viene sottolineata la centralità della figura paterna nell’inconscio dell’artista²³⁵. Inoltre, la “grossa testa d’uccello” fa trasparire il ruolo centrale dei volatili in tutto l’immaginario artistico di Max Ernst, aspetto che si formalizza nel suo alter ego Loplop²³⁶.

²³² M. E. Warlinck, *Max Ernst and Alchemy. A Magician in Search of Myth*, Austin, University of Texas Press, 2001.

²³³ Nel saggio *Biographical Notes. How Max Ernst Plays with a Literary Genre* l’autrice ha come obiettivo quello di sottolineare i buchi narrativi tra quanto l’artista stesso scrive di sé e quanto è invece storicamente documentato rispetto al periodo storico in questione.

Cnf. J. Drost, *Biographical Notes. How Max Ernst Plays with a Literary Genre*, in Spies W., *Max Ernst. Life and Work. An Autobiographical Collage*, London, Thames & Hudson, 2006, pp. 17-30.

²³⁴ Il testo continua narrando le azioni di questo strano personaggio che nella parte finale del racconto l’artista dice di aver identificato, ripensando a questa allucinazione da adolescente, nei comportamenti e negli atteggiamenti probabilmente avuti da suo padre durante la notte in cui lui è stato concepito.

Ernst scrive infatti: «Un giorno, durante la pubertà, domandandomi in che modo mio padre si fosse comportato la notte del mio concepimento, sorse in me, come risposta a quest’interrogativo di rispetto filiale, il ricordo più preciso di questa visione di dormiveglia che avevo ormai dimenticato».

M. Ernst, *Oltre la pittura*, “Cahiers d’art”, 6, 1936, in *Max Ernst*, a cura di M. Mazzotta, J. Pech, Milano, Electa, 2022, p. 226-232, qui p. 226.

²³⁵ Sia il ruolo ricoperto dal padre che i riferimenti alla dimensione sessuale sono da contestualizzare in riferimento allo studio delle teorie freudiane da parte dell’artista.

²³⁶ L’infanzia dell’artista è profondamente segnata dal rapporto con due delle sue sorelle, Maria e Loni. Maria, di un anno più grande, muore una notte del 1897, mentre Loni nasce nel 1906 quando Max ha quasi quindici anni. Si tratta di due eventi che l’artista ricorda come i momenti più traumatici della sua infanzia; in modo particolare egli racconta la nascita di Loni descrivendola come il suo primo contatto con “l’occulto, il magico e i poteri della stregoneria”. Succede, infatti, che il padre gli annuncia la nascita della sorella poco dopo il momento in cui il giovane artista aveva trovato morto l’uccello che

Ernst articola in maniera simile anche il suo primo approccio alla tecnica del collage:

Un giorno dell'anno 1919, trovandomi in una città sul Reno con pioggia e cattivo tempo, fui colpito dall'ossessione che esercitavano sul mio sguardo eccitato le pagine di un catalogo illustrato, dove erano riprodotti oggetti riferentesi all'antropologia, alla microscopia, alla psicologia, mineralogia e paleontologia. Vi trovai raccolti elementi figurativi tanto distanti l'uno dall'altro che l'assurdità stessa di quella accozzaglia provocò dentro di me un improvviso intensificarsi delle facoltà visionarie e diede vita a una successione allucinante d'immagini contraddittorie [...]. Diventa allora sufficiente aggiungere su queste pagine di catalogo, dipingendo o disegnando (e limitandomi a riprodurre docilmente ciò che si vedeva in me) un colore, un tratto di matita, un paesaggio estraneo agli oggetti rappresentati [...] per ottenere un'immagine fedele e ferma della mia allucinazione: per trasformare in drammi rivelatori dei miei più segreti desideri, ciò che poc'anzi era solo una banale pagina pubblicitaria.²³⁷

Il collage si presenta così come una tecnica in grado di sviluppare un'«alchimia visiva. Il miracolo della trasfigurazione totale degli esseri e degli oggetti con o senza modificazione del loro aspetto fisico o anatomico».²³⁸

Ulrich Bischoff²³⁹ teorizza come per Ernst, in dipendenza dal suo contesto culturale di origine, la cultura e l'arte figurativa sono da intendersi come un'estravaganza della borghesia agiata. È quindi proprio nella scoperta di questi materiali estranei all'arte, di

teneva come animale domestico. Tale concomitanza di vita e morte, assieme alla rappresentazione iconografica degli uccelli, vanno quindi a costituire i tratti distintivi di tutto il suo percorso artistico.

In *Note per una biografia* l'artista racconta: «Un amico di Max, chiamato Hornebom, un pappagallo multicolore, intelligente e fedele, muore durante la notte; un bambino, il sesto della famiglia, viene al mondo. Confusione mentale nel cervello dell'adolescente che, di solito, gode di buona salute; una sorta di delirio d'interpretazione come se Appollonia, la sorellina, nata in perfetta innocenza nello stesso momento, si fosse appropriata della voglia di vivere, della linfa vitale dell'uccello amato. La crisi è rapidamente superata. Ma nella fantasia del giovane sopravvive un'immagine irrazionale in cui si confondono uccelli e uomini».

M. Ernst, *Note per una biografia*, Milano, Abscondita srl, 2022, p. 17.

Cnf. M. E. Warlinck, *Max Ernst and Alchemy. A Magician in Search of Myth*, cit.

²³⁷ E. Yuval, *Un dolcissimo terremoto. Il collage come metodo nell'opera di Max Ernst*, in *Max Ernst*, a cura di M. Mazzotta, J. Pech, Milano, Electa, 2022, pp. 70-75. L'autore fa qui riferimento ad una citazione tratta da H. Richter, *Dada. Arte e anti-arte*, Milano, Mazzotta, 1966, p. 188. Il quale a sua volta trae il paragrafo da *Alcuni avvenimenti della giovinezza di M.E. raccontati da lui stesso*, pubblicato nel 1942 da Max Ernst nella rivista americana *View*.

²³⁸ M. Ernst, *Oltre la pittura*, cit., p. 229.

²³⁹ U. Bischoff, *Max Ernst 1891-1976. Oltre la pittura*, Köln, Benedikt Taschen, 1992.

questi cataloghi scientifici pregni di illustrazioni²⁴⁰, che l'artista vede il mezzo per costruire e proporre una nuova arte libera dalle costrizioni accademiche, in cui l'immaginazione trovasse libera espressione²⁴¹ (Fig. 15).

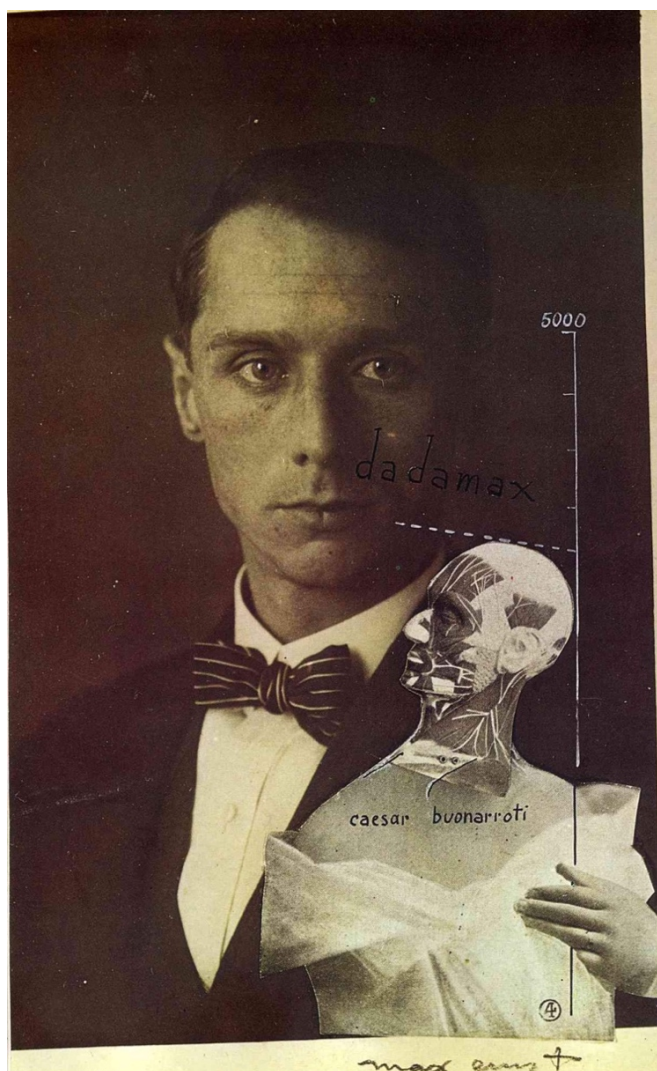


Fig. 15 – Max Ernst, *dadafex maximus, o la palla da pugilato o l'immortalità di Buonarroti*, 1920.

²⁴⁰ Secondo alcuni studiosi il catalogo, scoperto da Ernst nel 1919, a partire dal quale egli realizza i suoi primi collage dada è il Kölner Lehrmittelkatalog.

²⁴¹ È importante sottolineare il fatto che l'esperienza della guerra ebbe un forte impatto sull'artista e, di conseguenza, influenza anche la sua arte. Il taglio, la frammentazione e la dissezione delle immagini sono azioni che richiamano la catastrofe del conflitto mondiale evocando una nuova società che si costruisce a partire dalle rovine lasciate dopo la sua fine: «In a certain sense, Max Ernst's combining procedure played on the membra disjecta (rejected parts) and the feeling of meaningless left behind by the war».

W. Spies, I. Müller-Westermann, K. Degel, *Max Ernst. Dream and Revolution*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2008, p. 15 e *Cnf.* W. Spies & S. Rewald, *Max Ernest. A Retrospective*, New York, The Metropolitan Museum of Modern Art, 2005.

Yuval Etgar²⁴² specifica come il collage, prima di Max Ernst, fosse tutta una questione di “colla e contorni netti”²⁴³. Per cubisti e futuristi l’utilizzo di questa tecnica permetteva infatti di rispondere a una necessità di tipo formale, evidenziando il procedimento tecnico di realizzazione dell’opera; in Ernst, invece, il collage diventa una metafora per narrare e descrivere visivamente la propria dimensione interiore e per attivare l’immaginazione dell’osservatore. Inoltre, tanto quanto nei collage precedenti era importante la materialità dell’elemento introdotto nell’opera, così nei collage di Ernst ciò che conta e affascina l’artista sono le immagini in quanto tali: le immagini e il loro intrinseco valore estetico. Ed è proprio per questo motivo che nei suoi lavori cerca di ottenere una rappresentazione tecnicamente unificata in cui i singoli elementi si fondono gli uni con gli altri: l’artista interviene con scritte, disegni e colori e, in alcuni casi, stampa o fotografa le opere in modo da poter lavorare ulteriormente sull’unità di colore e trama.

Di conseguenza, si deduce come il collage rientri nella produzione tecnica di Ernst in quanto strumento in grado di rappresentare il processo associativo inconscio, enfatizzando contemporaneamente anche la dimensione formale di costruzione tecnica dell’immagine²⁴⁴. A tale proposito, Spies argomenta come «Max Ernst’s collage oeuvre demanded that its foundations be laid bare and its aesthetic outlined, an aesthetic that uses, in a radical new way, the available world of mechanical reproduction»²⁴⁵. Le immagini da cui l’artista inizia a costruire i suoi collage sono quindi quelle che lo colpiscono, lo incantano, andando così a smuovere la sua immaginazione associativa. Si tratta di rappresentazioni che appartengono a un immaginario visivo comune, grazie al processo meccanico della stampa che ne permette la diffusione, e permettono a Ernst di rappresentare i suoi sogni rendendo

²⁴² E. Yuval, *Un dolcissimo terremoto. Il collage come metodo nell’opera di Max Ernst*, cit.

²⁴³ Si tratta di una descrizione che lo studioso recupera dal seguente episodio raccontato dall’artista: «Un giorno d’estate dell’anno 1929, un pittore di mia conoscenza mi domandò: “Che cosa state facendo? State lavorando?”. Gli risposi: “Sì, faccio dei collage. Sto preparando un libro che si intitolerà *La donna 100 teste*”. Egli allora mi sussurrò all’orecchio: “E che tipo di colla usate?”. Con quell’aria di modestia che i contemporanei più ammirano in me, dovetti confessargli che nella maggior parte dei miei collage la colla non trovava alcuna applicazione».

M. Ernst, *Oltre la pittura*, cit., p. 229.

²⁴⁴ Cnf. R. Ubl, *Prehistoric Future. Max Ernst and the Return of Painting Between the Wars*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2013.

²⁴⁵ W. Spies, *Max Ernst. Collages. The Invention of the Surrealist Universe*, cit., p. 20.

visibili i meccanismi di funzionamento dell'inconscio. A questo proposito Annalisa Ramazzotti e Mario Serenellini scrivono:

L'immaginazione di Ernst non è quella di un visionario: la manipolazione della realtà (e della fantasia) è compito di un virtuosismo combinatorio e artigianale, capace di insinuarsi tra le cose e di far scattare tra esse relazioni inattese. Risvegliando metodicamente attrazioni segrete, attraverso continue collisioni e fusioni, Ernst trasforma l'immagine del mondo.²⁴⁶

Ralph Ubl²⁴⁷ descrive invece le immagini create da Ernst come “psychoanalytich pictures”. Secondo lo studioso si tratta, infatti, di immagini che presentano delle “resistenze” le quali rendono complesso il loro riferimento all'apparato psichico e alle sue connessioni. Spies²⁴⁸, utilizzando la terminologia freudiana, specifica come esse presentino delle “censure” che operano nei loro definiti confini iconografici e formali. Ubl conclude spiegando come l'approccio corretto all'analisi di queste immagini è «not to use psychoanalysis as a reservoir of images and analogies that can be applied to artworks, but in fact to attempt an analysis of these works, to work with their resistances».²⁴⁹ Ed è lo stesso Max Ernst che, per spiegare il funzionamento del meccanismo del collage, propone il seguente esempio:

Una realtà tutta compiuta, la cui semplice funzione ha l'aria di essere stata definitivamente fissata (un parapigioggia), che si trovi d'un tratto in presenza di un'altra realtà lontanissima e non meno assurda (una macchina da cucire) in un luogo dove entrambe debbono sentirsi straniare (un tavolo anatomico) sfuggirà per questi fatti alla sua semplice funzione e alla sua identità; passerà dal suo falso assoluto, per la

²⁴⁶ A. Ramazzotti & M. Serenellini, *Dall'età dell'angoscia all'infanzia nell'arte. Ernst Dada e Surrealista*, cit., p. 206.

²⁴⁷ R. Ubl, *Prehistoric Future. Max Ernst and the Return of Painting Between the Wars*, cit.

²⁴⁸ L'argomentazione completa di Spies è la seguente: «Against his endless inventory Max Ernst set willful limits and exerted what I have called his “resistance” to the material. This censorship, to adapt the terminology of Freud's *Interpretation of Dreams* to an aesthetic process, functioned within a bounded, formally and iconographically defined framework. Resisting these heteroclitic collections, he sieved them and arranged the filtered product according to definite structural laws. For the first time in the history of art, an œuvre has been shaped in dependency, not only on ideal models but on actual, existing imagery, thus raising combination to the status of invention. This process was compel and worked so a great many different levels».

W. Spies, *Max Ernst. Collages. The Invention of the Surrealist Universe*, cit., p. 21.

²⁴⁹ R. Ubl, *Prehistoric Future. Max Ernst and the Return of Painting Between the Wars*, cit., pp. 129-130.

scappatoia del relativo, a un nuovo assoluto, vero e poetico. Il meccanismo del procedimento mi sembra chiarito da questo semplice esempio.²⁵⁰

2.3.5 I romanzi-collage e *Una settimana di bontà*

Tra il 1929 e il 1934 Max Ernst realizza tre pubblicazioni: *La donna 100 teste* (1929)²⁵¹, *Sogno di una ragazzina che vuole entrare al Carmelo* (1930)²⁵² e *Una settimana di bontà* (1934), definite dalla critica come “romanzi-collage”. Sono gli anni in cui André Breton, “Papa della scrittura automatica”, che si rifiutava di leggere *Delitto e castigo* perché l’arredamento della camera del protagonista era privo dell’“impronta del sogno”, aveva proibito ai surrealisti di “fabbricare” romanzi²⁵³. Ernst elude tale divieto poiché questi suoi lavori, la cui realizzazione è influenzata dalla sua collaborazione con alcuni poeti, tra cui Paul Eluard, abbandonano la scrittura per presentare, invece, una narrazione fatta di immagini allucinatorie e surreali che prendono forma da un contesto solo apparentemente familiare.

Il materiale utilizzato da Ernst nei suoi collage è principalmente costituito dalle illustrazioni presenti nei romanzi in serie francesi del diciannovesimo secolo (Fig. 16); alle riproduzioni create attraverso le nuove tecnologie di stampa della sua contemporaneità, l’artista preferisce infatti le immagini realizzate a partire da una matrice di legno poiché mantenevano visibile la texture del materiale nella loro resa finale. A questo proposito Spies specifica come «it was these that fascinated Ernst, the variety of personal touch that they displayed forming the basis of the graphic intensity and variation of his collages».²⁵⁴

Come analizzato precedentemente, la costruzione tecnica del lavoro ha come obiettivo quello di creare una rappresentazione unitaria, un’immagine nuova formata

²⁵⁰ M. Ernst, *Oltre la pittura*, cit., p. 229.

²⁵¹ La narrazione si struttura in nove capitoli, che rimandano ai mesi di gravidanza, in cui il lettore è accompagnato da due personaggi: l’uccello “Loplop” e la “donna 100 teste” che si presenta come la controparte del protagonista.

²⁵² In questo racconto la protagonista Marceline-Marie soffre di crisi di identità che la portano a oscillare continuamente tra estasi mistiche e pulsioni sessuali. Secondo alcuni critici la narrazione sarebbe la parodia dell’autobiografia di Santa Teresa di Lisieux, poiché le immagini e le didascalie risultano essere piene di riferimenti contro la chiesa cattolica. Inoltre, la protagonista risulta incarnare e presentare molti dei sintomi patologici che al tempo erano associati al comportamento isterico, che Max Ernst conosceva bene grazie allo studio delle teorie di Freud.

²⁵³ Cnf. G. Montesano, *Le sirene cantano quando la ragione si addormenta*, in M. Ernst, *Una settimana di bontà. Tre romanzi per immagini*, Milano, Adelphi Editore, 2007, pp. 487-497.

²⁵⁴ W. Spies, *Max Ernst. A Retrospective*, Monaco, Prestel – Verlag, 1991, p. 184.

dall'unione di frammenti diversificati. Si tratta pertanto di composizioni, poi ulteriormente modificate dagli interventi dell'artista, che mostrano come il collage non debba necessariamente costruirsi a partire da contrasti netti e grotteschi, come accadeva invece nei lavori dadaisti, ma possa basarsi su gesti e interventi minimi, piccoli dettagli che evidenziano ciò che altrimenti sfuggirebbe allo sguardo²⁵⁵.

Rispetto ai singoli collage realizzati precedentemente, in queste opere Ernst non si accontenta di realizzare singole immagini ma le mette assieme, le compone tra di loro con l'obiettivo di creare una storia narrativa. La "fabbricazione" di questi romanzi ha, infatti, come obiettivo quello di cambiare le regole alla base della costruzione del racconto andando a lavorare sul meccanismo logico che permette la trasposizione del discorso in narrazione²⁵⁶.



Fig. 16 – Max Ernst, *Untitled* (collage non pubblicato per *Una settimana di bontà*), 1934.

²⁵⁵ Cnf. E. Yuval, *Un dolcissimo terremoto. Il collage come metodo nell'opera di Max Ernst*, cit.

²⁵⁶ Cnf. G. Montesano, *Le sirene cantano quando la ragione si addormenta*, cit.

Se nei primi due romanzi-collage, *La donna 100 teste* e *Sogno di una ragazzina che vuole entrare al Carmelo*, le immagini sono accompagnate da delle didascalie, quest'ultime scompaiono invece in *Una settimana di Bontà*, dove viene lasciata al lettore piena libertà interpretativa; le immagini vanno così a costituire l'unico strumento narrativo del romanzo, diventando i segni di un nuovo linguaggio comunicativo.

Il romanzo *Una settimana di bontà o i sette peccati capitali* (Fig. 17), assemblato da Max Ernst durante un suo viaggio in Italia, comprende 182 collage e viene pubblicato nel 1934 in cinque volumi, ciascuno di un colore diverso: dal viola della domenica si arriva al giallo dell'ultimo libro in cui sono raggruppati le giornate di giovedì, venerdì e sabato. Ogni giornata viene introdotta con un "elemento" seguito da un "esempio" e da una citazione a questi legata, dopo cui si susseguono, stampati fronte e retro, i collage narrativi²⁵⁷.

Julia Drost suggerisce due possibili letture interpretative del titolo: la prima lo collega ai sette giorni della storia biblica della creazione²⁵⁸, mentre la seconda propone il legame con l'omonima associazione caritatevole fondata nel 1927 per assistere le persone in difficoltà.

M. E. Warlinck²⁵⁹, invece, presenta una lettura dell'opera attraverso una prospettiva "alchemica", dando sia al numero sette che all'associazione elemento-giorno della settimana un'interpretazione legata a tale disciplina. L'autrice intende, infatti,

²⁵⁷ Per presentare un esempio più completo, quanto segue è il testo che appariva sulla copertina del primo libro:

PRIMO QUADERNO

DOMENICA

ELEMENTO:

IL FANGO

ESEMPIO:

IL LEONE DI BELFORT

«L'ermellino è una bestia sporchissima. È per sé stessa un lenzuolo prezioso, ma non avendone un paio di ricambio, fa il bucato con la lingua».

ALFRED JARRY, *L'amour absolu*

M. Ernst, *Una settimana di bontà. Tre romanzi per immagini*, Milano, Adelphi Editore, 2007.

²⁵⁸ È importante sottolineare il capovolgimento cronologico presente: la settimana viene fatta iniziare dalla domenica.

Cnf. J. Drost *Books and Novels*, in W. Spies, I. Müller-Westermann, K. Degel, *Max Ernst. Dream and Revolution*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2008, pp. 214-218.

²⁵⁹ Cnf. M. E. Warlinck, *Max Ernst and Alchemy. A Magician in Search of Myth*, cit.

l'immaginario simbolico proposto dall'alchimia come una metafora che Ernst utilizza per rappresentare sia il processo creativo che la dimensione di scoperta del sé che accompagna la produzione artistica²⁶⁰.

È inoltre necessario osservare il contesto culturale in cui l'opera venne realizzata: nel 1933 Hitler prende il potere in Germania ed Ernst, cittadino tedesco che viveva senza documenti a Parigi, risulta pertanto tradurre in forma visiva lo spettro del pervasivo potere nazista nel "bestiario del male"²⁶¹ che abita le pagine di *Una settimana di bontà*.



Fig. 17 – Max Ernst, collage di *Una settimana di Bontà* contenuti nel quarto quaderno, giornata: mercoledì, elemento: il sangue, esempio: Edipo, 1934.

²⁶⁰ In particolar modo Warlinck si riferisce alla presenza, in numerosi collage dell'artista ma soprattutto in quelli realizzati dagli anni Trenta in poi, di *Loplop* e della sua inseparabile compagna *La Femme*, identificati come gli alter ego, rispettivamente, della parte maschile e femminile, della personalità dell'artista.

«Within his imagery, these male and female characters fused like an alchemical persona that resonated with the artist's psyche. As with the alchemical Androgyne, masculine and feminine elements exist as one in his imagery, fused through the transformational alchemical mechanism of collage».

Ivi., p. 135.

²⁶¹ Cnf. G. Montesano, *Le sirene cantano quando la ragione si addormenta*, cit.

A questo proposito Katie Hornstein²⁶² propone un interessante approfondimento sull'utilizzo del *Leone di Belfort* come titolo e protagonista dei violenti e cruenti collage del primo volume del romanzo. Ernst si ispira alla nota statua realizzata dallo scultore Auguste Bartholdi nel 1879 e posta alla base delle mura della città di frontiera di Belfort come simbolo delle devastanti perdite di soldati francesi durante la guerra Franco-prussiana e dell'appoggio al revanscismo. Il *Leone di Belfort* (Fig. 18) è il protagonista della narrazione, e si configura in una costante metamorfosi tra la bestia e l'umano; Ernst «challenges the kinds of socially homogenizing and nationalizing rhetorics that the monument was meant to embody by locating it in a series of anti-heroic, preposterous contexts associated with the messy contingencies of nineteenth-century modernity».²⁶³

Ernst lavora pertanto sulla rappresentazione della contemporaneità attraverso la rovina e la frammentazione dei suoi simboli, per poi ricontestualizzarli in una narrazione cruda e drammatica ma allo stesso tempo carica di possibilità di senso. Con i romanzi-collage l'artista cerca quindi di creare una nuova lingua composta da immagini con l'obiettivo di liberare il pensiero “dalla trappola del già pensato”²⁶⁴.

A questo proposito, citando la frase di Max Ernst “le sirene cantano quando la ragione si addormenta”, Giuseppe Montesano conclude il suo saggio tracciando le seguenti conclusioni:

Nel mondo di rovine del Moderno che Max Ernst “storceva” e “riaggiustava” per far apparire tra le macerie i fantasmi del *nouveau* c'era al lavoro la legge analogica che rompeva le parvenze in cui le cose si univano per luoghi comuni e ritrovava per le cose accostamenti imprevedibili, quelli che nessuna ha ancora visto e il cui significato è sempre ambiguo: in *Una settimana di bontà* come nella *Donna 100 teste* c'era al lavoro il desiderio di una apocalisse del significato.²⁶⁵

²⁶² K. Hornstein, *The Lion of Belfort, Max Ernst's Une semaine de bonté, and the Uses of the Past*, “Nineteenth-Century French Studies”, 49, 3, 2021, pp. 282-304.

²⁶³ *Ivi.*, p. 288.

²⁶⁴ *Cnf.* G. Montesano, *Le sirene cantano quando la ragione si addormenta*, cit.

²⁶⁵ *Ivi.*, p. 496.



Fig. 18 – Max Ernst, *Una settimana di Bontà, il Leone di Belfort*, 1934.

3. Il collage come strumento di significazione

3.1 Frammenti, flusso di coscienza e definizioni terminologiche

Sì perché non l'aveva mai fatto di chiedere la colazione a letto con due uova dai tempi del City Arms Hotel quando faceva la scena del malato là steso che neanche un re con la vocina per incantare quella befana della Riordan ma lei neanche un soldo ci ha lasciato tutto per le messe per lei e l'anima sua spilorcia così mai vista giuro le veniva male a tirar fuori 4 soldi per l'alcool metilico mi raccontava i suoi mali sempre a cicalare sulla politica e i terremoti e la fine del mondo ma sant'Iddio...²⁶⁶

Molly Bloom si sta addormentando durante un viaggio in treno e, nel dormiveglia, ripensa al passato legando tra loro eventi, episodi, emozioni e impressioni che si concretizzano sulla pagina scritta nello *stream of consciousness* di James Joyce. Franco Moretti, nel suo saggio *Opere mondo*, descrive questo strumento letterario come una modalità che permette di fare fronte alla dinamica di “estrema tensione” determinata dalla realtà moderna; «comincia come il segno di una crisi: di un io bombardato, diviso, in difficoltà»²⁶⁷ che però poi riesce a catturare i vari stimoli della metropoli dandole una forma e costruendo una “prospettiva al suo abitare”. Georg Simmel approfondisce questo aspetto soffermandosi su come la dimensione veloce, cangiante e immediata della metropoli faccia emergere nell'individuo delle immagini e delle impressioni immediate e intense, che si impongono istantaneamente alla sua attenzione; il ritmo visuale da esse determinato si distanzia quindi da quello della città di campagna, determinando lo sviluppo di quello che il filosofo identifica come il nuovo “carattere intellettualistico della vita psichica metropolitana”²⁶⁸. L'intellettualismo si presenta allora come un meccanismo di difesa per controbilanciare lo sradicamento insito nella realtà metropolitana, rappresentando così un'opposizione dell'individuo nei confronti della sua possibile dissoluzione nel “meccanismo tecnico-sociale”.

²⁶⁶ J. Joyce, *Ulisse*, trad. G. Celati, Torino, Einaudi, 2013, p. 922.

²⁶⁷ F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 2022, p. 116.

²⁶⁸ G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, Roma, Armando Editore, 1998.

Pertanto, se Simmel propone una visione dell'uomo moderno governata dall'"intellettualismo" e da un'"intensificazione della vita nervosa", Moretti vede invece nel protagonista dell'*Ulisse* di Joyce la rappresentazione concreta di una nuova possibilità: si verifica il passaggio da un'accresciuta consapevolezza a "un'accresciuta distrazione"²⁶⁹. Secondo lo studioso, infatti, l'immaginazione dell'individuo viene attivata dai vari stimoli che la realtà circostante gli propone, rendendo di conseguenza lo *stream*, la fantasticheria, la pubblicità e la distrazione nuove ed efficaci versioni del principio di realtà.

Inoltre, il nuovo spazio della metropoli determina lo sviluppo di una nuova percezione. Eckhard Siepmann²⁷⁰ argomenta come sia proprio tale nuova esperienza spaziale a fare da tramite per lo sviluppo della tecnica del montaggio; «la metropoli stessa è il montaggio reale».²⁷¹

Siepmann sottolinea come questo cambiamento percettivo si possa concretamente osservare nella resa dello spazio nelle opere pittoriche; si passa, infatti, da uno spazio prospettico, e quindi illusorio, a uno spazio composto da visioni prospettiche plurime. L'artista moderno si trova perciò a preferire quella che Ulrich Weisstein chiama "forma aperta", che non solo permette un libero e costante scambio tra l'arte e la vita – entrambe frammentate – ma anche «enables the artist-engineer to add, subtract, dismantle and reassemble, almost at will, the parts which make up the artificial whole».²⁷² Ed è proprio in riferimento a questo aspetto che Weisstein identifica il montaggio come tecnica moderna; infatti, abbracciando la frammentazione, esso si propone di abolire lo "spazio della percezione borghese" creando immagini esemplificative della propria contemporaneità.

La trasformazione strutturale determinata dalla metropoli necessita inoltre di un nuovo linguaggio che ne permetta l'espressione:

Parole parole parole parole. È un bombardamento che nessuno si aspetta, a cui la grammatica ottocentesca non è in grado di far fronte. Attenzione, chiarezza,

²⁶⁹ F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, cit., p. 128.

²⁷⁰ *Mostra Jhon Heartfield – il fotomontaggio politico* catalogo della mostra (Castello Sforzesco di Milano 10 maggio - 11 giugno 1978) a cura di E. Siepmann, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1978.

²⁷¹ *Ivi.*, p. 50.

²⁷² U. Weisstein, *Collage, Montage, and Related Terms: Their Literal and Figurative Use in and Application to Techniques and Forms in Various Arts*, "Comparative Literature Studies – Special Issue in Honor of Calvin S. Brown", 15, 1, Penn State University Press, 1978, pp. 124-139, qui p. 131.

concentrazione: le vecchie virtù sono peggio che inutili: anziché sintonizzarsi con la pubblicità, la percepiscono come un irritante rumore. Ci vuole uno stile diverso, per orientarsi in una città di parole; una grammatica più debole di quella della coscienza; una sintassi nervosa, discontinua. Ci vuole, viene da dire, un cubismo del linguaggio. E questo appunto offre lo *stream of consciousness*: frasi semplici, smozzicate, dove il soggetto si ritrae per dare spazio all'invasione delle cose.²⁷³

I pensieri frammentati ma tenuti assieme dal flusso della coscienza di Molly Bloom esemplificano un meccanismo di creazione di senso che prende forma a partire dalla frammentazione sia della realtà che della percezione. Ma come si può descrivere questo meccanismo? È corretto parlare solamente di “montaggio” oppure è possibile utilizzare il termine “collage”?

Nel primo capitolo del presente elaborato è stato proposto l'utilizzo del termine “collage” per identificare e descrivere l'azione di selezione e unione di elementi, sia bidimensionali che tridimensionali, su di un supporto²⁷⁴ mentre il “montaggio” è stato descritto principalmente in riferimento alla dimensione cinematografica. A questo punto della ricerca si osserva però come queste definizioni risultino insufficienti per descrivere tutte le sfaccettature tematiche, tecniche e simboliche presentate in riferimento alla tecnica analizzata.

Nel tentativo di formulare una definizione più precisa si possono suddividere le ricerche analizzate in due categorie: da un lato quelle che definiscono il collage in relazione alla sua dimensione puramente formale e alla sua applicazione in ambiti specifici, dall'altro quelle che intendono tale tecnica come un metodo di lavoro. Nel primo caso i principali contributi teorici sono quelli di Magda Dragu²⁷⁵, Ulrich Weisstein²⁷⁶ e Diane Waldman²⁷⁷ mentre rispetto al secondo si hanno Budd

²⁷³ F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, cit., p. 125.

²⁷⁴ Cfr. primo paragrafo del primo capitolo di questo elaborato

²⁷⁵ M. Dragu, *Form and Meaning in Avant-Garde. Collage e Montage*, New York – London, Routledge Taylor & Francis Group, 2020

²⁷⁶ U. Weisstein, *Collage, Montage, and Related Terms: Their Literal and Figurative Use in and Application to Techniques and Forms in Various Arts*, cit.

²⁷⁷ D. Waldman, *Collage, assemblage, and the found object*, cit.

Hopkins²⁷⁸, Helen Hutton²⁷⁹, Peter Bürger²⁸⁰, Ernst Bloch²⁸¹ e Georges Didi-Huberman²⁸². Si tratta di analisi teoriche che, seppur con le loro differenze, risultano però concordare nel definire il collage come uno strumento che, attraverso l'unione di elementi tra loro distanti e incoerenti, è in grado di sviluppare un nuovo significato determinando un'immagine unica e coerente.

Magda Dragu, considerando non solo la dimensione artistica ma anche la musica, la fotografia, la letteratura e la filmografia, propone di distinguere i concetti “collage” e “montaggio” «based on the type of artistic meaning they generate, heterogeneous and homogeneous, respectively, and not on the mechanical procedures they entail, “papery procedures” for collage, and technological and photographic for montage».²⁸³ Dall'analisi di Dragu si nota che il “collage” determina, a partire dalla sua disomogeneità formale, un disorientamento percettivo nell'osservatore, che porta così a una significazione frammentaria, come succede ad esempio nei collage cubisti. Il “montaggio”, invece, nella sua capacità di creare un'immagine tecnicamente unitaria definisce un significato “omogeneo”. Conseguentemente, lo scarto tra i due termini si concretizza nelle loro differenze sia dal punto di vista tecnico che di significato.

Ulrich Weisstein²⁸⁴ propone a sua volta una definizione dei termini “collage” e “montaggio” sviluppando un modello concettuale il cui asse si identifica nella dicotomia tra arte e natura, da lui descritta come elemento alla base delle avanguardie del XX secolo. Rispetto a ciò Weisstein posiziona le varie tecniche e forme d'arte sullo spettro, analizzando la modalità con cui questa dicotomia viene modificata, mantenuta o risolta. E conclude così la sua ricerca:

Generally speaking, it is advisable, then, to use the terms montage and quotation only where intra-artistic process (preferably within the same medium) are concerned,

²⁷⁸ B. Hopkins, *Modernism and the Collage Aesthetic*, “New England Review”, 18, 2, Middlebury College Publications, 1997, pp. 5- 12; <https://www.jstor.org/stable/40243172> [ultimo accesso 30 maggio 2023].

²⁷⁹ H. Hutton, *The technique of collage*, London, B.T. Batsford, New York, Watson-Guption Publication, 1968.

²⁸⁰ P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

²⁸¹ E. Bloch, *Eredità del nostro tempo*, cit.

²⁸² G. Didi-Huberman, *Illuminazione, immagine, montaggio*, cit.

²⁸³ M. Dragu, *Form and Meaning in Avant-Garde. Collage e Montage*, cit., p. xviii.

²⁸⁴ U. Weisstein, *Collage, Montage, and Related Terms: Their Literal and Figurative Use in and Application to Techniques and Forms in Various Arts*, cit.

whereas collage should be limited to cases where art and reality intersect. [...] I do not wish to be dogmatic about this matter. Nevertheless, I should like to underscore the need for bringing some order into the current terminological and, hence, methodological chaos.²⁸⁵

Inoltre, per Diane Waldman²⁸⁶, le cui definizioni sono già state anticipate nel primo capitolo, il termine “collage” identifica sia l’azione dell’incollaggio di elementi su di una superficie piana, che il risultato finale da questa prodotto, mentre il “montaggio” descrive l’operazione tecnica che, a partire dalla frammentazione della realtà, va a ricostruire un’unità che solitamente si riferisce all’ambito cinematografico.

In merito alle teorie che intendono la tecnica del collage come metodo di lavoro, Budd Hopkins si propone di approcciarsi allo studio del collage considerandolo non come una tecnica ma come un’“attitudine filosofica”: «an aesthetic position that can suffuse virtually any expressive medium».²⁸⁷ In questa prospettiva, l’estetica del collage si presenta perciò come l’elemento metodologico che collega capolavori letterari quali *La terra desolata* di Elliot e *l’Ulisse* di Joyce alla musica di Igor Stravinsky e all’architettura di Frank Lloyd Wright; ma non solo, essa è anche alla base del nuovo medium dell’arte del XX secolo: l’immagine cinematografica. A questo proposito Hopkins procede con il definire il montaggio come “trasposizione cinematografica” dell’estetica del collage.

Per Helen Hutton «the term “collage” is a canopy extending over a wide area which includes assemblage, construction in depth and even possibly “environ-metal happenings”»²⁸⁸, ed è proprio questa vastità dell’applicazione del termine che la porta a considerare, nel suo saggio *The technique of collage*, solamente i lavori realizzati su di un piano bidimensionale. Hutton sottolinea che il collage, definito come una tecnica di creazione di immagini, è in grado di rispondere alle necessità tecniche degli artisti moderni permettendogli di sbloccare la propria ricerca, fornendogli uno strumento per liberare sia la visione che la forma.

²⁸⁵ *Ivi.*, p. 137.

²⁸⁶ D. Waldman, *Collage, assemblage, and the found object*, cit.

²⁸⁷ B. Hopkins, *Modernism and the Collage Aesthetic*, cit., p.5.

²⁸⁸ H. Hutton, *The technique of collage*, cit., p. 9.

Bürger²⁸⁹, Bloch²⁹⁰ e Didi-Huberman²⁹¹, i cui contributi sono stati approfonditi nel primo capitolo dell'elaborato, concordano nelle loro ricerche nel definire il montaggio come uno strumento critico e interpretativo che prende forma attraverso l'unione di frammenti, siano questi pezzi di frasi oppure di immagini.

Confrontando siffatti tentativi di definizione appare lampante il “caos metodologico e terminologico” sottolineato da Weisstein, ma risulta delinarsi anche la necessità di proporre, nella formulazione di una possibile definizione, una separazione tra l'ambito tecnico da un lato, e il riferimento ai prodotti artistici necessariamente inseriti nella narrazione storico artistica, dall'altro. Di conseguenza, se si considerano i termini “collage” e “montaggio” solamente come descrizione di un procedimento tecnico, questi si possono intendere come sinonimi: entrambi, infatti, si riferiscono a operazioni metodologiche che, a partire da singoli elementi, da singoli frammenti di realtà, vanno a costruire una nuova unità. Se si considera invece l'aspetto storico, la differenza tra i due diventa necessaria: il “collage” identifica infatti la tecnica sviluppatasi per la prima volta nel 1912 nell'ambito della ricerca cubista, mentre, con “montaggio”, si fa riferimento a quelle teorie e analisi che prendono forma tra gli anni '20 e '30 del Novecento in relazione all'immagine e alla tecnica cinematografica.

Di conseguenza, poiché si deve agli artisti cubisti il primato nell'utilizzo e nella formalizzazione di questa tecnica, si riconferma la scelta presentata nel primo capitolo di utilizzare il termine “collage”, ampliandone però la definizione a “termine generico” che include in sé sia l'aspetto tecnico sia tutti i prodotti artistici ottenuti applicandolo. Con “montaggio” si indica invece un successivo sviluppo di tale meccanica operativa che ha preso forma nel momento in cui l'evoluzione tecnologica e industriale ha sviluppato nuovi mezzi e prodotti.

Moretti, intendendo con “bricolage”²⁹² il meccanismo appena identificato con il termine “collage”, propone un'interessante riflessione sulle opere prodotte dalla modernità:

²⁸⁹ P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

²⁹⁰ E. Bloch, *Eredità del nostro tempo*, cit., 1992.

²⁹¹ G. Didi-Huberman, *Illuminazione, immagine, montaggio*, cit.

²⁹² Il termine “bricolage”, oltre che descrivere un passatempo o un hobby solitamente legato alla dimensione domestica in cui si producono oggetti artigianali di piccole dimensioni, viene anche utilizzato in ambito antropologico da Claude Lévi-Strauss per caratterizzare il funzionamento del “pensiero mitico”. Egli mette a confronto il *bricoleur*, ossia il “selvaggio” che utilizza gli elementi che ha a disposizione componendoli per creare qualcosa di nuovo, all' “ingegnere” che, attraverso l'utilizzo

Insomma, tutte queste opere altamente *imperfette*: non ben saldate assieme, instabili – irripetibili. E infatti nel giro di pochi anni Picasso passa dalle *Damoiselles* al cubismo, e poi ai *collage*; Joyce va molto al di là dell'*Ulisse*, con *Finnegans Wake*, ed Eliot torna molto al di qua della *Terra desolata*. Eppure, queste strutture così imperfette sono anche state, ormai per un secolo, il grande canone del modernismo occidentale. A dispetto del *bricolage* che le ha prodotte? Al contrario: *proprio per questo*. Perché se è vero che la letteratura è ben di rado capace di perfezione, è anche vero che le società umane *non hanno quasi mai bisogno della perfezione*. Meglio, molto meglio il *bricolage* dell'ingegneria: perché il *bricolage* non segna soluzioni finali irrealizzabili (e spesso assai peggio), ma accetta la disomogeneità connaturata al sistema mondo-moderno.²⁹³

Abbandonando la dimensione letteraria, risulta necessario sottolineare il rapporto tra la creazione artistica e il contesto nel quale essa avviene, in modo da poter consolidare, dal punto di vista teorico, il legame tra la frammentazione della realtà determinata dalla modernità e lo sviluppo della tecnica del collage.

Liberato Santoro²⁹⁴, analizzando il “travaglio intellettuale” presente nell'arte moderna, specifica come il domandarsi che cosa sia la modernità e che cosa costituisca l'arte da essa prodotta significhi porsi una “domanda filosofica”. Nella sua ricerca Santoro si propone di dimostrare la presenza di un rapporto di “analogica identità” tra le esperienze artistiche e le filosofie loro contemporanee; «illustrare l'appartenenza dell'arte al mondo, ovvero il rapporto dialettico che intercorre – costitutivamente – tra diverse epoche artistiche e i loro contemporanei sistemi di pensiero e presupposizioni epocali».²⁹⁵

del “pensiero scientifico”, è in grado di sviluppare arnesi e tecniche operative nuove per svolgere il lavoro.

Si tratta di un espediente che permette al sociologo di mettere a confronto il funzionamento della narrativa mitologica con la struttura delle moderne scienze occidentali.

Nonostante tale approccio critico sia ormai superato la connotazione del termine rimane, soprattutto in rapporto al suo copioso utilizzo nell'ambito dei *Cultural Studies*.

Cnf. C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il saggiatore, 1979.

²⁹³ F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, cit., p. 179.

²⁹⁴ L. Santoro, *Presupposti filosofici dell'arte moderna. Frammenti di interpretazione*, Urbino, Argalia Editore, 1978.

²⁹⁵ *Ivi.*, p. 12.

Alexander Dörner²⁹⁶ analizza l'evoluzione della cultura figurativa nella società occidentale teorizzando un allontanamento dal concetto tradizionale di "arte"; egli, infatti, argomenta come l'opera d'arte e la rappresentazione della realtà presente in essa non siano altro che "soluzioni storiche transitorie". Inoltre, sottolinea che l'evoluzione della produzione in campo figurativo è legata alle nuove scoperte della fisica moderna che, assieme all'osservazione sperimentale, hanno portato alla concezione di un "universo interamente dinamico"; pertanto sia la fisica che l'arte figurativa si ritrovano ad accettare «lo spontaneo potere di auto trasformazione che ha soppiantato il vecchio concetto di identità».²⁹⁷ Santoro approfondisce questo aspetto sottolineando come, dall'inizio del XIX secolo, le opere si costruiscono andando ad incarnare l'estrema formulazione del conflitto tra "caos e geometria". Di conseguenza le opere d'arte, in quanto espressione del loro tempo, cessano di voler essere "belle" ma preferiscono piuttosto essere «l'immagine di come stanno le cose. Tuttavia, esse sono allo stesso tempo l'immagine negativa di come le cose e la realtà dovrebbero essere».²⁹⁸ Le opere d'arte si presentano, allora, sia come protesta nei confronti della realtà che come speranza utopica per un futuro altro. Ernst van Alphen²⁹⁹ propone di andare oltre queste definizioni e critica il fatto che l'arte è spesso intesa solamente come prodotto del proprio contesto culturale invece che come un vero e proprio agente storico in esso attivo. Sviluppando il suo ragionamento a partire dalle teorie dello storico dell'arte francese Hubert Damisch – il quale, considerando i prodotti artistici come elementi che "performano" allo stesso modo dei progetti intellettuali e filosofici, concepisce il dipinto come un "atto di pensiero" –, Alphen ha come obiettivo quello di mostrare l'Arte come "agency". Dunque:

That agency changes the status of the frame in relation to art. If art "thinks," and if the viewer is compelled, or at least invited, to think with it, then art is not only the object of framing—which, obviously, is also true and important—but it also functions, in turn, as a frame for cultural thought.³⁰⁰

²⁹⁶ A. Dörner, *Il superamento dell'"arte"*, Milano, Adelphi edizioni, 1964.

²⁹⁷ *Ivi.*, p. 180.

²⁹⁸ L. Santoro, *Presupposti filosofici dell'arte moderna. Frammenti di interpretazione*, p. 162.

²⁹⁹ E. V. Alphen, *Art in mind. How contemporary images shape thought*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005.

³⁰⁰ *Ivi.*, p. xvi.

Ritornando così al contesto della modernità, Moretti descrive i frammenti come “sintomi del disordine contemporaneo”; «ma se i frammenti sono dei sintomi, allora sono ancora pienamente motivati: sono, loro sì, la “forma espressiva” dell’indecisione moderna».³⁰¹ A questo proposito Ernst H. Gombrich³⁰² analizza l’influenza delle innovazioni artistiche sul mercato dell’arte, definendola come la “capacità di determinare nuove domande” in un contesto in cui, a causa della forte influenza dalle innovazioni tecnologiche, la domanda principale risulta essere quella di immagini. Pertanto, poiché ogni innovazione può essere considerata come un esperimento sociale al suo stato iniziale, «lo scarto dalla norma rappresentato dal cubismo sarebbe certamente rimasto allo stato larvale se il terreno non fosse stato preparato dall’ideologia dello storicismo, dal timore di essere lasciati indietro nel cammino verso il futuro».³⁰³

Dopo tale analisi sul legame tra contesto e sui suoi prodotti artistici, il rapporto tra modernità, metropoli, *stream of consciousness*, frammenti e collage risulta essere ancora più evidente. Se, come afferma Gombrich, le innovazioni artistiche prendono piede solo nel momento in cui rispondono, *in primis* alle domande della loro contemporaneità per situarsi poi in un contesto che ne possa favorire il successo, e se, come teorizza invece Alphen, l’arte non è solo prodotto ma anche agente culturale, allora la nascita della tecnica del collage non risulta essere nient’altro che la concretizzazione di tutte queste premesse.

3.2 Tra visione e interpretazione

Come è stato sottolineato più volte in questo elaborato, l’analisi del contesto in cui prende forma un determinato fenomeno è fondamentale per la sua comprensione; di conseguenza si rivela utile evidenziare i principali eventi storici trattati attraverso una cronologia. *Natura morta con sedia impagliata*, il primo lavoro in cui viene applicata la tecnica del collage, è del 1912; l’*Ulisse* di Joyce, rispetto al quale si è analizzato il

³⁰¹ F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent’anni di solitudine*, cit., p. 175.

³⁰² E. H. Gombrich, *L’uso delle immagini. Studi sulla funzione sociale dell’arte e sulla comunicazione visiva*, London, Phaidon Press, 2011.

³⁰³ *Ivi.*, p. 259.

rapporto tra il flusso di coscienza, le libere associazioni di Freud e il meccanismo del montaggio, viene pubblicato a Parigi nel 1922; l'*Interpretazione dei sogni*, testo fondamentale per il Surrealismo, viene pubblicato in tedesco all'inizio del secolo e viene tradotto in francese verso la metà degli anni '20; il movimento dadaista si sviluppa principalmente tra il 1916 e il 1922, mentre è del 1924 il primo manifesto surrealista. Precedenti sono la nascita della fotografia, datata al 1839, e del cinema, che è invece del 1895; gli studi sul montaggio iniziano a prendere forma tra gli anni '20 e gli anni '30 del Novecento, ed è proprio in questo periodo che viene coniato il termine "cultura visuale" per etichettare tutta quella branca di studi nascenti che, consci dell'impatto delle nuove tecnologie sulla realtà, trovano nelle immagini il loro principale oggetto di studio. Andrea Pinotti e Antonio Somaini³⁰⁴ sintetizzano efficacemente, nel testo *Cultura visuale*, i principali contributi legati all'omonima disciplina, che sviluppa la sua analisi identificando l'immagine e la visione come aspetti sempre storicamente condizionati.

In questo paragrafo non verrà trattata la storia della "cultura visuale" ma verranno invece selezionati una serie di contributi che, andando ad analizzare il legame tra l'immagine e il contesto, approfondiscono il rapporto tra la visione, la percezione, e la formulazione di significato nel momento in cui l'individuo fruisce l'oggetto artistico³⁰⁵.

Jean-Jacques Wunenburger definisce l'immagine come:

una categoria ambivalente e depistante, che si situa a mezza strada tra il concreto e l'astratto, tra il reale e il pensato, tra il sensibile e l'intelligibile. Essa consente di riprodurre e interiorizzare il mondo, di rispecchiarlo così com'è, a livello mentale o in

³⁰⁴ A. Pinotti & A. Somaini, *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, cit.

³⁰⁵ Per maggiore chiarezza nella lettura i contributi qui presentati vanno a suddividersi nelle seguenti categorie: proposte di definizione dell'immagine (Jean-Jacques Wunenburger e Terence Wright), approfondimento del legame tra immagini e contesto (Ernst Gombrich, Eckhard Siepmann Siepmann), descrizione dell'atto del guardare (Michael Baxandall), definizione della storia dell'arte come "storia delle immagini" (Georges Didi-Huberman), analisi rispetto all'influenza che le immagini hanno sull'individuo (W. J. T. Mitchell, Hans Belting, David Freedberg e Francis Haskell), descrizione della visione rispetto all'opera d'arte (Semir Zeki, Martin Kemp e George Simmel), dibattito sulla storicità o meno dell'occhio (Arthur C. Danto e Alexander Dörner) e infine l'analisi del rapporto tra immagine e pensiero (Andrea Casale, Silvana Borutti).

Nell'analisi tali contributi non vengono presentati così schematicamente in quanto i concetti e le teorie formulate dagli autori hanno numerosi punti di contatto le une con le altre, tanto da intersecarsi in alcuni passaggi.

virtù di un supporto materiale, ma anche di modificarlo, di trasformarlo, fino a produrre mondi fittizi. Tra il dato puro dell'immediatezza sensibile e il suo concetto, espressivamente non meno denso, l'immagine costituisce una rappresentazione intermedia, che collabora tanto alla conoscenza del reale quanto alla sua dissoluzione nell'irreale. Essa s'innesta sui contenuti sensoriali prodotti dall'esperienza ma si alimenta anche dei significati che derivano dalle attività intellettuali, attualizza le forme del mondo configurandole in modi sempre nuovi ma si espone anche alle proiezioni affettive del soggetto che attribuisce loro valori spesso discutibili.³⁰⁶

Il filosofo identifica nell'immagine una delle "leve fondamentali" mediante cui l'uomo entra in contatto con il bene, il vero e il bello in quanto gli permettono, attraverso la loro partecipazione nelle operazioni cognitive, di approcciarsi sia al dato sensibile, che alle entità astratte; l'immagine deve quindi essere intesa come "portatrice di un sapere" e contemporaneamente come "garanzia di senso".

Terence Wright, in *Visual Impact. Culture and the Meaning of Images*, descrive le immagini come la concretizzazione in forma visiva delle strutture astratte e delle necessità della cultura che le produce, identificandole come "systems of representation"³⁰⁷. Tale aspetto si lega alla ricerca di Gombrich che, analizzando la realtà a lui contemporanea, la descrive come "un'epoca visiva" di cui le immagini risultano contenere il massimo dell'informazione³⁰⁸. Ed è proprio in questa realtà che gli artisti, nel tentativo di rispondere alla nuova "domanda di immagini", sviluppano la loro ricerca.

Inoltre, Siepmann argomenta come «l'ambiente metropolitano, con la sua struttura-montaggio, mina la prospettiva statica "guardare-pensare"»³⁰⁹ andando, di conseguenza, ad abolire la forma tradizionale della percezione. Michael Baxandall, analizzando le modalità con le quali l'individuo si avvicina all'oggetto artistico, in particolare all'opera d'arte, presenta la seguente descrizione dell'atto del guardare:

³⁰⁶ J. J. Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi, 1999, p. xi.

³⁰⁷ Cnf. T. Wright, *Visual Impact. Culture and the Meaning of Images*, Oxford, Berg, 2008.

³⁰⁸ Cnf. E. H. Gombrich, *L'immagine e l'occhio. Altri studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1985.

³⁰⁹ *Mostra Jhon Heartfield – il fotomontaggio politico* catalogo della mostra, cit. p. 50.

Quando ci troviamo di fronte a un quadro percepiamo dapprima molto rapidamente un'idea generale del tutto, che però non è ben definita; e, dato che la visione è più acuta e precisa sull'asse della fovea, muoviamo gli occhi sulla superficie del quadro, esplorando in una successione di rapide memorizzazioni. In effetti, il movimento dell'occhio cambia andatura con il procedere dell'esplorazione di un oggetto. All'inizio, mentre ci stiamo procurando i nostri punti di riferimento, lo sguardo si sposta non solo più velocemente, ma anche più ampiamente; poi lentamente si riduce a una media di quattro o cinque movimenti al secondo e a passaggi tra i tre e i cinque gradi; in tal modo gli elementi osservati effettivamente si sovrappongono consentendo una coerenza di registrazione.³¹⁰

Per Baxandall l'atto del guardare non si esaurisce però nell'esplorazione visiva in quanto l'individuo, attraverso l'utilizzo della mente in questo processo, usufruisce di quelli che lo studioso identifica come "concetti". Già dopo poco l'inizio dell'osservazione, nel soggetto si sviluppano delle impressioni generali sul quadro osservato, a cui, con il prolungarsi del tempo trascorso davanti all'oggetto, segue l'acuizione della percezione dei dettagli, approfondendo così l'analisi del rapporto tra gli elementi e le strutture compositive che costituiscono l'immagine. Questo processo di esplorazione ottica è, secondo Baxandall, influenzato sia dalle facoltà visive dell'osservatore che da "specifiche tracce" presenti nel quadro che determinano una sollecitazione della sua attenzione. Baxandall, analizzando inoltre il rapporto tra la visione e la descrizione verbale formulata dopo o durante la visione di un'opera, dichiara che «quanto si offre in una descrizione è la rappresentazione del pensiero a proposito di un quadro piuttosto che la rappresentazione del quadro stesso».³¹¹ Quindi, nel passaggio tra visione e pensiero, reso poi verbalmente nella descrizione, si verifica l'attribuzione di un significato a ciò che viene osservato.

Il saggio *Davanti all'immagine. Domanda posta ai fini di una storia dell'arte* di Didi-Huberman si presenta come un manifesto contro la cristallizzazione del pensiero; interrogandosi sul rapporto che si instaura tra l'osservatore e le immagini, lo studioso analizza la relazione tra le immagini e le categorie di pensiero che l'individuo utilizza

³¹⁰ M. Baxandall, *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 13-14.

³¹¹ *Ivi.*, p. 16.

nel processo il quale permette il passaggio dalla visione all'interpretazione. Didi-Huberman presenta allora la seguente descrizione:

Siamo quindi davanti all'immagine come davanti all'intellegibile esuberanza di un evento visuale. Siamo davanti all'immagine come dinanzi all'ostacolo e il suo infossamento senza fine. Siamo davanti all'immagine come davanti ad un tesoro di semplicità, un colore per esempio, e siamo lì di fronte – secondo una bella espressione di Henri Michaux – come davanti a ciò che si sottrae.³¹²

In *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini* Didi-Huberman propone invece la riformulazione della storia dell'arte come “storia delle immagini”, come storia delle rappresentazioni. In questa ricerca egli analizza i lavori di alcuni pensatori dei primi anni del Novecento, in particolare Aby Warburg, Walter Benjamin e Carl Einstein, dimostrando come essi «hanno fatto dell'immagine una questione vitale, vivente e decisamente complessa: un autentico centro nevralgico, il perno dialettico per eccellenza della “vita storica” in generale».³¹³ A questo proposito, Didi-Huberman si sofferma sulla possibilità di acquisire conoscenza attraverso il montaggio, definendolo come un processo che, facendo propri sia i meccanismi di “montaggio” che quelli di “smontaggio”, «fa del non-sapere – l'immagine sorgiva, originaria, vorticoso, discontinua, sintomale – l'oggetto e il momento euristico del suo stesso costituirsi»³¹⁴; l'immagine diventa così l'elemento che “smonta la storia”.

Francis Haskell propone uno studio sull'impatto delle immagini sull'“immaginazione storica” partendo dal presupposto che, attraverso una loro approfondita analisi, sia possibile formulare una più completa interpretazione del passato. A questo proposito lo studioso, soffermandosi sull'analisi delle opere prodotte all'inizio del Novecento, scrive di come in questo periodo numerosi pittori di vari paesi europei iniziarono a vedersi come «creatori di forme d'arte che si potevano considerare profetiche: un'arte che mirava a influenzare gli atteggiamenti degli uomini nei confronti del presente e

³¹² G. Didi-Huberman, *Davanti all'immagine. Domanda posta ai fini di una storia dell'arte*, a cura di M. Spadoni, Milano, Mimesis Edizioni, 2016, p. 285.

³¹³ G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, p. 53.

³¹⁴ *Ivi.*, p.116.

preconizzare così un mondo che nel futuro sarebbe stato forse assai diverso». ³¹⁵ Di conseguenza, Haskell vuole mostrare che, attraverso uno studio delle immagini prodotte in un determinato periodo storico, il passato può diventare “più accessibile”. Didi-Huberman descrive invece come, sfogliando un album di “foto d’epoca”, è possibile approcciarsi alla comprensione della storia da queste documentata; «le nozioni di memoria, di montaggio e di dialettica esistono per indicare che le immagini non sono né immediate né facili da capire» ³¹⁶. Per questo motivo, mentre W. J. T. Mitchell si chiede “che cosa vogliono le immagini?” ³¹⁷, David Freedberg sviluppa invece la sua ricerca interrogandosi sul potere da queste esercitato sul loro osservatore ³¹⁸. Hans Belting comprende invece come la domanda “che cos’è un’immagine?”, che egli si pone all’inizio della sua ricerca, necessita di un approccio antropologico, in quanto la risposta si determina a livello culturale. Egli inoltre argomenta la necessità di differenziare il concetto di “image” da quello di “picture”, in quanto quest’ultima identifica la sedimentazione della prima su di un supporto; Belting identifica così nella triade “picture-medium-body” l’elemento alla base dell’approccio all’immagine ³¹⁹.

Semir Zeki, partendo dalla convinzione che «noi vediamo per acquisire conoscenza del nostro mondo» ³²⁰, indaga le modalità di sviluppo del procedimento di creazione dell’immagine nel lavoro degli artisti. Egli vuole mostrare come la maggior parte dei pittori possa essere assimilata a dei neurologi in quanto essi, attraverso la realizzazione

³¹⁵ F. Haskell, *Le immagini della storia. L’arte e l’interpretazione del passato*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1997, p. 362.

³¹⁶ G. Didi-Huberman, *L’immagine brucia*, in *Teorie dell’immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di A. Pinotti & A. Somaini, Gravellona Toce, Raffaello Cortina Editore, 2009, pp. 241-268, qui p. 250.

³¹⁷ Mitchell analizza ciò che lui identifica come “l’intrinseco paradosso” delle immagini, ossia il loro essere contemporaneamente vive e morte, potenti e deboli, cariche e prive di significato; rispetto a questa definizione egli si sofferma sul tema del desiderio ponendosi la domanda “che cosa vogliono le immagini?”. Mitchell conclude la sua ricerca con la consapevolezza che le immagini alla fine “non vogliono niente” ma che, nonostante questo, sia lui che il resto dell’umanità, continueranno a credere diversamente.

Cnf. W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005.

³¹⁸ Nel saggio *Il potere delle immagini* Freedberg analizza il rapporto tra l’idolatria, l’iconoclastia e il desiderio, che lega l’essere umano alla produzione, adorazione, e distruzione delle immagini. Presentando vari esempi storici lo studioso definisce l’immagine come “sufficiently alive to arouse desire” e teorizza il legame tra il potere da essa esercitato sull’individuo e la crescita in quest’ultimo del desiderio della sua distruzione.

Cnf. D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, London, The University of Chicago Press, 1989.

³¹⁹ Cnf. H. Belting, *Antropologia delle immagini*, Roma, Carrocci editore, 2011.

³²⁰ S. Zeki, *La visione dall’interno. Arte e cervello*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, p. 21.

delle loro opere, risultano essere in grado di concretizzare ciò che hanno compreso rispetto all'organizzazione della parte visiva del cervello. Descrivendo la visione come un "processo attivo", Zeki analizza perciò la conoscenza che si sviluppa in riferimento alla sperimentazione pittorica; a partire dal presupposto che il materiale a disposizione dell'artista per realizzare le sue opere è quello di cui il cervello ha una conoscenza visiva e, poiché gli artisti lavorano su di un quadro finché il risultato non li soddisfa, ossia finché non piace al loro cervello, lo studioso teorizza il legame tra questo processo e la capacità degli artisti di intuire nozioni e regole, scientificamente dimostrate solo successivamente, rispetto al funzionamento del cervello e della visione. Su questo aspetto si articola anche la ricerca di Martin Kemp³²¹, il quale vuole mostrare che sarebbe corretto intendere, nell'analisi contemporanea, come "scientifici" molti dei risultati rappresentativi presenti nelle opere d'arte del passato. In particolare, egli si sofferma sull'analisi del dispositivo prospettico; lo descrive come una costruzione geometrica che l'artista utilizza per "orientare" la percezione dell'osservatore andando a presentargli un'immagine del mondo così come appare ai suoi occhi. Si tratta, infatti, di uno strumento che non è universale ma che rimane fortemente legato al contesto che ne ha determinato la formulazione, ossia «un sistema dedicato al "significato" in senso lato più che alla veracità del "vedere"». ³²²

La resa della terza dimensione dell'arte nella rappresentazione viene indagata anche da George Simmel in *Arte e civiltà*. Egli sottolinea come la profondità sia in realtà presente solamente in relazione alla dimensione tattile; questa permette infatti di percepire i corpi andando oltre la loro sola visione bidimensionale determinata dalla vista. Pertanto, la terza dimensione agisce in pittura come un "rafforzamento" dei contenuti bidimensionali dell'immagine e, considerando il rapporto arte-natura, Simmel conclude che l'arte, al contrario della natura, vuole «presentare tutto ciò che è soltanto quantitativo dell'essere nel suo senso di valore qualitativo». ³²³

³²¹ Cnf. M. Kemp, *La scienza dell'arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 1994.

³²² *Ivi.*, 372.

³²³ G. Simmel, *Arte e civiltà*, a cura di D. Formaggio & L. Perucchi, Milano, ISEDI Istituto Editoriale Internazionale, 1967, p. 65.

L'analisi delle opere prodotte dagli artisti viene utilizzata anche da Arthur C. Danto per presentare la sua tesi nel dibattito sulla storicità o meno dell'occhio³²⁴ – uno dei principali interrogativi del primo periodo degli studi sulla cultura visuale. Danto, analizzando le varie modalità di rappresentazione della realtà presenti nella storia dell'arte, afferma che l'occhio non è storico e sottolinea come «il vedere rimanga costante attraverso i cambiamenti che coinvolgono il rappresentare».³²⁵ Egli approfondisce il tema nel seguente passaggio:

L'occhio conosce un'evoluzione più che una storia: si modifica attraverso mutazioni genetiche più che attraverso mutamenti storici e, per quel che ne sappiamo, si è evoluto con il genoma umano, forse un milione e mezzo di anni fa, forse di più. Ma in ogni caso non c'è stata alcuna significativa evoluzione negli ultimi 100.000 anni, e non di certo negli appena 600 anni che separano Giotto da Ingres e i pittori accademici francesi.³²⁶

Sulla stessa linea si inserisce anche Alexander Dörner, il quale, analizzando l'evoluzione della cultura figurativa nella società occidentale e approfondendo l'allontanamento dal tradizionale concetto di “arte”, arriva ad intendere sia l'opera d'arte che la rappresentazione della realtà in essa contenuta come “soluzioni storiche transitorie”³²⁷. È invece Rudolf Arnheim a specificare che, essendo l'arte il prodotto

³²⁴ Si tratta di un interrogativo che si sviluppa conseguentemente alle teorie sviluppatesi nei primi anni del Novecento che si interrogano sulla storicità o meno della visione. Si tratta di un tema vastamente trattato da numerosi studiosi, tra cui Arthur Danto, Jonathan Cray, Walter Benjamin, Michael Baxandall e Marshall McLuhan, che si polarizza in due posizioni antitetiche: «da un lato chi, come il Panofsky del 1915 [...], aveva rigettato con decisione l'interpretazione letterale della formula “storia della visione”, affermando che la percezione visiva è da intendersi come esclusivamente umana e atorica nei suoi processi fisiologici, mentre a cambiare sono solo ed esclusivamente gli stili della figurazione, della produzione di immagini, che è storicamente e culturalmente condizionata. Dall'altro chi, come Benjamin, aveva esplicitamente sostenuto l'idea di una storicità tanto della raffigurazione quanto della stessa percezione, aggiungendo anche un elemento supplementare rispetto agli storici dell'arte: e cioè che per comprendere tale dimensione storica non ci si dovesse limitare a individuare una connessione fra i prodotti dell'architettura, delle arti visive e dell'artigianato artistico e la sfera percettiva, ma si dovesse altresì prendere in considerazione la storia dei dispositivi ottici e di quelle tecnologie visuali (come la macchina fotografica o la cinepresa) che, innervandosi nel corpo organico dell'uomo, ne ampliano protesticamente le possibilità percettive».

A. Pinotti & A. Somaini, *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, cit. pp. 107-108.

³²⁵ A. C. Danto, *Vedere e rappresentare*, in *La storicità dell'occhio. Un dibattito con Noël Carroll e Mark Rollins*, a cura di M. Di Monte, Roma, Armando Editore, 2007, pp. 29-56, qui p. 48.

³²⁶ *Ivi.*, p. 50.

³²⁷ Pertanto, Dörner intende l'arte come espressione dello sguardo “culturalmente orientato” analizzato da Danto: l'occhio non è storico ma le produzioni artistiche che si formulano in un determinato contesto ne rappresentano la realtà storica.

di organismi viventi, essa non dovrebbe essere né più né meno complessa di quest'ultimi; «se noi scorgiamo certe qualità in un'opera d'arte eppure non siamo in grado di descriverle, la ragione del nostro insuccesso non è dovuta al fatto che usiamo delle parole per farlo, ma al fatto che i nostri occhi e i nostri pensieri non riescono a scoprire quei principi generali che ne sono alla base». ³²⁸

Andrea Casale propone invece un approccio di ricerca puramente scientifico per analizzare il rapporto tra pensiero e immagine. Egli descrive la percezione come un processo che porta dai dati sensoriali alla consapevolezza, ossia all'individuazione di "forme dotate di significato" ³²⁹. Nel suo studio Casale indaga i rapporti che si instaurano tra mente e immagine, in relazione sia con la dimensione del pensiero che con le scoperte e gli studi fatti dalle neuroscienze, dalla psicologia, dall'estetica e dalla storia dell'arte. Intendendo con "immaginazione" la capacità dell'essere umano di sviluppare una configurazione di pensieri e immagini che si distanzia da quanto è stato invece dedotto dall'osservazione della realtà, egli scrive:

Meccanismi di gestione dell'immaginazione, della forma e dell'immagine che contemporaneamente interagiscono con la cultura personale e con un inevitabile affermare e scoprire durante il manifestarsi dell'opera quanto questa aderisca al pensiero che contemporaneamente si evolve. L'immagine assume così un ruolo colloquante, prima tra l'artista e il progredire dell'azione, poi tra essa e il fruitore, per poi trasformarsi in un sistema di trasmissione tra mente e mente che trova nella propria fisicità la parte integrante e l'imprescindibile mezzo con cui si realizza. ³³⁰

A questo si collega la ricerca di Silvana Borutti che, in *Filosofia dei sensi. Estetica del pensiero tra filosofia, arte e letteratura*, propone un'analisi del rapporto tra il pensiero e la sua "natura sensibile" – nel saggio chiamata anche "estetica" – per mostrare il legame tra immagine e pensiero, o meglio, tra la funzione rappresentativa del pensiero e l'immagine. Dopo aver argomentato come la rappresentazione designi la

A. Dorner, *Il superamento dell'"arte"*, cit.

³²⁸ R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 2002.

³²⁹ A. Casale, *Forme della percezione. Dal pensiero all'immagine*, Milano, Forme del disegno Franco Angeli, 2018.

³³⁰ *Ivi.*, p. 19.

«simbolicità, la direzionalità e l'iconicità del pensiero»³³¹, la studiosa formula una definizione di pensiero come “esperienza del senso”, ossia come “struttura immaginativa di carattere finzionale”³³².

Il filosofo Nelson Goodman descrive le immagini come “ways of worldmaking”³³³ e, sommando questa riassuntiva definizione alle argomentazioni presentate in questo paragrafo, risulta necessario trattare in maniera più precisa il tema dell’“immagine”, soffermandosi in particolare su quelle prodotte attraverso la tecnica del collage.

3.3 Immagini a confronto

Nel secondo capitolo di questo elaborato è stata presentata un'approfondita analisi dell'utilizzo della tecnica del collage nelle avanguardie del Cubismo, Dadaismo e Surrealismo. Selezionando ora un'opera rappresentativa per ciascun movimento, più precisamente *Natura morta con sedia impagliata* (Fig.3), *Taglio col coltello da cucina Dada attraverso la prima era germanica dalla cultura del ventre pieno di birra della Repubblica di Weimar* (Fig. 10) e una tavola di *Una settimana di bontà* (Fig. 18), l'obiettivo è quello di evidenziare sia gli elementi in comune che le differenze tra queste, in modo da sottolineare le modalità con cui la tecnica del collage trova applicazione in quanto rappresenta una risposta a domande e necessità artistiche apparentemente distanti le une dalle altre.

³³¹ S. Borutti, *Filosofia dei sensi. Estetica del pensiero tra filosofia, arte e letteratura*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2006, p. xxvii.

³³² Borutti identificando con “finzione”, intesa come “articolazione figurativa del contenuto”, la “struttura immaginativa del pensiero”, proseguendo così con il suo ragionamento: «Abbiamo così i due elementi della funzione finzionale che è il farsi immagini: la figuralità del pensiero significa da una parte che il riferimento, la trascendenza, l'oltre (il mondo) non è il dato, l'alterità data al pensiero e riprodotta nel pensiero, ma è in costituzione, è il costituirsi e ricostituirsi dinamico dell'alterità attraverso la forma (elemento poetico, il farsi immagini come poeticità); e che, d'altra parte, la messa in immagine si radica nell'ontologia temporale finita del pensiero (elemento estatico, il farsi immagini come staticità ed esposizione). La trascendenza attraverso la produzione figurale-immaginativa è il modo indiretto in cui un ente finito come l'uomo può avere un mondo di oggetti - sapendo che la cosa in sé si sottrae, è impresentabile, e che la verità per un ente finito è sempre connessa a una sottrazione originaria, è uno svelamento che è sempre insieme un velamento, è una manifestazione legata a un limite, è un portare alla visibilità relativo alla processualità e dinamicità di uno sfondo invisibile. Con “finzione” ci riferiamo a questa logica indiretta e supplementare del senso; una logica che possiamo pensare attraverso un'idea poetica e insieme estatica dell'immagine: nell'immagine, qualcosa si da ritraendosi, rimanendo radicalmente altro; un visibile resta legato alla sua fonte invisibile».

Ivi., pp. xliii- xliv.

³³³ *Cnf.* N. Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1978.

Considerando il collage come tecnica di creazione di immagini e come strumento in grado di dare all'artista l'opportunità di rappresentare la realtà così come gli appare attraverso i frammenti e i "cut outs" che essa stessa gli presenta³³⁴, si nota il fatto che tutte le opere così realizzate costituiscono una risposta concreta agli interrogativi e agli obiettivi propri del movimento artistico che le ha prodotte.

I materiali utilizzati sono però diversi: Picasso, in *Natura morta con sedia*, lavora ancora su tela ma, inserendo il ritaglio di tela cerata e incorniciando l'opera con una corda, si distanzia da tutta la tradizione artistica precedente; Höch invece, in *Taglio col coltello da cucina Dada attraverso la prima era germanica dalla cultura del ventre pieno di birra della Repubblica di Weimar*, incolla carte su carta, o meglio, incolla immagini sulla carta. Si tratta di immagini che provengono dai giornali, che sono il prodotto della cultura di massa che sta trasformando l'immaginario visuale della modernità; infine, Ernst, in *Una settimana di bontà*, sovrappone in maniera quasi chirurgica illustrazioni che richiamano le rappresentazioni presenti nelle novelle francesi, intervenendovi poi lui stesso in modo che, mediante gli acquarelli, il disegno e la ristampa, il lavoro finale non appaia più come il risultato di un'unione di frammenti.

E diversi sono anche gli obiettivi: nel Cubismo l'obiettivo è risolvere le problematiche tecniche legate alla rappresentazione; la prospettiva viene infatti abbandonata e, mediante l'unione di vari punti di vista, si vogliono costruire opere artistiche in grado di presentare una visione della realtà che sia "più reale" di quella percepita dall'occhio. Nel Dadaismo il sentimento di scontento e di sconforto determinato dalla Prima guerra mondiale porta gli artisti ad abbracciare il "non senso", e a sviluppare un'arte che sia una protesta e una rottura nei confronti della tradizione artistica e accademica; sfruttando i giornali e le immagini in essi presenti, i loro collage sono una rappresentazione del caos, della "tabula rasa" e, in alcuni casi, diventano manifesti di propaganda ideologica che si scagliano contro la classe politica e la borghesia. Nel Surrealismo, invece, la scoperta dell'inconscio apre la strada all'immaginazione, la quale si concretizza, nell'estetica dei collage di Max Ernst, come associazione onirica di immagini tecnicamente omogenee.

³³⁴ Cnf. Dr. Silke Krohn, *A Brief History of the Twentieth Century Collage*, in *Cutting Edges. Contemporary collage*, a cura di R. Klanten, H. Hellige & J. Gallagher, Berlin, Gestalten, 2011.

Queste istanze diversificate si sviluppano in stili e rese formali diverse ma, nonostante ciò, è la tecnica del collage che permette, attraverso l'unione di vari elementi e immagini, la creazione di una narrazione visiva; i tre lavori presi in esame, infatti, seppur costruiti a partire da frammenti, si formalizzano alla fine ciascuno in una propria unità: sono opere d'arte "chiuse". Infatti, analizzandole esclusivamente dal punto di vista formale, si osserva come la tecnica del collage permetta di creare significato uniformando la frammentazione iniziale, permettendo così il passaggio dalla visione all'interpretazione. Per meglio argomentare questo punto risulta però necessario approfondire l'analisi di questi tre collage.

In *Natura morta con sedia impagliata* la critica ha identificato il primo esempio di collage e, conseguentemente, anche l'apertura dell'arte agli oggetti reali, agli oggetti della quotidianità; in essa «the "real" and the "artificial" are thus locked into an open-ended equation which contains no fixed terms».³³⁵ L'opera è uno dei risultati della ricerca cubista: gli artisti abbandonano la resa prospettica dell'oggetto tridimensionale sul piano pittorico e iniziano a sperimentare con lo spazio smontando e ricomponendo il soggetto rappresentato mediante modalità nuove e non ortodosse³³⁶. Il neuroscienziato Semir Zeki, nel dimostrare come la maggior parte dei pittori possa essere assimilata a dei neurologi, analizza le opere cubiste e dichiara che il Cubismo, da un punto di vista neurobiologico, «si pone come un tentativo di risolvere il paradosso platonico [...], cioè il conflitto tra la realtà della percezione e l'unilateralità dell'immagine rappresentata in un quadro».³³⁷ Zeki spiega come gli artisti cubisti, nel processo di costruzione delle immagini, vadano a selezionare gli elementi costanti della realtà, ossia quelle informazioni che rimangono impresse nel cervello; essi vogliono infatti rappresentare la simultaneità di una visione unitaria che contiene però in sé tutti gli aspetti di un frammento reale³³⁸. Zeki non tratta nello specifico l'utilizzo

³³⁵ B. Hopkins, *Modernism and the Collage Aesthetic*, cit., p. 5.

³³⁶ Cnf. D. Waldman, *Collage, assemblage, and the found object*, cit., pp. 22-23

³³⁷ S. Zeki, *La visione dall'interno. Arte e cervello*, cit., p. 71.

³³⁸ Zeki, in conclusione del paragrafo sul cubismo, sottolinea però il fallimento di questo movimento dal punto di vista neurologico: «La strategia messa in atto dai cubisti fu quella di rappresentare gli oggetti secondo una molteplicità di angolazioni. Ma mentre il cervello è in grado di combinare le diverse immagini e arrivare a conoscere e classificare l'oggetto, col risultato che nessun punto di vista specifico è essenziale per la sua capacità di riconoscerlo, nell'arte cubista le cose non stanno così: nelle sue composizioni un comune cervello non riconosce gli oggetti indicati dai titoli. Ed è in questo e solo questo senso che si può parlare di un fallimento del cubismo».

Ivi., p. 78.

della tecnica del collage da parte degli artisti cubisti ma, con riferimento a quanto da lui teorizzato sul movimento, si può ipotizzare che l'introduzione di elementi reali, di frammenti nell'opera sia considerabile in linea con il loro obiettivo di costruire una rappresentazione quanto più completa possibile.

Ian Heywood, analizza invece in maniera più specifica il rapporto tra il collage e la pittura definendo il Cubismo come una suprema dimostrazione della "resilienza" di quest'ultima. La pittura, infatti, aprendosi a nuovi materiali e processi, apparentemente in contraddizione con la sua tradizionale strutturazione formale, dimostra invece, attraverso il loro utilizzo, la contingenza dei suoi codici e delle sue convenzioni. Heywood aggiunge come questo atto radicale, da lui definito "non solo distruttivo ma rivoluzionario", apre le porte al collage e alla costruzione, ossia a nuove forme d'arte che rivitalizzano ed espandono i valori, le strutture e i metodi della produzione pittorica³³⁹. Il collage si presenta quindi, non solo come un elemento che rivoluziona la realtà artistica ma allo stesso tempo come uno strumento che permette agli artisti di approfondirne la ricerca formale ed espressiva.

Ed è proprio per questo motivo che risulta necessario sottolineare come, in *Natura morta con sedia impagliata*, il collage viene utilizzato proprio come strumento per assecondare necessità tecniche e risolvere problematiche formali.

Taglio col coltello da cucina Dada attraverso la prima era germanica dalla cultura del ventre pieno di birra della Repubblica di Weimar presenta invece in maniera più immediata il suo obiettivo: il caos e il non senso, insieme al messaggio politico deducibile dal titolo dell'opera, si concretizzano in una caotica composizione formale dove le immagini di influenti personaggi storici si mischiano a elefanti e ingranaggi meccanici.

Il collage di Max Ernst, tratto dal suo romanzo *Una settimana di bontà*, necessita invece di un'analisi più attenta e approfondita. Dragu argomenta come, nei romanzi-collage di Ernst si verifichi una riformulazione del concetto di "narrazione logica" in quanto essi provano come le strutture narrative possono strutturarsi anche nel momento in cui viene a mancare la coerenza logica³⁴⁰. L'autrice, inoltre, propone un

³³⁹ Cnf. I. Heywood, *Cubism and the Iconic Turn: A Climate of Practice, the Object and Representation*, in, *The Handbook of Visual Culture*, a cura di I. Heywood & B. Sandywell, London-New York, BERG, 2012, pp. 200-219, qui p. 201.

³⁴⁰ Cnf. M. Dragu, *Form and Meaning in Avant-Garde. Collage e Montage*, cit., p. xxv.

legame tra il meccanismo di funzionamento del collage e la figura retorica della metafora: questa, per definizione, è costituita da un rapporto analogico che porta alla «sostituzione di un termine proprio con uno figurato, in seguito a una trasposizione simbolica di immagini».³⁴¹ A questo proposito Georges Didi-Huberman analizza il lavoro del sogno descrivendolo come un «paradigma strutturale di funzionamento»³⁴² e, in riferimento all'*Interpretazione dei sogni*, spiega:

È grazie al sogno e al sintomo che Freud ha infranto il contenitore della rappresentazione. È grazie ad essi che ha aperto, vale a dire lacerato e sprigionato, la nozione dell'immagine. Lungi dal comparare il sogno con un quadro o con un disegno figurativo insisteva al contrario sul suo valore di deformazione (*Entstellung*) e sul gioco delle rotture logiche di cui “lo spettacolo” del sogno si trovava così spesso affetto, come da una pioggia perforante. La metafora del rebus giunse nella pretesa di liberare immediatamente la comprensione del sogno da ogni pregiudizio figurativo.³⁴³

Nel sogno viene infatti a mancare la corrispondenza retorica degli elementi e tutto diventa possibile, nonostante alla base rimanga comunque il principio della “somiglianza”. Si ricorda inoltre che, come argomentato nel primo capitolo di questo elaborato, William C. Seitz³⁴⁴ identifica proprio nell'abilità tecnica dei poeti di tener assieme elementi tra di loro distanti mediante l'utilizzo della metafora, uno dei precursori del collage.

Moretti, analizzando lo *stream of consciousness* dell'*Ulisse*, si sofferma sulla somiglianza tra questa tecnica e le “libere associazioni” di Freud; quest'ultimo dichiara come nella psiche non ci sia nulla di arbitrario; pertanto, Moretti sottolinea come sia errato parlare di “libertà” in quanto ciò su cui si fonda questa tecnica analitica formulata da Freud è piuttosto il “determinismo psichico”. Lo studioso argomenta come, dato che il flusso di coscienza di Joyce si costruisce su associazioni che “vanno in direzioni diverse” senza seguire alcuna logica, queste non possono essere determinate dall'inconscio ma piuttosto dal “pre-conscio”; sono perciò espressione di

³⁴¹ *Cnf.* Oxford Languages: <https://languages.oup.com/google-dictionary-it/> [ultimo accesso 27 maggio 2023].

³⁴² G. Didi-Huberman, *Davanti all'immagine. Domanda posta ai fini di una storia dell'arte*, cit., p. 192.

³⁴³ *Ivi.*, p. 190.

³⁴⁴ W. C. Seitz, *The art of assemblage*, cit.

desideri “diurni” e mantengono il loro legame con la realtà³⁴⁵. Di conseguenza, dal momento in cui le associazioni di Freud su cui i surrealisti basano la costruzione della loro poetica, risultano apparire come prive di logica, diventa più opportuno parlare della figura retorica dell’“analogia” invece che della “metafora”; con “analogia” si intende, infatti, l’accostamento di parole e immagini in maniera immediata, senza considerare alcun legame logico.

In conclusione, dalla comparazione di questi tre collage risultano emergere principalmente due elementi: in primis, il fatto che questa tecnica permette di creare un significato nuovo a partire dall’unione di singoli elementi diversificati e, in secondo luogo, che questo meccanismo, il quale produce risultati formali differenti per ciascuna avanguardia, opera attraverso associazioni principalmente affini al meccanismo retorico dell’analogia. Come è stato argomentato fino a questo punto, il collage prende inoltre forma a partire dalla nuova percezione determinata dalla modernità, ma allo stesso tempo concretizza questa percezione attraverso il suo utilizzo nella produzione sia artistica che letteraria.

3.4 Il collage come strumento di creazione di significato

Nel tentativo di render conto dei vari modi di “fare cose con le immagini” e delle molteplici declinazioni degli atti iconici socialmente rilevanti, gli studiosi di cultura visuale – pur nella varietà dei loro approcci metodologici – condividono la convinzione che il senso di un’immagine non sia mai dato una volta per tutte, né possa essere ricondotto alla sola intenzione autoriale, ma scaturisca di volta in volta dall’incontro o dallo scontro di molteplici fattori: la *picture* come oggetto sensibilmente percepibile e intersoggettivamente accessibile; le intenzioni dei produttori e dei committenti; le condizioni storiche, geografiche e in generale culturali della ricezione; le cornici istituzionali e i discorsi che si elaborano attorno alle immagini; la dimensione mediale della produzione, manipolazione, trasmissione e distribuzione degli oggetti iconici; le caratteristiche dei fruitori.³⁴⁶

³⁴⁵ Cnf. F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent’anni di solitudine*, cit.

³⁴⁶ A. Pinotti & A. Somaini, *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, cit., p. 225.

Questa sintesi costituisce il punto di partenza ottimale per analizzare il collage, inteso come meccanismo tecnico che, a partire dall'unione di immagini e/o elementi diversificati permette la creazione di un qualcosa di nuovo, come strumento di significazione. Facendo riferimento a quanto è stato precedentemente argomentato, intendendo il "collage" esclusivamente come tecnica, non risulta necessario approfondire la natura dei frammenti utilizzati nella creazione compositiva. Questo aspetto deve però essere analizzato nel momento in cui la definizione viene associata a specifici elaborati artistici. Per questo motivo i collage di Braque vengono chiamati *papier collés*, i lavori di Hannah Höch sono etichettati come "fotomontaggi" e il termine "montaggio" è principalmente legato all'ambiente cinematografico. A questo proposito, il ragionamento sulle immagini e sulla cultura visuale risulta essere estremamente pertinente in quanto presenta un metodo di studio e approccio che, tenendo conto di un campo di indagine vasto e sviluppandosi in stretto rapporto con l'analisi del contesto, è facilmente trasferibile all'analisi della tecnica del collage. Dario Evola lega tale aspetto alla realtà moderna soffermandosi su come questo periodo veda un abbandono della "narrazione lineare" per lasciare spazio a una nuova modalità narrativa fatta di choc, rotture e soprattutto montaggio³⁴⁷. Specificando come l'arte debba necessariamente attraversare un complesso "passaggio dell'immagine", Evola analizza l'impatto delle nuove condizioni socioculturali, in particolare la perdita del tradizionale concetto di "mestiere artistico", sullo sviluppo di una nuova consapevolezza nell'artista. Pertanto, l'arte creata non è più asservita all'imitazione ma in essa la progettazione, e conseguentemente anche la sua fruizione, viene intesa come atto cognitivo, sviluppando così una nuova visione dell'opera d'arte come "montaggio", come risultato dell'instaurarsi di una "relazione combinatoria e integrante" in grado di sviluppare nuovi legami tra il reale e l'esperienza. Tale lettura interpretativa riprende quanto analizzato nel primo capitolo rispetto alla formulazione del "montaggio intellettuale" da parte di Ejzenštejn, il quale teorizza come sia proprio questa tecnica a permettere il passaggio dalla rappresentazione all'immagine nella produzione cinematografica.

³⁴⁷ D. Evola, *La funzione moderna dell'arte. Estetica delle arti visive nella modernità*, Milano, Mimesis Edizioni, 2018.

Dragu³⁴⁸ descrive il meccanismo del collage, sia nella sua applicazione in ambito visuale che verbale, come espressione di una “rottura di significato” la quale determina il disorientamento del fruitore. Ma è proprio in questo momento di “choc” che risiede il significato di questa tecnica e il motivo per cui essa prende forma nel contesto della modernità.

A questo proposito David Banash, nell’articolo *From advertising to the avant-garde: Rethinking the invention of collage*, argomenta come il legame tra la nascita del collage e quella dei mass media, in modo particolare della pubblicità, sia fondamentale per comprendere questa tecnica. Per lo studioso tale aspetto non è stato sufficientemente trattato dall’analisi critica, la cui ricerca egli definisce come “formalista”, in quanto tale disciplina risulta essere eccessivamente radicata nell’ideologia dell’arte “alta” e nelle teorie dell’avanguardismo che plasmano le principali discussioni sul modernismo³⁴⁹. Secondo questa lettura il collage non si presenta perciò come una nuova tecnica che si contrappone alla tradizione pittorica esprimendo la necessità di riformulare i tradizionali canoni rappresentativi, ma piuttosto come una traduzione in campo artistico di meccanismi già in utilizzo nel mondo pubblicitario. Dunque, per Banash:

To locate the invention of collage solely in the work of Picasso and Braque is to miss the ways in which it was implicated in the complex and ambivalent relations between serious art and the rise of mass media. The fundamental moves of collage techniques, cutting and pasting ready-made materials, chance juxtaposition, and paratactic relationships, were in the air of the avant-guerre. It was in the techniques of advertising, with their reliance on the ready-made and radically abstract forms, that the materials and basic elements of collage first emerged. The first true mass medium of industrialism was the newspaper.³⁵⁰

³⁴⁸ M. Dragu, *Form and Meaning in Avant-Garde. Collage e Montage*, cit.

³⁴⁹ Cnf. D. Banash, *From advertising to the avant-garde: Rethinking the invention of collage*, “Postmodern Culture”, 14, 2, 2004; <http://pmc.iath.virginia.edu/issue.104/14.2banash.html> [ultimo accesso 28 maggio 2023].

³⁵⁰ *Ibidem*.

Banash definisce, infatti, il giornale come un “assemblaggio di frammenti” in cui è possibile identificare tutti gli aspetti che vanno poi a costruire l’azione del collage nelle avanguardie artistiche.

Moretti³⁵¹ descrive la pubblicità come una “nebbia di immagini” dove le cose scompaiono e il desiderio si mescola con l’oggetto; è la rappresentazione del “flirt” tra l’uomo e la merce. Egli, inoltre, dichiara come il “tempo della pubblicità” sia lo stesso tempo dello *stream of consciousness*; quindi, il tempo della modernità. L’articolo di Banash permette così, ancora una volta, di rafforzare il rapporto tra la formulazione della tecnica del collage e la realtà moderna, sottolineando come la prima risulti intrinsecamente dipendente dalla seconda; interpretando il collage come riciclo, reinterpretazione e riformulazione di passato, presente e futuro, tale tecnica si presenta come il perfetto medium per la rappresentazione della modernità³⁵².

Attraverso la bibliografia analizzata fino a questo momento sono stati sviluppati e argomentati principalmente due punti: il legame tra il collage e la frammentazione insita nella nuova realtà moderna e il rapporto tra tale tecnica e la sua capacità di risolvere le problematiche formali e i bisogni espressivi degli artisti delle avanguardie. È stata inoltre formulata una possibile definizione terminologica del termine e presentato un approfondimento in riferimento al suo sviluppo nella cultura visuale, attraverso l’approfondimento del rapporto tra immagine, contesto e pensiero. Pertanto, dopo la contestualizzazione dei contenuti teorici in riferimento alle opere d’arte prese in esame risulta calzante la descrizione del collage, formulata da Hopkins, come “attitudine filosofica” in grado di unire tutte le grandi novità artistiche e letterarie del XX secolo. Lo studioso, analizzando la trasformazione della realtà e delle modalità con le quali l’individuo si approccia a essa in riferimento alle innovazioni tecnologiche e ai cambiamenti sociali sviluppatosi nel periodo moderno, propone le seguenti conclusioni:

Technological advances have so speeded up the rate at which we are forced to absorb information and events, that the slower, more unified, more linear art forms of the past do not adequately represent our everyday experience. We do not have to be shown A

³⁵¹ F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent’anni di solitudine*, cit.

³⁵² Cnf. J. Gallagher, *Prafece*, in *Cutting Edges. Contemporary collage*, a cura di R. Klanten, H. Hellige & J. Gallagher, Berlin, Gestalten, 2011.

leading to B and on to C, step by step, until we reach V. We can jump from A to D immediately, and then on to L and V. We can easily grasp a sequence that has missing parts, and we can make connections between seemingly disjunctive units. Our minds and the very texture of our worldly experience enable us to find unity within observed disparity. The collage aesthetic, like earlier aesthetic systems, has no objective moral or emotional content. Intrinsicly it is neither inferior nor superior to any other - it simply describes the way we've come to view the world.³⁵³

Definendo allora il collage come una modalità di visione del mondo determinata a partire dal contesto, si può comprendere l'unione di immagini come un mezzo attraverso cui creare significato, un significato che, a causa della frammentazione moderna, necessita di un nuovo medium espressivo che ne permetta la trasmissione.

³⁵³ B. Hopkins, *Modernism and the Collage Aesthetic*, cit., p. 12.

Conclusioni

Ma come possiamo pensare di salvarci in ciò che è più fragile?

Italo Calvino, *Leggerezza*³⁵⁴

Nell'introduzione sono state formulate le seguenti domande: che cosa ha spinto Picasso e Braque a inserire degli elementi reali nelle loro opere? Quali sono gli aspetti che permettono al collage di declinarsi in movimenti artistici con necessità espressive molto distanti le une dalle altre?

Nei tre capitoli dell'elaborato il tema del collage è stato approfondito a partire dall'analisi del contesto che ne ha determinato l'invenzione, approfondendone le applicazioni nelle avanguardie cubista, dadaista e surrealista, e analizzandone il legame con le teorie sull'immagine e con la cultura visuale per giungere a definire questa tecnica come un meccanismo di creazione di significato.

Durante la modernità i linguaggi classici entrano in crisi: la metropoli, le macchine, l'industria e la pubblicità determinano un mondo che non è più fruibile attraverso un punto di vista unitario poiché gli stimoli sono troppi e tutti simultanei. Tale dinamica impatta anche l'ambito artistico in quanto non risulta più efficace rappresentare la realtà attraverso la tecnica della prospettiva; pertanto, gli artisti iniziano a sperimentare per trovare nuovi *media*. La modernità è caos e frammentazione, è visione anti-prospettica e velocità, ma allo stesso tempo è sguardo che ricerca rappresentazioni unitarie e coerenti capaci di cogliere in immagine la realtà che le determina.

Nel 1912 il Cubismo frantuma la barriera che fino a quel momento aveva separato l'arte dalla vita, la cultura "alta" da quella "bassa", la dimensione concettuale delle idee dagli oggetti della quotidianità: Picasso e Braque inseriscono elementi reali nelle loro opere determinando la nascita del collage. Essi non intendono però questa tecnica come una "rivoluzione concettuale", etichetta che invece le viene spesso attribuita dalla critica, ma come risposta ai quesiti e alle problematiche formali che interessavano la loro produzione artistica. La loro ricerca sulla concretezza della realtà, sugli oggetti che occupavano i tavoli dei loro studi o dei *café* in cui passavano le giornate, e sui

³⁵⁴ I. Calvino, *Leggerezza*, in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2007, pp. 7-35, qui p. 11.

meccanismi della visione correva infatti il rischio di concludersi in opere astratte; il collage ferma questa possibilità evidenziando, attraverso l'inserimento di elementi concreti, il legame tra arte e realtà. L'utilità di tale operazione viene notata anche da altri artisti, i quali iniziano a declinare il collage rispetto alle loro necessità formali e intellettuali.

Il Dada è la rottura con l'Arte accademica, che trova forma nella caotica unione di immagini fotografiche mediante la tecnica del fotomontaggio. Se nel Cubismo il reale era rappresentato dalla carta da parati, dalla tela cerata, dal giornale e dalla corda, nel dadaismo sono invece le riviste, le fotografie, la pubblicità, ossia i prodotti della nuova cultura di massa, gli oggetti utilizzati dagli artisti. Questi elementi si uniscono tra di loro in collage a prima vista incoerenti, parodici, sarcastici, e in alcuni casi politicamente impegnati, i quali cristallizzano la molteplicità e il disordine anti-prospettivo in immagini che, seppur frammentate e confusionarie dal punto di vista formale, sono però in grado di riportare la visione della realtà in movimento, dell'agitazione e dell'energia della modernità.

Se il Dada è caos formale il Surrealismo è immagine coerente di elementi incoerenti. Attingendo alle teorie di Freud, alla tecnica delle libere associazioni e all'immaginario onirico, gli artisti vedono nel collage uno strumento in grado di unire tra di loro elementi distanti mediante la creazione di collegamenti associativi.

Pertanto, il collage, presentato in questa ricerca sia come tecnica formale che come "termine generico" che definisce un metodo di significazione, è, come si è potuto vedere, un tema estremo e vasto: si lega al contesto moderno, al tema delle immagini, agli studi sulla visione e sull'esperienza estetica, richiedendo così di essere approfondito attraverso un approccio multidisciplinare. Di conseguenza, la ricerca presentata non è completa ma può porsi come possibile punto di partenza per sviluppare ulteriori approfondimenti: come il rapporto tra immagini e antropologia in riferimento all'attribuzione di significato ai prodotti artistici, oppure l'utilizzo del collage nell'arte contemporanea, ma anche il legame tra questa tecnica e le nuove tecnologie dell'arte.

Tra il 1928 e il 1929 René Magritte, uno dei principali artisti del Surrealismo, realizza un quadro in cui dipinge una pipa e la scritta "*Ceci n'est pas une pipe*", intitolandolo *Il tradimento delle immagini* (Fig. 19).



Fig. 19 – René Magritte, *Il tradimento delle immagini (Questa non è una pipa)*, 1928-29.

Ma perché presentare quest'opera a conclusione di una ricerca sul collage?

Nel formulare una risposta risulta interessante citare la scrittrice Siri Hustvedt che, nel saggio *In cerca di una definizione*, scrive:

Ambiguità: non proprio una cosa, ma nemmeno un'altra. L'ambiguità resiste alle categorie. Non si presta agli incasellamenti, agli ordini prestabiliti, alle costrizioni, alle voci enciclopediche. È un oggetto informe o un sentimento impossibile da inquadrare. E non esiste nessun diagramma per l'ambiguità, nessun alfabeto stabile, nessuna aritmetica. L'ambiguità chiede: dov'è il confine tra questo e quello?³⁵⁵

Nei collage i confini sono evidenti, sono i contorni formali degli elementi che si uniscono per formare una nuova unità: l'ambiguità è alla base del collage poiché permette la formulazione di possibili significati molteplici. Di conseguenza, nell'opera di Magritte l'immagine, o meglio il suo tradimento, si presenta come un'efficace sintesi del meccanismo di funzionamento di questa tecnica. Elementi distanti, la pipa

³⁵⁵ S. Hustvedt, *In cerca di una definizione*, in *Vivere, pensare, guardare*, Torino, Einaudi, 2014, p. 20.

e il testo scritto, si collegano mostrando come ciò che vediamo non è una pipa ma la sua rappresentazione che, assieme al testo, determina un'immagine la cui l'omogeneità e apparente logicità formula un messaggio che sintetizza l'esperienza moderna: tutto è frammentato e disomogeneo, anche il senso delle cose, poiché immagine e definizione non corrispondono.

Tali aspetti ci riportano allora al titolo di questa tesi: *Il collage tra visione e interpretazione*. Riassumendo quanto argomentato fino a ora, il collage si presenta infatti come una tecnica che, sviluppata in riferimento alle ricerche cubiste sulla visione della realtà e sulle modalità con cui rappresentarla sulla superficie bidimensionale dell'opera artistica, attraversa il caos dada appropriandosi dei prodotti della nuova cultura di massa, per diventare nel Surrealismo un'"analisi" interpretativa che indaga i meccanismi associativi secondo logiche non lineari. Decontestualizzando il collage dalle sue declinazioni formali nei prodotti artistici delle avanguardie, questo si presenta allora come un meccanismo in grado di creare significati nuovi attraverso l'unione di immagini, permettendo così il passaggio dalla visione all'interpretazione. Pertanto, la risposta agli interrogativi precedentemente formulati è così riassumibile: il collage è una modalità narrativa antilineare che si esprime attraverso un racconto visivo che, sviluppandosi in risposta alla frammentazione moderna, permette la creazione di un'immagine coerente; l'occhio comprende tutto anche se non sempre capisce³⁵⁶. L'obiettivo di questa tecnica è dunque quello di tenere assieme il mondo attraverso la narrazione, rispondendo così alla necessità di coerenza dell'individuo.

Ma il collage riesce in questo suo intento? La risposta è affermativa nel momento in cui si considera l'immagine concretamente ottenuta con questa tecnica la quale, poiché formalmente "chiusa" e spesso addirittura incorniciata, è da considerarsi come un oggetto tecnicamente finito e pertanto coerente dal punto di vista formale. Ma, soffermandosi invece sull'aspetto del significato si nota che l'immagine osservata, in quanto unione di elementi aventi ciascuno un proprio contesto e una propria connotazione prima della loro unione, risulta essere a sua volta interpretativamente frammentata. Pertanto, il collage crea un'immagine formalmente omogenea unendo frammenti della realtà il cui significato resta però frammentario e complesso facendo

³⁵⁶ Si tratta di un'affermazione dedotta e formulata in riferimento al progetto "Prime visioni" sulle opere della collezione Peggy Guggenheim di Venezia tenuto da Dario Pinton.

sì che l'apparente unità e coerenza visiva dell'immagine si dissolva nella molteplicità delle sue possibili interpretazioni.

Tale aspetto viene efficacemente reso nel racconto *Le rovine circolari* di Jorge Luis Borges che narra di un mago il quale «voleva sognare un uomo: voleva sognarlo con minuziosa interezza e imporlo alla realtà»³⁵⁷ e si conclude così:

Le rovine del santuario del dio del fuoco furono distrutte dal fuoco. In un'alba senza uccelli il mago vide avventarsi contro le mura l'incendio concentrico. Pensò, un istante, di rifugiarsi nell'acqua; ma comprese che la morte veniva a coronare la sua vecchiezza e ad assolverlo dalle sue fatiche. Andò incontro ai gironi di fuoco: che non morsero la sua carne, che lo accarezzarono e inondarono senza calore e senza combustione. Con sollievo, con umiliazione, con terrore, comprese che era anche lui una parvenza, che un altro stava sognando.³⁵⁸

³⁵⁷ J. L. Borges, *Le rovine circolari*, in *Finzioni*, a cura di F. Lucentini, Torino, Einaudi, 1955, pp. 48-54, qui p. 49.

³⁵⁸ *Ivi.*, p. 54.

Indice delle immagini

Fig. 1 – *Morris Column* in Avenue de l'Observatoire Paris, ca. 1865.

Fig. 2 – Effetto Kulešov.

Fig. 3. – Pablo Picasso, *Natura morta con sedia impagliata*, 1912, collage di pittura a olio, tela cerata, carta e corda su tela, 29 x 37 cm, Musée National Picasso, Parigi.

Fig. 4 – Georges Braque, *Fruttiera e bicchiere*, 1912, carboncino, carta da parati, gouache, carta, cartone, Metropolitan Museum of Art, New York.

Fig. 5 – Artista sconosciuto, *Maschera Grebo*, Musée National Picasso, Parigi; Pablo Picasso, *Chitarra*, 1912, carta, cartone, corda e fil di ferro, MoMA, New York.

Fig. 6 – Georges Braque, *Il clarinetto*, 1912, olio con sabbia su tela, 91,4 x 64,5 cm, Collezione Peggy Guggenheim, Venezia.

Fig. 7 – Pablo Picasso, *Pipa, bicchiere, bottiglia di Vieux Marc*, 1914, collage di carta, carboncino, inchiostro di china, inchiostro da stampa, grafite e guazzo su tela, 73,2 x 59,4 cm, Collezione Peggy Guggenheim, Venezia.

Fig. 8 – Prima Fiera Internazionale Dada a Berlino, 5 giugno 1920.

Fig. 9 – Höch e Hausmann insieme durante la Prima Fiera Internazionale Dada di Berlino, 1920.

Fig. 10 – Hannah Höch, *Taglio col coltello da cucina Dada attraverso la prima era germanica dalla cultura del ventre pieno di birra della Repubblica di Weimar*, 1920, collage di immagini di giornale su carta, 114 x 90 cm, Staatliche Museen, Nationalgalerie, Berlino.

Fig. 11 – Hannah Höch, *Ragazza tedesca*, 1930, collage di immagini fotografiche, 21 x 11 cm, Berlinische Galerie, Berlino.

Fig. 12 – Max Ernst, *Invito per la mostra "Max Ernst – dernières œuvres"*, Parigi, Cahiers d'Art (17-31 maggio 1935), carta fotografica, cartoncino nero e matita bianca, 15 x 10 cm, Max Ernst Museum, Brühl.

Fig. 13 – Max Ernst, *Rendezvous degli amici (Au rendez-vous des amis)*, 1922, olio su tela, 130 x 195 cm, Museum Ludwig, Cologne.

Fig. 14 – René Magritte, copertina del libro *Qu'est-ce que le surréalisme?* di Breton, Bruxelles 1934.

Fig. 15 – Max Ernst, *dadafex maximus, o la palla da pugilato o l'immortalità di Buonarroti*, 1920, stampa alla gelatina d'argento, stampa fotomeccanica, gouache e inchiostro, 17,6 x 11,4 cm, The Museum of Modern Art, New York.

Fig. 16 – Max Ernst, *Untitled* (collage non pubblicato per *Una settimana di bontà*), 1934, collage, 15,30 x 12,10 cm, Scottish National Gallery Of Modern Art.

Fig. 18 – Max Ernst, *Una settimana di Bontà, il Leone di Belfort*, collage, 1934.

Fig. 19 – René Magritte, *Il tradimento delle immagini (Questa non è una pipa)*, 1928-29, olio su tela, 58,5 x 94 cm, County Museum of Art, Los Angeles.

Bibliografia

- A. Breton, *Il Surrealismo e la pittura*, Firenze, Marchi, 1966.
- A. Breton, *La vita leggendaria di Max Ernst, preceduta da una breve discussione sulla necessità di un nuovo mito*, “View”, 1942, in *Max Ernst*, a cura di M. Mazzotta, J. Pech, Milano, Electa, 2022, pp. 260-262.
- A. Breton, *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1966.
- A. C. Danto, *Vedere e rappresentare*, in *La storicità dell’occhio. Un dibattito con Noël Carroll e Mark Rollins*, a cura di M. Di Monte, Roma, Armando Editore, 2007, pp. 29-56.
- A. Casale, *Forme della percezione. Dal pensiero all’immagine*, Milano, Forme del disegno Franco Angeli, 2018.
- A. Dorner, *Il superamento dell’“arte”*, Milano, Adelphi edizioni, 1964.
- A. Guidotti, *Surrealismo e fantastico nel Novecento*, Roma, Marzorati – Editalia, 1999.
- A. Hans, *Manifesto del croccodario dada*, “Littérature”, 13, p. 17, in *Almanacco Dada. Antologia letteraria-artistica. Cronologia. Repertorio delle riviste* a cura di A. Schawarz, Milano, Feltrinelli Editore, 1920, p. 207.
- A. Pinotti & A. Somaini, *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016.
- A. Pinotti & A. Somaini, *Immagine, montaggio, storia*, in Benjamin W. *Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti & A. Somaini, Torino, Einaudi, 2012, pp. 389- 421.
- A. Podoksik, G. Apollinaire & D. Eimert, *Cubism*, UK, Parkstone International, 2010.
- A. Ramazzotti & M. Serenellini, *Dall’età dell’angoscia all’infanzia nell’arte. Ernst Dada e Surrealista*, Torino, Cooperativa editoriale Studio forma, 1977.
- A. Schawarz, *Istruzioni per l’uso*, in *Almanacco Dada. Antologia letteraria-artistica. Cronologia. Repertorio delle riviste* a cura di A. Schawarz, Milano, Feltrinelli Editore, 1976, pp. ix-xv.
- A. Somaini, *Ejzenštejn: il cinema, le arti, il montaggio*, Torino, Piccola biblioteca Einaudi, 2011.
- B. Taylor, *Collage: The making of modern art*, London, Thames and Hudson Ltd., 2004.

- C. Greenberg, *Avant-garde and Kitsch*, Greenberg C., *Art and culture: Critical essays*, Boston, Beacon Press, 1971, pp. 3-21.
- C. Greenberg, *Collage* in Greenberg C., *Art and culture: Critical essays*, Boston, Beacon Press, 1971, pp. 70-83.
- C. Greenberg, *Pasted-paper revolution*, 1958, in *Art of the Twentieth Century: A Reader*. Yale University Press, a cura di J. Gaiger & P. Wood, 2004, pp. 89-94.
- C. Greenberg, *Pittura modernista*, in *Clement Greenberg. L'avventura del modernismo. Antologia critica*, a cura di G. Di Salvatore, L. Fassi, Milano, Johan & Levi editore, pp. 117-124.
- C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il saggiatore, 1979.
- C. Poggi, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism and the Invention of Collage*, New Haven – London, Yale University Press, 1992.
- C. Poggi, *Marinetti's Parole in Libert  and the Futurist Collage Aesthetic*, in *The Futurist Imagination: Word + Image in Italian Futurist Painting, Drawing, Collage And Free-Word Poetry* a cura di A. C. Hanson, New Haven, Yale University Art Gallery, 1983, pp. 2-15.
- D. Ades, *Photomontage*, London, Thames and Hudson, 1976.
- D. Banash, *Collage Culture. Readymades, Meaning, and the Age of Consumption*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2013.
- D. Evola, *La funzione moderna dell'arte. Estetica delle arti visive nella modernit *, Milano, Mimesis Edizioni, 2018.
- D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, London, The University of Chicago Press, 1989.
- D. H. Kahnweiler, *The Rise of Cubism*, New York, Wittenborn, Schultz, Inc., 1949.
- D. Hopkins, *Dada and Surrealism. A Very Short Introduction*, New York, Oxford University Press, 2004.
- D. Lomas, *The haunted self. Surrealism, psychoanalysis, subjectivity*, New Haven-London, Yale University Press, 2000.
- D. Waldman, *Collage, assemblage, and the found object*, London, Phaidon Press Limited, 1992.

- Dr. Silke Krohn, *A Brief History of the Twentieth Century Collage*, in *Cutting Edges. Contemporary collage*, a cura di R. Klanten, H. Hellige & J. Gallagher, Berlin, Gestalten, 2011.
- E. Bloch, *Eredità del nostro tempo*, a cura di L. Boella, Milano, Il saggiatore, 1992.
- E. H. Gombrich, *L'immagine e l'occhio. Altri studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1985.
- E. H. Gombrich, *L'uso delle immagini. Studi sulla funzione sociale dell'arte e sulla comunicazione visiva*, London, Phaidon Press, 2011.
- E. Jones, *Che cos'è la Psicoanalisi?*, Firenze, C/E Giunti – G. Barbèra, 1952.
- E. V. Alphen, *Art in mind. How contemporary images shape thought*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005.
- E. Yuval, *Un dolcissimo terremoto. Il collage come metodo nell'opera di Max Ernst*, in *Max Ernst*, a cura di M. Mazzotta, J. Pech, Milano, Electa, 2022, pp. 70-75.
- F. Casetti, *L'immagine del montaggio*, in *Teoria generale del montaggio / Sergej M. Ejzenštejn*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 1985, pp. ix-xxv.
- F. Dal Co, *Bierbauchkulturepoche*, in F. Dal Co, M. Cacciari, G. Buonfino, *Avanguardia Dada Weimar*, Venezia, Arsenale Cooperativa Editrice, 1978, pp. 7-20.
- F. Fergonzi, *Episodi del dibattito critico sul collage da Apollinaire a Greenberg*, in *Collage/Collages: dal cubismo al New Dada*, a cura di M. M. Lamberti, M. G. Messina, Milano, Electa, 2007, pp. 322-335.
- F. H. Ellenberger, *La scoperta dell'inconscio. Storia della psichiatria dinamica. Volume primo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1976.
- F. Haskell, *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1997.
- F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 2022.
- F. Vercellone, *Dopo la morte dell'arte*, Bologna, il Mulino, 2013.
- G. Apollinaire, *I Pittori Cubisti, meditazioni estetiche*, Milano, SE editore, 1966.
- G. Braque, *Thoughts on painting*, "Reverdy, Nord-Sud", 1917, in *Art in Theory, 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*, a cura di C. Harrison, P. Wood, Oxford, Blackwell Oxford UK, 1998.

- G. C. Argan & A. B. Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970. L'Arte oltre il Duemila*, Milano, Sansoni, 2017.
- G. Didi-Huberman, *Davanti all'immagine. Domanda posta ai fini di una storia dell'arte*, a cura di M. Spadoni, Milano, Mimesis Edizioni, 2016.
- G. Didi-Huberman, *Illuminazione, immagine, montaggio*, Paginette Festival Filosofia, 2009.
- G. Didi-Huberman, *L'immagine brucia*, in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di A. Pinotti & A. Somaini, Gravelona Toce, Raffaello Cortina Editore, 2009, pp. 241-268.
- G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- G. Hugnet, *In the light of Surrealism*, in *Fantastic art, dada, surrealism*, a cura di A. H. Barr, New York, The Museum of Modern Art, 1936, pp. 35-52.
- G. Jervis, *La psicanalisi come esercizio critico. L'eredità freudiana nell'epoca della perdita dei suoi miti*, Milano, Garzanti, 1989.
- G. Lista, *Dada libertino*, in *Dada. L'arte della negazione*, catalogo della mostra (Roma – Palazzo delle Esposizioni 29 aprile - 30 giugno 1994), Edizioni De Luca, 1994, pp. 15-30.
- G. Luyken, *Hannah Höch's Album: Collection of Materials, Sketchbook, or Conceptual Art?*, in *Hannah Höch album*, a cura di G. Luyken, Germania, Hatje Cantz Verlag, 2004.
- G. Montesano, *Le sirene cantano quando la ragione si addormenta*, in M. Ernst, *Una settimana di bontà. Tre romanzi per immagini*, Milano, Adelphi Editore, 2007, pp. 487-497.
- G. Patti, L. Sacconi, G. Ziliani, *Fotomontaggio. Soria, tecnica ed estetica*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1979.
- G. Posani, *Introduzione*, in Tzara T, *Manifesti del dadaismo e lampisterie*, a cura di G. Posani, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1975, pp. vii-xxxix.
- G. Serafini, *Surrealismo*, "Art e Dossier", 318, Firenze, Giunti Editore, 2015.
- G. Simmel, *Arte e civiltà*, a cura di D. Formaggio & L. Perucchi, Milano, ISEDI Istituto Editoriale Internazionale, 1967.
- G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, Roma, Armando Editore, 1998.

- G. Stein, *Picasso*, Milano, Adelphi Edizioni, 1978.
- H. Arp, *Dichiarazione*, "Dada", p.3, in *Almanacco Dada. Antologia letteraria-artistica. Cronologia. Repertorio delle riviste* a cura di A. Schawarz, Milano, Feltrinelli Editore, 1976, p. 51.
- H. Ball, *Quando fondai il Cabaret Voltaire...*, "Cabaret Voltaire", 1916, p. 5, in *Almanacco Dada. Antologia letteraria-artistica. Cronologia. Repertorio delle riviste* a cura di A. Schawarz, Milano, Feltrinelli Editore, 1976, pp. 52-53.
- H. Belting, *Antropologia delle immagini*, Roma, Carrocci editore, 2011.
- H. Bergius, *Hannah Höch, l'artista del dadaismo berlinese*, in *Hannah Höch. Dada Berlin* catalogo della mostra a cura di S. Abita, Napoli, Goethe Institut, 1975, pp. 9-21.
- H. Höch, *Una lettera di Hannah Höch*, "Berlin Dada", in *Dada: Hannah Hoch: Dada: mostra personale* catalogo della mostra, Milano, Galleria del Levante, 1963.
- H. Hutton, *The technique of collage*, London, B.T. Batsford, New York, Watson-Guption Publication, 1968.
- H. Richter, *Dada Art and Anti-Art*, London, Thames & Hudson. World of art, 2016.
- I. Calvino, *Leggerezza*, in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2007, pp. 7-35.
- I. Heywood, *Cubism and the Iconic Turn: A Climate of Practice, the Object and Representation*, in, *The Handbook of Visual Culture*, a cura di I. Heywood & B. Sandywell, London-New York, BERG, 2012, pp. 200-219.
- J. Crary, *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, a cura di, L. Acquarelli, Torino, Einaudi, 2013.
- J. Drost *Books and Novels*, in W. Spies, I. Müller-Westermann, K. Degel, *Max Ernst. Dream and Revolution*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2008, pp. 214-218
- J. Drost, *Biographical Notes. How Max Ernst Plays with a Literary Genre*, in Spies W., *Max Ernst. Life and Work. An Autobiographical Collage*, London, Thames & Hudson, 2006, pp. 17-30.
- J. F. Bory, *Raoul Hausmann. Disegni e collages 1960-1970. 6 modi di firmare (carteggio con P. De Vree). Documenti Dada – Berlino*, Brescia, Studio Brescia, 1972.
- J. Gallagher, *Prafece*, in *Cutting Edges. Contemporary collage*, a cura di R. Klanten, H. Hellige & J. Gallagher, Berlin, Gestalten, 2011.

- J. Goldin, *Cubism: A History and Analysis 1907-1914*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1988.
- J. Heartfield, *Heartfield parla dell'artista militante*, in *Mostra Jhon Heartfield – il fotomontaggio politico* catalogo della mostra (Castello Sforzesco di Milano 10 maggio - 11 giugno 1978) a cura di E. Siepmann, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1978, p. 35.
- J. J. Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi, 1999.
- J. Joyce, *Ulisse*, trad. G. Celati, Torino, Einaudi, 2013.
- J. L. Borges, *Le rovine circolari*, in *Finzioni*, a cura di F. Lucentini, Torino, Einaudi, 1955, pp. 48-54.
- K. Hornstein, *The Lion of Belfort, Max Ernst's Une semaine de bonté, and the Uses of the Past*, "Nineteenth-Century French Studies", 49, 3, 2021, pp. 282-304.
- K. Makhholm, *Strange Beauty: Hannah Höch and the Photomontage*, "MoMa", 24, New York, The Museum of Modern Art, 1997, pp. 19-23.
- K. Varnedoe & A. Copnik, *High & low: modern art [and] popular culture*, New York, The Museum of Modern Art, 1990.
- L. Florman, *The flattening of "collage"*, "October", 102, 2002, pp. 59-86.
- L. Hoptman, *Collage Now: The Seamier Side*. in *Collage: the unmonumental picture*, a cura di M. Gioni, R. Flood, L. Hoptman, Milano, Electa, 2007, pp. 9-11.
- L. Santoro, *Presupposti filosofici dell'arte moderna. Frammenti di interpretazione*, Urbino, Argalia Editore, 1978.
- L. Villari, *La guerra nella logica della grande industria*, in S. Danesi, *Il dadaismo*, Milano, collana Fratelli Fabbri Editori, 1967, pp. 6-15.
- M. Baxandall, *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Torino, Einaudi, 2000.
- M. De Micheli, *John Heartfield: il suo tempo, la sua attualità*, in *Mostra Jhon Heartfield – il fotomontaggio politico* catalogo della mostra (Castello Sforzesco di Milano 10 maggio - 11 giugno 1978) a cura di E. Siepmann, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1978, pp. 7-21.
- M. Dragu, *Form and Meaning in Avant-Garde. Collage e Montage*, New York – London, Routledge Taylor & Francis Group, 2020.

- M. E. Warlinck, *Max Ernst and Alchemy. A Magician in Search of Myth*, Austin, University of Texas Press, 2001.
- M. Ernst, *Oltre la pittura*, “Cahiers d’art”, 6, 1936, in *Max Ernst*, a cura di M. Mazzotta, J. Pech, Milano, Electa, 2022, p. 226-232.
- M. Ernst, *Una settimana di bontà. Tre romanzi per immagini*, Milano, Adelphi Editore, 2007.
- M. Ernst, *Note per una biografia*, Milano, Abscondita srl, 2022.
- M. G. Messina & J. N. Covre, *Il cubismo dei cubisti. Ortodossi/eretici a Parigi intorno al 1912*, Roma, Officina Edizioni, 1986.
- M. G. Messina, *Fenomenologia dell’oggetto nell’arte del Novecento*, “Paradigmi. Rivista di critica filosofica”, 2, 2010, pp. 105-115.
- M. Gioni, *It’s not the Glue that Makes the Collage*, in *Collage: the unmonumental picture*, a cura di M. Gioni, R. Flood, L. Hoptman, Milano, Electa, 2007, pp. 11-15.
- M. Grande, *Montaggio dello sguardo e della visione*, in *Il cinema e le altre arti*, a cura di L. Quaresima, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 135-142.
- M. Kemp, *La scienza dell’arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 1994.
- M. M. Lamberti, *Pittura e collage, o delle unioni di fatto*, in *Collage/Collages: dal cubismo al New Dada*, a cura di M. M. Lamberti, M. G. Messina, Milano, Electa, 2007, pp. 242-263.
- M. Markela, *By Design: The Early Work of Hannah Höch in Context*, in *The photomontages of Hannah Hoch* a cura di M. Makela, P. Boswell, Minneapolis, Walker Art Centre, 1996, pp. 49-79.
- M. Pugliese, *Tecnica mista. Come è fatta l’arte del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2006.
- M. Ragozzino, *Arte? No, grazie*, “Dada. Art Dossier”, 90, Milano, Mondadori Editore, 1994.
- M. Ragozzino, *Surrealismo*, “Art e Dossier”, 103, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 1995.
- N. Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1978.

- P. Boswell, *Hannah Höch: Through the Looking Glass*, in *The photomontages of Hannah Hoch* a cura di M. Makela, P. Boswell, Minneapolis, Walker Art Centre, 1996, pp. 7-23.
- P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.
- P. Bürger, *Theory of the Avant-garde*, Minneapolis, Manchester University Press, 1984.
- P. D. Lombardi, *Surrealismo 1919 – 1969. Ribellione e immaginazione*, Roma, Editori Riuniti, 2002.
- P. Pritzker, *Max Ernest*, New York, Leon Amiel Publisher, 1975.
- R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 2002.
- R. Dadaïsmes, *Storia del Dadaismo*, Milano, Longanesi & C., 1946.
- R. Flood, *Tear Me Apart, One Letter at a Time*, in *Collage: the unmonumental picture*, a cura di M. Gioni, R. Flood, L. Hoptman, Milano, Electa, 2007, pp. 8-9.
- R. Huelsenbeck, *Primo discorso dada in Germania*, "Dada Almanach", 1929, pp. 105-108, in *Almanacco Dada. Antologia letteraria-artistica. Cronologia. Repertorio delle riviste* a cura di A. Schawarz, Milano, Feltrinelli Editore, 1976, p. 111.
- R. Huelsenbeck, *Primo manifesto dada in lingua tedesca*, "Dada Almanach", 1920, pp. 36-41, in *Almanacco Dada. Antologia letteraria-artistica. Cronologia. Repertorio delle riviste* a cura di A. Schawarz, Milano, Feltrinelli Editore, 1976, pp. 97-98.
- R. Luperini. *Modernismo, avanguardie, antimodernismo*, in R. Luperini, *Dal modernismo ad oggi. Storicizzare la contemporaneità*, Roma, Carrocci Editore, 2018, pp. 19-33.
- R. Perpignami, *Il montaggio tra scoperta e ricerca, tra autobiografia e riflessione*, in *Il montaggio*, a cura di F. Borin & R. Ellero, Venezia, Ufficio attività cinematografiche, 1998, pp. 62-86.
- R. Shattuck, *Gli Anni del banchetto: le origini dell'avanguardia in Francia (1885-1918)*, Bologna, Il mulino, 1990.
- R. Ubl, *Prehistoric Future. Max Ernst and the Return of Painting Between the Wars*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2013.
- S. Borutti, *Filosofia dei sensi. Estetica del pensiero tra filosofia, arte e letteratura*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2006.

- S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi. Prima e seconda serie di lezioni*, Torino, Editore Boringhieri S.p.a., 1969.
- S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Roma, Newton Compton editori, 2011.
- S. Freud, *Nota sull'inconscio in psicanalisi*, in *Freud. La teoria psicanalitica. Raccolta di scritti 1911-1938*, Torino, Bollati Boringhieri, 2018, pp. 47-54.
- S. Hustvedt, *In cerca di una definizione*, in *Vivere, pensare, guardare*, Torino, Einaudi, 2014.
- S. Marinello, *Lev Kulešov*, "Il castoro del cinema", 141, Roma, ITER, 1990.
- S. Pagé, *Intervista con Hannah Höch*, in *Hannah Höch. Dada Berlin* catalogo della mostra a cura di S. Abita, Napoli, Goethe Institut, 1975, pp. 22-29.
- S. Zeki, *La visione dall'interno. Arte e cervello*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- Scritti di Picasso*, a cura di M. De Micheli, Milano, Feltrinelli Editore, 1964.
- T. P. Brockelman, *The frame and the mirror: On collage and the postmodern*, Evanston, Northwestern University Press, 2001.
- T. Tzara, *Manifesto Dadà*, in *Manifesti del dadaismo e lampisterie*, a cura di G. Posani, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1975, pp. 5-14.
- T. Wright, *Visual Impact. Culture and the Meaning of Images*, Oxford, Berg, 2008.
- U. Bischoff, *Max Ernst 1891-1976. Oltre la pittura*, Köln, Benedikt Taschen, 1992.
- U. Weisstein, *Collage, Montage, and Related Terms: Their Literal and Figurative Use in and Application to Techniques and Forms in Various Arts*, "Comparative Literature Studies – Special Issue in Honor of Calvin S. Brown", 15, 1, Penn State University Press, 1978, pp. 124-139.
- V. Magrelli, *Profilo del Dada*, Roma, Edizioni Laterza, 2006.
- W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2014.
- W. C. Seitz, *The art of assemblage*, New York, The Museum of Modern Art, 1961.
- W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005.
- W. S. Rubin, *Dada, Surrealism, and Their Heritage*, New York, Museum of Modern Art, 1968.
- W. Spies & S. Rewald, *Max Ernest. A Retrospective*, New York, The Metropolitan Museum of Modern Art, 2005.

W. Spies, I. Müller-Westermann, K. Degel, *Max Ernst. Dream and Revolution*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2008.

W. Spies, *Max Ernst. A Retrospective*, Monaco, Prestel – Verlag, 1991.

W. Spies, *Max Ernst. Collages. The Invention of the Surrealist Universe*, New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1991.

Y. A. Bois, *The Semiology of Cubism*, in *Picasso and Braque, a Symposium*, a cura di L. Zelevansky, New York, Museum of Modern Art, 1992, pp. 169-208.

Sitografia

B. Hopkins, *Modernism and the Collage Aesthetic*, “New England Review”, 18, 2, Middlebury College Publications, 1997, pp. 5- 12; <https://www.jstor.org/stable/40243172> [ultimo accesso 30 maggio 2023].

D. Banash, *From advertising to the avant-garde: Rethinking the invention of collage*, “Postmodern Culture”, 14, 2, 2004; <http://pmc.iath.virginia.edu/issue.104/14.2banash.html> [ultimo accesso 28 maggio 2023].

Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà. : https://it.wikisource.org/wiki/I_Manifesti_del_futurismo/Distruzione_della_sintassi,_immaginazione_senza_fili,_parole_in_libert%C3%A0#:~:text=Per%20immaginazione%20senza%20fili%2C%20io,abbandonati%20finora%20all'analogia%20immediata [ultimo accesso 10 febbraio 2023].

Enciclopedia Treccani: <https://www.treccani.it/vocabolario/collage/> [ultimo accesso 15 gennaio 2023].

G. Burgess, *The Wild Men of Paris*, “The Architectural Record”, 1910, pp. 400-414; <https://www.architecturalrecord.com/ext/resources/news/2016/02-Feb/wild-men-of-paris-architectural-record-may-1910.pdf> [ultimo accesso 20 febbraio 2023].

J. Hildner, *Collage Reading: Braque | Picasso*, “84th ACSA Annual Meeting. Design/Design Studio”, 1996, pp. 181-186; <https://www.acsa-arch.org/proceedings/Annual%20Meeting%20Proceedings/ACSA.AM.84/ACSA.AM.84.52.pdf> [ultimo accesso 26 febbraio 2023].

Manifesto tecnico della letteratura futurista: https://it.wikisource.org/wiki/I_Manifesti_del_futurismo/Manifesto_tecnico_della_letteratura_futurista [ultimo accesso 10 febbraio 2023].

Oxford Languages: <https://languages.oup.com/google-dictionary-it/> [ultimo accesso 27 maggio 2023].

R. Krauss, *In the Name of Picasso*, “October”, “Art World Follies”, 16, pp. 5-22; [https://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art192b/krauss%20-%20in%20the%20name%20of%20picasso%20\(1\).pdf](https://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art192b/krauss%20-%20in%20the%20name%20of%20picasso%20(1).pdf) [ultimo accesso 26 febbraio 2023].

R. Krauss, *The Photographic Conditions of Surrealism*, “October”, 19, Cambridge, The MIT Press, 1981, pp. 3-34; <https://www.jstor.org/stable/778652> [ultimo accesso 10 marzo 2023].