

Filippo Trasatti

Collez, Montez, Assemblez!

Il dispositivo del collage/montage tra avanguardia e neo-avanguardia

INDICE

Cap. I. Collage, montage e assemblage come dispositivi teorico-pratici dell'avanguardia

1. Incipit.....	p.	5
2. Collage/montage/assemblage.....	p.	10
3. Un approccio formale.....	p.	12
4. Fratture e ricomposizioni.....	p.	15
5. Dispositivo e paradigma.....	p.	17
6. Dimensioni e operazioni del dispositivo del collage/montage.....	p.	19
7. <i>Découpage</i> storico: per una preistoria del collage/montage.....	p.	26
7.1 <i>Wunderkammer</i> : assemblaggi della meraviglia.....	p.	27
7.2 Il disordine del mondo.....	p.	29
7.3 Città-collage: la città moderna come montaggio dell'eteroclitico.....	p.	33

Cap. II. Picasso e il collage à la table

1. 1912: il mito dell'origine e la sua dissoluzione.....	p.	35
2. Narrazioni sulla storia del collage.....	p.	36
3. Il collage e la questione del senso.....	p.	52
4. Riproduzione e proliferazione.....	p.	55

Cap. III Apollinaire: Ouvrir la Carte postale

1. Introduzione: Montaggi verbo-visuali.....	p.	58
2. <i>Coller sans peine?</i>	p.	60
3. Attraverso il corpo del testo.....	p.	64
4. Distruzione della prospettiva e fluttuazione dei segni.....	p.	67
5. Ambiguità figura/sfondo.....	p.	70

6. Smontaggio e assemblaggio: sensi e memoria.....p.	72
7. Collage e inserti: Apollinaire chiffonier.....p.	74
8. <i>Lettre-Océan</i> o la <i>carte postale</i>p.	78
9. Lo spazio della poesia: <i>Zone</i> temporaneamente autonome.....p.	84

Cap. IV Foto-montaggio: caos controllato

1. La crisi e la modernità: la cultura di Weimar.....p.	89
2. <i>Dada-Berlin</i>p.	91
3. Il fotomontaggio: «esplosioni di punti di vista e vortice di azimut».....p.	99
4. Caos calmo: il fotomontaggio di Hannah Höch.....p.	109
5. Meticcio razziale.....p.	119
6. Logica affettiva del fotomontaggio.....p.	123

Cap. V Il collage come alchimia: *La Femme 100 têtes* di Max Ernst

1. Ernst a Parigi.....p.	128
2. Cadaveri squisiti e collages.....p.	134
3. Il <i>roman-collage: La Femme 100 têtes</i>	
- Origine e tecnichep.	138
- Un modello di produzione del senso.....p.	143
- Reti interpretative e slittamenti: alchimia e psicoanalisi.....p.	146
- Personaggi e motivi.....p.	151
- Rete isotopica e meccanismi di <i>dépaysement</i> : analisi di alcune tavole.....p.	153

Cap. VI Che cosa significa pensare cinematicamente? Il montaggio secondo Ejzenstejn

1. Introduzione: il paradigma del montaggio.....p.	159
2. Montaggio della cultura.....p.	162
3. Dinamogrammi nella ricerca teatrale di Ejzenstejn.....p.	164
4. Il montaggio delle attrazioni e la dialettica della forma cinematografica.....p.	170
5. Montaggio intellettuale: effetti di senso e ideologia.....p.	177
6. <i>Montage-roi</i> e disseminazione del senso.....p.	183

7. Collage/montage: ritorno a Dioniso.....p.	186
8. Logica affettiva del senso (un'emozione non indifferente).....p.	191
9. Pensare cinematicamente l'«immagine».....p.	199

Cap. VII I *Pariser Passagen* di Walter Benjamin: citazioni e montaggi tra modernità e avanguardia.

1. Paesaggio metropolitano con rovine.....p.	202
2. Baudelaire, la modernità e il sapere della caducità.....p.	210
3. Sogno e <i>éclat</i> : il montaggio della distanza.....p.	219

Cap. VIII Inscatolare e assemblare il caos, da Cornell a Gibson, attraverso Rauschenberg

1. Note su avanguardia e neo-avanguardia a proposito del collage/montage.....p.	229
2. Estensione dei limiti del collage/montage.....p.	232
3. Differenza e ripetizione.....p.	233
4. La totalità infranta e lo choc delle merci.....p.	237
5. Utopie in scatola nel Queens.....p.	243
6. Attraversare Rauschenberg.....p.	255
7. <i>The Art of Assemblage</i> 1961: storicizzare il dispositivo del collage/montage.....p.	265

Conclusionip.	269
----------------------------	-----

Riferimenti bibliograficip.	273
--	-----

Cap. I Collage, montage e assemblage come dispositivi teorico-pratici dell'avanguardia

I. 1 Incipit

E' probabile che molti tra quelli che leggono queste righe, abbiano avuto esperienza ai tempi dell'infanzia della pratica del collage, in una forma più o meno elaborata, all'interno dell'istituzione scolastica o come passatempo casalingo. Si vendevano nelle cartolerie (e forse si vendono ancora) album per il collage che altro non erano che un insieme di fogli colorati piuttosto spessi, lisci e brillanti, da ritagliare e incollare su un altro foglio bianco per creare la propria composizione. Più che di una vera e propria «tecnica» si trattava di uno di quegli esercizi di manipolazione, smembramento e ri-assemblaggio a cui i bambini spesso si appassionano, incoraggiati da una consistente tradizione pedagogica come stimolo alla creatività¹.

Quello era il grado minimo: puri colori da ritagliare in sagome, più o meno geometriche che si incollano e si giustappongono su un altro foglio. Salendo a un più alto livello di complessità, l'apprendista del collage, ormai cresciuto, ha la possibilità di consultare molti manuali in commercio che promettono di insegnare all'uomo qualunque la pratica del collage per avvicinarlo almeno un po' al mondo dell'arte².

In effetti il collage è una tecnica semplice da utilizzare³, economica ma di grandi potenzialità, che prevede la pratica del ri-uso e in ciò ha una parentela di famiglia con quella del *bricolage* analizzata da Claude Lévi-Strauss a proposito del «pensiero primitivo» e che, come quella, conserva l'aspetto ludico del ricombinare le cose secondo un altro ordine.

□

¹ Da Froebel a Montessori; cfr. in proposito Eddi Wolfram, *History of Collage*, McMillan, New York 1976.

² Un solo esempio recente tra i molti: Elsebeth Gynther & Christine Clemmensen, *Scraps. An Inspirational Guide to Collage*, Larks Books, New York 2009.

³ In Rete è possibile trovare un'enorme quantità di collage creati da dilettanti senza intenzioni artistiche, a metà tra lo svago e la manutenzione della creatività. Un esempio tra i mille possibili al Museo del Collage, www.artducollage.com.

Come si vedrà anche il primitivismo del primo Novecento ha avuto la sua parte in questa storia, come pure l'ha avuta, almeno per alcuni artisti (è il caso di alcuni dadaisti, ma anche di Picasso per lo meno in certe fasi del suo lavoro), uno spirito giocoso, una sorta di creatività infantile fatta giocare sul tavolo dell'arte «seria», usata come un catalizzatore della reazione creativa. Per quanto importanti, queste componenti non bastano certo a spiegare le ragioni dell'entusiasmo e della diffusione così ampia e multiforme di questa «tecnica» che diversi critici hanno considerato decisiva per l'arte del XX secolo⁴.

Fin da ora bisogna dire che è il caso di rinunciare a cercare un'origine unica, che spieghi e definisca quella trasmigrazione della pratica del collage dagli usi tradizionali folk, semi-artigianali e domestici all'ambito dell'arte d'avanguardia nel primo Novecento e poi nelle sue varie trasformazioni attraverso tutto il secolo⁵.

Si può dipingere a larghe pennellate uno sfondo di trasformazioni economiche, sociali e culturali che hanno luogo nel processo di modernizzazione, soprattutto nella metropoli occidentale (esemplari nella «Parigi capitale del XIX secolo»), e da lì leggere in

□

⁴ Oltre a quelli che hanno scritto studi ormai classici sul collage e che ritroveremo spesso nel corso della ricerca, come Brandon Taylor, Herta Wescher, e Rudi e Bleisch, ci limiteremo qui a tre riferimenti tra i molti possibili. Per Gillo Dorfles il collage, inteso come “accostamento di unità eterogenee in un unico messaggio che risulta inscindibile nelle sue parti; o che, se anche si può scindere nelle sue componenti, solo dall'accostamento di queste acquista il suo valore specifico, costituisce un fenomeno dei più interessanti dell'arte di tutti i tempi”, Gillo Dorfles, *L'intervallo perduto*, Einaudi, Torino 1980, p. 32. Per Clement Greenberg, “il collage è stato il punto di svolta fondamentale non solo nel cubismo, ma più in generale per l'intera evoluzione dell'arte modernista del XX secolo”, *Collage*, in *Art and Culture. Critical Essays*, Beacon Press, Boston 1965, p.70. Gregory Ulmer che ha definito il collage “la più rivoluzionaria innovazione formale nella rappresentazione artistica avvenuta nel secolo XX”, Gregory L. Ulmer, *The Object of Post-Criticism*, in Hal Foster (ed.), *The Anti-Esthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend Washington, Bay Press 1983, p. 84.

⁵ Si riprenderà meglio il tema nel cap. II dedicato alla nascita del collage con Picasso e Braque, ma uno dei modi per declinare questo tema dell'origine è quello di pensare le opere nate sotto il segno del collage/montage come gesti che mettono allo scoperto l'origine e la fondazione dell'opera nell'atto distruttivo/costruttivo dell'artista. Tema che assume una valenza antropologica all'interno della teoria del montaggio di Ejzenstejn, cfr. cap. VI.

trasparenza lo sviluppo di tendenze culturali e materiali che favoriscono la diffusione dell'uso del collage e la sua diffusione in campi diversi⁶.

Su questo sfondo di trasformazioni, a diverse velocità, si può sbalzare in risalto la figura del collage/montage, inteso come insieme di dispositivi e operazioni teorico-pratiche che nasce proprio come una risposta alla frammentazione del reale e della sua rappresentazione, prodotti dalla modernizzazione. Quando la sintesi del molteplice appare ormai inafferrabile, il movimento vorticoso dei disparati su un piano infinito del tutto ingovernabile, i frammenti del mondo si possono raccogliere in una costellazione, all'interno di quello che Benjamin ha chiamato l'allegorico⁷, esporre e montare su una tavola, senza mai ridurli a totalità e sistema.

Una «tavola», come ha scritto Didi-Huberman, delineando la contrapposizione tra *table* e *tableau*,

“où l'on décide de mettre ensemble certaines choses disparates dont on cherche à établir les multiples «rapports intimes et secrets», un aire possédant ses propres règles de disposition et de transformation pour rélier certaines choses dont les liens ne sont pas évidents”⁸.

Quando una molteplicità non si lascia ridurre a sistema, a quadro concluso, si ricorre a una tavola e a un insieme di dispositivi di collage/montage. Dispositivi de/costruttivi che, a partire dalla crisi dell'ordine tradizionale, suggeriscono e stimolano una nuova logica costruttiva (di giustapposizione) dell'eterogeneo e al tempo stesso sono utilizzati per condurre una lotta senza quartiere contro l'instaurazione di un nuovo ordine borghese sotto il segno della mercificazione dell'arte e della cultura, almeno all'interno della prima avanguardia.

□

⁶ In un certo senso, questo è stato uno degli aspetti del lavoro incompiuto di Walter Benjamin sui *Passages* parigini, di cui parleremo nel cap. VII.

⁷ Benjamin Buchloh tra gli altri ha richiamato, sulla via tracciata da Benjamin, il legame tra procedure allegoriche e arte contemporanea, in *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, in A. Alberro – S. Buchmann (eds.), *Art After Conceptual Art*, MIT Press, Cambridge (Ma) / London 2006.

⁸ Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, 3, Les Éditions de Minuit, Paris 2011, p. 52.

Come ha osservato Adorno nella sua *Teoria estetica*, parlando del «montaggio» (in un senso vicino a quello in cui qui si parla di dispositivo del collage/montage), esso mette radicalmente in crisi il tentativo di riconciliazione tra arte e empiria grazie a un'opera che importa al suo interno letteralmente le rovine dell'empiria.

“L'arte vuole ammettere la sua impotenza di fronte alla totalità tardocapitalistica ed inaugurare l'abolizione di quest'ultima. Il montaggio è la capitolazione infraestetica dell'arte di fronte a ciò che le è eterogeneo. La negazione della sintesi diventa principio dell'attività di configurazione”⁹.

Lo snodo decisivo, come anche in questo caso Benjamin ha visto con lucidità, è quello delle trasformazioni nella produzione culturale di massa, l'invenzione di nuovi media da una parte e la questione della riproducibilità dall'altra, che mutano completamente lo statuto dell'opera d'arte e la percezione stessa degli osservatori. E' possibile documentare con precisione come, fin dai primi esperimenti artistici di Picasso e Braque, uno dei problemi centrali di questa pratica del collage/montage, attraverso l'appropriazione e il montaggio di scarti e frammenti, fosse proprio quello del rapporto con la cultura e la produzione di massa¹⁰.

Questo insieme di tecniche e pratiche che chiameremo del collage/montage (raccogliendo in un'unica costellazione *collage*, *montage* e *assemblage*) divengono dispositivi teorico-pratici di sovversione dell'ordine e del senso da parte della prima avanguardia, una delle risposte (non necessariamente efficaci) elaborate al suo interno a quello che si potrebbe definire il crollo di una duratura illusione e, attraverso le teorizzazioni degli anni Venti e Trenta, danno vita a un paradigma del montage/collage.

Una teoria del collage/montage, come dispositivo e come paradigma, può allora tentare di mettere in luce una «logica» che attraversa non solo la produzione artistica e letteraria novecentesca e che può essere letta come una risposta possibile alla frammentazione prodotta dalla modernità. Se tutto ciò che era solido si scioglie, se tutto ciò che era intero

□

⁹ Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, tr. it. Einaudi, Torino 1975, p. 221.

¹⁰ In particolare, a questo proposito, si veda l'ormai classica opera di Christine Poggi, *In Defiance of Painting. Cubism, Futurism and the Invention of Collage*, Yale University Press, New Haven /London 1992.

va in frammenti, se il patto mimetico¹¹ viene definitivamente infranto, allora si tratta di individuare delle strategie per connettere frammenti in un nuovo senso e il collage/montage (in senso lato) viene assunto quale strategia di ricomposizione dell'eteroclitico. La questione del senso dell'opera cambia completamente statuto e produce una serie di domande che hanno a che fare al tempo stesso con la produzione, la fruizione e con lo sviluppo culturale e storico, domande che sono cambiate nel corso del tempo, ma che hanno ancora una certa attualità come si cercherà di mostrare alla fine della ricerca¹².

Si tratterà anche di mostrare come questo dispositivo del collage/montage sia stato messo in opera in diversi campi artistici, con una straordinaria varietà di trasformazioni, pur mantenendo un'unità di fondo, come una sorta di costellazione concettuale che permette di leggere trasversalmente e di cogliere le connessioni tra diverse aree culturali, letteratura, cinema, pittura, musica nel moderno e nel tardo moderno.

La ricerca può essere sommariamente divisa in tre parti: una prima teorico-introductiva per definire quello che abbiamo chiamato dispositivo e paradigma del collage/montage; una seconda composta di «saggi» in campi artistici differenti, in cui a partire dai primi esperimenti artistici e poetici sul collage (in Picasso e Apollinaire), si cerca di mostrare l'emergere, in particolare tra gli anni Venti e gli anni Trenta, di un «paradigma del montaggio», che da una parte assume un valore rivoluzionario in contrapposizione alla tradizione (artistica e culturale in senso lato) della rappresentazione e dall'altra si propone come quella che Benjamin definiva la risposta della politicizzazione dell'arte all'estetizzazione della politica, non senza però mettere in luce le polarità, le tensioni e le contraddizioni che questa «nuova estetica» del collage/montage racchiude; infine una parte conclusiva che connette l'esperienza dell'avanguardia a quella della cosiddetta neo-

□

¹¹ Cfr. cfr. George Steiner, *Vere presenze*, tr. it. Garzanti, Milano 1998, in part. pp. 75s.

¹² Come scrive Bertrand Rougé nella sua introduzione agli atti di un convegno interdisciplinare dedicato al collage/montage, la sua attualità è dovuta al fatto di “porre simultaneamente in tutte le arti, la questione della modernità e della postmodernità, insieme a quella della omogeneità o della continuità di un piano o di uno spazio della rappresentazione”, *Le collage, ou le coup de force (Introduction)*, in Bertrand Rougé (ed.), *Montages/Collages*, Actes du Second Colloque du Cicada, Publications de l'Université de Pau, Pau 1991, p. 7.

avanguardia, per cogliere le trasformazioni di questo paradigma, in particolare attraverso l'analisi dell'opera di due artisti americani, Cornell e Rauschenberg fino ad arrivare alla mostra al MoMA, *The Art of Assemblage* del 1961 che viene assunta qui come un primo punto d'arrivo della vicenda novecentesca del collage/montage.

I.2 Collage/montage/assemblage

Si è soliti distinguere tra collage e montage sia nel linguaggio comune, sia nei campi disciplinari specifici: il primo sembra riferirsi preferibilmente a relazioni di tipo spaziale, mentre il secondo a quelle temporali; l'uno agli oggetti statici, l'altro (termine derivato dal cinema ma prima ancora dalla ingegneria meccanica) agli oggetti in movimento e alla loro giustapposizione in sequenza; il primo sarebbe caratterizzato dalla esplicita e deliberata presentazione della natura eterogenea dei diversi componenti, mentre il secondo mirerebbe all'integrazione dei diversi componenti e dunque a una certa sintesi unitaria¹³; l'uno con il riferimento alla colla avrebbe una connotazione più artigianale o relativa all'arte popolare, l'altro invece si riferirebbe più all'ambito meccanico e macchinico.

Se però si abbandona il tentativo di una definizione puramente terminologica e tecnica di questi concetti e si cominciano ad analizzare le opere d'arte che fanno uso di queste tecniche, risulta evidente che ci sono collage che nascondono la propria eterogeneità (come quelli di Ernst) e montaggi che invece accentuano la rottura tra gli elementi (questione centrale per il dibattito teorico della cinematografia sovietica degli anni Venti, ad esempio in Vertov e Ejzenstejn); che ci sono teorici che definiscono il loro modo di costruzione dei libri (come Walter Benjamin), o di Atlanti di immagini (come Aby Warburg) a partire dal

□

¹³ Jean-Jacques Thomas, ad esempio, afferma in *Collage/Space/Montage* che “a livello dei principi, il collage è caratterizzato dalla esplicita e deliberata presentazione della natura eterogenea dei diversi componenti, mentre montage mira all'integrazione dei diversi componenti combinatori e come tale fornisce unità”, in Janine Parisier (ed.), *Collage*, Plottel, New York Literary Forum, 1983, p. 85.

concetto di montage e artisti che partendo dal collage hanno sviluppato forme di assemblage sempre più complessi.

Inoltre, per limitarsi al collage, si possono utilizzare distinzioni come quelle tra *papier collé* (quelli iniziali, ad esempio, di Braque e Picasso), *papier découpés* (secondo Tzara), *papier déchirés* (di Hans Arp), *fotocollage*, fino ai *décollage* e oltre. O ancora si possono utilizzare termini del tutto nuovi per significare un assemblaggio, come il *Merzbau* di Schwitters. Gli esempi si potrebbero moltiplicare, seguendo le molteplici fioriture e la disseminazione di queste tecniche attraverso il XX secolo.

Ciò che si propone invece qui è di provare a considerare collage, montage e assemblage come concetti convergenti, parti integranti di una medesima costellazione, che permettono di sfaccettare lo stesso fenomeno costruttivo: originariamente utilizzati in ambiti artistici (ed extra-artistici), essi mettono in luce la giustapposizione di frammenti su un piano (ma anche nello spazio tridimensionale) e le sue procedure, le operazioni di messa in sequenza nel tempo (laddove certi campi artistici come la letteratura o la musica sono prevalentemente arti del tempo), cosicché ci si può riferire all'opera e alla costruzione come uno «spazio» n-dimensionale che comprende il tempo, anzi una molteplicità di tempi: quello dell'opera certamente, ma anche quelli dell'ambiente e del contesto in cui è inserita e quello dell'osservatore.

All'inizio degli anni Sessanta in una celebre mostra del MoMA, che può essere assunta come il punto di svolta decisivo nella storicizzazione e museificazione delle pratiche del collage/montage, William Seitz propose il termine di «assemblage» per riunificare un insieme di opere d'arte dall'avanguardia alla neo-avanguardia e indicare “un concetto generico che includerebbe tutte le forme di arte combinata e dei modi di giustapposizione. Sia in francese che in inglese *assemblage* denota il mettere insieme parti e pezzi e può applicarsi sia alle forme piane che tridimensionali”¹⁴.

□
¹⁴ William Seitz, *The Art of Assemblage*, The Museum of Modern Art, New York 1961, p. 150. Marjorie Perloff fa una scelta diversa così motivata: “La mia sensazione che collage sia il *master term*, essendo le tecniche di montaggio una derivazione della prima pratica di collage”, *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1986, p. 246.

Qui si è scelto invece di utilizzare per l'insieme di quei dispositivi l'espressione *collage/montage* come nome collettivo, che dunque comprende anche l'*assemblage*, perché sembra offrire una possibilità maggiore di cogliere la continuità storica a partire dai primi collage e sembra prestarsi meglio a definire alcune pratiche anche all'interno di ambiti artistici diversi, come la letteratura e il cinema¹⁵.

Un'analisi del dispositivo del collage/montage ci permetterà di vedere meglio che cosa mettano in gioco in realtà quelle che vengono talvolta considerate mere tecniche, per quanto innovative o strumenti contundenti di provocazione dell'avanguardia.

I. 3 Un approccio formale

Ci sono stati tentativi teorici di ridurre la questione del collage/montage a un insieme di operazioni formali sui «testi» in senso lato e uno dei più consistenti è stato quello del Gruppo μ di Liegi che ha cercato di ricondurre un insieme complesso di fenomeni ad alcune operazioni elementari, utilizzando gli strumenti della retorica e della semiotica. Nella premessa teorica al numero monografico della *Revue d'esthétique* dedicato al collage, gli autori scrivono:

“La tecnica del collage consiste nel prelevare un certo numero di elementi in opere, oggetti, messaggi già esistenti e nell'integrarli in una creazione nuova per produrre una totalità originale in cui si manifestano rotture di tipo diverso”¹⁶.

Questa formulazione generale mette in luce quattro caratteristiche del collage in senso stretto: 1) *découpage*, 2) *messaggi pre-formati*, 3) *seguiti da un assemblaggio*, 4) *con rotture interne*.

□

¹⁵ E' sufficiente segnalare che un discorso analogo, fatte salve le specifiche differenze, si potrebbe fare per il collage musicale. Cfr. in proposito la sezione dedicata alla musica in B. Rougé, *op. cit.*, pp. 37s.

¹⁶ Groupe μ , *Douze Bribes pour decoller (en 40.000 signes)*, in AA. VV. *Collages*, “Revue d'esthétique”, 3-4, 1978, p. 13.

In sintesi si mettono in luce due procedimenti fondamentali e due oggetti: una selezione e una combinazione di messaggi qualsiasi, con la doppia condizione costitutiva di prenderli da insiemi già organizzati e ridisporli in un sistema di allotopie. In altri termini, secondo questo approccio formale, pur nella varietà delle forme, concezioni e realizzazioni, nel collage/montage ha luogo un processo de/costruttivo che si può condensare in due operazioni: il prelievo e/o il taglio e l'assemblaggio (collage o montage) in un nuovo insieme. Ogni elemento strappato a un contesto e inserito in un altro, rompe la continuità o la linearità del discorso e porta a una doppia lettura: quella del frammento percepito in relazione al suo con-testo di provenienza e quella dello stesso frammento¹⁷ all'interno di una nuova e diversa totalità.

Se uno degli aspetti della modernità si coglie nella natura discontinua dell'esperienza moderna da una parte e dall'altra nella natura reificata del mondo che esperiamo, un mondo in cui la totalità è perduta e irraggiungibile, in cui le cose esistono in isolamento oppure sono connesse in un continuum livellato secondo un ordine eteronomo, allora rendere giustizia al mondo significa distruggere le false immagini delle cose e la falsa totalità che ci si presenta, recuperare e riutilizzare i frammenti, i detriti, gli scarti. Attraverso l'inserimento di elementi estranei in un nuovo corpo, lo spazio del «testo» si costituisce come una realtà materiale pluriforme, attraversata da una pluralità di voci.

Apollinaire, che si fece megafono della rivoluzione cubista, sottolineava con particolare enfasi questo aspetto della materialità:

“Per quanto mi riguarda non ho timore dell'arte e non ho alcun pregiudizio riguardo ai materiali usati dal pittore. I mosaicisti dipingono con marmi o legni colorati. Si ha notizia di un pittore italiano che dipingeva con escrementi fecali; al tempo della rivoluzione francese qualcuno dipinse col sangue. Si può dipingere con qualsiasi

□
¹⁷ E' appena il caso di ricordare che la riflessione su modernità e frammento ha coinvolto alcuni dei pensatori più acuti del Novecento, Benjamin, Kracauer, Adorno e nell'ambito del Romanticismo, Schlegel e Novalis. Il «frammento» preso di per se stesso ha una sua specifica ontologia che è stata indagata tra gli altri da Jacqueline Lichtenstein. Esso si definisce sia in termini di presenza che di assenza; è qualcosa in se stesso, ma è anche percepito come segno, indice di qualcosa che manca. Cfr. Jacqueline Lichtenstein, *The Fragment: Elements of a Definition*, in W. Tronzo (ed.), *The Fragment: An incomplete History*, Paul Getty Research, Los Angeles 2009.

materiale si voglia: pipe, francobolli, cartoline postali o carte da gioco, candelabri, pezzi di tela cerata, colletti, carta da parato, giornali...¹⁸.

E qualche anno dopo gli faceva eco Kurt Schwitters con i suoi *Merz* in una sorta di breve testo di istruzioni per l'uso:

“La parola *Merz* significa nella sua essenza l'assemblamento di tutti i materiali possibili e immaginabili per scopi artistici e in senso tecnico l'uguale valorizzazione di principio dei singoli materiali. (...) Non ha importanza che i materiali impiegati siano già stati plasmati per qualche scopo o meno. La ruota della carrozzella, la rete metallica, lo spago e l'ovatta sono elementi equiparati al colore. L'artista crea scegliendo, ripartendo e deformando i materiali. La deformazione dei materiali può già prodursi grazie alla loro ripartizione sulla superficie del quadro. Essa è ulteriormente rafforzata da smembramento, piegatura, ricopertura o ridipintura”¹⁹.

I processi di prelievo e ricontestualizzazione mettono in atto quello che i formalisti russi chiamavano «straniamento»²⁰: una parola, un verso, un titolo da un quotidiano vengono tolti dal loro abituale contesto e inseriti in uno nuovo, di modo che il frammento decontestualizzato e ri-contestualizzato sfidi la percezione abituale, produca tensioni e paradossi nella giustapposizione con altri frammenti, induca lo spettatore alla ricerca di nuovi significati. O, come diceva Aragon a proposito del «mago» Ernst: “Svia (*détourne*) ogni oggetto dal suo senso proprio, per risvegliarlo a una realtà nuova”²¹.

□

¹⁸ Guillaume Apollinaire, I pittori cubisti, in Edward Fry, *Cubismo*, tr. it. Mazzotta editore, Milano 1975, p. 160.

¹⁹ Kurt Schwitters, La pittura Merz, in Arturo Schwarz (a cura di), *Almanacco Dada*, Feltrinelli, Milano 1976, p. 170.

²⁰ Sklovskij nella sua *Teoria della prosa* chiarisce che lo straniamento nasce in contrapposizione all'automatismo della percezione e scrive: “per restituire il senso della vita, per «sentire» gli oggetti, per far sì che la pietra sia pietra, esiste ciò che si chiama arte. Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come «visione» e non come «riconoscimento»; procedimento dell'arte è il procedimento dello «straniamento» degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo, nell'arte, è fine a se stesso e dev'essere prolungato; *l'arte è una maniera di «sentire» il divenire dell'oggetto, mentre il «già compiuto» non ha importanza nell'arte*”, *Teoria della prosa*, tr. it. Einaudi, Torino 1976, p. 12.

²¹ Louis Aragon, Max Ernst pittore di illusioni, in *Les collages*, Hermann, Paris 1963, p. 30.

Il problema del collage/montage è altresì quello della giustapposizione e dunque di una sincronicità strutturale: è come se venisse sostituita a una logica sequenziale e temporale, la sincronicità, o meglio, come si creasse una tensione permanente tra giustapposizione e successione. Come scrive Shattuck,

“gli elementi in conflitto tra loro nel montaggio, che si tratti di un film, di una poesia o di un dipinto, devono essere concepiti non in successione, ma simultaneamente per convergere nella nostra mente come eventi contemporanei”²².

C'è nel collage/montage una sorta di abolizione della temporalità o almeno di una concezione unitaria della temporalità, una nemesi dello spazio contro il tempo che apre tutta una serie di questioni che hanno a che fare con il tempo e con la storia e che non a caso verranno riprese nella discussione sul postmodernismo²³, questioni che sono state affrontate da Benjamin e che in tempi recenti sono ritornate al centro dell'attenzione grazie soprattutto alle analisi di Georges Didi-Huberman e che potrebbero essere iscritte nel campo problematico dei rapporti tra montaggio e storia²⁴.

I. 4 Fratture e ricomposizioni

Ci sono altre questioni che un'analisi formale del collage/montage può mettere in rilievo. Le operazioni di selezione e combinazione non presentano in fondo particolari

□

²² Roger Shattuck, *The Banquet Years*, Vintage Books, New York 1968, p. 345. E continua, “L'aspirazione del simultaneismo è di afferrare il momento nel suo significato totale o, ancor più ambiziosamente, di fabbricare un momento che sorpassi la nostra percezione abituale del tempo e dello spazio”. Ancora una volta il punto è una contrapposizione all'esperienza e alla percezione reficcate.

²³ Si pensi ad es. a come Fredrick Jameson caratterizza uno degli elementi di un'estetica del postmoderno: “In stretta conformità con la teoria linguistica poststrutturalista, il passato come «referente» è gradualmente messo tra parentesi, e quindi completamente cancellato; a noi non restano altro che testi”, Fredric Jameson, *Il postmoderno o la logica culturale del tardocapitalismo*, tr. it. Garzanti, Milano 1989, p. 39. Tuttavia appare chiaro che senza una preventiva delucidazione e articolazione delle categorie dello spazio e del tempo si resta all'interno di una concezione dogmatica. Si veda ad esempio in proposito Ernst Bloch, *Experimentum mundi*, tr. it. Editrice Queriniana, Brescia 1980, in part. pp. 143s.

²⁴ Cfr. in particolare Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Les Éditions de Minuit, Paris 2009. Cfr. anche *infra* il cap. VII.

difficoltà per lo studioso di retorica, poiché sono le stesse che sono costitutive di ogni discorso semiotico²⁵. Il collage introduce negli enunciati rotture di tipo diverso:

“Ecco le due dimensioni in cui si articola la retorica del collage: da una parte il tipo di messaggi da cui il *colleur* li preleva e il modo in cui li preleva; dall'altra il modo in cui ricompono - o compone (perché ri- se non per una riverenza discutibile nei confronti del decomposto?) - il suo «testo» e i tipi di composizione a cui dà luogo”²⁶.

L'elemento fondamentale di questa retorica è l'infrazione all'isotopia, che può presentarsi in molteplici modi e dar vita a una sorta di delirio tassonomico che qui non ci interessa seguire²⁷. Come notano anche gli autori del Gruppo μ queste fratture possono essere nascoste e si tratta allora di cogliere quelle fratture a livello iconico²⁸. In ogni caso la rottura della superficie della rappresentazione attraverso l'inserimento dell'eterogeneo, a livello materiale o iconico, è imprescindibile perché si parli di collage.

L'altra faccia del problema sono gli «oggetti»: non si tratta come nel linguaggio di una selezione a partire da elementi virtuali (e omogenei²⁹) della *langue*, bensì a partire da messaggi già attuati, da «testi» attuali e non potenziali, di introdurre elementi estranei che aumentano il grado di complessità ed eterogeneità del «testo» di arrivo, che in un certo senso disfano e rifanno il testo. Un doppio procedimento di «alienazione» si potrebbe dire: il primo come sottrazione da un insieme di partenza, il secondo come introduzione di un'eterotopia nell'insieme assemblato, che crea un campo di tensioni, un campo

□
²⁵ Il gruppo μ ha descritto tutte le pratiche della retorica linguistica a partire dalle operazioni di SOPPRESSIONE, AGGIUNZIONE, SOSTITUZIONE (O SOPPRESSIONE-AGGIUNZIONE) E PERMUTAZIONE, cfr. *Retorica generale*, tr. it. Bompiani, Milano 1976.

²⁶ Groupe μ , *Douze Bribes*, cit., p. 15.

²⁷ *Ibidem*, p. 17.

²⁸ “Certi tipi di collage rifiutano di giocare sull'allomaterialità plastica e mirano il loro intervento essenzialmente sul segno iconico; è il caso delle opere di Max Ernst o di André Stas”, *ibidem*, p. 18.

²⁹ A proposito del collage intertestuale, scrive Laurent Jenny: “All'origine del collage intertestuale c'è lo sforzo di un insieme chiuso, l'opera letteraria, di assorbire qualcosa dell'insieme verbale aperto che costituisce il suo bordo e il suo orizzonte (...) L'esistenza di un'esteriorità verbale pone dei problemi ben diversi da quelli di un impensato: la difficoltà non è più di ridurre un eterogeneo, ma di legittimare una differenza nel medesimo”, *Semiotique du collage intertextuel ou La littérature à coup de ciseaux*, in “Revue d'esthétique”, n. 3-4, 1978, p. 177.

problematico, laddove sembrava esserci una superficie liscia e senza tensioni. Il frammento, insomma, come un cristallo crea intorno a sé un campo di tensioni, rendendo visibile una struttura che prima non si coglieva.

Tutto ciò si complica ancor più se si aggiunge a tutto questo, che qui si vuole considerare il collage non solo come tecnica in un determinato campo artistico, ma come dispositivo di collage/montage all'opera in campi diversi, caratterizzati da una materia, una struttura, un insieme di funzioni diverse³⁰.

C'è infine una questione che è stata posta con forza anche dal Gruppo μ , ma con ancora maggior forza da Dessons nell'ambito letterario: il pericolo di estendere a dismisura una nozione di collage/montage fino a che perde completamente forza e utilità o, in altri termini, di contrapporre una visione meramente teorico/semiotica/retorica del collage/montage a una visione storica che sembra riproporre la querelle tra struttura e storia. Questa ricerca si propone di accostare queste diverse prospettive, teorica e storica, e di farle retroagire l'una sull'altra e in corso d'opera di considerare criticamente più al fondo l'astrattezza di questa contrapposizione.

I. 5 Dispositivo e paradigma

Per anticipare quello che costituirà uno dei filoni portanti della ricerca, si può dire che il dispositivo teorico-pratico del collage/montage sviluppato dall'avanguardia, nelle sue molteplici forme e variazioni (innumerevoli), produce una serie di effetti che rimettono in discussione radicalmente non solo lo statuto dell'opera in quanto tale, l'ontologia dell'opera d'arte (in primis le questioni della rappresentazione³¹ e della *mimesis*), ma anche

□

³⁰ Invece di differenziare tra arti diverse, del tempo e dello spazio, bisogna invece provare a considerare la questione in un'altra prospettiva. Per dirla con Paolo Fabbri, “bisogna smettere di pensare in modo obsoleto alla musica o al linguaggio come lineari e al disegno o alla scultura come statici. Si può invece dimostrare attraverso le analisi testuali che, lungi dall'essere statici, il disegno e la scultura sono dei processi e che ci sono delle strategie poetiche come la rima o la ripetizione, che creano nella musica e nel linguaggio effetti di spazialità”, in *Due parole sul trasporre* (intervista a cura di Nicola Dusi), in “VS”, p. 281.

³¹ “L'astuzia del collage consiste anche nel non sopprimere mai completamente l'alterità degli elementi riuniti in una composizione momentanea. In tal modo l'arte del collage si

il suo rapporto con la storia e il presente all'interno della modernità e la questione della soggettività dell'artista in relazione alla presunta oggettività dell'opera. Di questo si parla quando si affronta la questione del dispositivo del collage/montage.

In questo senso val la pena di chiarire preliminarmente due aspetti terminologici: uno riguarda il concetto di «dispositivo», l'altro quello di «paradigma».

«Dispositivo» è un termine che ha inizialmente un significato prevalentemente tecnico e che dunque sembrerebbe prestarsi bene a definire delle tecniche quali il collage/montage, ma che, soprattutto a partire dai lavori di Foucault e Deleuze, ha ampliato il suo campo semantico e trova applicazione in campi di studio assai diversi. In una conferenza Deleuze, in particolare riferendosi proprio al lavoro di Foucault, ne ha data una caratterizzazione che si presta bene al nostro scopo.

“Che cos'è un dispositivo? E' innanzitutto una matassa, un insieme multilineare, composto di linee di natura diversa. Queste linee nel dispositivo non delimitano né circoscrivono sistemi di per sé omogenei – oggetto, soggetto, linguaggio ecc. – ma seguono direzioni, tracciano processi in perenne disequilibrio. (...) I dispositivi sono in effetti come le macchine di Raymond Roussel, così come Foucault le analizza, macchine per far vedere e far parlare”³²,

intervengono cioè mutando i regimi di visibilità e di enunciabilità. «Macchine» dunque che, attraverso un'opera di dé/montage, scollegano e ricollegano linee eterogenee, dando vita a oggetti nuovi, a nuove prospettive e fughe.

A proposito del «paradigma» seguiamo qui, con qualche modificazione, la proposta teorica di Agamben, intendendolo come esempio (caso, ma anche tecnica) che attraverso la sua ripetibilità acquista la capacità di modellare il comportamento e le pratiche di sperimentazione degli altri: "un oggetto "singolare" che valendo per tutti gli altri della sua stessa classe, definisce l'intelligibilità dell'insieme di cui fa parte e che nello stesso tempo lo costituisce”³³.

Parlare di «paradigma» del collage/montagne significa dunque considerare quell'insieme

□

conferma come una delle strategie più efficaci per rimettere in questione tutte le illusioni rappresentative”, Gruppo μ , *op. cit.*, pp. 34-5.

³² Gilles Deleuze, *Che cos'è un dispositivo*, tr. it. Cronopio, Napoli 2007, pp. 11 e 13.

³³ Giorgio Agamben, *Signatura rerum*, Bollati Boringhieri, p. 19.

di oggetti, tecniche, pratiche che prenderemo in considerazione nei diversi campi disciplinari per la loro capacità di essere esemplari e di rendere intelligibile un più ampio contesto storico-problematico, che in questo caso coincide con la modernità.

I. 6 Dimensioni e operazioni del dispositivo del collage/montage

Il dispositivo del collage/montage si afferma a partire dall'inizio del Novecento, come abbiamo già detto, come una risposta alla frammentazione del reale e del discorso prodotti dalla modernizzazione, e opera lavorando nella tensione tra mimesis del caos, sovversione dell'ordine borghese e ricostruzione di un ordine o meglio di una com-posizione su un nuovo piano e successivamente si diffonde dopo il trauma della Grande guerra, fino a diventare un paradigma teorico tra gli anni Venti e gli anni Trenta³⁴.

In ambiti diversi, combattendo, facendo a pezzi (per poi riassemblarli) la tradizione, questo dispositivo lavora ovviamente con mezzi specifici, dei quali nei capitoli successivi si darà conto. Tuttavia prima di iniziare le analisi specifiche, è possibile tentare di tracciare delle coordinate generali del suo funzionamento che potrebbero essere così sintetizzate, evidenziandone le polarità dialettiche interne.

a) Rottura delle frontiere e delle compartimentazioni. La guerra contro le frontiere assumeva nel contesto della Grande guerra un netto significato politico. Come ha notato Didi – Huberman “si può considerare, seguendo l'idea fondamentale di Warburg dell'«ampliamento metodico delle frontiere» che nello stesso periodo in Europa si svolgeva una «guerra parallela» sulla questione stessa delle «frontiere del pensiero»³⁵.

□
³⁴ cfr. Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'oeil et l'histoire, I*, Les éditions de Minuit, Paris 2009, p. 85s. Tutto il libro in realtà, pur prendendo come oggetto centrale di analisi *l'Abc della guerra* di Brecht, è rivolto a sviluppare proprio questo paradigma del montaggio.

³⁵ Georges Didi – Huberman, *Atlas*, cit., p. 190. Poco oltre ricorda il motto di Warburg a proposito della metodologia: «rinunciare ai dazi doganali», *ibidem*, p. 192.

Rottura delle compartimentazioni tra «cultura alta» e «cultura bassa», tra opera d'arte e oggetti prodotti industrialmente³⁶, tra ambiti disciplinari (si veda ad esempio la mescolanza verbale/visuale nelle sperimentazioni moderniste o l'uso del cinema nelle sperimentazioni teatrali come fa Ejzenstejn) tra opera e ambiente, tra autore e spettatore, tra vita e arte.

Il gesto trasgressivo e scioccante di far saltare categorie e confini prestabiliti sarà forse uno dei lasciti più duraturi del dispositivo del collage/montage fino alle più recenti sperimentazioni intermediali, ma viene recuperato, come si vede, e non da oggi, nella pubblicità al servizio del sistema delle merci. Si crea allora una tensione tra il rifiuto della mercificazione dell'arte e dell'esistenza da una parte e l'assunzione di un'empiria, dei frammenti del mondo come tali in un modo che, per dirla con Adorno, ci sottomette al sistema e a un ordine eteronomo, dall'altra.

Per quanto concerne invece la questione del ruolo dell'artista, se è vero che la funzione autoriale, l'individualità dell'artista viene messa in crisi fino alla negazione estrema in dada³⁷, d'altra parte come si vedrà ad esempio in Apollinaire, un'«estetica del collage», al tempo stesso mina e potenzia l'io del poeta: in quanto produttore, l'autore si ritrae e lascia il posto ai detriti e ai frammenti della modernità, dall'altra proprio in qualità di *chiffonnier*, il poeta-pittore resta colui che dispone quei frammenti su una tavola testuale, indefinitamente ampliata e virtualmente infinita, un *dominus* che, per quanto debole ed evanescente, abbraccia l'intera realtà nella sua molteplicità frammentaria.

□

³⁶ “Al suo apparire il collage nega la manualità specializzata ed istruita della pittura e la sua mistica del tocco; mentre esalta come essenza del fare artistico la scelta, la possibilità di conferire significato a materiali poveri, addirittura di scarto, portatori di una propria dimensione poetica, spesso direttamente collegata ad una temporalità che si differenzia dall'“eternità” dell'opera”, in Francesca Gallo, *Tecniche e materiali nuovi nelle avanguardie storiche*, in Silvia Bordini (a cura di), *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, Carocci, Roma 2007, p. 15.

³⁷ Esempio in proposito la protesta di Steiner: “Un'estetica, un'ermeneutica del Logos si riferiscono per definizione alla funzione autoriale, al potenziale di “autorità” contenuto nella parola e nel concetto di “autore”. Ogni *mimesis*, ogni variazione tematica, citazione, attribuzione di un senso voluto, deriva dal postulato della presenza creatrice”, George Steiner, *Vere presenze*, cit., p. 102.

b) Cortocircuitazione temporale. Uno degli strumenti più comuni e diffusi in tutti i tempi (tanto da sembrare un'invariante antropologica) per dar senso all'esperienza umana è la narrazione. Sappiamo che la narrativa non ha certo atteso l'avanguardia, almeno dal punto di vista cronologico, per proporre strategie del discorso che mettono in crisi la narrazione sequenziale tradizionale³⁸.

Il dispositivo del collage/montage introduce una doppia dislocazione in questa consequenzialità, una di tipo temporale l'altra di tipo logico³⁹. Introduce una sospensione della dieresi, sostituendo un principio di disgiunzione sintagmatica ad uno di combinazione diegetico. In poesia ad esempio come si vedrà per Apollinaire si può agire su diversi piani: dal piano sintattico, alla sperimentazione tipo/grafica, alle strategie di dilatazione semantica⁴⁰.

Max Ernst metterà in opera attraverso i suoi romanzi-collage una sorta di decostruzione della forma-romanzo, della sua linearità, della sua logica e coerenza interna, del ruolo portante dei personaggi, delle descrizioni che ne costituiscono lo sfondo. L'impresa dadaista, come dice in sintesi Hedges "generò, allo stesso tempo una serie di «anti-forme», antinarrazioni in film e romanzi, anti-rappresentazione in arte, anti-poesie"⁴¹.

Ma forse il tavolo su cui si giocherà più decisamente questa partita tra forza narrativa e cortocircuiti anti-narrativi è quello del cinema nel pieno delle sperimentazioni degli anni Venti in particolare tra Vertov e Ejzenstejn.

□

³⁸ Due per tutti, *Tristram Shandy* e *Jacques le fataliste*.

³⁹ Cfr. *contra*: "più che una messa in questione del continuum logico-temporale su cui si basa la narrativa tradizionale, il collage attacca l'essenza ontologica che fonda la nozione di coerenza" Gerard Dessons, *Dérive du collage en théorie de la littérature*, in *Montages/Collages*, cit., p. 18.

⁴⁰ Dice Payant: "attraverso una riduzione sintattica che ne fa un'immagine, che cortocircuita la narrazione e fa sì che la poesia significhi altrimenti. Se resta rappresentativa, non è di un racconto che la precede, ma di una situazione che non esiste se non nella e grazie alla costituzione stessa del testo. In questo senso la poesia è anti-narrativa" in René Payant, *Collage at large. Le texte déchainé*, in "Révue d'esthétique", n. 1-2, 1979, p. 259-260.

⁴¹ Ines Hedges, *Languages of Revolt. Dada and Surrealist Literature and Film*, Duke University Press, Durham N.C. 1983, p. XII.

c) **sospensione e distruzione del senso.** L'arte del XX secolo ci pone continuamente di fronte all'enigma del significato, in molteplici modi, non solo a un livello semantico, ma anche pragmatico.

Il dispositivo del collage/montage mette a nudo l'imperatore, in questo caso il Senso, con i suoi attributi, ciò che gli dà forma, ciò che sta già da sempre dietro le sue vesti. Non importa quali siano le tecniche utilizzate, quali le modalità nei diversi ambiti artistici: c'è un'esplosione⁴² del senso come corrispondenza tra cosa e nome⁴³, tra intenzione e realizzazione e la ricerca di una logica di secondo livello rispetto a quella proposizionale, e al tempo stesso un'apertura del senso che coinvolge necessariamente l'osservatore. Il senso, invece che come particella isolata, circoscritta, che entra in relazione con altre particelle, si presenta nel collage/montage come un effetto di campo.

Il dispositivo del collage/montage è una macchina che funziona per il dislocamento del senso in rapporto al soggetto e al rappresentato, ma anche nella relazione tra parte e tutto e tra opera e osservatore, come se il senso fosse non tanto nell'opera o nel soggetto che la guarda ma in uno *spazio di indeterminazione* che si costruisce tra i due⁴⁴.

A livello generale c'è una revisione radicale di ciò che significa un'opera. Quando non capiamo, ossia quando essa ci sorprende, si mette in moto una *quête* che può arrestarsi a un'equivalenza semplice o minimamente articolata, oppure può continuare come nel processo virtualmente infinito dell'interpretazione. Davanti a un quadro surrealista siamo autorizzati

□

⁴² Sulla categoria dell'«esplosione» e sulle sue molteplici manifestazioni culturali, cfr. Didi – Huberman, *Atlas*, cit., pp. 202s.

⁴³ La letteratura degli inizi del XX secolo, soprattutto quella mitteleuropea, ha descritto tante volte questa trasformazione in corso del rapporto tra mondo e linguaggio (un esempio tra tutti la straordinaria *Lettera a Lord Chandos* di Hofmannstahl), questo venir meno del senso delle cose e della realtà, questa inafferrabilità di una trasformazione in corso che viaggia troppo rapidamente per poterla fissare in esperienza duratura e in una tradizione.

⁴⁴ Duchamp diceva: “Do la stessa importanza a chi guarda l'opera come a colui che la fa”, *Ingenere del tempo perduto*, a cura di Pierre Cabanne, tr. it. Multipla edizioni, Milano 1977, p. 100. Riferendosi al Wittgenstein del *Tractatus* per leggere *Mnemosyne* di Warburg, Didi – Huberman parla di “«un'installazione» visuale grazie alla quale ciò di cui non si può dare una spiegazione deterministica, bisogna saperlo mostrare, presentare attraverso montaggi grazie ai quali una *Übersicht* o uno «sguardo che abbraccia» potrebbe «superare le proposizioni» univoche per avere una «giusta visione del mondo»”, *Atlas*, cit., p. 269.

(forse meglio dire forzati) a costruirci dei significati nostri in una catena di libere associazioni. Se la sorpresa e l'apertura del meraviglioso enunciato dai surrealisti è coerente, il significato non sta nell'opera, ma nella catena di associazioni prodotte dall'interazione tra l'opera e il nostro inconscio⁴⁵.

Infine, ma non da ultimo, il problema dei rapporti tra senso e non senso. Non solo per quella sorta di paradosso per cui il non senso sembra rovesciarsi in un altro senso, come ha sottolineato puntualmente Inez analizzando poesie dada⁴⁶, ma più in generale perché il dispositivo del collage/montage istituisce una sorta di scambio permanente bi-direzionale, per cui si va, come dice Garroni, verso un "orizzonte preliminare rispetto alle distinzioni soggetto-oggetto, esperienza-linguaggio, significante-significato e così via, donde poi anche tali distinzioni sono possibili"⁴⁷ e in senso contrario si sprofonda dal senso costituito al non senso costituente.

D'accordo si tratta di oltrepassare i cliché, di aprire vie nuove, di sperimentare il meraviglioso e il poetico, l'«objet» o il senso trovati trasformano la concezione dell'artista/poeta, da demiurgo a attore/spettatore, ma come può e deve porsi il lettore, oltre che l'artista, davanti a ciò che legge o vede? Sembra presentarsi un'alternativa che rappresenta anche una polarità (che è in realtà all'origine di una serie di polarità) all'interno della ricerca surrealista: da una parte, pur avendo abbandonato una concezione letterale e veicolare del senso, c'è chi lo pensa come una sorta di «cosa in sé», un'idea regolativa che guida la ricerca, pur essendo inconoscibile come tale (e sembra talvolta che questa sia la posizione di Breton); dall'altra c'è invece chi pensa che il senso sia ormai disperso, non più attingibile certamente, ma neppure utilizzabile come guida nella ricerca,

□

⁴⁵ Ma forse è stata l'arte concettuale a partire da Duchamp che ha rimesso ancor più radicalmente in questione la nozione di significato.

⁴⁶ Cfr. l'analisi di *gadjji beri bimba* di Hugo Ball, in Hedges, *op.cit.*, p. 36s. E' una delle lezioni di dada: per quanto si cerchi di eliminare il significato dell'opera, attraverso operazioni meccaniche, regole arbitrarie e l'uso sistematico del caso (ma già questo produce paradossi), il lettore/osservatore attraverso catene associative, riferimenti ai suoi codici culturali, proietta sull'opera una rete interpretativa, per quanto smagliata, che cerca di restituirle senso e organizzazione.

⁴⁷ Emilio Garroni, *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, Milano 1992, p. 253.

che sia invece comunitario e interstiziale, che insomma non sia dia «trascendenza» (e sembra questa piuttosto la posizione di Aragon⁴⁸ seguita come si vedrà anche da Ernst).

d) **Ordine / caso.** Nessuno poteva uscire dalla Grande Guerra con l'idea di una stabilità e di un ordine trascendenti, ma già in precedenza l'esperienza della modernità metropolitana del fugace e del transitorio aveva fatto sì che gli eventi apparissero vieppiù arbitrari. Il caso nell'incontro dei disparati ha la funzione di invertire i ruoli: pone l'autore nella condizione di spettatore, ma anche quest'ultimo, di fronte ad associazioni imprevedute e stranianti, viene rimesso in azione in prima persona, in un gioco in cui le regole e i risultati non sono garantiti.

Era in corso tra i due secoli e più decisamente nei primi due decenni del secolo XX una rivoluzione che Hacking ha descritto come «erosione del determinismo» che portò ad abbandonare la visione di un mondo deterministico basato sul principio di causalità e che riaprì la porta al caso⁴⁹. Fu Nietzsche a cogliere un aspetto importante della questione: «Caso e necessità sono strettamente collegati e nessuno dei due può esistere senza l'altro. Nessuno dei due spiega l'altro più di quanto testa spieghi croce»⁵⁰.

e) **Eterotopia/utopia.** La rottura della trasparenza della rappresentazione, l'incrinatura del piano «testuale» con l'inserzione di frammenti di altrove, creano «eterotopie», ossia per dirla con Foucault, spazi e luoghi che

“hanno la curiosa proprietà di essere in relazione con tutti gli altri luoghi, ma con una modalità che consente loro di sospendere, neutralizzare e invertire l'insieme dei rapporti che sono da essi stessi, delineati, riflessi, rispecchiati. [...] una sorta di

□

⁴⁸ “L'uomo che tiene la penna ignora ciò che scriverà, ciò che scrive... il senso si forma al di fuori di lui. Le parole raggruppate finiscono per significare qualcosa”, Louis Aragon, *Trattato di stile*, cit. in Adamowicz, *Surrealist Collage in Text and Images. Dissecting the exquisite corpse*, Cambridge University Press, Cambridge/New York 2005, p. 82.

⁴⁹ Ian Hacking, *Il caso domato*, tr. it. Il Saggiatore, Milano 1994. Questo mutamento era però controbilanciato da un altro che prevedeva il governo del caso attraverso gli strumenti della probabilità.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 222.

luoghi che si trovano al di fuori di ogni luogo, per quanto possano essere effettivamente localizzabili”⁵¹.

Al tempo stesso è però possibile cogliere un elemento utopico introdotto dal dispositivo del collage/montage, a patto di intendere l’utopico non come l’irrealizzabile, ma l’apertura di possibilità a partire dalle crepe nell’ovvietà del qui e ora. Come scrive Lachaud,

“la potenza di quest’arte sovversiva è quella di rendere accessibile (non di determinare *a priori*) un futuro in germe, il che si realizza solo a patto di mettere in pratica una capacità di anticipazione che lo spettatore farà propria (e che gli permetterà di proseguire e condurre a buon fine questo processo)”⁵².

Apollinaire, insieme a Picasso, Ernst, Ejzenstejn e tanti altri hanno tentato di utilizzare il dispositivo del collage/montage, dunque, non solo come una semplice tecnica, ma come uno strumento e una «teoria» per far fronte alla crisi dell’esperienza e della narrazione nella modernità, come un dispositivo eterotopico di dilatazione e di intensificazione dell’esperienza sensoriale, che permettesse di cogliere oltre l’individuale, quell’Altro, quella vita impersonale, che scorre e di cui gli artisti cercano e riproducono le tracce.

□

⁵¹ Michel Foucault, *Eterotopia. Luoghi e non luoghi metropolitani*, tr. it.. Mimesis, Milano 1994, p. 13. “Le eterotopie inquietano, senz’altro perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di *nominare* [corsivo mio] questo e quello, perché spezzano e aggrovigliano i luoghi comuni, perché devastano anzitempo la “sintassi” e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma anche quella meno manifesta che fa “tenere insieme” (a fianco e di fronte le une alle altre) le parole e le cose”, Foucault, *Le parole e le cose*, tr. it. Rizzoli Milano 1978, pp. 7 – 8.

⁵² Jean-Marc Lachaud, *Des pratiques collagistes ou de la necessità d’éprouver le pele-mele des possibles*, in Bertrand Rougé, *Montages/collage*, cit., p. 109

I.7 Découpage storico: per una preistoria del collage/montage

Prima di una storia artistica c'è una storia delle tecniche artigianali assimilabili al collage di cui troviamo molteplici esempi nella ricostruzione di Herta Wescher⁵³. Dai calligrafi giapponesi che a partire dal XII cominciano a copiare poesie su pezzi di carta incollati dalle tinte delicate, all'arte del taglio delle pelli e della carta (in silhouette) in Persia e da lì poi in Turchia⁵⁴, al *découpage*, le cui prime tracce si trovano nel Medioevo e che ebbe una particolare fioritura nell'epoca vittoriana quando nelle case degli aristocratici inglesi fecero furore le Print Room (stampe raffiguranti città europee, che venivano incollate direttamente al muro e impreziosite da decori e cornici di contorno)⁵⁵, questa tecnica s'intreccia con la storia del modernismo e della sua lotta contro il decorativismo.

Con l'espansione europea e con la conquista progressiva del mondo cominciarono ad affluire in Europa manufatti provenienti prima dall'America e poi da ogni parte, manufatti che utilizzavano diverse tecniche di assemblaggio dei materiali. In ambito sacro, c'è una produzione sterminata di immagini e oggetti che utilizzano tecniche di assemblaggio di diversi materiali: dalle icone russe in cui si adornava la corona della vergine con gemme e perle, foglie d'oro, alle immagini popolari di santi, reliquiari che, soprattutto nell'epoca barocca in Europa, venivano ricoperti di scintillanti abbigliamenti sfarzosi. Esempi tipici di collage di carta sono le piccole immagini devozionali da portare nei libri di preghiere che si diffusero nel XVII e XVIII secolo nel sud della Germania e nelle regioni vicine⁵⁶.

□

⁵³ Herta Wescher, *Collage*, Abrahams, New York 1968.

⁵⁴ Nel 1686 venne pubblicato il primo manuale per insegnare questa tecnica che continuò ad essere utilizzata a ogni livello, da artisti affermati a *colporteurs*, o ancora in ambito familiare, per tutto il XIX secolo. Cfr. Penley Knipe, *Paper Profiles: American Portrait Silhouettes*, in "Journal of the American Institute for Conservation", XLI, n. 3, Autumn - Winter, 2002, pp. 203s.

⁵⁵ Cfr. Katie Scott, *Playing Games with Otherness: Watteau's Chinese Cabinet at the Château de la Muette*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 66, 2003, pp. 189-248.

⁵⁶ Anche a Napoleone è stato dedicato un assemblage devozionale delle sue reliquie che si trova al museo Carnavalet, che Herta Wescher definisce degno di Schwitters. Una versione secolarizzata delle immaginette, sono quelle decorazioni festive che incorniciavano simboli di amore e versi naïf a volte indirizzate dai corteggiatori alle amate. Col tempo queste si

C'era nelle culture tradizionali una tradizione del ri-uso, del bricolage per necessità, tutta un insieme di tecniche e gesti con cui il bricoleur ri-utilizza pezzi eterogenei per fare qualcosa di nuovo⁵⁷, un eteroclitico che appartiene alla consuetudine del popolo, come ha notato Hamon: “il popolo, quello che deve riparare alla meglio oggetti degli altri, quello che deve inventare giustapponendo e riutilizzando il vecchio che deve introdurre il disordine nell'organizzazione dei vecchi ordini”⁵⁸.

***Wunderkammern*: assemblaggi della meraviglia**

Su tutt'altro versante, riservate ai vertici della piramide sociale, c'erano le *Wunderkammern*, fenomeno che ebbe la sua fioritura tra il Cinquecento e il Settecento e che si può considerare l'antenato di collezioni e musei. I collezionisti, soprattutto sovrani, cercavano di raccogliere in appositi studi oggetti straordinari provenienti dal mondo della natura o creati dalle mani dell'uomo⁵⁹. Ciò che interessa qui è il paradigma della *wunderkammer* come micromondo, in cui l'accostamento nelle collezioni di oggetti disparati, sculture accanto a utensili, coralli e così via, serviva a superare le delimitazioni e a ricostruire una sorta di protostoria in cui non c'era contraddizione tra opera della natura e opera umana. Come scrive Bredekamp “la disposizione dei generi non ha la funzione di separare i diversi ambiti, bensì di costruire ponti visivi onde affiancare alle capacità di gioco della natura il potere di associazione che è proprio degli occhi”⁶⁰. Dunque attraverso l'assemblaggio di oggetti disparati appartenenti a regni diversi (*naturalia, artificialia, scientifica, exotica*) ha luogo anche un'educazione dello sguardo a costruire connessioni.

□

trasformarono nelle *valentine* scambiate nei paesi di lingua inglese il 14 febbraio e delle quali esiste una raccolta importante al Victoria and Albert Museum.

⁵⁷ Un'altra suggestione a proposito del patchwork come modello per il montaggio dell'eterogeneo si può trovare *Mille piani* di Gilles Deleuze e Felix Guattari, tr.it. Castelvecchi, Roma 2006.

⁵⁸ Philippe Hamon, *Esposizioni, Letteratura e architettura del XIX secolo*, tr.it. Clueb Bologna 1995, p. 82.

⁵⁹ *Wunderkammern* famose furono quelle di Rodolfo II d'Asburgo, di Federico Augusto il Forte, di Anna Maria de' Medici, di Ferdinando II d'Asburgo.

⁶⁰ Horst Bredekamp, *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina*, tr. it. Il Saggiatore, Milano, p.90.

“Basta entrare con l’occhio dentro la «camera delle meraviglie» e percorrerne con attenzione gli scaffali per trovare il filo di un grande e labirintico lavoro di accostamento e di assimilazione per vie infinite di materiali estremamente vari”⁶¹. Stanze al cui interno le pareti erano rivestite di scansie di legno su cui trovavano posto barattoli di vetro contenenti parti del corpo umano, rocce o pietre rare, piante essiccate. Ai *naturalia* e agli *esotica* si accostavano poi gli *artificialia* come libri e stampe rare, raccolte di foglie essiccate, quadri, cammei, vasi, reperti archeologici, monete. E poi sempre più *scientifica*.

Riferendosi alla *Kunstammer* di Rodolfo II d’Asburgo e alla sua ripartizione canonica tra *Naturalia*, *Artificialia* e *Scientifica*, con gli *Exotica* che attraversano le tre sezioni, Bredekamp osserva ancora:

“la *Kunstammer* incrocia la scala dei tre ambiti in progressione - dai *Naturalia* fino agli *Artificialia* e agli *Scientifica* - con un piano orizzontale in cui cerca di abbracciare il globo terrestre nella sua interezza. In certo modo le *Kunstammer* furono insieme «acceleratore» del tempo e microcosmo”⁶².

Lo sviluppo delle specializzazioni, soprattutto in campo scientifico, distrusse l’ordine delle *Wunderkammern* che però, come nota Adalgisa Lugli, si fa risentire negli assemblage del XX secolo.

“In realtà il sogno del collezionista della *Wunderkammer* è in sintonia con quello dell’artista che crea l’assemblage. Entrambi istituiscono dei legami al di fuori della logica apparente della realtà, lavorano sulla *sympathia et antipatia rerum*, inventano accostamenti, scelgono, estraggono elementi da un insieme per ricostruirne lentamente un altro e recuperano attraverso quel gesto una nuova eccezionale unità”⁶³.

□

⁶¹ Adalgisa Lugli, L’«assemblage» come collezione, in Id., *Arte e meraviglia. Scritti sparsi*, Allemandi Torino 2006, p. 149.

⁶² Bredekamp, *op. cit.* p. 49.

⁶³ Lugli, *op.cit.*,p.159.

Il dis/ordine del mondo

Due faglie attraversano il Settecento e l'Ottocento e seguirle brevemente ci permette forse di delineare alcune direttrici fondamentali per una preistoria del collage: la prima scompiglia definitivamente l'ordine delle corrispondenze, lo parcellizza e consente una nuova produzione di saperi e poteri, sempre più specialistici e dettagliati. Si avrà di conseguenza anche un regime scopico corrispondente, più attento al dettaglio che riprende il paradigma anatomico e lo amplifica grazie agli strumenti di osservazione della scienza moderna. La seconda produce un regime scopico diverso in relazione alla nuova costituzione del soggetto nell'esperienza della frammentazione progressiva dovuta alla modernizzazione in primo luogo nelle grandi metropoli del XIX secolo.

Per quanto riguarda la prima trasformazione, il Settecento dei Lumi promuove una frammentazione e una ricomposizione dei saperi secondo ordini e tassonomie che sembrano spazzar via del tutto l'arte della meraviglia, il tessuto visibile e invisibile delle cose che aveva caratterizzato la cultura del Barocco.

“La diffusione, nel periodo illuminista, della metafora (e della pratica) anatomica, come del suo vocabolario che invita a dividere, separare, analizzare, penetrare, frantumare, certifica così da un lato la necessità di riconfigurare il sapere in base a criteri di ordine paratattico piuttosto che organico e contemporaneamente mantiene il desiderio di soluzioni aggreganti e teleologiche”⁶⁴.

Con la trasformazione dai *cabinet d'amateur* in collezioni orientate specialisticamente e storicamente e con la nascita dei musei, s'infrange il paradigma delle *Kunstkammern*⁶⁵.

L'*Encyclopedie* rompe definitivamente questo paradigma delle corrispondenze naturali e introduce l'arbitrio del taglio delle conoscenze in funzione dell'utile.

□

⁶⁴ Alessandra Violi, *Le cicatrici del testo*, Bergamo University press, Bergamo 1998, p. 39.

⁶⁵ “L'effettivo distacco concettuale della meccanica dall'alveo delle tradizioni antiche e dell'arte si compì verso la metà del XVIII secolo. Le conseguenze per le collezioni furono dirimpenti. La *Kunstkammer* aveva fornito una piattaforma, sulla quale il caos del mondo poteva essere compreso nella sua complessità e rappresentato nella stratificazione sia spaziale che temporale. Frantumata questa piattaforma a occuparne il posto subentrarono le raccolte specialistiche di oggetti naturali, antichità, opere d'arte e macchine” Bredekamp, *op.cit.*, p.104.

Scriveva Diderot:

“Quest’albero della conoscenza umana, poteva essere tracciato con vari criteri, sia riferendo le nostre diverse conoscenze alle diverse facoltà dell’anima, sia riferendole agli esseri che esse hanno per oggetto. L’imbarazzo era tanto più grande quanto più largo era il margine di arbitrio. Ma poteva non esservi arbitrio? La natura non ci offre che oggetti particolari, infiniti di numero e senz’alcuna suddivisione fissa e determinata. Tutto si sussegue per sfumature impercettibili. E in questo mare di oggetti che ci circondano, se alcuni emergono, come punte di roccia che sembrano forare la superficie e dominare gli altri, dobbiamo pensare che essi debbano questo privilegio soltanto a sistemi particolari, a convenzioni vaghe, ad eventi estranei alla struttura fisica degli esseri e alle vere istituzioni della filosofia”⁶⁶.

L’idea di una catena dell’Essere secondo cui l’intera natura è organizzata come un’ininterrotta catena unitaria che va dalla materia non organizzata (pietre e minerali) attraverso piante e animali fino all’uomo, alle creature spirituali fino a Dio stesso venne minata alla base come chimera metafisica e alcuni, come Linneo, la contestarono col principio che la natura dev’essere vista non come una catena lineare ma come una griglia multidimensionale.

E’ stato notato, per ciò che riguarda la letteratura, e in particolare il romanzo epistolare nel XVIII secolo, un aspetto che può essere ricondotto alla trasformazione dello sguardo.

“Rendendo infinitamente prezioso e degno di nota tutto ciò che il personaggio vede, ascolta, prova, la sacralizzazione dell’interiorità è in fin dei conti, anche se indirettamente, all’origine della nuova tecnica descrittiva. Invece di andar dritto all’essenza di ogni evento, come avrebbero fatto i suoi predecessori, Richardson sceglie di presentare al lettore non ciò che è pertinente alla comprensione del racconto, ma ciò che l’eroina percepisce qui e ora. In un universo dove la coscienza morale si appropria del ruolo che un tempo aspettava alla divinità, lo sguardo individuale santifica gli oggetti sui quali si posa, anche i più umili. Donde

□
⁶⁶ Denis Diderot, *Enciclopedia o dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri*, (antologia), tr. it. Laterza, Bari 1968, p. 88.

l'improvvisa, immensa, irresistibile espansione della mimesi dell'esperienza immediata, a detrimento dell'intelligibilità e della concisione"⁶⁷.

D'altra parte va osservato come questi processi di soggettivazione, per usare un termine di Foucault, siano al tempo stesso costitutivi di nuove identità, di nuove forme di cattura e disciplinamento e di nuove forme della visibilità.

“Tradizionalmente il potere è ciò che si vede, ciò che si mostra, ciò che si manifesta e, in modo paradossale, trova il principio della sua forza nel gesto con cui la ostenta. Coloro sui quali si esercita, possono rimanere nell'ombra; essi non ricevono luce che da quella parte di potere che è loro concessa, o dal riflesso che essi ne portano per un istante. Il potere disciplinare si esercita rendendosi invisibile; e, al contrario, impone a coloro che sottomette un principio di visibilità obbligatoria. Nella disciplina sono i soggetti a dover essere visti”⁶⁸.

Questo nuovo regime di visibilità diventa nuovo ordine sociale, ma al tempo stesso si riduplica nelle pieghe del soggetto come una sorta di costante desiderio (necessità) di esposizione per il riconoscimento⁶⁹.

Quanto alla seconda trasformazione, si può osservare che un regime scopico diverso si costituisce anche in relazione alla nuova costituzione del soggetto nell'esperienza della frammentazione progressiva dovuta alla modernizzazione in primo luogo nelle grandi metropoli del XIX secolo.

Se è possibile rintracciare una storia delle tecniche, delle operazioni teoriche e dello sguardo che fanno da progenitori al collage, è soltanto a partire dalla diffusione della cultura e della produzione di massa che è possibile parlare propriamente del collage nel senso in cui il modernismo lo utilizza. Infatti non solo i primi collage pittorici utilizzano materiali e prodotti della modernizzazione, ma anche prima nel corso del XIX laddove

□

⁶⁷ Pavel Il romanzo alla ricerca di se stesso, in AA.VV. *Il romanzo*, vol II Le forme, Einaudi, Torino 2002, p. 49. A proposito di *Jacques le fataliste* Hans Magnus Enzensberger ha osservato: “Il montaggio, la tecnica cinematografica, il collage: tutte tecniche medialità che i suoi contemporanei non conoscevano”, AA.VV. *Il romanzo*, vol V Lezioni, p.146.

⁶⁸ Michel Foucault, *Sorvegliare e punire*, tr.it. Einaudi, Torino 1976, p. 205.

⁶⁹ Baudelaire noterà, arrivando subito al punto proprio all'inizio de *Il mio cuore messo a nudo*: “Della vaporizzazione e della centralizzazione dell'Io. Tutto è là”, in *Opere*, tr.it. Millenni Mondadori, Milano 2001, p. 1415.

comincia a sentirsi il vento forte della modernizzazione (con Parigi come luogo esemplare) si acuisce la percezione di una discontinuità, di un'eterogeneità nell'esperienza, una rottura del quadro della significazione complessiva tradizionale che induce alla riflessione su come ricostruire nella forma una totalità che si avverte perduta nell'esperienza quotidiana.

Senza entrare qui in dispute sugli inizi della modernità, si può seguire il suggerimento di Jonathan Crary e provare a situare il mutamento della percezione nell'Ottocento, non a partire dalla storia dell'arte, ma piuttosto da quelle che Foucault chiamava tecniche di soggettivazione. Scrive Crary che dopo Kant, nei primi due decenni dell'Ottocento, comincia ad appannarsi la trasparenza del soggetto come osservatore e s'incrina quello che chiama il «paradigma della camera oscura».

“La visione piuttosto che una forma privilegiata di conoscenza, diviene essa stessa un oggetto di conoscenza e di osservazione. Dagli inizi del XIX secolo la scienza della visione sempre più significherà la messa in questione della costituzione del soggetto umano, piuttosto che della meccanica della luce e della trasmissione ottica. E' il momento in cui il visibile sfugge dall'ordine incorporeo e in temporale della camera oscura e viene situato in un altro apparato, all'interno dell'instabile fisiologia e temporalità del corpo umano”⁷⁰.

In altri termini si sgretola quel paradigma classico della visione e dell'osservatore e attraverso gli studi fisio-psicologici e grazie all'uso di nuovi dispositivi ottici, si delinea un nuovo soggetto più flessibile, più adattabile alle trasformazioni in corso.

“Questo fu il risultato decisivo delle scienza psicofisiche della metà del XIX secolo che, apparentemente rendendo la sensazione misurabile, incorporarono la percezione umana nel dominio del quantificabile e dell'astratto. La visione così concepita divenne compatibile con molti altri processi di modernizzazione, mentre al tempo stesso apriva la possibilità di un'esperienza visiva intrinsecamente non razionalizzabile che eccedeva ogni procedura di normalizzazione”⁷¹.

□

⁷⁰ Jonathan Crary, *Techniques of Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Mit Press, Cambridge Ma/London 1999, p.12.

⁷¹ *Ivi*.

Città-collage: la città moderna come montaggio dell'eteroclitico

Come hanno mostrato Baudelaire e Benjamin, tra gli altri, l'esperienza della metropoli alla metà del XIX secolo è lente d'ingrandimento per osservare le trasformazioni della modernizzazione.

“Rivoluzione industriale, riproducibilità tecnica, moltiplicazione dei prodotti e loro trasformazione in merce, aumento del consumo e formazione delle masse, diffusione dell'informazione e costruzione della rete dei trasporti e distribuzione vanno di pari passo con il cambiamento della figura dell'artista, di quella del pubblico e, inevitabilmente, della forma dell'opera e dello statuto dell'arte”⁷².

La città moderna, sottoposta a un incessante lavoro di costruzione e distruzione, viene vista sempre più come fatta a strati e in questo senso diventa modello del montaggio dell'eterogeneo. Nella Parigi della metà del XIX secolo la città stessa e gli edifici vengono visti come “stratificazione visibile, il reimpiego (equivalente in termini architettonici della citazione) di altre costruzioni, riassorbimento del diacronico più o meno omogeneo o disparato”⁷³. Si ha una perdita di volume simbolico, di ampiezza e profondità dell'immaginario, dice ancora Hamon, a vantaggio di una esibizione totale che mette tutto sullo stesso piano⁷⁴.

In questa percezione della modernità metropolitana è come se la profondità, la tridimensionalità venisse trasformata secondo due direttrici: la superficie piatta dei muri che costituiscono il collage della nuova città e il dispositivo dell'esposizione che annulla la distanza tra interno ed esterno. D'altra parte questa trasformazione dei rapporti tra l'osservatore e le distanze spazio-temporali diviene centrale dal momento che

“nel corso del XIX secolo, un osservatore doveva in modo sempre crescente funzionare all'interno spazi urbani disgiunti e estraniati, attraverso le dislocazioni

□

⁷² Elio Grazioli, *Arte e pubblicità*, Bruno Mondadori 2001, Milano, p. 5.

⁷³ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 41.

⁷⁴ “E' probabilmente Flaubert che, tra tutti gli scrittori della metà del secolo, ha la coscienza più acuta e spesso la più esasperata di questo assottigliamento pellicolare alla stesso tempo estetico e etico del reale. Questo è dovuto sia al montaggio di oggetti architettonici (abitanti e abiti) compositi ed eteroclitici, irrisori, sia al montaggio testuale delle banalità esposte, come nella scena dei Comizi di Mme Bovary”, *ibidem*, p. 187.

spazio-temporali dei viaggi in treno, del telegrafo, della produzione industriale e nel flusso di informazioni visuali e tipografiche”⁷⁵.

Per riassumere in breve il percorso fatto in questo breve preistoria del collage, si può dire che laddove si affaccia la modernità metropolitana si pongono le condizioni per un cambiamento fondamentale dell’esperienza in direzione di una maggiore frammentazione spazio-temporale che crea al tempo stesso spaesamento e bisogno di trovare nuovi modi per dare un senso alla realtà. Ma qui le strade si dividono: qualcuno cerca di ricomporre dall’esterno l’unità del «quadro». Altri, come Baudelaire, assumono invece che l’artista della vita moderna “in sintonia coi suoi tempi come un osservatore non aveva bisogno di imporre affatto una continuità; questa emergeva dall’interno di ciò che è un’apparente discontinuità. La frammentazione perciò diviene il fattore unificante nel nuovo modo di percepire l’arte”⁷⁶.

L’altro elemento fondamentale è quello del rapporto con la cultura di massa e la mercificazione che sarà centrale per la nascita del collage nel mondo dell’arte, come si vedrà nelle pagine successive.

Scrive Christine Poggi:

“La pratica del collage ha una relazione complessa e paradossale con la cultura di massa, in quanto suggerisce simultaneamente una negazione dello status di belle arti delle tradizionali opere d’arte e un tentativo di sovvertire l’apparentemente inevitabile processo attraverso cui l’arte diviene una merce nel mondo moderno”⁷⁷.

E’ a partire da questo sfondo che si è cercato fin qui di schizzare, che si può cominciare a cogliere meglio l’emergere del collage/montage nell’ambito delle arti agli inizi del XX secolo.

□

⁷⁵ Jonathan Crary, *Techniques of Observer*, cit., p.11.

⁷⁶ Lois Cassandra, Hamrick, Artist, Artisans and Artistic Discontinuity: Baudelaire and Gautier Speak Out, in Freeman G. Henry (ed.), *Discontinuity and Fragmentation in French Literature*, “FLS”, XXI, 1994, pp. 67-79.

⁷⁷ Christine Poggi, *In Defiance of Painting*, cit., p. 128.

Cap. II – Picasso e il collage à la table

II.1. 1912: il mito dell'origine e la sua dissoluzione

“In un periodo di enorme confusione durante il quale molti valori, umani e culturali, si sono sgretolati, Picasso si è impadronito dei brandelli, dei frammenti, dei frantumi e con un atto straordinario di provocazione e vitalità li ha trasformati in qualcos'altro per divertirci e scandalizzarci, ma soprattutto per dimostrarci con la sua vitalità, che, pur in un'epoca di confusione, dai rottami possono nascere nuove idee e nuovi valori, nuovi modi di guardare il mondo”⁷⁸.

Nel caso della nascita del collage e del papier collé in pittura appare particolarmente fuorviante la questione dell'origine⁷⁹, a meno che non si voglia intendere per «origine» qualcosa che non sta tanto in punto su una linea di successione temporale, ma piuttosto nell'evento di un gesto, ogni volta ripetuto con mille variazioni e varianti differenti, che dà origine all'opera: quello dell'incollare un frammento tagliato in un nuovo contesto, una pratica che come abbiamo già visto nel capitolo precedente ha un'archeologia ancora in gran parte da ricostruire.

E tuttavia tra la primavera e l'autunno del 1912 a Parigi sembra accadere qualcosa di nuovo: due artisti, Picasso e Braque, insieme e indipendentemente⁸⁰, crearono i primi papier collé e collage cubisti, mettendo per così dire in cortocircuito una pratica di riuso che esisteva a livello popolare con le «belle arti», con l'arte «alta», per quanto eterodossa e

□

⁷⁸ John Berger, Picasso, in “Riga 12”, Pablo Picasso, a cura di E. Grazioli, Marcos y Marcos, Milano 1996, p. 201 - 202.

⁷⁹ “E’ il ritardo che è originario”, scrive Jacques Derrida, Freud e la scena della scrittura, in *La scrittura e la differenza*, tr. it. Einaudi, Torino 1971, p. 263. Oppure secondo una prospettiva diversa, riprendendo Benjamin, “origine, benché sia una categoria pienamente storica, non ha nulla in comune con la genesi. Con origine non si intende un divenire del già nato, bensì un divenire e un trapassare di ciò che nasce. L'origine sta nel fiume del divenire come un vortice e trascina dentro la propria ritmica il materiale della nascita”, *Dramma barocco tedesco*, tr. it. Einaudi, Torino 1971, p. 28.

⁸⁰ Sulla dialettica Picasso/Braque cfr. William Rubin, *Pioneering Cubism*, MoMA, New York 1989, p. 15: “L'amicizia di Picasso e Braque può esser stato un classico esempio di attrazione degli opposti, ma il nuovo linguaggio nascente che sempre più condivisero servì egualmente bene ai loro bisogni contrastanti”.

d'avanguardia. Ma questo è solo uno degli aspetti che fa della pratica del collage/montage qualcosa di più di un'occasione tecnica più o meno riuscita e la mette al centro della rivoluzione dell'avanguardia. Come dice Bürger, se l'«opera d'arte organica» cercava in passato di occultare il fatto che essa è stata creata,

“per l'opera d'avanguardia è vero il contrario: si dà a conoscere come creazione artificiale, come artefatto. In questo senso il montaggio può essere considerato come il principio fondamentale dell'arte avanguardistica. L'opera «montata» richiama l'attenzione sul fatto che è composta con frammenti di realtà; essa rompe l'apparenza di totalità. (...) L'intento di rivoluzionare la vita riportando l'arte nella vita concreta si trasforma così in una rivoluzione artistica”⁸¹.

Un gesto di rottura che tra il serio e il faceto, esercita un'«azione differita» che attraversa il secolo XX, con ripetizioni e variazioni, tra avanguardie e neo-avanguardie. Dire il perché di questa importanza decisiva attribuita al collage e mostrarne le molteplici linee di proliferazione, significa anche spiegare in che consista la rottura, la «rivoluzione» che ha prodotto nel sistema delle arti e non solo, a partire dal cubismo.

II. 2 Narrazioni sulla storia del collage

Nel 1912 Braque e Picasso, nonostante fossero entrambi ancora abbastanza giovani, erano già noti nel mondo dell'arte di avanguardia: dopo i primi anni di incertezza, avevano cominciato a farsi conoscere e in particolare il secondo era al centro dell'attenzione, circondato da amici letterati, poeti, pittori e galleristi. Il collage e il papier collé furono anche il prodotto dell'incontro tra questi due amici che per un certo periodo collaborarono intensamente, tanto da non firmare individualmente le opere⁸². Nonostante ciò non

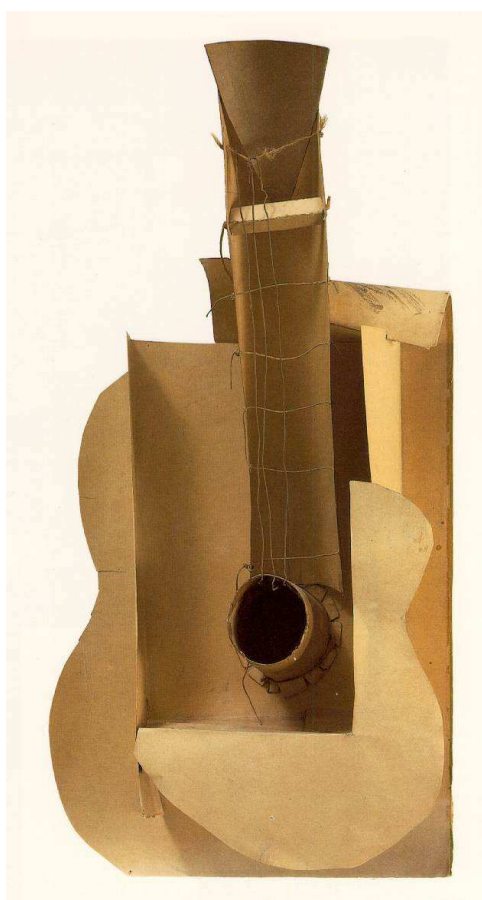
□

⁸¹ Peter Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, tr.it Bollati Boringhieri, Torino 1990, p. 83-84.

⁸² Così ricostruisce la questione Gilot: “La gente non capiva bene, a quell'epoca, perché molto spesso noi non firmavamo le nostre tele [sono parole di Picasso nel ricordo di Françoise Gilot]. Ciò avveniva perché c'era in noi la tentazione, la speranza, di un'arte anonima non nella sua espressione, ma nel suo punto di partenza. Cercavamo di costruire un nuovo ordine, che avrebbe dovuto esprimersi attraverso individui diversi. Nessuno avrebbe dovuto sapere chi aveva dipinto in un certo modo questo o quel quadro. Ma

manca certo la competizione tra i due e nei mesi che scandiscono il 1912 si assiste a una sorta di gioco a rincorrersi tra i due.

La cronologia ufficiale, con qualche variazione, ridotta all'osso indica questa successione: in maggio probabilmente ma certamente dopo febbraio, Picasso crea il suo primo collage (*Natura morta con sedia impagliata*), di cui ci occuperemo qui, il quale a sua volta fa parte di serie di nature morte ovali; in estate, Braque fa i suoi primi papier collé (*Comptoir et verre*); in autunno Picasso fa i suoi primi *papier collé* con quotidiani (*Violino*) e costruisce la prima *Chitarra*⁸³, assemblage di cartone, fili di ferro e corde.



Pablo Picasso, *Chitarra*, autunno 1912, cartoncino, fil di ferro e corda, MoMA, New York

□

l'individualismo era troppo forte e il risultato fu un insuccesso", cit. in Timothy J. Clark, *Addio a un'idea. Modernismo ed arti visive*, tr.it. Einaudi Torino 2005, p. 207.

⁸³ A proposito della datazione della *Chitarra*, cfr. C. Poggi, *In Defiance of Painting*, cit., pp. 31s.

Da qui si assiste a una proliferazione sperimentale febbrile dell'artista *chiffonnier*: brandelli di carta (soprattutto di quotidiani), frammenti e detriti che svolazzano senza apparente ordine vengono acchiappati e incollati a forza nelle opere dell'arte nuova. Nulla deve essere lasciato intentato e Picasso, con il suo brio e la sua forza, è senza dubbio il genio di questa proliferazione del collage.

Se facciamo un passo indietro e proviamo a collocare la nascita del collage all'interno della storia del cubismo, ci troviamo di fronte ad alcune narrazioni che dovrebbero spiegarne le ragioni, molteplici, intrecciate, complesse quanto si vuole, ma pur sempre riconducibili a due modelli che potremmo definire atmosferico e causale: il primo mette in primo piano una configurazione, un campo di forze all'interno dei quali si produce l'evento del collage; il secondo punta invece a mettere in primo piano l'intreccio di intenzionalità artistiche. Alcune si dispiegano su un ambito temporale più ristretto, la storia del cubismo stesso e le sue immediate vicinanze, con riferimento a Cézanne come nume tutelare, mentre altre, come quella di Kahnweiler o di Carl Einstein, mettono invece l'accento sull'importanza della cosiddetta «arte negra»⁸⁴. A proposito del supposto primitivismo, utilizzando il concetto benjaminiano di «immagine dialettica», Didi-Huberman ha osservato:

“Picasso e Braque non hanno avuto paura di rievocare ciò che fino a quel momento era apparso come l'arcaismo formale per eccellenza - le arti africane o oceaniche - ma questa memoria non aveva niente a che vedere con un «ritorno alle fonti», come si sostiene ancora troppo spesso; si trattava piuttosto di superare dialetticamente *sia* la plasticità occidentale, *sia* quella su cui posavano uno sguardo assolutamente nuovo, non «selvaggio», non nostalgico: uno sguardo trasformatore”⁸⁵.

□

⁸⁴Yve-Alain Bois ha fornito un'interpretazione approfondita di questa irruzione dell'arte negra nella pittura occidentale e in particolare nell'opera di Picasso, riprendendo l'analisi che ne offrì Markov ne *L'arte dei negri* del 1913-14 pubblicato postumo nel 1919 grazie a Majakovskij. “Secondo Markov le sue tre caratteristiche essenziali sono: 1. un potente senso statuario del volume prodotto dall'*arbitrarietà* delle sue articolazioni; 2. la diversità e l'*arbitrarietà* dei suoi elementi morfologici (chiamato simbolismo plastico); 3. la diversità e l'*arbitrarietà* dei suoi materiali la cui articolazione sembrava governata dal principio del montaggio”, *Painting as Model*, Mit Press, Cambridge (Ma) 1993, p. 82-83.

⁸⁵ Georges Didi Huberman, *Il gioco delle evidenze*, tr. it. Fazi, Roma 2008, p. 135.

Altre ricostruzioni invece si spingono ben al di là del periodo cubista fino a mettere in gioco l'intera storia della rappresentazione occidentale dal Rinascimento (almeno) fino alla nascita del cubismo. Un esempio particolarmente chiaro è quello di Peter Gay.

“Per secoli i pittori avevano affrontato il compito di produrre un'illusione di tridimensionalità attraverso un medium bidimensionale. (...) Ora i primi cubisti, e indiscutibilmente i più grandi, Picasso e Braque, rigettarono queste soluzioni di antica tradizione: volevano creare opere d'arte che non facessero dimenticare allo spettatore il loro carattere di manufatti umani. Frammentarono superfici che in natura erano compatte e riassemblarono la realtà frammentata, trasformando gli oggetti curvi come un seno femminile o la guancia di un uomo in strani contorni geometrici che virtualmente non assomigliavano a nulla, di sicuro non a un seno o una guancia. In breve i cubisti distorsero deliberatamente il mondo degli oggetti, dando all'osservatore il compito ingrato di rimettere insieme i frammenti in una sembianza riconoscibile di realtà”⁸⁶.

In questo resoconto di uno storico della cultura, due sembrano gli elementi più rilevanti: il carattere costruttivo (artificiale) dell'opera che viene ora esibito in primo piano (il che vale per il cubismo in generale e ancor più per il collage) e il carattere «pragmatico» della scelta cubista, ossia la necessità di un coinvolgimento maggiore dell'osservatore nel farsi dell'opera. Da una parte tutta una serie di segni convergono per mettere al centro dell'arte l'attività di *poiesis*, di produzione dell'opera, in un mondo sempre più fatto di artifici umani, in un gioco combinatorio che sembra rafforzare l'autonomia dell'opera e dell'artista. Dall'altra l'importanza del coinvolgimento dell'osservatore nel compito impossibile di rimettere insieme i pezzi della totalità infranta, con la consapevolezza che la totalità infranta è perduta, che la sua ricostruzione è mera ideologia: non c'è totalità che si

□
⁸⁶ Peter Gay, *Modernism: The Lure of Heresy. From Baudelaire to Beckett and Beyond*, Vintage Books, London 2009, p. 155. Un altro esempio riguardo alla questione della prospettiva: “Se la messa in prospettiva è una messa in scena che permette facilmente di raccontare (rappresentare) delle storie, la tecnica del collage è una nuova scenografia che decostruisce il sistema pittorico convenzionale (e la sua ideologia) e propone una nuova forma di «narrazione»: diciamo *coup par coup* mettendo le cose fianco a fianco”, René Payant, *Collage at large. Le texte déchainé*, in “*Révue d'esthétique*”, n. 1-2, 1979, p. 259.

possa guardare dall'esterno, da nessun luogo; non si è mai veramente fuori ma già da sempre dentro l'opera e in qualche modo attivi nella co-costruzione dell'opera.

Se invece proviamo a considerare la nascita del collage in una prospettiva più ristretta, diciamo interna al movimento cubista, possiamo trovarci di fronte a una narrazione come questa: il cubismo analitico aveva ormai esaurito le sue possibilità e rischiava di perdersi nell'astrazione, mentre Picasso e Braque non volevano assolutamente perdere i contatti tra opere e rappresentazione. Perciò Picasso e Braque introdussero nei loro quadri elementi presi dalla «realtà» e diedero inizio al cubismo sintetico. Si potrebbe arricchire questa narrazione con dettagli e digressioni, ma molti sarebbero sostanzialmente d'accordo con questa ricostruzione⁸⁷.

Più o meno sorvegliate dal punto di vista critico e dall'entusiasmo, è evidente che tali ricostruzioni della nascita del cubismo sintetico e del collage puntano l'indice direttamente su due questioni assolutamente centrali non solo per la storia dell'arte, ma per la definizione stessa dell'arte: la questione della rappresentazione e quella della realtà (tra le due, ovviamente, il problema della mimesi). Fin dal principio con la «tavola» di Picasso, suggerisce Christine Poggi, il collage cubista mina alla base i modelli di comprensione dello status ontologico dell'opera, sia classici che modernisti, “istituendo un gioco di ambiguità tra cornici e motivi di incorniciamento, come pure tra il tavolo (il piano della realtà) e la tavola (il piano dell'illusione)”⁸⁸. Il collage fu uno dei modi più influenti di rimettere in discussione queste categorie.

□

⁸⁷Cfr. ad esempio Mimita Lamberti: “La natura sperimentale del papier collé è strettamente connessa al desiderio di risolvere un insieme di problemi posti dall'esperienza cubista e di sfuggire a un vicolo cieco: la frantumazione in singoli elementi di prospettiva aspirati sulla superficie del dipinto, il recupero di un tono di colore meno austero, il bisogno di indicare uno o più assi della composizione, un minor elitarismo e una decodificazione più ampia degli elementi assemblati sulla tela”, Maria Mimita Lamberti, Painting and Collage, a Love Match, in *Collage/Collages: from Cubism to New Dada*, catalogo della mostra al GAM di Torino, a cura di M. Mimita Lamberti e M. G. Messina, Electa, Milano 2007, p. 248.

⁸⁸ Christine Poggi, “Table” and “Tableau” in *Picasso's Collages and Constructions*, in “Art Journal”, Vol. 47, No. 4, Revising Cubism (Winter, 1988), pp. 311-322; poi ripreso nel suo libro, *In Defiance of Painting*, cit..

Molte altre varianti interne a queste narrazioni si potrebbero aggiungere, a seconda che si accentuino l'aspetto formale, tecnico, ma anche culturale, biografico⁸⁹, politico⁹⁰ e i loro intrecci⁹¹, ma proviamo ora per un momento a ritornare a quello che Duchamp avrebbe chiamato con sufficienza l'aspetto retinico dell'opera d'arte, fermandoci a guardare quello che viene considerato il primo collage cubista, quella *Natura morta con sedia impagliata* di Picasso del 1912⁹²: ci troviamo di fronte a una tela ovale la cui cornice è fatta di corda di canapa da marineria abbastanza spessa, un ovale che potrebbe anche essere un tavolo rotondo visto in prospettiva.

□

⁸⁹ Cfr. ad esempio l'analisi di *Bicchiere e asso di fiori (omaggio a Max Jacob)* fatta da Mimita Lamberti che sottolinea la necessità di conoscere elementi della vita dell'artista per comprendere il collage, Introduzione al catalogo della mostra *Collage/collages*, cit., p. 15.

⁹⁰ Classico è lo studio di Patricia Leighton che ha suscitato anche vivaci discussioni secondo cui molti dei quotidiani nei collage di Picasso del 1912-1913 assumono un significato politico concreto alla luce della frequentazione dell'ambiente anarchica a Barcellona, in Patricia Leighton, *Re-ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914*, Princeton University Press, Princeton 1989. Si veda in proposito l'importante revisione di David Cottington, *What the Papers Say: Politics and Ideology in Picasso's Collages of 1912*, in "Art Journal", Vol. 47, No. 4, *Revising Cubism* (Winter, 1988), pp. 350-359.

⁹¹ Per una lettura alternativa del passaggio cruciale degli anni 1911-12 si veda Clark, *op. cit.*, p. 181: "A mio parere possiamo meglio intendere i dipinti eseguiti da Picasso nel 1911 e nel 1912 se *non* li vediamo come nati dal processo di ricerca dei tre anni precedenti".

⁹² Si veda a proposito del primato la presentazione del catalogo della mostra *Collage/Collages*, cit.



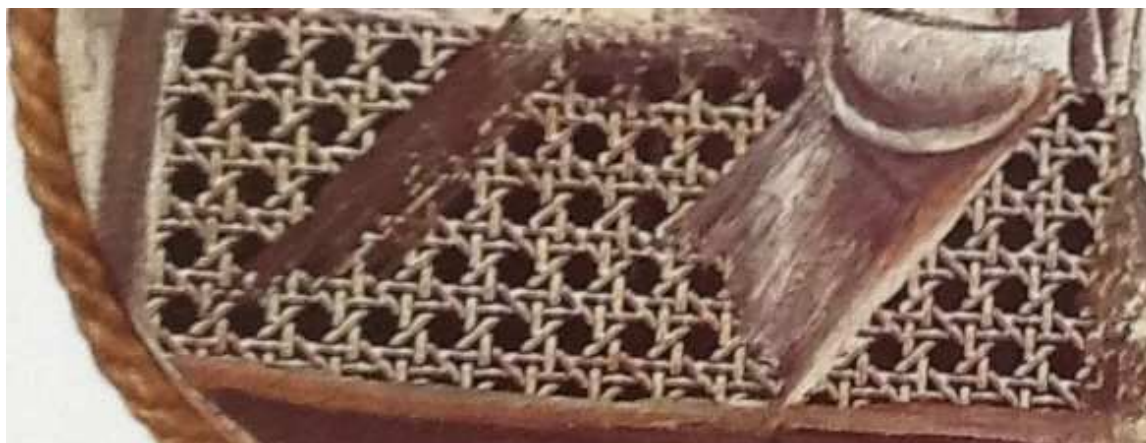
Picasso, *Natura morta con sedia impagliata*, maggio 1912, olio e tela cerata su una tela incorniciata da una corda, 29x37 cm, Musée Picasso, Paris

Sappiamo che fa parte di una serie di ovali dello stesso periodo e che la scelta dell'ovale può avere molteplici significati: veniva usato dai ritrattisti del XVIII secolo per concentrare l'attenzione sul modello (privilegiando l'asse verticale), ma ha anche valore strutturale e simbolico; gioca con la rappresentazione del reale perché qui si tratterebbe di una tela-tavolo, vista in prospettiva e infine, geometricamente (e pare che considerazioni matematico-geometriche, seppur in forma volgarizzata non fossero del tutto estranee alla banda Picasso⁹³) non ha un centro, ma due fuochi.

□

⁹³ Si veda in proposito la considerazione di John Berger che scrive: "I cubisti stavano cercando di avvicinarsi a una nuova sintesi che, in termini pittorici, era l'equivalente filosofico della sintesi che si stava affermando nel pensiero scientifico. Non erano, naturalmente, influenzati in modo diretto da questo pensiero (...). I significati che i cubisti attribuiscono ai termini struttura, spazio, segni, processo sono completamente differenti da quelli dei fisici nucleari. Ma la differenza tra la visione cubista della realtà e quella di un grande pittore del XVII secolo come Vermeer è molto simile alla differenza tra la visione dei fisici moderni e quella di Newton: simile non solo per grado, ma anche per il tipo di attenzione rivolta agli oggetti", *Splendori e miserie di Pablo Picasso*, tr. it. Il Saggiatore Milano 1996, pp.73-74.

Il titolo guida al riconoscimento di oggetti all'interno dello spazio del quadro: si individuano piuttosto facilmente un limone, un bicchiere, una pipa, l'iniziale del titolo di quello che potrebbe essere un giornale (*JOU*) e in basso una superficie rettangolare che ha la texture di una sedia impagliata. Quest'ultimo è l'*objet* prelevato e posto in un nuovo contesto: un pezzo di tela cerata su cui è stampato il disegno della paglia intrecciata.



Che si tratti di una natura morta non è indifferente, in quanto nella tradizione pittorica questo soggetto sembra particolarmente adatto alla sperimentazione (si pensi in particolare alla tradizione fiamminga del XVII secolo) e a mettere in gioco uno scambio tra segno e realtà se, come dicono Fabbri e Corrain

“la natura morta non rappresenta la cosa in sé, ma nella sua opposizione al segno. La raffigurazione icastica degli oggetti li presenta infatti, come «segni della mancanza di segno» (Lotman). Si apre così il gioco sottile delle parole che si danno come cose (fanno parte delle nature morte numerosi testi: lettere, fogli, libri) e delle cose che si danno come parole (emblemi, geroglifici, allegorie). Con tutte le possibili combinazioni tra gli estremi: dalle nature morte di soli libri ai collages: accumulazione di oggetti «reali» sul quadro che si presenta esso stesso come oggetto”⁹⁴.

□

⁹⁴ Lucia Corrain e Paolo Fabbri, “La vita profonda delle nature morte”, in a cura di Lucia Corrain, *Semiotiche della pittura. I classici. Le ricerche*, Meltemi Roma 2004, p. 154.

Seitz ha osservato inoltre che la natura morta, soggetto caratteristico del cubismo, e della prima irruzione del collage pittorico, “ci ricorda che quella sistemazione di oggetti comuni, dall’antichità fino ai pittori olandesi di nature morte, poi Chardin, Manet, Fantin-Latour, Harnett, Cézanne, Picasso, è una forma preliminare di arte assemblata”⁹⁵. La natura morta insomma è una sorta di *Wunderkammer* che mette in scena su un piano, sulla tavola oggetti disparati per produrre senso.

Sul piano del tavolo ci sono strumenti musicali, tema classico delle nature morte, ma anche emblema del tempo che passa; spartiti, carte da gioco: in effetti il ritaglio «JOU» significa gioco, gioco con le infinite possibilità aperte dall’incontro della regola e del caso, ma rimanda anche al suonare strumenti musicali.



Ci saranno poi come altri soggetti ad esempio in Juan Gris, scacchi e specchi⁹⁶, ma un ruolo di primo piano ebbero i giornali nei primi collage. Linda Goddard ha parlato di un’«estetica del quotidiano», accostando l’uso dei ritagli da quotidiani alle ultime ricerche di Mallarmé: “Picasso ha tagliato titoli e sottotitoli della prima pagina per aprire a multiple

□

⁹⁵ W. Seitz, *The Art of Assemblage*, cit., p. 9.

⁹⁶ Kuspit vede nell’uso di Gris dello specchio nel collage una sorta di sintesi dello statuto illusorio dell’imitazione, cfr. Donald B. Kuspit, *Collage: The Organizing Principle of Art*, in Katherine Hoffman (ed.), *Collage: Critical Views*, UMI Research Press, Ann Arbor (Mich.)1989, p. 55.

letture, interrompere il flusso di una riga e consentire connessioni tra le parole sull'asse verticale"⁹⁷.

Nella continua ricerca e sperimentazione di Picasso i brandelli si moltiplicano fino ad invadere l'intero quadro. Come ha scritto in modo particolarmente efficace e poetico Krauss, i ritagli

“dapprincipio sembrano circolare intorno allo spazio cristallino come sfaccettature radiose di un gioiello assente. Ogni frammento di carta di giornale forma il segno di un significato visivo; poi quando urtano l'uno contro l'altro il segno si ri-forma e il significato cambia. Dal brusio delle lettere minute, frecce nere sul bianco che imitando l'aspetto di un dipinto sfumato evocano l'effetto dell'aria, fino all'angolo tagliato vivacemente di un foglio adiacente (o lo stesso) che ora s'indurisce nella solidità di un piatto di porcellana, ogni piccolo pezzo di carta si sottomette al significato, ma non in modo duraturo. Perché lo stesso pezzo in un'altra collocazione costella un altro segno...”⁹⁸.

Qui i quotidiani costituiscono figura e sfondo dell'opera, materiale grezzo e materiale lavorato. Come dice ancora Krauss,

“con l'avvento del collage cubista con l'improvvisa arbitrarietà di ogni elemento pittorico - un pezzo di quotidiano diviene capace alternativamente di significare luce o polvere legno o acqua, a seconda delle sue relazioni con gli elementi vicini - che genera una idea completamente strutturale delle opere di arte visiva”⁹⁹.

□

⁹⁷ Linda Goddard, *Mallarmé, Picasso and the Aesthetics of the Newspaper*, in “Word & Image”, 22, 4, oct-dec 2006, p. 295. La tesi di fondo di Goddard è che Picasso ha provocatoriamente combinato e non contrapposto aspetti della cultura di massa e dell'estetica simbolista.

⁹⁸ Rosalind Krauss, *Picasso Papers*, MIT Press, Cambridge (Ma) 1999, p. 25.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 18.



Pablo Picasso, *Bicchiere e bottiglia di Suze*, 1912, papier collé, acquerello e carboncino, St. Louis, Washington University Gallery of Art

Torniamo alla nostra *Natura morta con sedia impagliata*. La composizione è grosso modo organizzata in tre aree: la sedia impagliata, una parte più scura in cui si trova il giornale e una parte più chiara a destra in cui si trovano il limone e la *coquille*. Si può pensare che l'insieme «rappresenti» un tavolo ovale su cui sono posati diversi oggetti e davanti a cui c'è una sedia impagliata, ma in realtà tutto sembra fatto proprio per sviare la rappresentazione. In effetti questa sommaria descrizione ci lascia insoddisfatti, forse anche perché, come ha scritto Clark,

“il tono di chi li descrive non è mai abbastanza nietzschiano. Le interpretazioni particolari sono sempre troppo anguste e troppo legate al senso comune e la loro

retorica introduce quel piccolo mondo di transizioni spaziali al quale non equivale mai il linguaggio segnico cubista”¹⁰⁰.

Allo stesso modo lascia insoddisfatti il primo collage di un pezzo di tela cerata con la texture dell’impagliata di una sedia, come se fosse troppo timido, quasi nascosto.

In precedenza erano stati introdotti da Picasso e da Braque in *trompe-l’oeil* listelli di legno, chiodi dipinti (*Violon et palette* di Braque nel 1909), caratteri di stampa e Picasso aveva già inserito in precedenza un francobollo vero nel suo dipinto *Lettera* dell’inizio 1912.



Picasso, *La lettera*, inizi del 1912, olio e francobollo su tela, collocazione sconosciuta¹⁰¹.

Braque aveva già introdotto nei dipinti altri materiali non artistici, sabbia, segatura, limatura di ferro però ancora mescolati al colore, in un modo che era funzionale alla texture e al dipinto. Ma più in generale con il cubismo si era creata la premessa perché venissero dissolti i confini tra le cose.

Si consideri ad esempio come in questa splendida tela di Braque i frammenti di titoli, insieme alle cose, sembrano emergere in superficie all’improvviso, grazie al gioco della illuminazione.

□

¹⁰⁰ Timothy J. Clark, *Addio a un’idea*, cit., p. 207.

¹⁰¹ Cfr. C. Poggi, *In Defiance of Painting*, cit. p. 3.



Georges Braques, *Il portoghese*, 1911, olio su tela, Basilea Kunstmuseum

A questo punto, sostiene Seitz, il passaggio al collage era già fatto:

“Quando nel gioco tra realtà e finzione oggetti che prima erano nello spazio pittorico apparvero a una scala 1:1 sulla sua superficie, quando il piano pittorico divenne

supporto per lettere, numeri e parole stampinate senza distorsione, l'avvento del collage era inevitabile"¹⁰².

E tuttavia con quel pezzo di tela cerata e quella corda, continua, "la inviolabilità del mezzo colore a olio subì un colpo al tempo stesso mortale e produttivo"¹⁰³. Dunque l'infrazione starebbe nella cortocircuitazione di due mondi, in un *affaire* trasgressivo che mette insieme due mondi¹⁰⁴: la tela e la corda da marineria, il colore a olio e la tela cerata che rappresenta l'impagliatura di una sedia, la mano dell'artista e la produzione industriale.

"Se avesse usato un'impagliatura reale, l'effetto non sarebbe stato così sorprendente. Usando un'imitazione stampata d'impagliatura, Picasso inseriva un prodotto industriale di massa nel mezzo del suo opposto tradizionale, l'oggetto fatto a mano. Una vera impagliatura sarebbe stata almeno un prodotto artigianale appartenente alla stessa categoria di oggetti del quadro. Ma la tela cerata in quella natura morta del 1912 apriva l'arte al presente industriale in modo che non aveva precedenti"¹⁰⁵.

Come dice Braque sarebbe un errore interpretare il pezzo incollato come un *trompe-l'oeil*:

"I papier collés, l'imitazione del legno - e altri elementi della medesima natura - da me usati in certi disegni, producono anch'essi il loro effetto attraverso la semplicità dei fatti, ed è questo che ha indotto la gente a confonderli con il *trompe-l'oeil*, di cui essi sono esattamente l'opposto. Anche loro sono fatti semplici, ma creati dalla mente e tali da costituire una delle giustificazioni a una nuova figurazione nello spazio"¹⁰⁶.

E' vero inoltre che si tratta solo dell'inizio e che nel giro di qualche mese Braque presenterà i suoi papier collé e Picasso varierà su questa tecnica in modo stupefacente, fino ad arrivare agli assemblaggi tridimensionali. Ma siamo portati a considerare inevitabilmente quel primo collage attraverso tutta la sua storia degli effetti ed è come se quella «prima volta» ci sfuggisse.

□

¹⁰² Seitz, *Art of Assemblage*, cit., p. 22.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 23.

¹⁰⁴ Mimita Lamberti ricorda che prima di significare una pratica artistica collage in francese indicava la convivenza di persone non sposate. *Collage* erano a quel tempo il legame di Picasso e Fernande Olivier, in *Collage/Collages*, cit., p. 242.

¹⁰⁵ Robert Hughes, *Lo shock dell'arte moderna*, tr.it. Idealibri, Milano 1982, p.34.

¹⁰⁶ Cit. in Filiberto Menna, *La linea analitica dell'arte*, Einaudi, Torino 1975, p. 38.

La netta impressione è che il collage sia sovradeterminato fin da principio e che anzi sia propriamente questa una delle sue funzioni essenziali che lo rende anche paradigmatico rispetto a un certo modo di manipolare il senso e di inceppare il sistema della rappresentazione.

Marin ha elencato tre dispositivi di presentazione della rappresentazione pittorica: lo sfondo, il piano, la cornice¹⁰⁷. Il cubismo rimette in discussione radicalmente la distinzione tra piano e sfondo e il collage cubista comincia con l'esibizione di una cornice del tutto insolita, una corda. Ora, con uno stesso gesto, la cornice concentra l'attenzione ed esclude: permette la nomina di un'opera nella sua autonomia dall'ambiente circostante. Dice: qui dentro c'è l'opera da contemplare. La corda, soprattutto così spessa e corposa, sembra esplicitare ancor meglio il legame della rappresentazione interna: tiene legati all'interno gli elementi della rappresentazione. E ancora, nella sua materialità, appare subito estranea alla tela (ma non lo è anche una cornice dorata?), ma anche alla tradizione dell'arte¹⁰⁸.

In questa compresenza di intellettualismo (messo però in corto circuito con il *trompe-l'esprit*) e materialità delle cose sta uno dei tratti che differenziano il cubismo sintetico e i suoi collage da altri movimenti di avanguardia più «spiritualisti». Tutta l'atmosfera talvolta un po' greve da manifesti, da sacrestia o da seduta spiritica, viene dissolta del tutto dall'intelligenza umoristica, soprattutto di Picasso. E sempre a proposito della materialità, si potrebbero anche considerare gli oggetti inseriti come *pièce de resistance* da una parte alla massificazione industriale (operazione già in partenza paradossale perché dalla

□

¹⁰⁷ Louis Marin, *Della rappresentazione*, tr. it. Meltemi, Roma 2001, p.198.

¹⁰⁸ “A differenza della rafia o della paglia, la corda usata da Picasso nel suo primo collage è un prodotto industriale ed è lì a mostrare lo spiazzamento dell'artigianato tradizionale da parte dei moderni mezzi di produzione di massa. E' interessante che il modello di *canné* su tela cerata riflette anche l'ampia sostituzione dei materiali sintetici prodotti industrialmente alla svolta del secolo. E in questo collage si può notare una nuova svolta nella critica dell'illusione: la parte più illusionistica di quest'opera è quella in cui l'artista non opera ma si appropria di qualcosa della cultura esistente, proprio come potrebbe fare il bricoleur primitivo cercando soluzioni a un lavoro noioso. Questo rifiuto di fare opera di imitazione è rivelatorio: dimostra la svalutazione dell'abilità manuale, in senso popolare, di fronte al diffondersi dei metodi meccanici di riproduzione e richiama ironicamente l'attenzione sul fatto che le immagini reali più illusionistiche possono essere quelle che sono facili prodotti di riproduzione”, Christine Poggi, *In Defiance of Painting*, cit., p. 36.

produzione di massa vengono prelevati quei frammenti), dall'altra alla eccessiva intellettualizzazione dell'arte.

Ancora a proposito della cornice, Apollinaire aveva osservato che l'introduzione di un oggetto sul piano pittorico che ha luogo nel collage crea una cornice dentro la cornice:

“l'oggetto, reale o rappresentato in *trompe-l'oeil*, è indubbiamente chiamato a sostenere un ruolo sempre più importante. L'oggetto è la cornice interna del quadro e ne segna i limiti di profondità come la cornice esterna ne segna i limiti esterni”¹⁰⁹.

Il poeta non sviluppò questa intuizione, non era questo che gli interessava nei suoi scritti di critica d'arte. E tuttavia essa resta molto importante in quanto permette di conferire un altro significato alla cornice e con essa al quadro. Come ha scritto Shattuck,

“la cornice interna non serve proprio allo scopo opposto di quello della cornice esterna? Un campione del mondo reale irrompe nel bel mezzo dell'opera d'arte e viola la sua separatezza. La cornice interna, essendo una lacuna un interstizio o un'intrusione, non delimita un campo rispetto all'altro, ma fonde l'arte con la realtà. I ritagli di quotidiani nei collage cubisti servono a collegarli al mondo circostante di eventi e frammenti di reale riempiono le poesie di Jacob, Cendrars e Reverdy”¹¹⁰.

□

¹⁰⁹ Apollinaire, *I pittori cubisti*, cit., p. 160.

¹¹⁰ Roger Shattuck, *The Banquet Years*, cit., p. 331.

II. 3 Il collage e la questione del senso

Il gioco delle interpretazioni è stato fitto e il dibattito non si è mai del tutto spento¹¹¹. Ora proviamo a tornare al livello della descrizione per portare in primo piano quella che è una delle questioni centrali della «rivoluzione del collage»: la questione del senso.

Ciò che viene messo in scena in questo obbligo sul mondo (e al tempo stesso specchio orientato sul mondo dell'arte) è una rappresentazione dell'essenziale ambiguità dell'arte pittorica (e dell'arte *tout court*), il disvelamento dell'illusione mimetica, la crisi dell'unità del senso e dell'identità dell'opera. Non che tutto ciò venga teorizzato esplicitamente, ma è come se, rileggendo l'opera attraverso la storia degli effetti, si vedessero convergere su questa minuscola tela tutta una serie di strade per un'arte e per un'estetica nuove che troveranno poi un'articolazione nell'avanguardia e oltre, anche nella neoavanguardia.

Se osserviamo questo ovale un'impressione che possiamo ricavarne è che stiamo guardando dall'alto una sorta di precipizio in cui sono sospese, a vari livelli diverse, diverse «cose»¹¹². Ma è poi vero che ogni quadro, ogni cosa dentro al quadro si offre alla nominazione? In effetti se nella pittura mimetica tradizionale questo gioco della nominazione almeno a un livello letterale era piuttosto facile (anche ignorando o lasciando del tutto da parte i significati simbolici), laddove la riconoscibilità e la nominabilità entrano in crisi, che cosa opera quella che Barthes chiamava la funzione di ancoraggio per la fissazione della catena fluttuante dei significati?¹¹³ Senz'altro anche il titolo attribuito e i caratteri tipografici che in questo, come in altri quadri cubisti prima del collage, erano inseriti. Ma c'è qualcosa di più. Quello che sembra a prima vista una sorta di «ritorno al realismo» non risponde solo a criteri formali, di organizzazione dello spazio interno e del senso, ma mette in sospensione il mondo delle cose mostrandole in formazione o prese nel gioco della relazione con le altre cose, e dunque segni, in un campo formale che il cubismo

□
¹¹¹ Un'idea della furibonda discussione tra i massimi studiosi del cubismo e di Picasso che queste differenti interpretazioni hanno suscitato si può avere leggendo il resoconto dell'incontro organizzato da William Rubin, in *Picasso and Braque: A Symposium*, Lynn Zelevansky (ed.), MoMA New York, H. N. Abrams, New York 1992.

¹¹² Cfr. Louis Marin, *op.cit.*, p. 128.

¹¹³ Roland Barthes, Retorica dell'immagine, in *L'ovvio e l'ottuso*, tr. it. Einaudi, Torino 1985, p. 28.

ha ampiamente sperimentato negli anni immediatamente precedenti, rivelando il volto di una realtà dalle mille sfaccettature e dunque mai totalizzabile come intero, e al tempo stesso mettendo per così dire l'osservatore sulle tracce di questa connessione universale.

E' stata Rosalind Krauss a mettere in evidenza con particolare forza questo aspetto del collage di Picasso, la libera fluttuazione dei segni, sottoposti a una combinatoria vertiginosa, per cui un frammento come un ritaglio di quotidiano, un pezzo di tela cerata, un carattere, può assumere volta a volta significati diversi a seconda del contesto¹¹⁴.

“Picasso ha forse bisogno di affermare in modo più chiaro il senso in cui il segno qui, come il segno linguistico, non ha più alcuna relazione naturale con un referente?”¹¹⁵

Eppure c'è ancora una sorta di riconoscibilità degli elementi del quadro, che conduce forse a un «senso secondo» del mimetismo che non è più adesione «immediata» alla realtà sensoriale, alla visione, ma adesione alla visione della visione, in una fuga prospettica all'indietro che lascia l'osservatore sempre più solo con i suoi dubbi sulla possibilità di venire a capo del significato dell'opera. Il collage come cornice di secondo grado all'interno dell'opera lavora a un dislocamento continuo del senso che si propone come una sorta di *mise en abyme*. In questo coinvolgimento, che è una sorta di vertigine sul precipizio del senso, il soggetto si trova messo in gioco. Il dipinto stesso chiede di giocare («JOU»ER).

□

¹¹⁴ Senza dimenticare la lezione di Kahnweiler in proposito: “E' necessario non dimenticare un fatto a mio parere assolutamente fondamentale per la comprensione del Cubismo e di quella che ai miei occhi è la vera arte moderna: la pittura è una forma di scrittura; è un scrittura creatrice di segni. (...)Una figura di donna su una tela non è una donna: sono solo segni, è un insieme di segni che io leggo come “donna”. Se scrivo su un foglio di carta “d-o-n-n-a” la persona che conosce la lingua e che sa leggere non solo leggerà la parola ma avrà per così dire davanti agli occhi l'immagine completa della donna. Lo stesso avviene, senza la minima differenza, per la pittura che non ha mai costituito in fondo uno specchio del mondo esteriore, né mai è stata assimilabile alla fotografia; è sempre consistita invece in una creazione di segni che ogni volta sono stati letti nel modo giusto dai contemporanei, sia pure dopo una certa iniziazione. Avendo i cubisti creati segni indubbiamente nuovi, per lungo tempo i loro quadri sono stati di difficile lettura”, cit. in De Fusco, *Storia dell'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2003, p.122. Per un'analisi della linea interpretativa di Kahnweiler, cfr. Yve-Alain Bois, *La lezione di Kahnweiler*, in a cura di Elio Grazioli, *Pablo Picasso*, “Riga 12”, cit., p. 245-283.

¹¹⁵ Rosalind Krauss, *Picasso Papers*, cit. p. 28; ma cfr. anche il suo *Nel nome di Picasso, in L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, tr. it. Fazi Editore, Roma 2007.

Il frammento disposto sul piano introduce inoltre una doppia spaziatura, indica al tempo stesso una distanza e un contatto: rimanda ai luoghi diversi da cui proviene e sovrappone distanze diverse attraverso il lavoro di inquadramento e proporzionamento, ma ci costringe al tempo stesso a vedere la vicinanza estrema, il contatto tra le parti, in una sorta di taglio trasversale della contemporaneità. Il collage pone al tempo stesso il problema della rottura dello spazio della rappresentazione e quello dell'interpenetrazione di diversi piani temporali. Non solo giocare, ma anche solo osservare richiede tempo, cosicché ci ritroviamo immersi riflessivamente nel gioco della temporalità della visione, perché non c'è visione totale immediata ma sempre, per dirla fenomenologicamente, orizzonti, prospettive, aspetti (*Abschattungen*)¹¹⁶. Ed è proprio la questione della temporalità ad essere rimessa in discussione attraverso quella che Shattuck, riferendosi al dispositivo del collage/montage, ha parlato di «estetica della giustapposizione»¹¹⁷. Ma mentre questi propende per un'interpretazione che schiaccia sul presente eterno la molteplicità degli incontri dei disparati sul piano dell'opera, si può forse più produttivamente vedere all'opera qui una temporalità multipla, fatta di bruschi arresti, veloci accelerazioni, contrattempi e un movimento di andata e ritorno che spezza una volta per tutte il trionfalismo del progresso unidirezionale e che dunque agisce in un certo senso in controtendenza rispetto alla «fuga futurista» di tanta avanguardia. In questo senso, come ha notato un critico, il collage apre il moderno a ciò che lo oltrepassa: “con il collage abbiamo un postmoderno intrecciato col moderno, un postmoderno come crisi del moderno annunciata dall'interno della modernità”¹¹⁸.

□

¹¹⁶ Come diceva bene Enzo Paci, “il percepito da noi è la vetta affiorante di un continente sommerso, il continente del non percepito sul quale poggiano le isole dei «percepiti»”, *Diario fenomenologico*, Bompiani, Milano 1961, p. 64.

¹¹⁷ Shattuck, *The Banquet Years*, cit., p. 332s.

¹¹⁸ Thomas B. Brockelmann, *The Frame and the Mirror. On Collage and the Postmodern*, Northwestern University Press, Evanston (IL) 2001, p. 6.

II. 4 Riproduzione e proliferazione

“Bisogna proprio essere stati pazzi – o vigliacchi – per abbandonare tutto ciò. Avevamo dei mezzi magnifici. Guardate com’è bello – non perché l’ho fatto io, sia chiaro – avevamo ‘sta roba, e io sono tornato all’olio e voi al marmo. E’ da pazzi!”¹¹⁹

L’ambiguità essenziale del collage/montage che abbiamo cercato di delineare nell’introduzione si ripresenta in questo piccolo oblò che permette di vedere se lo si riguarda l’irruzione di un perturbante nello spazio pittorico e di lì a poco nello spazio artistico in generale, qualcosa che si presenta dapprima con i toni dimessi del frammento o della piccola rovina della quotidianità¹²⁰, ma che una volta attraversato lo specchio, apre la via a un flusso tra arte e vita praticamente inarrestabile.

Il collage in una sorta di limbo tra arte e vita “dà la possibilità ad entrambe di una relazione reciproca creativa: esso rivela la loro realtà di flussi creativi, illustra il divenire universale di contro all’idea di una forma chiusa”¹²¹ che negli stessi anni gli psicologi della Gestalt studiavano per trovarne le leggi.

Sarebbe fuorviante cercare di riassumere tutta la sperimentazione del collage in pittura (e non solo) di quegli anni in quest’opera, tutto sommato marginale, di Picasso.

□

¹¹⁹ E’ l’esclamazione di Picasso rivedendo a trent’anni di distanza i suoi primi collage, insieme a Kahnweiler e Laurens, in Kahnweiler, *Conversazioni con Picasso*, cit., p. 105.

¹²⁰ Peter Sloterdijk ha osservato in tutt’altro contesto che una delle tematiche della Modernità nella sua rivolta contro la mimesis, è “il gesto in grado di percepire le totalità comunicative e gli autonomi segnali delle cose anche quando non siamo più in presenza di figure morfologicamente integre...I frammenti, le figure deformate e ibride esprimono qualcosa che le consuete forme compiute e le figure intere non sono più in grado di trasmettere”, *Devi cambiare la tua vita. Sull’antropotecnica*, tr. it. Cortina, Milano 2010, p. 28 e 29.

¹²¹ Donald B. Kuspit, *Collage: The Organizing Principle of Art*, in *Collage: Critical Views*, cit., p. 35

Gris¹²² oppure Malevic in Russia, o qualche anno dopo, come vedremo in un capitolo successivo, il lavoro di Max Ernst, aprono direzioni diverse, ma è implicita nel dispositivo del collage/montage questa proliferazione e dispersione. Anche quando si sforza di mantenere attraverso la composizione una qualche unità, il collage è sempre una totalità esplosa che rimanda ad altri mondi.

Questa piccola *table/tableau* per mezzo di una corda grezza tiene insieme i disparati secondo una disposizione che al tempo stesso mostra corrispondenze e legami segreti, che rimandano a un altrove, e lascia intatta la loro natura plurale, irriducibile all'unità.

Gli oggetti quotidiani, i prodotti della produzione e della riproduzione tecnica di massa che l'artista chiffonnier e collezionista¹²³ ha raccolto sono entrati a far da protagonisti dell'arte, insieme a tele, pennelli, colori. Ciò che prima veniva contrapposto - artigianato, produzione industriale, cultura di massa e lavoro artistico, *in breve* cultura alta e cultura bassa - viene ora disposto e rimontato sulla tavola.

In questo senso il collage/montage di Picasso mette sul tavolo, in modo obliquo, la questione della riproducibilità che Benjamin affronterà nel suo celebre saggio degli anni Trenta. Anche se nell'oblò di Picasso non si vedono fotografie¹²⁴, la riproducibilità meccanica è inserita nel cuore dell'opera nella forma di un *canné* stampato, nell'incorporazione pittorica parziale di un titolo di quotidiano¹²⁵, prodotto della cultura di

□

¹²² Sulla triade Picasso, Braque Gris, scrivono Janis e Blesh: “Dei tre, Braque fu principalmente lo stilista, Picasso lo sperimentatore e Gris quello con una visione romantica”, *Collage. Personalities Concepts Techniques*, Chilton Co., Philadelphia and New York 1962, p.21. Herta Wescher contrappone il motto di Braque “J’aime la règle qui corrige l’émotion” a quello di Gris: “J’aime l’émotion qui corrige la règle”, in *Collage*, cit., p. 29.

¹²³ “Che cosa è in fondo un pittore? E’ un collezionista che vuol farsi una collezione dipingendo lui stesso i quadri degli altri che gli piacciono. E’ così che comincio, poi diventa un’altra cosa”, in Daniele-Henry Kahnweiler, *Conversazioni con Picasso*, “Riga 12”, *Pablo Picasso*, cit., p.102.

¹²⁴ Sul rapporto di Picasso con la fotografia, sulle sue molteplici sperimentazioni con questo medium si veda il saggio di Silvana Turzio, *Picasso e la fotografia*, in *ibidem*, p. 373-381, dove tra l’altro si dice che la fotografia è per Picasso “una macchina per vedere”, p. 381.

¹²⁵ Picasso prende “LE JOURNAL”, il nome per la cosa, e lo sottopone a un continuo gioco di trasformazioni; cfr. in proposito lo studio analitico di Robert Rosenblum, *Picasso and the Typography of Cubism*, in *Collage: Critical Views*, cit. pp. 91s.

massa non solo riproducibile, ma portatore di una logica dell'organizzazione in cui politica, moda, sport e pubblicità accostati, si scontrano e confliggono in una molteplicità aperta di argomenti, ognuno dei quali sembra un segmento indipendente.

Si potrebbe ri-leggere il saggio di Benjamin sulla riproducibilità in filigrana, come un dialogo a distanza con il dispositivo del collage/montage, anche se ciò che lì interessa il filosofo tedesco non è tanto una ricostruzione della funzione svolta da questo dispositivo utilizzato dalle avanguardie, quanto la questione della politicizzazione dell'arte in risposta all'estetizzazione della politica.

Ed è proprio da questa prospettiva che si può cogliere una delle ambiguità del collage/montage cui abbiamo fatto cenno nell'introduzione e che è stata in tempi recenti riformulata da Boon in questi termini:

“storicamente e non solo, montage e collage non sono fundamentalmente pratiche estetiche: sono parte dell'eccesso mimetico che pervade ogni società (...). L'inquadramento del montage come pratica estetica è proprio ciò che lo rende parte dell'ideologia borghese e ciò che blocca le più potenti energie emancipative immanenti nel montage”¹²⁶.

Di fronte ai cambiamenti sconvolgenti della modernità, nell'imminenza della guerra che avrebbe messo di fronte, come dice Benjamin, al fatto che il patrimonio culturale “non è mai documento di cultura, senza essere, nello stesso tempo documento di barbarie”¹²⁷, che senso aveva il fare arte, qual era diventato il suo ruolo se voleva sfuggire al tempo stesso all'isolamento e all'abbraccio mortale dei nemici?

Nei due decenni successivi i movimenti dell'avanguardia tenteranno di articolare alcune risposte a queste domande e in questi tentativi il paradigma del collage/montage avrà un ruolo di primo piano come si cercherà di mostrare con gli esempi dei capitoli successivi.

□

¹²⁶ Marcus Boon, *In Praise of Copying*, Harvard University Press, Cambridge (MA)/London 2010, pp. 172 e 175

¹²⁷ Walter Benjamin, Tesi di filosofia della storia, in *Angelus Novus*, tr.it. Einaudi, Torino 1976, p. 76.

Cap. III Apollinaire: Ouvrir la Carte postale

III.1 Introduzione: Montaggi verbo-visuali

Come abbiamo detto, introducendo le caratteristiche formali del dispositivo collage/montage, esso contribuisce ad aprire lo spazio del «testo», inteso in senso lato, non soltanto a una pluralità di voci, ma anche a una pluralità di materiali. Qui sta evidentemente uno dei punti in cui le strade della letteratura e della pittura si biforcano. Certo, come proclamava Apollinaire, non c'è più alcuna limitazione nell'uso dei materiali per dipingere, ma per fare poesia?

Proprio a partire da questa domanda si sviluppano tra gli anni Dieci e gli anni Trenta all'interno dell'avanguardia una serie di sperimentazioni che cercano di superare la barriera tra il campo letterario e quello visuale. Non solo i cubisti inseriscono brandelli di pagine stampate, etichette all'interno del tessuto pittorico, ma fotomontaggi (costruttivisti e dadaisti), collage misti di Ernst e dei surrealisti, creano nuove interazioni e integrazioni tra visuale e verbale. E mentre i futuristi lanciavano la «rivoluzione tipografica» nelle parole in libertà, il simultaneismo faceva i suoi esperimenti in Francia e Apollinaire proponeva i suoi *Calligrammi*¹²⁸. Ci sono inoltre le innumerevoli collaborazioni tra pittori come Ernst e poeti come Eluard che danno vita ad opere di poesia illustrata, le teorizzazioni del Magritte di *Les mot et les images* del 1929, ma anche riviste che fanno del montaggio tra visuale e verbale un elemento di continua sperimentazione¹²⁹. Si può dunque considerare a buon

□

¹²⁸ Willard Bohn ha parlato di un dibattito tra due tendenze: quella verso un metodo ideogrammatico, incarnata da Ezra Pound, “that would retain traditional poetic forms but intensify their verbal imagery. Another headed by Guillaume Apollinaire and the Italian Futurist, experimented with pictorial forms in an attempt to create «visual analogies» and «lyrical ideograms». Both factions strove to increase the visual impact of the poetic image and to provide the reader with a moment of epiphany”, in *The Aesthetics of Visual Poetry. 1914-1928*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1986, p. 4.

¹²⁹ Penso soprattutto a “Documents”. Cfr. Georges Didi – Huberman, *Le ressemblance informe, ou le gai savoir selon Georges Bataille*, Macula, Paris 1995; Franca Franchi e Marina Galletti (a cura di), “Documents”, *una rivista eterodossa*, Bruno Mondadori, Milano 2010.

diritto il «montaggio verbo-visuale» nell'ambito delle avanguardie come uno dei terreni privilegiati di sperimentazione¹³⁰.

Non è difficile cogliere sullo sfondo di questa intensa sperimentazione verbo-visuale la rivoluzione nella comunicazione di massa della stampa e della pubblicità¹³¹ che fin dalla seconda metà del XIX secolo avevano cominciato a dominare l'immaginario e la percezione all'interno delle metropoli e di cui Apollinaire era pienamente consapevole.

Ma la reazione del poeta non era quella del rigetto, quanto piuttosto dell'incorporazione e della ricerca del poetico nella quotidianità, nei giornali, che proponevano quella che chiamava poesia simultanea.

Scrive infatti in *Zone*:

*“Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui
chantent tout haut
Voilà la poésie et pour la prose il y a les journaux
Il y a les livraisons à 25 centimes pleines d’aventure
Policières
Portraits des grands hommes et mille titres diverses
(...)
Les inscriptions des enseignes et des murailles
Les plaques les avis à la façon des perroquets crialent”*¹³².

□
¹³⁰ Per un'analisi di queste diverse interazioni tra verbale e visuale nell'ambito delle avanguardie e oltre, cfr. Lamberto Pignotti e Stefania Stefanelli, *La scrittura verbo-visiva. Le avanguardie del Novecento tra parola e immagine*, Editoriale Espresso 1980. Un approfondimento su poesia-collage e scrittura verbo-visuale in Matteo D'Ambrosio, *Collage et poésie vivante: Problèmes de définition, lecture et analyse rhétorique*, in “Revue d'Esthétique”, 31 (3-4) 1978, pp. 150-64.

¹³¹ A proposito anche dell'influenza della tipografia sul testo letterario cfr. Bohn, *op.cit.*, in particolare l'introduzione.

¹³² Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1965, p.39, d'ora in poi O.P.

III. 2 Coller sans peine?

In che senso e a che condizioni si può parlare di un uso del dispositivo collage/montage in poesia e più in generale della letteratura? E' legittimo e giustificabile quello che sembra a prima vista un semplice trasferimento (traduzione) di peso di un'operazione in un altro contesto mediale e semiotico?

Alcuni studiosi non hanno dubbi sull'estensibilità (o traducibilità o ancora adattamento) del dispositivo collage/montage che considerano come una delle nervature centrali della rivoluzione artistica del Novecento nei diversi ambiti:

“per la miglior parte del XX secolo - nell’*Ulisse* di Joyce come nei *Cantos* di Pound, nelle scatole di Cornell come nella ragazza di Malevic, nella musica d’arredamento di Satie, nelle *Européras* di Cage, - il collage è stato il modo più importante per rappresentare una «realtà» in cui non si credeva proprio più e perciò ancor più stimolante e provocatorio”¹³³.

Si pensi invece alla prudenza di Gerard Genette che dedica un imponente studio a quelle che chiama «pratiche iperestetiche»:

“Segnalando o ricordando il carattere universale delle pratiche iperestetiche non raccomando affatto un’estrapolazione a tutte le arti dei risultati - se ce ne sono - di uno studio sull’ipertestualità. Invito piuttosto a svolgere una serie di ricerche specifiche riguardanti ciascun tipo di arte in cui eventuali parallelismi o convergenze non dovrebbero in nessun modo essere postulati a priori ma solo osservati in un secondo momento”¹³⁴.

Una risposta che viene dall’indagine semiotica è che se si guarda al testo letterario non come a un sistema chiuso, ma cogliendone l’articolazione interna, la plurivocità e l’apertura¹³⁵, la sua intertestualità, esso

□
¹³³ Marjorie Perloff, *Collage and Poetry*, Michael Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, vol 1. Oxford University Press, New York 1998, p.384-87.

¹³⁴ Gerard Genette, *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*, tr. it., Einaudi, Torino 1997, p. 461.

¹³⁵ Lotman diceva che un testo chiuso è come un’«iscrizione tombale in una lingua sconosciuta», Jurij M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, tr. it. Mursia, Milano 1976,

“è sempre un «collage», perché è sempre il prodotto di operazioni di *découpage* e ri-assemblaggio. E il gesto apparentemente eccentrico del «collage intertestuale» non fa che mettere in evidenza la necessità dello spezzettamento della rappresentazione e la potenza di creazione di legami propri della scrittura poetica”¹³⁶.

Attraverso un’analisi della struttura del testo si può mostrare il gioco a vari livelli «sintattici» di connessione e rottura, taglio e montaggio. Tutto ciò porta a leggere il dispositivo del collage/montage, non come una tecnica tra le altre, quanto piuttosto come una sorta di lente di ingrandimento o di moltiplicatore (o ancora di fissione e fusione) dei processi di formazione del senso in letteratura: “pedagogico, suo malgrado, il collage rischiarava con un fascio luminoso un lato nascosto del processo di significazione”¹³⁷. Insomma il collage modernista metterebbe a nudo i processi di formazione del senso e questo sembra davvero un aspetto comune all’uso del dispositivo del collage/montage nei diversi campi.

Gli strumenti che sono stati prodotti dall’approccio semiotico sono interessanti e si potrà utilizzarli fruttuosamente nel corso dell’analisi dei testi. Tuttavia questa generalizzazione ci lascia insoddisfatti, non solo in quanto, in una notte in cui tutti i testi sono collage¹³⁸, siamo privi della possibilità di distinguerli per qualità e gradi, di identificare propriamente dei testi che sono più degli altri «collage» a vari livelli, ma anche perché sembra eludere proprio la questione dell’*eterogeneità* che è centrale per il collage.

□

p. 335. Per una prospettiva più generale cfr. Jurij M. Lotman, *La cultura e l’esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, tr.it. Feltrinelli, Milano 1993, laddove si dice ad esempio: “Uno dei fondamenti della semiosfera è la sua eterogeneità”, p. 145.

¹³⁶ Laurent Jenny, *Semiotique du collage intertextuel ou La littérature à coup de ciseaux*, cit., p. 172.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 181. Kristeva si spinge molto oltre proponendo una concezione della poesia come linguaggio infinito, per cui nel linguaggio poetico “si realizza praticamente la totalità del codice di cui il soggetto dispone. In questa prospettiva, la pratica letteraria si rivela come esplorazione e scoperta delle possibilità del linguaggio; come attività che affranca il soggetto da determinate reti linguistiche (psichiche, sociali); come dinamismo che infrange l’inerzia delle abitudini linguistiche ed offre al linguista l’unica possibilità di studiare il divenire delle significazioni dei segni”, Kristeva, *op. cit.*, p. 147.

¹³⁸ Cfr. in proposito la critica di questa deriva del *tout est collage*, Gérard Dessous, *Dérive du collage*, cit.

Se nei *papier collé* e nei primi collage cubisti era evidente l'irruzione sul piano pittorico di un frammento del tutto eterogeneo (chiodo, spartito, canné che fosse), un'eterogeneità prima di tutto materiale, anche se interpretabile in modi diversi, in poesia come si manifestano questi diversi gradi di eterogeneità? Se regge ancora la comparazione tra verbale e visuale quando si dice, ad esempio, che in entrambi si manifestano ambiguità a proposito della gerarchia tra le parti incastonate, tra «quadro scenico» e «soggetto rappresentativo», cosicché si ha “la stessa esitazione, lo stesso appiattimento della prospettiva, in cui i motivi perdono il loro valore gerarchico e in cui l'enunciazione si decentra”¹³⁹, non si è però ancora con ciò interrogata a fondo la questione della eterogeneità.

E' stata tentata anche una semiotica dell'eterotopia, ad es. da Genot che attraverso l'uso di formalizzazioni e teoria degli insiemi *fuzzy*, arriva a dire che il fenomeno dell'eterotopia testuale può essere definito a partire dalla doppia appartenenza in relazione a sistemi di norme e produce una classificazione sofisticata¹⁴⁰ che però appare artificiosa. Se si lascia da parte questo aspetto e l'eccesso di formalizzazione, Genot tocca però due punti importanti. In primo luogo sottolinea con forza l'aspetto pragmatico della questione: una pratica eterotopica si definisce in base all'uso considerato più o meno normale all'interno di un dato insieme di parlanti. In secondo luogo l'eterotopia, a diversi gradi, nel testo vi

□

¹³⁹ Laurent Jenny, *op. cit.*, p. 176.

¹⁴⁰“Si può schizzare sommariamente una tipologia empirica e intuitiva dei fenomeni di eterotopia:

-*Manifestazione: un sottinsieme fa parte di una sostanza non normale.* Casi tipici: un oggetto qualunque incollato su un dipinto; uno schizzo in una suite grafematica, una proiezione in un discorso orale; un parco in una villa, un'espressione straniera in un discorso in lingua naturale.

- *Struttura superficiale: un sottinsieme di una struttura data è compreso in un discorso in cui questa struttura è non normale.* Casi tipici: un edificio composito (romanico-gotico-barocco); una cappella in un palazzo, un disegno al tratto in un film; un dialogo in un discorso d'azione.

- *Rappresentazione semantica: è la conseguenza a livello della percezione/concezione dei mondi, dell'accezione dell'eterogeneità.* Casi tipici: un nano tra le principesse in un dipinto di corte (o nella «realtà» della Corte); lo schiavo dietro il trionfatore; una bistecca con patatine fritte a Pechino. Un procione qui” Gérard Genot, *L'Adieu d'Ophelie. Pour une semiotique de l'eterotopie*, in “Revue d'esthetique”, ”, n. 3/4, 1978, p. 275.

produce un conflitto tra pratiche considerate normalmente incompatibili che mette in crisi la coerenza nella strutturazione del testo¹⁴¹.

Ci saranno dunque una serie di procedimenti che fanno i conti con l'eterogeneo sia creando vuoti che il lettore/osservatore deve riempire, sia decostruendo le norme di coerenza grammaticale, sintattica e semantica.

C'è poi un aspetto che riguarda non l'eterogeneo, ma la giuntura che è l'altra faccia della rottura: nell'opera, lavorata dal dispositivo del collage/montage, si manifestano rotture e suture di tipo diverso, *gradi diversi di eterogeneità* nel tessuto testuale e visuale. In altri termini: posto che non basta che ci sia un prestito nascosto o una citazione esplicita perché si dia collage nel testo verbale, è necessario che l'eterogeneità sia marcata, esibita e che diventi un elemento centrale e decisivo di produzione del senso. Cosicché si avrà un testo (in senso lato) come un campo di tensioni tra forze centripete e centrifughe, tra *Gestalt* e fratture, tra buchi del Reale e agglutinazioni del senso, e i testi di Apollinaire, come si cercherà di mostrare, mettono in scena questa pluralità di procedimenti.

Il problema è che "l'ordine verbale è fondamentalmente omogeneo, al punto che il «non letterario» non smette di transitare verso il «letterario»"¹⁴², cosicché bisognerà interpretare in modo restrittivo quel carattere di eterotopia che è essenziale per definire il collage, senza per questo perdere la radicalità degli esiti dell'uso di questo dispositivo di collage/montage.

□

¹⁴¹ Laurent Jenny, *op. cit.*, p. 277.

¹⁴² *Ibidem*, p. 177.

III.3 Attraverso il corpo del testo

“J’ai essayé plus d’une fois, comme tous mes amis, de m’enfermer dans un système pour y prêcher à mon aise. Mais un système est une espèce de damnation qui nous pousse à une abjuration perpétuelle; il en faut toujours inventé un autre et cette fatigue est un cruel chatiment. Et toujours mon système était beau, vaste, spacieux, comode, propre et lisse surtout; du moins il me paraissait tel. Et toujours en produit spontané, inattendu, de la vitalité universelle venait donner une démenti à ma science infantine et vieillote, fille déplorable de l’utopie”¹⁴³.

Guillaume Apollinaire ha suscitato in pari grado entusiasmi e ripulse sdegnate. Accusato di cialtroneria e istrionismo e celebrato come uno dei più grandi poeti francesi dell’inizio del XX secolo, decisivo per la poesia contemporanea. Nella sua breve vita di intellettuale mondano povero in canna, «impresario» e «carrefour» dell’avanguardia più estrema, che non esitava a mandare i padrini per i duelli, di sperimentatore senza tregua, di avventuriero ossequioso dell’Ordine, di amante incompreso e amico generoso, di «peripatetico della poesia» e di *flanêur* delle due rive, capace di intessere nei suoi versi melodie facili e cantabili con pensieri di morte e disperazione, di innamorarsi della guerra come ci si innamora di una fanciulla, Apollinaire ha scritto molto, spesso per necessità, ma quasi sempre con una sorta di vocazione alla poesia che sentiva in modo quasi fisico, carnale.

Poeta della trasformazione e del divenire¹⁴⁴, della velocità¹⁴⁵, dell’avventura¹⁴⁶, del nuovo, della modernità in quanto accetta pienamente di vivere dentro il mutamento senza cessare però, direi sensorialmente e quasi sensitivamente, di dar forma poetica a ciò che

□

¹⁴³ Cit. in Mario Richter, *Apollinaire e il rinnovamento della scrittura poetica all’inizio del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1990, p. 13

¹⁴⁴ Si pensi ad esempio a *Le Brasier* o a *Le Pont Mirabeau*.

¹⁴⁵ “*allons plus vite*”, *Allons plus vite*, in O.P., 364.

¹⁴⁶ Ad es. in *Jolie russe* in O.P. p.313.

fugge inesorabilmente, spesso con un tono di nostalgia che però non riesce mai a soffocare lo slancio vitale¹⁴⁷.

“Essere moderni vuol dire trovarsi in un ambiente che ci promette avventura, potere, gioia, crescita, trasformazione di noi stessi e del mondo; e che, al contempo, minaccia di distruggere tutto ciò che abbiamo, tutto ciò che conosciamo, tutto ciò che siamo”¹⁴⁸.

Se questo, come dice Marshall Berman commentando il *Manifesto* di Marx ed Engels, è il centro dell'esperienza della modernità, allora si può dire che Apollinaire ce ne ha dato una testimonianza diretta coi suoi versi, una testimonianza di vita vissuta intensamente, con tutti i sensi.

Si è parlato a proposito di Apollinaire di una sorta di «modernolatria» che lo assocerebbe a Marinetti, ad esempio, i cui temi essenziali sono: la metropoli moderna, le scoperte e le invenzioni tecnico-scientifiche, l'avvenire, il cosmopolitismo e la simultaneità. Ma se questa è per lui un'indubbia fonte di ispirazione, come si vedrà anche in seguito sono più gli elementi che lo allontanano di quelli che lo avvicinano all'interpretazione futurista della modernità¹⁴⁹.

Per operare questo straniamento nella rappresentazione della modernità, Apollinaire compie due operazioni: prende le parole nuove, come «aereo», «aviatore» e le immerge nel passato; anima le macchine della modernità prestando loro la voce degli animali o di altri viventi, reimmergendole cioè nella natura¹⁵⁰.

C'è poi qualcosa che è intimamente legato alla sua biografia: lui, *orfano e déraciné* alla disperata ricerca di patria e riconoscimento, si sente costretto a rendere omaggio alla tradizione. Ne *La Jolie Rousse*, sorta di testamento-preghiera, Apollinaire riprende la

□

¹⁴⁷ A proposito della concezione della modernità di Apollinaire in relazione al cattolicesimo che ha un ruolo centrale in molte sue poesie, cfr. Anca Mitroi, *Apollinaire's "Zone", Catholicism, and the Paradox of French Modernity*, in "Religion and the Arts", 13, 2009, pp. 205–217.

¹⁴⁸ Marshall Berman, *L'esperienza della modernità*, tr.it Il Mulino, Bologna 1985, p. 25.

¹⁴⁹ cfr. Sergio Zoppi, *La «modernolatria» dans le langage poétique de Guillaume Apollinaire*, in Michel Decaudin (ed.), *Apollinaire inventeur de langages*. Actes du Colloqui de Stavelot 1970, Minard, Paris 1973, p.113s.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p.116.

dialettica dell'Avventura e dell'Ordine che è stata uno dei tratti caratterizzanti del suo percorso. Ai difensori dell'Ordine chiede indulgenza:

Nous qui quêtions partout l'aventure

Nous ne sommes pas vos ennemis

Nous voulons vous donner de vastes et d'étranges domaines

Où le mystère en fleurs s'offre à qui veut le cueillir¹⁵¹.

Questa inquietudine del nuovo, della sorpresa, della vita con le sue mille corde vibranti, è uno stimolo continuo a ripartire da dove si è appena giunti. Questa dialettica della casa e della fuga, dell'Ordine e dell'Avventura, è anche una dialettica tra Passato e Futuro, in una dimensione personale, storica, metafisica e mitica.

J'ai eu le courage de regarder en arrière

Les cadavres de mes jours

Marquent ma route et je les pleure¹⁵².

Oppure ne *La maison des morts*:

Et la terra plate à l'infini

Comme avant Galilée

Se couvert de mille mythologies immobiles

Un ange en diamant brisa toutes les vitrines

Et les morts m'accostèrent

Avec des mines de l'autre monde¹⁵³.

In questa sorta di impossibile Odissea moderna del ritorno alla totalità perduta, i sensi sono bussole, per quanto provvisorie, che consentono di lasciarsi andare dolcemente e pigramente all'avventura senza perdersi del tutto, di affrontare gli incontri e le avventure più inverosimili ed estreme, cercando ogni volta di raccogliere nello spazio creato dalla poesia, il corpo della poesia, il suo proprio corpo e la sua identità.

In un mondo frammentato, quello della modernità e della velocità, il poeta non rinuncia alla ricerca di sé, al tentativo di un'impossibile ricostruzione del corpo pieno, di una

□
¹⁵¹ O.P., p. 313. Si sente forse sullo sfondo l'eco di Rimbaud che era una pietra miliare per le successive generazioni di poeti fino e oltre il surrealismo.

¹⁵² *Les Fiançailles*, in *Ibidem*, p. 131.

¹⁵³ *La maison des morts*, in *Ibidem*, p. 66.

totalità, per quanto effimera, rimettendo insieme continuamente i frammenti e la sua poesia appare come uno strumento di questa ricomposizione.

*Le cortège passait et j’y cherchais mon corps
Tout ceux qui survenaient et n’étaient pas moi-meme
Amenaient un à un les morceaux de moi-meme
On me batit peu à peu comme on élève une tour
Les peuples s’entassaient et je parus moi-meme
Qu’ont formé tous les corps et les choses humaines¹⁵⁴.*

III. 4 Distruzione della prospettiva e fluttuazione dei segni

Marjorie Perloff ha osservato che uno degli effetti del collage sul testo verbale è “la soppressione degli elementi gerarchizzanti che specificano le relazioni logiche più forti tra gli elementi presentati. Per relazioni logiche più forti, intendo relazioni di implicazione, negazione, subordinazione”¹⁵⁵, al posto dei quali le cose e le sensazioni vengono dispiegate su un piano in cui prevalgono la coordinazione, il legame di somiglianza e per differenza.

Il lavoro di decostruzione della «prospettiva», che distrugge una delle fondamentali strutture di gerarchizzazione nell’opera, può accomunare il lavoro poetico di Apollinaire a quello dei cubisti¹⁵⁶. “Proprio come lo spazio percettivo che buca la tela nel suo punto di fuga, viene abolito il tempo lineare, «vettoriale» del discorso logico o descrittivo. Al loro posto, procedendo per deformazioni e ricostruzioni, il montaggio instaura il poliprospektivismo e la polifonia”¹⁵⁷.

□

¹⁵⁴ *Cortège*, in *Ibidem*, p. 75-76.

¹⁵⁵ Marjorie Perloff, *Collage and Poetry*, cit. p.384.

¹⁵⁶ A proposito della moltiplicazione delle prospettive, si vedano le osservazioni di Jurij M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, cit., p. 322s.

Richter ha affermato che “un’unica ricerca guidava Picasso e Apollinaire nelle loro rispettive arti: si trattava di raggiungere una «realtà» che la realtà esistente, prodotta dalla visione prospettica e condizionata da una ben definita gerarchia di valori tiene nascosta”, in Richter, *op. cit.*, p. 20

¹⁵⁷ Hadermann, *op. cit.*, p. 946.

Gli elementi, privati di una prospettiva centrale, sono disposti su un piano in cui il senso deriva dalla concatenazione. Le frasi sono spezzate e decomposte in elementi isolati e dislocati sulla superficie dell'opera e, per così dire, fluttuano nel testo. Le parole stesse sono decomposte in atomi di senso che poi si ri-aggregano in parole.

Un solo esempio:

L'amour s'en va comme sette eau courante

L'amour s'en va

Comme la vie est lente

*Et comme l'Esperance est violente*¹⁵⁸.

Hélein-Koss, analizzando la funzione poetica del calembour in questi versi, ha notato che l'apparente contrasto semantico tra «*Esperance*» e «*violente*» va riportato a un calembour tra *eau*, *vie*, *lente* che si fondono nel verso successivo in *violente*¹⁵⁹. Richter ha invece parlato di un «montaggio interno» alla poesia di Apollinaire, realizzato prima attraverso lo smontaggio di frammenti della realtà abituale e poi un riassetto che rinnova la visione fenomenica, connettendola con la memoria individuale e collettiva¹⁶⁰.

Un altro modo in cui si rivela la mancanza di una prospettiva unica, ad esempio in *Zone*, è l'alternanza della prima, della seconda e della terza persona come soggetti delle impressioni, ricordi e desideri e punti di vista esterni, anche all'interno dello stesso verso.

Ces femmes se sont pas méchantes elles ont des soucis

Cependant

Toutes même la plus laide a fait souffrir son amant

Elle est la fille d'un sergent de ville de Jersey

Ses mains que j'avais pas vues sont dure set gercées

J'ai une pitié immense pour les coutures de son ventre

J'humilie maintenant à une paure fille au rire horrible

Ma bouche

□

¹⁵⁸ *Le pont Mirabeau*, in O.P., p. 45.

¹⁵⁹ Suzanne Hélein-Koss, *La Fonction poétique du calembour: relecture d'un vers du "Pont Mirabeau" de Guillaume Apollinaire*, Vol. 52, No. 5 (Apr., 1979), pp. 740-744. Un altro esempio in *Clotilde*, (L'anémone et l'ancolie), in O.P., p. 73.

¹⁶⁰ Si veda ad es. la sua analisi della poesia *La blanche neige*, in Richter, *op. cit.*, p. 71-72.

*Tu es seul le matin va venir*¹⁶¹.

Anche l'uso di un presente più o meno esteso contribuisce a creare una sorta di movimento di espansione e contrazione, analogo a quello della memoria¹⁶² sul piano del testo¹⁶³.

Altro elemento importante è l'eliminazione della punteggiatura in *Alcool*, che fu giudicata severamente da alcuni critici contemporanei e da altri considerata irrilevante rispetto al suo specifico poetico¹⁶⁴. In realtà, insieme a tutti gli altri procedimenti utilizzati, l'assenza di punteggiatura contribuisce alla distruzione della gerarchia e della prospettiva e permette una fluttuazione delle parole, una maggior permutabilità interna, fulminee associazioni di idee tra luoghi diversi del testo.

A contrastare questa generale distruzione della prospettiva e liberazione dei segni, ci sono però delle forze, per così dire, centripete: *Leitmotive*, cornici e strutture narrative.

Appaiono dei *Leitmotive* che chiudono lo spazio della poesia e attraverso i quali il gioco della libera fluttuazione dei significanti si congela in grumi di senso. Oppure vengono utilizzate delle cornici temporali, come in *Zone*, che si sviluppa tra l'alba e la notte fonda. Altre volte la poesia viene inquadrata in una forte struttura narrativa, come ne *La maison de morts*, in cui si racconta una bella scampagnata coi morti, con gita in barca e conversari amorosi. O ancora, per finire, la struttura stessa della poesia è costruita in modo tale che il primo verso rimandi all'ultimo, il secondo al penultimo e così via, o con la ripresa di una parola o almeno con una rima, com'è chiaro in *Les colchiques*:

1. *Le pré est vénéneux mais jolie en automne / 15. Pour toujours ce grand pré mal fleuri par l'automne;*

2. *Les vaches y payssant/ 14. Tandis que lentes et meuglant les vaches abandonnent*¹⁶⁵.

□

¹⁶¹ *Zone*, in O.P., p. 43.

¹⁶² Sarebbe interessante approfondire alcuni punti di tangenza tra Apollinaire e la concezione bergsoniana della memoria. Ne fa cenno Shattuck nel suo *The Banket Years*, cit., p. 327.

¹⁶³ Cfr. Hadermann, *op. cit.*, p. 946.

¹⁶⁴ Lo stesso poeta in una lettera liquidava la questione della punteggiatura come irrilevante. "Pour ce qui concerne la ponctuation je ne l'ai supprimée que parce qu'elle m'a paru inutile et elle l'est en effet; le rythme meme et la coupe des vers voilà la veritable ponctuation et il n'en est besoin d'une autre" Lettera del 19 luglio 1913 pubblicata sulla rivista "Le Divan", citata in Pascal Pia, *Apollinaire par lui-même*, Seuil, Paris 1954, p. 135.

¹⁶⁵ O.P., p. 60.

III.5 Ambiguità figura/sfondo

Ora, una volta destrutturata la prospettiva centrale e la struttura gerarchica dell'insieme, si può vedere in che modo l'opera di Apollinaire lavori sull'ambiguità figura/sfondo.

Si possono indicare tre procedimenti che giocano sulle seguenti opposizioni:

1. Interiore/esteriore
2. sottodeterminazione e *nuage*
3. Mitico/singolare

1. Una delle domande che costantemente si pone il lettore di Apollinaire (e che il poeta fa di tutto per provocare) è: chi sta parlando in questo momento? Dove si trova il poeta, da dove sta guardando? Forse dall'alto della Tour Eiffel, o da un *quai*, oppure mentre cammina tra la folla, attratto dai mille stimoli sensoriali della città? Poi mentre lo seguiamo nella sua *flânerie*, ci troviamo all'improvviso a percorrere le sue associazioni interiori, il filo della memoria.

Voilà la jeune rue et tu n'es encore qu'en petite enfant

Ta mère ne t'habille que de bleu et blanc

Tu est très pieux et avec le plus ancien de tes camarades

Réné Dalize

*Vous n'aimez rien tant que les pompes de l'Eglise*¹⁶⁶.

Uno spaesamento che, come vedremo, si accentua nelle cosiddette poesie-conversazione, laddove il poeta lascia il posto ai discorsi ascoltati, ai punti di vista di altri personaggi sulla realtà.

2. Mathews ha mostrato in modo persuasivo come la dissoluzione della prospettiva avvenga, in uno spazio sottodeterminato e indefinito, attraverso immagini prive di contesto. Ad esempio, esaminando in *Automne malade*, i versi: *Au fond du ciel/Des éperviers planent*¹⁶⁷, osserva che

□

¹⁶⁶ *Zone*, in O.P., p. 40.

¹⁶⁷ O.P., p. 146.

“uno è presentato in termini di vastità – “le ciel – in opposizione all’altro presentato invece in termini di fragilità – la piccolezza degli sparvieri in prospettiva, il loro movimento costante. Di fatto l’immagine rimuove il potere della prospettiva di identificare e collocare nello spazio. Apollinaire gioca e dissolve l’opposizione tra piattezza e profondità”¹⁶⁸.

Una sorta di dispositivo microscopico/telescopico che ci fa passare dal particolare minuto, alla vista dall’alto, utilizzato non solo per lo spazio ma anche per il tempo:

Les mains dans les mains restons face à face

Tandis que sous

Le pont de nos bras

*Dés éternels regards l’onde si lasse*¹⁶⁹.

3. Infine c’è un altro senso in cui figura e sfondo si danno il cambio, in una sorta di circolarità, nella poesia di Apollinaire: attraverso l’elemento mitico. Possiamo citare, ad esempio, *La Chanson du Mal Aimé*:

Un soir de demi-brume à Londres

Un voyou qui ressemblait à

Mon amour vint à ma rencontre

Et le regard qu’il me jeta

Me fit baisser les yeux de honte

Je suivis ce mauvais garçon

Qui sifflotait entre les maisons

Onde ouverte de la mer Rouge

*Lui Hébreux moi Pharaon*¹⁷⁰.

E’ questo, come già detto, un tratto di Apollinaire che lo distingue dall’estetica futurista, ma più in generale da quella rappresentazione della modernità artistica come ricerca del nuovo per se stesso, della novità a tutti i costi. Anche in poesie relativamente semplici e brevi, dietro elementi quotidiani si spalanca un altro orizzonte della temporalità. Come

□

¹⁶⁸ Timothy Mathews, *Reading Apollinaire: Theories of Poetic Language*, Manchester University Press, Manchester 1987, p. 11.

¹⁶⁹ *Le Pont Mirabeau*, in O.P., p. 45.

¹⁷⁰ O.P., p. 46.

diceva Benjamin a proposito di Baudelaire, la sua poesia “fa apparire il nuovo nel sempreuguale e il sepreuguale nel nuovo”¹⁷¹.

Anche quando non appare esplicitamente, l’elemento mitico fa da sfondo segreto, come ha mostrato Lévi-Strauss nella sua sorprendente analisi di *Les colchiques*, in cui ha cercato anche di dare un’interpretazione più generale dell’emergere del mitico nella poesia: “Se una figura mitica, poetica o più generalmente artistica ci commuove è perché offre ad ogni livello un significato specifico che resta tuttavia parallelo agli altri significati e perché, in modo più o meno oscuro, noi li attingiamo tutti simultaneamente”¹⁷².

III.6 Smontaggio e assemblaggio: sensi e memoria

Nella poesia di Apollinaire scomposizione e ricomposizione si articolano attraverso la percezione dei sensi, la memoria e l’immaginazione. Per il poeta-flâneur andare per le strade è raccogliere i più diversi materiali da comporre insieme per creare un nuovo mondo poetico, così che si può dire che, ancor prima di essere scritta con l’inchiostro, la poesia del poeta-flâneur è nient’altro che il montaggio sequenziale dei suoi vagabondaggi. Apollinaire sembra non conoscere la noia: l’imperativo è inebriarsi nell’esperienza dell’incontro, con tutti i sensi¹⁷³.

Questa esperienza sensoriale vissuta con il massimo dell’intensità produce però una frammentazione, perché i sensi affinati agiscono come una sorta di microscopio per l’infinitamente piccolo della vita. E allora Apollinaire si chiedeva:

□

¹⁷¹ Walter Benjamin, *Parco centrale*, in *Angelus novus*, cit., p. 133.

¹⁷² Claude Lévi-Strauss, *Un piccolo enigma mitico-letterario*, in *Lo sguardo da lontano*, tr. it. Einaudi, Torino 1984, p. 265.

¹⁷³ Che cosa resta da questa esperienza di immersione? Come dice in una poesia di guerra:

Et ce serait sans doute bien plus beau

Si je pouvais supposer que toutes ces choses dans

[lesquelles je suis partout

Pouvaient m’occuper aussi

Mais dans ce sens il n’y a rien de fait

Car si je suis partout à cette heure il n’y a cependant que

[moi qui suis en moi.

Merveilles de la guerre, in O.P., p. 272.

*Comment comment réduire
L'infiniment petite science
Que m'imposent mes senses*¹⁷⁴.

In seguito a questa domanda, senza risposta, i sensi sfilano uno dopo l'altro:

*Monstre de mon ouïe tu rugis et tu pleures
(...)
Le toucher monstrueux m'a pénétré m'empoisonne
Mes yeux nagent loin de moi
(...)
La bête des funées a la tête fleurie
Et le monstre le plus beau
Ayant la saveur du laurier se désolé*¹⁷⁵.

Se i sensi sgranano la realtà in un'infinità di piccole percezioni (più o meno chiare e distinte), e l'immaginazione le moltiplica, tocca alla memoria la parte dell'assemblaggio, costruendo uno spazio virtuale in cui si incontrano e si contengono i disparati, e con il compito di far da contraltare alla continua frammentazione.

In ogni caso Apollinaire, con tutte le sue fumisterie, resta un poeta della realtà, a patto d'intendersi: le sue dislocazioni spazio-temporali sfidano la realtà ordinaria, ma allo stesso tempo egli resta legato al mondo attraverso un'intensa sensualità tattilità, un mondo fantasmagorico di colori, visioni e profumi che egli si sforza appunto di ri-comporre attraverso la poesia-collage.

Insomma, nella sua poesia memoria, sensi e immaginazione agiscono sul reale scomponendolo e ricomponendolo, disconnettendolo e riconnettendolo.

Il *flanêur* visita ad esempio i cimiteri ed ecco che una sensualità e un'immaginazione febbrili lacerano e divaricano la realtà, scatenano un'apocalisse, lasciando irrompere una dimensione altra; poi la memoria ricongiunge i frammenti, tiene insieme l'impossibile, con una leggerezza e una sensualità che si caricano spesso di tristezza e languore, cifra di molta poesia apollinairiana.

□

¹⁷⁴ *Les fiançailles*, in O.P., p. 133.

¹⁷⁵ *Ivi*.

La struttura sonora della poesia, la sua «chiusura testuale», come abbiamo già visto, il giro dei versi e il circolo per cui l'inizio e la fine coincidono, o ancora una struttura per cui nella poesia sono connessi il primo e l'ultimo verso il secondo e il penultimo e così via fino al centro (vuoto), forniscono altri strumenti per scongiurare una dissipazione totale e irreversibile, sentita fortemente come un passare irrefrenabile del tempo, allo stesso modo in cui il suo simultaneismo può essere letto non tanto e non solo come l'intensificazione della vita percettiva della modernità, ma anche come uno sforzo di annullare il flusso temporale¹⁷⁶. E non è escluso che il collage abbia a che fare con l'*horror vacui*.

III. 7 Collage e inserti: Apollinaire chiffonier

La prima raccolta poetica di Apollinaire, *Alcool*, e la sua raccolta di scritti sull'arte cubista, *Peintre cubistes. Méditations esthétiques*, uscirono entrambe nel 1913 a pochi mesi di distanza, quando Apollinaire era all'acme della sua carriera creativa.

Lo spirito della nuova arte che aveva cominciato a soffiare, come lo spirito della nuova poesia, non poteva non essere sconcertante per molti e Apollinaire, divenuto ormai il critico più rappresentativo del movimento di giovani pittori che i detrattori chiamavano cubimani, cocubisti, kubisti, amava stupire e sorprendere.

Per lui non contavano tanto le scuole o le categorie estetiche, quanto il “*désir de renouveler notre vision du monde et de connaître enfin l'univers*”¹⁷⁷. Circondato sempre più da un'aura di autorevolezza che dissipava in fretta, bulimico nelle sue frequentazioni ed esperienze, Apollinaire era un *carrefour* per le avanguardie artistiche del periodo, che contribuiva a far conoscere al di fuori della cerchia ristretta di artisti e letterati¹⁷⁸. Questa tessitura di incontri, conversazioni, amicizie e amanti, scambi di opere, mostre, recensioni, vacanze insieme, ha creato il contesto in cui si è sviluppata anche una più fitta rete di

□
¹⁷⁶ Cfr. Leroy C. Breunig, *Guillaume Apollinaire*, Columbia University Press New York-London 1969, p. 26.

¹⁷⁷ Cit. in Michel Decaudin, *Apollinaire et le cubismo*, in *Apollinaire et le cubisme*, numéro spécial du Bulletin des Amis des Musées de Lille, Lille 1965, p. 12.

¹⁷⁸ Non contento della pittura, Apollinaire si dedicò anche al cinema sulle “*Soirée de Paris*”. Cfr. in proposito l'articolo di Richard Abel, *American Film and the French Literary Avant-Garde (1914-1924)*, in “*Contemporary Literature*”, 17, 1, Winter, 1976, pp. 84-109.

associazioni tra scrittura e arti visuali che, come abbiamo detto, è uno dei terreni privilegiati di sperimentazione per l'avanguardia di questi decenni. Senza che questi incontri però diano mai origine a una teoria sistematica, perché “*une système est une espèce de damnation qui nous pousse à une abjuration perpétuelle(...) je me suis contenté de sentir; je suis revenu chercher un asile dans l'impeccable naïveté*”¹⁷⁹.

E una delle caratteristiche distintive di Apollinaire sembra proprio essere proprio quella sensazione di freschezza e leggerezza, anche in presenza delle sperimentazioni più estreme.

La raccolta di *Alcool* è «raccolta» in un triplice senso: del tenere insieme, del prelievo e infine della vendemmia che prelude alla trasformazione in *Alcool*. George Duhamel ha scritto a proposito di questo libro del poeta che faceva pensare a una bottega di rigattiere in cui sono ammassati “*une foule d'objets hétéroclites dont certain ont de la valeur, mais dont aucun n'est le produit de l'industrie du marchand meme*”¹⁸⁰. Un po' come la sua casa stipata di mobili, collezioni di libri rari e bizzarri, «sculture negre», icone antiche e dipinti cubisti¹⁸¹.

Benjamin aveva colto già in Baudelaire l'importanza della figura dello *chiffonier* il quale sa, meglio di chiunque altro, che “l'elemento storico nelle cose non è che l'espressione della sofferenza del passato”¹⁸².

Apollinaire fa della raccolta un elemento fondamentale della costruzione delle sue poesie, ma anche dei suoi testi narrativi. Così come aveva dichiarato a proposito della pittura, anche in letteratura è possibile raccogliere materiale da collage ovunque¹⁸³. Come i cubisti

□

¹⁷⁹ Apollinaire cit. in Richter, *op.cit.*, p. 13.

¹⁸⁰ Cit. in Solmi, *op. cit.* p.XI.

¹⁸¹ Shattuck, *The Banquet Years*, cit., pp. 273-274.

¹⁸² Theodor Wiesengrund Adorno, *Mimima moralia*, tr.it. Einaudi, Torino 1974, p.39. Breton, nonostante la sua poco generosa presentazione di Apollinaire nell'*Antologia dello humor nero*, riesce però a cogliere in un lampo, quasi di sorpresa, un aspetto centrale del poeta.

“Apollinaire, quando si passeggiava per la strada, si volgeva volentieri verso le vecchie vagabonde collezioniste che si possono talora incontrare la sera, a Parigi, sulla riva sinistra, mentre si dirigono verso i quais. Le guardava un po' come si guarda la storia letteraria, e il suo occhio pareva annegarvisi per un attimo”, André Breton, *Antologia dello humor nero*, tr. it. Einaudi, Torino 1970, p. 255.

¹⁸³ Nel racconto *Il re Luna* il narratore riferisce di iscrizioni su una grotta che mescolano insieme passato e presente, anonimi e personaggi famosi, Madame de Pompadour e Enrico II. “Sulle pareti vidi, incisi o scritti a matita o carboncino, sorprendenti graffiti di soggetto

avevano inserito sulla tela etichette, ritagli di quotidiani, carta da parati, tolti come scarti dalla produzione di massa commerciale, Apollinaire utilizza brani di testo tratti dalla cultura di massa, quotidiani, pubblicità, etichette. Ma bisogna ricordare che questi procedimenti precedono la nascita del cubismo. Altri poeti lo fanno nel XIX secolo prima di Apollinaire, ad esempio Laforgue, e il primo esempio apollinairiano di poesia che utilizza frammenti di pubblicità è *Les femmes*, scritta tra il 1901 e il 1902, in cui a casa del vignaiolo, due donne intrecciano discorsi in cui compaiono proverbi, frammenti di pettegolezzi, nomi propri di merci (*caffè Lenchen, sucre candi Leni*)¹⁸⁴. Questo è anche un primo esempio di poesia-conversazione che Apollinaire riprenderà più avanti nei *Calligrammes*, in poesie celebri come *Les fenêtres* o *Lundi rue Christine*.

Il poeta chiamava *poèmes-conversations* queste poesie nate al caffè o a casa di amici, che includevano brani di interlocutori presenti o colti dal flâneur che cammina per le strade. A questi brandelli tratti dal reale, associava liberamente sensazioni, fantasie e ricordi dislocati nello spazio-tempo, senza un'organizzazione gerarchica. Prelievo e giustapposizione di materiali extra-estetici, inserimento di frammenti di giornali, slogan pubblicitari, conversazioni banali, cliché, il tutto a formare un insieme dove l'eterogeneità insieme alla *surprise* sembra la regola. Che cosa accade all'opera in questa situazione? Si consideri questa osservazione di Lotman:

“Quando questo o quell'autore, oppure questa o quella corrente, nella lotta contro la «falsa letteratura» ricorrono a saggi, reportages, a documenti autentici chiaramente non artistici, inseriti nel testo, a pezzi di cronaca, distruggono un *sistema abituale*,

□

osceno. Menziono quelli che ricordo, velando peraltro la crudezza di alcuni termini che vi erano usati. Un mostruoso duplice fallo che adornava la M iniziale della seguente iscrizione: MICHELANGELO HA PROCURATO UN VIVO PIACERE A HANS VON JAGOW (...)”.E continua con il gusto del pastiche volgare: “eccone una scritta col gesso e accompagnata da tre *ctéis* alati di varia ampiezza (...)”, Guillaume Apollinaire, *Il poeta assassinato*, tr.it. SE, Milano 1990, p. 93-95.

¹⁸⁴ *Les femmes*, in O.P., p. 124. Anche in questo caso, la vivacità e la rapidità degli scambi, la sorpresa data da inserti impreveduti, contrastano con l'atmosfera di morte e immobilità che si rivela verso la fine: *La nuit tombait Les vignobles aux ceps tordus /Devenaient dans l'obscurité des ossuaires*.

ma non il *principio di sistematicità*, infatti ogni riga di giornale riportata letteralmente nel testo artistico diventa un *elemento strutturale*”¹⁸⁵.

Possiamo tranquillamente qui sostituire sistema, con totalità aperta. Infatti subito dopo Lotman aggiunge: “La concezione di una simile arte, dal punto di vista della teoria dei giochi, non si presenta come un gioco «senza regole», ma come un gioco le cui regole si stabiliscono durante lo svolgimento”¹⁸⁶.

Un gioco le cui regole vengono, per così dire, «negoziate» volta a volta con il lettore che assume un ruolo di primo piano in questa ricomposizione. C’è dopo e oltre il primo assemblaggio, un assemblaggio di secondo livello che avviene attraverso il lavoro di lettura. Come c’è una *flânerie* del poeta che preleva e ricuce insieme i frammenti della metropoli e della memoria, così c’è una *flânerie* del lettore che ridispone nello spazio virtuale tra lui e l’autore i frammenti del mondo di cui bisogna far vendemmia.

Zone che apre la raccolta è una passeggiata circolare che lo riporta a casa ad Auteuil, durante la quale raccoglie frammenti, fotografa quadretti sociali un po’ oleografici, insegne, chiacchiere, nel mezzo di una città caotica, dominata dalla *Bergère tour Eiffel*, di cui il poeta ama la «grazia industriale».

E la poesia che chiude *Alcool, Vendémiaire*, sembra riprendere le fila del discorso cominciato con *Zone*.

Que Paris était beau à la fin de septembre
Chaque nuit devenait une vigne où le pampres
Répandaient leur clarté sur la ville...
J’ai soif villes de France et d’Europe et du monde
Venez toutes couler dans ma gorge profonde
*Je vis alors que déjà ivre dans la vigne de Paris*¹⁸⁷
(...)
Ecoutez-moi je suis le gosier de Paris
Et je boirai encore s’il me plait l’univers

□
¹⁸⁵ Lotman, *La cultura*, cit. p. 342.

¹⁸⁶ *Ivi*.

¹⁸⁷ O.P., p. 149.

*Ecoutez mes chants d'universelle ivrognerie*¹⁸⁸.

E' questo poeta ebbro che ci conduce fin sulla tour Eiffel a guardare dall'alto il panorama della modernità. Perché come dice Roland Barthes,

“Regard, objet, symbole, la Tour est tout ce que l'homme met en elle, et ce tout est infini. (...) à travers la Tour les hommes exercent cette grande fonction de l'imaginaire, qui est leur liberté, puisque aucune histoire, si sombre soit-elle, n'aurait jamais pu la leur enlever”¹⁸⁹.

III. 8 *Lettre-Océan* o la carte postale

Lettre-Océan, definita “uno dei più audaci esperimenti del modernismo”¹⁹⁰, è il primo degli ideogrammi lirici di Apollinaire (che poi diventeranno calligrammi) ad essere pubblicati a metà del 1914. L'anno precedente è stato un anno febbrile: ormai pienamente installato nell'avanguardia artistica, ne è diventato in qualche modo il critico ufficiale. Si è avvicinato in particolare a Robert Delaunay, la cui opera ha presentato alla Galleria Sturm di Berlino. Mentre pubblica *Peintres cubistes. Meditations esthétiques* e *Alcool*, progetta di scrivere un libro di poesia visiva che non vedrà mai la luce (*Et moi aussi je suis peintre*), ma che secondo Michel Butor, si può considerare “come una risposta poetica alla pittura cubista che si era impossessata delle lettere e delle parole”¹⁹¹.

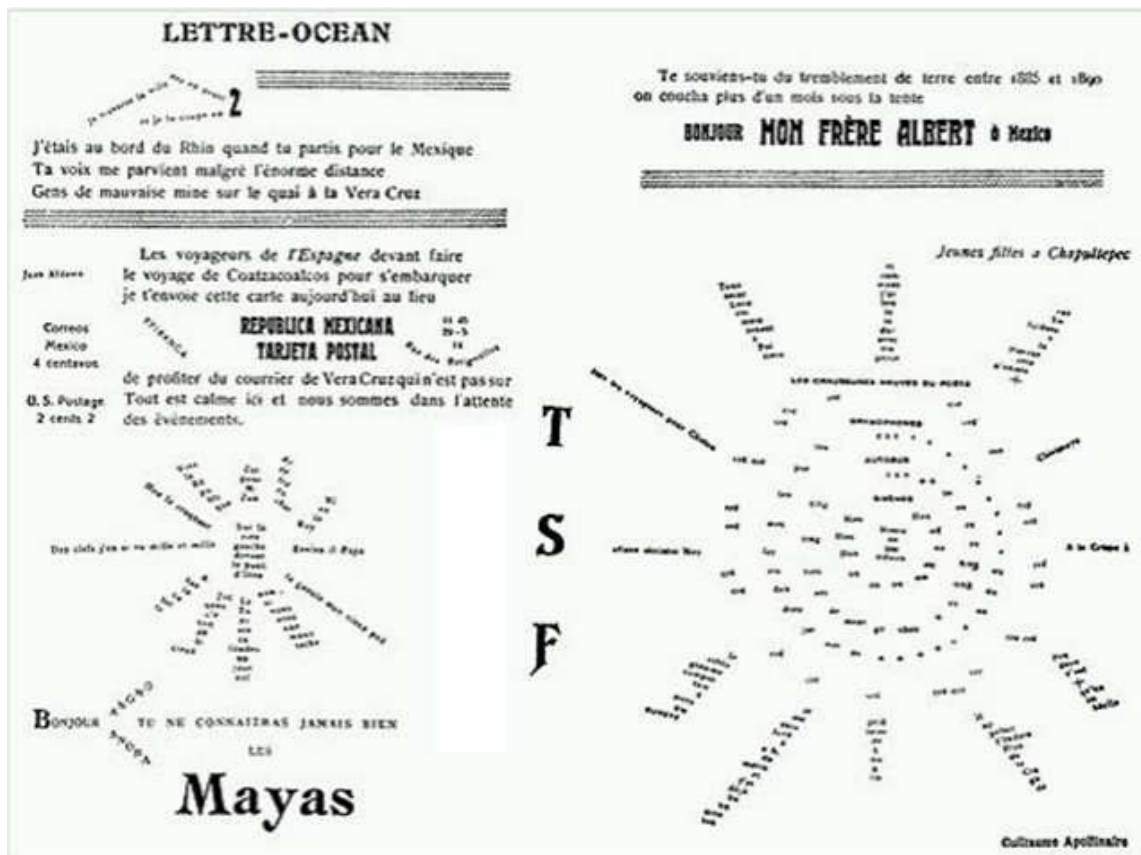
□

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 154.

¹⁸⁹ Roland Barthes, *La Tour Eiffel*, in *Oeuvres complètes*, vol I, Editions du Seuil, Paris 1993, p. 1400.

¹⁹⁰ Roger Shattuck, *L'occhio innocente*, tr. it. Il Mulino, Bologna 1992, p.84.

¹⁹¹ Cit. in Bohn, *The Aesthetic of Visual Poetry*, cit., p. 18.



Apollinaire sta compiendo i suoi movimenti di posizionamento nel variegato mondo dell'avanguardia tra futurismo, simultaneismo, cubismo, orfismo e nel numero di *Les Soirée de Paris* in cui esce *Lettre-Océan*, pubblica un articolo *Simultaneismo-Librettismo* in cui confronta la sua nuova opera con le sue precedenti: mentre nella precedente poesia simultanea cercava di “abitare lo *spirito* a concepire una poesia simultaneamente come una scena di vita reale”, con queste nuove opere voleva “abitare l’*occhio* a leggere con un solo sguardo l’insieme di una poesia, come un direttore d’orchestra legge tutte insieme le note sovrapposte nella partitura, come si vedono tutti insieme gli elementi plastici e tipografici in un manifesto”¹⁹².

E’ interessante il confronto con la musica, sia per il riferimento implicito al simbolismo, sia perché in un certo senso egli prova a dare un suggerimento per la lettura di quest’opera.

□

¹⁹² Guillaume Apollinaire, *Simultaneismo-Librettismo*, cit. in *ibidem*, p. 18.

Il suggerimento è però fuorviante, perché in musica la lettura verticale delle note in un accordo è obbligata, mentre nella poesia visuale l'occhio è invitato (e costretto a vagare) nello spazio.

Lettre-Océan si propone esplicitamente come una sorta di cartolina-manifesto della nuova arte. Va ricordato almeno che nel contesto culturale di quegli anni e fino e oltre il surrealismo¹⁹³, le cartoline divennero un genere artistico a sé: basta vedere le cartoline che Apollinaire e Picasso si spediscono e quelle che Apollinaire spedisce dal fronte.



Pablo Picasso à Guillaume Apollinaire, 29 mars 1907¹⁹⁴

□

¹⁹³ Basti pensare alla preziosa raccolta di cartoline di Paul Eluard.

¹⁹⁴ Riprodotta in P. Caizegues e Héléne Seckel (eds.), *Picasso/Apollinaire, Correspondance*, Gallimard, Paris 1992.



Apollinaire à Picasso, 17 aout 1911¹⁹⁵.

A un primo sguardo la *Lettre-Océan* di Apollinaire sembra più simile, rispetto agli altri calligrammi, alle opere futuriste. Senza dubbio si trovano nell'opera di Apollinaire influenze precise di tecniche futuriste, uso di onomatopée, tipografia creativa, uso di segni matematici che sostituiscono la sintassi, e così via, ma a queste si aggiungono brani della poesie-conversazione già sperimentate e, a ben guardare, è come se qualcosa andasse anche in direzione contraria, frenasse l'innovazione fine a se stessa.

Intanto la rigorosa organizzazione spaziale, secondo due modelli prevalenti, uno circolare, l'altro orizzontale/verticale: da una parte le due ruote-soli raggianti, dall'altra la struttura della cartolina, con le sue due parti, ben divise, il margine superiore segnato dalle onde¹⁹⁶.

La struttura della cartolina è nell'insieme rispettata: c'è la separazione tra parte destra e sinistra, c'è un margine in alto, ci sono francobolli e firma, c'è un destinatario (il fratello Albert partito per il Messico), ci sono i francobolli.

□

¹⁹⁵ *Idem.*

¹⁹⁶ Delbreil et al. hanno osservato che “le passage à l'imprimé accentue encore la rigueur géométrique de l'ensemble: chaque phrase est visuellement rendue plus raide, à la différence de la souplesse de l'écriture manuelle. «Lettre-Océan» dans sa version définitive donne une sensation de fixité (paradoxe) et d'épuration. L'impression stylise le dessin“, Daniel Delbreil, Françoise Dininman et Alan Windsor, *Lettre-Océan*, in “Que Vlo-ve?”, nn. 21-2, luglio-ottobre 1979.

E tuttavia si tratta di un'unità apparente dentro la quale c'è una molteplicità tutta da scoprire che si *dis-piega* senza sosta. Innanzitutto è una cartolina a n-dimensioni che incorpora frammenti di altre cartoline ricevute dal Messico, a proposito della quale si può parlare di una *mise en abîme*.

E' proprio della cartolina portarci lontano, strapparci per un momento al qui e ora e collegarci a un là altrove. Vi s'incontrano modernolatria e nostalgia, vita quotidiana ed esotismo, Parigi e Città del Messico, la Tour Eiffel e il palazzo di Chapultepec. Si mescolano un punto di vista dall'alto, dalla Tour Eiffel ("*Haute de 300 mètres*") e molteplici punti di vista dal basso ("*Sur la rive gauche devant le pont de Iéna*"), dove si sentono i rumori delle sirene, bus, conversazioni, dove si leggono frammenti di notizie dalle pagine dei giornali e di diverse cartoline, si urlano simultaneamente slogan opposti e inconciliabili, in lingue diverse: "*Vive le Roy*", "*Vive la République*", "*Evviva il Papa*". Come nota Schmits, alcuni frammenti di conversazioni "sono amputati allo stesso modo dei papier collé tagliati a colpi di forbice dai cubisti; ma si possono ricostruire facilmente:

[En voi]ture les voyageurs de Chatou
[Pro]priétaire de 5 ou 6 im[meubles]
allons circulez Mes[sieurs]"¹⁹⁷.

Se in *Zone*, come abbiamo visto, Apollinaire si pone sull'onda dell'estetica cubista della scomposizione e della distruzione della prospettiva, in *Lettre-Océan* l'accostamento di «oggetti» disparati si fa ancora più straniante, in sintonia con i tempi moderni che accorciano e annullano le distanze. Le parole attraversano gli oceani, si irradiano come raggi del sole. La distanza che la cartolina deve superare è ormai più velocente coperta dal telegrafo senza fili (TSF) che qui viene celebrato: insomma la *carte postale* sta già soccombendo sotto il rullo compressore della modernità.

Con un gesto consueto in Apollinaire, si accostano nuovo e antico, vicino e lontano: il telegrafo senza fili sembra irradiare due cerchi di energia in espansione, simili a soli, che

□

¹⁹⁷ George Schmits cit. in Bohn, *op. cit.*, p. 18.

diffondono raggi di suoni nel mondo. E l'energia solare delle nuove tecnologie della comunicazione è accostata ai miti solari dei Maya¹⁹⁸.

Lettre-Océan fa un passo avanti nel richiedere la partecipazione del lettore: non si accontenta di una mera giustapposizione sequenziale, ma la distende su un piano simile a quello pittorico. Probabilmente richiede una lettura simultanea ad alta voce (come faranno poi i dadaisti nelle poesie simultanee), ma anche allo stesso tempo una percezione polisensoriale in cui il senso è disperso e ricomposto in una pluralità di modi diversi.

Se questo è il lavoro che tocca all'osservatore che ne è del poeta e dell'artista? C'è un doppio movimento di ampliamento fino a una dismisura cosmica e di contrazione fino all'annullamento.

Da una parte, come scrive Shattuck,

“il poeta-pittore sale al vertice della propria esperienza universale e traccia simboli magici su un pezzo di carta per ri-creare, per gli occhi, un istante o degli spaccati della coscienza collettiva. Nello stesso tempo l'intento poetico espresso dai titoli e dai cerchi è imperialista: l'io in espansione mira a conquistare l'universo ergendosi al di sopra della collettività invece di sottomettersi ad essa”¹⁹⁹.

Quando nei *Peintre cubistes* scrive: “il pittore deve innanzitutto rappresentarsi la propria divinità, e i quadri che egli offre all'ammirazione degli uomini conferiranno loro la gloria di esercitare momentaneamente la propria divinità”²⁰⁰, sta parlando ovviamente anche di se stesso. E il risultato di questa espansione è l'estasi e l'ebbrezza di cui parlava in *Vendémiaire*. Ma Apollinaire, lettore di Nietzsche, sa che non solo «Dio è morto», ma anche che l'estasi e l'ebbrezza sono il momento dionisiaco della perdita di sé. Bisogna essere all'altezza di questa perdita, se si vuole espandersi, liberarsi dalle prigioni. Come diceva Baudelaire:

□

¹⁹⁸ “On sait que pour Apollinaire l'Orphisme ne saurait se limiter à définir une technique picturale. Il désigne l'universalité des sensations, l'harmonie de tous les éléments du monde, non seulement à l'échelle humaine mais divine, cosmique. La grande figure d'apothéose - apothéose solaire, liée aux «jeunes filles à Chapultepec» lieu sacré du culte solaire et aux Mayas - éclatant typographiquement dans la page achève ce passage vers le cosmique, vers la recherche de la divinité », in Daniel Delbreil et al., *op.cit.* p. 34.

¹⁹⁹ Roger Shattuck, *L'occhio innocente*, cit., p.83-84.

²⁰⁰ Apollinaire, *I pittori cubisti*, cit. p. 13.

“Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion. Celui-là qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses, dont seront éternellement privé l’egoïste, fermé comme un coffre, et le paresseux, interné comme un mollusque. (...) Ce que les hommes nomment amour est bien petit, bien restreint et bien faible, comparé à cette ineffabile orge, à cette sainte prostitution de l’ame qui se donne tout entière, poésie et charité, à l’imprevu qui se montre, à l’inconnu qui passe”²⁰¹.

III. 10 Lo spazio della poesia: Zone temporaneamente autonome

“Innanzitutto, gli artisti sono uomini che vogliono divenire inumani. Cercano penosamente le tracce dell’inumanità, tracce che non s’incontrano in nessun luogo della natura. Sono la verità e fuori di esse non conosciamo realtà alcuna”²⁰²

Le rotture, la mescolanza di piani diversi, il collage degli elementi raccolti che si ritrovano sia all’interno della nuova pittura che della nuova letteratura dell’avanguardia, come abbiamo già detto, sono un modo di rispondere alla trasformazione dell’esperienza nella modernità. Produzione industriale di massa delle merci (anche culturali), incessante modernizzazione tecnologica, meccanizzazione, trasformazione del volto delle città e più in generale della Terra su cui viviamo²⁰³: le molteplici dimensioni di questa trasformazione profonda e rivoluzionaria non potevano non investire le diverse arti nel periodo dell’avanguardia e l’idea stessa del fare arte, poesia o scultura che fosse. E’ un problema che il dispositivo del collage/montage pone in modo aperto: come cambia la nozione di autore quando diventa uno *chiffonnier*? Chi parla esattamente e da che punto di vista?

C’è qui una sorta di paradosso: una «estetica del collage», come abbiamo visto con Apollinaire, al tempo stesso mina e potenzia l’io del poeta. In quanto produttore, l’autore si

□

²⁰¹ Charles Baudelaire, *Lo Spleen di Parigi*, Feltrinelli, Milano 1992, p. 66.

²⁰² Apollinaire, *I pittori cubisti*, cit., p. 14.

²⁰³ “lo spostamento di ottica, la ricerca di ottiche diverse anche nella poesia come nelle altre arti, affondavano le radici nel più profondo dei mutamenti della società del tempo. L’ottocento colonizzatore aveva scentrato l’universo. L’Africa, l’India, l’Asia ecc. erano le diverse ottiche che, agli artisti europei più sensibili, si presentavano” Renzo Paris, L’ordine e l’avventura, in Apollinaire, *Poesie*, Newton Compton, Roma 1989, p.36.

ritrae e lascia il posto ai detriti e ai frammenti della modernità: “discontinuità di notazioni, autonomia delle immagini, collage di frammenti di conversazioni, tecnica della simultaneità, semplificazione della sintassi, ricreazione dell’universo pittorico attraverso la poesia, cancellazione dell’io psicologico”²⁰⁴.

Dall’altra proprio in qualità di chifonnier, il poeta-pittore dispone su una tavola testuale, indefinitamente ampliata e virtualmente infinita, pezzo a pezzo, la sua collezione di esperienze come tessere di un domino che, volta a volta, assumono diverse posizioni in virtù della differenti concatenazioni e giustapposizioni. E in questo senso ritorna ad essere un dominus che per quanto debole ed evanescente abbraccia l’intera realtà nella sua molteplicità frammentaria. L’abbiamo visto con *Lettre-Océan*.

Venuta meno l’immagine della totalità del mondo e persino la speranza di ricostruirla (per quanto illusoria e ideologica fosse), ci ritroviamo a costruire tra le rovine, a partire dalla molteplicità delle nostre esperienze, assemblage evanescenti che non diventano mai veramente esperienza condivisa. Proviamo ad accostare alieno e familiare come nel collage: i frammenti appartengono a qualcosa che ci è molto familiare (quotidiani, fiammiferi, etichette), ma che al tempo stesso è posto in un contesto di totale estraniamento in cui la somma delle conoscenze parziali non serve più.

Come scrive Apollinaire, a proposito della simultaneità,

“psicologicamente non è importante che l’immagine visibile sia composta di frammenti del linguaggio parlato, perché il legame tra questi frammenti non è più quello della logica grammaticale, ma piuttosto quello di una logica ideografica che culmina in un ordine della disposizione spaziale totalmente opposto rispetto a quello della giustapposizione discorsiva. (...) E’ l’opposto della narrazione; questa di tutte le forme letterarie è quella che più richiede la logica discorsiva”²⁰⁵.

E, come vedremo, una delle poste in gioco dell’uso del dispositivo del collage/montage nell’avanguardia, è proprio il suo utilizzo in funzione di anti-narrazione²⁰⁶.

□

²⁰⁴ Decaudin, *op. cit.*, p.123.

²⁰⁵ Un articolo su Les Soirées, cit. in Shattuck, *The Banquet Years*, cit., p. 310.

²⁰⁶ Si vedano i capp. IV e V. Val la pena di segnalare a margine una considerazione interessante: “Nella poesia (soprattutto moderna) c’è una condensazione che non è semantica, ma dovuta a una riduzione sintattica che ne fa un’*immagine*, che cortocircuita la

A differenza del futurismo delle parolibere, che usava la tipografia a sostegno di una declamazione teatrale per le serate, Apollinaire ha cercato di contenere la poesia dentro la pagina, di portare la realtà dentro la pagina e non come facevano i futuristi, la pagina fuori nel mondo.

Se si caratterizzano in questo modo i tratti distintivi della pittura cubista, fusione degli oggetti con loro ambiente, combinazione di diverse vedute di un oggetto in una singola immagine, sistema di piani o forme trasparenti e interpenetranti, accantonamento del sistema della prospettiva della tradizione occidentale, tutti questi procedimenti si ritrovano nella poesia di Apollinaire. In questo nuovo spazio il lettore/osservatore è chiamato a giocare un ruolo attivo.

“Il nuovo oggetto estetico può nascere nell’occhio dell’osservatore soltanto grazie al suo riassetto e riordinamento attivo che completa l’opera dell’artista. Perciò il nuovo lavoro che ci si aspetta dall’osservatore non può compiersi semplicemente nella percezione della caleidoscopica pluralità delle apparenze nella metropoli moderna. Richiede in più che il lettore abbandoni la tradizionale concentrazione contemplativa e divenga un produttore attivo, ricostruendo l’esperienza moderna della totalità attraverso la distruzione delle sue abituali aspettative”²⁰⁷.

Nelle poesie di Apollinaire, anche in quelle precedenti le sperimentazioni calligrammatiche, il lettore è per così dire portato per mano (più o meno gentilmente) nella *flânerie* del poeta, i suoi occhi vengono presi in prestito per un viaggio in terre lontane, la sua immaginazione si dilata, ma al contempo egli è costretto a ritessere continuamente la tela del senso.

Per Apollinaire la tecnica poetica diventa anch’essa un’avventura e lo spazio della poesia il teatro di un gioco terribilmente serio (per quanto esercitato con levità), la cui posta è

□

narrazione e fa sì che la poesia significhi altrimenti. Se resta rappresentativa, non è di un racconto che la precede, ma di una situazione che non esiste se non nella e grazie alla costituzione stessa del testo. In questo senso la poesia è anti-narrativa” in René Payant, *Collage at large. Le texte déchainé*, cit., p. 259-260.

²⁰⁷ Hans-Robert Jauss and Roger Blood, *1912: Threshold to an Epoch. Apollinaire's Zone and Lundi Rue Christine*, in “French Yale Studies”, n. 74, 1988, p. 43.

nientemeno che la sopravvivenza della poesia minacciata (come il poeta) di morte per smembramento. Fino a lambire l'esperienza di dada.

Nel *Poeta assassinato* Croniamantal dice:

“Ho composto ieri la mia ultima poesia in versi regolari:

Luth

Zut!

E la mia aultima in versi irregolari

....

D'ora in poi scriverò solo poesie libere da ogni impaccio, a cominciare da quello del linguaggio

Ascolta vecchio mio!

MAHèVIDANOMI RENANOCALIPNODITOC

EXTARTINAP + V.S.

A.Z.

Te.: 33-122 Pan: Pan

OeaoiiiioKTin

liiiiiiiiiii”²⁰⁸.

D'altra parte, come potrebbe oggi il poeta (più in generale l'artista) dice Apollinaire, con tutti i nuovi mezzi che ha a disposizione, essere meno libero di una pagina di un qualsiasi quotidiano che ogni giorno accosta e monta insieme le cose più disparate e più distanti?

L'accostamento dell'eterogeneo nello spazio del testo non si limita a produrre, un po' fatuamente, *surprise*, ma in qualche modo mima il caotico concatenarsi delle esperienze nella vita che fluisce inarrestabile. Un'immagine poetica scatta una foto, accosta come una cartolina ciò che sembra irrimediabilmente lontano. Lo spazio del testo, virtualmente infinito, è attraversato da una pluralità di voci e costituito da una pluralità di materiali diversi di origine «extra-estetica». In questa esperienza di trasformazione dello spazio poetico, l'irruzione dell'oggetto extra-estetico può essere vista come una sorta di *mise en*

□

²⁰⁸ Guillaume Apollinaire, *Il poeta assassinato*, cit., p. 41-42.

abîme, come una risposta a un frenetico desiderio di «vita reale», come una finestra su altre dimensioni del testo e del senso²⁰⁹.

Per concludere questa ricognizione sulla poesia di Apollinaire, non si tratta, come si è già detto, di rintracciare un'origine del dispositivo del collage/montage in pittura, o delle catene causali tra arti e campi disciplinari diversi, quanto piuttosto di ritrovare una serie di *somiglianze di famiglia*, tra autori e campi artistici diversi che hanno operato nell'ambito delle prime avanguardie nei primi decenni del XX secolo. E in effetti i contatti e gli scambi tra gli artisti, il desiderio di sperimentazione e di trasgressione dei confini erano tali, che sarebbe stato strano *non* trovarne.

□
²⁰⁹ Lotman a proposito del «testo nel testo», “l’unione retorica di «cose» e «segni di cose» (collage) in un unico insieme testuale genera un duplice effetto, sottolineando allo stesso tempo sia la convenzionalità del convenzionale che la sua incondizionata autenticità” Lotman, *La cultura e l’esplosione*, cit., p.95.

IV. Foto-montaggio: caos controllato

“Se la fotografia si ferma al documento, mostrando il fatto e l’oggetto, soltanto la serie di fotografie, la combinazione, il montaggio può esprimere il fatto e l’idea. Perciò il fotomontaggio è più vicino al film che alla fotografia. Il film è un fotomontaggio stroboscopio, continuativo, che si sviluppa nel tempo. Il fotomontaggio è una sintesi ottica simultanea in superficie. E’, se si può dire, un film statico”²¹⁰

IV. 1 La Crisi e la modernità: la cultura di Weimar

Il periodo weimariano fu senza alcun dubbio uno dei periodi più creativi ed esplosivi dell’avanguardia europea. Non che quest’ultima avesse conquistato le masse, perché certamente rimase culturalmente minoritaria²¹¹, ma certamente essa esprimeva al meglio la rottura radicale che si era consumata con il vecchio mondo. La tragedia della guerra, le lotte sociali, le speranze per la creazione di un mondo nuovo e migliore, insieme alle innovazioni tecniche, stimolarono la produzione artistica in ogni campo. In particolare, per gran parte degli artisti di questo periodo, fu centrale da una parte il nesso tra arte e politica (politicizzazione dell’arte vs estetizzazione della politica, come avrebbe detto Benjamin), dall’altra il rapporto con la nuova cultura di massa, con i nuovi media e con l’universo della mercificazione.

Peter Sloterdijk e altri critici hanno da tempo segnalato il rischio di cadere troppo facilmente in quel gioco di specchi assai comune quando si parla dell’«oggetto Weimar», ossia di rimanere prigionieri di un’oscillazione tra una retro-proiezione e una mera anticipazione del totalitarismo nazista che livella le cime raggiunte dalla cultura in quel periodo. “Ecco: ci serve una sorta di «cubismo» logico-storico, un pensare-e-vedere, simultaneamente; nell’età della tattica, della réclame e della propaganda, la mentalità

□

²¹⁰ Karel Teige, *Arte e ideologia*, tr. it Einaudi, Torino 1982, pp. 197-8.

²¹¹ Cfr. Detlev J.K. Peukert, *La Repubblica di Weimar*, tr.it. Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 180s.

«cubista» è un fatto di intelligenza generale”²¹². E in un certo modo, come si cercherà di mostrare, i fotomontaggi del dada berlinese erano una delle espressioni più accurate di questa molteplicità di prospettive e di conflitti nel mondo di Weimar.

Di questa situazione di grande fermento politico, sociale e culturale, Berlino fu il centro, ma soprattutto per quel che ci interessa qui, uno straordinario laboratorio di sperimentazione in campo cinematografico, fotografico, teatrale, musicale, artistico in senso lato, un luogo in cui “le barriere erano state infrante e tutto era possibile”²¹³. Un laboratorio della modernità che si può cogliere nelle immagini di *Berlino: sinfonia di una metropoli* di Walther Ruttmann o, come fa anche uno storico come Weitz sulle orme di Benjamin e Hessel, attraverso la *flânerie*:

“Camminare per la città è, in primo luogo, e al di là di tutto, coglierne la modernità: osservare, annusare e gustare la congestione del traffico, lo smog prodotto dalle fabbriche, l’inquinamento di fiumi e canali; la folla che si accalca per la strada, nei vagoni dei treni, nelle vetture della metropolitana...”²¹⁴.

La città come organismo complesso pulsante di vita, glorificata nel film di Ruttmann, è un gioco di incastri, di tempi, di ritmi, di suoni, di visioni, una sorta di fabbrica in grande, la quale è anch’essa

“una sinfonia, o forse un collage, di parti separate che contribuiscono alla creazione di un insieme superiore. Una sinfonia, un collage in continuo movimento; una macchina del moto perpetuo che necessita di un limitato intervento dell’uomo”²¹⁵.

□

²¹² Peter Sloterdijk, *Critica della ragion cinica*, tr. it. parziale Garzanti, Milano 1992, p. 338 e 382. Suggestisce poi tre angolature da cui guardare questa complessità: 1) dialettica di politicizzazione e antipoliticizzazione; 2) pluralismo e individualismo portati all’estremo; 3) inizio della cosmesi di massa attraverso la diffusione dei mass-media. Trattati assai generali, ma che si attagliano bene, come vedremo, alla breve stagione di dada in Germania.

²¹³ Eric D. Weitz, *La Germania di Weimar*, tr. it. Einaudi, Torino 2008, p. 31.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 50.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 86.

Ernst Bloch qualche anno più tardi ammoniva a non lasciarsi abbagliare dallo scintillio della contemporaneità, a guardare aldilà del proprio naso: “Berlino appare estremamente «contemporanea», città sempre nuova, costruita nel vuoto, in cui nemmeno il cemento tiene”, perché “la contemporaneità non è niente se non supera la contemporaneità”²¹⁶.

Con questa sorta di apparente paradosso temporale, dovevano fare i conti i dadaisti e più in generale l'avanguardia.

IV. 2 Dada-Berlin

Dada aveva preso avvio nella neutrale Zurigo, patria temporanea di esiliati importanti da tutta Europa e dunque crogiolo culturale in cui venne messa in scena teatralmente la fine del vecchio mondo, della vecchia cultura, della vecchia arte.

Al Cabaret Voltaire, definito da molti dei suoi protagonisti come una sorta di danza bacchica sulle macerie della cultura borghese, tra le mille diavolerie, Richard Huelsenbeck leggeva con Ball le «poesie negre» e duettava con Tzara in poesie simultanee²¹⁷ e in dialoghi di questo tenore:

“Dialogo tra un cocchiere e un'allodola

...

H. (cocchiere): Pfft spetezzo pfft spetezzo pfft spetezzo pfft spetezzo..

O Tzara one!

O embrione

O capo ferito e insanguinato.

Il vello del tuo ventre muggisce - -

□

²¹⁶ Ernst Bloch, *Eredità del nostro tempo*, tr.it. Il Saggiatore Milano, p. 175 e 176.

²¹⁷ Scrive Tzara a proposito delle poesie simultanee, per differenziarsi da quelli che l'avevano preceduto come Barzun e Divoire e Apollinaire per la rivoluzione grafica: “volevo realizzare una poesia basata su principi diversi. Che consistono nella possibilità che do a ogni ascoltatore di collegare le associazioni opportune. Egli trattiene gli elementi caratteristici per la sua personalità, li intreccia, li frammenta ecc. rimanendo egualmente nella direzione canalizzata dall'autore”, Tristan Tzara, *Notes pour les bourgeois*, in a cura di Arturo Schwarz, *Almanacco Dada*, Feltrinelli Milano 1976, p. 66.

Il tuo coccige deperisce - - -
E nella paglia è avvolto...
Oì, oì ma perché fai così?
T. (allodola): O Huelsenbecco, o Huelsenbecco
Che fiore tenete nel becco?
Del vostro talento si dice portento
Ma adesso è cacca d'allodola
Che fiore tenete nel becco?
E non fate che dire: spetezzo
Come un poeta tedesco”²¹⁸.

Idiotizzazione di un mondo folle con filastrocche infantili, con un gusto coprofilo, esaltazione del vigore animale, calembours, riduzione del senso al puro suono, sregolamento di tutti i sensi.

“Huelsenbeck e Tzara ballavano grugnendo come orsi, oppure infilati in un sacco con un tubo in testa, si dondolavano in un esercizio chiamato *noir cacadou*”²¹⁹.

In pochi mesi di vita del Cabaret tra urli, insulti, venne sperimentata una totale rivoluzione del linguaggio. Come dice bene Hedges,

“l’impresa dadaista attaccò la forma del linguaggio, rompendo le parole nei loro componenti fonetici, i film in un gioco astratto di luci ed ombre, le sculture in meri oggetti, i dipinti in arbitrarie combinazioni di linee e colori. Essa generò, allo stesso tempo una serie di «anti-forme», antinarrazioni in film e romanzi, anti-rappresentazione in arte, anti-poesie”²²⁰.

Difficile condensare questa eredità contraddittoria, ma si possono senz’altro fissare alcuni punti fermi a proposito delle trasformazioni che dada fa subire all’opera artistica e che costituiranno gli ingredienti fondamentali della sua eredità fino a tempi recenti:

- 1) il caso come principio compositivo;

□

²¹⁸ Richard Huelsenbeck e Tristan Tzara, Dialogo tra un cocchiere e un’allodola, in a cura di Arturo Schwarz, *Almanacco Dada*, Feltrinelli, Milano 1976, p. 47.

²¹⁹ Georges Hugnet (a cura di), *Per conoscere l’avventura dada*, tr.it. Mondadori, Milano 1972, p. 22.

²²⁰ Ines Hedges, *Languages of Revolt. Dada and Surrealist Literature and Film*, cit. p. XII.

- 2) la messa in opera di dispositivi che cercano di fare i conti con i processi di trasformazione dovuti alla riproducibilità e alla mercificazione;
- 3) l'uso di tecniche basate sull'assemblaggio di materiali disparati; e in questo senso il collage/montage come dispositivo teorico-pratico viene utilizzato in varie forme e, come si vedrà, nel dada berlinese in particolare nella forma del fotomontaggio.
- 4) L'oltrepasamento delle frontiere tra i generi e le arti e tra l'arte e la tecnica, anche attraverso la sperimentazione di ibridazioni nei quadri-manifesto, poemi-manifesti, poemi simultanei, fotomontaggi ecc.

Parlando di *Collage di quadrati composti secondo le leggi del caso* Arp, ma l'affermazione si può estendere a buona parte dell'esperienza dada, Krauss e altri hanno affermato che

“Arp guardò ai suoi collage come a una «negazione dell'egotismo umano»; ma essi sono ancora di più, realizzano infatti una brillante giustapposizione di dispositivi d'avanguardia appena inventati. Qui infatti sono in atto non solo il collage e il caso, ma anche il ready-made (nella carta commerciale) e la griglia astratta, che molti dei primi collage evocano proprio per sfidarla”²²¹.

Indicazioni che verranno riprese dal dada tedesco con una torsione particolare in direzione della propaganda politica da una parte, e del tema della tecnica e della modernizzazione dall'altra.

Esaurita l'esperienza zurighese, Huelsenbeck fa ritorno a Berlino e, dopo quasi un anno di silenzio, decide di tenere una conferenza con cui si è soliti far iniziare convenzionalmente il dada berlinese²²².

□

²²¹ Hal Forster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, *Arte dal 1900. Modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, tr.it. Zanichelli, Bologna 2006, p. 137. A proposito della questione del caso nel dadaismo cfr. Hans Richter, *Dada. Arte e anti-arte*, tr.it. Mazzotta, Milano 1966, p. 60s.

²²² Ci sono com'è ovvio pareri contrari: “Non ci son dubbi che Huelsenbeck introdusse a Berlino i bacilli del Dada, ma Hausmann che io conoscevo già da prima dello scoppio della prima guerra mondiale, era contagiato da bacilli analoghi già dalla nascita e ne derivò un'inclinazione mentale, per attacchi e gazzarre, che non ebbe certo bisogno del Dada per scatenarsi. Non si sa insomma con esattezza chi sia stato il vero padre del movimento Dada a Berlino ma, poiché le iniziali dei due concorrenti sono uguali, il cronista non può andare errato se attribuisce questo onore a «R.H.» lasciando aperta per il resto la questione della nascita illegittima del Dada”, *ibidem*, p.127.

La situazione tedesca era, come si è detto, assai diversa rispetto a quella svizzera: altro il peso della tradizione culturale nazionale, la guerra ancora in corso, le dilanianti tensioni politiche, le straordinarie energie costruttive e creative. Huelsenbeck scriverà in proposito un paio d'anni dopo nel suo libro *En avant Dada. Eine Geschichte des Dadaismus* (1920):

“Mentre a Zurigo la gente viveva come fosse ai bagni termali, mentre arricciando le narici dava la caccia alle donne e bramava le serate, con le gite in barca, le lanterne giapponesi e la musica di Verdi, a Berlino nessuno sapeva se avrebbe avuto un pasto caldo il giorno dopo. La paura si infiltrava nelle ossa della gente. Si cominciò a sospettare che la grande impresa di Hindenburg & Co si sarebbe trasformata in un disastro”²²³.

Questa pacata riflessione è anche il primo tentativo di storicizzare l'esperienza dada da parte di uno dei suoi massimi protagonisti, mentre era ancora in corso.

Altro era il tono dinamitardo, quello delle occasioni pubbliche, usato nella conferenza del febbraio 1918²²⁴, in cui a parte Hannah Höch, c'era tutto il nucleo del dada berlinese. In essa Huelsenbeck non solo attaccò virulentemente l'espressionismo, ma dichiarò apertamente la distanza di dada rispetto al cubismo²²⁵, al futurismo e anche al dada zurighese visto come una fase solo sperimentale di dada.

Ma che poteva essere dada se non un esperimento continuo? E come poteva non contraddirsi, nel momento stesso in cui proponeva qualcosa?²²⁶

□

²²³ Cit. in Herta Wescher, *Collage*, cit. p. 135. E' possibile reperire la copia anastatica del testo online in http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/en_avant_dada/pages/26.htm.

²²⁴ Per un resoconto della conferenza si veda ad es. Mel Gordon, *A History of Performance (1918-1920). Dada Berlin*, in “The Drama Review”, 18, n. 2, “Rehearsal Procedures Issue and Berlin Dada” (Jun 1974), pp. 114s.

²²⁵ Anche se lo stesso Huelsenbeck nel già citato *En avant Dada*, saluta in Picasso colui che, coi suoi collage, ha compreso l'importante principi dell'utilizzo di materiali nuovi: “Cominciò a incollare sabbia, capelli, pezzi di caratteri e quotidiani nei dipinti per conferir loro il valore di una realtà diretta concreta, a prescindere dai mezzi tradizionali... I frammenti incollati, sabbia, pezzi di legno, capelli danno al dipinto lo stesso grado di realtà di un idolo pagano di Moloch, nelle cui braccia fiammanti è posto un bambino da sacrificare... Il nuovo materiale è il sentiero che porta dall'ideale nostalgico alla realtà delle piccole cose, in cui il sentiero è una Natura più astratta”, in Wescher, *op. cit.*, p. 130.

²²⁶ Dada si dichiara a favore della guerra, ancora in corso, perché dice “le collisioni sono necessarie”. Eppure era nato contro il macello della guerra in corso.”Eravamo per la guerra

Richter afferma che “mentre il dada zurighese, grazie al clima più tranquillo della Svizzera si mantenne in una specie di equilibrio spirituale, l’atmosfera malata di Berlino favorì la rivolta, nella quale però i rivoltosi si ribellavano anche l’uno contro l’altro”²²⁷. Se quello del dada zurighese era una «specie di equilibrio spirituale», si fatica a immaginare che cosa fosse il dada berlinese.

Nell’aprile 1918 si formò il club dada, i cui membri si attribuirono nuovi nomi (tra gli altri il *Dadasopher* Hausmann, l’*Oberdada* (Baader), *Marshalldada* (Grosz) il *Monteurdada* Heartfield) e che certo non poteva fare a meno di un manifesto. E’ interessante confrontare il manifesto berlinese con quello di Tzara a Zurigo del 1918: il primo elemento che salta all’occhio è il tono giocoso, pieno di fumisterie, calembour di Tzara, rispetto al quale quello berlinese sembra piegato sotto quello che Nietzsche chiamava lo spirito di gravità.

Il manifesto dei berlinesi, firmato tra l’altro anche dallo stesso Tzara, ricostruisce con un tono serio le ragioni del contrasto tra dada e il suo spirito e le correnti artistiche del tempo, prima tra tutte l’espressionismo. Dunque tanti no e abbasso, maiuscoli e sonori, ma anche un chiaro programma costruttivo.

“Gli artisti migliori e i più insoliti saranno quelli che, ora per ora, ricompongono i brandelli del loro corpo, strappandoli al vortice della cateratta della vita, ostinandosi a capire il loro tempo, sanguinanti le mani e il cuore”²²⁸. C’è qualcosa di un rito dionisiaco in questo rapporto tra “capire il proprio tempo” e “smembramento e ricomposizione dei corpi”: Ejzenstejn ne farà uno degli elementi fondamentali della creazione artistica²²⁹.

□

e anche oggi il dadaismo è per la guerra. Gli eventi devono cozzare l’uno contro l’altro: le cose non vanno neppure lontanamente con abbastanza spietatezza”, in *Almanacco dada*, cit. p. 111. L’anno successivo il club dada manda un idiota/ironico biglietto di sostegno all’impresa fiumana di D’Annunzio, eppure tutti con diverse sfumature sono collocati all’estrema sinistra dello schieramento politico weimariano, chi più anarchico, chi comunista, chi in posizione più distaccata ma comunque di sinistra.

²²⁷ Hans Richter, *op.cit.*, p. 147.

²²⁸ Manifesto dadaista, in *ibidem*, p.131.

²²⁹ cfr. il cap. VI.

Cosa volevano fare tutti insieme almeno per un po', lo psichiatra Huelsenbeck, l'architetto Baader, i letterati e artisti Jung, Hausmann, Heartfield, Grosz, Höch e gli altri? Ri-immersersi nella vita al calor bianco.

“La parola Dada è il simbolo del rapporto, assolutamente primitivo con la realtà circostante: col Dadaismo una nuova realtà si fa posto com'è suo diritto. La vita appare come un caos simultaneo di rumori, di colori, di ritmi spirituali, che l'arte dadaista accoglie in sé senza scomporsi, in tutta la sua brutale realtà, con tutte le sue grida sensazionali e l'ansia febbrile di aderire coraggiosamente alla vita di ogni giorno”²³⁰.

Per far questo i dadaisti inventano o rielaborano mezzi artistici, poesia bruitistica, simultanea, statica, ma soprattutto vogliono introdurre nell'arte materiale nuovo. Tutto questo senza dimenticare il ruolo centrale del caso che è il lievito dell'azione dadaista. La chiusa, fiacca, recita: “Essere contro questo manifesto significa essere dadaista!”²³¹.

Già l'incipit del manifesto di Tzara suonava come una condanna di ogni manifesto e di ogni esplicitazione d'intenti:

”Per lanciare un manifesto bisogna volere A.B.C.,
scagliare invettive contro 1,2,3,
eccitarsi e aguzzare le ali per conquistare e diffondere grandi e piccole, a,b,c,
firmare, gridare, bestemmiare, imprimere alla propria prosa l'accento dell'ovvietà assoluta, irrefutabile, dimostrare il propri non plus ultra e sostenere che la novità somiglia alla vita tanto quanto l'ultima apparizione di una cocotte dimostra l'esistenza di Dio”²³².

Sembra quasi una parodia dell'altro, del manifesto serio, con i suoi principi, proclami, affermazioni dogmatiche, contro cui Tzara scaglia i suoi *nonsense* e i suoi lampi lirici: “Stalattiti: cercarle dappertutto, nei presepi ingigantiti dal dolore, con gli occhi bianchi come le lepri degli angeli (...) Libertà: DADÀ DADÀ DADÀ, urlo di colori contratti,

□

²³⁰ Hans Richter, *op.cit.*, p. 131.

²³¹ *Ivi.*

²³² Tristan Tzara, manifesto dadà 1918, in *Manifesti del dadaismo*, tr.it. Einaudi, Torino 1964, p. 33.

groviglio degli opposti e di tutte le contraddizioni, del grottesco e dell'incongruenza: LA VITA”²³³.

I punti in comune che possiamo scorgere sono quelli più generali che caratterizzano il fenomeno dada: il culto della spontaneità e primato dell'atto (gratuito) sul fatto, il rilievo dato ai materiali nell'opera (legno, pietra, tela, suoni, luce...) i quali, insieme al caso che li accoppia con l'artista, diventano parte della sua necessità espressiva; e ancora la provocazione e il coinvolgimento del pubblico. Come scriveva ancora Tzara:

“vogliamo restituire agli uomini la facoltà di capire che la fraternità esiste unicamente nel momento dell'intensità, quando il bello e la vita, rappresi all'altezza di un filo di ferro, arrivano allo schianto, sconvolgimento azzurro attirato sulla terra dai nostri sguardi calamitati che coprono la cima di neve. Il miracolo. Apro il mio cuore alla creazione”²³⁴.

L'arte esce dagli atelier e dai musei, gira per le strade, interagisce col presente, prende attivamente posizione politica. Alcuni, come Heartfield e Grosz, si impegneranno politicamente, iscrivendosi al Partito comunista e mettendo la propria arte a disposizione della propaganda politica: gran parte dei fotomontaggi di John Heartfield nel periodo weimariano sono per la quasi totalità opere di propaganda politica o in precedenza copertine di testi dada²³⁵.

Il dadaismo non poteva, per i suoi intenti, produrre un programma di ricerca, né tanto meno darsi dei confini rigidi, così nei pochi anni di vita al calor bianco (più o meno tre), il dada tedesco passò da un gesto, un'esplosione all'altra, lasciando dietro di sé tracce e detriti che altri avrebbero sviluppato in direzioni divergenti.

Alla Fiera internazionale berlinese di dada del giugno 1920, forse apogeo e insieme già canto del cigno del movimento, Heartfield e Grosz mostravano un cartello con la scritta:

□

²³³ *Ibidem*, p.35 e 42.

²³⁴ Tristan Tzara, nota sull'arte, in *Manifesti del dadaismo*, trad. it. Einaudi, Torino 1964, p.69.

²³⁵ A proposito di una periodizzazione dell'opera di Heartfield e del 1924 come anno di svolta, cfr. Jolanda Nigro Covre, *L'arte tedesca nel Novecento*, Carocci, Roma 1998, p. 108s. E' anche questo il motivo per cui proprio lui si oppose in modo violento alla richiesta di Schwitters di entrare a far parte del gruppo dada berlinese.

«Die Kunst ist tot. Es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins» («l'arte è morta. Viva la nuova arte meccanica di Tatlin»). E' evidente e non solo da questo, l'attrazione che i dadaisti berlinesi avevano nei confronti del costruttivismo russo²³⁶. Vi vennero esposte quasi duecento opere e se essa si rivelò un fallimento dal punto di vista economico e del successo di pubblico, ebbe invece grande importanza nel proiettare il dada berlinese in una dimensione internazionale²³⁷.

Una delle intenzioni esplicite è quella di chiudere definitivamente i conti col cubismo. Viene infatti esposta, nella serie dei «capolavori corretti», una riproduzione del quadro di Picasso, *Testa di donna* del 1913, capovolta con incollati frammenti di immagini e in cima le scritte: «Grosz» e «Vollendet Kunst» (arte perfettamente compiuta).

Nel catalogo della mostra il testo introduttivo di Wieland Heartfield proclamava:

“I dadaisti affermano: mentre in passato quantità colossali di tempo, sforzo e amore erano impiegati per dipingere un corpo, un fiore, un cappello, un'ombra, e così via, ora noi abbiamo bisogno solo di prendere le forbici e ritagliare tutto ciò che ci occorre dai dipinti e dalle rappresentazioni fotografiche di queste cose”²³⁸.

E quando la scala lo permette, al posto delle riproduzioni si inseriranno nell'opera gli oggetti stessi.

Come si vede la posta in gioco è quella del «reale» e della «realtà» da una parte e dall'altra l'affermazione di strumenti e modi di operare che inceppino la macchina dell'arte come la si è concepita fin a quel punto con le sue gerarchie, le sue ripartizioni in campi e generi e la separazione tra esperti (in senso lato) e masse. E in questo il montaggio ebbe un ruolo di primo piano. Esso, come scrive Doherty,

□

²³⁶ Certo la grande esposizione dell'arte sovietica del 1921 a Berlino e i contatti con Majakovskij e El Lissitzky ebbero un'importanza fondamentale per l'evoluzione di alcuni membri del dada berlinese. Ma i contatti con El Lissitzky, come è testimoniato da Hannah Höch, risalgono ai primi anni della rivoluzione russa. cfr. Benjamin Buchloh, *From Faktura to Factography*, in “October”, Vol. 30 (Autumn, 1984), pp. 82-119.

²³⁷ Cfr. Brigid Doherty, che presenta l'introduzione di Wieland Heartfield al catalogo della Fiera Dada, *Introduction to the First International Dada Fair*, in “October”, 105, (Summer, 2003), pp. 93-104.

²³⁸ Wieland Heartfield, *ibidem.*, p. 101.

“è la tecnica che i dadaisti berlinesi svilupparono nel loro sforzo di trasformare la produzione e la ricezione dell’arte. Come «capitolazione al cinema» e come mezzo per fare oggetti che prendono parte alla «realtà» e all’«effettuale» attraverso «mezzi di rappresentazione che sono anti-illusionistici», il montaggio collega il dada berlinese agonisticamente alle tradizioni della pittura e al tempo stesso struttura la sua distruzione del culto dell’arte”²³⁹.

IV. 3 Il fotomontaggio: «esplosioni di punti di vista e vortice di azimut»

“Combinando titoli incendiari di quotidiani, con sfacciate pubblicità tratte da riviste, diagrammi anatomici, fotografie, cartoline e oggetti comuni come un manichino e un metro da sarto, i dadaisti berlinesi crearono un feroce atto d’accusa contro la società. Il loro commento brutale era messo in risalto dalla combinazione illogica di immagini, da improvvisi cambiamenti di prospettiva, scorci drammatici, piani instabili, diagonali taglienti. Nel collage e nel fotomontaggio essi trovarono il medium perfetto per un mondo che pensavano fosse impazzito”²⁴⁰.

Le dispute sull’origine del «fotomontaggio» si trascinarono per decenni e videro contrapposti da una parte Grosz e Heartfield che rivendicavano la scoperta del fotomontaggio nel 1916, e dall’altra Hausmann e più marginalmente Hannah Höch. Il dissidio, secondo la testimonianza di Hans Richter, si chiuse solo negli anni Sessanta, quando la cosa non aveva più alcuna importanza, se mai ne aveva avuta. Ancora oggi i critici si dividono in proposito, ma la questione dell’origine è una falsa questione.

E’ certo che per il fotomontaggio, come per il collage, ci sono precedenti storici ben precisi, c’è un’archeologia che affonda le sue radici nella tradizione popolare e nella storia

□

²³⁹ Brigid Doherty, *op.cit.*, p. 99.

²⁴⁰ Diane Waldman, *Collage, Assemblage and the Found Object*, Harry N. Abrahams, London 1992, p. 112-3.

della tecnica fotografica, perché, come dice Michel Frizot, “la natura tecnica stessa della fotografia permise rapidamente che essa fosse soggetta alla manipolazione artificiale”²⁴¹.

Un catalogo degli usi non artistici del fotomontaggio può essere sufficiente a far comprendere la questione: quando la fotografia si diffuse, il fotomontaggio venne impiegato in souvenir, cartoline divertenti e curiose, trucchi e inganni ottici, per usi commerciali e pubblicitari. Esso fu usato anche per imitare la pittura, come nell'impressionante composizione di Oscar G. Rejlander *The Two Path of Life* del 1857, che allude in modo decisamente kitsch alla *Scuola di Atene* di Raffaello, ottenuta montando più di trenta diverse foto. Gli esempi sono numerosi e ancora manca, come pure per l'archeologia del collage, una ricerca sistematica in queste pratiche viste come elementi di una cultura popolare e non in contrapposizione all'arte “alta”.

Ancora in un libro della fine degli anni Trenta come *Fascinating Fakes in Photography*²⁴² si trovano illustrate le tecniche per produrre falsi in fotografia: macchie casuali, retini, rilievi, bassorilievi, distorsioni, solarizzazioni, movimento simulato, infrarossi e ovviamente fotomontaggio, a cui è dedicata una particolare attenzione e a proposito del quale si dice: “di tutti i moderni metodi di interpretazione senza il minimo dubbio è il fotomontaggio che offre al fotografo le più ampie possibilità e le sue molteplici applicazioni offrono un ausilio incalcolabile al pubblicitario”²⁴³. Anche se non ha pretese artistiche, ma piuttosto ricreative, questo libro offre accanto a degli esempi triviali, effetti che vengono utilizzati anche in ambito artistico e per il fotomontaggio una sorta di repertorio minimo basato sulle operazioni di sovrapposizione, composizione, deformazione²⁴⁴.

□

²⁴¹ Michel Frizot, The ancestry of Photomontage, in *Photomontage. Experimental Photography Between the Wars*, tr. inglese Thames and Hudson, London 1991, senza indicazione di pagina.

²⁴² Marcel Natkin, *Fascinating Fakes in Photography*, The Fountain Press, London 1939.

²⁴³ *Ibidem*, p. 26.

²⁴⁴ Va ricordato infine che anche all'intero della cultura weimariana c'era chi continuava a considerare il fotomontaggio come una serie di trucchetti. August Sander *Il volto del nostro tempo* del 1929 con prefazione di Döblin scrisse: “Nulla mi riesce più detestabile di una fotografia zuccherosa con abili trucchetti, pose e falsi effetti. Perciò mi si lasci dire il vero in tutta onestà, sul nostro tempo e sugli uomini e le donne del nostro tempo”. Sanders, cit. in Weitz, *La repubblica di Weimar*, cit., p.259.

In ogni caso, per quanti e quali siano stati i precedenti, la pratica artistica del fotomontaggio assunse un valore completamente nuovo all'interno dell'esperienza del dada berlinese che lo utilizzò come uno degli strumenti principali di espressione artistica (o anti-artistica). Michel Frizot ha sostenuto che

“i compositori di fotomontaggi dadaisti, surrealisti o costruttivisti stavano solamente facendo rivivere una pratica artistica e ricreativa del XIX secolo che già utilizzava i trucchi citati da Moholy-Nagy nel suo *Vision in Motion* (1947): sovrimpressioni di negativi, assemblaggio di diversi scatti, ottenuto con il mascheramento e la sovrimpressioni su un singolo negativo. Il principio del fotomontaggio era sempre quello di creare un'immagine «sognata», impossibile da mettere in scena nella realtà e perciò usato per sovvertire la visione reale per mezzo di pietose bugie”²⁴⁵.

La differenza però non stava tanto nella tecnica, ma nel contesto culturale, nelle intenzioni e nella produzione di significato che i fotomontaggi artistici si proponevano. Non si tratta insomma tanto di trovare precedenti, o inventori, quanto, come sintetizza Phyllis, di comprendere il fotomontaggio di questi anni come qualcosa che ha fondamentalmente a che fare “con l'introduzione di un idioma visuale specificamente modernista nel montaggio”²⁴⁶.

Anche quando utilizzavano il fotomontaggio in chiave ironica o dissacratoria, i dadaisti non volevano certo produrre divertimento o ricreazione, ma uno choc percettivo che avrebbe dovuto stimolare ribellione e ironia, portando anche a un mutamento più generale della visione della realtà. Si trattava di usare il linguaggio del fotomontaggio come un «proiettile» per una rivoluzione estetica, politica e sociale. Che poi abbia o meno fallito, in parte o del tutto, è un'altra questione.

Come scrisse magnificamente Aragon a proposito di John Heartfield: “mentre giocava col fuoco delle apparenze, la realtà prese fuoco intorno a lui.... John Heartfield smise di

□
²⁴⁵ Michel Frizot, *op. cit.*, senza indicazione di pagina.

²⁴⁶ Christopher Phyllis *Introduction*, in Matthew Teitelbaum (ed.), *Montage and Modern Life. 1919-1942*, Mit Press, Boston 1992, p. 26.

giocare: gli strappi fotografici che sistemò per il piacere della stupefazione, sotto le sue dita cominciarono a significare”²⁴⁷.

Il fotomontaggio dadaista era parte integrante di quel paradigma del collage/montage che si andava delineando negli stessi anni in diversi campi disciplinari che, allora come nelle riprese neodada degli anni Sessanta e Settanta, mirava alla sovversione sociale attraverso la sovversione estetica, sovversione in cui lo choc doveva avere un ruolo di primo piano. E’ in fondo una delle differenze tra kitsch e arte in funzione critica²⁴⁸.

C’era qualcosa nel montaggio che era in sintonia con un più generale «spirito del tempo». Brigid Doherty ha messo in relazione il montaggio dadaista allo choc posttraumatico della I guerra mondiale:

“Il montaggio e l’assemblaggio dada e la poesia sonora coinvolgono sia a livello di forma che di contenuto aspetti dello choc traumatico e del suo trattamento così come emersero nella cultura tedesca durante e immediatamente dopo la I guerra mondiale. Gli effetti psicofisici del trauma, così come le cure tramite choc, diedero una forma alla produzione dadaista berlinese dal Manifesto del 1918, allo stesso modo delle risposte a dada nella critica d’arte e nella stampa popolare”²⁴⁹.

Ma che cosa poteva offrire di nuovo il fotomontaggio rispetto al collage che, all’inizio degli anni Venti a meno di dieci anni dalla sua «invenzione», aveva mostrato la sua straordinaria fecondità e la sua capacità metamorfica nei *Merz* di Schwitters, nei *fatagaga*, collage misti e *frottage* di Ernst, nei collage verbali dadaisti, in quelli astratti di Hans Arp, fino ai *décollage* di Baader, a cui farà seguito una ricchissima produzione nell’ambito del surrealismo?

Una risposta provava a darla Hausmann nel suo *Cinema sintetico della pittura*, scrivendo:

□

²⁴⁷ Luis Aragon, *John Heartfield et la beauté révolutionnaire*, in *Les collages*, cit.

²⁴⁸ Per un punto di vista più generale sul rapporto tra arte e kitsch nel dada berlinese cfr. Sherwin Simmons, *Chaplin Smiles on the Wall: Berlin Dada and Wish-Images of Popular Culture*, in “New German Critique”, No. 84 (Autumn, 2001), pp. 3-34.

²⁴⁹ Brigid Doherty, *We Are All Neurasthenics!" or, the Trauma of Dada Montage*, in “Critical Inquiry”, Vol. 24, No. 1 (Autumn, 1997), p. 128. Cfr. anche Didi-Huberman, *Quand es images*, cit., in cui si indica l’affermarsi del paradigma del montaggio in relazione alle ferite e alle trincee della Grande guerra, p. 86.

“il collage, ossia pezzi di stoffa e di carta incollati, era già stato sperimentato a Zurigo: tuttavia la trasformazione della fotografia, che rappresenta cose effettivamente visibili, attraverso nuovi rapporti di forma e significato, e l’uso arbitrario del suo realismo per attacchi politici, gli dettero a Berlino, una nuova dimensione”²⁵⁰.

C’è qui l’indicazione chiara dell’uso politico che fu un aspetto centrale del fotomontaggio del dada (e non solo) berlinese, una netta semplificazione polemica sugli usi e le forme del collage, ma anche la dichiarazione che il medium fotografico, con il suo peculiare rapporto con la realtà, spinge il collage/montage in una nuova dimensione, ossia a ricercare un rapporto nuovo con la realtà: la fotografia, con le sue possibilità rappresentative e formali, sembrava in grado di arricchire questa de-costruzione e ri-costruzione della realtà nell’opera²⁵¹.

Non si trattava insomma più semplicemente di incorporare un frammento del reale, ma di assumere per intero la frammentazione del mondo nel pluri-verso dell’opera la quale, a sua volta, con il suo carattere provocatorio e perentorio di «proiettile»²⁵² chiamava a una trasformazione radicale della realtà. Si era in questo modo già oltre dada, ma è anche vero che fin dal principio convivevano al suo interno diverse anime che nel corso della sua breve storia trovarono varia espressione. E in effetti, come ha mostrato in modo documentato Lavin, dopo la breve stagione dada, il fotomontaggio fu alleato piuttosto che avversario della cultura di massa²⁵³.

□

²⁵⁰ Hans Richter, *op.cit.*, p. 139. Si può mettere in discussione la rottura tra collage e fotomontaggio, pensando per esempio all’uso che già Ernst o altri facevano del materiale fotografico nei collage pittorici.

²⁵¹ Hausmann in *Cinema sintetico della pittura*, dopo aver riconosciuto qualche merito a cubismo, futurismo, orfismo li accusa di essere rimasti legati a una sorta di «obiettività scientifica». “In dada si riconosce la nostra vera condizione. Meravigliose costellazioni di materiali reali, fili, vetro, cartoline, tessuti sono gli equivalenti materiali della nostra totale fragilità, della nostra qualità scadente”, “L’umanità è simultaneità”, in Herta Wescher, *Collage*, cit., p. 136.

²⁵² “Coi dadaisti, dalla parvenza attraente o dalla formazione sonora capace di convincere, l’opera d’arte diventò proiettile”, Walter Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, tr.it. Einaudi, Torino 1974, p. 43.

²⁵³ Maud Lavin, *Photomontage, Mass Culture and Modernity*, in Matthew Teitelbaum (ed.), *Montage and Modern Life*, cit.. Il che rende problematica una storia dell’arte che non

Tornando allo specifico del medium fotografico e alla domanda sul suo valore aggiunto nel foto-montaggio, si può osservare che quel suo «realismo» paradossale, ben colto fin dalle origini tra riproduzione, impronta della realtà e ri-presentazione di spettri, permetteva un montaggio creativo in sintonia con i tempi, e in stretta connessione con gli sviluppi del cinema.

Nella sua *Piccola storia della fotografia* del 1931, contro una degenerazione estetizzante, «creativa» e commerciale dell'uso della fotografia, Walter Benjamin citava Brecht: “«meno che mai una semplice restituzione della realtà dice qualche cosa sopra la realtà. Una fotografia delle officine Krupp o AEG non dice quasi nulla in merito a quelle istituzioni. La realtà vera è scivolata in quella funzionale»”²⁵⁴.

Questo aspetto costruttivo, e non meramente riproduttivo, era già nelle premesse stesse di ogni collage/montage, ma l'energia di dada faceva emergere da questo incontro/scontro di frammenti di realtà, all'interno di una realtà sociale e storica completamente in frantumi, un nuovo modo di guardare la realtà. E anche questo era favorito dallo stesso medium, se lo si considerava in una certa prospettiva.

Sempre nel saggio appena citato, Benjamin aveva sottolineato a proposito della fotografia altri due aspetti molto importanti:

- “soltanto attraverso la fotografia egli [l'uomo] scopre questo inconscio ottico, come attraverso la psicoanalisi, l'inconscio istintivo”;
- “la fotografia dischiude gli aspetti fisiognomici di mondi di immagini che abitano il microscopico, avvertibili ma dissimulati abbastanza per trovare un nascondiglio nei sogni a occhi aperti e ora, diventati grandi e formulabili come sono, capaci di rivelare come la differenza tra tecnica e magia sia una variabile storica”²⁵⁵.

Per dirlo altrimenti, la fotografia permetteva di rivelare, attraverso la scrittura della luce, l'invisibile, sia in se stessi che al di fuori da sé, e sia in una dimensione sincronica che

□

mostrò lo stretto rapporto tra arte d'avanguardia e diretto coinvolgimento nella cultura di massa.

²⁵⁴ Walter Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., pp. 75-76.

²⁵⁵ *Ibidem*, pp. 62-63.

diacronica e di esplorare quelle che negli stessi anni Warburg chiamava «sopravvivenze»²⁵⁶.

La teorizzazione di dada non si spinse molto avanti in proposito e soprattutto, legata com'era alla bruciante attualità e alla brama del nuovo, non colse appieno le molteplici temporalità che si intrecciavano nel montaggio fotografico come in quello filmico²⁵⁷.

In occasione della grande mostra sul fotomontaggio del 1931, Hausmann propose l'idea di un *film-statico*, che aveva già suggerito nel suo scritto precedente già citato:

“...l'idea del fotomontaggio è rivoluzionaria quanto il suo contenuto, la sua forma è capovolgitrice quanto l'applicazione della fotografia e dei testi stampati che, insieme, si trasformano in un film statico. Avendo inventato la poesia statica, simultanea, puramente fonetica, i dadaisti applicarono gli stessi principi alla rappresentazione pittorica. Essi furono i primi a servirsi della fotografia come materiale per creare, con l'aiuto di strutture assai diverse, spesso eteroclite e di significato antagonistico, una nuova entità che strappava dal caos della guerra un'immagine interamente nuova”²⁵⁸.

Questa nuova entità, comunque la si definisse²⁵⁹, *film statico*, montaggio alla seconda potenza, *Klebebilder* (immagini incollate, da *kleben*, incollare, appiccicare; era il termine spesso usato dai dadaisti berlinesi), si distaccava in modo ancor più netto, rispetto al collage pittorico, dall'arte tradizionale, perché, dice ancora Hausmann, “noi ci

□

²⁵⁶ Cfr. in proposito Didi-Huberman, *Quand les images*, cit..

²⁵⁷ cfr. in proposito Barbara Grespi, *Cinema e montaggio*, Carocci, Roma 2010, in part. il capitolo 4. La discontinuità: le forme del tempo, p. 77s.

²⁵⁸ Raoul Hausmann cit. in Pio Baldelli, *Avanguardia e ricerca creativa comune*, in *Comunicazioni di massa* (a cura di Pio Baldelli), Enciclopedia Feltrinelli Fischer, Milano 1978, p.24-25.

²⁵⁹ Grande è l'incertezza intorno alla definizione di fotomontaggio: dev'essere puro montaggio di fotografie? Una pennellata di colore, o un pizzo su un fotomontaggio non lo rende più tale? Ne propongo ad esempio due. Una di Rubin: “Il contributo più significativo del gruppo berlinese fu l'elaborazione del cosiddetto fotomontaggio, in realtà un fotocollage, poiché le immagini non erano montate in camera oscura”. L'altra di Tretyakov “E' importante notare che un fotomontaggio non è necessariamente un montaggio di foto. Può essere foto e testi, foto e colore, foto e disegni”. Basta una macchia di colore su una fotografia diceva Heartfield per ottenere un'opera d'arte di tipo speciale. Ma anche qui come diceva Ernst non è la colla che fa il collage, non è la giustapposizione di foto che fa il fotomontaggio. E' piuttosto questione dell'idea, dell'insieme di operazioni che trasformano il significato delle foto originali.

consideravamo ingegneri, asserivamo di essere costruttori e di *montare* i nostri lavori (come fa un fabbro)”²⁶⁰. Non artisti geniali e solitari dunque, ma montatori di frammenti di immagini dalla realtà caotica della vita. Due aspetti legati strettamente tra loro.

Da una parte il superamento dell’individualità dell’artista, sia della sua genialità solitaria (molti fotomontaggi furono prodotto collettivo, un caso per tutti Heartfield e Tretyakov), sia della sua separazione elitaria rispetto alle masse e al mondo tecnico e artigianale. Attraverso l’uso dei materiali di scarto, l’artista raccoglitore di rifiuti della modernità, s’immerge nel mondo e lo ricostruisce. Dall’altra il fascino ambivalente nei confronti della macchina, una vera e propria ossessione per le macchine.

Consideriamo ad esempio un fotomontaggio di Hausmann, *Elasticum* del 1920.



Raoul Hausmann, *Elasticum*, 1920, fotomontaggio, collage e acquerello, collezione Galleria Berinson, Berlino

□

²⁶⁰ Citato in *Raoul Hausmann, I grandi fotografi*, Fabbri, Milano 1982, p. 6.

Parti di automobili, pneumatici, stringhe di caratteri che sono frammenti di poesie, ruote meccaniche in un montaggio che omaggia il gran sacerdote meccanico Picabia (*popocabia*) e l'amico Arp (*arpipi*). Caratteri sparsi, frammenti di poesie lettriste, un frammento del catalogo della "Fiera dada"; sono riconoscibili ancora le parole «Merde», «Picabia», il titolo dell'opera «Elasticum», collocato sopra quella sorta di ovale che incornicia la testa che guarda lo spettatore.

Matthew Biro che ha studiato in ruolo del cyborg nella cultura visuale weimariana, scrive in proposito:

“In *Elasticum* i piani oscillano in modo incontrollato, ad esempio le forme circolari sono alcune parallele al piano pittorico, altre ruotate in profondità, in un modo che serve a far esplodere una catena di associazioni metaforiche, collegando la testa umana del cyborg con una rete complessa di estensioni meccaniche: ingranaggi, pneumatici, volante, tubo e l'ubiquo misuratore di pressione. A complicare e rinforzare questo stato di libere associazioni prodotte dal materiale fotografico, i frammenti di testo e le parole-*nonsense* che Hausmann usa sono giustapposte in un modo che viola tutte le forme di una normale struttura della frase e della sintassi. Il fotomontaggio di Hausmann massimizza il libero gioco di differenti insiemi di connessioni metaforiche e allo stesso tempo rappresenta lo sguardo interrogativo dell'artista-cyborg per mezzo della testa umana che guarda lo spettatore dall'alto dell'immagine”²⁶¹.

Il rapporto con le macchine e la tecnica è complesso e ambivalente: “da una parte il loro orrore delle applicazioni militari della tecnologia fece sì che rifiutassero le macchine «utili»²⁶²; dall'altra i loro lavori testimoniano la fascinazione per il meccanico”²⁶³.

□

²⁶¹ Matthew Biro, *The New Man as Cyborg: Figures of Technology in Weimar Visual Culture*, in “New German Critique”, 62 (Spring - Summer,) 1994, p. 82.

²⁶² E da qui tutta la tradizione delle macchine celibi. Cfr. in proposito il saggio di Jean Clair, *Les machines célibataires*, in *L'âme au corps. Art set sciences 1793-1993*, Catalogo della mostra a cura di Jean Clair, Galerie nationales du Grand Palais 19 ottobre 1993- 24 gennaio 1994, Gallimard/Electa, Paris 1993.

Il tema della razionalizzazione tecnica era centrale nella cultura weimariana, la innervava in profondità e nei più diversi settori. Lo si vede bene in questo montaggio; nessun campo viene mantenuto separato dagli altri: poesia, caratteri tipografici, oggetti tecnologici sono intrecciati su vari piani a suggerire una sorta di movimento rotatorio in cui nulla rimane fisso, tutto è elastico, deformabile, e ricostruibile.

Alla fine degli anni Venti, la situazione stava cambiando ed è sintomatica in proposito l'osservazione di Franz Roh in una introduzione e commento delle opere selezionate per la mostra *foto-auge*:

“questa forma derivata dal futurismo e dal dadaismo ha condotto poco a poco a una pratica purificata e semplificata. Se i fotomontaggi erano prima delle distruzioni di forme, un turbine caotico di fenomeni dispersi, oggi al contrario presentano una struttura sistematica, una tenuta e una calma pressoché classiche”²⁶⁴.

Eppure subito dopo non esita a fare un'aggiunta straniante che sconvolge il quadro precedente.

“C'è in generale in questa pratica del «montaggio» un bisogno più profondo dell'immaginazione umana, come mostrano non solo i dipinti futuristi, ma anche i fregi irlandesi a intreccio, gli accoppiamenti di oggetti diversi nei capitelli del romanico e soprattutto le opere di Bosch e di Brueghel in cui un'immaginazione prodigiosa si concretizza in combinazioni di questo genere. Si vede qui nascere una forma del tutto nuova e abbondante di umorismo affidato alle immagini”²⁶⁵.

Così la breve e bruciante esperienza di dada aveva aperto strade diverse alla pratica del fotomontaggio.

In quest'ultima parte del capitolo proveremo a seguire per un tratto quella intrapresa da Hannah Höch per far emergere la sua voce nel clamore delle avanguardie tra le due guerre nel periodo weimariano. In particolare si cercherà di vedere in che modo nell'opera di Hannah Höch, il fotomontaggio divenga una sorta di caos controllato, di ordine casuale. E

□
²⁶³ Inez Hedge, *Languages of Revolt*, cit., p. 108. E continua “contro la macchina repressiva e «produttiva», i dadaisti proposero la «macchina celibe», una macchina che, non producendo nulla, è «pura invenzione»”.

²⁶⁴ Franz Roh, *foto-auge*, trad. it. Liguori, Napoli 2007, p. 12.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 12.

come la natura ossimorica del dada trovi nelle sue mani una particolare forma di rielaborazione.

IV. 4 Caos calmo: il fotomontaggio di Hannah Höch

Il ruolo di Hannah Höch nell'ambito della storia del fotomontaggio è stato finalmente riconosciuto anche se tardivamente grazie a mostre e studi critici, dopo un'emarginazione sessista dovuta anche a compagni di viaggio sedicenti progressisti. Amica di Arp e Schwitters, compagna del militante dadaista Raoul Hausmann che propugnava l'emancipazione delle donne ma la maltrattava, ha avuto una carriera artistica lunghissima, durata ben più di mezzo secolo fino alla morte nel 1978. Il periodo e le opere di cui ci occupiamo qui, ossia il fotomontaggio nel periodo della breve stagione di dada e di poco successivo, è stato certamente uno dei più intensi, ma la sperimentazione nel suo lavoro è stata continua²⁶⁶.

Dopo aver studiato in un istituto d'arte applicata (le donne non erano ancora ammesse all'Accademia) a Berlino, pittura su vetro, incisione, xilografia, miniatura, cominciò a lavorare come grafica presso l'editrice Ullstein dove rimase per buona parte degli anni Venti. Il suo lavoro consisteva nel disegnare modelli per la moda, per il cucito e il ricamo e di tanto in tanto nello scrivere un articolo su quella che una volta si chiamava «economia domestica» riservata alle fanciulle. Di questa esperienza resta traccia nei suoi lavori di collage e fotomontaggio per tutto il corso della sua carriera.

Breve ed intensa fu la sua partecipazione al gruppo dada berlinese a cui fu l'unica donna ad essere ammessa, soprattutto grazie al suo rapporto col dadaista Hausmann, un gruppo all'interno del quale veniva chiaramente sottovalutata.

Per cogliere il tono di condiscendenza e paternalismo quasi intollerabile che dovette pesare su di lei, il suo essere presentata costantemente come compagna di..., amica di..., amante di Hausmann, si possono leggere i ricordi di Hans Richter, testimone diretto e artista del

□

²⁶⁶ Si veda ad es. il catalogo della retrospettiva a 100 anni dalla sua nascita *Hannah Höch. Ausstellung zum 100. Geburtstag*, Galerie Bodo Niemann, Berlin 1989.

dada berlinese: alla sua vocina da provinciale di Gotha veniva concesso di farsi udire nella combriccola di maschiacci e macho assortiti e vocianti in occasione delle serate all'atelier di Hausmann, dove in qualità di organizzatrice ed animatrice delle serate,

“la sua presenza era indispensabile, sia per via dello stridente contrasto che la sua grazia vagamente monacale formava in confronto alla presenza invadente e prepotente del suo mentore, sia grazie ai panini ripieni, alle birre e al caffè che essa faceva saltar fuori in qualche modo, nonostante la penuria di denaro”²⁶⁷.

Brava donna di casa, dunque, che anche grazie al suo lavoro nella casa editrice poteva fornire agli uomini il sostentamento per la loro esibizione di vitalità ed esuberanza, e in quelle occasioni “le era permesso alzare la sua vocetta, tuttavia ben scandita e quando Hausmann proclamava l'anti-arte, a lei toccava di rimediare intervenendo a favore sia dell'arte, sia di Hannah Höch. Una ragazza in gamba” (sic!)²⁶⁸.

Quando infine si tratta di valutare il suo lavoro, Richter elenca i caratteri dei suoi fotomontaggi (politico, documentaristico, lirico), ma non può di nuovo trattenersi dall'evocare, nella sua presenza alle mostre e conferenze dadaiste, “il suo atteggiamento composto che dava risalto alla debole voce”²⁶⁹. Insomma una brava ragazza, servizievole, una servetta utile alla causa dadaista e a lor signori, ma parlare di arte e talento è un'altra cosa.

Solo grazie all'intervento di Hausmann alcune sue opere, che Grosz e Heartfield consideravano troppo poco audaci, furono alla fine incluse nella Fiera internazionale dada. Tra le altre c'erano niente meno che *Dada-panorama* e *Taglio col coltello da cucina Dada*, forse due tra le opere più importanti nell'ambito del fotomontaggio artistico della prima metà del secolo!

Racconta il dadasofo Hausmann che, in vacanza con Hannah Höch all'epoca sua compagna, rimase colpito dall'usanza dei contadini di un villaggio sul Bar Baltico di creare collage *naïve* come ricordo della vita militare. Ma lei stessa ha poi in certe occasioni retrodatato la sua scoperte delle pratiche popolari di montaggio di cartoline e foto.

□

²⁶⁷ Hans Richter, *op. cit.*, p. 160.

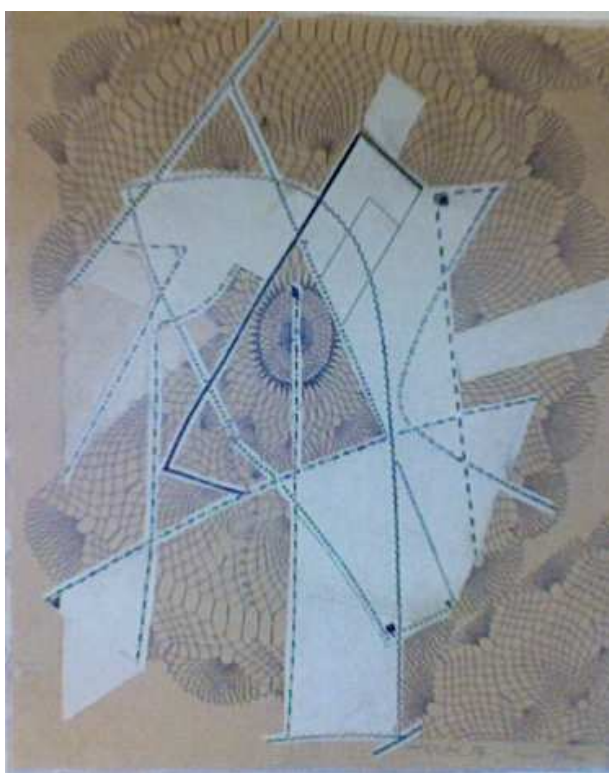
²⁶⁸ *Ibidem*, p. 160.

²⁶⁹ *Ivi*.

Racconta come da bambina non solo avesse visto fotomontaggi in cartoline umoristiche, ma di come, educata sotto l'influsso delle teorie pedagogiche di Froebel e Pestalozzi, fosse stata incoraggiata a praticare il collage²⁷⁰.

Nel 1916 realizza il primo collage dal titolo *Nuvole bianche*. Dipinge acquerelli e oli astratti, mentre si sposta sempre più decisamente verso l'incorporazione di ritagli, nastri, cartoline.

Richiamando le sue esperienze di lavoro, nei collage di questo periodo ibrida pittura, tessuto e ricamo (ne è un esempio *Forma bianca* del 1919).



Hannah Höch, *Forma bianca* 1919

Negli stessi anni realizza anche una serie di bambole imbottite, note come «bambole dada», che faranno la loro ricomparsa anche in opere più tarde.

□
²⁷⁰ A proposito delle pratiche di ritaglio e incollaggio nella pedagogia di Froebel, cfr. Marina Warner, Da una vecchia scatola di giocattoli, in “*Locus Solus*” *Giocattoli*, a cura di A.Violi, Bruno Mondadori, Milano 2010, p.42

La tecnica del fotomontaggio è lavoro di prelievo (più o meno gentile) e di ri-uso e assemblaggio (straniante, scioccante, ma anche sorprendente o originale); ha bisogno, oltre a forbici, colla e immaginazione, di una costante ricerca di immagini, nel caso del dadaismo in particolare ritagli da quotidiani e riviste. E in effetti Höch è stata una curiosa e infaticabile collezionista di immagini com'è testimoniato dal suo album di ritagli dell'inizio degli anni Trenta che è stato definito una creazione "che oscilla tra la collezione di materiali, il quaderno di schizzi e l'arte concettuale"²⁷¹. Considerato nel suo insieme esso può essere visto come un grande fotomontaggio in forma di libro, un «atlante»²⁷² che permette di vedere all'opera un pensiero associativo libero, un uso straniante delle didascalie e il richiamo di temi, ad esempio gli animali o la donna moderna, che scatena attraverso le associazioni un pensiero ben preciso: le donne sono trattate «come animali», e gli animali sono imprigionati, tristi come esseri umani nella loro condizione di subordinazione. Anche i gesti, che tanta parte hanno nello sviluppo della teoria del montaggio in quegli stessi anni, in Warburg come in Ejzenstejn, costituiscono in filo conduttore di alcuni montaggi di foto ad esempio di ballerine, oppure nelle immagini di atlete e come si vedrà più avanti, costituiscono in un certo una trama più profonda nel disordine superficiale.

Höch ha descritto il suo modo di procedere in questo modo: "trovo da qualche parte un'ispirazione ed è la scintilla! Allora comincia un lavoro serio e arduo: trovare l'elemento che si aggiunge perfettamente. Il caso non gioca più alcun ruolo. Si tratta di ricercare in maniera disciplinata, di assemblare e verificare di nuovo"²⁷³.

In un altro testo scritto nel 1933 in occasione di una mostra sul fotomontaggio a Brno, scrisse: "La creazione del fotomontaggio è basata su alcune premesse di fondo: imparzialità, curiosità e disinibizione, per cominciare e poi, nella realizzazione, disciplina

□
²⁷¹ Per una descrizione dell'album, cfr. Hatje Cantz, *Hannah Hoch Album*, Gunda Luyken, Berlin 2004; la citazione è tratta dall'introduzione di Hatje Cantz, senza indicazione di pagina.

²⁷² cfr. Didi – Huberman, *Atlas*, cit.

²⁷³ In Hatje Cantz, *op.cit.*, senza indicazione di pagina. Sembra di sentire da una parte un'eco dell'*objet trouvé* surrealista e dall'altra le considerazioni di Max Ernst sul rapporto tra attività e passività nella creazione artistica, cfr. *infra* il cap. V.

e distacco”²⁷⁴. Ecco, in questa semplice precisazione c’è forse un elemento importante del suo lavoro: dentro al vortice dadaista nelle sue opere, è possibile cogliere dei momenti di stasi, degli spazi interstiziali che accendono l’immaginazione e l’ironia. E’ in fondo uno degli elementi essenziali del montaggio, come ha messo in luce Didi-Huberman: “il montaggio procede sgomberando, ossia creando dei vuoti, delle sospensioni, degli intervalli che funzionano come altrettante vie aperte, sentieri verso un modo nuovo di pensare la storia degli uomini e la disposizione delle cose”²⁷⁵.

Per far questo evidentemente bisogna non soffrire di *horror vacui*, bisogna ogni tanto abbassare la voce ed ascoltare, ascoltarsi anche perché in qualche modo il dispositivo del *collage/montage*, non lavora soltanto all’esterno, ma anche all’interno. Questi spazi vuoti ma vibranti sono spazi in cui si produce la differenza, zone di virtualità attiva dove si producono incontri possibili, singolari tra l’opera e l’osservatore.

In un’intervista della fine degli anni Cinquanta, scrive ancora Höch a proposito del suo lavoro:

“Voglio cancellare le frontiere che noi umani tendiamo a tracciare sicuri di noi stessi intorno a tutto ciò che possiamo raggiungere. Io dipingo in cerco di rendere tutto ciò comprensibile, visibile allo sguardo. Voglio mostrare che il piccolo può essere anche grande e il grande piccolo; cambia solo il punto di vista da cui lo giudichiamo e tutti i nostri concetti e tutte le leggi umane perdono la loro validità. Desidero avvertire che a parte le mie e le tue concezioni ed opinioni, esistono altri milioni di modi di vedere legittimi. Preferirei mostrare il mondo oggi come lo vede un’ape, domani come lo vede la luna, e dopo come possono vederlo molte altre creature, ma sono un essere umano. Posso grazie alla fantasia essere un ponte. Desidero fare sentire come

□
²⁷⁴ Karoline Hille, “This never-ending evolution” Reflected in her Art. Hannah Hoch in the 20th century, in *Hannah Höch*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, del 20 de enero al 11 de abril de 2004, Aldeasa, Madrid 2004, p. 323.

²⁷⁵ Didi Huberman, *Quand les images*, cit. p. 121.

possibile l'impossibile. Desidero aiutare a vivere in un mondo più ricco e vario, perché si possa stare più benevolmente nel mondo che conosciamo”²⁷⁶.

Altro era il clima degli anni Venti a Berlino.

Donne fatte a pezzi

Si è parlato prima del maschilismo del gruppo dadaista, ma c'era anche una più generale misoginia nella società del dopoguerra tedesco, che si era addormentata patriarcale e si era risvegliata in un mondo in cui non solo le donne lavoravano e avevano sostituito gli uomini costretti al fronte, ma in cui esse erano diventate una maggioranza non più silenziosa.

Certo c'erano molti precedenti, ma qui si trattava di un fenomeno di massa. Dopo la concessione del voto, le donne erano anche entrate nel nuovo Parlamento²⁷⁷. La *Neue Frau* era una realtà visibile nelle strade tutti i giorni, ed era ad essa che si rivolgeva la cultura di massa, in quanto maggiore responsabile dei consumi.

“In realtà il termine «donna nuova» non era solo simbolico. La donna weimeriana differiva da quella di prima della guerra per il fatto che essa ora aveva il diritto di voto e probabilmente aveva meno figli; in più probabilmente lavorava come salariata, aveva avuto un aborto illegale, era sposata, lavorava in una posizione da piccolo borghese, o in un'industria soggetta alla razionalizzazione tecnologica e viveva in città”²⁷⁸.

Un altro elemento da considerare era che nella cultura tedesca, a partire almeno dagli inizi del XX secolo, si era diffusa una «cultura del corpo» di ispirazione naturista che cercava di educare uomini e donne alla vita all'aria aperta, allo sport, al nudismo²⁷⁹ e a una sessualità

□

²⁷⁶ Hannah Höch, cit. in Juan Vicente Allaga, *La mujer total. Sobre el arte de Hannah Hoch, la individualidad y la problematica de los generos en tiempos dificiles*, in AA.VV., *Hannah Höch*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Aldeasa Madrid 2004, p.15-6.

²⁷⁷ Cfr. a proposito l'analisi del fotomontaggio di Hannah Höch, *Il ventre del Parlamento* fatta da Brigid Doherty, *Figures of the Pseudorevolution*, in “October”, Vol. 84 (Spring, 1998), pp. 64-89.

²⁷⁸ Maud Lavin, *Photomontage, Mass Culture and Modernity*, cit, p. 55.

²⁷⁹ Di cui si trovano diverse tracce nel già citato *Album Höch*. Esempio a questo proposito un film del 1926 *Wege zu Kraft und Schönheit* (sentieri verso la forza e la bellezza) che

più libera con veri e propri pionieri anche della liberazione omosessuale come Magnus Hirschfeld che nel 1919 creò a Berlino l'Istituto di sessuologia. La donna fatale trova la sua consacrazione *nell'Angelo azzurro* di Marlene Dietrich cui Hannah Höch dedicherà un fotomontaggio²⁸⁰.

La reazione «patriarcale» a questi tentativi di emancipazione fu violenta: omicidi e violenze sulle donne si moltiplicarono e l'immaginario del corpo delle donne fatte a pezzi nutrì la letteratura, la pittura, il cinema²⁸¹.

Se dunque da una parte c'era una tendenza che portava in direzione dell'emancipazione delle donne, dall'altra erano ancora molti gli stereotipi che circolavano nel mondo femminile e Höch, anche per il suo lavoro in una casa editrice che si occupava anche di stampa femminile, li conosceva bene.

Uno dei filoni costanti della sua produzione è stata appunto proprio la decostruzione degli stereotipi della cultura borghese sulla donna e sul femminile.

Nel celebre *Die Braut* (La sposa) realizzato tra il 1924 e il 1927 emergono inquietanti alcuni dei sogni e degli incubi di una novella sposa-bambina-bambola, con tratti kitsch come il cuore gravato da un fardello, la lacrima. Lo sguardo, rivolto al passato, sembra sospeso tra sorpresa e spavento.

□

comincia confrontando la cultura del corpo nella Grecia antica e quella odierna, reperibile in <http://www.youtube.com/watch?v=GJLNsi3rK98>.

²⁸⁰ Cfr. Maud Lavin, *Androgyny, Spectatorship, and the Weimar Photomontages of Hannah Höch*, in "New German Critique", Autumn, 1990, p.62.

²⁸¹ cfr. Maria Tatar, *Lustmord. Sexual Murder in Weimar Germany*, Princeton University Press, Princeton 1995.



Hannah Höch, *Die Braut*, olio su tela, Berlinische Galerie (1927)

Se da una parte mette in luce gli stereotipi della cultura borghese conservatrice sulla donna, dall'altra Höch ri-monta in altri fotomontaggi donne moderne, sportive, star, attrici, danzatrici: a prima vista da una parte il movimento e la modernità, dall'altra la stasi e la conservazione. Ma il quadro appare più complicato.

Höch vuole far proliferare le differenze attraverso il linguaggio del fotomontaggio, per cui non si tratta soltanto di far emergere lo sguardo maschilista dominante in contrapposizione alla donna oggetto, ma anche di mostrare in che modo le donne stesse partecipino alla costruzione di nuovi stereotipi, in questo caso della donna moderna. Anche la *Neue Frau* è vista criticamente in quanto creazione del mercato e la fascinazione per questo nuovo «oggetto» viene presa di mira dalla Höch. La «mascolinità femminile» è decostruita attraverso una costante messa in opera di un'ambiguità che confonde le nozioni di genere prefissate.

Si veda ad esempio *Da-dandy*.



Hannah Höch, *Da Dandy*, fotomontaggio, 1919, collezione privata

Dada fa capolino, anch'esso giustamente già a pezzi, tra la donna moderna, con abiti scollati e rigorosamente scuri, con la pettinatura a caschetto da ragazzo sbarazzino, con braccialetti, fili di perle e tacchi.

I corpi sono tagliati per lo più giocando con le estremità del corpo, da una parte le gambe e i piedi, dall'altra la testa e gli occhi. Il corpo decostruito e ricostruito, secondo proporzioni

e rapporti diversi, mette proprio davanti agli occhi la «costruzione» del soggetto femminile e dell'*imâgerie* che lo contorna. La donna moderna è costruita con un mix di sguardi e di occhi, altro motivo centrale del suo lavoro.

Come ha scritto Lavin, una delle sue maggiori studiose,

“la natura frammentaria del fotomontaggio può incoraggiare se non proprio una fuga dal feticismo, una consapevolezza delle operazioni feticistiche del meccanismo stesso della visione e perciò stesso, mettere in luce la posizione dell’osservatore *vis-à-vis* con le identità di genere ritratte”²⁸².

Altro stereotipo è quello delle rigide identità sessuali. Höch a partire dal 1926 per quasi dieci anni visse un’intensa relazione amorosa con la poetessa olandese Till Brugman. La rappresentazione dell’androginia può essere allora una via per ripensare l’opposizione binaria maschile/femminile²⁸³.

Meticcio razziale

Un altro filone della produzione di Höch riguarda quello che si potrebbe chiamare «meticcio razziale», decisamente controcorrente in un’epoca che stava costruendo il mito della purezza della razza ariana.

L’arte africana era già entrata in contatto con i circoli artistici europei all’epoca del cubismo e Carl Einstein, che collaborerà con Grosz a Berlino, aveva scritto il primo saggio teorico ad essa dedicato, *Negerplastik* (Scultura negra) nel 1915 e un secondo saggio *Afrikanische Plastik* nel 1921.

Anche Tristan Tzara e il dada zurighese avevano tentato forme di recupero dell’arte africana. “L’altro mio fratello, scrive Tzara, è ingenuo e buono e ride. Mangia in Africa o lungo le isole oceaniche. Concentra la sua visione sulla testa, la intaglia in un legno duro come ferro, con pazienza, senza preoccuparsi del rapporto convenzionale tra la testa e il resto”²⁸⁴.

□

²⁸² Maud Lavin, *op. cit.*, p. 86.

²⁸³ *Ibidem*, p. 86.

²⁸⁴ Tristan Tzara, nota sull’arte negra, in Id., *Manifesti del dadaismo*, cit., p. 71.

Dunque l'«arte africana», o per meglio dire più in generale l'«arte orientale», con le sue maschere, la sua concezione plastica del tutto diversa da quella occidentale, con le sue pratiche di assemblaggio di materiali diversi si era già diffusa all'interno del mondo dell'avanguardia. Non si trattava di esotismo, ma piuttosto di accogliere punti di vista diversi che aiutassero a sfuggire ai modi dominanti della rappresentazione occidentale.

Höch aveva già cominciato ad utilizzare immagini «primitiviste» in precedenza, ma la serie di 19 fotomontaggi noti come *Dal museo etnografico*, ha proprio come centro questa ibridazione, tra razze, culture, identità.

Anche in questo caso non si tratta tanto (o soltanto) di *épater le bourgeois*, di introdurre uno choc percettivo che permetta di mettere in questione i pregiudizi consolidati, quanto di articolare quello che si potrebbe chiamare un «pensiero meticcio», ossia un pensiero “della tensione, cioè un pensiero decisamente temporale che si evolve attraverso le lingue, i generi, le culture, i continenti, le epoche, le storie e le storie di vita. Non è un pensiero della sorgente, della matrice, né della filiazione semplice, ma un pensiero della molteplicità nato dall'incontro”²⁸⁵.

Höch non intende riesumare il mito del buon selvaggio, né contrapporre due immagini del mondo, della bellezza, della donna, quanto piuttosto produrre meticcio nello spazio-tempo creato dal fotomontaggio, ad es. montando volti e maschere.

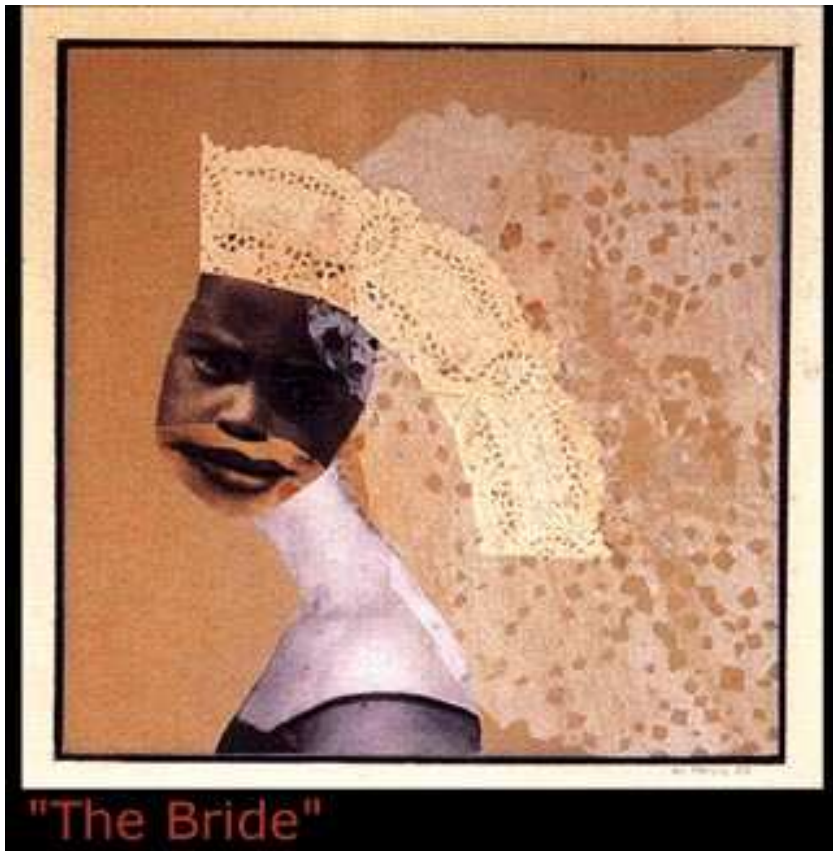
□
²⁸⁵ François Laplantine e Alexis Nouss, *Il pensiero meticcio*, tr.it. Elèuthera, Milano 2006, p. 67.



Hannah Hoch
Indian Female Dancer - 1930

Hannah Höch, *Indian Female Dancer*, collage e fogli di metallo su carta, MoMA (1930)

Riprende e rielabora vecchi temi, ibridandoli con l'uso di immagini di africani, come nella *Sposa* del 1933, aggiungendo un volto nero a un esile collo bianco, circondato di pizzi e ricami.



Hannah Höch, *Die Braut*, fotomontaggio, collage e pizzi, Berlinische Galerie (1927)

Bellezza straniante nei popoli non occidentali, ibridazione di razze e tra individui androgini o bisessuali in un'epoca in cui si affermava un razzismo feroce, si trattava in ogni caso di un'esplorazione a tutto campo delle pratiche di *bordercrossing* che il fotomontaggio consente.

Logica affettiva del fotomontaggio

“Credo che il senso ottuso esprima una certa emozione; presa nel travestimento, quest’emozione non è mai appiccicosa; è un’emozione che designa semplicemente quello che si ama, che si vuol difendere; è un’emozione-valore, una valutazione”²⁸⁶.

Il fotomontaggio è stato strumento privilegiato di lavoro, dispositivo e paradigma, cuore della breve e bruciante battaglia dada che mirava al cortocircuito del senso. Le strade si sono presto divise tra chi come Heartfield o Grosz ha forzato l’assemblaggio dei disparati ad un senso e a un uso politico che doveva essere evidente nella comunicazione di massa, a un «senso ovvio» per usare un’espressione di Barthes, e chi invece ha continuato a praticare lo spiazzamento e l’assemblaggio per far emergere una pluralità di sensi.

Tener vivo il cuore pulsante di dada, anche dentro pratiche diverse, e anche dopo che l’esperienza storica di dada si era consumata, significava moltiplicare i punti di vista, far proliferare le differenze. E’ quello che senza clamore ha continuato a fare Höch rimescolando e dislocando le disgiunzioni bianco/nero, maschile/femminile, umano/meccanico, moderno/primitivo attraverso una pratica di continuo meticciano.

Brandon Taylor ha indicato due dispositivi visivi all’opera nel lavoro di Höch:

“Il primo richiede una rinuncia al vortice futurista che fa sì che gli elementi visivi turbinino intorno in modo centripeto e che è più tipico del lavoro di Hausmann e del primo Heartfield: Höch preferisce una griglia stabilizzante che ancora gli elementi pittorici in una cornice organizzativa di rettangoli, sezioni, piani. Secondo, Höch usa il dispositivo infantile della sostituzione (sovrapposizione) che funziona per parodiare una data immagine, ponendo una testa sul corpo sbagliato”²⁸⁷.

Höch fa di più: esalta le fratture e le differenze di materiali; opera spiazzanti e repentini mutamenti di scala; suggerisce piani diversi attraverso la ripetizione di elementi simili da prospettive diverse; usa figure umane come manichini o bambole; cerca a volte un effetto

□

²⁸⁶ Roland Barthes, *Il terzo senso*, in *L’ovvio e l’ottuso*, tr.it Einaudi, Torino 1985, p. 50-51.

²⁸⁷ Brandon Taylor, *Collage. The Making of Modern Art*, cit., p. 48.

espressionistico attraverso disarticolazioni, innesti brutali, sproporzioni marcate che portano nel campo del grottesco²⁸⁸.

C'è un altro aspetto che differenzia la strada seguita da lei rispetto ad altri compagni di strada, ossia l'aver colto l'intreccio tra vita pubblica e vita privata attraverso una costante investigazione "dell'intersezione tra l'immaginario privato e la produzione dell'identità come categoria sociale"²⁸⁹. Ed è questo forse che può contribuire a spiegare perché i suoi fotomontaggi sembrano portare a una sorta di congelamento del caos e del movimento, come a un fermo immagine.

Proviamo, a mo' di conclusione, a mettere in gioco questi aspetti nella lettura di una delle sue opere più celebri, presentata alla Fiera internazionale dada, il cui titolo completo è *Taglio col coltello da cucina Dada attraverso la prima era germanica dalla cultura del ventre pieno di birra della Repubblica di Weimar*, grandioso affresco di tutta la tematica dada e del mondo postbellico weimariano.

Fin dal titolo con «coltello da cucina» si allude al ruolo del lavoro femminile, alla forza di penetrazione nel mondo moderno e nel suo immaginario di una donna nuova. Vi sono rappresentati tutti gli elementi della vita moderna metropolitana, nella loro dispersione caotica: celebrità della politica, dell'arte e dello sport, macchine e meccanismi, abiti, edifici, caratteri, frasi, una massa di dimostranti.

□

²⁸⁸ Cfr. in proposito Kriste Makhholm, Ultraprimitive/ultramodern: HH's From an Ethnographic Museum, in AA.VV. *Hannah Höch*, p. 331 "Uno dei dispositivi che avevano definito in modo forte i fotomontaggi di Höch era il concetto di grottesco, la strategia estetica che sostiene la fondamentale non riconciliazione dei disparati. Il fotomontaggio ha una relazione speciale con il grottesco perché per definizione mette insieme cose dissimili da mondi disparati e perciò trasgredisce e destabilizza i confini più naturalmente rispetto ad altri media".

²⁸⁹ Johanna Drucker, *Dada Collage and Photomontage*, in "Art Journal", 52, 4, winter 1993, p. 84.



Hannah Höch, *Taglio col coltello da cucina Dada attraverso la prima era germanica dalla cultura del ventre pieno di birra della Repubblica di Weimar*, fotomontaggio e collage con acquerelli, Nationalgalerie, Berlin (1919-20)

Come si osserva un fotomontaggio come questo? Bisogna seguire l'indicazione di Greenberg e coglierlo di sorpresa oppure analizzarlo smontando minuziosamente ciò che è stato montato?

I due procedimenti non sono così contraddittori come può apparire a prima vista. La ricchezza di un fotomontaggio come questo, a differenza di altri di Höch, è che a ogni sguardo si è colti dalla sorpresa e dalla vertigine della molteplicità e delle reti tra i diversi elementi.

E' vero, come ha osservato Doherty che forse si ottiene un approccio migliore al fotomontaggio dada tenendo insieme da una parte la tradizione della grafica e dall'altra quella della pittura, ma è altrettanto vero che talvolta si tenta di sovrapporre all'opera una «griglia pittorica» troppo rigida e che non sembra reggere a uno sguardo più attento. Dice ad esempio Doherty:

“Come in una sorta di ripartizione universale «michelangiolesca» da una parte sta il dada, i suoi seguaci ed i suoi ispiratori, dall'altra tutti i nemici. In questo «poema ottico simultaneo» tutti i miti dadaisti trovano posto: la passione politica, Einstein (che ha trovato nuove formule per definire lo spazio-tempo), le macchine, gli amici artisti; il tutto collocato in uno spazio che ha perso ogni punto di riferimento. Le relazioni tra i vari elementi del quadro si stabiliscono non seguendo un ordine logico, ma associazioni a livello inconscio; è, come ha detto qualche critico, una specie di «flusso di coscienza» alla James Joyce”²⁹⁰.

Allora innanzitutto sembra esserci una contraddizione tra da una parte una ripartizione michelangiolesca e dall'altra un'organizzazione priva di ogni ordine logico. C'è in basso un gruppo di dadaisti tra cui si riconoscono, Baader insieme a Hausmann e alla stessa Höch, ma insieme a loro si scorgono Marx e Lenin. Poi Dada (*Dadaisten* e *Die große Weit Dada*) e anti-dada (o meglio il movimento antidadaista, con il kaiser, i militari, i capitalisti) sono sistemati nella parte destra dell'opera, mentre a sinistra dove ci sono più vuoti, tra locomotiva, ingranaggi e cuscinetti a sfera, campeggia sopra ogni altra l'immagine di un Einstein penseroso che, come si sa, per quanto se ne poteva capire (e se ne poteva capire in senso stretto molto poco) aveva aperto la strada a una visione completamente diversa dello spazio-tempo che, ovviamente, interessava molto l'avanguardia.

Esiste poi una diagonale dal basso a sinistra all'alto a destra che idealmente unisce le due folle di manifestanti.

In basso a destra, sotto l'immagine di Höch, c'è poi la riproduzione di una carta geografica dell'Europa in cui, si dice, siano colorati gli stati che hanno concesso il voto alle donne, ma non quadra perché ad esempio Francia e Portogallo lo hanno concesso rispettivamente nel 1944 e nel 1931.

Ci sono inoltre le scritte alcune ironiche: «Investite il vostro denaro in Dada», altre che si adattavano al contesto della Fiera internazionale: «aderite al dada». Proprio tra Einstein e un bel cuscinetto a sfera sta la scritta: «Giovanotto, dada non è una scuola d'arte».

E' che il tempo e la spazio, e Albert Einstein ne è forse un testimone autorevole, sono fuori dai cardini.

□

²⁹⁰ Piazza et al., *op.cit.*, p. 32.

In tutto questo caos c'è però qualcosa che per così dire rallenta il vortice, gli scontri e le contraddizioni e porta a una sorta di congelamento del caos e del movimento, come un fermo immagine: l'uso dello spazio vuoto e degli intervalli da una parte e il ritmo dei gesti dall'altra che insieme formano una specie di «diagramma» dell'opera, nel senso di Deleuze: «il diagramma è certo un caos, una catastrofe, ma anche un germe di ordine e ritmo. E' un violento caos rispetto ai dati figurativi, ma anche un germe di ritmo rispetto al nuovo ordine della pittura»²⁹¹, noi diremmo qui del foto-montaggio.

Se si osserva il fotomontaggio nel suo insieme si può notare il rimando dei gesti e delle posture di personaggi secondari collocati in spazi meno densamente popolati, ma che danno un ritmo all'insieme, che formano una sorta di trama non figurativa ma affettiva dell'insieme. «Komm», «Vieni» dice una donna trascinando giù dall'alto un uomo verso di sé, dal rigido ordine razionalistico dei palazzoni, verso un mondo fatto anche di maschere e travestimenti.

In basso a destra c'è una donna col volto di Höch che cammina in salita: sembra stia scalando i *dadaisten*, ha davanti a sé Hausmann e deve attraversare, come tutti, lo sconvolgimento del mondo post-bellico.

Non c'erano scorciatoie: attraversare il caos per trovare una via d'uscita. In questo senso il fotomontaggio, come dispositivo di collage/montage, era uno strumento d'azione e di riflessione particolarmente adatto allo spirito del tempo, per riuscire a ri-montare insieme, volta a volta provvisoriamente, choc e affetti.

□

²⁹¹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, tr.it. Quodlibet, Macerata 2002, p. 169.

V. Il collage come alchimia: *La Femme 100 têtes*

“Qual è la più nobile conquista del collage? L'irrazionale. La magistrale irruzione in tutti i campi dell'arte, della poesia, della scienza, nella vita privata degli individui e in quella pubblica dei popoli”²⁹²

V.1 Ernst a Parigi

Alla prima mostra parigina presso la libreria-galleria *Au sans Pareil* nel maggio 1921²⁹³, André Breton presentò Max Ernst nel testo introduttivo alla mostra come “l'uomo delle possibilità infinite”²⁹⁴, un'iperbole che rivela bene l'ammirazione per questo artista che, arrivato dal Dada tedesco, legherà strettamente il suo nome al movimento surrealista francese²⁹⁵.

In effetti questo testo di Breton è interessante più per la genesi del surrealismo che per leggere l'opera di Ernst che viene proclamato uno dei geniali anticipatori di un nuovo modo di illuminare la vita, senza uscire dal campo dell'esperienza, attraverso la facoltà meravigliosa

“d'atteindre deux réalités distantes et de leur rapprochement de tirer une étincelle; de mettre à la portée de nostre sens figures abstraites appelées à la même intensité, au même relief que les autres; et, en nous privant de système de référence, de nous dépayser en notre propre souvenir, voilà qui provisoirement le retient”²⁹⁶.

□

²⁹² Max Ernst, *Oltre la pittura*, in *Scritture*, tr.it. Rizzoli, Milano 1972, p. 264.

²⁹³ In alcuni resoconti come quello di Aragon tra gli altri, si trova l'indicazione della data del 1920, ma assicura Ernst nella sua semiseria autobiografia “L'esposizione si tiene in maggio, alla libreria “Au sens pareil”. (Nel maggio 1921 dunque, non nel maggio 1920, come è stato scritto talora. L'informazione sbagliata era una mania Dada e i Dadaisti stessi hanno alimentato scientemente la confusione...)”, *Note per una biografia*, in *ibidem*, p.42.

²⁹⁴ André Breton, *Max Ernst, Œuvres complètes*, vol.1, Gallimard, Paris 1988, p.245.

²⁹⁵ Tre suoi collage eseguiti dal 1922 al 1931 permettono di vedere il gruppo surrealista attraverso i suoi occhi e nella sua evoluzione interna. Anche nei momenti di crisi e frattura interna del movimento, Ernst resterà sostanzialmente fedele al gruppo di Breton, anche se non gli risparmia dure critiche. Cfr. in proposito l'analisi di questi collage di Werner Spies, *Max Ernst-Loplop.L'artiste et son double*, tr. fr. Gallimard, Paris 1997, pp. 94-99. Cfr. anche l'intervista con Robert Lebel in *Scritture*, cit. p. 421s.

²⁹⁶ André Breton, *op.cit.*, p.245-246.

Anche se non si parla esplicitamente del collage, è ad esso che Breton faceva riferimento prevalentemente, e in una sua testimonianza decenni più tardi lo chiarirà in modo inequivocabile:

“si sa che il procedimento del *collage*, che consiste nel giustapporre elementi plastici ricavati da complessi distinti come fotografie, incisioni, secondo la testimonianza stessa di Max Ernst, ha come scopo di realizzare «l'accoppiamento di due realtà in apparenza inaccoppiabili su un piano che in apparenza non conviene loro». Non è esagerato dire che i primi *collage* di Max Ernst, di una straordinaria potenza di suggestione, sono stati accolti da noi come una rivelazione”²⁹⁷.

In questo primo incontro con i collage c'è quella che Krauss ha definito “una sorta di scena primaria del surrealismo”²⁹⁸.

Su questo accostamento dei disparati che, insieme all'automatismo, è uno degli elementi fondamentali del surrealismo, Breton tornerà più volte.

In una sorta di circolo per cui l'uno rimanda all'altro, anche Ernst, quando deve descrivere il meccanismo del collage, fa riferimento alla stessa immagine e alle tesi di Breton:

“QUAL E' IL MECCANISMO DEL COLLAGE? Sono tentato di vedervi lo sfruttamento dell'incontro fortuito di due realtà distanti su un piano non corrispondente (parafrasando e generalizzando la celebre frase di Lautréamont: «Bello come l'incontro fortuito di una macchina da cucire e di un parapigioggia su un tavolo anatomico») oppure, per usare un termine più breve, la coltivazione degli effetti di uno straniamento sistematico secondo la tesi di André Breton”²⁹⁹.

Insomma i surrealisti, in particolare Breton e Aragon, colsero subito nell'opera dell'artista tedesco degli elementi che ne fanno non solo uno dei grandi artisti dell'avanguardia, ma anche un fondamentale compagno di viaggio.

Ernst aveva allora trent'anni, aveva già incontrato Apollinaire e seguiva da Colonia il lavoro di Picasso, Braque, De Chirico che amava particolarmente. Sempre a Colonia aveva organizzato già due mostre dadaiste e collaborava con Hans Arp. «Dadamax», come si

□
²⁹⁷ André Breton, *Entretiens* (a cura di André Parinaud), tr.it. Erre emme edizioni, Bolsena 1991, p.50.

²⁹⁸ Rosalind Krauss, *L'inconscio ottico*, tr.it., Bruno Mondadori, Milano 2008, p. 39.

²⁹⁹ Max Ernst, *Oltre la pittura*, cit., p. 253.

firmava, era già un artista abbastanza affermato all'interno dei circoli dell'avanguardia e, dopo gli scandali delle esposizioni Dada in Germania³⁰⁰, quando arriva a Parigi, invitato da Breton, viene accolto trionfalmente da lui e dal suo entourage.

La mostra parigina del 1921 comprendeva 56 opere, come dice la pubblicità-invito pubblicata sul numero di maggio di *Littérature*, “*déssins mécanoplastiques plasto-plastiques peintopeintures anaplastiques anatomique antizymique aérografique antiphonaires arrosables et républicains*”³⁰¹, composte con le tecniche più diverse, dall'olio all'acquerello, al fotomontaggio, al collage misto³⁰².

In un testo del 1923, *Max Ernst, peintre des illusions*, Aragon aveva colto con acume alcuni elementi specifici dell'artista tedesco. Dopo aver distinto fasi precedenti del suo lavoro, Aragon contrapponeva i collage della sua mostra parigina ai papier collé di Picasso e Braque.

“Per i cubisti, il francobollo, il giornale, la scatoletta di fiammiferi che il pittore incollava sulla tela avevano il valore di un test, di uno strumento di controllo della *realtà* stessa del quadro. E' a partire dall'oggetto preso a prestito direttamente dal mondo esterno - per utilizzare il vocabolario cubista - che gli dava una *certezza*, che il pittore stabiliva i rapporti tra le diverse parti del quadro. Altre volte nei papier collé, o collage propriamente detti, le carte colorate ritagliate dal pittore sostituiscono per lui il colore e solo quello. Con Ernst le cose vanno in modo del tutto diverso. Gli elementi che prende a prestito sono soprattutto degli elementi disegnati ed è più

□

³⁰⁰ “L'esposizione ebbe l'effetto di un fulmine a ciel sereno, seguito da un colpo di tuono udibile non soltanto nella Germania non occupata, ma anche al di là delle frontiere, sino a Parigi, Zurigo e New York”, Max Ernst, *Note per una biografia*, cit., p. 39.

³⁰¹ Cit. in Elza Adamowicz, *Surrealist Collage in Text and Images. Dissecting the exquisite corpse*, cit., p. 2.

³⁰² Cfr. Krauss, *L'inconscio ottico*, cit. p. 43: “Se alcune delle opere disimballate quel famoso giorno a casa di Picabia erano collage convenzionali, la maggior parte erano in effetti sovrappitture. Cioè, invece di utilizzare il procedimento additivo del collage, in cui gli elementi disparati sono incollati su un foglio neutro che serve da supporto, le sovrappitture operano per cancellazione. Cancellano, tolgono. Per realizzarle Ernst aveva scelto fogli prestampati e ne aveva reso opachi gli diversi elementi con l'aiuto di inchiostro e gouache, ottenendo così un tipo nuovo di immagine. In quanto matrice o infrastruttura di quello che si vedrà in seguito nella sua opera, questi fogli sono all'origine di ciò che avrebbe tanto affascinato Breton e Aragon”.

spesso proprio al disegno che il collage supplisce. Il collage diviene qui un procedimento poetico, che si oppone in modo perfetto quanto ai fini al collage cubista la cui intenzione è puramente realista”³⁰³.

Per quanto questa interpretazione critica del collage cubista sia discutibile, Aragon come al solito dimostra un ottimo fiuto per le contrapposizioni: da una parte il riferimento, per quanto mediato, alla realtà, dall'altra la tensione poetica. Il suo intento, com'era e come sarà anche in seguito quello di Breton, è di accostare i procedimenti del collage di Ernst ai procedimenti della poesia. Ernst è un «pittore d'illusioni»; al contrario dei cubisti, con i suoi collage in cui minuziosamente ricerca la continuità tra gli elementi, vuol produrre un mondo magico. “Ogni apparenza il nostro mago la ricrea. Svia (*détourne*) ogni oggetto dal suo senso proprio, per risvegliarlo a una realtà nuova.(...) Abbiamo davanti a noi una pittura completamente nuova che sconvolge la concezione del gusto pittorico che si era lentamente affermata nel corso degli ultimi dieci anni”³⁰⁴.

Aragon sottolinea inoltre come gli elementi del collage di Ernst non solo siano montati con un effetto di continuità, ma siano tratti da fonti del tutto diverse rispetto a quelle dei cubisti: disegni stampati, incisioni, immagini popolari, immagini da quotidiani, immagini da dizionari³⁰⁵.

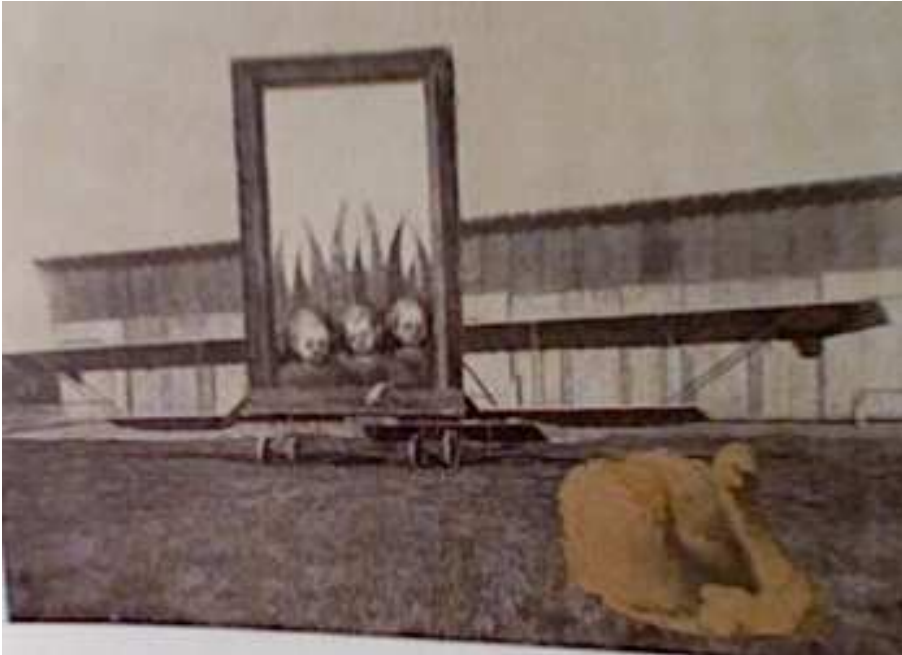
Riferendosi a uno dei collage della mostra, *Le cygne est bien paisible*, Aragon evidenzia anche l'importanza dei testi per l'opera di Ernst, testi che non commentano le immagini, ma ne sono un complemento necessario.

□

³⁰³ Louis Aragon, *Les collages*, Hermann, Paris 1965, p. 29.

³⁰⁴ *Ibidem*, p.30.

³⁰⁵ Se questo non era certo un limite per l'onnivoro Picasso, può mettere in luce però un campo di interessi e scopi diversi tra i due artisti.



Max Ernst, *Le cygne est bien paisible*, papier collé, penna, Museum of Art, Yokohama (1920)

Questo collage di minuscole dimensioni mette insieme su piani diversi, un cigno, un aeroplano, una finestra-cornice che inquadra un frammento della *Adorazione del Cristo bambino* di Stephan Lochner, e sullo sfondo un hangar.

Aragon cita il testo che accompagnava l'immagine: "E' la ventiduesima volta che Lohengrin lascia la sua signora per l'ultima volta - Siamo sul Missouri superiore laddove la Terra ha esteso la sua scorza su quattro violini - Noi non ci rivedremo più, non combatteremo contro gli angeli - Il cigno è molto pacifico spinge con forza i remi per arrivare a Leda"³⁰⁶.

Si tratta all'apparenza di un *non sequitur* di brani che Aragon tenta di interpretare così:

"Ecco come ai confini di tutte le mitologie e di tutte le superstizioni, Max Ernst impiega sia l'aspetto esterno delle cose che il loro significato più profondo che gli arriva carico di senso da ogni parte del mondo: e come il cigno del Lohengrin è

□
³⁰⁶ *Ibidem*, p.31.

anche nello stesso istante un Giove amoroso. C'è qui una sorta di collage intellettuale di cui si potrebbe dire tutto ciò che dicevo a proposito del collage plastico³⁰⁷.

Questo, come altri collage da mille particolari, dimostra una notevole perizia tecnica che fa di ogni opera il campo di una nuova sperimentazione e in cui un sapiente uso dello spazio crea quella che Aragon definisce un'«atmosfera ernstiana», illuminata da una luce sottomarina.

Ma il punto, a proposito del collage, è questo: Ernst “è arrivato a dare l'illusione del collage senza farvi ricorso”³⁰⁸. E, si può aggiungere, quando lo utilizza lo dissimula, cosicché si arriva al paradosso messo in luce dal suo massimo studioso, Werner Spies: Ernst considerato a partire dagli anni Venti uno dei maestri del collage³⁰⁹, inizia a produrre dei veri collage solo con la serie di Loplop iniziata negli anni Trenta. Come scrive lo studioso tedesco,

“Max Ernst dissimulava le linee di taglio di quei collage attraverso diversi procedimenti, e in particolare lavorando a partire da cliché e fotografando il collage finito in modo che gli elementi del collage si cancellavano a profitto della nuova continuità ottenuta. Di fronte al mistero delle sue immagini di cui non poteva indovinare che fossero collage, lo spettatore ignorava la loro origine”³¹⁰.

In ogni caso non è su questi elementi tecnici che si fonda l'ammirazione per Ernst di Breton e del suo gruppo quanto, come abbiamo visto, sulla sua capacità di anticipare alcuni elementi essenziali del surrealismo. Come scrive William Camfield, le opere della prima mostra parigina, pur appartenendo cronologicamente al periodo dada, sono in effetti «protosurrealiste», nella loro evocazione della vita organica e delle sue metamorfosi, delle

□

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 31. In realtà il gioco tra testo e immagine rimanda non solo a motivi mitologici, ma anche al sema /volo/: nel collage ciò che accomuna i disparati (cigno angeli e aereo) sono le ali. Ed è noto quanto il motivo degli uccelli e del volo sia centrale per tutta l'opera di Ernst. Si potrebbe inoltre leggersi anche una sorta di torsione poetica del macchinismo dada.

³⁰⁸ *Ibidem*, p.32.

³⁰⁹ “il pittore di collage *par excellence*” lo definisce Seitz, in William Seitz, *The Art of Assemblage*, cit., p. 41.

³¹⁰ Werner Spies, *Max Ernst-Loplop*, cit., p. 22.

immagini oniriche e nella capacità di far scoccare la scintilla del meraviglioso dall'accostamento di realtà distanti.

“Mentre il collage dada è essenzialmente un'affermazione radicale sulle pratiche discorsive, il collage surrealista è caratterizzato da pratiche significanti trasgressive. La scintilla nei collage di Ernst ha luogo all'interno delle opere stesse, come processo semiotico che altera la funzione e il significato delle incisioni o delle fotografie originali”³¹¹.

V. 2 Cadaveri squisiti e collages

Lo spirito della prima mostra parigina di Ernst era decisamente dada: ad accogliere gli ospiti (alcuni celebri come Isadora Duncan e André Gide) nella libreria-galleria semibuia “è una voce proveniente da un armadio che, snocciolando i loro nomi, li copre di epiteti strampalati e insulti mentre Breton sgranocchia cerini, Aragon miagola, Soupault e Tzara giocano a nascondino e dal sotterraneo dov'è allestita la mostra, salgono lugubri mormorii e brani di conversazioni paradossali ma esilaranti”³¹².

Verrà poi il tempo delle prese di distanza, degli scontri, dei processi, ma al di là delle contingenze, dirà Breton, “dada e il surrealismo - anche se quest'ultimo è ancora solo potenziale - non possono concepirsi che in relazione reciproca, alla maniera di due onde che volta a volta si accavallano”³¹³.

In questa interpretazione di Breton, per quanto discutibile dal punto di vista critico, c'è l'idea che in fondo dadaismo e surrealismo esprimano due tendenze dello spirito umano: una distruttiva, negativa, l'altra costruttiva, sintetica; al nichilismo di dada, senza via d'uscita, Breton e i surrealisti sovrappongono una ricerca del meraviglioso e del poetico

□

³¹¹ Cit. in Elza Adamowicz, *op.cit.*, p. 68-9.

³¹² La ricostruzione è di Sanouillet, cit. in Paola Dècina Lombardi, *Surrealismo 1919-1969. Ribellione e immaginazione*, Mondadori Milano 2007, p. 76.

³¹³ André Breton, *Entretiens*, cit. p. 41.

quotidiano, attraverso i territori liberi della surrealtà, l'esplorazione delle formazioni geologiche inconse, l'automatismo e la tecnica del *cadavre exquis*³¹⁴.

Il carattere innovativo del collage, afferma Breton nel testo già citato che faceva da prefazione al catalogo della mostra, sta nell'accostamento straniante, nella scintilla che questo accostamento casuale e imprevedibile fa scoccare. A proposito di questa scintilla, Adamowicz ha osservato che “le parti del collage, come le immagini di un sogno, non sono in verità collegabili razionalmente e la metafora del ponte è di frequente connessa a quella della scintilla, con il balzo che sostituisce il passaggio in questa impossibile articolazione delle diverse parti del collage”³¹⁵. Ponte e scintilla ci rimandano anche alla tensione tra operazioni disgiuntive (taglio, dissezione) e congiuntive (assemblaggio) che al tempo stesso uniscono e mantengono separati gli elementi, dialettica fondamentale del dispositivo del collage/montage.

Pur ammirando il lavoro innovativo di Ernst, né Breton né Aragon, nei loro tentativi di fare una sorta di storia del collage, dimenticano il passo decisivo fatto in questa direzione da Braque e Picasso ed entrambi tributano loro il giusto omaggio, senza però rinunciare fin da subito a prenderne le distanze in modo netto. Breton annovera Picasso e Braque, forse con una predilezione per quest'ultimo, tra i grandi progenitori del surrealismo per i papier collé

“con cui hanno aperto nuove fonti di «realtà irreal» per l'arte. E' grazie a quest'ultimo che le monotone carte da parati che coprono i muri delle nostre stanze

□
³¹⁴ Gioco che viene così definito: “un gioco che si fa piegando un foglio di carta e che consiste nel far comporre una frase o un disegno a diverse persone, senza che ciascuna di esse possa tener conto degli interventi precedenti”, André Breton, Dictionnaire abrégé du surréalisme, in *Œuvres complètes*, vol II, cit. p.796. Cfr. anche la raccolta di Mel Gooding, *A Book of Surrealist Games*, Shambala Redstone Editions, Boston & London 1995. Adamowicz ha paragonato questi giochi al carnevale: “i giochi concretizzano la libertà dai vincoli sociali, liberando il principio del piacere, analogamente a quanto avviene nel carnevale, tempo di celebrazione e di rinnovamento sociale in cui i tabù si allentano e il caos primigenio è rimesso in scena attraverso un ritorno alle origini (...) La causalità esterna è spiazzata per mezzo di una causalità interna trasgressiva legata al desiderio. Promuovendo la *trouvaille*, l'incontro inaspettato, si attiva un modo nuovo di associazione poetica, una forma liberatoria di logica affine a quella del sogno”, in Adamowicz, *op.cit.*, p. 57.

³¹⁵ *ibidem*, p. 87.

sono diventate oggi per noi un ciuffo d'erba sull'orlo dell'abisso. Senza quelle carte da parati i muri sarebbero scomparsi da tempo e noi amiamo questi muri, combattiamo per amarli... Non ci serve a nulla fare i conti con la nostra fine terrestre, non possiamo andare oltre quel che Braque fece quando divenne complice di questa definitiva bugia floreale”³¹⁶.

Picasso, anche negli anni successivi, rimarrà per il gruppo surrealista, come pure per Ernst, un outsider e uno sperimentatore radicale a cui continuare a guardare con curiosità e rispetto, per quanto al di fuori dal movimento.

Se i papier collé avevano aperto la strada sfondando, per così dire il muro della rappresentazione, andando «al di là della pittura», il collage e le sue variazioni avevano una ben diversa rilevanza per la costruzione dell'estetica surrealista, soprattutto nel passaggio che va dal primo al secondo manifesto surrealista, da un'elaborazione teorica che mette al centro il testo poetico e letterario, all'estensione dei principi surrealisti oltre il campo del verbale: il poetico, il meraviglioso appartengono alla parola, quanto all'immagine e ai testi iconico-verbali.

Ora, la questione teorica centrale e dirimente nel confronto e per il superamento dell'onda dada, se vogliamo usare l'immagine di Breton, è proprio la questione della produzione del senso. Se dada sembra all'apparenza rinunciare al significato per concentrarsi sul puro gioco nichilistico, la ricerca surrealista mira a produrre un nuovo senso, attraverso il continuo *dépaysement* che mette in atto, sia dello spettatore che dell'artista³¹⁷. Il caso nell'incontro dei disparati ha la funzione di invertire i ruoli: porre lo stesso autore nella condizione di spettatore, ma anche quest'ultimo, di fronte ad associazioni imprevedute e stranianti, a rimettersi in azione in prima persona, in un gioco in cui le regole e i risultati non sono garantiti.

□

³¹⁶ Cit. in Herta cit., p.185.

³¹⁷ Max Ernst parla in proposito di attività/passività dell'autore nell'opera, in Oltre la pittura, in *Scritture*, cit., p.244. Ernst ha molto insistito su questo aspetto sulle visioni che gli si presentavano a partire da un materiale e dall'uso di una tecnica come ad es. quella del frottage.

Adamowicz ha definito il collage una “modalità di migrazione dei segni”³¹⁸: i frammenti rimossi dal loro contesto originario e rimessi in movimento, perdono il loro senso consueto, divengono disponibili per nuove e inconsuete associazioni che da una parte producono nuovo senso e dall’altra diventano luoghi di cristallizzazione di desideri e di paure inconscie (gusci vuoti da riempire). E’ l’apertura a quella che Breton chiamava la potenza del «caso oggettivo».

Lo stesso processo avviene nella metafora intesa come strumento di conoscenza in grado di aprire allo sguardo una nuova realtà, a proposito della quale Hedges ha parlato di una «concezione costruttivista»: la metafora non è equivalenza (sostituzione) tra termini, ma interazione tra sistemi concettuali il che significa che il significato si dà all’interno di un sistema e non atomisticamente³¹⁹. La metafora viva crea uno scontro tra sistemi, percepito come contraddizione e incongruità; tanto più forte è questo scontro, quanto maggiore è il senso di meraviglia nel cogliere una corrispondenza del tutto impensata.

Nei quasi 10 anni tra la prima parigina di Ernst e la mostra Goemans³²⁰ c’erano state diverse trasformazioni: il surrealismo si era affermato ed era stato pubblicato il suo secondo manifesto.

Ormai il collage era diventato un dispositivo ormai consolidato e diffuso di cui Aragon può cominciare a fare la storia nello scritto che fa da introduzione alla mostra, *La peinture au défi*, dai papier collé cubisti fino ai pittori considerati surrealisti, Magritte, Miro, Dalì, un’apologia del collage, come la definirà lui stesso molti anni più tardi³²¹.

Non solo Aragon parla di una sorta di un «principio del collage» che è come lo spirito di un’epoca e della rivoluzione in corso, ma vi si respira l’aria del miracolo del meraviglioso quotidiano, lo stesso miracolo con cui si apre il primo romanzo-collage di Ernst pubblicato nello stesso anno: *La Femme 100 têtes*: “una volta ammesso il principio del collage, i

□

³¹⁸ Elza Adamowicz, *op.cit.*, p. 30s.

³¹⁹ Inez Hedges, *Languages of Revolt*, cit. in particolare il capitolo 4 *Surrealist metaphor and thought*, p.79s.

³²⁰ Cfr. in proposito Brandon Taylor, *Collage*, cit., p. 69-73.

³²¹ Luis Aragon, *Collages dans le roman et dans le film*, in *Collages*, cit., p. 107.

pittori erano passati senza saperne nulla, dalla magia bianca alla magia nera. Era troppo tardi per fare marcia indietro”³²².

V. 3 Il roman-collage: *La Femme 100 têtes*

Origini e tecniche

Ernst arriva ai *romanzi-collage* con una lunga esperienza tecnica alle spalle ed essendo ormai parte integrante da anni del gruppo surrealista. Ne pubblica tre nel giro di pochi anni: *La Femme 100 têtes*, di cui qui ci occuperemo, *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* nel 1930 e infine *Une semaine de bonté*, il più complesso dei tre, nel 1934. *La femme 100 têtes* (d'ora in poi FT)³²³ fu pubblicata nelle edizioni Carrefour per la prima volta nel dicembre 1929 in una tiratura di 1000 copie che andarono esaurite in breve tempo.

Un romanzo-collage, in un certo senso precursore di quello che oggi viene chiamato *graphic novel* nell'ambito del fumetto, è un testo composto da un insieme di tavole illustrate (in questo caso 147) che rappresentano la parte principale dell'opera, spesso ma non sempre, accompagnate da un breve testo verbale che intrattiene con l'immagine un rapporto complesso, non di semplice illustrazione o commento³²⁴.

I tre romanzi-collage sono un nuovo campo di sperimentazione per l'inquieto Ernst e presentano caratteristiche diverse sia dal punto di vista tecnico che «narrativo»: mentre i

□

³²² Aragon, *La peinture au défi*, cit. p. 47.

³²³ Utilizziamo qui la versione italiana de *La donna 100 teste*, in Max Ernst, *Una settimana di bontà*, Adelphi, Milano 2007. Inoltre al posto della pagina, verrà utilizzata per riferirsi alle singole tavole l'abbreviazione tav.

³²⁴ E' stato Aragon ad attirare l'attenzione, come già visto, sull'importanza del testo verbale per l'opera di Ernst. Waldberg ha tentato una classificazione di queste legende: “Les légendes qui accompagnent *La Femme 100 Têtes* peuvent être descriptive («Les hivernantes de la Grande Jatte»), Narratives («La nuit hurle dans sa retraite...»), proverbiales («A bébé...»), démonstratives (Se nourrissant souvent de rêves liquides...), cocasses (Ce singe...), évidentes (la lune est belle), alléchantes (Alors je vous présenterai l'oncle dont...), dramatiques (Defais ton sac, mon brave), désinvoltés (Le geste élégant du noyé), explicatives (à ce moment les fantômes entrent...), augurales (Et les images s'abaisseront)”. Patrick Waldberg, *Max Ernst*, cit, p.294-6.

primi due sono composti di singole tavole con la pagina sinistra bianca, *Una settimana di bontà* presenta le tavole su entrambe le pagine; e mentre gli ultimi due sembrano avere una struttura narrativa più forte (nella *Fanciulla* c'è una storia scritta che occupa diverse pagine), una cornice d'insieme unificante, fatta di personaggi e temi, FT sembra essere il romanzo-collage più libero, ossia quello che mette in atto in modo più libero i meccanismi di spaesamento, di rottura narrativa e di dispersione del senso.

Le fonti utilizzate da Ernst per i romanzi-collage sono note, almeno a livello generale: i cataloghi, le enciclopedie illustrate, le stampe popolari, i sussidiari scolastici in particolare, producevano in lui una fascinazione per quegli oggetti disparati - forme geometriche, animali, lettere dell'alfabeto - sospesi su uno sfondo bianco, private del contesto e uniti in una stessa pagina.

Sappiamo che in particolare alcune riviste gli fornirono abbondante materiale per il suo lavoro: tra le altre, la rivista francese di divulgazione scientifica "La Nature"³²⁵, un settimanale pubblicato dal 1873, che conteneva articoli illustrati su scoperte e invenzioni, e due altre pubblicazioni "Kolumbus-Eier", rivista illustrata destinata ai ragazzi e "Le Magasin Pittoresque", pubblicata in Francia dal 1830. Le illustrazioni di queste riviste realizzate fino all'avvento della fotografia a basso costo da uno stuolo di incisori, erano non solo di piccole dimensioni, ma risultavano negli anni Venti del XX secolo nettamente arcaiche sia nelle immagini che nel tono, il che serviva egregiamente ad amplificare il loro

□
³²⁵ Cfr. Charlotte Stokes, *The Scientific Methods of Max Ernst: His Use of Scientific Subjects from La Nature*, in "The Art Bulletin", 62, 3, sept. 1980, pp. 453-465. A proposito della preferenza per le xilografie di fine XIX secolo, Werner Spies ha dato questa spiegazione legata all'evoluzione tecnologica. "Tratte da riviste o romanzi illustrati, le illustrazioni che Ernst impiegava erano invariabilmente xilografie. Alla fine del XIX secolo questo mezzo di riproduzione popolare era diventato progressivamente stereotipato nel tentativo di competere con i nuovi strumenti emergenti di riproduzione, riproduzione fotomeccanica, autotipo, fotoincisione. Nondimeno nelle illustrazioni da poco eseguite con rapidità inserite nei romanzi illustrati e nei giornali, il secco realismo era arricchito con pochi rozzi effetti pittorici e la texture prodotta dalla macchina rimaneva visibile. Era questo che affascinava Ernst, la varietà dei tocchi personali che dispiegavano gli fornivano la base per le variazioni e 'intensità grafica dei suoi collage", Werner Spies, *An Aesthetics of Detachment*, in (Werner Spies- Karin Maur eds.), *Max Ernst. A Retrospective*, Prestel, London 1991, p. 184. Il volume è stato pubblicato in occasione della mostra alla Tate Gallery.

potere straniante. Altri materiali erano tratti dai cataloghi commerciali, *Le Catalogue du Grand Magasin du Louvre*, *Le Magasin pittoresque*, *Les Attributs de commerce*. C'è qui, nella fascinazione per queste immagini, qualcosa che ha a che fare con il potere allucinatorio della merce (la fantasmagoria benjaminiana) e con la sua capacità di suscitare il desiderio.

L'artista ritagliava queste illustrazioni e le conservava per anni, per utilizzarle per i suoi collage, ma era molto restio a mostrarle, per mantenere segreti gli originali da cui aveva tratto i materiali per le sue tavole. Dunque un occultamento dei materiali di partenza, ma anche una dissimulazione delle giunture realizzate nell'opera di assemblaggio delle parti³²⁶.

Insomma nei romanzi-collage, come pure in altre opere di Ernst, ci imbattiamo in collage/montage che dissimulano la propria natura o, secondo la felice espressione di Spies, in “delitti perfetti in cui è stato cancellato ogni indizio sull'identità delle immagini”³²⁷. L'estraneità, l'*Unheimlichkeit* che viene messa in scena, come su un palcoscenico, si è spostata dal piano materiale, quello dei frammenti provenienti «dalla realtà», prevalentemente a quello del soggetto e della struttura, cosicché ci troviamo di fronte a tavole minuziosamente elaborate, in cui i diversi elementi paiono fondersi tanto meglio graficamente, quanto più confliggono logicamente.

E' possibile in alcuni casi risalire alle illustrazioni che sono servite a Ernst come materiale di partenza e documentare così il lavoro di taglio e inserimento. Tratte come si è detto, da riviste illustrate di costume, o di divulgazione scientifica, non servono da illustrazione della realtà, ma come punti di partenza per far scaturire immagini dall'interno. Come puntualizza Stokes, “molte delle immagini scelte da Ernst provenivano da articoli che illustravano l'utilizzo della fotografia nella ricerca scientifica. Ernst trovava nelle immagini scientifiche un modo di vedere nuovo, e le usava per favorire la creazione di

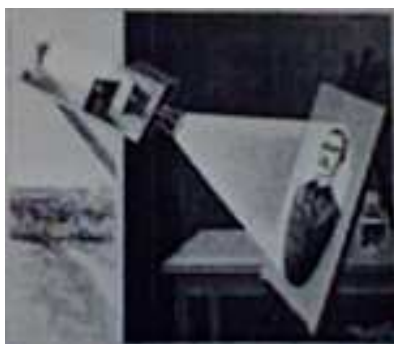
□

³²⁶ In effetti Ernst definisce FT “romanzo formato da circa centocinquanta papier collé e da un testo di accompagnamento e un «avvertimento al lettore» di André Breton”, in Max Ernst, *Note per una biografia*, cit. p. 56. E' chiaro che si tratta di una denominazione puramente tecnica che nulla ha a che fare con i papier collé di tradizione cubista.

³²⁷ Werner Spies, *An Aesthetics of Detachment*, cit. p. 20.

visualizzazioni interiori”³²⁸. In altri termini si tratta di rendere visibile l’invisibile interiore: l’immagine e gli strumenti scientifici fanno in un certo senso da mediatori tra la realtà e il mondo interiore, come microscopi e telescopi che allontanandosi e avvicinandosi all’oggetto lo trasformano secondo prospettive nuove, al tempo stesso producendo una metamorfosi del mondo interiore.

Un esempio può servire a chiarire il procedimento. La tav. 36 è una rielaborazione della seguente illustrazione:



Al posto del proiettore, Ernst inserisce una donna che ha tra le gambe una lampada e proietta sullo schermo lo stesso ritratto, con la scritta: «*Senza dire una parola, e con qualsiasi tempo, luce magica*». Il taglio e l’incollaggio sono spariti e appare l’immagine perturbante di una donna che dà la luce: la donna 100 teste, perturbatrice e al tempo stesso illuminante, Germinal, uno dei fili conduttori di FT, interviene nell’immagine e fa vedere, come un proiettore, tutto un mondo interiore che altrimenti resterebbe invisibile³²⁹.

□
³²⁸ Charlotte Stokes, *The Scientific Methods of Max Ernst*, cit. p. 453. Krauss ha sottolineato il rapporto tra questi strumenti ottici e la preistoria del cinema. “Ritirato in Ardèche alla fine degli anni Venti, Max Ernst aveva consultato una pila di esemplari della rivista “La Nature” degli ultimi decenni dell’Ottocento, rivivendo per procura il fascino che i lettori avevano provato davanti alla serie di dispositivi ottici - prassinoscopi, zootropi, fenachistocopi - che lasciavano presagire gli inizi del «cinema»”, in Rosalind Krauss, *L’inconscio ottico*, cit. p. 211.

³²⁹ Non è il caso di insistere qui sul ruolo che ha avuto l’immagine della donna nel surrealismo, in particolare a partire da Breton. Rosalind Krauss dedica la sua attenzione proprio all’immagine della donna che attraversa FT e il collage dedicato a Gala Eluard, in *op.cit.*, pp.29-93. Cfr. anche la risposta di Ernst alla domanda “Che ne pensate di Kant? Vi è più saggezza nella nudità della donna che nell’insegnamento del filosofo”, in *Scritture*, cit., p. 333.

Questo esempio mostra anche un altro aspetto del lavoro dell'artista tedesco. Con i suoi collage Ernst cerca di dare una risposta al problema che si era già posto all'interno dell'elaborazione surrealista, quello tra automatismo e controllo: controllo esercitato dall'artista sull'opera per ottenere una maggior plausibilità, in contrasto con un uso quasi illimitato dei materiali, senza più distinzione tra artistico e non artistico; *frottage* e visione interiore, utilizzo sistematico del caso e dell'arbitrarietà.

Riferendosi al collage come “mezzo, fra tanti altri, di affrontare la situazione mondiale nel 1919”, Ernst dice di sé, sempre in terza persona:

“il suo dono più prezioso è forse proprio quello: far avallare dalla riflessione ciò che l'istinto gli rivela, e padroneggiare sufficientemente l'istinto in modo che un certo senso della misura gli conferisca una motivazione accettabile dalla ragione pura”³³⁰: un altro modo per illustrare quella confluenza di soggettivo e oggettivo, di inconscio e conscio, di passivo e attivo che s'incontrano nel crocevia del collage³³¹.

Tornando alla FT, in questo caso però abbiamo a che fare non con un singolo collage, ma con un romanzo-collage. Sono note le critiche che Breton aveva rivolto al romanzo, nel *Manifesto* del 1924:

“L'autore sceglie un carattere e dato questo, fa girare per il mondo il suo eroe. Qualunque cosa succeda, questo eroe, le cui azioni e reazioni sono meravigliosamente previste, è tenuto a non eludere, pur avendo l'aria di farlo, i piani di cui è oggetto. Sembra che le onde della vita lo trascinino, lo travolgano, lo facciano affondare: egli apparterrà sempre a quel tipo di «uomo formato»”³³².

Si potrebbe dire che Max Ernst metta in opera attraverso i suoi romanzi-collage una sorta di decostruzione della forma - romanzo, della sua linearità, della sua logica e coerenza

□

³³⁰ Max Ernst, *Note per una biografia*, cit. p. 32.

³³¹ “M.E. Dapprima ottengo automaticamente, mediante il «frottage» e altri procedimenti gestuali un fondo caotico...

R.L. *Vale a dire la passività che si collega con la percezione istintiva.*

M.E. ... poi, mediante un intervento della mente, cerco di interpretare questo caos, di dargli forme e significati ambigui, paranoici, favolosi, contraddittori, secondo una logica capovolta.”, Intervista con Robert Lebel, in *Scritture*, cit. p. 425.

³³² André Breton, Manifesto del surrealismo, in Patrick Waldberg, *Surrealismo*, tr.it. Mazzotta, Milano 1967, p. 76.

interna, del ruolo portante dei personaggi, delle descrizioni che ne costituiscono lo sfondo: paesaggi impossibili, elementi marginali che assumono un ruolo di primo piano, *cadavres exquis*³³³, fantasmi perturbanti, spazi topologici in cui c'è continuità tra esterno e interno, un mondo in cui la legge fondamentale è quella della metamorfosi del vivente e la cui logica è quella dell'ambiguità strutturale.

Questa «logica del collage/montage» viene così descritta da Ernst: “E’ un gesto di ribellione contro i rapporti, le funzioni e la scala gerarchica tra gli oggetti. Un modo di fustigare il mondo, sconvolgendo l’ordine tradizionale dei fattori e non già un tentativo di sopprimere il mondo e neppure di rinunciare al meraviglioso”³³⁴. Fedeltà al mondo e all’esperienza ribaditi da Breton, ma anche sregolamento dei sensi secondo la lezione di Rimbaud:

“CHE COS’E’ IL COLLAGE? Secondo Rimbaud l’*allucinazione semplice*, secondo Max Ernst *la collocazione sotto whisky marino*. Qualcosa come l’alchimia dell’immagine visiva. IL MIRACOLO DELLA TRASFIGURAZIONE TOTALE DEGLI ESSERI E DEGLI OGGETTI CON O SENZA MODIFICAZIONE DEL LORO ASPETTO FISICO O ANATOMICO”³³⁵.

Il romanzo-collage cerca i mezzi per mettere in atto questa trasfigurazione totale degli esseri, per aprire le porte della percezione, per forzare i limiti della visione e del pensiero.

Un modello di produzione del senso

Il tentativo di lettura del primo dei romanzi-collage di Ernst che qui viene proposto, si pone fin dal principio su un piano paradossale: va sulle tracce del senso in un’opera che considera il senso in modo paradossale. Il segreto di FT, continuamente ribadito nel testo

□

³³³ Cfr. tav. 102.

³³⁴ Max Ernst, *Note per una biografia*, cit. p. 34.

³³⁵ Max Ernst, *Oltre la pittura*, cit. p. 253.

con i più diversi dispositivi di spaesamento, a volte più esplicitamente³³⁶, è di essere con cento teste - senza testa e senza *un* senso (*cent-sans-sens*) predeterminabile e definitivo³³⁷.

E' in questo modo che il dispositivo del collage/montage (e in particolare nel romanzo-collage) assume il suo pieno valore e la sua massima ricchezza: come macchina di produzione e dispersione del senso. Si tratta di rompere con un modello veicolare e lineare di senso, per affermare il principio della dispersione del senso su un piano di immanenza che non ammette alcuna trascendenza.

Alcuni elementi di questo modello di produzione del senso, riferito in questo caso alle immagini e in particolare al collage visivo (ma discorso analogo può essere fatto, come abbiamo visto nel cap. III per il linguaggio verbale) che metteremo alla prova durante la lettura di FT possono essere così sintetizzati :

- lo spazio pittorico omogeneo della rappresentazione è rotto attraverso l'inserimento di materiali differenti, utilizzando diversi dispositivi relativi allo spazio e alla temporalità: scale diverse, raddoppiamenti e *mise en abîme*, cancellazione della profondità e della gerarchia tra le parti, rottura della continuità narrativa, addensamento di narrazioni, faglie, anacronismi, differenti dinamismi temporali, contrattempi;
- l'immagine-collage è un'immagine multidimensionale (non un piccolo universo, ma un *multiverso* si potrebbe dire), aperta su una molteplicità di mondi, quello dell'artista, quello dell'osservatore, quello delle altre opere, dei codici culturali;
- l'osservatore, con le sue cognizioni e proiezioni, è integrato consapevolmente e continuamente in questo spazio aperto e massimamente ambiguo e mantenuto in uno stato di inquietudine, *dépaysement* e sospensione che, insieme agli altri dispositivi, lo induce a rompere e ricostituire i suoi quadri interpretativi³³⁸, senza che sia possibile arrivare a una conclusione definitiva sul significato dell'immagine;

□

³³⁶ Cfr. tavv. 139-141: *la donna 100 teste mantiene il suo segreto*.

³³⁷ Cfr. anche Werner Spies, *Max Ernst – Collagen. Inventar und Widerspruch*, DuMont Schauberg, Köln 1974, p.186.

³³⁸ Hedges parla in proposito di meccanismi di rottura e creazione di *frame*, in *Languages of Revolt*, cit. il capitolo 2 The Revolt, p. 34s.

- messa in scena, come su un palcoscenico, di una tensione tra frammentazione e totalizzazione, a livello di singola tavola (quello che Ejzenstejn chiamava il montaggio dell'inquadratura) e a livello diegetico. Ha ragione Aragon a parlare di un dramma in cui "les acteurs jouent un rôle sur une scène, où sont plantés les portants de plusieurs possibilités"³³⁹. In effetti in FT si assiste a un continuo cambio di quinte e alla loro sovrapposizione nella stessa scena, sovrapposizioni e cambiamenti che producono proprio quel *dépaysement* che è la via regia al meraviglioso. "Le drame est ce conflit des éléments disparates quand ils sont réunis dans une cadre réel où leur propre réalité se dépayse"³⁴⁰. Come si dice nella tav. 82 della FT: «E niente sarà più comune di un Titano al ristorante».

Qualcosa di analogo a questo modello del senso possiamo trovarlo nella teoria della «bellezza convulsiva» di Breton ne *L'amour fou*. *Nadja* si chiudeva proprio con questa frase: "la bellezza sarà CONVULSA o non sarà"³⁴¹. Ne *L'amour fou*, Breton elabora questa idea e ne fa l'oggetto della *quête* surrealista: "La bellezza convulsiva sarà erotico-velata, esplosiva-fissa, magico-circostanziale o non sarà"³⁴².

L'oggetto cercato/trovato, al centro dell'esperienza convulsiva da parte del poeta, deve soddisfare tre condizioni:

- dev'essere scoperto per caso (la magia delle circostanze);
- deve rispondere in qualche modo velato al desiderio del poeta (in modo tale da riflettere la sua attrazione erotica per lui);
- deve combinare attributi contraddittori (come *explosant/fixe*, forza/fragilità, animato/inanimato, ecc).

In sintesi dev'essere scoperto per caso, ma anche ricercato con desiderio; benché l'incontro sia casuale, in esso si produce all'improvviso come in un *coup de foudre*, una

□

³³⁹E continua: "J'ai souvent pensé qu'il y avait une drame immense et merveilleux qui résultait de la succession arbitraire de tous ces tableaux, comme de la juxtaposition des anciens Chiricos doit résulter une ville dont on pourrait dessiner le plan", in Louis Aragon, *La peinture au défi*, cit., p. 62.

³⁴⁰*Ibidem*, p. 62.

³⁴¹André Breton, *Nadja*, tr.it. Einaudi Torino 1977, p.141.

³⁴²André Breton, *L'amour fou*, tr.it. Einaudi, Torino 1974, p. 20.

corrispondenza tra il cercatore e l'*objet trouvé*; deve combinare attributi contraddittori, ossia l'«oggetto» surrealista, che sia un libro o un collage, è un oggetto paradossale, come il senso.

In altri termini, il senso si produce come effetto di superficie su un piano in cui avviene un incontro, tra i molteplici possibili, proprio tra due elementi. Come in una sorta di camera a bolle, c'è l'incontro tra due particelle, la creazione del nuovo e poi di nuovo la divergenza.

Reti interpretative e slittamenti: alchimia e psicoanalisi

Breton nel suo breve ma poeticamente intenso avviso ai lettori di FT avvertiva che non c'è proprio nulla in questo romanzo-collage, nessun elemento che

“non possa essere, in definitiva, considerato casuale e a cui, per soddisfare le condizioni elastiche della verosimiglianza, si possa impedire di essere usato a tutt'altro fine: quest'uomo dalla barba bianca che esce di casa tenendo una lanterna, se nascondo con la mano ciò su cui fa luce, può trovarsi davanti a un leone alato; se nascondo con la mano la lanterna, il suo atteggiamento può farmi pensare che stia gettando a terra stelle o pietre”³⁴³.

Immagine certamente non casuale quella scelta da Breton, sia per quel che riguarda l'uomo barbuto, padreterno che separa le tenebre dalla luce³⁴⁴, sia per quel che riguarda la luce: in effetti se si guarda alle luci, ai lampioni, alle lampadine, alle candele, alle uova-soli e globi luminescenti, alle fonti di luce naturali e artificiali, questa serie del «luminoso» costituisce un motivo centrale nelle tavole di FT. E l'uso della luce nelle tavole è anch'esso uno strumento di *dépayement*: si trova dove non ce la si aspetterebbe; illumina oggetti parziali,

□
³⁴³ André Breton, Avis au lecteur pour «La Femme 100 têtes» de Max Ernst, in *Œuvres complètes* vol II, cit., p. 304.

³⁴⁴ Tav. 137. Nella tav. 23 il padreterno è rinchiuso in una gabbia sullo sfondo a destra, mentre in primo piano appare una giovane che sta strappando il bulbo oculare a una testa di donna che ha in grembo.

introduce prospettive di visione³⁴⁵. Inoltre non vi sono solo gli uomini dalla barba bianca che escono di casa, ma anche quelli che entrano, non importa da dove e verso dove: «*tutte le porte si somigliano*»³⁴⁶.

“La verità particolare per ciascuno di noi, dice Breton, è un gioco di pazienza, tra tutti e senza averlo mai visto, di cui bisogna afferrare al volo gli elementi”³⁴⁷. Egli si accosta dunque a FT con estrema cautela e suggerisce la stessa cautela al lettore, per evitare che si avventuri in interpretazioni frettolose o troppo profonde che vanno in direzione esattamente contraria a quanto il romanzo-collage surrealista cerca di realizzare. Qui come altrove non azzarda alcuna interpretazione e sembra suggerire al lettore di fare altrettanto, per rimanere aperto all’inatteso e al poetico.

Nonostante la prudenza e la cautela, è difficile mantenersi davanti a un’opera, qualsiasi essa sia, in questo stato di sospensione, allo stesso modo di quel che avviene quando si guarda una nuvola: anche se sappiamo che è in continua metamorfosi e che la forma che le attribuiamo è soltanto la nostra proiezione, cerchiamo in ogni caso di convincere tutti quelli che ci stanno intorno della veridicità di ciò che vediamo.

In effetti sono stati tentati diversi approcci ai romanzi collage di Ernst, soprattutto a quello più complesso, *Une Semaine de bonté*, ma i principali si possono ripartire in due grandi insiemi: interpretazioni alchemiche e interpretazioni psicoanalitiche. Beninteso né l’alchimia, né la psicoanalisi erano estranee all’elaborazione surrealista³⁴⁸, tutt’altro, ma un eccesso di letteralismo, quando vuol trovare un’unica chiave per leggere l’intera opera, non le rende giustizia. Un esempio illuminante di questo tipo di interpretazione si ha nel saggio già citato di Hedges che propone una tesi chiara: “Ernst utilizzò il metodo del collage per il suo romanzo illustrato *La Femme 100 têtes* che può essere interpretato come un’estesa

□

³⁴⁵ Nella tav. 20 in una sala da biliardo illuminata da due lampadari, tre uomini cercano qualcosa, mentre una donna luminosa sta, non vista, in mezzo a loro.

³⁴⁶ Tav. 118.

³⁴⁷ Breton, *Avantgarde*, cit., p. 304.

³⁴⁸ Krauss ricorda l’incontro di Ernst ai tempi dell’Università con i libri di Freud: “Era a Bonn, nel 1912, all’università. Non l’avrebbe mai più dimenticato. Li aveva letti con voracità, immagazzinando le immagini, gli esempi, le analisi. Uccelli, cappelli, canne, ombrelli, scale, piscine... E i sogni, sempre con questi oggetti che volano, che cadono...”, in *L’inconscio ottico*, cit. p. 52.

allegoria alchemica”³⁴⁹. Da qui l’autrice si impegna di conseguenza nella ricerca di precise analogie tra le operazioni alchemiche e le parti di FT, a partire proprio dal titolo: l’alchimista Eugène Canseliet spesso citato da Breton, dedica un intero capitolo della sua *Alchimia* alla donna senza testa, la cui decapitazione simbolizza il momento della separazione della bianchezza dalla nerezza³⁵⁰.

In effetti fin dall’illustrazione in copertina che mostra a forma di una donna senza testa, dice Hedges, si viene indirizzati verso un’interpretazione alchemica. Ma qui si pone subito un problema che è lo stesso del simbolismo del sogno: fornace, donna senza testa, fuoco, acqua e così via sono sicuramente simboli alchemici. Bisogna però guardarsi da un’interpretazione che ci riporterebbe a una concezione atomistica del senso e alla tavola di corrispondenza tra simboli e significati³⁵¹.

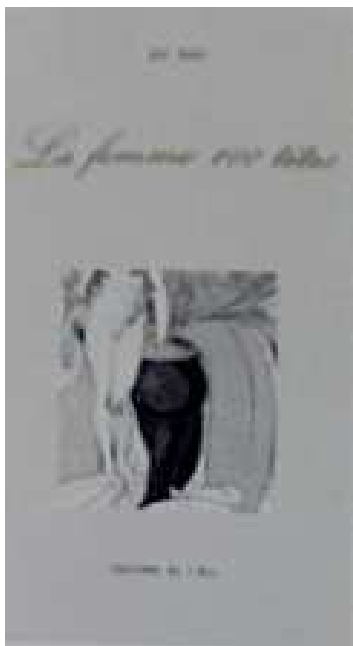
In effetti c’è sì una donna-fornace e la fornace è uno dei simboli alchemici più noti, ma questa donna-fornace ha un ventaglio nella mano destra, e davanti alla breccia del camino dove essa è posta c’è un brandello di tastiera di pianoforte (mentre la breccia ha i contorni che ricordano quelli del coperchio di un pianoforte a coda). Il buon dio, o il diavolo, sta nei dettagli, come pure il «senso» di un sogno si annida nei dettagli apparentemente insignificanti. E va osservato anche, *en passant*, che nella seconda edizione francese del 1956, Ernst cambierà in modo significativo la copertina.

□

³⁴⁹ Inez Hedges, *op.cit*, p. 15.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 16.

³⁵¹ E’ lo stesso problema che Freud affronta ne *L’interpretazione dei sogni*, a proposito dei simboli nei sogni. Questi, scrive Freud, “hanno più d’uno o anche parecchi significati e l’interpretazione esatta, come per la scrittura cinese, si può ottenere solo di volta in volta dal contesto. Questa ambiguità dei simboli si ricollega alla caratteristiche dei sogni di ammettere più interpretazioni e di rappresentare in un unico contenuto pensieri e desideri che sono spesso di natura decisamente contrastante”, Sigmund Freud, *L’interpretazione dei sogni*, tr.it. Newton Compton, Roma 1974, p. 305. Nelle pagine successive però, continua a oscillare tra un atteggiamento di prudenza interpretativa e un altro di applicazione di un metodo che va in senso contrario alla sua cautela.



Nel suo tentativo di proporre un'interpretazione totalizzante, Hedges sulla base di questa chiave alchemica, ripartisce poi le tavole di FT in capitoli e per gruppi di simboli, seguendo gli stadi del processo alchemico (*separatio, coniunctio, ablutio, putrefatio*), fino all'Inno a Satana. Si comincia nella prima parte da illustrazioni intorno al mito cristiano dell'immacolata concezione, con la scritta: *L'immacolata concezione mancata*³⁵². Seguono tre immagini (il paesaggio cambia tre volte) di possibili metamorfosi e poi a tav. 11 appare Loplop, il superiore degli uccelli, doppio dell'artista. Si ritorna poi indietro a tav. 12 con *L'immacolata-concezione*.

La seconda parte riguarda scene d'infanzia, che Hedges legge come materiali alchemici allo stato infantile: tav. 15 *A bébé sventrato piccionaia aperta*; tav 19: *Si accrescerà con bucati bollenti l'incanto dei trasporti e ferite in silenzio*. Alla tav. 23 appare *Germinal*,

□
³⁵² Bisogna ricordare il libro di Breton e Eluard intitolato appunto L'immacolata concezione, pubblicato l'anno successivo, che doveva essere in via di elaborazione mentre Ernst stava lavorando.

sorella mia, donna 100 teste³⁵³; in fondo a destra in gabbia il Padreterno. Poco più avanti, alla tav. 31 Prometeo.

Segue nella terza parte lo stadio della *separatio*, caratterizzata dalla presenza di arti troncati (ad es. tav 52: *Disfa la valigia mio eroe*; tav.53: *Yachting*).

Nella quinta lo stadio della *putrefactio* in cui gli elementi congiunti sono puniti e torturati; immagini di violenza, fabbri al lavoro, il leone che divora il serpente; pietra filosofale conferita da Mercurio. Nella sesta dedicata all'*ablutio* l'acqua è predominante . "L'annunciata partenza per la raccolta (o caccia) miracolosa può essere interpretata sia come un simbolo alchemico che cristiano; le incisioni alchemiche mostrano l'alchimista e la sua sorella mistica (la sua assistente femminile) che pescano la sirena Melusina che impersona l'elemento acquatico nell'alchimia"³⁵⁴.

Nella settima parte, secondo Hedges, si interrompe l'allegoria alchemica: emerge il doppio, il fantasma; però aggiunge che Ernst "esplora l'idea che le operazioni alchemiche sulla materia sono considerate come doppi delle operazioni psichiche"³⁵⁵. L'uccello Loplop si raddoppia. Tema del raddoppiamento e del fantasma.

Infine inserzione di motivi cristiani nelle ultime due parti: nell'ottava morte e resurrezione, e nella nona l'inno a Satana³⁵⁶ e una citazione da Agostino.

Non viene però dedicata attenzione alla serie posta quasi alla fine, delle Tav. 133-135; 138-141: *L'occhio senza occhi, la donna 100 teste mantiene il suo segreto*, in cui Ernst, come abbiamo già notato, sembra ammonire il lettore/spettatore a non illudersi troppo sul suo successo interpretativo. Infine con la tav. 147, *Fine e séguito*, si torna all'immagine iniziale.

□

³⁵³ cfr. Raymond Spitieri, *Envisioning Surrealism in Histoire de l'oeil et La Femme 100 têtes*, in "Art Journal", 63, 4, Winter 2004, p. 10: " C'è un sottile parallelismo tra questa immagine e il quadro finale nella *Storia dell'occhio*: la figura gioca con un occhio di una testa, che ha in grembo sopra i genitali. Ora, pur ammettendo che c'è una differenza che colpisce tra le due immagini, entrambe stabiliscono però un'equazione tra occhio, castrazione, e genitali femminili, una logica rinforzata dal seno esposto dalla figura nell'immagine di Ernst".

³⁵⁴ Hedges, *op.cit.*, p.19.

³⁵⁵ *Ivi*.

³⁵⁶ Tav.130: *Ringraziamo tutti Satana e ralleghiamoci della simpatia che ha voluto testimoniarcì.*

Ora, questo tipo di interpretazione tiene, proprio se e quando trascura i dettagli che non tornano e che, in qualche modo, sfuggono aprendo prospettive di visione diverse. Proprio perché il dispositivo del collage/montage, in questo caso nel romanzo-collage, produce uno spazio semantico aperto, in cui i significati sono suggeriti e poi cancellati; dà luogo a un gioco di specchi, di rimandi da un'immagine all'altra, di produzione di simulacri senza origine; mette in scena una tensione tra interpretazioni letterali e figurali, dove l'analogia semantica è sul punto di collassare in mera contiguità spaziale, per tutto ciò ogni procedimento riduttivo più che arricchire impoverisce l'interazione tra lettore/spettatore e opera. Come scrive Adamowicz, "il collage più che un prodotto alchemico è lo stato di gestazione del processo alchemico quando gli elementi sono sospesi tra materia base e trasmutazione... Il collage come luogo di tensione tra presenza materiale e trasformazione semantica mantiene e celebra la confusione"³⁵⁷.

Anche un'interpretazione psicoanalitica totalizzante non solo non riesce a dissipare quella confusione che è al centro dell'esperienza del romanzo-collage, ma produce distorsioni e semplificazioni. E' un problema che del resto, come abbiamo già detto, riguarda anche l'interpretazione psicoanalitica dei sogni fin da *L'interpretazione dei sogni*³⁵⁸: ci sono dei simboli che sembrano funzionare univocamente in diversi contesti, ombrelli, uccelli e così via, ma il processo interpretativo vero e proprio comincia quando ci si distanzia da questo comun denominatore. O per dirla con Breton, "il delirio interpretativo comincia solo nel punto in cui l'uomo mal preparato è colto da paura in questa *foresta di indizi*"³⁵⁹.

Personaggi e motivi

Quali sono i personaggi di FT e ancor prima è legittimo parlare di «personaggi» nel senso del romanzo tradizionale? Senza dubbio ci sono due «personaggi» di primo piano in FT, uno che dà il titolo all'opera, la donna 100 teste, definita «mia sorella», ma anche

□

³⁵⁷ Adamowicz, *op.cit.*, p. 192.

³⁵⁸ Cfr. *supra* nota 354.

³⁵⁹ André Breton, *L'amour fou*, cit. p. 15.

Germinal, Perturbazione, e l'altro Loplop, il «signore degli uccelli», il doppio di Max Ernst che qui fa la sua prima apparizione³⁶⁰. Tuttavia, in accordo con la concezione surrealista, FT mette in scena un'identità convulsiva, ibrida, infestata e ossessionata da apparizioni e doppi.

Forse ancor meglio si potrebbe dire, richiamando un passo di Breton, che le tavole mostrano “scene del crimine a cui assisteremmo in sogno, senza minimamente interessarci all'identità dell'assassino, né ai suoi moventi”³⁶¹.

Non solo i personaggi non sono a tutto tondo, ma scissi, colti in tensioni drammatiche sospese, come con un flash da un'angolazione insolita, dentro a quella sorta di scatola magica che è il collage/montage ernstiano che permette di estrarre non solo fiori dal cappello, ma anche gambe di donna da apparecchi per la produzione di energia, agnelli fecondi dai nuovi licei parigini, gallerie d'arte da una bolla d'acqua.

Accanto ai personaggi umani, troviamo una serie di motivi che servono da filo conduttore: innanzitutto parti del corpo umano, poi animali e oggetti, sottratti al loro uso consueto. Il corpo frammentato esplosivo appare un po' ovunque, ma sono due i protagonisti di primo piano: l'occhio e la mano. L'occhio non è solo uno dei motivi fondamentali per il surrealismo, ma anche lo strumento essenziale del pittore e dell'osservatore e leggendo la sua pseudoautobiografia si può vedere bene quanto Ernst sia ossessionato dalla visione, dal vedere e dall'esser visti, dall'occhio³⁶².

In FT ciò che produce un'immacolata concezione mancata è l'occhio³⁶³; in diverse tavole si susseguono personaggi che vedono senza vedere, oppure che sono ossessionati da qualcosa che noi non riusciamo a vedere. Che si utilizzino apparecchi ottici oppure no per

□
³⁶⁰ cfr. Spies, *Loplop*, cit. In realtà come documenta Spies e come lo stesso Ernst spiega, gli uccelli fin da piccolo lo avevano attratto. Anche nei pittori a cui fa riferimento nella sua scelta dei pittori e degli scrittori preferiti, spesso si trovano rappresentati gli uccelli, per far un solo esempio Carpaccio. Cfr. *Max Ernst's Favorite*, in “View”, n. 1, 1942.

³⁶¹ André Breton, *Avis*, cit. p. 303-304.

³⁶² Cfr. l'analisi di Hal Foster in *Convulsive Identity*, “October”, 57 (Summer, 1991), pp. 18-54.

³⁶³ Tav.2.

vedere, molto spesso si rimane ciechi, per così dire accecati dall'evidenza che abbiamo di fronte³⁶⁴.

Un ruolo particolare hanno nel romanzo-collage di Ernst la mano e i gesti, mano che diverrà dominante nella serie di collage degli anni successivi dedicati a Loplop³⁶⁵. Krauss ha ricordato il ruolo centrale di “queste mani che sembrano mostrare, indicare, insegnare, ci fanno sempre un cenno, stabilendo così un ordine di relazione personale, cioè intima, tra lo spazio dell'immagine e quello dello spettatore”³⁶⁶. Come per i personaggi, anche per i gesti bisogna dire che si trovano implicati in scene dove l'elemento centrale è assente, ed esprimono una carica emotiva che rimanda evidentemente a un motivo nascosto, rimosso per così dire.

Un po' ovunque oggetti circolari come uova, ruote, sfere, rimandano per un verso alla stessa struttura di FT, per un altro al motivo dell'occhio.

E ancora tra i motivi dominanti troviamo strumenti ed esperimenti scientifici, animali (piccioni, conigli, insetti, pesci, scimmie, topi, serpenti) e infine fanno da protagonisti, più o meno segreti, le opere d'arte del passato, in alcuni casi con riferimenti precisi ad esempio a Seurat³⁶⁷ e a Delacroix³⁶⁸.

Rete isotopica e meccanismi di *dépaysement*: analisi di alcune tavole

Proviamo ora a vedere all'opera quel *dépaysement* che, come ribadiscono Breton e Aragon, è al centro del lavoro del collage/montage ernstiano, osservando come funzionano in FT

□

³⁶⁴ In tante tavole si ritrova questo motivo dell'accecaimento (ad es. tavv. 22-23), ma anche della cecità e della visione (ad es. tavv. 133-136)

³⁶⁵ Spies, *Loplop*, cit., p. 43s.

³⁶⁶ Rosalind Krauss, *L'inconscio ottico*, cit., p. 79. Krauss continua poi l'analisi di questo motivo utilizzando le teorie lacaniane. Mi sembra che però si possa arrivare a un risultato simile seguendo una strada diversa che è quella proposta nel corso di questo testo. Si può ricordare che il padre di Ernst era insegnante in un istituto per i sordomuti e sicuramente conosceva il linguaggio gestuale. Si sarebbe tentati di leggere i numerosi gesti dei personaggi in FT applicando il dizionario della lingua dei segni, ma anche in questo caso saremmo condotti fuori strada da un'interpretazione troppo univoca.

³⁶⁷ Tav. 49: *Quelli che svernano alla Grande Jatte*.

³⁶⁸ Tav. 98: *Il mare della serenità*.

quell'insieme di dispositivi che ne fanno una macchina di *dépaysement* del senso che abbiamo cercato di descrivere in precedenza.

Innanzitutto la rottura dello spazio pittorico unitario: scale diverse, raddoppiamenti, *mise en abîme*, cancellazione della profondità e della gerarchia tra le parti.



La tav.46 mette in scena una sorta di funerale dello spazio unitario dell'arte tradizionale e in particolare dello spazio prospettico. Siamo all'interno di una stanza in cui è appena entrato attraverso una porta un uomo di una certa età con barba e baffi dal contegno austero (il padre che ritorna in più immagini) che si preme sulla bocca un fazzoletto. Già la porta da cui è entrato non solo è fuori dai cardini (tutto lo spazio qui è fuori dai cardini!), ma è decisamente più bassa rispetto a lui e all'intelaiatura. Sulla parete alla sua sinistra c'è uno specchio ottagonale in cui non è possibile scorgere alcuna immagine definita, solo vaghe forme geometriche. Sul lato sinistro della tavola c'è in primo piano un uomo inginocchiato

con il cilindro che sta inchiodando una bara e dietro la sua spalla sinistra, una tavolozza con i pennelli e una statuetta. Sullo sfondo una fuga di travi lignee verticali che sembra proporre una profondità illusoria in contrapposizione alla chiusura della stanza un po' angusta che occupa la parte destra della scena. Dal soffitto a travi pende una sorta di lanterna che è anche una sorta di lucernario entro il quale, su un soffietto è posto un omino stilizzato nero nella metà inferiore e bianco in quella superiore.

Tutto in questa tavola sembra fatto per aprire e chiudere prospettive; le linee s'incrociano, ma senza incontrarsi veramente. Così l'immagine-collage diventa davvero un'immagine multidimensionale, un multiverso in cui s'incontrano *par hasard* una molteplicità di mondi e prospettive.

Questo multiverso provoca nell'osservatore (oltre che nell'artista che in parte assiste passivamente a questa metamorfosi, come dice Ernst) una rottura delle cornici di riferimento³⁶⁹, che non solo spiazza, spaesa, ma per così dire produce anche il bisogno di nuove cornici di riferimento.

E' una delle lezioni di dada: per quanto si cerchi di eliminare il significato dell'opera, attraverso operazioni meccaniche, regole arbitrarie e l'uso sistematico del caso (ma già questo produce paradossi), il lettore/osservatore attraverso catene associative, riferimenti ai suoi codici culturali, proietta sull'opera una rete interpretativa, per quanto smagliata, che cerca di restituirle senso e organizzazione³⁷⁰.

A questo punto la macchina di *dépaysement* si rimette in movimento, produce nuove aspettative, nuovi orizzonti di senso, per poi infrangerli di nuovo. Se questo vale nella singola tavola, vale ancor più in una successione e *a fortiori* in un'opera che si definisce romanzo-collage.

Anche se, come abbiamo detto Ernst opera una sorta di decostruzione della forma-romanzo, della sua linearità, della sua logica e coerenza interna, la tentazione di cercare

□

³⁶⁹ Hedges parla di «Frame-breaking», in *Languages of Revolt*, cit. p.39, ed elenca alcune articolazioni di questo concetto: frame-breaking come dislocazione strutturale, come spostamento figura/sfondo, come decontestualizzazione, come dissociazione linguistica.

³⁷⁰ Cfr. in proposito l'esemplare analisi di *gadji beri bimba* di Hugo Ball, *ibidem*, p. 36s.

una storia nella successione è troppo forte, perché le storie sono uno degli strumenti più efficaci per il conferimento del senso³⁷¹.

Se in una successione di due o tre tavole ci capita di scoprire un filo o una progressione logica, la tavola successiva è lì a smentirla, a distruggere il nostro quadro interpretativo e ad accrescere il conflitto e la tensione tra le singole immagini. Vediamo qualche esempio.

Alla tav. 68 ri-appare uno dei personaggi principali, Loplop, fantasma, doppio dell'artista in una nuova incarnazione, una sorta di golem: «*il superiore degli uccelli, si è fatto carne senza carne e abiterà tra noi*». Loplop per diverse pagine è il protagonista indiscusso, sia perché è al centro delle tavole, sia perché i testi che le accompagnano ci guidano in questa direzione. Inoltre la continuità viene rafforzata dalle situazioni in cui il personaggio appare: case diroccate, rovine, macerie. Poi alla tav. 72 riappare la donna 100 teste: «*Vive sola sul suo globo-fantasma, bella e adorna dei suoi sogni: Perturbazione, sorella mia, la donna 100 teste*».

Ancora, la serie dei giochi e delle baruffe infantili (tav 24-27), in cui la continuità sembra garantita oltre che dai personaggi infantili, dalle scritte che accompagnano le tavole («*seguito*») e da una microstoria (la lite tra due ragazzi, uno bianco l'altro di colore), viene spezzata da una tavola per così dire ossimorica (tav.28) in cui vengono dispiegati contrasti tra il personaggio nero e la luce, la grotta e una sorta di pallone aerostatico, e nella scritta «*carezze angeliche si ritirano nelle regioni segretissime prossime ai poli*».

E, per finire con gli esempi, forse ancor più significativa, dal punto di vista della rottura dell'ordine narrativo, è la serie del viaggio in treno (tavv. 50- 52). Un signore con una valigia è all'interno della biglietteria di una stazione e la scritta dice: «*Registrazione bagagli equivale a patente di nobiltà*». Nella tavola successiva si vede l'interno di una carrozza-ristorante al cui interno due passeggeri sono assopite: «*Il treno intorpidito*». E all'improvviso la serie si conclude beffardamente con la scritta: «*Disfa la valigia mio eroe*»: sullo sfondo un treno fermo e in primo piano il solito personaggio baffuto che corre

□
³⁷¹ cfr. Jerome Bruner, *Due tipi di pensiero*, in *La mente a più dimensioni*, tr. it. Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 15-55; cfr. anche dello stesso autore, *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*, tr. it. Laterza, Roma-Bari 2002.

con una valigia a cui è attaccato un arto femminile, mentre sulla sinistra una donna gli offre un matraccio che sembra una bomba con una miccia.

Questa tensione tra indizi narrativi, aspettative e frustrazione delle aspettative è costante in FT: a volte è l'embrione di una storia possibile bruscamente interrotta; altre volte la continuità si crea attraverso motivi ripetuti e poi bruscamente abbandonati.

Oltre a quelli descritti ci sono altri dispositivi che agiscono per alterare la struttura temporale dell'opera: tra gli altri addensamento di narrazioni, faglie temporali, anacronismi³⁷², differenti dinamismi temporali, contrattempi.

Ecco alcuni esempi: in una delle tavole più celebri (tav. 125) che fa parte di una carrellata di personaggi storici e di finzione annunciata nelle tavole precedenti dal testo (tavv. 120-122): «*Tra i fantasmi che fanno parte di questo capitolo... riconosceremo... dopo una lieve esitazione*», troviamo su un pallone aerostatico Fantômas, Dante e Jules Verne. Si tratta di una rielaborazione di una stampa tedesca del 1804 che raffigura l'ascesa col pallone aerostatico di Gay-Lussac e Biot, a cui Ernst aggiunge un terzo personaggio che è Dante e sostituisce i due scienziati con Verne e Fantômas, il personaggio di un romanzo assai popolare in quegli anni e amato dai surrealisti. Sopra i tre personaggi, si scorge una donna tagliata dalla vita in giù e una gabbietta con un uccellino. Non solo si mescolano tempi storici diversi, tempi della storia e tempi del racconto, ma i tre personaggi accomunati dal fatto di essere, in modi diversi, esploratori del sottosuolo, sono su un pallone aerostatico che li porta verso il cielo.

Questo collage/montage di personaggi storici e fittizi, appartenenti a epoche e legati a generi diversi, può anche essere visto come un dispositivo di mescolanza tra generi che ritroviamo in altre tavole: l'irruzione del mitologico o dell'esotico nelle scene di vita quotidiana (tav. 81, tav. 24), illustrazioni di esperimenti scientifici in una scena del crimine (tav. 44), quadretti storici in cui c'è un personaggio fantastico (tav. 73) e così via in una combinatoria virtualmente senza limiti, poiché è nel principio stesso del collage/montage

□

³⁷² R.L. *Tu possiedi, a un livello raramente raggiunto da un pittore, la facoltà di mescolare tempi diversi e spesso, nei tuoi quadri, passato, presente e futuro si confondono(...)*

M.E. Sguardo irritato, trance, chiaroveggenza, paranoia, schizofrenia, vera o simulata, mi sembrano stati normali acuti che ci permettono di vedere e di vivere come se il tempo esistesse soltanto allo stato abolito”, intervista con Robert Lebel, in *Scritture*, cit., p. 426.

di accostare elementi, storie, generi tra i più disparati e come si dice nella già citata tav. 82, «*niente sarà più comune di un Titano al ristorante*» nei romanzi-collage.

Come in un sogno vengono aboliti la successione logico-temporale, il principio di non contraddizione, il tempo lineare, e attraverso la condensazione diverse storie s'intrecciano e si biforcano.

Non è in alcun modo possibile ricondurre questa proliferazione a un senso unitario: per così dire il senso fugge da ogni parte. Come abbiamo anticipato, viene messa in scena una tensione tra frammentazione e totalizzazione, a livello di singola tavola e a livello diegetico, dove la narrazione è continuamente sospesa e sviata. La totalità è perduta e restano frammenti di corpi che si ricongiungono in assemblaggi temporanei, *cadavres exquis* sullo sfondo di un continuo cambio di quinte in cui ciò che è profondo sale in superficie e ciò che sembra banale nasconde profondità imprevedibili.

Il romanzo-collage è insomma il laboratorio di una continua sperimentazione, in cui il lettore/osservatore, con le sue cognizioni e proiezioni, è integrato consapevolmente e continuativamente in uno spazio aperto e massimamente ambiguo, e mantenuto in uno stato di inquietudine, *dépaysement* e sospensione che, insieme agli altri dispositivi, lo induce a rompere e ricostituire i suoi quadri interpretativi senza che sia possibile arrivare a una conclusione definitiva sul significato dell'immagine e della loro successione.

Si potrebbe leggere in questo modo la penultima tavola³⁷³, prima del ritorno all'inizio, dove Ernst parafrasando Agostino, e sostituendo al tempo, la donna 100 teste, dice: «*Chiedete a questa scimmia: Chi è la donna 100 teste? Alla maniera dei Padri della Chiesa vi risponderà: Mi basta guardare la donna 100 teste e lo so. Basta che mi chiediate una spiegazione, e non lo so più*».

□
³⁷³ Tav. 145.

VI. Che cosa significa pensare cinematicamente? Il montaggio secondo Eijzenstein

“Visse, meditò, si appassionò”³⁷⁴

VI. 1 «Paradigma» del montaggio

Tra gli anni Dieci e gli anni Trenta si diffonde tra le avanguardie artistiche quello che si può chiamare il dispositivo teorico/pratico del collage/montage, che diventa vero e proprio «paradigma», in diversi campi disciplinari che, come abbiamo detto, era una risposta alle violente trasformazioni della modernità e della modernizzazione, che mirava alla sovversione sociale e politica attraverso la sovversione estetica.

In particolare, per quel che riguarda il cinema, gli anni Venti furono gli anni d'oro della teorizzazione sul montaggio: Epstein e Delluc in Francia, in Gran Bretagna il gruppo *Close-Up*, in Olanda Ivens, in Germania Richter e Balazs; e in Urss tra tutti Vertov e Eijzenstejn. Al di là delle notevoli differenze, le teorizzazioni potevano in una certa misura convergere nell'interpretazione del dispositivo del montaggio come strumento potentissimo di creazione e di interpretazione critica della realtà. Per dirla con Michelson,

“l'uomo occidentale ora disponeva di un nuovo e potente strumento cognitivo che gli dava accesso a una comprensione più chiara e piena dell'esistenza nel mondo (...); il fine generale era niente meno che la trasformazione della condizione umana attraverso una intensificazione cinematografica dell'accuratezza cognitiva, della precisione analitica e della certezza epistemologica. Tali erano le promesse e il fardello di ciò che con le parole di Eijzenstejn si chiamò *cinema intellettuale* e il suo agente operativo fu il montaggio”³⁷⁵.

□

³⁷⁴ Queste sono le tre parole che Eijzenstejn sceglie per sintetizzare il percorso della sua vita, in Su me stesso, Eijzenstejn, *Memorie. La mia arte nella vita*, tr. it. Marsilio, Venezia 2006, p.7.

³⁷⁵ Annette Michelson, The Wings of Hypothesis. On Montage and the Theory of Interval, in Matthew Teitelbaum (ed.), *Montage and Modern Life*, cit., p.62. E aggiunge: “Il modo in cui i processi ottici elementari del cinema, attraverso l'uso di accelerazione, decelerazione *freeze frame* e inversione del movimento, produssero la sospensione visibile delle relazioni causali nel regno del fenomenico, diede al cinema la speranza che avrebbe

In Urss dalla rivoluzione d'Ottobre per oltre un decennio, si sperimentò nel corpo vivo di un paese immenso e di una società ancora nel complesso arretrata rispetto agli altri paesi europei, ciò che in altri movimenti d'avanguardia era stata una mera dichiarazione d'intenti: il lavoro dell'arte cercava di mantenere unite creatività e sovversione, morte dell'artista e continua rivoluzione formale, nuova logica del senso e creazione per le masse, riproducibilità, meccanizzazione e creatività, choc percettivi ed educazione delle masse. Per dirla con il già citato motto di Benjamin, all'estetizzazione della politica si cercava di rispondere con la politicizzazione dell'arte. Che cosa poi questo significasse concretamente e come si traducesse nei diversi campi artistici era un problema aperto (e per certi versi lo è ancora oggi, pur in condizioni storico-politiche del tutto diverse).

Tutti gli artisti, poeti scrittori pittori drammaturghi, che passarono rapidamente dalla parte dei rivoluzionari, furono chiamati a porsi il problema di che cosa sarebbe stato delle arti dopo il compimento della rivoluzione³⁷⁶, ma fu il cinema, arte delle masse per eccellenza³⁷⁷, a divenire con buone ragioni in questo periodo il centro dell'elaborazione di un'estetica rivoluzionaria, in quanto esso è, come diceva ancora Benjamin, "l'estrinsecazione di tutte le forme di visualizzazione dei tempi e dei ritmi prefigurati dalle macchine moderne, di modo che tutti i problemi dell'arte contemporanea trovano solo nell'ambito del cinema la loro formulazione definitiva"³⁷⁸.

Per Sergej M. Ejzenstejn che, senza paura di esagerare, si può definire come uno dei maggiori teorici dell'estetica del XX secolo³⁷⁹, il cuore di quell'estetica rivoluzionaria nell'epoca della riproducibilità e della massificazione, era il montaggio, ovvero *par*

□ potuto essere il mezzo articolato dei dominanti sistemi teorici della modernità: della psicoanalisi, del materialismo storico e della fisica einsteiniana.", *ibidem*, p. 67.

³⁷⁶ Per una sintetica ma precisa mappa teorico-ideologica dell'avanguardia sovietica negli anni Venti, cfr. Pietro Montani, *Vertov*, Il Castoro, Firenze 1975, pp. 28-62.

³⁷⁷ Lenin aveva detto: "il cinema è la più importante di tutte le arti" e pensava ovviamente all'uso propagandistico del cinema, cit. in Ejzenstejn, La dialettica della forma cinematografica, in Id., *La forma cinematografica*, tr. it. Einaudi, Torino 1986, p. 68.

³⁷⁸ Walter Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo*, tr.it. Einaudi, Torino 1986, p. 516.

³⁷⁹ Tanto che si è quasi tentati di estendere a Ejzenstejn quanto Montani ha detto a proposito di Dziga Vertov: "La «posizione» di Vertov non è che il risultato (e, di volta in volta, la premessa) di un sistema stratificato e ricco di determinazioni eterogenee, un sistema di cui i film non sono che una delle coordinate, e non sempre (...) le più importanti", Pietro Montani, *op. cit.*, cit., p. 12.

excellence la pratica di far convivere le differenze, i conflitti, le discontinuità senza annullarle, di montarle come frammenti che mantengono la discontinuità nella continuità (al contrario di quel che avverrà invece nel cosiddetto montaggio classico della trasparenza), di riaffermare un principio costruttivo-formale contro l'ideale romantico della creazione da una parte e contro il mito del naturalismo dall'altra, di mantenere unite matematica delle forme e passione.

Al di là della ricchezza, dell'evoluzione storica, delle sfumature del suo concetto di montaggio, non c'è dubbio che per lui esso è e resta l'essenza del cinema. La letteratura sul montaggio ejzenstejniano è sterminata, e comprende analisi accurate³⁸⁰, ricostruzioni storiche, accuse di fanatismo³⁸¹, ma quel che qui più ci interessa è vedere come quello che si può chiamare «il principio-montaggio», nei nostri termini il dispositivo del collage/montage, sia per Ejzenstejn uno dei fondamenti in generale della pratica artistica, ben al di là del cinema, ossia come funzioni all'interno di quello che abbiamo chiamato il paradigma del montaggio.

Quando il montaggio era ancora fatto a mano, prima ancora della moviola, due erano gli strumenti fondamentali per il montaggio: forbici e colla, esattamente gli stessi strumenti base nei procedimenti del collage e del fotomontaggio³⁸²: il montaggio, come dispositivo,

□

³⁸⁰ Va segnalata prima tra tutte la monografia di Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, tr. ingl., BFI Publishing/ Indiana University Press, Bloomington/London 1987.

³⁸¹ Cfr. Christian Metz, *La significazione nel cinema*, tr. it. Bompiani Milano 1980, p. 37s.

³⁸² Diverso è il *materiale* (pellicola da una parte, i più diversi materiali dall'altra), diverso è il grado di eterogeneità dei componenti assemblati. Con però delle differenze importanti che sono dovute allo specifico filmico e prima ancora fotografico. Un'articolazione problematica del montaggio dal punto di vista tecnico e del *découpage* si trova in J. Aumont et al, *Estetica del film*, tr.it. Lindau, Torino 1998, pp. 39 - 64. A proposito del rapporto tra fotografico e cinematografico, Ejzenstejn ha osservato: "Questi tratti sono propri delle arti in genere, ma nel lavoro cinematografico si impongono con particolare rilievo: si prende un calco, un'impronta fotografica di fatti reali ed elementi della realtà. Questi calchi, queste impronte o riflessi fotografici si combinano in una certa costruzione. Tanto le impronte quanto le loro combinazioni, ammettono qualsiasi grado di alterazione. Tecnicamente necessaria o intenzionalmente calcolata", Ejzenstejn, *Il periodo di mezzo*, in *Il movimento espressivo. Scritti sul teatro*, tr. it. Marsilio, Venezia 1998, p. 55. Da una parte l'inquadratura, dall'altra il montaggio. Il regista aggiunge un'osservazione preziosa: "L'inquadratura è forse più resistente del granito. Questa resistenza è un suo tratto specifico. E la sua tendenza a mantenersi attualmente inalterata anche dopo numerose fasi

fa giocare una *pars destruens* – tutto dev’essere frammentato, tagliato, i legami «naturali» e convenzionali recisi - e una *pars construens* che ricostruisce un intero secondo una rete di relazioni atte a produrre choc, attrazione, senso, lasciando al tempo stesso che la discontinuità e l’intervallo continuino a lavorare e a produrre senso, in una dialettica produttiva che apre l’arte, e l’immagine in particolare, all’incontro-scontro con l’eteroclitico, e che al tempo stesso non consente mai che si ricostruisca una totalità chiusa³⁸³.

VI. 2 Montaggio della cultura

Anche Ejzenstejn, come Benjamin, era un erede degli *chiffonnier*, un collezionista di citazioni che usava nei suoi saggi e in esergo³⁸⁴, ma anche di libri e di oggetti, se dobbiamo credere alla testimonianza di un amico che descrive la sua camera a Mosca nel 1920:

“I libri si accatastavano persino nell’ingresso: sopra l’attaccapanni, in scaffalature (in doppia fila, perché altrimenti sarebbe mancato spazio), sui tavoli, sulle sedie, dappertutto - filosofia, pittura, psicologia, teoria dell’umorismo, storia della fotografia, dizionari di slang e di argot, circo, caricatura. La sola enumerazione dei generi occuperebbe qui troppo spazio. L’erudizione si accompagnava ad una vera passione per l’invenzione buffa e strampalata. Sergej giocava sempre con qualsiasi cosa: uno strano bassorilievo appariva sul muro - un globo terrestre segato in due,

□

di elaborazione e manipolazione ha a che fare con la sua natura profonda. E’ questa resistenza che ha determinato in larga parte la ricchezza di forme e la varietà degli stili di montaggio”.

³⁸³ Dal punto di vista teorico Aumont ha sintetizzato in tre operazioni il montaggio: giustapposizione, ordinamento e fissazione della durata, combinati insieme si possono ottenere i più diversi casi di montaggio, cosicché si può dare una definizione allargata di montaggio come quella che segue: “Il montaggio è il principio che regge l’organizzazione di elementi filmici visuali e sonori, o di assemblaggi di tali elementi, giustapponendoli, concatenandoli e/o regolando la loro durata”, Aumont, *op.cit.*, p. 45.

³⁸⁴ “Sofferamoci un attimo sulla soglia dell’*exergue*. E’ curioso l’uso decisivo che Ejzenstejn fa dell’epigrafe, anche quando si tratta, vistosamente, di discorsi accademici successivamente trascritti. L’*exergue* sembra avere davvero la funzione di cellula germinale da cui consegue tutto il discorso, nonostante Ejzenstejn sembri poi dimenticarsene: e non è credibile che si tratti di un motto conclusivo, apposto a posteriori. E’ lì che s’incarna, in fondo, il fuoco saggistico dell’intero discorso”, Marco Vallora, Ejzenstejn o la scrittura delle emozioni, in Ejzenstejn, *La forma cinematografica*, cit., pp. VII – VIII.

inserito in una superba cornice rinascimentale; un candeliere d'argento a sette bracci si trasformava in un supporto per cravatte; sul montante della libreria si dispiegava tutta una galleria di volti sorprendenti con dediche - da Gillette, l'inventore del rasoio di sicurezza fino alla stella della *Belle Epoque* Yvette Guibert; in cima all'armadio si allineavano le figurine del teatro cinese e gli anelli russi di legno. Al posto d'onore, un guanto di gomma con dedica di Harpo Marx, il comico folle (in un suo numero di music-hall, Harpo mungeva questo guanto come se si fosse trattato di una mammella di vacca). La camera ricordava, non so perché, i frammenti di scenografie teatrali e gli oggetti, gli accessori di carnevale. Nulla in comune con le collezioni di un amatore di antichità. Qui tutto era mescolato, confuso; neppure l'ombra di una qualsiasi unità di stile. Gli accostamenti erano determinati dai contrasti”³⁸⁵.

La camera dunque come micromondo di accostamenti contrastanti, di rotture di continuità e di stile. E' quello che Fernandez nella sua patobiografia dedicata al geniale Sergej, definisce appropriatamente un «montaggio della cultura»: “il montaggio della cultura è un mezzo per far credere che le cose non appartengono al loro passato. In maniera analoga, il montaggio cinematografico, lo scontro delle immagini, saranno dei mezzi per spezzare la continuità degli avvenimenti, per negarne la fatalità, per disconoscere il concetto di destino”³⁸⁶.

Lo *chiffonnier* e *flâneur* Ejzenstejn racconta nel *Foreword* alle sue *Memorie*: girovagare nel passato, tra i ricordi, “come amavo fare per antiquari e rigattieri del mercato Aleksandeovskij a Piter [Pietroburgo], per i *bouquinistes* dei lungosenna a Parigi, per Amburgo o Marsiglia di notte, per le sale dei musei delle cere”³⁸⁷. Ciò che per il rigattiere è accumulo, per il collezionista diventa raccolta organizzata secondo i principi più diversi, e per l'artista montaggio.

□

³⁸⁵ Testimonianza di Grigorij Kozintsov, in Dominique Fernandez, *Ejzenstejn*, tr.it. Sellerio, Palermo 1980, p. 35. Il libro è un tentativo di psicobiografia solo in parte riuscito, ma può essere utile per alcune informazioni particolari.

³⁸⁶ *Ibidem*, p. 35.

³⁸⁷ Ejzenstejn, *Foreword*, in *Memorie*, cit., p. 9.

VI. 3 *Dinamogrammi* nella ricerca teatrale di Ejzenstejn

“Una parola commossa trabocca di intonazione. L’intonazione si amplifica nella mimica e nel gesto. Il gesto e la mimica esplodono nello spostamento spaziale del loro portatore - nel comportamento spaziale: il prototipo della messa in scena”³⁸⁸

Ejzenstejn ebbe una precoce formazione cosmopolitica; imparò inglese, francese e tedesco che gli aprirono un mondo di letture³⁸⁹. A Parigi vide i primi film della sua vita, tra gli altri sicuramente Meliès. Dopo la prima formazione sui classici russi ed europei, si iscrisse ad ingegneria civile, ma continuò a coltivare i suoi interessi artistici. La Rivoluzione d’Ottobre interruppe i suoi studi. Entrò a far parte dell’Armata rossa come geniere che costruiva trincee e ponti. C’è un passo della sua autobiografia che racconta come scoprì la bellezza del montaggio dei movimenti durante la costruzione di un ponte:

“Il tempo rigorosamente calcolato per la costruzione, diviso nei secondi delle singole operazioni, lente e rapide, intrecciatesi e intersecatesi. Ed è come stampata una volta per tutte la mappa della rete ritmica del tempo, solcata dalle linee dei percorsi per l’adempimento delle singole operazioni, che si compongono nel lavoro comune”³⁹⁰.

Sembra quasi Taylor, a cui peraltro il suo maestro Mejerchold farà esplicitamente riferimento. La passione per il calcolo esatto, quasi matematico dei gesti resterà una costante del suo lavoro³⁹¹.

Ejzenstejn aveva sempre amato disegnare e mosse i suoi primi passi in campo artistico prima come caricaturista, poi come disegnatore di manifesti per la propaganda. Dopo aver aderito nel 1920 al *Proletkul’t* di Mosca, cominciò a lavorare come scenografo e regista

□

³⁸⁸ Id., *Teoria generale del montaggio* (d’ora in poi TGM), tr. it. Marsilio, Venezia 2004, p. 414.

³⁸⁹ Scrive Sklovskij: “Prima della rivoluzione Ejzenstejn era un giovane di diciotto anni cresciuto in una serra. Immerso nei suoi volumi, conduceva un’esistenza da segnalibro”, Viktor Sklovskij, *Il leone di Riga. Sergej M. Ejzenstejn*, tr. it. di L. Termine, Testo&Immagine, Torino 1998, p.73.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 77.

³⁹¹ A proposito della passione di Ejzenstejn per la matematica, in particolare per la teoria dei limiti, si veda quanto dice Aumont, *op.cit.*, p. 7.

teatrale. Amante degli spettacoli circensi, della *clownerie*, del music-hall³⁹², egli fin dalle sue prime prove cercò di combinarli con le suggestioni che gli provenivano dalle avanguardie, in particolare dal futurismo, dal suprematismo e dal costruttivismo, in uno spettacolo che colpisse intellettualmente e fisicamente lo spettatore.

Nella messa in scena della commedia di Ostrovskij *Anche il più saggio ci casca*, si raccolgono quegli elementi che poi diventeranno parte centrale del suo cinema, in particolare della sua pratica del montaggio: si trattava, dice Ejzenstejn, di “spingere fino al paradosso tutti gli elementi e i tratti propri del teatro e degli artifici della messa in scena teatrale. Una peculiare *reductio ad absurdum* della concezione del teatro: il trattamento comico si trasformava in *bouffonnade*, il testo in acrobazia, la collera in un salto mortale, la gioia in un capitolombolo”³⁹³.

L’insieme del metodo di questa messa in scena, Ejzenstejn lo definisce «montaggio delle attrazioni», di cui, come sempre, cerca un parallelismo nelle altre arti e che rappresenta una delle tappe essenziali nelle teorizzazioni e nella pratica del montaggio cinematografico.

Scrivo efficacemente Ripellino:

“con l’irruenza di un dinamitaro Ejzenstejn disintegrò il testo di Ostrovskij in un catalogo di martellanti attrazioni, che assumevano il valore di geroglifici. Lo studio degli ideogrammi giapponesi influì sull’ordito dello spettacolo: ognuna di queste «unità molecolari del teatro» serviva ad esprimere, come segno di una scrittura figurata, un passaggio o una situazione dell’intreccio. Perché, contrariamente a quel che si crede, questo spettacolo possedeva un intreccio, anche se divergente da quello di Ostrovskij”³⁹⁴.

□

³⁹² “All’epoca questo elemento del music-hall fu evidentemente quello che alimentò in modo più determinante la nascita di un pensiero artistico fondato sul montaggio”, Ejzenstejn, *Il periodo di mezzo*, in *Il movimento espressivo. Scritti sul teatro*, cit., p. 71.

³⁹³ Ejzenstejn, *Il movimento espressivo. Scritti sul teatro*, tr. it. Marsilio, Venezia 1998, p.64.

³⁹⁴ Angelo Maria Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d’avanguardia*, Einaudi, Torino 1959, p. 151.

Il problema del contrasto tra attrazione e narrazione³⁹⁵, ma anche tra intreccio e fabula, secondo la distinzione elaborata dai formalisti russi³⁹⁶, fu oggetto di riflessione del regista sovietico che, in una sorta di autocritica retrospettiva, salvando il salvabile, nel suo saggio *Il periodo di mezzo* del 1934, scriveva che l'iniziale impulso distruttivo di fabula e intreccio andava visto come una sorta di «malattia infantile dell'estremismo»³⁹⁷ e che esse dovevano tornare ad avere il loro posto. Bisognava però al contempo costruire una nuova cultura dell'intreccio, nel teatro come nel cinema, facendo tesoro e per così dire trasfigurando la tradizione letteraria, in funzione di una corretta visione marxista-leninista.

“Nei giorni in cui celebriamo il quindicesimo anno della nostra cinematografia non si tratta certo di tornare al passato (...) si tratta di mettere mano alla sintesi di quanto di meglio è stato fatto in quei periodi lottando per l'identità del cinema sovietico, a una sintesi che tenga conto delle innovazioni di oggi e della nuova domanda di intreccio e di fabula in un senso capace di approfondire l'ideologia marxista-leninista”³⁹⁸.

Non era certo un compito facile e di fatto tanti furono i fallimenti nel tentativo impossibile di riconciliare sperimentazione formale e il dogma del realismo socialista che si andava imponendo.

Da Mejerchol'd, l'idolatrato Maestro³⁹⁹, aveva appreso non solo i principi del teatro delle attrazioni, ma anche la pratica della biomeccanica: come lavorare sul corpo dell'attore,

□

³⁹⁵ “La contraddizione apparente tra attrazione e narrazione non è altro che la risorgiva di ciò che potremmo considerare la contraddizione essenziale del cinema come dispositivo: contraddizione ineluttabile che attanaglia il cinematografo, costantemente diviso tra puntuale e vettoriale. Il puntuale è l'attrazione, inevitabilmente e costantemente rimessa in questione dalla contaminazione con la vettorializzazione narrativa, dal ribaltamento del puntuale sul vettoriale, “ André Gaudreault, *Cinema delle origini o della «cinematografia-attrazione»*, tr. it. Editrice Il castoro, Milano 2004, p.40.

³⁹⁶ A proposito del rapporto tra Ejzenstejn e i formalisti russi si veda l'intervento di Pietro Montani in a cura di P. Mechini e R. Salvadori, *Il cinema di S. M. Ejzenstejn*, Guaraldi editore, Firenze 1975.

³⁹⁷ L'autocritica per *Sciopero* parla ad esempio di «malattia infantile del sinistrismo», Ejzenstejn, *Il periodo di mezzo*, in *Il movimento espressivo*, cit., p. 74. E' molto difficile distinguere nettamente nelle sue opere tra riconsiderazione libera e autocritica imposta dal regime.

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 79.

³⁹⁹ Si veda il bellissimo e struggente ritratto che Ejzenstejn gli dedica, montato a scatti: *Il Maestro*, in *Memorie*, cit., p. 187-191.

plasmarlo per mezzo di una ginnastica rigorosa fino a farlo diventare il perfetto ingranaggio di un meccanismo più generale, della messa in scena. Bisognava superare l'opposizione borghese tra lavoro e arte, tra fatica e creatività, ma per far ciò l'arte doveva mutare radicalmente in accordo con il cambiamento imposto alla società dall'industrializzazione.

In una conferenza del 1922 Mejerchol'd era piuttosto esplicito:

“Nella misura in cui il compito dell'attore è la realizzazione di un obiettivo specifico, i suoi mezzi di espressione devono essere usati economicamente perché si possa assicurare quella *precisione* di movimento che faciliterà *il raggiungimento più rapido possibile dell'obiettivo*. I metodi del Taylorismo possono essere applicati al lavoro dell'attore come si applicano a qualsiasi altro lavoro per ottenere il massimo della produttività”⁴⁰⁰.

Il corpo dell'attore, per essere trasformato in un meccanismo ad alta produttività e riuscire a incanalare produttivamente la sua forza vitale, doveva sottoporsi a un duro esercizio: ginnastica, acrobatica, danza, pugilato, scherma, qualsiasi attività fisica purché utilizzata per gli scopi della biomeccanica.

Un altro punto è rilevante nell'insegnamento della biomeccanica e riguarda le emozioni. Finora, dice Mejerchol'd gli attori sono stati formati in un modo che non consente loro di padroneggiare le emozioni che invece devono essere in un certo modo costruite come riflessi a stimoli fisiologici e punti di eccitazione: “da una sequenza di posizioni e situazioni fisiche sorgono quei «*punti di eccitazione*» che sono permeati da una particolare emozione”⁴⁰¹. E la questione dell'emozione, o meglio del rapporto tra emozione e conoscenza intellettuale nell'arte, è veramente al cuore della ricerca del regista sovietico.

Ejzenstejn impara dunque dalle prime esperienze teatrali che l'attore e la scena devono essere studiati a partire da leggi meccaniche, come campi di forze che producono effetti sugli spettatori. Le attrazioni sono prodotto di questa dinamiche di intensificazione e di

□
⁴⁰⁰ Meyerhold, Biomechanics, in Edward Braun (ed.). *Meyerhold on Theatre*, Hill and Wang, New York 1969, p. 198.

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 199. Per quanto concerne il teatro, non si può fare a meno di citare Stanislavskij e la sua ricerca sulla riviviscenza dell'emozione nell'attore. Cfr. Konstantin S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore*, tr.it. Laterza, Roma-Bari 1985

connessione meccanica, ma anche dello spettacolo, con i suoi aspetti di clownerie e music-hall. In tutto questo si riassumeva qualcosa che era nello spirito del tempo⁴⁰².

Ejzenstejn che disegnava bene (e che considerava, come Leonardo, il disegno anche come uno strumento euristico⁴⁰³) non si stanca di illustrare le sue idee con schizzi che tracciano le linee di forza all'interno del campo del visibile. Attraverso un lungo percorso che parte da Diderot e arriva in Cina, per poi tornare in Occidente, egli arriva a definire il segno grafico come prodotto della curvatura di due forze: "raffigurare la rappresentazione generalizzata dell'evento e contemporaneamente l'atteggiamento verso l'evento in quanto quest'ultimo è messo in forma proprio da tale atteggiamento"⁴⁰⁴.



analisi della barricata⁴⁰⁵

O, per fare un altro esempio, ecco come cerca graficamente di tradurre il ritmo di una frase di Puskin:

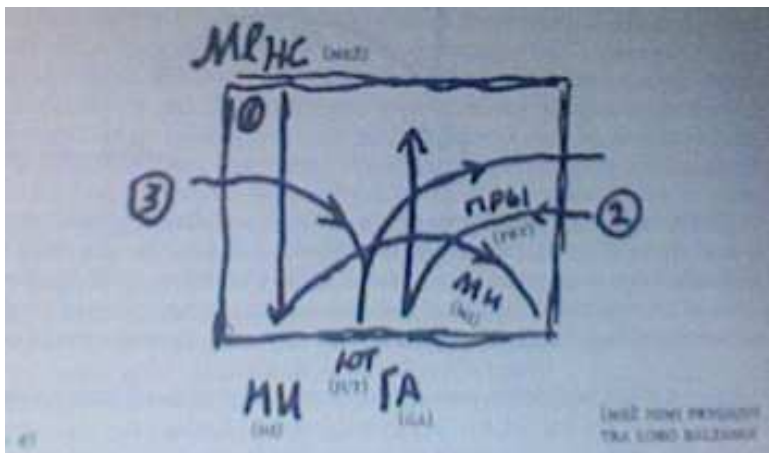
□

⁴⁰² Come ha scritto Ripellino: "Ogni spettacolo dell'avanguardia, in quegli anni si convertiva in un «Merz» di sconnessi frantumi, in una sequenza asintattica di eterogenee trovate. «Attrazioni», «attrazioni». Precorrendo le dottrine di Artaud, quei registi propugnavano un teatro irritante, spasmodico: tutto sobbalzi, sferzate, trappolerie: vertigine da ottovolante, «ritmica percussione sui nervi»", Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Einaudi, Torino, p. 295. Il libro ricostruisce quel clima con impareggiabile maestria e passione.

⁴⁰³ Affascinante e forse ancora da esplorare è l'idea presentata da Ejzenstejn del «foglio di montaggio» a partire dai disegni di Leonardo, in Ejzenstejn, *Montaggio 1938*, in Id, *Il montaggio*, tr. it Marsilio Venezia 1986, p. 101s.

⁴⁰⁴ Ejzenstejn, TGM, p. 45.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p. 28.



«Stenogrammi visuali» definiva Ejzenstejn i suoi disegni⁴⁰⁶, ma si potrebbe anche chiamarli dinamogrammi⁴⁰⁷ delle forze e dei conflitti.

La sua curiosità insaziabile e la sua ricerca di connessioni lo portava a spaziare oltre la tradizione occidentale e a guardare anche all'Oriente, rispetto al quale doveva precariamente tenersi in equilibrio tra passione e critica ideologica. Nel teatro kabuki, che lo affascinava, ad esempio vede la realizzazione di ciò che il cinema rivoluzionario si sforza di fare: una stimolazione plurisensoriale che converge verso un risultato finale unitario attraverso il montaggio, e in cui i sensi sono in fondo secondari, in cui cioè ancora c'è un'indifferenziazione delle percezioni, perché si possono udire la luce e vedere i suoni, a patto di toccare qualcosa che sta al di là come una sorta di *sensus communis*⁴⁰⁸, schema o denominatore comune, in una zona di interscambio tra i sensi e che al tempo stesso è preliminare alla formazione del senso. Ciò che i giapponesi, dice Ejzenstejn, in virtù di una sorta di arcaismo, a causa della loro storia, hanno potuto conservare, un arcaismo che ci riporta a un panteismo originario, in cui le percezioni sono ancora indifferenziate, il

□

⁴⁰⁶ Ripellino, *op. cit.*, p. 168.

⁴⁰⁷ Il termine è usato da Warburg in un senso diverso: come grafo che illustra una forma di energia storica, una forma del tempo. Cfr. Georges Didi-Huberman, *L'immagine sopravvivente. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éditions de Minuit, Paris 2002, p. 169s.

⁴⁰⁸ Cfr. in proposito l'elaborazione di Pietro Montani, *Bioestetica*, Carocci, Roma 2009, p. 41s.

cinema rivoluzionario deve raggiungerlo con un sistema agli antipodi, apparentemente opposto, attraverso il «pensiero del montaggio».

“Il pensiero del montaggio – culmine della percezione differenziata di un mondo organicamente scomposto – si ricompone in uno strumento che opera senza errori e in modo matematico: in una macchina”⁴⁰⁹. Macchina e organismo non si escludono, anzi la macchina è in grado di ricomporre in un’unità organica, attraverso il montaggio, ciò che la modernità aveva scomposto.

VI. 4 Il montaggio delle attrazioni e la dialettica della forma cinematografica

*“La mia arte, e l’arte di comprenderne i compiti è, a ragione, erede dell’arte della magia, della sua ala «magica». Non si tratta di rispecchiare, né di spiegare, ma con essa (e per suo tramite) di compiere un’azione efficace. Nella preistoria: sulla natura e le sue potenze. Per noi: sulla psiche degli uomini e sul loro pensiero”*⁴¹⁰

E’ dunque nel teatro e nella regia teatrale che Ejzenstejn forgia gli strumenti teorico-pratici del montaggio delle attrazioni nel cinema, anzi, in una prospettiva evolucionistica come quella che talvolta il regista adotta, il cinema non è altro che lo stadio maturo in cui il teatro, e più in generale tutte le arti, trovano compimento, la sintesi di tutte le arti⁴¹¹. Ciò che garantisce una continuità molto forte tra il teatro e il cinema del primo periodo è proprio il concetto di «attrazione»⁴¹². In sintesi si tratta per lui di un modo per provocare

□

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p. 47. Ejzenstejn prosegue poi citando lo scritto di Kleist sulle marionette.

⁴¹⁰ Ejzenstejn, Grundproblem, in *Il movimento espressivo*, cit., p. 247.

⁴¹¹ Cfr. Antonio Somaini, *Ejzenstejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino 2011, pp. 404-406. D’altra parte nella sua visione morfologica, ci sono omologie strutturali tra tutte le arti, e dunque ovviamente anche tra teatro e cinema.

⁴¹² Concetto di cui Jacques Aumont ha chiarito con precisione i diversi significati nelle opere del regista sovietico: 1) all’interno di uno spettacolo è un numero sensazionale che attira il pubblico (in questo caso bisogna pensare ai circhi e music-hall da lui amati), qualcosa che viene escogitato per attirare l’attenzione dello spettatore; 2) è ciò che scatena nella mente dello spettatore associazioni di idee che si collegano al soggetto del film; 3) è qualcosa che ha un alto grado di autonomia, rispetto al contesto (e che rispetto al realismo come rispecchiamento sembra avere un effetto di intensificazione della realtà) e ne interrompe in un qualche modo la tranquilla consequenzialità (sarà tra l’altro il problema

emozioni, per modellare la mente dello spettatore secondo la direzione voluta, manipolando le dinamiche di intensificazione e attenuazione, per cui il regista sarebbe colui che predispose e incanala il sistema delle reazioni dello spettatore secondo un progetto e una forma predefinita. Questa concezione si basa su un preciso modello psicofisiologico, quello pavloviano⁴¹³.

Negli anni Venti in campo cinematografico ebbero un'importanza decisiva le ricerche di Kuleshov che tentavano tra l'altro di studiare proprio gli effetti del montaggio di immagini, e che sono rilevanti per tre questioni principali: il problema del surplus di senso nella successione, quello delle parti e della totalità (che ha a che fare con la scomposizione e la ri-composizione dello spazio) e appunto la possibilità di dirigere le reazioni (emotive e cognitive) dello spettatore⁴¹⁴.

Racconta Kuleshov che per svolgere le sue ricerche sul cinema si era recato nelle sale cinematografiche per vedere quali film producessero maggior effetto sugli spettatori e aveva constatato la superiorità del «metodo americano», ossia analitico: gli americani “dividevano ogni singola scena in unità di montaggio, in una serie di inquadrature che componevano ciascuna sequenza; riprendevano ogni singolo momento in modo tale che solo l'azione fosse visibile, soltanto ciò che risultava categoricamente essenziale”⁴¹⁵. Si trattava allora per i registi sovietici, come già per Mejerchold, di rendere disponibile questo metodo per un cinema rivoluzionario che dall'analisi portasse a una nuova sintesi efficace. In fondo, come dimostravano queste ricerche, non era affatto difficile abituare lo spettatore a questo smontaggio analitico, tutt'altro; più difficile era pensare a un montaggio che poi ricostruisse il senso incanalandolo in direzioni predeterminate.

□

nel film del diegetico e dell'extradiegetico), imponendosi visivamente. Cfr. Jacques Aumont, *Montage Eisentein*, cit., pp. 41-51.

⁴¹³ Scrive in proposito Alberto Boschi, *Teorie del cinema: il periodo classico 1915-1945*, Carocci, Roma 1998, p.224: “Attraverso una serie di scosse e di stimoli, di impulsi e contro-impulsi, il montaggio, secondo il modello pseudscientifico fornito dal pavlovismo e dalla riflessologia, è in grado di plasmare la coscienza dello spettatore, orientandola inesorabilmente verso la ricezione del contenuto globale del film, ovvero verso una totale adesione al suo messaggio ideologico”.

⁴¹⁴ Cfr. Jacques Aumont et al., *Estetica del film*, cit., p.174s.

⁴¹⁵ Cit. in Boschi, *op. cit.*, p. 208. Anche in questo caso si ritrova un rapporto preciso tra montaggio e catena di montaggio nel cosiddetto «metodo americano».

Lo studio della scomposizione e della ricomposizione della scena portò Kuleshov alla costruzione di uno spazio puramente immaginario (una nuova topografia filmica, in continua interazione con lo spazio profilmico) coerente e credibile che produceva un effetto di realtà sugli spettatori, attraverso appunto il montaggio. In uno dei suoi famosi esperimenti Kuleshov applicò lo stesso principio alla costruzione di un corpo umano immaginario: il corpo di una donna costruito a partire da pezzi di donne diverse. Ovviamente la «donna totale» ricostruita non solo non è una donna, ma non esiste se non nella proiezione cinematografica; eppure è in grado di produrre non solo un effetto di realtà, ma di mettere in movimento l'immaginario, cosicché quella donna comincia ad esistere e a produrre essa stessa degli effetti.

E' dunque in primo luogo la questione della totalità che viene posta e affrontata attraverso il montaggio, di una totalità ricostruita a partire dai frammenti, ma di cui va conservato e non nascosto il carattere costruttivo.

In secondo luogo, già a un livello elementare, l'effetto di senso aggiuntivo dato dall'incollaggio di due immagini in successione è più problematico di quel che appare, come si vede in quello che sembra il suo grado zero, il cosiddetto «esperimento Kuleshov»⁴¹⁶. Si prende l'immagine di un primo piano di un attore dallo sguardo intenso ed espressivo; si monta questa medesima immagine in tre diverse successioni, accostando volta a volta un'immagine diversa che rappresenta oggetti e situazioni atte a produrre emozioni diverse (cibo, morte, gioco). Nei montaggi diversi, l'accostamento della seconda immagine retroagisce sulla prima, cosicché all'attore vengono attribuite espressioni diverse connesse a ciò che segue. C'è un *pathos* che emerge del montaggio, un effetto di senso che non può essere ricavato dalle singole immagini: il montaggio cioè costruisce un *pathos* e un *sensu supplementare*⁴¹⁷.

□

⁴¹⁶ A proposito delle versioni contraddittorie sui famosi esperimenti cfr. *ibidem*, p. 209n.

⁴¹⁷ Va però notato che quello che dovrebbe essere considerato un «esperimento scientifico» sulle reazioni spontanee dello spettatore si rivela, da un'altra prospettiva, frutto di una certa interpretazione convenzionale del cinema e del montaggio; è cioè necessario che lo spettatore non sia del tutto «ingenuo»; ad esempio che abbia esperienza del raccordo di sguardo in campo-controcampo: l'oggetto osservato è allora interpretato come una soggettiva.

Se, come dice Burch, Kuleshov è “il teorico della continuità narrativa dello stile hollywoodiano, adattato alle esigenze del nuovo Stato socialista”⁴¹⁸, del tutto diversa è invece, fin dal principio, la direzione di ricerca seguita da Ejzenstejn che è quella di un montaggio che produce senso attraverso il contrasto, l’opposizione e la discontinuità, non soltanto tra un’inquadratura e l’altra, ma all’interno della stessa inquadratura.

In questo lavoro di scomposizione, Ejzenstejn vuol spingersi oltre quella che, a prima vista, sembra l’unità minima del cinema, passando da una visione atomistica a una visione organicista del cinema. Di solito, afferma il regista, si dice che “l’inquadratura è un elemento di montaggio. Il montaggio è la combinazione e l’organizzazione delle inquadrature”. Ma questo modo di vedere conduce a sottovalutare (o ad ignorare) il montaggio dentro l’inquadratura, che già nel cinema muto è fondamentale, ma che lo diventerà ancor di più col cinema audiovisivo⁴¹⁹. Invece, afferma il regista riprendendo un’immagine di Engels e di Lenin, bisognerebbe dire che

“l’inquadratura è una cellula di montaggio. Esattamente come le cellule danno origine dividendosi a un fenomeno d’un altro ordine, l’organismo o l’embrione, così all’altra estremità del balzo dialettico dall’inquadratura, troviamo il montaggio. Ma cosa caratterizza il montaggio e quindi la sua cellula, l’inquadratura? Lo scontro. Il conflitto di due pezzi opposti l’uno all’altro”⁴²⁰.

Giustapposizione meccanica *versus* dialettica di forze in un organismo vivente. Il montaggio è conflitto e il conflitto comincia fin dall’inquadratura, cellula del montaggio. Ma perché sottolineare continuamente il conflitto, anche all’interno della cellula del montaggio, l’inquadratura?

□

⁴¹⁸ in Boschi, *op. cit.*, p. 211.

⁴¹⁹ Scrive Ejzenstein: “Con il passaggio al montaggio audiovisivo il baricentro fondamentale del montaggio della componente visiva si trasferisce *all’interno* del pezzo, in *elementi interni all’immagine*. Non è più un elemento «posto tra» le inquadrature – la giuntura – ma un elemento interno all’inquadratura – l’*accento posto all’interno del pezzo* ovvero il sostegno costruttivo della composizione stessa dell’immagine”, Ejzenstejn, *La natura non indifferente*, tr. it. Marsilio, Venezia 2003, p. 389.

⁴²⁰ Ejzenstejn, Il principio cinematografico e l’ideogramma, in *La forma cinematografica*, cit., p. 40.

Senz'altro in omaggio alla visione dialettica del marxismo-leninismo, ma c'è di più e lo spiega bene nel saggio del 1929 *La dialettica della forma cinematografica*. Dopo una lezioncina sulla dialettica (tesi, antitesi, sintesi), sulla necessità di una filosofia dialettica che rifletta la dialettica nella realtà, sul perché l'arte sia sempre conflitto, e dopo un lungo *détour* di affermazioni generali e analisi di spezzoni dei suoi film, Ejzenstejn arriva a ciò che è davvero centrale per la sua ricerca: “Mentre il cinema convenzionale dirige le *emozioni*, il cinema intellettuale offre al tempo stesso la possibilità di incoraggiare e dirigere l'intero *processo di pensiero*”⁴²¹.

E con questo arriviamo al terzo punto. Certo, negli anni Venti si diffondono gli studi sulla «psicologia del cinema» che indagano la relazione tra cinema e spettatore e che sono centrali quando si voglia influire sullo spettatore, costruire le sue emozioni, stimolare i suoi riflessi⁴²², ma qui Ejzenstejn sta toccando qualcosa di più fondamentale, anch'essa parte dello *Zeitgeist*, la questione dello choc e dell'intervallo all'interno del montaggio che definisce anche «centro nervoso del cinema»⁴²³. Il montaggio provoca un conflitto produttivo che fa lavorare nell'immagine la differenza e l'intervallo.

Già Benjamin nel suo lavoro sul cinema e negli scritti su Baudelaire aveva connesso in modo preciso choc e modernità⁴²⁴. Di questa questione Gilles Deleuze ha dato un'interpretazione interessante.

C'è stato un periodo in cui si pensava, per usare le sue parole, che il cinema dicesse: “con me, con l'immagine-movimento, non potete più sfuggire allo choc che risveglia in voi il pensatore. (...) Si sa che se un'arte avesse imposto necessariamente lo choc o la

□

⁴²¹ Ejzenstejn, *La dialettica della forma cinematografica*, in *ibidem*, p. 68.

⁴²² Scrive in proposito Pudovkin, riprendendo il filo delle riflessioni di Kuleshov: “Vi è in psicologia una legge che pone che, se un'emozione dà luogo a un certo movimento, l'imitazione di questo movimento permetterà di evocare l'emozione corrispondente (...) Bisogna capire che il montaggio è in realtà un mezzo per costringere deliberatamente i pensieri e le associazioni dello spettatore”, in J. Aumont, *Estetica*, cit. p. 175.

⁴²³ Ejzenstejn, *La dialettica della forma*, cit. p. 52.

⁴²⁴ “In virtù della sua struttura tecnica, il film riesce a liberare l'effetto di choc fisico che il Dadaismo manteneva ancora impaccato, per così dire, nell'effetto di choc morale, da questo imballaggio”, Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 44. Si veda in proposito anche il cap. VII.

vibrazione, il mondo sarebbe da lungo tempo cambiato e gli uomini penserebbero da lungo tempo”⁴²⁵. Non è andata così, ma molti registi degli anni Venti e Trenta hanno creduto che

“il cinema fosse capace di imporre lo choc e di imporlo alle masse, al popolo (Vertov, Ejzenstejn, Gance, Faure...). Tuttavia intuivano che il cinema avrebbe incontrato, incontrava già, tutte le ambiguità delle altre arti, si sarebbe rivestito di astrazioni sperimentali, «buffonate formaliste», e di rappresentazioni commerciali di sesso o di sangue”⁴²⁶.

Era in gioco una concezione *sublime* del cinema, dove «sublime» va inteso in senso propriamente filosofico come una sperimentazione del proprio limite rispetto alla totalità e al tempo stesso il movimento del pensiero verso la totalità⁴²⁷.

E' qui che si produce uno choc di cui Deleuze abbozza lo schizzo di una teoria, seguendo Ejzenstejn e distinguendo tre momenti che però vanno riarticolati insieme: 1) lo choc sensoriale delle immagini che ci innalza al pensiero; 2) il pensiero per figure che ci riporta alle immagini dandoci uno choc affettivo; 3) infine l'unità senso-motoria tra immagine e concetto, tra uomo e natura.

Primo movimento, dunque, dall'immagine-choc al concetto; secondo movimento passaggio dal pensiero all'immagine, movimento in cui il processo intellettuale, dice Deleuze, assume la sua pienezza emozionale: è il patetico⁴²⁸. In questo secondo movimento l'immagine inquieta assume un carico affettivo che produrrà un altro choc sensoriale.

Nel terzo momento non c'è più movimento tra immagine e pensiero e viceversa, ma piuttosto identità di concetto e immagine.

□

⁴²⁵ Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, tr.it. Ubulibri, Milano 1989, p. 176.

⁴²⁶ *Ibidem*, p. 176.

⁴²⁷ “L'immagine cinematografica deve avere un effetto di choc sul pensiero e spingere il pensiero stesso a pensarsi e a pensare il tutto. E' la definizione stessa del sublime”, *ibidem*, p. 178.

⁴²⁸ “Si va da un pensiero del tutto, presupposto, oscuro, alle immagini agitate, mescolate che lo esprimono. Da questo punto di vista le immagini formano una massa plastica, una materia segnaletica carica di tratti d'espressione, visivi, sonori, sincronizzati o non sincronizzati, zigzag di forme, elementi d'azione, gesti e profili, sequenze asintattiche. Sono una lingua o un pensiero primitivi, o piuttosto un *monologo interiore*, un monologo ebbro, che opera per figure, metonimie, sineddoche, inversioni, attrazioni...”, *ibidem*, p. 178.

“Non più l’organico e il patetico, ma il drammatico, il pragmatico, la prassi o il pensiero-azione. Questo pensiero-azione designa il rapporto tra l’uomo e il mondo, fra l’uomo e la Natura, l’unità senso-motoria, ma elevandola a una potenza suprema (monismo). Il cinema sembra avere una vocazione al riguardo”⁴²⁹.

Temi fondamentali che Ejzenstejn riprenderà fino alla *La natura non indifferente* in cui parla anche dello choc violento che si produce nella dissociazione del segno e del significato in una situazione anti-patetica, in cui un rapporto ordinario di significazione viene scardinato e lo spettatore viene, per così dire proiettato al di fuori del corso ordinario delle cose: in questo caso “lo choc funziona come uno specchio deformante del salto qualitativo, nei momenti in cui «l’ordine delle cose» si «scardina» e si ribaltano le situazioni stabilite, ritenute fino a quel momento immutabili”⁴³⁰.

Ejzenstejn arriva a formulare una sorta di omologia strutturale tra le parti e il tutto, tra organicità della natura e organicità dell’opera, ma proprio all’interno di questa forma generale i conflitti sono il motore generatore della crescita. Dunque, da Goethe a Engels fino a Thompson D’Arcy, il problema è quello della crescita e dell’organismo come *forma* e, che è lo stesso per Ejzenstejn, della forma come *organismo*.

Con passione tassonomica, egli cerca più volte di creare una sorta di tipologia generale del conflitto (nell’inquadratura e tra le inquadrature) che viene di volta in volta riformulata: ci sono conflitti di direzioni grafiche, di piani, di volumi, di masse, di profondità. C’è una combinatoria vertiginosa che monta insieme diversi conflitti a scale diverse, tra i diversi elementi: dal conflitto tra inquadratura e oggetto, sorta di base materialistica su cui poggia l’intero edificio, ai conflitti tra i diversi aspetti del «linguaggio» cinematografico, piani, profondità, luce a livello spaziale; con esso si incrocia il piano temporale cosicché abbiamo ad esempio conflitti tra l’avvenimento e la sua durata, ma anche tra diverse durate all’interno dello stesso fotogramma e tra le diverse inquadrature, fino a parlare di un vero e proprio ritmo che è sia spaziale che temporale e infine di contrappunto audio-visivo nel cinema sonoro.

□

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 181.

⁴³⁰ Ejzenstejn, *La natura non indifferente*, cit. p. 62.

Tutta questa vertigine di liste e classificazioni può essere considerata come una sorta di riconoscimento dell'utilità euristica e produttiva del principio del conflitto nel cinema, e degli choc percettivi e cognitivi che sono stati fili conduttori del suo lavoro.

VI. 5 Montaggio intellettuale: effetti di senso e ideologia

“Il cinema è particolarmente adatto a far apparire l'unione di spirito e corpo, di spirito e mondo e l'esprimersi dell'uno nell'altro” (Maurice Merleau-Ponty)⁴³¹

Il cinema e il montaggio intellettuale sono illustrati in modo preciso da Ejzenstejn più e più volte e tuttavia sembra che ogni volta egli abbia bisogno di una formulazione diversa. Ad esempio in un intervento del 1935 alla conferenza dei lavoratori del cinema sovietico, mentre cerca di tracciare una sorta di bilancio prima di proseguire su una strada nuova, dice:

“Questa teoria si proponeva di «ridare pienezza emotiva al processo intellettuale»: si preoccupava di tradurre in forma cinematografica il concetto astratto, il fluire e il fissarsi dei concetti e delle idee, senza nessun intermediario, senza ricorrere a un soggetto o un intreccio inventato, ma direttamente, per mezzo delle immagini, così come venivano riprese”⁴³².

□
⁴³¹ Maurice Merleau-Ponty, Il cinema e la nuova psicologia, in Id., *Senso e non senso*, tr. it. Garzanti, Milano 1974, p.81.

⁴³² Ejzenstejn, La forma cinematografica: problemi nuovi, in *La forma*, cit., p. 133. Riassumendo la conferenza a metà febbraio 1930 alla Sorbona a Parigi, Ejzenstejn dice: “Non vale la pena di addentrarsi qui nella sostanza della mia relazione. Oltre alle posizioni ideali e alle caratteristiche generali del cinema sovietico, espongo la teoria, che mi sta tanto a cuore, del «cinema intellettuale», del film concettuale di cui ero tanto infervorato in quel periodo. (...) La teoria della «concomitanza» degli elementi emotivi e intellettuali, lo schema «dalla tesi all'immagine, dall'immagine al concetto» e tutto il resto hanno nutrito per molti anni polemiche e discussioni, contribuendo all'elaborazione di una metodologia”, in *Memorie*, cit., p. 78.

Ejzenstejn sta guardando retrospettivamente all'esperienza del cinema intellettuale proprio mentre si accinge a cominciare *Il prato di Bezhin* che avrà una storia, a dir poco, infelice⁴³³.

Può rifarsi all'esperienza grandiosa dei primi film, *Sciopero*, *La corazzata Potemkin*, *Ottobre*, ma con prudenza perché ormai si è in pieno regime di realismo socialista e bisogna orientare diversamente il proprio lavoro teorico-pratico in osservanza alle direttive del Partito: deve nel contempo salvare la grandezza di quel passato (Ejzenstejn non riesce a trattenersi e parla dello «splendore formale»⁴³⁴ del cinema del passato, in un'epoca in cui anche solo la parola «forma» è diventata sospetta) e ri-orientarla rispetto alle aspettative del presente.

In che cosa consisteva dunque il succo del cinema intellettuale? In qualcosa che per Ejzenstejn, nonostante le critiche e le autocritiche, conserva appieno il suo valore: nel tentativo di mantenere uniti nel cinema pensiero ed emozione, di trasformare il cinema in un'esperienza di pensiero per lo spettatore, di un pensiero però non concepito astrattamente, ma per così dire incarnato⁴³⁵.

Se da una parte il cinema borghese e reazionario si contentava di divertire e intrattenere, il cinema rivoluzionario doveva invece mirare a trasformare lo spettatore in uomo di pensiero e di azione.

“Le discussioni sul «divertimento» o «intrattenimento» mi irritano. Avendo passato un bel po' di tempo a studiare la questione dell'«entusiasmo» e della «partecipazione» del pubblico in un impulso unito e generale di assorbimento, la

□

⁴³³ Per una breve ricostruzione delle vicende si veda il libro di Aldo Grasso, *Ejzenstejn*, Il Castoro, Milano 2007, p. 81s.

⁴³⁴ *Ibidem*, p. 131.

⁴³⁵ Il lavoro teorico di Ejzenstejn è quello di scavare sempre più a fondo in questa teoria dell'influsso emotivo e cognitivo sullo spettatore, passando attraverso diverse concezioni dell'attività psicologica. Bordwell ha ricostruito cronologicamente tre passaggi che hanno fatto seguito al cinema intellettuale: il monologo interiore, il pensiero sensoriale e la rappresentazione e l'immagine, su cui ritorneremo. Cfr. il capitolo Concezioni dell'attività psicologica, in David Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*, Routledge, New York 2005, p. 168 s.

parola «divertimento» mi suona contraria, estranea e nemica. Quando sento dire che un film deve «intrattenere», odo una voce esclamare: «Serviti!»⁴³⁶.

Certo la contrapposizione tra cinema borghese d'intrattenimento e cinema rivoluzionario di pensiero e azione era piuttosto facile da formulare, ma ciò nonostante Ejzenstejn doveva incontrare sulla sua strada diversi ostacoli (o piuttosto macigni) di tipo teorico e ideologico che si potrebbero sintetizzare così: la tradizione metafisica razionalistica (della separazione tra ragione e passioni), il rapporto tra eteronomia e autonomia nell'opera (ossia tra controllo ideologico esterno e produttività di senso dell'opera stessa), ma anche tra apertura e chiusura (convergenza e divergenza) nella logica del senso. Proprio le difficoltà derivanti da questi problemi di tipo estetico insieme alle difficoltà politiche dovute all'accusa di fare un cinema intellettualistico distante dalle masse e dai problemi quotidiani, faranno sì che Ejzenstejn continui fino alla fine a rielaborarli.

Il punto di partenza era una teoria riduttivamente associazionistica⁴³⁷, per cui è possibile trasporre immediatamente sullo schermo i concetti astratti, le tesi formulate logicamente, i fenomeni intellettuali e non solo quelli emotivi, e in tal modo creare un «cinema intellettuale». C'è un effetto di senso che è dato dal montaggio in successione delle immagini: $A+B=AB+(C)$, che è espresso così da Ejzenstejn: “due pezzi di film di qualsiasi genere, posti uno accanto all'altro, esprimono un nuovo concetto, acquistano un carattere nuovo che deriva dalla loro giustapposizione (...); in ciascuna di tali giustapposizioni. Il risultato è qualitativamente distinguibile da ognuno degli elementi componenti visti separatamente”⁴³⁸.

□

⁴³⁶ Ejzenstejn, Una lezione di sceneggiatura, in *La forma*, cit. p. 90.

⁴³⁷ L'elemento interessante è la base teorica di questa teoria: se si considerano i pezzi, le immagini come unità elementari, la loro somma produce senso supplementare. C'è tutta una tradizione associazionistica che risale all'empirismo inglese che cerca di studiare il meccanismo del pensiero a partire dalla giustapposizione delle idee; si pensi a Locke e Hume, ad esempio. Pudovkin ha tentato una classificazione elementare delle principali figure di montaggio che è analoga alle classificazioni delle associazioni mentali: *antitesi* (povertà/ricchezza), *parallelismo* (sorta di montaggio parallelo), *analogia* (cita il macello di Ejzenstejn), *simultaneità* (montaggio alternato), *leitmotiv* (un'immagine ripetuta per la durata del film).

⁴³⁸ Ejzenstejn, *Tecnica del cinema*, tr. it. Einaudi Torino 1950, p. 14 e 16.

Certo la questione appare subito nella sua complessità e non si può ridurre a quello che Ivanov ha chiamato «fissione atomica del concetto»⁴³⁹, come se fosse possibile costruire una semantica a partire da componenti atomiche (una sorta di semantica componenziale *ante litteram*) e produrre senso attraverso semplici associazioni.

Il principio di montaggio inoltre, attraverso accostamento di oggetti semplici dovrebbe riuscire a produrre un concetto astratto, e questo è un punto su cui Ejzenstejn continua a tornare anche quando deve contrapporre il cinema americano (Griffith) al cinema sovietico (il suo).

Passare da un oggetto particolare a un concetto generale richiede però un salto figurale che talvolta Ejzenstejn illustra come metonimia⁴⁴⁰. Scrive ad esempio:

“il pince-nez del dottore del *Potemkin* ha messo salde radici nella memoria di chiunque abbia visto il film. Al tutto (il medico) si sostituì una parte (il pince-nez) che rappresentava il suo personaggio e accadde che lo rappresentasse in modo sensorialmente assai più intenso di quanto avrebbe potuto fare la ricomparsa del medico stesso”⁴⁴¹.

C'è qui all'opera il principio della *pars pro toto* che trova la sua applicazione in letteratura e in diversi mezzi espressivi e che è in grado di fare da principio unificante di quello che ora, in questa rilettura a posteriori del cinema intellettuale, Ejzenstejn chiama «pensiero sensoriale». Mentre prima faceva appello a una sorta di teoria associazionistica abbastanza semplicistica, basata a sua volta sulla riflessologia pavloviana, quel che ora si propone è di trovare alla base delle diverse arti all'opera un principio che appartiene al pensiero stesso

□

⁴³⁹ Viatceslav Ivanov, Ejzenstejn e la linguistica strutturale moderna, in Sklovskij, *Il leone di Riga*, cit., p. 228. Anche tenendo per buona ancora la metafora della fissione, si tratterebbe di trovare anche per questo processo, come nel caso della fissione atomica del nucleo, dei meccanismi di controllo.

⁴⁴⁰ Sklovski ha illustrato in modo schematico la differenza tra immagine cinematografica e letteraria, attraverso i due modelli: in letteratura “andiamo dal generale al particolare. Nel cinema mostriamo il particolare e, immettendolo nella frase di montaggio, dal particolare risaliamo al generale. Così nel cinema superiamo il carattere particolare della raffigurazione”, Sklovskij, *op.cit.*, cit., p. 137.

⁴⁴¹ Ejzenstejn, La forma cinematografica, in *La forma cinematografica*, cit., p. 140.

nella sua forma pre-logica, usando come base teorica le opere di Lévi-Bruhl e Vygotskij⁴⁴². E' pur vero, ammette lo stesso Ejzenstejn, che in passato si è utilizzato il principio del montaggio intellettuale un po' forzatamente. Alcune celebri sequenze, ad es. in *Ottobre*, quella di Kerenskij che sale la scalinata o degli dei, sono degli esempi abbastanza chiari di un certo modo di intendere il montaggio intellettuale che traduce un'associazione di immagini in una formula (si prenda per tutti il celebre «pavone» sempre in *Ottobre*).

Ma resta del tutto intatta l'esigenza che stava al fondo del principio del montaggio intellettuale: trasformare il cinema in un'esperienza di pensiero per lo spettatore, di un pensiero incarnato: “solo il cinema intellettuale ha il potere di risolvere la contrapposizione tra «linguaggio della logica» e «linguaggio delle immagini» sulla base di un linguaggio cinedialettico”⁴⁴³.

E che cosa più de *Il Capitale* poteva costituire una sfida per il cinema intellettuale in Urss? Infatti Ejzenstejn che non temeva certo le difficoltà, tra il 1927 e il 1928, aveva concepito il grandioso progetto di realizzare un film proprio sul capolavoro di Karl Marx che costituisce forse il culmine di questa riflessione sul cinema intellettuale⁴⁴⁴, progetto di cui restano solo appunti e che non si tradurrà mai in un film.

Il punto rilevante, come dice in un appunto, è che se ci sono innumerevoli temi de *Il Capitale* che si possono tradurre cinematograficamente, “quello che ci interessa filmare è il metodo marxiano. Sappiamo adesso che l'asserzione fondamentale del *Capitale* (il suo scopo) è di cercar di *insegnare agli operai a pensare dialetticamente*. Mostrare il metodo della dialettica”⁴⁴⁵.

Dunque non fatti, contenuti, né mera trasposizione simbolica, ma metodo dialettico. Anche in questo caso dimensione emotiva e dimensione cognitiva non possono essere

□

⁴⁴² Delle «funzioni mentali», commenta Somaini alludendo alle sopravvivenze warburghiane, che “non sono proprie di una mentalità primitiva estinta o comunque destinata ad essere superata, bensì costituiscono una stratificazione che sopravvive in modi diversi nelle culture avanzate, mostrando come ogni epoca della storia delle culture sia sempre attraversata da tempi diversi che coesistono gli uni con gli altri”, *Ejzenstejn*, cit., p. 204.

⁴⁴³ Aumont, *Montage Eisenstein*, cit. p. 159.

⁴⁴⁴ Aumont ne ha fatto un'analisi particolarmente acuta in *ibidem*, p. 159s.

⁴⁴⁵ Cit. in *ibidem*, p. 161.

separate: l'immagine dialettica è un'immagine in movimento che com-muove lo spettatore. Gli stimoli che il film presenta non sono più intesi tanto nella loro corrispondenza puntuale con emozioni predeterminate, ma devono servire a produrre una catena di associazioni nello spettatore: da un significato esplicito a un significato implicito prodotto dalla catena associativa. Qui la questione si fa ancor più difficile, perché qual è la garanzia che la catena associativa si orienti nello spettatore nella direzione voluta e produca univocamente un certo significato?

In effetti, l'esempio che propone il regista è sorprendente: “si parte dal pepe per arrivare alla zuppa. Pepe. Cayenna. Isola del Diavolo. Sciovinismo francese. *Le Figaro* nelle mani di Krupp. Guerra. Navi affondate nel porto... Non sarebbe male l'idea di coprire le navi inabissate con il coperchio di una casseruola”⁴⁴⁶. Ora, questo ci dice sicuramente molto sulla capacità associativa e sulla cultura di Ejzenstejn, ma si può realisticamente pensare che nello spettatore si produca nello stesso modo?

E, ancor più decisamente c'è una questione più generale che riguarda il rapporto tra montaggio e senso. Come nota Aumont, il regista non solo non arriva una soluzione su questo punto, ma il suo atteggiamento si può caratterizzare come “una ricerca indefinita di un qualcosa che è contraddittorio: da una parte la logica astratta dell'associazione ispira la sua idea di produrre «rebus» come quello del pepe (...); dall'altra egli sa per esperienza che il montaggio di diversi frammenti, per non parlare del singolo frammento, non è mai univoco”⁴⁴⁷.

Tutta la questione si riduce in fondo a sapere e capire in che modo ed entro che limiti si può «orientare» e controllare questo senso supplementare, il che assume un'importanza particolare nel contesto politico-ideologico in cui i teorici-registi sovietici si trovarono ad operare.

E' intorno a questa teoria del senso nel montaggio che i tentativi teorici di Ejzenstejn assumono una particolare pregnanza. Ma anche rovesciando la questione, ci si può chiedere come una teoria del senso del montaggio possa dire qualcosa sul senso in generale, anche al di fuori dello stretto ambito cinematografico.

□

⁴⁴⁶ Cit. in *ibidem*, p. 167.

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p. 168.

VI. 6 *Montage-roi* e disseminazione del senso

“C’è stata una fase nella storia del nostro cinema in cui si affermava che il montaggio è «tutto». Sta adesso per concludersi un periodo durante il quale il montaggio è stato considerato «nulla». A me pare che oggi sia necessario riflettere sul fatto che il montaggio non è un «niente» e non è un «tutto», ma una parte integrante della costruzione del film al pari di tutti gli altri elementi che concorrono a costituire l’efficacia del cinema”⁴⁴⁸

La storia delle concezioni del montaggio⁴⁴⁹, nella cornice storico-culturale all’interno del quale si afferma la centralità del montaggio tra gli anni Venti e gli anni Trenta⁴⁵⁰, può essere considerata anche come insieme di soluzioni a quei problemi che Ejzenstejn ha affrontato nelle sue riflessioni teoriche e che abbiamo cercato di esporre nelle pagine precedenti.

Fin dai primi saggi teorici era chiaro che Ejzenstejn non accettava nessuna gabbia disciplinare, che voleva muoversi liberamente tra le diverse arti proprio per mostrare che al fondo di ciascuna di esse opera il principio del montaggio, un principio «transmediale»⁴⁵¹. Si resta ogni volta stupefatti non solo dalla sua curiosità e dalla sua erudizione

□

⁴⁴⁸ Ejzenstejn, *Montaggio 1938*, in Id., *Il montaggio*, tr.it. Marsilio, Venezia 1986, p. 89.

⁴⁴⁹ Non riproporremo qui la storia delle teorie del montaggio che Ejzenstejn sviluppa nel corso della sua febbrile attività critico-teorica, cosa che è già stata fatta in modo eccellente nel già citato Aumont, *Montage Eisenstein*; cfr. anche Somaini, *Ejzenstejn*, cit.

⁴⁵⁰ A proposito del montaggio nel cinema, scrive Boschi: “La pretesa sovranità del montaggio nel periodo del muto è, almeno sul piano teorico, una sovranità limitata (nello spazio e nel tempo). Non esistono infatti, a eccezione dei primi interventi di Kuleshov, teorizzazioni su questo procedimento anteriori agli anni Venti, così come non ne esistono o quasi, per tutti gli anni Venti, fuori dei confini dell’Unione sovietica” in *Teorie del cinema*, cit., p. 204. Questo giudizio un po’ perentorio si stempera se si considera il fatto, in primo luogo, che cerca di offrire un contraltare alle assolutizzazioni del montaggio, come se esso fosse tutto il cinema; in secondo luogo che si riferisce a vere e proprie teorizzazioni sistematiche, mentre come ammette subito dopo diverse idee del montaggio emergono già dagli anni Dieci. Solo negli anni Trenta si può parlare di una vera e propria diffusione oltre i confini sovietici. Tuttavia c’è ancor prima una sorta di guerra fredda ante litteram che verrà combattuta sul terreno del cinema: cinema americano vs cinema sovietico, borghesia e capitalismo vs proletariato rivoluzionario, e così via.

⁴⁵¹ Cfr. Somaini, *Ejzenstejn*, cit., p. 317.

straordinaria, ma anche dalla sua libertà di movimento tra i diversi campi dell'arte e più in generale della cultura. Così, per fare solo uno fra mille esempi possibili, possiamo trovarci in qualche paragrafo trasportati vorticosamente da Stanislavskij a Loyola, da James a Lessing, accostamenti che fanno di alcuni dei suoi testi i migliori esempi di un montaggio intellettuale che, invece di produrre senso in modo convergente, apre sempre nuove strade attraverso comparazioni virtualmente infinite, nuovi percorsi di senso, proprio in contrasto con quelle catene associative convergenti su un significato univoco di cui abbiamo appena parlato.

Ne è un esempio *Dickens, Griffith e noi*, un saggio tardo scritto tra il 1941 e il 1942, una sorta di ricapitolazione che è al tempo stesso un memento per i futuri registi, un atto d'amore e di riconoscenza verso Griffith e Dickens⁴⁵², una rivendicazione del posto di primo piano nel mondo del cinema sovietico, un breve saggio di storia della tecnica cinematografica, e di nuovo un'elaborazione sulla questione del montaggio come principio che travalica l'ambito cinematografico, per rivelare le sue origini extracinematografiche. Si tratta in questo caso soprattutto di mostrare il montaggio parallelo in Dickens e in Griffith, ma anche di riaffermare che

“Dickens e tutta la galleria di antenati, che risalgono ai greci e a Shakespeare, servono a ricordarci una volta di più che tanto Griffith quanto il nostro cinema non traggono le loro origini unicamente da Edison e dai suoi colleghi inventori, ma si fondano su un grande passato culturale delle epoche trascorse. Solo chi sia superficiale e presuntuoso può prescrivere leggi ed estetica per il cinema partendo dalle premesse di un'inverosimile verginità di quest'arte!”⁴⁵³.

Bisogna notare come Ejzenstejn, senza mettere mai in discussione la sua fedeltà alla rivoluzione e al marxismo-leninismo, sia andato per la maggior parte della sua vita controcorrente, in contrattempo, per così dire. Era piuttosto difficile conciliare la sua

□
⁴⁵² Nel commovente *Album Ejzenstejn* premesso al saggio di Sklovskij dedicato al grande regista sovietico, si vede una foto del 1902 in cui il piccolo Sergej ha quattro anni, con un cappello di paglia e un'espressione sconfinatamente triste. Ejzenstejn commenta: “Ognuno si vede come qualcuno, come qualcosa... Quando io mi guardo da solo a solo, al punto che non mi importa più di niente, mi dipinto in David Copperfield”, *Album Ejzenstejn* in Viktor Sklovskij, *Il leone di Riga*, tr. it. Testo&Immagine, Torino 1998,, p. 14.

⁴⁵³ Ejzenstejn, *Dickens, Griffith e noi*, in *La forma cinematografica*, cit. p. 243.

libertà di pensiero e movimento con la disciplina del Partito e con l'ortodossia estetica e infatti si trovò a essere spesso bersaglio di pesanti attacchi, dal principio alla fine della sua carriera artistica, attacchi che però utilizzò per rielaborare continuamente le sue posizioni: se esteriormente faceva atti di contrizione e autocritica, in realtà e ben più significativamente rimetteva continuamente in discussione i propri punti di partenza. Talvolta certo ci si trova di fronte a dichiarazioni affettate e semplicistiche che poco hanno a che fare con la raffinatezza di Ejzenstejn, ma continuando la lettura, si dispiega davanti agli occhi del lettore una proliferazione sorprendente di nuovi punti di vista e connessioni, ma soprattutto una forma vitale in mutazione continua. Si tratta per lui di affermare, con mille variazioni, che il montaggio non riguarda solo il cinema, come l'*immagine* non ha a che fare solo con le arti visive.

Consideriamo ad esempio il campo della letteratura, tra tutti Dickens e Flaubert. Proprio da Dickens, afferma Ejzenstejn, dal romanzo vittoriano “nascono i primi elementi dell'estetica cinematografica americana, legata per sempre al nome di David Wark Griffith”⁴⁵⁴. A prima vista l'accostamento può sorprendere: che cosa hanno a che vedere i romanzi di Dickens con il cinema di Griffith? Ejzenstejn non si limita ad accostamenti superficiali o meramente contenutistici, vuol mostrare che entrambi sono maghi del ritmo e del montaggio narrativo in letteratura e nel cinema.

Griffith arrivò al montaggio attraverso il metodo dell'azione parallela che ricavò proprio da Dickens:

“con quello sguardo d'indagatore, fermo come l'acciaio, che notai in lui quando ci incontrammo, con la sua capacità di cogliere *en passant* i particolari o i segni chiave distintivi del personaggio, Griffith sapeva vedere tutto con nettezza e chiarezza dickensiana, così come Dickens, dal canto suo, possedeva qualità cinematografiche, come capacità visiva, senso compositivo dell'inquadratura, primo piano e alterazione dell'accento attraverso l'uso di obiettivi speciali”⁴⁵⁵.

□

⁴⁵⁴ *Ibidem*, p. 204.

⁴⁵⁵ *Ibidem*, p. 222-23.

Lo stesso vale per Flaubert, di cui Ejzenstejn analizza un lungo brano tratto da *Madame Bovary* per mostrare la sua tecnica di montaggio incrociato dei dialoghi⁴⁵⁶.

Questi scambi culturali valgono anche tra culture diverse e lontane. In particolare Ejzenstejn dedica un'attenzione particolare alle forme artistiche del Giappone, come abbiamo già detto al teatro Kabuki, ma anche al disegno, a quelle particolari forme di poesia che sono i *tanka* e gli *haiku*⁴⁵⁷.

Gli esempi continuano poi spaziando tra le stampe di Sharaku (il Daumier giapponese), le maschere del teatro *No*, per tornare alla «scrittura geroglifica» di Joyce.

Insomma il montaggio è ovunque, per Ejzenstejn, per cui a un certo punto bisogna chiedersi che cosa ci sia al fondo di questa onnipresenza.

VI. 7 Collage/Montage: ritorno a Dioniso

*“La sorte di Dioniso, analoga a quella dei giovani culti di altri paesi, e gli atti collettivi che riproducevano quella sorte presero gradualmente la forma della rappresentazione. Nasce la tragedia”*⁴⁵⁸

La questione del conflitto e della dialettica della forma cinematografica, come si è visto, è tutt'altro che un semplice omaggio all'ideologia, ma piuttosto il cuore pulsante, ritmico, del lavoro di Ejzenstejn che ritorna continuamente su questo punto, mostrando che non si tratta tanto di una sua scelta filosofica o ideologica, quanto di un principio generativo comune a tutte le arti e alla natura stessa e nella sua *Teoria generale del montaggio* ce ne dà una dimostrazione virtuosistica.

Montare dialetticamente i conflitti all'interno dell'opera significa articolare la totalità in modo che al suo interno convivano una molteplicità di conflitti a gradi e livelli diversi.

Il regista è però convinto che esistano operazioni e regole che al di là dei mezzi impiegati, possono produrre risultati efficaci, dal punto di vista creativo e dell'influsso

□

⁴⁵⁶ Ejzenstejn, Dal teatro al cinema, in *La forma cinematografica*, cit. p. 12s.

⁴⁵⁷ Ejzenstejn, L'inatteso, in *La forma cinematografica*, cit., pp.19-29.

⁴⁵⁸ Ejzenstejn, TGM, p. 229.

dell'opera sugli spettatori⁴⁵⁹. Quello che è comune, è questo principio del conflitto che con un termine musicale chiama «contrappunto»: il cinema è una sintesi di due contrappunti, **contrappunto visivo**, o **audiovisivo** (nel cinema sonoro).

A questo punto Ejzenstejn cerca di sparigliare le carte, per approfondire il suo pensiero. Cita Lessing e la sua distinzione tra arti spaziali e temporali per superarla, considerando l'esempio del simultaneismo di Barzun, ma arrivando infine al suo amato *Ulisse* di Joyce, la “vetta più alta toccata dalla letteratura borghese”, “l'ultimo monumento dell'epos borghese”⁴⁶⁰:

“ogni espressione, ogni parola in Joyce lavora come un'intera colonna di piani, significati, strati di associazioni: a partire dai più semplici strumenti delle combinazioni sonore fisiologiche, attraverso due o tre strati di immagini regolari, fino a raggiungere un piano di lettura sovrastrutturale che mette in gioco reminiscenze, associazioni, echi di significati e sentimenti”⁴⁶¹.

Ecco, si è tentati di dire, la formula perfetta dell'espressione artistica per Ejzenstejn, salvo che qui manca del tutto l'elemento ideologico pianificato che avrebbe fatto inorridire Joyce. C'è oltre alla polifonia un altro aspetto che per Ejzenstejn fa dell'*Ulisse* joyciano un'opera esemplare: il legame tra le parti del corpo e la totalità dell'uomo, tra le parti sezionate e il corpo intero.

Non si tratta solo di un aspetto specifico dell'opera di Joyce, ma di qualcosa che per il regista sovietico è una sorta di *Urphänomen* del montaggio: smembramento e ricomposizione, ovvero Dioniso “che viene dilaniato e le sue membra che di nuovo si

□

⁴⁵⁹ Mezzi diversi possiedono evidentemente diverse possibilità di montaggio, ma i due assi fondamentali sono quello spaziale e temporale: la pittura ad esempio crea l'effetto dinamico attraverso la giustapposizione spaziale di elementi, mentre la musica può contare sulla sequenzialità e sulla simultaneità per i suoi effetti. In realtà nella pittura contemporanea, dice Ejzenstejn, il ritmo viene ottenuto attraverso conflitti che possono essere lineari (come in Léger), aneddotici (in Toulouse-Lautrec), in modi ancor diversi nel futurismo italiano o in Rodin.

⁴⁶⁰ Ejzenstejn, TGM, pp. 252 e 253.

⁴⁶¹ *Ibidem*, p. 358. A proposito dell'incontro del regista con il suo eroe Joyce a Parigi, cfr. Marie Seton, *S. M. Eisenstein*, tr. it. Bocca editori, Milano 1954, p. 175s.

compongono in un Dioniso trasfigurato. Ciò è la soglia da cui muove l'arte del teatro, che diventerà in seguito l'arte del cinema"⁴⁶².

E' singolare che Ejzenstejn arrivi a quello che dovrebbe essere il meccanismo-chiave della sua interpretazione quasi per caso, *en passant*; dice infatti: "ci viene in mente Dioniso"⁴⁶³. E' che per lui il montaggio, oltre a essere un'operazione materiale e intellettuale, è davvero anche un principio euristico⁴⁶⁴ che utilizza la memoria per la proliferazione delle serie.

Il regista sovietico attinge alla mitologia greca sul dionisiaco, ma anche ai rituali Aztechi, nonché alla tradizione della comunione cattolica per far emergere, si potrebbe dire, una sorta di principio e materiale vivente, patetico, che anima dal profondo anche le versioni secolarizzate, cosicché nello sviluppo successivo

“non abbiamo più a che fare ormai con il *racconto* del demone fatto a pezzi, che vive la sua «epiphaneia» e neppure con la struttura delle peripezie successive della sua storia, poste alla base di un altro contenuto tematico, ma con il principio, che ha accolto in sé la caratteristica fondamentale del processo di smembramento e riunificazione a un nuovo livello qualitativo"⁴⁶⁵.

Dal mito alla struttura al principio: questa la ricostruzione che Ejzenstejn ci consegna in poche righe a proposito dell'origine dionisiaca del principio del montaggio.

Eppure Ejzenstejn non si accontenta di una visione lineare ed evolucionistica che va dal mito alla contemporaneità: il principio del montaggio, e la sua origine dionisiaca, presente in qualunque opera artistica non va inteso solo nel senso di "uno sviluppo lineare, progressivo. Ci sono anche degli inaspettati ritorni, delle ricadute"⁴⁶⁶. Per Ejzenstejn

□

⁴⁶² Ejzenstejn, TGM, p. 227.

⁴⁶³ *Ibidem*, p. 227. I riferimenti al Nietzsche de *La nascita della tragedia* e a Freud di *Totem e tabù* restano impliciti, probabilmente per ragioni di tipo ideologico. Si veda in proposito anche Barbara Grespi, *Cinema e montaggio*, cit., p. 27s.

⁴⁶⁴ "Di usare il montaggio non come procedimento per disporre in sequenza fotogrammi e inquadrature in un film, non come forma di composizione artistica, quanto come strumento di ricerca per orientarsi nel caos di quella storia delle forme all'interno della quale il cinema doveva trovare la propria collocazione", Antonio Somaini, Montaggio e anacronismo, in "aut aut", n.348, ottobre-dicembre 2010, p. 91.

⁴⁶⁵ Ejzenstejn, TGM, p. 230.

⁴⁶⁶ *Ibidem*, p. 231.

l'«immagine» non ha niente di fisso e per leggerla bisogna smontarla e rimontarla secondo ritmi che sono multipli e anacronistici⁴⁶⁷. Cogliere la stratificazione e il movimento dell'«immagine» in qualsiasi fenomeno artistico e riportarli al principio generatore del dionisiaco, come fa attraverso la lettura dell'*Ulisse* o di un quadro di El Greco, significa scoprire all'opera, in profondità nell'opera un altro tempo, simultaneità, rimandi e lavoro di ri-configurazione.

Commentando una vignetta apparentemente banale di Steinberg,



Ejzenstejn dice:

“l'osservatore avveduto saprà cogliervi la formula del duplice movimento secondo cui si costruisce un'opera capace di esercitare un autentico influsso: un movimento che affonda le radici nelle profondità sotterranee in cui si accumula l'esperienza passata dell'umanità e, al tempo stesso, un movimento verso l'infinito delle prospettive siderali del progresso sociale e spirituale che attende l'umanità”⁴⁶⁸.

Depurata delle incrostazioni ideologiche, quest'immagine del doppio movimento o del contraccolpo si può accostare a quanto avevano elaborato a proposito dell'immagine Warburg da una parte e Benjamin dall'altra⁴⁶⁹.

□
⁴⁶⁷ A questo tema ha dedicato particolare attenzione in relazione alla rilettura di Warburg, Georges Didi-Huberman in *L'immagine survivante*, cit.. Aggiunge Ejzenstejn: “Ci ritroviamo di fronte proprio a quel «quasi-ritorno dell'antico» di cui parla Lenin riferendosi al problema della dialettica dei fenomeni”, *ibidem* p. 119.

⁴⁶⁸ Ejzenstejn, *La natura non indifferente*, cit., p. 212.

⁴⁶⁹ cfr. Didi-Huberman, *op. cit.*, ma anche Somaini, *op.cit.*

Ejzenstejn, e questo è un altro aspetto caratteristico del suo modo di procedere, non ha paura di mescolare «alto» e «basso», cosicché una volta compiuta questa fuga indietro verso le basi antropologiche e mitiche del montaggio, può ripartire col suo vertiginoso attraversamento della storia delle arti che ci porta dalla tragedia attica a Shakespeare, da Rabelais al *découpage* pittorico, al romanzo poliziesco ai giochi linguistici.

Egli si fa archeologo del collage/montage, ricollegando alle radici mitiche dionisiache le diverse espressioni artistiche che nel corso del tempo hanno incarnato e praticato il principio dello smembramento e della ricomposizione.

“Prima di diventare uno dei componenti del cinema, il «metodo del centone» passa attraverso un altro stadio che potremmo chiamare del centone pittorico. L'apparizione di questo genere, la moda e l'interesse per esso risalgono al XVIII secolo, quando questo divertimento fu definito *découpage*. (...) Potremmo inserire qui direttamente la serie dei maestri del «découpage» che non «giocano» più con questo genere come amatori, ma lo adottano per esprimersi artisticamente a modo loro: Max Ernst (per esempio la raccolta della *Femme 100 têtes*) o i fotomontaggi di John Heartfield e di Rodchenko, che con questo metodo hanno lottato per le loro idee sociali»⁴⁷⁰.

Dunque quando si diceva all'inizio che Ejzenstejn è uno dei più acuti teorici del paradigma del montaggio, ci si riferiva proprio a questo: alla sua capacità da una parte di guardare morfologicamente nelle manifestazioni artistiche più diverse per ritrovare una forma comune, goethianamente l'*Urphänomen* del montaggio, e dall'altra di cogliere dialetticamente il movimento dell'immagine non solo nel cinema, ma nell'arte in generale, se per immagine si intende l'*Obraz*, che è stata tradotta con «immaginità», «figurazione concettuale», «forma». E di vedere all'opera nell'arte in generale e nella sua «immaginità», o nella sua «forma» l'opera del montaggio. Scrive Ejzenstejn:

“forma in russo vuol dire immagine (*obraz*). Ora, l'immagine si trova all'incrocio tra i due concetti di *obrez* (taglio) e *obnaruzenie* (palesamento, manifestazione, svelamento). Due termini che caratterizzano brillantemente la forma sotto i suoi due profili: quello statico individuale (*an und für sich*) in quanto *obrez* (taglio),

□
⁴⁷⁰ Ejzenstejn, TGM, p. 238.

separazione del fenomeno dato rispetto a tutti gli altri componenti (...) e sotto il profilo sociale attivo della manifestazione, cioè mostrano i legami che esistono tra il fenomeno e quanto lo circonda»⁴⁷¹.

VI. 8 Logica affettiva del senso: (un'emozione non indifferente)

La questione del *pathos*, come si è visto, attraversa tutto il lavoro di Ejzenstejn, dai primi lavori teatrali, al montaggio delle attrazioni, fino alle riflessioni sull'estasi negli ultimi scritti teorici, in particolare *La natura non indifferente*. In quest'opera, una delle più sistematiche, per un autore che ha cominciato moltissimi progetti ma ne ha condotti a compimento pochi, è dedicata un'attenzione e una trattazione specifica alla costruzione del patetico nel cinema, ma più in generale nell'arte.

Cos'è e come si costruisce il *pathos*? Ejzenstejn considera la questione dal punto di vista non dell'essenza ma degli effetti: la questione non è tanto che cosa è, ma cosa può il *pathos*, in questo caso sullo spettatore. «Il *pathos* si definisce come qualcosa che costringe lo spettatore a balzare in piedi dalla sua sedia. Qualcosa che lo spinge a spostarsi, a gridare, ad applaudire. Qualcosa che gli fa brillare gli occhi di gioia prima di spargere lacrime di entusiasmo. In una parola: tutto ciò che costringe lo spettatore a «uscire da se stesso»⁴⁷².

Non proprio una semplice e-mozione (anche se l'aspetto del movimento è importante), ma qualcosa che travolge e stravolge lo spettatore facendolo uscire dalla propria condizione abituale in una sorta di *ex-stasis*. Ciò che si diceva prima dello choc, che forza al pensiero, si ri-articola ora nell'esperienza patetica dell'estasi. Si ritrovano qui le considerazioni svolte da Ejzenstejn in *Teoria generale del montaggio* a proposito del principio dionisiaco come cuore del montaggio, come *Urphänomen*.

Il montaggio, anche del patetico, è proprio l'analogo artificiale di ciò che avviene naturalmente nei fenomeni patetici riconducibili in fondo al movimento ritmico della

□
⁴⁷¹ Ejzenstejn, *Prospettive*, citato in Pietro Montani, Introduzione, in Ejzenstejn, *La natura non indifferente*, cit. p. XXIV.

⁴⁷² Ejzenstejn, *La natura non indifferente*, cit., p. 32.

sistole e della diastole, allo smembramento e alla nuova ricomposizione propri del principio dionisiaco. Difficile in effetti tener insieme questo principio e l'umanesimo del realismo socialista.

“L'estasi conosce una sola formula di conquista dell'uomo. Che sia da Dio o dal diavolo, l'ebbrezza dell'ossessione è un unico sobbalzo ritmico.

Il *pathos* è unico.

E il *pathos* nella sua essenza è sovratemico.

Per sua natura è al di fuori del soggetto e del contenuto”⁴⁷³.

Eppure Ejzenstejn pensa che sia possibile riportare questo movimento patetico ed estatico sotto il controllo dell'uomo, in qualche modo ri-costruirlo ed è ciò che le arti cercano di realizzare. Come si costruisce dunque il patetico?

A diversi livelli di complessità: al livello più semplice si patetizza il personaggio: “un personaggio dominato dal pathos che, in un modo o nell'altro, «esce da se stesso»”⁴⁷⁴.

C'è poi un modo che ha a che fare con il ritmo. Ejzenstejn segue i numerosi esempi in letteratura da Shakespeare a Zola, ma anche nei suoi film, in particolare qui il *Potemkin*: l'esempio della scalinata mostra bene come si costruisca in patetico attraverso l'intensificazione e il ritmo⁴⁷⁵.

Alla base della costruzione patetica, però indipendentemente dai materiali utilizzati e montati, è “un'incessante «estasi», un incessante «uscire fuori da sé»: un salto continuo da una qualità all'altra, che interessa ciascun singolo elemento e livello dell'opera a misura che il contenuto emozionale della sequenza, dell'episodio, della scena, dell'opera aumenta progressivamente fino a raggiungere un massimo di intensità”⁴⁷⁶.

Questa intensificazione richiede un'organizzazione di salti, di intervalli, di differenze di potenziali nell'opera, perché sia organicamente patetica ed estatica⁴⁷⁷. Nell'attimo

□

⁴⁷³ Ejzenstejn, *Il Maestro*, in *Memorie*, cit., p. 189.

⁴⁷⁴ Ejzenstejn, *La natura non indifferente*, cit., p. 34.

⁴⁷⁵ L'analisi è in particolare in *ibidem*, p. 38s.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, p. 45.

⁴⁷⁷ Montani cerca di sintetizzare così: “un'opera d'arte può dirsi pienamente organica quando il suo ordinamento strutturale è tale da predisporre al suo interno un sistema motivato di salti qualitativi, ovvero un sistema di passaggi e commutazioni da un registro espressivo a un altro (...) ma questi passaggi resi possibili dalla coerenza compositiva

dell'emozione estatica, dice Ejzenstejn, si intuisce l'unità nella molteplicità, si ha l'esperienza "di un'unica e fondamentale legalità presente nella multiformità dei fenomeni particolari e (apparentemente) casuali della natura, della realtà, della storia, della scienza"⁴⁷⁸.

Trovare la *Urform* sottesa alla molteplicità delle manifestazioni della natura: in questo è possibile vedere all'opera il principio morfologico goethiano che si riconnette alla questione del montaggio, perché ciò che morfologicamente appare connesso in idea, nel montaggio viene ricongiunto in pratica, conservando però viva e operante la molteplicità. Perché bisogna in ogni caso conservare insieme nell'opera i due movimenti, dall'uno ai molti e dai molti all'uno, dal caotico alla legge e dalla legge alla dispersione, dal multiforme alla forma comune e da questa alla molteplicità delle manifestazioni.

Al centro di questo movimento, c'è la «formula del pathos»⁴⁷⁹ che è "interamente contenuta nel principio dell'unità dei contrari"⁴⁸⁰. Certo si tratta di un'unità organica, per cui i contrari non si giustappongono semplicemente, ma talora si trasmutano l'uno nell'altro, come nello yin/yang cinese: "la fusione degli opposti in un tutto unico e la loro reciproca commutabilità è, come stiamo osservando, passo dopo passo, il connotato

□

dell'opera dipendono a loro volta da un modello che non è più statico e spaziale, ma dinamico e temporale: E definisce questo modello con il termine estasi inteso letteralmente come uscita fuori di sé", in Introduzione a *La natura non indifferente*, cit. p. XIII.

⁴⁷⁸ *Ibidem*, p. 97. C'è un accento kantiano in questa come in altre affermazioni del regista. Sicuramente Ejzenstejn conosceva Kant e lo si trova citato un po' riduttivamente come filosofo metafisico.

⁴⁷⁹ Il rapporto tra Ejzenstejn e Warburg, non solo per il modo di considerare la divina frenesia dionisiaca e le sue incarnazioni, le formule patetiche, il problema dei contratempi dell'immagine, resta ancora da esplorare in profondità. Somaini ricorda che Ejzenstejn usa un termine molto simile alla *Pathosformel* di Warburg, *formula pàfosa* (in russo), e scrive: "Nel montaggio, in quella che Ejzenstejn considerava come un'«attività comparativa» e Warburg una «considerazione comparativa» [*vergleichende Betrachtung*], entrambi ritenevano di aver trovato lo strumento *euristico e morfologico* con cui *mettere in relazione* le forme e *cartografarne* le migrazioni", *Ejzenstejn*, cit. p. 365.

⁴⁸⁰ Ejzenstejn, *La natura non indifferente*, p. 93. Più avanti Ejzenstejn, preoccupato per le accuse di formalismo e astoricità, si preoccupa di aggiungere che la formula del pathos, con le dovute virgolette, "non va assunta in senso primitivo, banale, statico e meccanico, bensì nel senso dinamico che abbiamo cercato di illustrare nelle pagine di quest'opera: come un principio attivo ed efficace", *ibidem*, p. 187.

fondamentale del metodo patetico, l'elemento essenziale della scrittura patetica in generale"⁴⁸¹.

In diverse epoche e in diverse culture è possibile trovare esempi di questi principi patetici nell'opera d'arte, dai Greci a Dostoevskij, da Shakespeare all'amato Puskin e questa stessa duplicità dinamica si ritrova ai diversi livelli, dalla costruzione di un personaggio contraddittorio (e qui Ejzenstejn fa riferimento al suo *Ivan*), alla costruzione di una struttura globale dell'opera in cui queste forze contraddittorie si integrino.

Non sempre Ejzenstejn riesce a tener a freno questa di proliferazione caotica che lo trasporta violentemente da un tempo all'altro, dalle vetrate della cattedrale di Chartres alle *Carceri* di Piranesi fino a Picasso, ma in fondo, di nuovo, è come se volesse far intravedere dietro a una molteplicità virtualmente infinita, un principio unitario, come, per usare il suo esempio, tra la varietà cromatica e il bianco che li comprende tutti.

A un certo punto Ejzenstejn pone la questione di come sia possibile questo principio, questa formula patetica che sembra universale, sovrastorico, al di là del tempo, dello spazio, delle diverse arti e risponde che si tratta di un principio operativo formale, come la metafora che per quanto ne sia diverso il contenuto in Omero e Majakovskij, continua a funzionare nello stesso modo. Ma per dare una risposta adeguata a questo problema, Ejzenstejn deve trovare un ancoraggio del suo principio sul piano materialistico e lo trova nelle leggi psichiche:

“un certo grado di ossessione, di completo assoggettamento alla forza del tema, produce quel «particolare» stato psichico che permette alle leggi di percezione, di visione e di espressione immaginativa che conosciamo di entrare in azione e di elaborare il materiale tematico nella forma che ritroveremo nell'opera compiuta”⁴⁸².

C'è però una preconditione, ossia per dirla altrimenti, una certa temperatura psichica, che Ejzenstejn si sforza di distinguere dalla borghese «ispirazione», una soglia sotto la quale il

□
⁴⁸¹ *Ibidem*, p. 114. Ejzenstejn stabilisce un rapporto e contrappone due diversi trattamenti dell'estasi: uno che definisce quietistico, dissolve gli opposti uno nell'altro, mentre l'estasi a cui il regista mira agisce “esasperando oltre misura ciascuno dei termini contrapposti, si sforza nel momento in cui questa esasperazione raggiunge il suo apice, di indurli a trafiggersi l'un l'altro, portando in tal modo all'estremo il loro dinamismo costruttivo”, *ibidem*, p. 170.

⁴⁸² *Ibidem*, p.188.

processo di configurazione patetica non si innesca, uno stato-soglia che è quello della “partecipazione alle leggi che regolano il corso della natura”⁴⁸³.

Si tratta di quel momento in cui l’attività dell’artista si trasforma in passività proprio per conformarsi alla legalità naturale, momento di fuoriuscita da sé in uno stato patetico di estasi: in questo modo ciò potrebbe essere puro soggettivismo si trasforma in «sovrapposizione»⁴⁸⁴ e si può raggiungere “il dominio estatico della potenza del pathos sull’uomo”⁴⁸⁵. Non si tratta, *horribile dictu*, di uno stato mistico, ma di qualcosa che è perfettamente riconducibile alle leggi naturali, anzi che è il prodotto proprio dell’identificazione con le leggi naturali che non sono più viste come qualcosa di estraneo rispetto all’uomo. Anzi, Ejzenstejn parla proprio di «comunione», affrettandosi a distinguere questo concetto da quello religioso: comunione “con il sentimento delle leggi dell’essere della materia intesa come incessante movimento”⁴⁸⁶.

Come si arriva a questi stati di estasi? In tre modi: 1. ritmico-motorio (si pensi ai dervisci), 2. attraverso esercizi spirituali (si pensi a Loyola), 3. attraverso narcosi di vario genere.

E’ chiaro che qui Ejzenstejn si sta muovendo con cautela sul fragile pavimento di vetro del Diamat e infatti deve dire alla fine del capitolo sul pathos, ripetendo Engels, che il processo dell’estasi, la formula del pathos “non è nient’altro che il momento (l’istante) in cui viene a compimento la legge dialettica del passaggio dalla quantità alla qualità”⁴⁸⁷.

Ora, questa comunione presuppone una sorta di stato psichico puro, di puro divenire emozionale prima del concetto, della rappresentazione, dell’immagine che è puro sentirsi essere, in cui ci si sente affetti dall’essere, stato naturale che la credenza religiosa strumentalizza per i suoi fini.

□

⁴⁸³ Come già detto Ejzenstejn cita Kant solo per metterne in luce gli aspetti metafisici, mentre soprattutto la *Critica del giudizio* si presta a un confronto molto fruttuoso con le sue idee, per quel che riguarda l’immaginazione produttiva, la conformità tra volontà e natura, in particolare lo schematismo come luogo di interscambio tra immagine e concetto. In proposito si veda l’introduzione di Emilio Garroni alla *Critica della facoltà del giudizio*, Einaudi, Torino 1999.

⁴⁸⁴ Ejzenstejn, *La natura non indifferente*, cit., p. 189.

⁴⁸⁵ *Ibidem*, p. 224.

⁴⁸⁶ *Ibidem*, p. 195.

⁴⁸⁷ *Ibidem*, p. 224.

“Abbiamo effettivamente a che fare con uno stato «particolare» che è caratterizzato da una parte da un superamento dei limiti dell’immagine, della rappresentazione, dell’oggetto e dall’altra dalla capacità di proiettare la propria intensità dinamica su un’immagine qualsiasi con cui entri in contatto”⁴⁸⁸.

Ovviamente questi procedimenti di “patetizzazione” si applicano a tutti livelli e interagiscono nel cinema audio-visivo, cosicché si arriva a una sorta di sinestesizzazione dell’estasi nel montaggio verticale ad esempio in *Ivan il terribile*.

“La polifonia audiovisiva di uno stile sempre più omogeneo è possibile solo nella più rigorosa «sinestesia» delle singole sfere dell’espressività sonora e visiva”⁴⁸⁹.

Ejzenstejn ricorda che nei suoi primi esperimenti teatrali sul principio delle attrazioni era già in opera questa sinestesia che aveva come centro lo spettatore, anzi proprio l’attrazione in se stessa era unità sinestesica. E nell’analizzare la scena di Ivan intorno al catafalco della zarina Anastasija, egli scrive: “la cosa più importante è che tutto, dalla recitazione dell’attore al gioco delle pieghe nei suoi abiti, sia in egual misura integrato nel risuonare dell’unità determinante dell’emozione che è posta alla base della polifonia di una composizione a più livelli”⁴⁹⁰.

L’emozione è il centro della costruzione patetica, quel luogo prima della parola e della rappresentazione del suono, che tiene insieme i distinti. In questo caso il nucleo è la disperazione di Ivan che è preso da dubbi: da qui si sviluppano due voci che costituiscono un canto antifonico, la lettura dei *Salmi* e quella dei rapporti sui boiardi che arrivano a un punto culminante a partire da cui avviene un cambiamento in senso contrario. Quello che qui, come altrove, Ejzenstejn mette in scena in modo davvero mirabile è l’esposizione del mito del controllo totale sul film⁴⁹¹: le analisi cui sottopone inquadrature e sequenze dei suoi film sono vere e proprie minuziose dissezioni anatomiche⁴⁹².

□

⁴⁸⁸ *Ibidem*, p. 204.

⁴⁸⁹ *Ibidem*, p. 339.

⁴⁹⁰ *Ibidem*, p. 342.

⁴⁹¹ Sarebbe interessante mettere in relazione questo punto con la questione del caso. Burch ha abbozzato una storia dei primi decenni del cinema a partire dalla considerazione della lotta tra il caso e la volontà dell’autore, tema centrale come si è visto per le avanguardie, in particolare dada e surrealismo, in *Prassi del cinema*, tr.it. Pratiche editrice, Parma 1980.

Non c'è posto per il caso e gli errori (relativi ad elementi temporali o plastici) che vengono prontamente individuati, stigmatizzati e rimossi, perché anche una frazione di secondo può trasformare una scena drammatica in una scena comica, dato che gli spettatori si accorgono del procedimento⁴⁹³. Così nel *Potemkin* la sequenza del compianto di Vakulincuk è costruita in modo che ogni volto che appare per un istante porti con sé “non solo un accordo o una nota di dolore perfettamente definiti, ma anche il segno dell'appartenenza sociale, delle abitudini di vita ecc.”⁴⁹⁴.

Se nella *Teoria generale del montaggio* era il mito dionisiaco il principio formale alla base dell'operare artistico, ne *La natura non indifferente*, Ejzenstejn cerca altrove la possibilità di un'unificazione formale dell'attività artistica, ossia nel contrappunto e nella polifonia spazio-temporale.

“Non è forse naturale chiedersi su che cosa si basi il fascino (nel senso di «capacità di attrarre e di influire») di questi metodi legati alla ricorrenza di un motivo, al suo proseguire attraverso altri motivi, all'intrecciarsi e allo sciogliersi delle differenti voci che agiscono come ramificazioni di un insieme unitario?”⁴⁹⁵.

O detto in altri termini, che cosa spinge gli uomini a manifestare un'attività formativa, in tempi e culture assai diverse, che si attua attraverso il principio del montaggio, orizzontale e verticale (ma anche simultaneo)?

Ejzenstejn cerca il fondamento antropologico (in realtà animale) che sta alla base del contrappunto nell'attività dell'*intrecciare canestri* e nella *caccia*⁴⁹⁶.

□

“Sin dal 1920 almeno, si trovano cineasti che non cercano affatto di vincere il caso, ma che invece vogliono subordinare in larga misura le loro macchine da presa a quel mondo aleatorio che chiamano realtà. Si tratta naturalmente dei primi grandi documentaristi: Dziga Vertov, Joris Ivens, Ruttman, Cavalcanti e altri”, in Noël Burch, *op.cit.*, p. 108.

⁴⁹² Si veda ad esempio l'analisi di una sequenza di *Ivan il terribile*, *ibidem*, p. 348-358, con una sorta di schema finale a quadrato che cerca di mostrare l'incrocio nel montaggio audio e video.

⁴⁹³ Ejzenstejn racconta un esempio relativo a una proiezione a Londra del *Potemkin*, *ibidem*, p. 352.

⁴⁹⁴ *Ibidem*, p. 384.

⁴⁹⁵ *Ibidem*, p. 303.

⁴⁹⁶ In questo caso potrebbe anche essere utile un confronto con il paradigma indiziario di Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Miti Emblematici Spie*, Einaudi, Torino 1986, p. 158-238.

“Il fascino delle strutture contrappuntistiche risiede, senza dubbio, nel fatto che esse fanno rivivere in noi gli istinti più profondi e, proprio in quanto agiscono precisamente su di essi, esercitano una presa così profonda”⁴⁹⁷.

Di nuovo, attraverso una fuga vertiginosa che inanella Hogarth, i romanzi gialli, Dante, Leonardo, i libri sui nodi, Houdini, egli si sforza di mostrare come il *principio formativo* che sta alla base di diverse opere d'arte si possa riportare a quelle due operazioni primarie che rendono ragione delle strutture dell'intreccio. La questione di fondo, già esposta, è quella dell'unità della molteplicità: principio dell'intreccio e dello scioglimento, il doppio movimento che va dalla forma complessa organica alle sue linee e viceversa. “Essi (come del resto anche i fondamenti dell'estetica del montaggio multilaterale) si sforzano di realizzare nell'opera d'arte quel principio dell'unità nella diversità che in natura non solo regola i fenomeni di un unico e medesimo ordine, ma collega tra loro i fenomeni più svariati”⁴⁹⁸.

D'altra parte Ejzenstejn, ponendo l'accento sulle attività dell'intreccio e della caccia non fa che amplificare le proprie passioni; infatti descrive se stesso in modo non diverso quando spiega la sua passione incontrollabile per le comparazioni, la ricerca di regolarità nell'apparente caos come un investigatore, la caccia di particolari che si connettono ad altri particolari secondo uno stile indiziario.

Dunque l'anima di quel paradigma del montaggio in Ejzenstejn, sta proprio in questo principio dell'unità nella differenza che è il cuore pulsante dell'attività formativa artistica. Il cinema, nel suo pieno sviluppo di mezzo audio-visivo, è in grado di dar vita a una compiuta sintesi organica che riflette le leggi della vita e della natura in generale, attraverso la potenza del montaggio verticale, armonico, ritmico.

“Dinanzi al nostro cinema, la più avanzata delle arti, sta questo grande compito: rivelare con tutte le sue opere tutta la profondità dell'unità e dell'armonia, tutta la profondità della concezione del mondo con cui la nostra era socialista contribuisce alla storia dell'umanità”⁴⁹⁹.

□

⁴⁹⁷ Ejzenstejn, *La natura non indifferente*, cit., p. 304.

⁴⁹⁸ *Ibidem*, p. 320.

⁴⁹⁹ *Ibidem*, p. 419.

Non c'è più vera opposizione, ma contraddizione dialettica tra i diversi elementi che fanno parte del film audio-visivo. “La polifonia audiovisiva deve accuratamente evitare quel grado di fusione in cui completamente e definitivamente scompaiono tutti i contorni dei suoi tratti costitutivi”⁵⁰⁰. Bisogna insomma evitare quell'estasi sinestesica che ci annullerebbe nel tutto e risolverebbe le parti nel tutto. E proprio per questo è necessario conservare l'intervallo contro la fusione delle parti.

A mano a mano che la teoria del montaggio diventa più totalizzante, includendo montaggio metrico, intellettuale, sovratonale, il concetto di intervallo diviene ancora più importante. Nell'unione tra toni diversi, sonori e visuali, si mantiene l'intervallo, che resta però non più solo udibile e visibile: il percepito si apre all'affetto per cui non basta più dire vedo e odo, ma bisogna dire io *sento*. Ed è forse questo spazio dell'intervallo in cui si gioca tra un'immedesimazione totale e il vuoto ad essere il cuore segreto di una teoria del senso.

VI. 9 Pensare cinematicamente l'«immagine»

“STEPHEN (Guarda indietro) *E quindi il gesto, non la musica, e neppure l'odore sarebbe un linguaggio universale, il dono delle lingue che rende visibile non il senso corrente bensì la prima entelechia, il ritmo strutturale*”⁵⁰¹

Con un vero *coup de théâtre*, Ejzenstejn conclude *La natura non indifferente* con il racconto di una visita a King C. Gillette l'inventore del rasoio di sicurezza in California. Questo incontro gli serve per esprimere un consiglio per il buon uso del montaggio attraverso la regola aurea di Gillette: “tenersi a un mezzo giro dal punto estremo. Un'applicazione troppo conseguente dei principi del montaggio può essere rischiosa non meno di un rasoio troppo stretto!”⁵⁰², ossia, in termini di montaggio, non spingersi a un punto troppo estremo.

□

⁵⁰⁰ *Ibidem*, p. 430.

⁵⁰¹ James Joyce, *Ulisse*, tr. it. Mondadori, Milano 2000, p. 419.

⁵⁰² Ejzenstejn, *La natura non indifferente*, cit., p. 428.

E' un messaggio chiaro a quanti si vogliono mettere, come lui aveva fatto, sulla strada della sperimentazione ai tempi del realismo sovietico, un invito alla moderazione nello stesso testo che è in gran parte dedicato alla passione e all'estasi, insomma qualcosa come un'estasi moderata e controllabile!

Tra questi due poli del controllo totale, capillare, minuzioso, scientifico (e dell'ideologia) da una parte e dell'eccesso dei *sensi* dall'altra, si gioca gran parte della dialettica del pensiero di Ejzenstejn sul montaggio.

Analizzando alcuni fotogrammi tratti da film di Ejzenstejn (*Ivan il terribile*, *La corazzata Potemkin*), Barthes aveva messo in luce l'esistenza di un terzo senso, un senso *ottuso* (in contrapposizione al senso ovvio): "credo che il senso ottuso esprima un certa *emozione*, (...) è un'emozione che *designa* semplicemente quello che si ama, che si vuol difendere; è un'emozione-valore, una valutazione"⁵⁰³.

Il cinema della «natura non indifferente» è soprattutto dentro di noi: ««non indifferente» non è tanto la natura che ci circonda, ma la nostra propria natura – la natura dell'uomo che affronta il mondo per ri-costruirlo in modo niente affatto indifferente ma attivo, appassionato, creativo"⁵⁰⁴.

Ma è proprio in questa emozione che avviene anche l'incontro tra lo spettatore (e il lettore) e il regista, nell'istante in cui la storia sembra fermarsi, per produrre un terzo senso, un senso discontinuo, intermittente, singolare che sta da qualche parte e non si lascia tematizzare, che opera in una sorta di contro-storia; qualcosa che si lascia teorizzare, ma che resiste alla descrizione e alla rappresentazione.

Qualcosa che è però difficilmente contenibile nell'ambito dell'Umano⁵⁰⁵, che apre la strada a forze e ritmi impersonali, che possono essere a posteriori piegati a rappresentare il collettivo (o il popolo rivoluzionario dell'Urss), ma che sono piuttosto di un ordine pre-umano che è fatto di gesti, ritmi e movimenti fondamentali, una sorta di sintassi universale

□

⁵⁰³ Roland Barthes, Il terzo senso, in *L'ovvio e l'ottuso*, tr. it. Einaudi, Torino 1985, p. 50-51.

⁵⁰⁴ Ejzenstejn, *op.cit.*, p. 440.

⁵⁰⁵ Qualcosa che come ha ben visto Didi-Hiberman arriva a far avvicinare due personaggi assai distanti come Ejzenstejn e Bataille, in Un dialectique «extatique», ou comment incarner désir et cruauté, in *La ressemblance informe*, cit. p. 297s.

del movimento della forma-immagine che per essere colta ha bisogno di un'opera interminabile di smontaggio e rimontaggio.

Cap. VII I *Pariser Passagen* di Walter Benjamin: citazioni e montaggi tra modernità e avanguardia.

VII.1 Paesaggio metropolitano con rovine

*“Le nostre bettole e le vie delle nostre metropoli, i nostri uffici e le nostre camere ammobiliate, le nostre stazioni e le nostre fabbriche sembrano rinchiuderci irrimediabilmente. Poi è venuto il cinema e con la dinamite dei decimi di secondo ha fatto saltare questo mondo simile a un carcere; così noi siamo ormai in grado di intraprendere tranquillamente avventurosi viaggi in mezzo alle rovine sparse ovunque”*⁵⁰⁶

Che Benjamin abbia amato profondamente fin dall’inizio Parigi, la città che l’avrebbe poi ospitato come esule, è testimoniato, oltre che dagli amici, da una lettera che scrisse giovanissimo quando nel 1913 vi si recò per la prima volta: “Al Louvre e sul Grand Boulevard mi sono sentito a casa mia, alla fine, quasi più che al Kaiser-Friedrich-Museum o nelle strade di Berlino”⁵⁰⁷. A questo, aggiunge Hannah Arendt che “forse già allora, sicuramente comunque vent’anni più tardi, ha avvertito quanto il viaggio da Berlino a Parigi equivallesse a un viaggio nel tempo - non da un paese all’altro, ma dal secolo XX a ritroso verso il XIX”⁵⁰⁸.

Che sia per queste o per altre ragioni, Benjamin non ha caso a scelto proprio la Parigi del XIX per ricostruire la «preistoria della modernità» e ad essa ha dedicato un’opera monumentale incompiuta⁵⁰⁹ che forse non ha paragoni per il metodo con cui è costruita e

□

⁵⁰⁶ Walter Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 41.

⁵⁰⁷ Benjamin, *Lettere 1913-1940*, tr. it. Einaudi, Torino 1978, p. 3; la lettera è del 5 giugno 1913.

⁵⁰⁸ Hannah Arendt, *I tempi bui*, in Hannah Arendt, *Walter Benjamin*, tr.it. SE, Milano 2004, p. 37.

⁵⁰⁹ Nell’Avvertenza editoriale, Giorgio Agamben osserva: “per questo non è, forse, soltanto un caso se il libro ci è pervenuto in forma frammentaria: la sua struttura più intima è quella di un campo di macerie così come si presenta agli occhi del superstite che, ferito, si risveglia all’indomani di una battaglia o di un catastrofico bombardamento. Il campo di macerie è quello della cultura europea: è questo il sogno *da cui* – contro ogni finzione storicistica di continuità - dobbiamo destarci” in Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo*,

per l'oggetto multiforme che in qualche modo si propone di mimare con la sua architettura, *Pariser Passagen*, il libro sui *Passages di Parigi* (d'ora in poi PP).

Quest'opera l'ha accompagnato giorno e notte per più di 13 anni⁵¹⁰ e innumerevoli nelle sue lettere sono i riferimenti ad essa. "Il lavoro ai *Passages* mi ha completamente fagocitato e durante il giorno la mappa di pergamena in cui è racchiuso mi abbandona molto raramente, di notte giace invece accanto al mio letto"⁵¹¹. Agli amici e alle amiche, descrive questo rapporto con un'opera che cresce in ogni direzione e che ha un volto diurno e uno notturno, come la città, con la sua superficie e il sottosuolo. Scrive ad esempio al suo amico Scholem: "Il lavoro dei *Passages* ha un volto sempre più enigmatico e accattivante e durante la notte si lamenta come un piccolo animale selvaggio, se durante il giorno ho dimenticato di abbeverarlo alle fonti più remote. Sa Dio che cosa combinerà, se un giorno dovessi lasciarlo libero"⁵¹².

A quest'opera lavora con passione, mentre cerca in qualche modo di sbarcare il lunario con un affanno crescente, tra una traduzione, un articolo, un progetto di ricerca.

In questa vita turbinante c'è un luogo parigino che è al tempo stesso luogo di sosta, di arresto e di ricerca, la *Bibliothèque nationale*. Scrive Benjamin in un passaggio che è al tempo stesso profondamente commovente e una sorta di promemoria per un ricercatore:

"Questo scritto sui *passages* parigini è stato cominciato sotto un cielo libero, di un azzurro senza nubi, che si inarcava sopra le pareti ornate di foglie, e tuttavia è stato coperto della polvere dei secoli di milioni di fogli, tra i quali stormivano la fresca brezza della solerzia, il respiro affannoso del ricercatore, l'impeto dello zelo

□

I "Passages" di Parigi, a cura di R. Tiedeman; ed. italiana a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino 1986, p.VIII, (d'ora in poi *Passages*), edizione che uso qui come riferimento fondamentale.

⁵¹⁰ Per la storia del manoscritto dei PP, si veda la nota di Agamben, Cronologia dell'opera e notizie sul testo, premessa a *Passages*, cit., p. XII s. Una ricostruzione precisa delle trasformazioni dell'opera nel corso del tempo si può trovare in Frisby, *Frammenti di modernità*, tr. it. Il Mulino, Bologna 1992, pp. 245s. Testimonianza del travaglio teorico di quest'opera sono soprattutto le lettere a Theodor W. Adorno, in Walter Benjamin, *Lettere 1913-1940*, cit., in particolare quella del 23 febbraio 1939.

⁵¹¹ Nella parte finale dell'edizione Tiedemann dei PP, Walter Benjamin, *I passages di Parigi*, tr. it. Einaudi, Torino 2010, pp. 1033-1034 (d'ora in poi *I passages di Parigi*).

⁵¹² *Ibidem*, p. 1034.

giovanile, il lento venticello della curiosità. Poiché il cielo dipinto nei colori dell'estate, che si affaccia dalle arcate dalla sala di lettura della Biblioteca nazionale di Parigi, vi ha steso sopra il suo manto sognante e opaco”⁵¹³.

E' in questo luogo che prevalentemente Benjamin svolse le sue ricerche per la preparazione della sua opera sui *passages* di Parigi. Egli cerca nella Parigi del XIX secolo la preistoria della modernità, cogliendo i segni delle trasformazioni in corso, in particolare nei mutamenti della percezione e dell'esperienza nella metropoli.

Come abbiamo già detto nel cap. I, è possibile documentare grazie tra gli altri al lavoro di Philippe Hamon, come proprio intorno alla metà del XIX secolo all'interno della cultura francese si manifesti un mutamento della percezione che è strettamente connesso ai mutamenti che stanno avvenendo nella metropoli parigina. Ciò che si rende evidente agli sguardi più acuti e anticipatori, e in particolare come si vedrà in Baudelaire nell'interpretazione di Benjamin, è che le trasformazioni rapide della città, creano una sorta di montaggio di elementi eterogenei di cui fa esperienza ogni giorno il *flanêur* tra le folle⁵¹⁴. La trasformazione radicale dello spazio urbano e dello spazio mentale che è l'annuncio della modernità, come l'ha fissata Baudelaire, è strettamente collegata allo sviluppo del capitalismo e all'avvento della mercificazione, elementi centrali secondo Benjamin per cogliere le trasformazioni in corso.

Ma come porsi davanti al compito immane di rappresentare una metropoli, con i suoi innumerevoli angoli, il sottosuolo, le folle, le vetrine scintillanti, le meraviglie della

□

⁵¹³ *Passages*, p. 592. Ma si veda anche l'osservazione: “Le foglie dipinte sui cassettoni del soffitto della biblioteca nazionale. E' come se esse frusciassero, quando giù in sala, le mani dei lettori sfogliano i libri” in *Passages*, p. 706. Sulla *Bibliothèque nationale* e i *Passages* di Benjamin si veda anche nel libro Karl Schlögel *Leggere il tempo nello spazio*, tr.it Bruno Mondadori Milano 2009, il capitolo I passages di Parigi: il percorso di Benjamin per la Bibliothèque Nationale.

⁵¹⁴ Così Suzanne Liandrat-Guigues definisce la *flânerie* nel contesto di una ricostruzione del rapporto tra mutamenti della percezione e invenzione di nuovi strumenti nell'ambito della modernità: “strumento di percezione/visione frammentata e seriale, legato al movimento dell'andare incluso nell'immagine del mondo prelevata e montata lì per lì (quasi cinematograficamente)”, Il gesto della flânerie, un'altra partizione del sensibile, in AA.VV., *Benjamin il cinema e i media*, Luigi Pellegrini editore, Cosenza 2007, p. 116-7.

tecnica, le nuove prospettive aperte dai *boulevards*? E si può poi davvero rappresentare una simile molteplicità? Un frammento sulla Tour Eiffel sembra illuminante in proposito:

“La magnifica vista della città che la nuova costruzione in ferro consentiva fu a lungo riservata agli operai e agli ingegneri, così il filosofo che desidera avere una nuova e fresca prospettiva sulla città dev’essere immune da vertigine - un indipendente e se necessario solitario operaio”⁵¹⁵. E ancora, in un saggio del 1929 in cui cerca di penetrare entro la scorza dura dei manifesti e dei proclami, della letteratura e della rivolta, per cogliere il carattere proprio del movimento surrealista, Benjamin scrive che “nessuna veduta è surrealistica nella misura in cui lo è il vero volto della città”⁵¹⁶.

D'altronde il nesso tra i PP e l'esplorazione surrealistica della città è stato chiarito da Benjamin quando ha parlato dell'origine del suo lavoro nella lettura di *Le Paysan de Paris* di Louis Aragon, del quale, in una lettera ad Adorno, scrive che la sera a letto non riusciva a leggerne che qualche pagina “perché poi il batticuore si faceva tanto forte da costringermi a riporre il libro”⁵¹⁷.

Al centro dell'opera di Aragon c'è il *Passage de l'Opera*, dove erano situati il café *Petit Grillon*, che fu per un certo periodo la sede delle riunioni surrealiste, il café Certà (centro d'incontri di Dada⁵¹⁸), e che fu demolito nel 1925 per l'ampliamento del boulevard Haussmann, proprio quell'Haussmann «artiste démolisseur»⁵¹⁹ che aveva cambiato il volto della Parigi della seconda metà del XIX secolo.

Che cosa c'è di così affascinante nei *passages*? Risponde Aragon: la luce moderna dell'insolito “regna bizzarramente in quella specie di gallerie coperte, frequenti a Parigi nei dintorni dei grandi boulevards, che si chiamano in modo inquietante *passages*, come se in questi corridoi sottratti al giorno non fosse permesso a nessuno sostare più di un istante”⁵²⁰.

□

⁵¹⁵ *Passages*, p. 594.

⁵¹⁶ Benjamin, *Il surrealismo*, in *Avanguardia e rivoluzione*, tr. it. Einaudi, Torino, p. 16.

⁵¹⁷ Lettera ad Adorno citata in *Passages*, p. XII.

⁵¹⁸ Scrive Benjamin: “Il padre del surrealismo fu Dada, sua madre un *passage*. Quando la conobbe, Dada era già vecchio”, *Passages*, p. 128.

⁵¹⁹ La definizione è dello stesso Haussman, citata da Benjamin, in *Parigi. La capitale del XIX secolo*, in *I passages di Parigi*, p. 16

⁵²⁰ Louis Aragon, *Il paesano di Parigi*, tr.it. Est, Milano 1996, p. 22.

Questi luoghi, minacciati dal “grande roditore” (il *boulevard Hausmann*), che in breve spariranno, dice Aragon, devono essere considerati “il ricettacolo di molti miti moderni”⁵²¹. Da qui parte Benjamin per la sua immane ricerca.

Nel suo *exposé* sui *Passages*⁵²², dopo aver chiarito le condizioni economiche e materiali che portarono alla costruzione dei *passages*, in particolare lo sviluppo del commercio e l’emergere delle costruzioni in ferro, egli spiega perché essi siano luoghi di una proiezione collettiva in cui il nuovo si compenetra col vecchio. E con questo siamo al cuore della questione della modernità.

“Emerge insieme, in queste proiezioni, l’energica tendenza a distanziarsi dall’invecchiato - e cioè dal passato più recente. Queste tendenze rimandano la fantasia, che ha tratto impulso dal nuovo, al passato antichissimo. Nel sogno in cui, ad ogni epoca, appare in immagini la seguente, questa appare sposata ad elementi della protostoria, cioè di una società senza classi. Le esperienze della quale, depositate nell’inconscio del collettivo, producono, compenetrandosi col nuovo, l’utopia, che lascia le sue tracce in mille configurazioni della vita, dalle costruzioni durevoli alle mode effimere”⁵²³.

Nell’opera di Aragon, nella sua visione dei *passages*, dunque Benjamin trovava incarnata proprio questa tensione dialettica tra presente e passato, tra sogno e realtà.

L’eredità del surrealismo non poteva però essere accolta monoliticamente, per ragioni teoriche e metodologiche⁵²⁴.

“«Conquistare per la rivoluzione le forze dell’ebbrezza» - fu la vera impresa a cui si accinse il surrealismo”⁵²⁵. Ad Aragon e ai surrealisti, Benjamin rimproverava però di voler

□

⁵²¹ *Ibidem*, p. 22.

⁵²² *Parigi, capitale del XIX secolo*, in *Passages*, p. 5s.

⁵²³ *Ibidem*, p. 6-7.

⁵²⁴ In proposito un critico ha parlato di una “metacritica del surrealismo” nei *Passages*, Gianni Carchia, *Il Passagenwerk di Walter Benjamin*, in “aut aut” n. 197-198, settembre-dicembre 1983, p. 32-37.

⁵²⁵ Walter Benjamin, La posizione sociale dello scrittore francese, in *Avanguardia e rivoluzione*, tr.it Einaudi, Torino 1973, p. 68. Si veda nella stessa raccolta anche il saggio del 1929, Il surrealismo. L’ultima istantanea sugli intellettuali europei, pp.11s, in cui si trova questa osservazione: “La vita pareva degna di essere vissuta solo quando la soglia che c’è tra la veglia e il sonno, era come cancellata in ciascuno dai passi di immagini che

perseverare nella sfera del sogno, insomma di perdersi nel “fondo della foresta primordiale”⁵²⁶, di essere in fondo ancor troppo influenzati dall’onda lunga del romanticismo, di voler confondere arte e vita.

Negli appunti su “Teoria della conoscenza e del progresso”, la parte metodologica che nel piano dei PP doveva fungere da premessa teorica, forse con funzione analoga a quella della “Premessa gnoseologica” nel suo *Le origini del dramma barocco tedesco*, Benjamin tenta di distinguere il proprio lavoro da quello di Aragon:

“mentre Aragon persevera nella sfera del sogno, qui deve essere trovata la costellazione del risveglio. Mentre in Aragon permane un elemento impressionista - la «mitologia» - e questo impressionismo va reso responsabile dei molti informi filosofemi del libro - qui si tratta, invece, di una risoluzione della «mitologia» nello spazio della storia. Naturalmente questo può accadere solo risvegliando un sapere non ancora cosciente del passato”⁵²⁷.

I territori oscuri e misteriosi, il sorprendente e il meraviglioso quotidiano, secondo Benjamin, non vanno percorsi solo in trance, ma con l’ascia affilata della ragione. Mettere il sogno al servizio della ragione, tenere insieme in una tensione dialettica il sogno e il risveglio, Breton e Le Corbusier⁵²⁸, l’avanguardia⁵²⁹ e il materialismo storico, ecco il cuore pulsante del grande progetto dei PP.

“Per liberare il lavoro da una fin troppo ostentata prossimità al surrealismo - scrive a Scholem il 30 ottobre 1928 - che potrebbe riuscirci fatale, per quanto comprensibile e fondata possa essere, ho in mente di ampliarlo sempre più e di renderlo così

□

fluttuavano continuamente in gran numero, attraverso di essa; il linguaggio pareva veramente tale solo là dove il suono e l’immagine erano ingranati l’uno nell’altra con tale automatica esattezza, così felicemente che non restava più alcuna fessura dove infilare il gettone «senso»”, in *op.cit.*, p. 12.

⁵²⁶ Cit. in Franco Rella, *Il silenzio e le parole*, Feltrinelli Milano 1981, p. 139n.

⁵²⁷ *Passages*, p.593.

⁵²⁸ “Comprendere insieme Breton e Le Corbusier-vale a dire tendere lo spirito della Francia presente come un arco, col quale la conoscenza colpisca l’istante al cuore”, *ibidem*, p. 595.

⁵²⁹ Si può notare a margine che in realtà fin dalla sua prima opera importante, *L’origine del dramma barocco tedesco*, Benjamin si è proposto il compito di interpretare l’avanguardia, come notava Lukacs.

universale entro i suoi propri e stretti confini, da renderlo capace di raccoglierne l'eredità"⁵³⁰.

Ci sono però due aspetti *passage* di Aragon che restano un punto fisso del lavoro di Benjamin: da una parte il legame tra il *passage*, l'effimero e la morte; dall'altra il rapporto tra ragione e conoscenza sensibile. A proposito del primo Jacques Leenhardt, ha notato che "il *passage* come luogo architettonico reale offre ad Aragon una serie di motivi che gli permettono di insistere in maniera non filosofica sull'imminenza essenziale della morte, ciò che egli denomina l'*éphémère*"⁵³¹. Infatti, scriveva Aragon, nell'imminenza della distruzione del *passage de l'Opera*

"il grande istinto americano importato nella capitale da un prefetto del Secondo impero, che tende a squadrare la pianta di Parigi, renderà ben presto impossibile conservare questi acquari già morti alla loro vita primitiva e tuttavia meritevoli di essere considerati il ricettacolo di parecchi miti moderni, perché solo oggi che il piccone li minaccia sono davvero divenuti il santuario di un culto dell'effimero e costituiscono il passaggio fantomatico di piaceri e professioni maledette, incomprensibili ieri e certo ignote al domani"⁵³².

I *passages* nati nella prima metà del secolo XIX come luoghi della modernità industriale, luoghi di esposizione non solo delle merci, ma delle nuove tecniche costruttive che utilizzano ferro e vetro, sono anche un luogo di transito, di passaggio, si potrebbe quasi dire di «intervallo» nella metropoli⁵³³. Essi sono commutatori topologici e temporali che

□

⁵³⁰ Cit. in *Passages*, XIII. Non solo il surrealismo in generale è un riferimento costante dell'opera, ma come ha osservato Adorno, in essa "la filosofia non doveva soltanto raggiungere il surrealismo, ma essa stessa divenire surrealistica", Profilo di Walter Benjamin, in *Prismi*, tr. it. Einaudi, Torino 1972, p. 245. Ciò costituì in fondo anche uno dei motivi di scontro da Adorno e Benjamin.

⁵³¹ Jacques Leenhardt, Le passage comme forme d'expérience: Benjamin face à Breton, in Heinz Wismann (ed.) *Walter Benjamin et Paris*, Les Editions du Cerf, Paris 1986, p.169. A questo aspetto dei *passages* come "santuari dell'effimero" ha dedicato la sua attenzione anche Franco Rella in *Miti e figure del moderno*, Feltrinelli, Milano 1993, p.97s.

⁵³² Aragon, *op. cit.*, p. 22.

⁵³³ Nel senso in cui Didi - Huberman parla di "processi intervallari in cui si può individuare il *passaggio*, la conversione possibile da un ordine di realtà a un altro", *L'immagine insepolta*, tr.it. Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 461.

consentono passaggi tra le stratificazioni storiche e dal tempo storico allo spazio-tempo del sogno⁵³⁴.

C'è poi una polemica che attraversa *Le paysan de Paris* dalle prime pagine alla conclusione filosofica contro il razionalismo astratto e il positivismo gretto, che talvolta, come dice Benjamin, scade in «filosofemi», ma che tocca una questione che stava a cuore anche a lui fin dal suo *Le origini del dramma barocco tedesco* e che si potrebbe riassumere in questo modo: non intendere l'idea nel suo imperturbabile sonno iperuranio, ma come “essenza concreta del vero”⁵³⁵. Subito dopo introduce il metodo micrologico paragonando la forma della teoria e il mosaico: “la relazione dell'elaborazione micrologica con l'entità del tutto figurativo e intellettuale esprime il fatto che il contenuto di verità può essere colto soltanto penetrando con estrema precisione i particolari di un certo stato di cose”⁵³⁶.

Ecco con ciò delineato anche un aspetto centrale del suo metodo storico: “scoprire nell'analisi del piccolo momento particolare il cristallo dell'accadere totale”⁵³⁷. «Cristallo», per riprendere suggestioni goethiane, o «monade», secondo suggestioni leibniziane.

I *Passages* parigini sono dunque la «monade» in cui si può leggere la totalità della vita parigina del XIX secolo.

□

⁵³⁴ “Queste porte - gli ingressi dei *passages* - sono soglie. Nessun gradino di pietra le marca. Lo fa invece l'atteggiamento d'attesa delle poche persone. Passi misurati con parsimonia rispecchiano, senza che se ne abbia coscienza, che si è di fronte ad una decisione”, *Passages*, p. 137.

⁵³⁵ Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 8.

⁵³⁶ *Ibidem*, p. 9; a proposito del «platonismo» di Benjamin si può notare una singolare consonanza tra il suo modo di intendere l'idea e quello di Proust, almeno per come l'ha presentato Gilles Deleuze, nel suo *Proust e i segni*. A proposito di questo aspetto del pensiero di Benjamin sono interessanti le considerazioni di Giovanni Bottirolì in conclusione del suo *Che cos'è la teoria della letteratura*, Einaudi, Torino 2006: “Per Benjamin l'induzione è inesorabilmente viziata dalla fallacia dell'elemento comune, una deformazione o distorsione non percepibile quando ci si rivolge agli oggetti e che però emerge - o dovrebbe emergere - quando si prendono in esame oggetti-di-linguaggio. (ossia dice B quando si tratta di opere non esistono tratti in comune ricavati da una medierà indifferente). Per questo dice in sostanza B dobbiamo essere platonisti. Il platonismo non è lo sdoppiamento della realtà, bensì la falsità dell'induzione - come metodo generalizzato, nelle sue pretese di applicabilità universale, come principio ideologico. Quando la verità sta negli estremi, non vi è nulla di più sbagliato che cercarla nei termini medi”, p. 433.

⁵³⁷ *Passages*, p. 597.

Dai suoi appunti possiamo ricavare un parziale elenco dei temi di quest'opera labirintica: strade, grandi magazzini, panorami, esposizioni mondiali, tipi di illuminazione, moda, pubblicità, prostituzione, collezionismo, noia, giocatori, il *flaneur*, e al centro mobile di tutto ciò, i *passages*, nel senso di soglie da cui è possibile cogliere l'immane trasformazione in corso.

VII. 2 Baudelaire, la modernità e il sapere della caducità

*“La massa era il velo fluttuante attraverso il quale Baudelaire vedeva Parigi”*⁵³⁸

C'è un abitante speciale che vive a Parigi intorno alla metà del secolo XIX e che capta come un'antenna ultrasensibile i segnali della modernità. Anzi si potrebbe dire, per usare un'immagine di Kafka, che la modernità incida le sue scosse attraverso delle macchine sul corpo vivo del poeta. Baudelaire, dice Benjamin “si è assunto il compito di parare gli *chocs*, da qualunque parte provenissero, con la propria persona intellettuale e fisica”⁵³⁹; quel Baudelaire che, secondo la testimonianza di Nadar, “*parcourait son quartier et la ville d'un pas saccadé, nerveux et mat à la fois, comme celui du chat, et croissant chaque pavé comme s'il eut a se garer d'y écraser un oeuf*”⁵⁴⁰.

A lui Benjamin dedica una parte cospicua dei *Passages* e un saggio che era destinato a diventare un libro⁵⁴¹.

“La mia intenzione è quella di mostrare come Baudelaire sia profondamente inserito nel XIX secolo. L'impronta che vi ha lasciato deve emergere chiara ed intatta come quella di

□

⁵³⁸ Benjamin, Di alcuni motivi in Baudelaire, in *Angelus novus*, cit., p. 100.

⁵³⁹ *Ibidem*, p. 95. E nella stessa pagina: “Baudelaire ha posto l'esperienza dello *choc* al centro del suo lavoro artistico”.

⁵⁴⁰ E' una citazione di Nadar ripresa in *Passages*, p. 302.

⁵⁴¹ E' un libro che Benjamin aveva progettato e che doveva intitolarsi *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Restano frammenti alcuni dei quali, come *Zentralpark* teoreticamente molto densi tradotti in italiano in *Angelus novus* cit. p.127-139. A proposito delle vicende del libro perduto si veda la prefazione di Jean Lacoste alla tradizione francese dei frammenti in Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, Payot, Paris 2002.

una pietra che sia un giorno stata capovolta e sollevata dal posto in cui era rimasta a giacere per decenni”⁵⁴².

Per sbalzare questa immagine, Benjamin nella parte più consistente dell’opera sui *Passages* raccoglie citazioni da scrittori (Gide, Valéry, ma soprattutto l’amatissimo Proust che considera ineludibile per l’interpretazione del poeta⁵⁴³), critici (Thibaudet, Beguin), dalle opere di Baudelaire stesso (tra tutte *L’art romantique*, ovviamente i *Fiori del male* e *Lo spleen di Parigi*, ma anche scritti all’apparenza minori come *La morale del giocattolo*), semplicemente riportate o annotate brevemente con osservazioni personali.

A volte le citazioni terminano con un riferimento all’insieme di parole-chiave e il riferimento alla parte del libro a venire⁵⁴⁴: *Allegorie I: Pariser Antike II, Ctonische Paris II, Perte d’aureole III* ecc. Alcune di queste sono poi rimontate nel saggio *Di alcuni motivi in Baudelaire*.

Quali erano le ragioni del fascino e dell’interesse che Baudelaire suscitava in Benjamin che cominciò a tradurlo da giovane all’epoca della Grande guerra e che continuò a frequentarlo assiduamente per gli incompiuti PP fino alla fine?

Innanzitutto in Baudelaire, secondo Benjamin, “il poeta rivendica per la prima volta un valore di mercato. Baudelaire fu l’impresario di se stesso. La *perte d’auréole* colpisce innanzitutto il poeta”⁵⁴⁵. Il poème en prose *Perte d’auréole* aveva per Benjamin un significato straordinario che espone in un commento.

“In esso è innanzitutto di straordinaria pertinenza il fatto che si porti in luce la minaccia che incombe sull’aura a partire dall’esperienza dello choc (Questa relazione può essere forse chiarita in riferimento alle tipiche metafore dell’epilessia). Straordinariamente incisiva è inoltre la conclusione, che fa dell’esibizione dell’aura un affare di quinta categoria. Infine, è significativo in questo brano che la

□

⁵⁴² *Passages*, p. 413.

⁵⁴³ Perciò Compagnon coglie nel segno quando dice che “il famoso articolo di Benjamin *Di alcuni motivi in Baudelaire*, è di fatto un articolo su Proust tanto quanto su Baudelaire”, Antoine Compagnon, *Baudelaire devant l’innombrable*, Presse de l’Université de Paris-Sorbonne, Paris 2003, p.152.

⁵⁴⁴ *Passages*, p. XIX.

⁵⁴⁵ *Parco centrale*, cit., p. 130.

pericolosità per il cittadino della metropoli del traffico di carrozze vi appaia più grave di quanto sia considerata al giorno d'oggi quella del traffico d'automobili”⁵⁴⁶.

Tre motivi riuniti insieme, come spesso accade a Benjamin, illuminati da un'intuizione folgorante che mostra i nessi e le corrispondenze: esperienza dello choc, perdita dell'aura, pericolosità della metropoli. Motivi che rimandano alla preistoria della modernità nella Parigi della metà del XIX secolo e che fanno di Baudelaire un testimone privilegiato delle trasformazioni dell'esperienza nella modernità con tutto ciò che vi è connesso: il mutamento profondo della struttura dell'esperienza, l'immagine del tempo, la caducità, la moda, la velocità, la fantasmagoria delle merci nel capitalismo, le folle nella metropoli del XIX secolo, il rapporto tra antico e moderno.

Ci soffermeremo solo su alcuni motivi che sono necessari per cogliere meglio l'elaborazione dei PP.

Anche se molto noto conviene ritornare al passo di Baudelaire nel suo scritto dedicato a Constantin Guys:

“[Il pittore della vita moderna] va, corre, cerca. Ma che cosa cerca poi? Si può essere certi, così come io l'ho ritratto, quest'uomo, questo solitario di un'immaginazione così attiva, sempre in viaggio attraverso il *gran deserto d'uomini*, persegue un fine più alto di quello di un semplice *flanêur*, un fine più vasto e diverso dal piacere fugace della circostanza. Egli cerca quell'indefinito che ci deve essere permesso di chiamare *modernità*, giacché manca una parola più conveniente per esprimere l'idea a cui rimanda. Il segreto è, per lui, di distillare dalla moda ciò che essa può contenere di poetico nella trama del quotidiano, di estrarre l'eterno dall'effimero.(...) La modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile. Vi è stata una modernità per ogni pittore antico”. E poco oltre: “(...) quasi tutta la nostra originalità proviene dal marchio che il *tempo* imprime sulle nostre sensazioni”⁵⁴⁷.

□

⁵⁴⁶ *Passages*, p. 491.

⁵⁴⁷ Il pittore della vita moderna, in *Opere*, cit. p. 1285. Hans Robert Jauss ha rimproverato Benjamin per la contraddittorietà della sua interpretazione di Baudelaire che nascerebbe proprio da un'interpretazione unilaterale del moderno; Postilla a Tradizione letteraria e

Ecco un primo punto essenziale: l'eterno e l'effimero come due facce della modernità. Come se la modernità, intesa nella sua complessità e fin dallo stato nascente, non potesse in nessun caso essere ridotta alla corsa del progresso ma, per essere compresa a fondo, dovesse essere ricondotta all'intreccio di progresso e distruzione, di presente e passato. Commenta Benjamin a proposito di Baudelaire: "Il moderno è un accento fondamentale della sua poesia. Come *spleen*, esso frantuma l'ideale (*Spleen et idéal*). Ma proprio la modernità cita continuamente la protostoria"⁵⁴⁸.

Il "moderno" baudelairiano va inteso in contrapposizione allo storicismo ottocentesco e proprio in questo la via del poeta e quella del pensatore si incrociano: la critica del progresso è un punto comune che si basa proprio sul rifiuto dell'idea di una storia omogenea, continua e progressiva.

"L'ostilità di Baudelaire nei confronti del progresso fu la condizione indispensabile perché potesse tenere in pugno Parigi nella sua poesia"⁵⁴⁹. Che cosa rimproverano entrambi all'idea del progresso?

Baudelaire era stato chiaro: nell'ordine materiale, ad es. nei prezzi minori delle derrate, si può riconoscere che c'è stato un progresso indiscutibile;

"ma dov'è di grazia la garanzia del progresso per domani? Quanto ai discepoli dei filosofi del vapore e dei fiammiferi chimici, essi ne hanno un'idea per cui il progresso ai loro occhi appare unicamente sotto forma di una serie indefinita. Ma dove sta questa garanzia? Essa esiste solo, dico, nella vostra credulità e nella vostra frivolezza"⁵⁵⁰.

Baudelaire aveva visto avanzare sul sangue e sulle macerie del '48 la *bêtise* del Secondo Impero. Ma niente e nessuno avrebbe potuto preparare alla catastrofe di quella che fu la Grande guerra, con tutto quel che ne seguì.

□

coscienza contemporanea della modernità, in Jauss, *Storia della letteratura come provocazione*, tr.it. Bollati Boringhieri Torino 1999, p. 81s.

⁵⁴⁸ *Passages*, p.15.

⁵⁴⁹ *Ibidem*, p. 449; e così continua subito dopo: "Ogni più recente lirica metropolitana appare, in confronto alla sua, segnata dalla debolezza: le manca appunto quella distanza nei confronti del proprio soggetto che in Baudelaire fu dovuta alla frenetica ostilità per il progresso".

⁵⁵⁰ Baudelaire, Esposizione universale 1855 - Belle arti, in *Opere*, cit. , p. 1165.

Benjamin, tra una catastrofe e l'altra, con l'avanzata del fascismo e del nazismo in Europa e il tradimento dell'Unione sovietica, a distanza di quasi un secolo, rileva che il cumulo dei fatti storici presentato dallo storicismo (e dai movimenti politici che su di esso si basano, come la socialdemocrazia) come un monumento al progresso, ha rivelato la sua natura fallace. L'angelo di Klee, come l'angelo della storia, rivolto verso il passato ha gli occhi spalancati:

“dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente verso il futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui nel cielo. Ciò che chiamiamo progresso, è questa tempesta”⁵⁵¹.

Il tempo dello storicismo e del progresso è un tempo continuo, omogeneo e vuoto⁵⁵², in cui i fatti, dice Benjamin, sono come i grani di un rosario. “La storia universale nell'accezione odierna è una cosa da oscurantisti”⁵⁵³, precisamente perché il passato non viene salvato, ma distrutto dal mito del sempre nuovo e la catastrofe occultata dal conciliante e narcotizzante: “che tutto continui così”⁵⁵⁴.

A questa tempesta del progresso, che era stata anche uno dei miti fondativi di buona parte dell'avanguardia, bisogna contrapporre uno sguardo capace di far saltare il *continuum* della storia e di cogliere un tempo immobile, l'istante in cui si coglie la costellazione del presente e del passato⁵⁵⁵.

□

⁵⁵¹ Tesi di filosofia della storia, IX, in *Angelus novus*, cit. p. 76-77.

⁵⁵² Cfr. il saggio di Giorgio Agamben, Tempo e storia. Critica dell'istante e del continuo, in *Infanzia e storia*, Einaudi, Torino 1978.

⁵⁵³ *Passages*, p. 631.

⁵⁵⁴ *Ibidem*, p. 614.

⁵⁵⁵ E Benjamin non manca di notare che “interrompere il corso del mondo- era la più profonda volontà di Baudelaire”, in *Parco centrale*, cit. p. 131. Si noti la consonanza di questa concezione con un noto passo di Baudelaire nella Camera doppia: “O beatitudine! Quel che si chiama comunemente vita, al culmine della sua gioia, nulla ha in comune con questa vita suprema che ora so e che assaporo minuto per minuto, secondo per secondo! No! Non più minuti, non più secondi! E' scomparso il tempo; e regna l'Eternità, le eterne delizie”. Spleen di Parigi, in *Opere*, cit. p. 390-391

Ma bisognava trasformare metodicamente questa sorta di irruzione d'eternità che interrompe la linearità temporale, che fa esplodere il tempo vuoto e continuo, e quest'opera di trasformazione, di commutazione si compie attraverso alcune figure care a entrambi, seppure in modo diverso: lo *chiffonnier*, il collezionista e il *flanêur*. E' la marginalità di queste figure e il fatto che, come i *passages*, siano minacciate dal vento della modernità a renderle preziose per osservare le trasformazioni in corso.

Riprendendo la descrizione di Baudelaire fatta da Nadar di poc'anzi, quel passo *saccadé*, "a sbalzi", "a scatti" si riferisce non solo al nervosismo del poeta, ma incarna anche il suo modo di far poesia⁵⁵⁶. Benjamin lo sottolinea nel suo commento a *Le soleil*, in cui Baudelaire si ritrae alla ricerca della rima lungo i vecchi sobborghi:

*"alla mia scherma fantastica m'esercito, fiutando
a ogni angolo gli azzardi della rima,
e come in sassi incespico in parole
per imbartermi, a volte, in un verso sognato"*⁵⁵⁷.

La scherma, dice Benjamin, fornisce l'immagine della difesa dagli choc, dalle scosse, dai soprassalti della coscienza, che l'esperienza della città, e in particolare della folla cittadina, provocano.

Questo poeta cercatore è al tempo stesso uno *chiffonnier*, un collezionista, un *flanêur*, immagini fondamentali per la ricostruzione di Benjamin, veri e propri nuclei generatori del suo metodo storico⁵⁵⁸.

□

⁵⁵⁶ L'andatura di Benjamin nella testimonianza riportata da Hannah Arendt descritta come un avanzare e un indugiare al tempo stesso, una strana mescolanza delle due cose. Era l'andatura di un *flanêur* e colpiva a tal punto perché, come il dandy e lo snob, il *flanêur* aveva la propria patria nel XIX secolo, un'epoca in cui ai figli delle famiglie di classe medio-alta veniva garantito un reddito senza che dovessero lavorare e dunque non avevano alcun motivo di affettarsi" in Hannah Arendt, *I tempi bui*, cit. p. 40. Evidentemente, come si vedrà più avanti, nella figura del *flâneur* è in gioco molto di più che il passeggiare di un ozioso.

⁵⁵⁷ Baudelaire, *Opere*, cit., p. 171.

⁵⁵⁸ D'altra parte, come ha notato Hannah Arendt, si sarebbe tentati di descrivere l'intera vita di Benjamin come una sequenza di mucchi di cocci; ma anche frammenti, cascami, stracci che sono, come abbiamo visto il campo di ricerca dello *chiffonnier*. in H.Arendt, *op. cit.*, p. 13.

Nella poesia *Le vin des chiffonniers*, c'è un'immagine che assomiglia alla descrizione prima citata di Baudelaire stesso, perché appunto lo *chiffonnier* è come un poeta:

“...vedi uno straccivendolo venire incespicando,
dondolando la testa, urtando i muri
come un poeta, e incurante dei sudditi spioni
darsi in cuor suo ai progetti più gloriosi”⁵⁵⁹.

Benjamin non solo nota questa similitudine, ma aggiunge: “questa poesia sconfessa energicamente le dichiarazioni reazionarie di Baudelaire. La letteratura critica su Baudelaire non l’ha tenuta in nessun conto”⁵⁶⁰.

Come lo *chiffonnier* di Baudelaire, lo storico materialista di Benjamin è un raccoglitore di cascami della storia, affascinato dai relitti della società di massa⁵⁶¹.

Attraverso alcune belle fotografie dei *barrage*, Didi - Huberman ha richiamato Benjamin: “Se, come dice Walter Benjamin, Parigi fu la capitale del XIX secolo, essa fu anche città di una modernità produttrice senza sosta di quelle «impronte del tempo», di

□

⁵⁵⁹ Baudelaire, *op. cit.*, p. 217.

⁵⁶⁰ *Passages*, p. 454. Non possiamo aprire qui la questione dell’interpretazione politica di Baudelaire, ma forse è sufficiente dire che per Benjamin era essenziale non appiattare Baudelaire sul pensiero reazionario. Mi sembra interessante in proposito questa considerazione di Benjamin: “Non ha molto senso voler inglobare la posizione di un Baudelaire nella rete delle fortificazioni più avanzate nella lotta di liberazione dell’umanità. Sembra a priori una strada molto più ricca di possibilità quella di seguire le sue manovre là dove egli è senza dubbio di casa: nel campo dell’avversario. Solo in rarissimi casi esse risultano favorevoli a quest’ultimo. Baudelaire era un agente segreto. Un agente della segreta scontentezza della sua classe con la propria forma di egemonia. Chi lo confronta con questa classe ne ricava più di colui che lo liquida come privo di interesse da un punto di vista proletario”, *Fragment uber Methodenfragen einer marxistischer Literatur analyse*, cit. in Giulio Schiavoni, *Walter Benjamin. Sopravvivere alla cultura*, Sellerio, Palermo 1980, p. 271.

⁵⁶¹ C’è tutto un milieu teorico negli anni della formazione di Benjamin che mette a fuoco questo aspetto micrologico. “Il frammento rimane soprattutto la porta di accesso alla totalità piuttosto che essere illuminato da quest’ultima” come sottolineava anche Kracauer che in ciò gli era molto affine che riconobbe l’importanza della “illuminazione di Benjamin di frammenti materiali dell’esistenza quotidiana che dovevano diventare le «immagini dialettiche» della modernità”, David Frisby, *Frammenti di modernità*, cit. p. 248. Nello stesso periodo anche il sociologo Simmel suggeriva di prestare particolare attenzione alle banalità, alle minuzie, e alle attività minori, considerate tali anche dagli attori sociali. E non si può certo dimenticare Freud.

quegli «sguardi immemorabili» capaci di far sorgere l'antichità dal - o nel - più piccolo strofinaccio”⁵⁶².

Lo straccio drenante serve da segnale che fa emergere le soglie di transito agli strati inferiori della città stratificata, stratificazione al tempo stesso di luogo e di tempo: strati sovrapposti sono anche strati di antichità diversa. Di luogo, perché “la città è uniforme solo in apparenza. Perfino il suo nome assume suoni differenti, nei diversi quartieri. In nessun luogo - se non nei sogni - il fenomeno del confine può essere esperito in forma così originaria come nelle città”⁵⁶³. Di tempo, perché c'è tutta una Parigi ctonia, da Hugo a Baudelaire, che è esattamente quella che Benjamin vuol fare emergere nella sua stratigrafia della modernità.

Laddove il borghese vede soltanto le apparenze scintillanti delle nuove mode e del progresso, lo *chiffonnier* non si lascia ingannare dalla superficie delle apparenze e sa, come l'angelo, guardare indietro ai rifiuti e alle rovine della storia.

Anche il collezionista, parente ricco dello *chiffonnier*, a cui Benjamin ha dedicato un saggio importante, fa emergere dalle singole cose un intero mondo storico. E qui diviene esplicito il parallelo tra collezionismo e metodo del montaggio con una differenza importante: “per il vero collezionista ogni singola cosa giunge a diventare un'enciclopedia di tutte le scienze dell'epoca, del paesaggio, dell'industria, del proprietario da cui proviene”⁵⁶⁴. Egli preleva reperti, li decontestualizza e li rimonta in un nuovo insieme, in una nuova serie. In principio non ha importanza che cosa collezioni, diamanti o tappi di bottiglia: “ciò che nel collezionismo è decisivo, è che l'oggetto sia sciolto da tutte le sue funzioni originarie per entrare nel rapporto più stretto possibile con oggetti a lui simili”⁵⁶⁵.

Il collezionismo contiene un momento negativo (il prelievo, la decontestualizzazione) e uno positivo (la disposizione dell'oggetto in un nuovo ordine), ma entrambi i momenti

□

⁵⁶² Georges Didi Huberman, *Ninfa moderna*, tr.it. Il Saggiatore, Milano 2004, p. 50.

⁵⁶³ E continua: “Conoscerle significa avere un sapere di quelle linee che, spartendo i confini, corrono parallele ai cavalcavia, attraversano caseggiati e parchi, lambiscono le rive dei fiumi; significa conoscere questi confini nonché gli enclavi dei vari territori. Come soglia, il confine passa attraverso le strade; un nuovo territorio ha inizio come un passo nel vuoto, come se si inciampasse in un gradino di cui ci si era accorti”, *Passages*, p.136.

⁵⁶⁴ *Ibidem*, p. 268.

⁵⁶⁵ *Ibidem*, p. 268.

sono legati alle trasformazioni dell'oggetto-merce. E' in quell'epoca, dice si dice in un frammento, che "la novità del prodotto acquista (come stimolante della domanda) un valore finora ignoto; il sempre-uguale appare per la prima volta sensibilmente nella produzione di massa"⁵⁶⁶.

Il *flanêur* è una figura del limite, sulla soglia della modernità che sta per travolgerlo, insieme agli altri marginali della metropoli: il suo sguardo, dice Benjamin, è uno sguardo estraniato. Come il grande magazzino è la sua ultima avventura, così l'uomo-sandwich è la sua ultima incarnazione⁵⁶⁷.

Baudelaire come i grandi modernisti è stato in grado di mantenere fissi gli occhi sulle trasformazioni in corso senza lasciarsi andare a due atteggiamenti contrapposti: la fuga nostalgica e impossibile in un passato anti-moderno e l'adesione totale e acritica alla modernizzazione.

La barbarie che è in agguato nel bel mezzo della civiltà colta da Baudelaire è stata rielaborata da Benjamin, secondo cui l'immenso patrimonio culturale che possiamo contemplare "non è mai documento di cultura senza essere, nello stesso tempo, documento di barbarie"⁵⁶⁸.

Il capitalismo che avanza, secondo il motto marxiano, dissolve tutto ciò che era solido. Far fronte alla tempesta della modernità senza chiudere gli occhi, né lasciarsi travolgere senza speranza, potrebbe essere il motto del programma di Benjamin, senza sosta rimaneggiato, per la ricostruzione della preistoria della modernità.

□

⁵⁶⁶ Benjamin, *Parco centrale*, cit. p. 135. Pierre Missac ha così esemplificato a proposito del francobollo, oggetto di collezione: "Il francobollo, caso estremo dell'oggetto da collezione situa l'uno in rapporto all'altro valore d'uso e valore di scambio in una relazione complessa e mobile (...) Se molti collezionisti si interessano solo a francobolli annullati dalle poste è perché il timbro esalta il francobollo, lo libera dal marchio d'infamia della vergogna d'essere utile", in *Passage de Walter Benjamin*, Editions du Seuil, Paris 1987, p. 54

⁵⁶⁷ Cfr. Susan Buck-Morss, *The flaneur, the Sandwichman and the Whore*, in "New German Critique", n. 39, 1986 pp. 99-140.

⁵⁶⁸ Benjamin, *Tesi sulla filosofia della storia*, cit., p. 76.

VII.3 Sogno e éclat: il montaggio della distanza

Abbiamo visto che il grande libro sui *passages* resta incompiuto. Sappiamo che nelle intenzioni di Benjamin il saggio su Baudelaire inviato a Horkheimer doveva essere il modello in piccolo di quell'opera immensa, ma dati i continui cambiamenti che apportava al progetto, nulla può dirsi in proposito di definitivo.

Appare però chiaro che Benjamin intendeva utilizzare il montaggio come principio costruttivo di una nuova forma di scrittura e si potrebbe dire di una nuova forma di pensiero che ha numerose «somiglianze di famiglia» con quelle che negli anni Venti del XX secolo stavano sviluppando da posizioni di partenza del tutto diverse, Aby Warburg, cineasti sovietici come Dziga Vertov e soprattutto Sergej Ejzenstejn, un filosofo che è stato anche amico di Benjamin, Ernst Bloch, e che abbiamo definito paradigma del montaggio.

Prima ancora di teorizzarlo esplicitamente come metodo di costruzione per il suo libro a venire, Benjamin l'aveva già praticato in un libro precedente, *Strada a senso unico* del 1928, fin dalla copertina originale che utilizza significativamente un fotomontaggio di Sasha Stone. Tutto il libro è organizzato come una città in cui le vie e i luoghi sono disposti e rimontati in modo diverso secondo un principio che è quello dell'associazione.

E' qui che compare un abbozzo di teoria della citazione: "le citazioni nel mio lavoro, sono come briganti ai bordi della strada, che balzano fuori armati e strappano l'assenso all'ozioso viandante"⁵⁶⁹. Ora l'ozioso viandante è il *flanêur* e Benjamin ha più volte paragonato la lettura alla *flanêrie*. Secondo alcune testimonianze Benjamin non sempre si preoccupava di arrivare alla fine del libro che aveva cominciato o aperto a diverse riprese. L'istinto che glielo aveva fatto scoprire lo guidava anche nella selezione dei passi e dei capitoli da leggere, mentre trascurava gli altri. Insomma un *feuilleter* che richiama la già citata dedica di Baudelaire dello *Spleen di Parigi*: "è stato sfogliando (*en feuilletant*) almeno per la ventesima volta il famoso *Gaspard de la Nuit* di Aloysius Bertrand (un libro conosciuto da voi, da me e da qualcuno dei nostri amici non ha tutto il diritto d'essere detto famoso?) che mi è venuta l'idea di tentare qualcosa di analogo"⁵⁷⁰.

□

⁵⁶⁹ Benjamin, *Strada a senso unico*, cit. p. 59.

⁵⁷⁰ Baudelaire, *Spleen di Parigi*, in *Opere*, cit. p. 385.

Possiamo immaginarci Benjamin alla Biblioteca nazionale che va all'avventura tra i libri *en flanant*, ma anche come un collezionista con i taccuini sotto braccio.

“Lo zibaldone ha qualcosa dell'ingegno del collezionista e del *flanêur*”⁵⁷¹: è in fondo lo stesso Benjamin autore di questo grande zibaldone che sono i PP a *flanêr* tra i testi e le citazioni. E lo stesso è in qualche modo invitato a fare il lettore.

Già ne *L'origine del dramma barocco tedesco* aveva osservato che “lo scrivere consiste principalmente di citazioni – la più folle tecnica del mosaico concepibile”⁵⁷².

Si tratta di un uso antitradizionale della citazione: il loro potere non è di “custodire, ma di purificare, di strappare dal contesto, di distruggere”⁵⁷³; così come avviene per il collezionista, si tratta di strappare gli oggetti al loro contesto e rimontarli in una nuova “collezione”.

Benjamin era un collezionista, ma la più grande collezione, la più preziosa collezione di perle e coralli erano le citazioni che traeva dalla lettura e dalle esperienze quotidiane ed è in questo senso che l'opera stessa di Benjamin è una collezione. Hannah Arendt ha descritto così il suo lavoro sulla citazione: “Il nucleo di ciò che faceva consisteva nello strappare al loro contesto una serie di frammenti e ridisporli nuovamente in modo tale che facessero luce l'uno sull'altro e fossero in grado di dimostrare la loro *raison d'être* in uno stato, per così dire, di mancanza di gravità. Si trattava certamente di una sorta di montaggio surrealista”⁵⁷⁴.

Nei PP che il metodo fosse quello del montaggio di citazioni è più volte esplicitato dallo stesso Benjamin: “il metodo di questo lavoro è il montaggio letterario. Non ho nulla da dire, solo mostrare”. E ancora: “Questo lavoro deve sviluppare al massimo grado l'arte di citare senza virgolette. La sua teoria è intimamente connessa a quella del montaggio”⁵⁷⁵.

□

⁵⁷¹ *I passages di Parigi*, cit., p. 220.

⁵⁷² Benjamin, *Avanguardia e rivoluzione* cit. in Arendt, *op.cit.*, p. 70.

⁵⁷³ *Ibidem*, p. 15.

⁵⁷⁴ Arendt, *Il pescatore di perle*, in *Walter Benjamin*, cit., p. 86.

⁵⁷⁵ *Passages*, p. 593. Cfr. l'articolo di Simon Lindgren, *From Flaneur to Web Surfer: Videoblogging, PhotoSharing and Walter Benjamin*, reperibile in http://www.tranformationsjournal.org/TEST/journal/issue_15/article_10.shtml.

Montaggio surrealista, ma anche opera storica, *féerie* dialettica, raccolta di cascami e rifiuti, i PP sono in realtà un'opera *sui generis*⁵⁷⁶.

Un libro, forse. Ma si può davvero ricostruire un'opera come i *Parisen Passagen* in forma di libro? Non sarebbe stato piuttosto un ipertesto, con i suoi *link*, le sue parole-calde che Benjamin faceva precedere e seguire da due quadratini neri, con il suo indice-cifrario⁵⁷⁷.



E' certo comunque che Benjamin aveva puntato il dito fin dalla fine degli anni Venti nel suo *Strada a senso unico*, sulla crisi della «forma-libro» e cercava altre strade che stessero al passo con i tempi. “Tutto fa prevedere che il libro in questa sua forma tradizionale stia andando incontro alla fine”⁵⁷⁸ e si riferisce poi all'anticipatore *Coup de dés* di Mallarmé.

□
⁵⁷⁶ Come dice Arendt “il problema ,con ogni cosa che Benjamin scriveva, era che si rivelava sempre *sui generis*”, Hannah Arendt, L'omino gobbo, in *Walter Benjamin*, cit. p. 15.

⁵⁷⁷ *I passages di Parigi*, p. 39.

⁵⁷⁸ Benjamin, *Strada a senso unico*, cit. p. 22.

E ancora, in termini più politici:

“l’efficacia significativa della letteratura può realizzarsi solo in un rigoroso scambio dell’agire e dello scrivere: deve elaborare in fogli volanti, opuscoli, articoli di rivista e manifesti quelle forme dimesse che corrispondono alla sua influenza all’interno di collettività attive meglio dell’ambizioso gesto universale del libro”⁵⁷⁹.

Lo stesso libro di «filosofia surrealista», *Strada a senso unico*, ci mostra Benjamin all’opera con una forma di scrittura diversa. “La scrittura che nel libro stampato aveva trovato un asilo ove condurre un’esistenza autonoma, dai cartelloni pubblicitari viene trascinata inesorabilmente sulle strade e assoggettata alle brutali eteronomie del caos economico”⁵⁸⁰.

Benjamin fu certamente un pioniere dei moderni modi di lettura e rappresentazione testuale che avevano a che fare con la frammentazione, l’elettismo, e il dinamismo della modernità: monade, trattato, costellazione, aforisma, sogno, immagine dialettica, catalogo, montaggio cinematografico.

Marjoree Perloff che ha dedicato attenzione alla forma dei PP come paradigma per la nuova poetica, scrive: “pagina dopo pagina il testo sbalorditivo di Benjamin contiene campioni di questo tipo, giustapposizioni, tagli, link, cambiamenti di registro, dispositivi di contestualizzazione e segni visivi che producono un testo poetico che è paradigmatico per la nostra epoca”⁵⁸¹.

Montaggio di un testo plurilinguistico, plurivoco, con un gioco filosofico di distanze, trascrizioni, intersezioni, cambiamenti di contesto e giustapposizioni ironiche.

Ma anche un testo pluridisciplinare in senso forte; come giustamente ha notato Didi - Huberman, contro quelli che hanno accusato Benjamin di confondere diversi procedimenti nel suo lavoro sul montaggio: essi “non hanno compreso fino a che punto le procedure interessanti ai suoi occhi fossero trasversali a tutti campi tecnici, estetici e intellettuali (fotografia, cinema, pittura, architettura, filosofia)”⁵⁸².

□

⁵⁷⁹ *Ibidem.* p. 5.

⁵⁸⁰ *Ibidem.*, p. 22. A proposito di réclame e letteratura Hamon, *op.cit.*.

⁵⁸¹ Marjoree Perloff, *Walter Benjamin's Arcades as Paradigm for the New Poetics*, in “*Etudes Anglaises*”, n. 61-62 2008, p. 251.

⁵⁸² Georges Didi Huberman, *Storia dell’arte e anacronismo delle immagini*, cit., p. 138.

Adottare il principio del montaggio significava per Benjamin “erigere grandi costruzioni sulla base di minuscoli elementi costruttivi, ritagliati con nettezza e precisione. Nello scoprire, anzi, nell’analisi del piccolo momento singolo, il cristallo dell’accadere totale”⁵⁸³, metodo micrologico che gli derivava da Goethe, dal quale ricavava anche la trasposizione del concetto di verità dall’ambito della natura a quello della storia⁵⁸⁴.

In una lettera Benjamin parla del tentativo costante di “fissare l’immagine della storia nelle cristallizzazioni meno appariscenti dell’esistenza, nei suoi cascami”⁵⁸⁵.

Ora certamente anche *Strada a senso unico* che Bloch caratterizzò come tentativo di osare una «filosofia surrealista» è un montaggio di immagini, citazioni, collage di pensieri, descrizioni di luoghi e cerca di dispiegare il pensiero in modo topologico: rovesciando un’osservazione di Benjamin, si scrive e si vive un libro come si attraversa la città⁵⁸⁶.

Questo tentativo di leggere il tempo attraverso lo spazio, si sviluppa fino al grande progetto dei PP in cui addirittura l’intera Parigi capitale del XIX secolo doveva essere ricostruita: la Parigi dice Benjamin con un gioco di parole come *Zeitraum*, ossia al tempo stesso come “epoca onirica” (*Zeit-traum*) ma anche come spazio, intervallo temporale (*Zeit-raum*).

Per far questo ci vuole una logica visuale, non lineare, una logica che fa saltare insieme al continuum narrativo, una concezione riduzionista del significato. E questa logica si dispiega attraverso il montaggio, che è poi un’altra delle metafore tratte dal campo fotografico e cinematografico che Benjamin ha usato per illuminare le sue ricerche.

□

⁵⁸³ Introduzione di Tiedemann, in *Passages*, p. XI.

⁵⁸⁴ *Passages*, pp. 598-599. Cfr. in proposito Andrea Pinotti, “Lo studio degli estremi”. Benjamin morfologo tra Warburg e Goethe, in *Giochi per melanconici. Sull’Origine del dramma barocco tedesco di Walter Benjamin* (a cura di A. Pinotti), Mimesis Milano 2003, p.. 219s.

⁵⁸⁵ *I passages di Parigi*, p. 21.

⁵⁸⁶ Vivere la città come si legge un libro è un’esperienza di cui parla più volte anche Benjamin; si veda ad es. questo passo dedicato a Marsiglia: “Attraversavo Marsiglia in automobile di prima mattina, diretto alla stazione, e mentre lungo il tragitto mi si facevano incontro punti noti, poi dei nuovi, sconosciuto, o altri che ricordavo solo vagamente, la città mi si trasformava in un libro che tenevo tra le mani e a cui davo in fretta ancora una scorsa, prima che, dentro la cassa in solaio, si sottraesse ai miei occhi per chissà quanto tempo”, Walter Benjamin, Strada a senso unico, in *Strada a senso unico*, cit. p. 54.

Come ha notato Didi Huberman, comparando il lavoro di Benjamin con quello di Warburg, un montaggio è

“un’interpretazione che non cerca di ridurre la complessità, ma di mostrarla, di esporla, di dispiegarla secondo una complessità di secondo grado. E ciò presuppone di costruirla «a colpi di proiettore cinematografico» fatalmente discontinui. E’ difficile, di fronte a questa metafora che evoca il carattere quasi filmico delle diapositive proiettate in *fusées* dal conferenziere, non pensare alle teorie del montaggio elaborate da alcuni grandi cineasti contemporanei di Warburg – Dziga vertov o S.M. Ejzenstejn - come al flusso a scatti (*sprunghaft*) con cui Walter Benjamin doveva caratterizzare la sua nozione di «immagine dialettica». L’iconologia warburghiana mira effettivamente a produrre qualcosa come un’immagine dialettica dei rapporti tra le immagini: essa lavora per smontaggio del continuum figurativo, per *fusées* di dettagli a scatti e per rimontaggio di questo materiale in ritmi visivi inediti”⁵⁸⁷.

Dopo una discussione delle diverse posizioni a proposito dell’accostamento tra il metodo di Warburg e alcune forme di montaggio dell’avanguardia, Didi Hiberman conclude:

“L’atlante *Mnemosyne* è dunque a suo modo un oggetto d’avanguardia. Non perché rompa col passato naturalmente, con quel passato in cui non cessa di immergersi; ma perché rompe con un certo modo di pensare il passato - di cui i nostri postmodernisti veicolano oggi, senza saperlo, gli schemi più triviali, a cominciare da quelli dell’ante e del post. La rottura warburghiana consiste precisamente nell’aver pensato il tempo stesso come montaggio di elementi eterogenei”⁵⁸⁸.

Lo stesso può dirsi, e certo molto più consapevolmente per i PP, oggetto d’avanguardia, nato nel bel mezzo dello sviluppo e della crisi delle avanguardie, libro-non libro che, con la sua ricerca di una nuova forma-pensiero attraverso il montaggio, e con il suo tentativo di ricostruzione della preistoria della modernità, costituisce una cerniera preziosa tra la riflessione sul moderno e l’avanguardia.

□

⁵⁸⁷ Georges Didi - Huberman, *L’immagine insepolta*, cit., p. 455.

⁵⁸⁸ *Ibidem*, p. 443-4.

Il problema è quello di una forma di pensiero, o per usare un'espressione di Wittgenstein una «rappresentazione perspicua», che nasce proprio in entrambi i casi in contrapposizione a un certo modello di spiegazione storica. Scriveva Wittgenstein:

“La spiegazione storica, la spiegazione come ipotesi di sviluppo è solo *un* modo di raccogliere i dati – della loro sinossi. E' ugualmente possibile vedere i dati nella loro relazione reciproca e riassumerli in un'immagine generale che non abbia la forma di un'ipotesi sullo sviluppo cronologico”⁵⁸⁹.

Si tratta in questo caso di un modo di pensare, e anche di vedere, che salvi i fenomeni, per così dire, senza schiacciarli nella forma della narrazione cronologica e nello stampo storicista. Quello che Wittgenstein propone in questi pochi appunti è una forma di rappresentazione che “consente di vedere le connessioni”, attraverso le somiglianze. Si tratta, aggiunge, di “rendere il nostro occhio sensibile a una connessione formale”⁵⁹⁰.

Ma questo significa anche divenire sensibili alle differenze⁵⁹¹ in modo da non trasformare questo metodo comparativo in un sistema di generalità vuote, che hanno perso del tutto presa con la realtà dei fenomeni studiati.

Benjamin, profondamente immerso nella cultura delle avanguardie, e in particolare del surrealismo, aggiunge il sogno a questo elemento costruttivo, il lavoro onirico come raccolta e ricomposizione di scarti.

“Nel sogno come nell'ebbrezza narcotica [Benjamin] vedeva rivelarsi un mondo di affinità particolari e misteriose nelle quali le cose potevano contrarre il più contraddittorio dei legami e mostrare non ben determinate affinità. Il sogno come l'ebbrezza poteva schiudere un ambito di esperienze nelle quali l'io comunica con le cose in modo ancora mimetico-corporeo”⁵⁹².

A proposito della coscienza del tempo dell'ebbrezza da hascisc accostata alla coscienza storica rivoluzionaria, Benjamin cita quasi Baudelaire:

□
⁵⁸⁹ Ludwig Wittgenstein, *Note sul “Ramo d'oro” di Frazer*, tr.it Adelphi Milano 1975, p. 28.

⁵⁹⁰ *Ibidem*, p. 30.

⁵⁹¹ Bouveresse che ha curato le note di Wittgenstein scrive che il filosofo aveva pensato di mettere in epigrafe alle *Ricerche filosofiche* una citazione del *Re Lear*: “I'll teach you differences”, *ibidem*, p. 66.

⁵⁹² Tiedemann in *Passages*, p. XV.

“Ecco manifestarsi le pretese spaziali e temporali del mangiatore di *hascisc*. Quelle, notoriamente, sono assolutamente regali. Per chi ha mangiato l'*hascisc* Versailles non è troppo grande, né l'eternità dura troppo a lungo. E sullo sfondo di queste dimensioni immense dell'esperienza interiore, della durata assoluta e del mondo spaziale incommensurabile, un humor meraviglioso e felice si sofferma sulle contingenze del mondo spaziale e temporale”⁵⁹³.

Ciò che si apre negli esperimenti con le sostanze stupefacenti, come pure nella dimensione onirica, è “l'instancabile disponibilità a ricavare da ogni singolo stato di cose - ad esempio da un decoro o dalla raffigurazione di un paesaggio - una moltitudine di lati, contenuti, significati”⁵⁹⁴.

L'uso delle tecniche surrealiste diventava il metodo per una nuova scienza storica, dialettica: “attraversare il già stato con l'intensità di un sogno per esperire il presente come il mondo della veglia al quale il sogno si riferisce”⁵⁹⁵.

In un altro frammento in cui si sente l'influenza di Bloch e di Proust, Benjamin detta quasi un programma di ricerca: “ciò che s'intende operare nelle pagine che seguono è un esperimento di tecnica del risveglio: il tentativo di prendere atto della svolta copernicana e dialettica della reminiscenza”⁵⁹⁶. E successivamente spiega che la rivoluzione copernicana riguarda la conoscenza storica. Prima si considerava il passato come qualcosa di già dato e la ricostruzione storica tendeva (*ad infinitum*) ad approssimarsi a ciò che è veramente stato (*wie es eigentlich gewesen* il motto dello storicismo di Ranke), che Benjamin definisce “il narcotico più forte del secolo”⁵⁹⁷; ora, dopo la rivoluzione copernicana, il passato diventa l'irruzione della coscienza risvegliata nel qui e ora.

“Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò che in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora (*Jetzt*) in una costellazione. In altre parole: immagine è dialettica nell'immobilità”⁵⁹⁸.

□

⁵⁹³ Benjamin, *Hascisc a Marsiglia*, in *Sull'hascisc*, tr.it. Einaudi, Torino 1975, p. 20.

⁵⁹⁴ Benjamin, *Crocknotizen*, in *ibidem*, cit., p. 33-34.

⁵⁹⁵ Tiedemann, in *Passages*, cit. p. XVII.

⁵⁹⁶ Benjamin, *Passages*, p.507.

⁵⁹⁷ *Ibidem*, p. 600.

⁵⁹⁸ *Ibidem*, p. 598.

Arrestare il tempo: i rivoluzionari sparavano sugli orologi, come ricorda in una delle tesi di filosofia della storia. Immagine dialettica e la dialettica dell'immobilità (*Dialektik im Stillstand*): un ossimoro se viene interpretata sul piano di una logica lineare; l'apertura di un campo di possibilità all'interno di una logica più complessa in cui i concetti vengono costruiti attraverso immagini secondo i principi cognitivi del montaggio.

Come uno *chiffonnier* Benjamin raccoglie nei PP frammenti della civiltà passata, della preistoria della modernità che sono estremamente concreti, fissati in immagini e li rimonta in una forma nuova che però non è mai una totalità perché, per dirla con Adorno, il tutto è il falso. La totalità non è ricomponibile e l'allegorista è destinato a lavorare con frammenti e questo lavoro sui frammenti è stato enormemente potenziato grazie all'invenzione della fotografia e poi del cinema.

Come ricorda Agamben, "Benjamin ebbe una volta a paragonare l'immagine dialettica a quei quadernetti, precursori del cinematografo, che, sfogliati rapidamente, producono l'impressione del movimento"⁵⁹⁹.

Questo *feuilleter* di cui si è già detto, usa la tecnica del montaggio, rimette il pensiero in movimento, gli dà una configurazione nuova, montando gli intervalli e la continuità, la vicinanza del dettaglio più microscopico e la distanza della visione.

Come in *Mnemosyne*, il montaggio diventa "un dispositivo complesso destinato ad offrire - e ad aprire - le basi visive di una memoria impensata della storia, di ciò che Warburg non ha mai cessato di chiamare *Nachleben*"⁶⁰⁰.

Per concludere, la domanda che Benjamin poneva a partire dalla preistoria della modernità era questa: come è possibile cogliere e sopportare le trasformazioni che la modernità impone; come è possibile vivere nello stesso tempo dentro e fuori, non identificandosi, ma neppure estraniandosi del tutto nella modernità? E' quello che Marshall Berman ha riproposto in modo efficace nel suo saggio⁶⁰¹ anche per i nostri tempi: come giocare dialetticamente il modernismo da uomini e donne della modernità metropolitana che vivono appieno la caducità e la trasformazione.

□

⁵⁹⁹ Giorgio Agamben, *Note sul gesto*, in *Mezzi senza fine*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 49.

⁶⁰⁰ Didi – Huberman, op. cit., p. 438.

⁶⁰¹ Marshall Berman, *L'esperienza della modernità*, cit.

In questo forse il paradigma del montaggio ha ancora qualcosa da dire se viene interpretato non come cancellazione della distanza storica come avviene in un *certo* postmodernismo, ma al contrario come un insieme di dispositivi che consentono l'apertura di un tempo nuovo.

C'è un testo di Benjamin intitolato Al planetario, posto alla fine di *Strada a senso unico*, dunque in posizione strategica che, con il suo accento nietzschiano, costituisce al tempo stesso una diagnosi e una terapia.

L'uomo moderno e l'uomo antico, dice Benjamin, si distinguono per il diverso rapporto con il cosmo: mentre l'uomo moderno osserva il mondo da un telescopio, dopo la rivoluzione astronomica, o al planetario, l'uomo classico entrava in contatto col mondo attraverso l'ebbrezza. L'aver pensato di poter fare a meno di questa esperienza collettiva, che ci fa toccare con mano per così dire l'unione dell'infinitamente vicino e dell'infinitamente lontano, ha portato alla catastrofe della guerra.

Sull'orlo di un nuovo baratro per l'Europa, Benjamin propone una visione della storia che pur rifiutando la fede cieca nel progresso, non si culli in un impossibile e reazionario ritorno al passato.

Come pensare nella catastrofe? Come mantenere gli occhi ben aperti sull'orrore, per dirla con Adorno, senza cadere nella disperazione di una possibile salvezza⁶⁰²?

Si tratta di cercare un pensiero nuovo, che vive nel pericolo e che, nell'istante folgorante, riesce a illuminare l'immagine della connessione impensata tra presente e passato.

In questo frangente, come la storia, l'arte assume il compito politico di una memoria non restauratrice, ma creatrice che accetta la rivoluzione dell'avanguardia, senza liquidare il passato dei vinti e il presente degli oppressi.

□

⁶⁰² “Di fronte alle macerie e ai frammenti del presente non perdersi in essi, non lasciarsi trascinare via da essi, non cercare di ricomporre nostalgicamente l'infranto, ma costruire su questo terreno, con queste macerie, altre figure, altre immagini in cui ciò che di nuovo è emerso sulla scena storica e che non ha trovato parole per rappresentare la sua ricchezza, possa trovare ragione. Franco Rella, *Il silenzio e le parole*, cit., p. 201.

VIII. Inscatolare e assemblare il caos, da Cornell a Gibson, attraverso Rauschenberg

*"Il modernismo in arte e in letteratura ha dato all'individuo una libertà senza precedenti d'inventarsi un suo mondo a partire dai frammenti di quello esistente"*⁶⁰³.

VIII.1 Note su avanguardia e neo-avanguardia a proposito del collage/montage:

La grande stagione delle avanguardie storiche in Europa dagli anni Dieci agli anni Trenta che abbiamo seguito nei capitoli precedenti e che era stata anche un tentativo di rispondere alla catastrofe della Grande guerra, venne inghiottita dalla vittoria dei fascismi e dello stalinismo e infine dalla nuova catastrofe della Seconda guerra mondiale. Le sue opere divennero, a seconda dei casi e dei paesi, «arte degenerata» oppure secondo i nuovi canoni dello zdanovismo, arte formalista, decadente e borghese, e in quanto tale perseguitata o nel migliore dei casi ignorata, in quel periodo che Lyotard ha chiamato la «lunga depressione», fino al periodo della cosiddetta neo-avanguardia negli anni Cinquanta e Sessanta.

Hal Foster, tra gli altri, ha criticato in modo preciso i tentativi, come quello di Bürger nel suo *Teoria dell'avanguardia*, di ridurre l'intera esperienza della sperimentazione artistica dell'avanguardia storica a un'unica generale «teoria dell'avanguardia», ossia l'idea che essa possa “essere sussunta nel progetto di distruzione della falsa autonomia dell'arte borghese”⁶⁰⁴. Il rischio evidente è quello di una semplificazione che riduce la ricchezza e la complessità di quella esperienza a un unico filo conduttore che traduce a livello storico-artistico una concezione lineare della storia, con i suoi stadi, i suoi passaggi, le sue contraddizioni, ma anche il suo *telos* implicito. O ancora di una concezione della storia che, come diceva Benjamin nelle sue drammatiche e struggenti *Tesi di filosofia storia*, lasci scorrere “fra le dita la successione dei fatti come un rosario”⁶⁰⁵.

Contro il continuismo storico, contro una concezione ingenua del progresso, della continuità e della omogeneità storica che il rivoluzionario deve proporsi di far saltare, diceva Benjamin, il metodo del montaggio era uno degli strumenti essenziali, e come

□

⁶⁰³ Charles Simic, *Il cacciatore di immagini*, tr. it. Adelphi, Milano 2005, p. 52.

⁶⁰⁴ Hal Foster, *What's Neo about the Neo-Avant-Garde?*, “October”, 70, Autumn, 1994, p. 10.

⁶⁰⁵ Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, cit., p. 82-83.

abbiamo visto proprio nello stesso periodo c'è stata una straordinaria convergenza di riflessioni e di pratiche che si ispiravano proprio al montaggio come paradigma ed insieme di dispositivi.

“E' un po' come se, dice Didi-Huberman, storicamente parlando, le trincee scavate nell'Europa della Grande guerra avessero suscitato, in campo estetico come in quello delle scienze umane (pensiamo a Georg Simmel, Sigmund Freud, Aby Warburg, Marc Bloch), la decisione di *mostrare attraverso montaggi*, cioè per dislocazioni e ricomposizioni di qualsiasi cosa. In tal senso il montaggio sarebbe un metodo di conoscenza e un procedimento formale nato dalla guerra che prende atto del «disordine del mondo». Caratterizzerebbe la nostra percezione del tempo dai primi conflitti del XX secolo: sarebbe diventato il *metodo moderno per eccellenza*”⁶⁰⁶.

Il condizionale è d'obbligo perché la ricerca su quello che qui abbiamo definito come dispositivo e paradigma del collage/montage richiede ancora esplorazioni in profondità, tagli storici, descrizioni puntuali.

Quel che ci si propone in quest'ultima parte della ricerca è di mostrare come esso continui a funzionare all'indomani della fine della seconda guerra mondiale, con la nascita delle cosiddette neo-avanguardie e lo spostamento del centro della scena artistica dall'Europa (Parigi in particolare), agli Stati Uniti (a New York in particolare), fino all'affacciarsi di quel nuovo paesaggio culturale che è stato chiamato Pop e che, per certi versi, annuncia (o secondo alcuni dà avvio a) quello che è stato chiamato nel bene e nel male, il «postmoderno».

Nel Sessantotto, in quello che è rimasto uno dei suoi libri teoreticamente più densi, *Differenza e ripetizione*, Gilles Deleuze scriveva quasi a riassumere con un'istantanea brutale il corpo a corpo dell'arte con la civiltà contemporanea:

“il solo problema estetico è quello di inserire l'arte nella vita quotidiana, giacché quanto più quest'ultima appare standardizzata, stereotipata, sottoposta a una riproduzione accelerata di oggetti di consumo, tanto più l'arte deve aderirvi

□
⁶⁰⁶ Georges Didi - Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, cit., p. 86.

strappandole quella piccola differenza che peraltro opera simultaneamente tra altri livelli di ripetizione”⁶⁰⁷.

Sembra di sentir risuonare in queste parole il grido di una lotta che aveva come posta in gioco il disvelamento del dominio nel mondo del capitalismo avanzato e del trionfo della merce in quella che Débord chiamava «società dello spettacolo» mostrando all’opera la possibilità rivoluzionaria di una differenza che lavora dall’interno, perché, dice ancora Deleuze,

“ogni arte dispone di tecniche ripetitive che si sovrappongono l’una sull’altra, il cui potere critico e rivoluzionario può toccare il punto più alto, conducendoci dalle smorte ripetizioni dell’abitudine alle ripetizioni profonde della memoria, quindi alle ripetizioni ultime della morte ove è in gioco la nostra libertà”⁶⁰⁸.

E’ ancora con speranza che Deleuze guarda alle pratiche artistiche come pratiche rivoluzionarie, forse perché parla da un’epoca per noi ormai lontana, o forse perché era riuscito a intravedervi qualcosa che noi abbiamo perduto quasi del tutto di vista.

In ogni caso concluderemo questa ricerca, spostandoci al di là dell’Oceano e usando due chiavi di lettura incrociate: da una parte prendendo in considerazione alcuni aspetti dell’opera di due artisti americani esemplari per illustrare questo passaggio d’epoca, Cornell e Rauschenberg, interpretati come due poli del paradigma del collage/montage (microcosmo vs macrocosmo, o tendenza centripeta e tendenza centrifuga) e dall’altra rimettendo in gioco alcuni degli elementi che abbiamo individuato nella precedente indagine sul paradigma del collage/montage nella prima avanguardia, provando a intrecciare quei molteplici fili in un tessuto che certo è tutt’altro che omogeneo e arrivando a un evento, che può essere eletto cronologicamente e simbolicamente a punto conclusivo di questa indagine: il 1961, anno della mostra al MoMA *The Art of Assemblage* che segna una svolta in quanto sembra essere storicizzato e in parte museificato un percorso di ricerca che ha come nucleo unificatore quello che abbiamo chiamato dispositivo e paradigma del collage/montage.

□
⁶⁰⁷ Gilles Deleuze, *Differenza e ripetizione*, tr. it. Raffaello Cortina Editore, Milano 1997, p. 375.

⁶⁰⁸ *Ivi.*

Beninteso questa linea di ricerca esclude deliberatamente tutta la continua e variegata sperimentazione sul collage/montage che è continuata in Europa nel dopoguerra, a partire ad esempio dalla straordinaria stagione dell'*Independent Group* londinese, del *collage/décollage* a Roma e della scuola di Praga (si pensi per fare gli esempi più celebri rispettivamente a Hamilton, Rotella e Jiri Kolár).

Sicuramente, come diceva un critico presentando la mostra *Dadaismo/Dadaismi* del 1997, "c'è ancora da ricostruire un percorso unitario che partendo dai collage materici futuristi e cubisti e passando a traverso i *ready-made* di Duchamp, i *Merzbau* di Schwitters, arrivi fino ai *combine-painting* di Rauschenberg, agli assemblage, alle opere dei *nouveaux realistes* alla *funk art*, all'arte povera e che, come sviluppo concettuale, conduce anche all'*environment* inteso come collage ambientale e all'*happening* come collage di eventi"⁶⁰⁹.

Non è ciò che ci siamo riproposti qui, ma queste considerazioni, come molte altre dello stesso tenore, possono servire comunque a comprendere quanto il collage/montage sia diventato nel corso del secolo un paradigma inclusivo e onnipervasivo.

VIII. 2 Estensione dei limiti del collage/montage

Quello che all'inizio del secolo era un paradigma applicabile alle arti, per così dire, «tradizionali» si è esteso negli anni Cinquanta e Sessanta, fino a ricoprire ogni sorta di «esperienze artistiche» in senso lato che sembrano sempre più realizzare quelle che sono forse due delle principali eredità di Duchamp, ossia la fusione totale tra arte e vita e l'apertura ai media più diversi. Cosicché dai primi frammenti cubisti, si è arrivati negli anni Cinquanta e Sessanta della neoavanguardia a praticare un collage/montage che, "in quanto punto di partenza di collage materici, montage, assemblage, condurrebbe fino all'*environment* (collage ambientale), all'*happening* (collage di eventi) e che, per la sua

□
⁶⁰⁹ Roberto Lambarelli, Gli anni Sessanta, la "continuità d'avanguardia" in a cura di G. Cortenuova, *Dadaismo dadaismi*, Electa, Milano 1997, p. 142.

inclusione di materiali «non artistici» sarebbe infine possibile chiamare in causa per l'arte povera e la land art"⁶¹⁰.

Non si tratta evidentemente soltanto di un'estensione dei limiti di applicazione del principio collage/montage che, come abbiamo detto fin dall'inizio, permette di attraversare l'arte del XX secolo come una delle chiavi di lettura e di analisi più importanti degli sviluppi artistici. Già Janish e Blesh, due tra i primi storici del collage/montages definivano così questa tendenza espansiva del collage: "il movimento della pittura verso lo spazio esterno e la sua conclusiva fusione o dissoluzione nell'azione e/o in forme di continuum spazio-temporale"⁶¹¹. Un movimento che ha a che fare con il superamento delle rigide barriere tra arte e vita, con una progressiva invasione della vita da parte dell'operare artistico.

Ma questa barriera può essere sfidata in modi diversi: il lavoro di travaso può portare a una completa sovrapposizione/indistinzione o a una cattura di uno dei due poli che potremmo chiamare polo Nietzsche-Duchamp (la trasformazione della vita in un'opera d'arte) e polo Schwitters/Kaprow (in cui l'opera d'arte ingloba come sue parti i più disparati frammenti della vita). Rauschenberg, come si vedrà, tenderà un'altra strada: lavorare nell'intervallo che sta tra la vita e l'arte.

VIII. 3 Differenza e ripetizione

Nel dibattito non ancora del tutto concluso su avanguardia e neo post-avanguardia, moderno e neo-post-moderno (ma ormai forse storicizzato e privo di quell'ardore che c'era negli anni passati), alcune domande sono ricorrenti. Già il prefisso neo- è forse fuorviante, ma quanto c'è di continuità e di discontinuità nel neo-?

Una soluzione semplice è quella di affermare che non c'è dubbio che dal punto di vista formale i neo- riprendano ready-made, fotomontaggio e collage dalle prime avanguardie, ma

□

⁶¹⁰ *Ibidem*, p. 13-14.

⁶¹¹ Harriet Janis, Rudi Blesh, *Collage: Personalities, Concepts, Techniques*, Chilton Company, Philadelphia/New York 1962, p.vii.

“a differenza della contestazione che animava quasi tutti gli antichi dadaisti, totale in Duchamp, oppure con obiettivi circoscritti alla società, alle leggi morali e alla politica in altri, gli odierni dadaisti Rauschenberg, Johns e lo stesso Dine operano nell'accettazione (...) Nel privare il prelievo dell'oggetto di ogni risonanza metafisica o comunque totalizzante, come di ogni sottinteso polemico e nel considerarlo positivamente quale efficace mezzo di immersione e di conoscenza della realtà, ritengo consista la vera differenza tra vecchio e nuovo dadaismo”⁶¹².

In effetti una traccia per determinare la differenza sta proprio nella pratica del riuso all'interno di una società capitalistica segnata dal consumo e dallo spettacolo. La *junk-culture* delle città era stata già preannunciata nella Parigi del moderno:

“la sua fonte è l'usura, il materiale di cui ci si sbarazza, come esso si raccoglie nei cassetti, nelle credenze, nelle soffitte, nei sacchi d'immondizia negli scoli, nei mucchi e depositi di rifiuti. Gli oggetti hanno una storia: dapprima sono merce nuova di zecca; poi diventano oggetti posseduti, accessibili a pochi, soggetti spesso a uso familiare e ripetuto e poi una volta inservibili sono segnati dall'uso ma ancora disponibili”⁶¹³.

La tesi sembra insomma riassumibile così: nel passaggio al neo-, si perde la carica rivoluzionaria⁶¹⁴ e tuttavia pur in una sostanziale accettazione del mondo del consumo⁶¹⁵,

□

⁶¹² Boatto, cit. in Renato De Fusco, *Storia dell'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2003, p. 334.

⁶¹³ *Ibidem*, p. 336.

⁶¹⁴ Si veda la correzione di Lippard: “Molti scrittori sono caduti nell'errore di considerare il Dadaismo un movimento politico, sostenendo così che proprio questo sottolinea la differenza tra Pop e Dada. Al contrario, sebbene per natura fossero anti-politici e anti-sociali nel senso comunemente accettato, i Dadaisti si mostrarono politicamente attivi solo a Berlino tra il 1918 e il 1921”, Lucy R. Lippard et al., *Pop Art*, tr. it. Mazzotta, Milano 1978, p. 38.

⁶¹⁵ Un'osservazione di Guy Debord sul neo-dadaismo in una lettera a Raoul Hausman, va nella stessa direzione: “In breve, noi consideriamo il dadaismo come il momento rivoluzionario che ha dominato la cultura dell'epoca (e che, a dispetto delle sue intenzioni distruttive, ha fornito una massa di innovazioni che sono abbondantemente servite alla cosiddetta arte moderna). Al contrario, tutto il neo-dadaismo è una ripresa – più o meno nascosta - dell'aspetto formale del dadaismo, associato a un'ideologia, a una «giustificazione» che è sempre reazionaria (che si basi apertamente su fondamenti

lo si integra all'interno di una struttura pittorica e scultorea, una composizione che, per dirla con Rauschenberg, ha un «Random Order», citando e prelevando sia gli oggetti di questa civiltà dei consumi, sia oggetti ed elementi iconografici più *old-fashioned*, sia precedenti esperienze dell'arte moderna.

In questo senso l'uso dell'oggetto è del tutto diverso da quello che sarà nel pop (affettivamente sterilizzato e serializzato) non solo perché in Rauschenberg e negli altri si fa sentire l'esperienza dell'informale e dell'espressionismo astratto, ma perché il paradigma del collage/montage è passato da un piano puramente pittorico-artistico a definire un paesaggio esistenziale.

Tuttavia, a parte il problema generale di un'interpretazione *tout court* rivoluzionaria dell'intera avanguardia, vale come più generale considerazione metodologica, che una visione dell'arte come sviluppo, è a dir poco ingenua. Non essa solo assume un punto di vista privilegiato spacciandolo, senza mediazione, per sviluppo storico oggettivo, ma ignora la posizione da cui si guarda all'interno del pluralismo (come se fosse possibile individuare ad esempio un'unica linea di sviluppo dell'astrazione o del collage nel XX secolo), e si preclude una comprensione più profonda che è fatta di movimenti di andata e ritorno, di anticipazioni e retrospettive, tanto più importanti quando si considerano fenomeni «d'avanguardia» che di per se stessi hanno un rapporto particolare con il proprio tempo.

Come è stato più volte notato, uno dei paradossi di una certa avanguardia è quello di porsi in marcia verso un futuro senza passato e senza memoria, ma anche di concepire la creazione, il nuovo, l'originalità, come una creazione *ex nihilo*, il tutto all'interno di una concezione della storia che è ancora prigioniera del continuismo storicistico.

Ora, se l'avanguardia intorno alla Grande guerra fu profondamente segnata nel bene e nel male dalla fine sanguinosa di un'epoca, da quello che è stato definito il crollo della cultura occidentale, la cosiddetta neo-avanguardia si trovò ad operare in un mondo diviso, in cui le guerre erano dislocate nei paesi coloniali, in funzione della geopolitica della guerra fredda.

□

reazionari come in Georges Mathieu o che si avvolga in una qualche sorta di nebbia come in diversi “neo-realisti”)” in <http://www.notbored.org/debord-31March1963.html>.

Nell'Occidente «pacificato» del secondo dopoguerra ci si poteva dedicare in pace agli affari e alla produzione, anche di arte, in un mondo sempre più dominato dal mercato, dalle merci e dal consumo. Come ha osservato Jameson, descrivendo come un meccanismo di traduzione, il funzionamento dell'analogia tra media e mercato:

“nella graduale scomparsa del mercato come luogo fisico e nella tendenziale identificazione della merce con la sua immagine (con il marchio o il logo) si compie certamente un'altra più intima simbiosi tra il mercato e i media. I confini si superano (in maniera profondamente tipica del postmoderno) e al posto della vecchia separazione tra cosa e concetto (o per meglio dire tra economia e cultura, base e sovrastruttura) prende progressivamente piede una indifferenziazione dei livelli”⁶¹⁶.

L'analisi diventa però più complessa se si assume, come per esempio fa Hal Foster, una concezione multidimensionale del tempo, di doppio movimento di andata e ritorno, per cui se è vero che non c'è il dopo senza il prima, è anche vero nello stesso tempo che non c'è il prima, *quel* prima, senza il dopo, insomma che leggiamo il passato inevitabilmente attraverso la storia degli effetti e delle ripetizioni differenti, insomma che c'è “uno scambio temporale tra avanguardia storica e neoavanguardia, una relazione complessa di anticipazioni e ricostruzioni”⁶¹⁷. Foster usa il concetto freudiano di «azione differita» per

□

⁶¹⁶Fredric Jameson, *Il postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardocapitalismo*, tr. it. Fazi, Roma 2007, p. 278. Jameson propone una dialettica in tre momenti per leggere lo sviluppo del modernismo in relazione al rapporto tra segno e referente in quello che lui stesso definisce “una specie di mito che ho trovato utile nel descrivere la natura della produzione postmoderna contemporanea”, *ibidem*, p. 109. Agli albori del capitalismo e della società borghese il segno sembrava riuscire ad avere un rapporto tranquillo e diretto col referente; la divaricazione tra segno e referente e la progressiva autonomizzazione del primo e della sua cultura rappresenta il momento del modernismo che ha in sé un'ambivalenza tra un potere critico negativo e l'impotenza dell'ineffettualità; e infine nella fase del postmoderno, con l'intensificarsi del processo produttivo e della reificazione che investe ogni ambito della realtà, “il referente e la realtà ora scompaiono del tutto e persino il senso - il significato - si problematizza. Siamo rimasti con questo gioco di significanti puro e aleatorio che chiamiamo postmodernismo, il quale non produce più le opere monumentali sul genere di quelle del modernismo, ma rimescola ininterrottamente i frammenti di testi preesistenti, i mattoncini della vecchia produzione socioculturale, nel quadro di un nuovo e intensificato bricolage”, *ibidem*, p. 110.

⁶¹⁷ Hal Foster, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, tr. it. Postmedia books, Milano 2006, p. 29.

sostenere che sia modernismo che postmodernismo sono coinvolti nell'azione differita, in un processo continuo di anticipazione e ricostruzione. “Non c'è un semplice Ora: ogni presente è nonsincronico, una mescolanza di tempi diversi” (i riferimenti espliciti sono a Benjamin e Bloch) e perciò non c'è una semplice transizione tra avanguardia e neoavanguardia, tra moderno e postmoderno.

“La nozione di azione differita è utile poiché piuttosto che rompere con le pratiche e i discorsi fondamentali della modernità, le pratiche e i discorsi esemplari della postmodernità sono avanzati grazie a una relazione postuma con essi. Al di là della nozione di *nachträglich* l'arte postmoderna e la teoria post-strutturalista hanno sviluppato questioni specifiche poste dall'azione differita: questioni di ripetizione, differenza e differimento, di casualità, di temporalità e narrativa”⁶¹⁸.

Proveremo ora a riprendere alcuni di questi elementi fondamentali indicati da Foster che sono emersi nel corso di questa ricerca in relazione all'analisi del paradigma del collage/montage nella stagione della prima avanguardia.

VIII. 4 La totalità infranta e lo choc delle merci

Fin da principio era chiaro che la questione del collage/montage, aveva a che fare con la totalità e la sua crisi, una totalità infranta con cui si trattava di fare i conti, mentre andava in frantumi quella visione del progresso che aveva dominato l'epoca borghese al suo trionfo. Lo aveva notato con precisione Adorno nella sua *Teoria estetica*, anche perché era un tema centrale della sua elaborazione⁶¹⁹, quando diceva che “l'idea del montaggio e della costruzione tecnologica con quello profondamente attanagliata, diventa inconciliabile con l'idea dell'opera radicalmente e integralmente formata, con cui quella a volte si seppe identica. Il principio del montaggio, come azione contro l'unità organica carpita, puntava allo choc”⁶²⁰.

□

⁶¹⁸ *Ibidem*, p. 41.

⁶¹⁹ “Il tutto è il falso”, suonava il rovesciamento di Hegel operato da Adorno nella *Dialettica negativa*.

⁶²⁰ Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, tr. it. Einaudi, Torino 1975, p. 222.

Dunque da una parte si trattava di portare un attacco alla totalità divenuta falsa, mera mistificazione ideologica, attraverso il dispositivo del collage/montage che rompe l'unità e rimonta le parti lasciando emergere le discontinuità, dall'altra di un'azione sullo spettatore tale da produrre uno choc percettivo che in qualche modo potesse riorganizzare la sua intera esperienza.

Ma a ciò Adorno aggiunge la critica che il montaggio avrebbe integrato, in un assemblaggio sempre meno capace di vera critica, l'empiria non mediata inclusa come tale, piegandosi in tal modo all'accettazione dell'esistente:

“il montaggio dispone di elementi della realtà di un buon senso che rimane incontestato per imporre ad essi un mutamento di tendenza, o nei casi più riusciti, per ridestare il loro linguaggio latente. Esso è però impotente nella misura in cui non fa saltare gli elementi stessi. Proprio ad esso si potrebbe rimproverare un residuo di accondiscendente irrazionalismo, di adattamento al materiale che dall'esterno viene consegnato bell'e pronto al prodotto creato”⁶²¹.

Tra l'altro fu proprio questo uno dei motivi centrali del dissidio tra Adorno e Benjamin⁶²²: la forma del montaggio non avrebbe saputo liberarsi dalla empiria non mediata. Alla negazione indeterminata, astratta dello choc, Adorno contrapponeva la negazione dialettica determinata tipica del formalismo moderno, mimetica e antimimetica al tempo stesso, in quanto sapeva mostrare la totalità infranta senza illusioni ideologiche.

Su questa stessa linea Bürger proseguiva affermando che una volta tagliata fuori dal regno della prassi, quello in cui l'avanguardia si proponeva di agire in modo rivoluzionario attraverso lo choc dell'opera d'arte, il collage dell'eterogeneo, la frammentazione era divenuto un *pastiches* storicista che si limitava a riflettere invece di mettere in questione l'irrazionalità della società tardocapitalistica.

Al contrario, si chiedeva all'arte, per dirla di nuovo con Adorno, di mantenere un rapporto con l'eterogeneo che non eliminasse del tutto la propria autonomia senza per ciò stesso trasformarla in una totalità chiusa. In questo senso inizialmente, scrive Bürger: “lo choc

□

⁶²¹ *Ibidem*, p. 82.

⁶²² Si veda l'analisi che ne ha offerto Giorgio Agamben in Il principe e il ranocchio. Il problema del metodo in Adorno e Benjamin, in *Infanzia e storia*, cit., p.111s.

viene pensato come uno stimolo a mutare atteggiamento, è lo strumento per spezzare l'immanenza estetica e promuove un mutamento nella prassi vivente del ricettore"⁶²³.

Tuttavia continua Bürger due problemi si pongono a questa estetica dello choc: uno, che abbiamo già incontrato in Ejzenstejn⁶²⁴, riguarda la prevedibilità delle reazioni e la possibilità di incanalare lo choc in direzioni definite e preordinate. Non potrebbe, al contrario, lo spettatore essere rinforzato nei propri pregiudizi davanti a un'opera che avverte come minacciosa?

Il secondo, ancora più decisivo, lo choc non può essere perpetuato all'infinito o per dirla altrimenti ci si abitua allo choc (cosa che peraltro Benjamin aveva già discusso riguardo alla sua teoria dell'esperienza); come dice ancora Bürger: "niente perde così rapidamente la propria efficacia come lo choc, perché per sua natura esso consiste in un'esperienza unica. Nel ripetersi esso cambia radicalmente. Si genera qualcosa come un'aspettativa di choc"⁶²⁵.

Ma senza dover a ogni costo contare su una reazione condivisa, né su uno choc che si andava attenuando ad ogni ripetizione, fin dai tempi di dada era diventato centrale per l'artista coinvolgere sempre più attivamente nell'opera lo spettatore e questo è un aspetto importante anche per la neoavanguardia.

"L'impulso a creare opere che sottolineino le differenze di ricezione, che rendono ogni osservatore consapevole del ruolo da lui giocato, dalla sua storia individuale, dalla sua posizione di soggetto, è ciò che costituisce il punto cruciale del progetto di neo-avanguardia cominciato da Cage e Rauschenberg"⁶²⁶.

Ciò è cruciale anche per cogliere un'altra dimensione del senso che queste opere mettono in scena. L'opera diventa, come dice efficacemente Simic, "una *slot machine* poetica che offre un jackpot di significati incommensurabili attivati dalla nostra immaginazione"⁶²⁷.

□

⁶²³ Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, cit., p. 90.

⁶²⁴ cfr. *infra*, VI.5.

⁶²⁵ Bürger, *op. cit.*, p. 91.

⁶²⁶ Branden W. Joseph, *Random Order. Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*, Mit Press, Cambridge-London 2007, p. 66.

⁶²⁷ Simic, *Il cacciatore di immagini*, cit., p. 56.

Operazione che si potrebbe ri-descrivere anche così: l'artista inserisce il proprio tassello (se stesso) in un collage fatto di elementi eteroclitici, che lo oltrepassano e con questo crea (e riceve) un nuovo senso che nasce dalla messa in moto di correlazioni inesplicabili, perché tutto è connesso, ovunque ci sono corrispondenze, ma non si possono cogliere se non si entra a far parte del gioco. E chiunque entri a far parte del gioco, mette in moto la catena dei significati.

Anche quando l'artista usa il caso per liberarsi dalla propria soggettività d'artista (Andy Warhol dice: voglio essere una macchina), l'altra soggettività, quella di colui che guarda, entra in gioco: come diceva Barthes

“la pop art può ben depersonalizzare il mondo, appiattare gli oggetti, sostituire l'artigianato della tela con procedimenti meccanici, resta «del soggetto». Quale? Quello che guarda, in mancanza di quello che fa. Si può certo fabbricare una macchina, ma chi la contempla non è una macchina: desidera, ha paura, gode, s'annoia ecc.”⁶²⁸.

L'incontro dell'opera con lo spettatore/attore è in realtà uno degli aspetti dell'incontro fortuito, del caso, su cui alcune avanguardie, in particolare dada e il surrealismo, avevano riflettuto e che avrà forse il suo culmine nell'*happening*.

C'è un'incontro casuale del *flâneur*, come sono stati Cornell e Rauschenberg, seppur in modi diversi, con i frammenti che andranno poi a costituire l'opera: Rauschenberg ha detto che i campioni di stoffa venivano da lui acquistati a pacchi, all'ingrosso, casualmente a seconda di ciò che era disponibile, così pure le latte di colore⁶²⁹: *everything goes*.

C'è l'incontro casuale degli eteroclitici, montati sullo stesso piano.

C'è l'incontro casuale di uno spettatore con quella determinata opera.

Ma c'è anche, al fondo di questa sottolineatura della casualità, una differente concezione della temporalità secondo cui, per dirla con Adorno, “l'arte potrebbe avere il suo contenuto

□
⁶²⁸ Roland Barthes, *Cette vieille chose, l'art...*, in *Œuvres complètes*, t. 3, Éditions du Seuil, Paris 1995, p. 1225.

⁶²⁹ “A quel tempo, dice, la pittura in surplus si adattava bene al mio budget”, cit. in Joseph, *op.cit.*, p. 106.

nella propria transitorietà”⁶³⁰, e non solo secondo la linea interpretativa hegeliana della morte dell’arte.

Critici severi come Jameson hanno condannato il «postmoderno» sulla base di uno schiacciamento sul presente che è ben rappresentato da alcune prese di posizione come quella di Rauschenberg: “Vivo nel presente cerco di rappresentare il presente con i miei limiti ma anche con tutte le mie risorse. Il passato non esiste, come l’avvenire che è un’ipotesi. E’ presuntuoso pensare al passato e al futuro senza ammettere che l’idea che ne abbiamo non è che un’interpretazione del momento”⁶³¹.

C’è invece, come si vedrà, un ben preciso rapporto con la memoria che, come è successo spesso nelle varie avanguardie più per spirito polemico e rottura col passato, è stata apparentemente messa da parte o addirittura cancellata. Non si tratta tanto e solo di una presa di posizione individuale, più o meno provocatoria, degli artisti rispetto al passato, ma anche qualcosa che ha a che fare più profondamente con i tempi in cui si vive: da una parte l’accelerazione del mutamento dell’esperienza⁶³² dovuta ai rapidi cambiamenti del mondo in cui viviamo fa sì che una memoria faccia più fatica a sedimentarsi; dall’altra l’immensa produzione di oggetti e di

“pseudoavvenimenti che si incalzano nella drammatizzazione spettacolare non sono stati vissuti da coloro che ne sono informati (...) Questo vissuto individuale della vita quotidiana separata resta senza linguaggio, senza concetto, senza accesso critico al proprio passato, il quale non si trova consegnato da nessuna parte”⁶³³.

Forse la moltiplicazione degli oggetti, oltre a restituire la complessità del mondo esterno, un mondo di frammenti e di scarti in cui non c’è più posto per una gerarchia della bellezza, in cui ha luogo un rovesciamento che Barthes denomina «complesso di Clodoveo»⁶³⁴,

□

⁶³⁰ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit. p. 7.

⁶³¹ In Serafini, *Robert Rauschenberg*, Giunti editore, Firenze 2004, p.19.

⁶³² Odo Marquard parla di «tachiestraneità al mondo» dovuto all’accelerazione dell’invecchiamento dell’esperienza, in *Apologia del caso*, tr. it. Il Mulino, Bologna 1991.

⁶³³ Guy Débord, *La società dello spettacolo*, tr. it., Baldini Castoldi Dalai, Milano 2008, p. 145.

⁶³⁴ Per cui “il dio della pop art dice all’artista: «Brucia ciò che hai adorato e adora ciò che hai bruciato»”, Roland Barthes, *op. cit.*, p. 1221.

fornisce anche il materiale di un nuovo possibile inventario per un archivio della memoria individuale e collettiva.

Posto che gli oggetti, o parti di oggetti, prodotti di artigianato o industriali e immagini fotografiche erano già entrati a far parte integrante dell'opera, o addirittura si erano trasformati nell'opera stessa, come si poteva andare avanti?

Rauschenberg incorporerà di tutto, estendendo il concetto di oggetto ai viventi mummificati, segnali stradali, mappe di città, continuando ad usare però per lo più come legante la pittura; Cornell integrerà qualsiasi oggetto trovato nella sua *flanterie*, dandogli però un contesto, un *feeling* e un ambiente del tutto nuovo. H. C. Westermann ingloberà oggetti popolari (come bottiglie della Coca Cola) in nuove strutture (si veda ad es. *White for Purity* 1959-60); altri come Lichtenstein, Johns e Warhol ridipingeranno fumetti popolari ingrandendoli, colorandoli in modo diverso, frammentandoli e ricomponendoli, citando opere d'arte del passato⁶³⁵; altri ancora, infine, raffigureranno gli oggetti, come un telefono o un hot dog, usando altri materiali come cera o bronzo, fino ai *Nouveaux réalistes* per i quali tutto è quadro, ogni oggetto di recupero è egualmente adatto ad essere integrato nell'opera. Come dice Althofer, in modo sintetico,

"nel cammino che nella tecnica pittorica porta alla tecnica dei materiali, la tradizionale successione delle operazioni - supporto, prima mano, strato di colore, vernice - cui l'arte si era attenuta fundamentalmente dall'epoca dei ritratti di Fayum fino all'Ottocento inoltrato, viene scardinata dall'impiego di sostanze come cioccolata, burro, guscio d'uovo, fiocchi d'avena, cartapesta, accoppiati ora con polivinilacetati, come nel caso di Willi Baumeister, ora con reti metalliche da pollaio, come nel caso di Bernardo Schultze e così via. Si ha una possibilità pressoché illimitata di distruggere gli oggetti e di lavorarli in maniera artistica"⁶³⁶.

Una volta assunto come indifferibile il confronto con la cultura di massa e data l'invasione degli oggetti prodotti dalla civiltà industriale, si trattava di vedere come integrarli nell'opera d'arte, proseguendo la strada cominciata dai collage cubisti di Picasso e Braque

□

⁶³⁵ Cfr. ad esempio di Lichtenstein *Woman with Flowered Head* 1963 ispirato a Picasso.

⁶³⁶ Heinz Althofer, La tradizione nell'arte moderna: il gesto informale, in *L'arte del XX secolo*, Skira Ginevra/Milano 2007, p. 68.

e dal *ready-made* di Duchamp dall'altra. E' questo, la moltiplicazione infinita degli oggetti nella società del consumo l'altro filo rosso che, insieme a quello della rottura della totalità, può contribuire a comprendere meglio la diffusione del collage/montage attraverso il Novecento.

VIII. 5 Utopie in scatola nel Queens

*“Tu sei il collage di qualcun altro. Il tuo creatore è il vero artista. E' stata la figlia pazza? Non importa. Qualcuno ha portato questa machina, l'ha saldata alla cupola, l'ha collegata alle tracce di memoria. E vi ha riversato tutta la triste e consunta umanità della famiglia, lasciando che venisse agitata e selezionata da un poeta. Per essere sigillata in scatole. Non conosco opera più straordinaria di questa. Nessun gesto più complesso”*⁶³⁷

I *flâneur*, come sappiamo, non si aggiravano solo per Parigi: attraversato l'Atlantico, arrivati a New York, ne troviamo un altro in un mondo assai diverso dalla Parigi ottocentesca o dalla Berlino weimariana, Joseph Cornell. Timido e appartato, eppure al centro dell'avanguardia transatlantica (in particolare surrealista), composta in parte dagli emigrati da Parigi a New York: Breton, Matta, Tanguy, Ernst, oltre al fuori classe Marcel Duchamp che era già di casa da decenni.

Come scrisse Harold Rosenberg in *The Fall of Paris*, il *Moderno* che era nato a Parigi aveva dimostrato che può esistere una cultura internazionale⁶³⁸ e che poteva continuare a vivere anche al di là dell'oceano. Per lui la «scuola di Parigi» rappresentava il culmine del Modernismo eroico, di una libertà creativa che si erge al di sopra del tempo, dello spazio e della geografia. Si potevano dunque accogliere gli artisti emigrati per ridar loro quella libertà che la barbarie europea stava loro negando.

Così a New York fiorì una nuova stagione dell'avanguardia, in un costante confronto con il passato. Peggy Guggenheim, sposata all'epoca con Max Ernst, diventò il centro propulsore di molti eventi e mostre che appunto mettevano in relazione il mondo dell'avanguardia europea, dadaista e surrealisti, con i nuovi artisti americani.

Uno degli ambiti su cui ebbe luogo questo confronto fu proprio il collage, su cui la Guggenheim organizzò una mostra alla sua galleria di New York, *Art of This Century*,

□

⁶³⁷ William Gibson, *Giù nel cyberspazio*, tr. it. Mondadori, Milano, 1990, p. 222.

⁶³⁸ Harold Rosenberg, *The Fall of Paris*, “Partisan Review”, 7 (Fall 1940), pp. 44–54.

“Exhibition on Collage” tra aprile e maggio del 1943 in cui vennero esposte opere di Picasso, Braque, Schwitters, Ernst, e dall’altra gli americani Cornell, Motherwell, Pollock e Baziotes. Non tutti trovavano il collage e l’assemblage tecniche adatte ad esprimersi al meglio, ma molti riuscirono a cogliere che non si trattava solo di mere tecniche artistiche. Motherwell, ad esempio, esprime bene alcune caratteristiche del collage, in particolare questa vertigine di onnipotenza che in qualche modo sembra consentire di risistemare il mondo, di estrarre un ordine dal caos, ma anche un’atmosfera che è assai distante dall’avanguardia storica, in cui un nuovo *feeling* prende il posto dello choc.

“La sensazione di operare fisicamente sul mondo è fortissima usando il papier collé o il collage... Si taglia e si sceglie, si sposta e si incolla e qualche volta si strappa e si ricomincia. Comunque dar forma e disporre questo tipo di struttura relazionale rimuove il bisogno e spesso anche la consapevolezza della rappresentazione. Senza alcun riferimento alla somiglianza, esso ha feeling perché tutte le decisioni che lo riguardano sono prese sulla base del sentimento”⁶³⁹.

Cornell si presta bene a esemplificare il tragitto dall’avanguardia alla neo-avanguardia, tra Vecchio e Nuovo Mondo, in un percorso di andata e ritorno: l’Europa ha prodotto una cultura straordinaria che per diverse ragioni storiche si è trasformata in un cumulo di macerie a cui le nuove generazioni attingono per dar vita alle nuove espressioni artistiche.

“L’America è il luogo dove il Vecchio Mondo ha fatto naufragio. Il paese è costellato di mercatini delle pulci e bancarelle improvvisate. Là c’è tutto quello che gli emigranti hanno portato nelle loro valigie e nei fagotti fin su queste sponde, e che i loro discendenti hanno buttato via con la spazzatura”⁶⁴⁰.

□
⁶³⁹ Robert Motherwell cit. in Brandon Taylor, *Collage: The Making of Modern Art*, Thames&Hudson, New York 2004, p. 105.

⁶⁴⁰ Charles Simic, *Il cacciatore di immagini*, cit., p. 42. “La New York dove Cornell va a caccia di immagini è (...) una grande discarica dell’Europa, il lascito di chi l’ha anche fisicamente abbandonata portandosene dietro dei pezzetti in valigia (le scatole sono in fondo anche questo)”, Alessandra Violi, Rovistando nella discarica del tempo, in *Locus Solus. Giocattoli*, cit., p.20.

Una grande discarica dell'immaginario i cui frammenti riassettrati si riverseranno a partire dagli anni Sessanta sull'Europa e poi sul mondo intero e che furono il materiale di base dell'opera di molti artisti americani, in particolare tra tutti Cornell.

Nella sua vita modesta da impiegato e poi da illustratore, Cornell coltivò la più ardente passione per le arti, in particolare cinema e balletto; andava quando poteva a visitare gallerie e la sera all'opera o a teatro. Incontrava artisti famosi, registi, esponeva nelle gallerie e poi si ritirava nella sua vita familiare in Utopia Parkway. Ma la sua vera vita culturale, in un senso nuovo, era quella di trovarobe, di *ragpicker*. In lui si ritrova quel tratto tipico del *flâneur* per il quale girare la città, osservare i passanti e gli animali, le scritte sui tram e sui manifesti, le vetrine, ascoltare i rumori costituisce un vero e proprio montaggio dell'esperienza: è lui nel suo attraversamento della città, che assembla sensazioni, emozioni, pensieri, immagini, che diviene un *carrefour* di esperienze. Un solo esempio:

“Mi sono sbarbato, vestito, ho salutato Robert sulla veranda (la mamma era a far la spesa). Un saluto a Robert dal treno. Fin qui niente di particolare, ma il resto della giornata ha accumulato quel genere di ricchezza per cui il godimento dei dettagli si trasforma in un'esperienza grandiosa – sono arrivato fino alla Penn Station. Un attimo prima di infilarmi nel tunnel ho alzato lo sguardo verso i carri merci - la parola Jane scarabocchiata su un vagone a larghe lettere, rosse con una punta di rosa, poi tocchi di colori primari che si fondevano in una scena di uomini al lavoro sui binari accanto a un'alta gru montata su un vagone – tutto come in un flash ma evocando sensazioni forti (...)”⁶⁴¹.

Una giornata qualunque di Cornell, in cui l'intensità viene provocata non tanto dalla speciale qualità di ciò che incontra, né dallo choc dell'inedito, quanto dall'accostamento e dall'assemblaggio dei suoi frammenti di vita, dalle improvvise connessioni e corrispondenze poetiche che riesce a cogliere con un balzo dell'immaginazione, come avviene nelle sue scatole che in qualche modo costituiscono il tentativo di conservare il fuggevole dell'esperienza degli incontri, e dunque di conservare il caso, e dall'altra attraverso la raccolta e l'inscatolamento delle stratificazioni temporali e culturali, di

□

⁶⁴¹ 24 gennaio 1947. *Una giornata di Cornell*, in Simic, *op. cit.*, p. 29.

liberare il senso e l'immaginazione in un'esperienza di *rêverie* senza rivoluzione, nella sua cantina laboratorio dove, ha scritto Octavio Paz, “le cose si affrettano ad abbandonare i propri nomi”⁶⁴².

E in effetti che cosa potrebbe riuscire a tenere insieme una molteplicità come quella della scatola *L’Egypte de Mlle Cléo de Merode cours élémentaire d’histoire naturelle* (1940), se non Cornell stesso con tutto il suo mondo? E che cosa si nasconde nei cassetti chiusi che circondano la sagoma del pappagallo in *Aviary With Parrot and Drawers* (1949)?

□

⁶⁴² Citato in Rachel Cohen, *Un incontro casuale*, tr. it. Adelphi, Milano 2006, p. 310.



Joseph Cornell, *Aviary With Parrot and Drawers*, costruzione (1949), Egan Gallery New York

Piccoli e grandi segreti, o forse spazi di possibilità non ancora esplorate.

Cornell usava le sue scatole per ritagliare, incorniciare e con ciò ri-creare la realtà attraverso l'atto poetico della estraniamento e del montaggio di materiali della vita

quotidiana, presi insieme a testi, immagini, oggetti simbolici, per dar vita a quella che lui stesso chiamava «*métaphysique d'éphémère*»⁶⁴³.

Anche la sua cantina-laboratorio nella sua casa di Utopia Parkway nel Queens era una grande discarica, una sorta di grande cestino di rifiuti pieno dei “più strani rifiuti immaginabili, perché lì ci sono cose che potrebbero essere state scartate da un parigino del diciannovesimo secolo così come da un americano del ventesimo”⁶⁴⁴.

Nelle scatole tutto viene sapientemente montato nella cornice e sfida il nostro sguardo a guardare meglio, a frugare tra i dettagli, entro i contenitori, in una vertigine di scatole cinesi, come se lo sguardo venisse costantemente messo *en abîme*. Lì si scopre che lo sguardo monta, ricostruisce, disloca, connette in un ordine che non è necessariamente quello dell'artista.

Ma non è solo questione di sguardi, di uno stimolo infantile a sbirciare tra gli oggetti, che pure c'è: Cornell stesso racconta che una delle fonti di ispirazione per le sue scatole è il dipinto di Dalì *Piaceri Illuminati* (1929) in cui ci sono rappresentate tre scatole e un uomo sbircia dal buco laterale di una di esse.

Davanti alle (ma forse bisognerebbe dire *dentro* le) scatole di Cornell accade quello di cui parlava Benjamin a proposito dei bambini che

“negli scarti di lavorazione riconoscono la faccia che il mondo delle cose rivolge proprio a loro, a loro soli. In questi essi non tanto riproducono le opere degli adulti quanto piuttosto pongono i più svariati materiali, mediante ciò che giocando ne ricavano, in un rapporto reciproco nuovo, discontinuo. I bambini in tal modo si costruiscono da sé il proprio mondo oggettuale, un piccolo mondo dentro il grande”⁶⁴⁵.

□

⁶⁴³ Cfr. Linda Roscoe Hartigan, *Joseph Cornell's Dance with Duality*, in AA.VV., *Joseph Cornell: Shadowplay...Eterniday*, Thames & Hadson, London 2003, p. 23.

⁶⁴⁴ Simic, *op. cit.*, p. 68. Hartigan ricorda il lascito cornelliano nella sua casa: “tremila libri e riviste, un numero simile di album e film vintage, lettere e diari che finora hanno occupato più di trenta bobine di microfilm, decine di migliaia di esemplari dei suoi ephemera, dai francobolli alle pipe d'argilla, dai biglietti per il teatro ai nidi d'uccello”, Hartigan, *op.cit.*, p. 15.

⁶⁴⁵ Walter Benjamin, *Strada a senso unico*, cit., p. 13.

Ecco forse perché esse invitano a un rapporto tattile, di manipolazione e ri-assemblaggio, che in realtà rispecchia in una certa misura quella tattilità che era al centro del lavoro di Cornell. “La creatività era per lui un intenso atto fisico”⁶⁴⁶ ha scritto Hartigan, una creatività che teneva unite indissolubilmente una capacità associativa straordinariamente poetica applicata alle scorie del quotidiano e una capacità artigianale di trasformare gli oggetti trovati da banali rifiuti, attraverso una cura attenta, in opere poetiche.

Cornell poteva lavorare giorni per trovare la patina giusta per una cornice o una scatola, per assemblare le giuste *texture*, per posizionare gli oggetti secondo la sua bussola poetica.

I prodotti erano quelli che chiamava a seconda dei casi, «oggetti», «scatole», «montage», «assemblage», «costruzioni», «collage» e «port-folio», opere che riescono a cogliere l’effimero cristallizzato in una durata senza fine.

In effetti si trattava in ogni caso di micromondi che a volte tenevano a distanza lo spettatore che guardava attraverso la vetrina, ma altre volte invitavano lo spettatore a un intervento attivo, talvolta puramente immaginativo, talvolta in vere e proprie «opere aperte», che ricordano per certi aspetti le *Boite-en-valise* di Duchamp, *work in progress* mai conclusi, a un vero e proprio ri-assemblaggio.

Che abbiano come in questo caso un centro tematico nella figura affascinante di Ludwig II di Baviera, o che siano mere collezioni di oggetti disparati, poco importa: in questo caso si potrà costruire una storia intorno a un personaggio, in altre inedite storie di mondi possibili.

□

⁶⁴⁶ Hartigan, *op.cit.*, p. 19.



Joseph Cornell, *Untitled (The Life of Ludwig II of Bavaria)*, Costruzione, (1941-1952), The Philadelphia Museum of Art

Nel 1931 presso la galleria Julian Levy, Cornell rimase affascinato dai collage di Max Ernst e come ha spesso ripetuto, *La Femme 100 têtes* di Max Ernst gli aveva ispirato i suoi primi collages. Proprio quest'ultimo, estasiato dalle opere di Cornell aveva consigliato a Peggy Guggenheim di comprarne. Per lui Cornell creò e pubblicò sulla rivista "View" 16 collage intitolati: *Story without a Name – for Max Ernst*. Non solo il materiale di partenza per i collage era lo stesso, ma vi si ritrovano facilmente temi ernstiani: il naufragio, farfalle, strani apparecchi ottici, come se Cornell avesse voluto scomporre e rimontare alcune delle tavole della *Femme 100 têtes* e della *Semaine de bonté*.

...together. Some of the imagery was clearly chosen and arranged in response



L'altro punto di riferimento fondamentale, per lui come per buona parte dell'avanguardia americana fu Duchamp, con cui c'è stata una costante corrispondenza, un rapporto di ammirazione e di scambio reciproci, anche se riuscirono a incontrarsi direttamente solo nel 1942, sempre grazie a Peggy Guggenheim.

Sia Duchamp (si pensi a *Étant données* o *Box in a Valise*) che Cornell usavano il vetro "in modo che faceva pensare all'osservatore di trovarsi di fronte a porte e finestre che davano

su stanze dove non era assolutamente permesso entrare. Molte scatole di Cornell erano chiamate alberghi”⁶⁴⁷.

Ma, come ha puntualizzato Simic, “Marcel Duchamp e John Cage usano il caso per liberarsi dalla soggettività dell’artista. Per Cornell è l’opposto. Sottomettersi al caso è rivelare l’io e le sue ossessioni. In questo senso, Cornell non è né dadaista né surrealista. Crede negli incantesimi e nella buona sorte”⁶⁴⁸.

E’ stato riconosciuto il ruolo che le «scatole» hanno avuto nella storia dell’avanguardia novecentesca, da Duchamp in poi. Nel 1976 l’ARC ha organizzato una mostra intitolata “*Boîtes*” e l’anno dopo il Museo d’arte moderna e contemporanea della città di Parigi un’altra dedicata a “La scatola e il suo contenuto nell’arte contemporanea”. Ed è però altrettanto evidente che c’è una continuità, come si è già detto per l’archeologia del collage, tra queste opere contemporanee e non solo la tradizione vittoriana, quella delle donne che realizzavano scatole ricoperte di velluto in cui venivano disposti oggetti, conchiglie, fotografie, ma anche quella delle *Wunderkammer* e dei *cabinets de curiosité* di cui abbiamo parlato nel cap. I.

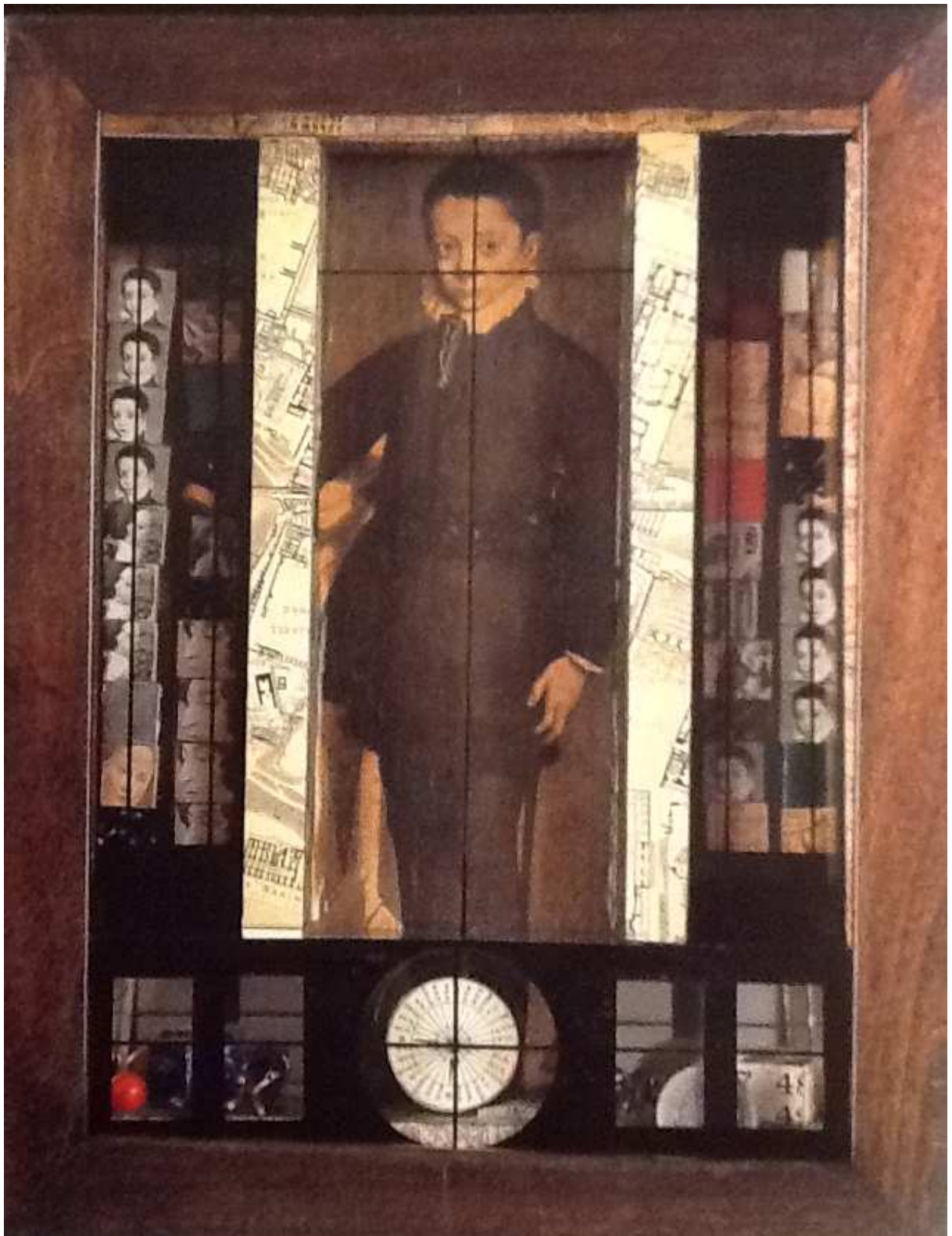
Cornell si muoveva come un pesce nell’acqua tra questi mondi lontani, tra i quali sapeva creare corrispondenze e associazioni sorprendenti: nelle scatole si può cogliere l’istantanea del lampo che unisce due mondi, due tempi storici. E se anche talvolta si può intravedere la patina della nostalgia, l’operazione di Cornell non è mai solo nostalgica proprio per la qualità specifica dei suoi assemblaggi che ci tiene lontani da un’operazione di mero recupero del passato.

Si consideri ad esempio la serie delle *Medici Slot Machines*. Si tratta di un serie di scatole ispirate alle sale giochi (*Penny Arcades*) della sua infanzia, che Cornell assembla nel corso di vent’anni dedicate a personaggi rinascimentali, utilizzando all’interno di una griglia un ritratto centrale e un insieme di spazi in cui sono contenuti i più diversi oggetti.

□

⁶⁴⁷ Rachel Cohen, *op.cit.*, p. 312.

⁶⁴⁸ Simic, *op. cit.*, p. 98.



Joseph Cornell, *Medici Slot Machine*, 1942, costruzione, collezione privata

L'immagine centrale è una riproduzione del quadro di Sofonisba Anguissola, *Ritratto del marchese Massimiliano II Stampa*, tagliata in modo da dar risalto lungo l'asse verticale alla figura malinconica del bambino e montata sullo sfondo di una mappa archeologica della zona del Palatino nella Roma antica. Ai suoi piedi c'è una rosa dei venti dietro una vetrina rotonda ripartita ortogonalmente e leggermente decentrata in modo da creare un effetto spiraliforme. Nelle due sezioni rettangolari che affiancano il ritratto centrale sono raccolti diversi oggetti, palline, monete, riproduzioni di altri dipinti presumibilmente della stessa epoca, ma soprattutto quello che salta all'occhi è il lavoro di *décadrage* e rimontaggio della stessa fotografia del volto dell'immagine centrale: come in uno spezzone di pellicola⁶⁴⁹ con lo stesso volto, ma leggermente decentrato rispetto a un asse centrale.

Le successive scatole lavoreranno su una struttura simile, a volte riprendendo la stessa immagine (come in *Untitled, Medici Prince* del 1952) su cui Cornell opera continue variazioni: è la memoria che qui è messa in tensione, attraverso il gioco della ripetizione e della differenza, e agisce come un dispositivo di moltiplicazione e di connessione di temporalità diverse che convergono nell'opera per poi disperdersi di nuovo attraverso la visione dello spettatore. Attraverso le finestre, le porte e i vetri che fanno parte di molte delle scatole di Cornell siamo invitati a guardare, allontanandoci e avvicinandoci a questi micromondi, come se utilizzassimo una sorta di strumento ottico che permette avvicinamento e distanziamento, sia spaziale che temporale.

Di questo dispositivo delle scatole poetiche della memoria si ricorderà qualche decennio più tardi l'iniziatore della letteratura cyberpunk, William Gibson che in uno dei suoi romanzi *Count Zero*⁶⁵⁰ (1986) le inserirà nella sua intricata ragnatela narrativa.

L'assemblaggio, dentro una realtà turbinosa di rifiuti galleggianti, sembra essere quel resto di poesia e di libertà che ci resta.

□

⁶⁴⁹ Va ricordato l'interesse che Cornell nutriva per la fotografia e per il cinema e il fatto che come regista realizzò diversi film con la tecnica del collage, di cui molti incompiuti, il più famoso dei quali fu *Rose Hobart*, usando una tecnica che anticipa quello che oggi viene chiamato *found footage*.

⁶⁵⁰ William Gibson, *op.cit.*

VIII. 6 Attraversare Rauschenberg

Dalle serie di monocromi fino alla *combine-painting* negli anni Cinquanta e Sessanta, Robert Rauschenberg è stato uno dei protagonisti principali della cosiddetta neo-avanguardia statunitense e ha preso parte attiva al dibattito critico sul confronto con la tradizione dell'avanguardia europea da una parte e su ciò che stava accadendo nella pittura statunitense dall'espressionismo astratto alla pop art dall'altra. Ne sono prova ad esempio la sua partecipazione a *The Art of Assemblage Symposium* (legato alla mostra organizzata da Seitz di cui parleremo più avanti), i suoi scritti, la relazione e il lavoro comune con altri protagonisti come John Cage, Merce Cunningham, e Marcel Duchamp. Ha poi proseguito il suo lavoro per altri decenni, ma qui ci concentreremo esclusivamente su questa fase del suo lavoro, quello che fa da ponte per così dire tra la neo-avanguardia e la pop-art.

Negli anni al Black Mountain College, il «Bauhaus statunitense», insegnavano Alpers, Clement Greenberg, Robert Motherwell che a quell'epoca creava anche collage. Lì nel 1952 Rauschenberg lavorò a una performance teatrale, definita poi il primo happening, *Untitled Event* con John Cage, insegnante ed amico e Merce Cunningham in cui si mescolavano materiali suoni e linguaggi diversi: canzoni di Edith Piaf, letture di Cage e i *White Paintings* di Rauschenberg sullo sfondo⁶⁵¹.

In Italia tra il 1952 e il 1953 con il suo amico Cy Twombly realizzò due serie di lavori le *Personal Boxes* e i *Personal Fetishes* che rimandano all'opera di Cornell. Ritornato negli Usa creò opere come *Erased De Kooning* e le serie *Black Painting* e *Red Painting* che esprimono bene la sua volontà di ricominciare da zero, cosa ovviamente impossibile.

□
⁶⁵¹ A proposito di questa collaborazione, ha scritto Calvesi, “nulla mi sembra illustra la poetica di Rauschenberg meglio della sua collaborazione con Cunningham e Cage alla creazione di danze. Danzare per Cunningham è immergersi per qualche tempo in un movimento che è la vita stessa, entrare in un circolo che è ragione di se stesso («The dance – spiega Cage – supports itself and does not need support from music») e che continuerà a rotare anche quando il ballerino ne sarà uscito. Come per Cunningham la realtà nella sua essenza è la danza stessa, cioè il movimento corale, così, e in ugual senso, per Rauschenberg la realtà è nella sua stessa essenza è pittura, cioè ancora movimento corale, emergenza di aspetti simultanea, colorata, coesiva pur nei contrasti”. *Le due avanguardie. Dal futurismo alla Pop art*, Laterza, Roma-Bari 1984, p. 301.

Il fatto è che Rauschenberg, al pari e in modo diverso da Cornell, non ha mai reciso i rapporti con l'arte del passato⁶⁵² e con la memoria; nella sua opera, come dice Rosalind Krauss, "il campo della memoria è ridefinito: da qualcosa di interiore diventa qualcosa di esteriorizzato; da qualcosa di privato a qualcosa di collettivo, nella misura in cui sorge dalla comunità culturale"⁶⁵³.

L'estensione dei limiti della cultura, lo sfondamento delle paratie tra alto e basso, tra oggetto artistico e oggetto quotidiano, erano alcune tra le intenzioni più tipiche dell'avanguardia, certo non prive di ambiguità proprio perché potevano portare a una cattura totale da parte del consumismo e della produzione di massa nell'epoca del capitalismo avanzato. Proprio contro questa possibilità, già insita nei primi collage che incorporavano prodotti della produzione e della riproduzione meccanica di massa, reagivano da punti di vista diversi Greenberg e Adorno.

Il rischio che si assume Rauschenberg è quello di far letteralmente esplodere l'opera d'arte verso l'esterno. Con un'accumulazione sempre più frenetica, l'artista include nel piano dell'opera qualsiasi cosa, come una tabula rasa, come se la superficie dell'opera, ha osservato Steinberg,

"stesse al posto della mente stessa: una discarica, serbatoio, luogo di interscambio, stipati di riferimenti concreti associati liberamente in un monologo interno; un'esteriorizzazione della mente come attiva trasformatrice del mondo esterno, che ingerisce costantemente dati non elaborati in entrata da mappare in un campo sovraccarico...Il piano pittorico di Rauschenberg funziona come la coscienza immersa nel cervello della città"⁶⁵⁴.

□

⁶⁵² Dice in proposito Barbara Rose, "La sua arte, come quella dei suoi mentori Cage e Cunningham, è radicata nella tradizione del modernismo. Tutti e tre intendevano non distruggere, ma rinnovare e far progredire la tradizione ricevuta interagendo con innovazioni tecnologiche e estetiche non occidentali", *Seeing Rauschenberg Seeing*, in "Artforum International", September 2008, p. 433.

⁶⁵³ Rosalind Krauss, Rauschenberg and the Materialized Image, in Branden Joseph (ed.), *Robert Rauschenberg*, October Files 4, The MIT Press, Cambridge (Ma)/London 2002, p. 52.

⁶⁵⁴ Leo Steinberg, Reflections on the State of Criticism, in Branden W. Joseph (ed.), *Robert Rauschenberg*, cit., p. 32.

L'artista diventa una sorta di operatore che crea un piano, o meglio uno spazio multidimensionale (ad almeno 4 dimensioni, se si include il tempo, ma in realtà molti di più) in cui giustapporre qualsiasi aspetto della vita, come il creatore di scatole di rifiuti del romanzo di Gibson di cui abbiamo parlato a proposito di Cornell.

E' noto che lo studio newyorkese di Rauschenberg, al pari della cantina di Park Avenue di Cornell, era una sorta di grande discarica in cui erano raccolte le cose più disparate che aveva raccolto in giro per la città. John Cage racconta che gli amici gli portavano ogni sorta di rifiuto che trovavano per strada affinché potesse utilizzarlo⁶⁵⁵.

Non c'è dubbio che per Rauschenberg Cornell sia stato un punto di riferimento. Si può però osservare che mentre c'è un movimento centripeto in Cornell che porta il disordine del mondo dentro l'intimità della scatola, c'è invece dapprima un movimento centrifugo in Rauschenberg che porta il caso del mondo dentro l'oggetto artistico per farlo poi di nuovo esplodere verso l'esterno. Ma il movimento s'inverte, cosicché mentre le scatole di Cornell una volta raccolta l'energia all'interno ci danno la spinta (e il desiderio di) a viaggiare tra mondi diversi, a stabilire nuove e impreviste connessioni tra spazi e tempi diversi, i *Combine* di Rauschenberg ci attraggono all'interno del loro mondo ad esplorare quel loro nuovo effimero *random order*.

Se entrambi utilizzano il modello della griglia in molti dei loro lavori, Cornell inclina verso il *cabinet de curiosité* e le *Wunderkammer*, all'interno delle quali ha luogo un'attività di classificazione e catalogazione da osservatore naturalista che è poi la piattaforma da cui si prende il volo per stabilire nuove impreviste connessioni. Rauschenberg sembra invece a prima vista eludere ogni ordine prevedibile e comprensibile, ma se si osservano più a fondo le sue opere si possono cogliere un insieme di operazioni formali precise che sono riproducibili e variabili e che in termini generali possono essere ricondotte ad alcune categorie fondamentali: interazioni con il mondo esterno, produzione di molteplicità irriducibili, operazioni metapittoriche.

□

⁶⁵⁵ “A Rauschenberg offrono di continuo rottami di tutti i tipi, il pattume che i suoi amici incontrano per strada e che li colpisce perché è qualcosa che lui potrebbe usare nei suoi quadri. Nove volte su dieci si scopre che non se ne fa niente”, John Cage, Su Robert Rauschenberg, artista e la sua opera, in *Silenzio*, tr. it. Shake edizioni, Milano 2010, p.129.

Che si tratti dei *White Paintings* che, secondo una celebre definizione di Cage, erano come “aeroporti per le luci, le ombre e le particelle”, ai *Combine* in cui l’artista cerca di catturare il mondo esterno non solo grazie all’accumulo di materiali ma anche attraverso finestre, spazi vuoti e specchi, le opere di Rauschenberg sono sempre e programmaticamente estroflesse e aperte verso il Fuori: prima, durante il processo di produzione attraverso l’accumulo, l’utilizzo del caso come operatore⁶⁵⁶ e dopo attraverso il processo di ricezione che mette al centro lo spettatore come creatore di significati all’interno di un contesto ambientale⁶⁵⁷.

A proposito dei *White Paintings* Rauschenberg diceva: “è del tutto irrilevante che sia io a farli. Il loro creatore è *Oggi*”⁶⁵⁸. Non solo perché le opere acquistano la loro piena consistenza all’interno di un ambiente e di un tempo specifico, ma anche perché “ogni materiale ha il suo contenuto e la sua indipendenza dal significato. Il significato appartiene alle persone”⁶⁵⁹.

□

⁶⁵⁶ Come già detto Rauschenberg racconta che comprava all’ingrosso latte di colore senza etichetta e quindi non sapeva che colore avrebbe usato. Lo stesso valeva per scatoloni di scampoli all’ingrosso

⁶⁵⁷ In realtà ci sono una serie di gradi di interazione tra opera e pubblico, potremmo dire usando un concetto di Eco diversi gradi di apertura dell’opera: si va da un semplice intervento dello spettatore, premere un pulsante, all’immersione in un ambiente ricco di stimoli percettivi, ma in ogni caso lo spettatore più meno coinvolto, resta un partecipante passivo entro le possibilità predisposte dall’artista. Un passo successivo è quello di un’opera predisposta per ampliare le possibilità percettive del pubblico: l’arte come possibilità di dischiudere le porte della percezione dello spettatore. In ogni caso, osserva criticamente Damus considerando l’opera aperta di Kagel, “sono gli artisti stessi che avanzano la pretesa di una partecipazione all’arte; che ne siano o meno consapevoli, essi sollecitano il fare insieme per legittimare se stessi, avendo coscienza del loro isolamento . E in realtà il tentativo di rompere tale isolamento con la partecipazione del pubblico, fallisce. L’isolamento dell’arte include quella del pubblico che vi partecipa; la sua abolizione apre l’arte solo rispetto al pubblico che già le appartiene”, Martin Damus, *L’arte del neocapitalismo*, tr. it. Laterza, Roma-Bari 1979, p. 133.

⁶⁵⁸ Robert Rauschenberg, cit. in Lawrence Alloway, *Rauschenberg’s Development*, introduzione al catalogo *Robert Rauschenberg*, National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution, Washington 1976, p. 3.

⁶⁵⁹ Joseph, *Random Order*, cit., p. 85.

Il tentativo di integrare la temporalità nell'opera ha luogo, ad esempio in *Charlene* grazie all'uso di specchi che riflettono ombre e luci in movimento, ma anche per mezzo di oggetti interni come in motori rotanti, ventilatori, luci lampeggianti.



Robert Rauschenberg, *Charlene*, 1954, olio, carta, tela, legno, metallo su pannelli di legno, Stedelijk Museum, Amsterdam

Non c'è però solo la temporalità del mondo in cui l'osservatore vive e guarda il dipinto, ma anche quella della percezione. Per non perdersi nei dettagli, chi guarda deve allontanarsi dall'opera e per coglierli nella loro differenza deve riavvicinarsi, insomma è sempre e comunque coinvolto in una percezione temporale. Rauschenberg scriveva in proposito: "mi sono reso conto che i dettagli non dovrebbero essere colti con una sola occhiata, che si dovrebbe poter spostare lo sguardo da un punto all'altro senza avvertire l'immagine complessiva... L'ascolto avviene nel tempo. Anche il guardare deve avvenire nel tempo"⁶⁶⁰.

□
⁶⁶⁰ Rauschenberg, cit. in New Dada e Nouveau Réalisme, in *L'arte del XX secolo, 1946-1968, La nascita dell'arte contemporanea*, p. 264.

Tutto questo flusso in *random order* (al tempo stesso caso riordinato nel momento e ordine casuale) nell'opera non può comunque in nessun caso essere ridotto a unità. I *Combine* introducono un altro ordine di complessità nell'opera d'arte, a proposito della quale Cage ha usato il termine «molteplicità»: nei *Combine* non c'è più soggetto, piuttosto una molteplicità⁶⁶¹. Questo termine diventa ancora più appropriato se lo si utilizza nel senso che Deleuze e Guattari gli danno in *Mille piani*. La molteplicità viene definita nei termini di $n+1$, per indicare che non c'è sintesi, né totalizzazione possibile, ma aggiunta di sempre nuove dimensioni supplementari. Il molteplice non si può in nessun modo ridurre all'Uno: una molteplicità intesa in questo senso ha un numero variabile di dimensioni e ad ogni mutamento quantitativo, essa cambia natura e non ha invece una dimensione supplementare (più alta) che imponga un'organizzazione e un'unità estrinseca. Non ci si può rifare né all'unità di un soggetto ordinatore, né all'unità come totalità pensata. Ci sono solo molteplicità di molteplicità, all'interno delle quali ci si muove come attraverso una trama costituita da linee che incontrano e attraversano altre linee, senza che sia mai possibile tirare un unico filo, senza dunque un vero burattinaio dietro le quinte⁶⁶².

In questa estetica dell'eterogeneità che si sviluppa coerentemente a partire dal collage, gli oggetti e le immagini portate sulla tavola vengono sì trattati, pittoricamente e non, ma mantengono in generale una loro riconoscibilità, la loro differenza, e vengono posti su un piano di equivalenza dove ogni gerarchia viene abolita.

Anche i colori, prodotti industriali e dunque ready-made secondo la lezione di Duchamp, vengono trattati come oggetti inseriti, come i frammenti di un collage. Rauschenberg ha parlato a proposito dei suoi esperimenti di “un'investigazione sui «colori pedonali»: una strategia ispirata dal modo in cui i diversi colori dei vestiti interagiscono in una strada affollata o in una strada”⁶⁶³.

□

⁶⁶¹ John Cage, *op. cit.*, p. 131.

⁶⁶² G. Deleuze F. Guattari, *Mille Piani*, cit., p. 38s.

⁶⁶³ Joseph, *Random Order*, cit. p. 107. Ma bisogna anche aggiungere che nel frattempo l'ambiente urbano è profondamente cambiato, insieme alle tecniche pubblicitarie e all'occupazione dell'immaginario urbano. Come ha notato Buchloh, “già nel periodo dopo la guerra e la metà degli anni Cinquanta gli spazi che prima erano pubblici nelle grandi città divennero sempre più razionalizzati: o pianificati come spazi organizzati del flusso del traffico in aree di produzione e attività urbana; o progettati per permettere il controllo delle

Qui però non si tratta più solo di colori, con un po' di francobolli, carta da parati, giornali, qualche corda e chiodo: letteralmente qualsiasi oggetto può entrare a far parte dell'opera; un paio di calzini non sono meno adatti per fare un dipinto del legno, chiodi, olio di trementina e stoffa, orologi, fotografie. L'eterogeneità viene spinta all'estremo inglobando persino il vivente che, attraverso l'operazione simbolica, viene trasformato in *mortuum* cosicché, si potrebbe dire con Hegel, che il linguaggio, in questo caso della pittura, incorpora il *mortuum* dell'animale: uccelli impagliati, aquile, galline, fagiani e infine in *Monogram* una capra d'angora imbalsamata con un pneumatico.



Robert Rauschenberg, *Monogram*, 1955-59, olio, carta, stoffa, legno su tela e pannelli di legno, Moderna Museet, Stockholm

□

folle in aree ristrette per il consumo di massa (i *mall*); o ancora strumentalizzati come assi per il trasporto rapido da uno spazio all'altro e verso le periferie dormitorio”, Benjamin Buchloh, *From Detail to Fragment: Décollage Affichiste*, in “October”, 56, Spring 1991, p. 100.

In altre opere Rauschenberg introduce citazioni dell'arte del passato, ma filtrata attraverso strumenti di riproduzione di massa: cartoline, fotografie, gadget di musei (come la riproduzione di opere d'arte famose sulla sciarpa una volta venduta come souvenir al Metropolitan Museum). In ogni caso tutto viene ridotto allo stesso piano, oggetti e immagini, in modo tale che, come ha scritto Rosalind Krauss, "deposti sul piano pittorico dell'esperienza, gli oggetti sono salvati dal fato di funzionare come mere merci. E l'opera, come Rauschenberg la concepisce, partecipa a questa redenzione, inventandola"⁶⁶⁴.

A questo punto poteva dirsi compiuto quel movimento di espansione dello spazio pittorico che progressivamente inglobava frammenti di realtà disparati per montarli in un assemblage pluridimensionale, in un flusso travolgente che sembrava aver imposto il dominio dell'arte sul mondo intero, cosicché, diceva l'artista, "non vi era motivo - egli affermò nel 1961- per non considerare il mondo come un quadro gigantesco"⁶⁶⁵.

E tuttavia questo inglobamento onnivoro della realtà rischiava di rovesciarsi in un appiattimento totale dell'opera sul mondo delle merci, o di diventare un mero calco della realtà metropolitana se, con un movimento contrario, l'artista non avesse messo in gioco un insieme di operazioni formali, «meta-pittoriche» che lo riconnettevano in parte alla tradizione del collage e insieme aprivano nuove strade che l'arte degli anni seguenti avrebbe percorso⁶⁶⁶.

Consideriamo una delle sue opere più note, *Collection* del 1954 che dopo i monocromi e le cancellature, in un confronto evidente con l'*action painting*, cerca una nuova strada per la pittura⁶⁶⁷.

□

⁶⁶⁴ Rosalind Krauss, Rauschenberg and The Materialized Image, in *Robert Rauschenberg, October Files*, cit., p. 48

⁶⁶⁵ Cortenuova, *Dadaismo, Dadaismi*, cit., p. 144.

⁶⁶⁶ Sull'impatto di Rauschenberg sull'arte successiva ha scritto Joseph che per tutti fu una sorta di spartiacque: "dal minimalismo al pop, dall'happening a fluxus, dall'arte povera al nouveau réalisme. Alcuni (come Allan Kaprow o Andy Warhol) svilupparono ulteriormente la sua produzione; altri (come quasi tutti i minimalisti) lo rifiutarono completamente. Ma in entrambi i casi l'opera di Rauschenberg servì da stimolo, da punto di partenza, da sfida", Joseph, *Random order*, cit. p. 285.

⁶⁶⁷ *Ibidem*, p. 95.



Robert Rauschenberg, *Collection* 1954, in precedenza *Untitled*. Combine painting: olio, carta, tela e metallo su legno; 203,2x243x8,89cm, San Francisco Museum of Modern Art.

Appare evidente l'uso del pannello come griglia che viene poi ricoperta, trasgredita, ma che comunque rimane visibile. In questo caso si ha una struttura tripartita che alla base si compone dei tre colori fondamentali: rosso, giallo e blu. C'è poi un'altra struttura a croce che si ritrova in altre opere del periodo come ad esempio *Rebus* del 1955 che si può leggere come una sorta di continuo processo di interferenza rispetto ad un andamento spaziale regolare. I colori, scelti casualmente secondo il procedimento già indicato, vengono usati in modo diverso, con colate, pennellate, spatolate, *dripping*, ma sempre puri come pezzi che provengono dal mondo della produzione di massa al pari di uno specchio o di un ritaglio di giornale, mantenendo così la propria eterogeneità all'interno di un mondo in cui sono massimamente riproducibili. Ci sono però attraverso il dipinto richiami all'iterabilità dei procedimenti: raddoppiamenti, colpi di pennello espressivi e allusivi. Il collage di strappi di quotidiani viene usato in alcune zone come *texture*, ma anche come

una sorta di velata trasparenza che apre ad altre dimensioni.

Ora non c'è dubbio che quest'opera (come altre simili dello stesso artista) abbia prodotto sconcerto e disorientamento, ma diversamente da quanto si proponeva dada, qui non si mirava affatto all'esperienza dello choc. Su questo Rauschenberg si espresse con forza, più volte durante il Symposium organizzato in occasione della mostra *The Art of Assemblage*: nessuno choc, nessun negativismo o nichilismo.

In parte nell'esperienza dell'avanguardia, in dada prima tra tutti, l'esperienza dello choc era provocata sia dal contrasto e dal conflitto degli eterogenei, sia dal rifiuto (o dall'impossibilità) di arrivare al significato. Con forza e talvolta con ingenuità queste opere erano intese come un ritorno all'esperienza, per così dire fenomenologicamente, al vedere di nuovo con i propri occhi, senza farsi sopraffare dallo choc dell'esperienza urbana.

Lo stesso mutamento percettivo che Rauschenberg ha cercato di provocare negli spettatori-partecipanti, ad esempio, come ha notato Leo Steinberg, attraverso uno spostamento dalla verticalità all'orizzontalità:

“non si tratta di dove viene posta fisicamente un'immagine. Non c'è una legge che proibisca di appendere al muro un tappeto o di riprodurre un'immagine narrativa sul mosaico di un pavimento. Penso invece al modo in cui l'immagine si rivolge alla psiche dell'osservatore, al modo speciale in cui avviene un confronto immaginativo e tendo a considerare l'inclinazione del piano pittorico dalla verticalità all'orizzontalità come espressione del più radicale mutamento del soggetto dell'arte, il passaggio dalla natura alla cultura”⁶⁶⁸.

Il punto è che questo radicale ri-orientamento richiede un coinvolgimento e un mutamento percettivo che, in qualche modo, è ciò che giustifica ancora l'arte nell'epoca della produzione di massa, un mutamento che diventerà sempre più multisensoriale e multimediale a mano a mano che il collage si dissolverà in happening e che Kaprow definirà un collage dell'impossibile che infiamma l'immaginazione: “cominciai a desiderare di fare collage impossibili, di incollare le azioni, di fare collage di persone e cose in movimento”⁶⁶⁹.

□

⁶⁶⁸ Leo Steinberg, *op. cit.*, p. 28.

⁶⁶⁹ Allan Kaprow, cit. in Janis e Blesh, *Collage*, cit., p. 273.

VIII. 7 *The Art of Assemblage*: storicizzare il dispositivo del collage/montage

La mostra al MoMA del 1961 *The Art of Assemblage*, curata da William Seitz sarà per certi versi il punto finale di un processo di «canonizzazione» del collage ricompreso nella categoria più ampia dell'assemblage, “un punto di svolta dopo il quale ogni avanguardia politicizzata guidata dai metodi disgiuntivi del collage e qualsiasi nome abbia, avrebbe dovuto trovare tecniche di disseminazione ben lontane dagli spazi di mostra storicizzanti del museo internazionale d'arte”⁶⁷⁰. Il museo come diceva Adorno è il sepolcro di famiglia dell'arte⁶⁷¹.

Seitz, come tanti altri critici che abbiamo citato, era convinto della centralità del paradigma del collage/montage/assemblage per l'arte del Novecento e provò nella sua introduzione alla mostra a ricostruirne lo sviluppo storico, partendo da Picasso che nella sua *Natura morta con canné*, avendo violato i limiti della rappresentazione e avendo giocato a mescolare realtà ed astrazione, aveva dato inizio “all'assorbimento dell'attività dell'assemblaggio di oggetti non solo nel soggetto ma nella tecnica pittorica”⁶⁷².

Da qui comincia non solo il collage nell'arte, ma anche lo sviluppo dell'assemblage tridimensionale, dato che nello stesso anno Picasso costruì anche la sua *Chitarra* di corde e carta colorata.

Il collage, strettamente correlato all'assemblage, esteso a qualsiasi arte, dalla musica alla letteratura alle arti plastiche e pittoriche, viene interpretato al tempo stesso come una tecnica che dà forma alla materia e come un'attitudine dello spirito alla composizione dei disparati, caratteristica della modernità. Dopo un excursus sulla liberazione della parola in Mallarmé e Apollinaire, Marinetti, Seitz torna alla pittura e alla liberazione degli oggetti a partire dal cubismo di Picasso, Braque e Gris. Si tratta di indicare una via, un filo conduttore che porti da qui, dalla nascita del collage nell'arte fino alla neo-avanguardia.

□

⁶⁷⁰ Joseph, *Random Order*, cit., p.171.

⁶⁷¹ E' anche vero però che nell'opera di alcuni artisti dell'avanguardia, come Cornell e Rauschenberg, l'opera diventa un museo concentrato, qualcosa di simile a un *cabinet de curiosités* che era stato uno degli antenati del museo moderno.

⁶⁷² William Seitz, *The Art of Assemblage*, The Museum of Modern Art, New York 1961. p. 9.

Anche se è ovvio che quell'origine non può essere intesa come un principio da cui dedurre gli sviluppi dell'arte di un secolo, al tempo stesso però, si può affermare che quei primi collage e assemblage cubisti destabilizzarono in modo definitivo il medium tradizionale della pittura e della scultura.

“In ciò sta uno dei risultati della dialettica cubista di illusione e realtà: in precedenza lo spazio e la forma della pittura erano fisicamente falsi, mentre quello della scultura era fisicamente vero. Il cubismo chiuse con la pittura-finestra per creare un oggetto pittorico, una parte dell'ambiente che si proietta in modo assolutamente naturale nelle tre dimensioni. Quando a Parigi fu chiesto a Rauschenberg perché inserisse oggetti nei suoi dipinti, egli rispose: «Il dipinto stesso è un oggetto e anche la tela. Secondo me il vuoto che dev'essere riempito non esiste»⁶⁷³.

Se i riferimenti a dada e alla negazione sono del tutto pertinenti perché, pur in circostanze storiche del tutto diverse, lavorò alla negazione del senso come totalità, nell'arte della neo-avanguardia la raccolta dei rifiuti, il caso, il montaggio dei disparati in un *random order* non servono a produrre choc, quanto piuttosto nelle nuove condizioni della civiltà urbana del tardocapitalismo a trarre bellezza, “a trasporre il riformismo sociologico e utilitaristico in una completa accettazione estetica”⁶⁷⁴.

Seitz aggiunge che negli assemblage c'è una sorta di tensione continua tra realismo e poesia:

“Materiali fisici e la loro aura sono trasmutati in una nuova amalgama che al tempo stesso trascende e include le sue parti. (...) Quando il significato di parti estremamente cariche influisce sia sul livello fisico che poetico, diviene possibile un'espressione significativa. Gli assemblatori, perciò, possono essere sia metafisici sia poeti (perché le parti sono connesse alla bell'e meglio che non esposte) che mescolano attrazione e repulsione, identificazione naturale e umana, risposte ingenue e ironiche”⁶⁷⁵.

□

⁶⁷³ *Ibidem*, p. 25.

⁶⁷⁴ *Ibidem*, p. 76.

⁶⁷⁵ *Ibidem*, p. 83.

Non c'è limite, conclude Seitz, ai significati che le sempre nuove associazioni di sempre nuovi materiali possono produrre:

“una molteplicità di significati che stanno tra la sgargiante novità e la disintegrazione totale, tra forma naturale e artefatto, fabbricazione a mano e con macchine, tra oggetti apprezzati socialmente e oggetti tabù. La tela di significato tessuta dai materiali può coprire distanze spaziali e temporali, può risvegliare una risposta romantica alle rovine, ai frammenti architettonici o scultorei e la ricchezza evocativa delle vecchie mura e del vasellame rituale”⁶⁷⁶.

Il paradigma del collage/montage attraverso le sue disgiunzioni radicali e le sue ricomposizioni aveva rigettato definitivamente il sogno di ricomporre la totalità infranta, ma conservava al suo interno, proprio grazie al suo potenziale, un aspetto paradossale: il suo momento di negazione totale della separazione tra arte e vita, dava origine a una nuova totalità, il mondo stesso diventato rappresentazione.

Nello stesso anno della mostra *The Art of Assemblage* veniva pubblicato il secondo manifesto del *Nouveau Réalisme* intitolato *A quaranta gradi sopra Dada*, in cui si trova un'affermazione un po' reboante ma in grado di dare il segno che qualcosa si era compiuto: "i *nouveaux réalistes* considerano il mondo come un quadro, la grande opera fondamentale della quale si appropriano di frammenti dotati di significato universale"⁶⁷⁷.

□

⁶⁷⁶ *Ibidem*, pp. 85-6.

⁶⁷⁷ A quaranta gradi sopra dada, in a cura di M. Dalai Emiliani, *Ricerche visuali dopo il 1945. Documenti e testimonianze*, Unicopli Cuem, Milano 1978, p.115. Con questa presa di posizione si conclude un percorso che ha portato dalla rappresentazione del mondo, al mondo come rappresentazione e spettacolo di cui parlerà di lì a poco Guy Débord. In effetti il movimento francese è interessante proprio perché cerca inutilmente di smarcarsi dalla neoavanguardia neo dada e al tempo stesso annuncia l'inglobamento totale del mondo nella rappresentazione. Per i *nouveaux réalistes* “tutto è quadro e nello stesso tempo non è quadro (...): essi recuperano oggetti d'uso comune (manifesti pubblicitari, strumenti musicali, rimasugli del quotidiano, pezzi d'auto usate ecc.) e li elaborano in modo da richiamare l'attenzione dello spettatore sulla cosa affatto privilegiata e sulla morfologia dei singoli elementi. Dall'enfaticizzazione, o dall'accumulazione degli oggetti, emergono le proprietà che essi già possedevano: proprietà di armonia, stranezza, aggressività, comunque proprietà che erano allo stato latente", Lea Vergine, *L'arte in trincea*, Skira, Milano 1996, p. 28.

Dichiarazioni certamente enfatiche fatte per attirare l'attenzione, che indicano però un cambiamento in corso di cui si discuterà per anni all'interno del discorso sulla postmodernità.

Conclusioni

Non era intenzione di questo lavoro ricostruire una storia del collage, del montage o dell'assemblage, né per quanto riguarda la sua storia novecentesca, né tantomeno più in generale, ma piuttosto dimostrare la produttività di un approccio interdisciplinare che prenda in considerazione il dispositivo e il paradigma del collage/montage come risposta particolare e generale alla crisi del senso che accompagna l'affermarsi della modernità.

Si è cercato di mostrare, a partire da Picasso e attraversando le avanguardie, come il dispositivo teorico-pratico del collage/montage, nelle sue molteplici forme e variazioni (innumerevoli), abbia prodotto una serie di effetti che rimettono in discussione radicalmente non solo lo statuto dell'opera in quanto tale, l'ontologia dell'opera d'arte (*in primis* le questioni della rappresentazione e della *mimesis*), ma anche il suo rapporto con la storia e il presente all'interno della modernità, la questione della soggettività dell'artista in relazione alla presunta oggettività dell'opera e l'inclusione dell'osservatore nell'elaborazione del senso dell'opera.

Si poteva certamente scegliere un punto diverso di arrivo rispetto alla mostra *The Art of Assemblage* che in un certo senso rappresenta la «museificazione» del collage/montage, ma ciò non significa affermare che quel dispositivo abbia cessato il suo lavoro e perso la sua produttività dopo gli anni Sessanta. E' anzi vero il contrario: il collage/montage è più vivo che mai, anche se in un contesto culturale completamente mutato di cui danno conto le discussioni su Moderno e Postmoderno.

Come ha notato Taylor, la diffusione massiccia della digitalizzazione ha reso ancora più pervasivi i procedimenti di *cut and paste*, ma ha posto in termini diversi la questione di cosa è oggi il «collage/montage»: «la sfida proposta dall'era digitale è se il collage, in uno qualsiasi dei sensi tradizionali di dislocazione e rottura, troverà nuovi modi per affermare la sua continuità, ma con altri mezzi»⁶⁷⁸.

A mo' di conclusione si può mostrare brevemente come in due opere recenti sia ritornata al centro dell'attenzione la questione del collage/montage e come ci siano ancora promettenti direzioni di ricerca teorica in questo ambito.

□

⁶⁷⁸ Taylor, *Collage*, cit., p. 212.

Marcus Boon tenta una ricognizione generale del problema della copia e della riproducibilità che ha assunto una rilevanza centrale nel dibattito contemporaneo, a partire da una critica del concetto di identità sostanziale. A prima vista si tratta di una questione del tutto differente rispetto a quella affrontata in questa ricerca, ma l'autore le imprime una torsione particolare affermando che “se copiare significa rendere presente l'*eidōs* o l'apparenza esterna in un luogo a cui non appartiene, quella disgiunzione che è costitutiva del fare copie è già da sempre un montaggio”⁶⁷⁹.

Insomma si tratterebbe di vedere nel collage/montage una problematica affine a quella della copia considerata non come intero, ma come frammento dislocato spazio-temporalmente. Boon elenca poi alcuni elementi caratteristici del collage/montage che abbiamo già considerato, seppur in altri termini, nel nostro percorso:

1. frammentazione dell'oggetto originale o una sua copia;
2. esplorazione tattile del materiale (uso di forbici, taglia e incolla);
3. giustapposizione con altri oggetti (metodi combinatori);
4. selezione di una particolare combinazione di elementi o frammenti;
5. denominazione e inquadramento del nuovo oggetto.

Ricorda inoltre, sulla scorta di Bachtin, che c'è stata una tradizione popolare che in certi momenti ha incrociato anche la cultura alta (esemplare in questo senso Rabelais) in cui l'abbondanza era celebrata nella natura come ricchezza comune, prima dell'appropriazione privata e della organizzazione mercantile. E qui c'è un punto importante che si incrocia anche con l'archeologia del collage.

“La classe contadina per necessità e per il fatto che possedeva poco o nulla, ha trovato modi «non ufficiali» di creare, distribuire condividere cose, come canzoni ad esempio ricette o incantesimi. Ha sviluppato particolari tecniche collettive per produrre queste cose – appropriazione, taglia e incolla, trasformazione di qualunque cosa avesse a portata di mano, usando quella che Levi-Strauss chiamava scienza del concreto”⁶⁸⁰.

□

⁶⁷⁹ Marcus Boon, *In Praise of Copying*, cit., p. 144.

⁶⁸⁰ *Ibidem*, p. 51.

La cultura popolare è stata maestra, non possedendo nulla, nello sviluppare dispositivi di copia, moltiplicazione, montaggio, trasformazione.

“Storicamente e non solo, montage e collage non sono fundamentalmente pratiche estetiche: sono parte dell’eccesso mimetico che pervade ogni società”⁶⁸¹. E’ accaduto però che queste pratiche siano state inglobate nell’ambito della «cultura alta» agli inizi del secolo nel modernismo e siano state assunte come pratiche estetiche ma, sostiene Boon, “l’inquadramento del montage come pratica estetica è proprio ciò che lo rende parte dell’ideologia borghese e ciò che blocca le più potenti energie emancipative immanenti nel montage”⁶⁸².

Si tratterebbe allora di ritrovare il potenziale del collage/montage nel mondo della proliferazione delle copie, sganciandolo del tutto dalle pratiche estetiche, per trasformarlo in una pratica esistenziale di liberazione dalla peso della sostanzialità: “Vedere il mondo, se stessi e la comunità come montaggio e vivere le conseguenze di questa visione con apertura, senza assegnargli un dominio specifico dell’attività umana, questa è la libertà verso cui ci dirigiamo”⁶⁸³.

Il libro di David Shields, *Fame di realtà. Un manifesto*, composto col metodo del montaggio delle citazioni (che richiama apertamente Benjamin, ma in tono pop: “non devo dire niente, mi basta esporre”⁶⁸⁴), si propone come

“un’*ars poetica* per un gruppo in rapida espansione formato da artisti affini (ma indipendenti) in una moltitudine di forme e media (*lyric essay*, poema in prosa, romanzo-collage, visual art, televisione, radio, performance-art, rap, cabaret, graffiti) che infilano nella loro opera pezzi di «realtà» sempre più grandi («Realtà», come Nabokov non si stancava mai di ricordarci, è l’unica parola che senza virgolette non significa nulla)”⁶⁸⁵.

□

⁶⁸¹ *Ibidem*, p. 172.

⁶⁸² *Ibidem*, p. 175.

⁶⁸³ *Ibidem*, p. 175.

⁶⁸⁴ David Shields, *Fame di realtà. Un manifesto*, tr. it. Fazi Editore, Roma 2010, p. 10.

⁶⁸⁵ *Ibidem*, p. 7.

Elenca alcune tra le innumerevoli forme miste, collage/montage⁶⁸⁶ di forme e generi in cui queste opere (più o meno effimere) si incarnano, ma quali sono le caratteristiche principali di questo variegato «movimento artistico»?

Una voluta inartisticità, la casualità, la rottura della barriera tra fiction non fiction⁶⁸⁷. Anche in questo caso ritroviamo alcune delle caratteristiche già incontrate nel corso della ricerca, ma forse con tratti specifici che richiamano lo spirito del tempo. L'accento è su una dimensione esistenziale, in un'atmosfera di totale disincanto, senza che l'«arte» o l'«artistico» in qualunque modo intesi possano promettere più trasformazione e redenzione.

In primo piano sembra poi esserci una questione specifica, dato che Shields si occupa prevalentemente di letteratura: quella della narrazione. Come abbiamo visto il dispositivo del collage/montage crea una sorta di sospensione che apre la temporalità lineare a una molteplicità di dimensioni, introduce una sospensione della dieresi, sostituendo un principio di disgiunzione sintagmatica ad uno di combinazione diegetico. Ora, nel mondo digitale questa apertura dei testi a una rete di rimandi ripropone con altri mezzi la questione della storia come senso e direzione da una parte e quella di un archivio come «nuova totalità» dall'altra. Ed è proprio tra questi due poli che si gioca una parte decisiva dell'estetica contemporanea, in cui la questione del collage/montage continua ad avere un ruolo di primo piano.

□

⁶⁸⁶ Non sorprenderà che Shields ribadisca che “il collage, l'arte di riassemble frammenti di immagini preesistenti in modo da formare una nuova immagine, è stata la più importante innovazione dell'arte del XX secolo”, *ibidem*, p. 26.

⁶⁸⁷ *Ibidem*, p. 9.

Riferimenti bibliografici

A. Teorie del moderno e del postmoderno

- Jean Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, tr. it. Feltrinelli, Milano 1979.
- Zygmunt Bauman, *Intimations of Postmodernity*, Routledge London/New York 1992.
- Peter Berger, *Facing Up Modernity*, Basic Books, New York 1977.
- Marshall Berman, *L'esperienza della modernità*, tr. it. Il Mulino, Bologna 1985.
- Steven Best - Kellner Douglas, *Postmodern Theory. Critical Interrogations*, The Guilford Press, New York 1991.
- Mateu Calinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University, Durham 1987.
- Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988.
- Antoine Compagnon, *Cinque paradossi della modernità*, tr. it. Il Mulino, Bologna 1993.
- Jonathan Crary, *Techniques of The Observer*, MIT Press, Cambridge (Ma) 1992.
- Id., *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture* MIT Press, Cambridge Ma 2001.
- Jacques Derrida, *Come non essere postmoderni*, tr.it. Medusa, Milano 2002.
- Terry Eagleton, *Le illusioni del postmodernismo*, tr.it. Editori Riuniti, Roma 1998.
- David Frisby, *Frammenti di modernità*, tr.it. Il Mulino, Bologna 1992.
- Peter Gay, *Modernity the Lure of Eresy. From Baudelaire to Beckett and Beyond*, Vintage, London 2007.
- Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism, History Theory and Fiction*, Routledge, London/New York 1988.
- Bruno Latour, *Non siamo mai stati moderni*, tr.it. Elèuthera, Milano 1995.
- Henri Lefebvre, *Introduction à la modernité: préludes*, Éditions de Minuit Paris 1962.
- Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna*, tr. it. Feltrinelli, Milano 2005.
- Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, Routledge, London/New York 1987.
- Id., *Constructing Postmodernism*, Routledge, London/New York 1992.
- David Harvey, *La crisi della modernità*, tr. it. Il Saggiatore, Milano 1993.
- Fredric Jameson, *Postmoderno. Logica culturale del tardo capitalismo*, tr.it. Fazi editore, Roma 2007.
- David Michael Levin (ed.), *Modernity and the Hegemony of Vision*, University of California Press, Berkeley 1993.
- Paul de Man, *Cecità e visione*, tr.it. Liguori, Napoli 1975.
- Giovanni Mari (a cura di), *Moderno/Postmoderno. Soggetto, tempo, sapere nella società attuale* Feltrinelli, Milano 1987.
- Odo Marquard, *Apologia del caso*, tr. it. Il Mulino, Bologna 1991.
- Edgar Morin, *L'esprit du temps*, Colin, Paris 2009.
- Franco Rella, *Forme e pensiero del moderno*, Feltrinelli, Milano 1989.
- Id., *Miti e figure del moderno*, Feltrinelli, Milano 2003.
- Paul Ricoeur, *Memoria, storia, oblio*, tr.it. Cortina, Milano 2003.
- George Steiner, *Vere presenze*, tr.it Garzanti, Milano 1998.

Charles Taylor, *Il disagio della modernità*, tr. it. Laterza, Bari 1994.
Stephen Toulmin, *Cosmopolis*, tr. it. Rizzoli Milano 1991.
B. S. Turner, *Theories of Modernity and Postmodernity*, Sage, London 1990.
Gianni Vattimo, *La fine della modernità*, Garzanti, Milano 1985.
Id., *La società trasparente*, Garzanti, Milano 2000.

B. Benjamin e Baudelaire

Susan Buck-Morss, *Dialectic of Seeing: Walter Benjamin and the Arcade Project*, MIT Press, Cambridge (Ma) 1991.
Gianni Carchia, *Il "Passagenwerk" di Walter Benjamin*, in "aut aut" n.197-198, settembre-dicembre 1983, p. 32-37.
Joyce Cheng, *Mask, Mimicry, Metamorphosis: Roger Caillois, Walter Benjamin and Surrealism in the 1930s*, in "Modernism/Modernity", 16, 1, January 2009, p. 61-86.
Bainard Cowan, *Walter Benjamin's Theory of Allegory*, in "New German Critique: An Interdisciplinary Journal of German Studies", 22, Winter 1981, p. 109-22.
Georges Didi - Huberman, *Ninfa moderna*, tr. it. Il Saggiatore Milano 2004.
Id., *L'immagine insepolta*, tr.it. Bollati Boringhieri, Torino 2006.
Id., *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, tr.it. Bollati Boringhieri, Torino 2007.
Id., *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea*, tr. it. Fazi, Roma 2008.
Brigid Doherty, *The Colportage Phenomenon of Space" and the Place of Montage in The Arcades Project*, in "Germanic Review" 81, winter 2006, p. 37-64.
W.Kemp , *Walter Benjamin e la scienza estetica: Walter Benjamin e Aby Warburg*, in "aut aut" n. 189-190, maggio-agosto 1982, p. 234-262.
Lutz P. Koepnick, *Allegory and Power: Walter Benjamin and the Politics of Representation*, in "Soundings: An Interdisciplinare Journal", 79, 1996, p. 59-78.
Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Droz, Genève 1999.
Marjorie Perloff, *Unoriginal Genius: Walter Benjamin's Arcades as Paradigm for the New Poetics*, in "Etudes Anglaises: Grande-Bretagne, Etats-Unis", 61, 2, April-June 2008, p. 229-252.
Catherine Perret, *Walter Benjamin sans destin*, La Différence, Paris 1992.
Matthew Rampley, *Allegory and Mimesis On Aby Warburg and Walter Benjamin'*, in R. Woodfield (ed.), *Art History as Cultural History, Warburg's Project*, Gordon and Breach, New York 2000.
James R. Rolleston, *The Politics of Quotation: Walter Benjamin's Arcade Project*, in "Publications of the Modern Language Association of America", 104, January 1989, p. 13-27.
M. Sagnol, *La méthode archéologique de Walter Benjamin*, in "Les Temps modernes" 40, 444, juillet 1983, p.143-165.
Karl Schlögel, *Leggere il tempo nello spazio*, tr.it. Bruno Mondadori, Milano 2009.
Susan Stanford Friedman, *Definitional Excursions: The Meanings of Modern/Modernity/Modernism* in "Modernism/modernity", 8, 3, September 2001, p. 493-513.
Karlheinz Stierle, *La capitale des signes. Paris et son discours*, tr. fr. Editions de la Maison des sciences de l'homme de Paris, Paris 2001.

Henry Sussman, *Between the Registers: The Allegory of Space in Walter Benjamin's Arcades Project*, in "Boundary 2" 30, 1, spring 2003, p.169-190.

Matthew Wilkens, *Toward a Benjaminian Theory of Dialectical Allegory*, in "New Literary History" 37, 2, 2006, p. 285-298.

Jean Williet, *Baudelaire et le mythe du progrès*, in "Revue des sciences humaines", 125-128, 1967, p. 417-431.

Heinz Wismann (ed.), *Walter Benjamin et Paris*, Les Editions du Cerf, Paris 1986.

Irving Wohlfahrt, *Et coetera? The Historian as a Chiffonnier*, in "New_German_Critique: An Interdisciplinary Journal of German Studies", 39, fall 1986, p. 142-68.

C. Collage, Assemblage, Montage

AA.VV, *Collages*, "Revue d'esthétique", 3-4, 1978.

AA.VV. *Collage*, "Art d'aujourd'hui" mars-avril 1954.

AA.VV. *Les papiers collés du cubisme à nos jours*, "XX Siècles", 6, janvier 1956.

Elza Adamowicz, *Surrealist collage in text and image: dissecting the exquisite corpse*, Cambridge University Press, Cambridge/New York 1998.

Charles Altieri, *Picasso's Collages and the Force of Cubism*, in "Kenyon Review", n. 6, spring 1984, p. 8-33.

Louis Aragon, *Les Collages*, Hermann, Paris 1965.

D. Balbet (ed.), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, L'Age d'Homme, Lausanne 1978.

David C. Banash, *From Advertising to the Avant-Garde: Rethinking the Invention of Collage*, in "Postmodern Culture", 14, 2, January 2004.

Reda Bensmaïa, *Du fragment au détail*, in "Poétique", septembre 1981, p. 355-70

Eric Brian, *Les objets de la chose théorie du hasard et surréalisme au xx^e siècle*, in "Revue de Synthèse", 122, 2, avril 2001, p. 473-502.

Thomas P. Brockelman, *The frame and the mirror: on collage and the postmodern*, Northwestern University Press, 2001.

Blanche Craig, *Collage: assembling contemporary art*, Black Dog Publishing, London 2008.

Lucine Dallenbach, *Du fragment au Cosmos*, in "Poétique", nov.1979, p. 420- 431.

Id., *Le tout en morceaux*, in "Poétique", avril 1980, p. 156-169.

Matteo D'Ambrosio, *Collage et poésie visuelle: Problèmes de définition, lecture et analyse rhétorique*, in "La Revue d'Esthétique", 31, 3-4, 1978, p. 150-64.

George Didi – Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire,1*, Les Éditions de Minuit, Paris 2009.

Id., *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire,2*, Les Éditions de Minuit, Paris 2010.

Id., *Atlas ou le gai savoir inquiet, L'œil de l'histoire,3*, Les Éditions de Minuit, Paris 2011

Philippe Dubois, *le Collage*, dossier du Centre nationale de Documentation pédagogique, Coll. Peinture et littérature, Paris 1978.

Philippe Dubois, *Esthétique du collage: un dispositif de ruse*, in "Annales d'Esthétique", 15-16, 1976-77

David Finch, *A Third Something: Montage, Film and Poetry*, in Michael Maziere Nina Danino (eds.), *The Undercut Reader*, Wallflower Press, London 2003.

- Richard Flood, Massimiliano Gioni, Laura J. Hoptman, *Collage: the unmonumental picture*, New Museum Merrell, New York 2007.
- Clement Greenberg, *Collage*, in *Arte e cultura*, tr. it. Allemandi, Torino 1991.
- Katherine Hoffman (ed.), *Collage. Critical views*, UMI Research Press, Ann Arbor/London 1989.
- T.B. Hess, *Collage as an historical Method*, in "Art News", 60, 7, november 1961, pp. 31-33 e 69-71.
- Harriet Janis Rudi Blesh, *Collage. Personalities Concepts Techniques*, Chilton Company, Philadelphia/New York 1962.
- Laurent Jenny, *Semiotique du collage intertextuel: Ou, la litterature a coups de ciseaux*, in "La Revue d'Esthetique", 31 (3-4), 1978, p.165-82.
- Johanna Malt, Montage in Surrealism as Political Metaphor: Performative Constructions of Meaning and Knowledge in Surrealism, in Victoria Best, Peter Collier (eds.), *Powerful Bodies: Performance in French Cultural Studies*, Peter Lang, Bern, 1999.
- Patrizia C. McBride, *The Game of Meaning: Collage, Montage, and Parody in Kurt Schwitters' Merz*, in "Modernism/modernity", 14, 2, april 2007, p. 249-272.
- Melissa Meyer e Miriam Shapiro, *Waste Not Want Not: An Inquiry into What Women Saved and Assembled*, in "Heresies", winter 1978, p. 66-69.
- Hanno Möbius, *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, Wilhelm Fink, München 2000.
- Pietro Montani, *Il pensiero denso e il principio dionisiaco del montaggio*, in "Athanos" 2, 1991, p.137-148.
- Mihai Nadin Vicu Bugariu, *Collage et metaphore*, in "Revue d'esthetique", 23, 1970, p.131-39.
- Marjorie Perloff, *Collage and Poetry*, in Michael Kelli (ed.) *Encyclopedia of Aesthetics*, ed. Michael Kelly, 4 vol., Oxford University Press, New York 1998, Vol.1, p. 384-87.
- C.Poggi, *In Defiance of Painting. Cubism, Futurism and the Invention of Collage*, Yale University Press, New Haven /London 1992.
- Jahan Ramazani, *Modernist Bricolage, Postcolonial Hybridity*, in "Modernism/modernity", 13, 3, september 2006, p. 445-463.
- Felice Ronca, *The Influence of Rimbaud on Max Ernst's Theory of Collage*, in "Comparative Literature Studies", 16, 1979, p. 41-47.
- Uta Margarete Saine, *The Collage in Cubist, Dada, and Surrealist Art and Literature: Toward an Interdisciplinary Aesthetic*, in "Yearbook of Interdisciplinary Studies in the Fine Arts", 1, 1989, p. 323-54.
- W.Seitz, *The Art of Assemblage*, The Museum of Modern Art, New York 1961.
- Adams P. Sitney, *Modernist Montage: The Obscurity of Vision in Cinema and Literature*, Columbia University Press, New York 1990.
- Werner Spies, *Max Ernst: Les collages, inventaires et contradictions*, Gallimard, Paris 1984
- Id., *Max Ernst. Collages: the Invention of Surrealist Universe*, Thames&Hudson, London 1991.
- Brandon Taylor, *Collage: The Making of Modern Art*, Thames & Hudson, London 2006.
- Matthew Teitelbaum (ed.), *Montage and Modern Life 1919-1942*, The MIT Press, Boston 1992.
- Gregory L. Ulmer, The Object of Post-Criticism, in Hal Foster (ed.), *The Anti-Esthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend 1983.
- Diane Waldman, *Collage, assemblage, and the found object*, Harry N. Abrams, New York 1992.
- Herta Wescher, *Collage*, Harry N. Abrams, New York 1968.

Jurgen Wissmann, *Collagen oder die Integration von Realitat im Kunstwerk*, in Blumemberg, Heselhaus

D. Cinema, fotografia, pittura, scultura, letteratura, musica

Introduzione generale

AA.VV. *L'arte dal Novecento*, tr.it Zanichelli 2009

AA:VV. *Ontologia dell'arte*, "Rivista di estetica", n. 23, 2003.

Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, tr. it. Einaudi, Torino 1977.

Rudolph Arnheim, *Verso una psicologia dell'arte*, tr. it. Einaudi, Torino 1975.

Dora Ashton, *La leggenda dell'arte moderna*, tr. it. Feltrinelli , Milano 1982.

Anne Baldassari, *Du commerce des signes*, in AA.VV., *Art & Publicité 1890-1990*, catalogo della mostra al Centre Georges Pompidou, Parigi 1990.

Roland Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, tr.it Einaudi , Torino 1985.

Roland Barthes, *Saggi critici*, Einaudi Torino 1985

Ernst Bloch, *Spirito dell'utopia*, Nuova Italia Firenze 1992.

Ernst Bloch, *Eredità del nostro tempo*, tr.it Il Saggiatore Milano 1992.

Silvia Bordini (a cura di), *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, Carocci, Roma 2007.

Giovanni Bottirolì, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino 2006.

Joseph W. Branden, *Random order. On Robert Rauschenberg, artist and the Neo-Avant-Garde*, Mit Press.

Peter Bürger , *Teoria dell'avanguardia*, tr.it. Bollati Boringhieri, Torino 1990.

Maurizio Calvesi, *Le due avanguardie*, Laterza, Roma-Bari 1971.

P. Crowther, *The Language of Twentieth Century Art: A Conceptual History*, Yale University Press, New Haven/London 1997.

Nelson Goodman, *I linguaggi dell'arte*, tr.it. Il Saggiatore, Milano 1991.

Nelson Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, tr.it. Laterza, Roma-Bari 1988.

Elio Grazioli, *Arte e pubblicità*, Bruno Mondadori, Milano 2001.

Cristopher Gary, *Cubist Aesthetic Theories*, John Hopkins Press, Baltimora 1953.

C. Harrison e P. Wood (eds.), *Art in Theory, 1900-1990*, Blackwell, London 1992.

Inez Hedges, *Languages of Revolt: Dada and Surrealist Literature and Film*, Duke University Press, Durham 1983.

Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean geometry in Modern Art*, Princeton University Press, Princeton 1983.

Gustav R. Hocke, *Il mondo come labirinto. Maniera e mania nell'arte europea. Dal 1520 al 1650 e nel mondo d'oggi*, tr. it. Theoria, Roma 1989.

R. Hughes, *The Shock of the New: Art and the Century of Changes*, Thames & Hudson, London 1991.

Charles Jencks, *Postmodernism: the New Classicism in Art and Architecture*, Rizzoli, Milano 1987.

Rosalind Krauss, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, tr. it. Fazi Roma 2007.

- Valerio Magrelli, *Profilo del dada*, Laterza, Roma-Bari 2006.
- Maurice Merleau-Ponty, L'occhio e lo spirito in *Il corpo vissuto* (a cura di Franco Fergnani), Il Saggiatore, Milano 1979.
- Dominique Païni, *Conserver, montrer*, Yellow now, Crisnée 1992.
- Marjorie Perloff, *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture*, University of Chicago Press, Chicago 1986.
- Id., *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Renato Poggioli, *Teoria dell'avanguardia*, Il Mulino, Bologna 1962.
- P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, tr. it. Jaca Book Milano 1986.
- Harold Rosenberg, *La tradizione del nuovo*, tr. it. Feltrinelli, Milano 1964.
- M. Sanouillet, *Dada à Paris*, Pauvert, Paris 1965.
- Dietrich Scheunemann, From Collage to Multiple: On the Genealogy of Avant-Garde and Neo-Avant-Garde, in Dietrich Scheunemann (ed.) *Avant-Gard/Neo-Avant-Gard*, Rodopi, Amsterdam 2005.
- Roger Shattuck, *L'occhio innocente. Letteratura moderna e le arti*, tr.it. parziale Il Mulino, Bologna 1992.
- Roger Shattuck, *Gli anni del banchetto: le origini dell'avanguardia in Francia*, tr. it. Il Mulino, Bologna 1990.
- William Tronzo (ed.), *The Fragment: An Incomplete History*, Getty Research Institute, Los Angeles 2009.
- Robert Venturi, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, tr. it. Dedalo, Bari 1980.

Cinema

- Richard Allen, *The Aesthetic Experience of Modernity: Benjamin, Adorno, and Contemporary Film Theory*, in "New German Critique: an Interdisciplinary Journal of German Studies", 40, winter 1987, p.225-40.
- André Bazin, *Che cos'è il cinema?*, tr. it. Garzanti, Milano 1999.
- Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino 2002.
- Angela Dalle Vacche, *Jean-Luc Godard's Pierrot le Fou: Cinema as Collage against Painting*, in "Literature Film Quarterly", 23, 1, 1995, p. 39-54.
- Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento*, tr. it. Ubulibri, Milano 1997.
- Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo*, tr. it. Ubulibri, Milano 2004
- Sergej Ejzenstejn, *Teoria generale del montaggio*, tr.it Marsilio, Venezia 1985.
- Barbara Grespi, *Cinema e montaggio*, Carocci, Roma 2010.
- Fredric Jameson, *Firme del visibile*, tr.it Donzelli, Roma 2003.
- Pietro Montani, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Guerini e associati, Milano 1999.
- Edgar Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, tr, it. Feltrinelli, Milano 1982.
- Thomas W. Sheehan, *Montage Joyce: Sergei Eisenstein, Dziga Vertov and Ulysses*, in "James Joyce Quarterly" fall 2004 e summer 2006; p. 42-43 ; p.69-86.
- Antonio Somaini, *Ejzenstejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino 2012.
- Federico Vitella, *Il montaggio nella storia del cinema*, Marsilio, Venezia 2009.
- Peter Wollen, *Theory and Practice*, in "Journal of Media Practice", 6, 2005, p. 73-81.

Musica

Adorno, *Filosofia della musica moderna*, tr.it Einaudi, Torino 2002.

John Cage, *Silenzio*, tr.it Feltrinelli, Milano 1971.

Françoise Escalé, Hétéronome/autonome: La Technique du collage dans Ludwig van de Mauricio Kagel, in Rougé, Bertrand (ed.); *Montages/collages*. Pau, Publications de l'Université de Pau 1993.

Enrica Lisciani-Petrini, *Il suono incrinato*, Einaudi Torino 2001

David Osmond-Smith, *Suonare le parole: guida all'ascolto di Sinfonia di Luciano Berio*, Einaudi, Torino 1994.

Letteratura

C.Armeni John Heartfield e Sergej Ejzenstejn: un'ipotesi di lettura in *Scrittura e immagine* (a cura di E.Debenedetti e J. Nigro Covre, Roma 1992.

Wolfgang Babilas, *Le collage dans l'oeuvre critique et litteraire d'Aragon*, in "Revue des Sciences Humaines", 151, 1973, p. 329-354.

Noëlle Batt, *Du collage cubiste au cut-up burroughsien: La Dimension performative du couple vitesse/énergie dans le texte littéraire*, in "Tangence", 55, septembre 1997, p. 108-17.

Ann Caws (ed.), *About French Poetry from Dada to "Tel Quel": Text and Theory*, Wayne State University Press, Detroit 1974.

Gérard Dessons, Dérive du collage en théorie de la littérature, in Rougé, Bertrand (ed.); *Montages/collages*. Publications de l'Université de Pau, Pau 1993.

Renaud Ferrera de Oliveira, Collectionneur, monteur, menteur: l'Auteur en mode mineure de la modernité à la postmodernité, in Jacques-Lefèvre, Nicole (ed. and introd.); Regard, Frédéric (ed.), *Une Histoire de la 'fonction-auteur' est-elle possible?*, Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne 2001.

Maria Di Battista, □ *This is Not a Movie: Ulysses and Cinema*, in "Modernism/modernity", 13, 2, aprile 2006, p. 219-235.

Joëlle Gardes-Tamine, *Quelques réflexions sur le collage chez Cendrars, Apollinaire, Saint-John Perse*, in "Revue des Lettres Modernes: Histoire des Idées et des Littérature", 1275-1285, 1996, p. 85-98.

Michel Foucault, *Scritti letterari*, tr. it. Feltrinelli, Milano 2004.

Gerarde Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, tr. it. Einaudi, Torino 1997.

Angelo Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, Feltrinelli, Milano 1964.

Ernst Kohler, *La letteratura e il caso. Da Stendhal a Camus*, tr. it. Il Mulino, Bologna 1990.

Hans Robert Jauss, *Storia della letteratura come provocazione*, tr. it. Bollati Boringhieri, Torino 1999.

Argote Joel Johnson, *Colliding Fragments: "The Illuminations" as Collage*, in "Romance Notes", 37, 2, winter 1997, p. 199-206.

Frank Lentricchia, *The Fiction of Don De Lillo*, in "The South Atlantic Quarterly", 3, 89, 1990, p. 235.

Archie K. Loss, *Joycs's Use of Collage in "Aeolus"*, in "Journal of Modern Literature", 9, 2, may 1982, p.175-182.

Melvyn New (ed.), *Tristram Shandy Contemporary Critical Essays*, MacMillan, London 1992.

Dereck Owens, *The Aggregate Eye/A Rhetoric of Collage*, in "Readerly/Writerly Texts: Essays on Literature, Literary/Textual Criticism, and Pedagogy", 4, 1, fall - winter 1996, p. 9-30.

Françoise Rossum-Guyon, Le Collage comme concept et comme pratique dans l'Avant-Garde et le roman français contemporain, in Sandro Briosi e Hillenaar Henk (eds), *Vitalité et contradictions de l'Avant-Garde: Italie-France 1909-1924*, Corti, Paris 1988.

Pittura , scultura e fotografia

Dawn Ades, *Photomontage*, Chêne, Paris 1976.

Dominique Baqué, *Les documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Editions Jacqueline Chambon, Marseille 1993.

Roland Barthes, *La camera chiara*, tr. it. Einaudi, Torino 1980.

John Berger, *Splendori e miserie di Pablo Picasso*, tr. it. Il Saggiatore Milano 1996.

Pierre Daix , Braque et Picasso au temps des papier collé, in I. Monod-Fontaine (ed.) *Georges Braque, les papiers collés* , Exhibition catalogue Centre Georges Pompidou, Paris 1982.

Gillo Dorles, *L'intervallo perduto*, Einaudi Torino 1980.

Raoul Hausmann, Photomontage, in *Photography in Modern Era: European Documents and Critical Writings 1913-1940*, MoMA, New York 1989.

Rosalind Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, tr.it. Bruno Mondadori, Milano 1996.

Id., *Passaggi*, tr.it. Bruno Mondadori, Milano 1998.

Patrizia C. McBride, *The Game of Meaning: Collage, Montage, and Parody in Kurt Schwitters' Merz*, in "Modernism/Modernity", 14, 2, april 2007, p.249-72.

Ornella Lamberti, *La magia di Rauschenberg*, Hermatena, Riola 2004.

Patricia Leighton, *Re-ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914*, Princeton University Press, Princeton 1989.

Maria Mimita Lamberti Maria Grazia Messina (eds.), *Collage/Collage*, Electa Gam, Torino 2007.

Laszlo Moholy-Nagy, *Pittura, fotografia, film*, tr. it. Einaudi Torino 1987.

Carole Naggar, *Hausmann et Heartfield*, in "Zoom" 33, november-december 1975, p. 80-88.

G. Patti, L. Sacconi, G. Ziliani, *Fotomontaggio. Storia, tecnica ed estetica*, Mazzotta, Milano 1979.

Hans Richter, *Dada*, tr. it Mazzotta, Milano 1966.

Franz Roh, *foto-auge*, trad. it a cura di S.Cecchini, Liguori , Napoli 2007.

Lynda Roscoe Hartigan et al., *Joseph Cornell. Shadowplay...Eterniday*, Thames&Hudson, New York 2006.

William S. Rubin, *Dada, Surrealism, and their Heritage*, Moma, New York 1968.

F. Russoli, *La struttura del reale nella visione cubista*, Fabbri Editori, Milano 1967.

T. C. Schulz (ed.), *Hannah Höch, eine lebenscollage 1889-1978*, Berlinische Galerie, Berlin 1989.

E. Siepmann, *John Heartfield*, tr. it. Mazzotta, Milano 1978.

Susan Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella società contemporanea*, tr.it. Einaudi, Torino 2004.

Werner Spies, *An Aesthetics of Detachment*, in (Werner Spies Karin Maur eds.), *Max Ernst. A Retrospective*, Prestel, London 1991.

Patrick Waldberg, *Surrealismo*, tr. it. Mazzotta, Milano 1967.

Diana Waldman, *Joseph Cornell. Masters of Dreams*, Harry N. Abrams, New York 2002

Paola Zaccaria (ed.), *Transcodificazioni*, Meltemi, Roma 2005.

Lynn Zelevansky (ed.), *Picasso and Braque: A Symposium*, MoMA New York, H. N. Abrams, New York 1992.

E. Altri testi consultati

Alphonse Allais, *Collage*, in *A se torde. Histoires chatnoiresques*, Editions de la Seine, Paris 2005.

Svetlana Alpers, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, tr. it. Bollati Boringhieri, Torino 1984.

Horst Bredekamp, *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina. La storia della Kunstkammer e il futuro della storia dell'arte*, tr.it. Il Saggiatore, Milano 2006.

Alessandro Carrera, *Storia della luce da Goethe a Calvino*, Feltrinelli, Milano 2010.

Alain Corbin, *Le XIX siècle ou la nécessité de l'assemblage*, in AA.VV. *L'Invention du XIX siècle*, Klincksieck/presses de la Sorbonne nouvelle, Paris 1999.

Regis Debray, *Vita e morte dell'immagine*, tr. it. Il Castoro Milano 2010.

Michel Foucault, *Nascita della clinica*, tr.it. Einaudi Torino 1969.

Michel Foucault, *Le parole e le cose*, tr. it. Rizzoli Milano 1970.

Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, Einaudi, Torino 1979.

Ian Hacking, *Il caso domato*, tr.it. Il Saggiatore, Milano 1994.

Julia Kristeva, *La testa senza il corpo. Il viso e l'invisibile nell'immaginario dell'Occidente*, tr. it Donzelli, Roma 2009.

Antonio Marazzi, *Antropologia della visione*, Carocci, Roma 2008.

Paolo Rossi, *I filosofi e le macchine 1400-1700*, Feltrinelli Milano 1984.

Jonathan Sawday, *The Body Emblazoned: Dissection and Human Body in Renaissance Culture*, Routledge, London 1995.

Michael Sheringham, *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealist to Present*, Oxford University Press, Oxford/New York 2006.

Monique Sicard, *La fabrique du regard*, Odile Jacob, Paris 1998.

Jean-Jacques Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, tr.it. Einaudi, Torino 1999.