

# Indice

<i>Introduzione</i>	p. 3
1. Capitolo primo: Il montaggio	
1.1. Premessa	9
1.2. La prima mostra storica: <i>Fotomontage</i>	15
2. Capitolo secondo: Parola e Immagine	
2.1. La nascita del fotomontaggio	49
2.2. Marinetti in Germania	58
2.3. L'uso del linguaggio nel montaggio dada: 1917-1923	70
2.4. La poesia dada	117
3. Capitolo terzo: Il dibattito negli anni Venti	
3.1. <i>Die neue Typographie</i>	165
3.2. Jan Tschichold ed El Lissitzky: il confronto	187
3.3. L'archivio di Jan Tschichold: il progetto <i>Fotomontage</i>	198
3.4. Un manoscritto ritrovato: <i>Il nuovo stile narrativo parolibero</i>	208
<i>Appendice</i>	211
<i>Bibliografia</i>	333
<i>Tavole</i>	355



## Introduzione

Il progetto di ricerca si proponeva di ricostruire le origini del montaggio artistico – di cui il fotomontaggio dadaista rappresenta alla fine degli anni Dieci la prima applicazione – ricercando nello sperimentalismo tipografico primonovecentesco, e nel parolibberismo futurista in particolare, possibili premesse per la sua formalizzazione. Il nucleo della ricerca era dunque centrato sulle avanguardie storiche, e da un punto di vista metodologico, esigeva un approccio comparatistico fra realtà storico-artistiche che si sono avvicinate in tempi e spazi diversi (il futurismo e il dadaismo), per cui uno dei principali problemi da affrontare è stato quello della sua fortuna critica. La bibliografia inerente a tale tematica era, infatti, piuttosto ampia, da cui il rischio di scadere in una ripresa compilativa di percorsi di indagine già intrapresi, e quindi di non garantire un reale aggiornamento scientifico sul tema. Per cercare di ovviare ai pericoli del comparativismo, pure obbligato in tale analisi, e della filologia alla sua base, il lavoro è stato dunque sviluppato parallelamente su tre fronti: la ricerca di archivio, lo studio delle fonti a stampa, e l'analisi delle opere.

L'indagine si è quindi articolata in tre sezioni, coincidenti con la struttura in tre capitoli della tesi, nonché con le fasi del suo svolgimento triennale, strutturatosi in un periodo di studio a Parigi, presso la Bibliothèque Kandinsky – Centre Pompidou e la Bibliothèque de l'INHA (l'Institut National d'Histoire de l'Art); a Berlino, svolgendo ricerche presso lo Sturm-Archiv della Staatsbibliothek, la Kunstbibliothek dello Staatliche Museen, e il Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung; e a Los Angeles, come *Junior Scholar* durante la *Getty Summer Research Academy 2012*, organizzata dall'International Consortium on Art History, presso il Getty Research Institute (GRI). Gli studi di Adelheid Koch-Didier negli *Archives Raoul Hausmann* del Musée Départemental di Rochechouart – all'interno del progetto di ricerca finanziato dal *Fonds Autrichien de la Recherche Scientifique* –, hanno costituito, insieme

all'attività espositiva dello stesso museo circa l'opera del dadaista, la premessa di questa indagine, grazie al lavoro di classificazione e inventariazione degli scritti e dei documenti relativi a Raoul Hausmann, confluiti nell'*Inventaire Raisonné des Archives Raoul Hausmann* (1997),<sup>1</sup> a cui questa ricerca rimanda per l'esaustività e la pertinenza della ricostruzione documentaria.

Lo studio ha tuttavia acquisito una propria autonomia grazie al lavoro di ricerca svolto nelle *Special Collections* del GRI di Los Angeles, in cui sono stati presi in esame gli archivi di Filippo Tommaso Marinetti, Raoul Hausmann, Richard Huelsenbeck, Franz Roh, Hans Kleinschmidt, Jan Tschichold e la Bauhaus Typography Collection (1919-1937). Il carattere delle collezioni del GRI, nate dall'acquisizione di fondi documentari e archivistici tra i più eterogenei, ha facilitato la metodologia comparatistica della ricerca, garantendole di poter utilizzare materiali inediti appartenenti a realtà storico-artistiche lontane, e dunque difficilmente consultabili a confronto in una circostanza differente. La legge warburghiana *der guten Nachbarschaft* ha quindi trovato applicazione non in una biblioteca, ma in una collezione documentaria perfettamente inventariata, grazie alla possibilità di spaziare tra archivi cronologicamente e geograficamente così distanti. Buona parte della tesi si fonda quindi sul corpus di materiali inediti qui ritrovati, prevalentemente scambi epistolari e dattiloscritti, che sono stati trascritti e raccolti in un'appendice posta a conclusione della tesi. Nell'ultimo capitolo, l'indagine prende invece in esame la stessa operazione di archiviazione compiuta da un teorico, Jan Tschichold, sistematico raccoglitore di materiali e riflessioni editi negli anni Venti inerenti alla disciplina tipografica, su cui ha costruito una raccolta preziosa e unica nel suo genere. Egli, infatti, sancì ufficialmente, nel volume *Die neue Typographie* (1928), la filiazione tra Paroliberismo, nuova tipografia e fotomontaggio – con la mediazione di El

---

<sup>1</sup> "Je suis l'Homme de 5000 paroles et de 10.000 formes": *Écrits de Raoul Hausmann et documents annexes répertoriés par Adelheid Koch-Didier. Inventaire raisonné: Archives Raoul Hausmann Musée Départemental de Rochechouart, Rochechouart, 1997.*

Lissitzky –, secondo una linea di pensiero non condivisa da tutti in Europa, e anzi destinata a essere dimenticata rispetto a una prevalente storicizzazione del fenomeno estranea proprio al futurismo. I materiali da lui raccolti, e dunque i criteri di selezione e le annotazioni autografe presenti in tale documentazione – finalizzati a ricostruire l'evoluzione storica del fotomontaggio, e, nello specifico, l'ascendenza del parolibertismo futurista sulle sperimentazioni dada – hanno quindi costituito la base dell'ultima sezione.

Lo studio delle fonti a stampa – consultate tra Parigi, Berlino e Los Angeles – ha invece rappresentato un altro aspetto della ricerca, volto ad analizzare la diffusione e la circolazione delle teorie marinettiane in Germania e in Svizzera, grazie allo spoglio di pubblicazioni periodiche, monografie e cataloghi di esposizioni. L'indagine ha quindi preso in esame come la rivoluzione tipografica di Marinetti – e dunque le nuove regole d'impaginazione e di organizzazione compositiva del testo – siano state ereditate nelle riflessioni dadaiste edite tra il 1917 e il 1923, nonché ha fatto emergere quali opere, prevalentemente correlate al gruppo Bauhaus, abbiano impostato il dibattito sull'argomento nel decennio successivo.

Uno degli elementi più interessanti emersi in questa sezione della ricerca è stato quello relativo al problema della circolazione dei testi, da cui sono nate tre considerazioni: in primo luogo l'essenzialità di non dimenticare, in un approccio comparatistico tra realtà geografiche differenti, il problema della lingua, e dunque di approfondire quali strumenti linguistici possedessero gli autori presi in esame – come nel caso di El Lissitzky, incapace di tradurre dal francese; o di Hausmann, perfettamente padrone, oltre che del tedesco, del francese e dell'inglese –, e quindi quali traduzioni di un testo circolino in un determinato momento storico e in che forma.

Secondariamente, in più di un confronto tra dattiloscritti di Raoul Hausmann e le corrispettive fonti a stampa, sono state riscontrate omissioni e differenze; come anche sono emerse delle divergenze tra le testimonianze (di Hausmann, Heartfield, Grosz ed Ernst) intorno alla nascita stessa del

fotomontaggio. In proposito è stato, infatti, osservato come ogni artista, che abbia declinato il procedimento in un modo specifico – Heartfield e Grosz conferendogli carattere caricaturale e politico, Ernst elaborandolo nella sfera dell’irrazionale e del metaforico –, abbia cercato di “costruire” intorno alla sua nascita una storia in parte parziale e tendenziosa che giustificasse le caratteristiche emerse nella sua evoluzione successiva. Anche nel caso di Hausmann è riscontrabile lo stesso fenomeno: nel momento in cui questi è chiamato a raccontare a posteriori un evento di cui è stato protagonista, e a cui guarda da una distanza storica – in uno strumento destinato alla circolazione e alla visibilità, come un volume a stampa che rielabora i suoi appunti dattiloscritti –, egli “costruisce” la propria storia, spesso filtrandola attraverso ciò che l’arte ha prodotto nella “distanza”, ad esempio la fortuna di una particolare terminologia come l’esperienza surrealista dell’*écriture automatique* o quella *nouveau réaliste* dell’*assemblage*.

Un’ulteriore considerazione, correlata e conseguente, concerne il “potere editoriale” ricoperto da certe figure nel raccontare i fatti accaduti, appunto a posteriori: come Tristan Tzara e Richard Huelsenbeck, che, chiamati a redigere una storia ufficiale del dadaismo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, incorrono – nelle pubblicazioni *Dada: die Geburt des Dada, Dichtung und Cronik der Gründer* (1957) e *Dada. Eine literarische Dokumentation Herausgegeben* (1964) –<sup>2</sup> in rimozioni storiche ingiuste, aggravate peraltro da errori personali dello stesso Hausmann, di cui alcune testimonianze rimangono affidate alla sola forma di dattiloscritto. Un aspetto dunque interessante, emerso a conclusione della ricerca, è appunto il rischio racchiuso in un “dadaismo raccontato dai dadaisti”, e quindi l’urgenza di lavorare comparativamente tra i dati che hanno trovato pubblicazione e le fonti rimaste inedite, quali i dattiloscritti e le corrispondenze fra gli attori di questa storia ancora in parte da ricostruire.

---

<sup>2</sup> *Dada: die Geburt des Dada, Dichtung und Cronik der Gründer*, Hans Arp, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara (a cura di), Arche, Zurigo, 1957; *Dada. Eine literarische Dokumentation Herausgegeben*, Richard Huelsenbeck (a cura di), Rowohlt, Hamburg, 1964.

Dalle riflessioni teoriche e dalle testimonianze dei protagonisti, l'analisi è passata quindi a indagare direttamente le opere, esaminando la produzione dadaista tra il 1917 e il 1923, dalla *Lautgedicht* alla *Plakatgedicht*, fino al fotomontaggio nelle sue due fasi evolutive. Lo studio ha cioè analizzato tutte le composizioni del periodo dada, cercando di far emergere l'uso effettivo dell'elemento tipografico al loro interno, per dimostrarne una possibile derivazione dal paroliberismo marinettiano.

Un ultimo punto da considerare, come premessa metodologica, concerne la scelta del linguaggio utilizzato in un'indagine di questo tipo. L'ipotesi critica alla base dello studio non implicava un confronto solo tra due realtà storico-artistiche distanti, ma tentava la comparazione anche tra due differenti realtà linguistiche: la poesia e la figurazione; il paroliberismo e il fotomontaggio. In ciò è emersa l'esigenza di una precisa scelta terminologica in grado di far fronte a tale formula comparativa; poiché, trattandosi di un confronto tra sistemi semantici diversi, era importante ragionare attraverso un vocabolario "neutrale", ma allo stesso tempo corretto. L'indagine si è dunque affidata alla terminologia della semiotica, una disciplina che, studiando le relazioni tra i segni, era in grado di descrivere tale comparazione e quindi di ragionare trasversalmente tra codici e grammatiche differenti.





## Capitolo Primo: Il montaggio

### 1.1. Premessa

L'atto del comporre sulla tela è l'operazione formale svolta dall'artista per giungere a ciò che comunemente si definisce "composizione", i cui caratteri sono andati trasformandosi nel corso della storia dell'arte. L'obiettivo di questo lavoro è illustrare come a inizio Novecento l'accezione di "composizione" abbia subito una metamorfosi, che vide l'artista sviluppare la propria attitudine a montare elementi eterogenei su un supporto conferendo al loro insieme un nuovo carattere: una composizione come montaggio, secondo un principio di organizzazione dell'opera fondato sulla frammentazione dell'unità classica di tempo, spazio e azione. Dal Rinascimento in poi la composizione si caratterizza come un sistema di forme unificato dalla linea (prospettiva lineare), dal colore o dalla luce (prospettiva aerea) entro una cornice spazio-temporale determinata; con le Avanguardie storiche, e quindi a partire dagli anni Dieci, questa pratica perde il proprio carattere unitario e si traduce in immagine composta di più frammenti, riferibili a contesti spazio-temporali molteplici, montati su un supporto, come una tela, un pannello, o una pagina letteraria.

L'attitudine a "montare", rompendo l'unità dell'opera come totalità, è un'operazione problematizzabile da una prospettiva formale, nonché storica e concettuale; questa ricerca la prende in esame da una rosa di punti di vista molteplici al fine di illustrare le origini di un procedimento considerato come uno dei caratteri peculiari della cultura visuale moderna.

Ernst Bloch, in *Eredità del nostro tempo*, dedica numerose pagine al montaggio nell'arte d'inizio secolo: lo interpreta come una reazione alla tendenza artistica vigente, l'*Oggettività*, fondata sull'armonia e sull'unità formale dei diversi elementi compositivi, che egli definisce «illusoria, fragile, una semplice coerenza di superficie». Secondo la prospettiva marxista della

propria ricerca filosofica – così inaugurando un filone storiografico maturato nel contesto ideologizzato degli anni Sessanta –, egli considera tale *coerenza di superficie* come l'espressione della «facciata del davanti» di una società borghese piena di contraddizioni, le cui forme si trovavano ormai svuotate di un contenuto, incapaci di «collegarsi al movimento reale di declino e di ascesa delle classi, a oggetti diversi da quelli [...] del mondo reificato del capitalismo».<sup>3</sup> La latenza di tale antinomia sociale rappresentò quindi per il filosofo la premessa di una rottura dell'unità compositiva, disgregandola in una molteplicità di atomi figurativi, «rovine interrotte» di una società in declino.

Bloch distingue due fasi nell'evoluzione del montaggio: «il montaggio in forma immediata», riferibile storicamente al tardo capitalismo, e «il montaggio in forma mediata», sorto in ambito sovietico. Tale considerazione costituisce un presupposto fondamentale alla nostra analisi: la possibile storicizzazione di questa nuova “veste” compositiva, che in una prospettiva storiografica marxista è declinabile prima nel montaggio artistico borghese, poi in quello propagandistico socialista. I due stadi evolutivi del fenomeno – prosegue Bloch – si differenziano per qualità e caratteri: il *montaggio in forma immediata* rappresenta, infatti, una reazione alla tradizionale composizione unitaria, attraverso una vera e propria esplosione dell'unità figurativa, tradottasi in una «superficie piena di crepe», in cui la totalità è ridotta «in brandelli, brandelli di conversazione, nei colpi di sbieco di una realtà dell'esperienza vissuta fuori da ogni ordine».

Oscenità, cronaca, chiacchiere, scolastica, rivista, slang, Freud, Bergson, Egitto, albero, uomo, economia, nuvola sprofondano e riemergono in un flusso di immagini, si mescolano, si compenetrano in un disordine che cerca la sua forma, sì, in Proteo, nella commistione della natura in fermento, e non più in Prometeo, nel soggetto del fermento espressivo.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> E. Bloch, *Eredità del nostro tempo* (1962), Laura Boella (a cura di), Il Saggiatore, Milano, 1992, pp. 183-185.

<sup>4</sup> *Ivi*, pp. 186-187.

Da questa prima fase, che produsse per il filosofo immagini contraddistinte dal «caos del retro della facciata» borghese, e quindi dal gusto per «la vuota combinazione» e per «l'inganno del caleidoscopio», si passò a una seconda e più matura elaborazione del fenomeno: *il montaggio in forma mediata*. Esso si differenzia dalla sua formula primitiva per la maggiore consapevolezza delle proprie potenzialità, che comporta l'attribuzione di un possibile significato all'atto stesso del montare. Nelle composizioni degli anni Venti Bloch individua, infatti, una progressiva riflessione sul valore insito nella scelta di accostare due diversi frammenti, tratti da contesti differenti, cogliendo nell'associazione precisa e pensata di due forme una nuova forza espressiva, tale da sollecitare nel pubblico una riflessione critica suggerita dai caratteri strutturali dello stesso montaggio. Il prodotto di questa evoluzione fu un'immagine composita che:

Prende dei frammenti della superficie decomposta, senza però reinserirli in nuove totalità chiuse. Di questi frammenti fa le particelle di un altro linguaggio, di altre informazioni, la figura provvisoria di una realtà aperta (esempio ne è Brecht) [...] Il caos artistico non è quel che si vuole. Al contrario, il montaggio del frammento ripreso dalla vita vecchia consiste qui nello sperimentare il modo in cui esso funziona in una vita nuova [...] cerca di formare nuovi *passages* tra le cose e di esporre qualcosa di finora molto lontano.<sup>5</sup>

L'analisi di Bloch è ricordata da Peter Bürger nel 1974 in *Teoria dell'Avanguardia*: partendo dalla riflessione di Adorno sul significato del montaggio nell'arte moderna, egli, infatti, interpreta la suddetta metamorfosi compositiva di inizio secolo come il passaggio da un'*opera d'arte organica* a una *inorganica*.<sup>6</sup> L'accezione tradizionale di composizione, fondata sul principio dell'insieme come unità, la considera, infatti, un possibile esempio di modello strutturale sintagmatico, in cui l'opera d'arte è caratterizzata dalla concordanza e dalla coerenza delle singole parti in rapporto al tutto, per cui

---

<sup>5</sup> *Ivi*, pp. 188-189.

<sup>6</sup> T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt, 1970, p. 232, cit. in P. Bürger, *Teoria dell'Avanguardia* (1974), R. Ruschi (a cura di), Bollati Boringhieri, Torino, 1990, pp. 87-88.

«le parti possono essere comprese solo attraverso il tutto, il tutto solo attraverso le parti», in una concordanza di senso fra il dettaglio nella composizione e l'unità dell'opera. Con la trasformazione della composizione in montaggio, i cui primordi sono fatti risalire da Bürger al cubismo, le parti dell'immagine «non stanno più nel medesimo rapporto con la realtà che caratterizza l'opera d'arte organica: esse non rimandano più come segni alla realtà, ma sono realtà». I frammenti montati dell'opera d'arte inorganica sono quindi correlati – parafrasando Adorno – da un nesso di natura paradigmatica, per cui «le parti si “emancipano” dall'ordine superiore del tutto, in cui finora erano inserite come necessari elementi costitutivi».<sup>7</sup>

Tale rottura dell'unità compositiva determina inevitabilmente la perdita di una possibile connessione di senso tra i diversi frammenti e la visione d'insieme, la perdita cioè di una possibile comprensione delle connessioni logiche tra le singole parti; la novità, tuttavia, di tale mutamento risiede – come spiega Bürger – nel nuovo modello di ricezione e di interpretazione dell'opera affermatosi nel frattempo: è nel montaggio stesso che risiede il suo significato, è nel “perché” si scelga di accostare due immagini decontestualizzate che risiede il senso del tutto. Questa prospettiva, che affida l'interpretazione artistica al procedimento di costituzione dell'opera, al montaggio dunque, si allinea alla visione di Bloch del *montaggio in forma mediata*, e quindi alla sua seconda fase, come conferma il riferimento di Bürger ai fotomontaggi di Heartfield del secondo periodo, e dunque ai suoi fotomontaggi maturi, nonché ai testi automatici surrealisti.

Egli, infatti, rilegge le opere del dadaista tedesco in termini di fotomontaggi-emblemi, in cui l'incertezza, derivata dall'apparente confusione del montaggio, trova una precisa linea interpretativa e di lettura nelle parti scritte in esso contenute, finalizzate, infatti, a indirizzare lo spettatore/lettore verso la giusta comprensione dell'opera. Tale considerazione sembra rimandare alla riflessione proposta da Barthes in *Rhétorique de l'image*,

---

<sup>7</sup> P. Bürger, *Teoria dell'Avanguardia* (1974), cit., pp. 88-90.

quando dichiara l'importanza della presenza del segno alfabetico accanto all'immagine per veicolare l'incertezza semantica in un senso determinato:

*La polysémie produit une interrogation sur le sens; [...] une incertitude sur les sens des objets ou des attitudes. Aussi se développent dans toute la société des techniques diverses destinées à fixer la chaîne flottante des signifiés, de façon à combattre la terreur des signes incertains: le message linguistique est une de ces techniques.<sup>8</sup>*

Il valore attribuito nei fotomontaggi di Heartfield al linguaggio alfabetico, e al suo meditato accostamento all'immagine in funzione di una maggiore incisività del messaggio, è ricordato anche da Eckhard Siepmann nella sua monografia dedicata all'artista edita nel 1977. Egli spiega, infatti, che una delle più importanti peculiarità del fotomontaggio era appunto il nuovo rapporto dialogico tra parola e immagine, che da una relazione di complementarità sulla pagina, in cui il segno alfabetico agiva da "commento" a quello iconico, migrò verso una logica semantica dell'insieme fondata sul rapporto dialettico tra testo e figurazione:

La scomposizione dello "spazio illusorio" tradizionale viene riproposta nella grafica, la cui semplice funzione di dar forma a parole e serie di parole è superata da un nuovo compito, quello di creare una sintesi tra parola e immagine. Da qui ha origine non solo la grafica di copertine, ma anche un particolare elemento strutturale dei montaggi di Heartfield, che consiste nel lasciare alla parola scritta il compito di cambiare il significato dell'immagine. La grafica di "Neue Jugend" può quindi essere vista come negazione della dipendenza della parola dalla funzione commentaristica, premessa dialettica per quella integrazione della parola nel fotomontaggio che non si basa più sulla sua complementarità, ma sul suo inserimento semantico nella logica dell'immagine; sulla modificazione o addirittura sul ribaltamento del senso dell'immagine attraverso di essa.<sup>9</sup>

Egli coglie, inoltre, nella produzione matura di Heartfield un'accezione di montaggio riferita a un suo secondo stadio di sviluppo, caratterizzato da una

---

<sup>8</sup> R. Barthes, *Rhétorique de l'image* (1964), in *idem, Oeuvres Complètes*, Vol. 1, Éditions du Seuil, Paris, 1993, p. 1421.

<sup>9</sup> E. Siepmann, *John Heartfield* (1977), Gabriele Mazzotta Editore, Milano, 1978, p. 55.

riflessione a priori da parte dell'artista circa il corretto accostamento di scritte e immagini con la finalità di comunicare un messaggio preciso al ricevente.

Nel 1976, dunque un anno prima dell'edizione di Siepmann, Dawn Ades pubblica la fondamentale monografia intitolata *Photomontage*, in cui sottolinea riprendendo probabilmente la riflessione di Aragon a proposito della dialettica materialista insita nei fotomontaggi di Heartfield: «*But it is not surprising that photomontage is associated particularly with the political Left, because it is ideally suited to the expression of the Marxist dialectic*».<sup>10</sup> Tale considerazione spiega la necessità avanzata da alcuni teorici – durante gli anni Sessanta e Settanta sotto l'egida di Bloch – di differenziare il montaggio artistico cosiddetto *borghese*, anteriore agli assunti sovietici, da quello successivo della fine degli anni Dieci, inteso come uno strumento “produttivo” di contenuti dalla portata sociale e politica. Questa corrente storiografica individua, infatti, tendenziosamente nelle prime forme avanguardiste di montaggio, cubiste e futuriste, una *vuota combinazione* e un *caos artistico*, privandole di una riflessione connotante la rottura dell'unità compositiva a esse sottesa. Tale gruppo di teorici aveva direttamente assistito durante i totalitarismi alla radicalizzazione di politiche culturali da cui riteneva necessario discostarsi, così attribuendo solo a gruppi artistici dichiaratamente appartenenti a una precisa fazione politica l'attitudine a montare molteplici immagini secondo un preciso e meditato progetto di accostamento dei frammenti.

L'obiettivo di questa ricerca è invece quello di ricostruire il lento percorso in cui il montaggio andò maturando i propri principi formali e le proprie tecniche, rivendicandogli anche nelle sue forme embrionali dei primordi una validità semantica e una legittimità storica. Il periodo della nostra analisi è quello anteriore alla connotazione politica conferita al

---

<sup>10</sup> D. Ades, *Photomontage* (I edizione americana, Pantheon Books, New York, 1976), Thames and Hudson, London, 1976, p. 12. Cfr. L. Aragon, *John Heartfield et la beauté révolutionnaire* (1935), in *idem, Les collages*, Hermann, Paris, 1980, p. 88.

procedimento, e quindi il secondo decennio del Novecento, nello specifico la fase storica che vide il dadaismo ereditare e sviluppare gli assunti cubisti e futuristi all'interno delle proprie composizioni montate, e quindi ideare e formalizzare progressivamente il procedimento del fotomontaggio.

## 1.2. La prima mostra storica: *Fotomontage*

*Fotomontage ist die künstlerische Verarbeitung von einer oder mehreren Fotografien in einer Bildfläche (mit Typografie oder Farbe) zur einheitlichen Komposition.*<sup>11</sup>

Il fotomontaggio nasce dalla lavorazione artistica di una o più fotografie, montate su una superficie destinata alla visione, insieme a elementi tipografici e a colori, al fine di creare una composizione che si qualifichi come *uniforme*. La presenza della fotografia, accanto al segno tipografico e al colore, e il carattere di uniformità del risultato compositivo finale sono quindi le qualità attribuibili al procedimento secondo l'artista olandese Cesar Domela-Nieuwenhuis, curatore tra l'aprile e il maggio del 1931, presso lo Staatliche Museen di Berlino, della prima mostra storica dedicata al fotomontaggio.<sup>12</sup> Il catalogo dell'esposizione ha rappresentato una fonte preziosa per questa ricerca, trovandovisi contenuta la storia di come il fotomontaggio nacque e si sviluppò, raccontata da quegli artisti che contribuirono alla sua prima evoluzione. Da un punto di vista etimologico, questa nuova veste compositiva, o processo formale di creazione di una composizione, deve essere intesa come un "montaggio di fotografie"; tuttavia, tale definizione è riduttiva: data l'eterogeneità degli elementi montati sulla

---

<sup>11</sup> C. Domela-Nieuwenhuis, *Fotomontage*, catalogo della mostra, Staatliche Museen, Staatliche Kunstbibliothek, Berlin, 25 aprile – 31 maggio 1931 (cfr. Appendice).

<sup>12</sup> Nato ad Amsterdam nel 1900, C. Domela-Nieuwenhuis risiede dal 1919 al 1923 ad Ascona in Svizzera, per poi trasferirsi a Berlino e avvicinarsi al Novembergruppe. Nel 1925 diventa il più giovane membro del De Stijl, lavorando vicino a Mondrian e a van Doesburg; nel 1933 fugge a Parigi dove rimane fino alla morte nel 1992. Il suo archivio è conservato al Netherlands Institute for Art History, il cui inventario ha rappresentato uno strumento prezioso di questo lavoro; *Inventaris van het archief van César Domela (1900-1992)*, Netherlands Institute for Art History, The Hague, 2007.

superficie risulterà, infatti, utile prendere in esame le differenti accezioni del fenomeno da parte di singoli artisti e critici dell'epoca.

La premessa indiscussa per una sua possibile definizione è che ci si trovi dinanzi a un'immagine composita, e quindi non riferibile all'unitarietà formale e figurativa di un contesto spazio-temporale unico e definito. Altro presupposto da considerare è che il *collage* cubista ne rappresenti l'origine, o, più nello specifico, abbia contribuito a rompere l'illusionismo della superficie pittorica inserendovi veri e propri frammenti tratti dal mondo reale. Tale filiazione è, infatti, sottolineata in introduzione al catalogo da Curt Glaser, che al tempo della mostra era il direttore della Staatlichen Kunstbibliothek, come apprendiamo da una lettera scritta da Domela-Nieuwenhuis a Piet Zwart il 27 ottobre 1930:<sup>13</sup>

*Im Verfolg der vielfältigen Bildexperimente, die unter dem Namen „Kubismus“ zusammengefasst werden, ist zuerst der Versuch gemacht worden, Flächenkompositionen durch einkleben von Stücken verschiedenartigen Papiers zu Bereichern oder gänzlich durch solche zu gestalten. Schon in diesem Zusammenhang wurden gelegentlich auch Fotografien oder Teile von solchen verwendet. Der Weg war nicht weit zu den gänzlich aus Fotografien zusammengesetzten Klebebildern, die man „Fotomontagen“ nannte, um ihrem maschinellen Charakter zu betonen.<sup>14</sup>*

In *Almanach Dada!*, antologia che illustra l'intera attività dada di Zurigo, Berlino e Parigi, pubblicata da Richard Huelsenbeck dopo la *Erste Internationale Dada Messe* del 24 giugno 1920, Alexander Partens riflette, nel suo contributo critico, su come l'accezione cubista della composizione, in senso più generico, abbia determinato la rottura dell'unitarietà dell'opera. Egli sottolinea come i cubisti lavorassero sulle relazioni interne fra gli elementi dell'immagine, partendo dal *taglio* dell'oggetto, e dunque introducendo nella figurazione la *frammentazione* compositiva. Ricorda inoltre come questi osservassero gli oggetti – per ridurli alle forme

---

<sup>13</sup> Lettera inviata da C. Domela-Nieuwenhuis a P. Zwart, datata 27 ottobre 1930 (cfr. Appendice), in *Piet Zwart letters received, 1928-1946*, Box 1, Folder 1, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

<sup>14</sup> C. Glaser, *Vorwort*, in *Fotomontage* (1931), catalogo della mostra, cit.



geometriche elementari del cerchio, dell'ellisse, del quadrato etc. – in posizione eretta dall'alto, probabilmente ponendoli sul pavimento, così da costituire un interessante precedente del *Flatbed Picture Plane* di Leo Steinberg.<sup>15</sup>

*Die Kubisten begannen, dieselben Gegenstände, welche bereits dieses Schräg-von-oben als Tradition herumschleppten, vertikal zu sehen, von oben, sodass von ihnen nurmehr Kreise übrig blieben, Ellipsen, Quadrate, Dreiecke, Oktogone etc. Oder sie durchschnitten den Gegenstand gleichsam und arrangierten das Bild bruchstückartig. [...] Kurz, man spezialisierte sich im Suchen von Beziehungen innerer Art.*<sup>16</sup>

La prospettiva di Partens – circa il contributo cubista per l'accezione di composizione come montaggio – è condivisa cinquant'anni dopo anche da Peter Bürger, che individua nei *collages* e nei *papiers collés* una prima introduzione del montaggio come principio compositivo, attribuendo al cubismo il merito di aver rappresentato «quel movimento che nella pittura moderna distrugge con piena consapevolezza il sistema rappresentativo in uso dal Rinascimento in poi». Nella sua analisi però, egli coglie, in questi primi esperimenti, una dicotomia tra «l'illusionismo dei frammenti di realtà incollati sulla tela» e «l'astrazione della tecnica cubista, con cui sono trattati gli oggetti rappresentati»;<sup>17</sup> sussiste cioè all'interno delle opere un'attenzione all'elemento formale come qualità indiscussa della composizione, un'attenzione preponderante agli accordi tra fatture e texture, in cui il frammento reale è collocato in vista della sua armonia con il tutto, così da legittimare l'opera come autonoma e autoreferenziale, preservandone quindi la dimensione estetica.

---

<sup>15</sup> L. Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford University Press, New York, 1972.

<sup>16</sup> A. Partens, *Dada-Kunst (L'art Dada)*, in *Dada Almanach. Im Auftrag des Zentralamts der Deutschen Dada-Bewegung*, Richard Huelsenbeck (a cura di), Erich Reiss Verlag, Berlino, 1920, pp. 84-85.

<sup>17</sup> P. Bürger, *Teoria dell'Avanguardia* (1974), cit., pp. 85-86; cfr. la riflessione circa il montaggio in Franz Roh, *Nachexpressionismus*, Klinckschardt und Biermann, Leipzig, 1925, pp. 45-46.

I frammenti di realtà restano nell'insieme ampiamente subordinati a una composizione estetica dell'immagine, che tende comunque all'equilibrio dei singoli elementi (volume, colore, etc..) [...] non viene messa in discussione l'arte in generale, risulta invece chiaro l'intento di creare un oggetto estetico.<sup>18</sup>

Anche Louis Aragon, in *Max Ernst, peintre des illusions* del 1923, chiarisce che cosa intenda per «*relativisme des formes*» cubista, sottolineando come l'operazione di prelievo di frammenti dal reale abbia sì una finalità *realiste*, nei termini cioè di un nuovo dialogo tra l'opera e la realtà, ma sia fortemente vincolata all'equilibrio e all'armonia compositiva delle forme sulla tela:

*C'est autour de l'objet directement emprunté au monde extérieur, qui – pour employer le vocabulaire des cubistes – lui donnait une certitude, que le peintre établissait les rapports entre les diverses parties de son tableau. D'autre fois, dans les papiers collés, ou collages proprement dits, les papiers de couleur découpés par le peintre remplacent pour lui la couleur et la couleur seulement.*<sup>19</sup>

Una riflessione circa la connessione *collage*-fotomontaggio, per il loro comune carattere di “immagini composite”, aprirebbe un capitolo fondamentale della storia dell'arte di primo Novecento, ma necessiterebbe di un lavoro approfondito ed esteso non abordabile in questa sede.<sup>20</sup> Dall'analisi di Bürger si evince tuttavia – in linea con la prospettiva storiografica di cui sopra – una contraddizione, o comunque un'opposizione, che connota il fotomontaggio da una prospettiva ideologizzata rispetto ai precedenti avanguardisti: il *collage* cubista ha “trasportato” all'interno della cornice frammenti di realtà, così creando una sorta di sincretismo tra reale e sua traduzione artistica, ma lo ha fatto attraverso un procedimento che nella riflessione dell'autore sottintende una sorta di “estetizzazione del reale”, di

---

<sup>18</sup> P. Bürger, *Teoria dell'Avanguardia* (1974), cit., pp. 85-86.

<sup>19</sup> L. Aragon, *Max Ernst, peintre des illusions* (1923), in *idem, Les collages*, cit.

<sup>20</sup> Cfr. *Collage /Collages dal Cubismo al New Dada*, M. G. Messina e M. M. Lamberti (a cura di), catalogo della mostra, GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, ottobre 2007 – gennaio 2008, Electa, Milano, 2007.

inserimento della realtà nei confini dell'opera al fine di omologarla all'insieme come elemento formale della composizione. Tale procedimento di “montaggio fra reale e irreal”, sembra quindi perdere per Bürger, nel risultato finale, ogni continuità e legame con l'“intorno” naturale rappresentato. In questo, il filone storiografico, a cui egli appartiene, coglie una delle distinzioni più evidenti fra *collage* e fotomontaggio, dal momento che in quest'ultimo il frammento fotografico è inscindibilmente legato al reale per il suo inalienabile carattere referenziale.

Contrariamente ad alcune correnti storiografiche che hanno affrontato nelle loro analisi il tema del fotomontaggio, Raoul Hausmann, inventore insieme a Heartfield e Grosz del procedimento, dichiara invece la sua diretta filiazione dagli esperimenti dadaisti sul *collage*, definito a Berlino *Klebebild*, come spiega nel 1946 in *Cinquième lettre à Maud*:

*Encore un détail: cependant qu'en France on nommait ces choses-là des collages dans le même sens qu'on lie des objets hétéroclites et mêmes opposés, d'emblée, nous, à Berlin, nous les appelions Klebebild (tableau collé) et moi-même, je pris en dehors de mes différents pseudonymes et titres Dada (comme Dadasophe) le surnom : Algernoon Syndetikon, Syndetikon marque de fabrique de la colle que j'employais.<sup>21</sup>*

L'evoluzione rispetto al *collage* avviene con l'inserimento dei frammenti fotografici, che acquisiscono progressivamente un sempre maggiore protagonismo nell'insieme rispetto agli altri segni, e che, per la referenzialità a essi sottesa – come ci spiega Richter –, conferiscono al fotomontaggio più aderenza al reale, e dunque una nuova dimensione politica e sociale in precedenza non dichiarata:

---

<sup>21</sup> R. Hausmann, *Cinquième lettre à Maud* (1946), raccolta di lettere a Maud che nel 1958 verrà accorpata in *Courrier Dada*, Le Terrain Vague, Paris, 1958, p. 42. Secondo Karel Teige, nel suo articolo dedicato al fotomontaggio del 1932, il primo passo del cubismo verso il nuovo procedimento lo rappresenta *Natura morta con pere* del 1913 di Picasso, K. Teige, *Sul Fotomontaggio (O Fotomontàži)*, “Žijeme”, nn. 3-4, 6, II, 1932, in *idem, Arte e Ideologia 1922-1933*, Einaudi, Torino, 1982, p. 192.

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 di significato, e l'uso arbitrario del suo realismo per attacchi politici, gli dettero a Berlino una nuova dimensione.<sup>22</sup>

Un'altra possibile differenziazione fra i due procedimenti la propone Hausmann nel suo testo del 1959 intitolato *Je n'étais pas un photographe*: qui egli descrive come la nascita del *collage* sia dipesa dall'esigenza *pseudopsychologique* dell'artista di cercare nuovi materiali in pittura e scultura, inserendo nella composizione del «*matériel « préfabriqué » - détail de reproduction de journaux, bouts de tissus, etc...*». Il fotomontaggio invece, pur dipendendo dalla tecnica del *collage*, sviluppa grazie alla fotografia e alla sua capacità di introdurre nella superficie bidimensionale molteplici spazi "reali" giustapposti gli uni agli altri: «*une attitude supra-réaliste, qui permet de travailler avec une perspective à plusieurs centres et de superposer des objets et des surfaces*».<sup>23</sup>

Dalle molteplici definizioni di fotomontaggio, che andremo a elencare, possiamo estrapolarne tre, di cui la prima lo interpreta come una composizione costituita di sole fotografie; la seconda come un montaggio eteroclitico contraddistinto da elementi di diversa natura; la terza si focalizza sulla specificità del procedimento tecnico.

Franz Höllering, nel 1928, si allinea alla prima lettura, ritenendo che il procedimento debba includere esclusivamente frammenti fotografici: «*photomontage, photoassemblage [...] le nom le décrit bien: plusieurs photos sont mises ensemble, assemblées en une seule image*».<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> H. Richter, *Dada. Arte e Antiarte* (1964), trad. it. M. L. Fama Pampaloni, Mazzotta Editore, Milano, 1966, p. 139.

<sup>23</sup> R. Hausmann, *Je n'étais pas un photographe* (1959), in Raoul Hausmann, *Je ne suis pas un photographe. Textes et documents*, Michel Giroud (a cura di), Édition du Chêne, Paris, 1975.

<sup>24</sup> F. Höllering, *Fotomontage*, "Der Arbeiter-Fotograf", n. 10, 1928, tr. fr. in C. Lacroix, *La photographie sous les ciseaux: du collage au photomontage*, tesi di dottorato: Histoire et Civilisation, Paris, EHESS, Paris, 1996, relatore: H. Damisch.

Gustav Kluzis invece, nel catalogo della mostra berlinese del 1931, lo definisce come un complesso omogeneo di forme, contraddistinto dall'eterogeneità dei suoi elementi, quali immagini, scritte e colori:

*Das Wesen der Fotomontage ist, eine Anzahl von Elementen – eine Losung oder Aufschrift, Foto, Farbe – als einheitlichen Komplex zu gestalten. Durch Verteilung, hervorhebung von verschiedenen Fotogrößen und Details Vermittels Kontrastes von Farbenverbindungen kann ein beliebiges Thema ausgedrückt werden, kann man Foto und Farbe den aufgaben des Klassenkampfes des Proletariats dienstbar machen, kann man das Foto erzählen, agitieren, erklären lassen. [...]*

*- Die Fotomontage ist die Organisation der Gestaltung einer Idee nach bestimmten, darunter auch formellen Gesetzen der Elemente: Foto, Farbe, Losung, grafische Elemente, Linie, Fläche. Sie alle haben eine Zielrichtung – eine möglichst grosse Ausdruckskraft zu erreichen. Fotoaufnahmen werden als darstellende Mittel und zugleich auch als Bestandteil des neu entstandenen Organismus ausgenutzt.<sup>25</sup>*

Il tipografo tedesco Jan Tschichold, nel suo articolo *Photographie und Typographie* – edito nel 1928 sia in “Die Form” che nel suo fondamentale libro *Die neue Typographie. Ein Handbuch für Zeitgemäss schaffende* – concilia le due prospettive in questa definizione:

*Als Photomontage bezeichnet man Bilder, die entweder ganz aus Einzelphotos zusammengeklebt sind (Photoklebebilder) oder die das Photo als Einzelteil neben anderen Bildelementen verwenden (Photozeichnung, Photoplastik). Die Übergänge zwischen diesen Arten sind fließend.<sup>26</sup>*

Anche Louis Aragon, in occasione della sua conferenza dedicata a John Heartfield alla Maison de la Culture di Parigi il 2 maggio 1935, si pone sulla stessa linea di Tschichold:

---

<sup>25</sup> G. Kluzis, *Aus einem Aufsatz von G. Kluzis, Fotomontage in der U.S.S.R.*, in *Fotomontage* (1931), catalogo della mostra, cit.

<sup>26</sup> J. Tschichold, *Photographie und Typographie*, “Die Form”, n. 7, 1928, e in *idem, Die neue Typographie. Ein Handbuch für Zeitgemäss schaffende*, Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker, Berlin, 1928.

*Plusieurs hommes étaient amenés, dans leur critique de la peinture, à employer cette photographie même qui lançait son défi à la peinture à des fins poétiques nouvelles, détournant la photographie de son sens d'imitation pour un usage d'expression. Ainsi naquirent ces collages, différents des papiers collés du cubisme, où l'élément collé se mêlait parfois à l'élément peint ou dessiné, où l'élément collé pouvait être aussi bien une photographie qu'un dessin, qu'une figure de catalogue, un cliché plastique quelconque.<sup>27</sup>*

Nella sua monografia sul fotomontaggio, Dawn Ades sottolinea la potenziale molteplicità di interpretazioni del fenomeno, ponendo a confronto la definizione di William Rubin, contenuta nel catalogo della mostra *Dada, Surrealism and their Heritage* del 1968 al MOMA, con quella di Tretjakov del 1936. Il primo differenzia il *photo-collage*, frutto di un'operazione di taglio e di riassettaggio d'immagini positive al di fuori della camera oscura – e quindi attraverso l'uso di colla e forbici – dal fotomontaggio, il cui carattere specifico risiederebbe invece nel processo di montaggio di due o tre negativi in camera oscura; egli cioè favorisce un'interpretazione del procedimento primariamente vincolata alle sue qualità formali e tecniche.

*The most significant contribution of the Berlin group was the elaboration of the so-called photomontage, actually a photo-collage, since the image was not montaged in the darkroom.<sup>28</sup>*

Su posizioni radicalmente opposte l'opinione di Tretjakov, che, trent'anni prima, nella sua monografia dedicata a Heartfield, sottolinea l'irrilevanza dell'aspetto meccanico del procedimento a favore invece del potenziale di significazione in esso racchiuso.

*It's important to note that a photomontage need not necessarily be a montage of photos. No: it can be photo and text, photo and colour, photo and drawing. [...] A photograph can, by the addition of an unimportant spot of colour, become a photomontage, a work of art of a special*

---

<sup>27</sup> L. Aragon, *John Heartfield et la beauté révolutionnaire* (1935), cit., p. 83.

<sup>28</sup> W. Rubin, *Dada, Surrealism and their Heritage*, MOMA, New York, 1968, p. 42; cit. in D. Ades, *Photomontage* (1976), cit., p. 9.

kind. [...] it is clear that it is not the technical process that interests him, but the idea, the operation that transforms the meaning of the original photograph.<sup>29</sup>

Questa incertezza, circa i caratteri specifici del fotomontaggio, portò alla creazione di una pluralità di nomi per definire le immagini composite realizzate alla fine degli anni Dieci: da *Klebebild* a *Foto-klebebild*, da *Wirklichkeitsausschnitt* a *Photocollage* e *Photomontage*, ognuno dei quali rifletteva il nuovo rapporto instauratosi tra la composizione e il reale, fulcro del cosiddetto «*méthode dadaïste*».<sup>30</sup> Ciò che accomunava tali formule compositive era appunto il bisogno di «*disloquer et de désintégrer les formes sémantiques*», come spiega Raoul Hausmann, «*d'entremêler des mots suivant certaines associations sonores et les formes sculpturales des chose visibles*».<sup>31</sup> Fu quindi per questo bisogno, per questa necessità, che il fotomontaggio andò sviluppando i propri caratteri, come sottolineato anche da Cesar Domela-Nieuwenhuis nella sua introduzione al saggio per la mostra sul fotomontaggio del 1931:

*Die Fotomontage ist nicht, wie so oft behauptet wird, erfunden, sondern entstanden aus einem Bedürfnis der Zeit, die neue Ausdrucksmöglichkeiten und Materialzusammenstellungen brauchte, aus diesem Grunde kann keiner das Monopol für sich beanspruchen, der Erfinder der Fotomontage gewesen zu sein.*<sup>32</sup>

Tale *Bedürfnis* di un cambiamento all'interno dei principi compositivi dell'opera trovava fondamento nella rivoluzione antropologica vissuta da ogni

---

<sup>29</sup> S. Tretjakov, *John Heartfield. Eine Monographie*, OGIS State Publishing House, Mosca, 1936; cit. in *ivi*, p. 9. Tretjakov conobbe Heartfield alla fine degli anni Venti a Berlino; poi il dadaista dal 1930 al 1931 si trasferì per circa un anno e mezzo in Unione Sovietica entrando in contatto con gli artisti del LEF e tenendo conferenze sull'arte e sul procedimento del fotomontaggio, da cui prese forma la monografia dedicatagli nel 1936 dall'artista russo.

<sup>30</sup> La prima opera in cui fu inserito un frammento fotografico è *Dame auprès d'une colonne d'affichage* di Malevič del 1914, in cui l'artista taglia e incolla due foto riprodotte nei giornali: la prima mostra la metà destra del viso di un uomo (2×1,5 cm), la seconda, più grande (4×15 cm), è un ritratto di un uomo in piedi, di cui vediamo solo il lato sinistro, con il braccio e la scarpa di una donna; cfr. *Kazimir Malevič*, Andréi Nakov (a cura di), Thalia, Paris, 2006, v. 1, p. 432.

<sup>31</sup> R. Hausmann, *Epilogue*, in *idem*, *Courrier Dada* (1958), cit., p. 141.

<sup>32</sup> C. Domela-Nieuwenhuis, *Fotomontage* (1931), cit.

individuo nel proprio quotidiano, rinnovato e accelerato dalla costante sollecitazione meccanica e tecnologica per l'impatto con la vita metropolitana, che aveva imposto uno stravolgimento dei tempi di ricezione e una frammentazione del tempo nella sua accezione assoluta. Ciò accadeva nell'esperienza di ciascuno e nel contesto sociale e collettivo, determinando progressivamente – come è ben noto – una graduale osmosi tra arte e società, un adattamento del linguaggio artistico ai nuovi “contenuti” della società moderna mediante un rinnovamento dei mezzi espressivi e delle forme creative.

Fu così che, nella progressiva trasformazione della composizione in montaggio, ebbe un ruolo fondamentale il nuovo rapporto tra l'artista e il contesto sociale in cui l'opera si sarebbe inserita; nel primo manifesto dada berlinese, letto nella capitale il 12 aprile 1918, così si pronuncia Richard Huelsenbeck:

*Die Kunst ist ihrer Ausführung und Richtung von der Zeit abhängig, in der sie lebt, und die Künstler sind Kreaturen ihrer Epoche. Die höchste Kunst wird diejenige sein, die in ihren Bewußtseinsinhalten die tausendfachen Probleme der Zeit präsentiert, der man anmerkt, daß sie sich von den Explosionen der letzten Woche werfen ließ, die ihre Glieder immer wieder unter dem Stoß des letzten Tages zusammensucht. Die besten und unerhörtesten Künstler werden diejenigen sein, die stündlich die Fetzen ihres Leibes aus dem Wirrsal der Lebenskatarakte zusammenreißen, verbissen in den Intellekt der Zeit, blutend an Händen und Herzen. [...] Das Wort Dada symbolisiert das primitivste Verhältnis zur umgebenden Wirklichkeit, mit dem Dadaismus tritt eine neue Realität in ihre Rechte. Das Leben erscheint als ein simultanés Gewirr von Geräuschen, Farben und geistigen Rhythmen, das in die dadaistische Kunst unbeirrt mit allen sensationellen Schreien und Fiebern seiner verwegenen Alltagspsyche und in seiner gesamten brutalen Realität übernommen wird.<sup>33</sup>*

Il concetto sarà ribadito da Raoul Hausmann nel suo articolo dedicato al fotomontaggio – edito nel maggio del 1931 sulla rivista “A bis Z”, poi tradotto trent'anni dopo in francese con il titolo *Peinture Nouvelle e Photomontage* nel

---

<sup>33</sup> R. Huelsenbeck, *Dadaistisches Manifest* (12 aprile 1918), in *Dada Almanach* (1920), cit., pp. 36-40.



suo *Courrier Dada* – in cui sottolinea l'esigenza di una trasformazione nel “pensare l'arte”, e i suoi procedimenti, a seguito del rinnovato rapporto con il reale:

*Eh bien, je sais quels sentiments et quelles intentions m'occupaient en 1918 à la période dada, en pleine guerre ! Nous étions alors non seulement des résistants, mais aussi à la recherche de nouveaux procédés, surgissant de notre inconscient, pour remplacer les fabrications de chef-d'oeuvre d'après les recettes académiques. Cela concernait aussi bien la littérature que la peinture. Nous, c'est-à-dire moi avant tout, en avons assez de la bonne pièce peinte à l'huile et au vinaigre. Notre Manifeste dada du mois d'avril 1918 exigeait déjà le nouveau matériel dans la peinture.*<sup>34</sup>

E lo stesso Herzfelde, nel catalogo della *Erste Internationale Dada Messe* del 1920, aveva dichiarato:

*Die Dadaisten sagen. Wenn fruher Unmengen von Zeit, Liebe und Anstrengung auf das Malen eines Körpers, einer Blume, eines Hutes, eines Schlagschattens usw. verwandt wurden, so brauchen wir nur die Schere nehmen und ums unter den Malereien, photographischen Darstellungen all dieser Dinge ausschneiden, was wir brauchen.*<sup>35</sup>

Tale necessità di una trasformazione negli strumenti e nei procedimenti artistici – difesa da tutti e tre i dadaisti berlinesi – li condusse, come racconta Aragon, a «*repandre pied dans la réalité*», trasportando in senso letterale, data la natura referenziale del frammento fotografico, l'oggetto nel quadro avendo «*pour palette tous les aspects du monde réel*»:

*En face de la décomposition des apparences dans l'art moderne, renaissait ainsi sous les aspects d'un simple jeu un goût nouveau, vivant, de la réalité [...] cette espèce de vraisemblance qu'elle*

---

<sup>34</sup> R. Hausmann, *Fotomontage*, “A bis Z”, n. 16, Köln, maggio 1931, pp. 61-64, leggermente variato in “Qualität”, n. 3-4, Berlin, 1932, p. 14, tr. fr. *Idem, Peinture Nouvelle et Photomontage*, in *idem, Courrier Dada* (1958), cit., p. 42.

<sup>35</sup> W. Herzfelde, *Zur Einführung*, in *Erste Internationale Dada-Messe*, catalogo della mostra, Kunsthandlung Dr. Otto Burchard, Berlin, 1920, Der Malik-Verlag, Berlin, 1920.

*empruntait à la figuration d'objets réels, jusqu'à leur photographie. L'artiste jouait avec le feu de la réalité.*<sup>36</sup>

L'unità della composizione tradizionale era quindi percepita come anacronistica, rispetto alle trasformazioni subite nell'esperienza soggettiva a inizio Novecento: «*Pourquoi ne pouvons-nous pas peindre aujourd'hui des tableaux comme Botticelli, Michel-Ange, Léonard ou Le Titien? Parce que l'homme a entièrement changé dans notre conscience, et non uniquement parce que nous avons le téléphone, l'avion, le piano électrique ou le tapis-roulant, mais surtout parce que notre psychophysique s'est transformée par notre expérience*».<sup>37</sup> La composizione doveva cioè proporsi come riflesso della nuova struttura visiva e percettiva imposta da un mondo in trasformazione, e il montaggio acquisiva i caratteri di una «*symbolic form, providing a shared visual idiom that more than any other expressed the tumultuous arrival of a fully urbanized, industrialized culture*».<sup>38</sup>

Alcuni “fotomontatori”, come Hannah Hoch, utilizzavano particolari materiali, soprattutto fotografie e articoli di giornale, proprio perché realizzati con procedimenti completamente meccanici, in una prospettiva molto simile ai costruttivisti sovietici, creando così opere che garantissero un'aderenza e una concordanza con la società, protagonista di un processo di progressiva e frenetica meccanicizzazione: «*Our whole purpose was to integrate object from the world of machines and industry in the world of art*».<sup>39</sup>

Tale graduale “oggettivazione” degli elementi costitutivi della composizione era condivisa anche da figure marginali rispetto alla cerchia dadaista, come Otto Dix, che sottolinea la necessità di avvicinarsi alla

---

<sup>36</sup> L. Aragon, *John Heartfield et la beauté révolutionnaire* (1935), cit., pp. 83-84.

<sup>37</sup> R. Hausmann, *Manifeste du présentisme contre le dupontisme de l'âme teutonique* (Berlino, febbraio 1921), in *Raoul Hausmann*, catalogo della mostra, Musée Départemental de Rochechouart, Rochechouart, 15 ottobre – 24 dicembre 1994, p. 223.

<sup>38</sup> C. Phillips, *Introduction*, in *Montage and Modern Life 1919-1942*, catalogo della mostra, The Institute of Contemporary Art, Boston, 7 aprile – 7 giugno 1992, The MIT Press, Cambridge, 1992, p. 22.

<sup>39</sup> Cit. in V. D. Coke, *The Painter and the Photograph: from Delacroix to Warhol*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1972, p. 259; cit. anche in D. Ades, *Photomontage* (1976), cit., p. 8.

concretezza del reale, percepito ormai come lontano nel mondo dell'arte; non a caso, l'artista giungerà, con la *Neue Sachlichkeit*, a proporre pittoricamente una realtà potremmo dire “fotografica” della società tedesca degli anni Venti:

Per me, in ogni caso, è l'oggetto che rimane il fatto primario. La forma è plasmata soltanto dall'oggetto. Perciò mi è sempre apparso della massima importanza il problema di avvicinarsi il più possibile alla cosa che vedo. Più importante del “come” per me è la “cosa”! Soltanto dalla “cosa” si sviluppa il “come”!<sup>40</sup>

L'analisi di Eckard Siepmann, nella sua monografia dedicata a John Heartfield, è interessante in proposito: a suo dire, l'uso della fotografia conferiva, infatti, all'insieme montato una nuova presa sul reale, attribuendo al frammento fotografico, inserito nel quadro, il ruolo di “ponte” tra la figurazione e la realtà moderna, dominata nel secondo decennio del Novecento dall'esperienza della guerra e della metropoli. La fotografia diveniva così uno strumento privilegiato in grado di introdurre nella composizione l'immagine di elementi concreti appartenenti al mondo reale, e «di integrare nella superficie del quadro oggetti che, a differenza di bottoni e dei ciuffi dei peli pubici, non si potevano semplicemente incollare sulla tela: i grattacieli per esempio».<sup>41</sup> Siepmann coglie una qualità sostanziale delle prime forme di fotomontaggio, e introduce inoltre un'argomentazione che porta la nostra riflessione a un ulteriore stadio di sviluppo, collegandosi al concetto di *montaggio in forma immediata* che avevamo affrontato in sede introduttiva in riferimento a Ernst Bloch:

Il passaggio da uno spazio prospettico o illusorio a uno spazio pluriprospectico e composto è l'espressione di una mutata percezione. Questo mutamento si può cogliere nella stessa arte borghese: l'esperienza della metropoli è il tramite per lo sviluppo della tecnica del montaggio anche per gli artisti appartenenti alla vecchia classe. Accanto ai dipinti dei futuristi italiani, l'*Ulisse* dell'irlandese James Joyce è diventato il grande esempio del MONTAGGIO ARTISTICO

---

<sup>40</sup> O. Dix, *Das Objekt ist das Primäre*, “Berliner Nachtausgabe”, 3 dicembre 1927, cit. in E. Siepmann, *John Heartfield* (1977), cit., p. 15.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 46.

BORGHESE. Entrambi si basano sulle esperienze storicamente nuove della metropoli. La metropoli stessa è il montaggio reale. [...] L'esperienza della metropoli induce a desiderare il montaggio nelle arti. In mezzo alla folla e tra i montaggi dell'architettura il passante riceve impressioni in cui gli piace trovar conferma in forme di comunicazione che può recepire tranquillamente seduto in poltrona. L'ambiente metropolitano con la sua struttura-montaggio, mina la prospettiva statica "guardare-pensare", demolisce la forma tradizionale della percezione.<sup>42</sup>

La dimensione spaziale della metropoli, grazie alla sua struttura visiva paragonabile a un montaggio pluriprospectico, suggeriva in arte la rottura dell'unità compositiva e l'inserimento del frammento fotografico accanto all'oggetto reale. Tale novità consentiva di introdurre e tradurre formalmente la percezione metropolitana entro i confini di una composizione bidimensionale, agendo su due fronti: da una parte le fotografie dei soggetti cittadini – dalle architetture ai pannelli pubblicitari, dalle strade ai mezzi di trasporto – formalizzavano in modo più concreto e tangibile scorci di paesaggi urbani o di vedute panoramiche della metropoli, sostituendo l'illusionismo pittorico con l'immagine del reale. Dall'altra, il procedimento del montaggio traduceva bidimensionalmente un'esperienza percettiva, quella metropolitana, che nell'Ottocento aveva trovato soluzioni "spaziali" con i diorami o i *panorama*: i primi esperimenti di fotomontaggio indagavano, infatti, la dimensione scenografica dello spazio urbano, e traducevano in superficie la sequenzialità percettiva e ottica prodotta nello spettatore dalla profondità, dalla lontananza e dal movimento dei fondali scenografici ottocenteschi.

La struttura-montaggio propria della visione e della percezione metropolitana era stata, come osserva Siepmann, precedentemente indagata in pittura dai futuristi, i cui assunti rappresentarono indiscutibilmente una premessa ai principi compositivi del fotomontaggio. A tale proposito, è utile tornare al catalogo della prima mostra storica dedicata al procedimento nel 1931, introducendo la nostra riflessione, circa la connessione tra il futurismo

---

<sup>42</sup> *Ivi*, cit., pp. 46, 50.

e il fotomontaggio, mediante il confronto fra due passaggi ivi contenuti, rispettivamente nel contributo di Cesar Domela e nella *Vorwort* di Glaser:

*Die Ausstellung bemüht sich international, die qualitativguten Leistungen zu zeigen. Das Ergebnis scheint mir, dass die Fotomontage nicht, wie oft gesagt wird, überholt ist, sondern eher im ersten Stadium des Aufbaus, nachdem sie vorher destruktiv gewirkt hat.*<sup>43</sup>

*Dem Spiele der Fantasie sind auf diesem neuen Felde kaum noch Grenzen gesetzt. Denn wenn es eine Grenze darin zu geben scheint, dass immer nur Teile von abbildern realer Dinge und Wesen in neuen Zusammenhang gebracht werden können, so ist gerade in diesem Widerspiel des realen und des irrealen die Möglichkeit einer niemals zuvor erschauten fantastik gegeben. Unsere Ausstellung zeigt Beispiele solcher Art freier Gestaltung mit den gegebenen Elementen fotografischer aufnahmen, die den Umkreis der Möglichkeiten erkennen lassen. Von diesem freien Spiel aber führte der Weg sehr bald zu praktischer Verwendung, Fotomontage wurde ein teilgebiet gebrauchsgrafischer Arbeit und ein wichtiges Hilfsmittel neuzeitlicher Werbung.*<sup>44</sup>

Domela distingue due stadi del fenomeno: una prima fase contraddistinta da un lavoro sulla distruzione (*destruktiv*), riferibile quindi ai primi esperimenti tra il 1918 e il 1920, e una seconda, collocabile dai primi anni Venti fino ai Trenta, definita lo *Stadium des Aufbaus*, la fase della *costruzione*. Le qualità e i caratteri di questi due periodi sono riscontrabili prendendo in esame il passo introduttivo di Glaser, in cui il metodo, *der Weg*, è descritto nella sua evoluzione dal libero gioco della fantasia, dal *freie Spiel der Fantasie*, connotato da uno sperimentalismo maggiore, al *die praktischer Verwendung*, a un uso e a un'applicazione pratica nell'ambito della propaganda politica e commerciale.

Ciò che contraddistingue la fase matura del fotomontaggio è la maggiore consapevolezza del suo potenziale comunicativo in ambito sociale, attraverso un meditato accostamento di due forme decontestualizzate. Esso si sviluppa nel momento in cui gli artisti cominciano a riflettere su come l'“oggettualità” insita nell'immagine fotografica, per l'aderenza all'oggetto

---

<sup>43</sup> C. Domela, *Fotomontage* (1931), cit.

<sup>44</sup> C. Glaser, *Vorwort* (1931), cit.

reale, possa, attraverso una giusta combinazione, tradursi in un'*idea* dal forte potenziale espressivo, proprio in virtù del *dokumentarische Charakter*, e quindi della sua *parvenza di affidabilità (der Anschein der Zuverlässigkeit)* agli occhi della collettività. Chiarisce Domela in catalogo:

*Wir leben in einer Zeit von grösster Präzision und maximalen Kontrasten und finden in der Fotomontage einen Ausdruck dafür. Sie zeigt eine Idee, die Fotografie einen Gegenstand. Es bestehen gewisse Analogien zwischen Fotomontage und Film mit dem Unterschied, dass der Film in laufender Reihenfolge zeigt, was die Fotomontage Flächenhaft zusammenfasst.*<sup>45</sup>

La seconda fase del fotomontaggio si differenzia cioè dalla prima per la cognizione maggiore di ciò che Raoul Hausmann definisce, nel suo discorso di apertura alla mostra del 1931 – confluito nell'articolo dedicato al procedimento edito in maggio su "A bis Z" –, come il *momento dialettico* delle forme, e che Kluzis qualifica nel suo saggio in catalogo come il principio del *Grössenverschiedenheit*, della maggiore disuguaglianza, dell'*unerwarteten Anordnung*, dell'accordo inaspettato, del contrasto fra due frammenti in virtù del potenziale espressivo, e quindi dell'*Idee* racchiusa in tale accostamento:

*Durch Verteilung, Hervorhebung von verschiedenen Fotogrössen und Details vermittelt Kontrastes von Farbenverbindungen kann ein beliebiges Thema ausgedrückt werden. [...] Die Fotomontage organisiert das Material nach dem Prinzip des maximalen Kontrastes, der unerwarteten Anordnung, der Grössenverschiedenheit, wobei sie ein maximum an schöpferischer Energie hergibt. Die Fotomontage ist die Organisation der Gestaltung einer Idee nach bestimmten, darunter auch formellen Gesetzen der Elemente: Foto, Farbe, Losung,*

---

<sup>45</sup> C. Domela, *Fotomontage* (1931), cit. Karel Teige riprende la riflessione di Domela nel suo articolo dedicato al fotomontaggio, edito su "Žijeme" nel 1932, sottolineando come il potenziale del montaggio risieda nella combinazione, la cui finalità è appunto l'espressione dell'idea: «Se la fotografia (di reportage) 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 stroboscopico, continuativo, che si sviluppa nel tempo. Il fotomontaggio è una sintesi ottica simultanea in superficie. È se si può dire un film statico»; la formula *film statico* è invece una citazione letterale del discorso di Hausmann pronunciato in occasione del *vernissage* della mostra del 1931, K. Teige, *Sul Fotomontaggio (O Fotomontáži, 1932)*, cit., pp. 197-198.

*grafische Elemente, Linie, Fläche. Sie alle haben eine Zielrichtung – eine möglichst grosse Ausdruckskraft zu erreichen.*<sup>46</sup>

La fase matura del procedimento si contraddistingue negli anni Venti e Trenta per una maggiore riflessione – in termini di efficacia comunicativa – sulla scelta dei suoi elementi costitutivi e formali, il cui significato trova maggiore forza espressiva proprio nell'attendibilità referenziale del frammento fotografico. Quarant'anni dopo Siepmann commenta a proposito dei fotomontaggi di Heartfield di questo secondo periodo:

La presa sulla realtà, l'oggettività garantita dal documento fotografico, insieme con la fantasia dialettica capace di far scattare le contraddizioni tra verità e demagogia nelle circostanze della storia, fanno di questi fotomontaggi, nell'epoca in cui sono stati eseguiti, il caso unico di un'ideologia critica della società risolta appieno nell'evidenza immediata dell'immagine figurativa.<sup>47</sup>

John Berger, nel suo saggio intitolato *The Political Uses of Photo-Montage*, sottolinea sempre riferendosi ai tardi fotomontaggi di Heartfield come il vantaggio del procedimento, rispetto al *collage*, risiedesse appunto nel carattere referenziale delle fotografie, in grado di suscitare nell'osservatore un senso di familiarità, così conferendo maggiore autorevolezza al messaggio “comunicato” attraverso il corretto accostamento dei frammenti.

*With his scissors he cuts out events and objects from the scenes to which they originally belonged. He then arranges them in a new, unexpected, discontinuous scene to make a political point. [...] The peculiar advantage of photomontage lies in the fact that everything which has been cut out keeps its familiar photographic appearance. We are still looking first at things and only afterwards at symbols.*<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> G. Kluzis, *Aus einem Aufsatz von G. Kluzis, Fotomontage in der U.S.S.R.* (1931), cit. Cfr. anche R. Hausmann, *Fotomontage* (1931), cit., tradotto poi in francese in *idem, Peinture Nouvelle et Photomontage* (1958), cit.

<sup>47</sup> E. Siepmann, *John Heartfield* (1977), cit., p. 16.

<sup>48</sup> J. Berger, *The Political Uses of Photo-Montage*, in *idem, Selected Essays and Articles. The Look of Things*, Penguin Books, Middlesex, 1972, p. 185.

Di grande chiarezza ed efficacia è anche la descrizione di questa seconda fase del procedimento fatta da Karel Teige – che aveva esposto nella mostra del 1931 – pubblicata l'anno seguente sulla rivista “Žijeme”:

Il quadro non imita e non rispecchia più passivamente il disegno illusionistico della realtà esterna ma, costruito col materiale della realtà autentica, con le fotografie, intende agire attivamente, tendenziosamente nella vita reale. [...] Il suo supporto è diremmo dialettico: una sintesi di forme contrastanti verso un grado superiore di espressività e di efficacia emozionale.<sup>49</sup>

Il carattere dialettico dei fotomontaggi maturi degli anni Venti è una qualità non attribuita invece alla prima fase del fenomeno, quella *destruktiv* e del *freie Spiel des Fantasie*, o, come la definisce Aragon, del «*plaisir de la stupeur*».<sup>50</sup> L'elemento considerato ancora dissimulato negli esperimenti dei primordi è appunto il potenziale di significazione proprio della struttura compositiva del montaggio stesso. La Ades descrive, infatti, le prime opere del 1918-1919 come contraddistinte dal caos e dalla confusione, nei termini di una «*chaotic, explosive image, a provocative dismembering of reality*», frutto di un'operazione polemica di distruzione, destrutturazione, smembramento appunto, della realtà circostante.<sup>51</sup>

Anche Georges Hugnet evidenzia la progressiva evoluzione dei principi organizzativi del fotomontaggio da distruttivi a costruttivi, prendendo in esame i tre numeri di “Der Dada”, pubblicati a Berlino rispettivamente nel giugno 1919, nel dicembre dello stesso anno, e nell'aprile del 1920. Egli non parla ancora di fotomontaggi, ma di composizioni tipografiche, notando come

---

<sup>49</sup> K. Teige, *Sul Fotomontaggio (O Fotomontàži, 1932)*, cit., pp. 195, 198. Anche Siepman distingue le due fasi del fotomontaggio, riferendosi al discorso di Hausmann del 1931: «Se infatti, tra il 1918 e il 1919, come giustamente osservava Hausmann nel '31, il fotomontaggio dadaista non era stato che “un'esplosione di punti di vista e un entro-vortice di azimut”, ora, nell'urgenza di nuove circostanze e per la precisa coscienza che di esse aveva Heartfield, il fotomontaggio si coordinò nei suoi modi sino a diventare una straordinaria e lucida forma di polemica politica, uno strumento di smascheramento delle falsità borghesi», E. Siepman, *John Heartfield (1977)*, cit., p. 13.

<sup>50</sup> L. Aragon, *John Heartfield et la beauté révolutionnaire (1935)*, cit., p. 85.

<sup>51</sup> D. Ades, *Photomontage (1976)*, cit., p. 7.



già il primo numero si caratterizzi per un disordine che egli considera intenzionale, sottintendendo quindi che le prime sperimentazioni sul procedimento fossero state applicate alla disciplina tipografica – in una prospettiva condivisa dalla dimostrazione che andremo a illustrare –, e che, a differenza delle analisi finora considerate, la complessità strutturale di tali composizioni fosse anch'essa il prodotto di una profonda riflessione circa le nuove modalità di organizzazione dei diversi linguaggi in una composizione.<sup>52</sup> Con il secondo e il terzo numero apparvero anche i primi esperimenti sul fotomontaggio e sul *Klebebild*; è facile notare, infatti, ponendo a raffronto il *Foto-klebebild* di Baader *Das ist die Erscheinung des Oberdada in den Wolken des Himmels* (“Der Dada” n. 2) con il fotomontaggio di copertina di “Der Dada” n. 3 realizzato da Heartfield, come essi appaiano apparentemente privi di un principio di organizzazione compositiva, presentandosi come immagini caotiche ed esplosive, frutto di una casuale compresenza di più elementi. Prosegue, infatti, Hugnet in questa descrizione dei primordi (tradotta in inglese da Robert Motherwell nella sua antologia del 1967):

*Collages made with strips of newspaper, photographs devised by Hausmann and Heartfield, composed at random and not very seriously, served as illustrations, along with faked photographs, a few caricatures by Grosz and some drawings with foreign matter, fastened or glued on. There were also absurd and stupefying photographs and vignettes partaking of the “ready-made”, the advertisement and incidents bordering on the dream world. The plastic domain did not belong to painters alone; hand-made poetry was just as much the property of poets. The confusion of genres and media put painting within reach of everyone; and poetry as well.*<sup>53</sup>

Tali sperimentazioni, caratterizzate da un'apparente assenza di vere e proprie regole alla base della struttura compositiva, nacquero – spiega Raoul Hausmann nel discorso di apertura della mostra del 1931 – come risposta a

---

<sup>52</sup> G. Hugnet, *L'esprit dada dans la peinture*, “Cahiers d'Art”, Paris, nn. 1-2, 6-7, 8-10, VII, 1932; nn. 1-4, IX, 1934. Trad. ingl. In *The Dada Painters and Poets*, R. Motherwell (a cura di), George Wittenborn, New York, 1967, p. 146.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

un «*besoin d'un changement révolutionnaire fondamental, pour rester en relation avec la vie de leur époque*». Il contenuto da esse proposto doveva cioè rispecchiare gli *événements contemporains* con ironia mordace, mentre la *forme*, conferendo “un nuovo significato alla legge della superficie”, si trovava a costituire una «*entité nouvelle, qui arrachait du chaos de la guerre e de la révolution un reflet optique intentionnellement nouveau*». Inizialmente, cioè, la struttura compositiva di questi esperimenti non era altro che il riflesso del caos e della complessità della realtà circostante, in cui la stessa struttura della visione risultava alterata e stravolta dalla «*structure sociologique du milieu et des super-constructions psychologiques qui en résultent*». Chiarisce, infatti, nel suo discorso:

*Le photomontage dans sa forme primitive était une explosion de points de vue et une entre-tourbillon d'azimut. Dans sa complexité allant plus loin que la peinture futuriste, il a, entre temps, subi une évolution qu'on pourrait appeler constructive. Partout s'est imposée la conscience que l'élément optique offre des possibilités extrêmement variées. Le photomontage permet d'élaborer les formules les plus dialectiques, en raison de ses antagonismes de structures et dimensions, par exemple du rugueux et du lisse, de la vue aérienne et du premier plan, de la perspective et du plat. La technique du photomontage s'est sensiblement simplifiée en raison de son champ d'application. Son domaine d'application et surtout la propagande politique et la publicité commerciale. La clarté nécessaire qu'exigent les slogans politiques ou commerciaux influera de plus en plus sur ses moyens de contrebalancer les contrastes les plus saisissants, et éloignera les caprices de première heure; le moment dialectique des formes qui fait la particularité du photomontage, lui assurera encore une survivance prolongée et pleine de chances.<sup>54</sup>*

Ecco un primo punto di connessione tra il fotomontaggio e le opere futuriste: prima cioè che il procedimento scoprisse il proprio potenziale nello specifico campo di applicazione della propaganda politica e commerciale, l'organizzazione spaziale dei suoi elementi riprendeva i principi formali dei quadri futuristi, qualificati come «*une explosion de points de vue et une entre-*

---

<sup>54</sup> R. Hausmann, *Peinture Nouvelle et Photomontage* (1958), cit., pp. 46-47, 48-49.

*tourbillon d'azimut*». Hausmann aveva chiarito questo punto anche nel manifesto del *Presentismo* scritto nel 1921:

*Masaccio, Filippo Lippi, Castagno, Piero della Francesca, Mantegna, Melozzo da Forlì ont fait la découverte du monde pour leur époque : le portrait et la représentation des caractères, la continuation de l'illusionnisme des Grecs. L'époque ultérieure de l'élargissement optique était l'impressionnisme. Ses descendants directs étaient les futuristes, les rénovateurs hardis de nos idées optiques. Car la perspective du XVème siècle n'est pas plus qu'une construction technique auxiliaire ; qui oserait représenter par ce moyen les impressions de l'homme actuel, les changements continus d'une rue de grande ville dans la lumière, avec sa hâte et son mouvement, et où la perspective reste seulement une partie abstraite et non réelle ? Nus voulons arriver à travers les analyses des futuristes et de plagiaires des maîtres du Moyen-Age à notre optique adéquate.<sup>55</sup>*

Egli attribuisce al movimento marinettiano il merito di aver introdotto nel campo dell'arte nuove idee circa la struttura della visione dell'uomo contemporaneo; il suo assunto è ripreso da Karel Teige, nell'articolo sopra citato del 1932, quando descrive i principi basilari dell'organizzazione della composizione futurista quali premesse per la nascita di un nuovo ordine compositivo. Accanto al quadro cubista, innovatore per l'introduzione del montaggio di elementi eteroclitici, le opere pittoriche futuriste hanno anticipato molti caratteri del fotomontaggio moderno, non tanto «per l'aspetto materiale tecnico, ma piuttosto per quello compositivo».<sup>56</sup>

I principi fondativi alla base dell'organizzazione formale del quadro futurista – il dinamismo, la simultaneità e le linee forza – allontanavano l'opera da una staticità unitaria per garantirle invece la compresenza di una pluralità di situazioni spazio-temporali montate insieme; la composizione era cioè intesa come una formalizzazione delle nuove modalità percettive proprie della rivoluzione antropologica vissuta dall'uomo moderno: «il quadro

---

<sup>55</sup> *Idem, Manifeste du présentisme contre le dupontisme de l'âme teutonique* (Berlino, febbraio 1921), cit., p. 224.

<sup>56</sup> K. Teige, *Sul Fotomontaggio (O Fotomontàži, 1932)*, cit., p. 191.

diventava una composizione simultanea dinamica», «un mosaico di molti quadri raccolti in un solo insieme».

Il quadro rompe nuovamente l'unità classica di luogo, tempo e azione, diventa la sinfonia di più unità figurative e simultanee in movimento. Il quadro futurista (esempio: *Ricordi della notte* di Luigi Russolo) prefigura il fotomontaggio per essere un sistema simultaneo di sguardi e di scene, un film sulla superficie del quadro.<sup>57</sup>

Lo stesso Tretjakov, nel suo saggio dedicato a Heartfield del 1936 (citato nella sua interezza da Siepmann), sottolinea il contributo futurista per la nascita e l'evoluzione del fotomontaggio:

Il futurismo crea le premesse per l'ingresso della fotografia [...] Non bisogna sottovalutare il peso che l'esperienza futurista ha avuto sul piano tecnico per l'ulteriore sviluppo del fotomontaggio. La precisione compositiva, la grande cura dei particolari tecnici, il culto del paradosso erano fonti notevoli di ispirazione per il pubblicitista che si occupava di fotomontaggio. Non a caso i più significativi esponenti del fotomontaggio rivoluzionario, e tra essi in prima fila Heartfield, sono legati al futurismo.<sup>58</sup>

Sul piano del procedimento la composizione futurista è precorritrice, poiché dall'operazione di *taglio* e di *smembramento* del reale giunge a una *compenetrazione simultanea* di più elementi uniti insieme sulla base del potenziale analogico delle forme, le cui leggi compositive dipendono dalla maggiore complessità della sfera emozionale e non dalla linearità sequenziale della struttura logico-razionale.<sup>59</sup> Tale presupposto, circa la connessione tra il

---

<sup>57</sup> *Ivi*, pp. 193-194.

<sup>58</sup> S. Tretjakov, *John Heartfield* (1936), cit. in E. Siepmann, *John Heartfield* (1977), cit., pp. 152-153. Anche la Ades sottolinea una possibile derivazione del fotomontaggio dal futurismo ponendo a confronto *I funerali dell'anarchico Galli* di Carrà con *Dada-merika* di Grosz e Heartfield: «*The visibly shattered surface of Dada-merika, or Heartfield's Dada Photomontage, is a truer image of a violent and chaotic society than, for example, The Funeral of the Anarchist Galli, a painting by the Futurist Carrà*», D. Ades, *Photomontage* (1976), cit., p. 11.

<sup>59</sup> Cfr. Prefazione in catalogo della mostra itinerante del 1912: *Exposition des peintres futuristes italiens*, catalogo della mostra, Gal. Bernheim-Jeune, Paris, 5 febbraio - 24 febbraio 1912; *Exhibition of works by the italian futurist painters*, catalogo della mostra, Sackville Gallery, Londra, marzo 1912; *Zweite austellung: futuristen*, catalogo della mostra, Gal. Der

quadro futurista e il fotomontaggio, rappresenta il punto di partenza per avanzare verso la fase centrale della nostra dimostrazione, in cui illustreremo la possibile dipendenza e filiazione delle prime forme dadaiste di fotomontaggio dalla composizione tipografica futurista, nello specifico, dal paroliberoismo. La riflessione si concentrerà parallelamente su due punti: da un lato, su come la poesia dadaista abbia individuato un modello di riferimento nelle novità apportate da Marinetti in letteratura e nella disciplina tipografica; dall'altro, su come il dadaismo abbia applicato alla figurazione, e dunque al nuovo procedimento del fotomontaggio, le novità tipografiche della propria produzione poetica. Il fotomontaggio – come spiega Teige – rappresentava una nuova *grafica meccanizzata*, un nuovo sistema di elementi nato «dalle premesse della pittura (quadro), della fotografia e della tipografia»; la riforma tipografica marinettiana delle parole in libertà ne costituiva, dunque, un caposaldo poiché «prodromo della concezione tipografica moderna». <sup>60</sup>

Riprendiamo il discorso di Hausmann pronunciato in occasione della mostra berlinese del 1931:

*Mais l'idée du photomontage était aussi révolutionnaire que son contenu, sa forme aussi renversante que l'application de la photographie et des textes imprimés qui, ensemble, se transforment en film statique. Les dadaïstes ayant inventé le poème statique, simultané et purement phonétique, appliquaient en conséquence les mêmes principes à l'expression picturale.*<sup>61</sup>

La compresenza, quindi, di testi stampati e di fotografie in un insieme compositivo omogeneo, in *film statique*, era per Hausmann il risultato della progressiva applicazione alla pittura dei nuovi principi della poesia dadaista,

---

Sturm, Berlin, 12 aprile – 15 maggio 1912; *Les peintres futuristes italiens*, catalogo della mostra, Gal. Georges Giroux, Bruxelles, 20 maggio – 5 giugno 1912.

<sup>60</sup> K. Teige, *Sul Fotomontaggio (O Fotomontàži, 1932)*, cit., p. 189; *idem, F.T. Marinetti+Modernismo italiano+futurismo mondiale (F.T. Marinetti+italskà moderna+světový futurismus)*, "ReD", n. 6, II, febbraio 1929, in *idem, Arte e Ideologia 1922-1933 (1982)*, cit., p. 134.

<sup>61</sup> R. Hausmann, *Peinture nouvelle et Photomontage (1958)*, cit., pp. 46-47.

la cui origine ed evoluzione risulterà utile ricostruire. Un approccio comparativo tra una composizione letteraria e una destinata alla visione necessita, infatti, di un'attenta ricostruzione circa i passaggi storici che ne determinarono l'evoluzione e il progressivo passaggio dalla disciplina poetica a quella pittorica; il punto di partenza nell'illustrazione di tale transizione è la rivoluzione tipografica di Marinetti e del paroliberismo, in cui saranno da ricercare le qualità che determinarono la possibile collocazione del "visuale" e del "testuale" in un medesimo sistema semantico ibrido.

Una composizione costruita sui paradigmi della simultaneità – i cui capisaldi erano la distruzione della sintassi, l'abolizione dell'aggettivo e dell'avverbio, nonché della punteggiatura, l'uso del verbo all'infinito e la distruzione dell'io letterario –<sup>62</sup> conferiva alla pagina una dimensione di esposizione del testo, data l'impossibilità di una lettura lineare dei suoi contenuti. Si trattava di principi organizzativi applicati a un insieme alfabetico che, al pari delle opere pittoriche, non richiedeva di essere interrogato, ma "sentito" intuitivamente: per garantirlo, «siccome ogni specie di ordine è fatalmente un prodotto dell'intelligenza cauta e guardinga», Marinetti proponeva di «orchestrare le immagini disponendole secondo un maximum di disordine», come riflesso del caos e della violenza sensoriale dell'intorno metropolitano.

Con il paroliberismo anche la pagina comincia quindi a tradursi in supporto, e quindi non più in spazio anonimo o in contenitore dell'opera letteraria; essa diviene l'ambiente di presentazione del testo, un *dispositif*, come la definisce Carl Einstein.<sup>63</sup> Lo conferma il valore conferito agli spazi vuoti, bianchi, privi di lessemi: leggendo *Zang Tumb Tumb* è facile accorgersi

---

<sup>62</sup> Molti di questi elementi non rappresentavano una novità: già Mallarmé, Baudelaire e Rimbaud ne avevano fatto uso, ma la questione della paternità nel nostro caso non sussiste, dato che in questa sede ci prefiggiamo di analizzare la rivoluzione tipografica apportata da Marinetti nella pagina letteraria come antecedente di un'accezione della composizione in termini di montaggio.

<sup>63</sup> C. Einstein, estratto dal suo *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Propyläen Verlag, Berlin, 1926, trad. fr. G. Lista, *Les Futuristes*, Henri Veyrier, Paris, 1988, pp. 224-226; trad. it. C. Einstein, *Il Futurismo*, in *Lo snob e altri saggi*, G. Zanasi (a cura di), Guida Editori, Napoli, 1985, pp. 137-155.

come questi acquisiscano una valenza segnica volta a significare l'importanza maggiore, l'incisività superiore della parola che segue rispetto alle altre della composizione. Delle parole in libertà, quindi, non interessa particolarmente se le novità tipografiche apportate siano tutte una prerogativa marinettiana: ciò che conta è come il testo acquisti una nuova qualità mai avuta prima, un valore espositivo per il quale l'opera nasce e viene creata col fine appunto di essere esposta sull'installazione – pagina:

Io inizio una rivoluzione tipografica diretta contro la bestiale e nauseante concezione del libro di versi passatista.<sup>64</sup>

Un racconto tradizionale è caratterizzato dalla linearità narrativa, in cui il lettore si immerge e si lascia trascinare senza soste attraverso la continuità della trama, che lo pone in un sorta di dimensione illusoria; con il parolibero l'illusione decade, poiché l'azione viene interrotta continuamente. Anzi, potremmo dire che non vi è alcuno svolgimento dell'azione, il tutto è costruito per immagini tradotte in singole parole, più spesso in singoli verbi posti all'infinito, senza punteggiature e senza ponti grammaticali, come dei “frammenti” montati sulla pagina, che interrompono costantemente il contesto nel quale si trovano “installati”.

L'unica fruizione possibile avviene quindi per analogia, in grado di attivare una catena di immagini simultaneamente percepite dal lettore, che si trova ad essere così interpellato dall'opera pur essendo esterno al testo; egli non può cogliere la totalità di un significato – risulta infatti impossibile comprendere il testo in modo unitario –, ma può costruire giochi di significato, dettati dalle analogie suggeritegli grazie ai segnali forniti dal montaggio delle parole.

---

<sup>64</sup> F.T. Marinetti, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, (11 maggio 1913), edito da Marinetti in due puntate su “Lacerba”, n. 12, I, 15 giugno 1913 e n. 22, I, 15 novembre 1913; in *idem Teoria e invenzione futurista*, L. De Maria (a cura di), Mondadori, Milano, 1968, pp. 77.

V'è in ciò una gradazione di analogie sempre più vaste, vi sono dei rapporti sempre più profondi e solidi, quantunque lontanissimi. L'analogia non è altro che l'amore profondo che collega le cose distanti, apparentemente diverse ed ostili. Solo per mezzo di analogie vastissime uno stile orchestrale, ad un tempo policromo, polifonico, e polimorfo, può abbracciare la vita della materia. [...] Per dare i movimenti successivi d'un oggetto bisogna dare la catena delle analogie che esso evoca, ognuna condensata, raccolta in una parola essenziale.<sup>65</sup>

La pagina diventa così un solo "quadro" e allo stesso tempo una moltitudine di rappresentazioni separate, legate al singolo frammento-parola percepito simultaneamente come elemento dell'insieme e come immagine autonoma. La relazione fra l'immagine globale della pagina e le immagini frammentarie delle parole non è il risultato di una semplice somma – legata quindi all'unità della narrazione –, ma di un'alternanza fra decomposizione, discontinuità, e ricomposizione, nella variazione perpetua di punti vista; così il lettore si trova a percepire una pluralità di spazi e di tempi, introducendo nell'opera scritta, al pari di quella figurativa, la categoria dello spazio.

Ciò era giustificato dalla trasformazione sociale in atto a cui i linguaggi dovevano adattarsi, secondo un'esigenza di osmosi tra arte e società non dissimile da quella dadaista; ribadisce infatti Marinetti, introducendo *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*:

Il Futurismo si fonda sul completo rinnovamento della sensibilità umana avvenuto per effetto delle grandi scoperte scientifiche. Coloro che usano oggi del telegrafo, del telefono e del grammofono, del treno, della bicicletta, della motocicletta, dell'automobile, del transatlantico, del dirigibile, dell'aeroplano, del cinematografo, del grande quotidiano (sintesi di una giornata del mondo) non pensano che queste diverse forme di comunicazione, di trasporto e d'informazione esercitano sulla loro psiche una decisiva influenza.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> *Idem*, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1912), edito come introduzione a *I poeti futuristi. Libero Altomare, Mario Betuda, Paolo Buzzi, Enrico Cardile, Giuseppe Carrieri, Enrico Cavacchioli, Auro D'Alba, Luciano Folgore, Corrado Govoni, G. Manzella-Frontini, F.T. Marinetti, Armando Mazza, Aldo Palazzeschi con un proclama di F.T. Marinetti e uno studio sul verso libero di Paolo Buzzi*, Edizione Futuriste di "Poesia", Milano, 1912; *ivi*, pp. 47-49.

<sup>66</sup> *Idem*, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* (11 maggio 1913), *cit.*, pp. 65-66.



Ed è proprio per riuscire a comunicare con questi individui “trasformati” dalla modernità che nasce il paroliberismo, in cui «la libera ispirazione intuitiva [...] si rivolge direttamente all'intuizione del lettore» grazie ad immense reti di analogie suggeritegli,<sup>67</sup> e attraverso segni anche matematici che visivamente indichino la connessione tra le due immagini evocate dalle parole a loro antecedenti e conseguenti. Si pongono inoltre «tra parentesi delle indicazioni come: (presto) (più presto) (rallentando) (due tempi) per regolare la velocità dello stile» e per indirizzare la ricezione della composizione in un senso determinato, al pari di uno *storyboard* contemporaneo.<sup>68</sup> Specifica, infatti, Marinetti:

Malgrado le più abili deformazioni, il periodo sintattico conteneva sempre una prospettiva scientifica e fotografica assolutamente contraria ai diritti della emozione. Colle parole in libertà questa prospettiva viene distrutta e si giunge naturalmente alla multiforme prospettiva emozionale.<sup>69</sup>

Al pari del fotomontaggio – somma simultanea di una pluralità di *hic et nunc* – la composizione parolibera non consente al lettore/spettatore di percepire l'opera in modo unitario; egli non è in grado, cioè, di dominarla, dato che il dominio della comprensione si fonda sull'unicità di tempo e di luogo dell'azione, o sulla gradualità consequenziale della narrazione. In tale prospettiva, che potremmo definire “metalinguistica” – per l'appartenenza a codici e a grammatiche diverse –, il fotomontaggio e il paroliberismo condividono la medesima complessità percettiva durante la loro fruizione: entrambi rinunciano, infatti, al momento conclusivo della sintesi, per un flusso percettivo multifocale e perpetuo di possibili correlazioni e associazioni costantemente confutabili dall'individuazione di nuovi rapporti.

---

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 71.

<sup>68</sup> *Ivi*, pp. 76-77.

<sup>69</sup> *Idem*, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (18 marzo 1914), edito in due puntate su “Lacerba”, n. 6, II, 15 marzo 1914 e n. 7, II, 1° aprile 1914; *ivi*, p. 103.

Colle parole in libertà avremo: Le metafore condensate. - Le immagini telegrafiche. - Le somme di vibrazioni. - I nodi di pensieri. - I ventagli chiusi o aperti di movimenti. - Gli scorci di analogie. - I bilanci di colore. - Le dimensioni, i pesi, le misure e la velocità delle sensazioni. - Il tuffo della parola essenziale nell'acqua della sensibilità, senza i cerchi concentrici che la parola produce. - I riposi dell'intuizione. - I movimenti a due, tre, quattro, cinque tempi. - I pali analitici esplicativi che sostengono il fascio dei fili intuitivi.<sup>70</sup>

L'“esplosione della composizione” è il punto sul quale occorre concentrarsi per cogliere una possibile connessione tra testo e quadro, tra parola e immagine: «una caratteristica della letteratura futurista è il suo anelito visualizzatore, il suo dinamismo visivo, la sua propensione per la cinematografizzazione», commenta nel 1968 Mario Verdone nella sua analisi del paroliberismo, e prosegue:

Il montaggio è un regalo che il secolo ventesimo fa al mondo dell'arte [...] É il montaggio di parole di Marinetti del *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1912) che, ad esempio, esorta ad una delle tipiche risorse del montaggio: l'analogia. [...] Montaggio, dunque, di parole nel poema letterario, di oggetti nella scultura, di materiali vari nel *collage*, di pezzi di pellicola nel film. [...] Montaggio che diventa fotomontaggio con John Heartfield in Germania, con Rodčenko ed El Lisitzkij, in U.R.S.S., con Pannaggi e Tato in Italia.<sup>71</sup>

Lo storiografo ufficiale del movimento dada, Hans Richter, affronta in due punti del suo *Dada. Arte e Antiarte* il ruolo ricoperto dal futurismo nell'evoluzione del montaggio: in un passo egli riconosce al movimento marinettiano il merito di aver trasmesso ai dadaisti «le forme letterarie nelle quali si rispecchiava: – il manifesto e la sua struttura visiva –», nonché il rivoluzionario impiego della tipografia, nella quale:

Il compositore si muove sui fogli da stampa verticalmente, orizzontalmente, diagonalmente, mescolando tutti i caratteri e aggiunge a capriccio ornamenti e disegni dalla cassetta dei

---

<sup>70</sup> *Idem, Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* (11 maggio 1913), cit., p. 73.

<sup>71</sup> M. Verdone, *Cinema e letteratura del futurismo*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma, 1968, pp. 39, 41, 124.

caratteri. Poesie bruitistiche, nelle quali i suoni e le parole si alternano, scuotevano il pubblico con il motto futurista che era spuntata la nuova era del dinamismo.<sup>72</sup>

Nel capitolo dedicato all'origine del fotomontaggio berlinese egli ritorna a Marinetti e ai futuristi per ricordarli come i primi che fecero convivere nella pagina, accanto alla tradizionale dimensione di lettura del testo, una dimensione di esposizione della composizione letteraria, in grado di conferire un valore e un significato alla sua visualizzazione, grazie, appunto, a un rinnovamento del ruolo dell'elemento tipografico.<sup>73</sup>

Anche Maurizio Calvesi riflette su come l'elemento tipografico futurista, nonché la novità compositiva delle tavole parolibere, rappresentino un importante punto di connessione, per il dadaismo, tra un fenomeno di natura letteraria e uno di natura visiva:

E si noti il collegamento che viene suggerito tra le Parole in libertà, cui tali teorie si riferiscono, cioè tra l'espressione letteraria e il mondo figurativo, quando Marinetti accenna a «spazi bianchi più o meno lunghi», o quando asserisce che «le parole in libertà si trasformano naturalmente in auto-illustrazioni», o quando esplicitamente afferma che esse «rompono i limiti della letteratura marciando verso la pittura». Marinetti, in sostanza, pensava al dato tipografico come tramite principale tra i due fenomeni, letterario e visivo: il che, se potrà allontanarci da un concetto di vera e propria “scrittura” pittorica, ci riporta però ad un importante principio dada.<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> H. Richter, *Dada. Arte e Antiarte* (1964), cit., p. 39.

<sup>73</sup> *Ivi*, pp. 138-139. Nelle conclusioni di Werner Haftmann al testo di Richter troviamo una riflessione analoga: «Il tipo di fotomontaggio, cui Hausmann si dedicò con tanto entusiasmo, in fondo non era altro che l'uso “appropriato” dei principi realistici del futurismo per ottenere, con brani di realtà suggestivamente accostati e mescolati, un'immagine completa della realtà contemporanea nel suo dinamismo, moto e compenetrazione simultanea», *ivi*, p. 266.

<sup>74</sup> M. Calvesi, *Il futurismo e le avanguardie* (1959), in *idem, Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, (I ed. Lerici, Milano, 1966), Laterza, Torino, 2004, p. 156. Aggiunge poco dopo: «Così la tavola parolibera di Marinetti intitolata *Parole-consonanti-vocali-numeri in libertà*, del 1915, composta appunto di onomatopее imitative ed astratte, di numeri e di segni di + e di -, ha già un sapore dada, e questo ci rimanda anche ad un altro settore largamente sperimentato dal futurismo (oltre che dal cubismo) e utilizzato da dada: quello della composizione tipografica», *ivi*, p. 166.

Ciò che il Paroliberismo apportò alla poesia, e che influenzò notevolmente i primi esperimenti letterari dadaisti, fu una nuova accezione della parola, che Luigi Forte descrive nel 1976 in termini di *parola-oggetto*: un utilizzo dell'unità minima del componimento poetico come *materiale* da manipolare al pari di un qualsiasi altro elemento o frammento di diversa natura. Marinetti anticipa le operazioni poetiche dadaiste, che si propongono come «collages verbali, costruite su un principio strutturale che contrappone segmenti di linguaggio appartenenti ad ambiti spesso inconciliabili».<sup>75</sup>

Hugo Ball – come sarà illustrato in modo approfondito nel prossimo capitolo – rappresenta l'anello di connessione tra la rivoluzione tipografica marinettiana e le novità compositive della poesia dadaista; egli, tuttavia, pur partendo dagli assunti marinettiani, teorizza, e realizza, una forma di poesia astratta, la *Lautgedicht*, volta a frammentare la parola nelle sue unità fonetiche minimali, spogliandola quindi di ogni possibile referenzialità, come risposta alla perdita di dignità della lingua in un momento di profonda crisi esistenziale per l'uomo occidentale.<sup>76</sup> Il poema fonetico di Ball, poi ripreso da Hausmann e Schwitters, si fonda quindi su un'operazione di disgregazione, non solo della struttura tradizionale del testo, ma del vocabolo stesso, ricostruito poi in unità linguistiche prive di significato, volte a inaugurare, sulla scia dello *zaum* russo, una lingua adamitica ed edenica. Appunta il dadaista nel suo diario in data 18 giugno 1916:

*Wir andern gingen noch einen Schritt weiter. Wir suchten der isolierten Vokabel die Fülle einer Beschwörung, die Glut eines Gestirns zu verleihen. Und seltsam: die magisch erfüllte Vokabel beschwor und gebar einen neuen Satz, der von keinerlei konventionellem Sinn bedingt und gebunden war. An unter Gedanken zugleich anstreifend, ohne sie namhaft zu machen, liess dieser Satz das urtümlich spielende, aber versunkene, irrationale Wesen des Hörers erklingen;*

---

<sup>75</sup> L. Forte, *La poesia dadaista tedesca*, Einaudi, Torino, 1976, pp. 69, 107, 58.

<sup>76</sup> Ricorda Ball nel suo diario il 5 marzo del 1917: «Il fatto che, col tempo, l'immagine dell'uomo scompare progressivamente dalla pittura e che tutte le cose che vi compaiono ormai sono soltanto in decomposizione, è una prova di più di quanto sia diventato brutto e logoro il sembiante umano e riprovevole ogni singolo oggetto del nostro ambiente. La decisione della poesia di lasciar morire, per analoghe ragioni, la lingua, (come nella pittura l'oggetto) è imminente», cit. in H. Richter, *Dada. Arte e Antiarte* (1964), cit., p. 49.

*weckte und bestärkte er die untersten Schichten der Erinnerung. Unsere Versuche streiften Gebiete der Philosophie und des Lebens, von denen sich unsere ach so vernünftige, altkluge Umgebung kaum etwas träumen liess.*<sup>77</sup>

La «distruzione del vocabolo e del significato per una verginità di suoni e segni adamitici»<sup>78</sup> rappresenta il caposaldo della poesia astratta di Ball, che trova poi un'evoluzione in quella fonetica di Hausmann. Quest'ultimo è una fonte importante per la nostra riflessione, come figura rappresentativa della rivoluzione letteraria dadaista, ma allo stesso tempo come personalità cardine per la nascita del fotomontaggio. Nel 1931, ricordiamo, egli aveva dichiarato che l'applicazione dei principi compositivi tipici della poesia dadaista alla nuova idea della composizione come montaggio rappresentava la premessa per la nascita del fotomontaggio. In *Pour la création d'une forme énergétique du langage* – testo non datato custodito presso gli *Archives Raoul Hausmann* del Musée Départemental de Rochechouart – egli arricchisce questa considerazione, dichiarando che, per le ragioni che abbiamo cercato di illustrare, il paroliberoismo aveva ispirato il montaggio letterario dadaista proprio in virtù della nuova qualità visiva assunta dalla pagina:

*La période, qu'on appelle l' « Expressionnisme » de l'art, a commencé vers 1910 avec la révolution futuriste et les « Mots en Liberté » de Marinetti, qui pour la première fois opposait à la poésie statique-logique une poésie « visuelle ». Ces « Mots en Liberté » furent complétés par Barzun avec ses poèmes simultanés et les poèmes phonétiques de Khlebnikov dans les sens « abstrait », auxquels succéda en 1918 « l'écriture automatique », déjà prévue par les Romantiques.*<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> H. Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Verlag Dunker & Humblot, München und Leipzig, 1927, p. 102. È possibile riscontrare forti affinità tra questo passaggio e la teoria junghiana degli archetipi, presentata la prima volta nel testo *La structure de l'inconscient* (Kundig, Genève, 1916). La nota sul diario di Ball è datata 18 giugno 1916, dunque si può ipotizzare o che il dadaista abbia letto direttamente il libro, o, forse più probabilmente, che sia entrato in contatto con le idee di Jung attraverso il *Club de Psychologie*, da questi fondato a Zurigo proprio nel 1916.

<sup>78</sup> L. Forte, *La poesia dadaista tedesca* (1976), cit., p. 90.

<sup>79</sup> R. Hausmann, *Pour la création d'une forme énergétique du langage*, s.d., A.V.4/\*63-FR, *Archives Raoul Hausmann*, Musée Départemental de Rochechouart, Rochechouart; cit. anche in *Raoul Hausmann* (1994), catalogo della mostra, cit., p. 251. Hausmann sostiene in molte occasioni di aver percorso le sperimentazioni surrealiste con la *Lautgedicht*, come, ad

L'accezione di “composizione come montaggio” sviluppata dalla poesia dadaista – che verrà affrontata nei suoi passaggi evolutivi durante la seconda metà degli anni Dieci – rappresentò quindi un'anticipazione della modernità semiologica tipica della nuova estetica meccanizzata espressa dal fotomontaggio. Anche la Ades fa propria l'ipotesi di un confronto possibile tra poesia e figurazione, cogliendo nella produzione di Tzara, Arp e Schwitters tale attitudine a “montare” sulla pagina i componenti poetici e a rivendicare lo statuto “materiale” della parola:

*There was also a close connection between Dada photomontage and the Dada poetry of, for instance, Hans Arp, Tristan Tzara and Kurt Schwitters, which involved the random use of sentences from newspapers, scraps of conversation and clichés out of context, words wrenched from their normal associations.*<sup>80</sup>

La concezione della parola come possibile “materiale” per un montaggio poetico sviluppa le conclusioni marinettiane, che ne avevano esaltato la forma «in termini fisici» attraverso una rivoluzione tipografica della pagina che ne sottolineasse l'iconicità e il carattere sinestetico.<sup>81</sup>

Arp, unitosi a Ball nel 1916 a Zurigo, si era allineato agli esperimenti di Tzara, che – come sarà approfondito – condussero alla realizzazione di veri e propri *collages verbali*.<sup>82</sup> Kurt Schwitters, invece, escluso dal Club Dada berlinese per antipatie da parte di Huelsenbeck, era accomunato a Hausmann, suo grande amico, dalla passione per la poesia fonetica. Come aveva anch'egli dichiarato, i suoi primi esperimenti furono fortemente influenzati dalla

---

esempio, in una lettera inviata a F. Roh nel 1954, in cui dichiara: «*Jedoch, ich war der Erste, der die „écriture automatique“ anwandte in meinem „Manifest von der Gesetzmässigkeit des Lautes“ 1918 (also 3 Jahre vor Breton – Soupault), veröffentlicht durch Carl Einstein im „Blutigen Ernst“ 1920 und, erster Ausdruck auf China – papier von 1919, im Jahre 1953 in der Janis Gallery New York; Reproduktion in „Life“ amerikanische Ausgabe 25.Mai 1953*», lettera inviata da R. Hausmann a F. Roh, datata 8 aprile 1954 (cfr. Appendice), in *Franz Roh papers, ca. 1911-1965*, Box 7, Folder 2, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

<sup>80</sup> D. Ades, *Photomontage* (1976), cit., p. 8.

<sup>81</sup> L. Forte, *La poesia dadaista tedesca* (1976), cit., p. 50.

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 58.

*Wortkunst* di August Stramm, i cui capisaldi – l'abolizione della grammatica e della sintassi, nonché la creazione di neologismi ricchi di espressività ritmico-sonora ma privi di significato – trovarono uno dei riferimenti più autorevoli proprio nel paroliberoismo marinettiano.<sup>83</sup> La prima raccolta poetica di Schwitters fu *Anna Blume. Dichtungen*, edita ad Hannover nel 1919; vi ritroviamo il rifiuto dell'imitazione, e il conseguente abbandono del senso, tipico della poesia astratta di Ball, ma, al di là della negazione del valore referenziale del vocabolo, sussiste però al suo interno il medesimo parallelismo metodologico tra le arti in termini di montaggio compositivo:

La poesia MERZ è astratta. Essa usa, analogamente alla pittura MERZ, come parti date, frasi fatte prese dai giornali, manifesti, cataloghi, dialoghi, ecc. con e senza variazioni. [...] Queste parti non hanno bisogno di adattarsi al senso, giacché non c'è più nessun senso.<sup>84</sup>

Egli, con Tzara, Arp, e – come si verificherà più oltre – con gran parte dei dadaisti, interpretò la poesia quale operazione rivolta a “decontestualizzare” le parole dal loro naturale ambiente di connessioni logiche, per poi riassembrarle su una pagina/supporto al fine di esporle «*in einen neuen, künstlerischen Zusammenhang*» come «*Form-Teile der Dichtung*».

*Material der Dichtung sind Buchstabe, Silbe, Wort, Satz, Absatz. Worte und Sätze sind in der Dichtung weiter nichts als Teile. Ihre Beziehung untereinander ist nicht die übliche der Umgangssprache, die ja einen anderen Zweck hat: etwas auszudrücken. In der Dichtung werden die Worte aus ihrem alten Zusammenhang gerissen, entformelt und in einen neuen, künstlerischen Zusammenhang gebracht, sie werden Form-Teile der Dichtung, weiter nichts.*<sup>85</sup>

Qui si conclude questa prima parte dell'indagine, in cui è stata introdotta l'ipotesi che nel paroliberoismo di F.T. Marinetti si possa cogliere una possibile prefigurazione del fotomontaggio riguardo alle sue premesse compositive.

---

<sup>83</sup> Cfr. K. Schwitters, *MERZdichtung*, “MERZ”, n. 20, Hannover, 1927, p. 103. Cfr. l'esautiva riflessione circa la valenza plastica del linguaggio alfabetico nell'opera di Schwitters in Kurt Schwitters, E. Grazioli (a cura di), collana “Riga”, n. 29, 2009.

<sup>84</sup> *Idem*, *Anna Blume und Ich*, cit. in L. Forte, *La poesia dadaista tedesca* (1976), cit., p. 110.

<sup>85</sup> *Idem*, *MERZ*, “MERZ”, n. 1, Hannover, gennaio 1923, pp. 10-11.

Partendo da una prospettiva metodologica di equiparazione dei linguaggi – poetico, pittorico e fotografico –, si cercherà quindi di approfondire tale filiazione tra l'ambiente culturale italiano e quello tedesco, concentrandosi sugli anni 1912-1923.



## Capitolo secondo: Parola e Immagine

### 2.1. La nascita del fotomontaggio

Il fotomontaggio, analogamente al *collage*, ebbe origine da un passatempo popolare praticato, in ambiente domestico, da donne e bambini durante l'Ottocento a scopo decorativo e ludico. Un'arte, dunque, finalizzata alla creazione di composizioni ornamentali e di buffi capricci infantili, anticipatori, per il loro spessore caricaturale, dei primi fotomontaggi dadaisti.<sup>86</sup> L'aspetto giocoso e canzonatorio del procedimento ne fece uno strumento privilegiato anche al fronte: i soldati – come racconta Heartfield – se ne servivano per aggirare la censura incollando frammenti «*aus illustrierten Zeitschriften auf Postkarten*», come l'immagine di una trincea accostata alla foto di un ricevimento ospitato in un salotto berlinese; evitando l'uso di un testo esplicativo e dunque ingannando la censura postale.<sup>87</sup>

È con il dadaismo che il *Fotomontage* trova legittimità entro i confini dell'arte moderna, acquisendo una definizione e un titolo; racconta Hausmann:

*Pris d'un zèle rénovateur, il me fallait aussi un nom pour cette technique, et d'un commun accord avec Georges Grosz, John Heartfield, Johannes Baader et Hannah Höch, nous décidâmes d'appeler ces travaux photomontages. Cette terme traduisait notre aversion de jouer à l'artiste et, nous considérant comme des ingénieurs (de là venait notre préférence pour des habits de travail, les « over-alls ») nous prétendîmes construire, monter nos travaux.*<sup>88</sup>

Raoul Hausmann, George Grosz e John Heartfield rappresentano i tre nomi ai quali storicamente si attribuisce l'invenzione del fotomontaggio, ognuno con

---

<sup>86</sup> Cfr. D. Ades, *Photomontage*, (I edizione americana, Pantheon Books, New York, 1976), Thames and Hudson, London, 1976, p. 7.

<sup>87</sup> Cfr. B. Uhse, *John Heartfield und seine Fotomontagen*, in *John Heartfield und die Kunst der Fotomontage*, catalogo della mostra, Deutsche Akademie der Künste, Berlin, 1957, p. 9.

<sup>88</sup> R. Hausmann, *Fotomontage*, "A bis Z", n. 16, Köln, maggio 1931, pp. 61-64, leggermente variato in "Qualität", n. 3-4, Berlin, 1932, p. 14, tr. fr. *Idem, Peinture Nouvelle et Photomontage*, in *idem, Courrier Dada*, Le Terrain Vague, Paris, 1958, p. 42.

una personale versione dell'accaduto per rivendicarne la paternità. Alle cinque di una mattina di maggio, nel 1916 – racconta Grosz anticipando di due anni le prime sperimentazioni dadaiste –,<sup>89</sup> lui e Heartfield, nel suo atelier a Südende, cominciarono a incollare, su un pezzo di cartone, delle fotografie di giornali illustrati con annunci pubblicitari per alimenti canini ed etichette di bottiglie.<sup>90</sup> L'obiettivo era replicare l'impatto derisorio racchiuso negli accostamenti delle cartoline inviate dal fronte, rivendicandone il potenziale satirico come strumento di lotta politica. Un aneddoto dunque, celato dietro il racconto, per associare al procedimento la sua futura connotazione politicizzata; così commenta Brecht, riferendosi all'evoluzione che la tecnica acquisì dagli anni Venti grazie principalmente all'attività di Heartfield: «*Vermittels dieses neuen Kunstmittels übt er Gesellschaftskritik*».<sup>91</sup>

Per Raoul Hausmann invece, l'idea prese forma nell'estate del 1918 a Heidebrinck, durante una vacanza con Hanna Höch nell'isola di Usedom sul Baltico:

*Je commençais en été 1918 à faire des tableaux avec des coupures de papiers colorés et des coupures de journaux et d'affiches. Mais, à l'occasion d'un séjour de vacances au bord de la mer Baltique, sur l'île d'Usedom, dans le petit hameau de pêcheurs de Heidebrink, je conçus l'idée du photomontage. Il y avait dans chaque maison des « mémentos » du service militaire des membres masculins de la famille, qui montraient au milieu d'une lithographie en couleurs, représentant la caserne, la ville où le service avait lieu et l'effigie d'un soldat (presque toujours un « grenadier »), la tête du propriétaire de cette image martiale – en photographie. Ce fut comme un éclair: on pourrait – je le vis instantanément – faire des « tableaux » entièrement*

---

<sup>89</sup> «*Als John Heartfield und ich 1916 in meinem Südender – Atelier an einem Maientage frühmorgens um fünf Uhr die Fotomontage erfanden, ahnten wir beide weder die grossen Möglichkeiten noch den dornenvollen, aber erfolgreichen Weg, den diese Entdeckung nehmen sollte*», G. Grosz, *Randzeichnungen zum Thema*, in "Schulter an Schulter: Blätter der Piscatorbühne", n. 2, Berlin, gennaio 1928. Cfr. anche H. Richter, *Dada. Arte e Antiarte* (1964), trad. it. M. L. Fama Pampaloni, Mazzotta Editore, Milano, 1966, p. 142.

<sup>90</sup> Sembra che le riviste da cui provenivano i ritagli fossero state inviate a Grosz da suo cognato, che risiedeva a New York. Cfr. E. Siepmann, *John Heartfield* (1977), Gabriele Mazzotta editore, Milano 1978, pp. 46-47.

<sup>91</sup> B. Brecht, *John Heartfield* (Berlin, giugno 1951), in *John Heartfield und die Kunst der Fotomontage* (1957), catalogo della mostra, cit.

*composés de photos découpées. De retour à Berlin, en Septembre, je commençais à réaliser cette vision nouvelle en me servant de photos de presse et de cinéma.*<sup>92</sup>

Un ritratto fotografico, quindi, inserito in un contesto marziale stereotipato, e collocato in un ambiente domestico a *memento* del servizio militare svolto dalle figure maschili della famiglia. Hans Richter precisa nel suo *Dada – Kunst und Antikunst* del 1964, dichiarando che tale storia gli fu riportata non da Hausmann, ma dalla stessa Höch,<sup>93</sup> che questo primo esempio di montaggio era situato sotto un'oleografia dell'imperatore Guglielmo II attorniato da figure di antenati e da insegne tedesche; tutto per celebrare e avvalorare il senso di appartenenza nazionale e di responsabilità militare del giovane artigliere ritratto. Un artefatto e una pratica della cultura popolare, dunque, ereditati e rielaborati in ambito artistico da Hausmann e dalla Höch. E non è un caso che nei primi *Klebebild* di Hausmann – basti pensare ad esempio a *Gurk* o al *Dr. Max Ruest* del 1919 – gli elementi fotografici inseriti nella composizione fossero effettivamente dei ritratti.

Tale versione è ribadita dall'autore nel saggio dedicato al fotomontaggio del 1931,<sup>94</sup> nonché in una lettera a Franz Roh, datata 8 aprile 1954, e in una a Henri Chopin del 10 gennaio 1964.<sup>95</sup> Il confronto, con la versione di Grosz e di Heartfield, è invece affrontato da Hausmann in tre

---

<sup>92</sup> R. Hausmann, *Cinquième lettre à Maud* (1946), raccolta di lettere a Maud che diventerà nel 1958 il suo *Courrier Dada*, in *idem, Je ne suis pas un photographe*, Michel Giroud (a cura di), Paris, 1975. Cfr. anche la dichiarazione contenuta in *idem, Neorealismus, Dadaismus*, "Das Kunstwerk", 1, XVII, luglio 1963, p. 14: «Und die Fotomontage? Es waren Militärdienstinnerungsblätter mit eingeklebten fotografierten Köpfen eines Grenadiers, die ich 1918 in Heidebrink in Pommern sah, die mich auf diese Idee brachte. Ein Jahr später machten George Grosz, John Heartfield und Hannah Höch und später Max Ernst unzählige solcher Montagen».

<sup>93</sup> H. Richter, *Dada. Arte e Antiarte* (1964), cit., p. 142.

<sup>94</sup> R. Hausmann, *Fotomontage* (1931), cit., e in *idem, Peinture nouvelle et photomontage* (1958), cit., p. 41.

<sup>95</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a F. Roh, datata 8 aprile 1954 (cfr. Appendice), in *Franz Roh papers, ca. 1911-1965*, Box 7, Folder 2, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles: «Ich erfand im Jahre 1918 im Juli in dem pommerschen Dorf Heidebrink die Fotomontage, wofür Hannah Höch, wenn sie es wollte, Zeugin sein könnte». Cfr. anche lettera inviata da R. Hausmann a H. Chopin, datata 10 gennaio 1964 (cfr. Appendice), in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, Box 1, Folders 2-3, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

lettere, rispettivamente indirizzate a Frau Sulzbach, Pierre Garnier e Richard Huelsenbeck. Due sono le argomentazioni alle quali egli si affida, una di carattere cronologico l'altra di natura documentaria: il 1916, secondo l'autore, è una data troppo recente per la nascita del fotomontaggio, i due dadaisti erano impegnati come studenti alla Schüler der Kunstgewerbeschule di Berlino e poi al fronte;<sup>96</sup> non esiste inoltre alcun esempio di fotomontaggio che dati prima del 1918 a conferma della loro teoria.<sup>97</sup> La seconda argomentazione, invece, risulta più interessante; si tratta di una nota contenuta in una lettera inviata a Pierre Garnier il 10 luglio del 1964 – già anticipata tre mesi prima nel dattiloscritto *Zwei Bücher* scritto a Graz –<sup>98</sup> a proposito di un testo di Wieland Herzfelde, contenuto nell'antologia curata da Huelsenbeck edita nel 1964, in cui racconta la scoperta del procedimento da parte del fratello nel 1916:<sup>99</sup>

*Wieland Herzfelde écrit dans un extrait de son livre de 1962 « Mon frère John Heartfield »: « Nous avons inventé en mai 1916 le photomontage », une chose sans fondement, car à cette date personne ne rêvait même du photomontage. Lisez le chapitre "Photomontage" de mon "Courrier dada" et vous trouverez la description exacte de ma "découverte".*

---

<sup>96</sup> In realtà Grosz, nel maggio del 1915, fu riformato dal servizio militare per una sinusite frontale.

<sup>97</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a Renée Sulzbach, datata 6 settembre 1967 (cfr. Appendice), in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, Box 1, Folders 18-19, cit. Cfr anche lettera inviata a Richard Huelsenbeck, datata 13 ottobre 1964 (cfr. Appendice), in *Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978*, Box 1, Folder 10, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles: «*Bezüglich Fotomontage. 1916 waren Heartfield und Grosz Schüler der Kunstgewerbeschule Berlin und kein Mensch machte damals Fotomontagen. Auf der Dada – Messe von 1920 hatte ich 6 Fotomontagen (Foto mehrfach erschienen!) Grosz – Heartfield aber keine, nur Collagen. Auch der Katalog beweist*». Sempre in *Cinquième lettre à Maud* (1946), Hausmann precisa inoltre a proposito di Grosz e Heartfield: «*C'est là l'histoire de la trouvaille du photomontage, et ce fut surtout moi, J. Baader et Mlle Höch qui développâmes et employâmes la nouvelle technique; Grosz et Heartfield, trop épris de leurs idées caricaturales, restèrent jusqu'en 1920 fidèles au "collage", au départ mélange de dessin et de coupures de catalogues; plus tard, sous l'influence des revues américaines, qui parvenaient à Grosz par son beau-frère, ingénieur au métro de San Francisco, en 1919, ils ajoutèrent à leurs tableaux des reproductions d'articles de publicité en couleurs*».

<sup>98</sup> R. Hausmann, *Zwei Bücher*, dattiloscritto, Graz, aprile 1964 (cfr. Appendice), in *Hans J. Kleinschmidt Research files, 1902-1975*, Box 1, Folder 1, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

<sup>99</sup> W. Herzfelde, *Mein Bruder John Heartfield*, in *Dada. Eine literarische Dokumentation Herausgegeben*, Richard Huelsenbeck (a cura di), Rowohlt, Hamburg, 1964, p. 242.

*A' la grande exposition dada de Düsseldorf, 1958 était exposé "l'original", le diplôme d'un grenadier pomméranien. Mais, Heartfield DOIT absolument en être l'inventeur.*<sup>100</sup>

Nel catalogo della mostra intitolata *Dada. Dokumente einer Bewegung*, organizzata a Düsseldorf nel 1958, troviamo effettivamente tale indicazione riferita all'opera n. 343: «*Anonym, Grenadier Felten. Farbdruck mit aufgeklebtem Originalfoto um 1897/99. 42,5 x 52 cm. Vorbild für die Dadaistische Fotomontage*». <sup>101</sup> La presenza di questo montaggio ottocentesco, composto da una fotografia e da una stampa ed esposto in mostra come modello per il fotomontaggio dada, proverebbe la versione di Hausmann.

Sulle origini del procedimento, al di fuori dell'ambito dadaista berlinese, è utile ricordare anche il celebre "ricordo" di Max Ernst circa la nascita del *collage*:

*Un jour de l'an 1919, me trouvant par un temps de pluie dans une ville au bord du Rhin, je fus frappé par l'obsession qu'exerçaient sur mon regard irrité les pages d'un catalogue illustré où figuraient des objets pour la démonstration anthropologique, microscopique, psychologique, minéralogique et paléontologique. J'y trouvais réunis des éléments de figuration tellement distants que l'absurdité même de cet assemblage provoqua en moi une intensification subite des facultés visionnaires et fit naître une succession hallucinante d'images contradictoires, images doubles, triples et multiples, se superposant les unes aux autres avec la persistance et la rapidité qui sont le propre des souvenirs amoureux et des visions de demi-sommeil. Ces images appelaient elles-mêmes des plans nouveaux, pour leurs rencontres dans un inconnu nouveau (le plan de non - convenance).*<sup>102</sup>

Un racconto retrospettivo, dunque, finalizzato a "ritrovare" già nelle origini del procedimento, nel momento aneddotico della sua scoperta, quello che diventerà il carattere privilegiato della tecnica nella sua fase evolutiva all'interno del Surrealismo: l'effetto di sorpresa e di spaesamento prodotto

---

<sup>100</sup> Lettera inviata da Hausmann a Pierre Garnier datata 10 luglio 1964 (cfr. Appendice), in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, Box 1, Folder 7, cit.

<sup>101</sup> *Dada. Dokumente einer Bewegung*, Ewald Rathke (a cura di), catalogo della mostra, Düsseldorf, Frankfurt, autunno 1958.

<sup>102</sup> M. Ernst, *Au-delà de la peinture, qu'est-ce que le collage?*, "Cahiers d'Art", nn. 6-7, 1937.

dall'accostamento inaspettato.<sup>103</sup> L'uso surrealista del potenziale dialettico insito nel montaggio è argomento ampiamente dibattuto e approfondito nella storiografia; ciò che invece risulta utile sottolineare, in questa sede, è come ogni figura artistica, che abbia declinato il procedimento in un modo specifico – Heartfield e Grosz conferendogli carattere caricaturale e politico, Ernst elaborandolo nella sfera dell'irrazionale e del metaforico –, abbia cercato di “costruire” intorno alla sua nascita una storia che giustificasse le caratteristiche emerse nella sua evoluzione successiva. Indiscusso, tuttavia, è il debito del procedimento verso l'arte popolare – sottolineato da Hausmann – che si avvaleva della fotografia all'interno della composizione per il suo carattere referenziale: la possibilità di poter riconoscere, nel ritratto incollato del *grenadier*, il volto di un familiare garantiva al montaggio il suo potere evocativo. È dunque nella traccia di realtà, nella valenza indicale del segno fotografico che scopriamo la motivazione del suo iniziale inserimento nel *Klebebild*.

*Gurk* e *Dr. Max Ruest* sono tra le prime opere conosciute di Raoul Hausmann in cui troviamo incorporati nella composizione dettagli fotografici accanto a frammenti di giornali e a brani di incisioni; insieme a *Mynona – Friedländer*, questi rappresentano una trilogia di volti sagomati, realizzati tra il giugno e il dicembre del 1919, contraddistinti dalla giustapposizione di diversi elementi al fine di creare un particolare genere di ritratto: riprodotto in “Die freie Straße” n. 7, *Mynona – Friedländer* richiama il volto di Friedländer (pseudonimo Mynona), filosofo tedesco, amico dell'artista dal 1915; *Gurk* quello di un poeta, pubblicato in “Der Dada” n. 2, mentre *Dr. Max Ruest* rappresenta lo scrittore Anselm Ruest, fondatore e direttore con Friedländer della rivista “Der Einzige”, con cui Hausmann collaborava. Tutti e

---

<sup>103</sup> Tema approfondito a più riprese da André Breton, dalla prefazione in catalogo in occasione della prima personale dell'artista presso la libreria Au Sans Pareil nel 1921 a *Le Surréalisme et la peinture*, pubblicato a puntate in “Révolution surréaliste” e poi edito in un unico volume all'inizio del 1928. A. Breton, *Le Surréalisme et la peinture. Avec soixante-dix-sept photogravures d'après Max Ernst, Giorgio De Chirico, Joan Mirò, Georges Braque, Arp, Francis Picabia, Pablo Picasso, Man Ray, André Masson, Yves Tanguy*, Gallimard-Nouvelle Revue Française, Paris, 1928.

tre sono il prodotto di un'operazione di manipolazione a priori, che presuppone il ritaglio e il prelievo di un elemento dal suo ambiente di origine – sia esso il dettaglio di un'incisione, un frammento giornalistico o il particolare di una fotografia –<sup>104</sup> e quindi la sua collocazione nella nuova composizione, secondo assi direzionali molteplici al fine di creare il profilo di un volto.<sup>105</sup>

Contrasti scalari, giustapposizioni e salti direzionali sono i caratteri dominanti del nuovo insieme montato, rappresentandone le direttive per l'organizzazione dei suoi elementi, e rompendo così l'unitarietà della composizione. Le piccole fotografie di volti maschili inserite in *Gurk* e in *Dr. Max Ruest* – rispettivamente una a costituire l'occhio sinistro del poeta e due a sostituzione di entrambi gli occhi dello scrittore Anselm Ruest – rappresentano certamente una novità nel lavoro di Hausmann, ma in questi primi esperimenti hanno un ruolo minore, conferendo all'opera il titolo più di *Klebebild* che di *Fotomontage*. A questa trilogia di ritratti è utile accostare, per la predominanza nella composizione del frammento alfabetico rispetto a

---

<sup>104</sup> *Dr. Max Ruest* è costituito da frammenti tratti da "Der Dada" n. 1, mentre la bocca di *Mynona* è realizzata con una parte dei capelli del ritratto di Hans Richter in "Dada 3", incorporando inoltre nella composizione frammenti di incisioni di Hausmann riprodotti in "Die freie Straße" n. 7. Il naso di *Mynona* è ripreso dall'inserzione pubblicitaria, realizzata da Hausmann, di *Der Sprung aus der Welt!* di Franz Jung in *Club Dada*. I capelli e il sopracciglio destro di *Gurk* sono tratti da un'incisione di Arthur Segal presente a p. 8 di "Dada 3", mentre la bocca è ripresa da un'incisione di Hausmann in "Der Dada" n. 1 (p. 3 in basso a sinistra). La frase "Stirners Hintern" in *Dr. Max Ruest* è tratta sempre dalla stessa pagina in "Der Dada" n. 1, mentre il suo naso è ripreso dall'incisione di Hausmann *da-dü-dada* presente a p. 5.

<sup>105</sup> Sembra che lo sperimentalismo compositivo, avviato in questi tre *Kopfcollagen*, destò le gelosie di Heartfield; racconta, infatti, Hausmann a Franz Roh, in una lettera del 16 novembre 1959, che questi lavori dovevano essere inseriti in *Dadaco*, il primo almanacco del dada berlinese, mai pubblicato a causa dell'intromissione del dr. Pinthus; quando infatti l'editore Kurt Wolf, avendo compreso di non poter procedere con l'edizione, decise di restituire ai rispettivi autori i materiali destinati al volume: «John Heartfield suchte bei mir 4 Zeichnungen in braun und schwarz, 4 Zeichnungen in rot und blau und 3 Kopfcollagen zum klischieren aus. Als er nach einigen Wochen zurückkam, hatte er die 4 Zeichnungen in braun und schwarz und die 3 Collagen „verloren“. In dem vor ein paar Wochen erschienenen Atiquariatskatalog No 28 von Eggert in Stuttgart können Sie auf der Titelseite das Klischee nach dem Gurk – Kopf sehen und im Text ist gesagt „diese Inkunabel der Kollage...die Hausmann einem seiner Malerfreunde zum Geschenk machte (gegen Ende 1919)... die noch nie öffentlich gezeigt wurde....etc...etc...Preis: 4500 DM. Der teure Heartfield hat diese Dinge unterschlagen, um behaupten zu können, dass er der „Erfinder“ sei!», lettera inviata da R. Hausmann a F. Roh, datata 16 novembre 1959 (cfr. Appendice), in *Franz Roh papers, ca, 1911-1965, Box 7, Folders 2-4*, cit.

quello figurativo – in linea con i primi *Schriftmontage* di Baader –,<sup>106</sup> anche la copertina di “Der Dada” n°2 (del dicembre 1919) intitolata *dada siegt! Tretet dada bei*, un montaggio di frammenti di alcuni testi di Hausmann pubblicati tra l’aprile e il giugno dello stesso anno.

L’elemento linguistico – prevalentemente ritagli testuali e parole isolate, spesso tronche – rappresenta, infatti, la componente predominante di tutte e quattro le opere: i frammenti fonetici “pan-pan-pan”, in *Gurk*, e “whou-whou-whou”, in *Mynona*, sono tratti dalla poesia di Pierre Albert-Birot intitolata *Crayon Bleu* e pubblicata su “Dada 3” a p. 7, come anche i ritagli dei nomi di Robert Delaunay e Vincent Huidobro. La figura di Albert-Birot è inoltre richiamata, sulla fronte di *Gurk*, dall’espressione “*cinémademapensée*”, tratta dal medesimo poema, a celebrare la nuova visione meccanizzata che andava affermandosi grazie al cinema – nel 1919 Hausmann rinominerà il suo *Das neue Material in der Malerei “Synthetisches Cino der Malerei”* –,<sup>107</sup> ma soprattutto a dimostrare l’attenzione e l’ammirazione dell’artista verso l’opera letteraria del fondatore della rivista “SIC” (Sons-Idées-Couleurs).<sup>108</sup>

Questo dettaglio, circa la scelta dei testi “citati” dal dadaista nei primi esperimenti legati al fotomontaggio, non è trascurabile, dato che Pierre Albert-Birot rappresenta uno dei più rilevanti sostenitori, nel panorama europeo, della rivoluzione tipografica marinettiana. Se andiamo infatti ad analizzare le tre edizioni di “Dada” pubblicate a Zurigo, tra il luglio del 1917 e il dicembre dell’anno successivo, possiamo constatare che, rispetto alla “cautela tipografica” degli italiani Francesco Meriano, Maria d’Arezzo o Gino Cantarelli, la figura che spicca maggiormente, come erede delle novità parolibere futuriste, è appunto Albert-Birot nei suoi due poemi *Rasoir*

---

<sup>106</sup> Cfr. *Dada*, catalogo della mostra, Moderna Museet Stockholm, Stoccolma, 3 febbraio – 27 marzo 1966, opere nn. 15 e 16.

<sup>107</sup> *Synthetisches Cino der Malerei* fu per la prima volta pubblicato nel 1972 in *Am Anfang war Dada* (Anabas-Verlag Günter Kämpf, Steinbach, 1972), ma si tratta del medesimo testo intitolato *Das neue Material in der Malerei* presentato da Hausmann durante la serata del 12 aprile 1918.

<sup>108</sup> Cfr. *SIC, 1916-1919*, Éditions de la Chronique des Lettres Françaises, Paris, 1973; *SIC*, Éditions Jena-Michel Place, Paris, 1980 e 1993.



*Mécanique e Crayon Bleu*.<sup>109</sup> Numerosi esempi di sperimentazione tipografica sulla lingua poetica, modellati sugli schemi e le norme organizzative d'impaginazione delle Parole in libertà, apparvero anche sulle pagine di "SIC", tra il 1916 e il 1919: basti ricordare la costruzione spaziale del poema intitolato (*Style = Ordre*) = *Volonté*, pubblicato sulla quarta di copertina del n. 5 nel maggio 1916, la struttura di *L'Avion* del novembre 1917, o quella di *Poème Paysage* del maggio 1918.<sup>110</sup>

Molti furono i canali, diretti o indiretti, tramite cui la rivoluzione tipografica marinettiana penetrò all'interno del dadaismo berlinese, e non

---

<sup>109</sup> F. Meriano, *Walk*, "Dada 1", Zurich, luglio 1917; M. D'Arezzo, *Strade*, "Dada 2", Zurich, dicembre 1917; P. Albert-Birot, *Rasoir mécanique*, *ivi*; G. Cantarelli, *Costellazione*, *ivi*; P. Albert-Birot, *La joie des sept couleurs*, "Dada 3", Zurich, dicembre 1918; *idem*, *Crayon bleu*, *ivi*. Cfr. anche in Appendice la lettera inviata da Francesco Meriano a F.T. Marinetti, datata 29 luglio 1917, in *Marinetti correspondence and papers, 1886-1974*, Box 2, Folder 4, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

<sup>110</sup> Sui legami, la presenza e l'influenza dei futuristi e del Paroliberismo in "SIC" (a cui va aggiunta la figura fondamentale di Apollinaire): cfr. G. Severini, *Train arrivant à Paris* e *Gino Severini, 1ère Exposition Futuriste d'Art plastique de la Guerre et d'autres oeuvres antérieures, Janvier-Février*, "SIC", n. 2, Paris, febbraio 1916 pp. 2, 4-5; P.A.B., *Derrière la fenêtre*, *ivi*, n. 3, Paris, marzo 1916, p. 3; P.A.B., *Tradition mort Francevie, Recherche nouvelle de Gino Severini: Compenetration Simultaneité d'idées-images*, *ivi*, n. 4, Paris, aprile 1916, copertina, p. 2; (*Style = Ordre*) = *Volonté*, L. Folgore, *Le Printemps en Carousel, Essai d'expression plastique. Guerre*, *ivi*, n. 5, Paris, maggio 1916, quarta di copertina, pp. 2, 3; P.A.B., *La Loi*, *idem*, *Un Homme qui pense*, *ivi*, n. 6, Paris, giugno 1916, quarta di copertina, p. 2; P.A.B., *Ça ne se fait pas*, *ivi*, n. 7, Paris, luglio 1916, quarta di copertina; *Le premier bois de Gino Severini (giugno 1916)*, P.A.B., *Le Raté, poème à deux voix, Un manuscrit du compositeur futuriste Pratella*, L. Folgore, *Paysage dans une assiette*, G. Severini, *Boccioni*, P. Drieu La Rochelle, *Usine=Usine*, *ivi*, nn. 8/9/10, Paris, agosto/settembre/ottobre 1916, pp. 2, 4-5, 7, 9, 12-14, 15; P.A.B., *Les Anciens*, *idem*, *Jardins publics*, *ivi*, n. 11, Paris, novembre 1916, quarta di copertina, p. 3; P.A.B., *L'Esprit moderne*, *ivi*, n. 12, Paris, dicembre 1916, quarta di copertina; P.A.B., *Deutschland über Alles*, *ivi*, n. 13, Paris, gennaio 1917, quarta di copertina; P.A.B., *Métro, poème à deux voix*, *ivi*, n. 14, Paris, febbraio 1917, p. 4; L. Folgore, *Saisons d'affiches*, *ivi*, n. 15, Paris, marzo 1917, p. 3; P.A.B., *Balalaïka, poème à deux voix*, *ivi*, n. 16, Paris, aprile 1917, p. 1; L. Folgore, *Le futurisme*, P. Lerat, *Les Recherches futuristes*, G. Balla, *Dessin tiré de sa scène plastique pour la Symphonie de Strawinsky "Le Feu d'Artifice"*, F. Depero, *Costumes pour le ballet de Strawinsky "Le chant du Rossignol"*, *ivi*, n. 17, Paris, maggio 1917, quarta di copertina, pp. 1, 2, 4; G. Cantarelli, *Lumières de Mercure*, P.A.B., *Cavalcade*, E. Prampolini, *Piccolo giapponese*, *ivi*, nn. 21/22, Paris, settembre/ottobre 1917, pp. 1, 4, 6; P.A.B., *L'Avion*, *ivi*, n. 23, Paris, novembre 1917, p. 2; P.A.B., *Deux Poèmes, Poème à crier et à danser*, *ivi*, n. 27, Paris, marzo 1918, p. 3; P.A.B., *Deux poèmes, Sentier battu*, *ivi*, n. 28, Paris, aprile 1918, p. 5; P.A.B., *Poème paysage*, *ivi*, n. 29, Paris, maggio 1918, p. 3; P.A.B., *Poème Prométhée*, *ivi*, n. 30, giugno 1918, Paris, p. 3; F. Depero, *Deux marionnettes*, G. Cantarelli, *14 heures - soir*, *ivi*, n. 34, Paris, novembre 1918, copertina, p. 1; P.A.B., *La légende d'oro*, *ivi*, n. 35, Paris, dicembre 1918, p. 3; M. Raynal, *Gino Severini*, L. Folgore, *Douleur occidentale*, *ivi*, nn. 45/46, Paris, 15 maggio-31 maggio 1919, pp. 350, 356; P.A.B., *2+1=2, Première étude de drame cinématographique*, *ivi*, nn. 49/50, Paris, 15 ottobre-30 ottobre 1919, pp. 389-392; P.A.B., *La Légende*, *ivi*, nn. 53/54, Paris, 15 dicembre-30 dicembre 1919, pp. 416- 426.

solo attraverso l'attività di Zurigo o di Parigi; certo la presenza, nei primi fotomontaggi, del linguaggio alfabetico a dialogo con quello fotografico non rappresentava una novità, né una prerogativa futurista: la parola aveva iniziato a istituirsi come componente formale della composizione fin dall'inizio del secondo decennio del Novecento con il cubismo. Ciò che interessa, quindi, non è tanto quando testo e immagine si trovarono a convivere sulla tela o su un supporto generico – argomento ampiamente dibattuto e approfondito – quanto, piuttosto, come le rivoluzionarie regole futuriste, di organizzazione del testo sulla pagina, influenzarono le prime composizioni montate dettandone le nuove relazioni spaziali. Risulta utile, dunque, indagare e approfondire le realtà e le figure che diffusero, discussero e rielaborarono gli assunti marinettiani nella Germania pre-dadaista.<sup>111</sup>

## 2.2. Marinetti in Germania

Il più importante centro di diffusione del futurismo a Berlino, negli anni Dieci, fu il *Der Sturm* di Herwarth Walden,<sup>112</sup> che, in veste di mediatore degli stimoli letterari e artistici del tempo, formò nell'anteguerra tutta una generazione d'intellettuali. È in questo ambiente che i giovani dadaisti – in particolare Raoul Hausmann, che al tempo collaborava con la rivista –<sup>113</sup> poterono entrare in contatto con i programmi di Marinetti. Tre furono le mostre collettive che Walden ospitò nella sua galleria e che maggiormente dettero visibilità al movimento, senza considerare le personali dei singoli

---

<sup>111</sup> Cfr. H. Schmidt-Bergmann, *Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland – Über Anverwandlung und Abwehr des italienischen Futurismus*, M & P Verlag, Stuttgart, 1991; P. Demetz, *Worte in Freiheit. Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde 1912-1934*, R. Piper GmbH & Co., München, 1990; J. Eltz, *Der italienische Futurismus in Deutschland 1912-1922. Ein Beitrag zur Analyse seiner Rezeptionsgeschichte*, Lehrstuhl für Kunstgeschichte und Aufbaustudium Denkmalpflege an der Universität Bamberg, Bamberg, 1986.

<sup>112</sup> Cfr. *Futurism100. Illuminazioni. Avanguardie a confronto: Italia/Germania/Russia*, E. Coen (a cura di), catalogo della mostra, MART Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 2009, Electa, Milano, 2009.

<sup>113</sup> Cfr. articolo su Hans von Marées scritto da Hausmann intitolato *Die gesunde Kunst*, "Der Sturm", n. 134/135, III, Berlin, novembre 1912.

artisti:<sup>114</sup> *Zweite Ausstellung: Die Futuristen. Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini* dell'aprile – maggio 1912;<sup>115</sup> *Erster Deutscher Herbst Salon* del 1913;<sup>116</sup> *Die Futuristen. Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini* dell'anno seguente.<sup>117</sup> In tali occasioni, oltre all'opportunità di poter concretamente vedere le opere comprendendone le novità compositive, circolarono numerosi materiali documentari: documentazioni fotografiche, riproduzioni di opere, il *Manifest des Futurismus*, di fondazione del 1909, tradotto da Jean-Jacques<sup>118</sup> e pubblicato sia nel catalogo del 1912 che in quello del 1914; *Die Aussteller an das Publikum*, testo introduttivo al catalogo della mostra itinerante del 1912, di cui Berlino rappresentava la terza tappa; ma anche utilissime descrizioni delle opere esposte – in tedesco nel catalogo del 1912, in edizione trilingue (tedesco, inglese e svedese) in quello del 1914. Queste ultime erano un'utile

---

<sup>114</sup> La galleria ospitò la mostra di Soffici e Delaunay nel febbraio del 1913, e quella di Severini in giugno (*Gemalde und Zeichnungen des Futuristen Gino Severini, Der Sturm, sechzehnte Ausstellung Berlin, Juni-August 1913*).

<sup>115</sup> La mostra proseguì poi a Bruxelles, concludendo così il programma itinerante pianificato da Marinetti. Walden si occupò poi di organizzare un altro tour di mostre ad Amburgo, Colonia (ottobre 1912), Monaco (ottobre – metà dicembre 1912 alla Galleria Tannhauser), Vienna (15 dicembre – 7 gennaio nelle sale del Realgymnasium “Schwarzwaldschule” organizzata dall'Akademischer Verband für Literatur und Musik), Budapest (gennaio – febbraio 1913 dal titolo *A Futuristak es expreszionistak*, al Nemzeti/Salone Nazionale), a Francoforte, a Wiesbaden, a Rotterdam (maggio 1913 con catalogo in olandese), a Dresda (ottobre 1913 presso Emil Richters Kunstsalon), a Lipsia (gennaio-febbraio 1914). La mostra fece tappa anche ad Amsterdam e a La Haye. Queste esposizioni suscitarono tuttavia l'ira di Marinetti, che rimproverò duramente Walden per non averlo coinvolto nella decisione, cfr. la corrispondenza pubblicata in *Futurism 100. Illuminazioni. Avanguardie a confronto: Italia/Germania/Russia* (2009), cit.

<sup>116</sup> Il 20 settembre 1913 Marinetti presenziò all'inaugurazione della mostra, che ospitava sedici opere futuriste.

<sup>117</sup> *Zweite Ausstellung: Die Futuristen. Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini*, catalogo della mostra, Der Sturm, Berlino, 12 aprile – 15 maggio 1912, Verlag Der Sturm, Berlin, 1912; *Erster Deutscher Herbstsalon*, catalogo della mostra, Der Sturm, Berlin, 1913, Verlag Der Sturm, Berlin, 1913; *Die Futuristen. Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini. Künstlerische Leitung zeitschrift Der Sturm*, Verlag Der Sturm, Berlin, 1914. *Die Futuristen. Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini. Kunstausstellung Der Sturm Expressionisten/Kubisten/Futuristen. Monatlicher Wechsel*, catalogo della mostra, agosto – novembre 1914, Der Sturm, Berlin, Verlag Der Sturm, Berlin, 1914.

<sup>118</sup> Jans Jacob, o Jean-Jacques, rappresenta il traduttore ufficiale dei testi futuristi a Berlino (insieme a Else Hadwiger e a Hermann Hendrick); tre sono i manifesti da lui tradotti: quello di fondazione appunto, il manifesto tecnico di pittura, intitolato *Manifest der Futuristen-Die futuristische Malerei-Technisches Manifest*, e il testo introduttivo della mostra itinerante del 1912 *Die Aussteller an das Publikum*.

risorsa, poiché illustravano, attraverso il confronto tra la spiegazione e la tangibilità dell'opera, quegli assunti futuristi – quali la compenetrazione spazio-temporale, le linee-forza e la simultaneità – che, accanto ai principi cubisti, posero poi le basi della nuova accezione dadaista di composizione come montaggio.<sup>119</sup>

Anche le riflessioni di Walden, sulle novità proposte dal panorama artistico europeo, rappresentarono un'importante fonte di comprensione del futurismo, come la pubblicazione nel 1917 di *Einblick in Kunst. Expressionismus, Futurismus, Kubismus*, che, oltre a costituire un'interessante risorsa iconografica sulla produzione italiana, raccoglieva un entusiastico resoconto circa l'avanguardia marinettiana, descritta come elemento di transizione tra il neoimpressionismo e l'espressionismo, e come portatrice di uno dei più importanti assunti del modernismo: la *gegenständliche Vision*, la visione oggettiva.<sup>120</sup>

Un ulteriore organo di diffusione delle traduzioni in tedesco di testi e manifesti futuristi fu la rivista "Der Sturm", omonima alla galleria, le cui pagine ospitarono molti contributi, quali *Die futuristische Literatur. Technisches Manifest von F.T. Marinetti*, nell'ottobre del 1912; *Supplement zum technischen Manifest der futuristischen Literatur*, nel marzo del 1913,<sup>121</sup> e in dicembre *Simultanéité futuriste* di Boccioni. A questi si aggiunsero: *Manifest der Futuristen: Die futuristische Malerei*, il manifesto tecnico dedicato alla pittura dell'11 aprile 1910; *Manifest des Futurismus*, di fondazione del

---

<sup>119</sup> F.T. Marinetti, *Manifest des Futurismus*, in *Zweite Ausstellung: Die Futuristen. Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini* (1912), cit., pp. 3-9 e in *Die Futuristen. Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini. Künstlerische Leitung zeitschrift Der Sturm* (1914), cit., pp. 23-28. U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla, G. Severini, *Die Aussteller an das Publikum*, in *Zweite Ausstellung: Die Futuristen. Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini* (1912), cit., pp. 10-22; *idem, Manifest der Futuristen*, *ivi*, pp. 30-39.

<sup>120</sup> Il testo fungeva da catalogo per la 50° esposizione organizzata alla Sturm da Walden, nel marzo del 1917, comprendente opere di futuristi, espressionisti e cubisti: H. Walden, *Einblick in Kunst. Expressionismus, Futurismus, Kubismus*, Verlag Der Sturm, Berlin, 1917, p. 18; cfr. anche *idem, Die Neue Malerei*, Verlag Der Sturm, Berlin, 1919, un saggio sull'impressionismo e l'espressionismo, senza alcun riferimento all'opera futurista, ma contenente la foto di *Die Macht der Straße* di Boccioni, appartenente alla collezione Walden.

<sup>121</sup> Un commento anonimo al *Supplemento* apparve col titolo *Futuristen und Genossen bei der Arbeit*, in "Die Kunstwelt", n. 3, Berlin, 1912.

movimento; l'introduzione alla collettiva itinerante del 1912, *Futuristen: die Aussteller an das Publikum*, e altri testi e disegni dimostrativi della presenza italiana in tale area geografica.<sup>122</sup> Numerosi furono anche gli articoli e le recensioni pubblicati a proposito delle mostre realizzate da Walden, molti polemici verso il movimento marinettiano, altri interessati alle sue novità; alcuni, come quello di Altman del 1918, inclini a usare la parola *Futurismus* per indicare tutte le nuove tendenze di sinistra in arte.<sup>123</sup> L'elemento prezioso, tuttavia, di tutta questa ingente produzione, prescindendo dalle posizioni dei singoli contributi, è appunto la diffusione delle idee futuriste a Berlino, e dunque la possibilità per i giovani dadaisti di poterne assorbire i presupposti.<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> *Manifest der Futuristen*, "Der Sturm", n. 103, III, Berlin, marzo 1912; F.T. Marinetti, *Manifest des Futurismus*, *ivi*, n. 104, Berlin, marzo 1912; *Futuristen: Die Aussteller an das Publikum*, *ivi*, n. 105, Berlin, aprile 1912; U. Boccioni, *La peinture des états d'âme: les Adieux*, *Originalzeichnung*, *ivi*, n. 107, Berlin, aprile 1912; U. Boccioni, *La peinture des états d'âme: Ceux qui s'en vont*, *Originalzeichnung*, *ivi*, n. 108, Berlin, maggio 1912; V. de Saint-Point, *Manifest der futuristischen Frau*, *ivi*; U. Boccioni, *La peinture des états d'âme: Ceux, qui restent*, *Originalzeichnung*, *ivi*, n. 109, III, Berlin, maggio 1912; F.T. Marinetti, *À l'Automobile de course*, *ivi*; F.T. Marinetti, *Tod dem Mondschein! Zweites Manifest des Futurismus*, *ivi*, n. 111, III, Berlin, maggio 1912; *idem*, *Tod dem Mondschein! Zweites Manifest des Futurismus*, *ivi*, n. 112, III, Berlin, giugno 1912; *idem*, *Die futuristische Literatur. Technisches Manifest von F.T. Marinetti*, *ivi*, n. 133, III, Berlin, ottobre 1912; A. Soffici, *Glosse zu meinem Werk*, *ivi*, n. 146/147, III, Berlin, febbraio 1913; F.T. Marinetti, *Supplement zum technischen Manifest der futuristischen Literatur*, *ivi*, n. 150/151, III, Berlin, marzo 1913; U. Boccioni, *Simultanéité futuriste* (Milano, 25 novembre 1913), *ivi*, n. 190/191, IV, Berlin-Paris, dicembre 1913; G. Severini, *Tango Argentino*, *Zeichnung*, *ivi*, n. 192/193, Berlin-Paris, IV, gennaio 1914.

Testi di Marinetti pubblicati a Berlino in altre sedi: F.T. Marinetti, *An meinen Pegasus*, trad. di H. Hendrick (Gedicht), "Die Aktion", n. 37, III, 13 settembre 1913; *idem*, *Der Abend und die Stadt*, trad. di H. Hendrick (Gedicht), "Die Aktion", n. 37, III, 13 settembre 1913; *idem*, *Die heiligen Eidechsen*, trad. di H. Hendrick (Gedicht), "Die Aktion", n. 39, III, 27 settembre 1913; *idem*, *Am Strande hingelagert*, trad. di E. Hadwiger (Gedicht), "Die Aktion", n. 7/8, VI, 19 febbraio 1916; *idem*, *Am Strande hingelagert*, trad. di E. Hadwiger (Gedicht), in *Die Bücherei Maiandros*, Beiblatt, 1° novembre 1913, p. 4.

Testi di altri futuristi pubblicati a Berlino negli anni Dieci: P. Buzzi, *Lied der Eingeschlossenen* (I reclusi), trad. di E. Hadwiger "Die Aktion", nn. 44/45, IV, 1914; L. Folgore, *Der Marsch*, "Die Aktion", n. 7/8, VI, 1916; C. Govoni, *Seele*, "Die Aktion", n. 7/8, VI, 1916.

<sup>123</sup> N. Altman, *Futurismus und proletarische Kunst. Programmatisher Artikel*, in *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, W. Asholt e W. Fähnders (a cura di), Verlag J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar, 1995, pp. 160-162.

<sup>124</sup> Elenco di articoli consultati circa il futurismo e la sua poetica: Anonimo, *Futuristen und Genossen bei der Arbeit*, in "Die Kunstwelt", n. 3, 1912; W. Wartstat-Altona, *Die Futuristen*, in "Die Grenzboten" n. 31, 31 luglio 1912; F. Avenarius, *Futuristen*, "Kunstwart", n. 25, 1912; H. Walden, *Notiz*, "Der Sturm", n. 115/116, III, Berlin, 1912; *idem*, *Umberto Boccioni*, *ivi*, n. 6, VII, Berlin, 1916; M. Oppenheimer, *Futuristen*, "Pan", n. 24, II, 2 maggio 1912; M. Deri, *Die Futuristen*, "Pan", n. 29, II, 6 giugno 1912; F. Busoni, *Futurismus der Tonkunst*, "Pan", n. 1, III, 3

Sempre sulle pagine di “Der Sturm” apparvero, a proposito del futurismo, alcuni interventi e riflessioni di figure chiave del panorama culturale tedesco: come la recensione di Franz Marc, intitolata *Die Futuristen*, sulla mostra approvata a Colonia nell’ottobre 1912,<sup>125</sup> o i due testi di Alfred Döblin, rispettivamente intitolati *Die Bilder der Futuristen*, del maggio dello stesso anno, e *Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F.T. Marinetti*, una lettera indirizzata a Marinetti del marzo seguente.<sup>126</sup> Il primo contributo – scritto in occasione della *Zweite Ausstellung: Die Futuristen*. Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini – prende in esame le novità figurative futuriste, in particolare lo stravolgimento dei parametri spazio-temporali tradizionali della composizione; commenta Döblin: «*Jedes Bild ist ein Gedicht, eine Novelle, ein Drama: man liest das nicht in zwei Minuten*»; e ancora, «*Das Bild hat sein Zentrum in sich*».

Su posizioni opposte il secondo, alquanto denigratorio, ma importante, poiché vi si argomentano, seppur polemicamente, i principi fondativi del Paroliberismo: Döblin critica, infatti, l’incomprensibilità delle pagine marinettiane, in cui troviamo abolito ogni elemento strutturante la narrazione – dalla sintassi alla punteggiatura –, e dunque frantumata l’unitarietà compositiva della griglia lirica. Costituiti da una catena di sostantivi giustapposti l’uno all’altro, i poemi paroliberi sono privi, per lo scrittore, di una veste linguistica o poetica, acquisendo senso solo grazie all’intervento del loro lettore, invitato a formalizzare relazioni e associazioni fra gli elementi

---

ottobre 1912; A. Elfer, *Futuristen*, “Pan”, n. 36, II, 25 luglio 1912; A. Moeller van den Bruck, *Die Probleme des Futurismus*, “Der Tag”, Berlin, 18 luglio 1912; *idem*, *Die radikale Ideologie des jungen Italien*, in “Deutsch-Österreich”, n. 52, I, 1913; W. Serner, *Gegen den Futurismus*, “Die Aktion”, n. 27, II, 3 luglio 1912; K. Kraus, *Karl Kraus über den Futuristen – Rummel*, “Die Aktion”, *ivi*; O. Kanehl, *Futurismus ein nüchternes Manifest*, “Die Aktion”, n. 34, III, 23 agosto 1913; H. Friedrich, *Analyse des Futurismus*, “Janus”, n. 4, 1912-1913; *Zwei Proben futuristischer Lyrik*, “Lich und Schatten”, n. 49, 1913; N.N., *Die Bilanz des Futurismus*, “Die Aktion”, n. 14, IV, 4 aprile 1914; N.N., *Futurismus* (definizione), “Die Rettung”, n. 8, I, 24 gennaio 1919.

<sup>125</sup> F. Marc, *Die Futuristen*, “Der Sturm”, n. 132, III, Berlin, ottobre 1912: «*Und solche Dinge zu malen gelang den Futuristen, vorzüglich sogar. Carrà, Boccioni und Severini werden ein Markstein der Geschichte der modernen Malerei sein. Wir werden Italien noch um seine Söhne beneiden und ihre Werke unseren Galerien aufhängen*».

<sup>126</sup> A. Döblin, *Die Bilder der Futuristen*, *ivi*, n. 110, III, Berlin, maggio 1912; *idem*, *Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F.T. Marinetti*, *ivi*, n. 150/151, III, Berlin, marzo 1913.

alfabetici in vista di un possibile significato. Questo contributo, al di là del discredito, chiarisce molti punti circa le nuove regole organizzative della pagina letteraria marinettiana, ed è interessante constatare che, prescindendo dalla natura alfabetica del Paroliberismo, e dunque ragionando esclusivamente in termini di composizione, vi troviamo applicati numerosi principi che andranno poi a fondare le regole compositive del fotomontaggio.

La prima antologia di poesie marinettiane, in lingua tedesca, fu pubblicata a Berlino nel 1912: intitolata *Futuristische Dichtungen*,<sup>127</sup> faceva parte di una collana curata da Alfred Richard Meyers, che raccoglieva i *Lyrische Flugblätter*, libretti contenenti le opere in traduzione dei più importanti intellettuali del tempo (da Scheerbart ad Apollinaire). Le poesie furono scelte e tradotte da Else Hadwiger, ma sono anteriori al periodo parolibero, dunque non rilevanti sul piano tipografico; anche il testo introduttivo di Rudolf Kurtz dimostra come si attribuisse a Marinetti – paragonato a Schiller – un ruolo rivoluzionario solo nelle intenzioni e nei contenuti, ma non ancora nella forma, il cui carattere innovatore è invece riconosciuto alla produzione figurativa futurista, citando il rifiuto boccioniano della forma chiusa.

Il 1° maggio 1913 Leonhard Rudolf pubblicò una breve *Vorträge* sul Paroliberismo in un supplemento della collana *Bibliothek Maiandros*, edita sempre da Alfred Richard Meyers: qui egli nota come le nuove regole tipografiche, decantate nei manifesti marinettiani, non trovino reale applicazione nella sua produzione, citando appunto le traduzioni di Else Hadwiger dell'anno precedente; egli tuttavia dimostra di conoscere tali novità e le riassume, intitolando il nuovo stile parolibero *Telegrammstil*:

---

<sup>127</sup> F.T. Marinetti, *Futuristische Dichtungen. Autorisierte Übertragungen von Else Hadwiger mit Einführenden Worten von Rudolf Kurtz*, A.R. Meyer Verlag, Berlin, 1912. La raccolta comprendeva *An das Rennautomobil, Der Abend und die Stadt, Die Fanfare der Wellen, Gegen die Syllogismen* e *Hymnus an den Tod*. Nel libro troviamo riprodotto anche il celebre ritratto di Marinetti realizzato da Carrà (1911).

*Das Verb ist nur im Infinitiv zulässig, Adjektiv und Adverb sind verboten, Interpunktion (o, man sollte doch ihre Zeichen vermehren!) fällt weg und wird von morgen an durch mathematische Wertzeichen ersetzt, Analogie (wird sie aber immer überzeugen?) verbindet die allein übrigbleibenden Hauptworte. Ich sagte es schon: auch diese Theorie ist richtig - für die Dichtung Marinettis selbst. [...] Diese Technik der „Telegrammstil“, unsrer Dichtung ebenfalls von Marinetti bekannt, genügt nur drei Themen: dem Sausen und Zerplatzen des Motors, dem Zusammenprall der Schlacht, vielleicht der höchsten Wollust und dem Weltuntergang.*<sup>128</sup>

Sempre all'interno del circolo dello Sturm si formarono tre poeti espressionisti che influenzarono molto Hausmann e Schwitters, e che, a loro volta, ereditarono la lezione marinettiana: August Stramm, Theodor Däubler e Gottfried Benn. Il primo, grande amico di Walden, morì sul fronte russo nel settembre 1915, ma ebbe il tempo di elaborare e reinterpretare nella sua produzione i principi compositivi futuristi; scrisse in una lettera alla moglie Else Krafft, datata 29 dicembre 1914: «*Meine ganze Kunst ist, diese Hinneigung zum Futurismus, zu Waldenscher Auffassung und alles das*».<sup>129</sup> La sua *Wortkunsttheorie*, maturata tra il 1909 e l'anno della morte, ha, infatti, forti debiti con il Paroliberismo – evidenti nella poesia *Urtod* edita su “Der Sturm” nel 1915 –;<sup>130</sup> vi ritroviamo applicate molte regole marinettiane, elaborate peraltro fino ai loro più estremi limiti, come, ad esempio, la riduzione della proposizione al solo vocabolo, in una forma talmente sincopata da renderne irriconoscibile il senso.

Theodor Däubler, nato a Trieste, aveva vissuto a Firenze fino all'entrata in guerra dell'Italia, frequentando e lavorando con il gruppo di

---

<sup>128</sup> L. Rudolf, *Vorträge. F.T. Marinetti – Resi Langer* (Kritik), in *Die Bücherei Maiandros*, Buch 4/5/Beiblatt, 1° maggio 1913, pp. 6-7.

<sup>129</sup> In *August Stramm. Kritische Essays und unveröffentlichtes Quellenmaterial aus dem Nachlaß des Dichters*, J.D. Adler e J.J. White (a cura di), Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1979, p. 132; in P. Demetz, *Worte in Freiheit. Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde 1912-1934* (1990), cit., pp. 294-295. Cfr. M. Bressan, *Der Sturm e il Futurismo*, Edizioni della Laguna, Gorizia, 2010, p. 203.

<sup>130</sup> A. Stramm, *Urtod*, “Der Sturm”, n. 7/8, VI, luglio 1915. L'influenza del Paroliberismo è riscontrabile anche nelle poesie *Der Marsch* e *Die Menschheit*, in P. Demetz, *Worte in Freiheit. Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde 1912-1934* (1990), cit., pp. 297-299. Sulla ricezione del futurismo nella poesia di Stramm cfr. H. Schmidt-Bergmann, *Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland – Über Anverwandlung und Abwehr des italienischen Futurismus* (1991), cit. pp. 199-226.



“Lacerba”. Oltre ad avere curato nel 1916 un numero speciale di “Die Aktion” sulla poesia italiana – in cui erano presenti anche dei componimenti di Marinetti –,<sup>131</sup> egli pubblicò, lo stesso anno, l’articolo *Futuristen* su “Die neue Rundschau” (n. 27), nonché il fondamentale saggio intitolato *Simultanität*, edito prima sulla rivista espressionista “Die Weißen Blätter”, poi, in apertura della sua raccolta *Der neue Standpunkt*.

Questo testo è importante, nel percorso ecdotico ricostruito, poiché la poesia dadaista attinse molto da quella espressionista – pur distanziandosene in sede programmatica –, e soprattutto ne derivò un principio compositivo di base, che questa – come chiarisce Däubler – aveva a sua volta attinto dall’Avanguardia italiana: la simultaneità come norma di composizione dell’insieme. Spiega lo scrittore:

*Simultanismus ist ein Zustand: das wichtigste Element für die großzügig künftige Horizontale.[...]Ein paar Zeilen Geschichtliches: die frühesten Schöpfungen, die wir heute simultanistisch nennen mögen, gehen wahrscheinlich auf Delaunay zurück. Das erste Bild, das sich „Simultane Visionen“ nannte, ist von Umberto Boccioni, der somit das Wort zuerst in dieser Auffassung gebraucht hat.<sup>132</sup> Es sollte eine Feier der Geschwindigkeit, des modernen Großstadtbetriebes, einen neuen Fieberzustand, erweckt durch die wissenschaftlichen Errungenschaften, zusammenfassend bezeichnen. Simultanität, heißt es bald darauf in einem Futuristenmanifest, ist die Bedingung, unter der die verschiedenen Elemente, die den Dynamismus ausmachen, in Erscheinung treten. Marinetti schrieb darauf eine Abhandlung über Simultanität in der Dichtung. Wir brechen ab. Richard Wagners Ideal von Zusammengehen von gesungenem Drama, Orchester und Plastik bedeutet den entscheidenden Schritt im Sinne der Simultanität. Der Futurist Luigi Russolo sieht in der Musik überhaupt ein Prinzip der Simultanität, das er ganz erschließen will.<sup>133</sup>*

---

<sup>131</sup> *Sondernummer Italien*, “Die Aktion. Wochenschrift für Politik, Literatur, Kunst”, n. 7/8, VI, Berlin, 19 febbraio 1916. Franz Pfemfert, fondatore e direttore della rivista, incaricò Theodor Däubler di curare questa edizione speciale dedicata alla poesia italiana; fra i tanti testi, di Buzzi, Govoni, Papini, Folgore etc., c’erano anche *Am Strande hingelagert* e *Anrufung* di Marinetti, poesie tuttavia non significative sul piano tipografico.

<sup>132</sup> Egli probabilmente si riferisce al testo *Simultanité futuriste* di Boccioni pubblicato su “Der Sturm” nel dicembre del 1913 (cit.).

<sup>133</sup> T. Däubler, *Der neue Standpunkt*, Hellerauer Verlag, Dresden, 1916, pp. 9-32. Cfr anche l’opera e la riflessione del futurista tedesco Johannes R. Becher, in P. Demetz, *Worte in Freiheit. Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde 1912-1934*

L'aspetto più interessante di tale riflessione risiede, non tanto in ciò che la simultaneità rappresenti sul piano compositivo in termini spazio-temporali – e quindi la convivenza di molteplici realtà attinte da contesti e momenti diversi –, quanto, piuttosto, in come Däubler la interpreti con riferimento alla *Gesamtkunstwerk* wagneriana: una convivenza, dunque, non solo di tempi e spazi differenti, ma anche di linguaggi segnici plurimi. Egli coglie, quindi, un aspetto che diventerà fondamentale per la sua applicazione a principio organizzativo delle prime composizioni montate dadaiste: una simultaneità di segni di diversa natura, alfabetici, iconici, indicali, che, come vedremo, andrà evolvendosi in una compresenza simultanea di segni misti divenuti ibridi semantici.

Anche nell'Introduzione a *Lyrik des Expressionistischen Jahrzehnts*, antologia curata da Gottfried Benn edita nel 1955, troviamo ribadito il debito della poesia espressionista verso il futurismo e Marinetti, citandovi il Manifesto di fondazione del 1909 e quello tecnico del 1912; Benn descrive, infatti, il parolibero come la prima espressione programmatica di ciò che poi denotò il carattere rivoluzionario dell'espressionismo tedesco in poesia:

*Was die Literatur angeht, so fand sie, soweit ich sehen kann, den ersten programmatischen Ausdruck in Italien. Vor mir liegt das Futuristische Manifest von Marinetti, das am 20. Februar 1909 im Pariser „Figaro“ erschien. Dies Manifest enthält erstaunliche Dinge, schon den ganzen Kern der kommenden Woge: Das Antihistorische: „Ein rasendes Automobil ist schöner als die Nike von Samothrake“, „Ein altes Bild bewundern heißt, die Aufmerksamkeit auf eine Urne mit Leichteilen richten“, aber auch schon stilistische Ordres werden gegeben, wie „il faut abolir l'adjectif“, „détruire le, Je“ dans la littérature“, das Lob des Hässlichen und „les mots en liberté“ – kurz Haltungen und Motive, die der deutsche Expressionismus unabhängig von Marinetti spontan und autochthon in seinen Produktionen zelebrierte.<sup>134</sup>*

---

(1990), cit., pp. 318 – 331. Sul legame tra Marinetti e T. Däubler cfr. H. Schmidt-Bergmann, *Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland – Über Anverwandlung und Abwehr des italienischen Futurismus* (1991), cit., pp. 226-242.

<sup>134</sup> G. Benn, *Einleitung, Lyrik des Expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada*, Limes Verlag Wiesbaden, Düsseldorf, 1955, p. 7.

Oltre a Berlino, anche Monaco rappresentava un attivo centro di diffusione in Europa delle idee avanguardiste; Richard Huelsenbeck vi si era trasferito nel 1911 dopo essersi diplomato a Burgsteinfurt, divenendo studente di Heinrich Wölfflin e Artur Kutscher. Fu qui che conobbe Hugo Ball nel 1912, l'anno della mostra futurista alla Galleria Goltz e della seconda esposizione di *Der Blaue Reiter*, a cui quest'ultimo era molto legato da una forte amicizia con Kandinskij. Nel 1913 Ball aveva fondato con Hans Leybold la rivista "Revolution" (Heinrich F.S. Bachmair Verlag), con cui Huelsenbeck collaborava in veste di "corrispondente da Parigi", dopo il suo ritorno nella capitale francese per studiare filosofia alla Sorbonne durante il semestre invernale tra il 1912 e il 1913.<sup>135</sup>

Pur avendo avuto vita breve – solo cinque numeri furono pubblicati –, "Die Revolution" ospitò, il 15 novembre 1913, una recensione di Ball, intitolata *Die Reise nach Dresden*, sulla mostra futurista visitata a Dresda; egli coglieva un potenziale fecondo nelle idee futuriste, ribadito anche da Marc e Kandinskij in numerose lettere:<sup>136</sup>

*Diese Bilder sind das Innerste, Erschütterndste, Grandioseste, Unfaßbarste, das seit Menschengedenken gemacht worden ist. Daß sie zu Dutzenden zugleich auftreten, ist das erstaunlichste, fürchterlichste Phänomen, das sich denken läßt. Diese (Bilder) in ihrer losbrechenden ungeheuren Dynamik, ihrer Kraftstrahlenherrlichkeit, ihrer geheimen elektrischen Vibration und Radioaktivität verkünden die Revolution der Unterminierung, der ekstatischen Krankheit, die sich nach Ausbruch sehnt; die Nervenfelder und Rhythmusfelder des Todes, des Lichts, der Dynamos und der Uratome.*<sup>137</sup>

---

<sup>135</sup> Quando nel 1914 Ball lasciò Monaco per Berlino, Huelsenbeck lo seguì avendo deciso di studiarvi medicina; lasciarono poi Berlino per la Svizzera l'anno seguente, Ball nell'autunno del 1915, Huelsenbeck pochi mesi dopo.

<sup>136</sup> Cfr. *Futurism100. Illuminazioni. Avanguardie a confronto: Italia/Germania/Russia* (2009), cit., pp. 164-186.

<sup>137</sup> H. Ball, *Die Reise nach Dresden*, "Revolution", n. 3, München, 15 novembre 1913. Nella sua autobiografia, pubblicata postuma, egli racconta: «*Dresden war damals überhaupt sehr lebendig. Ich sah dort zur selben Zeit eine Kollektivausstellung Picassos und die ersten Futuristenbilder. Da waren: Carrà "Die Beerdigung des Anarchisten Galli"; Russolo "Die Revolution"; Severini "Der Pan-Pan-Tanz in Monico" und Boccioni "Die Macht der Strasse". Mein begeisterter Bericht darüber muss in Nummer 4 oder 5 erschienen sein*»; in *idem, Die Flucht aus*

Tornato a Berlino prima della sua ripartenza per la Svizzera, il 6 luglio 1914, Ball scrive una lettera indirizzata alla sorella, Maria Ball, in cui cita la mostra di quell'anno alla Sturm, e sottolinea i suoi legami con Else Hadwiger, la traduttrice ufficiale di tutti i testi futuristi, che quattro anni dopo avrà un ruolo importante all'interno della cerchia dadaista berlinese:

*Das Leben hier ist grandios und überstürzt mich mit Eindrücken und Neuem. Ich sprach bis jetzt: Kerr, Pfemfert, Herwarth Walden, A.R. Meyer, Rubiner, Blei, Else Hadwiger (die Übersetzerin der italienischen Futuristen) und bin mit diesem Kreise täglich zusammen. Herwarth Walden macht die großen futuristischen Ausstellungen.*<sup>138</sup>

Sul ruolo di Marinetti in Germania, e all'interno dell'espressionismo, è indicativa anche la sua nota, datata 12 maggio 1915, circa un' *Expressionistenabend*, organizzata a Berlino nella Harmoniumsaal. Egli appunta, infatti, in tono ironico nel suo diario:

*"Expressionistenabend" im Harmoniumsaal; der erste dieser Art in Berlin.*

*"Es war im Grunde ein Protest gegen Deutschland zugunsten Marinetti" (Vossische Zeitung)*

*Nein, es war ein Abschiednehmen.*<sup>139</sup>

All'Università di Monaco insegnava anche Karl Vossler, professore di Romanistica e corrispondente di Benedetto Croce. Nel 1914, a seguito di un ciclo di conferenze, tenutesi a Francoforte, sulla letteratura italiana, egli pubblicò *Italienische Literatur der Gegenwart von der Romantik zum Futurismus*; un contributo interessante perché include, in data alquanto precoce e all'interno di un testo compendiario dal forte spessore accademico, le novità letterarie di Marinetti.<sup>140</sup> Nel luglio del 1914, a seguito di tale

---

*der Zeit*, Verlag Dunker & Humblot, München und Leipzig, 1927, p. 9. Cfr anche K. Brodnitz, *Die futuristische Geistesrichtung in Deutschland* (1914), Deutschen Literaturarchiv, Marbach.

<sup>138</sup> H. Ball, *Briefe 1911-1927*, Benziger Verlag, Köln, 1957, p. 33.

<sup>139</sup> *Idem*, *Die Flucht aus der Zeit* (1927), cit., p. 26.

<sup>140</sup> K. Vossler, *Italienische Literatur der Gegenwart von der Romantik zum Futurismus*, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg, 1914 (cfr. Appendice).

pubblicazione, Marinetti e Vossler ebbero uno scambio epistolare, in cui il leader futurista chiedeva che gli fosse spedita una copia del testo in questione; nella risposta, in italiano, Vossler sottolinea gli intenti del proprio lavoro, ribadendo la propria liquidazione del futurismo – del resto vicina a quella di Croce –<sup>141</sup> considerato come un banale epilogo: «il punto finale d'un movimento che comincia col romanticismo, non come principio d'un altro movimento». Egli vede in Marinetti, e nel suo umorismo dinanzi al reale, un'imitazione di Schiller, e nel paroliberoismo un ritorno a una sorta di primitivismo linguistico:

Nel programma e tentativo vostro delle parole in libertà e dell'immaginazione senza fili vi è un ritorno ad un genere d'arte che ha dell'antidiluviano (sia inteso, in senso buono). Ed è appunto questa primitività della vostra arte che me ne sembra il miglior augurio. Tornate pure all'arte dei negri e dei gorilla, non sarà male. Voi dite per giustificare il vostro stile che il poeta e il pubblico sono amici vecchi che s'intendono con un cenno, senza sintassi, senza fili, senza ragionamenti. Ciò è vero per lo stato primitivo che volete ripristinare. Ed è anche vero che il lirismo puro non ha bisogno di prospettive temporali né di proporzioni spaziali. Se c'è un torto nel vostro programma è di essere un programma, cioè di darsene la sembianza. La tecnica non si può proclamare; ogni poeta deve trovarsela ed inventarsela da sé. Ma in fondo il vostro programma è una poesia, è un canto anch'esso, un canto sopra un canto. Le teorie contenute in un canto non si discutono, si gustano.<sup>142</sup>

Anche il testo è alquanto derisorio verso i futuristi, definiti *Spaßvögel*, ma è interessante notare come, solo due anni dopo l'antologia berlinese dei *Futuristische Dichtungen*, ancora tradizionale su un piano tipografico, le novità formali marinettiane si fossero diffuse – probabilmente attraverso il

---

<sup>141</sup> Celebri i due articoli che Benedetto Croce scrisse contro il movimento marinettiano: *Futurismo*, "Il Resto del Carlino", 23 ottobre 1918, poi suddiviso nelle tre postille *Aspettazione di peggiori tempi per l'arte*, *Il futurismo come cosa estranea all'arte*, e *L'atteggiamento da adottare nei tempi antiartistici*, "La Critica", XVI, n. 6, 20 novembre 1918, pp. 382-385; e *Fatti politici e interpretazioni storiche*, "La Stampa", 15 maggio 1924, p. 3; poi in "La Critica", XXII, n. 2, 20 maggio 1924, pp. 189-192; quindi in *Cultura e vita morale. Intermezzi polemici*, Laterza, Bari, 1926, pp. 260-270.

<sup>142</sup> Lettera inviata da K. Vossler a F.T. Marinetti datata 28 luglio 1914, *Coll. Filippo Tommaso Marinetti*, Box 17, Folder 1133, General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

primo dei tre manifesti, considerando le citazioni presenti –, e quindi fossero state elaborate e già rigettate. Il brano dimostra la conoscenza dell'arte dei rumori, e comprende lunghe citazioni tratte dal *Manifesto tecnico* e da *Battaglia Peso + Odore*, inserito nel *Supplemento*; in Bibliografia troviamo inoltre questa nota, in cui sono citati gli organi di diffusione delle idee letterarie futuriste: «*Die literarischen Elaborate der Futuristen werden von einer futuristischen Zentrale "Poesia", Mailand (Corso Venezia 61) herausgegeben. Nachrichten über ihr Treiben finden sich in allen größeren italienischen Tageszeitungen der Jahre 1912ff*».<sup>143</sup>

### 2.3. L'uso del linguaggio nel montaggio dada: 1917-1923

Nel giugno del 1916, al fine di creare un organo di discussione alternativo al "Der Sturm", e dunque allo strumento portavoce del gruppo espressionista berlinese, il ventenne Wieland Herzfelde acquistò i diritti della testata "Neue Jugend", edita fino al 1914 da Heinz Barger e Friedrich Hollaender, poi chiusa. L'iniziativa ebbe seguito solo fino al giugno dell'anno seguente, quando furono pubblicati gli ultimi due numeri, l'undicesimo e il dodicesimo, curati dal fratello Johann (poi americanizzatosi in John Heartfield) – dato che Wieland era stato richiamato al fronte –, ed editi dalla nuova casa editrice, aperta da entrambi nel marzo del 1917: la celebre Der Malik Verlag.

In una prospettiva di analisi tipografica, è interessante il numero di chiusura, dove troviamo il *Prospekt* del volume pubblicato quell'anno da George Grosz: *Kleine Grosz Mappe*, presentato in catalogo, nel 1920, in occasione della *Dada-Messe*, come «*die ersten Druckversuche in Deutschland*».<sup>144</sup> Tale raccolta di litografie, edita dopo la precedente *Erste*

---

<sup>143</sup> K. Vossler, *Italienische Literatur der Gegenwart von der Romantik zum Futurismus* (1914), cit., pp. 120,122, 143.

<sup>144</sup> J. Heartfield, *Prospekt zur Kleine Grosz Mappe*, "Neue Jugend", giugno 1917; *Erste Internationale Dada-Messe*, catalogo della mostra, Kunsthandlung Dr. Otto Burchard, Berlin, 1920, Der Malik-Verlag, Berlino, 1920.

*Grosz Mappe*, sempre nel 1917, era infatti pubblicizzata da una composizione grafica, realizzata da Heartfield, nuova per i caratteri della sua presentazione visiva rispetto all'organizzazione complessiva della pagina, già di per sé innovativa per il formato americano a quotidiano oblungo. Vi ritroviamo, infatti, tutte le principali regole organizzative delle tavole parolibere: alternanza di caratteri, presenza di più linguaggi (alfabetico, iconico e matematico), salti scalari, struttura compositiva su più livelli giustapposti e con direzionalità contrastanti, prevalentemente "costruita" su diagonali. Tale dipendenza, della tipografia dadaista da quella futurista, evidente analizzando la *typographischen Aufmachung* di Heartfield e Grosz su "Neue Jugend", fu anche sottolineata, nel 1920, da Richard Huelsenbeck nel suo *Dada siegt. Eine Bilanz des Dadaismus*:

*Mit John Heartfield und Jung (dem finsternen Damoniker!) machte ich die Neue Jugend und gründete mit Heartfield ad hoc den Malik-Verlag. Während ich mit dem Neuen Menschen, einen Aufsatz, den ich der ersten Nummer der Wochenausgabe der Neue Jugend veröffentlichte, wieder in eine mir heute unverständliche Propagation des Menschlichkeitsschwindels zurückfiel, machte Heartfield in der typographischen Aufmachung der Zeitschrift schon wahren Dadaismus, indem er versuchte, die von den Futuristen überkommene Intellektualität der typographischen Anordnung in ein Geschrei von Farbe und Buntheit aufzulösen.*<sup>145</sup>

Georg Ehrenfried Groß<sup>146</sup> era giunto a Berlino nel 1912, dopo aver studiato a Dresda; in quegli anni – come spiega nel suo *A Little Yes and a Big No* del 1946 –<sup>147</sup>, era studente nell'atelier di Ludwig Meidner, dove conobbe nel 1915 Wieland Herzfelde, frequentando, dal 1912 al 1916, anche i corsi di Emil Orlik alla Kunstgewerbeschule, e imbattendosi, grazie alle numerose mostre visitate, nelle novità figurative del tempo, tra cui anche quelle futuriste alla *Der Sturm*. Tra i dadaisti, egli è certamente quello che

---

<sup>145</sup> R. Huelsenbeck, *Dada siegt. Eine Bilanz des Dadaismus*, Der Malik-Verlag, Berlin, 1920, p. 29.

<sup>146</sup> Americanizzatosi in George e slavizzatosi in Grosz.

<sup>147</sup> G. Grosz, *A Little Yes and a Big No* (trad. Lola Sachs Dorin), Dial Press, New York, 1946; ed. it. *Un piccolo sì e un grande no*, Longanesi, Milano, 1948; ed. tedesca *Ein kleines Ja und ein großes Nein*, Rowohlt, Hamburg, 1955.

maggiormente ha assorbito, su un piano compositivo, gli assunti italiani, come emerge dalla produzione realizzata tra il 1917 e il 1918: basti pensare non solo a tele quali *Metropolis*; *Der Arbenteuer*; *Deutschland, ein Wintermärchen*; *Widmung an Oskar Panizza*, o a tutte le opere grafiche del biennio, ma anche alla sua produzione poetica, edita sempre nel 1917 su “Neue Jugend”, in cui è evidente la conoscenza delle novità marinettiane.<sup>148</sup> Tale ascendenza è ribadita nella sua autobiografia, come anche in numerosi articoli, quale, ad esempio, *Jugenderinnerungen*, edito nel 1929 su “Das Kunstblatt”: qui egli dichiara il debito della propria opera verso l’accezione futurista di superficie pittorica simultanea, segnata dalla compresenza di molteplici contesti spaziali, nonché situazioni emozionali.<sup>149</sup>

Ciò che, tuttavia, comincia a emergere nel *Prospekt*, rispetto a questo primo periodo, è una maturazione, un’evoluzione – come in tutti gli esperimenti protodadaisti – dalla semplice compenetrazione simultanea sulla superficie bidimensionale della tela di spazi e tempi diversi, a una più complessa compresenza su un generico supporto di segni ibridi iconico-alfabetici, orchestrati secondo leggi compositive precise, per buona parte ereditate dalle prime sperimentazioni tipografiche marinettiane.

Un altro elemento, denotativo, se non connotativo, di tutta la produzione di Grosz e di Heartfield, negli anni Dieci, è il carattere grottesco sotteso alla loro opera attinto dalla tradizione figurativa popolare, da cui fu ereditato sia l’immaginario, soprattutto nell’opera grafica di Grosz, che, come abbiamo già anticipato, la pratica domestica del montare immagini e fotografie. Tale componente emerge e “matura” nelle pagine della rivista “Die

---

<sup>148</sup> Già dal 1914 egli comincia a realizzare i primi bozzetti futuristi di *Metropolis*, che terminerà poi nel 1917; seguirono opere in album, quali *Großstadt*, *Akrobaten Tanze*, *Manifeste*. *Der Arbenteuer* fu finito in quattro mesi, sempre nel 1917, e recensito due anni dopo su “Cicerone” (n. 23) da Willi Wolfrandt cogliendovi una prosecuzione degli assunti futuristi. Esiste un manoscritto, risalente al suo soggiorno nella casa di cura di Görden, in cui Grosz comincia già a utilizzare i segni matematici all’interno della composizione (cfr. *George Grosz. Berlino-New York*, Ralph Jentsch (a cura di), catalogo della mostra, Villa Medici, Roma, 9 maggio – 15 luglio 2007, Skira editore, Milano, 2007, p. 66). Cfr anche le sue poesie pubblicate su “Neue Jugend” nel febbraio/marzo del 1917.

<sup>149</sup> G. Grosz, *Jugenderinnerungen*, “Das Kunstblatt”, n. 7, 1929. Cfr. anche R. Sheppard, *Modernism-Dada-Postmodernism*, Northwestern University Press, Evanston, 2000, p. 234.



Pleite”, edita da Der Malik Verlag a partire dal 1919, di cui Heartfield era il grafico e Grosz il caricaturista: *Die Stützen von Altar, Thron und Vaterland aus dem Gemälde “Deutschland – ein Wintermärchen”*, accompagnato dalla scritta «*Wir schieben vereint! Wir prassen vereint! Wir haben alle nur einen Feind: Rußland!*», consiste in un semplice ritaglio, tratto da una fotografia della sua opera *Deutschland, ein Wintermärchen*,<sup>150</sup> il cui potenziale risiede appunto nel potere derisorio dello studiato abbinamento con la didascalia, in un gioco di ambiguità tra la contraddizione formale dell'accostamento e le contraddizioni sociali in questione.<sup>151</sup> Esemplificativa di ciò, è anche l'attività tipografica di Heartfield per il “Der Blutige Ernst”, altro settimanale mordente nella satira edito dall'amico Carl Einstein:<sup>152</sup> la copertina realizzata per il sesto numero nel 1919 ne è un esempio, vi troviamo il medesimo potenziale grottesco racchiuso nelle combinazioni degli elementi scelti.<sup>153</sup> Karel Teige, nel suo celebre saggio sul fotomontaggio del 1932, così commenta il potenziale caricaturale insito nelle composizioni di Heartfield e Grosz:

Il contenuto dei loro fotomontaggi era la caricatura, la satira velenosa contro la borghesia e i suoi sacrament. [...] I fotomontaggi dadaisti divennero il modello di una nuova tecnica della caricatura, un efficace strumento di satira politica rivoluzionaria.<sup>154</sup>

Tornando alla pubblicazione di “Neue Jugend”, questa fu sospesa nell'estate del 1917 a causa della censura tedesca, avendo il gruppo

---

<sup>150</sup> Dipinto in meno di quattro mesi, dall'agosto al novembre del 1918, oggi ne è sconosciuta la collocazione (il titolo è una citazione del poema epico di Heinrich Heine). Fu esposto alla Fiera dada del 1920, acquistato dal gallerista di Hannover von Garvens nel 1925, sembra che nel 1933 abbia fatto ritorno a Berlino, ma non sussistono ulteriori indicazioni in proposito.

<sup>151</sup> J. Heartfield e G. Grosz, *Die Stützen von Altar, Thron und Vaterland aus dem Gemälde “Deutschland, ein Wintermärchen”*, “Die Pleite”, n. 6, I, Der Malik Verlag, Berlin, gennaio 1920, quarta di copertina.

<sup>152</sup> Carl Einstein, nel 1912, aveva pubblicato *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*, scritto tra il 1906 e il 1909, a sua volta rivoluzionario sul piano compositivo; cfr. C. Einstein, *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders. Ein Roman*, Verlag der Wochenschrift “Die Aktion”, Berlin, 1912.

<sup>153</sup> J. Heartfield, *Das Geheimnisvollste und Unerklärlichste was je gezeigt wurde*, “Der Blutige Ernst”, n. 6, I, Berlin, 1919. Editto dalla berlinese Trianon Verlag, ne uscirono in tutto sei numeri pubblicati da John Höxter (nn. 1-2), e da Carl Einstein e George Grosz (nn. 3-6).

<sup>154</sup> K. Teige, *Sul Fotomontaggio (O Fotomontāži)*, “Žijeme”, II, 1932, nn. 3-4, 6, in *idem, Arte e Ideologia 1922-1933*, Einaudi, Torino, 1982, p. 195.

organizzato, nel biennio tra 1916-1917, sette serate dalla forte connotazione politica; il 23 maggio del 1917, era stato anche pubblicato il testo di Huelsenbeck, dal carattere programmatico, *Der neue Mensch*.<sup>155</sup>

Nell'autunno del 1915 ebbe inizio l'attività di un'altra rivista, di tendenze più anarchiche, fondata da Franz Jung e Richard Oehring:<sup>156</sup> "Die freie Straße", che rappresentò l'alternativa berlinese, insieme alla testata dei fratelli Herzfelde, all'ambiente del *Der Sturm* e al circolo espressionista; pur essendo stato quest'ultimo frequentato assiduamente, nei primi anni, da tutti i dadaisti al Café des Westens e al Romanische Café. Raoul Hausmann ne divenne un importante collaboratore in numerose occasioni,<sup>157</sup> tra cui per la pubblicazione del numero speciale del 1918 (n° 7, marzo/aprile), intitolato *Club Dada* omonimo all'immaginaria associazione fondata da Jung nella primavera dello stesso anno:<sup>158</sup> Hausmann ne curò la parte tipografica, mentre i contenuti furono scritti da Huelsenbeck, fresco di studi universitari in letteratura, filosofia e medicina, e da Jung, specializzato in legge ed economia politica; entrambi, dunque, lontani dal tipo di educazione di Hausmann, formatosi nello studio del padre Viktor, pittore accademico e restauratore.<sup>159</sup>

I tre testi, stampati nel tradizionale formato a due colonne, rispettano l'impaginazione lineare gutenberghiana, ma sono intersecati da frasi giustapposte al testo, inserite diagonalmente o parallelamente in rosso. Tale costruzione su più livelli, nata dalla giustapposizione di testi diversi sulla medesima pagina, con andamenti direzionali plurimi, è uno degli elementi che

---

<sup>155</sup> R. Huelsenbeck, *Der neue Mensch*, "Neue Jugend", 23 maggio 1917.

<sup>156</sup> "Die freie Straße" fu pubblicata, dal 1915 al 1917, da Franz Jung, Otto Gross, Richard Oehring, Oskar Maria Graf e Georg Schrimpf.

<sup>157</sup> Scrive a Noel Arnaud, in una lettera del 23 luglio 1958 (cfr. Appendice): «*La revue "Die Freie Strasse" était fondée par Franz Jung et Richard Oehring, moi je n'y ai participé que quelques mois plus tard, ensuite je suis devenu co-éditeur et finalement éditeur de 1918 à la fin*» (*Raoul Hausmann correspondence with Noel Arnaud, 1958-1969, Box 1, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles*).

<sup>158</sup> Il Club dada riuniva Baader, Hausmann, Grosz, Heartfield, la Höch, Huelsenbeck, Jung, Mehring e Golyscheff.

<sup>159</sup> Il testo comprendeva: R. Huelsenbeck, *Vortwort zur Geschichte der Zeit*; F. Jung, *Amerikanische Parade*; R. Huelsenbeck, *Doktor Billig am Ende* (Fragment); R. Huelsenbeck, F. Jung e R. Hausmann, *Club Dada*, Prospekt des Verlags freie Strasse Herausgeber, Berlin, 1918.

contraddistingue lo sperimentalismo tipografico di questi anni, a cui va aggiunto l'uso d'inchiostri differenti. Due caratteristiche ereditate dal fotomontaggio e introdotte, nonché applicate, quattro anni prima da Marinetti; ricordiamo il passaggio del 1913: «Noi useremo perciò in una medesima pagina, tre o quattro colori diversi d'inchiostro, e anche 20 caratteri tipografici diversi, se occorra».<sup>160</sup>

L'idea di organizzare un testo su più livelli, all'interno del medesimo spazio, fu precocemente partorita dal leader futurista quando aveva quindici anni, presso il Collegio gesuita Saint François Xavier ad Alessandria: nelle *Special Collections* del Getty Research Institute sono state infatti ritrovate, da chi scrive, quattro inedite cartoline spedite al fratello Leone, di cui solo due datate 14 luglio e 12 settembre 1891. Si tratta di banali comunicazioni domestiche fra familiari, il cui testo è organizzato linearmente in verticale, secondo il formato del supporto, e chiuso inferiormente dalla firma di Marinetti, a conclusione del ragionamento e dello spazio a esso adibito. Ortogonalmente, però, si apre un nuovo spazio di scrittura, perfettamente sovrapposto al primo, ma in un corpo superiore per consentire leggibilità a entrambi i nuclei alfabetici; una sorta di moderno *post-scriptum* per raccogliere gli ultimi saluti o le eventuali dimenticanze, che, reinterprestando l'impaginazione tradizionale della cartolina, rappresenta un esempio, alquanto precoce, di rottura della classica composizione testuale a struttura assiale.<sup>161</sup>

Anche nelle due illustrazioni presenti in *Club dada*, entrambe di Hausmann, riscontriamo un iniziale sperimentalismo tipografico: l'artista integra le sue incisioni astratte con parole e frasi dai caratteri diversi, collocate su assi direzionali molteplici (verticali, orizzontali e diagonali). La rottura della linearità assiale del testo è richiamata anche nei titoli dei due

---

<sup>160</sup> F. T. Marinetti, *Rivoluzione tipografica*, in *Distruzione della sintassi, Immaginazione senza fili, Parole in libertà* (11 maggio 1913), edito in due puntate su "Lacerba", n. 12, I, 15 giugno 1913 e n. 22, I, 15 novembre 1913.

<sup>161</sup> Quattro cartoline inviate da F.T. Marinetti a L. Marinetti, due s.d., due datate 14 luglio e 12 settembre 1891, in *Marinetti student notebooks and other papers, 1891-1936*, Box 1, Folder 2, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

contributi di Huelsenbeck, nella sua firma, come anche in quella di Jung, nonché nelle pagine promozionali a introduzione e a conclusione del volume: qui, accanto ai testi di Huelsenbeck e alla produzione grafica di Grosz, troviamo pubblicizzata anche una *Große Propagandabend*, organizzata a fine maggio dal Club dada con poesie simultanee, musica bruitista e danze cubiste. Tali pagine sono preziose, poiché indicative di un'iniziale "riflessione tipografica" nel lavoro di Hausmann, che eredita, nell'uso dei caratteri e nell'organizzazione del testo, le regole marinettiane. Possiamo anche notare, però, come ancora tali novità siano applicate al linguaggio solo nel suo uso promozionale; la griglia narrativa, dei tre contributi presenti in volume, è infatti rispettata, secondo le classiche leggi compositive del testo.

Sul debito di queste iniziali sperimentazioni tipografiche dada verso le idee marinettiane, Hans Richter è stato molto chiaro nel volume storiografico dedicato al movimento edito nel 1964:

Bisognava escogitare qualcosa di nuovo: le foto venivano ritagliate, incollate insieme in modo provocante, collegate tra loro con disegni i quali pure venivano tagliati e intramezzati con pezzi di giornale o di vecchie lettere o quel che capitava, pur di cacciare nelle fauci di un mondo impazzito la sua stessa immagine. Ne vennero fuori delle cose cui si dette il nome di fotomontaggio. Volantini e poesie venivano incollati insieme, oppure immagini politiche oscene e ritratti, per i libri si idearono copertine provocanti e un nuovo genere di stampa che permetteva una libertà alle singole lettere, alla parola e a tutta la frase, quale esse non avevano mai avuto dal Gutenberg in poi (FATTA ECCEZIONE PER I FUTURISTI E PER I DADAISTI ZURIGHESI). Una mossa intelligente nella scatola dei caratteri trasformò la scrittura verso destra, imparata a scuola, in quella verso sinistra, caratteri minuscoli e maiuscoli si combinarono in maniera diversa, danzando su e giù per la pagina, parole verticali e orizzontali andarono a comporsi con un senso particolare, dando una tale animazione alla pagina stampata che il lettore non solo leggeva, ma vedeva e sentiva cosa era questa nuova libertà.<sup>162</sup>

La tipografia, al pari della fotografia, era un procedimento di natura meccanica, che divenne, in breve tempo, un settore privilegiato, per il

---

<sup>162</sup> H. Richter, *Dada. Arte e Antiarte* (1964), cit., pp. 138-139, 181.

dadaismo, in cui sviluppare parallelamente due forme di attività: una finalizzata ad attingervi nuovi “materiali” da comporre e montare nei fotomontaggi, l'altra interessata a lavorare entro i suoi confini, dunque nella pratica dell'impaginazione, sviluppando una forma di “montaggio ibrido” di natura alfabetica e visiva. Tale esercizio tipografico, durante il 1918, ricompare anche nell'attività di Hausmann sulle pagine di “Die Aktion”, dimostrativa della sua iniziale formazione all'interno della cerchia espressionista: basti pensare ai caratteri dell'annuncio per la *Kollektiv – Ausstellung*, da lui organizzata, tra il 1° e il 15 marzo del 1918, con opere pittoriche e grafiche presso la Die Aktions Buchhandlung, a conferma di queste prime sperimentazioni dell'artista sul linguaggio alfabetico.<sup>163</sup>

Dopo la pubblicazione di *Club dada*, Huelsenbeck fu costretto a lasciare Berlino per molti mesi, essendo stato richiamato al fronte, cedendo dunque il campo e la direzione del movimento a Hausmann e a Baader. Nella prima metà del 1918 egli aveva, però, organizzato numerosi incontri, tra cui la serata in gennaio di presentazione del dada ai berlinesi. Così la descrive nel suo *Memoirs of a Dada Drummer*, raccolta di memorie edita quasi contemporaneamente alla sua morte nel 1974 a New York, con un'introduzione di Hans Kleinschmidt, il cui fondo conservato al Getty Research Institute ha contribuito a completare buona parte di questa ricerca:

*It was almost as if all these people had been merely waiting to hear the cue “dada”. I decided to have a reading together with Max Herrmann-Neisse, Theodor Däubler, George Grosz and others in the Galerie J.B. Neumann on the Kurfürstendamm, the main thoroughfare of Berlin. We read poems, but beforehand we had to show our manuscripts to the police. [...] The reading took place in a small room on the first floor of the building. I told Herr Neumann I would give a brief introductory speech. Which was all right with him. Then, without his or my friends' knowledge, I spoke about dada. I said the reading was dedicated to dada.<sup>164</sup>*

---

<sup>163</sup> “Die Aktion”, nn. 7/8, Berlin, 23 febbraio 1918.

<sup>164</sup> R. Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer* by Richard Huelsenbeck, Hans J. Kleinschmidt (a cura di), The Viking Press, New York, 1974, p. 59.

Era il 22 gennaio del 1918, in occasione di una serata espressionista di letture, ospitata nella galleria di J.B. Neumann in Kurfürstendamm 232,<sup>165</sup> quando Huelsenbeck introdusse la parola *dada* nel panorama culturale tedesco; ci fu anche una seconda serata, da lui presieduta, il 18 febbraio successivo nella Saal der Neuen Sezession – dunque nel palazzo edificato nel 1905 sempre in Kurfürstendamm, ma al numero civico 238a –, che nelle testimonianze è spesso fatta coincidere con quella di gennaio.<sup>166</sup> Tale confusione tra i due luoghi è sottolineata da Hausmann in una lettera inviata a Huelsenbeck il 18 marzo 1962, nella quale egli redarguisce l'amico per aver fatto coincidere i due spazi, che invece si trovavano ad alcuni isolati di distanza l'uno dall'altro. Probabilmente Hausmann coglie un'ambiguità solo perché nella prima serata di gennaio egli non era presente, e desiderava, dunque, che il secondo evento, svoltosi nella Saal der Neuen Sezession, venisse riconosciuto dai dadaisti come il primo; la sua lettera è comunque preziosa, poiché coglie la poca chiarezza contenuta nelle ricostruzioni di queste prime serate:

*Ich will hier eine Bemerkung machen: die Galerie J.B. Neumann befand sich im ersten Stock des Hauses Kurfürstendamm No 232 i, während unsere erste Dada – Soirée sich im Gebäude der Neuen Sezession Kurfürstendamm No 238 a abspielte, also immerhin mehrere Häuser entfernt von einander. Du hast geschrieben, das wäre im gleichen Hause vor sich gegangen. Nein.*<sup>167</sup>

---

<sup>165</sup> La seconda galleria, a Monaco, l'aveva aperta con G. Franke in Briennerstraße, cfr. *Sommer – Ausstellung in München*, catalogo della mostra, Galerie J.B. Neumann und Guenther Franke, München, 1931.

<sup>166</sup> È stata riscontrata, nella storiografia sull'argomento, una certa difficoltà a distinguere i due eventi del gennaio e del febbraio del 1918, nonché i rispettivi discorsi, facendo anche presumere che si trattasse della stessa serata. Nella recente riedizione bilingue di *Almanach dada!*, edita da Les presses du réel nel 2005, con traduzioni di Sabine Wolf e note della stessa e Michel Giroud, ritroviamo tale ambiguità: al titolo e al sottotitolo della pubblicazione del 1920, *Erste Dadarede in Deutschland (gehalten von R. Huelsenbeck im Februar 1918, Saal der Neuen Sezession. I.B. Neumann)*, corrisponde la nota 109, in cui leggiamo «*vorgetragen auf einer expressionistischen Soirée am 22. Januar 1918*». In H. Richter, *Dada. Arte e Antiarte* (1964, cit, pp. 126-127), troviamo invece un generico appunto poco risolutivo del problema: «Nel febbraio 1918 Huelsenbeck tenne nella sala della Neue Sezession sotto l'egida di I.B. Neumann il suo *Primo discorso dada in Germania*».

<sup>167</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a R. Huelsenbeck, datata 18 marzo 1962 (cfr. Appendice), in *Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978*, Box 1, Folder 9, cit.

In tali occasioni Huelsenbeck pronuncia un lungo discorso, una sorta di dichiarazione programmatica descrittiva dell'attività zurighese, in cui il dadaista prende le distanze dai teoremi cubisti e dagli assunti futuristi, pur attribuendo rilevanza alle novità di questi ultimi sul piano fonetico, citandovi anche l'arte dei rumori di Russolo.<sup>168</sup> Sembra che, durante la prima serata, il gallerista Jsrael Ber Neumann, sorpreso dal nuovo programma, volesse chiamare la polizia, ma che poi non lo avesse fatto, finendo per incarnare un ruolo piuttosto contraddittorio, a seguito di questa vicenda, nella storia del dada berlinese, dato che l'anno seguente scelse di ospitare nuovamente i dadaisti per la loro prima mostra. Collezionista e mercante d'arte austriaco, con gallerie a Berlino, Monaco, Bremen e Düsseldorf, egli fu tra i primi a esporre le opere del Die Brücke, e, in seguito, a ospitare mostre di Kandinsky, Klee e Feininger. Negli anni Trenta lasciò la Germania per trasferirsi a New York, frequentata saltuariamente già dall'inizio degli anni Venti, dove iniziò la pubblicazione di una serie di volumetti, intitolati *Artlover* in cui affrontava vari temi sull'arte moderna.<sup>169</sup>

In un'inedita intervista, fatta da Huelsenbeck a Hausmann, e posta a conclusione di un dattiloscritto (s.d.) di quest'ultimo, intitolato *Les inventions et les manifestations du Club Dada de Berlin* – la cui versione tedesca, non del tutto corrispondente a questa francese, è stata pubblicata nel postumo *Am Anfang war Dada* –,<sup>170</sup> i due si confrontano circa la nascita del dada a Berlino.

---

<sup>168</sup> *Erste Dadarede in Deutschland, gehalten von R. Huelsenbeck im Februar 1918 (Saal der Neuen Sezession. I.B. Neumann)*, in *Almanach Dada!*, R. Huelsenbeck (a cura di), Erich Reiss Verlag, Berlin, 1920, pp. 104-108. Cfr. anche la riedizione bilingue in francese e tedesco: *Almanach Dada!*, Richard Huelsenbeck (a cura di), Les presses du réel, Dijon, 2005.

<sup>169</sup> Ne pubblicò più di venti dal 1924, l'anno del suo primo viaggio a New York, fino al 1937: cfr. *Artlover: J.B. Neumann Bilderhefte: antologie d'un marchand d'art*, New York, 1959. Cfr. anche lettera inviata da Baader nel 1920 (s.d.) riprodotta in *Archiv und Teile der Sammlung J.B. Neumann*, Klipstein & Kornfeld, Bern, 1962, p. 39. Esiste un importante fondo archivistico, intitolato *J.B. Neumann papers*, costituito da documenti donati, un anno dopo la morte del gallerista nel 1962, dalla moglie Elsa Schmidt Neumann alla Museum of Modern Art Library di New York, poi trasferito nel 1997 nei Museum of Modern Art Archives.

<sup>170</sup> Intervista di R. Huelsenbeck a R. Hausmann, dattiloscritto, s.d. (cfr. Appendice), presente a conclusione di R. Hausmann, *Les inventions et les manifestations du Club dada de Berlin*, dattiloscritto, s.d. (cfr. Appendice), in *Hans J. Kleinschmidt Research files, 1902 - 1975, Box 1, Folder 2, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles*; versione tedesca non del

Hausmann è alquanto vago nelle risposte, come sul fatto di sottoscrivere o meno che Huelsenbeck e Ball abbiano scoperto per primi la parola *dada* sul vocabolario Larousse; egli si affida infatti ai dati storici in suo possesso, quasi a difendere – e comprenderemo poi la polemica racchiusa in tale cautela – la responsabilità storiografica di chi è chiamato a raccontare un avvenimento essendone stato protagonista.

Le ultime due domande sono interessanti, poiché alla richiesta se egli confermi che la *großen Abend bei Neumann* – presumibilmente la serata d'inaugurazione della prima mostra l'anno successivo – sia stata preceduta da una *Lyrik-Abend* in cui per la prima volta fu da Huelsenbeck menzionato il movimento dada a Berlino, Hausmann risponde:

*Ich war im Februar 1918 nicht im Graphischen Kabinet J.B. Neumann anwesend und habe nur durch Hörensagen erfahren, daß es dort einen Skandal gab, da Du plötzlich in einer literarischen Vorlesung von Dada gesprochen hattest.*<sup>171</sup>

La risposta contiene un importante elemento storico: la conferma che Hausmann – come era stato sottolineato dallo stesso Huelsenbeck – non fosse presente a questa prima serata di presentazione del dada, ma crea anche un po' di confusione, dal momento che colloca l'evento in febbraio, non in gennaio; tale riferimento cronologico è anche riproposto nella pubblicazione del discorso di Huelsenbeck in *Almanach dada!* edito nel 1920, ma è discordante con altre ricostruzioni dell'evento sopraggiunte. Alla domanda, invece, se sia d'accordo nell'attribuire la fondazione del Club dada a Huelsenbeck, egli risponde di non averne un'idea precisa, ritenendo Franz Jung l'artefice, a seguito della sua personale richiesta di adesione al gruppo durante un incontro in un locale presso l'Halleschen Tor.

La poca chiarezza, circa i termini di fondazione del Club dada, è ribadita anche in una lettera inviata da Hausmann a Huelsenbeck il 17

---

tutto corrispondente in *idem, Am Anfang war Dada*, cit., pp. 121-123, dove inoltre non ritroviamo l'intervista in questione (cfr. Appendice).

<sup>171</sup> *Ivi*.



settembre 1969, dove il primo critica una nota contenuta nell'antologia edita da quest'ultimo nel 1964: «*Der Club Dada wurde nicht, wie Du schreibst, im Juni 1917 gegründet, und die erste Soirée fand nicht am 18. Juni 1917 statt, sondern erst am 1. April 1918. Dies ist eine historisches Datum*».172 L'impressione – da approfondire in seguito, a proposito soprattutto dei due testi, editi nel 1964, da Huelsenbeck e da Richter – è che non vi sia coerenza nei dettagli fra le testimonianze dei due dadaisti. Hausmann conclude, infatti, l'intervista sottolineando l'importanza della propria presenza e partecipazione nelle decisioni circa le novità tipografiche delle prime pubblicazioni dada, quasi a rivendicare un merito non riconosciutogli:

*Jedenfalls war ich an der Drucklegung und typographischen Gestaltung des ersten Dadamanifestes und der Club-Dada No der Freien Strasse beteiligt und zeichnete das Manifest BEVOR "der Name dada durch alle Zeitungen gegangen war".*173

Egli ricorda, inoltre, di aver conosciuto Huelsenbeck solo in seguito all'incontro avuto con Jung, pochi giorni dopo; fatto che invece questi sembra ignorare nelle sue memorie, ritraendo Hausmann ironicamente così:

*I don't remember how I met Hausmann. Suddenly, Hausmann and Baader were there, just as all the others suddenly were there.[...] I don't know how or where and I didn't ask. Hausmann was a short man, with thick eyeglasses and broad shoulders. He looked like a wrestler or a boxer and stared at the world boldly and perhaps brutally but was never brutal in any way. He was Ferdinand the bull, whom people are afraid of but who doesn't want to frighten anyone. Hausmann was an unusually intelligent man with versatile interests. He was interested not only in dada but in so many different matters, facts, and problems, such as men's fashions, Hörbiger's glacial theories, and "abstract writing". He wanted to revolutionize both German trousers and the German language, he thought of theories that would shake the world to its foundations, and he would certainly have invented the atom bomb if the rascal Einstein hadn't anticipated him.*174

---

172 Lettera inviata da R. Hausmann a R. Huelsenbeck, datata 17 settembre 1969 (cfr. Appendice), in *Hans J. Kleinschmidt Research files, 1902 – 1975*, Box 1, Folder 2, cit.

173 Intervista di R. Huelsenbeck a R. Hausmann (s.d.), cit.

174 R. Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer by Richard Huelsenbeck* (1974), cit., p. 59.

In seguito, Huelsenbeck scrisse il primo *Dadaistisches Manifest*,<sup>175</sup> intitolato *Der Dadaismus im Leben und in der Kunst* – come si evince dal programma pubblicato nel suo *Dada siegt* –<sup>176</sup> letto in occasione di una serata organizzata il 12 aprile 1918 sempre nella Saal der Neuen Sezession; tre mesi prima che Tzara, il 23 luglio, scrivesse il suo per il dada zurighese, edito poi in dicembre su “Dada 3”.<sup>177</sup> Il manifesto fu quindi pubblicato, due anni dopo, in *Almanach Dada!*; vi ritroviamo le medesime accortezze tipografiche già presenti in *Club dada*, come nel titolo e in alcune variazioni dei caratteri usate nel corpo del testo, a testimonianza del fatto che tali sperimentazioni nell’impaginare andassero sempre più consolidandosi all’interno del movimento.

Tale serata sancì ufficialmente la nascita del dada berlinese, ed è significativo, quindi, che al secondo punto in programma, dopo il manifesto di apertura, fosse previsto un intervento di Else Hadwiger, la traduttrice ufficiale di tutti i testi marinettiani, invitata a tenere una conferenza intitolata *Futuristische und dadaistische Verse*, abbracciando così, già nel 1918, la controversa filiazione tra le novità letterarie marinettiane e la poesia dada. Il programma della serata – impaginato nella tradizionale costruzione assiale del testo – è tuttavia interrotto da una sorta di cornice alfabetica ortogonale ai lati della pagina, in cui leggiamo «*DADA halt das Weltall in seinen Angeln: Darum lernt DADA!*»; particolarità tipografica posta esclusivamente a contorno laterale della parte testuale inerente all’intervento della Hadwiger, e non intorno a quella su Grosz, Hausmann, o allo stesso manifesto di Huelsenbeck. Tale incorniciatura, in grassetto come nei titoli, era certamente finalizzata a sottolineare l’importanza dell’intervento in questione, ma forse

---

<sup>175</sup> *Idem*, *Dadaistisches Manifest* (12 aprile 1918), in *Almanach Dada!* (1920), cit., pp. 36-40. Il manifesto fu firmato da T. Tzara, F. Jung, G. Grosz, M. Janco, R. Huelsenbeck, G. Preiß, R. Hausmann, W. Mehring, O. Lüthy, F. Glauser, H. Ball, P.A. Birot, M. d’Arezzo, G. Cantarelli, E. Prampolini, R. van Rees, Madame van Rees, H. Arp, G. Thäuber, A. Morosini, F. Mombello-Pasquati. Cfr. anche R. Hausmann, *Courrier Dada* (1958), cit., pp. 26-30.

<sup>176</sup> R. Huelsenbeck, *Dada siegt. Eine Bilanz des Dadaismus*, Der Malik-Verlag, Berlin, 1920, pp. 30-31.

<sup>177</sup> T. Tzara, *Manifeste dada* (23 luglio 1918), “Dada”, n. 3, Zurich, dicembre 1918, pp. 1-3.

anche a rimarcare la significatività attraverso quello stesso strumento, lo sperimentalismo tipografico, che il dadaismo aveva attinto dal futurismo nelle sue forme poetiche.

In tale occasione la Hadwiger recitò la traduzione di una parte di *Zang Tumb Tumb*, in particolare la penultima sezione intitolata *Verwundetentransport e Beschießung*; e a seguire: *Brandenburger Tor*, *Die Wache zieht auf*, *Wertheim* e *Aus dem Cyklus: Berlin*, tre poesie su Berlino di Buzzi tratte dal suo *Versi liberi* del 1913; *Die Häuser sprechen* (1912) di Libero Altomare, tradotto e pubblicato in “Die Aktion” nel 1917; *Der Marsch* (1912) di Folgore e *Seele* (1911) di Corrado Govoni apparsi sempre su “Die Aktion” nel 1916; *Retraite* di Tzara del 1917, tratto dal suo *Vingt-cinq poèmes*,<sup>178</sup> e un poema di Palazzeschi intitolato *Lasst mir den Spaß* (1910).<sup>179</sup> Grosz lesse invece le sue *Sincopations*, molto vicine alle novità parolibere, mentre Hausmann concluse la serata leggendo *Das neue Material in der Malerei*, intitolato successivamente *Synthetisches Cino der Malerei*, edito per la prima volta solo nel 1972.

Huelsenbeck, nel suo *Dada siegt*, pone inoltre a conclusione di questo sunto del programma della serata, l’estratto di un articolo pubblicato il giorno dopo, il 13 aprile, sul “Berliner Borsenkourier”:

*Es wurde wirklich nett. Einige gebärdeten sich weitstänzerisch. Ein junger Dichter, in Wutekstase, erbrach weißen Schaum. Man bot sich Ohrfeigen an. Der Höhepunkt war Marinettis “Beschießung”, ein Gedicht wie aus einer Wortlotterie, das Huelsenbeck mit einen Trommelchen und mit einer Kinderschnarre begleitete. Keile lagen in der Luft. Man sah schon Lovis Corinth Bilder von Stuhlbeinen zerfetzt. Doch kam es nicht ganz so weit. Als Raoul Hausmann Programmatisches über dadaistische Malerei in den Lärm hineinschrie, drehte ihm die Leitung der Sezession das Licht aus.*<sup>180</sup>

---

<sup>178</sup> T. Tzara, *Retraite*, in *Vingt-Cinq poèmes*, ill. di J. Arp, Collection dada, Zurich, 1918, pp. 20-23.

<sup>179</sup> R. Huelsenbeck, *Dada siegt. Eine Bilanz des Dadaismus* (1920), cit., p. 31; Cfr. anche R. Sheppard, *Modernism-Dada-Postmodernism* (2000), cit., pp. 226-228.

<sup>180</sup> R. Huelsenbeck, *Dada siegt. Eine Bilanz des Dadaismus* (1920), cit., p. 31.

Questo estratto dimostra il protagonismo e l'importanza dell'opera marinettiana nel panorama culturale dell'epoca, citando appunto, come apice dell'evento, la lettura, da parte di Else Hadwiger, di *Beschießung* di Marinetti, definita una *Wortlotterie*, per l'originalità nell'uso del linguaggio alfabetico; un momento performativo intensificato ulteriormente dall'accompagnamento acustico di Huelsenbeck, che animava lo spettacolo con un tamburello e un sonaglio per bambini.

Tra le tante testimonianze, che confermano l'entusiasmo suscitato dalla lettura di *Zang Tumb Tumb*, vi è anche quella di Hausmann, nel suo *Am Anfang war dada*. Accanto al manifesto di Huelsenbeck e al programma della serata – privo tuttavia dell'incorniciatura tipografica ai lati dell'intervento della Hadwiger, presente invece in *Dada siegt* edito quarantadue anni prima – egli commenta lo spettacolo, chiarendo un dettaglio: il dadaista, in uniforme, impugnando una pistola di legno ed emettendo sottofondi sonori con una tromba giocattolo, aveva il ruolo di creare una sorta d'*Illustration* alla lettura del poema, così garantendo allo spettacolo il titolo di *der Gipfel der Auflehnung*.

*Die folgenden Programmnummern gefielen noch weniger. Aber der Gipfel der Auflehnung wurde erreicht, als Else Hadwiger die Kriegsgedichte von Marinetti vortrug, die Huelsenbeck mit einer Holzknarre und auf einer Kindertrompete zur Illustration begleitete. Ein Soldat in feldgrauer Uniform wälzte sich in epileptischen Krämpfen am Boden, und das Publikum tobte.*<sup>181</sup>

Hausmann prosegue, quindi, il resoconto riportando il suo *Das neue Material in der Malerei*, rinominato *Synthetisches Cino der Malerei*, in cui troviamo citati futurismo e cubismo a proposito dell'introduzione del polimaterismo in arte ereditato dai dadaisti; un testo, dunque, «*where you may discover*», come scriverà a Bernard Karpel, criticando il silenzio di molta storiografia sui suoi

---

<sup>181</sup> R. Hausmann, *Am Anfang war dada* (1972), cit., p. 27.

testi del tempo, «*the program and the formula for assemblages (no readymades) for the first time – but nobody in Germany knows it*».<sup>182</sup>

Tali ricostruzioni della serata dimostrano come, a pochi mesi dalla nascita dei primi fotomontaggi, i dadaisti riconoscessero alle novità parolibere marinettiane un ruolo significativo nella riformulazione dei caratteri compositivi della forma poetica; ed è importante, inoltre, considerare, tale evento come un'occasione per loro di poter concretamente entrare in contatto con *Zang Tumb Tumb*, dato il protagonismo del volume nel corso della serata. Questo elemento ci permette, quindi, di affermare che almeno Hausmann, Huelsenbeck e Grosz conoscessero la rivoluzione tipografica di Marinetti già nell'aprile del 1918, dunque prima di tutti i loro successivi esperimenti compositivi che condussero al fotomontaggio.

Nell'ottobre del 1918, il Club dada pubblicò *Material der Malerei, Plastik und Architektur* di Hausmann, la cui copertina confermerebbe l'interesse del dadaista per le novità tipografiche di *Zang Tumb Tumb*: questa rappresenta, infatti, un'evoluzione nell'uso dei caratteri di ciò che troviamo a pagina 105 del volume marinettiano, sia per l'alternanza dimensionale fra le lettere che per l'andamento spiraliforme nell'evoluzione della linea alfabetica; inoltre entrambe le composizioni condividono lo stesso rapporto proporzionale tra codice linguistico, discendente centralmente, e spazio bianco della pagina, comunque dominante nell'insieme.<sup>183</sup>

Nel fondo di Richard Huelsenbeck al Getty Research Institute è custodita una lettera a lui spedita da Hannah Höch nel luglio del 1958: si tratta di un «*Lebensüberblick, unter besonderer Berücksichtigung von Dada*», un importante resoconto autobiografico dell'unica rappresentante femminile

---

<sup>182</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a B. Karpel datata 24 luglio 1964, in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, Box 1, Folder 12, cit. In un'altra lettera precedente, datata 28 giugno 1964 (*ivi*), Hausmann lo aveva redarguito circa le mancanze presenti nella bibliografia da lui redatta per *Dada. Eine literarische Dokumentation Herausgegeben* curata da Huelsenbeck del 1964.

<sup>183</sup> Confronto fra la copertina R. Hausmann, *Material der Malerei, Plastik, Architektur*, Dritte Veröffentlichung des Club Dada, Berlino, ottobre 1918 e F.T. Marinetti, *Zang tumb tumb: Adrianopoli ottobre 1912: parole in libertà*, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano, 1914, p. 105.

del dada berlinese, in cui è possibile trovare informazioni preziose ai fini della ricostruzione. Quando Hausmann la conobbe, nell'aprile del 1915, la Höch era studentessa nella classe di arte grafiche di Emil Orlik al Kunstgewerbemuseum, il cui corso era seguito anche da Grosz, e lavorava part-time come grafica pubblicitaria presso la casa editrice Ullstein, alternando i giorni della settimana tra i due impegni:

*Während dieser Zeit war ich weiter in der Orlikklasse an 3. Tagen Schülerin – während ich an den anderen 3. Tagen der Woche bei Ullstein etwas Geld verdiente.*<sup>184</sup>

La Höch prese parte a ogni iniziativa organizzata dal movimento, nel triennio dalla sua nascita alla grande mostra conclusiva da Otto Burchard, così commentando, a proposito del periodo successivo alla serata del 12 aprile 1918:

*Die Vortragsabende, Matinéen und Ausstellungen alarmierten die Presse. Aber auch die „intellektuelle Bürgerlichkeit“ zeigte sich durchaus geneigt diesen, gegen alles und jedes, provozierten Protest, gleichfalls als Ventil zu benutzen. DADA war hier ja wohl vor allem als eine Art negativer Nachruf auf eine eben untergegangene Staatsform und das, ihr entsprachen habende Weltbild, aufgeflammt. Es ergab sich daher diese, mehr politisch-nihilistische Färbung, als anderswo. [...] 1919, Dez. War die DADA-Matinée in der Tribüne (Ich nur als „Claqueur“). Auf der Bühne waren: Baader, Ehrlich, Grosz, Hausmann, Heartfield, Herzfelde, Huelsenbeck, Mehring.*<sup>185</sup>

Dodici furono, infatti, gli incontri, tra *Vortragsabende* e *Matineen*, organizzati dal gruppo dada nel biennio 1918-1919 a Berlino, Dresda, Leipzig, Hambourg, Teplice-Sanov e Praga, che si rivelarono delle importanti occasioni per presentare al pubblico gli aggiornamenti formali del movimento. Con la partenza di Huelsenbeck, la gestione e il coordinamento passarono a Baader e

---

<sup>184</sup> Lettera inviata da H. Höch a R. Huelsenbeck, datata luglio 1958, intitolata *Lebensüberblick, unter besonderer Berücksichtigung von Dada* (cfr. Appendice), in *Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978*, Box 2, Folder 11, cit.

<sup>185</sup> *Ivi*.

a Hausmann, promotori di tali eventi elencati da quest'ultimo nel catalogo della mostra del 1958:

*Der Club dada hat zwölf Vortragsabende und Matineen veranstaltet: 12. April 1918 in der „Neuen Sezession“ in Berlin; im Juni 1918 im Café „Austria“; 30. April 1919 im „Graphischen Kabinett J.B. Neumann; am 24. Mai 1919 im „Meister-Saal“ in Berlin; zwei Matineen am 7. Und 13. Dezember im Theater „Die Tribüne“; Dresden und Leipzig im Januar 1920: im März 1920 in Teplitz-Schönau und zwei Abende in Prag.<sup>186</sup>*

Inquadrare storicamente questi incontri, all'interno della ricostruzione dei tre anni anteriori alla *Dada-Messe*, è utile, poiché in occasione della mattinata da questi organizzata al Café Austria il 6 giugno del 1918, Hausmann recitò la sua prima *Lautgedicht*; si tratterebbe del primo tentativo di poesia fonetica, da lui elaborato nell'aprile precedente – secondo il suo resoconto – poco dopo, dunque, la *Dada-Abend* organizzata il 12 aprile 1918 nella Saal der Neuen Sezession. In una lettera a Werner Schmalenbach, datata 19 ottobre 1964, egli infatti racconta:

*Ich schrieb die ersten Lautgedichte im April 1918 und trug sie zuerst im Café Austria in Berlin auf der von mir und Baader veranstalteten Matinee vor, das zweitemal in der Dada – Soirée im April 1919 im Graphischen Kabinett Neumann, worüber das noch vorhandene Programm Aufschluss gibt. Ich nannte meine Lautgedichte „Seelenautomobile“.<sup>187</sup>*

Hausmann sostiene, dunque, di aver ideato la sua prima poesia fonetica – la cui raccolta intitolata *Seelenautomobile* fu presentata anche l'anno seguente

---

<sup>186</sup> R. Hausmann, *Club dada. Berlin (1918-1920)*, in *Dada. Dokumente einer Bewegung* (1958), cit. Tra gli eventi, ricordiamo quello al Kaisersaal des Rheingold, il 6 febbraio 1919, dove Baader fu proclamato *Präsident des Erdballs*; la serata del Club Milchstrasse al Café Austria il 12 marzo, durante cui Baader indisse l'*Anationales Rat unbezahlter Arbeiter*, in polemica, probabilmente, con il concilio indetto nel novembre del 1918 da Kurt Hiller, il *Rat geistiger Arbeiter*; le due serate del 7 e del 13 dicembre 1919 al teatro Die Tribüne, nelle quali Huelsenbeck si presentò sotto lo pseudonimo di Alexis. Per un approfondimento circa gli atti pubblici di Baader come Oberdada: T. O. Benson, *Raoul Hausmann and Berlin Dada*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1986, p. 124.

<sup>187</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a W. Schmalenbach datata 19 ottobre 1964 (cfr. Appendice), in *Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Box 1, Folder 11*, cit.

da Neumann – nello stesso periodo in cui le novità tipografiche marinettiane trovavano legittimità e ufficializzazione nel dada; questo dato è da lui confermato in numerose altre corrispondenze, come nella lettera a Franz Roh dell'8 aprile del 1954, in quella a Henri Chopin dell'11 ottobre del 1964, o in quella scritta a Huelsenbeck due giorni dopo.<sup>188</sup>

Nel maggio del 1918, egli scrisse il *Manifest von der Gesetzmässigkeit des Lautes*, edito solo nel 1919 da Carl Einstein, nel suo "Der blutige Ernst" con il titolo *Schulze philosophiert*,<sup>189</sup> e poi in "Mécano" da Theo van Doesburg nel luglio del 1922.<sup>190</sup> A conclusione del testo, vi è una poesia, intitolata *bbbb*, innovativa rispetto alla precedente produzione di Hausmann, soprattutto per il protagonismo e la valenza segnica acquisiti dallo spazio bianco della pagina, come per le continue interruzioni della tradizionale costruzione assiale del testo, spezzandone la linearità, ma preservandone ancora l'andamento orizzontale, tranne che per l'espressione "oponneo" sviluppata verticalmente. Oltre che per la costruzione visiva, secondo i principi tipografici di Marinetti, il poema dimostra affinità con il paroliberismo anche nell'uso

---

<sup>188</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a F. Roh datata 8 aprile 1954 (cfr. Appendice), cit.: «*Ferner habe ich, gänzlich unabhängig von Hugo Ball, von dessen „Lautgedichten“ ich nichts vor 1920 wusste, als sie Huelesenbeck im „Almanach dada“ veröffentlichte, das phonetische Gedicht erfunden, vorgetragen zum ersten mal auf einer dadasoirée im Café Austria in Berlin im Juni 1918 (unter anderm „Kpérioum..“ veröffentlicht in „der Dada“ N.1, Juni 1919)*». Lettera inviata da R. Hausmann a H. Chopin datata 11 ottobre 1964 (cfr. Appendice), in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, Box 1, Folders 2-3, cit.: «*Richter se basant sur Huelsenbeck prétend que j'ai trouvé la poésie phonétique seulement après 1920, alors que j'ai récité mes phonèmes pour la première fois à la matinée de Juin 1918 au Café Austria à Berlin*». Lettera inviata da R. Hausmann a R. Huelsenbeck datata 13 ottobre 1964 (cfr. Appendice), in *Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978*, Box 1, Folder 10, cit.: «*Meine Lautgedichte trug ich das erstenmal im Juni 1918 im Café Austria vor, das 2te mal auf der Dada – Soirée bei J.B. Neumann im April 1919*».

<sup>189</sup> R. Hausmann, *Schulze philosophiert*, "Der Blutige Ernst", n. 6, Berlin, 1919. Il manifesto, scritto appunto nel 1919, fu stampato come campione anche per l'antologia di scritti dada, mai pubblicata, *Dadaco*.

<sup>190</sup> *Idem*, *Manifest von Gesetzmässigkeit des Lautes*, "Mécano", n. Blau (1), Leiden, luglio 1922. Al Getty Research Institute è conservato un dattiloscritto di questo testo, dove è contenuta la nota a seguire di Hausmann, che anticipa l'edizione di "Mécano" di un anno, in *Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978*, Box 1, Folder 10, cit.: «*Geschrieben Mai 1918, erstmalig veröffentlicht von Carl Einstein in "Der blutige Ernst" 1919 unter dem Titel "Schulze philosophiert", das 2te mal in "Mecano" Herausgeber Th. Van Doesburg, Den Haag 1921 unter dem richtigen Titel*». Il dattiloscritto di *bbbb* è conservato nel fondo donato da Marthe Prévot (Limoges) al Musée Départemental d'Art contemporain di Rochechouart, e dimostra molto bene la nuova rilevanza acquisita dallo spazio bianco nell'impostazione tipografica della pagina.



dell'onomatopea astratta, da questi teorizzata in *Distruzione della sintassi, Immaginazione senza fili, Parole in libertà*, che sarà – come verrà illustrato – insieme ai principi compositivi, l'elemento futurista maggiormente sviluppato dalla poesia dada.

Oltre a *bbbb*, tra i primi esperimenti di *Lautgedicht*, del maggio del 1918, troviamo anche il poema *grün* – stampato sul retro di un volantino realizzato per un evento dada –, conservato al Musée National d'Art Moderne di Parigi; qui Hausmann rompe con la costruzione assiale e lineare del testo, creando una composizione costituita da elementi alfabetici di natura diversa – come fonemi, lemmi, neologismi onomatopeici e numeri – “montati” gli uni accanto agli altri su assi direzionali molteplici e con gradazioni scalari differenti.<sup>191</sup>

Il 15 febbraio 1919,<sup>192</sup> i fratelli Herzfelde, insieme a Grosz, curarono l'edizione del primo e unico numero di “Jedermann sein eigener Fussball”, distribuito durante una manifestazione, e subito sequestrato dalla polizia; seguì la pubblicazione di “Die Pleite”, sempre della Der Malik Verlag, a sua volta interdetto dopo sei numeri nel gennaio 1920. La copertina, di tale *unicum* giornalistico, fu realizzata da Heartfield ed è un primo esempio, nella sua produzione, di fotomontaggio con sfumature politicizzate. Nella parte inferiore, si trova, infatti, un ventaglio di politici e militari, coinvolti nel governo Ebert/Scheidemann, “iscritti” come concorrenti a un concorso di bellezza indetto dalla Redazione, con un invito, rivolto ai propri lettori, formulato nell'ironica didascalia di accompagnamento, secondo la vena satirica che connota il procedimento nel lavoro dell'artista:

---

<sup>191</sup> Due anni dopo Schwitters realizza un *collage*, il cui titolo, *Grünfleck*, richiama la *Lautgedicht* di Hausmann; cfr. A. Nill, *Rethinking Kurt Schwitters: An Interpretation of Grünfleck*, “Arts Magazine”, n. 5, 55, gennaio 1981.

<sup>192</sup> Un altro passaggio importante, nella ricostruzione della storia di questi anni, fu il discorso di Baader il 16 novembre 1918 nel Duomo di Berlino, che portò al suo immediato arresto; lo racconta Hausmann: «*Einzelveranstaltungen, die öffentliches Aufsehen erregten, waren: die Ansprache Baaders am 16. November 1918 im berliner Dom (Jesus Christus ist uns Wurst) und der Abwurf eines Flugblattes “Die grüne Leiche” in der Nationalversammlung von Weimar, in der Baader die Übernahme der Regierungsgewalt durch das “Dadaistische Centralamt” forderte*», R. Hausmann, *Club dada. Berlin (1918-1920)* (1958), cit.

«*Preisausschreiben! Wer ist der Schönste?*». In alto a sinistra, Heartfield colloca invece una composizione costituita dalla giustapposizione “pura” di due foto, senza inserimento di altri segni linguistici, quali disegni, colori o altro: si tratta di un uomo-palla, nato letteralmente dal montaggio di una fotografia di Wieland Herzfelde, ritratto in piedi nel gesto di alzare elegantemente il cappello in segno di saluto, con la foto di un pallone inglobato nella sagoma a sostituzione del busto.<sup>193</sup>

La prima mostra dada, organizzata a Berlino, venne inaugurata tre mesi dopo, e fu ospitata nel Graphisches Kabinett di J.B. Neumann; nello spazio, dunque, di quello stesso Neumann che un anno prima aveva minacciato l'arresto dei rappresentanti del movimento. Nel dattiloscritto di Hausmann, intitolato *Les inventions et les manifestations du Club dada de Berlin* – conservato nel fondo *Hans J. Kleinschmidt* del Getty Research Institute –, è ricordata l'importanza di tale evento, non solo come prima esposizione dada anteriore alla celebre *Dada Messe*, ma quale palcoscenico per la presentazione dei primi *assemblages* realizzati dal nuovo arrivato nel gruppo, l'ucraino Jefim Golyscheff; racconta il dadaista:

*Golyscheff le premier osait montrer de petites sculptures - assemblages uniquement composées de déchets, tels que boîtes de conserves vides, bouchons en liège, morceaux métalliques hors d'usage, cartons et autres matériaux invraisemblables.*<sup>194</sup>

Nella prima mostra dada furono quindi esposte, per la prima volta, delle composizioni tridimensionali, degli *Assemblagen*, realizzati con soli materiali di recupero, quali «*Konservenbüchsen, kleinen Flaschen, Kartonfetzen, Holz, Samt, Haaren*», in grado così di evolvere e maturare nello spazio uno dei principi cardine del cubismo e del futurismo: il polimaterismo nell'opera, e dunque l'operazione di prelievo di frammenti o oggetti dal reale per il loro inserimento nella composizione plastica. Tali assemblaggi – come

---

<sup>193</sup> “Jedermann sein eigener Fussball”, n. 1, I, Der Malik Verlag, Berlin-Leipzig, 15 febbraio 1919.

<sup>194</sup> R. Hausmann, *Les inventions et les manifestations du Club dada de Berlin* (s.d.), cit.

spiega Hausmann nelle sue memorie – non erano costituiti da *Dinge*, come i ready-mades, ma da *Gegenstände*: le loro parti, dunque, venivano sì prelevate dal quotidiano, ma perdevano nell’atto compositivo il loro statuto di “oggetti” acquisendo nel montaggio un potenziale dialettico, racchiuso appunto nella radice del termine scelto dall’artista per definirle, *gegen*: questi «*gegeneinander stehen in gegensätzlicher Übereinstimmung ihrer Gegebenheiten*». <sup>195</sup> Tale differenza, tra l’oggetto concreto, prelevato e scelto come opera d’arte da un artista, e la *Konkretisatione* di più elementi-oggetti trasformati in assemblaggio, è ribadita da Hausmann in un altro passaggio:

*Es handelt sich nicht um “ready-mades” wie die von Duchamp und Man Ray, sondern um Ideen, die bis dahin noch nie verwirklicht waren. Die ready-mades waren keine „Konkretisationen“, sondern fabrikmäßig hergestellte Gegenstände, denen der auswählende Blick des Künstlers eine neue und außerordentliche Bedeutung verlieh, indem er sie aus ihrer täglichen Nutzbarkeit heraushob. Zu gleicher Zeit konnte ein solcher Gegenstand vom Publikum angenommen werden, da seine ursprüngliche Bestimmung „seine Geschichte erzählte“; so war alles zum besten und verständlich. Hingegen einige der Assemblagen der DADA – Messe waren Konkretisationen durch die Umformung, der sie unterlagen.* <sup>196</sup>

Non stupisce – commenta Hausmann nel dattiloscritto francese – che la maggior parte dei dadaisti abbiano omissso, nelle loro testimonianze, questa prima mostra, nonché il lavoro di Golyscheff: «*Il n’est pas étonnant que les Dadaïstes dans leurs écrits actuels, livres et catalogues, fassent preuve de remarquables défaillances de mémoire*». <sup>197</sup> Tale passaggio iniziale, circa il ruolo del giovane artista ucraino nella prima mostra dada da J.B. Neumann, non è tradotto nella versione tedesca del testo, edita postuma in *Am Anfang war Dada*; e inoltre, facendo un attento confronto fra le due versioni del testo, si riscontra un’interessante aggiunta nel passaggio tedesco introduttivo alla *Dada-Messe* del 1920; di seguito la comparazione:

---

<sup>195</sup> *Idem, Am Anfang war dada* (1972), cit., p. 105.

<sup>196</sup> *Idem, Die dadaistischen Montagen der grossen Internationalen Dada-Messe 1920 und der Almanach-Dada*, ivi, pp. 121-122.

<sup>197</sup> *Idem, Les inventions et les manifestations du Club dada de Berlin* (s.d.), cit.

*Il est indéniable que les tableaux - assemblages étaient une nouveauté, qui parut pour la première fois à la grande Foire - Internationale - Dada de Berlin en été 1920.*

*Es ist unleugbar, dass die Bild - sowohl wie die Skulptur - Assemblage eine Neuheit war, die zum erstenmal auf der Grossen Internationalen DADA - Messe in Berlin im Sommer 1920 erschien.*

Sembrebbene cioè che Hausmann, trovandosi a dover redigere la propria versione ufficiale circa le novità formali dadaiste, e soprattutto circa il procedimento del montaggio (uno dei più importanti apporti storici del movimento), abbia preferito omettere il contributo di Golyscheff nella prima mostra dada, posticipando, di circa un anno, in occasione della grande Fiera Dada del 1920, l'invenzione delle prime *Skulptur-Assemblage*. Nella versione tedesca sono inoltre assenti le sue riflessioni conclusive circa il fotomontaggio e la *Lautgedicht*, anch'essi, dunque, passaggi inediti del dattiloscritto francese. *Am Anfang war Dada* contiene, tuttavia, in un'altra sezione del volume, una preziosa descrizione della mostra da Neumann, dove accanto a Hausmann e a Golyscheff, parteciparono George Grosz, John Heartfield e Hannah Höch:

*Da Manifeste unangenehm zu lesen sind, was DADA nur zu gut bekannt war, musste etwas Anderes für das liebe Publikum veranstaltet werden. Also eine Ausstellung im Graphischen Kabinett I.B. Neumann am Wittenbergplatz. Gesagt, getan. Golyscheff hatte aus kleinen Flaschen, aus Stoffresten, aus Papierschnipseln und so weiter kleine, köstliche Skulpturen gebaut, die ersten Assemblagen, und ich stellte in der Mitte des Saales eine abstrakte Form aus weißem Karton aus, auf die, am Tag nach der Eröffnung, die ach so witzigen „Kameraden“ Grosz und Heartfield mehrere kleine Geldstücke gelegt hatte, die Verhohnepiepelung durch das Publikum vorwegnehmend. Hannah Höch hatte sehr „ernsthafte“ ungegenständliche Aquarelle ausgestellt, und an der Rückwand des großen Saales prangte ein großes Bild des Sturm - Expressionisten Stuckenberg, den wir gar nicht eingeladen hatten.<sup>198</sup>*

La Höch vi aveva esposto degli acquerelli *ungegenständliche*, lontani quindi dai caratteri della sua produzione successiva, Golyscheff le sue

---

<sup>198</sup> *Idem, Am Anfang war Dada* (1972), cit., p. 77.

*Skulpturen*, nate appunto dall'assemblaggio di piccole bottiglie, materiali di riuso e frammenti di carta, mentre, al centro della stanza, Hausmann aveva collocato una sagoma astratta fatta con del cartone bianco, "vittima" degli interventi canzonatori di Grosz e Heartfield, dei quali, tuttavia, non si specifica la natura della partecipazione. La presenza dell'espressionista Fritz Stuckenberg, con una grande tela sulla parete della sala principale della galleria, non invitato dai dadaisti secondo la chiusura polemica del testo, potrebbe forse giustificare il silenzio, sceso in seguito, tra il movimento e Neumann, responsabile probabilmente dell'invito, in veste di difensore, nonché promotore dell'espressionismo, rinnegato invece dal dada in sede programmatica.

Una breve testimonianza, della serata d'inaugurazione della mostra, svoltasi il 30 aprile 1919, è contenuta nel resoconto biografico della Höch spedito a Huelsenbeck: «*Soweit ich mich erinnere nahm ich aktiv teil an: 1919 April: Dada - Abend: Huelsenbeck, Hausmann, Golyscheff. (In Golyscheffs „Antisymphonie“ wirkte ich, mit Blechdeckeln bewaffnet mit)*».<sup>199</sup> Due furono, infatti, le *Abende* organizzate durante l'esposizione, il giorno di apertura e il 15 maggio successivo; maggiori dettagli, sullo spettacolo realizzato da Golyscheff durante la prima serata, sono contenuti nell'articolo, scritto su di lui da Hausmann, e pubblicato su "Phases" nel 1967:

*Les murs de la salle résonnent, l'air craque violemment. Quelqu'un s'essuie le front, pleure de plaisir. Un autre enfonce sa tête dans ses épaules. Quelqu'un ouvre de grands yeux étonnés. Aucun ne sait où cacher sa gêne, puisque personne ne sait qui penser et le penser est la condition première de l'incompréhension. De la masse houleuse des spectateurs montent des bruits incohérents et incompatibles. Le bruit est l'affiche que masque le manque de perception dans ce désert de vides qu'une manifestation insolite a provoqué.*<sup>200</sup>

Uno spettacolo votato al protagonismo del *bruit*, che diviene in tutta la produzione dada, come ad esempio nell'opera di Huelsenbeck, un elemento

---

<sup>199</sup> Lettera inviata da H. Höch a R. Huelsenbeck, datata luglio 1958, cit.

<sup>200</sup> R. Hausmann, *À Jef Golyscheff*, "Phases", n. 11, XIII, Paris, maggio 1967 (cfr. Appendice).

fondamentale di dialogo fra l'opera e il reale, al pari dell'oggetto prelevato dal quotidiano e inserito nella nuova cornice compositiva. La fonte è indiscutibilmente Luigi Russolo, con i suoi intonarumori e con l'*Art des bruits. Manifeste futuriste* pubblicato nel 1913, in cui è contenuta, tra l'altro, una lunga citazione tratta da *Zang Tumb Tumb*.<sup>201</sup> Per quel che riguarda la seconda serata, Hausmann racconta sempre in *Am Anfang war Dada*:

*Selbstverständlich, das verstand sich selbst im Verstand des DADA – Sinnes, die Ausstellung wurde mit einem Vortragsabend beschlossen. Ich rezitierte meine Lautgedichte, für die ich größere Ruhe erbat, weil diese Seelenautomobile leise zu sprechen wären, und dann donnerte ich mit höchstem Stimmaufgebot los BOUMM DE E und so weiter. Auch gab es die berühmte Antisymphonie von Golyscheff. Dieser Dada – Vorstoß war ein Erfolg, aber ich fand, die Sache war zu „hübsch und angenehm“ verlaufen.*<sup>202</sup>

L'inaugurazione della mostra terminò, quindi, con una performance in cui si esibirono Golyscheff e Hausmann; quest'ultimo recitò le sue *Lautgedichte* intitolate *Seelen-Automobile*, di cui una pubblicata in "Der Dada" n° 3 nell'aprile del 1920;<sup>203</sup> pur non essendo questa particolarmente rilevante sul piano tipografico, possiamo ipotizzare che quella recitata in occasione della serata avesse invece forti legami con l'opera marinettiana. Hausmann, infatti, sottolinea l'importanza dell'aspetto performativo sotteso alla lettura del componimento – fondamentale anche nei lavori paroliberi di Marinetti, come Benedikt Livšic fece presente al leader futurista nel 1914 in Russia –,<sup>204</sup> e dunque l'esigenza di silenzio durante la sua recitazione, al fine di far percepire al pubblico, grazie all'improvviso rialzo vocale, il "rombare" o il "ruggire" (*donnern*) del "BOUMM DE E" conclusivo. Oltre alla scelta del verbo, di evidenti richiami futuristi, è facile cogliere la similarità onomatopeica con il celebre "TUUUMB TUUUM" edito nel volume marinettiano, troneggiante

---

<sup>201</sup> L. Russolo, *L'Art des bruits*, Direction du Mouvement Futuriste, Milano, 11 marzo 1913.

<sup>202</sup> R. Hausmann, *Am Anfang war Dada* (1972), cit., p. 79.

<sup>203</sup> *Idem*, *Seelenautomobile*, "Der Dada", n. 3, Der Malik Verlag, Berlin, aprile 1920, p. 9.

<sup>204</sup> B. Livšic, *L'arciere dall'occhio e mezzo. Autobiografia del futurismo russo* (1933), G. Kraiski (a cura di), Laterza, Bari, 1968.

anche sulla copertina giallo-brillante del libro, facilmente visibile anche a un occhio disattento.

In questa stessa serata Jefim Golyscheff presentò la sua *Antisymphonie in drei Teilen (Die Kreis Guillotine)* eseguita al piano da una giovane vestita di bianco, creando un contrasto tra il piacere suscitato dalla sua vista elegante e il disturbo acustico della composizione che vi si accompagnava. Tale spettacolo fu descritto da Hausmann in un dattiloscritto, redatto in francese a Limoges nell'aprile del 1966 e tradotto quattro anni dopo in tedesco con il titolo *Dada empört sich regt sich und stirbt in Berlin*:

*Au printemps 1919 se joignit à moi un jeune Russe, Jefim Golyscheff. Il était musicien et peintre, et j'organisais avec lui, en l'absence de Huelsenbeck, la première exposition Dada à Berlin. A cette occasion il fit le premier des assemblages avec des matériaux hétéroclites, qui allaient à l'encontre du "grand art expressionniste" que le "Sturm" offrait à un public d'initiés. Et pour la soirée qui marquait la fin de cette exposition, Golyscheff avait composé une symphonie atonale en trois parties intitulée l'Anti-Symphonie (la Guillotine circulaire), exécutée par une jeune fille vêtue de blanc. Le contraste entre cette apparition et l'attaque des sonorités inusuelles était si grand, que le public se tenait coi.*<sup>205</sup>

La figura di Golyscheff, e il suo spettacolo votato al dodecafonismo, sono ripetutamente ricordati da Hausmann nelle sue ricostruzioni dell'anno 1919; come anche la seconda serata da lui presieduta, il 15 maggio, in cui presentò la sua ultima composizione dada intitolata X.Y.Z. In una lettera a Henri Chopin, del 4 agosto 1970, anno dell'unica personale dedicata in Europa all'artista ucraino presso la milanese Galleria Schwarz, Hausmann entra maggiormente nel merito circa il suo lavoro:

*Golyscheff était pendant l'année 1919 véritablement membre du Club Dada et il a signé avec moi et Huelsenbeck mon manifeste "Qu'est-ce que dada et que veut-il en Allemagne". En outre, il*

---

<sup>205</sup> R. Hausmann, *Dada s'emeut se meut et meurt à Berlin*, dattiloscritto, Limoges, aprile 1966 (cfr. Appendice), in *Hans J. Kleinschmidt Research files, 1902 - 1975*, Box 1, Folder 1, cit.; versione tedesca: *idem, Dada empört sich regt sich und stirbt in Berlin*, in *idem, 7 Manifeste*, Reflection Press, Stuttgart, 1970 e in *idem, Am Anfang war dada* (1972), cit., pp. 15-21. Per una descrizione dettagliata della performance, cfr. anche *ivi* p. 106.

avait exposé en avril 1919 à la première exposition dada au Graphisches Kabinett J. B. Neumann à Berlin, des assemblages qui étaient vraiment les tous premiers. Á cette même occasion, à la soirée du 30 Avril, il a laissé jouer par une jeune fille vêtue de blanc son "Antisymphonie" dont tu peux lire ma description dans "Phases" n. 11. Qu'il ait été l'un des premiers instigateurs du dodécaphonisme est certain, mais ce que Busoni et Schönberg en ont dit je ne le sais pas. N'as-tu pas reçu par lui le catalogue de son exposition chez Schwarz à Milan?<sup>206</sup>

Avvicinatosi al gruppo del Club dada, Golyscheff firmò con Huelsenbeck e con Hausmann, come rappresentanti del *Dadaistische revolutionäre Zentralrat Gruppe Deutschland*, il manifesto programmatico, scritto da quest'ultimo, intitolato *Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland?*; inoltre, secondo le testimonianze, furono lui e Hausmann a immaginare di legittimare il movimento organizzando una prima mostra ufficiale nel 1919. È una figura piuttosto rilevante, dunque, che vale la pena approfondire, considerando anche la carente storiografia sul suo lavoro; non si addentrò, se non sporadicamente, in sperimentazioni tipografiche,<sup>207</sup> ma, nel breve periodo di militanza dentro il movimento, maturò spazialmente – probabilmente prima ancora di Schwitters e del suo *Merz*, che espose nel luglio seguente alla *Der Sturm* – la medesima attitudine a “montare” materiali eteroclitici, sviluppata contemporaneamente in superficie, nel *Klebebild* e nel *Fotomontage*, da Hausmann, Heartfield e Grosz, contribuendo con essi a formalizzare nei suoi primordi l’accezione di montaggio in arte.<sup>208</sup>

---

<sup>206</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a H. Chopin, datata 4 agosto 1970 (cfr. Appendice), in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, Box 1, Folders 2-3, cit. Golyscheff influenzò Hausmann anche per tutta la sua produzione di disegni meccanici con sistemi a ponti e strutture architettoniche fantasiose; cfr. l'articolo e la riproduzione contenuta di A. Behne, *Werkstattbesuche: Jefim Golyscheff*, "Der Cicerone", n. 22, XI, Berlin, 1919, cit. da T. O. Benson, *Raoul Hausmann and Berlin Dada* (1986), cit., p. 148. Cfr. anche R. Hausmann, *Le Phénomène Golyscheff* (agosto 1970), A.II.2.4/70-02-FR; *Hommage à Golyscheff* (s.d.), A.II.2.4/70-02-FR-an; *Das Phänomen Golyscheff* (settembre 1970), A.II.2.4/70-02-AL, in *Ecrits sur Dada et Neodada*, Archives Raoul Hausmann, Musée Départemental de Rochechouart, Rochechouart.

<sup>207</sup> Cfr. in proposito la breve *Lautgedicht*, da lui scritta nel 1919, pubblicata in A. Kramer, *Zwei unbekannte Dada Texte von Jefim Golyscheff*, "Zeitschrift für Germanistik", Neue Folge, Peter Lang, 2002.

<sup>208</sup> Cfr. anche come precedente M. Janco, *Construction 3*, "Dada 1", Zurich, luglio 1917, p. 13.



Nato a Kherson, in Ucraina, studiò Belle Arti a Odessa, prima di iniziare un percorso come artista stimolato dal padre, grande amico di Kandinsky; bambino prodigio, a soli otto anni entrò come solista nell'orchestra sinfonica di Odessa. Trasferitosi a Berlino nel 1909, decise di dedicarsi contemporaneamente agli studi di teoria musicale, composizione e pittura, per poi intraprendere nel 1912 un viaggio in giro per il mondo sul transatlantico Cleveland, arrivando in Brasile l'anno dopo. Nel 1914, a soli diciassette anni, compone il *Trio* per corde dodecafonico e si iscrive alla facoltà di chimica. Realizza opere astratte fino all'incontro con i dadaisti nel 1919, per poi firmare nel 1920 il manifesto di fondazione del Novembergruppe. In questi anni partecipa a numerose collettive, quali: la *Kunstaussstellung: Abteilung der Novembergruppe* del 1920; la *Russische Kunst*, alla Galerie von Garvens di Hannover nel 1921; la Kunsthalle di Hamburg nel 1922; la *Rheinische Sezession* di Düsseldorf, tra il 1922 e il 1923. Nel 1922 si ritira dal movimento dada, interrompendo le proprie sperimentazioni musicali per dedicarsi esclusivamente alla chimica.

Nel 1933, durante i preparativi di una grande retrospettiva a lui dedicata, i nazisti sequestrano e distruggono circa duecento sue opere raccolte a Berlino, fondamentalmente, tranne poche eccezioni, tutta la sua produzione dada. Nei tre anni successivi si trasferisce a Barcellona con la moglie, Antonie Brede, rimettendosi a dipingere e trovando un lavoro come chimico; con la guerra civile è costretto nuovamente a fuggire in Francia, perdendo tutte le opere realizzate, e viene imprigionato in un campo di internamento.<sup>209</sup> All'inizio degli anni Cinquanta sparisce per più di quindici anni, facendo credere a tutti di essere morto.

---

<sup>209</sup> Cfr. *Golyscheff*, catalogo della mostra, Galleria Schwarz, Milano, 5 maggio – 30 maggio 1970; e A. Kramer, "Zeitschrift für Germanistik", Neue Folge, Peter Lang, 2002. Cfr. anche H. Eimert, *Atonale Musiklehre*, Breitkopf & Hartel, Leipzig, 1924; H.H. Stuckenschmidt, *Neue Musik*, Suhrkamp Verlag, Berlin, 1951; H. Eimert, *Lehrbuch der Zwölftontechnik*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1950; *idem*, *Bücher der Reihe*, Universal Edition, Wien, 1964; W. Zanini, *Jef Golyscheff, o homem e os eventos, o pintor*, catalogo della mostra, Museo de Arte Contemporaneo, Sao-Paolo, 1965; P. Quemeneur, *Un dadaïste qui rêve encore*, "Le nouveau Candide", n. 299, Paris, 1967; L. Novàk, *Setkami S. Golyscheff*, "Sešity", n. 31, Praga, 1969.

Nel 1965 a San Paolo in Brasile decide di uscire dall'anonimato, e, durante una visita al Museo di Arte Contemporanea, incontra il direttore Walter Zanini, al quale rivela la propria vera identità: «Si fece ritrovare con quello stesso garbo distaccato e sorridente col quale si era fatto dimenticare anche dagli amici più vicini, pittori e musicisti, che dal 1933 avevano perduto le sue tracce».<sup>210</sup> Fu così che Zanini, corrispondente di "Phases", svelò all'Europa la notizia del ritrovamento, consentendo a Golyscheff di rimettersi in contatto con gli amici sopravvissuti al conflitto, tra cui anche Hausmann, che due anni dopo gli dedica un articolo intitolato *Á Jef Golyscheff*, e che frequenta assiduamente negli ultimi anni della sua vita, come testimoniato da una lettera inviata da questi a Chopin in data 10 giugno 1966.<sup>211</sup> Nel maggio del 1970 Arturo Schwarz decide di dedicargli una personale nella sua galleria, quattro mesi prima della sua morte, avvenuta a Parigi il 25 settembre.

La storia di questo artista, e la sua scomparsa proprio nel ventennio in cui la storiografia ha scritto e ricostruito gli anni dadaisti tra il 1917 e il 1920, spiegherebbero il poco spazio conferitogli all'interno del movimento, nonché l'omissione del suo contributo nell'analisi sull'accezione di montaggio nell'arte degli anni Dieci. Di tutta la sua produzione, dispersa o distrutta, restano due riproduzioni: un disegno meccanico pubblicato nel 1919 in "Der Cicerone", esposto probabilmente nella mostra di architettura, sponsorizzata da *Arbeitsrat für Kunst*, organizzata nell'aprile del 1919 alla galleria J.B. Neumann;<sup>212</sup> la fotografia di un *Klebebild*, intitolato *Der tanzende Raum*, edito

---

<sup>210</sup> *Golyscheff* (1970), catalogo della mostra, cit., p. 3.

<sup>211</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a H. Chopin, datata 10 giugno 1966, in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, cit: «*Golyscheff m'a écrit qu'il viendra en France vers l'automne et qu'on pourra parler ensemble sur la musique*».

Tra l'aprile e il maggio del 1965 il Museo de Arte Contemporânea de Universidade de Sao-Paolo gli dedica una personale con trentuno sue opere, intitolata *Golyscheff, obras recentes*, in occasione della quale viene anche eseguito il suo *Trio* appena ritrovato dall'Istituto di Musicologia di Cöln. Nel 1966 torna con la moglie a Parigi, e comincia a collaborare con "Phases". Nel 1967, per il cinquantenario del dadaismo, tre suoi disegni, datati 1919, sono esposti nella mostra *Dada* al Musée National d'Art Moderne. Nel n. 11 di "Phases" (1967) appaiono due articoli di Hausmann e di Zanini: R. Hausmann, *Á Jef Golyscheff*, cit. e W. Zanini, *Golyscheff à la lumière australe*, *ivi*.

<sup>212</sup> Cfr. A. Behne, *Werkstattbesuche: Jefim Golyscheff* (1919), cit. da T. O. Benson, *Raoul Hausmann and Berlin Dada* (1986), cit. p. 148.

nel 1920 in “Der Kunsttopf”,<sup>213</sup> la cui collocazione è sconosciuta, interessante per il protagonismo dello spazio bianco rispetto all’ossatura della composizione centrale, costituita da elementi alfabetici e figurativi, dai caratteri astratto-geometrici. Pur essendo specificato nel catalogo della personale, tenutasi presso la Galleria Schwarz, che non sussistono opere anteriori al 1961, *The Vera, Silvia and Arturo Schwarz Collection* – donata dallo stesso Schwarz nel 1998 all’Israel Museum di Gerusalemme – conserva un *Klebebild* sopravvissuto, intitolato *Ip’erium*: è un’opera piuttosto importante, poiché, fra gli elementi incollati, troviamo un frammento di una *Lautgedicht* di Hausmann, intitolata *Kp’erium*, pubblicata in “Der Dada” n° 1 nel giugno del 1919.<sup>214</sup> Dalla comparazione dei caratteri tipografici si riconosce con chiarezza la provenienza effettiva del ritaglio, posto a un livello inferiore rispetto ai diversi strati del *collage*, il che permette di ipotizzare, data l’assoluta coincidenza fra i due frammenti, quello edito e quello montato, su un piano tipografico, ma anche per la coincidenza delle carte, che il *Klebebild* sia stato realizzato da Golyscheff dopo il giugno del 1919, e non, quindi, nel 1918, come invece è indicato nel catalogo della collezione.<sup>215</sup>

Tale passaggio, dalla *Lautgedicht* di Hausmann, portatrice di tutte le novità tipografiche del biennio 1918-1919, alla composizione montata di Golyscheff, mediante prelievo e ricontestualizzazione del frammento nel nuovo insieme incollato, è esemplificativo, quasi letteralmente, del passaggio illustrato da Hausmann durante il suo discorso inaugurale nel 1931 in occasione della mostra *Fotomontage*: come il frammento alfabetico, nella *Lautgedicht*, acquisiva una nuova valenza iconica sulla pagina, nel momento in cui si cominciarono ad applicarvi le nuove regole tipografiche di chiara derivazione marinettiana, così, nel passaggio a elemento formale del *Klebebild* e poi del *Fotomontage*, lo stesso frammento conservava la medesima valenza,

---

<sup>213</sup> J. Golyscheff, *Der tanzende Raum*, “Der Kunsttopf”, n. 5, Berlin, novembre 1920.

<sup>214</sup> R. Hausmann, *Kp’erium*, “Der Dada”, n. 1, Berlin, giugno 1919, p. 1.

<sup>215</sup> J. Golyscheff, *Ip’erium*, *The Vera, Silvia and Arturo Schwarz Collection of Dada and Surrealist Art*, donata all’Israel Museum di Gerusalemme, inv. 282.

applicando nella nuova composizione i principi guida che ne avevano veicolato l'organizzazione nel componimento poetico.

Un buon esempio di connubio e dialogo tra sperimentazione tipografica e montaggio lo rappresentano le soluzioni trovate nelle tre edizioni, pubblicate a Berlino, della rivista "Der Dada": la prima del giugno 1919 sotto la direzione di Hausmann, come anche la seconda del dicembre successivo, mentre la terza editata dalla Der Malik Verlag nell'aprile 1920, poco prima della *Dada Messe* presso la galleria di Otto Burchardt. Dall'analisi comparativa delle tre copertine è possibile notare l'evoluzione di cui sopra: la prima, realizzata da Hausmann e Baader, è un esempio di composizione tipografica pura, intitolata *dadadegie*, i cui elementi – fonemi, lessemi, numeri, segni matematici e grafici – sono "costruiti", "collocati" nel loro spazio di presentazione secondo i principi organizzativi finora riscontrati, quali assi direzionali molteplici, salti scalari, diversità di caratteri; il tutto a dialogo con un intorno vuoto, lo spazio bianco, dal forte potenziale significante. La linearità assiale, secondo l'andamento verticale del formato copertina, e secondo le regole tradizionali d'impaginazione gutenberghiana, è stravolta all'insegna di un componimento alfabetico reinterpretato come codice iconico; è una composizione ambigua, i cui segni oscillano tra il linguaggio alfabetico e quello figurativo, che ibridandosi ne connotano la peculiare identità formale.<sup>216</sup>

Tale uso del linguaggio, proteso verso un duplice sviluppo di natura iconico - simbolica, si evolve ulteriormente nella seconda copertina di "Der Dada", intitolata *dada siegt! Tretet dada bei*, realizzata da Hausmann.<sup>217</sup> Questa conclude un periodo, protrattosi durante tutto il 1919, d'ingente produzione dell'artista, i cui caratteri emergono anche nella composizione *Eine originelle Aufnahme des Führers der "Dadaistischen Bewegung"*, nata dalla collaborazione con Baader, e nella serie *Dada Milchstrasse*, sempre prodotta

---

<sup>216</sup> R. Hausmann, *dadadegie*, "Der Dada", n. 1, Berlin, giugno 1919, copertina.

<sup>217</sup> R. Hausmann, *dada siegt! Tretet dada bei*, "Der Dada", n. 2, Berlin, dicembre 1919, copertina.

da entrambi.<sup>218</sup> Nella prima sono piuttosto evidenti i richiami all'opera di Carrà, nello specifico, a *Manifestazione interventista (Festa patriottica – dipinto parolibero)* del giugno – luglio 1914,<sup>219</sup> in cui il futurista si confronta nel figurativo con le tavole parolibere marinettiane: secondo un asse organizzativo spiraleforme a fulcro centrale, egli incolla dei frammenti giornalistici, tratti da “Lacerba”, e giustapposti gli uni agli altri con elementi tipografici dallo spessore onomatopeico, a costituire una trama alfabetica richiamante l'elica di un aeroplano, da cui all'epoca i manifesti interventisti erano lanciati tra la folla. Il linguaggio è strumento formale votato alla figurazione, ma collocato secondo regole compositive derivate dalle novità parolibere, e dunque sempre su diagonali multidirezionali, con tipologie di caratteri molteplici e salti scalari. Un dialogo dunque, tra linguaggio e figurazione, che egli propone anche nei ritagli incollati di *Guerra navale nell'Adriatico*, dello stesso anno, e nel libro *Guerra pittura. Futurismo politico, Dinamismo plastico, Disegni guerreschi, Parole in libertà* del 1915, con chiari richiami a *Zang Tumb Tumb*, pubblicato l'anno precedente.<sup>220</sup>

*Eine originelle Aufnahme des Führers der “Dadaistischen Bewegung”*, di Hausmann e Baader, ne è un evidente richiamo, non solo per la trama compositiva, nata dalla giustapposizione e dall'intreccio di molteplici frammenti alfabetici sul supporto, ma anche per il quarto di raggiera, da questi realizzato in basso a sinistra, costituito da ritagli giornalistici, corrispondente all'ossatura della tela futurista; essi aggiungono, tuttavia, un nuovo elemento al montaggio: il frammento fotografico, che, dalla fine del

---

<sup>218</sup> R. Hausmann e J. Baader, *Eine originelle Aufnahme des Führers der “Dadaistischen Bewegung”*, perso/distrutto, 1919, riprodotto in L. Heller, *Der Oberdada von Berlin*, “Salonblatt: Zeit-Signale. Moderne illustrierte Wochenblatt”, 14, VI, Dresden, aprile 1919; *idem*, *Club der Blauen Milchstrasse*, Collection Kunsthhaus, Graphische Sammlung, Zurich, 1919-1920.

<sup>219</sup> Realizzato con carta, tempera, penna e polvere di Mica su cartoncino (Coll. Gianni Mattioli, depresso presso la Coll. Peggy Guggenheim di Venezia), fu eseguito in seguito all'assassinio dell'arciduca Francesco Ferdinando, il 28 giugno 1914, e pubblicato su “Lacerba” il 1° agosto 1914, per la dichiarazione di guerra tedesca alla Russia.

<sup>220</sup> C. Carrà, *Guerra pittura. Futurismo politico, Dinamismo plastico, Disegni guerreschi, Parole in libertà*, Edizioni Futuriste di “Poesia”, Milano, 1915. Cfr. anche le sperimentazioni tra linguaggio e figurazione del leader futurista, come ad esempio: F.T. Marinetti, *Vitesse elegante – Mots en liberté (1er record)*, 1918-1919.

1918, comincia ad apparire, nelle opere di entrambi, come componente formale dell'insieme al pari degli altri materiali, quali frammenti di giornale, elementi grafici, colori, e tutta la serie di glifi – lettere, numeri, e segni matematici – attinti dal repertorio tipografico. Nella composizione troviamo, infatti, al centro un ritratto fotografico di Baader accostato a un suo schizzo architettonico, e ai simboli della cultura tedesca, quali l'aquila, la croce, e la formula dell'appello *Entwaffnet Euch!*; questi sono montati con frammenti alfabetici tratti da manifesti dadaisti, come il volantino *Dadaisten gegen Weimar* – creato per l'evento del 6 febbraio 1919 al Kaisersaal des Rheingold –, o l'acronimo ARDUA (*Anationales Rat unbezahlter Arbeiter*), ma anche da testate giornalistiche, quali l'"Abendblatt", "Der Welt" e lo "Spiegel". La presenza di un ritratto centrale di Baader, accostato a frammenti e ritagli testuali, o a semplici caratteri tipografici, è una costante di molti suoi lavori – basti pensare al fotomontaggio realizzato per *Reklame für mich*, edito in "Der Dada" n° 2 –,<sup>221</sup> in cui, tuttavia, la referenzialità della fotografia è utilizzata al fine di creare una sorta di valore culturale intorno alla sua persona, in linea con l'atteggiamento messianico, denigratorio e dissacrante verso ogni istituzione, assunto negli eventi pubblici da lui presieduti tra il 1919 e 1920.<sup>222</sup>

La serie realizzata con Hausmann, intitolata *Dada Milchstrasse*, si avvicina maggiormente alla tecnica usata da quest'ultimo nella copertina di "Der Dada" n° 2: entrambe le composizioni nascono dall'accostamento di elementi testuali, ma con una maggiore pulizia nella loro organizzazione, giustapponendoli su pochi livelli, per renderli più facilmente riconoscibili, e dunque attribuibili al testo di origine. Nel primo caso, essi scelgono di incollare non il frammento testuale, ma l'intera composizione, come il volantino *Dadaisten gegen Weimar* o la dichiarazione della nascita di *HADO*,

---

<sup>221</sup> J. Baader, *Reklame für mich. Das ist die Erscheinung des Oberdada in den Wolken des Himmels*, "Der Dada", n. 2, Berlin, dicembre 1919, p. 5.

<sup>222</sup> Baader realizzò anche due volumi, perduti, intitolati *HADO (Handbuch des Oberdadaismus)*, che rappresentano il progetto più interessante dell'artista nel campo del *Klebebild*: due libri, atipici già per il formato giornale, interamente realizzati a *collage* con frammenti tratti da riviste e quotidiani.

intitolata *Erklärung*, pubblicata anche in “Der Dada” n° 1,<sup>223</sup> sempre accostati a segni grafici, caratteri tipografici, ed elementi figurativi, tra cui un ritaglio del *Klebebild* di Grosz e Heartfield, intitolato *Henri Rousseau – Selbstbildnis*.

La copertina di “Der Dada” n° 2, invece, è una semplice giustapposizione di carte e frammenti tratti da testi di Hausmann, in cui ricorre un principio riscontrabile in molte di queste prime sperimentazioni sul linguaggio alfabetico: l’esigenza di rimarcare la manipolazione, al pari del frammento fotografico o di qualsiasi altro materiale dell’insieme montato; tale alterazione è sottolineata, non solo dai segni dell’operazione di ritaglio, ma anche dal capovolgimento e dalla rotazione, di novanta o centottanta gradi, delle parole e delle frasi inserite, travolgendone la tradizionale linea di lettura. Dalla prima alla seconda copertina della rivista, assistiamo, dunque, a questo tipo di evoluzione da un iniziale sperimentalismo entro i domini della tipografia, applicando alla pagina e al linguaggio le nuove regole marinettiane di organizzazione del testo, e con ciò caricandola di una valenza iconica prima non posseduta; successivamente, nel giro di pochi mesi, la sperimentazione evolve: si ritaglia il frammento alfabetico, estrapolandolo con tutte le peculiarità tipografiche del componimento da cui è tratto, lo si traduce così in materiale compositivo, manipolandolo e organizzandolo nel nuovo insieme montato tramite le medesime regole applicate, nella prima fase, in sede tipografica.

La terza copertina ingloba infine, nell’aprile del 1920, l’immagine fotografica: Heartfield monta un primo piano di Hausmann con frammenti giornalistici e commerciali, protagonisti del suo immaginario per la natura vernacolare a essi sottesa, materiali di un “quotidiano popolare” da comporre e manipolare secondo le medesime norme sinora applicate alla composizione.<sup>224</sup> La referenzialità della fotografia subentra all’illusionismo della rappresentazione, sostituendo il soggetto con l’oggetto in una logica di

---

<sup>223</sup> J. Baader (Der internationale Oberdada), *Erklärung Dada*, “Der Dada”. n. 1, Berlin, giugno 1919, p. 4.

<sup>224</sup> J. Heartfield, *mont.*, “Der Dada”, n. 3, Berlin, aprile 1920, copertina.

“economia creativa”; Herzfelde illustra la questione nel catalogo della *Erste Internationale Dada-Messe*, organizzata da Hausmann, Heartfield e Grosz, apertasi il 25 giugno del 1920 presso la Kunsthandlung berlinese del Dr. Otto Burchard:

*Wenn früher Unmengen von Zeit, Liebe und Anstrengung auf das Malen eines Körpers, einer Blume, eines Hutes, eines Schlagschattens usw. verwandt wurden, so brauchen wir nur die Schere nehmen und uns unter den Malereien, photographischen Darstellungen all dieser Dinge ausschneiden, was wir brauchen; handelt es sich um Dinge geringeren Umfangs, so brauchen wir auch gar nicht Darstellungen, sondern nehmen die Gegenstände selbst, z. B. Taschenmesser, Aschenbecher, Bucher etc., lauter Sachen, die in den Museen alter Kunst recht schon gemalt sind, aber eben doch nur gemalt.*<sup>225</sup>

A partire dal 1919, il frammento alfabetico, ancora protagonista della composizione, si trova accostato al ritaglio fotografico, che progressivamente inizia a coprire una buona percentuale dell'intero insieme: entrambi sono manipolati secondo le medesime norme organizzative, in un'ottica di valore equanime per ogni materiale, indipendentemente dal suo linguaggio di appartenenza, sia esso una parola, una reclame, un oggetto, o appunto una fotografia. Nel corso di tre anni, dal 1917 al 1920, assistiamo, dunque, al progressivo evolversi dalla composizione tipografica al *Klebebild*, al *Fotomontage* e quindi all'*Assemblage*, tipologie di combinazioni differenti per la natura degli elementi montati, ma equiparabili sul piano della tecnica, i cui principi sono fortemente debitori, per il percorso di maturazione che li ha connotati, delle nuove norme tipografiche sviluppatesi nella prima metà degli anni Dieci.

Con il 1919 le sperimentazioni dada si concentrano prevalentemente sul nuovo modello compositivo del *Fotomontage*, i cui primi esempi furono pubblicati sulle pagine di “Der Dada”; Hausmann, in *Cinquième lettre à Maud*, cita i più rilevanti:

---

<sup>225</sup> W. Herzfelde, *Zur Einführung*, in *Erste Internationale Dada-Messe*, catalogo della mostra, Kunsthandlung Dr. Otto Burchard, Berlin, 1920, Der Malik-Verlag, Berlino, 1920.



[...] dans *Dada*, publication que j'ai dirigée de juin 1919 à décembre de la même année, on a pu voir un « photomontage » reproduisant les figures de Baader et de moi-même, sortant d'une pipe avec une rose, et un photomontage primitif de Baader (reproduit dans *Cahiers d'Art*, 4-6, 1932). C'était le numéro 2, le premier numéro était, par manque d'argent, exclusivement orné de gravures sur bois. Le numéro 3 avait paru dans l'édition du Malik-Verlag, Wieland Herzfelde. On trouve là-dedans un dessin-montage de Georges Grosz, dédié « au professeur photomonteur, R. Hausmann », comme signe, que même les deux concurrents ont reconnu ma priorité, et un « Picasso amélioré » de Grosz, des coupures de journaux et de photos superposées à un tableau de Picasso.<sup>226</sup>

Nel catalogo dell'*Internationale Dada-Messe* ne sono presenti due, di Heartfield e Grosz, intitolati *Korriegertes Picasso: La vie heureuse (Dr. Karl Einstein gewidmet)* e *Korrigiertes Meisterbild: Henri Rousseau – Selbstbildnis*, realizzati, come si deduce dal titolo, sopra le riproduzioni di due *Meisterbilder*: *Tête de jeune fille* di Picasso del 1913 e di *Moi-même, autoportrait paysage* di Henri Rousseau del 1890. Nel primo caso, gli autori hanno incollato, direttamente sopra la riproduzione, la fotografia di un giovane dei *Freikorps*, accostata al nome del ministro Gustav Noske e alla frase *Vollendete Kunst*, con il ritaglio fotografico di un occhio, tratto dalla copertina di "Der Dada" n°3, e altri elementi eterogenei, quali immagini, caratteri e numeri. Nel secondo caso, sulla riproduzione sono stati aggiunti alcuni ritagli, come il dettaglio tipografico della bandiera o la fotografia della sedia in basso a sinistra, meno invasivi, tuttavia, rispetto al precedente intervento, tranne che per il ritratto di Hausmann perfettamente incollato sopra il volto dell'artista francese. La scelta del verbo nel titolo è indicativa della finalità: "korrigieren" i capolavori dei grandi maestri, schernendoli, non solo per la presunzione sottesa all'atto del "colonizzarli", ma per il carattere derisorio insito nella stessa operazione del montare, in cui il gesto dell'artista è ridotto alla sola operazione meccanica del ritagliare e incollare. Le potenzialità satiriche del procedimento trovano qui legittimazione nella

---

<sup>226</sup> R. Hausmann, *Cinquième lettre à Maud* (1946), cit.

produzione di Heartfield e Grosz, accompagnate già, nel primo caso, da quello che sarà il loro campo privilegiato di applicazione: la sfera politica.

Nel passaggio dal primo al secondo fotomontaggio notiamo una trasformazione: il trattamento visivo delle forme alfabetiche è soppiantato dalla priorità dell'immagine fotografica, relegando il linguaggio al ruolo di didascalia, secondo un modello che si affermerà sempre più negli anni Venti, soprattutto con la produzione di Heartfield; viene così inaugurata una seconda fase del procedimento, di maggiore pulizia e distinzione tra i segni al fine di rendere più chiaro il messaggio: il linguaggio alfabetico comincia a "ritirarsi" dalla composizione per indirizzare l'osservatore a comprendere il concetto riposto nella cesura tra le immagini, semplificandone dunque la lettura, in una sorta di ritorno al ruolo dell'*anima* rispetto al *corpo* nelle Imprese cinquecentesche.

Anche nei montaggi dei due dadaisti possiamo tuttavia cogliere un periodo di riflessione sul carattere ibrido dell'insieme montato, e dunque una possibile evoluzione dalla composizione tipografica al fotomontaggio; la copertina di "Jedermann sein eigner Fussball", effettivamente già pura – composta, cioè, da sole fotografie, sotto le "direttive interpretanti" di una didascalia rigorosamente separata – aveva però come precedente la composizione tipografica del *Prospekt* di "Neue Jugend". Ma non è un caso isolato se analizziamo la produzione del 1919: *Dada-merika*, realizzato da entrambi, ne è un esempio; è composto da oggetti prelevati dal reale, quali ciuffi di capelli, fiammiferi, coltelli e monete, ma anche da frammenti fotografici ed elementi tipografici. È l'immagine di una società caotica, "bombardata" da una ridondanza quotidiana di stimoli visivi, uditivi e olfattivi; Dawn Ades, nel suo volume sul fotomontaggio, lo paragona a un quadro futurista: «*Truer image of a violent and chaotic society than, for example, "The Funeral of the Anarchist Galli", a painting by the Futurist*

*Carrà*».<sup>227</sup> L'elemento alfabetico è presente, e, in generale, l'intera struttura della composizione asseconda i principi organizzativi già applicati, nei due anni precedenti, all'interno del modello tipografico: la diagonale è un asse privilegiato di evoluzione formale e lo spazio bianco domina l'insieme, al fine di direzionare le forze della composizione verso il fulcro centrale da cui evolve il montaggio.

*Sonniges Land*, di entrambi i dadaisti e sempre del 1919, fu proposto l'anno seguente come copertina di *Dada siegt. Eine Bilanz des Dadaismus* di Huelsenbeck; rappresenta un ottimo esempio di transizione compositiva tra la prima e la seconda fase del procedimento: si tratta di un insieme eterogeneo, costituito, ad eccezione di qualche moneta incollata, solo da immagini e frammenti alfabetici montati sul supporto cartaceo, la cui diversa natura segnica è annullata dal fatto che si equiparino come ritagli. Una volta ritagliato, l'estratto giornalistico, seppur alfabetico, diviene forma dell'insieme accanto alla fotografia, abbracciando, dunque, la logica semantica dell'immagine, con la quale è montato nella composizione secondo direzionalità contrapposte, salti scalari e giustapposizioni plurime. Una qualità, infatti, che accomuna i lavori di questa prima fase, rispetto alla seconda, è la maggiore complessità organizzativa degli elementi, su più livelli di giustapposizione, che, successivamente, verrà ridotta al fine di una maggiore semplicità, e dunque chiarezza dell'insieme. Due elementi che riscontriamo, nell'evoluzione di cui sopra, sono quindi la separazione dei linguaggi, secondo un modello di "compresenza distinta" tra montaggio figurativo e didascalia esplicativa, e la riduzione dei livelli di giustapposizione; caratteri ovviamente finalizzati alla promozione pubblicitaria e politica, nuovo campo di destinazione del procedimento negli anni Venti.

Ultimo caso esemplificativo di questo passaggio è *Leben und Treiben in Universal City um 12 Uhr 5 Mittags* di Heartfield, sempre del 1919, esposto

---

<sup>227</sup> D. Ades, *Photomontage*, Pantheon Books, New York (1 edizione americana), Thames and Hudson, London, 1976, p. 11.

l'anno seguente alla *Dada-Messe*; n. 152 in catalogo, è così commentato da Herzfelde:

*Dieses Bild, von dem der Dichter Wieland Herzfelde aussagt, dass es ihm ausgezeichnet gefällt, schildert mit den Mitteln des Filmes das Leben und Treiben in Universal-City. Es handelt sich um kein futuristisches Bild, es ist nämlich ein dadaistisches Bild, und zwar ein ausgezeichnetes. Um zu einem richtigen Gesamteindruck zu kommen, trete man am besten 40 Schritte durch die Wand (Achtung, Stufe!) zurück. Dann ergibt sich von selbst, dass der Dadaist John Heartfield der Feind des Bildes ist. Er hat es auch für sich zerstört. Eine sehr einfache nutzbringende Probe darauf kann man in jeder beliebigen Strasse anstellen, in welcher gewöhnliche Straßenlaternen sind.*<sup>228</sup>

L'appunto da parte di Herzfelde che non si tratti di un *futuristisches Bild*, avvalorata la convinzione – proprio nella necessità di negarlo – che il fotomontaggio, nella sua formulazione iniziale, come nel caso di queste prime opere, sfrutti i principi compositivi di simultaneità e compenetrazione spazio-temporale dell'avanguardia italiana. I livelli di organizzazione degli elementi, figurativi e tipografici, sono molteplici, e l'obiettivo è il medesimo dell'opera precedente, quello di restituire formalmente la dimensione antropologica rinnovata dell'uomo metropolitano. Tali lavori necessitano di un approccio alla comprensione che distingua due momenti: una sensazione istintiva iniziale di percezione della città, quasi osmotica con l'insieme visionato, e un'attenzione al dettaglio, più lenta rispetto alla prima reazione, volta a distinguere il singolo elemento per giustificarne la presenza. Tale dualismo percettivo ha spesso comportato un fraintendimento: l'idea che in questa prima fase non vi fossero leggi organizzative alla base della composizione, giudicata quindi caotica e priva di una logica; si tratta, invece, di lavori più complessi, ancora non destinati alla comprensione dei molti, e dunque non

---

<sup>228</sup> W. Herzfelde, *Zur Einführung*, in *Erste Internationale Dada-Messe* (1920), cit. Il riferimento al cinema è una costante nel dadaismo: nel 1919 Hausmann rinominerà il suo *Das neue Material in der Malerei* "Synthetisches Kino der Malerei", nonché celebre è la produzione, a partire dal 1920, di Viking Eggeling (*Horizontal-Vertical Orchestra*, 1921) – morta prematuramente nel 1925 – e di Hans Richter (*Rhythmus 21*, 1921).

semplificati nel montaggio, ma centrati ad accogliere una labirintica struttura per restituire un rapido, ma anche maggiormente meditato, senso di confusione e oppressione urbana.

Oltre ai fotomontaggi pubblicati in catalogo, buona parte delle opere esposte nella *Dada-Messe* onoravano il nuovo procedimento; la mostra internazionale vanta un'approfondita bibliografia sull'argomento, dunque vi si entrerà nel merito affrontando solo le tipologie di montaggio che vi furono proposte, partendo dal passaggio di una lettera inviata da Hausmann a Jasia Reichardt il 4 settembre 1964:

*As the photographs of this exhibition, several times reproduced in books and reviews, prove, I exhibited there the first great picture-assemblage, the first photomontages and too a relief composed with different planks of wood, in parts painted in black, on which I had nailed parts of an umbrella-stand, a blue plate of earthenware and a dozen of shaving-blades. Hannah Höch showed photomontages, the team Grosz-Heartfield "collages" and a "dummy"-assemblage decorated with electric bulbs, an electric bell, a knife-blade and a set of artificial teeth. Schlichter exhibited the dummy of a german soldier with the mask of a pork instead of the head. Baader was represented with a great pyramidal construction, made with cartoon, paper, bottles, wood, metal, etc., that he called: The Great Plasto-Dio-Dada-Drama...A great part of this works was already made in the years 1918 and 1919.<sup>229</sup>*

A questa testimonianza si aggiunge la descrizione contenuta nel dattiloscritto *Les inventions et les manifestations du Club Dada de Berlin*, la cui versione tedesca è stata pubblicata in *Am Anfang war dada*. Nel corso della mostra fu proposta l'intera casistica delle possibili forme di montaggio, ognuna denominata con una precisa intitolazione: Hausmann presentò una prima tipologia, il *Bild-Assemblage*, o *Tableau-Assemblage*, un supporto cartaceo composto da brani strappati di manifesti a dialogo formale con elementi tipografici di diverse dimensioni. Egli espose, inoltre, una *Konkretisation-*

---

<sup>229</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a J. Reichardt, datata 4 settembre 1964, in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, Box 1, Folder 15, cit. Jasia Reichardt ha scritto l'introduzione del libro scritto a due mani: R. Hausmann e K. Schwitters, *PIN*, Gaberbocchus Press, Londra, 1962.

*Skulptur-Assemblage (Concrétisation-Assemblage)*, un rilievo costituito da assi di legno, in parte verniciate di nero, su cui aveva inchiodato alcuni elementi di un portaombrelli insieme a un piatto blu e a una dozzina di rasoi. Grosz e Heartfield, invece, avevano proposto, in linea con l'opera anche di Rudolph Schlichter, alcuni esempi di *Skulptur-Assemblage*, detti anche *Gegenstand-Assemblage (Sculptures Assemblages, Objets-Assemblages-Plastiques)*: tra questi, un manichino, a cui avevano attaccato un piede metallico al posto della gamba sinistra, una lama sul petto e un campanello elettrico sulla spalla destra; la testa era invece stata sostituita da una lampadina, mentre gli organi sessuali da una dentiera. Schlichter aveva sospeso un manichino di un soldato in uniforme grigio-verde, la cui testa rappresentava il muso di un maiale con un berretto militare. In ultimo, Baader aveva proposto un *Assemblage-Échaffaudage*, intitolato *Das große Plasto – Dio – Dada – Drama*, costituito da «*verschiedensten Materialien wie Holz, Papier, Flaschen, Metall etc.*», di chiari richiami agli assemblaggi di Golyscheff; Ernst un vaso in vetro di forma cilindrica riempito con liquido verde chiuso in alto da un braccio di legno. Tutti questi *konkretisierten Gegenstand-Assemblage* furono distrutti alla fine della mostra, ma ne restano le fotografie, pubblicate, come spiega Hausmann, nel 1920 in *Almanach dada!*, nel 1932 in "Cahiers d'Art" n. 32, e nel 1957 da Willy Verkauf nel suo volume *Dada. Monograph of a Movement*.<sup>230</sup>

Ciò che si evince chiaramente dalla documentazione fotografica è il protagonismo indiscusso, in ognuna di queste forme di montaggio, come anche all'interno dello stesso spazio espositivo, dell'elemento alfabetico; quasi che il frammento tipografico fosse evaso, dal suo contenitore privilegiato, la pagina, evolutasi in spazio espositivo del testo grazie alle novità d'impaginazione marinettiane, e fosse giunto sulla superficie, tradizionale spazio della figurazione, abbracciando poi il volume, e quindi l'intero spazio a cornice dell'arte, l'aula della Kunsthandlung del Dr. Otto Burchard. Documenti dada, frammenti giornalistici, brani di manifesti,

---

<sup>230</sup> R. Hausmann, *Les inventions et les manifestations du Club dada de Berlin* (s.d.), cit; *idem*, *Am Anfang war Dada* (1972), cit., pp. 121-123.

caratteri tipografici, ingrandimenti testuali, affastellavano le sale dell'esposizione, così conferendo alla stessa scelta curatoriale, centrata sulla giustapposizione dialettica delle opere, il ruolo conclusivo di un percorso triennale, intrapreso dall'elemento tipografico, all'interno della produzione dada.

Roman Jakobson, visitando la *Dada-Messe*, così commentò la presenza dell'elemento alfabetico nelle scelte espositive della mostra: «Le dichiarazioni sono molto più numerose dei versi e dei quadri. Quanto ai versi e ai quadri, non v'è niente di nuovo rispetto al futurismo italiano e russo».<sup>231</sup> In una celebre foto della Höch e di Hausmann, è visibile, alle loro spalle, il suo perduto fotomontaggio, intitolato *Dada Reklame* (n. 26 in catalogo), e il manifesto della Höch *Ali Baba-Diele* (n. 19 in catalogo); in un altro scatto – con, in primo piano, Herzfelde, Schlichter e van der Rohe – s'intravede, invece, il poster realizzato sempre da Hausmann per la Malik Verlag, intitolato *Der Malik Verlag Berlin-Halensee Kurfürstendamm 56* (n. 17 in catalogo). Tali composizioni nascono dal montaggio, sulla superficie, di frammenti fotografici e alfabetici, organizzati su assi direzionali molteplici, con salti scalari grazie a operazioni d'ingrandimento e riduzione, manipolandone così la lettura o la visione, in una logica introdotta prima in tipografia e poi nel fotomontaggio.

La Höch presenta, in occasione della mostra, molte opere che rispettano i caratteri di cui sopra, in particolare due fotomontaggi: *Rundschau* e il celebre *Schnitt mit dem Küchenmesser DADA durch die letzte Kulturepoche Deutschlands*. Come grafica, sensibile alle dinamiche d'impaginazione per i numerosi anni di esperienza nel mondo dell'editoria, è l'artista che più riflette, con Hausmann, sul ruolo del dato alfabetico nella composizione a dialogo con l'immagine, attingendone la logica, e applicando all'insieme leggi organizzative affini a quelle tipografiche; tale progressiva evoluzione emerge anche dal confronto tra il suo manifesto *Ali Baba-Diele* e i due fotomontaggi,

---

<sup>231</sup> R. Jakobson, *Pis'ma iz zapada...Dada (Lettere dall'Occidente. Dada)*, "Vestnik teatra", n. 82, 8 febbraio 1921; trad. it. *Dada russo. L'avanguardia fuori della rivoluzione*, M. Marzaduri (a cura di), Il cavaliere azzurro, Bologna, 1984, pp. 164-173.

conferendo, quindi, una certa rilevanza alle opere presentate all'esposizione, di cui un dettagliato elenco si trova nella sua lettera autobiografica indirizzata a Huelsenbeck, una sorta di *memento* per la storiografia:

1920.25.7-25.8. DADA – Messe bei Dr. Otto Burchard, Lützowufer 13. Ich zeigte da:

DADA – Puppe I

DADA – Puppe II

Ali Baba, Plakat.

„Menschliches Brautpaar“ (Relief)

„Diktatur der Dadaisten“ (Relief)

„Schnitt mit dem Küchenmesser DADA durch die letzte Kulturepoche Deutschlands“ (Fotomontage)

„Rundschau „ (Foto-Montage) (Wurde, wie diverse andere Arbeiten, die ausgestellt „Dada-Messe“ waren, nicht im Kataloge genannt). Habe von dieser Ausstellung noch vier verschiedene Presse-Fotos.<sup>232</sup>

Le diverse tipologie di montaggio, esposte in occasione della *Dada-Messe*, si connotano per l'assorbimento dell'oggetto reale all'interno della composizione, a seguito di un'operazione di prelievo dal suo luogo di origine, e dunque di appropriazione da parte dell'artista. Questo fenomeno è riscontrabile, per la prima volta nella produzione di Hausmann, nella seconda versione del *Klebebild* realizzato per *Synthetisches Cino der Malerei*; il primo modello, probabilmente distrutto, è considerato anche il primo fotomontaggio realizzato dall'artista nel 1918 di ritorno dal Baltico, e rappresenta un'iniziale riflessione di *mise en page* tipografica a dialogo con tre frammenti fotografici, primi piani della bocca e degli occhi di Hausmann.<sup>233</sup> La seconda versione, dell'anno seguente, arricchisce la composizione di un nuovo elemento, inglobando, all'interno della medesima configurazione tipografica, degli oggetti reali, quali fascette da sigari e un panno, così sostituendo la "cosa" al

---

<sup>232</sup> Lettera inviata da H. Höch a R. Huelsenbeck, datata luglio 1958, intitolata *Lebensüberblick, unter besonderer Berücksichtigung von Dada*, cit.

<sup>233</sup> Il primo piano di Hausmann, da cui sono tratti i tre frammenti fotografici, ritorna anche nella copertina realizzata da Heartfield in "Der Dada" n° 3, e nel fotomontaggio di Hausmann *ABCD*.



segno che ne portava la traccia. Avendo visto gli *Assemblagen* di Golyscheff quell'anno, ed essendo entrato in contatto con Schwitters, conosciuto al Café des Westens nell'autunno del 1918, è facile comprendere le ragioni di tali sperimentazioni.<sup>234</sup>

Schwitters era giunto a Berlino in occasione della sua mostra tenutasi alla Der Sturm in luglio, due mesi dopo l'organizzazione della prima esposizione dadaista da J.B. Neumann, in cui Golyscheff aveva presentato diversi *Assemblagen*; da Herwarth Walden aveva avuto modo di esporre i suoi primi assemblaggi, che lo avrebbero poi condotto a *Colonna Merz* nel 1920, rappresentativi di un'evoluzione nello spazio del polimaterismo proposto in superficie dai disegni Merz e dai suoi due primi *Klebebilder* del 1918: *Drawing A2 Hansi* e *Drawing A6*.<sup>235</sup> Il primo *collage*, pur essendo accomunato al secondo dal debito verso l'opera di Arp, incamera una novità, poiché "accoglie" nella composizione l'involucro di una barretta di cioccolato, così offrendo un buono spunto di discussione con Hausmann, che si appropinquava verso un analogo sperimentalismo sul "prelievo".

Tale ascendenza su Hausmann, dell'opera di Golyscheff e Schwitters, si riscontra anche nelle *Plastiken* da questi presentate in occasione della *Dada-Messe*, quali *Abendliche Toilette* (n. 144 in catalogo), riprodotta in "Der Dada" n°3,<sup>236</sup> in cui il frammento alfabetico è ritagliato e inserito nella composizione insieme a oggetti di diversa natura, come carte, monete, una chiave, un francobollo, una spazzola e altri materiali, e la celebre *Tête mécanique*,

---

<sup>234</sup> Gli *Assemblagen* di Schwitters rappresentano un argomento ampiamente approfondito e dibattuto, cfr. in merito *Kurt Schwitters*, catalogo della mostra, Centre Georges Pompidou, Parigi, 24 novembre 1994 – 20 febbraio 1995; A. Nigro, *Il collage tra le due guerre. Kurt Schwitters*, in *Collage / Collages dal Cubismo al New Dada*, M. G. Messina e M. M. Lamberti (a cura di), catalogo della mostra, GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, 2007, Electa, Milano, 2007.

<sup>235</sup> Cfr. anche i due collages pubblicati in "Der Zeltweg", Zurich, novembre 1919.

<sup>236</sup> R. Hausmann, *Abendliche Toilette*, "Der Dada", n. 3, Berlin, aprile 1920, p. 5.

*L'Esprit de notre temps*, in cui l'elemento tipografico è ormai ridotto al minimo con l'uso del solo segno numerico.<sup>237</sup>

Nel 1920 Hausmann realizzò una serie di fotomontaggi, a cui il titolo di *Fotomontagen* è attribuibile con legittimità, poiché si distinguono, rispetto alle composizioni dell'artista finora analizzate, per un maggior senso di completezza, concludendo un percorso di riflessione ed elaborazione del procedimento, sviluppatosi nei tre anni precedenti, che equilibrava, su un piano compositivo, linguaggio alfabetico e immagine.

*Der Kunstkritiker*, esposto col titolo *Der Kunstreporter* alla *Dada-Messe* (n. 37 in catalogo), sfrutta l'aspetto canzonatorio del montaggio per le sue potenzialità combinatorie, ironizzando sulla figura del critico interessato esclusivamente alle compagnie femminili e al mondo della moda. L'immagine del giornalista è già di per sé una satira, dominata dal contrasto dimensionale tra la fotografia del volto, reso anonimo dall'alterazione della bocca e degli occhi, e quella del corpo, grazie alle possibilità d'ingrandimento e riduzione della tecnica; questa è affiancata da elementi eterogenei, quali un francobollo, l'angolo di una banconota, ritagli fotografici e ovviamente materiali giornalistici e tipografici. Il frammento di una *Lautgedicht*, ingrandito a sfondo dell'insieme come una sorta di quinta teatrale per la composizione, eleva il ruolo della pagina, da ambiente di presentazione del testo, soggetto alle nuove leggi tipografiche, a supporto per la figurazione. Frammento linguistico e fotografico sono paragonabili in quanto materiali esposti alla medesima logica manipolatrice delle forme, condividendo, dunque, lo stesso statuto di elementi da alterare ai fini del prodotto finale, indipendentemente dal loro linguaggio di appartenenza.

*Tatlin lebt zu Hause*, sempre esposto alla *Dada-Messe* (n. 28 in catalogo), è celebre per la prospettiva del pavimento scelto come sfondo – presente anche nel fotomontaggio *Dada siegt* dello stesso anno –, una chiara

---

<sup>237</sup> Per una dettagliata analisi dei *Plastiken* presentati da Hausmann durante l'*Erste Internationale Dada Messe* cfr. T. O. Benson, *Raoul Hausmann and Berlin Dada* (1986), cit., pp. 154-162.

citazione dell'opera di De Chirico, di cui Hausmann aveva certamente potuto vedere *Le mauvais génie d'un roi* su "Dada 2" nel dicembre del 1917,<sup>238</sup> o esserne stato informato da Huelsenbeck di ritorno da Monaco.<sup>239</sup> Entrambe le composizioni dimostrano una perfetta pulizia segnica: nel primo troviamo, come unico segno grafico a dialogo con le forme fotografiche e dipinte, il frammento di una cartina urbana; nel secondo, oltre a un brano cartografico, emergono nitidamente quattro diversi elementi tipografici, che partecipano alla logica della composizione come semplici espressioni alfabetiche. L'osservatore è, infatti, invitato a leggerle grazie a un montaggio che ne rispetta la linearità di lettura, giustificando quindi la loro presenza come segni d'indirizzamento a una migliore contestualizzazione dell'insieme montato.

Questi due fotomontaggi si differenziano, dunque, dalle altre composizioni realizzate da Hausmann, proprio per la sobrietà nell'uso del dato tipografico rispetto al protagonismo dell'immagine dipinta o fotografica; si tratta, tuttavia, a differenza dell'evoluzione oggettivamente riscontrabile nella produzione di Heartfield, di semplici sperimentazioni, poiché se andiamo ad analizzare i fotomontaggi realizzati da Hausmann fino al 1923, possiamo sempre trovarvi un connubio equilibrato tra parola e immagine.

*Dada Cino*, esposto alla *Dada-Messe*, è esemplificativo di tale percorso parallelo tra dato figurativo e tipografico: il vuoto della carta ricompare, tornando a un accentramento spirale della composizione, in cui i segni alfabetiche dominano accostati ai frammenti fotografici, rispettando le medesime leggi volte ad alterarne le dimensioni, le tipologie di caratteri, e a collocarli su assi direzionali molteplici, giustappoendo gli elementi in una logica più d'incastro che di sequenza.<sup>240</sup> Sempre del 1920, *Elasticum* sfrutta il carattere onomatopeico del linguaggio per parodiare le figure di Arp e Picabia; un frammento dal catalogo della *Dada-Messe* è giustapposto a un

---

<sup>238</sup> G. De Chirico, *Le mauvais génie d'un roi*, "Dada 2", Zurich, dicembre 1917, p. 15.

<sup>239</sup> Sui canali attraverso cui l'opera di De Chirico poté giungere a Berlino cfr. T. O. Benson, *Raoul Hausmann and Berlin Dada* (1986), cit., p. 180.

<sup>240</sup> Cfr. i fotomontaggi della Höch del 1920, analoghi per il rapporto tra testo e immagine, quali *Das schöne Mädchen*, *Bürgerliches Brautpaar* (Streit), *Da Dandy*.

fonema ingrandito, all'interno di un montaggio multifocale costituito da ritagli fotografici, i cui soggetti richiamano il mondo metropolitano della macchina, incastrati su molteplici livelli, e quindi intersecati da segni alfabetici, diversi per dimensione, carattere e direzionalità di lettura.

E in ultimo *ABCD*, del 1923, anno conclusivo per il movimento dada berlinese, esemplificativo, tuttavia, della concezione di fotomontaggio propria di Hausmann: egli, a tre anni di distanza dal periodo di maggiore fioritura del procedimento, si discosta, infatti, dalla nuova visione semplificata della tecnica abbracciata da Heartfield negli anni Venti, per ribadire l'equilibrio tra parola e immagine nella composizione montata. Il fulcro dell'insieme è il ritratto dell'artista, lo stesso ritagliato nel suo primo fotomontaggio perduto del 1918, *Synthetisches Cino der Malerei*, qui circondato da numerosi elementi eterogenei, aleggianti sul ben visibile spazio bianco del supporto cartaceo, motore significante per il corpo montato. Una banconota ceca è un riferimento alla tournée del 1921, fatta dall'artista con Schwitters a Praga, affiancata dall'annuncio, realizzato da El Lissitzky, di una serata Merz a Hannover, nel settembre del 1923, durante la quale Hausmann recitò la sua *Seelenmargarine*; i biglietti numerati, invece, sono un richiamo ironico al *Kaiser Jubilee*, mentre il frammento cartografico, in alto a destra, è un omaggio a Rimbaud, esploratore della regione dell'Harari. Segni grafici, caratteri, numeri, frammenti di carte geografiche costruiscono la composizione, secondo le medesime regole organizzative sperimentate dall'artista in sede tipografica nei sei anni precedenti.

Dall'analisi della produzione dada nel triennio, tra il 1917 e il 1920, emerge dunque chiaramente la rilevanza del dato alfabetico all'interno dei primi esperimenti di fotomontaggio, nonché l'importanza avuta dai principi di organizzazione tipografica teorizzati e applicati da Marinetti, anticipatori di una nuova valenza iconica della parola sulla pagina, divenuti, dunque, un tramite tra un fenomeno di carattere letterario e uno di natura figurativa. Il dato tipografico rappresenta, quindi, il canale attraverso cui tale filiazione è andata materializzandosi, e risulta, dunque, importante soffermarsi su come

l'eredità parolibera andò a incidere sull'elemento alfabetico nella poesia dada. Nel passaggio dal letterario al figurativo assistiamo a una comune operazione di disintegrazione delle forme semantiche attraverso la ricombinazione di parole e immagini secondo i medesimi principi compositivi; spiega Hausmann in *Courrier dada*:

*La méthode dadaïste de disloquer et de désintégrer les formes sémantiques, d'entremêler des mots suivant certaines associations sonores et les formes sculpturales des choses visibles, d'une part dans le photomontage, d'autre part dans la peinture non-figurative, était de la plus grand logique.*<sup>241</sup>

## 2.4. La poesia dada

Nel fotomontaggio intitolato *Der Verfasser des Buches "Vierzehn Briefe Christi" in Seinem Heim*, esposto da Baader alla *Dada-Messe*, è presente una fotografia in cui si distingue sullo sfondo la poesia di Hausmann, intitolata *Kp' erioum*, già utilizzata da Golyscheff come materiale da montare in sede compositiva. Brani tratti da *Kp' erioum* sono presenti anche in *Dada Reklame* sempre esposto alla *Dada-Messe* da Hausmann, con un frammento tratto da "Der Dada" n°1. Ciò che emerge, dunque, in tali opere è una riflessione su come l'elemento alfabetico possa essere utilizzato, in veste di materiale, in una composizione destinata alla visione, conferendogli una nuova natura iconica aggiunta alla portata simbolica di segno linguistico. Nasce un ibrido segnico in arte, la cui singolarità evolve e matura nel secondo decennio del Novecento, partendo dall'Italia e dalla Francia, per passare poi in Svizzera e in Germania, in un percorso progressivo dalla pagina letteraria al fotomontaggio.

Georges Hugnet illustra questo fenomeno nella serie di articoli, intitolata *L'Esprit dada dans la peinture*, pubblicata su "Cahiers d'Art" tra il 1932 e il 1934: egli descrive, infatti, come la "confusione" dei generi e dei media rappresenti una delle più importanti e innovative peculiarità dadaïste;

---

<sup>241</sup> R. Hausmann, *Courrier dada* (1958), cit., p. 141.

i fotomontaggi, che egli ancora chiama *collages* – erroneamente, come gli fece notare Hausmann in una lettera del 19 aprile 1947 –,<sup>242</sup> sono sistemi semantici ibridi, composti da elementi eterogenei quali appunto disegni, ritagli giornalistici, fotografie, oggetti, e anche brani poetici. L'uso del linguaggio poetico è in essi mutato, poiché i suoi segni sono manipolati al pari di ogni altro materiale creativo, considerando il dato tipografico un elemento dell'insieme da alterare ai fini di un risultato compositivo.<sup>243</sup>

È utile, quindi, ricostruire, oltre ai canali attraverso cui le novità marinettiane siano penetrate in Germania, l'effettiva ricezione degli assunti futuristi da parte di Raoul Hausmann, teorico della *Lautgedicht* e inventore del fotomontaggio (insieme a Grosz e Heartfield); figura preziosa, dunque, per lo sperimentalismo con cui si accosta a entrambi i campi. Il dadaista dichiara, infatti, nel suo discorso di apertura alla prima mostra storica dedicata al fotomontaggio, che l'idea di questa nuova tecnica prese corpo nel momento in cui egli provò ad applicare alla figurazione i principi compositivi precedentemente sperimentati nei suoi brani poetici.

Hannah Höch, sua compagna dal 1915 al 1922, racconta a Huelsenbeck, nel già citato resoconto autobiografico, che fu Hausmann ad avvicinarla all'ambiente della *Der Sturm*, introducendola alle novità del futurismo, che qui aveva trovato un importante spazio di diffusione:

*In diesen Jahren mit Hausmann, 1915-1922, spielte sich ab: Krieg, Friedensschluss, Revolution, Hunger und Inflation.*

*Durch Raoul Hausmann wurde ich bekannt mit: Waldens Sturm, den Futuristen, der Aktion, dem Kreis um Franz Jung, Schrimpf, Maria Uhden, Öhring, dem Mynona-Segal, Kreis und endlich DADA.*<sup>244</sup>

---

<sup>242</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a G. Hugnet, datata 19 aprile 1947, in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, Box 1, Folder 11, cit.

<sup>243</sup> G. Hugnet, *L'esprit dada dans la peinture*, "Cahiers d'Art", Paris, nn. 1-2, 6-7, 8-10, VII, 1932; nn. 1-4, IX, 1934.

<sup>244</sup> Lettera inviata da H. Höch a R. Huelsenbeck, datata luglio 1958, intitolata *Lebensüberblick, unter besonderer Berücksichtigung von Dada*, cit.

Hausmann aveva, infatti, avuto modo di visitare le mostre organizzate nella galleria di Herwarth Walden, restando affascinato da Marc, Muche e Archipenko, ma anche dai cubo-futuristi russi David e Vladimir Burljuk, presenti all'*Herbstsalon* del 1913, e da molti altri artisti approdati alla *Der Sturm*.<sup>245</sup> Al Getty Research Institute è conservata una breve autobiografia inedita, scritta a Limoges il 26 maggio 1957, nella quale egli spiega l'importanza nella sua formazione del movimento futurista, avvicinato visitandone le mostre a Berlino, di cui cita la prima del 1912; egli descrive come, grazie a queste e al contributo della scuola di Parigi, nel 1917 cominciò a distaccarsi dalla *Gegenständlichkeit*, per approdare l'anno seguente al nuovo procedimento del fotomontaggio:

*Später, 1912, unter dem Einfluss der Ausstellungen der Futuristen und der Pariser Schule (Delaunay, Leger) in Berlin, entwickelte ich neue Ideen, die, nach mehreren Jahren von Versuchsreihen, im Laufe des Jahres 1917 zur Abkehr von jeder Gegenständlichkeit führten.*<sup>246</sup>

A questa testimonianza, se ne aggiunge un'altra, contenuta in un inedito *Notizheft*, scritto tra il gennaio e il febbraio del 1921, sempre conservato nelle Special Collections del Getty, in cui egli riconosce la rilevanza compositiva della *Simultanität* futurista: spiega, infatti, come a inizio secolo la vecchia arte, fondata sulla *Konstruktion* e la *Zusammenfassung*, abbia ceduto il passo a una nuova concezione della composizione, decentralizzata, fondata sul principio della compenetrazione simultanea, di rottura con l'unitarietà figurativa tradizionale:

*Die Gleichwertigkeitstheorie geht von der quasi inneren Erfahrung aus, dass es keine Zusammenziehung, sondern nur gleichzeitige Durchdringungen geben könne, ist also eine Fortbildung der sogenannten Simultanität der Futuristen und Delaunays.*<sup>247</sup>

---

<sup>245</sup> Egli pubblicò diversi articoli sul "Der Sturm": cfr. R. Hausmann, *Wieder herr Scheffler*, "Der Sturm", nn. 115/116, III, Berlin, giugno 1912; *idem*, *Die gesunde Kunst* (1912), cit.

<sup>246</sup> R. Hausmann, s.t., dattiloscritto, Limoges, 26 maggio 1957 (cfr. Appendice), in *Franz Roh papers, ca. 1911-1965*, Box 7, Folder 4, cit.

<sup>247</sup> *Idem*, *Notizheft*, dattiloscritto, gennaio-febbraio 1921 (cfr. Appendice), *ivi*.

Sono piuttosto rare le occasioni in cui Hausmann riconosce l'importanza di Marinetti per la nascita della *Lautgedicht*, anzi, la sua tendenza prevalente è a discostarsene. In una lettera inviata a Huelsenbeck il 17 aprile 1962, egli, infatti, lamenta l'assenza di *Genauigkeit* della storiografia, come, ad esempio, nel volume di Paul Pörtner *Literatur-Revolution 1910-1925*, in cui: «*Das Lautgedicht in der Form Ball – Hausmann war nur letzte Konsequenz NACH Scheerbart und Morgenstern und den Futuristen „mots en liberté“. Die Fotomontage wird nur als Form nebenbei erwähnt*»,<sup>248</sup>

Data questa distanza, è utile ripercorrere le rare occasioni in cui Marinetti è citato nella sua riflessione e a quale proposito; in un dattiloscritto, sempre inedito, intitolato *Meine Beziehungen zur Weltliteratur*, conservato nel fondo *Hans J. Kleinschmidt*, Hausmann descrive il suo avvicinamento alla letteratura. Arrivato a Berlino, ignaro persino di cosa fosse il Romanticismo tedesco, limitando le proprie conoscenze a Hölderling e Mörike, egli sviluppò un interesse per le lettere grazie ai rapporti con la galleria Der Sturm, in cui fu introdotto all'espressionismo russo, al cubismo francese e, ovviamente, al futurismo italiano; Walden gli fece conoscere i libri di Apollinaire, Blaise Cendrars, e infine Marinetti, unico autore di cui egli citi il titolo dell'opera, *Les mots en Liberté*, un'edizione in francese del 1919 di una raccolta parolibera.<sup>249</sup> Questo dattiloscritto è, dunque, prezioso, proprio perchè vi troviamo un resoconto preciso di tutte le figure con le quali egli venne in contatto nel periodo in cui stava formalizzando le basi della poesia fonetica:

---

<sup>248</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a R. Huelsenbeck, datata 17 aprile 1962 (cfr. Appendice), in *Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978*, Box 1, Folder 9, cit.

<sup>249</sup> Nel 1919 Marinetti pubblicò, infatti, un volumetto intitolato *Les mots en liberté futuristes* (Edizioni Futuriste di "Poesia", Milano, 1919), in cui propone una sorta di storia del parolibero dalla metà degli anni Dieci: dalle pagine di "Lacerba" (1914) al suo *ZangTumb Tumb* (1914), a *I ponti sull'Oceano* di Folgore (1914), *Baionette* di Auro d'Alba (1915), *BIF-ZF + 18. Simultaneità. Chimismi lirici* di Soffici (1915), *Rarefazioni e parole in libertà* di Govoni (1915), *L'Ellisse e la Spirale, film + parole in libertà* di Buzzi (1915), *Piedigrotta* di Cangiullo (1916); dalle pagine di "L'Italia futurista" (1916-1917) al *Caffè concerto, Alfabeto a sorpresa* di Cangiullo (1918), a *Equatore Notturmo* di Meriano (1916), e al suo *8 anime in una bomba* (1919).



*Mein eigenes Schriftstellerdasein wurde durch Herwarth Walden's "Sturm" erweckt und da ich mit größtem Interesse die italienischen Futuristen, die französischen Kubisten und die russischen Expressionisten aufnahm, so curde mir die Bücher Apollinaire's, Cendrars's, Ribemont-Dessaigne's und Anderer ein beinahe ausschließlicher Anlass, mich mit französischer Dichtung zu beschäftigen. Im übrigen waren ja auch Marinetti's Manifeste sowie "Les mots en Liberté" französisch erschienen. Ich las in dieser Zeit aber auch Swift, Sterne, Cervantes und vor allem der herrlichen Scheerbart.<sup>250</sup>*

Il debito di Hausmann verso *Les mots en Liberté* è da lui ribadito in un omaggio grafico al volume: per il n. 4/5 di "Mécano" del 1923, il *White/Blanc/Wit*, Theo van Doesburg realizzò una copertina che rifletteva, tramite citazioni da Tzara, Evola e Bonset, sulle differenze tra le tre grandi avanguardie storiche, cubismo, futurismo, dadaismo; in basso a destra un disegno di Hausmann, firmato e datato 1921, "commentava" figurativamente il tema. Il dadaista vi realizza, infatti, l'elica di un aeroplano, indirizzata verso la parola "*Protestation*", in un sapiente gioco tipografico d'impaginazione, nel rispetto dell'equilibrio tra testo e immagine della copertina; all'interno del disegno egli colloca, quasi come parte dell'ingranaggio, la scritta autografa *les mots en liberté*, rendendo omaggio così all'opera marinettiana, non solo per l'intitolazione, ma anche per la citazione, dato il chiaro richiamo al passaggio del *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, in cui Marinetti esordisce: «Ecco che cosa mi disse l'elica turbinante, mentre filavo a duecento metri sopra i possenti fumaioli di Milano».<sup>251</sup> Il celebre brano citato racconta, infatti, il momento in cui il leader futurista, sorvolando in aeroplano i tetti milanesi, è ispirato dall'elica della macchina, che comincia a elencargli i tredici punti da rivoluzionare in letteratura, così affidandogli le basi della nuova

---

<sup>250</sup> R. Hausmann, *Meine Beziehungen zur Weltliteratur*, dattiloscritto, s.d (cfr. Appendice), in *Hans J. Kleinschmidt Research files, 1902-1975*, Box 1, Folder 2, cit. Cfr. anche *idem, Les Archives du XXème Siècle: Le Mouvement dada*, dattiloscritto, s.d., A.II.2.4/sd-02-AN, in *Ecrits sur Dada et Neodada*, Archives Raoul Hausmann, Musée Départemental de Rochechouart, Rochechouart.

<sup>251</sup> F.T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1912), apparve per la prima volta come introduzione all'antologia *I poeti futuristi*, edito nel 1912; in *idem Teoria e invenzione futurista*, L. De Maria (a cura di), Mondadori, Milano, 1968, pp. 55-62.

forma tipografica, ereditata dal dada, che stravolse poi le tradizionali leggi d'impaginazione, di cui un esempio è appunto la stessa copertina di "Mécano".

Nel suo *Courrier dada*, Hausmann redige una sorta di storia del *Poème phonétique*,<sup>252</sup> attribuendone le origini in Germania a Paul Scheerbart, e al suo componimento intitolato *Kikakoku Ekoralaps*, contenuto in *Ich liebe Dich! Ein Eisenbahn-Roman mit 66 Intermezzos*, edito nel 1897.<sup>253</sup> Un omaggio allo scrittore lo troviamo anche in uno dei suoi primi *Klebebild*, realizzato e donato alla Höch nel settembre del 1918: su una cartolina dominata quasi interamente dal vuoto dello spazio bianco, tranne che per una piccola composizione di caratteri tipografici e glifi in alto a sinistra, egli incolla centralmente e in diagonale il titolo ritagliato dalla copertina del volume di Scheerbart *Ich liebe Dich!*<sup>254</sup> Oltre a quest'ultimo, Hausmann riconosce dei meriti anche a Christian Morgenstern, e alla sua poesia *Das große Lalula* contenuta in *Galgenlieder* pubblicato nel 1905; in entrambi i casi, tuttavia, le novità concernono principalmente l'uso del suono all'interno del linguaggio, e non ancora quindi una riflessione circa l'organizzazione spaziale del testo sulla pagina.

Dopo aver ricordato le origini della *Lautgedicht*, Hausmann cita la *sémantique nevrotique* di Carl Einstein nel suo *Bebuquin*, per poi arrivare alle novità compositive di August Stramm e quindi al Paroliberismo di Marinetti, prima di giungere alle innovazioni del dada zurighese: «*J'avais connaissance des essais de Marinetti, de rendre au poème son dynamisme par la valeur des lettres (caractères d'imprimerie) et d'une onomatopée bruitiste*».<sup>255</sup> Anche se molto sintetico, questo riferimento è indicativo, proprio perché, rispetto al modello stilistico precedente, a cui egli attribuisce il merito di uno sperimentalismo di tipo fonetico, ma non tipografico, Marinetti è considerato l'iniziatore di una riflessione sullo spazio della pagina, dove, accanto

---

<sup>252</sup> R. Hausmann, *Poème phonétique*, in *idem, Courrier Dada* (1958), cit., pp. 52-64.

<sup>253</sup> P. Scheerbart, *Ich liebe Dich! Ein Eisenbahn-Roman mit 66 Intermezzos*, Schuster und Loeffler, Berlin, 1897.

<sup>254</sup> Nel corso delle ricerche si è individuata l'origine, non riscontrata in altre sedi, del frammento incollato *Ich liebe Dich!* dal volume di Scheerbart.

<sup>255</sup> R. Hausmann, *Poème phonétique* (1958), cit., p. 58.

all'onomatopea bruitista, sintomo di una progressiva oggettivazione del grafema, la lettera comincia a essere considerata non più solo suono, fonema, ma carattere di stampa, inaugurando così un percorso di lavoro tipografico sul segno alfabetico.

Il dadaista che ha illustrato più nel dettaglio la filiazione tra poesia dada e parolibero è Richard Huelsenbeck; nelle sue memorie, edite postume negli Stati Uniti da Hans J. Kleinschmidt, egli racconta di come Tzara, in rapporto epistolare con Marinetti, avesse introdotto il futurismo nella cerchia del Cabaret Voltaire, dichiarando apertamente l'importanza dell'eredità parolibera per il suo volume *Phantastische Gebete*, edito nel 1916 nella Collection dada:<sup>256</sup>

*I wrote Phantastische Gebete as a dadaist, and this volume of poems clarifies the various aspects of modern poetry. First of all, they are "words in freedom", in Marinetti's term: poems that have not only free rhythms but also free associations. They are crazy only if the reader expects a poem to have a plot, tell an anecdote, or contain logical and linear action.*<sup>257</sup>

Nel catalogo della mostra di Düsseldorf del 1958, c'è un suo contributo intitolato *Dada als Literatur*, in cui egli illustra la storia del dadaismo, spiegando come in origine a Zurigo si trattasse prevalentemente di un fenomeno letterario, i cui componimenti erano inizialmente convenzionali sul piano della forma, e la cui *Literaturform* privilegiata, con chiari richiami futuristi, era il manifesto. Il cambiamento giunse con Tzara e con il volume di Huelsenbeck *Phantastische Gebete*, che «*wurden "parole in libertà", wie sie uns von James Joyce und Marinetti bekannt waren*»: la novità risiedeva quindi nell'aver compreso la necessità di liberarsi dalla linearità formale dello sviluppo narrativo, e dunque dalla *logische Folge* ormai esaurita come struttura linguistica. Il modello parolibero "rompeva" la forma tradizionale

---

<sup>256</sup> R. Huelsenbeck, *Phantastische Gebete. Verse von Richard Huelsenbeck mit 7 Holzschnitten von Arp*, Collection Dada, Zurich, 1916.

<sup>257</sup> R. Huelsenbeck, *About my Poetry* (1956), *Memoirs of a Dada Drummer by Richard Huelsenbeck* (1974), cit., p. 169, cfr. anche pp. 14, 18.

della narrazione introducendo la *freien Assoziation*, la cui unica ricezione possibile era per analogia: questa attivava una catena d'immagini, simultaneamente recepite dal lettore, che si trovava così impossibilitato a comprendere il testo in modo unitario, costruendovi invece giochi di significato, dettati dalle analogie suggeritegli grazie ai segnali forniti dal "montaggio" delle parole. Questa la trasformazione, con la conseguente nuova forma tipografica del testo, che portò progressivamente allo sviluppo della *Lautgedicht*, già introdotta da Scheerbart, ma aggiornata da Ball, Hausmann e Schwitters.<sup>258</sup>

La riflessione di Huelsenbeck è preziosa, non solo poiché riconosce il debito della *Lautgedicht* verso il paroliberismo, ma anche perché chiarisce quali assunti ne furono derivati ed elaborati dalla poesia dada. Nel 1920, egli pubblicò due testi, intitolati *En avant dada: die Geschichte des Dadaismus e Dada siegt. Eine Bilanz des Dadaismus*, rispettivamente editi a Hannover dalla Paul Steegemann Verlag, e a Berlino dalla Der Malik Verlag. Nel primo egli spiega come Tzara rappresentasse il canale attraverso cui le idee futuriste giunsero a Zurigo, consentendo alla neonata cerchia dada di entrare in contatto con le novità marinettiane, attingendovi, ad esempio, il concetto di simultaneità come modello compositivo:

*Durch Vermittlung von Tzara standen wir auch in Beziehung zur futuristischen Bewegung und unterhielten einen Briefwechsel mit Marinetti. Boccioni war damals schon gefallen. Wir kannten aber alle sein dickes theoretisches buch "Pittura e scultura futuriste". Wir fanden Marinettis Weltauffassung realistisch und liete sie nicht, obwohl wir den von ihm sooft verwendeten Begriff der Simultaneität gern übernahmen.*<sup>259</sup>

In questo saggio egli attribuisce, infatti, a Marinetti il merito di aver introdotto nella poesia dada alcuni postulati fondamentali, in particolare il

---

<sup>258</sup> R. Huelsenbeck, *Dada als Literatur* (New York 1958), in *Dada. Dokumente einer Bewegung* (1958), cit.

<sup>259</sup> R. Huelsenbeck, *En Avant dada: die Geschichte des Dadaismus*, Paul Steegemann Verlag, Hannover, 1920, p. 5.

concetto di simultaneità e quello di bruitismo; già a Zurigo Tzara aveva creato una forma di poesia simultanea, intesa però come un poema recitato simultaneamente da più voci, e non come un componimento che includesse visivamente e contenutisticamente il concetto di simultaneità. Nel primo e unico numero della rivista “Cabaret Voltaire”, edito a Zurigo nel giugno del 1916, troviamo appunto il componimento *L'admiral cherche une maison à louer*, il «poème simultan par R. Huelsenbeck, M. Janko, Tr. Tzara», formalmente molto vicino ai modelli paroliberi, nella cui nota Tzara, delineando una storia della poesia simultanea, descrive Marinetti come colui «qui popularisa cette subordination par ses “Paroles en liberté”», erede della *reform typographique* del componimento poetico, iniziata da Mallarmé con il suo *Un coup de dés n'abolira jamais le hazard*.<sup>260</sup> Nello stesso numero furono inoltre pubblicati i poemi paroliberi *Dune* di Marinetti, che sul piano compositivo riassume perfettamente tutte le novità di organizzazione tipografica della pagina, e *Addiooo* di Francesco Cangiullo, recante anch'esso un nuovo modello d'impaginazione, andando quindi a influenzare il poema fonetico dada; nella mostra coeva vennero altresì “esposte” le opere parolibere di Paolo Buzzi, Francesco Cangiullo e Corrado Govoni, rispettivamente *L'Ellipse* e *Parole in libertà*, insieme alla stessa *Dune*.

Huelsenbeck, nel contributo sopra citato, introduce i punti cardine di questa possibile filiazione parolibero – poesia dadaista:

*“Le bruit”, das Geräusch, das Marinetti in der imitatorischen Form in die Kunst (von einzelnen Künsten, Musik oder Literatur kann man hier kaum noch sprechen) einführte, dass er durch eine Sammlung von Schreibmaschinen, Kesselpauken, Kinderknarren und Topfdeckel “das Erwachen der Großstadt” marniere ließ, sollte im Anfang wohl nichts weiter als ein etwas gewaltsamer Hinweis auf die Buntheit des Lebens sein. Die futuristen fühlten sich, im Gegensatz zu den Kubisten oder gar den deutschen Expressionisten, als reine Tatmenschen. Während alle “abstrakten Künstler” über der Auffassung, das der Tisch nicht sein Holz und seine Nagel sondern die Idee aller Tische sei, im Begriff waren zu vergessen, dass man einen Tisch*

---

<sup>260</sup> T. Tzara, *Note pour les bourgeois*, “Cabaret Voltaire”, H. Ball (a cura di), 1, Zurich, 1916, pp. 6-7.

gebrauchen könne, um etwas darauf zu stellen, wollten die Futuristen sich in die "Kantigkeit" der Dinge hineinstellen – für sie bedeutete der Tisch ein Utensil des Lebens wie jedes andere Ding auch [...] Marinetti und seine Anhänger liete deshalb den Krieg als höchsten Ausdruck des Widerstreites der Dinge, als eine spontane Eruption von Möglichkeiten, als Bewegung, als Simultangedicht, als eine Sinfonie von Schreien, Schüssen und Kommandoworten, bei der eine Losung des Problems des Lebens in der Bewegung bringt Erschütterung.<sup>261</sup>

Il "rumore" trova un ruolo centrale nella poetica di Marinetti, e quindi nei tre manifesti letterari da lui redatti: già nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, dell'11 maggio 1912, egli sottolinea la necessità d'introdurlo in letteratura accanto al "peso" e all'"odore", inteso come «manifestazione del dinamismo degli oggetti».<sup>262</sup> Per il leader futurista, una sua possibile veste linguistica è identificabile nell'onomatopea, la cui importanza è descritta sia in *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, dell'11 maggio 1913,<sup>263</sup> che in *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, del 18 marzo 1914;<sup>264</sup> qui Marinetti distingue quattro tipi di onomatopea: quella «diretta imitativa elementare realistica», finalizzata ad arricchire il lirismo della «realtà brutale», limitandogli i rischi dell'astrazione; l' «onomatopea indiretta complessa e analogica», vincolata ad un rapporto analogico tra due fenomeni percettivi tradotti in "rumore linguistico"; l' «onomatopea astratta», non referenziale ad alcun rumore in natura, ma espressione «dei moti più complessi e misteriosi della nostra sensibilità»; e l' «accordo onomatopeico psichico», fusione di più onomatopee astratte.

Tale figura retorica, proprio perché capace di tradurre in segno linguistico un rumore o un suono associato a un oggetto, sviluppa quella che potremmo definire l'"iconicità del linguaggio", la sua capacità, cioè, attraverso

---

<sup>261</sup> R. Huelsenbeck, *En Avant dada: die Geschichte des Dadaismus* (1920), cit., pp. 5-7.

<sup>262</sup> F.T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1912), cit.

<sup>263</sup> *Idem*, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* (11 maggio 1913), edito da Marinetti in due puntate su "Lacerba", n. 12, I, 15 giugno 1913 e n. 22, I, 15 novembre 1913.

<sup>264</sup> *Idem*, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (18 marzo 1914), edito in due puntate su "Lacerba", II, n. 6, 15 marzo 1914 e n. 7, 1° aprile 1914.

le parole, di raffigurare, con lo stesso potenziale di un'immagine o di un'icona, i valori semantici, i significati da queste veicolati. Le onomatopree partecipano alla raffigurazione degli oggetti a cui sono associate, e che quindi esprimono; esse garantiscono alla pagina letteraria un "potenziale visivo", rappresentativo dei contenuti da questa esplicitati, amplificando quindi la rappresentatività del reale tradotto linguisticamente.

In ciò risiede la capacità dell'onomatoprea di cogliere quello che Huelsenbeck definisce *die "Kantigkeit" der Dinge* e non l'idea dell'oggetto, tipica invece della composizione astratta. Un possibile parallelo, forse po' azzardato, ma efficace ai fini della comprensione, è riscontrabile in un passaggio tratto da *Il montaggio nella letteratura. Le opere patetiche* di Ejzenstejn:

Tra i più grandi patetici (ricchi di pathos): Walt Whitman. Il *Canto dell'ascia* "ricavare un'Ascia con la lettera maiuscola – un'Ascia-emblema – dall'ascia con la lettera minuscola – dall'ascia oggetto. Come si comporta Whitman? Come un perfetto montatore. Egli scinde il "piano generale" dell'ascia-oggetto in una molteplicità di "frammenti di montaggio" di ciò che può fare l'ascia, di ciò che si può fare con l'ascia. Ne nasce un'interminabile enumerazione di singole possibilità, accostate in modo complesso e tale da generare e richiamare in vita un mare di associazioni che si infilano, una dopo l'altra, sul potente ritmo dell'incarnazione di un'idea. E nella percezione del lettore questa serie infinita si totalizza di nuovo in un insieme. Ma questa totalità non è già più un'ascia-oggetto, una semplice rappresentazione, ma un'ascia di qualità nuova, un'Ascia-emblema, un'Ascia-immagine, che accoglie in sé, con la forza della sua generalizzazione, l'immagine della giovane democrazia americana, che con migliaia di scuri si era aperta la strada attraverso il fitto dei boschi impenetrabili del Nord-America creando il proprio Stato.<sup>265</sup>

L'angolarità delle cose, colta da Huelsenbeck nel poema parolibero, sussiste proprio nella capacità di esprimere l'oggetto, non attraverso la sintesi della parola, espressione della sua idea, che necessita di un successivo

---

<sup>265</sup> S. Ejzenstejn, *Il montaggio nella letteratura. Le opere patetiche*, in *idem, Teoria generale del montaggio*, P. Montani (a cura di), Marsilio, Venezia, 1985; egli inoltre in *Metodi di montaggio* (1929) sottolinea la possibile equiparazione fra l'associazione delle parole e quella delle immagini.

percorso di comprensione, e quindi di una sua rappresentazione a livello mentale, ma attraverso segni linguistici che analogicamente rimandino il lettore alla concretezza dell'oggetto stesso: segni, cioè, che esprimano tutta la catena di associazioni nelle quali l'oggetto può essere inserito venendoci a contatto, come le sensazioni provate nel percepirlo, il rumore scaturito dal suo utilizzo, la percezione tattile nel prenderlo in mano, e quindi il senso dei materiali di cui è costituito; tutti frammenti di quell'oggetto racchiusi nell'onomatopea, come riflesso dell'esperienza emotivo-percettiva scaturita dal contatto fra il poeta e la cosa che si prefigge di esprimere. In una breve recensione a *Phantastische Gebete*, pubblicata in "Dada 4/5" nel maggio del 1919, si descrive appunto come il rumore si formalizzi nei componimenti al pari di una rappresentazione: «*La représentation du bruit devient parfois réelement, objectivement, bruit – et le grotesque prend les proportions des phrases vites entrecoupées chaotiques*».<sup>266</sup>

Marinetti apre, cioè, alla letteratura un percorso di progressiva oggettivazione del testo,<sup>267</sup> di sincretismo tra visione della pagina e sua lettura, di sintesi tra la dimensione dell'immagine e quella della parola. Karel Teige, nel suo articolo a lui dedicato, scritto e pubblicato nel 1929, sottolinea proprio questo punto:

L'analogia è quell'incommensurabile amore che unisce gli oggetti più lontani. Tra l'estensione dei due poli dell'analogia, l'intuizione poetica inserisce tutto un universo [...] e queste

---

<sup>266</sup> R. Huelsenbeck – *Phantastische Gebete*, in *livres notes revues diversités divertissantes*, "Dada 4/5", Zurich, 15 maggio 1919, p. 26.

<sup>267</sup> Cfr dichiarazione di Cesar Domela: «*The cubists in Paris – I mention for example Picasso – and the futurists in Milan under the leadership of Marinetti (Futurist Manifestos) were the first ones who tried consciously to utilize type as a plastic element. The origin of photomontage can also be found in eighteenth century quodlibets (these whimsies were extremely realistic imitations, in oil or watercolor, of a pack of paper or printed matter with some other objects lying on top); nevertheless it is to the dadaists that credit goes for combining photography and type for the first time within one composition*», C. Domela, *Fotomontage*, "De Réclame", Amsterdam, maggio 1931, tr. ing. in *Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1989, pp. 211-215.



metafore e analogie, condensate, telegrafiche e in più assolutamente alogiche, collegheranno i valori visuali con i valori auditivi e olfattivi.<sup>268</sup>

Il rumore e l'onomatopea costituiscono solo due dei suoi strumenti; proseguendo la lettura di Huelsenbeck, vediamo come egli affronti il tema della simultaneità:

*Simultaneität (von Marinetti in diesem Literatur-Sinne zuerst gebraucht) ist eine Abstraktion, ein Begriff für die Gleichzeitigkeit verschiedener Geschehnisse. Es setzt eine erhöhte Sensibilität für den zeitlichen Ablauf der Dinge voraus, es dreht das Nacheinander des a=b=c=d in ein a-b-c-d, es sucht das Problem des Ohrs in ein Problem des Gesichts umzuwandeln. Simultaneität ist gegen das Gewordene für das Werden.*<sup>269</sup>

La simultaneità rappresenta il principio organizzativo cardine dell'opera futurista, e nello specifico del poema parolibero: la compresenza simultanea di più elementi, al di là delle loro connessioni logiche, e quindi di una possibile linearità narrativa, conferiva alla lettura del testo la percezione concomitante del vicino e del lontano, di componenti visive e di componenti intuitive, d'immediatezza percettiva e di lontananza mnemonica, in un gioco dinamico di relazioni tra parola-suono-oggetto e immagine. Il carattere sinestetico della composizione negava quindi un possibile percorso speculativo o concettuale che garantisse la sua comprensione, e necessitava di un approccio all'opera di tipo bergsoniano, fondato sull'intuizione, non sulla ragione, che desse l'impressione di "sentire" lo *zeitgeist* moderno che essa comunicava, più che di comprenderlo.

Nel secondo volume di Huelsenbeck, *Dada siegt. Eine Bilanz des Dadaismus*, edito sempre nel 1920 dalla Der Malik Verlag, egli conferma l'importanza di Tzara per i rapporti epistolari intrattenuti con Marinetti; racconta:

---

<sup>268</sup> K. Teige, *F.T. Marinetti+italskà moderna+světovy' futurismus*, "ReD", II, n. 6, febbraio 1929, trad. it. *F.T. Marinetti+Modernismo italiano+Futurismo mondiale* in *idem, Arte e Ideologia 1922-1933*, Einaudi, Torino, 1982, p. 102.

<sup>269</sup> R. Huelsenbeck, *En Avant dada: die Geschichte des Dadaismus* (1920), cit., pp. 21-22.

*Die Futuristen brachte das Moment des "bruit", das Geräusch in die Kunst, sie brachte die Kunst auf die Bühne, sie aspirierten nach einem großen Podium, einem neuen Forum, von dem aus man die Welt haranguieren konnte. Wir hatten damals direkte briefliche Beziehungen zu Marinetti und Savinio. Tzara verstand es durch seine große Beweglichkeit diesen Meinungs Austausch fortzusetzen und nützliche Freundschaften nicht einschlafen zu lassen. Im Allgemeinen standen wir aber zur Zeit des Cabaret Voltaire den Zielen Marinettis viel fremder gegenüber als denen Picassos und Braques.*<sup>270</sup>

La presenza futurista a Zurigo è argomento ampiamente dibattuto e approfondito, in alcuni casi con ampi margini d'interessate manipolazioni e testimonianze volontariamente o involontariamente tendenziose e lacunose;<sup>271</sup> ciò che risulta utile evidenziare, tuttavia, è il canale attraverso cui i principi marinettiani della nuova tipografia vi si siano diffusi.<sup>272</sup> Tzara nel suo *Chronique Zurichoise 1915-1919*, edito nel 1920 in *Almanach dada!*, descrive cosa fosse affisso sui muri del Cabaret Voltaire nel febbraio del 1916, ponendo in elenco anche i poemi paroliberi di Marinetti, Cangiullo e Buzzi da lui definiti «*cartes-poèmes géographiques futuristes*».<sup>273</sup> Il fatto che un componimento poetico fosse legittimato in una dimensione non solo di lettura, ma anche di affissione, e dunque di visione, attribuiva una valenza iconica al segno linguistico in esso contenuto, nonché il ruolo di supporto espositivo alla stessa pagina letteraria al pari di un cartellone; tale novità marinettiana, del poema-manifesto, rappresenta quindi uno dei canali di collegamento tra futurismo e dadaismo berlinese, considerando la sua eredità nell'opera di Hausmann. Basti pensare ai suoi *Plakat-Gedichte*, o i commenti a proposito di tale ambiguità tra lettura e visione, come quello di Grosz nella

---

<sup>270</sup> R. Huelsenbeck, *Dada siegt. Eine Bilanz des Dadaismus* (1920), cit., p. 16.

<sup>271</sup> Un'utile e completa ricostruzione è presente nel capitolo di R. Sheppard, *Dada and Futurism*, in *idem, Modernism-Dada-Postmodernism* (2000), cit., pp. 207-224. Per comprendere l'importanza del futurismo basti ricordare il programma della seconda serata dello Sturm a Zurigo, il 14 aprile 1917, in cui era presente l'intervento intitolato *Die futuristische Literatur* di F.T. Marinetti, H. Ball, *Die Flucht aus der Zeit* (1927), cit, p. 158.

<sup>272</sup> Cfr. l'impaginazione tipografica di "Bulletin Dada", n. 6, Paris, marzo 1920.

<sup>273</sup> T. Tzara, *Chronique Zurichoise 1915-1919*, in *Almanach Dada!* (1920), cit., p. 10.

sua autobiografia: «I futuristi dipingevano manifesti».<sup>274</sup> Anche il parallelo con la cartografia, presente nella descrizione di Tzara, è indicativo nell'attribuire alle parole, contenute nei poemi paroliberi, qualità ottiche accanto alla loro referenzialità simbolica. La presenza dei *plakate* futuristi affissi ai muri del Cabaret è confermata anche da Ball, che in data 5 febbraio 1916, appunta:

*Das Lokal war überfüllt; viele konnten keine Platz mehr finden. Gegen sechs Uhr abends, als man noch fleissig hammerte und futuristische Plakate anbrachte, eschie eine orientalisch aussehende Deputation von vier Mannlein, Mappen und Bilder unterm Arm.*<sup>275</sup>

Tzara è un ottimo esempio per comprendere l'ibridismo segnico di cui sopra, egli equiparava letteralmente l'operazione del montare le immagini a quella dell'assemblare le parole in virtù della loro comune natura di materiali da manipolare nella creazione: egli infatti ritagliava articoli di giornale in piccoli frammenti linguistici, preservandone ancora la referenzialità, e quindi mantenendo nel taglio, come unità minima, la parola e non il lessema fonetico; li poneva in un sacchetto, e, dopo averlo agitato, li lasciava ricadere sul tavolo affidandosi alla casualità, dimensione importante per il dadaismo. «Nell'ordine, anzi nel disordine, in cui le parole cadevano, formavano una "poesia"».<sup>276</sup>

Egli realizzava quindi una sorta di *collage* verbale, i cui elementi, "montati" nel nuovo insieme poetico, risultavano provenienti da contesti e ambiti spesso inconciliabili, dato il principio di casualità alla base del procedimento. Contro la sequenzialità e l'unitarietà della composizione letteraria, egli si allineava a Marinetti nel negare il nesso logico delle parti in relazione al tutto:

---

<sup>274</sup> G. Grosz, *Un piccolo sì e un grande no* (1948), cit., p. 123.

<sup>275</sup> H. Ball, *Die Flucht aus der Zeit* (1927), cit., p. 77.

<sup>276</sup> H. Richter, *Dada. Arte e Antiarte* (1964), cit., p. 64.

Con la pubblicazione della *Prima avventura celeste* (1916) si precisò una nuova corrente. È allora che si cominciano a disporre in fila parole, che, apparentemente, non hanno alcun nesso logico tra di loro. Prive di solito di ogni legame grammaticale (nello stile cosiddetto ellittico), queste poesie si ricollegano a quella lotta sistematica contro la logica, che era in via di precisarsi come tendenza generale.<sup>277</sup>

Louis Aragon, nel contributo dedicato all'artista rumeno intitolato *Petite note sur les collages chez Tristan Tzara et ce qui s'en suit*, descrive appunto il metodo del poeta come un'evoluzione letteraria di ciò che in ambito figurativo era avvenuto nel *collage*; egli focalizza la propria attenzione su un paragrafo di *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*, nel quale si trova la famosa *recette* per “costruire” poesie:

*POUR FAIRE UN POÈME DADAÏSTE*

*Prenez un journal.*

*Prenez des ciseaux.*

*Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.*

*Découpez l'article.*

*Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.*

*Agitez doucement.*

*Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre dans l'ordre où elles ont quitté le sac.*

*Copiez consciencieusement.*

*Le poème vous ressemblera.*<sup>278</sup>

Questo manifesto tecnico risulta prezioso, in quanto sottolinea come i dadaisti riflettessero sulle trasformazioni formali e compositive adottate, equiparando le varie tecniche artistiche, e quindi sconfinando dai limiti specifici di pittura, scultura, e poesia. Aragon interpreta, infatti, il passaggio come un *manuel du collage*:

---

<sup>277</sup> T. Tzara, *Pittori e poeti dada*, cit. in L. Forte, *La poesia dadaista tedesca*, Einaudi, Torino, 1976, p. 65.

<sup>278</sup> T. Tzara, paragrafo VIII di *Dada Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer* (1920), cit. in L. Aragon, *Petite note sur les collages chez Tristan Tzara et ce qui s'en suit*, in *idem, Les collages*, Hermann, Paris, 1980, p. 150.

*Je veux dire un manuel pour une sorte de collage, par lequel Tzara, tout autant que le peintre avec le journal, le timbre-poste, le cannage ou le sable, place en dehors de lui la création poétique, se recommande de l'inimitable hasard, et abdique devant une obscurité (poésie) à laquelle il reconnaît ne pouvoir atteindre par l'écriture ordinaire.*<sup>279</sup>

Sul secondo numero della rivista “Der Mistral. Literarische Kriegszeitung”, edita a Zurigo, fu pubblicata, il 21 marzo 1915, accanto al testo *In quest'anno futurista*, firmato da Marinetti, Carrà, Boccioni e Russolo, la tavola marinettiana *Sintesi futurista della guerra*,<sup>280</sup> rivoluzionaria sul piano tipografico, e dunque illustrativa di ciò che era accaduto e continuava a maturare nel linguaggio alfabetico in Italia.<sup>281</sup> Le tavole parolibere, in effetti, rappresentano l'apice della progressiva trasformazione della parola in ibrido semantico: lo spazio vuoto assume carattere significante in una composizione in cui il lessema si manipola, si altera grazie a qualità ottiche mai avute prima, finalizzate ad intensificarne il senso, e dunque il potere evocativo.

Cronologicamente la paternità della *Lautgedicht*, con la sua *Gadji Beri Bimba*, spetta a Hugo Ball, che ricorda il 23 giugno 1916 nel suo *Die Flucht aus der Zeit*: «*Ich habe eine neue Gattung von Versen erfunden, “Verse ohne Worte” oder Lautgedichte, in denen das Balancement der Vokale nur nach dem Werte der Ansatzreihe erwogen und ausgeteilt wird. Die ersten dieser Verse habe ich heute Abend vorgelesen*».<sup>282</sup> Secondo Hausmann, in una lettera indirizzata a

---

<sup>279</sup> L. Aragon, *ivi*. Nel saggio *La peinture au défi*, del marzo 1930, Aragon aggiunge: «*C'est en tout cas à ceux-ci que s'apparentent les poèmes écrits vers 1917 qui constituèrent ce qu'on a appelé improprement la poésie cubiste qui n'avait rien à voir avec le cubisme, mais qui présentait avec les papiers collés une analogie, l'emploi des expressions toutes faites comme élément lyrique*», *ivi*, p. 48.

<sup>280</sup> “Der Mistral. Eine literarische Kriegszeitung”, n. 2, I, Zurich, 21 marzo 1915.

<sup>281</sup> Al Getty Research Institute è conservato un disegno autografo di Marinetti ispirato a *Sintesi futurista della Guerra*, il cui riferimento fallico è presumibilmente indirizzato all'intestatataria della dedica, una certa Ethel Bendle; tale riuso dell'ossatura di *Sintesi futurista della Guerra* dimostra la diffusione della tavola nel panorama europeo. *Marinetti correspondence and papers 1886-1974*, Box 9, Folder 11, cit.

<sup>282</sup> H. Ball, *Die Flucht aus der Zeit* (1927), cit., p. 105. R. Huelsenbeck, nella sua ricostruzione storica circa la nascita della *Lautgedicht*, posticipa al 1917 la creazione di *O Gadji Beri Bimba*, sottolineando stranamente di aver ripreso tale data dallo stesso diario *Die Flucht aus der Zeit* di Ball, cfr. R. Huelsenbeck, *Dada als Literatur* (1958), cit.

Huelsenbeck il 17 settembre 1969, l'origine sarebbe invece da attribuire a quest'ultimo, considerando il suo arrivo a Zurigo nel febbraio del 1916, con il quale egli fa coincidere la pubblicazione di *Phantastische Gebete*, e dunque l'*incipit* di un percorso di trasformazione nella poesia dada; l'edizione è tuttavia da posticipare a settembre, quando fu pubblicata nella Collection dada con sette xilografie di Arp, e dunque è legittimo considerare Ball il pioniere della *Lautgedicht* nel dada.<sup>283</sup>

Prescindendo dalla priorità cronologica, il poema *Gadji Beri Bimba* rappresenta effettivamente una novità in poesia: da un lato, le possibili varietà di corpi tipografici, e dunque le qualità ottiche del lessema, partecipano nel conferire espressività, e, dunque, valenza poetica al componimento; dall'altro, assistiamo alla trasformazione della parola in elemento fonetico puro, a seguito della sua traduzione "fisica" attuata dal futurismo, che, tuttavia, ne manteneva ancora il senso, qui ormai perduto.<sup>284</sup> Il processo di "oggettivazione" linguistica, percepibile nel montaggio tipografico parolibero, si evolve in un percorso che vede il lessema tradursi in parola-suono da accostare ad altri segni, della medesima natura, privi tuttavia di una referenzialità semantica; rimane l'idea di un linguaggio tradotto in materiale da manipolare, il cui significato cede però progressivamente il posto all'astrazione. I canali attraverso cui Marinetti influenzò la *Lautgedicht*, nella prima fase del percorso, e non quindi per quest'ultimo aspetto, possono essere plurimi; ad esempio, in una lettera del 1915, inviata da Ball all'editore di Lipsia Kurt Wolff, egli scrive di stare lavorando a un'antologia che avrebbe raccolto, accanto ai componimenti di Apollinaire e Kandinskij, le poesie parolibere del leader futurista, unendovi così espressionismo e futurismo, in

---

<sup>283</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a R. Huelsenbeck, datata 17 settembre 1969 (cfr. Appendice), in *Hans J. Kleinschmidt Research files, 1902-1975*, Box 1, Folder 2, cit. H. Ball appunta nel suo diario in data 11 febbraio 1916: «*Huelsenbeck ist angekommen*», H. Ball, *Die Flucht aus der Zeit* (1927), cit., p. 78.

<sup>284</sup> Cfr. anche la *Lautgedicht* di H. Ball, *Karawane* (1917), in *Almanach Dada!* (1920), cit., p. 53.

un progetto, dunque, che conferma la sua conoscenza letteraria delle novità marinettiane.<sup>285</sup>

Ball, a differenza di Hausmann, riconosce l'importanza avuta dal paroliberismo di Marinetti nei mesi in cui elaborava *Gadji Beri Bimba*; il 9 luglio 1915, un anno prima della sua creazione, ricorda:

*Marinetti schickt mir "Parole in libert " von ihm selbst, Cangiullo, Buzzi und Govoni. Es sind die reinen Buchstabenplakate; man kann so ein Gedicht aufrollen wie eine Landkarte. Die Syntax ist aus den Fugen. Die Lettern sind zersprengt und nur notdurftig wieder gesammelt. Es gibt keine Sprache mehr, verkünden die literarischen Sterndeuter und Oberhirten; sie muss erst wieder gefunden werden. Auflösung bis in den innersten Sch pfungsprozess.*<sup>286</sup>

Il fatto che definisca i componimenti paroliberi di Marinetti dei *Buchstabenplakate* riconduce alla riflessione, avanzata da Tzara, circa il loro carattere visivo di poesie-manifesti, come anche il medesimo parallelismo con la cartografia, racchiuso nella parola *Landkarte*. L'elemento tuttavia che maggiormente colpisce di tale descrizione   l'accento posto sul procedimento compositivo alla base del paroliberismo: egli spiega, infatti, come le lettere abbiano subito precedentemente un'esplosione, per poi essere state scelte dal poeta e quindi riassemblate in un nuovo insieme; tali passaggi richiamano facilmente la tecnica del montaggio, applicata al linguaggio alfabetico, e dunque un'operazione volta a decontestualizzare per poi ricontestualizzare i diversi lessemi in una configurazione inaspettata.

---

<sup>285</sup> L. Forte, *La poesia dadaista tedesca* (1976), cit., p. 32.

<sup>286</sup> H. Ball, *Die Flucht aus der Zeit* (1927), cit., p. 39. Precedentemente troviamo anche questo appunto circa Marinetti: «Ganz zuletzt, als schon der Krieg da war, am 29. Juli, traf noch ein Postpaket französischer Lyrik bei mire in. Es enthielt Gedichte von: Barzun, Andr  Spire, Der me, Marinetti, Florian-Parmentier, Anthologie Lanson, Mandrin, Veyssi , 3 Bande "Vie des Lettres", 8 Nummern "Soirée de Paris"», ivi, p. 15. Cfr. anche la lettera inviata da H. Ball a T. Tzara il 27 settembre 1916 in H. Ball, *Briefe 1911-1927* (1957), cit., pp. 63-65: «Bruder Wolf, das mu st du nicht mehr tun. Das ist schlecht von Dir. Keine Marinettis mehr, keine Apollinaires mehr (ach, die Fingerfertigkeit!) Keine "Ueberraschungen" mehr (was ist das für eine Perfidie!) Sondern Plausibilit ten. Wirklichkeiten».

È probabile che il fascicolo inviatogli da Marinetti fosse *Parole, consonanti, vocali, numeri in libertà*,<sup>287</sup> edito nel febbraio del 1915, pochi mesi prima, dunque, dell'appunto nel diario; qui sono infatti presenti quattro tavole parolibere, rispettivamente: *Montagne + Vallate + Strade x Joffre* del leader futurista, *Le Coriste* di Cangiullo, *Bombardamento aereo* di Buzzi e *Il palombaro* di Govoni. Queste tavole rappresentano lo stravolgimento dell'accezione tradizionale di componimento poetico, per cedere il passo a una composizione ibrida di segni grafici, dunque disegni, parole, numeri, elementi matematici, che, nel caso soprattutto di quella marinettiana, anticipano graficamente i risultati compositivi dei *klebebilder* e dei *fotomontaggi* realizzati tre anni dopo a Berlino. I segni scelti e montati da Marinetti nella sua composizione, entro i confini della pratica tipografica, e dunque in una fase precedente rispetto all'uso di forbici e colla, sembrano, infatti, la versione grafica di ciò che realizzeranno i dadaisti poi, sostituendoli con materiali eterogenei, quali la fotografia, l'oggetto reale, il ritaglio di giornale o l'estratto poetico, reciprocamente assemblati secondo le medesime leggi organizzative che ritroviamo nelle tavole parolibere.

Anche su un piano teorico, Ball si avvicina molto ai risultati marinettiani, evolvendoli nella dimensione dell'astrazione, «*Das Wort und das Bild sind eins*», commenta il 13 giugno 1916: la parola e l'immagine sono un'unica cosa, condividono, nella nuova composizione, il medesimo carattere iconico ai fini della formalizzazione complessiva dell'insieme; la figura del *Maler* e quella del *Dichter*, prosegue, si equivalgono, dal momento che agiscono creativamente prescindendo dal linguaggio dei segni a loro disposizione, per abbracciare una logica del "montare" i materiali, senza seguire un disegno aprioristico dell'insieme precedentemente creato nella loro mente. Nasce quindi l'idea di un ibridismo dei linguaggi prima in poesia,

---

<sup>287</sup> *Parole, consonanti, vocali, numeri in libertà*, Direzione del Movimento Futurista, Milano, 11 febbraio 1915.



e poi, come illustrato, nella figurazione, e dunque nel *Klebebild* e nel *Fotomontage*.<sup>288</sup>

Egli conclude quindi il suo ragionamento cinque giorni dopo, il 18 giugno, quando dichiara:

*Wir haben die Plastizität des Wortes jetzt bis zu einem Punkte getrieben, an dem sie schwerlich mehr überboten werden kann. Wir erreichten dies Resultat auf Kosten des logisch gebauten, verstandesmassigen Satzes und demnach auch unter Verzicht auf ein dokumentarisches Werk (als welches nur mittels zeitraubender Gruppierung von Sätzen in einer logisch geordneten Syntax möglich ist). [...] Mit der Preisgabe des Satzes dem Worte zuliebe begann resolut der Kreis um Marinetti mit den "parole in libertà". Sie nahmen das Wort aus dem gedankenlos und automatisch ihm zuerteilten Satzrahmen (dem Weltbilde) heraus, nährten die ausgezehnte Grossstadt Vokabel mit Licht und Luft, gaben ihr Wärme, Bewegung und ihre ursprünglich unbekümmerte Freiheit wieder.*<sup>289</sup>

Il percorso progressivo di "oggettivazione" del linguaggio è, dunque, arrivato a un punto di non ritorno, in cui la parola è considerata, e quindi utilizzata, plasticamente; una sintassi logicamente ordinata era invece alla base di una *dokumentarische Werk*, con le Parole in libertà di Marinetti, e la distruzione della costruzione logica del discorso, la parola abbandona la cornice della frase, fondando non un nuovo genere di arte, ma una nuova tipologia di composizione ibrida. L'evoluzione successiva, conclude Ball, è un lavoro sul singolo lessema, che, perduta la propria referenzialità, e dunque il proprio titolo di *Wort*, di vocabolo, dà vita ai *Verse ohne Worte*, la *Lautgedicht* dadaista.

Tale progressiva perdita di significato conduce a un fenomeno di regressione semantica nella produzione poetica di Ball, il quale giunge così a teorizzare una sorta di "lingua edenica", fatta di segni "adamitici" posti in una dimensione quasi sacrale e di mistero.<sup>290</sup> L'ascesa del linguaggio, intrapresa

---

<sup>288</sup> H. Ball, *Die Flucht aus der Zeit* (1927), cit., p. 99.

<sup>289</sup> *Ivi*, pp. 101-102.

<sup>290</sup> Cfr. S. Werkmeister, *Unlesbarkeit: Carl Einstein, Hugo Ball, Alfred Döblin. Literarischer Primitivismus. Literatur und die Grenzen der Schrift*, in *idem*, *Kulturen jenseits der Schrift*. Zur

dal parolibero, verso un'accezione "oggettuale" della parola contraddice così i suoi presupposti, intraprendendo paradossalmente un percorso inverso volto alla pura astrazione del segno linguistico, e dunque verso l'impossibilità di una comprensione da parte del proprio lettore. Tre anni prima di *Gadji Beri Bimba*, anche lo *zaum'* russo era giunto alle medesime conclusioni, di cui un esempio sono le tre poesie introduttive del libro *Pomada* di Kruchenyk e Lunev, illustrato da Larionov, e la pubblicazione dei due testi intitolati *Slovo Kak Takovoe* (La parola come tale) e *Deklaracija slova kak takovogo* (Dichiarazione della parola come tale), rispettivamente di Chlebnikov e Kruchenyk il primo, e di Kruchenyk il secondo;<sup>291</sup> inoltre, nel 1912, la Piper Verlag di Monaco aveva pubblicato l'*Almanach Der Blaue Reiter*, in cui Kandinsky decantava appunto un ritorno alla purezza del fonema linguistico grazie alla progressiva rinuncia del significato.

Certamente Ball conosceva il testo e il passaggio di Kandinsky, ma è ancora acerba la riflessione dell'artista russo per potervi cogliere una formula embrionale di *Gadji Beri Bimba*;<sup>292</sup> attraverso questa amicizia Ball sarebbe potuto venire anche a conoscenza del linguaggio transmentale dei cubofuturisti Kamensky, Chlebnikov e Kruchenyk, ma anche in questo caso sarebbe necessario un ulteriore approfondimento circa l'effettiva e diretta conoscenza a Zurigo dei testi editi a Mosca e a Pietroburgo. Kandinsky e Chlebnikov avevano pubblicato insieme nel volume intitolato *Schiaffo al gusto*

---

*Figur des Primitiven in Ethnologie, Kulturtheorie und Literatur um 1900*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2010, pp. 291-321.

<sup>291</sup> V. Markov, *The Province of Russian Futurism*, "The Slavic and East European Journal", VIII, n. 4, 1964, pp. 401-406, dal discorso letto in occasione del primo *meeting* internazionale dell'AAASS a New York il 3 aprile 1964. Questo testo è citato nel 1965 da R. Hausmann in *Introduction à l'histoire du poème phonétique*, "Les Lettres", IX, n. 34, Paris 1965; *idem*, *Einführung in die Geschichte des Lautgedichts 1910-1939*, dattiloscritto, s.d. (cfr. Appendice), in *Hans J. Kleinschmidt Research files 1902-1975*, Box 1, Folder 1, cit.; *idem*, *Am Anfang war dada* (1972), cit., pp. 35-39.

<sup>292</sup> V. Kandinsky e F. Marc, *Almanach "Der Blaue Reiter"*, Piper-Verlag, München, 1912.

*corrente* nel dicembre del 1912,<sup>293</sup> dunque in un periodo in cui ancora lo *zaum'* non aveva trovato una sua formalizzazione.<sup>294</sup>

Solo in seguito al viaggio di Marinetti in Russia nel 1914 i volumi di Gileja raggiunsero inoltre una maturità tipografica, di cui l'esempio più evidente fu la pubblicazione della raccolta di Kamensky, intitolata *I poemetti di cemento armato*, la cui impaginazione richiama le tavole parolibere per la compresenza di più linguaggi (alfabetico, iconico e matematico), i salti scalari e la struttura compositiva su più livelli giustapposti con direzionalità contrastanti. Le novità delle prime pubblicazioni cubofuturiste, come i tre libri di Kruchenyk editi nel 1912, si limitavano all'uso del ciclostile, alla sostituzione della carta con materiali di riuso per la copertina (come cartone, carte da pacchi, tela da sacco etc.) e alla presenza volontaria di refusi, correzioni, errori e cancellature, la cui esclusiva finalità era di contrapporsi alle edizioni simboliste di lusso, senza intraprendere una riflessione circa i principi compositivi e di organizzazione della pagina. L'importanza dei testi marinettiani emerge inoltre nel febbraio del 1913 con la pubblicazione del *Sadok Sudej II*, il cui testo introduttivo contiene chiari riferimenti al primo manifesto tecnico di Marinetti, e alle leggi circa la sintassi, l'aggettivo e la punteggiatura qui decantate, includendo, fra i suoi punti programmatici, un'embrionale riflessione su un possibile ibridismo simbolico-iconico del lessema: «Abbiamo cominciato ad annettere significato alle parole secondo le loro caratteristiche grafiche e foniche».<sup>295</sup>

---

<sup>293</sup> Kandinsky partecipa a *Schiaffo al gusto corrente* con quattro componimenti in prosa, che rappresentano gli originali russi di alcuni scritti editi in tedesco a Monaco con il titolo *Klänge*.

<sup>294</sup> H. Ball in *Die Flucht aus der Zeit* non fa mai alcun riferimento ai cubofuturisti russi; esistono però degli appunti su alcune serate che avevano coinvolto artisti russi in data 6 febbraio e 27 febbraio del 1916, nonché 4 marzo 1916.

<sup>295</sup> V. Markov, *Storia del futurismo russo*, trad. it., Einaudi, Torino, 1973, p. 51, I ed. *Russian Futurism: a History*, The Regents of the University of California, Berkeley-Los Angeles, 1968. Una ricostruzione documentaria dettagliata circa il viaggio di Marinetti in Russia tra il gennaio e il febbraio del 1914, con una precisa descrizione delle pubblicazioni tradotte del leader futurista, nonché della stampa connessa alla sua venuta prima a Mosca poi a Pietroburgo, è contenuta nel volume di V. P. Lapsin, *Marinetti e la Russia. Dalla storia delle relazioni letterarie e artistiche negli anni dieci del XX secolo* (Skira, Milano, 2008), pubblicato per iniziativa del Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto e del Centro

Hausmann affronta in più occasioni la questione del rapporto tra lo *zaum'* russo e la *Lautgedicht* di Ball: il 9 agosto del 1963 racconta per esempio a Henri Chopin di aver ricevuto una lettera da M. Eberhard Steneberg a proposito del proprio articolo, edito nel 1963 su "Das Kunstwerk", intitolato *Néoréalisme Dadaïsme*.<sup>296</sup> Lo storico gli spiegava come Ball, attraverso la figura di Kandinsky, fosse venuto a conoscenza della poesia di Chlebnikov, attingendovi i medesimi assunti alchemici dovuti all'origine liturgica dello *zaum'*:

*Maintenant vient l'histoire du poème phonétique de Hugo Ball: il n'en est pas l'inventeur! Kandinsky a entendu à Odessa dans l'atelier de Isdebski les récitations du poète zangesi Khlebnikov (zangesi était quelque chose comme dada russe). À son retour, Kandinsky montra à Ball ces étranges poèmes que nous connaissons, (ceux que Ball lut ou fit lire au Cabaret Voltaire en 1916). Khlebnikov tenait cette poésie ce (langage des sorciers) des tribus musulmanes restées en Oural et d'une secte russe, qui croyait n'avoir pas le droit d'invoquer Dieu autrement qu'à l'aide de sons primordiaux, comme AU, EI, O etc. en en faisant une sorte de liturgie.*<sup>297</sup>

La conferma di questo racconto – conclude Hausmann – deve tuttavia provenire dal suo amico Iliazd, che non può interpellare perché si trova in quel momento in vacanza; il 7 novembre scrive nuovamente a Chopin tornando sull'argomento, a proposito di un libro di Benjamin Goriély consigliatogli, intitolato *Ka, Khlebnikov, notre Maître à tous*, ed edito a Lione nel 1924: si tratta di una biografia e di una traduzione delle opere di Chlebnikov, in cui emerge come il futurista russo abbia svolto delle ricerche, per giungere a teorizzare il linguaggio transmentale, sulle liturgie caucasiche e su «*le langage secret des princes tcherquesses*».<sup>298</sup> Il 23 febbraio 1964, a

---

Internazionale Studi Futurismo; per l'eshaustività della ricostruzione, rimandiamo alle preziose informazioni, circa la relazione tra Marinetti e il cubofuturismo russo, qui contenute.

<sup>296</sup> R. Hausmann, *Neorealismus, Dadaismus*, "Das Kunstwerk", 1, XVII, luglio 1963.

<sup>297</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a H. Chopin, datata 9 agosto 1963 (cfr. Appendice), in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, Box 1, Folder 2, cit.

<sup>298</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a H. Chopin, datata 7 novembre 1963 (cfr. Appendice), *ivi*.

seguito della lettura del testo di Goriély,<sup>299</sup> Hausmann sembra invece ricredersi, affermando a conclusione della lettera: «*Evidemment, il n'y avait et il n'y a pas de relations, même idéologiques, entre Khlebnikov, Ball, moi ou Schwitters*». <sup>300</sup>

Le possibili correlazioni tra lo *zaum*' e Ball sono affrontate dal dadaista anche in *Introduction à l'histoire du poème phonétique*, testo completato nel 1965 e inviato a Pierre Garnier affinché venisse pubblicato su "Les Lettres"; la traduzione tedesca, intitolata *Einführung in die Geschichte des Lautgedichts 1910-1939* – il cui dattiloscritto con annotazioni autografe dell'autore è conservato nel fondo *Hans J. Kleinschmidt* – fu invece edita successivamente in *Am Anfang war dada*.<sup>301</sup> Qui egli analizza – come specifica a Pierre Garnier il 13 gennaio 1965 – «*les répercussions sur Ball à travers Kandinsky*» della poesia cubofuturista,<sup>302</sup> autonoma nel suo sviluppo rispetto alla produzione europea, la cui *Lautgedicht* è invece da far risalire ai componimenti di Scheerbart e Morgenstern. Lo *zaum* russo, lontano dagli «*italienischen Futuristen*» e dai «*dadaistischen phonetischen Schöpfungen*», rappresenta un «*Mischung folklorer und magische Tendenzen mit teilweiser Beeinflussung prähistorischer und asiatischer Sprachen, siehe Chinesisch*». E prosegue, citando Goriély, nella descrizione di un fenomeno poetico di cui egli non riconosce alcun elemento di connessione con il percorso intrapreso dalla poesia occidentale:

*In "zanguesi" bemerkt Goriély, dass "zaoum" bei Khlebnikov einen ganz bestimmten und genauen Sinn besitzt, während man im allgemeinen mit dem Wort "zaoum" alles bezeichnet, was man will. Man muss verschiedene Formen von "zaoum" unterscheiden: in gewissen Fallen*

---

<sup>299</sup> B. Goriély, *Ka, Khlebnikov, notre Maître à tous*, Edition Vitte, Lyon, 1924. Cfr. anche *idem*, *Les poètes dans la révolution russe*, 1934, Gallimard, Paris e *idem*, *Le avanguardia letterarie in Europa*, Feltrinelli, Milano, 1967.

<sup>300</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a H. Chopin, datata 23 febbraio 1964 (cfr. Appendice), in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, Box 1, Folder 2, cit.

<sup>301</sup> R. Hausmann, *Introduction à l'histoire du poème phonétique* (1965), cit.

<sup>302</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a P. Garnier, datata 13 gennaio 1965 (cfr. Appendice), in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, Box 1, Folder 7, cit. Cfr. anche R. Hausmann, *Note sur le poème phonétique: Kandinsky et Ball*, "German Life and Letters", XXI, Oxford, ottobre 1967, pp. 58-59.

ist es eine Aufzeichnung von Tönen (z.B. in der "Sprache der Vogel" bei Khlebnikov oder Kamiensky). Ein anderes Ding ist das "zaoum" des Dichters Khrutchenykh, das man auch bei Khlebnikov findet, und das auf emotioneller Basis beruht. Nach gewissen Gerüchten, die nicht ganz zu vernachlässigen sind, hatte Khlebnikov Kenntnis einer "Geheimsprache tscherkessischer Prinzen" gehabt, sowie die einiger uralischer Stämme, die ihre Gotter mit liturgien verhrten (inserito a penna "siche Ball"), die nur aus Vokalen bestanden.<sup>303</sup>

Ciò che accomuna i poeti, che hanno teorizzato il linguaggio transmentale, è appunto lo «Ausmerzung jeden semantischen und semiotischen Inhalts», la perdita di referenzialità simbolica nella lingua. Vi è tuttavia un autore, secondo Hausmann, che merita un'attenzione particolare per l'apertura ad altre forme di sperimentazione: Ilia Zdanevich, conosciuto come Iliazd, al quale bisogna riconoscere un lavoro non solo sull'astrazione, in vista di una progressiva spoliatura del significato dalla parola, ma anche un tentativo di ricerca sull'impaginazione, e quindi sull'organizzazione spaziale del linguaggio, che – conclude il dadaista – «an die futuristische Typographie erinnert», così confermando il ruolo attribuito al Paroliberismo marinettiano nella nuova tipografia russa.<sup>304</sup> Ciò che invece Hausmann riconduce allo *zaum'*, contraddicendosi nuovamente rispetto alle posizioni prese in precedenza, è la poesia fonetica di Ball, influenzata dai poemi di Chlebnikov, i cui testi furono letti nel 1916 al Cabaret Voltaire: Tzara racconta, infatti, in *Chronique Zurichoise 1915-1919*, a proposito della serata dada organizzata il 14 luglio del 1916, che furono recitati dei poemi «*de voyelles a a ò, i e o, a i ï*»,<sup>305</sup> così confermando l'ascendenza su Ball di «*ein Echo einiger geheimer tscherkessischer und uralischer Ausdrucke*».<sup>306</sup>

Esiste una lettera di quest'ultimo indirizzata ad Arp, datata 22 novembre 1926, che dimostra l'affinità tra il dadaista e le soluzioni russe nel conferire al linguaggio una dimensione misterica e alchemica, in ciò confermando il sovvertimento dei presupposti di Marinetti, le cui ricerche

---

<sup>303</sup> *Idem, Einführung in die Geschichte des Lautgedichts 1910-1939* (s.d.), cit.

<sup>304</sup> *Ivi*.

<sup>305</sup> T. Tzara, *Chronique Zurichoise 1915-1919*, in *Almanach Dada!* (1920), cit., p. 14.

<sup>306</sup> R. Hausmann, *Einführung in die Geschichte des Lautgedichts 1910-1939* (s.d.), cit.

avevano tuttavia fortemente incoraggiato lo sperimentalismo originario di entrambi:

*Original scheint mir noch heute der Versuch, die Buchstaben-Alchimie mit der emotionalen Zeichnung zusammenzubringen. Die Wort-Analyse der Futuristen ist naturalistisch, Ihre eigenen Versuche dagegen, lieber Arp, und die meinen sind magisch.*<sup>307</sup>

La questione, dunque, concerne, da un lato, il riconoscimento di un comune percorso di astrazione del linguaggio nella produzione di Ball e nello *zaum'* russo, e quindi della presa di distanza rispetto alle soluzioni "oggettivanti" di Marinetti; mentre l'ipotesi di una diretta conoscenza da parte del dadaista dei testi cubofuturisti porterebbe anche a supporre che possa avervi attinto i caratteri rivoluzionari d'impaginazione, tipici del Paroliberismo, approdati nelle pubblicazioni *zaum'* dopo il ciclo di conferenze di Marinetti organizzato in Russia tra il gennaio e il febbraio del 1914. Con ciò possiamo dunque ipotizzare che le edizioni cubofuturiste abbiano rappresentato un ulteriore canale, indiretto, attraverso cui la *Lautgedicht* di Ball, e quindi l'iniziale sperimentalismo alfabetico dada, ereditò gli assunti della tipografia marinettiana.

Poco prima di morire, nella primavera del 1969, Hausmann chiarisce definitivamente la propria posizione in proposito, pubblicando in "Studies in the 20th Century" un articolo intitolato *The Optophonetic Dawn*. Qui egli esplicita quali siano stati i due rami da cui la *Lautgedicht* attinse i propri presupposti: lo *zaum'* russo di Chlebnikov e l'*Arte dei rumori* di Luigi Russolo, che anche se «*separated though they were geographically, they were so close in their ideas that the words of one might have been written by the other*»:

*Khlebnikoff, through his penchant for vagrancy, mocked the limited, academic, Slavic Society from which he arose – and created a language which, although largely based on onomatopoeia, was already far beyond comprehension. Russols, in the midst of futuristic tendencies, of*

---

<sup>307</sup> H. Ball, *Briefe 1911-1927* (1957), cit. pp. 278-79.

*“liberated words” and of kinetic painting, invented a complex of noise-making machines and created new sounds with subtle and astonishing gadgets, and even created “anti-sounds” which had never before been thought of. Both stood at the threshold of the “new phonics” with lucid consciousness of what they were doing, braving the spiritual climate of their time.*<sup>308</sup>

Il riferimento all’onomatopea, nei componimenti di Chlebnikov, è un’allusione “mascherata” agli assunti paroliberi, nominati invece, se pure di sfuggita, nel panorama di Russolo; dopo una lunga citazione tratta dal suo manifesto del 1913, egli, infatti, chiarisce definitivamente la questione circa la valenza iconica acquisita dal linguaggio negli anni Dieci, riassumendola nell’espressione quasi programmatica: *«Phonics had to assume the meaning of signals in space»*. Perché i suoni cominciassero effettivamente ad assumere il significato di segni nella dimensione spaziale della pagina, era necessario che la costruzione assiale tradizionale del testo subisse uno stravolgimento, aprendosi agli innovativi principi compositivi della nuova tipografia: *«In space, for it was no longer possible to construct a phonetic poem through classic typographical arrangement, organized according to the rules of symmetry»*.<sup>309</sup> La figura di Marinetti e la rivoluzione tipografica delle sue tavole parolibere emergono quindi lentamente nel corso del suo ragionamento, riconoscendo loro il merito di un’evoluzione, all’interno del modo di impaginare, nel passaggio dal libro di Chlebnikov a quello di Iliazd:

*We do not know whether Khlebnikov had composed his phonemes in an optical sense, but a few years later, after the “liberated Words” of Marinetti, Zdanevitch published his book “Ledentu le phase” in an optically oriented typography. The fundamental conception of phonics (la phonie) necessarily went hand in hand with the eidetic, semiotic element and (with) a character of vocal signals preparing to conquer space – the new sonic space.*<sup>310</sup>

---

<sup>308</sup> R. Hausmann, *The Optophonetic Dawn*, “Studies of the 20th Century”, trad. di F. W. Lindsay, n. 3, Russel Sage College, Troy, New York, 1969, pp. 51-54. Il dattiloscritto in tedesco (s.d.), intitolato *Eidophonetische Morgenroete* e coincidente alla versione inglese, è conservato al Getty in *Hans J. Kleinschmidt Research files, 1902-1975, Box 1, Folder 1*, cit.

<sup>309</sup> *Ivi.*

<sup>310</sup> *Ivi.*



I *Plakat-Gedichte* di Hausmann ne costituirono l'evoluzione successiva, sviluppando una forma visiva del linguaggio che «*while sustaining the different values of the vowels and consonants, by differing degrees of the letters, entirely liberated the phonetic poem from the bondage of the book*». La *Lautgedicht* di Ball rappresentò quindi un'ulteriore sperimentazione in tal senso, come anche i risultati compositivi di Huelsenbeck e Schwitters, inseriti nella ormai matura cornice della *Berlin Dadaist typography*. La *visual poetry* stabilì quindi i caratteri della nuova forma tipografica del libro; e conclude citando Chlebnikov, ma anche il Parolibero, pur non riconoscendogli una priorità cronologica che sarebbe invece legittima, non per l'aspetto fonetico della questione, ma per i primordi di ciò che negli anni Venti rappresentò la *Neue Typographie*:

*One should never claim that artistic innovations are either individualistic or capricious: electricity could not have been introduced in the time of Moses any more than we in our time could not have failed to discover phonics (la phonie). Khlebnikov proves that this discovery was an imperative when he writes, even before the "Liberated Words" of the Italian futurists:*

*The word lives a double life. At times it grows like a plant and produces a cluster of sonorous crystals, then the beginning of the sound takes on its own life, while that part of reason which we call "The word" remains in shadow; at other times the word places itself at the service of reason; the sound ceases to the "omnipotent" and absolute – it becomes "NAME" and weekly carries out reason's orders. Thus, now reason obeys sound, now pure sound obeys pure reason. It is a struggle between two worlds, a struggle of two poker which is constantly carried on in the heart of the word, living a double meaning to language: two circle of shooting stars.<sup>311</sup>*

Nell'aprile del 1918, in concomitanza con la serata Dada in cui Else Hadwiger presentò *Zang Tumb Tumb*, Hausmann scrive la prima *Lautgedicht*, intitolata *Seelenautomobile*, e presentata al pubblico il 6 giugno successivo al Café Austria. In maggio, realizza i componimenti fonetici *bbbb* e *grün*, che dimostrano forti affinità tipografiche con le composizioni parolibere marinettiane, conosciute, tra l'altro sicuramente, grazie alla rivista "Cabaret Voltaire". Tale ricerca trova una continuazione l'anno seguente nei poemi

---

<sup>311</sup> *Ivi*.

*l'inconnu* e *Sound-Rel*,<sup>312</sup> che sono anticipati da un lavoro esclusivamente centrato sulla valenza iconica del carattere tipografico, tra l'aprile e l'ottobre del 1918: i *Plakat-Gedichte*. Qui il riferimento ai poemi-manifesti marinettiani affissi sui muri di Cabaret Voltaire è innegabile; ne sono sopravvissuti due, mentre ne è andato distrutto uno, intitolato *NVMWNAUR*, visibile, insieme agli altri, in una delle superstiti fotografie della *Dada-Messe* del 1920, in cui è ritratto il *Das große Plasto – Dio – Dada – Drama* di Baader: accanto a numerosi estratti e ritagli alfabetici, uniti a materiali, quali legno, carta, bottiglie, e metallo, la base del grande *Assemblage* è coperta – su due lati almeno, come si evince dalla fotografia – con dei cartelli ingranditi costituiti da linee di soli caratteri tipografici.

In una lettera inviata a Richard Huelsenbeck, datata 7 gennaio 1962, Hausmann racconta:

*Meine Lautgedichte ließ ich im Sommer 1918 bei Robert Barthe in Berlin W, Dennewitzstr. 11 als Plakate drucken (Format 47, 5 x 32, 5 cm). Es waren ursprünglich 4, aber nur 2 sind erhalten geblieben. Mit der Veröffentlichung von „K'peri oum etc.“ in „Der Dada“ Nr. 1 vom Juni 1919, waren dies meines Wissens die ersten dadaistischen Lautgedichte, die veröffentlicht wurden, denn ich glaube, Ball's Lautgedichte wurden vor dem „Almanach dada“ 1920 nirgends gedruckt.*<sup>313</sup>

Nell'estate del 1918 egli chiede all'editore Robert Barthe di stampare le sue *Lautgedichte* nel formato manifesto, in un'operazione di traduzione letterale della pagina in pannello espositivo destinato alla sola visione. La metamorfosi è completa, pochi mesi prima che il linguaggio alfabetico vada a inserirsi come componente formale nel nuovo procedimento del fotomontaggio. Il 13 ottobre del 1964 in un'altra lettera a Huelsenbeck, conferma questa ricostruzione dei fatti, specificando che l'edizione delle *Plakat-Gedichte*

---

<sup>312</sup> Quando Hausmann inviò a Tzara il suo componimento *l'inconnu*, gli allegò anche una lista dettagliata in cui elencava le varie tipologie di caratteri utilizzati, nonché le dimensioni, una sorta di mappatura circa l'organizzazione tipografica dell'insieme, cfr. T. O. Benson, *Raoul Hausmann and Berlin Dada* (1986), cit. p. 135.

<sup>313</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a R. Huelsenbeck, datata 7 gennaio 1962 (cfr. Appendice), in *Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978*, Box 1, Folder 9, cit.

coincise con la pubblicazione, sempre da Robert Barthe, di *Material der Malerei, Plastik, Architektur*, lo stesso volume nella cui copertina si riscontra un chiaro riferimento alle novità compositive contenute in *Zang Tumb Tumb*, conosciute in occasione della serata dada nella Saal der neuen Sezession, e dunque comprovando la propria indiscussa riflessione in materia nel periodo intercorso tra aprile e ottobre 1918.<sup>314</sup>

Una delle due superstiti *Plakat-Gedichte* fu posseduta a lungo da Cesar Domela, il curatore della prima mostra storica dedicata al fotomontaggio del 1931, come confermato in numerose lettere, tra cui quella inviata da Hausmann a Georges Hugnet il 19 aprile 1947;<sup>315</sup> tale dono risaliva al 1926, da quanto dichiarato dal dadaista a Noel Arnaud sempre in uno scambio epistolare.<sup>316</sup> Nel catalogo della mostra *Dada*, organizzata a Düsseldorf nel 1958, sono presenti tre opere di Hausmann con il titolo *Typographische Anordnung*, di cui due segnalate come *Plakat-Gedichte*: la base espositiva di queste poesie-manifesti, firmate e datate 1918, è definita nel volume un *Blatt* colorato, rispettivamente un «*orangefarbenem Papier*» e un «*grünem Papier*», avvalorando il nuovo titolo di “supporto” acquisito nel frattempo dalla pagina letteraria.<sup>317</sup> Nel 1958 sembra quindi che fossero già solo due gli esemplari di *Plakat-Gedichte* superstiti; è curioso, però, che in due lettere a Henri Chopin del 12 e del 18 aprile 1964, Hausmann parli di tre *Plakat-Gedichte*, facendo supporre che *NVMWNAUR* non sia ancora andata perduta. Egli descrive il terzetto di opere come la sua produzione più preziosa, in vista della loro futura esposizione nella mostra curata da Chopin sul suo lavoro presso la parigina Galerie Riquelme, ma premette anche che quella sarà l'ultima occasione di presentazione delle stesse al pubblico, proprio in seguito alla

---

<sup>314</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a R. Huelsenbeck, datata 13 ottobre 1964, (cfr. Appendice), *ivi*, Box 1, Folder 10.

<sup>315</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a R. Huelsenbeck, datata 19 aprile 1947, in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, Box 1, Folder 11, cit.

<sup>316</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a N. Arnaud, datata 23 febbraio 1969 (cfr. Appendice), in *Raoul Hausmann correspondence with Noel Arnaud, 1958-1969*, Box 1, Folder 1, cit.

<sup>317</sup> *Dada. Dokumente einer Bewegung* (1958), cit., cat. nn. 387, 388, 389.

perdita di quasi tutti gli esemplari, maltrattati anche in occasione della mostra itinerante del 1958 tra Düsseldorf, Amsterdam e Frankfurt.<sup>318</sup>

Possiamo anche ipotizzare che la terza *Plakat-Gedicht*, rammentata da Hausmann, non fosse *NVMWNAUR*, ma una quarta poesia-manifesto, intitolata *fmsbwtäzäu, pgiff ? mü*, citata dal dadaista nel saggio *Die Henne Kunsthandel legt wieder goldene Wind Eier* a proposito della nuova invenzione. Il racconto è prezioso anche per la spiegazione che Hausmann vi avanza circa le origini di questa nuova forma di poesia visiva da attribuire a uno sperimentalismo di tipo tipografico:

*Als ich im April 1918 meine ersten Lettristischen Gedichte gefunden hatte, trug ich sie auf der von Baader und mir allein im Café Austria in der Potsdamerstrasse in Berlin gehaltenen Matinée zum Erstenmal vor. Es war ein Zufall, dass der Setzer in der Druckerei Barthe in Berlin große Plakatschrifttypen ablegte, wie der Fachausdruck lautet – und da kam mir eine völlig neue Idee! Konnte er nicht einfach Willkürlich mir solche Buchstaben auf einigen Plakaten zusammenstellen, nach seiner Eigene Laune? Ich setzte ihm mein Vorhaben auseinander, und im Laufe einer guten Stunde waren vier "Plakatgedichte" entstanden, von denen das erste lautete:*

*fmsbwtäzäu, pgiff ? mü*

*es war das erste "Ready made" der Literatur, ausgeführt nach den Gesetzen des Zufalls.*<sup>319</sup>

In una lettera inviata al Dr. Schmalenbach, il 19 ottobre 1964, Hausmann rivendica la nascita delle sue *Lautgedichte* nel 1918, e non nel 1920, come Richter e Huelsenbeck erroneamente avevano scritto nei loro volumi, dedicati al dada, coevi alla lettera;<sup>320</sup> egli attribuisce l'origine

---

<sup>318</sup> Lettere inviate da R. Hausmann a H. Chopin, datate 12 e 18 aprile 1964 (cfr. Appendice), in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, Box 1, Folder 2, cit.

<sup>319</sup> R. Hausmann, *Die Henne Kunsthandel legt wieder goldene Wind Eier*, in *idem, 7 Manifeste* (1970), cit.

<sup>320</sup> L'errata datazione da parte di Richter dell'invenzione della *Lautgedicht* nella produzione di Hausmann è da questi lamentata anche nella lettera inviata a Henri Chopin, datata 11 ottobre 1964 (cfr. Appendice), in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, Box 1, Folder 2, cit. Qui ribadisce che il suo primo poema fonetico fu da lui recitato durante la *matinée* al Café Austria nel giugno del 1918, e che le sue *Lautgedichte* furono anche presenti nel programma serale al Graphisches Kabinett J.B. Neumann dell'aprile del 1919.

dell'errore alla propria dichiarazione di aver conosciuto il lavoro di Ball, e dunque la nascita della poesia fonetica a Zurigo, solo nel 1920. E chiarisce:

*Ich schrieb die ersten Lautgedichte im April 1918 und trug sie zuerst im Café Austria in Berlin auf der von mir und Baader veranstalteten Matinee vor, das zweitemal in der Dada – Soirée im April 1919 im Graphischen Kabinett Neumann, worüber das noch vorhandene Programm Aufschluss gibt. Ich nannte meine Lautgedichte „Seelenautomobile“. Das Gedicht „K' peri oum“ veröffentlichte ich zuerst in „Der Dada I“ vom Juni 1919 und meine Plakatgedichte mit „fmsbw...“ wurde im Oktober 1918 in der Druckerei Robert Barthe, Dennewitzstr. 11 in Berlin zugleich mit meinem Heft „Material der Malerei Plastik Architektur 1918“ gedruckt. Dieses Heft sowie 2 meiner Plakatgedichte sind in meinem Besitz.<sup>321</sup>*

Questa lettera è utile anche perché Hausmann vi spiega come l'originale della sua poesia fonetica intitolata *Sound-Rel*, edita nel 1951 da Robert Motherwell in appendice a *The Dada Painters and Poets: an Anthology*,<sup>322</sup> si trovasse incollato nel suo fotomontaggio del 1920 *Fiat Modes*. Sopra l'acquarello intitolato *Kutschenbauch dichtet*, pubblicato l'anno seguente nel suo volume *Hurrah! Hurra! Hurra! 12 Satiren*,<sup>323</sup> è presente infatti, come secondo livello della composizione, un frammento di *Sound-Rel*, che occupa buona parte dell'insieme, a cui sono sovrapposti caratteri tipografici singoli, elementi fotografici, e, alla sommità, il titolo tratto dalla raccolta di litografie di Max Ernst *Fiat Modes Pereat Ars*. L'interesse di questa composizione risiede proprio nel fatto che Hausmann scelga di manipolare, al pari di qualsiasi altro materiale, un suo originale poetico, ritagliandolo e incollandolo nel nuovo insieme montato, completando dunque il percorso progressivo del segno alfabetico dalla pagina letteraria al fotomontaggio, come illustrato al *Vernissage* del 1931. Egli ribadisce, inoltre, in due lettere indirizzate a Henri

---

<sup>321</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a W. Schmalenbach, datata 19 ottobre 1964 (cfr. Appendice), in *Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978*, Box 1, Folders 10-11, cit.

<sup>322</sup> *The Dada Painters and Poets: an Anthology*, R. Motherwell (a cura di), Wittenborn Schultz, New York, 1951.

<sup>323</sup> R. Hausmann, *Hurra! Hurra! Hurra! 12 Satiren*, Der Malik-Verlag, Berlin, 1921, p. 43. Considerando la data di pubblicazione del volume è probabile che il fotomontaggio risalga a dopo il 1921.

Chopin, tra il 1963 e il 1964, la corretta datazione nel 1918 per le origini della *Lautgedicht*, e in particolare delle *Plakat-Gedichte*; lo scambio epistolare fra i due, dal 1963 alla morte di Hausmann nel 1971 – conservato al Getty Research Institute –, ha rappresentato una fonte preziosa in questo lavoro, poiché vi sono raccolte numerose informazioni e ricostruzioni circa i passaggi storici nell’elaborazione dada della *Lautgedicht*, per l’ovvia sensibilità all’argomento da parte di Chopin, teorico della *poésie objective e sonore*.<sup>324</sup>

Il titolo delle due superstiti *Plakat-Gedichte* non è altro che la citazione della loro prima linea di elementi tipografici, rispettivamente *fmsbwtözäu* e *OFFEAHBDC*; entrambe le composizioni sono costituite da due file di caratteri: la prima, con l’aggiunta di quattro segni d’interpunzione nella sequenza inferiore; la seconda, con l’inclusione oltre a due virgole, di un elemento figurativo, il celebre indice puntato dada. Lo spazio bianco domina l’insieme da protagonista; e la legittimità della dimensione tipografica, come fattore privilegiato dell’impaginazione dei diversi elementi, è ribadito da Hausmann in una lettera inviata a Dom Sylvester Houédard il 4 febbraio 1966. Qui, nel citare i due *poster-poems*, egli li propone interamente, in veste dattilografica, al pari degli originali, allineando nel corpo della lettera le due file di caratteri, rispettandone quindi proporzionalmente lo spazio vuoto dell’intorno. Da questa semplice operazione – preziosissima ai fini della nostra dimostrazione – si comprende come il percorso del linguaggio alfabetico abbia concluso la propria parabola di progressivo abbandono della sua natura simbolica. Ridotto al ruolo di solo carattere tipografico, così perdendo la propria valenza referenziale, il linguaggio è “citato” attraverso le leggi dell’immagine, e non più del testo: un componimento poetico sarebbe stato ritrascritto, indipendentemente dalle sue qualità ottiche; qui non c’è trascrizione, ma un’operazione di riproduzione, che preserva i caratteri formali di una

---

<sup>324</sup> Lettere inviate da R. Hausmann a H. Chopin, datate 26 ottobre 1963 (cfr. Appendice) e 14 gennaio 1964 (cfr. Appendice), in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, Box 1, Folder 2, cit. Anche in una lettera indirizzata a Jasia Reichardt, datata 1° giugno 1965 (*Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, Box 1, Folder 15, cit.), Hausmann la corregge per aver erroneamente datato nel 1919, e non nel 1918, le sue *Plakat-Gedichte*.

“immagine alfabetica”, e dunque le proporzioni spaziali della propria organizzazione interna.<sup>325</sup>

Nel fondo *Hans J. Kleinschmidt*, conservato al Getty Research Institute, è custodito un dattiloscritto in inglese di Hausmann, non datato ma con appunti autografi, intitolato *The Optophonetic Statement*; qui il dadaista illustra chiaramente le modalità attraverso cui giunse a elaborare la *Lautgedicht*, partendo da una premessa denigratoria verso i risultati ottenuti da futurismo e cubismo:

*I made, starting from 1917, researches about new possibilities to combine poetry and painting. I always was influenced by typography, because of the abstract character of the types, and I had the idea, that isolated types could represent at the same time a poetical and a pictural intention. [...] I am pursuing my initial idea, I recognized, that poetry was not a product of semantic or syntax and rime, but above all, an object in itself. So I was able to create in April 1918 my first phonetic poems, only constituted in the opto-phonetic arrangement and the numerical arrangement placed on the page. At the same time, I introduced in my glued pictures typographic elements. In this manner I had created at the same time a new type of poetry: the poster-poem, and at the other hand abstract pictures animated by typography, which gave to the whole composition at once an abstract and a concrete character. In this way, I digressed myself entirely from the kinetic intentions of the Futurists, in developing my own idea of Opto-Phonetic.*<sup>326</sup>

Questo è forse il testo che chiarisce maggiormente il percorso di evoluzione dalla poesia al fotomontaggio, attuato dal linguaggio alfabetico nella produzione dada; l'uso dell'elemento tipografico è infatti giustificato dal suo carattere segnico ibrido, dalla duplice valenza simbolica e iconica, ai fini di uno sperimentalismo che verta su una composizione a sua volta ibrida, caratterizzata dalle infinite possibilità combinatorie di poesia e figurazione. La sperimentazione è altresì applicata a entrambi i campi, *Lautgedicht* e *Fotomontage*, sfruttandovi le medesime leggi organizzative e manipolando i

---

<sup>325</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a D. Sylvester Houédard, datata 4 febbraio 1966 (cfr. Appendice), in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, Box 1, Folder 10, cit.

<sup>326</sup> R. Hausmann, *The Optophonetic Statement*, dattiloscritto s.d. (cfr. Appendice), in *Hans J. Kleinschmidt Research files, 1902-1975*, Box 1, Folder 2, cit.

rispettivi elementi come materiali da alterare ai fini del risultato compositivo finale: l'oggettivazione progressiva dell'insieme montato, operata nella composizione figurativa mediante l'inserimento della referenzialità fotografica, la ritroviamo in poesia grazie alla nuova valenza di "materiale", di *object in itself*, acquisita dal frammento alfabetico.<sup>327</sup>

Il valore iconico, assimilato dal linguaggio nella produzione dada, è inoltre confermato da Hausmann nel già citato dattiloscritto conservato nel fondo *Hans J. Kleinschmidt*, intitolato *Dada s'emeut se meut et meurt à Berlin*, versione francese del 1966 tradotta quattro anni dopo in tedesco con il titolo *Dada empört sich regt sich und stirbt in Berlin*. Il dadaista vi spiega, infatti, come lui e Baader abbiano iniziato a manipolare tipograficamente il lessema, avvicinandosi così a una nuova forma letteraria, una *littérature préfabriquée*, o, come scrisse a Franz Roh l'8 aprile del 1954, una *Vorfabrizierte Gedicht*,<sup>328</sup> in cui la pagina – e i suoi *Plakat-Gedichte* ne sono l'esempio più concreto – trovava legittimazione in veste di supporto espositivo:

*Le mot, nous l'avons détourné et décontracté dans tous les sens, introverti de signification, et moi, je l'ai affiché sur des murs sans murs, des poèmes - affiches de lettre - types qui criaient le nu nouveau.*<sup>329</sup>

Il ruolo di Hausmann, nell'aver progressivamente sviluppato la valenza ibrida del lessema linguistico, in quanto anello di congiunzione tra sperimentalismo letterario e prime forme di fotomontaggio, è difficilmente confutabile; la sua figura ha tuttavia subito una distorsione nella storiografia, a causa di molteplici fattori, tra cui il principale fu certamente il carattere polemico dell'artista, poco propenso ad assecondare il potere acquisito da Tzara nel dopoguerra soprattutto nel mondo dell'editoria. Hans Richter, introducendo il catalogo della personale a lui dedicata nel 1963 presso la Galleria Pagani di Milano, descrive una sorta di solitudine intellettuale vissuta

---

<sup>327</sup> *Ivi*.

<sup>328</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a F. Roh, datata 8 aprile 1954 (cfr. Appendice), cit.

<sup>329</sup> R. Hausmann, *Dada s'emeut se meut et meurt à Berlin* (1966), cit.



da Hausmann negli anni postbellici; a Limoges, fino alla sua morte nel 1971, egli era lontano dal centro parigino della vita letteraria, dominata negli anni Cinquanta dalla figura di Tzara, che, come si può dedurre anche dal protagonismo rivestito nelle pubblicazioni del periodo, aveva una certa influenza nell'ambiente dell'editoria, prediligendo determinate versioni su "come" andasse raccontato il quinquennio dadaista dal 1915 al 1920:

Hausmann non ha mai avuto compromessi, quando si trattava del suo lavoro, anche nei periodi più neri. Talvolta una sua fantasia lo trasportava in regioni senza esiti, ma la bussola interiore del suo auto-riferimento l'ha sempre riportato verso di sé. Mentre gli altri guadagnavano soldi, egli serviva l'arte e non guadagnava nulla.<sup>330</sup>

Uno dei punti centrali, omessi da buona parte della storiografia del tempo, era accettare che fosse stato Hausmann a influenzare Schwitters nel suo sperimentalismo letterario, e non il contrario; in origine quest'ultimo era stato respinto dal Club dada, in particolare da Huelsenbeck, ma nel dopoguerra, forse anche per la precoce morte nel 1948, egli si trovò a ricoprire, nelle ricostruzioni storiche dei dadaisti sopravvissuti al conflitto, il ruolo di mentore delle sperimentazioni letterarie di Hausmann. Nel 1919 l'editore Paul Steegemann pubblica a Hannover, nella collezione *Die Silbergäule* (n° 39-40), la raccolta *Anna Blume. Dichtungen*. Dopo avere esposto a Berlino e a Hannover esempi di *Merzmalerei* e *Merzbilder*, Schwitters vi propone una nuova forma di componimento poetico astratto, *Der Merzdichtung*, erede della lezione di Ball, e quindi del progressivo abbandono di una referenzialità linguistica in poesia; su un piano tipografico l'opera è tuttavia immatura, non sussiste alcuna forma di sperimentazione nell'organizzazione della pagina, che rispetta il tradizionale impianto assiale gutenberghiano. È invece interessante la copertina del volume: una composizione grafica, in cui il segno alfabetico dialoga con il figurativo,

---

<sup>330</sup> H. Richter, *Raoul Hausmann*, in *Mostra personale di Raoul Hausmann*, catalogo della mostra, Galleria Pagani, Milano, 1963.

secondo leggi organizzative affini alle novità dadaiste, e dunque su molteplici assi direzionali, attraverso l'uso del colore e con caratteri tipografici diversi.<sup>331</sup> Tale sperimentalismo, applicato a una composizione caratterizzata da elementi grafici, glifi, immagini, è coerente con tutta la produzione dell'artista nel biennio 1919-1920, raccolta poi in *Sturm-Bilderbuch IV*, edito da Herwarth Walden nel 1920, e pubblicizzato in occasione di una *Sturm-Abend*, il 23 febbraio 1921, in cui vennero presentate le *Expressionistische Dichtungen* di Schwitters.<sup>332</sup>

Se confrontiamo l'edizione di *Anna Blume. Dichtungen* del 1922, sempre pubblicata da Paul Steegemann, possiamo invece cogliere un cambiamento sul piano dell'impaginazione: paradossalmente qui è la copertina a risultare ordinaria nella composizione, mentre le poesie dimostrano di essere state pensate e costruite tipograficamente dall'autore, in linea con la lezione dada dei trascorsi tre anni, ma soprattutto con la produzione di Hausmann, al quale l'artista si era molto avvicinato.<sup>333</sup> Nel settembre del 1921, Hausmann e Schwitters avevano organizzato con le rispettive compagne, Hannah e Helma, una tournée a Praga, intitolata *Antidada-Präsentismus-Merz*;<sup>334</sup> in occasione della serata del 6 settembre Schwitters aveva recitato alcuni testi,<sup>335</sup> mentre Hausmann aveva presentato il suo manifesto del *Präsentismus*, con i componimenti *Seelenautomobile* e *Fmbsbw*. Fu questa probabilmente l'occasione in cui il primo rimase suggestionato dalle sperimentazioni del dadaista sulla poesia visiva. Nella lettera autobiografica inviata dalla Höch a Huelsenbeck, nel luglio del 1958, c'è il racconto delle due serate praguesi, organizzate il 6 e il 7 settembre; essa fa riferimento alla diatriba nata appunto a seguito dell'inserimento, da parte

---

<sup>331</sup> K. Schwitters, *Anna Blume: Dichtungen*, P. Steegemann, Hannover, 1919.

<sup>332</sup> Kurt Schwitters, *Sturm Bilderbücher, IV*, Verlag Der Sturm, Berlino, 1920-1921.

<sup>333</sup> K. Schwitters, *Anna Blume: Dichtungen*, P. Steegemann, Hannover, 1922.

<sup>334</sup> Hausmann aveva già organizzato a Praga una serata con Huelsenbeck durante la grande tournée internazionale dei due in Europa tra gennaio - febbraio e marzo - aprile del 1920.

<sup>335</sup> Schwitters recitò il suo testo *Merz Revolution in Revon, An Anna Blume*, l'alfabeto all'inverso e i poemi *Cigarren* e *Leise*.

di Schwitters, in una propria *Lautsonate*, di una sequenza di suoni scoperta da Hausmann:

*1921 hatten, am 6.II.7. Sept. Hausmann und Kurt Schwitters zwei DADA-Abende in Prag. Helma Schwitters und ich waren mit. Es bestand eine außerordentliche Konkurrenzstimmung zwischen R.H. und K. Sch. und dies führte dazu, dass sich die beiden an diesen Abenden mit einer, niemals wieder gehörten Lautstärke überboten. Dies aber faszinierte zweifellos das Prager Publikum besonders. Der Grund für diese geräuschvolle Steigerung war in der Tatsache zu suchen, dass K. Schw. eine von Hausmann gefundene Lautfolge, in seine Lautsonate eingebaut hatte; was diesen nicht recht war.*

*Diese Reise war in jedem Augenblick eine Burleske. Hausmann hat kürzlich, ich glaube in „Quadro“ ein Stückchen davon, sehr treffend, festgehalten in der nächtlichen Szene im Wald bei Lobositz. Wir waren in kleinen Etappen, mit Unterbrechungen in Dresden, Aussig, Lobositz, gefahren. Immer mit Bimmelbähnchen – weiter. Nur zuletzt, um repräsentativ zum Empfang in Prag zu erscheinen, fuhren wir D. Zug. Da hatte es Kurt Schwitters fertig gebracht, überall, an Polstern, Glasscheiben, an der Notbremse, an dem kleinen Ort mit Schiebe, auf schrift und an der Außenseite der Lokomotive, seine kleine runde Anna-Blume-Marke aufzukleben. Er behauptete, die Prager Veranstalter – Direktion habe dies in allen tschechischen Zügen angeordnet. Ich glaube es.<sup>336</sup>*

Secondo il racconto di Hausmann, contenuto in una lettera inviata a Henri Chopin il 12 aprile 1964, Schwitters inserì la sua sequenza di suoni, tratta da *Fmbsbw*, in un componimento intitolato *Portrait Raoul Hausmann*, confluito quindi in *Ursonate*, tenuta nascosta al dadaista fino al 1936, nella falsa illusione collettiva che fosse interamente stata scritta da Schwitters.<sup>337</sup> La dipendenza è ribadita anche in *PIN*, volume scritto a due mani, ma edito solo nel 1962, quattordici anni dopo la morte di Schwitters; dal 1939 al 1946 i

---

<sup>336</sup> Lettera inviata da H. Höch a R. Huelsenbeck, intitolata *Lebensüberblick, unter besonderer Berücksichtigung von Dada* (1958), cit.

<sup>337</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a H. Chopin, datata 12 aprile 1964 (cfr. Appendice), cit. La dipendenza di *Ursonate* dal suo *Plakat-Gedicht* è ribadita anche in un'altra lettera a Chopin, datata 15 giugno 1964, in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, Box 1, Folders 2-3, cit.; in una lettera inviata a Bernard Karpel, datata 28 giugno 1964, *ivi*, Box 1, Folder 12; in una inviata a Dom Sylvester, datata 4 febbraio 1966 (cfr. Appendice), cit. In una lettera indirizzata invece a Noel Arnaud, datata 23 febbraio 1969 (cit.), egli ricorda che Schwitters stesso riconobbe la dipendenza nella prefazione alla sua *Ursonate* sulla rivista olandese "I 10" nel 1927.

due avevano perso i contatti. Fu Moholy-Nagy che riallacciò i legami, dando inizio a una fitta corrispondenza in inglese, nel biennio 1946-1947, tra Hausmann, che era a Limoges, e Schwitters che si trovava ad Ambleside in Inghilterra; il carteggio fu in parte pubblicato da Jasia Reichardt nella sua introduzione a *PIN*, dove è ribadito come Schwitters si fosse ispirato per la sua *Die Sonate In Urlauten a fmsbwtözäü*.<sup>338</sup> Il 30 ottobre 1946 quest'ultimo scrive a Hausmann a proposito del libro, in corso di pubblicazione, di Carola Giedion-Welcker intitolato *Anthologie der Abseitigen - Poètes à l'Écart*,<sup>339</sup> spiegandogli di averle appena spedito una lettera in cui la pregava di aggiungere: «*Ursonate ist entstanden als Variation von einer Melodie von Hausmann: FMMSBWT CUPGFFMü*»,<sup>340</sup> ammettendo quindi l'importanza della *Lautgedicht* del dadaista nella sua produzione, come ribadisce anche il 31 dicembre successivo in un'altra lettera.<sup>341</sup> Il 2 settembre 1946 è invece Hausmann a scrivergli, non solo per chiarire ulteriormente la questione, ma anche per sottolineare il silenzio della storiografia circa le sperimentazioni tipografiche da lui introdotte nel 1918 a Berlino, volte a «*destroy the "Wohlklang" and the metric rhythm*», non attraverso le vocali o le consonanti, ma grazie all'uso di *characters*: «*I shall, as I have proceeded at Berlin, give an exact design in printed characters for my phonetics. It is very difficult to give an impression in typewritten letters*», prosegue, rivendicando con fermezza il proprio ruolo nella rivoluzione tipografica dadaista.<sup>342</sup>

L'influenza di Hausmann su Schwitters è quindi inconfutabile, ma nella storiografia del dopoguerra aleggia un'ambiguità in proposito, principalmente da parte di Huelsenbeck e Tzara, i cui volumi, dedicati a ricostruire gli anni dadaisti, apparvero proprio in quel periodo. Il primo si contraddice

---

<sup>338</sup> J. Reichardt, *Introduction*, R. Hausmann e K. Schwitters, *PIN* (1962), cit., p. 4.

<sup>339</sup> C. Giedion-Welcker, *Anthologie der Abseitigen - Poètes à l'Écart*, Benteli, Bern, 1946.

<sup>340</sup> Lettera inviata da K. Schwitters a R. Hausmann, datata 30 ottobre 1946 (cfr. Appendice), in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, Box 1, Folder 16, cit.

<sup>341</sup> Lettera inviata da K. Schwitters a R. Hausmann, datata 31 dicembre 1946 (cfr. Appendice), *ivi*.

<sup>342</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a K. Schwitters, datata 2 settembre 1946 (cfr. Appendice), *ivi*.

costantemente sulla questione: se nel catalogo della mostra itinerante a Düsseldorf, dunque nel 1958, egli evidenzia la dipendenza di Schwitters dalla *Lautgedicht* di Hausmann,<sup>343</sup> a partire dagli anni Sessanta cambia versione, come ci testimonia lo stesso Hausmann, in una lettera speditagli il 19 marzo 1970, in cui lo interroga sul perché abbia dichiarato, durante il proprio programma televisivo dedicato al dada, la precedenza cronologica di *Ursonate* rispetto a *Fmbsbw*.<sup>344</sup>

Nel 1957 Arp, Huelsenbeck e Tzara pubblicano *Dada: die Geburt des Dada, Dichtung und Chronik der Gründer*, in cui Hausmann è ricordato, con una breve biografia finale, come uno dei fondatori del dada berlinese, ma in tutta la sezione dedicata alla poesia dada non è mai citato, né è pubblicato alcun suo componimento.<sup>345</sup> Nel *post-scriptum* di una lettera inviata a Noel Arnaud il 12 agosto 1958, egli commenta ironicamente:

*P.S. Je viens de recevoir le livre de Arp-Huelsenbeck-Tzara avec leurs poèmes, leurs manifestes et leurs déclarations. Dans cette posthume annonce à Marie je suis "brillamment" représenté par la reproduction d'une gravure sur bois! Et Tzara souligne, à son habitude, que dada à Berlin était populaire, politique, utilitaire violent et publicitaire!! Hé bien!!!!*<sup>346</sup>

Il fatto di non riconoscergli un ruolo all'interno della storia della *Lautgedicht* è una costante di quel periodo, come accade ancora nell'antologia di Huelsenbeck del 1964, dove, nella sezione *Lyrische Text*, sono compresi testi del curatore, di Ball, di Tzara, di Schwitters (ben otto, tra cui *Ursonate*), ma non vi è traccia della produzione di Hausmann.

---

<sup>343</sup> In *Dada als Literatur* (1958), cit., Huelsenbeck scrive infatti riferendosi a Hausmann: «[...] und in seinem kürzlich erschienenen Buch "Courier Dada" erzählt er uns, wie seine Erfindung Schwitters in der Schöpfung seiner *Ursonate* beeinflusste».

<sup>344</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a R. Huelsenbeck, datata 19 marzo 1970, in *Hans J. Kleinschmidt Research files, 1902-1975*, Box 1, Folder 3, cit. Cfr. anche le lettere inviate da R. Hausmann a H. Chopin, datate 21 giugno 1964 (cfr. Appendice), 1° luglio 1964 (cfr. Appendice), 26 luglio 1964 (cfr. Appendice), in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, Box 1, Folders 2-3, cit.

<sup>345</sup> H. Arp, R. Huelsenbeck, T. Tzara, *Dada: die Geburt des Dada, Dichtung und Chronik der Gründer*, Arche, Zürich, 1957.

<sup>346</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a Noel Arnaud, datata 12 agosto 1958, in *Raoul Hausmann correspondence with Noel Arnaud, 1958-1969*, Box 1, Folder 1, cit.

A questo proposito, esiste un suo dattiloscritto, dell'aprile del 1964 – conservato sempre nel fondo *Hans J. Kleinschmidt* –, intitolato *Zwei Bücher*,<sup>347</sup> in cui egli recensisce i due volumi di Huelsenbeck e Richter, editi quell'anno, rispettivamente intitolati *Dada. Eine literarische Dokumentation* e *Dada – Kunst un Antikunst*.<sup>348</sup> In entrambi i testi egli coglie, citando Durkheim, una *Anomie*, l'assenza cioè di una regolamentazione morale nel raccontare un fatto storico di cui si è stati testimoni; la prefazione di Huelsenbeck ne è un esempio tangibile, collocando la nascita del dadaismo nel 1912. Nel caso di Richter l'accusa è ingiustificata,<sup>349</sup> e rivela semmai il carattere polemico e inamabile di Hausmann, giacché nel volume la dipendenza di Schwitters dalla sua *Lautgedicht* è sottolineata più volte. Richter aveva anzi scritto, un anno prima, nell'introduzione al catalogo della personale di Hausmann presso la Galleria Pagani di Milano:

Quale membro dei quattro terribili "H" del movimento Dada di Berlino (Huelsenbeck, Hausmann, Heartfield, Herzfelde) egli ebbe una parte decisiva nel movimento Dada di Berlino, di cui oggi ancora, dura la lotta per il riconoscimento della paternità. [...] Schwitters è stato sicuramente influenzato e guidato da Hausmann nei suoi poemi fonetici, Heartfield e Grosz nei loro fotomontaggi.<sup>350</sup>

La competitività e l'insofferenza tra Hausmann e Huelsenbeck, per quel che concerne i rispettivi ruoli nello sviluppo della poesia dada, emergono in modo piuttosto evidente dai documenti, e pongono un problema storiografico di metodo, poiché Huelsenbeck ebbe maggiori opportunità di lui di pubblicare, conquistandosi di conseguenza maggiore legittimità nel panorama culturale del dopoguerra, in virtù delle proprie influenti amicizie nel mondo

---

<sup>347</sup> R. Hausmann, *Zwei Bücher*, dattiloscritto, Graz, aprile 1964 (cfr. Appendice), in *Hans J. Kleinschmidt Research files, 1902-1975*, Box 1, Folder 1, cit.

<sup>348</sup> *Dada. Eine literarische Dokumentation Herausgegeben* (1964), cit.; H. Richter, *Dada - Kunst und Antikunst: der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, M. DuMont Schauberg, Köln, 1964.

<sup>349</sup> Cfr. Lettera inviata da R. Hausmann al Dr. Schmalenbach, datata 19 ottobre 1964 (cfr. Appendice), cit.; e lettera inviata da R. Hausmann a H. Chopin, datata 11 ottobre 1964 (cfr. Appendice), in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, Box 1, Folders 2-3, cit.

<sup>350</sup> H. Richter, *Raoul Hausmann*, in *Mostra personale di Raoul Hausmann* (1963), cit.

dell'editoria. Anche nelle sue memorie, edite postume, la polemica non è smentita:

*Hausmann wanted very much to be remembered as the inventor of the so-called sound-poem in the annals of (dadaist) humanity [...] I have a little to say about it. Let me quote a verse from my Phantastische Gebete, which Hausmann criticized unfavorably.*<sup>351</sup>

Vi fu tuttavia un'evoluzione in questa vicenda, che è possibile ricostruire attraverso la corrispondenza che i due artisti intrecciarono tra il 1949 e il 1964, data di pubblicazione di *Dada. Eine literarische Dokumentation*. Il 24 maggio 1949 Hausmann scrive una prima lettera in inglese a Huelsenbeck, in cui racconta gli ultimi dieci anni della sua vita, dalla *black list* di *Degenerierte Kunst* al pellegrinaggio tra la Francia e Ibiza, fino al definitivo approdo a Limoges nel 1945. Si tratta di un tentativo di riavvicinamento, in cui lamenta la rottura con alcuni vecchi dadaisti, tra cui Grosz, al quale ha scritto più volte senza ricevere risposta, e introduce la questione di come stia cercando di pubblicare il proprio *Courrier dada* (obiettivo raggiunto solo nel 1958), senza tuttavia riuscirvi per le inimicizie con Tzara e Aragon, che ricoprivano appunto «*a very influent role at Paris*». La situazione di povertà e di disagio, in cui si trovava l'artista, è confermata, in calce, dalla richiesta all'amico di spedirgli cinque dollari e qualche vestito.<sup>352</sup> Il 21 ottobre seguente la questione dell'antologia di Huelsenbeck comincia a emergere, dato che Hausmann gli domanda di potervi pubblicare alcuni testi, aggiornandolo sulle sue ultime creazioni; le condizioni a Limoges non sembrano tuttavia migliorare: alla richiesta di Moholy-Nagy di andare a insegnare fotografia per tre mesi alla School of Design di Chicago, egli ha dovuto rinunciare, non essendo in grado di sostenere i costi del viaggio.<sup>353</sup> Si

---

<sup>351</sup> R. Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer by Richard Huelsenbeck* (1974), cit., p. 60.

<sup>352</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a R. Huelsenbeck, datata 24 maggio 1949 (cfr. Appendice), in *Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978*, Box 1, Folder 8, cit.

<sup>353</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a R. Huelsenbeck, datata 21 ottobre 1949 (cfr. Appendice), *ivi*.

può anche supporre che tale insistenza nel chiedere denaro all'amico abbia incrementato le tensioni fra i due.<sup>354</sup>

La situazione precipitò tuttavia tra il 1962 e il 1964; la causa fu probabilmente la richiesta incalzante, da parte di Hausmann, di *Genauigkeit* storica nel testimoniare e ricostruire le vicende del dada.<sup>355</sup> In ogni lettera egli sottolinea con puntiglio l'erroneità delle dichiarazioni, o di Huelsenbeck o di altri dadaisti, su come siano andati i fatti, durante il quinquennio tra il 1915 e il 1920, suggerendo al curatore della futura antologia dada le correzioni storiche da apportare al volume; ad esempio, nel rivendicare a sé la paternità di *Was ist dada und was will er in Deutschland* – il manifesto firmato con Huelsenbeck e Golyscheff –, come si legge in una lettera del 20 maggio 1962, in cui però l'atteggiamento di Hausmann nelle conclusioni è ancora prudente: «*If you don't think it to be very important, don't put it in your book*».<sup>356</sup>

Il risultato è che Huelsenbeck pubblica *Dada. Eine literarische Dokumentation* nel 1964, senza includervi alcun componimento del dadaista nella sezione dedicata alla poesia. La rottura è quindi annunciata, ed esplicitata nelle due lettere inviategli da Hausmann il 4 e il 13 ottobre del 1964; i nodi della polemica, oltre alla *damnatio memoriae* della propria produzione letteraria, riguardano la paternità della *Lautgedicht* e del *Fotomontage*:

*Es war kein Freundschaftsakt, mich aus der Abteilung Dichtung Deiner „literarischen Dokumentation“ auszuschalten, denn ich habe mehr Gedichte gemacht als Schwitters und Du, und es war unzulässig grade des von Schwitters von mir übernommene fmsbwtözäu pgiff – mü als von Schwitters stammend, erscheinen zu lassen. Auch die Datierung von Schwitters' lanke trrgll auf 1919 ist eine Fälschung, denn Schwitters lernte die Lautdichtung erst 1921 durch mich kennen. Noch undokumentarischer ist die Erklärung von Wieland Herzfelde, er und Heartfield*

---

<sup>354</sup> Il problema della povertà di Hausmann, rispetto alla fortuna di altri dadaisti nella Parigi del dopoguerra, è ribadito anche in una lettera da lui inviata a H. Chopin, datata 9 aprile 1964, in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, Box 1, Folders 2-3, cit.

<sup>355</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a R. Huelsenbeck, datata 17 aprile 1962 (cfr. Appendice), *ivi*, Box 1, Folder 9.

<sup>356</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a R. Huelsenbeck, datata 20 maggio 1962 (cfr. Appendice), *ivi*.



hätten die Fotomontage schon 1916 gefunden. Auch wenn er erklärt, dass als Vorläufer der Fotomontage der Katalog der Dadamesse von 1920 betrachtet werden kann, trotzdem ihm fotografische und Filmelemente stark fehlen, so ist dies unhaltbar, denn die voriges Jahr noch mehrfach veröffentlichten Fotos dieser Dada – Messe, sowie der Inhalt des Katalogs beweisen, dass ich 6 zum Teil sehr große Fotomontagen ausgestellt hatte, die zum Teil schon 1919 datiert sind.<sup>357</sup>

Buona parte della corrispondenza di Hausmann datata 1964 è quindi rivolta a delegittimare il volume di Huelsenbeck, nel tentativo di riscrivere gli anni dadaisti, mediante la via ufficiosa della lettera, non potendo attingere a quella ufficiale della pubblicazione.<sup>358</sup> La precisione storica, sul biennio intercorso tra il 1918 e 1919, emerge, infatti, come costante nei suoi scambi epistolari del dopoguerra: il 19 aprile 1947, nella già citata lettera a Georges Hugnet, egli critica il catalogo di *Fantastic Art, Dada, Surrealism* – celebre mostra curata da Alfred Barr al MOMA tra il dicembre 1936 e il gennaio 1937 – per la confusione nata dalla coincidenza terminologica tra fotomontaggio e collage.<sup>359</sup> Ciò è confermato nel testo *A list of devices, techniques, media* (gennaio 1937), pubblicato nella terza edizione del catalogo (edita nel 1946), dove Barr dà due definizioni di collage, omettendo di elaborarne una per il fotomontaggio: nella prima, citando Max Ernst, descrive la tecnica come «*the cutting up of various flat reproductions of objects and the pasting them together to form a picture of something new and strange*»; nella seconda, avvicinandola ai caratteri dell'assemblaggio, come una «*combination of real and painted objects (similar to collage but the objects are actual realities than flat reproductions)*».<sup>360</sup> Il silenzio o l'incomprensione, circa i suoi fotomontaggi,

---

<sup>357</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a R. Huelsenbeck, datata 4 ottobre 1964 (cfr. Appendice), *ivi*, Box 1, Folder 10. Cfr. anche la lettera inviata a Huelsenbeck il 13 ottobre successivo (cfr. Appendice), *cit.*

<sup>358</sup> Cfr. la corrispondenza avuta con Bernard Karpel, autore della bibliografia finale dell'antologia di Huelsenbeck, in particolare le lettere del 28 giugno e 24 luglio 1964, in *Raoul Hausmann correspondence, 1901-1971*, Box 1, Folder 12, *cit.*; le lettere inviate a P. Garnier, datate 5 luglio, 10 luglio e 2 novembre 1964 (cfr. Appendice), *ivi*, Box 1, Folder 7.

<sup>359</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a G. Hugnet, datata 19 aprile 1947, *cit.*

<sup>360</sup> A. H. Barr, *A List of Devices, Techniques, Media*, in *A Brief Guide to the Exhibition of Fantastic Art, Dada, Surrealism* (gennaio 1937), ed. in *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, A.H. Barr (a cura

sono lamentati da Hausmann anche a proposito del contributo di Hugnet, presente nel catalogo newyorkese – ispirato agli articoli già pubblicati su “Cahiers d’Art” tra il 1932 e il 1934 –, in cui lo storico aveva interpretato come confusionarie, piuttosto che come complesse, le sue prime sperimentazioni tipografiche:

*The typography, by Raoul Hausmann, as untidy and arbitrary as it was in Zurich, is enriched with dishevelled layouts in which vignettes, Hebrew characters and ink-blots are scattered at random. The illustrations consist of collages of newspapers, photographs, photomontages composed without much seriousness by Hausmann and Heartfield. One senses an effort to be daring, outrageous, and at the same time entertaining and funny in the humorous exploitation of current anecdote. The drawings and deformed photographs of Grosz contribute an aspect of caricature, sometimes ferocious, nevertheless curious rather than new. The field of the plastic arts is not restricted to the painters, handmade poetry belongs to all. This confusion of genres, of techniques and media, and the systematic exploration of every possibility for purposes of plastic representation are two of the characteristics of Dada.<sup>361</sup>*

Oltre al carattere polemico di Hausmann, e alle inimicizie che ne derivarono, ci fu anche un altro fattore che favorì la tendenza a delegittimare, nel dopoguerra, il suo sperimentalismo poetico, e di conseguenza la data esatta del passaggio dalla *Lautgedicht* al *Fotomontage*: la perdita materiale della maggior parte delle opere realizzate tra il 1918 e il 1920, e quindi la difficoltà di poter concretamente verificare le tante decantate novità della sua produzione. In una lettera a Richard Huelsenbeck, prima della rottura, datata 7 febbraio 1956, egli ne riconduce la responsabilità principalmente all'ex-compagna Hannah Höch, allo scultore Paul Haumann e, ovviamente, al nazismo. Nel 1922, Hausmann aveva, infatti, interrotto la sua relazione con l'artista; sembra – come racconta anche in altre lettere, ad esempio in quella a Henri Chopin del 14 gennaio 1964 – che la separazione fosse stata alquanto tempestosa, tanto da non consentirgli di poter più rientrare nella casa dove

---

di), catalogo della mostra, MOMA, New York, dicembre 1936 – gennaio 1937, III edizione, 1946, p. 67.

<sup>361</sup> G. Hugnet, *Dada*, *ivi*, p. 23.

abitavano insieme, e quindi di recuperare i propri lavori, tra cui appunto i suoi fotomontaggi:

*Du weißt, dass ich mich 1922 Hanna Höch trennte. Als richtiger Esel ließ ich Alles liegen und stehen und ging mit einem kleinen Handhoffer los, in dem grade meine Wäsche und ein Paar Schuhe Platz hatten. Meine Zeichnungen, Aquarelle und Oelsardinenbilder sowie Fotomontagen sind geblieben und sind noch bei Hanna Höch, die nie ein einziges Stück herausgeben wollte. [...] Du siehst also, aus der Dadazeit sind beinahe nur Fotomontagen „aus der Collection Höch“ vorhanden, aber es interessiert mich nicht, dass SIE verkauft und ich nichts davon habe ( denn ich lebe von 60 \$ monatlich und was ich so verkaufen kann, aber das ist wenig!).* <sup>362</sup>

Il problema, che Hausmann si affanna a sottolineare a chiunque intenda dare visibilità alla sua produzione dadaista, come ad esempio a Chopin per la sua mostra alla Galerie Riquelme, <sup>363</sup> è appunto il rifiuto della Höch di cedere i suoi lavori, di fotografarli per qualche pubblicazione o di prestarli per eventuali mostre; una sorta di vero e proprio “sequestro”, come tenta di spiegare a Franz Roh nell’aprile del 1954:

*Ich möchte nur daraufhinweisen, dass Hannah Höch, als ich mich 1922 von ihr trennte, beinahe alle meine Arbeiten von 1912-1922 behielt und „sequestrierte“ ausserdem hat sie eine Anzahl „verloren“.*<sup>364</sup>

Gli ultimi fotomontaggi da lui posseduti, prima della sua partenza per la Spagna nel 1935 in fuga dalla Germania, li aveva invece affidati a un “guten Freund” di Parigi, lo scultore Paul Hausmann, il quale «*als er 1936 nach London ging, hat er Alles verbrannt, wie wir mein anderer „guter Freund“ Domela*

---

<sup>362</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a R. Huelsenbeck, datata 7 febbraio 1956 (cfr. Appendice), in *Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978*, Folder 8, Box 1, cit.

<sup>363</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a H. Chopin, datata 14 gennaio 1964 (cfr. Appendice), cit.

<sup>364</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a F. Roh, datata 8 aprile 1954 (cfr. Appendice), cit. A Huelsenbeck racconta invece, a proposito della mostra che Schwarz voleva organizzare a Milano: «*Schwarz - Milano kenne ich, er wollte Dadaausstellung von mir machen, da aber H. Höch alles sous sequestre hat, wurde nichts draus*», lettera inviata da R. Hausmann a R. Huelsenbeck, datata 20 febbraio 1962 (cfr. Appendice), in *Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978*, Box 1, Folder 9, cit.

*erzählte*».<sup>365</sup> Il pacchetto, datogli in custodia, secondo il racconto fatto a Chopin il 26 ottobre 1963, avrebbe dovuto contenere «*un certain nombre de collages, photomontages et une douzaine de poèmes phonétiques*»; di cui, conclude, «*Je ne possède aucune copie*».<sup>366</sup> Quanto al nazismo, causò perdite incolmabili non solo del suo lavoro: tra i suoi fotomontaggi andati distrutti, le SS bruciarono anche le sei grandi composizioni che aveva donate alla Bibliothek der Kunstgewerbeschule dopo la prima mostra storica dedicata al procedimento nel 1931; opere la cui monumentalità avvalorava il suo ruolo riconosciuto a Berlino.<sup>367</sup>

Una rimozione storica ingiusta, aggravata da errori personali e calcoli sbagliati, a cui l'artista invecchiato non riusciva a rassegnarsi, e di cui oggi possiamo intravedere le proporzioni intrecciando e ricostruendo le fila di una documentazione dispersa ai quattro angoli del globo dalla diaspora intellettuale della Germania hitleriana.

---

<sup>365</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a R. Huelsenbeck, datata 7 febbraio 1956 (cfr. Appendice), cit.

<sup>366</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a H. Chopin, datata 26 ottobre 1963 (cfr. Appendice), cit.

<sup>367</sup> Racconta a Huelsenbeck nella lettera del 7 febbraio 1956, cit.: «*Andrerseits haben die Nazis eine Reihe Sache vernichtet, so etwa 6 große Fotomontage, die ich der Bibliothek der Kunstgewerbeschule nach der großen Fotomontage - Ausstellung 1931 zum Geschenk machte*». Cfr. anche la lettera inviata da R. Hausmann a G. Hugnet, datata 19 aprile 1947, cit.

## Capitolo terzo: Il dibattito negli anni Venti

### 3.1. *Die neue Typographie*

Poco dopo l'inaugurazione della mostra del 1931, Cesar Domela pubblica in maggio, sulla rivista olandese "De Réclame", l'articolo *Fotomontage*, in cui dichiara:

*The cubists in Paris – I mention for example Picasso – and the futurists in Milan under the leadership of Marinetti (Futurist Manifestos) were the first ones who tried consciously to utilize type as a plastic element. The origin of photomontage can also be found in eighteenth century quodlibets (these whimsies were extremely realistic imitations, in oil or watercolor, of a pack of paper or printed matter with some other objects lying on top); nevertheless it is to the dadaists that credit goes for combining photography and type for the first time within one composition.*<sup>368</sup>

La filiazione tra lo sperimentalismo tipografico degli anni Dieci e le prime composizioni costituite da fotografie ed elementi alfabetici è dunque sancita ufficialmente dal curatore della prima mostra storica dedicata al fotomontaggio. Tra il 1917 e il 1920, i dadaisti realizzano a Berlino delle composizioni la cui natura semantica è ibrida: da un lato, il segno alfabetico, mantenendo un significato e dunque preservando la referenzialità della parola, subisce – secondo le medesime leggi che ne avevano veicolato l'organizzazione nelle composizioni tipografiche – un processo di manipolazione, e quindi d'isolamento, alterazione e ricollocazione nei primi fotomontaggi; dall'altro, numerosi elementi appartenenti a sistemi semantici plurimi, tra cui la fotografia – che diventa progressivamente la protagonista –, vengono "montati" nella composizione sfruttando la loro diversa natura di "traccia", nel caso di quest'ultima, o di "realtà" tangibile, nel caso dell'oggetto

---

<sup>368</sup> C. Domela, *Fotomontage*, "De Réclame", Amsterdam, maggio 1931, tr. ing. in *Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1989, pp. 211-215.

prelevato, andando così ad assumere, ai fini del risultato finale, la medesima valenza di materiale compositivo.

Nell'evoluzione di tale sperimentalismo il ruolo di Hausmann è fondamentale, e trova una sua teoresi ufficiale durante la mostra berlinese – probabilmente per la sua peculiare sensibilità verso queste tematiche, e quindi per la sua esigenza di associarsi in modo significativo alle origini del fenomeno –; in particolare, egli chiarisce i propri meriti in due testi intitolati *Fotomontage* del 1931 e *Typographie* dell'anno successivo. Editi prima a Köln sulla rivista "A bis Z", e poi, l'anno seguente, a Berlino su "Qualität",<sup>369</sup> il primo articolo è prezioso per la riflessione che contiene circa l'applicazione nel fotomontaggio dei principi compositivi precedentemente sfruttati nella *Lautgedicht*, garantendo al dato tipografico il ruolo di tramite tra la sperimentazione poetica e le possibili declinazioni di montaggio sulla superficie. L'importanza della tipografia nello sviluppo della natura segnica del linguaggio, all'interno dei due diversi campi di applicazione della poesia e della figurazione – e quindi l'ipotesi teorica di una *typographie optophonétique* applicata a delle *peintures-écritures*, come spiega a Pierre Garnier il 7 giugno 1964 –,<sup>370</sup> è confermata anche in una lettera a Kurt Schwitters del 2 settembre 1946, in cui Hausmann dichiara: «*My very idea at Berlin in 1918 was to destroy the "Wohlklang" and the metric rythme and so I took no vowels and no consonants, but characters!*».<sup>371</sup>

Ciò che tuttavia interessa, in una riflessione finalizzata a dimostrare il ruolo storico di Marinetti in tale percorso, è anche la sua idea circa una possibile storicizzazione delle novità progressivamente formalizzatesi all'interno della stessa pratica tipografica. Nel 1932 egli, infatti, pubblica su

---

<sup>369</sup> R. Hausmann, *Fotomontage*, "A bis Z", n. 16, Köln, maggio 1931, pp. 61-64, leggermente variato in "Qualität", n. 3-4, Berlin, 1932, p. 14, tr. fr. *Idem, Peinture Nouvelle et Photomontage*, in *idem*, *Courrier Dada, Le Terrain Vague*, Paris, 1958 (cfr. Appendice). *Idem, Typographie*, "Qualität", nn. 3-4, X, Berlin, 1932, pp. 16-17, tr. fr. in *Raoul Hausmann, Je ne suis pas un photographe*, Michel Giroud (a cura di), Édition du Chêne, Paris, 1975.

<sup>370</sup> Lettera di R. Hausmann a P. Garnier, datata 7 giugno 1964 (cfr. Appendice), in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, Box 1, Folder 7, cit.

<sup>371</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a K. Schwitters, datata 2 settembre 1946 (cfr. Appendice), *ivi*, Box 1, Folder 16.

“Qualität” un articolo esclusivamente dedicato al tema, in cui chiarisce la propria posizione in merito. La premessa, racchiusa nella dichiarazione «*La typographie est le résultat final d'un processus de figuration*», chiarisce l'indiscussa valenza iconica del linguaggio all'interno di una composizione pensata tipograficamente. Tale *Gestaltungsvorgang* – prosegue il dadaista – non è altro che l'evoluzione di un processo millenario di dialogo tra l'*élément phonétique* e quello *linguistique*, che ha condotto originariamente a una loro traduzione pittorica, nel geroglifico o nel pittogramma, per poi intraprendere invece un percorso verso il simbolo, e quindi verso l'attuale forma astratta del *caractère typographique*.<sup>372</sup> La disciplina tipografica è dunque per Hausmann finalizzata ad agire sul piano della struttura, e dunque dell'organizzazione dei segni alfabetici sulla pagina, con l'obiettivo di creare una composizione pensata non solo per la lettura, ma anche per la visione:

*La typographie est une domaine intermédiaire entre l'art et la technique, entre voir et entendre, et un des moyens les plus évidents pour l'auto-éducation psychophysiologique permanente de l'homme. La figuration de ce procédé, évoquant de façon spéciale des images phonétiques conceptuelles par les tailles différentes de chaque lettre et par leurs proportions, exige une perception particulière que nous nommons la perception des structures. Dans ce champ perceptif qui n'a jamais admis aucun trait libre, c'est-à-dire individuel, chaque trait correspond à une signification précise et entraîne de nouveaux traits logique, précis et entièrement déterminés. Leur forme était absolument artificielle et n'avait rien de naturaliste.*<sup>373</sup>

I primi volumi a stampa denotano un sapiente gioco di *mise en page* tra testo e immagini – prevalentemente incisioni su legno –, in una prospettiva, però, di rigorosa separazione spaziale fra i due elementi. Il rapporto tra parti iconiche e alfabetiche nell'impaginazione ha portato a differenziare, secondo Hausmann, tre fasi nella storia del libro, di cui la prima dominata da un'equiparazione tra rappresentazione visiva e segno linguistico per la comune valenza indicale, intesa come “indice” della lettura, e non in un'ottica

---

<sup>372</sup> R. Hausmann, *Typographie* (1932), cit.

<sup>373</sup> *Ivi*.

di traccia, e quindi di contiguità fisica con il referente:<sup>374</sup> nei primi incunaboli l'immagine era collocata nella pagina «*suivant des points de vue littéraires, son organisation se rapportait au texte qui l'accompagnait et dans son exécution elle ne fonctionnait que comme un indice*», condividendo la medesima natura con i segni della lettura, «*également des indices*». Con il Rinascimento si apre invece una seconda fase di separazione fra i linguaggi: le immagini divengono sempre più verosimiglianti, rifondando il rapporto con il proprio referente su base iconica, e non più simbolica; conquistano nella pagina una propria autonomia spaziale rispetto al testo, i cui segni alfabetici, organizzati secondo una struttura assiale – partendo dal titolo posto al centro in alto alla pagina – procedono linearmente affidandosi invece al sistema semantico della parola.

Con il futurismo, ma ancora prima con il dadaismo – spiega Hausmann, anticipando i meriti del dada – la tipografia rifonda i propri principi, rivoluzionando la relazione tra icona e simbolo, tra immagine e testo:

*Les futuristes, et avant tout les dadaïstes, ont reconnu que la lecture, voire la communication phonétique, ne peut s'effectuer que visuellement. C'est avec certaines pages typographiques exécutées vers 1919 que ce principe physio-optique a été réalisé pour la première fois de façon conséquente. Ce n'est pas sans raison qu'on a inventé le poème phonétique qui était soutenu par une typographie optique d'un nouveau genre. Le photomontage – également proclamé par les dadaïstes – visait le même but: le renouvellement et le renforcement de la perception physiologique de la typographie. Déjà à cette époque on a reconnu que le besoin de plus en plus grand de l'image, donc le redoublement du texte par l'illustration visuelle, ne pouvait être résolu par simple juxtaposition mais qu'il fallait recourir à une construction optique à base linguistico-conceptuelle.*<sup>375</sup>

La lettura comincia quindi a essere intesa come un'operazione che presupponga anche un "vedere" i contenuti espressi foneticamente: i dadaisti, alla fine degli anni Dieci, sono giunti a realizzare delle composizioni tipografiche, in cui era possibile "leggere visivamente" il senso veicolato

---

<sup>374</sup> C. S. Peirce, *A Second Trichotomy of Signs*, in *idem, Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Harvard University Press, Cambridge, 1958, p. 143.

<sup>375</sup> R. Hausmann, *Typographie* (1932), cit.



dall'insieme. La *Lautgedicht*, parallelamente al Paroliberismo marinettiano, pone le basi di una tipografia concepita otticamente, con il medesimo obiettivo raggiunto dalle prime sperimentazioni sul fotomontaggio: entrambi miravano, infatti, a incrementare un percorso di progressiva "oggettivazione" dei segni comunicativi, indipendentemente dalla loro natura e dunque dalla loro appartenenza a uno specifico sistema di significazione;<sup>376</sup> il modello d'impaginazione, che presupponeva la giustapposizione fra testo e immagine, è quindi superato in una composizione ibrida fondata su una «*construction optique à base linguistico-conceptuelle*».<sup>377</sup>

L'articolo fu scritto nel 1932, dodici anni dopo, dunque, la mostra da Otto Burchard conclusiva del dadaismo berlinese; nel decennio intercorso il tema era diventato di grande interesse nel dibattito europeo, in particolare all'interno del Bauhaus, affascinando soprattutto un personaggio come Jan Tschichold, il primo – con la mediazione di El Lissitzky – ad aver fatto emergere tale filiazione tra composizioni tipografiche dada e primi fotomontaggi. Nato a Leipzig nel 1902, questi è uno dei principali teorici della disciplina tipografica grazie principalmente alla pubblicazione, nel giugno del 1928, del volume intitolato *Die neue Typographie. Ein Handbuch für Zeitgemäss schaffende*.<sup>378</sup> Dopo aver frequentato a Leipzig l'Akademie für Künste und Buchgewerbe, nel 1921 s'iscrive alla Kunstgewerbeschule di Dresda, insegnando contemporaneamente calligrafia alla Leipzig Akademie.<sup>379</sup> Dal 1923 comincia quindi a lavorare come grafico presso la Fischer & Wittig, aggiornandosi anche sulle novità del panorama artistico

---

<sup>376</sup> Sul percorso di progressiva "oggettivazione" del segno alfabetico cfr. la riflessione di Huelsenbeck circa la capacità del paroliberismo di esprimere *die Kantigkeit der Dinge* e le dichiarazioni di Ball, Hausmann, Teige e Domela nel capitolo precedente, note 255, 261, 267, 289 e 327.

<sup>377</sup> R. Hausmann, *Typographie* (1932), cit.

<sup>378</sup> J. Tschichold, *Die neue Typographie. Ein Handbuch für Zeitgemäss schaffende*, Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker, Berlin, 1928. Sempre nel 1928 nasce l'associazione Ring neue Werbegestalter, il circolo dei nuovi grafici pubblicitari, di cui facevano parte lo stesso Tschichold, Schwitters, Burchartz, Baumeister, Dexel, etc.

<sup>379</sup> Egli si chiamava Johannes Tzschichhold, ma, intorno al 1923-1924, scelse di cambiare il proprio nome in Iwan Tschichold – probabilmente a seguito della conoscenza di El Lissitzky in occasione della mostra del Bauhaus a Weimar nel 1923 – per poi, nel 1926, ribattezzarsi Jan.

contemporaneo grazie alle numerose mostre visitate, tra cui la celebre esposizione intitolata *Staatliches Bauhaus, Weimar, 1919-1923*, organizzata a Weimar per volere dell'Assemblea Legislativa della Turingia, in cui fu esposta tutta la produzione dei trascorsi quattro anni della scuola.<sup>380</sup> In tale occasione Tschichold ebbe modo di conoscere Moholy-Nagy che lo introdusse a El Lissitzky; entrambi poi diverranno due punti di riferimento nella riflessione del grafico.

Nel catalogo della mostra del 1923 egli poté leggere un piccolo contributo dell'artista ungherese intitolato appunto *Die neue Typographie*,<sup>381</sup> da cui probabilmente attinse la formula per il suo volume del 1928, ma soprattutto poté confrontarsi con una prima riflessione embrionale in materia. Si tratta di un breve testo, dai caratteri programmatici, in cui Moholy-Nagy già teorizza alcuni principi che troveranno poi nel volume di Tschichold precisa formulazione, a cominciare dall'apertura:

*Die Typographie ist ein Instrument der Mitteilung. Sie muss eine klare Mitteilung in der eindringlichsten Form sein. Die Klarheit muss besonders betont werden, weil dies das Wesen unserer Schrift gegenüber den urzeitlichen Bildschriften ist. Unsere geistige Einstellung zu der Welt ist individuell-exakt (bzw. Diese individuell-exakte Einstellung ist heute in der Wandlung zu der kollektiv-exakten), im Gegensatz zu der alten individuell-und später kollektiv-amorphen. Also zu allererst: eindeutige Klarheit in allen typographischen Werken. Die Lesbarkeit – die Mitteilung darf nie unter einer a priori angenommen Ästhetik leiden.*<sup>382</sup>

In linea con l'esigenza del Bauhaus di "pensare" l'arte sul piano della funzione, la disciplina tipografica è qui intesa come uno strumento finalizzato alla comunicazione, il cui obiettivo è rivolto a orchestrare l'organizzazione e la strutturazione di una composizione chiara e leggibile. In questo breve testo Moholy-Nagy non nomina alcun precursore, ma è interessante come egli descriva quegli stessi principi che, negli anni Dieci, erano stati teorizzati da

---

<sup>380</sup> *Staatliches Bauhaus, Weimar, 1919-1923*, catalogo della mostra, 15 agosto – 30 settembre 1923, Bauhaus Verlag, Weimar-München, 1923.

<sup>381</sup> L. Moholy-Nagy, *Die neue Typographie*, *ivi*, p. 141.

<sup>382</sup> *Ivi*.

Marinetti, e avevano trovato quindi applicazione nei primi componimenti paroliberi e in tutta la produzione dada: vi cita, infatti, la rottura della linearità assiale del testo, l'alternanza di caratteri tipografici diversi, la coesistenza di più linguaggi, tra cui l'importanza semantica del colore, e infine, allude a una struttura compositiva su più livelli giustapposti e con molteplici direzionalità. Per l'artista, l'immagine fotografica condivide con il segno tipografico lo stesso obiettivo, rivolto a comunicare esplicitamente un messaggio senza l'interferenza di un personalismo descrittivo, così riscattando il proprio ruolo di segno autonomo, rispetto a quello di apparato secondario al testo ricoperto nelle pubblicazioni dei trascorsi cinquant'anni. La valenza indicale di una fotografia racchiude, infatti, un potenziale solo se posta a dialogo con il sistema alfabetico, e non a cornice accessoria dell'insieme. La conclusione dell'artista è centrata sul manifesto, le cui possibilità comunicative – commenta come chiusa – possono essere appunto incrementate grazie a un sapiente confronto tra parola e immagine:

*Die zwei neuen Möglichkeiten für das Plakat sind 1. die Photographie, mittels welcher wir heute den grössten und frappantesten Erzählungsapparat besitzen, 2. die kontrastierend-eindringlich verwendete Typographie mit den unzähligen Variationen der überraschenden Buchstabenanordnung, der gleichen und gemischten Typen, verschiedenen Satzmaterialien Farben usw. je nach der Forderung der Wirkung.*<sup>383</sup>

Sulla scia di Moholy-Nagy – tralasciando per il momento El Lissitzky – la prima dichiarazione programmatica di Tschichold risale al 1925: è contenuta nel saggio *Elementare Typographie*, edito nel numero speciale di ottobre di "Typographische Mitteilungen", la *Zeitschrift des Bildungsverbandes der deutschen Buchdrucker* di Leipzig; si tratta di un'antologia di numerosi testi, tra cui il *Programm der Konstruktivisten* (una versione del manifesto del costruttivismo russo), il saggio di Moholy-Nagy *Typographie-Photographie. Typo-Photo* (pubblicato lo stesso anno in *Malerei, Fotografie, Film*), il testo *Die*

---

<sup>383</sup> *Ivi.*

*Reklame*, scritto a due mani da Mart Stam ed El Lissitzky, ed *Elementare Gesichtspunkte* di Natan Altman.<sup>384</sup> Tschichold, che ancora si firma Iwan, partecipa alla raccolta con tre brani, intitolati *Die Neue Gestaltung* – in cui inquadra storicamente tutte le correnti artistiche sviluppatesi dall'impressionismo alla metà degli anni Venti –, *Zu den Aufsätzen und Beispielen* – un bilancio sulle riflessioni del periodo circa la disciplina tipografica – e appunto *Elementare Typographie*, la cui apertura conferisce già al testo uno spessore pedagogico:

1. *Die neue Typographie ist zweckbetont.*
2. *Zweck jeder Typographie ist Mitteilung (deren Mittel sie darstellt). Die Mitteilung muss in kürzester, einfachster, eindringlichster Form erscheinen.*
3. *Um Typographie sociale Zwecken dienstbar zu machen, bedarf es der inneren (den Inhalt anordnenden) und äußeren (die Mittel der Typographie in Beziehung zueinander setzenden) Organisation des verwendeten Materials.*<sup>385</sup>

I futuri teorici della materia – Tschichold elaborando gli assunti di Moholy-Nagy – cominciano quindi a promulgare le leggi della disciplina: l'obiettivo primario di un tipografo è, infatti, la comunicazione di un messaggio in una forma semplice e sintetica, grazie a una sapiente orchestrazione dei fattori interni alla composizione, quali «*Schrift, Zahlen, Zeichen, Linien des Setzkastens und der Setzmaschine*», e alla capacità di

---

<sup>384</sup> J. Tschichold, *Elementare Typographie*, "Typographische Mitteilungen", n. 10, Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker, Berlin, ottobre 1925. Nella ristampa del 1986, è pubblicato un testo di Friedrich Friedl, introduttivo a *Elementare Typographie* di Tschichold, in cui egli sottolinea il ruolo ricoperto dalle avanguardie storiche nella formalizzazione dei principi tipografici moderni: «*Die neue Typographie entstand durch ein Aufbegehren gegen die herrschende Ästhetik, gegen die erstarrte Gestaltung der Vorkriegszeit. Die funktionale Gestaltung und elementare Typografie richteten sich aber auch gegen die dadaistische und expressionistische Form nach der Typografischen Befreiung und Entrümpelung, die Jahre vorher die italienischen Futuristen durchgeführt hatten. Marinetti hatte sich in seinen Manifestationen um 1910 zum Ziel gesetzt, Texte nicht mehr nur lesbar zu machen, sondern schon durch die Gestaltung einen umfassenden Ausdruck des Inhalts zu vermitteln. Die Dadaisten wie Hausmann und Schwitters wollten phonetische Textbezüge ausdrücken und schufen die Lautgedichte*», F. Friedl, *Lernen von Jan Tschichold*, in *Typographische Mitteilungen. Sonderheft, Elementare Typographie* (ottobre 1925), ristampa, Verlag H. Schmidt, Mainz, 1986.

<sup>385</sup> J. Tschichold, *Elementare Typographie* (1925), cit.

costruire tensioni e contrasti tra i diversi elementi organizzati sulla superficie; in questo passaggio Tschichold parla di «*Gestaltung stärkster Gegensätze (Simultanität)*», attribuendo alla composizione tipografica il medesimo carattere dialettico, di *Kontrast* tra forme, tipico del fotomontaggio – ricordato ad esempio da Kluzis nel catalogo del 1931. La ricerca di un rapporto armonico, tra questi «*positiven (farbigen) Formwerte*», compresa la fotografia (brevemente ricordata in chiusura), e i «*negativen (weissen) Formwerten*» del vuoto della pagina, suggerisce una prima riflessione di Tschichold sul passaggio marinettiano del manifesto tecnico circa il potenziale significante dello spazio bianco.<sup>386</sup>

Ai dieci punti di *Elementare Typographie* segue il saggio di Moholy-Nagy intitolato *Typo-Photo*, pubblicato lo stesso anno (1925) anche nel celebre *Malerei, Fotografie, Film* – esaustivamente approfondito e dibattuto dalla storiografia.<sup>387</sup> È utile evidenziarne due passaggi, poiché l'artista entra più nel merito della questione rispetto al breve testo edito nel catalogo Bauhaus del 1923. Il primo punto ribadito è la correlazione, in una composizione tipografica, tra la fotografia e il potenziale iconico-simbolico del linguaggio alfabetico:

*Was ist Typographie? Was ist Typographie? Was ist Typophoto? –  
Typographie ist in Druck gestaltete Mitteilung, Gedankendarstellung.  
Photographie ist visuelle Darstellung des optisch Fassbaren.  
Das Typophoto ist die visuell exaktest dargestellte Mitteilung.*<sup>388</sup>

Per giungere al nuovo insieme tipo-fotografico è necessario abbandonare *die Typographie Gutenbergs*, il cui sviluppo è «*in ausschliesslich linearen*

---

<sup>386</sup> F. T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1912), cit., in *idem Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 58.

<sup>387</sup> L. Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, Bauhaus Verlag, Weimar-München, 1925; II. Ed. Albert Langen Verlag, München, 1927; tr. It. *Pittura, Fotografia, Film*, Einaudi, Torino, 1987. Oltre a chiarire i caratteri del *typofoto*, Moholy-Nagy sottolinea anche il ruolo avuto dai principi compositivi del quadro futurista nelle diverse forme di montaggio, tra cui anche il fotomontaggio (H. Höch, *Il miliardario* e P. Citroën, *La città*).

<sup>388</sup> *Idem*, *Typographie-Photographie. Typo-Photo*, "Typographische Mitteilungen" (1925), cit.

*Dimensionen*», per abbracciare una struttura compositiva su più livelli e con direzionalità contrastanti. La fotografia vi rientra come materiale tipografico, ricoprendo il duplice ruolo semantico d'illustrazione e di parola, condividendo con quest'ultima un'analogia trasformazione: da un lato, il linguaggio alfabetico assume valenza iconica ai fini di una più rapida incisività del messaggio, dall'altro, l'immagine (la fotografia) comincia a essere pensata e usata dal tipografo non solo come segno figurativo, ma anche come elemento appartenente a un sistema di *visuellen Literatur*:

*Die photographie, als typographisches Material verwendet, ist von grösster Wirksamkeit. Sie kann als Illustration neben und zu den Worten erscheinen, oder als "PHOTOTEXT" an Stelle der Worte, als eindeutige Darstellungsform, die in ihrer Sachlichkeit keine persönlich-zufällige Deutung zulässt. Aus den optischen und assoziativen Beziehungen baut sich die Gestaltung; die Darstellung auf: zu einer visuell-assoziativ-begrifflich-synthetischen Einheit: zu dem Typophoto, als der eindeutigen Darstellung in optisch-gültiger Gestalt. Das Typophoto regelt das neue Tempo der neuen, visuellen Literatur.*<sup>389</sup>

Mart Stam ed El Lissitzky partecipano all'antologia con il testo *Die Reklame*, già pubblicato l'anno precedente a Zurigo su "ABC";<sup>390</sup> questo testo è interessante per lo spessore conferito al segno alfabetico in un'ottica d'immediatezza comunicativa. Il messaggio racchiuso in un *Plakat* – ed è facile pensare alle tavole parolibere o ai primi esempi grafici dadaisti del 1918-1919 – deve, infatti, essere veicolato – secondo entrambi gli autori – da una composizione alfabetica la cui organizzazione si connota per il «*dynamische Ausdruck des gegebenen Wortmaterials*».<sup>391</sup>

Esistono due lettere di El Lissitzky che dimostrano la sua conoscenza di Tschichold; poco dopo l'uscita di "Typographische Mitteilungen", il 22 ottobre 1925 egli, infatti, scrive al tipografo da Mosca congratulandosi per la qualità di *Elementare Typographie*:

---

<sup>389</sup> *Ivi*.

<sup>390</sup> M. Stam ed El Lissitzky, *De Reklame*, "ABC", n. 2, I, Zürich, 1924, p. 3.

<sup>391</sup> *Idem*, *De Reklame*, "Typographische Mitteilungen" (1925), cit.

*Lieber Tschichold, bravo bravo, ich gratulierte Ihnen herzlichst zu der schönen Druckschrift Elementare Typographie. Es ist bei mire in physischer Genuß, wenn ich so eine Qualitätsschrift in den Händen, Fingern, Augen halte. Meine Nervenantennen spannen sich, und der geramte Motor verschnellert den Lauf. Und darauf kommt es schließlich doch an – die Trägheit zu überwinden. Es ist gut und gibt der Sache ihren Wert, daß die literarische Hälfte so einheitlich aufgestellt ist und ohne gewollte Popularität allgemein verständlich ist.*<sup>392</sup>

Il novembre successivo, in una lettera alla moglie, El Lissitzky ricorda nuovamente Tschichold – che gli ha inviato il quaderno “Typographische Mitteilungen” – e si rallegra con la compagna per il potenziale racchiuso nell’antologia:

*Außerdem habe ich große Freude gehabt – habe von Tschichold das Heft “Typographische Mitteilungen” erhalten. Es ist schön zusammengestellt und prächtig gedruckt. Jetzt, da meine typographische Periode schon Vergangenheit geworden ist, ist es gut, daß eine Bilanz in diesem Heft da ist. Und die Auswirkung. Es ist keine Kunstzeitschrift, sondern eine Fachzeitschrift, die in die Hände der Drucker kommt, so sich weiter verbreiten wird.*<sup>393</sup>

Come anticipato, l’artista russo rappresentò con Moholy-Nagy un punto di riferimento per Tschichold nel periodo in cui elaborava il volume *Die neue Typographie*; quest’ultimo, infatti, dimostra in molte occasioni di conoscere approfonditamente la riflessione di El Lissitzky, come, ad esempio, nel testo *Zu den Aufsätzen und Beispielen* – scritto nell’agosto del 1925 e sempre pubblicato in “Typographische Mitteilungen” – in cui elenca i più importanti lavori inerenti alla disciplina tipografica del periodo, citando tutta la produzione di El Lissitzky.<sup>394</sup> Questi aveva, infatti, pubblicato nel 1923 su

---

<sup>392</sup> Lettera citata in F. Friedl, *Echo und Reaktionen auf das Sonderheft «Elementare Typographie»*, in *Typographische Mitteilungen. Sonderheft, Elementare Typographie* (ottobre 1925), ristampa del 1986, cit., p. 11.

<sup>393</sup> *Ivi*.

<sup>394</sup> J. Tschichold, *Zu den Aufsätzen und Beispielen* (Leipzig, agosto 1925), “Typographische Mitteilungen” (1925), cit. La conoscenza del lavoro di El Lissitzky è confermata anche dalle immagini correlate ai testi di Tschichold nel numero speciale di “Typographische Mitteilungen”, quali: El Lissitzky, *Mär von zwei Quadraten* (1922); *idem*, *Zwei*

“MERZ” un altro testo fondamentale, intitolato *Topographie der Typographie*, i cui otto punti programmatici introducono una possibile dimensione ottico-visiva della pagina letteraria – affinché sia *abgesehen* e non *abgehört* –, senza tuttavia citare alcun precursore del fenomeno pur richiamando le teorie marinettiane:

1. *Die Wörter des gedruckten Bogens werden abgesehen, nicht abgehört.*
2. *Durch konventionelle Worte teilt man Begriffe mit, durch Buchstaben soll der Begriff gestalten werden.*
3. *Oeonomie des Ausdrucks – Optik anstatt Phonetik*
4. *Die Gestaltung des Buchraumes durch das Material des Satzes nach den Gesetzen der typographischen Mechanik muss den Zug – und Druckspannungen des Inhaltes entsprechen.*
5. *Die Gestaltung des Buchraumes durch das Material der Klischees, die die neue Optik realisieren. Die supernaturalistische Realität des vervollkommneten.*
6. *Die kontinuierliche Seitenfolge – das bioskopische Buch. Auges.*
7. *Das neue Buch fordert den neuen Schrift-Steller. Tintenfass und Gänsekiel sind tot.*
8. *Der gedruckte Bogen überwindet Raum und Zeit. Der gedruckte Bogen, die Unendlichkeit der Bücher, muss überwunden werden. DIE ELEKTRO-BIBLIOTHEK.<sup>395</sup>*

Poco dopo la pubblicazione di *Elementare Typographie*, Tschichold sposò Edith Kramer, con la quale si trasferì nel 1926 a Berlino, lavorandovi come grafico, per poi spostarsi nuovamente, in estate, a Monaco insegnando presso la Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker. Qui ebbe modo di conoscere alcuni dei più famosi tipografi dell'epoca, tra cui Paul Renner, inventore del carattere *Futura*, Georg Trump, altro celebre calligrafo, e Hermann Virl, illustratore e grafico. È probabile che già in questo periodo Tschichold cominciasse a riflettere sui contenuti del volume *Die neue Typographie*; l'11 maggio del 1927 egli tenne, infatti, una conferenza sull'argomento durante una serata presso l'Aula der Graphische Berufsschule di Monaco, mentre, in gennaio, “Typographische Mitteilungen” aveva

---

*gegenüberliegende Seiten (Gedichtittel) aus Majakowsky, Dlja gólossa (Russischer Staatsverlag, Moskau) (1922-1923).*

<sup>395</sup> El Lissitzky, *Topographie der Typographie*, “Merz”, n. 4, Hannover, luglio 1923.



pubblicato un resoconto di un'altra sua conferenza, presieduta dinanzi al gruppo del Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker. Nel giugno del 1928 *Die neue Typographie* venne quindi stampato in cinquemila copie dalla Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker.<sup>396</sup>

Il volume è suddiviso in due parti: nella prima Tschichold descrive la nascita e lo sviluppo della tipografia, proponendo una possibile storicizzazione delle sue formule embrionali; la seconda, invece, si contraddistingue per un maggiore spessore pedagogico, in cui egli approfondisce le principali categorie della disciplina attraverso esempi e modelli. A conclusione del volume è inserito un *Adressenverzeichnis*, dimostrativo di una rete di relazioni che Tschichold intesseva al tempo; egli, infatti, faceva parte dell'associazione di artisti *Ring Neue Werbegestalter*, coordinata da Schwitters, la cui attività si protrasse dal 1928 al 1931. I membri fondatori, oltre a lui e al coordinatore, erano Willi Baumeister, Max Burchartz, Walter Dexel, Cesar Domela, Robert Michel e Georg Trupp, ai quali si aggiunsero, in un secondo momento, Friedrich Vordemberge-Gildewart, Piet Zwart, Hans Leistikow e Paul Schuitema. Pur non essendo uno dei protagonisti del *Ring*, Tschichold – come dimostra la lista d'indirizzi dell'ultima pagina di *Die neue Typographie* – rappresentava un attento testimone della sua attività, raccogliendo testimonianze e materiali circa le produzioni dei suoi membri, così creando un archivio – di cui una cospicua parte è custodita al Getty Research Institute – prezioso per inquadrare il dibattito del periodo sulla nuova tipografia.

Il carattere pedagogico e manualistico di *Die neue Typographie* emerge nelle diverse sezioni affrontate dall'autore, di cui due alquanto preziose ai fini della nostra dimostrazione, intitolate rispettivamente *Zur Geschichte der Neuen Typographie* e *Das neue Buch*. In entrambe, Tschichold propone una

---

<sup>396</sup> Era prevista una seconda edizione di *Die neue Typographie*, a cui Tschichold cominciò a lavorare già dal 1929, che doveva approfondire quei temi tralasciati nella prima, grazie ai materiali raccolti nelle corrispondenze avute durante il triennio 1928-1931; la pubblicazione non vide però mai la luce a causa della crisi economica, ma soprattutto dell'arrivo al potere di Hitler.

storicizzazione della disciplina tipografica e del nuovo modello di libro: nella prima, egli riconosce il ruolo ricoperto da Peter Behrens, preside della Kunstgewerbeschule di Düsseldorf e maestro di personalità quali Ludwig Mies van der Rohe, Charles Edouard Jeanneret-Gris, Adolf Meyer e Walter Gropius; egli, infatti, oltre a essere stato nominato architetto e grafico ufficiale dell'azienda tedesca Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft (AEG), rivestendo così il ruolo di primo designer industriale nella storia della professione, rivoluzionò l'accezione tradizionale di *Schrift*, creando una sorta di nuovo codice visivo, applicato in ogni settore pubblicitario dell'azienda (dalla carta intestata al francobollo) e fondato sull'ideazione di un carattere tipografico innovativo denominato *Behrens Antiqua*.

All'origine della nuova tipografia bisogna tuttavia collocare, secondo Tschichold, un *Nichtfachmann*, una figura, dunque, estranea alla categoria di esperto del settore, al quale è da attribuire il merito del passaggio «*von ornamentaler zu funktioneller Typographie*»: Filippo Tommaso Marinetti. Il libro ricordato è *Les mots en liberté futuristes*, e il passo citato è *Typographische Revolution und freie Ausdrucks-Orthographie (Révolution typographique et Orthographe libre expressive)*;<sup>397</sup> la datazione al 1909 è tuttavia errata, ma solo nel testo, perchè nell'immagine a corollario della lunga citazione, come anche nella bibliografia conclusiva del volume, l'anno di pubblicazione è corretto – vedremo poi l'importanza di questo errore. Il passaggio in questione è il seguente, ed è tradotto dalla versione francese del testo marinettiano; vale la pena riportarlo per intero, sia per comprendere lo spazio a esso dedicato da Tschichold – non concesso nel libro ad altri autori –,

---

<sup>397</sup> F. T. Marinetti, *Révolution typographique et Orthographe libre expressive*, in *idem, Les mots en liberté futuristes*, Edizioni Futuriste di "Poesia", Milano, 1919, pp. 53 e ss; questo testo è ripreso dal manifesto *Rivoluzione tipografica*, in *Distruzione della sintassi, Immaginazione senza fili, Parole in libertà* (11 maggio 1913), edito da Marinetti in due puntate su "Lacerba", n. 12, I, 15 giugno 1913 e n. 22, I, 15 novembre 1913. Da un confronto tra i tre testi, quello italiano tratto dal manifesto del 1913, l'edizione francese del 1919 e la versione tedesca di Tschichold del 1928, è emerso che la traduzione del tipografo derivi da *Les mots en liberté futuristes* e non direttamente da *Distruzione della sintassi, Immaginazione senza fili, Parole in libertà*.

che per la sua preziosità, essendo alquanto rara a tale altezza cronologica una traduzione tedesca di questo passaggio marinettiano:

### **TYPOGRAPHISCHE REVOLUTION**

#### **UND FREIE AUSDRUCKS-ORTOGRAPHIE**

##### **Typographische Revolution**

*Ich unternehme eine typographische Revolution, die sich vor allem gegen die idiotische, zum Brechen reizende Auffassung des passéistischen Gedichtbuches mit seinem handgemachten Papier, seinem Stil des 16. Jahrhunderts, verziert mit Galeeren, Minerven, Apolls, großen Initialen, Schnörkeln und mythologischem Gemüse, mit seinen Schließen, Motti und römischen Ziffern richtet. Das buch muss der futuristische Ausdruck unseres futuristischen Gedankens sein. Besser: meine Revolution wendet sich unter anderem gegen die sogenannte typographische Harmonie der Buchseite, die im Gegensatz steht zu dem Fluss des Stils, der sich in der Seite kundtut. Wir werden, wenn es not tut, auf derselben Seite 3 oder 4 verschiedene Farben und 20 verschiedene Schriften anwenden. Zum Beispiel: Kursiv für eine Aufeinanderfolge ähnlicher und schneller Sensationen, fett für die Nachahmungen heftiger Töne usw. Ein neuer Begriff der typographischmalerischen Buchseite.*

##### **Freie Ausdrucksorthographie (Orthographie libre expressive)**

*Die geschichtliche Notwendigkeit der freien Ausdrucksorthographie zeigt sich in den ununterbrochenen Revolutionen, die nach und nach die lyrische Kraft der menschlichen Rasse von ihren Fesseln und Regeln befreit haben.*

*1. In der Tat begannen die Dichter damit, ihren lyrischen Rausch in einer Folge von gleichmäßigen Atemzügen mit Tönen und Echos, Glockentönen und Reimen in vorausbestimmten Abständen auszuströmen (traditionelle Prosodie). In der Folgezeit wandelten sie mit einiger Freiheit die verschiedenen Atemzüge ab, die Lungen der Vorgänger festgelegt hatten.*

*2. Die Dichter überzeugten sich später, dass die verschiedenen Momente ihres lyrischen Rauchs diesem eigentümliche Rhythmen, unvermutete, sehr verschiedenartige Längen mit einer absoluten Freiheit der Akzentuation schaffen müssten. So gelangten sie ganz natürlich zum freien Vers (vers libre), aber sie bewahrten noch die syntaktische Ordnung, damit ihr lyrischer Rausch auf den Hörer durch den logischen Kanal der konventionellen Zeit überströmen konnte.*

*3. Wir wollen heute, dass die lyrische Begeisterung die Worte nicht mehr nach der syntaktischen Ordnung aneinanderfüge, bevor sie nicht zum Mittel der von uns erfundenen Empfindungen gemacht sind. So haben wir die Worte in Freiheit (Mots en liberté). Außerdem muss unsere lyrische Kraft die Wörter durch Verkürzung oder Verlängerung frei umformen, ihre Mitte oder*

ihre Enden verstärken, indem die Anzahl der Vokale oder Konsonanten vermehrt oder verringert wird. Wir werden so die neue Orthographie erhalten, die ich freie Ausdrucksorthographie (*Orthographie expressive libre*) nenne. Diese instinktive Umformung der Wörter entspricht unserer natürlichen Neigung zur Klangnachahmung. Vor geringer Bedeutung ist es, wenn das umgeformte Wort zweideutig wird. Es verschmilzt besser mit den onomatopöischen Vergleichen oder Lärmfolgen und erlaubt uns, bald den onomatopöisch-psychischen Akkord zu erreichen, den tiefen, aber abstrakten Ausdruck einer Empfindung oder eines reinen Gedankens.<sup>398</sup>

A Marinetti è dunque riconosciuto il merito di aver stravolto l'accezione tradizionale della pagina, non solo sul piano teorico, ma anche pratico, come confermato dall'esempio della tavola parolibera presente a fianco della citazione; le novità che Tschichold gli attribuisce sono, infatti, il già citato inserimento di colori e caratteri tipografici diversi, l'uso dell'onomatopea e lo stravolgimento della tradizionale ortografia, con il preciso obiettivo di «raddoppiare la forza espressiva delle parole».<sup>399</sup> Descrivendo la tavola, ciò che Tschichold coglie è il superamento dell'accezione dei caratteri come «*formal-ästhetischen, dekorativen Gründen*», come semplici motivi decorativi, giungendo a una corrispondenza tra *Optische Eindringlichkeit* e *Inhalt*. I *Typen* di Marinetti sviluppano, infatti, una *Optische Kraft* prima sconosciuta nella scrittura, trasformando la tipografia in *funktionalen Ausdruck* dei contenuti veicolati sulla pagina. Prima di introdurre la produzione tipografica dada – confermandone così la diretta filiazione dal Paroliberoismo –, conclude, quindi, la propria riflessione attribuendo al futurismo il merito di una sperimentazione su una forma di *Sicht-Gedichte*, sostitutiva del vecchio modello della *Hör-Gedichte*.

Lo sperimentalismo marinettiano rimase a lungo un caso isolato; è con il dada che la trasformazione giunge a un ulteriore grado di evoluzione: nel *Prospekt zur Kleinen Grosz-Mappe*, edito su “*Neue Jugend*”, riappaiono, infatti,

---

<sup>398</sup> J. Tschichold, *Zur Geschichte der Neuen Typographie*, in *idem*, *Die neue Typographie. Ein Handbuch für Zeitgemäss schaffende* (1928), cit., pp. 54-56.

<sup>399</sup> F. T. Marinetti, *Rivoluzione tipografica*, in *Distruzione della sintassi, Immaginazione senza fili, Parole in libertà* (11 maggio 1913), cit.

le tipiche caratteristiche della nuova tipografia, quali i contrasti cromatici e formali, i caratteri diversi, i salti scalari e direzionali del testo; compare anche – prosegue Tschichold – un nuovo “materiale” compositivo per il tipografo, il frammento fotografico, e il nuovo procedimento del fotomontaggio – coerentemente con quanto dimostrato – è interpretato come un secondo stadio evolutivo di uno sperimentalismo tipografico.<sup>400</sup>

L'importanza di Marinetti è ribadita anche nel capitolo conclusivo del volume, intitolato *Das neue Buch*, in cui troviamo citato nuovamente *Les mots en liberté futuristes*, con il medesimo errore di datazione:

*Den weiteren Schritt zu einer ausgesprochen typographischen Gestaltung der Dichtung machte der italienische Futurist F.T. Marinetti in seinem Buch “Les mots en liberté futuristes” (1909). Durch die Anwendung verschiedener Fettigkeitsgrade und verschiedener Schriften, ihre besondere räumliche Stellung, die Wiederholung von Konsonanten und Vokalen und eine neuartige Verwendung der typographischen Zeichen versucht er, die phonetische Wirkung des gesprochenen Worts durch die eindringliche optische Wirkung der typographischen Formen zu ersetzen. Das gedruckte Wort als Vermittler der Vorstellung ist um die spezifisch optische Wirkung seiner typographischen Gestalt bereichert worden. Alle früheren Bücher rechnen mit dem Vorlesen oder dem geruhsamen Lesen in weltferner Einsamkeit. Das Buch des heutigen, aktiven Menschen, das mit dem Auge als seinem bevorzugten Aufnahmeorgan rechnet, ist von Marinetti erstmalig gestante worden.<sup>401</sup>*

Le leggi tipografiche teorizzate e applicate da Marinetti nelle sue composizioni parolibere furono ereditate dalla cerchia dadaista, che cominciò a interrogarsi su come tali principi organizzativi potessero essere utilizzati nella composizione per favorire un dialogo tra l'immagine e il testo, tra il frammento fotografico e il linguaggio alfabetico: con Schwitters – principale rappresentante dadaista citato da Tschichold, probabilmente anche in virtù del suo ruolo di coordinatore del *Ring* – vennero, infatti, realizzate delle composizioni che mostravano «*typographische und verschiedenartige*

---

<sup>400</sup> J. Tschichold, *Zur Geschichte der Neuen Typographie* (1928), cit., p. 58.

<sup>401</sup> J. Tschichold, *Das neue Buch*, in *idem, Die neue Typographie. Ein Handbuch für Zeitgemäss schaffende* (1928), cit., pp. 224-226.

*photographische Aufbauelemente, die durch den gestaltenden Typographen zu einer Einheit gebunden sind*»; la fotografia e il carattere alfabetico cominciano con il dada a essere “pensati” come semplici materiali tipografici il cui unico obiettivo è soggiacere al potenziale comunicativo del nuovo insieme ibrido realizzato:

*In den dadaistischen Gestaltungen ist die bisherige Fremdheit der Abbildungen im Buche verschwunden, das Klischee, ob nach einer Photographie oder einem manuelle Bild, ist integrierender Bestandteil der Buchgestalt geworden. Die speziell (zum Beispiel scheinbar plastische) Form des Einzelklischees ist kein Hindernis mehr für ihre Einordnung. Auf den einzelnen Seiten wie im ganzen resultiert die Harmonie des Buches aus der kontrastierenden Verwendung großer und oleine, “plastischer” und flächiger Elemente, der Verschiedenartigkeit der Richtungen (senkrecht – wagerecht – schräg), nicht zuletzt der positiven Bewertung des unbedruckten Raums, der bisher nur negative Folie war und jetzt, ebenso wie der bedruckte Raum, Aufbauelement wird.<sup>402</sup>*

*Die neue Typographie* rappresenta, dunque, l’unica riflessione degli anni Venti – insieme a quella di El Lissitzky e di Karel Teige, che verranno affrontate in seguito – in cui si riconosca la filiazione tra il Paroliberismo e la tipografia dadaista, ereditata quindi dal nuovo procedimento del fotomontaggio; anche Raoul Hausmann lesse il volume, come documenta uno scambio epistolare tra lui e Tschichold – custodito nelle Special Collections del Getty Research Institute – interessante poiché vi rivendica il proprio ruolo, trascurato nel volume e nei testi citati in bibliografia.<sup>403</sup> Si tratta di nove lettere, che dimostrano il progressivo avvicinamento di Tschichold al lavoro di Hausmann: nella prima, del 2 aprile 1930, quest’ultimo esordisce sottolineando l’importanza del proprio *Typographische Arbeit* all’interno della cerchia berlinese, grazie alla pubblicazione di “Der Dada” nn. 1 e 2, e al numero speciale, intitolato *Club dada* dell’aprile del 1918 di “Die freie Straße”;

---

<sup>402</sup> *Ivi.*

<sup>403</sup> Corrispondenza tra R. Hausmann e J. Tschichold, aprile – maggio 1930 (cfr. Appendice), in *Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978*, Box 2, Folder 2, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

tutti lavori – ribadisce – editi «*unter meiner typographischen Leitung*». L'attribuzione, da parte di Tschichold, a Heartfield dell'invenzione del fotomontaggio è inoltre errata; l'origine del procedimento risale, infatti, – spiega Hausmann – ai primi *polemischen Klebebilder* realizzati da lui e Baader nell'aprile del 1918:<sup>404</sup>

*Das sind historische Tatsachen, von denen ich nicht weiss, warum Sie sie fälschen. Dann schreiben Sie Seite 92 „aber das, was Heartfield (der die Photomontage erfand)“ – Herr Heartfield, ein bekannter Hysteriker, ist keineswegs der Erfinder der Photomontage. Ich stelle hier den historischen Sachverhalt fest: Im März 1918 fertigte Herr Johannes Baader das erste sogenannte Klebebild an, dem ich in den nächsten Monaten eine Anzahl eigene folgen liess. Die erste Photomontage, ausgestellt auf der Dada – Messe 1920 Klebebild aus Photocliche'es, stellte ich Anfang 1919 her. Ich stellte Photos sowie den Katalog der Dada – Messe darüber zum Beweis. John Heartfield hat sowohl Baader wie mich nachgemacht, und zwar erst 1 Jahr später.*<sup>405</sup>

La risposta di Tschichold, del giorno seguente, ne dimostra il desiderio di raccogliere il maggior numero d'informazioni e materiali sull'argomento; egli spiega, infatti, a Hausmann che l'omissione del suo lavoro in *Die neue Typographie* è stata determinata dalla difficoltà di reperirne indicazioni nelle fonti pubbliche del tempo; gli chiede quindi di inviargli alcune fotografie dei *Typoarbeiten* realizzati nel periodo dada, in modo da poterli utilizzare nella sua prossima pubblicazione.<sup>406</sup> Le lettere che seguono testimoniano l'entusiasmo e la stima crescenti da parte di entrambi; Hausmann si scusa per i toni aggressivi iniziali, attribuendoli alla campagna denigratoria intrapresa contro di lui dalla Höch e da Heartfield.<sup>407</sup> La corrispondenza contiene, inoltre, molti dettagli utili per la ricostruzione del triennio 1917-1920, ad

---

<sup>404</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a J. Tschichold, datata 10 maggio 1930 (cfr. Appendice), *ivi*.

<sup>405</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a J. Tschichold, datata 2 aprile 1930 (cfr. Appendice), *ivi*. Nella lettera del 9 aprile 1930 (cfr. Appendice, *ivi*), Hausmann precisa che la dichiarazione di Grosz, circa l'aver creato i primi fotomontaggi con Heartfield nel 1915, è infondata, dato che all'epoca egli era allievo presso la Staatlichen Kunstgewerbeschule insieme a Hannah Höch, e che nell'Atelier di Emil Orlik produceva «*verfertigte schizophrene und futuristische Sachen*».

<sup>406</sup> Lettera inviata da J. Tschichold a R. Hausmann, datata 3 aprile 1930 (cfr. Appendice), *ivi*.

<sup>407</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a J. Tschichold, datata 7 aprile 1930 (cfr. Appendice), *ivi*.

esempio a proposito dell'inedito almanacco *Dadaco*, verso cui Tschichold dimostra, in numerose lettere, il proprio interesse, sottolineandone il valore tipografico e dando a Hausmann l'occasione di raccontarne le vicissitudini:<sup>408</sup> Kurt Pinthus impedì, infatti, la pubblicazione del volume, e costrinse l'editore Kurt Wolff a dare come indennizzo a lui, Heartfield e Grosz, i trentasei clichés destinati all'almanacco; una parte fu quindi donata alla rivista "MA", mentre il *Foto-Klebebild*, intitolato *Das ist die Erscheinung des Oberdada in den Wolken des Himmels*, fu da lui pubblicato su "Der Dada" n. 2.<sup>409</sup>

Tschichold dichiara quindi di voler dedicare un lungo articolo alla produzione dadaista di Hausmann, ritenuta fondamentale, in un'ottica tipografica, soprattutto per le novità apportate in letteratura, desiderando approfondire le diverse forme di *Lautgedicht* teorizzate nel decennio dal dadaista, per individuarvi quei principi cardine ereditati poi dalla nuova tipografia; la corrispondenza si chiude quindi nella primavera del 1930 con l'esplicito obiettivo di restituire a Hausmann il ruolo e i meriti ricoperti all'interno del *Typographische Bewegung*.<sup>410</sup>

Le conseguenze di questo scambio epistolare sono, infatti, già riscontrabili nell'articolo scritto da Tschichold tre mesi dopo, il 15 settembre 1930, intitolato *Qu'est-ce que la nouvelle typographie et que veut-elle?*, edito sulla rivista "Arts et Métiers Graphiques".<sup>411</sup> La ricostruzione storica, di come la nuova tipografia si sia progressivamente affermata nei primi due decenni del Novecento, è la medesima contenuta in *Die neue Typographie* (edito due anni prima), ma le priorità cronologiche sono mutate: il Paroliberismo di Marinetti rappresenta sempre il principale esempio di rottura del modello gutenberghiano, fondato sulla disposizione assiale del testo, ma a posteriori rispetto all'attività dei dadaisti, che «*antérieurement déjà, donnèrent une première impulsion à ce nouveau développement de la typographie*»; tra i

---

<sup>408</sup> Lettera inviata da J. Tschichold a R. Hausmann, datata 28 aprile 1930 (cfr. Appendice), *ivi*.

<sup>409</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a J. Tschichold, datata 2 maggio 1930 (cfr. Appendice), *ivi*.

<sup>410</sup> Lettera inviata da J. Tschichold a R. Hausmann, datata 15 maggio 1930 (cfr. Appendice), e lettera inviata da R. Hausmann a J. Tschichold, datata 23 maggio 1930 (cfr. Appendice), *ivi*.

<sup>411</sup> J. Tschichold, *Qu'est-ce que la nouvelle typographie et que veut-elle?*, "Arts et Métiers Graphiques", n. 19, Paris, 15 settembre 1930, pp. 46-52.



protagonisti della trasformazione, primo fra tutti, compare appunto Raoul Hausmann.<sup>412</sup> In tale clima di cambiamento – prosegue Tschichold – gli elementi attraverso cui il tipografo deve lavorare sono molteplici e di natura meccanica; la fotografia è uno dei più interessanti, proprio perché «*considérée comme une sorte de caractère, vu qu'elle n'est qu'une autre forme de langage optique*». L'elemento alfabetico è invece considerato non solo per la sua natura semantica, ma anche in virtù di una nuova valenza visuale, di cui si è acquisita irreversibile consapevolezza:

*L'emploi d'autres caractères bien lisibles, même de caractères historiques, à condition d'être employés dans le sens nouveau, est tout à fait possible pourvu que ce caractère soit mis en valeur par son rapport avec d'autres employés simultanément, en conformant entre elles les relations optiques.*<sup>413</sup>

Una composizione è quindi giudicata per la sua «*bonne conformation typographique*», per la capacità del tipografo di equilibrarvi in modo corretto l'uso del colore, «*élément d'action aussi bien que le caractère*» (di marinettiana memoria), come anche per il ruolo conferito allo spazio bianco, dato che i vuoti della pagina «*cessent d'être un fond passif et deviennent un élément actif*». L'ultimo strumento ricordato è l'immagine, in particolare la fotografia, capace di rendere «*l'objet de la façon la plus objective*», su cui è ormai inutile interrogarsi in merito all'artisticità, dato che per il tipografo solo «*sa combinaison avec le caractère et la surface peut être de l'art, car il s'agit ici uniquement d'une estimation, d'un équilibre des contrastes et des rapports de structure*».

Il fotomontaggio rappresenta quindi un procedimento nato dallo sperimentalismo e dall'abilità acquisita nella disciplina tipografica, applicandovi le medesime regole che ne avevano veicolato l'organizzazione nei libri e nei manifesti degli anni Dieci:

---

<sup>412</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>413</sup> *Ivi*, p. 50.

*On emploiera pour celui-ci les mêmes méthodes de composition que pour la typographie. Unie à cette dernière, l'image photographique collée devient une partie de l'ensemble et c'est dans cet ensemble qu'elle doit être évaluée exactement afin qu'il en résulte une forme harmonieuse. Cette fusion ainsi produite de la typographie et de la photographie (ou photomontage) donne la typophoto.*<sup>414</sup>

Da attento osservatore di tutto ciò che l'Europa pubblicasse sull'argomento, Tschichold conclude il proprio ragionamento trascrivendo i principi teorizzati da Karel Teige per una *Typographie constructive*, tratti dall'articolo – meticolosamente custodito nel proprio archivio personale, conservato al Getty Research Institute – intitolato *Moderní Typo*, pubblicato nel 1927 su "Typografia".<sup>415</sup> Karel Teige – portavoce del Devětsil, gruppo ceco di avanguardia – scrisse tre articoli, tra il 1927 e il 1932, utili ai fini della dimostrazione: *Moderní Typo* appunto, edito nel 1927; *F.T. Marinetti+italská moderna+světový' futurismus*, pubblicato nel 1929 su "ReD" e il già ricordato e analizzato *O Fotomontáži* del 1932.<sup>416</sup> Pur avendo conosciuto a Praga personalmente Marinetti nel 1921,<sup>417</sup> egli non cita il parolibero nel suo contributo del 1927 a proposito della nuova tipografia, ricordando invece buona parte degli assunti esposti da Moholy-Nagy in *Typophoto*.<sup>418</sup> Due anni

---

<sup>414</sup> *Ivi*, pp. 51-52.

<sup>415</sup> K. Teige, *Moderní Typo*, "Typografia", nn. 7-9, XXXIV, 1927, di cui una copia era stata custodita da Tschichold (cfr. *Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979*, Box 7, Folder 11, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles). Sulla riflessione di Teige circa la nuova tipografia cfr. anche *idem*, *Moderní typografie*, "Rozpravy Aventina", VII, n. 3, 1931; *idem*, *Konstruktivistická typografie na cestě k nové formě knihy*, "Typografia", n. 1, XXXIX, 1932; *idem*, *O fotomontáži*, "Žijeme", II, nn. 3-4, 1932; *idem*, *Fototypografie. Užití v moderní typografii*, "Typografia", XL, n. 8, 1933; *idem*, *Ladislav Sutnar a nová typografie*, "Panorama", XII, n. 1, 1934; *idem*, *Soumrak fotomontáže* (scritto sotto lo pseudonimo Karel Weiss), "Typografia", XLI, 1934.

<sup>416</sup> *Idem*, *F.T. Marinetti+italská moderna+světový' futurismus*, "ReD", II, n. 6, febbraio 1929, trad. it. *F.T. Marinetti+Modernismo italiano+Futurismo mondiale* in *idem*, *Arte e Ideologia 1922-1933*, Einaudi, Torino, 1982; *idem*, *Sul Fotomontaggio (O Fotomontáži)*, "Žijeme", II, 1932, nn. 3-4, 6, *ivi*.

<sup>417</sup> Teige ricorda di aver conosciuto Marinetti nel dicembre del 1921 in occasione della serata futurista al teatro Švanda di Praga; la serata proseguì poi nel suo appartamento, dove Marinetti recitò poesie parolibere per alcuni membri del Devětsil, cfr. K. Teige, *Karel Teige: luoghi e pensieri del moderno, 1900 – 1951*, M. Castagnara Codeluppi (a cura di), Electa, Milano, 1996, p. 53.

<sup>418</sup> Moholy-Nagy, *Typographie-Photographie. Typo-Photo*, "Typographische Mitteilungen" (1925), cit.

dopo però, egli pubblica un articolo (*F.T. Marinetti+italskà moderna+světovy' futurismus*) interamente centrato sulla rivoluzione tipografica delle Parole in libertà, in cui riconosce l'ascendenza di Marinetti sulle composizioni dadaiste, quasi come se volesse completare una riflessione sulla disciplina, iniziata due anni prima, aggiornatasi grazie alla pubblicazione di un nuovo contributo sulla materia. Nel 1928 Jan Tschichold aveva, infatti, pubblicato il volume *Die neue Typographie*, rivendicandovi il ruolo del leader futurista, ma l'anno prima anche El Lissitzky si era espresso nuovamente sull'argomento, pubblicando *Unser Buch* – che rappresenterà l'argomento del prossimo paragrafo – in cui Marinetti è ricordato come iniziatore della rivoluzione tipografica moderna. È possibile dunque avanzare l'ipotesi che l'importanza delle Parole in libertà, nella riflessione di Teige circa l'evoluzione storica della disciplina tipografica, sia stata incoraggiata dalla traduzione ceca della versione integrale di *Unser Buch* di El Lissitzky, pubblicata sulla rivista "Typografia" nel 1929 con il titolo *Kniha s hlediska zrakového dojmu-kniha visuelni*.<sup>419</sup>

L'attitudine di Tschichold a raccogliere i materiali e le riflessioni editi negli anni Venti inerenti alla disciplina tipografica – compresa la traduzione ceca del testo di El Lissitzky – determina la preziosità del suo archivio, poiché egli ha sancito ufficialmente la filiazione tra Paroliberismo, nuova tipografia e fotomontaggio, secondo una linea di pensiero non condivisa da tutti in Europa, e anzi destinata, come vedremo, a essere dimenticata rispetto a una storicizzazione del fenomeno estranea proprio al futurismo.

### 3.2. Jan Tschichold ed El Lissitzky: il confronto

Ai fini del ragionamento è utile soffermarsi sulle fonti citate da Tschichold nella bibliografia posta a conclusione di *Die neue Typographie*, da

---

<sup>419</sup> El Lissitzky, *Kniha s hlediska zrakového dojmu-kniha visuelni*, "Typografia", n. 8, XXXVI, Praga, 1929, conservato anche in *Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979*, Box 3, Folder 16, cit.

cui emerge la rilevanza di due figure: Marinetti ed El Lissitzky. Del primo sono ricordati numerosi testi, di cui solo uno in italiano – *I nuovi poeti futuristi* del 1925 –, le altre edizioni citate sono in lingua francese, come appunto *Les mots en liberté futuristes*, il *Supplément au manifeste technique de la littérature futuriste* e *Le Tactilisme*.<sup>420</sup> Nell'elenco delle pubblicazioni tedesche non sono invece presenti testi marinettiani, ma Tschichold vi inserisce il catalogo della mostra alla Der Sturm del 1912 e il volume *En Avant dada. Die Geschichte des Dadaismus*,<sup>421</sup> edito da Huelsenbeck nel 1920, in cui ampio spazio è dedicato alle novità letterarie futuriste, dal bruitismo alla simultaneità, capaci di sviluppare la “Kantigkeit” der Dinge, e di introdurre un percorso di progressiva oggettivazione dei segni alfabetici.

El Lissitzky è un'altra figura protagonista di *Die neue Typographie*; Tschichold nel corso della sua riflessione esalta, infatti, l'indiscussa rilevanza tipografica delle sue pubblicazioni, citando integralmente gli otto punti di *Topographie der Typographie*,<sup>422</sup> ponendo in bibliografia numerosi testi quali, ad esempio, *Pro dva kwadrata (Von zwei Quadraten)* del 1922, i lavori tipografici del 1923 per *Dlja gólossa (Zum Vorlesen)* di Majakovskij, *Kunst-Ismen 1914-1924*, scritto a due mani con Arp, e i tre numeri della rivista “Vešč’: meždunarodnoe obozrenie sovremennogo iskusstva/ Objet: revue internationale de l'art moderne/ Gegenstand: internationale Rundschau der Kunst der Gegenwart” pubblicati con Ilja Erenburg.<sup>423</sup> L'importanza

---

<sup>420</sup> Unica pubblicazione italiana citata: *I nuovi poeti futuristi* (Anthologie hsg. von F.T. Marinetti), Edizioni futuriste di “Poesia”, Roma, 1925. Pubblicazioni francesi citate: F.T. Marinetti, *Manifeste du futurisme*, “Le Figaro”, 20 febbraio 1909; *idem*, *Supplément au manifeste technique de la littérature futuriste*, Flugblatt, Milano, 1912; *idem*, *Les mots en liberté futuristes*, Edizioni futuriste di “Poesia”, Milano, 1919; *idem*, *Le tactilisme*, Flugblatt, Milano, 1920; Balilla Pratella, *Manifeste des musiciens futuristes*, Flugblatt, Milano, 1911; U. Boccioni, *Manifeste technique de la sculpture futuriste*, Flugblatt, Milano, 1912; L. Russolo, *L'art des bruits*, Flugblatt, Milano, 1913. Pubblicazione tedesca citata: *Manifest des Futurismus. Katalog der Ausstellung “Der Sturm”*, Berlin, Der Sturm, 1912.

<sup>421</sup> R. Huelsenbeck, *En Avant dada: die Geschichte des Dadaismus*, Paul Steegemann Verlag, Hannover, 1920.

<sup>422</sup> Tschichold, *Die neue Typographie. Ein Handbuch für Zeitgemäss schaffende* (1928), cit., p. 61.

<sup>423</sup> Di seguito i testi citati di El Lissitzky, così come sono formulati da Tschichold: *Zeitschriften für Neue Gestaltung*: “Gegenstand. Internationale Rundschau der Kunst der Gegenwart”,

dell'artista russo è ribadita anche dai numerosi saggi a lui dedicati: come *Über El Lissitzky*, edito nel 1932 su "Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde",<sup>424</sup> ed *El Lissitzky (1890-1941)*, apparso nel 1970 su "Typographische Monatsblätter. Schweizer Grafische Mitteilungen/Revue suisse de l'Imprimerie".<sup>425</sup> In quest'ultima pubblicazione Tschichold riedita a conclusione del proprio contributo un testo di El Lissitzky del 1927, intitolato *Unser Buch (U.d.S.S.R)*, apparso sull'annale "Gutenberg-Jahrbuch" di Mainz.<sup>426</sup>

Un dattiloscritto del suddetto testo, firmato dall'autore e con correzioni a penna autografe, è conservato nell'archivio *Jan and Edith Tschichold* del Getty Research Institute;<sup>427</sup> se lo compariamo con l'edizione del 1927 possiamo constatare che le veline possedute da Tschichold precedano la pubblicazione, e dunque è probabile che gli siano state inviate dall'autore in un momento anteriore, dato che ogni correzione, spostamento, cancellazione o aggiunta autografa di El Lissitzky corrisponde alla versione definitiva del

---

Herausgeber El Lissitzky und Ilja Erenburg, Verlag Skythen, Berlin-Grunewald, Karlsbader Straße 16. Es erschienen nur Nr. 1/2 und 3 (1922). *Deutsch*: El Lissitzky, *Figurinen. Die plastische Gestaltung der elektromechanischen Schau: Sieg über die Sonne, 10 Originallithographien*, Hannover 1923; *idem*, *Proun. 6 Originallithographien. 1. Kestnermappe*, Ludwig Ey, Hannover, 1923; El Lissitzky und H. Arp, *Kunst-Ismen 1914-1924*, Typographie: El Lissitzky, Eugen Rentsch Verlag, München, 1925. *Holländisch*: El Lissitzky, *Suprematisch worden van twee Quadraten*, Verlag De Stijl, Clamart (Seine), Frankreich, 64 av. Schneider, 1922. *Russisch*: *Idem*, *Pro dwa kwadrata (von zwei Quadraten)*, Verlag Skythen, Berlin, 1922; W. Majakovskij, *Dlja gólossa (Zum Vorlesen)*, Typographie: El Lissitzky, Russischer Staatsverlag, Moskau, 1923.

Nel capitolo dedicato alla storia della nuova tipografia, Tschichold ricorda gli articoli che hanno costituito le fondamenta teoriche della disciplina tipografica: come il già citato *Die neue Typographie* di Moholy-Nagy edito nel catalogo della mostra *Staatliches Bauhaus 1919 bis 1923*; la riflessione di Willi Baumeister pubblicata tra il novembre e il dicembre del 1925 nel n. 2/3 di "A.Z., Anzeigen-Zeitschrift zur Pflege wirkungsvoller Insertionsreklame, Reutlingen"; *Was ist neue Typographie?* di Walter Dexel pubblicato nel "Frankfurter Zeitung" del 5 febbraio del 1927.

<sup>424</sup> J. Tschichold, *Über El Lissitzky*, "Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde", III, Hamburg, 1932; *idem*, *Über El Lissitzky*, "Bundesblatt", agosto-settembre 1932.

<sup>425</sup> *Idem*, *El Lissitzky (1890-1941)*, "Typographische Monatsblätter. Schweizer Grafische Mitteilungen/Revue suisse de l'Imprimerie", n. 12, dicembre 1970; *Idem*, *El Lissitzky*, "Der Druckspiegel", giugno 1971; *Idem*, *El Lissitzky (1890-1941)*, in *Werke und Aufsätze von El Lissitzky (1890-1941). Zusammengestellt und Eingeleitet von Jan Tschichold*, J. Tschichold (a cura di); Gerhardt, Berlin, 1971.

<sup>426</sup> El Lissitzky, *Unser Buch (U.d.S.S.R)*, "Gutenberg Jahrbuch", A. Ruppel, Verlag der Gutenberg – Gesellschaft, Mainz, 1927, pp. 172 – 178.

<sup>427</sup> El Lissitzky, *Unser Buch* (Moskau 1927), dattiloscritto, *Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979*, Box 3, Folder 16, cit.

testo dell'annale.<sup>428</sup> La pubblicazione del 1927 comprende inoltre delle immagini a corredo illustrativo del saggio, di cui la prima è una riproduzione di due pagine tratte da “Vešč’: meždunarodnoe obozrenie sovremennogo iskusstva/ Objet: revue internationale de l'art moderne/ Gegenstand: internationale Rundschau der Kunst der Gegenwart”, mentre la seconda propone sempre due pagine tratte da una rivista ma realizzate da Aleksei Gan per “Technik und Leben”. La rilevanza di queste tavole non risiede nel soggetto, quanto piuttosto nella loro collocazione rispetto al testo, poiché nel dattiloscritto El Lissitzky specifica, con due aggiunte a penna che recitano *Abbild 1* e *Abb 2*, dove ritenga debbano essere poste le immagini, così precisando una personale scelta d'impaginazione. Dal confronto emerge, tuttavia, che la sua decisione non fu poi rispettata in “Gutenberg-Jahrbuch”, forse per ragioni di *layout*, avvalorando l'ipotesi che il dattiloscritto posseduto da Tschichold preceda invece la pubblicazione del 1927.<sup>429</sup>

Tra Tschichold ed El Lissitzky era nata una sincera amicizia, come anche tra le rispettive compagne, Edith Kramer e Sophie Küppers, di cui sono conservate al Getty Research Institute una corrispondenza e alcune fotografie che le ritraggono insieme.<sup>430</sup> Nel 1928, poco dopo che El Lissitzky e Sophie erano passati da Monaco a trovare Edith e il marito, questa fece loro visita durante un soggiorno di alcune settimane in Austria a seguito della mostra della Pressa a Köln. La stima verso Tschichold da parte del costruttivista è

---

<sup>428</sup> I cambiamenti autografi scritti a penna nel dattiloscritto, che coindono con il testo pubblicato, sono: a pagina 1 lo spostamento del verbo *wird*; a pagina 2 la cancellazione tra *Gebiet* e *aufstellen*, il *die den* separati da un segno, e l'aggiunta di *heute*; a pagina 3 l'aggiunta di *misti* per ottenere la parola *optimistische*, e tutte le cancellazioni e correzioni; a pagina 4 l'aggiunta di *noch*, la correzione di “*BLAST*”, e l'aggiunta di *müssen*; a pagina 5, tutte le cancellazioni e la correzione di *Thema geordnet* e di *Elie Ehrenburg*; come anche tutte le cancellature e correzioni delle pagine 6 e 7. L'unica differenza nel dattiloscritto è a pagina 3, El Lissitzky vi aggiunge, infatti, la frase «*Das kommende Buch muss integrieren dies Beides*», mentre nell'edizione di “Gutenberg-Jahrbuch” leggiamo «*Das kommende Buch muss beides sein*»; nella riedizione del testo del 1970 troviamo invece un'ulteriore versione: «*Das kommende Buch muss beides integrieren (verschmelzen)*», El Lissitzky, *Unser Buch* (1927), in “Typographische Monatsblätter. Schweizer Grafische Mitteilungen/Revue suisse de l'Imprimerie”, n. 12, dicembre 1970, p. 14.

<sup>429</sup> Nella riedizione, curata da Tschichold nel 1970, tutte le tavole sono invece diverse.

<sup>430</sup> Corrispondenza tra Sophie Lissitzky-Küppers ed Edith Tschichold (1930), in *Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979*, Box 3, Folder 1, cit.

ricordata anche da Sophie nella fondamentale monografia intitolata *El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften* da lei curata e dedicata al compagno:

Lissitzky era molto contento di entrare personalmente in contatto col primo interprete dei suoi lavori. [...]Tschichold gli ha mandato in seguito per lunghi anni tutte le sue pubblicazioni, che Lissitzky apprezzava molto.<sup>431</sup>

Sarebbe utile domandarsi se Tschichold sia stato effettivamente il primo a difendere il ruolo di Marinetti, oppure se si sia ispirato a qualche fonte del periodo maggiormente autorevole dato che, tra gli studi pubblicati negli anni Venti a proposito della *neue Typographie*, questa filiazione tra il Paroliberismo, la *Lautgedicht* e il fotomontaggio non è riconosciuta. Tra il dicembre del 1927 e il gennaio del 1928 venne anche organizzata una mostra intitolata *Ausstellung Neue Typographie* presso il Gewerbemuseum di Basel, il cui testo introduttivo in catalogo, scritto da Walter Dexel e intitolato *Was ist neue Typographie* è citato da Tschichold; qui emergono gli stessi principi regolatori delle nuove norme d'impaginazione, tra cui il potere significativo del vuoto, l'uso di altri linguaggi accanto al carattere alfabetico, come ad esempio quello matematico, e l'equiparazione tra parola e immagine sul piano del segno; tutte norme per buona parte anche di derivazione marinettiana, ma che i curatori della prima esposizione ufficiale dedicata alla disciplina tipografica non ritennero di dover collegare ai principi del Paroliberismo.<sup>432</sup> L'anno prima era stata organizzata la mostra *Die neue Reklame* alla Kunstverein di Jena dal 22 maggio al 12 giugno, nel cui catalogo non troviamo

---

<sup>431</sup> *El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften. Übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers*, S. Lissitzky-Küppers (a cura di), VEB Verlag der Kunst, Dresden, 1967; Editori Riuniti, Roma, 1967, p. 81; Büchergilde Gutenberg, Frankfurt am Main/Wien/Zürich, 1980.

<sup>432</sup> *Ausstellung Neue Typographie*, catalogo della mostra, Gewerbemuseum, Basel, 28 dicembre 1927 – 29 gennaio 1928. Nel 1927 El Lissitzky fu inoltre incaricato di organizzare una mostra sulla tipografia, allestita in uno dei padiglioni di legno del Parco di Cultura Gorkij, cfr. *All Union Polygraphic Exhibition*, Parco di Gorkij, Mosca, agosto – ottobre 1927, cit. in *El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften. Übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers* (1967), cit.

traccia dei futuristi; nel 1929 fu inoltre curata dal Ring neuer Werbegestalter a Magdeburg una mostra, intitolata *Neue Typographie*, che illustrava il lavoro del gruppo con alcune opere anche di Heartfield, Moholy-Nagy e Karel Teige, senza tuttavia includervi la produzione parolibera.<sup>433</sup>

L'unica fonte plausibile quindi, alla quale Tschichold si possa essere ispirato per legittimare il contributo storico di Marinetti nella formalizzazione dei principi regolatori della nuova tipografia, è proprio El Lissitzky. Nell'edizione del 1927 di *Unser Buch (U.d.S.S.R)* egli propone una dettagliata storicizzazione del fenomeno, partendo dal presupposto che nella storia del linguaggio si possano distinguere due forme di scrittura: la prima caratterizzata dall'uso di simboli iconici per rappresentare un'idea, e dunque dall'uso d'immagini quali ad esempio l'ideogramma o il geroglifico – con probabile riferimento ai suoi studi a Mosca nel 1916 con l'architetto ed egittologo Roman Ivanovich Klein –;<sup>434</sup> la seconda tipologia, affermata in Europa, è invece quella di un sistema alfabetico fondato sul potenziale combinatorio delle lettere, e quindi su simboli legati per convenzione a dei suoni. La riflessione prosegue con una considerazione: se tre figure di nazionalità diverse, un russo, un tedesco e un americano, si esercitassero a memorizzare il significato dei diversi simboli iconici e si comunicassero un messaggio tramite tali segni, conquisterebbero una maggiore reciproca efficacia comunicativa, rispetto a quella ottenibile tramite uno scambio di scritture costituite di sole lettere. Ciò che El Lissitzky decanta è il nuovo modello di libro nato dalle sperimentazioni tipografiche degli ultimi dieci anni, capace di abbracciare entrambe le dimensioni della parola, come suono in funzione del tempo e come rappresentazione in funzione dello spazio:

*Dort hat man zuerst angefangen, die Beziehungen umzustellen, das Wort zur Illustration der Darstellung zu machen, direkt umgekehrt wie in Europa. Dazu hat besonders die*

---

<sup>433</sup> *Neue Reklame*, Kunstverein, Jena, 22 maggio – 12 giugno 1927, catalogo della mostra; *Neue Typographie*, Ring neuer Werbegestalter (a cura di), Adolf-Mittag-See, Magdeburg, 3 agosto – 19 agosto 1929, catalogo della mostra.

<sup>434</sup> Cfr. *El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften. Übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers* (1967), cit., pp. 13-14.



*hochentwickelte Technik der Autotypieklischees beigetragen; und so ist die Photomontage erfunden worden. Europa nach dem Kriege, skeptisch und betäubt, bildet eine aufschreiende, brüllende Sprache aus, man muss sich behaupten und erhalten mit allen Mitteln.*

*Die Schlagwörter der Zeit werden "ATTRAKTION" und "TRICK". Das Gesicht des Buche wird gekennzeichnet durch:*

1) *Gesprengtes Satzbild*

2) *Photomontage und Typomontage*<sup>435</sup>

Il primo passaggio, nell'affermarsi del libro moderno, è stato quindi quello di sovvertire in una pubblicazione i tradizionali "ruoli" degli elementi, come ad esempio quello della parola: «*das Wort zur Illustration der Darstellung zu machen*», attribuendole un potenziale rappresentativo accanto alla sua valenza simbolica; tale fenomeno ha condotto progressivamente – dichiara El Lissitzky – alla scoperta del fotomontaggio, in cui il linguaggio alfabetico assume appunto una natura ibrida.

Secondo l'artista, prima della guerra, tale trasformazione ebbe un importante precedente nel Paroliberismo di Marinetti, i cui *herrlichen Manifesten* anticiparono di molti anni i principi rivoluzionari della nuova tipografia, rappresentandone un modello sul piano anche della teoresi, come ad esempio nel testo da lui citato:

*All diese Tatsachen, die uns die konkrete Basis für unsere Voraussichten geben, haben ihren Anlauf schon vor dem Kriege und unserer Revolution genommen. Die Sirene des Futurismus, Marinetti, hat in seinen herrlichen Manifesten auch die Typographie angepackt. 1909 hat er geschrieben:*

*Das Buch soll der futuristische Ausdruck unseres futuristischen Bewusstseins sein. Ich bin gegen das, was man die Harmonie des Satzbildes nennt. Wenn es nötig ist, werden wir 3 oder 4 Farben auf einer Seite verwenden und 20 verschiedene Schriften .Z.B: durch Kursive werden wir eine Reihe von gleichmässigen und schnellen Empfindungen*

---

<sup>435</sup> El Lissitzky, *Unser Buch (U.d.S.S.R.)* (1927), cit.

bezeichnen, fette Schrift wird Aufschrift ausdrücken usw.usw. So entsteht eine neue malerisch typographische Vorstellung von der Druckseite.

Vieles was heutigen Tages geschaffen wird, geht noch nicht weiter als diese Forderungen. Ich mache darauf aufmerksam, dass Marinetti nicht ein Spiel mit der Form um der Form willen verlangt, vielmehr soll die Wirkung des neuen Inhaltes durch die Form gesteigert werden. In der Vorkriegszeit ist auch die Idee des simultanen Buches entstanden und auf eine Art realisiert worden.<sup>436</sup>

El Lissitzky attribuisce a Marinetti il merito di aver precorso i tempi per quel che concerne i principi della nuova tipografia, primo fra tutti per l'aver manipolato visivamente le forme linguistiche ai fini di un potenziamento dei contenuti da queste veicolati. Nella formazione dell'artista russo l'Italia aveva, in effetti, giocato un ruolo importante: nel 1912 egli aveva fatto un viaggio nella penisola, visitandone il nord ed entrando probabilmente in contatto con la cerchia futurista,<sup>437</sup> a cui poi fu certamente avvicinato dal cubo-futurismo russo e dal viaggio marinettiano a Mosca e a Pietroburgo nel 1914.<sup>438</sup> Il legame e la familiarità con il lavoro di Marinetti sono riscontrabili nel celebre manifesto intitolato *Colpite i bianchi con il cuneo rosso (bianco, nero, rosso)* del 1919, in cui è evidente l'influenza della tavola marinettiana intitolata *Sintesi della Guerra*, pubblicata a Zurigo nel 1915 su "Der Mistral. Eine literarische Kriegszeitung", una rivista che aveva circolato in ambienti vicini all'artista russo.<sup>439</sup>

Per El Lissitzky tali principi furono quindi ereditati dal dadaismo, anticipato dai lavori cubo-futuristi russi e da tutte le pubblicazioni legate al linguaggio *zaum'*:

---

<sup>436</sup> *Ivi.* El Lissitzky, a differenza di Tschichold (che, ricordiamo, traduce il passaggio in tedesco da *Les mots en liberté futuristes* del 1919 e non dal manifesto italiano del 1913), non specifica da quale libro marinettiano derivi la citazione, probabilmente poiché egli, non conoscendo il francese, si basava su traduzioni fatte dalla compagna Sophie. Cfr. p. 196.

<sup>437</sup> El Lissitzky, *Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften. Übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers* (1967), cit., tavole nn. 3-5, 7.

<sup>438</sup> Cfr. in proposito l'esautiva ricostruzione contenuta in V. P. Lapsin, *Marinetti e la Russia. Dalla storia delle relazioni letterarie e artistiche negli anni dieci del XX secolo*, Skira, Milano, 2008.

<sup>439</sup> "Der Mistral. Eine literarische Kriegszeitung", n. 2, I, Zurich, 21 marzo 1915.

*In Deutschland ist der Prospekt zu der kleinen Grosz-Mappe "NEUE JUGEND" 1917 ein wichtiges Dokument der neuen Typographie. Bei uns in Russland hat die neue Bewegung, die 1908 anfangt, von dem ersten Tag an Maler und Dichter engeverbunden und es ist fast kein Gedichtbuch ohne die Mitarbeit eines Malers erschienen. Man hat die Gedichte mit dem lytographischen Steht geschrieben und dazu gezeichnet. Man hat sie in Holz geschnitten. Die Dichter haben selbst ganze Seiten gesetzt. So arbeiteten die Dichter: Chlebnikow, Krutschonjch, Majakowki, Assejew mit den Malern: Rosanowa, Gontscharowa, Malewitsch, Popowa, Burljuk u.a. zusammen. Das waren nicht einzelne, nummerierte Luxus-Exemplare, es waren billige ungebundene Heftchen, die wir heute ungeachtet ihrer Urbanitat als Volkskunst betrachten müssen.<sup>440</sup>*

Inoltre, nel testo introduttivo al primo numero del 1922 di "Vešč': meždunarodnoe obozrenie sovremennogo iskusstva/ Objet: revue internationale de l'art moderne/ Gegenstand: internationale Rundschau der Kunst der Gegenwart", El Lissitzky ritorna sulla filiazione tra il gruppo berlinese e il futurismo in termini però performativi: «La tattica negativa dei dadaisti, che somigliano come due gocce d'acqua ai primi futuristi del periodo prebellico, la riteniamo un anacronismo».<sup>441</sup> Il rapporto dell'artista russo con i dadaisti fu sancito a seguito del suo viaggio a Berlino all'occorrenza della *Erste Russische Kunstausstellung* presso la Galerie van Diemen;<sup>442</sup> in una lettera inviata a Werner Schmalenbach, il 19 ottobre del 1964, Raoul Hausmann ricorda di aver mostrato a El Lissitzky in tale occasione i primi esperimenti legati al fotomontaggio, procedimento secondo l'artista ancora sconosciuto in Russia:

---

<sup>440</sup> El Lissitzky, *Unser Buch (U.d.S.S.R.)* (1927), cit.

<sup>441</sup> El Lissitzky, *Il Blocco della Russia va verso la fine*, ("Vešč': meždunarodnoe obozrenie sovremennogo iskusstva/ Objet: revue internationale de l'art moderne/ Gegenstand: internationale Rundschau der Kunst der Gegenwart", n. 1, Berlin, 1922), trad. it. in *El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften. Übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers* (1967), cit., p. 335.

<sup>442</sup> *Erste Russische Kunstausstellung*, catalogo della mostra, Galerie Van Diemen, Berlin, ottobre 1922, Internationale Arbeiterhilfe, Berlin, 1922.

*Ich hörte vor 3 Wochen von einem Besucher aus Frankfurt, dass ein bedeutender deutscher Kunstkritiker entdeckt haben will, dass Schwitters die Collage-Technik von Lissitzky übernommen haben soll. Das ist natürlich völlig falsch. Ich lernte Lissitzky 1922 kennen und damals sagte er mir, dass er die Fotomontage in Russland nicht gesehen habe, das war neu für ihn. Über die Collage äusserte er sich nicht. Da Lissitzky erst 1921 nach Deutschland kam, Schwitters aber ab 1919 Collagen machte, kann Schwitters diese Technik nicht von Lissitzky übernommen haben.<sup>443</sup>*

La rilevanza tipografica del fotomontaggio e della *Laugedicht* dadaista – indipendentemente dai debiti verso Marinetti – è ricordata da El Lissitzky in molte occasioni, tra cui in una lettera inviata a Sophie il 16 maggio 1924, mentre era ricoverato in Svizzera a Locarno per una riabilitazione postoperatoria, in cui le chiede di domandare a Kurtchen – diminutivo di Kurt, probabilmente Schwitters – di ritagliare da alcune sue riviste dei brani tratti dalla prima letteratura dada.<sup>444</sup>

In un altro scambio epistolare con la compagna, del settembre del 1925, El Lissitzky le racconta di aver ricevuto una lettera da Tschichold in cui questi gli richiedeva dei materiali destinati al suo prossimo lavoro, probabilmente *Die neue Typographie*; tutti elementi che ci dimostrano un aggiornamento periodico fra i due artisti sulle rispettive riflessioni in proposito.<sup>445</sup> La conferma, tuttavia, che El Lissitzky rappresenti la fonte alla quale Tschichold si era ispirato, anche per i meriti storici conferiti alla produzione letteraria di Marinetti, è contenuta in un piccolo refuso che accomuna sia *Unser Buch (U.d.S.S.R.)* del 1927 che *Die neue Typographie* edito l'anno dopo: si tratta di un errore di datazione del volume marinettiano *Les mots en liberté futuristes*, il cui anno di pubblicazione fu il 1919 e non, come invece entrambi gli artisti scrivono, il 1909. El Lissitzky inoltre non parlava francese, Sophie gli traduceva i testi in tedesco, e ciò spiegherebbe la

---

<sup>443</sup> Lettera inviata da R. Hausmann a W. Schmalenbach, datata 19 ottobre 1964 (cfr. Appendice), in *Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978*, Box 2, Folder 3, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

<sup>444</sup> *El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften. Übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers* (1967), cit., p. 46.

<sup>445</sup> Lettera inviata da El Lissitzky a Sophie, datata 19 settembre 1925, *ivi*, pp. 63-64.

genericità dell'espressione *herrlichen Manifesten* per citare da dove abbia ripreso il passaggio marinettiano, di cui Tschichold si appropria in *Die neue Typographie* (con una diversa traduzione) chiarendone invece le origini da *Révolution typographique et Orthographe libre expressive* (tratto da *Les mots en liberté futuristes*), ma anche trascrivendo letteralmente l'errata datazione.

L'aspetto interessante della questione è che El Lissitzky e Jan Tschichold sono i soli teorici – insieme a Teige, che ne eredita gli assunti –<sup>446</sup> ad aver proposto negli anni Venti una storicizzazione della moderna tipografia che riconducesse anche al Paroliberismo e al libro futurista; inoltre la scarsa fortuna di tale derivazione dipende dal fatto che *Die neue Typographie* rientra nella categoria dei volumi specialistici, trattandosi di una sorta di manuale certamente non divulgativo. Il problema risiede proprio in questo, perché se da un lato la testimonianza di Tschichold rappresenta una fonte secondaria, dall'altra quella di El Lissitzky, certamente più autorevole, non è stata tramandata dalla storiografia nella sua interezza: tutte le riedizioni post-belliche di *Unser Buch (U.d.S.S.R)* in tedesco, come anche tutte le sue traduzioni in russo e in inglese, non propongono, infatti, la versione integrale del testo, ma omettono le poche righe dedicate dall'artista a Marinetti e al Paroliberismo. Un caso recente, ad esempio, è stata la pubblicazione nel 2009, a cura di Helen Armstrong, intitolata *Graphic Design Theory: Readings from the Field*: si tratta di un'antologia che raccoglie le riflessioni sulla disciplina tipografica dei più importanti pensatori d'inizio secolo, tra cui El Lissitzky e il suo *Our Book*, dove al posto della riflessione su Marinetti leggiamo:

*All these facts are like an airplane. Before the war and our revolution it was carrying us along the runa to the take-off point. We are now becoming airborne, and our faith for the future is in the airplane – that is to say, in these facts.*<sup>447</sup>

---

<sup>446</sup> Cfr. nota 416.

<sup>447</sup> *Graphic design theory: readings from the field*, Helen Armstrong (a cura di), Princeton Architectural Press, 2009, pp. 27-28.

La traduzione prosegue quindi con l'analisi delle novità tipografiche di Blaise Cendrars e Sonia Delaunay-Terk, contenute in *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* del 1913, omettendo interamente il contributo marinettiano. L'origine di questa *damnatio memoriae* va ricercata nella scelta di Sophie Lissitzky-Küppers di eliminare il passaggio in questione nel volume da lei curato sul compagno nel 1967, intitolato *El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*;<sup>448</sup> questa monografia è, infatti, comprensiva di un'ampia ed esaustiva appendice dei testi scritti e pubblicati dall'artista, a cui la storiografia degli ultimi cinquant'anni ha guardato come a uno strumento prezioso e attendibile. La causa di tale omissione è da imputare probabilmente alle simpatie fasciste di Marinetti: in una prospettiva storica intenzionalmente ideologica non era, infatti, lecito che uno dei personaggi simbolo del comunismo sovietico attribuisse il ruolo di precursore a uno dei leader artistici tradizionalmente legati a Mussolini.

Più che l'iniziale omissione di Sophie – volutamente tendenziosa e quindi comprensibile nel contesto ideologizzato della fine degli anni Sessanta in cui si registrano molti casi analoghi – è curioso constatare come la critica e l'editoria contemporanea abbiano inerzialmente reiterato l'esclusione del passaggio, così trasformando il perpetuarsi a posteriori (e in modo ingiustificato) di un'omissione in un interessante caso di pigrizia filologica, generando una lacuna critica che è tempo ormai di risarcire e colmare.

### **3.3. L'archivio di Jan Tschichold: il progetto *Fotomontage***

Il 28 ottobre 1931 Alexander Rodchenko spedisce una lettera a Jan Tschichold, ringraziandolo per il pacchetto con alcune opere tipografiche e con due suoi libri che questi gli ha inviato; si scusa anche, però, poiché è riuscito a *mettere insieme* un solo fotomontaggio fra i pochi che gli restano dopo aver

---

<sup>448</sup> *El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften. Übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers* (1967), cit., p. 351.

abbandonato da cinque anni il procedimento.<sup>449</sup> In questa lettera egli accenna a una certa *Fotothek* a cui tali fotomontaggi sarebbero stati destinati:

*Gegenwärtig Bereite ich für die „Fotothek“ vor und stelle eine Fotomontage zusammen. Leider werde ich Ihnen nicht viel Fotomontage-Plakate schicken können, weil ich die letzten fünf Jahre keine mehr mache. Mich interessiert das foto selbst. Auch sammle ich für die „Fotothek“ Fotos unserer Fotografen - Gruppe „Oktober“.*<sup>450</sup>

Siamo nel 1931, un anno dopo l'inizio della pubblicazione della collana a cura di Franz Roh, dedicata alla fotografia moderna e intitolata appunto *Fotothek*, di cui solo le prime due monografie riuscirono a essere editate: una su Moholy-Nagy e una su Aenne Biermann, entrambe intitolate *60 Fotos (Sechzig Fotos)* e pubblicate nel 1930. Franz Roh aveva, tuttavia, progettato molti più volumi, non solo centrati su singole personalità – ne era previsto uno anche su El Lissitzky –, ma dedicati a temi più generali, quali la fotografia sportiva, il *kitsch* e il fotomontaggio; questi libri rimasero tuttavia alla sola fase di progetto, dato il veto di stampa posto dai nazisti sulla collana, a cui fece seguito l'internamento dello stesso Franz Roh.

Il dattiloscritto del volume sul fotomontaggio – se mai ne è esistito uno – è andato perduto, ma possiamo tuttavia supporre che il progetto fosse destinato a Jan Tschichold, legato a Roh dalla pubblicazione nel 1929 del celebre *Foto-Auge* in edizione trilingue.<sup>451</sup> L'ipotesi è avvalorata dal legame fra i due artisti, dall'interesse del tipografo verso il procedimento del fotomontaggio – riscontrabile nella quasi totalità dei suoi scambi epistolari – e dal riferimento contenuto nella lettera di Rodchenko a una *Fotothek*, ma soprattutto è confermata dal ritrovamento nell'archivio personale di

---

<sup>449</sup> L'uso della formula *stellen zusammen* potrebbe significare che Rodchenko abbia assemblato un nuovo fotomontaggio appositamente per la *Fotothek*, oppure, più probabilmente, che sia riuscito a recuperare un solo fotomontaggio da spedire a Tschichold.

<sup>450</sup> Lettera inviata da A. Rodchenko a J. Tschichold, datata 28 ottobre 1931 (cfr. Appendice), in *Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979*, Box 5, Folder 11, cit.

<sup>451</sup> *Foto-Auge: 76 Fotos der Zeit/Oeil et Photo: 76 photographies de notre temps/Photo-eye: 76 photos of the period*, F. Roh e J. Tschichold (a cura di), F. Wedekind, Stuttgart, 1929.

Tschichold, custodito al Getty Research Institute, di un sommario e di una scaletta intitolati appunto *Fotomontage*.<sup>452</sup>

Nell'archivio del tipografo è inoltre conservato un fascicolo contenente numerosi materiali sull'argomento, rappresentativi dei contenuti destinati al volume mai pubblicato; le immagini archiviate sono provviste di appunti e annotazioni autografe di Tschichold attraverso cui è possibile tentare di ricostruire, mediante un lavoro comparativo tra sommario, scaletta e documentazione, quali sarebbero stati i punti nodali della sua riflessione. La struttura del volume sarebbe stata articolata storicizzando puntualmente il procedimento dalle sue formule embrionali, alla sua genesi effettiva, per giungere poi alle diverse declinazioni nei molteplici campi di applicazione; tale architettura, che sarà analizzata comparandola ai materiali contenuti nell'archivio, coincide con l'impianto di questa ricerca, rappresentando quindi un'importante conferma della tesi assunta, relativa alla relazione tra la rivoluzione tipografica primonovecentesca e il procedimento del fotomontaggio.

Secondo Tschichold l'essenza del fotomontaggio (*das Wesen der Fotomontage*) risiede in due diverse tipologie di composizione sviluppatasi negli anni Dieci, caratterizzate da precise formule combinatorie, intitolate con molteplici *Begriffsbestimmungen*: il primo tipo abbraccia tutte le composizioni avanguardiste nate da un'operazione di montaggio di elementi fotografici, dove modi e tecniche combinatorie classificano l'insieme come *Fotoklebebild*, *Fotoplastik*, «*Fotokomposition (Fotokombination) und Fotogram*»,<sup>453</sup> *Stuckungsgraphik*,<sup>454</sup> *Fotozeichnung* o *Fotomalerei*. La seconda tipologia

---

<sup>452</sup> J. Tschichold, *Fotomontage*, dattiloscritto, s.d. (cfr. Appendice), in *Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979*, Box 5, Folder 6, cit.

<sup>453</sup> La *Fotokomposition* è così definita: «*Fotokomposition auch Fotokombination genannt, schafft Staat mit schere und Klebestoff mit rein fotografischen mitteln (Übereinanderkopieren mehrerer aufnahmen auf einer platte. Fotogramm usw.) ein als Gestaltung sinnvolles über – und Nebeinander verschiedener Lichtfixierungen, Durchdringungen*», *ivi*.

<sup>454</sup> Per il termine *Stuckungsgraphik*, derivato da Franz Roh, dà invece questa definizione: «*Stuckungsgraphik (Wort von Franz Roh) dem fotoklebebild verwandt (Klebebild aus Manualgrafik) ist eine aus alten zeichnungsteilen zusammengesetzte neue Bildeinheit*», *ivi*. Affini a tale definizione sono il *Fotozeichnung* e la *Fotomalerei*.



invece esula dai soli segni iconici e dialoga con l'elemento alfabetico, costituendo una combinazione di *Fotomontage*, *Schrift* e *Farbe*, sviluppatasi poi negli anni Venti sotto il titolo di *Typofoto*.

Per quel che concerne invece la storicizzazione del procedimento, si può individuare per Tschichold un'evoluzione nel fotomontaggio, dall'Ottocento fino allo sperimentalismo dada, sviluppatasi grazie anche all'influenza di altri settori artistici quali ad esempio la pittura; l'apporto maggiore lo offrì il futurismo con i suoi principi regolatori di organizzazione della superficie fondati sulla simultaneità e sulla compenetrazione spazio-temporale. La fase matura del procedimento – definita nel catalogo della mostra storica berlinese del 1931 lo *Stadium des Aufbaus* – si apre invece con la scoperta della sua portata comunicativa in una prospettiva collettivista, e dunque di una *Praktischer Verwendung* in numerosi campi applicativi; Tschichold distingue diverse tipologie, quali il *Politische Fotomontage* (Grosz e Heartfield), il *Fotomontage als Witz* (Höch e Moholy-Nagy), il *Freie Fotomontage*, lo *Stückungsgraphik-Graphikmontage-Zeichnungsmontage* (Ernst, Teige, etc.) nato dal riuso di un elemento grafico come base del montaggio, e infine l'*Angewandte Fotomontage*, applicato in numerosi settori, quali il libro, il manifesto, il prospetto architettonico e la progettazione museografica (El Lissitzky, Moholy-Nagy, Le Corbusier).<sup>455</sup>

Rispetto alla scaletta il sommario approfondisce maggiormente la questione: l'apertura ne chiarisce, infatti, i propositi rivolti a indagare lo sviluppo storico del fotomontaggio dalle sue formule embrionali, individuando una casistica di soluzioni artistiche proposte nel decennio, giudicandone le potenzialità e le criticità; così recita l'incipit:

*Mein buch will an Hand des bisher geschaffenen einen Überblick über die Möglichkeiten der Fotomontage geben und nachweisen, dass die Erede von der "Überlebtheit" dieser Grafik leeres geschwätzt ist.*

---

<sup>455</sup> *Ivi.*

*Es gibt einen geschichtlichen Querschnitt, will also bewusst historisches Dokument sein, und zeigt auf, was gut und schlecht ist. Beispiele und Gegenbeispiele.*<sup>456</sup>

Tschichold fornisce quindi una definizione generica di fotomontaggio, che legittima tuttavia nella sua sintesi la ricostruzione storica tentata in questa ricerca:

*Fotomontage: Ist der gestaltende Einbau eines oder mehrerer Fotos oder fototeile in ein flache, gleichviel, ob diese davon nur teilweise oder ganz bedeckt wird. Die Qualität der Arbeit hängt in erster Linie von der Gestaltungskraft des Urhebers ab, erst in zweiter Linie von der Qualität der verwendeten Fotos.*<sup>457</sup>

Tentando, quindi, di elaborare una definizione teorica del procedimento, è possibile assumere il suo giudizio per cui una composizione acquisisce il titolo di fotomontaggio quando è il risultato di un *montaggio formalizzante* costituito da un frammento fotografico, o da una o più fotografie, su una superficie; la sua estimazione dipende principalmente dalla progettualità autoriale fondativa del risultato, e solo in un secondo momento dalla qualità della fotografia. Tschichold avvalorava così l'ipotesi che la natura del fotomontaggio non risieda esclusivamente nella valenza intrinseca del segno fotografico, e dunque nelle qualità formali e referenziali che lo denotano, quanto piuttosto nelle capacità combinatorie del suo autore. E conclude sottolineando il ruolo ricoperto dalla riflessione tipografica entro i domini propri del procedimento: «*Kommt zur Fotomontage Typographie, so spricht man von Typofoto*». <sup>458</sup>

Partendo da tale premessa, egli descrive due delle possibili declinazioni del fotomontaggio: la *Fotoplastik* e il *Fotoklebebild*. La prima – citando letteralmente la definizione di Moholy-Nagy nella seconda edizione del 1927 di *Malerei, Fotografie, Film* – è il risultato di un «*primitive manuelle*

---

<sup>456</sup> *Ivi*.

<sup>457</sup> *Ivi*. Cfr. le definizioni di fotomontaggio contenute nel catalogo berlinese del 1931, di C. Domela-Nieuwenhuis (nota 11) e di Gustav Kluzis (nota 25).

<sup>458</sup> J. Tschichold, *Fotomontage* (s.d.), cit.

*Arbeit*» che vede l'assemblaggio di più fotografie, così rappresentando «*eine versuchs-Methode der simultanen Darstellung; komprimierte Durchdringung von visuellem und Wortwitz*»; mentre il *Fotoklebebild*:

*Ist der gestaltende Einbau eines oder mehrerer Fotos oder fototeile in einen sinnvollen literarischen bildzusammenhang. Die Schaffung einer scheinbaren Wirklichkeit, die durch den Kontrast der scheinbar körperlichen form und der glatten flache oder Linie in ihrer Wirkung ausserordentlich gesteigert ist.*<sup>459</sup>

Il *Fotoklebebild* è quindi un montaggio che formalizza un nuovo insieme di natura “letteraria”, non tanto per la presenza del segno alfabetico, quanto per il suo potenziale analogico e immaginifico paragonabile a quello della letteratura, da cui la possibile correlazione con la pagina parolibera indipendentemente dalla sua diversa natura segnica. Tale sistema si fonda sul rapporto dialettico tra segni ibridi, il cui potenziale espressivo nasce dal contrasto tra l'apparente corporeità formale conferita dalla presenza della fotografia e la bidimensionalità della superficie.

Nell'archivio *Jan and Edith Tschichold* è inoltre conservato un foglio con un appunto autografo a matita di Tschichold sul *Fotoklebebild*, definito come il risultato di una combinazione tra un *Klebebild*, dunque tra un insieme composto «*aus Teilen von Manuelgrafik*» – così sottintendendo un'operazione legata alla gestualità dell'artista –, e una componente meccanica, la fotografia appunto, frutto invece di una *Mechanografik*; tale ibridismo dà origine per Tschichold a un sistema compositivo fondato su forme *konstruktivistischen* e non più *organizistischen*. Motivo d'ispirazione per queste ultime righe fu probabilmente la riflessione di Karel Teige contenuta nel già ricordato articolo *Moderne Typographie* del 1927, custodito da Tschichold nel suo archivio in traduzione tedesca – e parzialmente citato in francese nel testo *Qu'est-ce que la nouvelle typographie et que veut-elle?* del 1930 –, dove

---

<sup>459</sup> *Ivi*.

troviamo descritto un analogo antagonismo tra tipologie formali.<sup>460</sup> La documentazione raccolta dal tipografo sul *Fotoklebebild* abbraccia inoltre tutta la produzione dada della seconda metà degli anni Dieci, con fotomontaggi di Hausmann, Ernst e Grosz, nonché con pagine ritagliate dallo stesso catalogo della mostra storica del 1931.

Tschichold riteneva quindi che il *Fotoklebebild* fosse stato storicamente anticipato dal *Klebebild* dadaista, di cui un esempio è custodito nel suo archivio; si tratta di un *collage* di George Grosz riprodotto sul retro di una cartolina inviatagli il 23 luglio 1929 dallo stesso artista con il seguente commento:

*Sehr geehrter Herr Tschichold!*

*Bin mit der Reproduktion meines Klebebildes einverstanden. Bitte mir ein Buchexemplar als Beleg zu übersenden.*

*Hochachtungsvoll*

*George Grosz*<sup>461</sup>

Il *Klebebild* riprodotto è costituito da disegni, caratteri a stampa e macchie di colore, da frammenti fotografici di paesaggi montani uniti a degli oggetti reali, come una trina, e da frammenti di giornale. L'insieme è composto quindi da elementi di natura diversa, qui utilizzati come materiali ai fini del risultato compositivo finale raffigurante l'immagine di una donna in cammino sulla strada di casa. Le peculiarità formali dei singoli segni montati contribuiscono a "costruire" la figura femminile e il paesaggio della casa sullo sfondo, e dunque a conferire loro un valore figurativo; la sintesi finale è il risultato dell'operazione manuale dell'artista che ha scelto, tagliato e incollato i diversi frammenti ricomponendoli nel nuovo insieme legittimato come unità

---

<sup>460</sup> K. Teige, *Moderni Typo* (1927), cit., di cui una traduzione tedesca è custodita in *Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979*, Box 7, Folder 11, cit., mentre una francese (non integrale) fu pubblicata da Tschichold nell'articolo *Qu'est-ce que la nouvelle typographie et que veut-elle?* (1930), cit.

<sup>461</sup> Cartolina inviata da G. Grosz a J. Tschichold, datata 23 luglio 1929, in *Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979*, Box 2, Folder 10, cit.

dalla sua valenza rappresentativa. Nel *Klebebild* quindi l'autorialità assume certamente una maggiore rilevanza rispetto al fotomontaggio, come confermato dagli stessi dadaisti nel titolo sceltosi di *fotomonteurs; Dada-merika*, ad esempio, del 1919-1920 (sempre custodito nell'archivio),<sup>462</sup> fu realizzato a quattro mani da Grosz e da Heartfield, così annullando il personalismo creativo dell'opera, il cui risultato finale, privo di una sintesi figurativa come insieme, è fruibile solo per analogie e catene associative evocate dai singoli elementi montati.

Il procedimento si evolve e matura nelle copertine pubblicate dalla Der Malik Verlag negli anni Venti, che propongono esempi di fotomontaggi, conservati da Tschichold nel suo archivio, quali *Das Leben der Autos. Roman der Maschine* di Ilja Ehrenburg, o le composizioni di Upton Sinclair per i volumi *Leidweg der Liebe. Der Roman zweier Menschen, Die goldene Kette, Die Wechsler e Der Sumpf*. Il 26 maggio 1930 egli riceve, inoltre, una lettera da Wieland Herzfelde, direttore della casa editrice, in cui questi lo informa di avergli spedito il catalogo delle pubblicazioni, poi custodito nel suo archivio insieme alle numerose copertine pazientemente ritagliate e archiviate.<sup>463</sup>

Un ruolo importante, nel volume sul fotomontaggio destinato alla collana *Fotothek*, avrebbe dovuto ricoprirlo anche Gustav Klutis, che aveva contribuito al catalogo della mostra berlinese del 1931 e aveva realizzato nel 1918 il suo primo fotomontaggio, intitolato *I fucilieri lettoni*, destinato al padiglione per il V Congresso panrusso dei Soviet, seguito l'anno dopo da *Città dinamica*.<sup>464</sup> Tschichold gli dedicò anche un saggio monografico nel 1932 intitolato *Über die Fotoplakate von G. Klutis*, in cui descrive l'artista come uno dei primi *Fotomonteur*en Russlands la cui versatilità emerge dai suoi «*kleinere und grosse Plakate, [...] Buchillustrationen, fotografische Statistiken*». Uno degli

---

<sup>462</sup> Riproduzione di *Dada-merika*, fotomontaggio di G. Grosz e J. Heartfield (1919-1920), *ivi*, Box 2, Folder 15.

<sup>463</sup> Lettera inviata da W. Herzfelde a J. Tschichold, datata 26 maggio 1930, *ivi*.

<sup>464</sup> Cfr. A. Nigro, *Il collage tra le due guerre. Provocazioni dadaiste e idem, Il collage tra le due guerre. Costruzioni ritagliate*, in *Collage /Collages dal Cubismo al New Dada*, M. G. Messina e M. M. Lamberti (a cura di), catalogo della mostra, GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, 2007, Electa, Milano, 2007.

elementi caratteristici della sua produzione è l'importanza riconosciuta al colore, come evidenziato nel seguente passaggio:

*Er beschränkt sich nicht auf schwarz und weiss, sondern stellt, die Fotos und Fotomontagen auf farbige Flächen, druckt auch die Fotos bisweilen in verschiedenen Tönen. Als Schrift verwendet er durchweg die Grotesk. Seine Arbeiten sind absolut typisch und bilden auch in der russischen Plakaterzeugung eine Ausnahme.*<sup>465</sup>

Molti lavori di Klutis sono stati raccolti e incollati da Tschichold su dei fogli singoli accanto ai *Fotoplakate* di Max Burchartz (1928) e ai *Plakate* dei cechi Ladislav Sutnar (1930) e Jiří Voskovec, il cui fotomontaggio *Cherná a bílá* è classificato dal tipografo – con un commento a matita autografo a lato – come uno «*schwarz und weiss freie Fotomontage*». Fra queste composizioni, archiviate con la medesima formula del ritaglio incollato su un foglio bianco, ve n'è uno di Klutis di cui Tschichold commenta a matita le varie componenti: si tratterebbe di un «*Russische Fotomontage (aus einem Verlagskatalog)*», di cui una serie di appunti autografi indicano le peculiarità, così rappresentando una sorta di compendio sulle qualità che un fotomontaggio dovrebbe possedere. La sua analisi parte sottolineando – letteralmente, con due segni a matita – l'importanza dello *zweifartig*, di cui il colore rosso è la componente dominante per l'intensità ottenuta dal contrasto con il nero; spiega infatti in *Die neue Typographie*:

*Rot tritt vor jede Farbe, es erscheint stets näher als irgendeine andere Farbe, selbst als Weiß. [...] Selbstverständlich ist die Farbstellung Schwarz-Rot nicht die einzig mögliche, wie vielfach irrtümlich angenommen wird. Infolge ihrer besonders starken Intensität wird sie aber oft jeder anderen vorgezogen.*<sup>466</sup>

---

<sup>465</sup> J. Tschichold, *Über die Fotoplakate von G. Klutis*, dattiloscritto, dicembre 1932 (cfr. Appendice), in *Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979*, Box 2, Folder 24, cit.

<sup>466</sup> J. Tschichold, *Die neue Typographie. Ein Handbuch für Zeitgemäss schaffende* (1928), cit. pp. 74-75.

Accanto al colore e al frammento fotografico, che, come appunta Tschichold, «*nicht weiter retuschieren*», il terzo elemento caratteristico di un fotomontaggio è il segno alfabetico: egli commenta, infatti, al lato della frase in cirillico inserita nell'insieme, «*Diese Schrift rein weiss ohne Roster*», così confermando la “connaturalità segnica” tra immagine e parola, acquisita grazie al procedimento del montaggio, in cui il linguaggio non necessita più di uno spazio autonomo e separato rispetto all'illustrazione ma è parte del medesimo sistema semantico. La compresenza di più linguaggi rappresenta quindi uno dei caratteri fondamentali del fotomontaggio, che ingloba nel suo sistema semantico segni iconici, alfabetici, ma anche matematici, come sottolineato dall'appunto al diagramma statistico presente nel *Plakat* di Klutis: *Tabelle heller ätzen*.<sup>467</sup>

L'archivio conserva, inoltre, una miscellanea di pubblicazioni e riviste, edite tra il 1929 e il 1931, contenenti svariati esempi di fotomontaggi: tra queste “100%”, una testata diretta dall'artista ungherese Tamás Aladár (editore anche della rivista “365”), “Esslinger Wollheft”, “Forsøgsscenen” e “Krasnaya Niva”; Tschichold conserva inoltre un numero del settimanale “Wochenbericht. Der Gesellschaft fuer kulturelle Verbindung der Sowjetunion mit dem Auslande” del 1929, in cui è pubblicato un articolo di un certo Johnson intitolato *Photomontage*. Si tratta di un'analisi circa la portata politica dei fotomontaggi di Klutis in U.R.S.S., un'ulteriore conferma dell'interesse del tipografo verso il procedimento, che avvalorava l'ipotesi del progetto di un lavoro monografico sul fotomontaggio tra il 1929 e il 1931.<sup>468</sup>

Un'ultima sezione, a cui Tschichold probabilmente lavorava per il volume di cui sopra, era dedicata al fotomontaggio ceco. Karel Teige è, infatti, una presenza costante nel suo archivio, avendo centrato le proprie ricerche teoriche parallelamente sulla tipografia e il montaggio, e avendo colto, nei

---

<sup>467</sup> Riproduzione di un fotomontaggio di G. Klutis con commento autografo di J. Tschichold, in *Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979*, Box 2, Folder 24, cit.

<sup>468</sup> Johnson, *Photomontage*, “Wochenbericht. Der Gesellschaft fuer kulturelle Verbindung der Sowjetunion mit dem Auslande” (cfr. Appendice), n. 33-34, V, Mosca, 26 agosto 1929, pp. 14-16, conservato in *Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979*, Box 5, Folder 6, cit.

suoi saggi del 1929 e del 1932, una possibile filiazione della *neue Typographie* dal Paroliberismo marinettiano e del fotomontaggio dalle novità compositive del quadro futurista.<sup>469</sup>

### 3.4. Un manoscritto ritrovato: *Il nuovo stile narrativo parolibero*

Concludendo questa ricognizione possiamo infine fare riferimento a un saggio inedito di Filippo Tommaso Marinetti, da lui firmato e dettato a Benedetta, conservato tra le sue carte nelle Special Collections del Getty Research Institute. Si tratta di un manoscritto rilegato di sedici pagine intitolato *Il nuovo stile narrativo parolibero*, dove Marinetti illustra l'influenza delle parole in libertà sullo stile narrativo a lui contemporaneo, e si confronta con la stampa europea del momento, di cui incolla nel corpo del testo alcuni estratti e frammenti di giornale.<sup>470</sup> Il contributo si conclude con un brano che, come ci spiega l'autore, è tratto «da una mia opera inedita e che esprime velocemente la simultaneità di ritmi di una rissa brutale», ispirato probabilmente al celebre dipinto di Umberto Boccioni intitolato *Rissa in galleria* del 1910.

In questo testo non datato – ma certamente posteriore al 1926, per il riferimento contenuto a *Rien que la terre* di Paul Morand –<sup>471</sup> emerge l'esigenza di Marinetti di rivendicare il proprio ruolo nel panorama letterario europeo in una prospettiva fortemente accentrata sul futurismo, che pure, nella sua seconda fase tradizionalmente ricordata come “il secondo futurismo”, aveva perduto centralità e rilevanza. Così egli introduce la questione:

---

<sup>469</sup> *Idem*, *F.T. Marinetti+italskà moderna+světovy' futurismus* (1929), cit. p. 102; *idem*, *Sul Fotomontaggio (O Fotomontáži, 1932)*, cit., pp. 195, 198.

<sup>470</sup> F. T. Marinetti, *Il nuovo stile narrativo parolibero*, manoscritto, s.d. (post 1926), firmato e dettato da Marinetti a Benedetta (cfr. Appendice), in *Marinetti correspondence and papers 1886-1974*, Box 9, Folder 11, Special Collections, Getty Reserch Institute, Los Angeles.

<sup>471</sup> P. Morand, *Rien que la terre*, Grasset, Paris, 1926.



Credo perciò utile dare anzitutto la parola su questo problema letterario complesso a due ingegni diversissimi: il primo tradizionale benché privo della solita miopia professorale e non accusabile di partigianeria futurista, Giuseppe Lipparini. Il secondo competentissimo per l'ampiezza dell'ingegno musicale e la forza lirica, Balilla Pratella.<sup>472</sup>

Le dichiarazioni di Lipparini e Pratella, rispettivamente pubblicate su "il Resto del Carlino" e su "Il Popolo d'Italia", costituiscono dunque il punto di partenza della sua apologia: entrambi attribuiscono al movimento il merito di aver soppresso in letteratura la struttura narrativa tradizionale fondata sulla subordinazione, a favore di un sistema costruito per coordinate «in modo da ridurle alla parola isolata e all'espressione pura. Così la parola, meravigliosa creatura viva, avrebbe riacquisito lo suo splendore e si sarebbe liberata dal greve velo di nebbia e di tedio che le velava la faccia luminosa».

Egli cita quindi un articolo pubblicato su il "Corriere della Sera" scritto da Ugo Ojetti, il cui nome è però cancellato, dove leggiamo:

I francesi si dimostrano proprio ingrati con Marinetti e coi paroliberi i quali con tanti sacrifici iniziarono in più lingue la distruzione dei linguaggi. Il dadaismo è un plagio tardivo del più puro futurismo.<sup>473</sup>

Un'affermazione non condivisa dallo scrivente, che ricorda un contributo di Dominique Braga, edito su "Crapouillot" il 15 aprile del 1920, ripubblicato dalla Direction du Mouvement Futuriste con il titolo *Il Futurismo giudicato da una grande rivista francese*, proprio perché Braga vi inneggia alle novità parolibere come precorritrici della letteratura avanguardista europea:

*André Varagnac le prouvait, faisant remonter à Marinetti l'essentiel des innovations cubisto-dadaïstes. Voilà le point capital. Directement (Blaise Cendrars) ou indirectement (par le carrefour Apollinairien) les hommes et les écoles dites d'avant-garde doivent leur liberté à la*

---

<sup>472</sup> F. T. Marinetti, *Il nuovo stile narrativo parolibero* (s.d.), cit.

<sup>473</sup> *Ivi*.

*révolution futuriste. Marinetti reste le grand inventeur. Ce qu'il y a de viable dans les tentatives d'aujourd'hui, c'est lui qui l'apporta hier. Il faudrait le proclamer violemment.*<sup>474</sup>

Il critico francese elenca quindi le novità contenute sul piano della struttura e dell'impaginazione nel poema parolibero, citando i diversi punti tratti da *Distruzione della sintassi, Immaginazione senza fili, Parole in libertà* e conclude:

*On trouve ici l'explication de certains recueils de poèmes des dernières années. Leurs auteurs n'ont oublié que deux choses: citer Marinetti et se nourrir du fécondant romantisme qui constituait l'essentiel de son apport.*<sup>475</sup>

Per sottolineare il riconoscimento internazionale verso il proprio apporto in letteratura, Marinetti si rivolge – prima di concludere con alcuni brani di Folgore, Rognoni e con il suo testo *Una rissa* – alla Germania, citando un articolo di Paul Colin sulla letteratura tedesca pubblicato sulla rivista parigina “Clarté”, in cui il critico descrive l’ascendenza del parolibero su alcuni autori tra cui Alfred Döblin. Attraverso tali figure le novità italiane poterono quindi essere assorbite da quei giovani artisti, come ad esempio George Grosz, che pochi anni dopo sarebbero stati i pionieri di una nuova interpretazione della pagina letteraria introducendo i principi della *neue Typographie* e ideando i primi fotomontaggi. Una nuova formula compositiva andava così affermandosi, inaugurando un modello di comunicazione fondato sul dialogo tra segni di natura diversa, tra parole e immagini, in grado di superare i confini dei singoli linguaggi per abbracciare la dimensione temporale in quella spaziale della superficie, così inaugurando dei procedimenti comunicativi profondamente nuovi, che si sarebbero poi tradotti in veri e propri meccanismi mediatici del Novecento.

---

<sup>474</sup> D. Braga (“Le Crapouillot”, Paris, 15 aprile 1920), *Il futurismo giudicato da una grande rivista francese*, Direction du Mouvement Futuriste, Milano.

<sup>475</sup> *Ivi*.

## **APPENDICE\***



## Fonti di archivio

Lettera inviata da Francesco Meriano a Filippo Tommaso Marinetti, datata 29 luglio 1917, in *Marinetti correspondence and papers, 1886-1974*, Box 2, Folder 4, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Raoul Hausmann, *Notizheft*, gennaio – febbraio 1921, in *Raoul Hausmann letters and writings, Franz Roh papers, ca. 1911-1965*, Box 7, Folder 4, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Corrispondenza Raoul Hausmann – Jan Tschichold, aprile – maggio 1930, in *Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978*, Box 2, Folder 2, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Corrispondenza tra i curatori della mostra *Fotomontage* e Piet Zwart, ottobre 1930 – febbraio 1931, in *Piet Zwart letters received, 1928-1946*, Box 1, Folder 1, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Lettera inviata da Alexander Rodchenko a Jan Tschichold, datata 28 Ottobre 1931, in *Jan and Edith Tschichold, 1902-1974*, Box 5, Folder 11, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Jan Tschichold, *Über die Fotoplakate von G. Kluzis*, dattiloscritto, XII/1932, in *Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979*, Box 2, Folder 24, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Corrispondenza Raoul Hausmann – Kurt Schwitters, ottobre – dicembre 1946, in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, Box 1, Folders 16-17, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Corrispondenza Raoul Hausmann – Richard Huelsenbeck, 1949 – 1970, in *Richard Huelsenbeck papers, 1910 – 1978*, Box 1, Folders 8-10; in *Hans J. Kleinschmidt Research files 1902-1975*, Box 1, Folder 2, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Corrispondenza Raoul Hausmann – Franz Roh, aprile 1954 – novembre 1959 in *Franz Roh papers, ca. 1911-1965*, Box 7, Folders 2-4, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Raoul Hausmann, s.t., dattiloscritto, Limoges, 26 maggio 1957, in *Raoul Hausmann letters and writings, Franz Roh papers, ca. 1911-1965*, Box 7, Folder 4, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Lettera inviata da Hannah Höch a Richard Huelsenbeck, datata luglio 1958, intitolata *Lebensüberblick, unter besonderer Berücksichtigung von Dada*, in *Richard Huelsenbeck Papers, 1910-1978*, Box 2, Folder 11, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Corrispondenza Raoul Hausmann – Noel Arnaud, 1958 – 1969, in *Raoul Hausmann correspondence with Noel Arnaud, 1958-1969*, Box 1, Folder 1 Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Corrispondenza Raoul Hausmann – Henri Chopin, 1963 – 1971, in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, Box 1, Folders 2-3, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Raoul Hausmann, *Zwei Bücher*, dattiloscritto, Graz, aprile 1964, in *Hans J. Kleinschmidt Research files 1902-1975*, Box 1, Folder 1, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Corrispondenza Raoul Hausmann – Pierre Garnier, luglio 1964 – giugno 1965, in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, Box 1, Folder 7, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Lettera inviata da Raoul Hausmann a Werner Schmalenbach, datata 19 ottobre 1964, in *Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978*, Box 1, Folder 11, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Corrispondenza Raoul Hausmann – Dom Sylvester Houédard, febbraio 1966, in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, Box 1, Folder 10, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Raoul Hausmann, *Dada s'emeut se meut et meurt à Berlin*, dattiloscritto, Limoges, aprile 1966, in *Hans J. Kleinschmidt Research files 1902-1975*, Box 1, Folder 1, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Lettera di Raoul Hausmann a Renée Sulzbach, 6 settembre 1967, in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, Box 1, Folders 18-19, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Raoul Hausmann, *Les inventions et les manifestations du Club Dada de Berlin*, dattiloscritto, s.d., in *Hans J. Kleinschmidt Research files 1902-1975*, Box 1, Folder 2, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Intervista di Richard Huelsenbeck a Raoul Hausmann, dattiloscritto, s.d., presente a conclusione di Raoul Hausmann, *Les inventions et les manifestations du Club Dada de Berlin* (dattiloscritto, s.d.), *ivi*.

Raoul Hausmann, *Meine Beziehungen zur Weltliteratur*, dattiloscritto, s.d., in *Hans J. Kleinschmidt Research files 1902-1975*, Box 1, Folder 2, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Raoul Hausmann, *Einführung in die Geschichte des Lautgedichts 1910-1939*, dattiloscritto, s.d., in *Hans J. Kleinschmidt Research files 1902-1975*, Box 1, Folder 1, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Raoul Hausmann, *Eidophonetische Morgenroete*, dattiloscritto, s.d., in *Hans J. Kleinschmidt Research files 1902-1975*, Box 1, Folder 1, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Raoul Hausmann, *Optophonetic Statement*, dattiloscritto, s.d., in *Hans J. Kleinschmidt Research files 1902-1975*, Box 1, Folder 2, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Jan Tschichold, *Fotomontage*, dattiloscritto, s.d., *Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979*, Box 5, Folder 6, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Filippo Tommaso Marinetti, *Il nuovo stile narrativo parolibero*, manoscritto, s.d. (post 1926), dettato da Marinetti a Benedetta e firmato da Marinetti, in *Marinetti correspondence and papers 1886-1974*, Box 9, Folder 11, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

## **Riviste**

Raoul Hausmann, *Fotomontage*, "A bis Z", n. 16, Köln, maggio 1931 e in "Quälitat", nn. 3/4, X, Berlin, 1932, pp. 16-17.

Raoul Hausmann, *Introduction à une histoire du poème phonétique*, "Les Lettres", n. 34, Paris, 1965.

Raoul Hausmann, *A Jef Golyscheff* (1966), "Phases", n. 11, Paris, 1967.

Raoul Hausmann, *The Optophonetic Dawn*, trad. Frank W. Lindsay, in "Studies in the 20th Century", 3, Russel Sage College, Troy, New York, 1969, pp. 51-54, edito anche in "Stereo Headphones", n. 4, Kersey, primavera 1971.

## **Fonti a stampa**

Karl Vossler, *Italienische Literatur der Gegenwart von der Romantik zum Futurismus*, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg, 1914.

Raoul Hausmann, *Courrier Dada*, Le Terrain Vague, Paris, 1958.

Raoul Hausmann, *7 Manifeste*, Reflection Press, Stuttgart, 1970.

## **Cataloghi delle mostre**

*Fotomontage*, catalogo della mostra, César Domela- Nieuwenhuis (a cura di), Staatliche Museen, Berlino, 25 aprile - 31 maggio 1931.

\* Le fonti sono state elencate in ordine cronologico, mentre, a seguire, sono state trascritte seguendo lo svolgimento della dimostrazione critica contenuta nel testo.





***Fotomontage, catalogo della mostra, César Domela- Nieuwenhuis (a cura di), Staatliche Museen, Berlino, 25 aprile – 31 maggio 1931***

**Curt Glaser, *Vortwort*, pp. 2-4**

Die Fotomontage – bildmässige Komposition an fotografischen Elementen und in den Voraussetzungen der Bildkunst wie der Fotografie wurzelnd – wurde möglich in einer bestimmten Situation, da die Malerei dem Gesetz der Fläche eine neue Bedeutung gab, und die Fotografie sich ihres selbständigen daseinsrechtes bewusst wurde. Im Verfolg der vielfältigen Bildexperimente, die unter dem Namen „Kubismus“ zusammengefasst werden, ist zuerst der Versuch gemacht worden, Flächenkompositionen durch einkleben von stücken verschiedenartigen Papiers zu bereichern oder gänzlich durch solche zu gestalten.

Schon in diesem Zusammenhang wurden gelegentlich auch Fotografien oder Teile von solchen verwendet. Der Weg war nicht weit zu den gänzlich aus Fotografien zusammengesetzten Kebebildern, die man „Fotomontagen“ nannte, um ihrem maschinellen Charakter zu betonen. Der Handwerker weicht dem Montör. Es ist ein Spiel mit Worten, da es sich auch hier letzten Endes um eine Gattung künstlerischer Betätigung handelt, denn eine ausgesprochene Phantasiebegabung und ein Gefühl für die Werte bildhafter Komposition ist die Voraussetzung für die Erzeugung guter Fotomontagen.

Dem Spiele der Fantasie sind auf diesem neuen Felde kaum noch Grenzen gesetzt. Denn wenn es eine Grenze darin zu geben scheint, dass immer nur Teile von abbildern realer Dinge und Wesen in neuen Zusammenhang gebracht werden können, so ist gerade in diesem Widerspiel des realen und des irrealen die Möglichkeit einer niemals zuvor erschauten fantastik gegeben.

Unsere Ausstellung zeigt Beispiele solcher Art freier Gestaltung mit den gegebenen Elementen fotografischer Aufnahmen, die den Umkreis der Möglichkeiten erkennen lassen.

Von diesem freien Spiel aber führte der Weg sehr bald zu praktischer Verwendung, Fotomontage wurde ein Teilgebiet gebrauchsgrafischer Arbeit und ein wichtiges Hilfsmittel neuzeitlicher Werbung.

Vom Buchumschlag bis zum Plakat, vom Inserat bis zur Werbebroschüre erobert die Fotomontage grosse Gebiete der Reklame, die früher der Zeichner beherrschte, und der dokumentarische Charakter des verwendeten Fotografienmaterials gibt diesem neuen Mittel der Werbung den Anschein der Zuverlässigkeit bildmässiger Reportage.

Neben der geschäftlichen hat sich die politische Propaganda des neuen Werbemittels bemächtigt, von dem vor allem die Parteien der äussersten Linken ausgiebigen Gebrauch machen.

Es ist unnötig, zu sagen, dass solches Propagandamaterial in dieser Ausstellung lediglich wegen seiner Formgestaltung erscheint, und dass damit ebensowenig für eine Partei geworben wird wie mit geschäftsanzeigen für eine Firma oder einen Fabrikationszweig eingetreten werden soll.

Wie unter den Parteien bei uns die äusserste Linke, so hat unter den ländern vor allem und fast ausschliesslich das neue Russland von dem Propagandamittel der Fotomontage Gebrauch gemacht.

Es ist interessant, festzustellen, dass im Gegensatz in Frankreich der Begriff beinahe unbekannt und Fotomontage auch in der Geschäftsreklame nur ausnahmsweise verwendet wird. Der Versuch, die Erzeugnisse fremder Länder in die Ausstellung einzubeziehen, fand natürliche grenzen in der Verschiedenheit des Ausbreitungsgebietes der Fotomontage selbst. Von der eigentlichen Fotomontage lässt sich die nur mit Mitteln der Typografie zur Werbegrafik gestaltete Fotografie nicht abtrennen. Auch sie war in die Ausstellung einzubeziehen.

Wird endlich versucht, das aneinanderkleben von Ausschnitten durch übereinanderkopieren verschiedener Negative und einkopieren von Buchstabenzeichen nach Art der Fotogramme zu ersetzen, so gehört auch diese jüngste und wohl auch zukunftsreichste Form fotografischer Werbegestaltung in den weiteren Bezirk dessen, was unter Fotomontage verstanden werden muss.

### ***Fotomontage von César Domela-Nieuwenhuis, pp. 5-6***

«Je l'ai déjà fait» - "ça a déjà été fait", phrases stupides; leit motiv du monde artiste depuis 1912. (Cocteau, *Opium*)

#### **BEMERKUNG**

Die Fotomontage ist nicht, wie so oft behauptet wird, erfunden, sondern entstanden aus einem Bedürfnis der Zeit, die neue Ausdrucksmöglichkeiten und Materialzusammenstellungen brauchte, aus diesem Grunde kann keiner das Monopol für sich beanspruchen, der Erfinder der Fotomontage gewesen zu sein.

Der Streit darum ist unwesentlich, aber wichtig ist es, das gute Künstler Fotomontagen entwerfen. Kubisten und Dadaisten leisteten dafür wertvolle vorarbeit.

Auch die amerikanische Reklame gab anregungen, trotzdem sie die Fotomontage in ihrer jetzigen Form kaum oder garnicht verwendet. Grundsätzlich falsch ist es, sie als Moderichtung aufzufassen; die Arbeiten, die dieser Einstellung entspringen, sind dementsprechend.

Seit Dada kann man von bewussten Montagen sprechen. Danach behauptete die Fotomontage sich nicht nur, sondern wurde Allgemeingut.

Die Ausstellung bemüht sich international, die qualitativ guten Leistungen zu zeigen. Das Ergebnis scheint mir, dass die Fotomontage nicht, wie oft gesagt wird, überholt ist, sondern eher im ersten Stadium des Aufbaus, nachdem sie vorher destruktiv gewirkt hat. Heute lassen sich am stärksten zwei Einflüsse feststellen: die der Konstruktivisten und die der Surréalisten.

#### DEFINITION

Fotomontage ist die künstlerische Verarbeitung von einer oder mehreren Fotografien in einer Bildfläche (mit Typografie oder Farbe) zur einheitlichen Komposition. Es gehört ein bestimmtes Können dazu, ein Wissen um die Struktur der Fotografie, um die Einteilung der Fläche, um den Aufbau der Komposition. (eine gute Fotomontage erfordert nicht unbedingt eigene oder besonders künstlerische Aufnahmen).

Wir leben in einer Zeit von grösster Präzision und maximalen Kontrasten und finden in der Fotomontage einen Ausdruck dafür. Sie zeigt eine Idee, die Fotografie einen Gegenstand. Es bestehen gewisse Analogien zwischen Fotomontage und Film mit dem Unterschied, dass der Film in laufender Reihenfolge zeigt, was die Fotomontage flächenhaft zusammenfasst. Sie findet ihre wichtigste Verwendungsmöglichkeit in der Reklame, sowohl in der privaten wie in der politischen.

#### **Aus einem Aufsatz von G. Kluzis *Fotomontage in der USSR*, pp. 6-9**

Fotomontage ist die logische verallgemeinerte Zusammenfassung einer analytischen Kunstperiode. Die analytische, sogenannte „gegenstandslose“ Periode, hat den zeitgenössischen Künstler aufgerüttelt, hat ihn scharf und hartnäckig über die Technik des Schaffens nachdenken, Formalismus überwinden lassen und hat ihn von der Schablone der Vergangenheit befreit. Die analytische Periode in der USSR.

Hat den Künstler revolutioniert und ist zum Hebel der rücksichtslosen Zerstörung der alten Formen geworden. Es existieren in der Welt zwei Hauptrichtungen der Entwicklung der Fotomontage: die eine rührt von der amerikanischen Reklame her, wurde von den Dadaisten und Expressionisten ausgenutzt, das ist die sogenannte formalistische Fotomontage; die zweite Richtung, die der agitierenden und politischen Fotomontage, ist auf dem Boden des sozial-politischen Lebens des Sowjetlandes entstanden.

Die Fotomontage ist in der USSR. Auf der „linken Kunstfront“ (Lef) aufgetreten, als die Gegenstandslosigkeit überwunden worden war. Die echte Agitationskunst erforderte realistische Darstellung, präzise, maximale Technik, scharfe sozialistische Einstellung. Hier ist die darstellende Kunst nicht Selbstzweck, wie bei den alten Künstlern und Formalisten, sondern nur Mittel zum Zweck.

Die alten Formen der darstellenden Kunst konnten ihren Arbeitsmethoden nach nicht mehr die förderungen der Revolution in ihrem Kampfe befriedigen. -

Die politische Parole, das fotografieren des sozialistischen Aufbaus plus reiche Farbenskala erforderten einen ganz neuen Künstlertypus, einen sozialen Arbeiter, der diese Momente so zu gestalten vermochte, dass man sie den Millionenmassen Arbeiter und Bauern verständlich machen konnte.

Es musste ein Künstler sein, der die Fotografie beherrscht, der seine Kompositionen nach ganz neuen Gesetzen aufbaut, die bisher in der Kunst nicht angewandt worden sind. Die neuen Methoden der Struktur sind durch neue Elemente und neue soziale Einstellung hervorgerufen. -

-Das Wesen der Fotomontage ist, eine Anzahl von Elementen – eine Lösung oder Aufschrift, Foto, Farbe – als einheitlichen Komplex zu gestalten.

Durch Verteilung, hervorhebung von verschiedenen Fotogrößen und Details vermittels Kontrastes von Farbenverbindungen kann ein beliebiges Thema ausgedrückt werden, kann man Foto und Farbe den Aufgaben des Klassenkampfes des Proletariats dienstbar machen, kann man das Foto erzählen, agitieren, erklären lassen.

Die Fotomontage organisiert das Material nach dem Prinzip des maximalen Kontrastes, der unerwarteten Anordnung, der Größenverschiedenheit, wobei sie ein Maximum an schöpferischer Energie hergibt.

- Die Fotomontage ist die Organisation der Gestaltung einer Idee nach bestimmten, darunter auch formellen Gesetzen der Elemente: Foto, Farbe, Lösung, grafische Elemente, Linie, Fläche. Sie alle haben eine Zielrichtung – eine möglichst grosse Ausdruckskraft zu erreichen. Fotoaufnahmen werden als darstellende Mittel und zugleich auch als Bestandteil des neu entstandenen Organismus ausgenutzt. -

- Die Fotomontage in der USSR. datiert als neueste Kunstmethode seit den Jahren 1919-21. Die Laboratorische und Herstellungsarbeit auf der Suche nach neuen Gestaltungsmethoden hat als Ergebnis, als verallgemeinerten Versuch die erste Fotomontage-Arbeit in der USSR. gezeitigt, die sogen. „Dynamische Stadt“, wo das Foto zum erstenmal, als Element der Faktur, der Darstellung, und nach dem Prinzip der Größenverschiedenheit montiert, den gesamten weiteren Weg der Fotomontage vorausbestimmte.

Dieses Prinzip, das später in den Lenin-Plakaten (1924) angewandt wird, deren Hauptmoment politische Parole, Foto und Farbe war, verwandelte sich in die Methode der Fotomontage, als einer neuen Form von Agitationskunst.

**Corrispondenza tra i curatori della mostra *Fotomontage* e Piet Zwart, ottobre 1930 – febbraio 1931, in *Piet Zwart letters received, 1928-1946, Box 1, Folder 1, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles***

**A.**

Berlin, d. 27.10.30

Fotomontage – Ausstellung

Lieber Zwart,

Von der Staatlichen Kunstbibliothek, Berlin, (Prof. Glaser) bin ich aufgefordert worden, im Frühjahr, wahrscheinlich März, eine Fotomontage – Ausstellung zusammenzustellen und dort zu arrangieren. Ich möchte Sie bitten, mir möglichst bald zu schreiben, ob Sie Interesse daran haben sich an der Ausstellung zu beteiligen und mit wie vielen Arbeiten von Ihnen ich ca. rechnen kann, unter Angabe der ungefähren Formate. Da ich sehr viel Platz zur Verfügung habe liegt mir vor allem auch an großen Fotomontagen. Wenn Sie vielleicht außer Schuitema, noch Leute wissen, die ebenfalls gute Fotomontagen machen und interessiert sind in Berlin auszustellen, wäre ich Ihnen sehr dankbar, wenn Sie die Betreffenden bitten würden, sich in dieser Angelegenheit an mich zu wenden.

Auf Ihre baldige Antwort wartend, bin ich, mit besten Grüßen

Ihr

César Domela Nieuwenhuis

**B.**

den 6.12.1930

Sehr geehrter Herr Zwart!

Wie uns Herr Domela – Nieuwenhuis, der in unserem Auftrage die Ausstellung „Fotomontage“ vorbereitet, mitteilt, waren Sie so liebenswürdig, Ihre Beteiligung an der Ausstellung zuzusagen, wofür auch wir Ihnen verbindlichst danken.

Die Ausstellung ist nunmehr für den April nächsten Jahres vorgesehen und zwar soll die Eröffnung am 2. April stattfinden. Da die technische Vorbereitung der Ausstellung erfahrungsgemäß immer viel Zeit in Anspruch nimmt, bitten wir die Versendung der Arbeiten so vorzunehmen, dass sie bis spätestens 7. März in unseren Händen sind. Wir

möchten noch bemerken, dass alle Arbeiten, soweit sie nicht im Format zu umfangreich sind, unter Glas kommen, also in jeder Weise gesichert sind.

Für alle näheren Auskünfte stehen wir Ihnen jederzeit gern zur Verfügung und sind mit dem Ausdruck vorzüglicher Hochachtung

i.V.

Hermann (Schmitz)

César Domela Nieuwenhuis

C.

den 27.2.1931

Betr. Fotomontage – Ausstellung

Sehr geehrter Herr!

Wir erlauben uns, Sie hierdurch noch einmal an den letzten Einsendungstermin, den 7. März zu erinnern. Wir bitten den Verstand so vorzunehmen, dass die Arbeiten bis zu diesem Tag in unseren Händen sind und uns den Abgang des Materials kurz anzuzeigen, da erst dann Ihr Name in den geplanten Katalog eingesetzt werden kann.

Mit dem Ausdruck vorzüglicher Hochachtung

Dr. Curt Glazer

**Raoul Hausmann, *Peinture Nouvelle et Photomontage*, in *idem, Courrier Dada, Le Terrain Vague*, Paris, 1958; discorso di apertura della mostra berlinese del 1931 *Fotomontage* ed. in "A bis Z", n. 16, Köln, maggio 1931, e in "Quälitat", nn. 3/4, X, Berlin, 1932, pp. 16-17.**

Dans les controverses on prétend souvent qu'il n'y a que deux sortes de photomontage: il se manifeste dans le domaine politique ou dans celui des arts appliqués (sous forme d'affiche). Les premiers photomonteurs, les dadaïstes, partaient du point de vue – selon eux inébranlable – que la peinture du temps de guerre, l'expressionnisme post-futuriste, avait échoué à cause de sa non-objectivité (de son option pour le non-figuratif), de son manque d'engagement et de son vide conceptuel, et que, non seulement la peinture, mais tous les

genres et toutes les techniques artistiques avaient besoin d'une transformation radicale pour rester en relation avec la vie de l'époque. Il va de soi que pour les membres du Club Dada – tous plus ou moins orientés politiquement à gauche – il n'était pas question d'établir de nouvelles lois esthétiques qu'on aurait à suivre pour faire de l'art, bien au contraire ; en premier lieu l'art n'avait plus – ou presque – aucun intérêt pour eux, tout ce qui les préoccupait c'était la recherche de nouveaux contenus exprimés par de nouveaux matériaux. Dada – qui était une sorte de critique de la culture ne reculait devant rien, et c'est un fait reconnu que la majeure partie des premiers photomontages poursuivait avec une ironie mordante les événements politiques de l'époque. Si le contenu, l'idée même du photomontage, était révolutionnaire, la forme en était tout aussi subversive ; l'utilisation de la photographie, étroitement liée à des textes, constituait une synthèse transformant l'ensemble du film statique. Les dadaïstes ayant « inventé » le poème statique, le poème simultané et le poème purement phonétique, se servaient évidemment de ces mêmes principes pour la représentation iconique. Ils étaient les premiers à utiliser du matériau photographique pour créer, à partir de structures souvent hétéroclites et opposées à cause de leurs propriétés d'objets et de leurs positions spatiales différentes, une nouvelle unité qui arrachait au chaos de cette époque de guerre et de révolution une vision-reflet optiquement et conceptuellement nouvelle. Les Dada étaient conscients que leur méthode renfermait une force de propagande que la vie de leur époque n'avait pas le courage de développer ni d'intégrer. Cela a beaucoup changé depuis. La présente exposition à la Bibliothèque Nationale d'Art démontre l'importance que le photomontage a pris en U.R.S.S comme moyen de propagande ; sa valeur publicitaire, même dans la vie commerciale, est largement reconnue, et se trouve confirmée par chaque programme de cinéma qu'il s'agisse du *Champ du Monde*, de Chaplin, de Buster Keaton, du *Voyage de la mère Krause au pays du bonheur* ou de *L'Afrique vous parle* – comme par un accord tacite de prospectus de ces films sont toujours construits selon les principes du photomontage. Mais on fait aujourd'hui cette critique selon laquelle, avec le courant de la Nouvelle Réalité ou même de la nouvelle sentimentalité, le photomontage est déjà dépassé et ne peut plus évoluer. On pourrait avancer contre cette affirmation que la photographie (prise à son niveau le plus simple) est encore bien plus ancienne, et on ne dira pas pour autant qu'il n'y aura plus d'hommes qui se serviront de l'objectif pour capter, par de nouvelles visions optiques, le monde qui nous entoure. Il y a beaucoup de photographes modernes, leur nombre augmente même sans cesse et personne n'aurait l'idée de déclarer que la « photographie objective » (*Sachlichkeitsphotographie*) de Renger-Patzsch soit démodée parce qu'August Sander nous montre la « photographie exacte », ou de trouver que Lerski ou Bernatzki soient plus modernes ou moins modernes pour ces mêmes raisons. Le domaine de la photographie, du film muet ou du photomontage renferme autant de possibilités de développement qu'il y aura de transformations du milieu,

des structures sociales et de genres de sublimations (de superstructures psychologiques) qui en résultent – et le milieu se transforme quotidiennement. Les possibilités du photomontage sont aussi peu « à bout » que celles du film muet. Pour l'un comme pour l'autre il s'agit maintenant de discipliner ses moyens d'expression et de répertorier ses domaines d'application. Si la première forme du photomontage était l'éclatement de la surface par la multiplication de points des points de vue et par l'interpénétration tourbillonnante de plusieurs surfaces de l'image dont la complexité allait bien plus loin que celle de la peinture futuriste, il a, entre-temps, traversé une certaine évolution qu'on pourrait appeler constructive. Et partout cette conception s'est imposée que l'élément optique représente un élément extrêmement varié et variable par ses oppositions entre le râpeux et le lisse, entre la vue aérienne et le gros plan, entre la perspective et la surface plane le photomontage offre la plus grande variété technique, c'est-à-dire l'élaboration la plus poussée de la dialectique des formes. Comparé à ce qu'il était autrefois, et en raison de son champ d'application, le photomontage a été amené à se simplifier beaucoup. Nous avons déjà dit que ses domaines d'investigation se trouvent essentiellement du côté de la propagande politique et commerciale. La clarté nécessaire aux slogans politiques ou commerciaux continuera à influencer le photomontage, l'éloignant de plus en plus du jeu individualiste de ses débuts. La possibilité de choisir les oppositions les plus frappantes, de contrebalancer les contrastes, bref tout ce qui caractérise la dialectique des formes propre au photomontage – son essence même -, lui assure encore une longue existence avec beaucoup de transformations. Quant au photomontage futur, l'exactitude du matériel, l'exigence de lisibilité de l'objet représenté, le renforcement de la plasticité joueront malgré, ou justement à cause de leur juxtaposition, le plus grand rôle. Mentionnons aussi le photomontage statique auquel personne ne semble encore avoir pensé. On peut affirmer que le photomontage, autant que la photographie et le film muet, contribuera de façon multiple et encore imprévisible à notre éducation de la vue, à notre connaissance des structures optiques, psychologiques et sociales – et cela par la clarté et l'exactitude de ses moyens où le contenu et la forme, le sens et son énonciation se recouvrent et sont indissociables.

**Karl Vossler, *Italienische Literatur der Gegenwart von der Romantik zum Futurismus*, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg, 1914, pp. 120-124.**

Diese Entfremdung von Kunst und Leben, genauer gesagt, diese Auslösung des Wirklichkeitsbewusstseins im Künstlertraum, sind gegenwärtig die Futuristen im Begriff zum äußersten zu bringen und ad absurdum zu führen. Darin liegt, wenn ich mich nicht täusche,



die Aufgabe, die Daseinsberechtigung und der Ernst dieser Spaßvögel. Sie find die Übertreibung, d.h. die Fortsetzung und das Ende des Pascolianismus und D'Annunzianismus.

Die italienischen Futuristen haben ihre Vorläufer auch in Frankreich und England und schließlich überall, wo das Ästhetentum gehaust hat, also vorzugsweise in der Großstadtkunst. Vor allem aber knüpfen sie, ob sie es Wort haben wollen oder nicht, an die Geistesart Pascolis und D'Annunzios an. Ihr Führer ist ein junger, sehr reicher Mailänder, F.T.Marinetti, der besser Französisch als Italienisch kann. Sie haben nämlich einen Führer, einen Impresario oder Häuptling. Sie würden sich schämen, nur Dichter zu sein und die Kunst um ihrer selbst willen zu pflegen, und würden uns vermutlich auslachen, wenn wir mit ernstgemeinter literarischer Kritik an ihre Dichtungen herantreten wollten. Vor allem schreiben sie nicht bloß Verse und Prosa. Es gibt auch futuristische Malerei, Plastik und Musik. Vor der Baukunst machen sie Halt. Vielleicht weil um das physikalische Gesetz des Schwergewichtes nicht herumzukommen ist, weil dieses nicht mit sich spielen lässt. Denn Spielerei ist die Seele ihren Bewegung. Pascoli hatte nur mit den Regungen des Herzens, D'Annunzio nur mit denen der Sinne in Worten und Versen gespielt. Die Futuristen spielen mit allem und nicht nur in Worten. Was vorher nur Kunststil war, erweitern sie zum Lebensstil. Ja, sie spielen mit der furchtbarsten Wirklichkeit des Lebens, mit dem Schmerz. „Man darf“, heißt es in einer ihrer letzten Kundgebungen, „im Dunkel des Schmerzes nicht stechen bleiben, sondern muss mit einem kühnen Sprung durch dieses hindurch, um zu dem Licht des großen Lachens zu gelangen.“ Wie macht man das? „Man verwandle die Krankenhäuser durch ergötzliche Fünfuhrtees, Tingeltangel und Clowns in Orte der Lust und der angenehmen Unterhaltung. Die Kranken selbst sollen in komischen Verkleidungen erscheinen und sich wie Schauspieler anmalen, damit sich einer über der andern amüsiere. – Begräbnisse werden in Maskenzüge umgewandelt; voran schreitet ein Humorist, der das ganze Grotoske des Schmerzes gehörig auszubeuten und lächerlich zu machen weiß. – Gut wäre es auch, wenn die Kirhhöfe modernisiert und behaglicher eingerichtet würden: es müsste dort Trinkstuben, Bars, Rollschuhbahnen, russische Schaukeln, türkische Bäder, Sportplätze u. a. geben. Bei Tag wären auf den Friedhöfen Trinkgelage zu veranstalten, bei Nacht aber Maskenbälle.“ – „Kurz, gegen den Schmerz nehme man immer eine Dosis Gegenschmerz. Dieser besteht zunächst darin, dass man lacht, wenn man einen andern meinen sieht, wie wir ja auch lachen, wenn wir jemand ausgleiten und umfallen sehen“.

Diese traurige Narrheit hat auf allen möglichen Gebieten ihre reformatorischen Vorschläge gemacht. Das musikalische Orchester wird mit Geräuschinstrumenten bereichert, die den Regen, das Automobil, den Eisenbahnzug, den Fabriklärm nachahmen und *rombatore, gorgogliatore, fischiatore, scrosciatore* usw. heißen. Was in der Malerei vor sich geht, haben wir alle mit Schaudern und Achselzucken gesehen. Wer sich von der futuristischen Dichtung einen Begriff zu machen die Geduld hat, der kaufe um zwei Lire den Sammelband *I poeti*

*futuristi*, der in Mailand 1912 veröffentlicht und sofort in vielen tausend Exemplaren verkauft wurde. Borne steht ein *manifesto tecnico*, ein Dichtrezept mit folgenden Regeln: „Der Satzbau muss zerstört werden, die Hauptwörter find willkürlich, wie sie gerade auftauchen, anzuordnen. Das Zeitwort ist im Infinitiv zu gebrauchen, denn nur dieser vermittelt den Sinn der Kontinuität des Lebens. Die Interpunktion ist abzuschaffen und durch mathematische Zeichen zu ersetzen. – Der Stil soll bildhaft sein und enge Netze von Bergleichen in das geheimnisvolle Meer der Erscheinungen werfen“ usw. Ein Stück Schlachtschilderung nimmt sich z. B. folgendermaßen aus: „Geklingel Tornister Gewehre Kanonen Eisenwerk Atmosphäre = Blei + Lava + 300 Gestänke + 50 Düste.“ Aber die Futuristen nehmen ihre eigenen Lehren nicht ernst, denn der Ernst ist eben das Entmannende, Schwächende, Unlebendige. Darum hält Marinetti das ernste Volk der Deutschen für eine inferiore Rasse, obgleich er in Berlin Querköpfe genug gefunden hat, die ihm zujauchzten.

Liest man nun Gedichte der futuristischen Blütenlese, so sieht man, dass hier sehr viel kälter gegessen als gekocht wurde. Immerhin ist diese Kunst noch hinlänglich kraus und wild. Mag sein, das sie mit der Zeit einige Eroberungen macht, neue Gebiete der Phantasie erschließt und neue Ausdrucksformen vorbereitet. Aber es wäre, selbst einer so anmaßend austretenden Erscheinung gegenüber, anmaßend, wenn man ihre Fruchtbarkeit oder Belanglosigkeit schon heute voraussagen wollte.

Zu welchem Zweck nun aber das gequälte, humorlose Spiel mit allem? Zur Übung, antwortet der Futurist, zur Kräftigung und Stählung. Italien soll durch die futuristische Massage ganz Knochen und Muskel werden. Seine Kunstwerke und Museen soll es verkaufen und Kanonen, Flugzeuge, Panzerschiffe, Lustkreuzer dafür anschaffen. Venedig soll in die Lust gesprengt, Rom von Ruinen und allen Überresten seiner Vergangenheit gereinigt werden. Platz für Fabriken, Kraftwerke, Maschinen! Zur Macht, zur Beherrschung der ganzen Erde, zur Eroberung des Weltmeeres und der Lüfte soll das Spiel führen, auf dass der Mensch auch damit und schließlich wohl gar mit den Sternen spielen könne und ein lachender Gott des Weltalls werde. So überkugelt sich der Futurismus und fällt mit seinem imperialistischen, panitalienischen Größenwahn ins Leere.

Wenn man nun bei den einzelnen Vertretern dieser Sekte nach den psychologischen Motiven forschen wollte, so kämen, glaube ich, recht gewöhnliche Dinge zutage. Der allgemeine Hauptgrund dürfe Blasiertheit, Müßigkeit, innere Leeren und die verzweifelte Notmehr gegen eine gähnende Langeweile sein. Aber diese Art Notmehr ist hoffnungslos; denn der Langeweile entgeht man nicht durch Spielerei und Getue, sondern durch saure, bescheidene Arbeit.

Solche Arbeit wird im heutigen Italien vom größten und besten Teil des Volkes reichlich geleistet. In der Wissenschaft, in Handel und Industrie, im Ackerbau, in der sozialen Fürsorge, überall geht es auswärts. Nur in der Kunst und besonders in der Dichtung ist es still

geworden. Denn das närrische Schellengeläute der Futuristen, die eine alte Kunst zu Grabe tragen, wird sein gutes Ohr für menschliche Laute, für Sprache des Herzens nehmen.

Aber was schadet es, wenn in der Sprache der Herzens eine Pause eintritt? Ich glaube sogar, dass es gut ist. Damit das Herz etwas Aufrichtiges sage, muss es oft lange schweigen. Eine Nation, die aber sonst nichts könnte als immer nur dichten und Verse machen, die könnte, streng genommen, auch das nicht.

**Corrispondenza Raoul Hausmann – Franz Roh, aprile 1954 – novembre 1959 in *Franz Roh papers, ca. 1911-1965, Box 7, Folders 2-4, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.***

A.

8. April 1954

Raoul Hausmann  
80, rue A. Briand  
Limoges, France

Herrn Dr. Franz Roh  
Frauenchiemseestr. 31  
München 8

Lieber Herr Dr. Roh,

Ich liess mir „Subjektive Fotografie“ kommen und fand darin meinen Namen durch Sie erwähnt. Das ist natürlich besser als gar - nichts. Jedoch ist es nicht so nebensächlich, wie es für Sie erscheint. WER die Fotomontage erfunden hat, denn es handelt sich nicht um die Einzeltatsache, sondern um den Gesamtkomplex „dada“ in Berlin. Ich erfand im Jahre 1918 im Juli in dem pommerschen Dorf Heidebrink die Fotomontage, wofür Hannah Höch, wenn sie es wollte, Zeugin sein könnte. Jedenfalls haben ich und Hannah Höch auf der Dada-Messe bei Dr. Burchardt 1920 die einzigen wirklichen Fotomontagen ausgestellt, während Heartfield nur „Collagen“ zeigte. Max Ernst schrieb in dem über ihn veröffentlichten Heft, Paris 1938 selbst, dass er vor 1920 keinerlei Fotomontage gemacht hat. Grosz „anerkannte“ mich, indem er unter eine seiner Fotomontagen von 1920 schrieb „nach Professor Hausmann“.

Jedoch, ich war der Erste, der die „écriture automatique“ anwandte in meinem „Manifest von der Gesetzmässigkeit de Lautes“ 1918 (also 3 Jahre vor Breton – Soupault), veröffentlicht

durch Carl Einstein im „Blutigen Ernst“ 1920 und, erster Ausdruck auf China – papier von 1919, im Jahre 1953 in der Janis Gallery, New York; Reproduktion in „Life“ amerikanische Ausgabe 25.Mai 1953.

Ferner habe ich, gänzlich unabhängig von Hugo Ball, von dessen „Lautgedichten“ ich nichts vor 1920 wusste, als sie Huelesenbeck im „Almanach dada“ veröffentlichte, das phonetische Gedicht erfunden, vorgetragen zum ersten mal auf einer dadasoirée im Café Austria in Berlin im Juni 1918 (unter anderm „Kpérioum...“ veröffentlicht in „der Dada“ N.1, Juni 1919) und 4 „Plakatgedichte“ von denen ich 2 in der Gallery Janis in New York 1953 ausstellte und von denen das erste und zweite „fmsbwte“ etc. von Schwitters 1921 adoptiert und später, von 1923 ab, als grösserer Teil seiner „Ursonate“ verwandt wurde – eine Tatsache, die Schwitters NIE leugnete und worüber ich 5 Briefe von ihm besitze.

Ich habe auch das „vorfabrizierte Gedicht“ erfunden. Über alle diese Tatsachen habe ich ausreichendes authentisches Material hier in Limoges. Auch wenn Frau Dr. Giedion oder Frau Sybil Moholy-Nagy sich an diese Tatsachen nicht erinnern wollen, ebenso wie Hannah Höch, die materiellen Proben sind vorhanden und lieferbar. Im übrigen finden Sie mein „fmsbw“ in „Poésie de mots inconnus“ herausgegeben von Iliaszd, 1951 in Paris.

Ausserdem habe ich als „dadasoph“ eine Unmenge Ideen zur Weiterentwicklung und Aufrechterhaltung der Dadabewegung in Berlin geliefert, von denen, Dank der Verständnislosigkeit meiner „Kameraden“ Grosz, Heartfield und Huelsenbeck vor Allem, eine grosse Anzahl nicht verwirklicht werden konnten. Ich hielt mit einer Schreibmaschine und einigen hundert Mark mit Baader allein Dada von April bis Dezember 1918 durch, indem wir alle paar Tage neue Dadaenten in die Tageszeitungen setzten.

Ich möchte immerhin noch erwähnen, dass Schwitters vor seinem Tode mir einen Brief schrieb, in dem er mir seine Meinung über Arp und Tzara mitteilte, sowie sein Verhältnis zur Kunst und in dem er mir schrieb (übersetzt, der Brief ist englisch) „Du bist ein grosser Künstler und viel Konsequenter als ich. Ich ermächtige Dich, das wem Du willst mitzuteilen“. Also, in diesem Zusammenhang ist es nicht gleichgültig, wer die Fotomontage eingeführt hat. Nebenbei gesagt, finden Sie, als Vertreter der Fotomontage in dem 1924 von Arp und Lissitzky herausgegebenen Buch „Kunstismen“ nur mich, weder Heartfield, noch Grosz, noch Ernst, und in „L'art contemporain“ herausgegeben von Christian Zervos, Paris 1937 bin ich mit 3 Fotomontagen und einer Skulptur vertreten. Selbst Hugnet in seinem „L'Esprit dada dans la peinture, Berlin 1918 – 1920“ leugnet meine Wichtigkeit nicht.

Ich habe, da ich ja nicht auf den Kopf gefallen bin, längst begriffen, dass Sie keineswegs die Absicht haben, mich in Ihrer „Geschichte der deutschen Malerei des 20. Jahrhunderts“ zu erwähnen. Ich möchte nur darauf hinweisen, dass Hannah Höch, als ich mich 1922 von ihr trennte, beinahe alle meine Arbeiten von 1912-1922 behielt und „sequestrierte“ ausserdem hat sie eine Anzahl „verloren“. Später haben die Nazis noch meine dem

Kunstgewerbemuseum Berlin geschenkten Fotomontagen und Anderes vernichtet. Trotzdem spielte ich in der modernen Malerei eine gewisse Rolle.

Die neuen Fotogramme und Aquarelle scheinen ebenfalls Ihren Beifall nicht zu finden. Immerhin hat Dr. Steinert 4 Fotogramme zur Veröffentlichung in seinem neuen Buch zurückbehalten. Allerdings waren die Reproduktionen, die er mir in seiner Schule anfertigen liess, nicht zufriedenstellend, aber ich konnte Ihnen keine anderen senden.

Zum Schluss bitte ich Sie ernsthaft, glauben zu wollen, dass ich nicht um Ihre Anerkennung ersuche – ich wünsche nur, dass in Zukunft in Büchern keine Ungenauigkeiten über mich erscheinen, denn dies wäre zu meinem grössten Schaden.

Sie bestens begrüßend

RH

**B.**

16. November 1959

Raoul Hausmann  
6, rue Neuve St. Etienne  
Limoges, France

Lieber Herr Dr. Roh,

freue mich über Freude (Ihre). Aber das Akzenteheft ist im Juli 1958 erschienen und keine Katze kräht danach, auch kein Hund kann einen Verleger hinterherlocken. Die Leute, die sogenannten für mich „arbeiten“, unter anderen Dr Löffelholz-Mon in FFM, tun alles, damit ich ja nicht erscheine. Dieser Monkipfel hat mir geschrieben, dass Hyle ihn garnicht interessiere; 4mal hat er Texte von mir für seinen Almanach deutscher Dichtung, der bei Limes erscheint, angenommen und dann zurückgewiesen, weil nicht in seine Theorien passend; meine Lautgedichte sollten als Schallplatte dem Buch beigegeben werden, Verlag hatte akzeptiert, hinterher fand Löffelholz ich hätte mir zuviel Freiheiten erlaubt, sowas müsse „organisierter“ sein. Dann wollte er „um etwas zu lernen“ einen technischen Artikel über die Lautgedichte, den er aber „nur gelegentlich zitieren“ nicht aber veröffentlichen wollte – und nun bin ich garnicht in seinem Apfelstrudelbuch. (Wohingegen ich, um vorzubeugen, meinen Artikel über Lautgedichte „nota“ gab, wo er in einigen Tagen erscheint, aber, aber „überholt“ von dem Geplapper des Lirumlarumstiels über „Artikulatorik“, Löffelholz fand vor 2 Jahren meine

Schallplatte mit den Lautgedichten „sehr bedeutend“, fing an selbst auf Magnetofon zu gurgeln und macht jetzt „Artikulatorik“ !

Hyle reist herum. Arp hatte mit Schifferli – Arche Verlag gesprochen, der aber heftig ablehnte. Mit Ihrer Hausmann-Montage sehr einverstanden, nur schreiben Sie mir bitte, WIE? WO?

Und nun hier eine Kurzgeschichte aus der dadaZeit:

Ich machte im Juni 1919 drei Kopfcollagen, die Porträts von Paul Gurk, Max (Anselm) Ruest und Friedlaender - Mynona. Aus Zeitungsnipseln . Der Kurt Wolf-Verlag wollte damals den „Dadaco - Almanach“ herausgeben (der nie erschien, weil Dr Kurt Pinthus darüber empört war). John Heartfield suchte bei mir 4 Zeichnungen in braun und schwarz, 4 Zeichnungen in rot und blau und 3 Kopfcollagen zum klischieren aus. Als er nach einigen Wochen zurückkam, hatte er die 4 Zeichnungen in braun und schwarz und die 3 Collagen „verloren“.

In dem vor ein paar Wochen erschienenen Atiquariatskatalog No 28 von Eggert in Stuttgart können Sie auf der Titelseite das Klischee nach dem Gurk – Kopf sehen und im Text ist gesagt „diese Inkunabel der Kollage...die Hausmann einem seiner Malerfreunde zum Geschenk machte (gegen Ende 1919)... die noch nie öffentlich gezeigt wurde....etc...etc...Preis: 4500 DM. Der teure Heartfield hat diese Dinge unterschlagen, um behaupten zu können, dass er der „Erfinder“ sei!

Wegen Erfindung der Fotomontage, ich weiss, Gegenlichtblende von Woersching (oder so) – aber meine Montagen waren was ganz ANDERES!

Nebenbei bin ich alt wie Laotse „das Greiskind“, wohnte 80 Jahre im Bauch meiner Mutter konnte daher keinen Oedipuskomplex haben!!!!

Soll ich Ihnen nun meinen „Courrier dada“ senden? Oder zweng weila franzeesisch ist, net?

Mit herzlichsten Grüßen Ihr

RH

**Raoul Hausmann, s.t., dattiloscritto, Limoges, 26 maggio 1957, in *Raoul Hausmann letters and writings, Franz Roh papers, ca. 1911-1965, Box 7, Folder 4, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.***

Limoges, 26.5.1957

Ich bin geboren am 12. Juli 1886 in Wien, als Abkömmling elsässischer, italienischer und mährischer Familien. Ich kam in Januar 1900 mit meinen Eltern nach Berlin, wo ich unter Anleitung meines Vaters, akademischen Malers, die Malerei erlernte.

Im Jahre 1905 begann ich, unter Beeindruckung der Bilder von Manet, Renoir und Cézanne, die ich in der Nationalgalerie in Berlin sah, impressionistisch zu malen.

Später, 1912, unter dem Einfluss der Ausstellungen der Futuristen und der Pariser Schule (Delaunay, Leger) in Berlin, entwickelte ich neue Ideen, die, nach mehreren Jahren von Versuchsreihen, im Laufe des Jahres 1917 zur Abkehr von jeder Gegenständlichkeit führten.

Ich schloss mich im April 1918 dem Mouvement international dada an und schrieb zu dieser Zeit 3 Manifeste, die meine sehr ambivalenten Standpunkte hinsichtlich der Malerei umfingen: Synthetisches Cino der Malerei 1918, Material der Malerei, Plastik Architektur 1918, und: wir sind nicht die Photographen. Zur selben Zeit erfand ich die Fotomontage (1918).

Es ist ausdrücklich zu betonen, dass ich stets zwei Tendenzen verfolgte: die eine rein ungegenständlich, die andere als eine Art nicht – bewegter Naturfilm in der Fotomontage, die ich allerdings später, 1923 aufgab, ebenso wie ich zur selben Zeit die Malerei aufgab, da ich mit der Erfindung der elektro-akustischen Formmusik, dem Optophon, beschäftigt war.

Ich nahm die Malerei 1946 wieder auf und verfuhr derart, dass ich Papierstücke zerriss, die ich in Aquarellfarbe tauchte. Ich presste diese Farbflecke auf ein neues Blatt Papier auf.

Ausdruckselemente suchen, ohne uns um Stilfragen zu kümmern.

Ich bin in meiner neuen malerischen Epoche natürlich von allem durch Mikro – und Makrofotografie und durch die überraschende Reichheit der Farbformen der Mineralien etc. angeregt worden, ebenso wie durch meine eigenen Experimente mit Fotogramm und Fotopiktogramm. Jedoch trachte ich danach, eine Art neuer Zeichensprache zu erlangen.

Hier meine Seite über mich als Maler. Ich erkläre noch, dass ich nichts mit den „tachistes“ noch den abstrakten Surrealisten gemein habe.

Raoul Hausmann

**Raoul Hausmann, *Notizheft*, gennaio – febbraio 1921, in *Raoul Hausmann letters and writings, Franz Roh papers, ca. 1911-1965, Box 7, Folder 4, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.***

Der Vermenschlichungswille, der Drang alles nur in Bezug auf den Menschen mit Werten auszustatten, die naive Notwendigkeit sich mit den auf den Menschen einstürmenden

Sinnesproblemen auf möglichst bequeme Weise auseinanderzusetzen und Herr der Welt, der Dinge zu werden, liess die illusionistische Kunst entstehen.

Diese alte Kunst ist Konstruktion, Zusammenfassung, absolutistisch um einen Mittelpunkt gelagert gewesen, die neue Kunst ist Decentralisation, die Aufteilung des Mittelpunktes, eine Auflösung.

Sie führt entweder zum vollkommenen Ende der Kunst oder zu einer ganz neuen Kunst, in der die bisher geläufigen Begriffe, die bisherige naive Sehnsucht die Welt vom menschlichen Willen aus nur als menschliche Vorstellung gelten zu lassen und diese Vorstellung mit der Wahrheit gleichzusetzen, ungültig, nicht wirkend sein werden.

Nach den Theorien Picassos und Kandinskys tauchte die Gleichwertigkeitstheorie Segals auf, man wollte das Kunstwerk durch gleichmässige vom Mittelpunkt nach aussen verschobene Decentralisation destruktiv der Wirklichkeit, d.h. geistigen Form annähern, in der es die Wertunterschiede nicht mehr gab.

Die Gleichwertigkeitstheorie geht von der quasi inneren Erfahrung aus, dass es keine Zusammenziehung, sondern nur gleichzeitige Durchdringungen geben könne, ist also eine Fortbildung der sogenannten Simultanität der Futuristen und Delaunays.

Bei einer Entwicklung über die gewöhnliche Optik hinweg, wird dies alles nicht genügen.

Malerei oder Plastik ist Anschauungsunterricht, und nach der letzten Vervollkommnung der Newtonischen Optik im Impressionismus (der schon alle Probleme destruktiver Art in sich enthält) schreiten wir fort zu einer solaren Optik, zum wahren Wesen des Lichtes, das sich in der Farbe manifestiert. Das wesen des Lichtes ist dynamisch – es wird und kann in der solaren Optik keinerlei Kompositionsmittelpunkte mehr geben, denn im höheren Sinne können Spannungsverhältnisse nur diagrammatisch ohne Mittelpunkte, als Undulationslinien gestaltet werden.

## 12. II. 21

Die neue Kunst sollte nun auch dem einfachen Menschen nahegebracht werden. Aber wie sollte dies geschehen, da ja in ihr nichts mehr allgemein verständlich, einfach und klar erfassbar war? Man stellte nun stets die Werke dieser Art als rein intuitiv hin, als Eingebungen, die einer Erklärung nicht zugänglich waren und auch nicht bedürfen sollten. Damit war aber nichts getan und ganz allgemein folgerten aus diesem Experimentalzustand der Kunst die bürgerlichen Gelehrten und Kunsthistoriker den Untergang der Kunst, ja, der ganzen Kultur.

Dies ist ein oberflächlicher und falscher Standpunkt; zwar stirbt wohl eine Kunstart ab, so wie eine Jahrtausende alte Art der naiven Besitz und Rechtsvorstellungen im Absterben begriffen ist, nicht aber um Nichts, sondern um die Realität des neuen Geistes, der neuen



Gesellschaft und in ihr eines neuen Menschen entstehen zu lassen, der sich nicht mehr an die alten, abgedienten Wertordnungen kehren kann und darf.

Der formalen Revolutionsepoche in der Kunst folgte die gewaltigere Epoche der revolutionären Umstürze der Oekonomie und mit ihr der ganzen Gesellschaft und deren Recht und Kultur. Aber nichts ist zu Ende, ohne Neues zu bilden. Wir erleben die Anfänge eines neuen Menschen und einer neuen Optik. Alles Geschehen in der Welt bildet den Menschen um.

**Lettera inviata da Raoul Hausmann a Dom Sylvester Houédard, datata 4 febbraio 1966, in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Box 1, Folder 10, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.***

4th February 1966

Raoul Hausmann  
6 rue Neuve St.Etienne  
87 Limoges/France

Dear Dom Sylvester,

Yesterday I received, as I suppose by Bob Cobbing (because there was no address indicated) the record Cobbing-Jandl and the booklet with your introduction. It is really very instructive.

But I beg you to note:

1) My poster-poems f m s b w t ö z ä u  
p g g i v - " ? m ü

and O F F E A H B D C  
B D Q I " q j y E I

have been published in October 1918.

2) If Ernst Schwitters declares, that the Ursonate – version has nothing to do with my original text, he is ridiculous. Everyone can hear it on the magnetic band, that I produced 1955.

- 3) The only distinction between Schwitters and me is, that I noted my poster – poems “lettristiquement” and he noted them phonetically. In the preface of the book of Jasia Reichardt “PIN etc...” you can read several declarations by Schwitters himself, that he recognized my authorship and that he had taken “fmsbw” from me.
- 4) You omitted in your list of publications to mention the booklet „PIN and the story of PIN...” (edited 1962 by Gaberbocchus Press) with several sound – pomes by Schwitters and me, and our declarations how to read and to pronounce them.

I hope my letter will not shock you, because I think you are always open to Truth.

Please, be so kind to tell my thanks to Bob Cobbing, unfortunately I don't know his address.

With my kindest regards,  
yours very sincerely

Raoul Hausmann

**Lettera inviata da Hannah Höch a Richard Huelsenbeck, datata luglio 1958, intitolata *Lebensüberblick, unter besonderer Berücksichtigung von Dada*, in *Richard Huelsenbeck Papers, 1910-1978, Box 2, Folder 11, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.***

Hannah Höch, Berlin – Heiligensee An der Wildbahn 33.

Lebensüberblick, unter besonderer Berücksichtigung von Dada

Geboren am 1.11.89 in Gotha. (Thüringen) Ich habe noch 4 jüngere Geschwister. Vater war bei meiner Geburt Inspektor der Stuttgarter Versicherungen und baute dann eine Subdirektion für Thüringen aus.

Ich wuchs in sehr geordneten Familienverhältnissen auf.

Mein sehnlichster Wunsch, schon als Kind, Malerin werden, (Unsere Mutter hatte, bescheidene, künstlerische Ambitionen. Sie malte, nach Vorlagen, Ölbilder).

Als ich 15 Jahre alt war kam meine jüngste Schwester erst auf die Welt. Ich wurde aus der Höheren Töchterschule „genommen und hatte“ das Kind vom 3. Tag seiner Geburt, bis zum coten Lebensjahr, zu befreuen.

Ich liebte dieses Kind sehr, aber dadurch zögerte sich, zu meinem grossen Kummer, mein Studium beträchtlich hinaus. Sehr zur Befriedigung meines Vaters, der ein Mädchen verheiratet wissen, aber nicht Kunst studieren lassen wollte. Was übrigens um 1900 noch der allgemeinen bürgerlichen Ansicht entsprach.

Ich war also fast 22 Jahre alt, als ich mich zwecks Aufnahme, an die Kunstgewerbeschule Charlottenburg wandte indem ich Arbeiten einsandte, die Akademie, die das Ziel meiner Träume gewesen war, wagte ich erst gar nicht zu fordern. Denn Kunstgewerblerin war immerhin nicht Künstlerin.

Ich wurde in die Fachklasse Prof. Bengen aufgenommen. Nach 1 1/2 Jahren bekam ich ein Reisestipendium zur Werkbund - Ausstellung 1914 in Köln. Wir reisten, vier Mitschüler und eine Mitschülerin und wurden am Rhein, am 1. Sep. 1914, vom 1. Weltkrieg überrascht.

Aus dem schwerelosen Jugendjahren kommend und glühend mit meinem Studium beschäftigt, bedeutete diese Katastrophe den Einsturz meines damaligen Weltbildes.

Ich übersah die Folgen für die Menschheit und für mich persönlich, sofort und litt unter dem munteren Aufbruch meiner Umwelt in dem Krieg, schr.

1915 wurden die Kunstschulen in Berlin wieder geöffnet und auch ich durfte nach Berlin zurück um weiterzuarbeiten.

Ich hoffe nun meinen eigentlichen Wünschen etwas näher zu kommen, wenn ich mich an das „Kunstgewerbe-Museum“ (Prinz Albrecht str.) meldete. Diese Lehranstalt lag, was die Künstlerische Ausbildung betraf, etwas zwischen Akademie und Kunstgewerbeschule.

Ich wurde von Prof. Orlik in seine Klasse aufgenommen.

Kurze Zeit darauf lernte ich Raoul Hausmann kennen. Er beeindruckte mich unbeschreiblich. Die Beziehung dauerte fast sieben Jahre.

Während dieser Zeit war ich weiter in der Orlikklasse an 3. Tagen Schülerin – während ich an den anderen 3. Tagen der Woche bei Ullstein etwas Geld verdiente.

In diesen Jahren mit Hausmann, 1915-1922, spielte sich ab: Krieg, Friedensschluss, Revolution, Hunger und Inflation.

Durch Raoul Hausmann wurde ich bekannt mit: Waldens Sturm, den Futuristen, der Aktion, dem Kreis um Franz Jung, Schrimpf, Maria Uhden, Öhring, dem Mynona-Segal, Kreis und endlich DADA.

Schon vor Kriegsende, also vor 1918, war die Berliner Jugend politisch aufsässig geworden und suchte, auch auf allen geistigen Gebieten, nach neuen Wegen.

Als Huelsenbeck, aus der Schweiz kommend, in Berlin auftauchte, fand dieser sehr vitale sich aber auch damals schon, in sehr disziplinierter Form gebende Mensch, einen fruchtbaren Boden vor. Zuvor hatte er in der Schweiz DADA inszeniert und wirkte nun in Berlin wie ein Streichholz in ein Pulverfass geworfen. DADA startete.

Die Vortragsabende, Matinéen und Ausstellungen alarmierten die Presse. Aber auch die „intellektuelle Bürgerlichkeit“ zeigte sich durchaus geneigt diesen, gegen alles und jedes, provozierten Protest, gleichfalls als Ventil zu benutzen. DADA war hier ja wohl vor allem als eine Art negativer Nachruf auf eine eben untergegangene Staatsform und das, ihr entsprachen habende Weltbild, aufgeflammt. Es ergab sich daher diese, mehr politisch-nihilistische Färbung, als anderswo.

Soweit ich mich erinnere nahm ich aktiv teil an: 1919 April: Dada - Abend: Huelsenbeck, Hausmann, Golyscheff. (In Golyscheffs „Antisymphonie“ wirkte ich, mit Blechdeckeln bewaffnet mit).

1919, Dez. War die DADA-Matinée in der Tribüne (Ich nur als „Claqueur“). Auf der Bühne waren: Baader, Ehrlich, Grosz, Hausmann, Heartfield, Herzfelde, Huelsenbeck, Mehring. Andere, ähnliche Veranstaltungen fanden statt. Meist eine einfallreiche vorher nur kurz abgesprochene Stegreif – Darbietung Manchmal geistige Gebiete streifend oder im Klassaula sich verlierend. Wie diese turbulenten Vorführungen verliefen war wesentlich vom jeweiligen Verhalten des Publikums abhängig. Man wusste auch nie wie es enden würde. Ich hatte immer schreckliche Angst vor dem Ende. Aber - alle Teilnehmer waren, mit ihren Anhängern, immer sehr befriedigt und entlastet – während der Spießler wieder mal wütend war.

1919, im April, war im Graphischen Kabinett, J.B. Neumann, Kurfürstendamm: DADA, I. Ausstellung. Teilnehmer: Baader, Deetjen, Golyscheff, Gross, Hausmann, Höch, Mehring, Stuckenberg.

1920.25.7-25.8. DADA – Messe bei Dr. Otto Burchard, Lützowufer 13. Ich zeigte da:

DADA – Puppe I

DADA – Puppe II

Ali Baba, Plakat.

„Menschliches Brautpaar“ (Relief)

„Diktatur der Dadaisten“ (Relief)

„Schnitt mit dem Küchenmesser DADA durch die letzte Kulturepoche Deutschlands“ (Fotomontage)

„Rundschau „ (Foto-Montage) (Wurde, wie diverse andere Arbeiten, die ausgestellt „Dada-Messe“ waren, nicht im Kataloge genannt). Habe von dieser Ausstellung noch vier verschiedene Presse-Fotos.

1921 hatten, am 6.II.7. Sept. Hausmann und Kurt Schwitters zwei DADA-Abende in Prag. Helma Schwitters und ich waren mit. Es bestand eine außerordentliche Konkurrenzstimmung zwischen R.H. und K. Sch. und dies führte dazu, dass sich die beiden an diesen Abenden mit einer, niemals wieder gehörten Lautstärke überboten. Dies aber faszinierte zweifellos das Prager Publikum besonders.

Der Grund für diese geräuschvolle Steigerung war in der Tatsache zu suchen, dass K. Schw. eine von Hausmann gefundene Lautfolge, in seine Lautsonate eingebaut hatte; was diesen nicht recht war.

Diese Reise war in jedem Augenblick eine Burleske. Hausmann hat kürzlich , ich glaube in „Quadro“ ein Stückchen davon, sehr treffend, festgehalten in der nächtlichen Szene im Wald bei Lobositz. Wir waren in kleinen Etappen, mit Unterbrechungen in Dresden, Aussig, Lobositz, gefahren. Immer mit Bimmelbähnchen –weiter. Nur zuletzt, um repräsentativ zum Empfang in Prag zu erscheinen, fuhren wir D. Zug. Da hatte es Kurt Schwitters fertig gebracht, überall, an Polstern, Glasscheiben, an der Notbremse, an dem kleinen Ort mit Schiebe, auf schrift und an der Außenseite der Lokomotive, seine kleine runde Anna-Blume-Marke aufzukleben. Er behauptete, die Prager Veranstalter – Direktion habe dies in allen tschechischen Zügen angeordnet. Ich glaube es.

Dies war meine erste Reise mit diesem unergründlichen Menschen: Kurt Schwitters.

Es sollten später viele folgen.

1920 rückte ich, nach wieder mal großen Schwierigkeiten mit Hausmann, aus, nach Italien. Zu einem großen Teil ging's zu Fuss. Bis Rom. Die Grenzen waren eben erst wieder, und auch nur erst eben für Handelsangelegenheiten, geöffnet worden. (Nach dem I. Weltkrieg.) Es bedurfte jedenfalls noch vieler, hilfreicher Empfehlungen um mein Ziel zu erreichen.

Das Visum erhielt ich von dem damaligen Nuntius Pacelli. In Rom stieß ich auf den Kreis um Prampolini, der sich auch um DADA bemüht hatte. Ich bin noch oft in Rom gewesen, aber in diesen Wochen 1920 trampfte ich Tag und Nacht durch alle Winkel der Ewigen Stadt, staunend und beglückt. Gewohnt habe ich in einem Kloster, in das mich ein hilfreicher katholischer Würdenträger einwies, als ich hilflos in der Fremdenüberfüllten Stadt in den besetzten Hôtels herumirrte. Da ich lutherisch erzogen worden war, beeindruckte mich diese Türsoge, einer „andersgläubigen“ gegenüber, wie auch schon das, in Berlin erhaltene, Visum, schr.

1922 war die endgültige Trennung von Hausmann. Zehn Jahre lang hatte ich dann Keinerlei Verbindung mehr mit ihm.

Ich stellte nun in der „November-Gruppe“ und der „Furzfreien“ regelmässig aus. Auch in anderen Ausstellungen. Auch Foto-Montagen. Ich habe seit DADA nicht aufgehört mich mit dieser geklebten Kleinbildform, (nachdem ich das Propagandistische Element ausgemerzt hatte), zu beschäftigen. Bis heute mache ich Collagen.

In den nun folgenden Jahre traten sehr viele Menschen in mein Leben, und viele andere kreuzten es auch nur, nicht, ohne unvergessliche Eindrücke zu hinterlassen. Durch den Mynona- Segal - Kreis fluteten, an regelmässigen Fours, immer neue, interessante Menschen. Ebenso später bei Dr. Ernst Simmel, wo Freund und die Psychoanalyse den (?)Tou angab.

Mit Kurt Schwitters und Helma Schwitters lebte ich viele Jahre, bis zu seiner Emigration, wie in einem Geschwisterverhältnis. Wir verstanden uns in unseren Arbeitvollständig und tolerierten unsere großen charakterlichen Abweichungen. Ich war oft in Hannover bei ihnen und sie bei mir in Berlin. In meinem Atelier in der Büsingstr. habe ich oft (?)abende für „Kürzchen“ veranstaltet. Über diesen, eigentlich unvereinbare Widersprüche aufweisen den Künstler, muss noch viel gesagt werden. Er war, neben seiner Hannoveraner „Säule“ (die ja am Ende wie ein Polyp durch das Haus gewuchert war, das vollendetste „Merzwerk“; sozusagen als Continuum. Ich stand bis zu seinem Tod, 1948 in England, mit ihm wieder in Briefverbindung und es schmerzt mich tief, dass wir uns nicht wiedersehen konnten.

Einmal – im Sommer 1923 – waren wir: beide Schwitters, Hans Arp, Sophie Täuber und ich, in Sellin auf Rügen. In Hans Arp sehe ich den musischsten – und damit wunderbarsten Menschen.

1924, das erste mal in Paris, war ich auch mit Tzara zusammen, er lehrte mich Artischocken essen der mir auch später gewogen blieb und bis zum 2ten Weltkrieg seine gedruckten Arbeiten schickte.

1925 war ich in England und später mit Theo von Doesburg und Nelly auf Belle Isle. Mit Doesburgs verband mich schon seit der Zeit die er in Weimar lebte, bis zu seinem Tode, herzliche Freundschaft.

Auch Moholy Nagy stand mir, bis zu seinem Weggang von Deutschland kameradschaftlich sehr nahe und ebenso gehörte Otto Freundlich mit zu seinen ältesten Freunden.

Natürlich auch Baader, der, durch Hausmanns Verbundenheit mit ihm, von allem unsere großen Auseinandersetzungen auf persönlichem, aber auch auf geistigem, Gebiet, teilte. Baader gehört, nicht zuletzt wegen seiner kuriosen Weltanschauung und seiner zeitweiligen enthemmten Perioden, zu den rätselhaftesten Bekanntschaften meines Lebens.

1926 war Kurt Schwitters und Helma in Holland. Sie riefen mich auch hin und in dem Haus and der See, in Kijkduin bei Scheveningen, kamen in diesem Sommer täglich sehr viele Künstler zusammen. Ich lernte van Eesteren, Oud, Rietveld Huszar und viele andere, keinen.

Auch Ida Bienert aus Dresden, diese aussergewöhnliche Frau, war zu dieser Zeit in Scheveningen. Sie hat dann später wiederholt großzügig in mein Leben eingegriffen. Ihre herrlich ausgewählte Bildersammlung in dem Haus in Dresden war einen Sommer lang eine große Freunde für mich.

Bei diesem Aufenthalt in Holland kreuzte Til Brugman meinen Weg. Schriftstellerin. Ein Sprachgenie. Ihre grenzenlose Phantasie machte sich in nie endenden oft geistreichen, Drôlerien Luft. Sie kannte die halbe Welt. Wir Haben uns zusammen. Ich zog zunächst für 3 Jahre zu ihr nach dem Haag. Hier in Holland hatte ich eine Reihe von Kollektiv – Ausstellungen. Weitere sechs Jahre lebten wir dann in Berlin zusammen. Til Brugman war eine bedrückend starke Persönlichkeit. Wir haben viele Reisene gemacht: Italien, Paris

(Mondrian), Schweig, Dauphiné nach Norwegen 1928 und in die Tschechoslowakei. Wir haben auch große Fußwanderungen gemacht.

1933 Hitler.

1934 setzte bei mir eine heftige Hypertrophierung der Schilddrüse ein. Die Operation war die letzte nur mehr kleine, Hoffnung. Sie gelang. Ein Jahr lang war ich aber nur ein, um mein Leben kämpfendes Etwas.

1935 wird der Hitlerdruck bereits zum Alpdruck. In diesem Jahr, in den Dolomiten, in 2000 m Höhe, wo ich genesen sollte, lernte ich meinen späteren Mann kennen. Der war da eigentlich mit Klettern beschäftigt.

1937 verheirateten wir uns. Er war sehr viel jünger als ich. Aber wir brauchten zu dieser Zeit einander. Er war ein überaus wissensdurstiger aber auch abenteuerhungriger, ja, ich möchte sagen: Knabe. Von hoher Intelligenz. Als ich ihn kennen lernte war er Volkswirtschaftler, folgte dann aber seiner eigentlichen Berufung und wurde, auch beruflich, Pianist.

Er verschwand 1942 aus meinem Leben.

1944 die Scheidung. Ich nahm meinem Mädchenamen wieder an.

Seit 1942 lebe ich allein in einem Hänschen, das in einem großen Garten, im Randgebiet von Berlin, liegt. Hier habe ich den Krieg, die Bomben, die Schlacht um Berlin und die Nachkriegs Jahre, mit zeitweise sehr großen Nöten, überlebt. Gegen 1937 hatte die radikale Vereinsamung für mich eingesetzt. Auch die letzten Freunde gingen nun noch weg und waren, auch brieflich, unerreichbar. Ausstellungen hatte ich schon längst nicht mehr beschickt. Jeder misstraute Jedem. Man verlernte die Sprache. Als alter Freund war in Berlin verblieben: Adolf Behne. Er hatte in der DADA – Zeit verständnis für uns gehabt und bis zu seinem Tod (1948), hielten wir Freundschaft.

Die Künste, die einen Ideenreichtum sondergleichen aufgeworfen hatten, vegetierten in makabrer Öde in Deutschland. Von dem was sich außerhalb des Hitlermachtbereichs abspielte waren wir hermetisch abgeschlossen und nur die Scheinwelt des Nationalsozialismus hasste dem Verhängnis entgegen. Und die wenigen Einsichtigen mit.

Für mich galt nur noch: retten wo es aus einer schöpferischen Zeit in meinen Händen war, und meine Arbeit und meine zeitgenössische Bibliothek.

1958. Ich arbeite nach wie von verbissen, und bin im übrigen dankbar, dass in meinem Garten soviel Blumen blühen.

**Lettera inviata da Raoul Hausmann a Werner Schmalenbach, datata 19 ottobre 1964, in *Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Box 1, Folder 11, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.***

19 Oktober 1964

Raoul Hausmann

6 Rue Neuve St Etienne

Limoges / H.V. / France

Sehr geehrter Herr Dr. Schmalenbach,

Bestens dankend bestätige ich Ihnen Ihren liebenswürdigen Brief vom 14. Oktober.

Ich sende Ihnen mit gleicher Post das Manuskript „29 Jahre Freundschaft mit Kurt Schwitters“, das mit einer Geschichte anfängt, die mir Hans Arp erzählte. Die gleiche Geschichte finden Sie im Buch von Richter, aber so, als wäre Schwitters mit Mehring zu Grosz gegangen. Ich glaube unbedingt, dass Arp zuverlässig und Mehring unzuverlässig ist, und dass Schwitters mit Arp bei Grosz war. Ausserdem bezweifle ich, dass Schwitters besonders nahe Beziehungen zu Mehring hatte.

Ich hörte vor 3 Wochen von einem Besucher aus Frankfurt, dass ein bedeutender deutscher Kunstkritiker entdeckt haben will, dass Schwitters die Collage-Technik von Lissitzky übernommen haben soll.

Das ist natürlich völlig falsch. Ich lernte Lissitzky 1922 kennen und damals sagte er mir, dass er die Fotomontage in Russland nicht gesehen habe, das war neu für ihn. Über die Collage äusserte er sich nicht. Da Lissitzky erst 1921 nach Deutschland kam, Schwitters aber ab 1919 Collagen machte, kann Schwitters diese Technik nicht von Lissitzky übernommen haben.

Das ist ungefähr so, wie Ella Bergmann schon 1917 „dadaistische“ Collagen gemacht haben will.

Man bemüht sich von allen Seiten die Tatsachen zu verwirren.

Leider ist dies auch der Fall für die Bücher von Huelsenbeck und Richter, bezüglich meiner Lautgedichte.

Man hat beschlossen, das Datum auf 1920 zu fixieren, warum, weiss ich nicht, obzwar ich in Wirklichkeit meine Lautgedichte und die Plakatgedichte 1918 machte.

Sollten Sie einmal nach Limoges kommen (was mir sehr lieb wäre) so könnten Sie die Originale bei mir nachprüfen.

Richter übersetzt meinen Satz „als ich 1920 entdeckte, dass Hugo Ball schon 1916 Lautgedichte machte“ ... und fortfährt „Hausmann stand also schon in einer Tradition, als er 1920 sein „fmsbw...“ schuf“ – so ist dies ein Irrtum, der aus der Folge meines Textes im „Courrier dada“ hervorgeht, wo ich ausdrücklich sage, dass dies daher rührte, dass Huelsenbeck nie ein Wort von den Ball 'schen Lautgedichten sprach und plötzlich das Gedicht „Karawane“ in seinem Almanach Dada publizierte.



Ich schrieb die ersten Lautgedichte im April 1918 und trug sie zuerst im Café Austria in Berlin auf der von mir und Baader veranstalteten Matinee vor, das zweitemal in der Dada – Soirée im April 1919 im Graphischen Kabinett Neumann, worüber das noch vorhandene Programm Aufschluss gibt. Ich nannte meine Lautgedichte „Seelenautomobile“.

Das Gedicht „K' peri oum“ veröffentlichte ich zuerst in „Der Dada I“ vom Juni 1919 und meine Plakatgedichte mit „fmsbw...“ wurde im Oktober 1918 in der Druckerei Robert Barthe, Dennewitzstr. 11 in Berlin zugleich mit meinem Heft „Material der Malerei Plastik Architektur 1918“ gedruckt. Dieses Heft sowie 2 meiner Plakatgedichte sind in meinem Besitz.

Diese Plakatgedichte mit alter Datierung waren ausgestellt: 1953 in der Galerie Janis, New York; 1958 in Düsseldorf, Frankfurt, Amsterdam; 1963 in Paris.

Ein Irrtum darüber wäre eigentlich unmöglich.

Beachten Sie bitte, dass Richter erst 1919 nach Berlin zurückkam, und dass er sich wenig um den „Club Dada“ kümmerte.

Ich stand in keiner „Tradition“, denn ich wusste bis 1920 nichts davon, dass Ball schon 1916 Laugedichte gemacht hatte.

Huelsenbeck hatte lange Zeit eine grosse Missachtung für das Lautgedicht. Er schrieb in seinem 1957 erschienen Buch „Mit Licht Witz und Grütze“ : „Das Lautgedicht war eine Erfindung weltfremder Caféhausliteraten...“ und überhaupt nur schu schu schu“, während er 1958 im Katalog der Dada – Ausstellung von Düsseldorf schrieb „Der grosse Schritt zur Befreiung der Poesie war das Lautgedicht“.

Mein Lautgedicht „soundrel“ von 1919 ist im Appendix des Buches „Dada painters and poets“ New York 1951 abgedruckt, aber das Original ist auf meiner Fotomontage von 1919 zu sehen, über das ich 1920 den Titel der Mappe von Max Ernst klebte „Fiat Modes“.

Es ist also eindeutig klar, dass ich VOR 1920 meine Lautgedichte machte.

Die Datierungen von Huelsenbeck und Richter sind auf Unachtsamkeit zurückzuführen.

Huelsenbeck schrieb mir, als ich mich beschwerte, dass er mich aus dem Kapitel Literatur in seinem Buch ausgeschlossen habe, er habe doch nicht wissen können, dass ich Gedichte gemacht hätte!!!!

Die in meinem „Courrier dada“ ausgesprochenen Einwände gegen die irrige Darstellung des berliner Club dada in Hugnet's Buch „L'Aventure dada“ haben dazu geführt, dass ich und Hugnet 1961-62 den ganzen berliner Dadaismus durchgearbeitet haben mit dem Ergebnis, dass Hugnet seine Meinung völlig geändert hat.

Ich könnte Ihnen darüber ein formidables Dankschreiben Hugnet's an mich vorlegen.

In der Hoffnung bald von Ihnen zu hören, bleibe ich mit besten Grüßen

Raoul Hausmann

**Corrispondenza Raoul Hausmann - Jan Tschichold, aprile - maggio 1930, in *Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Box 2, Folder 2, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.***

A.

2.4.1930

Herrn Jan Tschichold,  
München, Pranckhstr. 2.

Sehr geehrter Herr

In Ihrem Buch „Die Neue Typographie“, das mir erst jetzt zu Gesicht gekommen ist, schreiben Sie auf Seite 36 „Die allgemeine Ernüchterung zeitigt zunächst politisch radikal (Grosz, Huelsenbeck, Heartfield). „Warum lassen Sie da meinen Namen weg? Wo Sie doch mindestens aus Huelsenbecks „en avant dada“ wissen müssen, dass ich von Anfang an die deutsche Dadabewegung politisch orientiert habe, und als erste Äusserung mit Huelsenbeck zusammen die „13 Punkte des Dadaismus“ 1919 heraus gab, wie in „en avant dada“ ja zu lesen ist; während Heartfield der Bewegung erst beitrug, nachdem ich sie mit Herrn J. Baader, Oberdada, (nach Huelsenbecks Untertauchen in Militarismus nach dem I. Dada - Abend in der Berliner Seccession) vom April 1918 an allein bis zum Herbst 1919 weiter geführt habe, was ich aus den Zeitungsbesprechungen der damaligen Zeit beweisen kann. Aber Sie schreiben ferner auf Seite 58 „Von wichtigen Veröffentlichungen aus dieser Zeit nenne ich die Dada - Veröffentlichungen von George Grosz, Heartfield, Huelsenbeck“ – Sie wissen doch ganz genau, dass Heartfield nur Nr. 3 der von mir begründeten Zeitschrift Dada gemacht hat, die 1919 erschienenen Nr. I& 2 sind meine Typographische Arbeit und ohne jede Beteiligung der vorgenannten Herrn von meinem Geld gemeinsam mit Herrn Baader herausgegeben; typographisch viel wichtiger, als die Nr. 3, erschienen 1920. Ferner ist das Manifest dada, sowie das Heft 8 der „Freien Strasse“ die allererste deutsche Dada-Veröffentlichung im April 1918 erschienen, unter meiner typographischen Leitung. Das sind historische Tatsachen, von denen ich nicht weiss, warum Sie sie fälschen. Dann schreiben Sie Seite 92 „aber das, was Heartfield (der die Photomontage erfand)“ – Herr Heartfield, ein bekannter Hysteriker, ist keineswegs der Erfinder der Photomontage.

Ich stelle hier den historischen Sachverhalt fest: Im März 1918 fertigte Herr Johannes Baader das erste sogenannte Klebebild an, dem ich in den nächsten Monaten eine Anzahl eigene folgen liess. Die erste Photomontage, ausgestellt auf der Dada – Messe 1920 Klebebild aus Photocliche'es, stellte ich Anfang 1919 her. Ich stellte Photos sowie den Katalog der Dada – Messe darüber zum Beweis. John Heartfield hat sowohl Baader wie mich nachgemacht, und zwar erst I Jahr später.

Ich sehe ferner aus Ihrem Buch, dass Sie unter den Typographen der damaligen Zeit alle Namen aufzählen, nur meinen geflissentlich fortlassen. Da Sie auch die Zeitschrift „Mecano“ deren Mitarbeiter ich war, aufzählen, so muss ich auf Ihre bewusste Absicht, historische Dinge zu entstellen, um mich zu schädigen, schliessen und erbitte deshalb von Ihnen eine bündige Erklärung. Ich berufe mich auf die Kenntniss dieser Dinge durch Dr. Adolf Behne und meinen Freund Kurt Schwitters.

Was eine rachsüchtige Clique Ihnen erzählt haben kann, rechtfertigt nicht die von Ihnen entstellte historische Wahrheit. Ich bitte Sie, mir innerhalb der nächsten 8 Tage zu antworten, widrigenfalls ich andre Schritte unternehmen müsste.

Raoul Hausmann  
Berlin/Charlottenburg 4  
Kaiser Friedrichstr. 52

**B.**  
3.4.1930

Herrn Raoul Hausmann  
Berlin/Charlottenburg 4  
Kaiser Friedrichstr. 52

Sehr geehrter Herr Hausmann,

Ich habe seit einiger zeit die Absicht, ihnen zu schreiben, bin aber mangels an zeit bis zur stunde noch nicht dazu gekommen. Da erreicht mich heute ihr Brief, der mich einigernassen verblüfft hat. Ich möchte ihnen in voller Ehrlichkeit versichern, dass ich ihren Namen nicht absichtlich an den stellen die sie zitieren, weggelassen habe. Ich bin mit Kurt Schwitters wie sie befreundet, und vielleicht nehmen sie Veranlassung ihn zu fragen, welche Erfahrungen er mit mir gemacht hat. Ich möchte glauben, dass sie, anders als ich, Opfer der Verhetzung von irgendeiner interessierten Seite geworden bin, obwohl mir schleierhaft ist, wer das gewesen

seine lennte. Bei der Chronik der neuen Typographie bin ich mit aller gewissenhaftigkeit vorgegangen und habe alle quellen herangezogen, die mir zur Verfügung standen. Dabei war ich hin und wieder gezwungen, die möglicherweise subjektiv gefärbten berichte dritter zu benützen. Dass ich ihren Namen bei meinen Zitaten weggelassen haben ist nicht in böser Absicht geschehen – ich wollte dort kein vollständiges Namensverzeichnis geben. Ich zitierte dort lediglich die Namen, die in der breiteren Öffentlichkeit auch später auftraten. Soviel mir bekannt wurde, sind sie wohl seit damals nicht mehr öffentlich hervorgetreten.

Ich glaube, dass es zu endlosen und unnützen Streitigkeit Führt, wenn man sich ernsthaft darüber untergatten will, wer die Fotomontage neu erfand. Dass sie Heartfield erfunden hat, wurde ich heute auch nicht mehr behaupten. Das nehmen, sicherlich mit subjektivem recht, mehrere für sich in Anspruch, und es ist wohl das Vermünftigste, diesen allen den subjektiven glauben suzubilligen. Ich habe von ihren Feststellungen mit grossem Interesse Kenntnis genommen und werde von diesen bei nächster sich bietender Gelegenheit gebrauch machen.

Die Zeitschrift „mecano“ habe ich übrigens nicht gesehen, sondern auf Grund einer Mitteilung von Doesburg zitiert. Ich wiederhole, dass mir nichts ferner gelegen hat, als sie zu schädigen. Und warum hätte ich das eigentlich tun sollen? Den allenfallsigen positiven beweis – den angriff werden sie vergeblich suchen.

Und sie weiterhin von meiner absoluten Loyalität zu überzeugen, möchte ich ihnen sagen, dass an sie schreiben wollte um sie zu bitten, mir Fotos oder leihweise originale ihrer Typoarbeiten zu senden, die ich bei nächster Gelegenheit literarisch verwenden würde. Ich biete ihnen darüber hinaus heute an, zu versuchen, einen Artikel über ihrer damalige Arbeit mit Abbildungen zu veröffentlichen. Sie kennen die Verhältnisse selbst und wissen, dass man so etwas nicht versprechen kann.

Ich hatte auch die Absicht, zusammen mit meinem freunde Dr Franz Roh hier in München einen Vortragsabend zu organisieren, auf dem sie zusammen mit Arp und Schwitters sprechen sollten. Teilen sie mir hitte die Bedingungen mit, unter denen dies geschehen könnte.

Ich hoffe, dass sie nach diesen Darlegungen das Kriegsbeil begraben und mir vielleicht einige arbeiten von sich schicken.

Ihr sehr ergebener.

**C.**

7.4.1930

Herrn Jan Tschichold  
München 39 Voitstrasse 8/1  
Berlin – Chlbg. 7.4.1930

Sehr geehrter Herr Tschichold,

Ich danke Ihnen für Ihr Schreiben, das ich sofort beantworte, weil ich von Ihren Ausführungen ganz befriedigt bin. Meinen aggressiven Ton bitte ich Sie sich daraus zu erklären, dass vor allen Dingen von Frl. Höch eine planmässige Kompagnie gegen mich geführt wurde, die mich die Freundschaft Doesburgs kostete und deren Einzelheften so beschaffen sind, dass ich kein Wort darüber verlieren möchte. Dies bedaure ich besonders im Falle Doesburgs. John Heartfield hat gegen mich aus politischen Gründen eine starke Abneigung, und da ich aus rein künstlerischen Gründen mich aus der Öffentlichkeit zurückgezogen habe, so sind Sie natürlich nicht in der Lage gewesen, die Dinge zu sehen, wie sie lagen. Ich werde Ihnen in den nächsten Tagen einen Teil meiner Arbeiten senden, soweit sie historisch von Belang und mir erreichbar sind. An dem Vortragsabend würde ich unter den selben Bedingungen teilnehmen, wie die andern auch, oder wie Sie das für richtig halten. Den Aufsatz würde ich ausserordentlich gerne schreiben ohne irgend eine Person anzugreifen, aber erst, nachdem Sie meine Arbeiten gesehen haben.

Indem ich Ihnen nochmals für Ihr Schreiben danke zeichne ich mit ergebenen Grüssen.

Raoul Hausmann  
Berlin/Charlottenburg 4  
Kaiser Friedrichstr. 52

**D.**

9.4.1930

Berlin/Charlottenburg 4  
Kaiser Friedrichstr. 52

Sehr geehrter Herr Tschichold,

Entschuldigen Sie, dass ich Sie schon wieder belästige.

Ich habe mir gestern das Photo - Auge gekauft und las darin folgendes: „George Grosz schreibt mir: Ja, es ist richtig, Heartfield und ich, wir hatten schon 1915 interessante fotoklebmontageexperimente gemacht. Wir begründeten damals den Grosz - Heartfieldconcern (Südende 1915) das Wort Möntor erfand ich für Heartfield, der dauernd in einem alten blauen Anzug auftrat und dessen Tätigkeit in unserer Gemeinschaft am meisten an Montieren erinnerte. „Dazu möchte ich bemerken: man könnte wegen der Jahreszahl 1915 an ein Verschreiben von Grosz denken, wenn er nicht tatsächlich 1915 in Südende gewohnt hätte. Aber damals war mein ehemaliger Freund Böff (grosz) ein junger Mann von 21 Jahren und mit Hannah Höch gemeinsam Schüler der staatlichen (kgl.) Kunstgewerbeschule, Atelier Emil Orlik und verfertigte schizopren und futuristisch angehauchte Sachen. An Klebebilder dachte er in seiner damaligen Gemütsverfassung nicht im geringsten. Erst im Jahre 1918 trat er einmal im Rahmen des grossen Dadaabends in der Seccession mit Gedichten auf, um in der Folge unsere Veranstaltungen, die, nach Huelsenbeck Flucht mit der Abendkasse und seiner Tätigkeit als Militärunterarzt in Brandenburg a. H., zunächst von Baader und mir ganz allein fortgeführt wurden, in Gemeinschaft mit Wieland Herzfelde und Heartfield nach Möglichkeit zu stören. Den Titel „Monteur - dada“ erfand Grosz erst nach der Aussöhnung der Gruppen Baader - Hausmann mit dem inzwischen wieder aufgetauchten Huelsenbeck einerseits und Grosz - Heartfield und Mehring andererseits. Damals, im Juli 1919 erhielten wir alle von John Heartfield gesetzte Visitenkarten mit unseren Titeln: Baader, den der Weltbühnen - Jacobsohn zum Oberdada 1918ernannt hatte, Huelsenbeck, der sich Weltdada nannte, ich, der sich Dadasoph nannte, Heartfield Monteurdada, Grosz erhielt den Titel Marschall und Mehring wurde Pipidada. Das sind die historischen Tatsachen. Was nun die interessanten Klebebilder des Grosz - Heartfield Konzerns anlagt, so waren Dadamerika (Nr. 8 im Photo Auge) und der Umschlag von Dada3 die ersten des Konzerns, 1919 im Sommer entstanden, wie auch die auf dem Umschlagbild sichtbare Photographie beweist - denn sie stellt mich dar, aufgenommen Juli 1919. Dadamerika war auch als Nr. 113 auf unserer Dadamesse 1920 ausgestellt, den Katalog füge ich bei, sie ersehen aus ihm, dass die ersten Photomontageplakate ebenfalls von mir herrühren. Ich lege ausserdem noch eine Nr. Dada2 bei, aus der sie auch einiges entnehmen können. Jedenfalls bin ich imstande, durch Zeitungsausschnitte der damaligen Zeit meinen Bekundungen noch mehr Nachdruck zu verleihen. Aber es haben sich ja die merkwürdigsten Dinge ereignet: während Huelsenbeck 1920 in „en avant dada“ schrieb „mit Hausmann, an den ich mich wegen seiner uneigennütigen Klugheit eng attachierte“ - nannte er mich im Jahre 1927 in der Weltbühne den grössten Trottel des Dadaismus. Ich werde Ihnen in den Nächsten Tagen das in meinem Besitz befindliche dadatypographische Material übersenden, bitte Sie aber, mir vorher die Rücksendung per Wertpaket zusagen zu wollen, da alles einzige Exemplare sind, die falls sie verloren gingen, mir jeden Beweis über meine Arbeit, nehmen würden.

Inzwischen mit besten Grüßen.

Raoul Hausmann.

**E.**

28.4.1930

Herrn Raoul Hausmann  
Berlin/Charlottenburg 4  
Kaiser Friedrichstr. 52

Sehr geehrter Herr Hausmann,

Leider kann ich ihren beiden letzten Briefe erst heute beantworten, da ich inzwischen verreist war. Ich danke ihnen sehr für die Sendung der Drucksachen, von denen ich diejenigen, die sie zurückbrauchen, fotografieren werde und ihnen dann zurückschicken werde. Für die hefte, die sie mir zur verfügung stellen, herzlichen dank.

Über den Vortagsabend kann ich ihnen einstweilen noch nichts sagen, ich werde erst später darauf zurückkommen. Für ihre prinzipielle zusage danke ich ihnen jetzt.

Einen Absatz in meinem Briefe vom 3/4. Haben sie missverstanden – er ist, wie ich sehe auch nicht gut formuliert. Gemeint war, dass ich selbst in einem Aufsatz ihre Arbeit würdigen wollte. Inzwischen hat sich erfreulicherweise diese Möglichkeit bereits ergeben. Ich veröffentliche im Archiv für Buchgewerbe einen grossen Aufsatz „International Neue Typographie“, dem auf 50 tafeln ausgesuchte Leistungen in den originalfarben und grössen folgen. Gesamtumfang 64 bis 72 Seiten. Die Arbeit erscheint in Fortsetzungen, später werden die einzelnen bogen zusammengefasst als Buch erscheinen. In dem einleitenden Aufsatz kann ich ausreichend auf die Geschichte der neuen Typographie eingehen, in der dadaismus eine erhebliche rolle spielt. Dabei werde ich eine reihe ihrer arbeiten veröffentlichen.

Ich möchte sie bitten, mir dada 3 noch ein paar Wochen zu überlassen. Das Heft ist bei mir in guten Händen. Ausserdem wäre ich ihnen sehr dankbar, wenn sie mir das angekündigte weitere material zusenden würden. Ich werde es ihnen unversehrt nach Bearbeitung als Wertpaket zurücksenden. Es liegt mir auch sehr daran, ihre arbeiten recht bald zu erhalten.

Durch Telefonat brachte ich in Erfahrung, dass sie Ätzungen aus dem nicht erschienen Dadaco beim Kurt Wolf – Verlag in Berlin liegen. Der Verlag hat nichts gegen die Veröffentlichung einzuwenden, er will nur dass ich mich mit den Autoren verständige. Sie würden mich ausserordentlich verpflichten, wenn sie sich vielleicht telefonisch mit dem Berliner Kurt Wolf-Verlag in Verbindung setzen würden. Um die leihweise Herausgabe der Klischees zur Veröffentlichung in meinem Aufsatz im Archiv für Buchgewerbe zu erreichen. Das wird für sie leichter sein als für mich. Der Aufsatz wird auf Kunstdruck gedruckt, sodass die Ätzungen tadellos herauskommen werden, jedenfalls viel besser aussehen werden, als wenn man nach den technisch unzulänglichen Drucken der Dada-Hefte Netzätzungen anfertigen liesse.

Ihre Darstellung der geschichtlichen Vorgänge sind für mich von grossem Wert. Seien Sie überzeugt, dass ich von Ihren Mitteilungen in objektivster Weise Gebrauch machen werde.

Mit besten Grüßen

Ihr sehr ergebener

**F.**

2.5.1930

Raoul Hausmann

Berlin/Charlottenburg 4

Kaiser Friedrichstr. 52

Sehr geehrter Herr Tschichold,

Ich danke Ihnen sehr für Ihr freundliches Schreiben. Mein Material geht Anfang nächster Woche an Sie ab, ich lasse es nur noch in Passepartouts bringen, des besseren Schutzes wegen. Mit dem Verlag Wolff werde ich mich in Verbindung setzen, möchte Sie aber gleich auf Folgendes aufmerksam machen: Nachdem es Herrn Dr. Kurt Pinthus gelungen war, die Herausgabe des „Dadako“ bei Kurt Wolff zu verhindern (er war Lektor und hielt Dada für einfachen Blödsinn) gestattete der Verlag George Grosz, John Heartfield und mir als Entgelt für geleistete Arbeit am Dadako, uns aus dem Clichématerial das uns Wichtige auszuwählen. Wir nahmen jeder etwa ein Dutzend Clichés aus der Masse, so dass nicht mehr viel Wichtiges vorhanden sein wird; meine Clichés übergab ich der Zeitschrift „Ma“ die sie teilweise veröffentlichte. Was aus den andern Clichés geworden ist, ist mir unbekannt.



Allerdings waren von meinen Arbeiten nur 3 Clichés im ganzen vorhanden, denn Heartfield, der die Clichés alle in Auftrag gegeben hatte, hielt nichts von meiner Arbeit. Eins der Clichés vom Dadako habe ich übrigens in Dada2 veröffentlicht.

Ich werde Ihnen Resultat der Besprechung mit Kurt Wolff mitteilen und begrüße Sie bestens.

Raoul Hausmann.

**G.**

10.5.1930

Raoul Hausmann  
Berlin/Charlottenburg 4  
Kaiser Friedrichstr. 52

Sehr geehrter Herr Tschichold,

Zuerst möchte ich Ihnen mitteilen, dass es mir nicht möglich war, den Verbleib der Dadako – Clichés festzustellen. Der Berliner Vertreter von Kurt Wolff, Herr Caspary, weiss nicht, wo sie geblieben sind und meint, es wäre am besten, nochmals in München anzufragen. Sollten die Clichés hier sein, so könnte eine Herausgabe allerdings nur auf schriftliche Anweisung des Kurt Wolff Verlages erfolgen. Ich glaube aber, sagen zu können, dass die Clichés Ihnen für Ihre Zwecke nichts nützen werden, sie bestanden hauptsächlich aus Dutzenden von Zeichnungen von Grosz, die der Malik – Verlag durch Heartfield quasi hintenherum für seine Absichten anfertigen liess; Zeichnungen, die mit Dada nichts zu tun hatten. Die wenigen Clichés nach Arp, Picabia, etc. habe ich, wie ich Ihnen schon mitteilte, Ma übergeben. Es ist wahrscheinlich nichts gescheites mehr vorhanden. Gleichzeitig mit diesem Brief übersende ich Ihnen eine Reihe meiner Arbeiten, soweit sie noch in meinem Besitz befindlich sind. Ich möchte hier eine private Mitteilung einschalten, die ich Sie bitte, ganz mit Stillschweigen zu behandeln, leider ist es die einzige Erklärungsmöglichkeit, warum von mir keine zahlreicheren Arbeiten aufzutreiben sind. Ich hatte im Jahre 1915 die Absicht, Fr. H. Höch zu heiraten, da ich aber Cechoslovake bin, so war die Scheidung von meiner damaligen Frau während des Krieges und der ersten Revolutionsjahre nicht möglich. Ich lebte bis zum Januar 1922 mit Fr. Höch zusammen und bei der Trennung verblieben meine sämtlichen Arbeiten bei ihr. Da, wie ich weiss, Fr. Höch der Ansicht ist, alle meine Ideen stammten von ihr, so hat sie sich stets geweigert, meine Arbeiten, auch nur zu Ausstellungszwecken herauszugeben. Dies ist der Grund, warum ich nicht im Besitz zahlreicherer dadaistischer Arbeiten bin. Ich

ersuche Sie aber dringend, Frl. Höch nicht einmal meinen Namen zu nennen, noch viel weniger sie um Hergabe meiner Arbeiten zu bitten. Ich hoffe, dass Sie diese Privattragödie ebenso im Interesse Frl. Höchs vergessen werden, wie ich seitdem das Vorhandensein meiner Arbeiten ignoriert habe. Nur darf sich natürlich niemand über das Wenige, was ich zeigen kann, verwundern.

Rein historisch möchte ich noch Folgendes bemerken: die schweizer dada – Veröffentlichungen wurden und in Berlin erst im Herbst 1918 bekannt. In einem dieser Hefte „Cabaret Voltaire“ sind Klebebilder von Arp und van Rees enthalten, die aber rein ästhetischer Art sind. Baader begann im April 18 gleich mit polemischen Klebebildern, da ich mit ihm der Ansicht war, in alle unsere Aeusserungen gehöre das Gesicht der Zeit in Form von Krieg, Zeitung, Technik etc. Auch später bestimmte theoretisch ich den Begriff Dada für Deutschland, wie meine verschiedenen, noch vorhandenen Manifeste dada beweisen. Ich erhielt den offiziellen Titel Dadasoph. Eins meiner letzten Manifeste ist abgedruckt in de Styl 1920, ferner gibt der im Verlag Reiss, Berlin erschienene dada – Almanach noch weitere Aufschlüsse, aus denen hervorgeht, dass ich grade die „Rückkehr zur Gegenständlichkeit in der Kunst“ (Aufsatz) propagierte. Wir wollten uns ganz bewusst von den Schweizer –Pariser dada’s unterscheiden, da wir Antiästheten waren. Sie finden unter meinen Arbeiten ferner drei Blatt mit meinen Lautgedichten. Zwei davon hat 1921 Kurt Schwitters in seiner Lautsonate buchstäblich übernommen. Dass dem so ist, biete ich als Beweis an: Postkarte von Schwitters an mich. Wie Sie sehen, habe ich vielfach „anregend“ gewirkt. (wie ich später feststellte, stammt das erste Lautgedicht der Civilisation von Paul Scheerbart, 1903). Übrigens führten damals Baader und ich Journal und sind also absolut zuverlässig. Sie finden ferner auf dem Plakat Milchstrasse, unten links, die neue Zeitrechnung, die auch von mir stammt, und die ich heute noch als aktuell vorschlage. Ich bitte Sie ferner noch, beim eventuellen Photographieren der Arbeiten in Clichéanstalten darauf achten zu wollen, dass nicht alles mit roten und blauen Arbeitsvermerken vollgeschmiert wird, wie dies wenigstens in Berlin üblich ist.

Und bin mit besten Empfehlungen

R. Hausmann

**H.**

15.5.1930

Herrns Raoul Hausmann

Berlin

Sehr geehrter Herr Hausmann,

Ich danke ihnen für ihren Brief vom 10.5. und die grosse Sendung ihrer Arbeiten, die ich vorhin erhalten habe. Sie ist in sehr guten zustande angekommen.

Ich hoffe, in einem grosseren Aufsatz ihre Arbeiten veröffentlichen zu können. Die Qualität ihrer Arbeiten (auch innerhalb der dada - Arbeiten anderer) hat mich überzeugt, dass sie ein ganz besonders wichtiger Faktor der dada - Bewegung gewesen sind, und ich halte für dringend notwendig, dies interessierten kreisen unter die nase zu reiben. Da sie mir nun schon die Arbeiten geschickt haben, nehme ich an, dass sie nichts gegen die Veröffentlichung einzuwenden haben. Schliesslich können sie es ja nicht selbst machen.

Ich werde ihre Arbeiten nicht in Klischeeanstalten geben, sondern in jedem falle erst zwischenaufnahmen machen lassen. Reine Fotoanstalten sehen sich auf Wunsch genügen vor, bei Klischeeanstalten habe ich leider genauso schlechte Erfahrungen gemacht wie sie.

Schwitters gibt übrigens im Vorwort seiner Ursonate zu, dass die lautfolge „fünms bo wö tä zä uu pögiff“ von ihnen stammt. Eine komplette Ausgabe davon wird übrigens jetzt von der Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker gedruckt, an der ich Lehrer für Typographie bin.

Anbei zwei Aufsätze von mir. Rückgabe nicht nötig.

Mit besten grüssen und besten dank ihr ergelmer

Der Verlag, der die Mappe „internationale neue Typographie“ herausbringen wollte, hat jetzt die sache doch aufgestockt. Vielleicht gelingt nur die Gründung einer Zeitschrift für Gestaltung in Typo, Foto, Grafik, darin könnte man dann sehr vieles von ihnen veröffentlichen.

I.

23.5.1930

Raoul Hausmann  
Berlin/Charlottenburg 4  
Kaiser Friedrichstr. 52

Sehr geehrter Herr Tschichold,

Besten Dank für Ihren Brief. Natürlich können Sie soviel veröffentlichen, als Ihnen gut scheint. Da ich im übrigen ab 20. Juni für etwa 3 Monate verreise, so wird es am besten sein, wenn die Rücksendung der Arbeiten erst im September erfolgt. Ich habe ausserdem Herrn Baader aufgefordert, Ihnen seine typographischen Arbeiten zuzuschicken, allerdings wird das Wichtigste davon wahrscheinlich verloren sein, unter anderem das Buch Hado, 1919, im Zeitungsformat, 1000 Seiten handgeklebt. Ich habe vor einigen Wochen für „Gebrauchsgraphik“ einen Aufsatz „das Buch als Gegenstand der Gebrauchsgraphik“ geschrieben, der demnächst erscheinen soll und der sich auch mit Ihren Bestrebungen befasst. Ich werde Ihnen den Aufsatz zusenden. Ueberhaupt bitte ich Sie, mir auch weiter bei meinem „Wiedereintritt“ in die typographische Bewegung behilflich zu sein.

Ich sende Ihnen noch einen Aufsatz über Film

Und bin mit besten Empfehlungen

R. Hausmann

**Corrispondenza Raoul Hausmann – Henri Chopin, 1963 – 1971, in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Box 1, Folder 2-3, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.***

**A.**

Limoges, 9 Août 1963

Raoul Hausmann

6 r. Nve St-Etienne

Cher Monsieur Chopin,

Il me paraît important de vous faire part d'une communication qui m'a été fait, concernant les poètes Khlebnikov et Ball.

J'avais un texte dans une revue d'art: "Néoréalisme Dadaïsme" à propos duquel un M.E. Stoneberg, né en 1894 à Weimar, m'a écrit:

“Maintenant vient l’histoire du poème phonétique de Hugo Ball: Il n’en est pas l’inventeur! Kandinski a entendu à Odessa dans l’atelier de Isdebski les récitations du poète zangesi Khlebnikov (zangesi était quelque chose comme dada russe). A son retour, Kandinski montra à Ball ces étranges poèmes que nous connaissons, (ceux que Ball lut ou fit lire au Cabaret Voltaire en 1916

Khlebnikov tenait cette poésie ce (langage des sorciers) des tribus musulmanes restées en Oural et d’une secte russe, qui croyait n’avoir pas le droit d’invoquer Dieu autrement qu’à l’aide de sons primordiaux, comme AU, EI, O etc. en en faisant une sorte de liturgie”.

Quand mon ami Iliazd, qui se trouve actuellement en vacances, sera de retour, je lui soumettrai cette question. Moi-même je me doutais bien, que les phonèmes de Khlebnikov contenaient des racines d’origine slave.

Quant à Iliazd, il a lui aussi fait des poèmes phonétiques des 1913.

Mais, comme Seuphor est son adversaire, il a probablement “ignoré” ce fait por votre tableau.

Veillez, Cher Monsieur, accepter mes meilleures amitiés.

Raoul Hausmann

**B.**

le 26 Octobre 1963

Raoul Hausmann

6 rue Neuve St.Etienne

Limoges/Haute Vienne

Cher Monsieur Chopin,

En reponse à votre offre de publier plusieurs textes de moi de 1917 à 1963, je vous soumetts le texte “Libération de l’Imaginaire” écrit en 1960. J’ai informé Garnier et il est d’accord.

Concernant la documentation des mes premiers poèmes phonétiques, je possède encore le premier écrit en 1918 et publié dans “Der Dada” N. 1 de 1919

un deuxième écrit en 1918 et publié dans “Mécano” N. 2 de 1921,

les 2 poèmes affiches de 1918 parus en octobre 1918

et “Sound-Rel” de 1919 publié dans “Dada Painters and Poets” de 1950.

J'avais confié à l'occasion de mon départ pour l'Espagne en 1935 un petit paquet avec un certain nombre de collages, photomontages et une douzaine de poèmes phonétiques à un de mes "amis" à Paris pour qu'il les garde pendant mon absence. Celui-ci, un sculpteur Paul Hamann, les a simplement détruits, quand il est lui-même parti pour Londres en 1936..Je ne possède aucune copie de ces poèmes.

J'ai encore une douzaine de poèmes phonétiques de 1946-47 et un certain nombre de phonèmes des dernières années.

Quant au film, que j'ai fait en 1957, c'est surtout une série de mimiques avec fond phonétique chanté, le tout par moi seul.

À cause de différends avec le producteur, je ne dispose plus du film, mais j'ai toujours le fond sonore sur bande magnétique .

J'ai l'intention de faire faire un disque de certains de mes phonèmes entre 1918 et 1947.

En attendant de vos nouvelles Je vous salue amicalement

Raoul Hausmann

Ci-joint: "Libération de l'Imaginaire"

3 poèmes phonétiques de 1918

1 poème phonétique de 1919

**C.**

le 7 Novembre 1963

Raoul Hausmann

6 rue Neuve St.Etienne

Limoges/Haute Vienne

Cher Monsieur Chopin,

Je vous envoie ci-joint encore 11 poèmes phonétiques que j'ai fait entre 1946 et 1961. Mais ce n'est pas tout, j'en ai d'autres.

Je vous enverrai aussi la présentation qui est en voie d'achèvement.

Entre temps j'ai appris, qu'il y a un livre d'un certain Goriély: "KA, Khlebnikow, notre Maître à tous" (Majakowski) paru en 1924 à Lyon. Khlebnikow s'appelait lui-même "KA". Il avait écrit un livre sur lui-même et ses recherches sur les liturgies caucasiennes, ainsi que sur le langage secret des princes tcherquesses. Il est absolument sûr, que Chlebnikow a fait aux environs de 1910 des études sérieuses sur les différents phonèmes, folklores et autres.

Avec mes meilleures amitiés,

Raoul Hausmann

**D.**

le 10 Janvier 1964

Raoul Hausmann  
6 Rue Neuve St. Etienne  
Limoges/Haute Vienne

Cher Monsieur Chopin,

Je vous remercie beaucoup e votre gentille lettre, elle me réjouit bien. Mais, j'ai des enregistrements encore meilleurs!

J'avais bien reçu les feuillets de la Galerie Riquelme et je suis bien content qu'on entende de cette manière une partie de mes phonèmes de 18.

Mais je suis étonné, que vous ne m'ayez pas informé qu'il y a aussi une exposition de collages, etc., car je compte depuis 45 ans entre les collagistes. J'ai introduit le premier le photomontage et j'étais un des premiers peintres abstraits en Allemagne. J'ai même publié en Juillet 1963 dans la revue "Das Kunstwerk" un texte "Néorealisme, Dadaismus" avec 5 reproductions de mes oeuvres de ce temps et une page entière qui montre mes affiches-collages de la Foire Internationale Dada de Berlin 1920, d'où on peut voir que tout ce que les Vostell, Hains, Dufrène, Rotella, Villeglé etc. fabriquent aujourd'hui avait depuis longtemps été réalisé par moi.

Dois-je vous envoyer encore des poèmes -phones et quand croyez-vous pouvoir publier un autre numéro de la C.S.?

Arp est depuis une semaine en clinique à Locarno, il vient d'être opéré de l'appendicite.

La dame qui vous a parlé de moi est Mme Westerdahl née Bonnaud, elle connaît mes phonèmes. Savez-vous son adresse?

Avec mes meilleures amitiés,

Raoul Hausmann

s.v.p. transmettez mes salutations à Pierre Albert-Birot!

**E.**

le 14 Janvier 1964

Raoul Hausmann

6 Rue Neuve St. Etienne

Limoges/Haute Vienne

Mon cher Henri Chopin,

d'accord avec vos propositions.

Je possède de 1918 un expl. "Material der Malerei, Plastik, Architektur" édité en 23 expl. avec 3 gravures sur bois, colorées à la main, et j'ai également 2 expl. de mes poèmes affiches de 1918, ainsi qu'un tirage du poème K' perioum avec le "manifeste de la loi du son" de 1919. Et le grand livre "poèmes et bois" édité par Iliazd en 1961, tirage 50 expl., les poèmes phonétiques, et les 5 gravures sont en couleurs.

Je n'ai plus RIEN d'autre de mes oeuvres dada de 1918 - 21, car Mme Höch, avec laquelle je vivais à cette époque, a gardé toutes mes oeuvres et je ne suis pas en relation avec elle, aussi elle ne me prête jamais rien pour des expositions.

Mais j'ai une douzaine de "restitutions" qu'on peut très bien montrer. Á côté de cela j'ai une quantité de "tableaux-écriture" et de collages jusqu'à aujourd'hui.

Je tiens à montrer mes oeuvres, car p.ex. Franz Mon et Carlfriedrich Claus font de grandes publications de leurs oeuvres et p.ex-Claus expose dès le 21 à la Kunsthalle Baden-Baden sous le patronage de l'UNESCO. Mon par contre avait influencé le directeur de la Kunsthalle à l'occasion de la grande exposition "Ecriture et Tableau" d'Amsterdam et Baden-Baden l'année dernière pour qu'il n'expose rien de moi, en dehors de 4 feuilles et 1 collage de 1923 prêté par Mme Höch. Mahlow, le directeur, a admis, qu'il aurait dû se mettre en rapport avec moi,



naturellement après l'exposition! Et, comme Seuphor ne sait rien non plus, je suis resté dans l'oubli.

Je possède encore une bande magnétique, mais elle est de 38 tours, ainsi elle ne peut passer que sur un magnétophone "professionnel". Je veux commander un disque d'après cette bande, mais, si vous avez une occasion d'employer un magnétophone 38 tours, je vous donnerai la permission de jouer ma bande.

Je voudrais faire d'autres bandes, car j'ai des idées nouvelles sur la musique, mais je n'ai personne ici à Limoges pour faire les enregistrements.

Toutefois, si vous avez besoin de quelque chose, écrivez-moi.

Avec mes amitiés,

Raoul Hausmann

**F.**

Limoges, le 23 Février 1964

Cher Monsieur Chopin,

Je n'avais pas le temps de lire entièrement "C.S.", aussi je n'ai lu les textes de Pierre Albert-Birot qu'avant-hier.

Je connaissais déjà quelques poèmes de P.A.B. par l'Anthologie dada de 1919 et pas l'Almanach dada de 1920, mais je dois dire, que la réimpression dans "C.S." a beaucoup de mérites.

C'est drôle, les phonèmes de Ball sont de 1916, ceux de Birot de 1917 et les miens de 1918. Et encore, Birot est né en 1885 et moi en 1886.

Concernant l'expo à la Galerie Riquelme, cela pose certains problèmes. J'avais exposé à Londres en 1962 un expl. de "poèmes et bois", mais il m'est revenu en mauvais état, invendable. On ne peut pas l'exposer à Paris sans certaines précautions, de même que les numéros de "dada 1", de "Mécano 2" qui contient un poème phonétique, et le petit livre "Material der Malerei etc..."

Quant aux Lettristes, je trouve que le nouveau numéro de "Bizarre" montre malgré tout, qu'ils ont su créer des Tableaux-Ecriture et qu'il faudrait les battre par la qualité de nos oeuvres. Combien de place y a-t-il dans la Galerie Riquelme?

Comme l'expo se tient à partir du 8 mai, je préfère venir à Paris seulement le 2 et apporter moi-même mes affaires, je n'aimerais pas les laisser trop longtemps à la Galerie.

Recevez mes meilleures amitiés

Raoul Hausmann

Pour l'expo à la Galerie Riquelme je me suis trompé, mes lithos ne se vendent pas 1000 F, mais 1400 F., la Galleria Pagani vient de m'en informer.

Je vous signale un livre de Benjamin Goriély "KA" ou Khlebnikov, Edition Vitte à Lyon. C'est une biographie et traduction e oeuvres de Khlebnikov et du langage zaoum.

Evidemment, il n'y avait et il n'y a pas de relations, même idéologiques, entre Khlebnikov, Ball, moi ou Schwitters.

Sur Kroutchénik je n'ai pas d'informations.

Je suppose que nous nous écrivons encore maintes fois avant d'organiser l'expo et le prochain No de C.S.

Avec mes meilleures amitiés,

Raoul Hausmann

**G.**

le 12 Avril 1964

Raoul Hausmann

6 Rue Neuve St. Etienne

Limoges/Haute Vienne

Mon cher Henri Chopin,

Merci de votre lettre, que j'ai enregistrée avec satisfaction. Cependant, vous me permettrez de dire, que je trouve votre expo mal conçue, elle aurait dû compléter la revue, ce qui maintenant n'est pas le cas.

Mais je vous ai promis d'exposer et voici ce que je peux faire: je vous donne 3 poèmes-affiches de 1918, 5 poèmes et bois du livre de Iliazd et 2 collages. Pour l'instant cela doit suffire.

Je mettrai toutes les feuilles sous cellophane, car autrement elles souffriraient trop, si les gens les prennent dans les mains.

Je vous ai déjà écrit que j'ai perdu à l'expo de Londres à la Gallery IMCA un exemplaire du livre, parce qu'il était défraîchi et cela représente 900 F de perte.

D'autre part: est-ce que les objets seront assurés?

A l'expo de la Galerie de l'institut en 1957 les "J'Arrivistes" ont détruit deux des objets exposés et on ne peut pas savoir, si les lettristes n'entreprendront pas quelque chose de pareil.

De plus: je ne vends aucun des objets de 1918 ou de 1920, seulement le livre "poèmes et bois" peut être vendu. S'il y a un intéressé, il peut commander le livre d'après les 5 feuilles exposées. Iliazd avait fait pareil à la librairie Loewy, il n'a permis à personne de toucher le livre.

Si vous connaissez Themerson, c'est l'éditeur de PIN, transmettez-lui mes meilleures salutations.

Autre chose: Si vous avez joué ma bande magnétique à Cambridge, il a dû y avoir des critiques, si c'est le cas, envoyez-moi des coupures, s'il vous plaît.

Répondez-moi à ceci: j'ai une bande 38 tours d'après laquelle j'ai fait faire un disque, vous pourriez la jouer à l'expo, car elle est meilleure que celle que vous avez actuellement.

Quant à Heidsieck, d'où connaît-il mes phonèmes, qui est-il et quand est-il né? Et son adresse?

Voyez-vous, j'étais très sincèrement l'ami de Schwitters, mais il me mentait, il a eu connaissance de mes poèmes-affiches à l'occasion de nos soirées "Antidada et MERZ" à Prague en 1921 et il les a adoptés et récités sous le titre "Portrait Raoul Hausmann" maintes fois un peu partout. Plus tard, quant il a fait son "URsonate" il m'avait caché cela soigneusement jusqu'en 1936, mais il laissait croire à tout le monde, que c'était entièrement son oeuvre, cependant que plus de la moitié de la Sonate est faite de mon "fmsbwtézu etc."

Résultat, Mme Giedon-Welcker, Mr. R. Motherwell et d'autres prétendent encore aujourd'hui, que le plagiaire n'est personne d'autre que moi.

Alors, j'espère que tous les différends entre nous sont abolis et je vous envoie mes amitiés,

Raoul Hausmann

**H.**

le 18 Avril 1964

Raoul Hausmann  
6 Rue Nueve St. Etienne  
Limoges/Haute Vienne

Cher Monsieur Chopin,

Je vous remercie de votre lettre.

Mais je tiens à vous informer tout de suite, que les objets les plus précieux que je vous prête pour l'exposition sont les 3 poèmes-affiches, que j'expose pour la dernière fois. A moins qu'il ne s'agisse d'un grand Musée. Mais je ne voudrais plus du tout les envoyer à l'Etranger.

Il n'y a plus d'autres exemplaires à l'exception d'un exemplaire de "fmsbw" que possède Domela.

Ces poèmes-affiches étaient exposés à New York d'où ils sont revenus impeccables. En 1958 je les ai exposés à Düsseldorf, Francfort et Amsterdam, où ils ont été très mal traités. En conséquence, je vous prie, d'en prendre le plus grand soin. Je ne les vendrais même pas pour 10.000 F pièce.

Par contre, vous n'aurez pas besoin de décrocher "poèmes et bois", car sous cette forme les feuilles ne risquent rien.

J'enverrai les oeuvres directement à la Galerie Riquelme, mais je n'ai pas encore monté les oeuvres sur carton.

Je ne viendrai pas à Paris, parce que j'ai beaucoup de travail et d'autre part je ne peux pas voyager seul, car j'ai de graves troubles visuels.

Mais j'espère un jour avoir votre visite.

Je vous prie de rendre visite à mon ami Yves Lieussou-Poupard, 22 rue Lavoisier, qui détient la bande magnétique 38 tours et aussi le disque fait d'après cette bande.

Je vous joins un mot pour lui.

Malheureusement mon ami Poupard n'est chez lui que le samedi ou à l'heure des repas.

Ne serait-il pas possible que vous fassiez pour vous une copie de la bande que vous avez actuellement, car je voudrais bien récupérer la mienne.

Tout est bien qui finit bien. Avec toutes mes amitiés,

Raoul Hausmann

**I.**

le 15 Juin 1964

Raoul Hausmann  
6 Rue Neuve St. Etienne  
Limoges/ Haute Vienne

Mon cher Henri Chopin,

Je veux bien vous donner l'autorisation de jouer ma bande 38 tours, mais à une condition.

Je dois vous expliquer mon attitude.

Schwitters a laissé faire un disque en 1947 basé à 50% sur mon poème, et tout le monde croit, que "fmsbwtzu" est de lui.

Des critiques comme Mme Wescher ont écrit "il paraît que Hausmann était avant Schwitters etc." Schwitters lui-même savait parfaitement que c'était une usurpation et qu'il me faisait du tort.

On m'a toujours poussé dans un coin pour mieux m'imiter.

Après Schwitters, c'était Mon, qui avant de connaître mon disque, en 1957 ne savait rien du phonème.

Et là est enterré le lapin. Mon a fait faire des copies à mon insu.

Mes disques et mes bandes magnétiques sont joués en Allemagne un peu partout sans mon autorisation, je n'ai aucun contrôle là-dessus. Le Süddeutsche Rundfunk m'a envoyé il y a plus d'un an un honoraire pour une bande, qu'ils ont repris de la R.T.F., qui, évidemment, ne m'avait ni avisait, ni payé.

Kriwet a joué une bande de moi à la radio, mais c'est lui, qui a touché l'honoraire, et ainsi de suite.

Non, je n'ai plus envie de laisser passer de tels forfaits, c'est moi qui suis sans cesse plumé et je n'ai pas l'orgueil d'être joué devant les oreilles des gens qui, finalement, ne me reconnaissent même pas.

Vous me proposez de me laisser participer aux honoraires, alors à cette condition j'accepterai de vous prêter la bande 38 tours en automne pour la Suisse.

Soyez si amable de me dire si vous avez fait faire des copies des bandes à Londres.

Avec mes meilleures amitiés,

Raoul Hausmann

**L.**

le 21 Juin 1964

Raoul Hausmann  
6 Rue Neuve St. Etienne  
Limoges/Haute Vienne

Cher Henri Chopin,

Merci de votre lettre du 17.

Pour couper court, je vous autorise à passer mes disques et mes bandes magnétiques à vos émissions .

C'est une permission exceptionnelle et unique pour vous, même si je ne suis pas payé.

Le livre de Huelsenbeck sur Dada a paru, mais je n'ai pas encore d'exemplaire. On m'écrit de Londres que je ne suis représenté par aucun poème phonétique, par contre on y trouve la Ursonate de Schwitters sur 30 pages, elle est composée, comme vous le savez, dans la plus grande partie par mon poème-affiche fmsbwtežâu pgiff de 1918, que vous aviez exposé à la galerie Riquelme.

Avec mes meilleures amitiés,

Raoul Hausmann

**M.**

le 1er Juillet 64

Raoul Hausmann  
6 Rue Neuve St. Etienne  
Limoges/ Haute Vienne  
Cher Henri Chopin,

Je vous remercie de votre lettre et d'avoir remis la bande et le disque à Poupard. Il a commandé pour moi des disques double face.

Indiquez-moi si l'un de ces disques ne serait pas plus pratique pour vous que des bandes. Dans ce cas Poupard vous en remettrait un au lieu de la bande.

Quant au livre de Huelsenbeck je vous fais remarquer qu'il est en langue allemande. Par la préface vous pouvez apprendre que Huelsenbeck a inventé Dada déjà en 1912, ce qui est légèrement ridicule.

J'ai 6 textes différents dans ce livre, mais dans la partie poétique il n'y a rien de moi, bien que depuis 1919 de nombreux poèmes de moi aient paru dans différentes revues européennes.

Dans la bibliographie de ce livre il manque même PIN.

Le monde entier sait aujourd'hui, que Schwitters a appris la poésie phonétique par moi en 1921. Le premier poème phonétique propre à Schwitters a paru dans la revue "G" de Richter en 1923, mais dans le livre de Huelsenbeck il est daté de 1919 de plus, d'après ce livre on pourrait croire que mon poème "fmsbwt" es tun poème de Schwitters.

J'ai toujours reproché à Schwitters sa conception du poème phonétique, car en en faisant une "sonate" classique, il a totalement méconnu le sens du poème phonétique, et par là il a montré qu'il était un simple imitateur.

Quant au Néo-Dadaïsme, j'ai publié des rectifications dans une revue d'Art allemande et dans une autre revue autrichienne.

En outre, la Radio autrichienne a fait une émission de moi sur ce thème.

Actuellement, je participe à la grande exposition de collages, assemblages, etc. au Musée de St. Etienne, mais il y a là aussi des aveugles qui ferment volontiers les yeux devant les oeuvres des pionniers.

Je vous ai envoyé aujourd'hui les 20 frs pour la revue-disque, excusez le retard.

Avec mes meilleures amitiés,

Raoul Hausmann

N.

le 26 Juillet 1964

Raoul Hausmann

6 Rue Neuve St. Etienne

Limoges/Haute Vienne

Cher Henri Chopin,

Merci de votre lettre.

Bien que Tzara m'ait beaucoup nui par son silence, je ne voudrais pas que l'on écrive quelque chose contre lui, parce que nous nous étions réconciliés avant sa mort.

Si l'on veut me réinstaller dans mon véritable rôle, ça devrait être fait d'une manière très objective en évitant d'attaquer certains personnages.

Prenez pas exemple mon ami Hugnet, tout le monde s'assied encore sur le texte de son livre l'Aventure dada, qu'il a écrit en 1932. Marcel Jean dans son livre la Peinture Surréaliste a simplement reproduit le chapitre de Dada à Berlin, où Hugnet écrit que nous n'étions que des militants du parti communiste et que nous ne nous sommes jamais occupés de poésie. Mme Boullier dans la revue italienne "I 4 soli" se relate aussi au livre de Hugnet dans un article récent. Tout le monde ignore mon Courrier dada. Hugnet a totalement changé d'opinion sur le mouvement dada de Berlin depuis que nous avons travaillé ensemble pendant les années 61 et 62, mais son Dictionnaire dada qu'il voulait éditer, n'a pas paru.

Comme je suis très ami avec Hugnet, il ne faut rien faire contre lui. Il y a encore Breton, qui à plusieurs reprises a incité ses subalternes à prendre position contre moi.

Le seul qui serait vraiment à attaquer c'est Huelsenbeck. J'ai fait le Dadaïsme de Berlin avec lui, il sait parfaitement de quoi il s'agit, mais il m'écarte du Poème phonétique et du photomontage partout où il peut.

Je crois, que l'on peut agir sans mettre qui que ce soit en jeu.



Vous aurez naturellement l'agrandissement du poème K' périoum et le cliché face page 56 de Courrier dada. Les autres clichés que vous voudriez, je ne les possède pas.

Mais il paraît que le mieux serait que nous nous entendions ici devant les documents, vous verriez et vous comprendriez mieux. Vous serait-il possible de venir me voir?

J'attends une autre lettre de vous. Avec mes meilleures amitiés,

Raoul Hausmann

**O.**

le 11 Octobre 1964

Raoul Hausmann  
6 Rue Neuve St. Etienne  
Limoges/Haute Vienne

Mon cher Chopin,

Je suppose que vous avez bien reçu le manuscrit de "L'Armoire" et les 4 photos.

Il est pour moi de la plus grande importance, qu'on mette dans votre prochain numéro très exactement toutes les dates sous mes oeuvres, car dans le nouveau livre de Han Richter les dates sont naturellement erronées.

Imaginez-vous, le Club Dada de Berlin a cessé toute activité après la Foire Internationale en 1920, Richter se basant sur Huelsenbeck prétend que j'ai trouvé la poésie phonétique seulement après 1920, alors que j'ai récité mes phonèmes pour la première fois à la matinée de Juin 1918 au Café Austria à Berlin. En tout cas mes phonèmes figurent sur le programme du Graphische Cabinet Neumann d'Avril 1919.

Mais imaginez-vous que Richter trouve, que mes poèmes phonétiques ont quelque chose de menaçant et que ce sont des cris d'angoisse baignés dans la sueur, cependant que la "Ursonate" de Schwitters monte avec une légèreté et une clarté remarquable de l'intérieur de ce poète et que c'est une oeuvre réellement classique et que seulement le classique possède une véritable valeur (sic).

Je ne vous expliquerai pas ici les erreurs concernant le photomontage, mais vous pouvez croire que c'est moi qui l'ai retrouvé en 1918, et ni Grosz ni Heartfield.

Quant à votre préface pour moi, vous devriez changer la date de 1917 en 1918, je vous l'enverrai avec les rectifications .

Le cliché que vous avez de Terrain Vague doit être daté 1921-1923, parce que j'ai ajouté des parties en 1923.

Recevez nos meilleures amitiés,

Raoul Hausmann

**P.**

le 4 Août 1970

Raoul Hausmann

6 Rue Neuve St. Etienne

Limoges/Haute Vienne

Cher Henri Chopin,

Quel miracle!

Ta lettre que je viens de recevoir est du 2 comme la mienne de dimanche l'était aussi.

Mais tu verras déjà là-dedans que je te laisse toute liberté concernant le prospectus, car je suis d'avance d'accord avec tes propositions.

Golyscheff était pendant l'année 1919 véritablement membre du Club Dada et il a signé avec moi et Huelsenbeck mon manifeste "Qu'est-ce que dada et que veut-il en Allemagne".

En outre, il avait exposé en avril 1919 à la première exposition dada au Graphisches Kabinett J. B. Neumann à Berlin, des assemblages qui étaient vraiment les tous premiers.

À cette même occasion, à la soirée du 30 Avril, il a laisser jouer par une jeune fille vêtue de blanc son "Antisymphonie" dont tu peux lire ma description dans "Phases" n. 11. Qu'il ait été l'un des premiers instigateurs du dodécaphonisme est certain, mais ce que Busoni et Schönberg en ont dit je ne le sais pas.

N'as-tu pas reçu par lui le catalogue de son exposition chez Schwarz à Milan? Tous ces détails se trouvent dans la longue préface de Jaguer.

Que la Sensorialité fasse des progrès à l'imprimerie me réjouit énormément.

Hier, j'ai reçu une carte de Verbrugghen, il se trouve actuellement en Israël.

Avec mes meilleures amitiés,

Raoul Hausmann

**Corrispondenza Raoul Hausmann – Kurt Schwitters, ottobre – dicembre 1946, in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, Box 1, Folder 16-17, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.**

A.

30.10.46

4 Millans Park  
Ambleside, Westmorland

Dear Hausmann!

Nobody wrote against you from Paris. It was only that I don't know, how to go on with PIN, when you live in such a distance.

I wrote half an hour ago to Mesens: "Hausmann wrote to me, that PIN is ready. He sends it to me. But as I have only given him poems and some advices and myself not worked it through, I will only be a part of the booklet, not the editor. It is also impossible that 2 persons, the one in Ambleside, the other in Limoges, give out a booklet together. I am sure Hausmann did it very interesting. Now he sends me the booklet. May I send it to you? ---- It is surely a quite good book of Avant-Garde." – When Mesens answers, I will immediately write to you, I don't know what he answers. Then wait for sending it to me till that time, perhaps in a fourtnight. But I wish you to take my contributions so as you think. You are the editor and I am only printed with some works. Is that now good so? In Zurich comes out a booklet of 6 German and 6 French poets. Mrs Giedion. She sent me the correcture. I wrote back, when she wrote about my URsonate, that she should write, that the Ursonate is "entstanden als Variation von einer Melodie von Hausmann: F M M S B W T C U,P G F F, M ü." and other melodies like "Dresden" und "Rackett". I hope she can still bring it.

Now, nobody from Paris has warned me. Be quite sure about it.

All my kindest regards as ever,

yours

Kurt Schwitters

**B.**

Limoges/France, September 2nd 1946

Raoul Hausmann

80 Rue A. Briand

Dear Schwitt,

One thing is true: I am and I was the first lettrist.

I don't know if you have ever seen in "The language of night" by Jolas, edited 1936, the poem of sounds made by Hugo Ball as early as 1916 (and I too have never seen it before I was at Paris and became a friend of Jolas 1938) I give you the words here:

gadji beri bimba  
glandridi lauli lonni cadori  
gadjama bim beri glassala  
glandradi glassala tuffm i zimbrabim  
blassa galassasa tuffm i zimbrabim.

My very idea at Berlin in 1918 was to destroy the "Wohlklang" and the metric rhythm and so I took no vowels and no consonants, but characters! I recited my "Seelenautomobile" as I named them, for the first time at Café Austria, Potsdamerstrasse, Berlin, in May 1918 and I had a phonetic or pronunciation principle too, that I may give you in copying exactly one of these poems that appeared in "Dada 1" in June 1919 at Berlin.

I transfer it for you on a separate sheet. You see I distinguished the pronunciation by different degrees of printed characters.

It is very good that your idea about Lautgedichte is another one than mine. In your "Ursonate" that I have here at Limoges, I feel your way a bit too "musical" instead of mine, which is a-tonal. I don't know if you have ever seen, when I am creating my phonetics.

Last year I sang and danced them and I am a splendid singer and a great dancer. Once in Paris 1939, Nierendorf saw me and heard me and was enchanted, he said I ought to go to USA it would make very great effect.

You see I have learned very much from chinese and arab music and I detest european "harmony". Otherwise, in the handmade editions of my poems, I noticed "pronunciation has to be done following the latin". So I shall go through your explication and then afterwards give an explication of my own. That will make the whole processus of phonetic poetry very rich.

I am absolutely conform with you, that we have to go far off from early dada, but you shall retain, that in my means were many things, dada never understood. For instance I own two books of Tzara "L'antitête" and "Grains et issues" the first isn't good and the second is banalysed by freudian psychanalytic views. He has never understood phonetics.

In my manifest "Dada ist mehr als dada" published January 1921 in "De Stijl" I precise my attitude as "a-harmonical and a-musical". In these times I was against a-tonality, first employed by Schönberg, but later on I have studied chinese and arab music and 1934 at Paris araucarian songs. I am the only European who is able to give to his voice an entirely new sound. It's a pity that You cannot hear and see me.

But I have developped a theory about language entitled "The demon of language" and one day I shall send you a lot of my scientific researches. You will be astonished.

If we come to print PIN, I shall, as I have proceeded at Berlin, give an exact design in printed characters for my phonetics. It is very difficult to give an impression in typewritten letters, as I write to you.

You see, I am against Tschichold and Bauhaus-Typography, it's a poor thing. Typography ought to be optophonetic...Well, we shall work strongly together to create really new things. In any case, PIN must appear – whole Paris is unable to create new things, but we can! We may! We ought! And we do.

No answer from dictature lettriste. Very good.

The pronunciation-key of you and me may be entitled "Brain-opener" as mentioned in our Menu I. I follow you Menu II, but I wish to put in another poetry of yours. About the final form of Nightmare I shall think it over and give it a new optophonetic.

I join a "B.T.B." (british tele-brain) imaged interview with the lettrists. You see I am very phan.

Love

Greetings from Heta

Salutation for Wantee

Always yours

Dear K

As I have now put our creative spirit on whisked whiskers of whisky, you should try to get relations with black and white or white horse or another whysky and propose them as fellows:

We make a funny poem about their whysky and I shall make a photomontage, that will be a good, no, the best publicity in England and abroad – and they pay the whole number of PIN!!  
Do you understand?

C.

31.12.46

4 Millans Park  
Ambleside, Westmorland

Dear Hausmann!

I like your present preface for PIN excellent. I did not read it so much that I cannot write it under now, perhaps I would change a bit.

But it is much much better than our first one. And there is an idea. A big idea. Not to write poems for other purposes. Poems are only constructions from Words or sounds or letters, not romantic not patriotic. It is not new, but in my sonate after your poem FF MM S BW T C U, was the same spirit which you expressed here so beautifully. I certainly show it Mesens. But before, very soon, I read it carefully and write, how I would express it. The time is too (...?) now.

Much success in the new year,

yours truly,

Kurt Schwitters

(d

e

s

i

g

n)

**Corrispondenza Raoul Hausmann – Pierre Garnier, luglio 1964 – giugno 1965, in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, Box 1, Folder 7, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.**

**A.**

le 10 Juillet 1964

Raoul Hausmann  
6 Rue Neuve St. Etienne  
Limoges/Haute Vienne

Cher Pierre Garnier,

Je vous répons vite, avant que vous partiez en vacances.

Je pense, qu'un cliché du format des "Lettres" doit couter assez cher, alors je dois encore réfléchir, mais on pourrait éventuellement faire un cliché en simple trait.

Mais je pense que vous viendrez me voir en septembre et nous parlerons là-dessus.

Dans le livre de Huelsenbeck encore une autre affaire: Wieland Herzfelde écrit dans un extrait de son livre de 1962 "Mon frère John Heartfield": "Nous avons inventé en Mai 1916 le photomontage" une chose sans fondement, car à cette date personne ne rêvait même du photomontage. Lisez le chapitre "Photomontage" de mon "Courrier dada" et vous trouverez la description exacte de ma "découverte".

A la grande exposition dada de Düsseldorf, 1958 était exposé "l'original", le diplôme d'un grenadier pomméranien.

Mais, Heartfield DOIT absolument en être l'inventeur!

J'espère vous voir bientôt,

Avec mes meilleures salutations,

Raoul Hausmann

**B.**

Le 2 Novembre 1964

Raoul Hausmann,  
6 Rue Neuve St. Etienne

Limoges/Haute Vienne

Cher Pierre Garnier,

Je vous remercie de votre lettre et de l'information sur mes phonèmes. Ce ne peut être personne d'autre que Franz Mon, qui distribue à droite et à gauche mes oeuvres, car j'ai appris en 1959 par Daniel Spoerri, que Mon avait fait une copie du disque, que le professeur Höllerer avait acheté chez moi. Mon ignore, paraît-il, totalement le droit d'auteur.

Le livre de Huelsenbeck "Dada - Eine literarische Dokumentation" a paru chez Rowohlt à Hambourg. Il ne m'a pas seulement exclu de la partie Poésie, mais d'après l'arrangement du livre Schwitters paraît être l'auteur de fmsbwt etc.

Le livre de Hans Richter "Dada in Kunst und Dichtung" a paru chez Dumont- Schauberg à Cologne, et là mes poèmes-affiches (et d'autres) sont datés 1920 (sic), alors qu'ils sont de 1918, et il dit, que mes phonèmes on un caractère menaçant, que ce sont des cris d'angoisse, baignés dans la sueur, cependant que l'Ursonate, que Schwitters a fait de mon poème, est claire, légère, détachée - parce qu'elle est classique et que seulement le classique a de la valeur (sic).

Je ne peux pas polémiser pour plusieurs raisons à cause de ces "erreurs", mais je voudrais pour un autre numéro de "Les Lettres" vous donner "Introduction dans l'Histoire du Poème phonétique" qui n'est pas encore en langue française. Mais vous, comme professeur d'allemand, vous pourriez probablement la traduire?

Pour le mois de Décembre paraîtra chez Chopin un numéro de "OU" avec son hommage à moi et 2 poèmes phonétiques, ainsi que 7 reproductions d'après mes collages, dessins et photopictogrammes.

J'espère vous lire bientôt et je vous envoie mes meilleures amitiés,

Raoul Hausmann

P.S. Gardez toujours "Scopophonotomie", je voudrais bien le voir dans "Lettres".

Envoyez s.v.p. la lettre ci-jointe à Novak.

C.

le 13 Janvier 1965



Raoul Hausmann  
6 Rue Neuve St. Etienne  
Limoges/Haute Vienne

Cher Pierre Garnier,

J'ai bien reçu le No. 33 de "Les Lettres" et je vous remercie beaucoup. Il est pour moi très intéressant de pouvoir suivre le développement et l'épanouissement de la phonie et de la poésie spatiale dans le monde entier.

Concernant mon texte "Introduction à l'Histoire du Poème phonétique" je suis en train de le terminer.

Primo, je l'ai limité aux années 1910 à 1939, secondo, j'ai encore du travail pour déterminer certaines dates.

J'ai ajouté des faits nouveaux sur Khlebnikov et le langage Zaoum et les répercussions sur Ball à travers Kandinsky.

Mais il y a un autre cas: Petronio.

Il fait dans "Cinquième Saison" No. 19, 1963, un récit tellement brouillé et plein d'erreurs, de sa visite chez René Ghil en 1919 et de son voyage à Berlin chez le "Sturm" et plus tard au Bauhaus, qu'on ne peut pas distinguer QUAND il a créé la Verbophonie. Ma conclusion: Petronio n'a pas réalisé la Verbophonie avant 1930! Qu'en pensez-vous?

Je vous enverrai mon texte à la fin de la semaine.

Avec mes meilleures amitiés,

Raoul Hausmann

**D.**

le 15 Janvier 1965

Raoul Hausmann  
6 Rue Neuve St. Etienne  
Limoges/Haute Vienne

Mon cher Pierre Garnier,

Voici le texte "Introduction à une Histoire du Poème phonétique", que j'ai limité à sa protohistoire de 1910 à 1939.

Ainsi j'ai réussi à le compresser à 3 pages.

J'espère qu'il vous plaira.

Evidemment, je continue mon travail et j'ai entrepris un nouveau texte "La nouvelle sonorité abstraite-concrète dans le phonétisme".

J'espère vous lire bientôt et je vous salue amicalement,

Raoul Hausmann

**E.**

le 15 Juin 1965

Raoul Hausmann

6 Rue Neuve St. Etienne

Limoges/Haute Vienne

Mon cher Pierre Garnier,

Ci-joint une nouvelle version de l'"Introduction à l'Histoire du Poème phonétique" que j'ai complétée et chronologiquement mieux ordonnée.

Je serais très heureux, si vous pouviez la publier.

A quand votre visite chez moi?

Avec toutes mes amitiés,

Raoul Hausmann

**Lettera di Raoul Hausmann a Renée Sulzbach, 6 settembre 1967, in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Box 1, Folders 18-19, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.***

den 6. September 1967

Raoul Hausmann  
6 Rue Neuve St. Etienne  
87 Limoges / France

Liebe Frau Sulzbach,

Vielen Dank für Ihren Brief, der mir für mich sehr interessante Nachrichten vermittelte.

Ja, lassen Sie mir bitte Dadaneudruck aus London senden.

In USA macht man das auch, aber die Leute habe anständig um Erlaubnis gefragt und zahlen Nachdruckhonorar.

Dass Heartfield im Moderna Museet ausstellt, wusste ich nicht. Er behauptet DER Erfinder der Photomontage zu sein. Ich machte die ersten Photomontagen 1918, Heartfield 1919, siehe Umschlag der „Neue Jugend“ überall abgebildet. In seiner Biographie der Ausstellung in Italien gibt er an Mitbegründer des Club Dada 1917 gewesen zu sein, während Club Dada erst im April 1918 gegründet wurde, von Jung, Huelsenbeck und mir. Da er von 1914 bis 1916 im Krieg war, konnte er die Photomontage nicht 1916 mit Grosz zusammen erfunden haben, wie in „A great NO and a little YES“ von Grosz zu lesen ist.

Das sind alles Bursche ohne Gedächtnis und dem einzigen Wunsch als DIE grossen Erfinder zu erscheinen. Pseudologia phantastica!

Das Sie so viel Unruhe im Haus haben, ist schrecklich, ich kenne das auch, wenn man bei uns alles neu streicht etc. oder die Rasenmaschine läuft oder Jemand sein Parquet neu hobeln lässt. Aber dagegen gibt es keine Abhilfe.

Ich sende Ihnen heute „Phantomas“. Dummerweise hat in „Palissandre et Mélasse“ der Drucker die Seiten 35 und 36 verwechselt, das stört natürlich.

Meine Ausstellung im Moderna Museet soll am 23. Oktober eröffnet werden. Ich habe endgültig abgelehnt in USA auszustellen. Nach Stockholm werde ich nicht mehr ausstellen, ich hasse das.

Nebenbei, mein Katalog wird ein Buch werden.

Den Katalog Heartfield habe ich nicht erhalten.

Also mit den herzlichsten Grüßen,

Raoul Hausmann

**Corrispondenza Raoul Hausmann – Noel Arnaud, 1958 – 1969, in *Raoul Hausmann correspondence with Noel Arnaud, 1958-1969, Box 1, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.***

**A.**

le 23 Juillet 1958

Cher Monsieur et Ami

Sur l'indication de Poupard j'ai acheté le numéro de juillet de Critique, dans lequel j'ai lu avec intérêt votre essai sur dada. Je le trouve très bien et très juste – il apparait comme le fondement d'une histoire objective du mouvement en général.

Malgré tout, permettez-moi de vous faire part des quelques erreurs suivantes:

La revue "Die Freie Strasse" était fondée par Franz Jung et Richard Oehring, moi je n'y ai participé que quelques mois plus tard, ensuite je suis devenu co-éditeur et finalement éditeur de 1918 à la fin.

Mon "Manifeste contre l'esprit de Weimar" ne date pas de 1919, mais d'avril 1918, immédiatement après le manifeste de Huelsenbeck.

Le "putsch" de la république dada de Nicolassee était monté par moi et non par Baader.

Ceci dans l'intention de vous aider à complète ultérieurement votre documentation.

J'ai écrit à Poupard de demander à Losfeld un exemplaire du Courrier dada pour vous. Il est paru provisoirement, mais je n'ai eu que 6 expl. que j'ai du envoyer à plusieurs critiques en Allemagne, Italie, etc.

J'espère que vous m'excuserez et ne croirez pas à une négligence de ma part.

Avec mes remerciements et mes amitiés votre

Raoul Hausmann

**B.**

le 12 Aout 1958

Cher Ami

Non, je ne suis ni en vacances, ni malade, et si je n'ai pas répondu immédiatement à votre dernière lettre, c'est que j'attendais pour savoir, si Losfeld vous avait remis un exemplaire du Courrier. S'il ne l'avait pas fait, je vous aurais envoyé un de mes exemplaires. Je suis heureux de savoir que vous êtes en possession du C.D.

Arp m'a écrit qu'il le trouvait très bien, mais qu'il y en aura beaucoup qui seront contre. Ce que je sais très bien, car on m'a dit, quand le livre n'était encore qu'un manuscrit, qu'il était beaucoup trop polémique! J'étais pourtant bien obligé de corriger certaines "erreurs" et certains "oublis" installés depuis quarante ans. Surtout parce que Huelsenbeck m'avait écrit, il y a quelques mois, que c'était lui qui avait les idées et qu'il avait publié innombrables manifestes (3!) et que moi je n'avais rien fait, à part des collages et des poèmes "chou-chou".

Je vous serais très reconnaissant, si je peux avoir 2 ou 3 extraits de votre article. Je voudrais les envoyer à quelques amis en Allemagne, qui ont une grande influence sur les revues littéraires et auprès des éditeurs. (Je suis sur le point de faire un contrat pour mon grand livre "Hylé" de 600 pages mscr., qui est regardé là-bas comme une importante réalisation du "nouveau roman".)

D'autre part une revue littéraire en Allemagne a publié 17 pages de ce même roman et j'ai des extraits, mais je crains, que vous ne lisiez pas l'allemand, autrement je vous enverrais un expl. Quant au désir que j'avais d'acheter une petite maison, je ne sais pas encore, si je pourrai le réaliser. Naturellement, je devrais avant tout aller dans le Tarn, si je volai y acquérir une cabane, mais je ne peux pas me décider actuellement, tout me paraît si irréel et vague, que je ne prends même pas de vacances.

Ci-joint la nouvelle adresse de Laszlo: Schutzenmatt-Strasse 40, Bale.

Alors, avec mes meilleures salutations je suis votre

Raoul Hausmann

P.S. Je viens de recevoir le livre de Arp-Huelsenbeck-Tzara avec leurs poèmes, leurs manifestes et leurs déclarations. Dans cette posthume annonce à Marie je suis "brillamment" représenté par la reproduction d'une gravure sur bois! Et Tzara souligne, à son habitude, que dada à Berlin était populaire, politique, utilitaire violent et publicitaire!! Hé bien!!!!

C.

le 16 Octobre 1962

Cher Ami,

il y a plus de 5 mois vous m'avez demandé une parti et du texte sur l'optophone (en allemand) que quelqu'un de votre entourage devait traduire en français. Je vous avait déjà soumis un autre texte de moi en français, sur le même thème. J'avais compris, que le tout était destiné pour une nouvelle édition de "Bizarre".

Maintenant, je suis en relation avec un groupe de jeunes Américains en Allemagne, qui sont en train d'éditer une série d'annuaires sur le "Néodadaïsme", qui fait rage au USA et en Allemagne. Il y a même un certain Francois Bayle, qui annonce la publication d'un texte sur la "tradition lettriste depuis Isou", ce qui est ridicule, car Ball a créé ses poèmes phonétiques en 1916, moi en 1918 et Schwitters de 1923 jusqu'à Ursonate en 1932. Il n'y a pas de tradition de Monsieur Isou.

Mais les jeunes Américains ne le savent pas.

Ils appellent leurs livres et revues "FLUXUS" et ils organisent de grand Festivals de musique néodadaïste. Les plus célèbres parmi eux sont John Cage et un certain George Brecht. Ils ONT déjà donné une série de ces concerts à Cologne.

Mais ils organisent du 3 au 9 décembre un Festival à Paris et ils m'ont demandé, si je ne volais pas y participer.

Je pense que oui, mais pour cela j'aurais besoin de la bande magnétique, que j'ai fait, il y a 4 ans chez M. Bureau.

Vous m'aviez promis une copie et je voudrais bien, que vous me la donniez maintenant.

Je serai très heureux d'avoir une très prochaine réponse de vous.

Et les textes sur l'optophone?

Avec mes meilleures amitiés

Raoul Hausmann

**D.**

le 23 Février 1969

Cher Noel Arnaud,

Merci de votre lettre et des informations qu'elle contient et qui me tranquillise sur les projets de M. Brau.

Faisant partie des Lettristes, M. Brau ne pourra pas écrire un livre objectif sur dada à Berlin.

Comme je vous sais un homme raisonnable, je voudrais soumettre ceci à votre jugement: Dans le numéro de "Bizarre" de 1964, Isidore Isou fait allusion à mes poèmes-affiches de 1918 et à mes poèmes phonétiques en prétendant que je les aurais faits 10 ans après lui, alors

en 1958. C'était bien imprudent de sa part. J'ai fait cadeau à mon ami Domela d'un de mes poème-affiche de 1918 déjà en 1926 et Domela la possède encore.

D'autre part, mon manifeste de "L'ordonnance du son" de 1918 qui finit avec un poème phonétique a paru dans la revue "MECANO" no 2, éditée par Doesburg en 1921.

Ce numéro est en ma possession.

La revue américaine "Life" a publié à l'occasion de l'exposition à la Galerie Janis à New-York en mai 1953, un autre poème phonétique de moi, qui montre aussi que je n'ai pas fait mes poèmes phonétiques uniquement pour M. Isou.

D'autre part, dans la revue hollandaise, "I 10" de 1927, Schwitters a publié son "Ursonate" dotée d'une préface dans laquelle il reconnaît qu'à l'origine sa sonate était inspirée par l'un de mes poèmes phonétiques de 1918.

Ainsi, je crois que ce sont assez de preuves pour vous convaincre que M. Isou n'avait pas le droit de me stigmatiser comme escroc et menteur.

En vous remerciant encore une fois pour votre information,

Je vous envoie mes meilleures amitiés

Raoul Hausmann

**Corrispondenza Raoul Hausmann – Richard Huelsenbeck, 1949 – 1970, in *Richard Huelsenbeck papers, 1910 – 1978, Box 1, Folders 8 – 10; in Hans J. Kleinschmidt Research files 1902-1975, Box 1, Folder 2, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.***

A.

May 24th 49

Raoul Hausmann  
80, rue A. Briand  
Limoges, France

Dear Richard Huelsenbeck,

It's long ago, some 10 years, I was in relation with Mr. E. Jolas, but he was not able, or pretended not to be able, to procure me your address.

Since, war broke out and I was riddle in a little French *bourgade*, where the Fritz didn't find me, nevertheless I was with Pfemfert and others on a black list in a book *Degenerierte Kunst*. Before, I had been 2 years at Paris and 1 Year at Prague, back from a 3 years stage at a little Island near Taragona, Ibiza. Now I live since 4 years at Limoges – but it's a churchyard.

I learnt you became a psychoanalyst – I too, and I published some article about, 2 years ago, but imagine, here at Limoges, people even don't know what it is!

I hope you are not like George Grosz. I wrote him too, but he did not answer. It's a poor brain, I read some days ago, that he has "bouclé la boucle" (what's this?) and that he is very desperate by the mad way, art has taken and that he remembers still the dada-times, but it was all madness, illness and insane – God's gracious, that's like Baader used to speak! I like still very much dada and I had begun to plan a little review with Schwitters 2 years ago "PIN" in English and French – but the poor chap died.

Since I published a small part of the booklet I wrote *Dix et une lettre du Courrier Dada à une jeune fille d'aujourd'hui* – but my publication was quickly interrupted, because I am no friend of Tzara and he plays a very influent role at Paris. He and Aragon, they are a sort of literary – dustbin – clearer of the French communist party and I cannot fight against. I wrote some little polemic article *dada à la recherche de son père* etc. I sent to "Figaro littéraire" and other papers, where I explain, that it was you and Hugo Ball who invented dada and not Tzara, and that Berlin-dada was much more dada than Paris-dada – but you may read always repent by friends of Tzara, that "HE invented solely in a little hole in Switzerland dada". I wished to publish my *Courrier Dada*, but have no possibilities. It's the same thing with phonetic poetry: a youngster, Isidore Isou, declared in 1947 that he is the inventor of, what he calls "lettrisme" and he had the chance to publish some books by Gallimard. Now appears a little book, edited by Iliazd *La poésie des mots inconnus*. I join you a little clipping. If you are interested, I shall send you different manuscripts and I should like very much to fight together with you another dada - campaign against Tzara and the Surréalisme. (Have you seen in the Museum of Modern Art last October the exhibition of photomontage?)

You know, it was hard to get your address. I hope you are still the same – and so I dare to write you, that I am in a very brown mood, because here I have no chance, no job, nothing – since some time I even cannot get photographic work – I live since 10 months with my wife from gifts of American friends. So I beg you too, to send me if possible, some worn shirts (15) and a worn suit – and in your letter, be so kind and join 5 Dollars! I shall be very thankful!

Sincerely yours

Raoul Hausmann



**B.**

Limoges, October 21st 49

Raoul Hausmann  
80, rue A.Briand

Dear Huelsenbeck,

This very instant I get a letter from Wittenborn editions about using my name in your Manifesto Dada. Of course I give my consentement, because of historical means. But I am extremely astonished, that I shall not be presented in your Anthology.

I heard from Mr Iliazd that you have been at the exhibition of the *Poésie de mots inconnus*. I wrote you a letter the 10th of July to your Hotel Trianon-Palace, to thank you for your parcel and to ask you, when we could meet. But the letter came back after 3 weeks.

Even if my two "poèmes phonétiques" and my wood-cut did not please you, I think you would have done much better to see, what I have done the last 10 years, instead of letting influence you against me by somebody.

For truth, I was already astonished, that you did not write me after the photomontage-exhibition at the Museum of modern art in September 1948, because I am the earliest photomontagist – Ernst may be supported by such men as Aragon, but it was no the first. Well. *Laissons cela, je ne peux rien contre toute une clique beaucoup plus forte que moi, et qui emploie tous les moyens pour me supprimer.*

But I ask you to publish something of mine in your Anthology.

I have made: poems in English, French and German; I wrote a book *Hyle* of 1000 pages, I wrote another book *Renouveau du Mythique* based on my long studies in mythography and psychoanalysis, and which goes far wider and deeper than the superficial explaining of Freud und Jung; I was owner of two patents, a German "apparatus to project from human cavities" and an English "apparatus to calculate numbers on photoelectrical means" (that is the origin of the electronic robots) that I got 1935, but unluckily ought to sell for a bit of money, as I was forced to leave Czechoslovakia in 1937; I have published in scientist reviews about anthropology and archeology in Paris 1938 and now for 1950 at Washington; and I have drawn and painted things going further in mathematical abstraction as any other paintings; and last but not least, I made abstract photographs and new photomontages, and many other things. So I think, you ought to publish something of mine.

I join you a little bit of literature "White dada" and two poems. I am not second hand, even if you refuse to recognise me.

Sincerely yours

Raoul Hausmann

I was engaged for 3 months in 1946 by Moholy as teacher for photography at his School of design in Chicago, but could not get the money for the travel.

C.

Limoges, 7 Februar 1956

Raoul Hausmann

80 rue A. Briand

Lieber Richard,

Sehr erfreut über Deinen netten Brief. Old fellows we are, do you remember Dresden in February 1920? Es war beinah ebenso kalt wie heute hier in Limoges und wir waren aus Berlin angekommen, um Baader zu verhindern allein eine dada – Soirée zu geben. Wir, Du und ich, gingen spazieren. Es war auf einer dieser blöden Rundbogenbrücken, dass Du sagtest „Was wir machen, ist wie ein Kreuzzug gegen die bestialische Dummheit des Publikums. In hundert Jahren wird man uns betrachten wie die alten Kreuzfahrer“. Das ist nun zwar nicht ganz so gekommen, denn wir haben später zuviel unlautre Konkurrenz gehabt, besonders Herrn Hitler; aber unsere Kampfspuren werden in der Geschichte unverlöschbar zurückbleiben.

Dada war so etwas wie ein anderes trojanisches Pferd – aus seinem Bauch stiegen Heroen in die Cité hinab. Was it not romantic? No, sir, it was pure ek – sistence!

Wegen der Ausstellung bei Rose Fried – das wäre ja sehr schön, aber da sind einige Hindernisse. Du weißt, dass ich mich 1922 Hanna Höch trennte. Als richtiger Esel ließ ich Alles liegen und stehen und ging mit einem kleinen Handhoffer los, in dem grade meine Wäsche und ein Paar Schuhe Platz hatten. Meine Zeichnungen, Aquarelle und Oelsardinenbilder sowie Fotomontagen sind geblieben und sind noch bei Hanna Höch, die nie ein einziges Stück herausgeben wollte. Inzwischen hat sie Vieles verloren und Einiges verkauft, so z.B. an Vordemberge – Gildewart. Andererseits haben die Nazis eine Reihe Sache vernichtet, so etwa 6 große Fotomontage, die ich der Bibliothek der Kunstgewerbeschule nach der großen Fotomontage – Ausstellung 1931 zum Geschenk machte. Andere Dinge sind von John Heartfield 1919 vernichtet worden, ich glaube auf Anordnung von Grosz, ich habe

grade noch 2 Fotos davon. Die letzten Fotomontagen, die ich besaß, habe ich, bevor ich 1935 zum zweiten Mal nach Spanien ging, bei einem „guten Freund“ dem Bildhauer Hamann in Verwahrung in Paris gelassen: als er 1936 nach London ging, hat er Alles verbrannt, wie wir mein anderer „guter Freund“ Domela erzählte. Du siehst also, aus der Dadazeit sind beinahe nur Fotomontagen „aus der Collection Höch“ vorhanden, aber es interessiert mich nicht, dass SIE verkauft und ich nichts davon habe (denn ich lebe von 60 \$ monatlich und was ich so verkaufen kann, aber das ist wenig!)

Ich könnte allerdings, nach alten Fotos etc. „Rekonstruktionen“ machen – schreibe mir, ob das ginge. Arp und Mme Hagenbach haben je in Blatt 50 x 65 aus der Anfangszeit gekauft, sie würden sie bestimmt leihen.

Aber das brächte mir auch nichts ein. Nebenbei – WAS zahlt man so in USA? Also, das ist zu überlegen. Nebenbei gesagt, habe ich sehr gute neue Arbeiten von 1947 bis heute, etwa 50 Gouaches 50x 65, die noch nie ausgestellt waren – das wäre nicht schlecht, sie mal zu zeigen. Ich habe auch schon 1946 „tachisme“ gemacht! Überlege also mal heftig.

Was ich so mache? Alles. Da du ja französisch sprichst, kann ich Dir mal eins meiner Mskr. über Psychomorphologie schicken. Ich habe so schöne Sachen über Oedipus gefunden, und die „optischen Allergien“.

Always sincerely yours

Raoul Hausmann

**D.**

den 7. Januar 1962

Raoul Hausmann  
6 rue Neuve St. Etienne  
Limoges / H.V. / France

Lieber Richard,

Zuerst möchte ich Dir sagen, dass ich niemals als Dein Feind aufgetreten bin – ich wendete mich nur gegen Verunstaltungen der „historischen“ Richtigkeit.

Beweis: ich habe vor einem Jahr Deine „dadaistische Erklärung“ für Hugnet's „dictionnaire dada“ ins Französische übersetzt, und gut übersetzt.

Es ist seltsam, die alten Dadaisten leiden an Gedächtnisschwäche – Mehring z.B. schreibt mir Ruhmleistungen zu, auf die ich nicht mal Anspruch habe.

Also nochmals: keine Feindschaft, also nichts aufzugeben.

Nun zu dem Buch bei Rowohlt. Ich nehme an, Du wirst wohl ALLE Dadaisten bringen, also auch Tzara, Serner, Aragon und Breton. In dieser Gesellschaft MUSS ich die Rolle spielen, die mir Wirklichkeit zukommt.

Die besten dadaistischen Manifeste waren „Dada ist mehr als Dada“ (De Stijl, Dez. 1920) und „Presentismus“ (De Stijl, Februar 1921). Da Dada in Wirklichkeit erst in Mai 1921 „zu Ende“ war (Prozess der Reichswehr gegen die Dadaisten in der Dadamesse), so denke ich, wir brauchen die Tätigkeit des Club dada nicht auf den Herbst 1920 beschränken.

Wenn Du diese beiden Manifeste heute nochmals liest, wirst Du sehen, dass sie Dinge enthalten, die man erst heute richtig einschätzen kann.

Andrerseits denke ich, man sollte, nicht aus Feigheit, sondern aus Gründen unserer heutigen Unabhängigkeit, Manifeste, die man als „politisch“ ansehen würde, auslassen, wie „Was ist Dada und was will es in Deutschland“ (übrigens von mir allein geschrieben) oder meine Erklärung „Dada“ in „Die junge Kunst“ von 1919.

Ferner noch zu bedenken:

Meine Lautgedichte ließ ich im Sommer 1918 bei Robert Barthe in Berlin W, Dennewitzstr. 11 als Plakate drucken (Format 47,5 x 32,5 cm). Es waren ursprünglich 4, aber nur 2 sind erhalten geblieben.

Mit der Veröffentlichung von „K'peri oum etc.“ in „Der Dada“ Nr. 1 vom Juni 1919, waren dies meines Wissens die ersten dadaistischen Lautgedichte, die veröffentlicht wurden, denn ich glaube, Ball's Lautgedichte wurden vor dem „Almanach dada“ 1920 nirgends gedruckt.

Raoul Hausmann

**E.**

20. Februar 1962

Raoul Hausmann

6 rue Neuve St. Etienne

Limoges / H.V. / France

Lieber Richard,

Vor etwa 2 Jahren hatte ich einen Artikel in der StreitZeitSchrift. „Einsicht in neue Sprachgestalt“, der so anfang „Was ist Sprache sprechen leicht, Sprache schreiben schwer.“

Fehler war bewusst gewollt, denn alle Sprachen sind für mich mehr oder weniger Gemauschel. Infolgedessen aber verstehe ich alle halbe Stunden Alles anders.

So auch die Sache mit Deinem Buch. Zuerst sagte ich mir, „was, er will alle je erschienenen Texte abdrucken, das würden ja Tausende von Seiten“, dann sagte ich mir, Du wirst eine Auswahl bringen, und jetzt, nach Deinem letzten Brief sagte ich mir, Du wirst vielleicht nur die Liste der Titel abdrucken und das Explicite in Deinem Vorwort bringen.

Wenn das Letztere zutrifft, kann ich Dir natürlich die 20 Titel meiner Texte vollständig mit Ort und Datum des Erscheinens geben.

Auf jeden Fall sende ich Dir anbei „Manifest von der Gesetzmässigkeit des Lautes“, das Mai 1918 geschrieben, 3 Jahre bevor Breton – Soupault die écriture automatique einführten, ebenso wie der Text zu Malerei, Plastik, Architektur 1918.

What shall I do with the drunken sailor early in the morning. But please, write me exactly, if I shall send you the whole text of the seven, I noted in my last letter, or only the titles. Thank you.

„PIN“ kam heute an, ich sende es Dir avion zu. Jung wohnt seit Mitte Dezember: 36 rue du Dragon, Hôtel du Dragon, Paris VIème. Schreibe ihm selbst, ich möchte mich da nicht einmischen. Er sagt stets „das war nicht so, aber es hätte so sein können“ – gefährliches Prinzip.

Schwarz - Milano kenne ich, er wollte Dadaausstellung von mir machen, da aber H. Höch alles sous sequestre hat, wurde nichts draus.

Rose Fried schrieb mir, sie habe noch (seit 10 Jahren) 1 Zeichnung von mir (sind aber 3 gewesen) wenn Du sie siehst, sage ihr, ich sei assez grand, pour qu'elle puisse les acquérir.

Im Übrigen, dieser Mon – Löffelholz (Dein und Mein Feind) verbreitet „moderne Literaturideen“, die er bei Novalis und den Lautdichtern gestohlen hat.

An Perilli: Largo Arenula 34, Roma, - werde ich schreiben, unmöglich, dass er Dich nicht bringt!

Kindest regards, so long yours

Raoul Hausmann

F.

18. März 1962

Raoul Hausmann

6 rue Neuve St. Etienne

Limoges / Haute - Vienne

Lieber Richard,

Also das Schicksal wollte, dass die StreitZeitSchrift MIT unseren Briefen erschien, ohne Nachwort von Bingel.

Ich will hier eine Bemerkung machen: die Galerie J.B. Neumann befand sich im ersten Stock des Hauses Kurfürstendamm No 232 i, während unsere erste Dada - Soirée sich im Gebäude der Neuen Sezession Kurfürstendamm No 238 a abspielte, also immerhin mehrere Häuser entfernt von einander. Du hast geschrieben, das wäre im gleichen Hause vor sich gegangen. Nein.

Ebenso hast Du keine Einleitung zum „Prospekt des Verlags Freie Strasse“ Club - Dada geschrieben, sondern einen Text, der zwar „Zur Geschichte der Zeit“ heißt, aber augenscheinlich einen Teil des „Dr. Billig am Ende“ darstellt.

Ich habe eine außerordentlich gutes Gedächtnis und außerdem eine Menge Dokumente, auch wird bei mir von jedem Brief eine Kopie gemacht und JEDER Brief, den ich erhalte (seit 1939) wird sorgsam aufgehoben.

Wenn ich also etwas behaupte, so kannst Du sicher sein, dass das stimmt.

Diese Bingel - Sache ist sehr störend, aber eben nur zu ignorieren.

Sorry Sir. Now it's dead and gone for ever.

En avant dada.

With kindest regards.

Raoul Hausmann

P.S. Soweit ich hier „Lautgedicht – ähnliche“ Sätze von Dir auftreiben kann, stellen sie nichts Anderes vor, als Negerspanisch, das, was man seit dem 17. Jahrhd.

Jitanjaforas nennt (siehe meinen „Courier dada“.)

Euer Herr Ephraim war wahrscheinlich nie in Afrika, sondern auf Cuba.

Trabadja La Motschere

magamore magagere

Trabadscha bono

Spanisch: Trabajar - Arbeiten

Mujer – Frau

bueno – gut

**G.**

Limoges, 17. April 1962

Lieber Richard,

Ich schrieb Dir am 14. Und 19. März drei Briefe, auf die Du nicht geantwortet hat. Vielleicht hast Du den Inhalt falsch verstanden, deshalb schreibe ich Dir diesen Brief, damit Du meinem Standpunkt besser verstehst.

Wenn man heute über Dada schreibt, muss man dies mit der größten Genauigkeit tun, sonst wird der Quatsch, um nicht zu sagen bewusster Schwindel – immer größer.

Eine neues Beispiel: in der Märznummer des „Jardin des Arts“ ist ein Artikel von Ph. Soupault erschienen, mit einem „historischen“ Vorwort der Redaktion. Darin kann man lesen, dass Dada am 8. Februar 1916 in Zürich in der Spiegelgasse gegründet wurde, wo man ihm gleichzeitig den Namen dada gab. Wie soll man das in Einklang bringen mit der Eintragung in Ball's Tagebuch: Ankunft Huelsenbeck am 11. Februar, und den späteren Angaben sowohl von Ball als von Tzara: Huelsenbeck trifft am 26ten von Berlin ein.

Man kann in diesem Artikel weiter lesen, dass die ersten Dadaisten die Franzosen Marcel Duchamp und Francis Picabia waren, die sich zur selben Zeit mit den Amerikanern Man Ray und Stieglitz in der Zeitschrift 291 bemerkbar machten. In dem Text von Soupault, der darauf folgt, wird von der Bewegung dada in New York, Zürich, sehr unklar von Deutschland und von Paris gesprochen, von Berlin ist keine Rede.

Nimmst Du z.B. Deinen Artikel in dem Buch von Verkauf, so kannst Du da lesen, dass Dein Text „Der neue Mensch“ 1920 erschien, während er in Wirklichkeit in der „Neuen Jugend“ 1917 erschienen ist. Das kannst Du in allen Bibliographien sehen. Diese Ungenauigkeiten müssen aufhören. Außerdem ist es ganz unwesentlich, an welchem Tag und von wem das Wort dada gefunden wurde. In allen französischen Veröffentlichungen über dada kannst Du lesen, dass der einzige und wirkliche Züricher Dadaist Tristan Tzara heißt. Die Herausstellung der New Yorker Gruppe als die Vor - Dadaisten, stammt von Georges Hugnet und H.A. Barr. Weil nach den Regeln der „Pariser Schule“ jede bedeutende Kunstbewegung ausschliesslich von Franzosen geschaffen sein kann.

Wenn Du mit den fertigen „Phantastischen Gebeten“ nach Zürich gekommen bist, so warst Du in Wirklichkeit dadaistischer als Hugo Ball und Tristan Tzara. Ob der Name dada am 6. , 11. oder 26. Februar gefunden wurde, ist ganz gleichgültig; das müsstest Du verstehen. Liest man das Tagebuch von Hugo Ball, so sieht man, dass dada bis mindestens 1918 in Zürich nichts als ein Sammelsurium von Allem, aber nicht dada war.

Wenn ich behaupte, dass der Berliner Kreis, bis zu Deiner Ankunft 1917 innerhalb der Gesellschaft „Freie Strasse“ genügend existentialistisch und dadaistisch war, um nachher im Club Dada 1918 einen viel konsequenteren Dadaismus als den von Zürich zu schaffen, so hoffe ich, wirst Du mir beistimmen müssen.

Hier liegt der Hase im Pfeffer begraben.

Warum es unbedingt nötig ist, die deutsche Dadabewegung in das richtige Licht zu bringen.

-----

Ich ließ mir kommen: Paul Pörtner, Literatur – Revolution, Band II,

Die Ismen.

Der Autor sagt, Dada war kein Ismus und das Wort Dadaismus ist Unsinn. Er bezieht sich darauf, dass Dada in der Galerie Dada in Zürich ALLES zusammenstellte, Futurismus, Kubismus, Expressionismus etc. nur gab es nicht Dada. (Dies wäre, wie ich Dir schon schrieb, nach Ball's Tagebuch auch nicht anders zu sehen.) Pörtner sieht nicht klar genug die Unterschiede von Zürich und Berlin.

Auch literarisch war Dada nach ihm nicht neu, neu waren nur die ready made's von Duchamp und Picabia (?).

Das Lautgedicht in der Form Ball – Hausmann war nur letzte Konsequenz NACH Scheerbart und Morgenstern und den Futuristen „mots en liberté“. Die Fotomontage wird nur als Form nebenbei erwähnt.

Das Buch enthält mehrere Originaltexte von Dir und mir, Arp, Baader, Baargeld, Tzara, Serner etc. als Zeitdokumente.



Das Buch ist von der Deutschen Akademie für Wissenschaften und Literatur, Mainz, beim Verlag Luchterhand herausgegeben worden.

Wenn also eine neues Buch über Dada erscheint, muss vor Allem die Berliner Bewegung herausgestellt werden. In dem Buch von Marcel Jean „La peinture surréaliste“ findet man einen Abklatsch der Schilderung der Berliner Bewegung nach Hugnet's „l'aventure dada“ – völlig falsch. Und wieder wird wiederholt, was Hugnet schon 1932 in „cahiers d'art“ schrieb, der Club dada war kommunistisch und hätte nur politische Propaganda gemacht, während Köln wirkliche Kunst machte! Dabei kann er nicht leugnen, dass Baargeld der Häuptling der kommunistischen Bewegung Köln's war!

Ich habe in mehr als einem Jahr Zusammenarbeit mit Hugnet alles DAS auf die historische Richtigkeit gebracht und habe über meine Arbeit von Hugnet die größte Anerkennung gefunden – aber sein „Dictionnaire dada“ erscheint nicht.

Also ist es an Dir, diese Dinge auf ihr wirkliches Mass zu bringen, aber ohne meine Mitarbeit wird das nicht gut möglich sein.

In Erwartung Deiner baldigen Antwort

Mit den besten Grüßen

Raoul Hausmann

**H.**

4. Oktober 1964

Raoul Hausmann

6 rue Neuve St. Etienne

Limoges / H.V. / France

Richard,

Es war kein Freundschaftsakt, mich aus der Abteilung Dichtung Deiner „literarischen Dokumentation“ auszuschalten, denn ich habe mehr Gedichte gemacht als Schwitters und Du, und es war unzulässig grade des von Schwitters von mir übernommene *fmsbwtözü pgiff - mü* als von Schwitters stammend, erscheinen zu lassen. Auch die Datierung von Schwitters'

*lanke trrgll* auf 1919 ist eine Fälschung, denn Schwitters lernte die Lautdichtung erst 1921 durch mich kennen.

Noch undokumentarischer ist die Erklärung von Wieland Herzfelde, er und Heartfield hätten die Fotomontage schon 1916 gefunden. Auch wenn er erklärt, dass als Vorläufer der Fotomontage der Katalog der Dadamesse von 1920 betrachtet werden kann, trotzdem ihm fotografische und Filmelemente stark fehlen, so ist dies unhaltbar, denn die voriges Jahr noch mehrfach veröffentlichten Fotos dieser Dada – Messe, sowie der Inhalt des Katalogs beweisen, dass ich 6 zum Teil sehr große Fotomontagen ausgestellt hatte, die zum Teil schon 1919 datiert sind.

Diese kleinen hinterhältigen „Irrtümer“ schaden mir weniger, als der Erfindergabe des Club Dada von Berlin gegenüber Zürich und Paris.

Eine Dokumentation sollte doch wenigstens historisch richtig bleiben.

Raoul Hausmann

I.

13. Oktober 1964

Raoul Hausmann

6 rue Neuve St. Etienne

Limoges / Haute – Vienne

France

Lieber Richard,

Ich will ja gerne glauben, dass Du Dir bei der Textanordnung nichts gedacht hast, aber eben dieses Nichts zeigt Konsequenzen. Schon im Buch von Richter steht zu lesen, dass Du 1958 im Düsseldorfer Dada Katalog schreibst „Hausmann kam unabhängig von Ball zum Lautgedicht, aber erst in den 20iger Jahren.“ Meine Lautgedichte trug ich das erste mal im Juni 1918 im Café Austria vor, das 2te mal auf der Dada – Soirée bei J.B. Neumann im April 1919 und meine Plakatgedichte sind zugleich mit „Material der Malerei Plastik Architektur 1918“ bei Robert Barthe im Oktober desselben Jahres gedruckt worden.

Schwitters, der mir *fmsbwtz* 1921 „gestohlen“ hat, ließ seine Ursonate 1932 drucken, aber er versteckte sie vor mir bis 1936 als er sie mir von London nach Zürich sandte.

Bezüglich Fotomontage. 1916 waren Heartfield und Grosz Schüler der Kunstgewerbeschule Berlin und kein Mensch machte damals Fotomontagen. Auf der Dada – Messe von 1920 hatte ich 6 Fotomontagen (Foto mehrfach erschienen!) Grosz – Heartfield aber keine, nur Collagen. Auch der Katalog beweist.

Lassen wir das. Ich werde vielleicht eine Besprechung Deines und das Richter'schen Buches irgendwo veröffentlichen, aber ich werde Dich nicht anschuldigen.

Du solltest nicht schreiben , dass Du alt und müde bist.

Ein Dadaist kann nicht alt und müde werden. Außerdem las ich, dass Du in Baden – Baden mit viel Aplomb aufgetreten bist und Dich über Dich selbst lustig gemacht hast. Sehr gut! Mach weiter so.

Dass man in Deutschland nichts von Dada wissen will, scheint mir nicht zuzutreffen. Dada 1, Dada 2 kosten je 500 und Dada 2 400 Dollar! Siehe Antiquariatskatalog.

Also, augure, lächle und lies mal PIN!

Mit besten Grüßen

Raoul Hausmann

**L.**

den 10. Juli 1968

Raoul Hausmann  
6 rue Neuve St. Etienne  
87 Limoges / France

Lieber Richard,

Da Dein Brief so grade zu meinem 82ten Geburtstag ankommt, oder ankam, warum sollte ich nicht Deine Freundeshand annehmen?

Wir haben zusammen Dinge getan, die historisch sind und noch Folgen haben, darauf können wir stolz sein und uns darüber freuen.

Also Dada für immer! Dada siegt!

Allerherzlichst der Dadasoph

Raoul Hausmann

P.S.

Lies doch in dem Buch von Schmalenbach über Schwitters, da ist eine exakte Schilderung des Lautgedichtes, und die Probe, dass Schwitters das von mir übernahm!

**M.**

4. September 1969

Raoul Hausmann

6 rue Neuve St. Etienne

87 Limoges / France

Lieber Richard,

Das ist gut, dass Du in der Schweiz bist, denn wenn man sich geographisch nähert, kommt man sich auch intellektuell näher.

Um es Dir gleich zu sagen, der Heinrich Heine Verlag hat sich aufgelöst, und mein Buch „Hyle“ ist vom Streit – Zeit – Verlag übernommen worden, aber ich fürchte, man wird im Augenblick nicht viel aus diesen Herren herausbekommen, denn mein anderes Buch „Im Anfang war Dada“ kommt nicht von der Stelle. Ich kann dir nicht einmal sagen, ob es noch diesen Jahr erscheinen wird.

Also muss man warten.

Dass Du Döhmman getroffen hast, ist amüsant, er ist zweimal hier gewesen, und wir haben uns gut verstanden.

Wie Du durch Marguerite Arp sicher weißt, schreibe ich viel, und das macht viel Arbeit.

Unter anderem, die Television war am 30. Mai hier, und die Equipe sagte mir, sie wollten zu Dir nach Amerika gehen, aber inzwischen bist Du in der Schweiz, und ich nehme an, Du hast schon ihren Besuch gehabt.

Sonst geht es mir ganz gut, ausgenommen meine Augen, das hindert mich aber nicht zu arbeiten, eine ökonomische Weltkatastrophe erwartend.

Hoffend, dass er Dich auch gut geht, sende ich Dir

meine freundschaftlichsten Grüsse

Raoul Hausmann

N.

17. September 1969

Raoul Hausmann  
6 rue Neuve St. Etienne  
87 Limoges / France

Lieber Richard,

Ich danke Dir für Deinen Brief und ich bin sehr erfreut, dass Meine Sendung Deine Zustimmung hat.

Uebrigens, wenn ich behaupte zur Zeit Dada dies oder jenes getan zu haben, so habe ich alle Dokumente zur Hand um die Wahrheit meiner Aussage zu beweisen.

Du kennst meine Ansicht über die Schöpfung oder Erfindung des Lautgedichtes. Seit langem schon wollte ich Dich folgendes fragen:

Du bist doch im Februar 1916 in Zürich mit Deinen fertigen „Fantastischen Gebeten“ angekommen. Darin befinden sich doch schon rein phonetische Teile. Wie kommt es also, dass Ball as phonetische Gedicht nachher in Zürich erfunden hat?

Was nun eine neue Revue „Dada Internationale“ betrifft, so könnte ich wohl mitarbeiten, um, wie Du sagt, unsere Dada – Rechte zu wahren.

In diesem Falle müssen einige prinzipielle Irrtümer vermieden werden. Leider befinden sich in Deinem Buch „Dada – eine Dokumentation“ bei Rowohlt einige Irrtümer über die Gründung des Club Dada.

Der Club Dada wurde nicht, wie Du schreibst, im Juni 1917 gegründet, und die erste Soirée fand nicht am 18. Juni 1917 statt, sondern erst am 1. April 1918.

Dies ist ein historisches Datum.

Ich sollte einen Artikel über die – hauptsächlich plastischen – Aktivitäten des Club Dada für den Direktor Zanini vom Museo Contemporaneo in Sao Paolo schreiben. Ich lege ihn Dir hier bei, damit Du davon Kenntnis nimmst.

Deinen nächsten Brief erwartend sende ich Dir  
meine freundschaftlichen Grüße

Raoul Hausmann

**O.**

den 6. November 1969

Raoul Hausmann  
6 rue Neuve St. Etienne  
87 Limoges / France

Lieber Huelsenbeck,

An Deinem Brief interessiert mich am meisten, dass Du Dich als Dadaist im Radio an die Jugend adressieren willst. Denkst Du das in Paris oder in Deutschland zu tun?

Ich selbst hatte schon mit französischen Studenten über die revolutionäre Haltung des Club Dada lange schriftliche und mündliche Auseinandersetzungen.

Ich erfuhr durch Pagani, dass er mit Dir und Richter sowie Marguerite Arp viel über mich spricht. Sage ihm doch bitte bei der nächsten Gelegenheit, dass ich ihm am 14. und 29. Oktober geschrieben habe.

Ich verstehe nicht, dass er meine Briefe nicht erhält.

Grüsse Frau Arp von mir und sei herzlich von mir gegrüsst

Raoul Hausmann

**P.**

le 19 Mars 1970

Raoul Hausmann  
6 rue Neuve St. Etienne  
87 Limoges / France

Cher Richard Huelsenbeck,

J'ai par hasard appris, que tu as déclaré dans ta séquence sur Dada pour la Télévision, que je n'ai pas inventé le poème phonétique et que Schwitters avait créé son Ursonate avant mon poème FMSBW et que moi je l'avais suivi.

Dans mon "Courrier Dada", Paris, 1958 je déclare que les Jitanjaforas cubains, les faux Jitanjaforas de Gongora et plus tard les inventions de Swift étaient à l'origine du poème phonétique, et je dis clairement, que Scheerbart vers 1900 avait inventé le premier poème phonétique "Kikakoku", et que, après lui, Morgenstern et Ball, n'ont fait que de la "poésie de mots inconnus".

J'ai inventé le poème purement "lettrique" basé seulement sur les lettres de l'alphabet. Je n'ai jamais prétendu avoir inventé le poème phonétique.

Concernant la "Ursonate" je possède 23 lettres de Schwitters de 1946 à 1947, dans lesquelles il déclare à plusieurs reprises, qu'il a pris mon poème fmsbw comme base de son Ursonate. J'avais créé ce poème en 1918 et les "affiches" originales sont encore en ma possession.

Schwitters m'a entendu réciter mes poèmes phonétiques à notre soirée "Merz et Antidada" en Septembre 1921 à Prague, et à partir de là il n'a plus pu se libérer de mon influence.

Cependant, son Ursonate, dont je possède un exemplaire, n'a paru qu'en 1932.

Le professeur Schmalenbach, qui a publié en 1967 le livre standard sur Schwitters, et qui a eu les lettres de Schwitters en mains, déclare fermement, que Schwitters a pris fmsbw de moi.

Là - dessus il n'y a aucun doute :

J'ai créé fmsbw en octobre 1918 et Schwitters n'a pris connaissance de mon poème qu'en septembre 1921.

Encore ceci : une grande partie de ma correspondance avec Schwitters, relative à ce sujet a paru dans "Phantomas" en 1958 et une autre partie est reproduite dans "PIN and the story of PIN, by Raoul Hausmann and Kurt Schwitters", Londres, 1962.

J'espère que tu prendras enfin note de ces faits historiques et que tu voudras bien rectifier tes erreurs.

Avec mes meilleures salutations

Raoul Hausmann

**Raoul Hausmann, *Les inventions et les manifestations du Club Dada de Berlin*, dattiloscritto, s.d., in *Hans J. Kleinschmidt Research files 1902-1975, Box 1, Folder 2, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles*; confronto con la versione tedesca in *idem, Am Anfang war Dada/ Raoul Hausmann*, Anabas-Verlag Günter Kämpf, Steinbach, 1972, pp. 121 - 123.**

#### **Versione francese**

Il n'est pas nécessaire d'insister sur le fait que les 12 manifestations publiques de Dada à Berlin, Dresde, Leipzig, Hambourg, Teplice-Sanov et Prague étaient des scandales parfaits et que très souvent nous n'échappions qu'avec peine au lynchage.

Mais à coté de ces soirées et matinées le Club Dada avait organisé deux expositions: la première, en Avril 1919 au "Graphisches Kabinett" Neumann de Berlin, à laquelle participaient avant tout Jefim Golyscheff avec des assemblages très insolites, moi-même, George Grosz, John Heartfield et Hannah Höch.

Golyscheff le premier osait montrer de petites sculptures - assemblages uniquement composées de déchets, tels que boîtes de conserves vides, bouchons en liège, morceaux métalliques hors d'usage, cartons et autres matériaux invraisemblables.

Le clou de cette exposition fut une soirée à laquelle Jefim Golyscheff présenta son *Anti-Symphonie*. Elle produisit un effet énorme, car ses tonalités étaient exécutées au piano par une jeune fille toute vêtue de blanc. Devant le contraste d'innocence angélique de la jeune fille et les crudités sonores le public resta bouche bée.



Il n'est pas étonnant que les Dadaïstes dans leurs écrits actuels, livres et catalogues, fassent preuve de remarquables défaillances de mémoire.

Dada était le produit d'une époque extrêmement troublée et révolutionnaire et il a donné naissance à des créations qui, après 50 ans, ont été reprises par une nouvelle génération, qui prétend ne pas avoir eu connaissance des oeuvres du temps Dada.

Ainsi, l'importance prise par les tableaux – assemblages et le photomontage dans le développement de l'art d'avant-garde a-t-elle incité certains à brouiller les faits et à répandre des erreurs grotesques.

Mais si l'on ne peut pas se tenir aux prétentions des différents auteurs dans ce tohu-bohu de questions litigieuses, il reste les documents publiés à l'époque dadaïste, bien que les créations n'aient pas toutes été publiées.

On serait volontiers tenté d'accorder quelque importance aux récits des critiques et historiens d'art, mais ces critiques et historiens sont très souvent dans l'erreur en ce qui concerne les innovations pourtant décisive, apportées par les tableaux – assemblages et par le photomontage.

Il est indéniable que les tableaux – assemblages étaient une nouveauté, qui parut pour la première fois à la grande Foire – Internationale – Dada de Berlin en été 1920.

Si les Futuristes et les Cubistes ont employé des parties de journaux, du papier peint, des moulages de plâtre et des moustaches dans leurs tableaux, ce n'étaient que des "greffes", pas encore de parfaits assemblages.

À la Foire Internationale Dada de Berlin, on pouvait voir des tableaux entièrement faits de morceaux d'affiches de Hausmann, des photomontages de Hausmann et de Hanna Hoch, des sculptures – assemblages de Grosz et Heartfield et de Schlichter.

Un regard sur les photos de cette exposition publiées pour la première fois dans l' "Almanach Dada" édité par Huelsenbeck en 1920 à Berlin et une autre fois dans les "Cahiers d'Art" à Paris en 1932, est convainquant.

Il ne s'agissait pas de ready-made à la Duchamp ou à la Man Ray, mais de conceptions jamais réalisées jusque-là.

Les ready-made n'étaient pas des "concrétisations", mais restaient des objets concrets, fabriqués industriellement et en série, auxquels le regard sélectif d'un artiste donnait une importance nouvelle et extraordinaire en enlevant à cet objet sa fonction quotidienne. Un tel objet pouvait être accepté par le public, car malgré sa destination originale dans la technique, il "racontait" son histoire et tout était pour le mieux et compréhensible.

Par contre, certains des assemblages exposés à la Foire Dada de 1920 étaient de nouvelles créations, en raison des procédés de transformation auxquels ils avaient été soumis.

On doit accorder à ces nouveautés une certaine importance, parce qu'elles ont eu la plus grande influence sur les assemblages actuels des Néo-Dadaïstes et du Pop-Art.

Il y avait plusieurs spécimens de créations nouvelles: le tableau – assemblage, l’objet – assemblage et la concrétisation – assemblage – plastique. Le tableau – assemblage que j’avais exposé était constitué d’affiches déchirées, rehaussées de lettres de différentes dimensions, qui leur donnaient un sens évocateur.

Grosz – Heartfield avaient “monté” le mannequin d’un garçon net, auquel ils avaient attaché un pied métallique au lieu de la jambe gauche; sur l’épaule droite se trouvait une sonnette électrique, la tête était remplacée par une ampoule électrique, sur la poitrine était appliquée une lame de contea et à la place du sexe un dentier.

Schlichter avait suspendu au plat fond le mannequin d’un soldat en uniforme vert-de-gris qui portait comme tête le masque d’un cochon avec casquette militaire.

Ces dernier objets – assemblages – plastiques firent l’objet d’une plainte de l’armée pour diffamation du soldat allemand et pornographie dans un procès contre Schlichter, Grosz, Heartfield et Baader en février 1921.

À la même Foire Dada je montrais la première concrétisation – assemblage composée d’une planche en bois peinte en noir d’environ le mètre, sur laquelle était juxtaposée une planche à dessiner ornée de baguettes de porte-parapluie. Au-dessus j’avais attaché une assiette en faïence bleu, le tout était parsemé de lames de rasoir.

Baader avait fabriqué un grand assemblage – échafaudage concret constitué de matériaux très variés, tels que bois, papiers, flacons, métal etc. qu’il appelait:

Le grand Plasto-Dio-Dada-Drama

Grandeur et chute de l’Allemagne illustrée

par l’instituteur Hagendorf

L’Histoire fantastique de la vie Super-Dada

Architecture monumentale Dadaïste en 5 étages, 3 jardins

Un Tunnel, 2 ascenseurs et une fermeture en forme de Cylindre.

Max Ernst montrait un vase en verre de forme cylindrique, rempli d’un liquide vert foncé et fermé en haut par un bras en bois, comme en emploient les gantiers pour essayer les gants.

Tous ces objets – assemblages – concrétisations furent détruits après la fermeture de la Foire Dada, quelques-uns seulement sont encore à voir dans les reproductions de l’ “Almanach Dada” de 1920, dans le numéro 32 des “Cahiers d’Art” de 1932, dans le livre “Dada” de Verkauf de 1957 et dans plusieurs revues plus récentes. Ces créations dadaïstes ont eu une influence indéniable sur les travaux des Néo-Réalistes.

Quand, en 1918, je conçus l’idée du tableau en différentes matières, ce qu’on nomme actuellement “assemblage”, je compris qu’il se situait en de hors de toute esthétique conventionnelle et, pour le définir, j’appliquais la psychanalyse.

Pour arriver à une création plastique (ou picturale) d'un caractère nouveau, constituée de matières très diverses, même de leurs débris, il fallait reconnaître l'instigation subconsciente d'éléments hors de toute esthétique ou des règles de la beauté, bref de leur côté intestinal "typhonique".

Si l'on peut encore juger les ready-made d'après certaines règles (harmonie, ordonnance logique de leurs parts) on ne peut plus le faire en présence de véritables assemblages, qui ne cherchent plus à introduire des simulacres de l'identité des objets, mais une identité plus essentielle, partie d'un point de vue d'équilibre indifférent des contradictions coïncidentes simultanées. L'assemblage est une création à l'encontre de toute pathétique et aussi de toute mesure.

L'assemblage se met en évidence par ses particules opposées l'une à l'autre, il n'est pas une pseudologie de la belle vérité – il EST simplement et il EXISTE.

C'est là le contenu ou le sens de l'Anti-Art.

Quant au photomontage, les faits sont beaucoup plus difficiles à reconstruire. Dans le livre "Mon frère John Heartfield" de Wieland Herzfelde, Berlin-Est 1962, on peut lire ceci:

"Un beau matin de Mai 1916 nous avons découvert le photomontage", mais il ne donne pas de preuve pour cette prétention, ce qui aurait été très difficile, car le photomontage n'existait pas et personne n'en avait encore jamais vu un à cette époque.

Cependant, Herzfelde continue à une autre place:

"Il se trouva même un marchand de tableaux, qui mit sa noble galerie à notre disposition, c'est-à-dire, aux Dadaïstes de Berlin...un collage de Heartfield figurait comme couverture du catalogue d'une exposition, que nous appelâmes "Première Foire Internationale Dada" une distribution appropriée.

Cette composition de coupures différentes montre très peu de détails qui viennent de la photo ou du film, malgré tout, on peut la reconnaître comme précurseur du photomontage."

Il s'agit en réalité de la couverture du catalogue de la Foire Dada à la Galerie Burchard, organisée par Grosz, Heartfield et moi, comme on peut le lire sur cette même couverture et où l'on trouve même imprimée, d'après les propres mots de Herzfelde, une phrase de moi.

Mais encore mieux: j'avais exposé à cette Foire environ une douzaine de photomontages, faits en partie en 1919 et des tableaux – assemblages de grands formats, jusqu'à 1 mètre.

Il serait ridicule de vouloir prétendre que je retarderais volontairement la date et il serait encore plus ridicule de prétendre que ce maigre produit de Heartfield représentait le "précurseur du photomontage".

En outre Hannah Höch avait exposé plusieurs photomontages à la même Foire.

Alors, je peux dire, que j'ai réalisé des photomontages au moins un an avant John Heartfield.

La découverte du photomontage se fit en réalité comme je l'ai décrit dans mon "Courrier Dada":

“C’est à l’occasion d’un séjour au bord de la Mer Baltique en été 1918, à l’île d’Usedom, dans le petit hameau de Heidebrink, que j’ai conçus l’idée du photomontage. Dans presque toutes les maisons se trouvait, accrochée au mur, une lithographie en couleur représentant sur un fond de caserne, l’image d’un grenadier. Pour rendre ce memento militaire plus personnel, on avait collé à la place de la tête le portait photographique du soldat.

Ce fut comme un éclair, on pouvait – je le vis instantanément – faire des TABLEAUX entièrement composés de photos découpées. De retour en septembre à Berlin, je commençais à réaliser cette vision nouvelle en me servant de photos de presse et de cinéma”.

L’original de ce memento était exposé à la grande Exposition Dada de Dusseldorf en 1958, et un doute sur l’authenticité de mon récit n’est pas bien possible.

Tout est bien qui finit bien.

Il est Evidemment nécessaire de dire quelques mots sur le poème – affiche, exécuté seulement avec des lettres typographiques.

Si les Scheerbart, Morgenstern, Khlebnikov, Khreutchenykh ont eu une influence sur le soi-disant inventeur du poème phonétique Hugo Ball, leurs poèmes sont restés des sonorités dans un langage de poésie de mots inconnus.

Mes poèmes – affiches, faits de lettres typographiques de gradations différentes, par leur principe, abandonnaient le langage courant. Ils indiquaient, au contraire, par leur ordre optophonétique, des changements de sonorités.

Cette espèce de poèmes opto-phonétiques a ouvert une voie nouvelle à un très grand nombre de phono – poètes actuels.

En donnant un aperçu très raccourci des activités du Club Dada de Berlin, je ne veux pas oublier qu’en été 1920, Huelsenbeck avait édité l’Almanach Dada qui contenait de nombreux documents et de nombreuses explications sur ce que Dada voulait être et représenter.

Mais Dada n’était pas mort pour autant.

Car Dada est immortel.

### **Versione tedesca**

Es ist nicht erstaunlich, dass die DADAisten heute in ihren Schriften, Büchern und Katalogen bemerkenswerte Gedächtnislücken zeigen. DADA war das Produkt einer gestörten und revolutionären Epoche und DADA hat viele Neu – Schöpfungen hervorgebracht, die, nach 50 Jahren, von den Avant – Gardisten aufgenommen werden. Sie spielen die Unschuldigen und tun, als hätten sie nichts von den Werken aus der DADA –Zeit gekannt.

So hat die Wichtigkeit, die die Bild – Assemblage und die Fotomontage in der Entwicklung der Avant – Garde – Kunst erlangt hat, einen Teil der alten DADAisten veranlasst, die Tatsachen zu verwirren und groteske Irrtümer über ihre Erfindungen zu verbreiten.

Da man sich in diesem tohu – bohu auf keinen der Aussprüche der verschiedenen Personen verlassen kann, bleibt nichts übrig als sich auf die in der DADA – Periode veröffentlichten Dokumente zu berufen, wenn auch nicht alle neuen Schöpfungen immer gleich veröffentlicht wurden.

Man würde gerne den Berichten der Kunstkritiker und Kunsthistoriker Bedeutung zuerkennen, aber sie sind im Irrtum durch die irrtümlichen Erklärungen der DADAisten, die selbst nicht genug auf die ursprünglichen Tatsachen geachtet haben, die entscheidend waren, sei es was die Bild – Assemblage oder die Fotomontage betrifft.

Es ist unleugbar, dass die Bild – sowohl wie die Skulptur – Assemblage eine Neuheit war, die zum erstenmal auf der Grossen Internationalen DADA – Messe in Berlin im Sommer 1920 erschien.

Wenn die Futuristen und die Kubisten Zeitungsausschnitte, buntes Papier, Gipsabgüsse und Schnurrbärte auf ihren Bildern verwendeten, so waren dies nur, „Greffagen“ (Aufpfropfungen), aber noch keine wirklichen Assemblagen.

Auf der DADA – Messe in Berlin konnte man Bilder von Hausmann sehen, die ganz und gar aus Plakatpapieren geklebt waren, Fotomontagen von Hausmann und Hanna Höch, Skulptur – Assemblagen von Grosz, Heartfield und Schlichter. Ein Blick auf die Fotos dieser Ausstellung, die zum erstenmal in *Almanach Dada*, herausgegeben von Huelsenbeck 1920 in Berlin, veröffentlicht waren und ein andermal in *Cahiers d'Art* in Paris 1932, ist überzeugend. Es handelt sich nicht um „ready-mades“ wie die von Duchamp und Man Ray, sondern um Ideen, die bis dahin noch nie verwirklicht waren.

Die ready-mades waren keine „Konkretisationen“, sondern fabrikmäßig hergestellte Gegenstände, denen der auswählende Blick des Künstlers eine neue und außerordentliche Bedeutung verlieh, indem er sie aus ihrer täglichen Nutzbarkeit heraushob.

Zu gleicher Zeit konnte ein solcher Gegenstand vom Publikum angenommen werden, da seine ursprüngliche Bestimmung „seine Geschichte erzählte“; so war alles zum besten und verständlich.

Hingegen einige der Assemblagen der DADA – Messe waren Konkretisationen durch die Umformung, der sie unterlagen.

Man muss diesen Neuerungen ihre Wichtigkeit zugestehen, die bis heute noch nicht anerkannt ist, denn sie hatten den größten Einfluss auf die Assemblagen der heutigen NeoDADAisten und der Pop-Art.

Es gab verschiedene Arten neuer Schöpfungen: die Bild – Assemblage, die Gegenstand – Assemblage und die Skulptur – Assemblage.

Die Materialbilder, die ich ausgestellt hatte, bestanden aus zerrissenen Plakaten, betont durch Buchstaben in verschiedenen Dimensionen, die ihnen einen bestimmten Sinn gaben.

Grosz – Heartfield hatten das Mannequin eines Knaben „montiert“, sie hatten ihm ein metallisches Stativ anstelle des linken Beines gemacht, auf der rechten Schulter befand sich eine elektrische Klingel, der Kopf war ersetzt durch eine elektrische Birne, auf der Brust war eine Messerklinge und an der Stelle des Geschlechts befand sich ein Gebiss.

Schlichter hatte das Mannequin eines feldgrauen Soldaten an die Decke gehängt, der zeigte anstelle des Kopfes die Maske eines Schweines mit Militärmütze.

Diese beiden letzten Plastiken ergaben den Anlass zu einem Prozess wegen Verleumdung und Beleidigung des deutschen Soldaten und wegen Pornografie gegen Schlichter, Grosz, Heartfield und Baader im Februar 1921.

Auf derselben DADA – Messe zeigte ich die erste Konkretisation – Skulptur – Assemblage; sie bestand aus einem schwarzgemalten Holzbrett von ungefähr einem Meter, auf welchem ein mit Stäben eines Schirmständers geschmücktes Reißbrett befestigt war. Darüber hatte ich einen blauen Fayenceteller angebracht, und das Ganze war mit Rasierklingen übersät.

Baader hatte ein riesiges Gerüst erbaut aus dem das er nannte: *Das große Plasto – Dio – Dada – Drama*.

Max Ernst zeigte ein zylindrisches Glas, das mit einer dunkelgrünen Flüssigkeit gefüllt und oben mit einem Holzarm, wie ihn die Handschuhmacher zum Anprobieren der Handschuhe benützen, geschlossen war.

All diese konkretisierten Gegenstand – Assemblagen wurden nach Schluss der Ausstellung zerstört, nur einige sind noch in Reproduktionen im *Almanach Dada* von 1920 zu sehen, in der Nr. 32 von *Cahiers d'Art* von 1932 und in dem Buch *Dada* von Willy Verkauf von 1957 und in einigen neueren Zeitschriften.

So hatten sie also einen unzweifelhaften Einfluss auf die Arbeiten der Neo – Realisten.

Als ich 1918 die Idee des Material – Bildes erfand, was man jetzt Assemblage nennt, hatte ich verstanden, dass es außerhalb jeder konventionellen Ästhetik steht; und um dies zu erklären, wendete ich die Psychoanalyse an.

Um zu einer plastischen oder pikturalen Schöpfung ungewöhnlichen Charakters mit ungewöhnlichen verschiedenartigsten Materialien zu gelangen, musste man unterbewusste Antriebe anerkennen, Elemente gänzlich außerhalb jeder Ästhetik oder der Regeln der Schönheit, kurz, ihre intestinale, „typhonische“ Seite.

Wenn man die ready-mades noch nach gewissen Regeln (Harmonie, logische Ordnung der Teile) beurteilen kann, so kann man dies nicht mehr gegenüber wirklichen Assemblagen, die nicht versuchen, einen Schein der Identität eines Gegenstandes wiederzugeben, sondern die selbst wesentliche Identität sind, aus einem Gleichgewichtspunkt hervorgegangen, aus dem Widerspruch der Koinzidenz, und gänzlich indifferent.

Die Assemblage offenbart sich durch ihre gegensätzlichen Teile, sie ist nicht eine Pseudologie der schönen Wahrheit – sie IST einfach und sie ist DA. Dies ist der Inhalt und der Sinn der Anti – Kunst.

Ich stellte auf der Messe ungefähr ein Dutzend Fotomontagen aus, die zum Teil 1919 gemacht waren, und große Bild – Assemblagen von ungefähr einem Meter. Es ist lächerlich, zu behaupten, dass ich das Datum wissentlich später ansetzte, und noch lächerlicher zu behaupten, der Katalog – Umschlag von Heartfield von dieser Dada – Messe sei der *Vorläufer* der Fotomontage.

Übrigens hatte Hannah Höch auf derselben Messe auch einige Fotomontagen.

Also kann ich behaupten, ich habe die Fotomontage mindestens ein Jahr früher als Heartfield ausgeführt.

Dieser letzte und wirkungsvollste DADA – Vorstoß auf dem optischen Feld wurde auf der literarischen Seite vom *Almanach Dada*, den Huelsenbeck herausgab, begleitet und unterstrichen.

Ich hatte, um die neue bildliche Form der Collage (und anderer malerisch – plastischer Gestaltungen) zu verteidigen, in diesem Almanach einen Text, den ich *Rückkehr zur Gegenständlichkeit in der Kunst* nannte und den ich hier folgen lasse.

Man möge bemerken, dass die interlistige Idee meines Artikels das neue traumhaft – surrealistische Element war, das ich mit meinen Collagen verwirklicht hatte, wenn auch der „Gegenstand“ absichtlich in den Vordergrund meiner literarischen Erklärung gerückt war.

Walt Whitman schrieb einmal:

*Ich widerspreche mir selbst? Gut, ich widerspreche mir selbst!*

So erlaube ich mir, es nicht nur zu scheinen, sondern auch zu sein.

**Intervista di Richard Huelsenbeck a Raoul Hausmann, dattiloscritto, s.d., presente a conclusione di Raoul Hausmann, *Les inventions et les manifestations du Club Dada de Berlin* (dattiloscritto, s.d.), in Hans J. Kleinschmidt Research files 1902-1975, Box 1, Folder 2, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.**

HUELSENBECK FRAGE 1.

Stimmst Du mit mir überein, dass ich mit Ball das Wort Dada im Larousse gefunden habe?

HAUSMANN ANTWORT:

Ich war im Februar 1916 nicht in Zürich anwesend, weiß also nicht, WER das Wort dada gefunden hat. Hugo Ball in seinem Tagebuch erwähnt diese Entdeckung nur nebenbei. Jedenfalls liest man im Tagebuch: 11.II. „Huelsenbeck ist angekommen“ und unter dem Datum 18. IV. „Tzara quält wegen der Zeitschrift. Mein Vorschlag, sie dada zu nennen, wird angenommen“. In *Dada painters and poets* liest man auf Seite 30, Reproduktion von „Cabaret Voltaire“: „le 26 février arriva Richard Huelsenbeck de Berlin et le 30 mars nous jouames deux admirables chants nègres („drabadja mo gere etc“) und unter dem Datum 15.Mai 1916 „l’intention des artistes assemblés ici est de puglie une revue internationale. La revue paraitra à Zurich et portera le nom DADA Dada Dada Dada Dada.“

Ich habe darüber keinerlei Meinung.

HUELSENBECK FRAGE 2.

Weißt Du und stimmst Du damit überein, dass dem großen Abend bei Neumann ein Lyrik-Abend (upstairs) vorausging, auf dem Dada von mir zum erstenmal in Berlin erwähnt wurde?

HAUSMANN ANTWORT:

Ich war im Februar 1918 nicht im Graphischen Kabinet J.B.Neumann anwesend und habe nur durch Hörensagen erfahren, dass es dort einen Skandal gab, da Du plötzlich in einer literarischen Vorlesung von Dada gesprochen hattest.

HUELSENBECK FRAGE 3.

Stimmst Du damit überein, dass ich den Club Dada gründete?

HAUSMANN ANTWORT:

WER den Club Dada in Berlin im April 1918 gegründet hat, ist mir unbekannt. Ich wusste nur durch Franz Jung, dass er gegründet wurde, der mir das in einer Weinstube am Halleschen Tor erzählte und zwar als einen Beschluss, der in der „Freien Strasse“ bei ihm gefasst worden war. Ich erklärte auf seine Frage, ob ich beitreten wolle, „ja“ und das ist Alles. Einige Tage später lernte ich Dich persönlich kennen. Jedenfalls war ich an der Drucklegung und typographischen Gestaltung des ersten Dadamanifestes und der Club-Dada No der Freien Strasse beteiligt und zeichnete das Manifest BEVOR „der Name dada durch alle Zeitungen gegangen war“.

**Raoul Hausmann, *A Jef Golyscheff* (1966), „Phases“, n. 11, Paris, 1967.**



Comme le couteau a toujours peur de la croûte du pain, il coupe plutôt les doigts de la main – j'étais le Dadasophe, j'étais toujours sans raison à la recherche d'un nouveau compagnon de combat, sans cesse à la chasse aux procédés de choc nouveaux.

Un jour de printemps 1919, j'ai rencontré un jeune homme libre, nommé Jefim Golyscheff.

Si l'on peut se demander, si certains Dadaïstes étaient jamais dada, Golyscheff l'était. Il n'avait pas besoin d'être instruit sur les intentions du Club Dada, ou plutôt sur Dada, il portait en lui tous les éléments exigés d'un Dadaïste véritable.

Tel César, il arrivait, il voyait, il avait gagné.

Il était musicien et peintre. Il se mettait immédiatement à l'oeuvre. A la première exposition Dada d'avril 1919, il apportait des assemblages jusque là jamais vus. Des greffages faits de boîtes de conserves, de petits flacons, de bribes de carton, de bois, de peluche, de cheveux, un spectacle optique invraisemblable, inimaginable avant cette date.

Dada. Dans cette salle du marchand de tableaux Ben Neumann à Berlin, à la fin d'une soirée du mois d'avril de 1919, il y a la moitié d'un siècle. Dada. Les murs de la salle résonnent, l'air craque violemment. Quelqu'un s'essuie le front, pleure de plaisir. Un autre enfonce sa tête dans ses épaules. Quelqu'un ouvre de grands yeux étonnés. Aucun ne sait où cacher sa gêne, puisque personne ne sait qui penser et le penser est la condition première de l'incompréhension.

De la masse houleuse des spectateurs montent des bruits incohérents et incompatibles. Le bruit est l'affiche que masque le manque de perception dans ce désert de vides qu'une manifestation insolite a provoqué.

L'insolite fait mal. On se protège en faisant des pulsations cacophoniques, on répond aux réalités Dada par des coprolalies.

Cette première exposition Dada dans le "Graphisches Kabinett" se termine par une grande soirée Dada, où Golyscheff arriva avec une jeune fille de blanc vêtue.

Je vois la scène encore aujourd'hui, comme si rien n'avait changé. Golyscheff, muni d'un faible sourire, se dirigeant vers le grand piano à queue, faire d'un petit geste de la main l'ange innocent s'asseoir et dire avec une voix de poupée électronique:

"On vous joue "L'Antisymphonie"

en trois parties

(La Guillotine circulaire)

- a) "L'Injection provocante"
- b) "La Cavité buccale chaotique"
- c) "Le Super Fa pliable"

Regardez-le, car vous pouvez faire mieux, puisque vous n'entendez rien à la musique et encore moins à la sienne – regardez-le bien de toute sa gaminerie, un mélange d'agressivité

de timide, de je ne sais quelle mélancolie hilare, regardez-le qui, à travers le jeu habile d'un ange pur, va vous casser les oreilles, vous emporter les yeux, vous imposer ses arythmies, ses notes perçantes, vous imposer un méli-mélo de sons qui n'en veulent plus être, des harmonies qui simplement sont: Dada.

La mécanique rusée, arrivée à la limite de l'acrobatie technique de pianiste de la fille blanche, arrache au cercueil de musique des sonorités insolites si inattendues qu'elles jettent vos cerveaux dans des transes supersoniques. Voir cet ange innocent jouer la suite syncopée de dissonances de Golyscheff était d'un effet formidable.

Le public, pas même encore habitué au Jazz restait ébahi et ébaubi.

À jamais cette image restera imprimée dans ma mémoire eidophonique, à jamais je la retiendrai sur mes bâtonnets rétinien remplis, saturés de mnémo – photo – phones pour plus d'un demi – siècle, pour me représenter ce Jefim Golyscheff, que je n'ai que peu vu dans ce qu'on appelle la réalité, et que je croyais perdue pour toujours.

J'ai retrouvé le viel ami, je lui consacre ces lignes!

**Raoul Hausmann, *Dada s'emeut se meut et meurt à Berlin*, dattiloscritto, Limoges, aprile 1966 (versione parziale), in *Hans J. Kleinschmidt Research files 1902-1975, Box 1, Folder 1, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles; confronto con la versione tedesca *Dada empört sich regt sich und stirbt in Berlin*, in *idem, 7 Manifeste*, Reflection Press, Stuttgart, 1970; in *idem, Am Anfang war Dada/ Raoul Hausmann*, Anabas-Verlag Günter Kämpf, Steinbach, 1972, pp. 15-21.***

#### **Versione francese**

[...] Le Sur-Dada et moi, nous transportons la littérature ou la poésie dans la rue, au sens réel du mot. Le mot, c'est un signal dans la rue. Le mot n'est pas du futur il est présent, ce n'est pas du noir sur blanc, sur une feuille de papier particulier. Le mot, nous l'avons détourné et décontracté dans tous les sens, introverti de signification, et moi, je l'ai affiché sur des murs sans murs, des poèmes – affiches de lettre – types qui criaient le nu nouveau.

À cette époque j'inventais une sorte d'écrits sur la niaiserie quotidienne que j'appelais "Banalités", pour ridiculiser la psychologie et la littérature elle - même.

La littérature préfabriquée, l'assemblage poétique, je les pratiquais avec le Sur-Dada Baader: nous avons l'habitude de parler un chari – vari psychanalytique en lisant en même temps à

haute voix des passages incohérents de n'importe quel chef-d'oeuvre de la littérature "mondiale".

C'était [...] l'expression de notre dédain total pour tous les *Faust* et tous les *Rauber* [...] plus de respect pour cette "nourriture spirituelle" du soldat allemand, qu'il n'avait même jamais portée dans son havresac.

Weimar n'est qu'un mensonge, le déguisement de la barbarie teutonique.

Quant à la peinture, je ne pouvais pas laisser ce fourbi tel que les peintres le pratiquaient: déjà en Avril 1918 j'écrivais dans mon Manifeste du *Nouveau Matériel dans la Peinture* que j'appelais plus tard *Cinéma synthétique de la Peinture*:

Qui le veut soutienne les conventions imposte. Auparavant la vie nous a parait comme un vacarme immense, complet. Comme une tension dans les écroulements d'expressions jamais dirige unilatéralement, un (quand même aussi) gonflement important des inconsidérations profondes vers la forme, sans saut étique, sur base étroite: l'art dada est le plan à apparence de conflits, d'une insolence de créateur qui proteste. L'art, le mensonge sans contingence, montrant jusque dans la farce une (quasi) nécessité intérieure, l'art n'a jamais un sens plus profond que le non-sens du narcissisme, pris au sérieux par de purs innocents, traversé de jeux de croisements de complexes tragiques. Le peintre peint comme le bœuf beugle; cette insolence solennelle de croupiers figés, mêlée à un sens profond, a donné lieu à des chasses gardées surtout pour les critiques d'art allemande.

Le réveil des cellules infra-sonores me sonna pour que je fasse le travail réfléchi d'un collage. J'assemblais des matériaux hétéroclites de toute sorte set mon cerveau dirigeait, suivant le rythme de la cloche cranienne, mes mains qui ne défendaient point, pour suivre les intentions d'une vision intérieure qui se formait à la lumière interne, infra - noire d'un inconscient labeur.

[...] Au printemps 1919 se joignit à moi un jeune Russe, Jefim Golyscheff. Il était musicien et peintre, et j'organisais avec lui, en l'absence de Huelsenbeck, la première exposition Dada à Berlin. Á cette occasion il fit le premier des assemblages avec de matériaux hétéroclites, qui allaient à l'encontre du "grand art expressionniste" que le "Sturm" offrait à un public d'initiés. Et pour la soirée qui marquait la fin de cette exposition, Golyscheff avait composé une symphonie atonale en trois parties intitulée *l'Anti-Symphonie* (la Guillotine circulaire), exécutée par une jeune fille vêtue de blanc. Le contraste entre cette apparition et l'attaque des sonorités inusuelles était si grand, que le public se tenait coi.

[...] J'avais conçu ma sculpture *Tête mécanique* en 1919 que j'appelais *l'Esprit de notre temps* pour démontrer, que la conscience de l'homme n'est faite que des accessoires que l'on colle dessus et qu'il n'est en réalité qu'un mannequin de coiffeur bien arrangé par de jolies boucles de cheveux.

[...] Pour maintenir sa position, j'avais décidé d'organiser avec Grosz et Heartfield la première "Grande Foire Internationale Dada" à Berlin en été 1920. Á cette ultime flambée on pouvait voir des photomontages, des assemblages et des affiches qui dépassaient de loin tout ce qu'on avait pu voir jusque là. On avait montré toutes les audaces possible en matière, en conception, en invention, non encore dépassée aujourd'hui par les Néo et les Pop – mais le public nous boudait, personne ne voulait plus voir Dada.

### **Versione tedesca**

[...] Der Ober-dada und ich, wir tragen die Literatur und die Poesie auf die Straße, im wahren sinn des Wortes. Das Wort ist ein Signal in der Straße. Das Wort gehört nicht der Zukunft, es ist Gegenwart, es ist nicht schwarz auf weiß, auf irgend einem Blatt Papier.

Das Wort, wir haben es abgelenkt und verzerrt in jedem sinn, seine Bedeutung verinnerlicht, und ich, ich habe es auf mauern ohne mauern angeschlagen, Plakat-Gedichte aus Drucker-Buchstaben, die neue Nacktheit ausriefen. In jener zeit erfand ich eine art Dichtung über die täglichen Nichtigkeiten, die ich „Banalitäten“ nannte, um die Psychologie und die Dichtung selbst lächerlich zu machen die „präfabrizierte“ Dichtung, die poetische Assemblage, übte ich mit dem Ober - Dada Baader, wir hatten die Gewohnheit ein psychoanalytisches Kauderwelsch zu sprechen und gleichzeitig lasen wir mit lauter stimme unzusammenhängende Passagen aus irgendwelchen Meisterwerken der Weltliteratur.

Dies war der Ausdruck unserer vollen Verachtung für alle *Faust* oder *Räuber*, keine Achtung mehr für die *geistige Nahrung* des deutschen Soldaten, der sie übrigens nie in seinem Tornister trug.

Weimar ist nichts als luge, die Verkleidung der teutonischen Barbarei.

Was nun die Malerei betrifft, ich konnte diesen kram nicht so lassen, wie die Maler ihn behandelten: schon im April 1918 schrieb ich mein manifest *Das neue Material in der Malerei*, das ich später *Synthetisches Cino der Malerei* nannte:

die abgeleitete Convention stutze war es will: zunächst erscheint uns das Leben komplett ein ungeheurer Lärm, Spannung in Zusammenbrüchen nie eindeutig gerichteter Expressionen, ein (wenn auch) Belanglosigkeiten zu gestalt ohne ethische Saltos auf schmaler Grundlage: l'art Dada ist der stand außer den Konflikten protesthafter Schöpferanmaßung; Kunst, die beziehungslose luge einer (quasi) inneren Notwendigkeit bis zum Klamauk aufzeigend, Kunst hat niemals einen tieferen sinn als den Unsinn feierlich genommener Selbstbespiegelung reiner Toren mit einspielen tragischer Komplexverschränkungen.

Der Maler malt, wie der Ochs den Maler brüllt - diese feierliche Unverfrorenheit festgefahrener Markeure mit Tiefsinn vermengt, ergab wichtige Jagdreviere besonders deutscher Kunsthistoriker.

Die Weck-Uhr meiner infra-sonoren Zellen rief mich, damit ich die überlegte arbeit einer Collage beginne. Ich brachte eine Sammlung heteroklitischster Materialien zusammen und mein Gehirn lenkte, seinem Rhythmus folgend, meine Hände, die sich nicht wehrten, den absichten einer inneren Vision zu folgen, die sich unter dem infra-schwarzen licht formte.

[...] Im Frühling 1919 schloss sich mir ein junger russe an, Jefim Golyscheff. Er war Musiker und Maler, und ich organisierte mit ihm, in Abwesenheit von Huelsenbeck, die Erste Dada-Ausstellung in Berlin. Bei dieser Gelegenheit machte er, als Erster, Assemblagen aus den unmöglichsten materialen, die im Gegensatz zur „großen expressionistischen Kunst“ standen, die der „Sturm“ seinem eingeweihten Publikum bot für den Abend, der den Schluss der Ausstellung vorstellte, hatte Golyscheff eine atonale Symphonie in drei teilen komponiert mit dem Titel „Anti-Symphonie“, ausgeführt von einem Weiß - gekleideten jungen Mädchen. Der Kontrast zwischen dieser Erscheinung und dem angriff der ungewohnten Sonoritäten war so stark, dass sich das Publikum still verhielt.

[...] Ich hatte meine Skulptur, den *mechanischen Kopf* 1919 geschaffen, den ich auch *den Geist unserer zeit nannte*, um zu zeigen, dass das menschliche Bewusstsein nur aus unbedeutendem Zubehör besteht, dass man ihm äußerlich aufklebt. Es ist eigentlich nur wie ein Friseurkopf mit schon arrangierten locken.

[...] Um seine Stellung aufrecht zu erhalten, hatte ich beschlossen, mit Heartfield und Grosz die *Grosse Internationale Dada-Messe* in Berlin im Sommer 1920 zu organisieren. Bei diesen Lette aufflackern konnte man Fotomontagen, Assemblagen und Plakaten sehen, die alles übertrafen, was man bisher gesehen hatte. Man zeigte alle nur möglichen Kühnheiten in material, Auffassung, Erfindung, die heute noch nicht von NEO-DADA oder Pop-Art übertroffen sind- aber das Publikum machte nicht mit, keiner wollte mehr Dada sehen.

**Raoul Hausmann, *Meine Beziehungen zur Weltliteratur*, dattiloscritto, s.d., in *Hans J. Kleinschmidt Research files 1902-1975, Box 1, Folder 2, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.***

Schriftsteller zu sein, war nicht meine anfängliche Absicht, denn als Sohn eines Malers war es mir stets natürlich, ebenfalls Maler zu sein. Schon früh war ich von den französischen Impressionisten begeistert, denn, nach dem Wort Ludwige von Bayer vor Kaulbach's Bildern „ein Maler muss malen können“ war mir der große Unterschied zwischen dem französischen

Sinn für die Abstufungen des Lichtes und der Farbe, gegenüber den wenigen deutschen Malern die Koloristen waren, sehr deutlich geworden.

Ich hatte also zuerst und vor allem eine eidetische Einfühlungsfähigkeit für die französische Weise zu sehen, doch war mir seit meiner Übersiedelung von Wien nach Berlin ein Wissensdrang für französische Schriftsteller erwacht, wenn dies auch zuerst mit den mehr fachlichen Schriften von Hippolyte Taine et Delacroix begann.

Zwar war ich seit etwa 1904 voll aller möglichen Literatur, aber ich las nicht systematisch, von Lessing und Winkelmann (auch hier zuerst die Fachfragen!) dann zu Goethe, Wieland, Schopenhauer, Nietzsche, den Vor – Skratikern, Platon, Homer, Laotase, Buddho, Meister Eckehard, die Theologia Deutsch, Jakob Böhme, Angelus Silesius, Walt Whitman, Poe, und dann wieder Montaigne, Rabelais aber auch Fischbart.

Seltsamerweise hatte ich keine Kenntnis der deutschen Romantiker, , außer Hölderlin's Hyperion und Mörike's „Maler Nolten“.

Mein eigenes Schriftstellerdasein wurde durch Herwarth Walden's „Sturm“ erweckt und da ich mit größtem Interesse die italienischen Futuristen, die französischen Kubisten und die russischen Espressionisten aufnahm, so wurden mir die Bücher Apollinaire's, Cendrars's, Ribemont – Dessaigne's und Anderer ein beinahe ausschließlicher Anlass, mich mit französischer Dichtung zu beschäftigen. Im übrigen waren ja auch Marinetti's Manifeste sowie „Les mots en Liberté“ französisch erschienen .

Ich las in dieser Zeit aber auch Swift, Sterne, Cervantes und vor allem den herrlichen Scheerbart.

Im Jahre 1915 fand ich auf einem Bücherwagen zwei Jahrgänge des „Kladderadatsch“ von 1848 sowie E.T.A Hoffmann's „Kater Murr“ in einer alten Ausgabe. Diese Schriften begeisterten mich, die bissigen Kalauer des „ Kladderadatsch“ zeigten mir eine Seite „berliner Blau“ die mir neu war, und der „Kater Murr“ mit seinem Wechsel von Ironie und fantastischem Tiefsinn entzückte mich.

Ich fühlte, dass Dichtung und Schrifttum etwas Anderes sein konnten als das Lob oder die Klage um ein eingebildetes Erleben, meist von den Dichtern in Versgeklingel gekleidet.

Mein Sinn für Erneuerung, für Empörung, für die Ablehnung des Herkömmlichen wurde noch und international, allem Patriotismus fern.

Der Weltkrieg hatte 1914 begonnen und Walden veröffentlichte sein „Hohes Lied des Preussentums“. Mein Übergang zur Pfemfert's „Aktion“, einer Zeitschrift für Expressionismus und anti – autoritären Sozialismus war danach eine Selbstverständlichkeit.

Pfemfert veranlasste mich, ihm für sein „Aktions – Buch“ (1917) einen Text zu schreiben – dies war der Anfang meiner eigenen schriftstellerischen Tätigkeit , die im Jahre darauf durch

meine Beteiligung an Franz Jung's „Freier Strasse“ und der Gründung des „Club Dada“ sich bis heute unablässig fortgesetzt hat.

Durch Jung wurde ich auf Bakunin und Dostojewski gelenkt, durch Pfemfert auf Marx, Engeles, Lenin, Pannekook und Prudhon.

Mit Arp war ich seit 1912 befreundet und selbstverständlich erkannte ich den erneuernden und umwälzenden Einfluss Tristan Tzara's auf die neue Literatur, die später durch Breton und Picabia zu einem anarchischen Indifferentismus geführt wurde.

Ich selbst erfand damals das Buchstabengedicht, das von Khlebnikovs oder Ball's, die ich noch nicht kannte, „Poésie unbekannter Worte“ sich durch seinen rein lettrischen Charakter unterschied, und die Kurzgeschichten „Banalitäten“, die später durch Schwitters' gleichlaufende Vorstösse sehr bekannt wurden.

Die Ursache dafür ist wohl darin zu finden, dass ich stets den „Tic“ hatte, Worte umzudrehen und sie ihres semantischen Sinnes zu berauben, wie ich auch Syntax und Grammatik verleugnete.

Von der Auflösung des „Club Dada“ 1921 ab, war ich mit theoretischen Texten zur Optik und Phonetik beschäftigt und 1926 begann ich meinen autobiographischen Mythos „Hyle“ in dem ich das Problem der individuellen und der imaginären Zeit, sowie des catatonischen Halbwachens schildere. Er wurde 1958 beendet.

Im März 1933 musst eich aus Deutschland fliehen, das ich seitdem nicht wiedersah. Von Spanien über Italien, die Schweiz in die Tschechoslowakei und endlich 1938 nach Paris gereist, machte ich genauere Bekanntschaft mit den entscheidenden französischen Dichtern. Vor allem mit Rimbaud und Lautréamont. Gleichzeitig lernte ich durch eine Spatialnummer der Zeitschrift „Les Cahiers du Sud“ die deutschen Romantiker kennen, von denen mich besonders Novalis, dieser wunderbare Geist sehr einnahm.

Grade durch gute französische Übersetzungen begriff ich, dass jede Sprache derartige Besonderheiten und bestimmte Vorzüge vor Anderen besitzt, dass eine wirkliche Übersetzung kaum möglich wird. Die Sprachen sind deshalb so babylonisch verwirrt, damit möglichst ALLE Ausdrucksmittel, aale syntaktischen und grammatischen Verschiedenheiten des Sprechens ausdrückbar werden... in einer Einzelsprache wäre dies unerfüllbar.

Dadurch, dass ich selbst begann französisch zu denken und zu schreiben (wie ich auch englisch schrieb) erkannte ich die begrenzte Bedeutung der linguistischen Gesetze, die doch nur Verkehrsbedingungen für begrenzte Sprech – und Schreibgebiete sein können.

Ich begriff auch durch des Französische, dass man statt des semiotischen Sinnes die Artikulation, die eher zufällige Hervorhebung bestimmter Tonfälle anstatt der Symbolik, der

Sprache neue, über das gewöhnliche Verstehen hinausgehende Klang – und Sinnwerte abgewinnen kann.

Die Sprache muss Klangkombinationen erfinden, soll sie kein einfaches Nachrichtenmittel sein.

**Raoul Hausmann, *Einführung in die Geschichte des Lautgedichts 1910-1939*, dattiloscritto, s.d., in *Hans J. Kleinschmidt Research files 1902-1975, Box 1, Folder 1, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles* (edito in *idem, Am Anfang war Dada*, 1972).**

#### **Versione tedesca**

Will man zu einer wirklichen Geschichte des Lautgedichte gelangen, muss man zunächst drei Tendenzen unterscheiden: Die erste betrifft das Finden durch Zufall ohne fortschreitende Entwicklung.

Die zweite stellt Schöpfung einer neuen Art Dichtung vor und beruht auf Überzeugung und Theorie.

Die Dritte ist die Anwendung der beiden erraten Kategorien mit pragmatischem Ziel, durch Nachahmung.

Die Chronologie spielt folglich nur eine Rolle für die Erfinder und nicht für die beiden andern Kategorien.

Die erste Kategorie ist durch Scheerbart vertreten, der um 1897 ein einziges Lautgedicht schriet, ohne Beziehung zu seinen anderen Texten, ebenso wie Morgenstern um 1905, der in gewissem Sinn denselben ironischen und kosmischen Geist besaß wie Scheerbart.

Die zweite Kategorie trat in der Schweiz und Deutschland auf, unabhängig von den Forschungen und phonetischen Erfindungen einiger russischer Dichter, wie Khlebnikov, Khrutchenykh und Iliadz, deren Ideen nicht nach West-Europa drangen.

Die Zaoum-Dichtung, die Khlebnikov, Khrutchenykh und Iliadz ausübten, beruht auf einer popular-surrealistischen Form, die verschiedene Folklore Elemente in sich schloss, die unter der Leitung der Dichter, durch einen schöpferischen „futuristischen“ Willen (im Sinne von Erneuerung verstanden) sich von den italienischen Futuristen unterschied, sie waren auch ohne Verwandtschaft mit den dadaistischen phonetischen Schöpfungen.



Nach den Erklärungen von Benjamin Goriély in seinem Buch über Khlebnikov ist die Sprache „zaoum“ keine von einem, von der üblichen Dichtung unabhängigen Dichter erfundene Sprache, sondern es ist eine Mischung folklorer und magische Tendenzen mit teilweiser Beeinflussung prähistorischer und asiatischer Sprachen, siehe Chinesisch.

Es scheint, nach Goriély, dass Khlebnikov keine Beziehungen zu Geheimsprachen der Tscherkessischen Prinzen hatte, von denen Jan Potocki in einem Buch aus dem 18. Jahrhundert schreibt, noch mit der liturgischen Sprache einiger Ural-Stämme.

In „zanguesi“ bemerkt Goriély, dass „zaoum“ bei Khlebnikov einen ganz bestimmten und genauen Sinn besitzt, während man im allgemeinen mit dem Wort „zaoum“ alles bezeichnet, was man will. Man muss verschiedene Formen von „zaoum“ unterscheiden: in gewissen Fällen ist es eine Aufzeichnung von Tönen (z.B. in der „Sprache der Vogel“ bei Khlebnikov oder Kamiensky). Ein anderes Ding ist das „zaoum“ des Dichters Khrutchenykh, das man auch bei Khlebnikov findet, und das auf emotioneller Basis beruht.

Nach gewissen Gerüchten, die nicht ganz zu vernachlässigen sind, hatte Khlebnikov Kenntnis einer „Geheimsprache tscherkessischer Prinzen“ gehabt, sowie die einiger uralischer Stämme, die ihre Gotter mit liturgien verhrten,<sup>476</sup> die nur aus Vokalen bestanden.

Was die Geheimsprache der tscherkessischen Prinzen betrifft, so können wir uns auf die Forschungen des Grafen Jan Potocki berufen, de rum 1800 herausgab: „Essay zur Universal-Geschichte und Forschungen über die Samartie“ von 1788 – und „Geschichte der primitiven Volker in Russland“ von 1805, und der sich mit den Quellen dieser Sprachen beschäftigte. Seine Forschungen Curde von Lukaschewitsch fortgesetzt, von dem ein Buch über die Sprache der Schamanen um 1848 erschien.

Vladimir Markov veröffentlichte kürzlich einen Artikel in dem „Slavic and East European Journal“ über die russischen Futuristen, in dem schreibt:

„Der größte unter den Zaoum-Dichtern war wahrscheinlich Iliazd. Keine Dichtung in der Welt ist mit seinen Zaoum-Dramen (wie Ledentu le phare) vergleichbar, sie verbinden den radikalsten literarischen Extremismus mit künstlerischer Vollendung.“

---

<sup>476</sup> Appunto a penna: «*siche Ball*».

Iliadz war auf dem laufenden der Bemühungen von Khrutchenykh, Khlebnikov und Scherschenjewitsch, die sich 1913 vereinigten, um ein „Laboratorium für die Befreiung der Sprache“ zu gründen, zur Ausmerzung jeden semantischen und semiotischen Inhalts.

So wurde das Wort jeden Inhalts entkleidet, und die russischen Abstrakten erklärten, dass sie dessen nicht bedurften.

Der Fall Iliadz ist getrennt zu behandeln. Iliadz hat schon 1913 Phoneme geschaffen, hat aber scheinbar keine wirkliche Folge entwickelt. 1923 erschien von ihm ein Theaterstück „Ledentu le phare“ in Zaoum-Sprache, in Form eines Buches. Dieses Stück, in einer Typographie gedruckt, die an die futuristische Typographie erinnert, gibt den zum Teil unbekanntem Worten einen optophonetischen Charakter.

Man muss anerkennen, dass Khlebnikov und Iliadz zu den ersten Phonetikern zählen.

Man kann als wirkliche occidentale Phonie nur die ansehen, die um 1916 mit der Dada-Bewegung Form annahm.

Sie stellt sich vor allen Dingen in Hugo Ball dar, der sich in seinem „Tagebuch“ genau Rechenschaft über die Wichtigkeit seiner Entdeckung, oder, wie er sagte, seiner Erfindung gab. Er sah alle möglichen Folgen für die allgemeine poetische Sprache voraus.

Immerhin, Kandinsky war über die „Neuerungen“ Khlebnikovs auf dem Laufenden und er ließ sogar im Cabaret Voltaire in Zürich 1916 Phoneme von Khlebnikov in Gegenwart von Hugo Ball rezitieren.

Wir finden einen Nachhall dieser Möglichkeit in der „Züricher Chronique“ von Tristan Tzara vom 14. VII. 1916, wo er schreibt:

Tzara, in Frack, erklärt vor dem Vorhang, trocken, nüchtern, die neue Ästhetik für die Tiere: Gymnastik-Gedicht, Vokal-Konzert, bruitistisches Gedicht, statisches Gedicht, chemische Ordnung der Begriffe...

Vokal-Gedicht: aaô, ieo, aii.

Auf diese Weise wäre Ball durch ein Echo einiger geheimer tscherkessischer und uralischer Ausdrücke inspiriert worden!<sup>477</sup>

Die „lettristische“ Poesie, die Hausmann 1918 unabhängig von Ball fand, war auch auf der Notwendigkeit eine neue sprachliche Ausdrucksform zu finden, aufgebaut. Diese

---

<sup>477</sup> Appunto a penna: «Konsonant Gedicht? Wo?».

Überzeugung wurde einige Jahre später in Zusammenarbeit mit Schwitters von Letzterem in einem Text „Konsequente Dichtung“ 1923 formuliert.

Die phonetische Dichtung Tzara's war eine Persiflage von sogenannter Negerdichtung.

Von Arp existieren einige phonetische Gedichte.

Pierre-Albert Birot schriet ein Jahr später wie Ball „Poèmes à crier et à sauter“ (zu schreien und zu springen), aber es ist nicht Gewiss, aber eine Konsequente Idee für seine neue Form hatte.

Jedenfalls schuf er seine Gedichte nicht aus Zufall.

Die dritte Kategorie der Phonetisten besteht aus einer großen Anzahl von Nachfolgern, wie Doesburg, Seuphor 1926 und Bryen 1927 etc.

Es scheint, dass Pétronio, der die „Verbophonie“, eine Variante des Lautgedichtes schief, einen eignen Ausdruck gefunden hat.

Er hat die Verbophonie um 1930 geschaffen, und er stand sicherlich nicht nur unter dem Einfluss einiger französischer Linguisten, wie Jouffe und Ghil, sondern auch der Theorien des Bauhauses in Dessau und sogar Kandinsky's.

Die Verbophonie ist viel mehr an Onomatopöie und direkte Wort-Klänge gebunden als die Gedichte der Khlebnikov oder der Dadaisten.

Die Poesie des Hollanders Van Ostajen ist der Verbophonie verwandt und nähert sich der „visuellen“ Poesie von Mallarmé und Apollinaire.

**Raoul Hausmann, *The Optophonetic Dawn*, trad. di Frank W. Lindsay, in "Studies in the 20th Century", 3, Russel Sage College, Troy, New York, 1969, pp. 51 - 54, edito anche in "Stereo Headphones", n. 4, Kersey, primavera 1971. La versione tedesca, coincidente a quella inglese: *Eidophonetische Morgenroete*, dattiloscritto, s.d., in *Hans J. Kleinschmidt Research files 1902-1975*, Box 1, Folder 1, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.**

The creators of the new era, the inventors of unfamiliar sounds, made their discoveries a good half-century ago. Their names were Khlebnikoff and Russols, the two greatest in our age of Creation-imagery.

Khlebnikoff, through his penchant for vagrancy, mocked the limited, academic, Slavic Society from which he arose – and created a language which, although largely based on onomatopoeia, was already far beyond comprehension.

Russols, in the midst of futuristic tendencies, of “liberated words” and of kinetic painting, invented a complex of noise-making machines and created new sounds with subtle and astonishing gadgets, and even created “anti-sounds” which had never before been thought of. Both stood at the threshold of the “new phonics” with lucid consciousness of what they were doing, braving the spiritual climate of their time.

Yet, widely separated though they were geographically, they were so close in their ideas that the words of one might have been written by the other.

Russols, in his book “The Art of Noise” published in 1913, wrote:

There are richness of timbre in the spoken word which no orchestra possesses. Nature had endowed that magnificent instrument, the human voice, with subtle tone qualities for which music has no equivalent. Even poets have not been able to draw from the inexhaustible noise-sound wellsprings of spoken language the expressive and emotional elements capable of imparting human resonance to their poetic message.

These lines by Russols prove that he was perfectly aware that it was not enough merely to orient perception of sound and noise in a new direction, but that the spoken language itself had to change entirely, had to bring about new semiotic tonalities and values – in habits and customs of the literary-poetic age.

Phonics had to assume the meaning of signals in space.

In space, for it was no longer possible to construct a phonetic poem through classic typographical arrangement, organized according to the rules of symmetry.

The emission (production) of “irregular” sounds – that is, sounds not subject to the laws of the well-tempered pianoforte – was a step which necessarily accompanied the concept of noise.

We do not know whether Khlebnikov had composed his phonemes in an optical sense, but a few years later, after the “liberated Words” of Marinetti, Zdanevitch published his book “Ledentu le phase” in an optically oriented typography.

The fundamental conception of phonics (*la phonie*) necessarily went hand in hand with the eidetic, semiotic element and (with) a character of vocal signals preparing to conquer space – the new sonic space.

It then became necessary to create for this new phonics a new and valid expression; and as early as 1918, I created in my "Poster-poems" a form which, while sustaining the different values of the vowels and consonants, by differing degrees of the letters, entirely liberated the phonetic poem from the bondage of the book.

The goal and ultimate meaning of phonics was Optophonics.

Obviously, poets such as Scheerbart or Morgenstern had made (created) phonemes before Khlebnikov and Russols, but these were the result of chance and had not taken any special optical forms, with the exception of Morgenstern's poem "Night song of the Fish", which, it is true, contains neither letters nor sounds nor noises, but only metrical signs.

Besides Hugo Ball, who had certainly become acquainted through Kandinsky with the phonics of Khlebnikov, wrote his sound-poems in red, on sheets as large as those of an orchestral score. But he followed a straight line of departure, and if the typography of his poem, "Caravan", as we know it today, is unusual, it is because Huelsenbeck had it set according to an example of Berlin Dadaist typography.

On the other hand, when Schwitters, in 1932, had his "Primordial Sonata" published in a typography which was "constructive" but not at all adapted to the sounds employed, he demonstrated that the idea of optophonics had not penetrated his creative consciousness. The true sonata form is in contradiction with phonics having a spatial tendency; with which it is coordinated; it is visual and at the same time audible and sonorous.

The optophonetic poem must create an absolute unity of noises, sounds, and typographical forms which, when printed on the page, give a strange, exceptional space and a complex concretized abstraction.

It is no longer a grouping of vowels and consonants semantically arranged according to the rules of syntax, but rather a polarity of complements from a new spiritual world.

Inventions, whether they be technical or artistic, are always made when it is necessary – when a major necessity is imposed.

One should never claim that artistic innovations are either individualistic or capricious: electricity could not have been introduced in the time of Moses any more than we in our time could not have failed to discover phonics (*la phonie*). Khlebnikov proves that this discovery was an imperative when he writes, even before the "Liberated Words" of the Italian futurists:

The word lives a double life. At times it grows like a plant and produces a cluster of sonorous crystals, then the beginning of the sound takes on its own life, while that part of reason which we call "The word" remains in shadow; at other times the word places itself at the service of reason; the sound ceases to be the "omnipotent" and absolute – it becomes "NAME" and weakly carries out reason's orders. Thus, now reason obeys sound, now pure sound obeys pure reason. It is a struggle between two worlds, a struggle of two powers which is constantly carried on in the heart of the word, living a double meaning to language: two circles of shooting stars.

Had it not been for such innovators as Khlebnikov, Russols and I, the whole “visual” poetry, which reached such a stage of development and gained such wide recognition among the new generation of poets, could not have come to fruition today; for the moment of its appearance – of its creation – came a half-century ago, and minds were needed which were capable of feeling it and embracing it with enough boldness and strength to bring it to life.

The Optophonetic Dawn will long illumine the Elysian Fields of poetic invention, and its light will never again die out (*ses lumiere ne s'éteindront plus jamais*) in the souls of the Creators of Universal Space.

**Raoul Hausmann, *Optophonetic Statement*, dattiloscritto, s.d., in *Hans J. Kleinschmidt Research files 1902-1975, Box 1, Folder 2, Special Collections*, Getty Research Institute, Los Angeles.**

Since I recognized, that Cubism and even Futurism did not represent other thing than the utterst development of classic beauty, I made, starting from 1917, researches about new possibilities to combine poetry and painting.

I always was influenced by typography, because of the abstract character of the types, and I had the idea, that isolated types could represent at the same time a poetical and a pictural intention.

In this idea I was confirmed by my knowledge of Chinese, Japanese and Arabic writings. Evidently, I did not wish to imitate them.

In pursuing my initial idea, I recognized, that poetry was not only a product of semantic or syntax and rime, but above all, an object in itself.

So I was able to create in April 1918 my first phonetic poems, only constituted in the optophonetic arrangement and the numerical arrangement placed on the page.

At the same time, I introduced in my glued pictures typographic elements. In this manner I had created at the same time a new type of poetry: the poster-poem, and at the other hand abstract pictures animated by typography, which gave to the whole composition at once an abstract and a concrete character.

In this way, I digressed myself entirely from the kinetic intentions of the Futurists, in developing my own idea of Opto-Phonetic.

In the book PIN in the preface about poetry, dated from 1946, I explained once more my ideas and I pusher them a bit further.

**Raoul Hausmann, *Zwei Bücher*, dattiloscritto, Graz, aprile 1964, in *Hans J. Kleinschmidt Research files 1902-1975*, Box 1, Folder 1, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.**

Richard Huelsenbeck – Dada – eine literarische Dokumentation , Verlag Rowohlt, Hamburg  
Hans Richter – Kunst und Antikunst, Verlag DuMont – Schauberg, Köln

Dada entstieg der demiurgischen Zauberkiste und nahm die Form eines Mythos an.

Im katzengrauen Zweifelsraum fabrizierte sich der angstgeschüttelte Mensch seine Übersteigerungen: Götter und Heroen.

An der Grenze der Unterwelt hielt die Sphinx Wache. Oedipus, der den Vater erschlug, löste ihr Ratsel und tötete sie. Er ging seiner Mutter beizuwohnen.

Doch Typhon, der Bruder der Sphinx war dem Sumpf entstiegen, und selbst als man ihm einen Eimer kalten Wassers voll kleiner Fischlein über den Rücken goss, lernte er das Fürchten nicht.

Dada, Typhon und die Furchtlosigkeit sind erschienen und können nicht mehr vergehen.

Dada ist die Patapsychologie , die dem Menschen entspricht.

Unter ihrer Leitung führt der Typhonismus seine Regierung überall ein.

Der Typhonismus setzt der künstlichen Konzeption der Ästhetik der Ordnung der Objekte eine Anomie entgegen.

Sie bezeichnet die Konkretisation des gegensätzlichen Wesens der Phänomene.

Ephemerus behauptet, Mythen seien nur Übersteigerungen personeller Ereignisse.

Durch dieses umgekehrte Fernrohr muss der Heros kommen.

So sieht Huelsenbeck sich Vorfälle dokumentieren, die sich jeder historischen Möglichkeit entziehen.

In seiner Vorrede sieht er sich mit Hugo Ball den Dadaismus schon 1912 begründen. In einem Manifest aus diesem Jahre will er den Satz gelesen haben „Gegen dieses Manifest sein, heißt Dadaist sein“.

Das ist etwas zu groß gesehen , denn nach 48 Jahren kommt er auf sein altes Steckenpferd zurück, das Wort „DADA“ in Gegenwart von Hugo Bal im Jahre 1916 in Zürich in einem Wörterbuch gefunden zu haben.

Das Manifest aber schrieb er erst im April 1918 in Berlin.

Die Daten wirbeln durcheinander und widerlegen die Behauptungen.

Huelsenbeck spricht in seiner Vorrede viel von dem durch Dürkheim eingeführten Begriff der Anomie, der Abwesenheit eines Nomos, einer gesetzmässigen Ordnung der psychischen Komplexe, eine der wesentlichsten Erkenntnis – Erschütterungen, die die Dadaisten erlitten. Wahrscheinlich trifft das Gegenteil davon zu: Die Dadaisten gingen von einer schöpferischen Indifferenz, von einem Gleichgewichtszustand aller ontologischen Zwiespälte aus, und nicht vom schöpferischen Irrationalismus, wie Huelsenbeck glauben will.

Doch er konnte und kann sich, nach seinen eigenen Worten, nie von seiner humanistischen Erziehung und Grundeinstellung loslösen.

Zwar schreibt Huelsenbeck, dass Dada ohne Tzara's Propaganda niemals ein solches Ausmaß gefunden hätte, wie es tatsächlich der Fall war, aber Tzara spielt nach Huelsenbeck keine ausschlaggebende Rolle, und im weiteren Text der „Dokumentation“ ist Tzara nur mit einem Manifest von 1918, einem Text von 1924 und einem längeren Gedicht von 1931 vertreten. Mehr Tzara wäre besser gewesen.

Das Lautgedicht, von dem Huelsenbeck 1957 noch behauptete, es wäre eine Erfindung von Caféhauliteraten und nur „schu – schu – schu“ gewesen, spielt bei ihm jetzt eine große Rolle. Im Katalog der Düsseldorfer Dada – Ausstellung 1956 schreibt er: „Der große Schritt der Befreiung der Poesie durch den Dadaismus sei das Lautgedicht gewesen, wie es Scheerbart und Ball geschaffen hatten. Hausmann habe das Lautgedicht später unabhängig von Ball gefunden und Schwitters zur Ursonate inspiriert.“

Merkwürdigerweise findet sich von meinen phonetischen Gedichten nichts in Huelsenbeck's Buch, dafür aber Teile der „Ursonate“ und zwar grade das Stück, das Schwitters Jahre später, nach seinem Eingeständnis in seinen Briefen, von mir übernahm, und das mehr als die Hälfte der Ursonate ausmacht.

Huelsenbeck schreibt in seiner Einleitung:

Die Reduzierung der Sprache auf Laute, so wie ich es heute sehe, ist der Ausdruck eines moralischen, Willens die Menschen aus der Kompliziertheit ihrer Missverständnisse auf einen sprachlichen, Nenner zu bringen, auf dem sie wieder kommunizieren können.

Huelsenbeck kennt natürlich auch die Entstehung der Fotomontage.

Auf der Düsseldorfer Retrospektive war das Gedenkblatt eines Pommerschen Grenadiers zu sehen, das mir 1918 in Heidebrink an der Ostsee die Anregung zur Ausgestaltung von Materialbildern gab, die nur mir sorgfältig gewählten fotografischen Bildteilen eine neue Kunstgattung entstehen ließen, eben die Fotomontage, die später, 1919 von John Heartfield,



Georges Grosz, Hannah Höch und vor Allen von Johannes Baader und Max Ernst erweitert wurde.

Huelsenbeck aber setzt in seine Abteilung „Porträts“ eine lange Erklärung von Wieland Herzfelde, die noch irreführender ist, als die von Aragon.

Wieland Herzfelde in seinem Text „Mein Bruder John Heartfield“ beginnt mit dem Satz voll stolzer Selbstbefriedigung : „Als wir an einem Maimorgen des Jahres 1916 die Fotomontage entdeckten“ – aber bleibt die Begründung oder den Beweis für diese Entdeckung schuldig, einfach weil 1916 keine Fotomontage existierte.

Der weitere Inhalt des Buches ist enttäuschend. Die Auswahl und vor allem die Übersetzung der Texte der französischen Dadaisten ist nicht sehr sorgfältig.

Selbst Walter Serner, dessen Buch „Letzte Lockerung“ ein bemerkenswertes dadaistisches Dokument darstellt, ist nur mit einigen nebensächlichen kleinen Texten bei Huelsenbeck vertreten.

„Dada war mehr als Dada“, wie ich schon 1920 schrieb.

Arp sagte einmal „Dada erlaubte Laokoon und Söhnen, nach tausend jährigem Kampf mit der Klapperschlange, endlich auszutreten“.

Tzara, in seinem Manifest „Von der schwachen und der bitteren Liebe“ schrieb 1921 „Dada ist eine jungfräuliche Mikrobe, Dada hat 391 Attitüden und Farben, die nach dem Geschlecht des Präsidenten wechseln, es verändert sich, bestätigt, sagt gleichzeitig das Gegenteil, es schreit und fischt mit der Angel.

Dada, eine anonyme Gesellschaft zur Verbreitung von Ideen.“

Hans Richter, vorsichtiger und vielerfahrener Regisseur, entwickelt den Film Dada mit allen Großaufnahmen, Überblendungen und Spielgags. Da fehlt NICHTS, alles ist da, was Dada war: Zürich, New York, Berlin, Köln, Hannover und Paris.

Die konkret – abstrakte Erneuerung aller Künste, die Ball, Tzara, Arp, Huelsenbeck und Janco als Erste unternahmen, ist durch Originaltexte und klug eingestreute Anekdoten lebendig durch begleitendes Bildmaterial noch mehr verdeutlicht.

Weil Richter selbst „mit, gegen, ohne und für“ Dada war, entsteigt seinen Schilderungen der wahre Geist, denn Dada war Geist und „kein Rüpelspiel“. Dada war die größte und umfangreichste Aufstandsbewegung, die die in morsche Trümmer zerfallende Civilisation vom Anfang des Jahrhunderts gesehen hatte.

Wer Augen hat zum Hören und Ohren zum Sehen, der kann aus Richters Kunst und Antikunst – Gestaltung die noch gegenwärtig so nötige Selbstentgiftung beziehen.

Richter gibt konkrete Beispiele dafür, wie man aus schöpferischer Indifferenz zum eigenen Erleben vorgehen soll.

Aus den Nebelschwaden des Mythos zur konkreten Geschichtsschreibung zurückgeführt, gewinnt Dada auf's Neue seine tausendäugige Argusgestalt.

„Cogito ergo sum dada“.

**Lettera inviata da Francesco Meriano a Filippo Tommaso Marinetti, datata 29 luglio 1917, in *Marinetti correspondence and papers, 1886-1974, Box 2, Folder 4, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.***

29 luglio 1917

Carissimo Marinetti,

Sono certo che il tuo inesauribile coraggio ti aiuterà a sopportare anche l'operazione. Auguri vivissimi dai miei genitori che ebbero il piacere di conoscerti alla stazione di Bologna, tra un arrivo e una partenza. Io sarò visitato in agosto e questa volta certo sarò soldato: frequenterò un corso per motorista aviatore, poi, diventato tenente, mi farò mandare in qualche campo per ottenere il brevetto di pilota. È stata sempre la mia intenzione ed oggi più che mai. Mi giunge ora l'Italia Futurista con l'interessante guazzabuglio del pittore De Luca: se il futurismo ha ancora quest'energia di persuasione e di agitazione, quali sconfinati campi si apriranno dopo la guerra alla nostra attività! Ti mando una tavola di p. in l., la vedrei volentieri nell'Italia Futurista, ma so che Settimelli ha poca simpatia per me. Come puoi immaginare, io me ne frego: soltanto mi dispiace che debba diffidare di me uno del nostro movimento, a cui non ho mai lontanamente pensato di far del male. La mia mania polemica mi ha creato parecchi nemici, ma i futuristi non dovrebbero essere tra questi, perché tanto io che Binazzi li abbiamo sempre amati fraternamente. Ad ogni modo, vedo che anche Folgore, per dirne una, è lontanissimo dal gruppo fiorentino (cancellato futurista): eppure tu sai come Folgore sia schiettamente futurista. Bé, ti ho rotto le scatole. Scusami e sta allegro. Sono a tutta tua disposizione. Hai visto in Procellaria le mie parole in libertà? È una cosa che mi piace ancora. Sulla rivista DADA che esce a Zurigo ho pubblicato parole in libertà dedicate a te. – Alberto Spaini (tu lo conoscerai di persona o dalla Voce: è redattore del Carlino) ha letto a Zurigo alla Galerie Corray-Bahnhofstrasse 19 varie cose mie, e mi scrive: soprattutto le parole

in libertà hanno suscitato calorosissimi applausi. – Non sarebbe una notizia da far conoscere?  
Ma, cosa vuoi, quel che faccio io non conta nulla, nel Movimento: lo so troppo bene.  
In quest'ultima Brigata ci sono auguri per te e Soffici.

Scrivimi ancora vogliami bene

Tuo Meriano

**Lettera inviata da Alexander Rodchenko a Jan Tschichold, datata 28 Ottobre 1931, in *Jan and Edith Tschichold, 1902-1974, Box 5, Folder 11, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.***

28. Okt. 1931 Moskau

Verehrter Kollege Tschichold,

Ich habe alles erhalten, sowohl das Paket mit Ihren verschiedenen polygraphischen Arbeiten und die zwei Bücher, als auch Ihren Brief. Ich danke Ihnen sehr für alles. Gegenwärtig bereite ich für die „Fotothek“ vor und stelle eine Fotomontage zusammen. Leider werde ich Ihnen nicht viel Fotomontage-Plakate schicken können, weil ich die letzten fünf Jahre keine mehr mache. Mich interessiert das Foto selbst. Auch sammle ich für die „Fotothek“ Fotos unserer Fotografen - Gruppe „Oktober“.

Ausserdem stehe ich mit Fotoreportern in Verbindung, schreiben Sie mir also, wenn Sie für Ihre polygraphischen Arbeiten irgendein Foto benötigen, ich kann es Ihnen jederzeit schicken.

W. Stepanowa schliesst zur Zeit ein grosses Fotomontage - Album „5 in 4“, d.h. der Fünfjahrplan in vier Jahren ausgeführt, ab, das Ihnen nach Erscheinen sofort zugeschickt werden wird.

Ich selbst arbeite gegenwärtig in einer Music-Hall auf dem Gebiet der Formgebung. Wie ich auch überhaupt zur Zeit hauptsächlich auf dem Gebiet von Foto und Theater und äusserst wenig polygraphisch arbeite.

Von der Fotothek erhielt ich von Ihnen Moholy-Nagy, ich würde alles, was Sie mir davon schicken könnten, gern besitzen.

Ich bin in voller Begeisterung von Ihrem Band „Foto-Auge“, bedaure aber sehr, dass ich nicht früher mit Ihnen in Verbindung trat und an ihm nicht beteiligt bin wie meine Fotokollegen.

Einen Gruss von W. Stepanowa.

Mit tiefem kollegialem Gruss

Rodtschenko

**Jan Tschichold, *Fotomontage, dattiloscritto, s.d., Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979, Box 5, Folder 6, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.***

### Inhalts Übersicht

#### Wesen der Fotomontage

- Begriffsbestimmungen: I. Fotomontage
- a) Fotoklebebild
  - b) Fotoplastik
  - c) Fotokomposition (fotokombination) und fotogram
  - d) Stuckungsgraphik
  - e) Fotozeichnung
  - f) Fotomalerei
- II. Fotomontage Schrift = Typofoto  
Fotomontage und Farbe

#### Geschichte der Fotomontage

- Vorläufer im 19. Und 20. Jahrhundert
  - Entstehung der neuen Fotomontage im kriege
  - Beeinflussung durch andere gebiete: malerei-futurismus
  - verwandt: Typomontage Grosz, Tzara
- als Urheber der neuen Fotomontage gehört schon zur Geschichte auch die

#### Politische Fotomontage

Grosz, Heartfield

#### Fotomontage als Witz

Hoch, Moholy

### Freie Fotomontage

Stückungsgraphik (Graphikmontage, Zeichnungsmontage) als verwandtes gebiet ist eine aus alten zeichnungsteilen zusammengesetzte neue Bildeinheit.

Ernst, Capeli, Teige, Mesens

### Angewandte Fotomontage

Fotomontage in der Architektenzeichnung

Corbusier, Kreicar, Lissitzky

### Fotomontage in der Ausstellungsarchitektur

Lissitzky, Moholy, Schmidt

### Angewandte Fotozeichnung japan-inserat, uhu

### Fotoplakate

Fotomontage in der anzeige

Fotomontage in Werbedrucksachen

### Das buch

Umschlag

Einband

Illustration

### **Tschichold, Fotomontage**

Mein buch will an Hand des bisher geschaffenen einen Überblick über die Möglichkeiten der Fotomontage geben und nachweisen, dass die Erede von der „Überlebtheit“ dieser Grafik leeres geschwätzt ist.

Es gibt einen geschichtlichen Querschnitt, will also bewusst historisches Dokument sein, und zeigt auf, was gut und schlecht ist. Beispiele und Gegenbeispiele.

### Fotomontage (Oberbegriff)

Ist der gestaltende Einbau eines oder mehrerer Fotos oder fototeile in ein flache, gleichviel, ob diese davon nur teilweise oder ganz bedeckt wird.

Die Qualität der Arbeit hängt in erster Linie von der Gestaltungskraft des Urhebers ab, erst in zweiter Linie von der Qualität der verwendeten Fotos.

Kommt zur Fotomontage Typographie, so spricht man von Typofoto.

Beispiele: Burchartz, Bochumer verein

Tschichold, Bellisana

Schlechte Typographie mit blossen Fotos

Gute Typographie mit blossen Fotos (Bayer)

Kalender franzsche Buchdruckerei (Gegenbeispiel)

Subordinierte begriffe:

- a) Foto Klebebild
- b) Fotoplastik (Wort von l. Moholy-Nagy)

ist der gestaltende Einbau eines oder mehrerer Fotos oder fototeile in einen sinnvollen literarischen bildzusammenhang.

Die Schaffung einer scheinbaren Wirklichkeit, die durch den Kontrast der scheinbar körperlichen form und der glatten flache oder Linie in ihrer Wirkung ausserordentlich gesteigert ist.

Fotoplastiken "sind – aus verschiedenen Fotografien zusammengesetzt – eine versuchs-Methode der simultanen Darstellung; komprimierte Durchdringung von visuellem und Wortwitz; unheimliche, ins imaginäre wachsende Verbindung der allerrealsten imitativen mittel. Aber sie können gleichzeitig erzählend, handfest sein; veristischer als das leben selbst. Diese heute noch primitive manuelle Arbeit wird mit Hilfe von projektinnen und neuen kopierverfahren bald mechanisch erfolgen können" (Moholy-Nagy)

(aus Moholy-Nagy, "Malerei, Fotografie, film", 2, Auflage, München 1927)

Beispiele von Moholy-Nagy

Fotokomposition auch Fotokombination genannt, schafft Staat mit schere und Klebestoff mit rein fotografischen mitteln (Übereinanderkopieren mehrerer aufnahmen auf einer platte. Fotogramm usw.) ein als Gestaltung sinnvolles über – und Nebeinander verschiedener Lichtfixierungen, Durchdringungen.

Beispiele: Lissitzky, Selbstportrait

Moholy, Zeissfotogramm

Stuckungsgraphik (Wort von Franz Roh) dem Fotoklebebild verwandt (Klebebild aus Manualgrafik) ist eine aus alten Zeichnungsteilen zusammengesetzte neue Bildeinheit.

Ernst, Capeli, Teige, Mesens.

Zwischen beiden die

Fotomalerei (Ernst)

Und die Fotozeichnung (Baumeister, Uhuinserat)

**Jan Tschichold, *Über die Fotoplakate von G. Kluzis, dattiloscritto, XII/1932, in Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979, Box 2, Folder 24, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.***

Das russische Plakat der Gegenwart hat politischen oder wenigstens sozialen Inhalt. Warenanpreisungen sind sehr selten. Die Plakate des neuen Russland werben für die Erfüllung des Fünfjahrplanes, für den Kampf gegen die Kirche, für gesundheitliche Massnahmen und für Unfallverhütung im Betrieb. Daneben gibt es sehr gute Kinoplakate. Ihr durchschnittliches Formniveau ist mindestens besser als das durchschnittliche deutsche. Aber wie bei uns gibt es auch dort Ausnahmen, Leistungen besonderen Ranges. Die meisten Plakate werden naturgemäss in manueller Lithographie hergestellt, weil sie das billigste verfahren ist. (Sie ist von allen Druckverfahren, die in Russland benutzt werden, das am besten entwickelte). Seit einiger Zeit ist man in der Lage, auch Fotos fotomechanisch auf die Steine zu übertragen, und es sind einige sehr bemerkenswerte Fotoplakate entstanden, von denen hier die Rede sein soll.

Einige neue russische Künstler stellten sich nach der Revolution die Aufgabe, nur noch mit der Fotografie als der drastischsten Darstellungsart zu arbeiten. Da sie den Menschen direkt anspricht, ist sie in der Tat eine ganz besonders Arbeitsmethode. Vor allem waren es S. Senkin und G. Klootsis, die diese Theorie aufstellten und seitdem nur mit der Fotografie arbeiten. Daher sind sie neben Lissitzky (der mehr gelegentlich, wenngleich sehr bedeutete Fotoarbeiten herstellte) die wichtigsten Vertreter der Fotomontage in der Sowjetunion.

Wir zeigen heute einige besonders wohlgelungene Arbeiten von G. Klootsis. Er beschränkt sich nicht auf schwarz und weiss, sondern stellt die Fotos und Fotomontagen auf farbige Flächen, druckt auch die Fotos bisweilen in verschiedenen Tönen. Als Schrift verwendet er durchweg die Grotesk. Seine Arbeiten sind absolut typisch und bilden auch in der russischen Plakaterzeugung eine Ausnahme. Klootsis gehört zu den frühesten Fotomonteuren Russlands

- er hat nicht nur kleinere und grosse Plakate, sondern auch Buchillustrationen, fotografische Statistiken und anderes gestaltet. Die kühne und doch vollendete Komposition der Arbeiten von Klootsis erhebt sie über verwandte Arbeiten, und Klootsis kann als ein Klassiker der Fotomontage angesehen werden.

**Filippo Tommaso Marinetti, *Il nuovo stile narrativo parolibero*, manoscritto, s.d. (post 1926), dettato da Marinetti a Benedetta e firmato da Marinetti, in *Marinetti correspondence and papers 1886-1974*, Box 9, Folder 11, Special Collections, Getty Reserch Institute, Los Angeles.**

Nel leggere certe pagine tipicamente futuriste di *Rien que la terre* di Paul Morand pensavo quanto era necessario stabilire con chiarezza l'influenza delle parole in libertà sullo stile narrativo contemporaneo.

Credo perciò utile dare anzitutto la parola su questo problema letterario complesso a due ingegni diversissimi: il primo tradizionale benché privo della solita miopia professorale e non accusabile di partigianeria futurista, Giuseppe Lipparini. Il secondo competentissimo per l'ampiezza dell'ingegno musicale e la forza lirica, Balilla Pratella.

Giuseppe Lipparini scriveva nel "Resto del Carlino":

«Ricordate la campagna marinettiana contro la sintassi e per le parole in libertà? Bisognava sciogliersi da tutte le regole, liberare la parola dalla schiavitù in cui la tenevano oppressa i vincoli della sintassi, uccidere il periodo, decomporre la proposizione. Bisognava sopprimere ogni idea di subordinazione, ed esprimersi solamente per coordinate. E queste coordinate dovevano essere ridotte ai loro minimi termini, in modo da ridurle alla parola isolata e all'espressione pura. Così la parola, meravigliosa creatura viva, avrebbe riacquisito lo suo splendore e si sarebbe liberata dal greve velo di nebbia e di tedio che le velava la faccia luminosa.

«...E vi fu anche un beneficio, perché ne venne il gusto di un periodare più vario, più agile, più ricco di sorprese, più spezzato, non alla francese, come male usava un tempo, ma secondo un concetto quasi plastico della collocazione delle parole.

«Ora io apro il *Notturmo*, e leggo pagine come questa:

«Usciamo. Mastichiamo la nebbia.

La città è piena di fantasmi.

Gli uomini camminano senza rumore, fasciati di caligine.

I canali fumigano.

I fanali azzurri nella fumea.

Il grido delle vedette aeree arrochito dalla nebbia».

.....  
«Il motoscafo di Sant'Andrea romba alla riva.

Porto con me le valigie e il sacco dei messaggi.

La laguna agitata.

L'acqua che spruzza.



Il motorista siciliano con cui converso».

.....

«...Si va.

Il bacino di San Marco, azzurro.

Il cielo da per tutto.

Stupore, disperazione.

Il velo immobile delle lacrime.

Silenzio.

Il battito del motore.

Ecco i Giardini.

Si volta nel canale».

Balilla Pratella scriveva nel "Popolo d'Italia":

«Le parole in libertà hanno ormai conquistato nella loro essenzialità i nostri maggiori uomini e scrittori: fra i quali Gabriele D'Annunzio, che nel suo recente *Notturmo* se n'è servito genialmente da pari suo nelle prime 130 pagine, e che a pag. 124, per esempio, ha saputo trovare effetti simili al notissimo *Vampe vampe vampe* della *Battaglia di Adrianopoli* di F.T.Marinetti».

Ecco il brano a cui allude Pratella:

«Volti, volti, volti, tutte le passioni di tutti i volti scorrono attraverso il mio occhio piagato, innumerabilmente, come la sabbia calda attraverso il pugno. Ma li riconosco».

«Mi volto. Discendo. La guerra! La guerra! Volti. Volti. Tutte le passioni di tutti i volti. Ceneri. È un acquazzone di marzo. Bora. Pioggia. Origlio lo scroscio».

Un articolo del "Corriere della Sera" intitolato: *La letteratura francese e la quiete della pianura* diceva:

«I francesi si dimostrano proprio ingrati con Marinetti e coi paroliberi i quali con tanti sacrifici iniziarono in più lingue la distruzione dei linguaggi. Il dadaismo è un plagio tardivo del più puro futurismo».

L'articolista evidentemente ignorava che molti critici francesi, ben lungi dal difenderci come rudereri, hanno dichiarato esplicitamente che tutti i movimenti d'Avanguardia contemporanei derivano dal Futurismo italiano. Legga in proposito il lungo studio critico sul futurismo pubblicato da Dominique Braga sul "Crapouillot". Vi si legge:

«Gli uomini e le scuole dette di avanguardia devono la loro libertà alla rivoluzione futurista. Marinetti rimane il grande inventore. Ciò che c'è di vitale nei tentativi di oggi fu portato ieri da lui. Bisognerebbe proclamarlo violentemente».

L'articolista ignora inoltre l'influenza speciale che le parole in libertà esercitano su tutta la letteratura narrativa contemporanea. Infatti lo stesso articolo del "Corriere della Sera" parlando del noto giovane romanziere francese Jean Giraudoux, diceva:

«Jean Giraudoux è più lieto e più lucido, tutto immagini, paragoni e metafore d'una freschezza, precisione e novità incomparabili, ma tanto folte e continue che dopo dieci pagine ti sembra d'aver davanti i frantumi di uno specchio».

Non sono forse queste le caratteristiche tipiche dei scrittori liberati, agilizati e frenetizzati dal nostro movimento parolibero?

Evidentemente più informato, Paul Colin in un articolo sulla letteratura tedesca pubblicato dalla rivista "Clarté" di Parigi parla lungamente del Futurismo italiano e della sua influenza sui romanzi tedeschi in genere e su Alfred Doblin particolarmente. Egli scrive:

«Ma se il dadaismo raccolse poche adesioni, la voce di Marinetti invece qualche anno prima trovò degli echi attenti. E il futurismo tedesco nato durante la guerra acquistò un'importanza troppo grande perché sia possibile considerare senza attenzione i suoi campioni in una rivista generale della letteratura contemporanea. Questo futurismo tedesco inaugurato da Georges Grosz s'incarnò in Alfred Doblin artista notevole ma sviato, applaudito nelle sue opere meno perfette e che certo avrebbe scritto opere bellissime se la rabbia futurista non l'avesse ad un tratto posseduto. Alfred Doblin venne al futurismo con una serietà e una volontà molto tedesche. La fantasia grandiosamente prodigata dagli inventori italiani di questa religione nei loro catechismi letterari mancò a Doblin cosicché egli ebbe piuttosto l'aria di una vittima che di un conquistatore. Questo uomo credette alla virtù del futurismo. Egli aderì al movimento con passione».

Si persuada dunque l'articolista del "Corriere della Sera"<sup>478</sup> che noi futuristi italiani siamo i riconosciuti inventori, creatori e influenzatori della letteratura contemporanea. Si persuada che dalle nostre parole in libertà nasce non soltanto il nuovo stile narrativo europeo, ma ciò che più importa il nuovo stile italiano sintetico, veloce, simultaneo, incisivo, il nuovo stile liberato assolutamente da tutti i fronzoli e paludamenti classici, capace di esprimere integralmente la nostra anima di ultra veloci vincitori di Vittorio Veneto.

Offro al pubblico e agli eventuali polemizzatori alcuni saggi caratteristici di questo nuovo stile narrativo. Incomincio con un brano di *Crepapelle* volume di novelle grottesche di Luciano Folgore che è anche il potente e ammirato poeta parolibero di *Ponti sull'Oceano*:

*Sensazioni grottesche di un pappagallo incatenato*

Terrazzino ad ovest: ponticello di ferro e lavagna per esplorare quel pezzo di mare dipinto sullo stoino del balcone di fronte.

---

<sup>478</sup> Forse si legge il nome di Ugo Ojetti in una frase cancellata.

Siamo all'ultimo piano. Scalini centoventinove. (Li piange e li conta ogni giorno la corpulenta padrona di casa, che mi mangia i semi di girasole, chiacchierando con le vicine ossute, affondate nel verde lattuga della veste da camera.)

Porto una catenella d'ottone verdognolo al piede sinistro e dal regoletto di legno che dondola sempre e mi fa dire di sì perfino alla cornacchia arrochita, mi ingegno a guardare di sbieco il mondo.

Il mondo veduto obliquamente è un'altra cosa. Singolare. Grottesco. Girato un op' su sé stesso. In posizione difficile. Nel timore continuo di perdere l'equilibrio.

Diverte moltissimo i pappagalli addomesticati, che rimpiazzano il ricordo delle foreste equatoriali con queste linee ridicole di natura veduta ad angolo acuto da un paio di occhi rotondi e laterali.

Del resto è personale. Incontro dell'arte e della vendetta nel campo caratteristico della sensazione.

.....

### *Riflessioni di un calabrone sedentario*

Museo alla base. Teorie di formiche rosse fra le screpolature del sughero, e noi calabroni organizzati in famiglie, dentro la pianta senza più vita, che si vuota lentamente sfarinandosi.

Esistenza di tranquillità. Albe come in campagna, tramonti al naturale con policromie di cieli mutevoli e pomeriggi (molto caldi e belli) che ronzano d'estate, come noi, con quel tremare d'aria fluida simile a vetro liquido.

.....

Gli alberi si colorano d'ombra. Sono macchie dense, imprecise, legate tra loro da parabole di passeri ritardo.

Quando il tondo del sole è calato ben giù, e i grilli d'estate mi cantano la ninna nanna, allora tutti gli alberi sciolgono la loro verdura nella tenebra.

Si vive in nero, o meglio segmenti di lucciole tracciano sulla lavagna della notte le note per il canto degli usignoli.

Dei lumi tratteggiano l'orizzonte che tocca l'apertura del nido.

Tolgo il seguente brano dal romanzo *La veste che faceva fru fru* del poeta futurista Angelo Rognoni:

Incontri di persone, confusione, giravolte, scostamenti, spinte, urtoni, cadute di bastoni, fasci di luce urlanti, cocottes guizzanti con passo-serpente, con dondolio-altalena di natiche, parallelepipedo di ombra-luce, bestemmie di vetturini, chauffeurs, ciclisti, gargarismi di strilloni panciuti, reclame luminose baio nettanti le stelle, innesti di veicoli, campanili perforanti il cielo, baraonda di rumori, urlare di guardie guidanti l'arrotollo, terra bruciata, bianchi, neri, mulatti, cinesi, piroette di nazionalità, tedeschi obesi birrosi schifosi nauseanti, urla di saracinesche rotanti attorno al mio cerebro. Le mie dita unghiate raspavano ingordamente la confusione. Non distingueva nulla, non capiva nulla. Confusione, confusione, confusione.

Chiudo la serie degli esempi con questo brano tolto da una mia opera inedita e che esprime velocemente la simultaneità di ritmi di una rissa brutale.

### Una Rissa

Pugni-stantuffi. Petti-mantici. Corpi-bottiglie presi al collo da mani ubriache. «Ti tengo sotto, carogna!» «Perché apri così la bocca?» E dentro il pugno in fondo alla gola. Ma i denti mordono e il pugno esce fuori come una spugna imbevuta di sangue. Due enormi tenaglie umane aperte l'una contro l'altra per strapparsi l'invisibile chiodo

dell'anima! Si attanagliano. Stridori. «Lo tengo! Lo tengo stretto!» Un rantolo a zig-zag. Un cubo di terrore sul petto. Facce di antichissima noia gialla graffiate da luci allegre. Uggia pesante d'un labbro tagliato da una ferita che ride. Il mercurio dell'odio sale nei termometri scintillanti delle facce sudate. Si spaccano l'uno contro l'altro quei termometri umani schizzando i vetri. rotti degli occhi. E il mercurio dell'odio cola in libertà senza più misurare.

F.T. Marinetti

## Bibliografia

### Fonti di Archivio\*

Quattro cartoline inviate da Filippo Tommaso Marinetti a Leone Marinetti, due s.d., due datate 14 luglio e 12 settembre 1891, in *Marinetti student notebooks and other papers, 1891-1936*, Box 1, Folder 2, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Lettera inviata da Karl Vossler a Filippo Tommaso Marinetti, datata 28 luglio 1914, *Coll. Filippo Tommaso Marinetti*, Box 17, Folder 1133, General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

Lettera inviata da Francesco Meriano a Filippo Tommaso Marinetti, datata 29 luglio 1917, in *Marinetti correspondence and papers, 1886-1974*, Box 2, Folder 4, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Raoul Hausmann, *Notizheft*, gennaio – febbraio 1921, in *Raoul Hausmann letters and writings, Franz Roh papers, ca. 1911-1965*, Box 7, Folder 4, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

*Sturm – Abende*, programma, 23 febbraio 1921, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

El Lissitzky, *Unser Buch*, dattiloscritto, Moskau 1927, in *Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979*, Box 3, Folder 16, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Cartolina inviata da George Grosz a Jan Tschichold, datata 23 luglio 1929, in *Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979*, Box 2, Folder 10, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Corrispondenza Sophie Lissitzky-Küppers – Edith Tschichold, 1930, in *Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979*, Box 3, Folder 1, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Lettera inviata da Wieland Herzfelde a Jan Tschichold, datata 26 maggio 1930, in *Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979*, Box 2, Folder 15, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Corrispondenza Raoul Hausmann – Jan Tschichold, aprile – maggio 1930, in *Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978*, Box 2, Folder 2, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Corrispondenza tra i curatori della mostra *Fotomontage* e Piet Zwart, ottobre 1930 – febbraio 1931, in *Piet Zwart letters received, 1928-1946*, Box 1, Folder 1, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Lettera inviata da Alexander Rodchenko a Jan Tschichold, datata 28 Ottobre 1931, in *Jan and Edith Tschichold, 1902-1974*, Box 5, Folder 11, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

---

\* Le Fonti di Archivio, le Riviste, le Fonti a Stampa e i Cataloghi delle Esposizioni sono elencati in ordine cronologico, mentre la Bibliografia Critica (monografie, saggi, cataloghi, articoli e inventari) è in ordine alfabetico.

Jan Tschichold, *Über die Fotoplakate von G. Kluzis*, dattiloscritto, XII/1932, in *Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979*, Box 2, Folder 24, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Corrispondenza Raoul Hausmann – Kurt Schwitters, ottobre – dicembre 1946, in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, Box 1, Folders 16-17, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Corrispondenza Raoul Hausmann – Georges Hugnet, aprile 1947, in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, Box 1, Folder 11, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Corrispondenza Raoul Hausmann – Richard Huelsenbeck, 1949 – 1970, in *Richard Huelsenbeck papers, 1910 – 1978*, Box 1, Folders 8-10; in *Hans J. Kleinschmidt Research files 1902-1975*, Box 1, Folder 2, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Corrispondenza Raoul Hausmann – Franz Roh, aprile 1954 – novembre 1959 in *Franz Roh papers, ca. 1911-1965*, Box 7, Folders 2-4, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Raoul Hausmann, s.t., dattiloscritto, Limoges, 26 maggio 1957, in *Raoul Hausmann letters and writings, Franz Roh papers, ca. 1911-1965*, Box 7, Folder 4, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Lettera inviata da Hannah Höch a Richard Huelsenbeck, datata luglio 1958, intitolata *Lebensüberblick, unter besonderer Berücksichtigung von Dada*, in *Richard Huelsenbeck Papers, 1910-1978*, Box 2, Folder 11, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Corrispondenza Raoul Hausmann – Noel Arnaud, 1958 – 1969, in *Raoul Hausmann correspondence with Noel Arnaud, 1958-1969*, Box 1, Folder 1, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Corrispondenza Raoul Hausmann – Henri Chopin, 1963 – 1971, in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, Box 1, Folders 2-3, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Raoul Hausmann, *Zwei Bücher*, dattiloscritto, Graz, aprile 1964, in *Hans J. Kleinschmidt Research files 1902-1975*, Box 1, Folder 1, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Corrispondenza Raoul Hausmann a Bernard Karpel, giugno – luglio 1964, in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, Box 1, Folder 12, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Corrispondenza Raoul Hausmann – Pierre Garnier, luglio 1964 – giugno 1965, in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, Box 1, Folder 7, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Corrispondenza Raoul Hausmann – Jasia Reichardt, settembre 1964 – agosto 1965, in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, Box 1, Folder 15, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Lettera inviata da Raoul Hausmann a Werner Schmalenbach, datata 19 ottobre 1964, in *Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978*, Box 1, Folder 11, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Corrispondenza Raoul Hausmann – Dom Sylvester Houédard, febbraio 1966, in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, Box 1, Folder 10, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Raoul Hausmann, *Dada s'emeut se meut et meurt à Berlin*, dattiloscritto, Limoges, aprile 1966, in *Hans J. Kleinschmidt Research files 1902-1975*, Box 1, Folder 1, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Lettera di Raoul Hausmann a Renée Sulzbach, 6 settembre 1967, in *Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971*, Box 1, Folders 18-19, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Raoul Hausmann, *Le Phénomène Golyscheff*, agosto 1970, A. II.2.4/70-02-FR, in *Ecrits sur Dada et Neodada*, Archives Raoul Hausmann, Musée Départemental de Rochechouart, Rochechouart.

Raoul Hausmann, *Das Phänomen Golyscheff*, settembre 1970, A. II.2.4/70-02-AL, in *Ecrits sur Dada et Neodada*, Archives Raoul Hausmann, Musée Départemental de Rochechouart, Rochechouart.

Raoul Hausmann, *Hommage à Golyscheff*, s.d., A. II.2.4/70-02-FR-an, in *Ecrits sur Dada et Neodada*, Archives Raoul Hausmann, Musée Départemental de Rochechouart, Rochechouart.

Raoul Hausmann, *Les Archives du XXème Siècle: Le Mouvement dada*, dattiloscritto, s.d., A.II.2.4/sd-02-AN, in *Ecrits sur Dada et Neodada*, Archives Raoul Hausmann, Musée Départemental de Rochechouart, Rochechouart.

Raoul Hausmann, *Les inventions et les manifestations du Club Dada de Berlin*, dattiloscritto, s.d., in *Hans J. Kleinschmidt Research files 1902-1975*, Box 1, Folder 2, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Intervista di Richard Huelsenbeck a Raoul Hausmann, dattiloscritto, s.d., presente a conclusione di Raoul Hausmann, *Les inventions et les manifestations du Club Dada de Berlin* (dattiloscritto, s.d.), *ivi*.

Raoul Hausmann, *Meine Beziehungen zur Weltliteratur*, dattiloscritto, s.d., in *Hans J. Kleinschmidt Research files 1902-1975*, Box 1, Folder 2, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Raoul Hausmann, *Einführung in die Geschichte des Lautgedichts 1910-1939*, dattiloscritto, s.d., in *Hans J. Kleinschmidt Research files 1902-1975*, Box 1, Folder 1, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Raoul Hausmann, *Eidophonetische Morgenroete*, dattiloscritto, s.d., in *Hans J. Kleinschmidt Research files 1902-1975*, Box 1, Folder 1, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Raoul Hausmann, *Optophonetic Statement*, dattiloscritto, s.d., in *Hans J. Kleinschmidt Research files 1902-1975*, Box 1, Folder 2, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Jan Tschichold, *Fotomontage*, dattiloscritto, s.d., *Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979*, Box 5, Folder 6, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

Filippo Tommaso Marinetti, *Il nuovo stile narrativo parolibero*, manoscritto, s.d. (post 1926), dettato da Marinetti a Benedetta e firmato da Marinetti, in *Marinetti correspondence and papers 1886-1974*, Box 9, Folder 11, Special Collections, Getty Reserch Institute, Los Angeles.

Raoul Hausmann, *Eidophonetische Morgenroete*, dattiloscritto, s.d., in *Hans J. Kleinschmidt Research files, 1902-1975*, Box 1, Folder 1, Special Collections, Getty Reserch Institute, Los Angeles.

Riproduzione di un fotomontaggio di Gustav Klutsis con commento autografo di Jan Tschichold, in *Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979*, Box 2, Folder 24, Special Collections, Getty Reserch Institute, Los Angeles.

## Riviste

*Manifest der Futuristen*, "Der Sturm", n. 103, III, Berlino, marzo 1912.

Filippo Tommaso Marinetti, *Manifest des Futurismus*, "Der Sturm", n. 104, Berlino, marzo 1912.

Anonimo, *Futuristen und Genossen bei der Arbeit*, in "Die Kunstwelt", n. 3, Berlino, 1912.

*Futuristen: Die Aussteller an das Publikum*, "Der Sturm", n. 105, Berlino, aprile 1912.

Umberto Boccioni, *La peinture des états d'âme: les Adieux, Originalzeichnung*, "Der Sturm", n. 107, Berlino, aprile 1912.

Umberto Boccioni, *La peinture des états d'âme: Ceux qui s'en vont, Originalzeichnung*, "Der Sturm", n. 108, Berlino, maggio 1912.

Uberto Boccioni, *La peinture des états d'âme: Ceux, qui restent, Originalzeichnung*, "Der Sturm", n. 109, III, Berlino, maggio 1912.

F.T. Marinetti, *Tod dem Mondschein! Zweites Manifest des Futurismus*, "Der Sturm", n. 111, III, Berlino, maggio 1912.

M. Oppenheimer, *Futuristen*, "Pan", n. 24, II, Berlino, 2 maggio 1912.

Alfred Döblin, *Die Bilder der Futuristen*, "Der Sturm", n. 110, III, Berlino, maggio 1912.

Filippo Tommaso Marinetti, *Tod dem Mondschein! Zweites Manifest des Futurismus*, "Der Sturm", n. 112, III, Berlino, giugno 1912.

Raoul Hausmann, *Wieder herr Scheffler*, "Der Sturm", nn. 115/116, III, Berlino, giugno 1912.

Max Deri, *Die Futuristen*, "Pan", n. 29, II, Berlino, 6 giugno 1912.

Herwarth Walden, *Notiz*, "Der Sturm", n. 115/116, III, Berlin, luglio 1912.

W. Serner, *Gegen den Futurismus*, "Die Aktion", n. 27, II, Berlino, 3 luglio 1912.



- A. Moeller van den Bruck, *Die Probleme des Futurismus*, "Der Tag", Berlino, 18 luglio 1912.
- A. Elfer, *Futuristen*, "Pan", n. 36, II, Berlino, 25 luglio 1912.
- W. Wartstat-Altona, *Die Futuristen*, in "Die Grenzboten" n. 31, Berlino, 31 luglio 1912.
- Filippo Tommaso Marinetti, *Die futuristische Literatur. Technisches Manifest von F.T. Marinetti*, "Der Sturm", n. 133, III, Berlino, ottobre 1912.
- Franz Marc, *Die Futuristen*, "Der Sturm", n. 132, III, Berlino, ottobre 1912.
- F. Busoni, *Futurismus der Tonkunst*, "Pan", n. 1, III, Berlino, 3 ottobre 1912.
- Raoul Hausmann, *Die gesunde Kunst*, "Der Sturm", n. 134/135, III, Berlino, novembre 1912.
- F. Avenarius, *Futuristen*, "Kunstwart", Berlino, n. 25, 1912.
- H. Friedrich, *Analyse des Futurismus*, "Janus", n. 4, Berlino, 1912-1913.
- Ardengo Soffici, *Glosse zu meinem Werk*, "Der Sturm", n. 146/147, III, Berlino, febbraio 1913.
- Filippo Tommaso Marinetti, *Supplement zum technischen Manifest der futuristischen Literatur*, "Der Sturm", n. 150/151, III, Berlino, marzo 1913.
- Alfred Döblin, *Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F.T. Marinetti*, "Der Sturm", n. 150/151, III, Berlin, marzo 1913.
- Leonhard Rudolf, *Vorträge. F.T. Marinetti – Resi Langer* (Kritik), in *Die Bücherei Maiandros*, Buch 4/5/Beiblatt, Berlino, 1° maggio 1913.
- O. Kanehl, *Futurismus ein nüchternes Manifest*, "Die Aktion", n. 34, III, Berlino, 23 agosto 1913.
- Filippo Tommaso Marinetti, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* (11 maggio 1913), edito in due puntate su "Lacerba", n. 12, I, 15 giugno 1913 e n. 22, I, 15 novembre 1913.
- Filippo Tommaso Marinetti, *An meinen Pegasus*, trad. di H. Hendrick (Gedicht), "Die Aktion", n. 37, III, Berlino, 13 settembre 1913.
- Filippo Tommaso Marinetti, *Die heiligen Eidechsen*, trad. di H. Hendrick (Gedicht), "Die Aktion", n. 39, III, Berlino, 27 settembre 1913.
- Filippo Tommaso Marinetti, *Am Strande hingelagert*, trad. di E. Hadwiger (Gedicht), in *Die Bücherei Maiandros*, Beiblatt, Berlino, 1° novembre 1913.
- Hugo Ball, *Die Reise nach Dresden*, "Revolution", n. 3, München, 15 novembre 1913.
- Umberto Boccioni, *Simultanéité futuriste* (Milano, 25 novembre 1913), "Der Sturm", n. 190/191, IV, Berlino-Parigi, dicembre 1913.
- Moeller van den Bruck, *Die radikale Ideologie des jungen Italien*, in "Deutsch-Österreich", n. 52, I, Berlino, 1913.
- Zwei Proben futuristischer Lyrik*, "Lich und Schatten", n. 49, Berlino, 1913.

Gino Severini, *Tango Argentino, Zeichnung*, "Der Sturm", n. 192/193, Berlino-Parigi, IV, gennaio 1914.

Paolo Buzzi, *Lied der Eingeschlossenen* (I reclusi), trad. di E. Hadwiger, "Die Aktion", nn. 44/45, IV, Berlino, 1914.

Filippo Tommaso Marinetti, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (18 marzo 1914), edito in due puntate su "Lacerba", n. 6, II, 15 marzo 1914 e n. 7, II, 1° aprile 1914.

N.N., *Die Bilanz des Futurismus*, "Die Aktion", n. 14, IV, Berlino, 4 aprile 1914.

"Der Mistral. Eine literarische Kriegszeitung", n. 2, I, Zurich, 21 marzo 1915.

August Stramm, *Urtod*, "Der Sturm", n. 7/8, VI, Berlino, luglio 1915.

Filippo Tommaso Marinetti, *Am Strande hingelagert*, trad. di E. Hadwiger (Gedicht), "Die Aktion", n. 7/8, VI, Berlino, 19 febbraio 1916.

"Cabaret Voltaire", H. Ball (a cura di), n. 1, Zurich, 1916.

"Neue Jugend", Berlino, febbraio/marzo 1917.

"SIC", nn. 2-54, Paris, febbraio 1916 – dicembre 1919.

Richard Huelsenbeck, *Der neue Mensch*, "Neue Jugend", Berlino, 23 maggio 1917.

Luciano Folgore, *Der Marsch*, "Die Aktion", n. 7/8, VI, 1916.

John Heartfield, *Prospekt zur Kleine Grosz Mappe*, "Neue Jugend", Berlino, giugno 1917.

"Dada 1", Zurich, luglio 1917.

"Dada 2", Zurich, dicembre 1917.

"Die Aktion", nn. 7/8, Berlino, 23 febbraio 1918.

Benedetto Croce, *Futurismo*, "Il Resto del Carlino", 23 ottobre 1918.

"Dada 3", Zurich, dicembre 1918.

N.N., *Futurismus* (definizione), "Die Rettung", n. 8, I, Berlino, 24 gennaio 1919.

"Jedermann sein eigener Fussball", n. 1, I, Der Malik Verlag, Berlin-Leipzig, 15 febbraio 1919.

L. Heller, *Der Oberdada von Berlin*, "Salonblatt: Zeit-Signale. Moderne illustrierte Wochenblatt", 14, VI, Dresden, aprile 1919.

"Dada 4/5", Zurich, 15 maggio 1919.

"Der Dada", n. 1, Berlino, giugno 1919.

"Der Zeltweg", Zurich, novembre 1919.

"Der Dada", n. 2, Berlino, dicembre 1919.

- Adolf Behne, *Werkstattbesuche: Jefim Golyscheff*, "Der Cicerone", n. 22, XI, Berlin, 1919.
- John Heartfield, *Das Geheimnisvollste und Unerklärlichste was je gezeigt wurde*, "Der Blutige Ernst", n. 6, I, Berlino, 1919.
- Raoul Hausmann, *Schulze philosophiert*, "Der Blutige Ernst", n. 6, Berlino, 1919.
- John Heartfield e George Grosz, *Die Stützen von Altar, Thron und Vaterland aus dem Gemälde "Deutschland, ein Wintermärchen"*, "Die Pleite", n. 6, I, Der Malik Verlag, Berlin, gennaio 1920.
- "Bulletin Dada", n. 6, Paris, marzo 1920.
- "Der Dada", n. 3, Der Malik Verlag, Berlino, aprile 1920.
- Dominique Braga ("Le Crapouillot", Paris, 15 aprile 1920), *Il futurismo giudicato da una grande rivista francese*, Direction du Mouvement Futuriste, Milano.
- Jefim Golyscheff, *Der tanzende Raum*, "Der Kunsttopf", n. 5, Berlino, novembre 1920.
- Roman Jakobson, *Pis'ma iz zapada...Dada*, "Vestnik teatra", n. 82, 8 febbraio 1921.
- Raoul Hausmann, *Manifest von Gesetzmässigkeit des Lautes*, "Mécano", n. Blau (1), Leiden, luglio 1922.
- Kurt Schwitters, *MERZ*, "MERZ", n. 1, Hannover, gennaio 1923.
- El Lissitzky, *Topographie der Typographie*, "Merz", n. 4, Hannover, luglio 1923.
- Mart Stam ed El Lissitzky, *De Reklame*, "ABC", n. 2, I, Zürich, 1924.
- Benedetto Croce, *Fatti politici e interpretazioni storiche*, "La Stampa", 15 maggio 1924.
- "Typographische Mitteilungen", n. 10, Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker, Berlin, ottobre 1925.
- El Lissitzky, *Unser Buch* (U.D.S.S.R.), „Gutenberg Jahrbuch“, A. Ruppel, Verlag der Gutenberg – Gesellschaft, Mainz, 1927.
- Karel Teige, *Moderni Typo*, "Typografia", XXXIV, nn. 7-9, 1927.
- Otto Dix, *Das Objekt ist das Primäre*, "Berliner Nachtausgabe", 3 dicembre 1927.
- Kurt Schwitters, *MERZdichtung*, "MERZ", n. 20, Hannover, 1927.
- Will Grohmann, *Zehn Jahre Novembergruppe*, "Kunst der Zeit. Zeitschrift für Kunst und Literatur", n. 1-3, III, 1928.
- George Grosz, *Randzeichnungen zum Thema*, in "Schulter an Schulter: Blätter der Piscatorbühne", n. 2, Berlin, gennaio 1928.
- Jan Tschichold, *Photographie und Typographie*, "Die Form", n. 7, 1928.
- Franz Höllering, *Fotomontage*, "Der Arbeiter-Fotograf", n. 10, 1928.

El Lissitzky, *Kniha s hlediska zrakového dojmu-kniha visuelni*, "Typografia", n. 8, XXXVI, Praga, 1929.

Johnson, *Photomontage*, "Wochenbericht. Der Gesellschaft fuer Kulturelle Verbindung der Sowjetunion mit dem Auslande", V, nn. 33-34, 28 agosto 1929.

Karel Teige, *F.T. Marinetti+italskà moderna+světovy' futurismus*), "ReD", n. 6, II, febbraio 1929.

Vinicio Paladini, *Fotomontage*, "L'Italia Letteraria", a. V, n. 45, 10 novembre 1929.

George Grosz, *Jugenderinnerungen*, "Das Kunstblatt", n. 7, Berlino, 1929.

Jan Tschichold, *Qu'est-ce que la Nouvelle Typographie et que veut-elle?*, "Art set Métiers Graphiques", n. 19, Paris, 15 Settembre 1930.

Raoul Hausmann, *Fotomontage*, "A bis Z", n. 16, Köln, maggio 1931 e in "Qualität", nn. 3/4, X, Berlin, 1932.

César Domela, *Fotomontage*, "De Réclame", Amsterdam, maggio 1931.

Karel Teige, *Moderní typografie*, "Rozpravy Aventina", VII, n. 3, 1931.

Raoul Hausmann, *Typographie*, "Qualität", nn. 3-4, X, Berlin, 1932.

Jan Tschichold, *Über El Lissitzky*, "Bundesblatt", agosto-settembre 1932.

Jan Tschichold, *Über El Lissitzky*, "Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde", III, Hamburg, 1932.

Karel Teige, *Konstruktivistická typografie na cestě k nové formě knihy*, "Typografia", XXXIX, n. 1, 1932.

Karel Teige, *O fotomontáži*, "Žijeme", nn. 3-4, 6, II, 1932.

Georges Hugnet, *L'esprit dada dans la peinture*, "Cahiers d'Art", Paris, nn. 1-2, 6-7, 8-10, VII, 1932; nn. 1-4, IX, 1934.

Karel Teige, *Fototypografie. Užití v moderní typografii*, "Typografia", XL, n. 8, 1933.

Karel Teige, *Ladislav Sutnar a nová typografie*, "Panorama", XII, n. 1, 1934.

Karel Teige, *Soumrak fotomontáže* (scritto sotto lo pseudonimo Karel Weiss), "Typografia", XLI, 1934.

Max Ernst, *Au-delà de la peinture, qu'est-ce que le collage?*, "Cahiers d'Art", nn. 6-7, 1937.

Raoul Hausmann, *Neorealismus, Dadaismus*, "Das Kunstwerk", 1, XVII, luglio 1963.

Vladimir Markov, *Hlebnikov et la poésie soviétique*, "Cahiers du monde russe et soviétique", Vol. 4, n. 4, ottobre - dicembre 1963.

Vladimir Markov, *The Province of Russian Futurism*, "The Slavic and East European Journal", Vol. 8, n. 4, inverno 1964.

Raoul Hausmann, *Introduction à une histoire du poème phonétique*, "Les Lettres", n. 34, Paris, 1965.

Raoul Hausmann, *Introduction à une histoire du poème phonétique (1910-1939)*, "German Life & Letters", n. 1, XIX, ottobre 1965.

Raoul Hausmann, *Note sur le poème phonétique: Kandinsky et Ball*, "German Life and Letters", XXI, Oxford, ottobre 1967.

Raoul Hausmann, *A Jef Golyscheff* (1966), "Phases", n. 11, Paris, 1967.

Walter Zanini, *Golyscheff à la lumière australe*, "Phases", n. 11, Paris, 1967.

P. Quemeneur, *Un dadaïste qui rêve encore*, "Le nouveau Candide", n. 299, Paris, 1967.

Ladislav Novák, *Setkami S. Golyscheff*, "Sešity", n. 31, Praga, 1969.

Raoul Hausmann, *The Optophonetic Dawn*, "Studies of the 20th Century", trad. di F. W. Lindsay, n. 3, Russel Sage College, Troy, New York, 1969.

Jan Tschichold, *El Lissitzky (1890-1941)*, "Typographische Monatsblätter. Schweizer Grafische Mitteilungen/Revue suisse de l'Imprimerie", n. 12, dicembre 1970.

Jan Tschichold, *El Lissitzky*, "Der Druckspiegel", giugno 1971.

Raoul Hausmann, *The Optophonetic Dawn*, trad. Frank W. Lindsay, in "Studies in the 20th Century", 3, Russel Sage College, Troy, New York, 1969, pp. 51-54, edito anche in "Stereo Headphones", n. 4, Kersey, primavera 1971.

## Fonti a stampa

Paul Scheerbart, *Ich liebe Dich! Ein Eisenbahn-Roman mit 66 Intermezzos*, Schuster und Loeffler, Berlin, 1897.

Filippo Tommaso Marinetti, *Futuristische Dichtungen. Autorisierte Übertragungen von Else Hadwiger mit Einführenden Worten von Rudolf Kurtz*, A.R. Meyer Verlag, Berlin, 1912.

*I poeti futuristi. Libero Altomare, Mario Betuda, Paolo Buzzi, Enrico Cardile, Giuseppe Carrieri, Enrico Cavacchioli, Auro D'Alba, Luciano Folgore, Corrado Govoni, G. Manzella-Frontini, F.T. Marinetti, Armando Mazza, Aldo Palazzeschi con un proclama di F.T. Marinetti e uno studio sul verso libero di Paolo Buzzi*, Edizione Futuriste di "Poesia", Milano, 1912.

Vassily Kandinsky e Franz Marc, *Almanach "Der Blaue Reiter"*, Piper-Verlag, München, 1912.

Carl Einstein, *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders. Ein Roman*, Verlag der Wochenschrift "Die Aktion", Berlino, 1912.

Luigi Russolo, *L'Art des bruits*, Direction du Mouvement Futuriste, Milano, 11 marzo 1913.

Guillaume Apollinaire, *Alcools. Poèmes (1898-1913)*, Mercure de France, Parigi, 1913.

Velimir Khlebnikov, *Zatyckha, sbornik: risunki, stikhi*, Futuristy Gileia, Mosca, 1913.

Filippo Tommaso Marinetti, *Zang tumb tumb: Adrianopoli ottobre 1912: parole in libertà*,

Edizioni futuriste di "Poesia", Milano, 1914.

Karl Vossler, *Italienische Literatur der Gegenwart von der Romantik zum Futurismus*, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg, 1914.

*Die Futuristen. Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini. Künstlerische Leitung zeitschrift Der Sturm*, Verlag Der Sturm, Berlino, 1914.

Kruchenykh e Khlebnikov, *Tè li lè*, illustrazioni di O. Rozanova e Kulbin, San Pietroburgo, 1914.

*Parole, consonanti, vocali, numeri in libertà*, Direzione del Movimento Futurista, Milano, 11 febbraio 1915.

Carlo Carrà, *Guerra pittura. Futurismo politico, Dinamismo plastico, Disegni guerreschi, Parole in libertà*, Edizioni Futuriste di "Poesia", Milano, 1915.

Richard Huelsenbeck, *Phantastische Gebete. Verse von Richard Huelsenbeck mit 7 Holzschnitten von Arp*, Collection Dada, Zurich, 1916.

Theodor Däubler, *Der neue Standpunkt*, Hellerauer Verlag, Dresden, 1916.

Carl G. Jung, *La structure de l'inconscient*, Kundig, Genève, 1916.

Herwarth Walden, *Einblick in Kunst. Expressionismus, Futurismus, Kubismus*, Verlag Der Sturm, Berlino, 1917.

George Grosz, *Kleine Grosz Mappe: 20 Originallithographien*, Der Malik Verlag, Berlino, 1917.

Raoul Hausmann, *Material der Malerei, Plastik, Architektur*, Dritte Veröffentlichung des Club Dada, Berlino, ottobre 1918.

Richard Huelsenbeck, Franz Jung e Raoul Hausmann, *Club Dada*, Prospekt des Verlags freie Strasse Herausgeber, Berlino, 1918.

Tristan Tzara, *Vingt-Cinq poèmes*, ill. di J. Arp, Collection dada, Zurich, 1918.

*Sturm-Abende Ausgewählte Gedichte*, Verlag Der Sturm, Berlino, 1918.

Herwarth Walden, *Die Neue Malerei*, Verlag Der Sturm, Berlino, 1919.

Kurt Schwitters, *Anna Blume: Dichtungen*, P. Steegemann, Hannover, 1919.

Filippo Tommaso Marinetti, *Les mots en liberté futuristes*, Edizioni Futuriste di "Poesia", Milano, 1919.

Francesco Cangiullo, *Caffeconcerto: Alfabeto a sorpresa*, Edizioni Futuriste di "Poesia", Milano, 1919.

L. Heller, *Club der Blauen Milchstrasse*, Collection Kunsthau, Graphische Sammlung, Zurich, 1919-1920.

*Dada Almanach. Im Auftrag des Zentralamts der Deutschen Dada-Bewegung*, Richard Huelsenbeck (a cura di), Erich Reiss Verlag, Berlino, 1920.

Richard Huelsenbeck, *En avant dada: Die Geschichte des Dadaismus*, Paul Steegemann Verlag, Hannover, 1920.

Richard Huelsenbeck, *Dada siegt. Eine Bilanz des Dadaismus*, Der Malik-Verlag, Berlin, 1920.

Kurt Schwitters, *Sturm Bilderbücher*, IV, Verlag Der Sturm, Berlino, 1920-1921.

Raoul Hausmann, *Hurra! Hurra! Hurra!: 12 Satiren*, Der Malik-Verlag, Berlino, 1921.

Raoul Hausmann, *Führer durch die Abteilung der Novembergruppe Kunstausstellung Berlin*, Druck von Otto Elsner, 1921.

*Bauhaus Drucke: Neue Europaeische Graphik: 3te Mappe Deutsche Kuenstler/hergestellt und herausgegeben vom Staatlichen Bauhaus in Weimar*, Müller, Potsdam, 1921.

*Neue Jugend*, Der Malik Verlag, Berlino, 1921.

Kurt Schwitters, *Anna Blume: Dichtungen*, P. Steegemann, Hannover, 1922.

*Verlags-Katalog*, Der Malik Verlag, Berlino, 1922.

El Lissitzky, *Suprematisch worden van twee Quadraten*, Verlag De Stijl, Clamart (Seine), Frankreich, 64 av. Schneider, 1922.

El Lissitzky, *Pro dwa kwadrata (von zwei Quadraten)*, Verlag Skythen, Berlino, 1922.

Vladimir Majakovskij, *Dlja gólossa (Zum Vorlesen)*, Typographie: El Lissitzky, Russischer Staatsverlag, Moskau, 1923.

Benjamin Goriély, *Ka, Khlebnikov, notre Maître à tous*, Edition Vitte, Lyon, 1924.

Herbert Eimert, *Atonale Musiklehre*, Breitkopf & Hartel, Leipzig, 1924.

*DIE KUNSTISMEN. LES ISMES DE L'ART. THE ISMS OF ARTS*, El Lissitzky e Hans Arp (a cura di), Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach-Zurich, Munchen e Leipzig, 1925.

Làszlò Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, Bauhaus Verlag, Weimar-München, 1925.

Franz Roh, *Nachexpressionismus*, Klinckhardt und Biermann, Lipzig, 1925.

Benedetto Croce, *Cultura e vita morale. Intermezzi polemici*, Laterza, Bari, 1926.

Carl Einstein, estratto dal suo *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Propyläen Verlag, Berlin, 1926.

Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Verlag Dunker & Humblot, Munchen und Leipzig, 1927.

Jan Tschichold, *Die Neue Typographie. Ein Handbuch für Zeitgemäss Schaffende*, Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker, Berlino, 1928.

Aleksei Kruchenykh, *15 let russkogo futurizma, 1912-1927 gg: materialy i kommentarii*, Izd. Vseros., Mosca, 1928.

André Breton, *Le Surrealisme et la peinture. Avec soixante-dix-sept photogravures d'après Max Ernst, Giorgio De Chirico, Joan Mirò, Georges Braque, Arp, Francis Picabia, Pablo Picasso, Man Ray, André Masson, Yves Tanguy*, Gallimard-Nouvelle Revue Française, Paris, 1928.

*Foto-Auge: 76 Fotos der Zeit/Oeil et Photo: 76 photographies de notre temps/Photo-eye: 76 photos of the period*, F. Roh e J. Tschichold (a cura di), F. Wedekind, Stuttgart, 1929.

Emmy Ball – Hennings, *Hugo Ball: sein Leben in Briefen und Gedichten*, S. Fischer, Berlin, 1930.

Benjamin Goriély, *Les poètes dans la révolution russe*, Gallimard, Paris, 1934.

Sergej Tretjakov, *John Heartfield. Eine Monographie*, OGIS State Publishing House, Mosca, 1936.

Gertrude Stein, *Autobiographies*, Editions Confluences, Lyon, 1946.

George Grosz, *A Little Yes and a Big No* (trad. Lola Sachs Dorin), Dial Press, New York, 1946.

Carola Giedion-Welcker, *Anthologie der Abseitigen - Poètes à l'Écart*, Benteli, Bern, 1946.

George Grosz, *Un piccolo sì e un grande no*, Longanesi, Milano, 1948.

Hans Heinz Stuckenschmidt, *Neue Musik*, Suhrkamp Verlag, Berlin, 1951.

George Grosz, *Ein kleines Ja und ein großes Nein*, Rowohlt, Hamburg, 1955.

Gottfried Benn, *Lyrik des Expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada*, Limes Verlag Wiesbaden, Düsseldorf, 1955.

*Dada: die Geburt des Dada, Dichtung und Cronik der Gründer*, Hans Arp, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara (a cura di), Arche, Zurigo, 1957.

Raoul Hausmann, *Courrier Dada*, Le Terrain Vague, Paris, 1958.

*Artlover: J.B. Neumann Bilderhefte: antologie d'un marchand d'art*, New York, 1959.

Raoul Hausmann, *Poèmes et bois. Iliaszd*, Imprimerie Union de Louis Barnier, 1961.

Raoul Hausmann e Kurt Schwitters, *PIN*, Gaberbocchus Press, Londra, 1962.

*Archiv und Teile der Sammlung J.B. Neumann*, Klipstein & Kornfeld, Berna, 1962.

Hans Richter, *Dada - Kunst und Antikunst: der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, M. DuMont Schauberg, Köln, 1964.

*Dada. Eine literarische Dokumentation Herausgegeben*, Richard Huelsenbeck (a cura di), Rowohlt, Hamburg, 1964.

*Werke und Aufsätze von El Lissitzky (1890-1941). Zusammengestellt und Eingeleitet von Jan Tschichold*, Jan Tschichold (a cura di); Gerhardt Verlag, Berlin, 1971.

*El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften. Übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers*, Sophie Lissitzky-Küppers (a cura di), VEB Verlag der Kunst, Dresden, 1967; Editori Riuniti, Roma, 1967; Büchergilde Gutenberg, Frankfurt am Main/Wien/Zürich, 1980.

Raoul Hausmann, *7 Manifeste*, Reflection Press, Stuttgart, 1970.



Wieland Herzfelde, *John Heartfield. Leben und Werk dargestellt von seinem Bruder*, Dresden, 1971.

Raoul Hausmann, *Am Anfang war Dada*, Anabas-Verlag Günter Kämpf, Steinbach, 1972.

Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer by Richard Huelsenbeck*, Hans J. Kleinschmidt (a cura di), The Viking Press, New York, 1974.

## Cataloghi delle mostre

*Exposition des peintres futuristes italiens*, catalogo della mostra, Galerie Bernheim-Jeune, Paris, 5 febbraio – 24 febbraio 1912.

*Exhibition of works by the italian futurist painters*, catalogo della mostra, Sackville Gallery, Londra, marzo 1912.

*Zweite Ausstellung: Die Futuristen. Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini*, catalogo della mostra, Galerie Der Sturm, Berlino, 12 aprile – 15 maggio 1912, Verlag Der Sturm, Berlino, 1912.

*Les peintres futuristes italiens*, catalogo della mostra, Gal. Georges Giroux, Bruxelles, 20 maggio – 5 giugno 1912.

*Erster Deutscher Herbstsalon*, catalogo della mostra, Galerie Der Sturm, Berlino, 1913, Verlag Der Sturm, Berlino, 1913.

*Gemalde und Zeichnungen des Futuristen Gino Severini, Der Sturm, sechzehnte Ausstellung Berlin, Juni-August 1913*, catalogo della mostra, Galerie Der Sturm, Berlino, giugno – agosto 1913, Verlag Der Sturm, Berlino, 1913.

*Die Futuristen. Umberto Boccioni, Carlo D.Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini. Kunstaustellung Der Sturm Expressionisten/Kubisten/Futuristen. Monatlicher Wechsel*, catalogo della mostra, Galerie Der Sturm, Berlino, 1914, Verlag Der Sturm, Berlino, 1914.

*La prima esposizione dell'alfabeto a sorpresa. Creazione dei futuristi Cangiullo e Pasqualino*, catalogo della mostra, Casa d'Arte Bragaglia, Roma, 1-30 novembre 1918.

*Erste Internationale Dada-Messe*, catalogo della mostra, Kunsthandlung Dr. Otto Burchard, Berlin, 1920, Der Malik-Verlag, Berlin, 1920.

*Erste Russische Kunstausstellung*, catalogo della mostra, Galerie Van Diemen, Berlin, ottobre 1922, Internationale Arbeiterhilfe, Berlin, 1922.

*Staatliches Bauhaus, Weimar, 1919-1923*, catalogo della mostra, 15 agosto – 30 settembre 1923, Bauhaus Verlag, Weimar-München, 1923.

*Neue Reklame*, catalogo della mostra, Kunstverein, Jena, 22 maggio – 12 giugno 1927.

*Ausstellung Neue Typographie*, catalogo della mostra, Gewerbemuseum, Basel, 28 dicembre 1927 – 29 gennaio 1928.

*Neue Typographie*, catalogo della mostra, Ring neuer Werbegestalter (a cura di), Adolf-Mittag-See, Magdeburg, 3 agosto – 19 agosto 1929.

*Exposition de la photographie et du cinéma soviétiques*, "Revue du Cinéma", Paris. Cercle de la Russie Neuve, Paris, Novembre 1930.

*Fotomontage*, catalogo della mostra, César Domela- Nieuwenhuis (a cura di), Staatliche Museen, Berlino, 25 aprile - 31 maggio 1931.

*Sommer - Ausstellung in München*, catalogo della mostra, Galerie J.B. Neumann und Guenther Franke, München, 1931.

*Cubism and Abstract Art*, catalogo della mostra, Alfred H. Barr (a cura di), MOMA, New York, aprile 1936.

*Fantastic Art, Dada, Surrealism*, catalogo della mostra, Alfred H. Barr (a cura di), MOMA, New York, dicembre 1936-gennaio 1937.

*Exhibition of Collages, Papier-collés and Photo-montages*, catalogo della mostra, Guggenheim Jeune, London, 3 November - 26 November 1938.

*Der Malik-Verlag 1916-1947*, catalogo della mostra, Wieland Herzfelde (a cura di), Deutsche Akademie der Künste zu Berlin, Berlin, 1947.

*John Heartfield und die Kunst der Fotomontage*, catalogo della mostra, Deutsche Akademie der Künste, Berlin, 1957.

*Dada. Dokumente einer Bewegung*, Ewald Rathke (a cura di), catalogo della mostra, Düsseldorf, Frankfurt, 1958.

*Kurt Kranz 1960. Bildreihen, Bildfolgen und Fotomontagen, 1927-1953*, catalogo della mostra, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 3 settembre-9 ottobre 1960.

*Mostra personale di Raoul Hausmann*, catalogo della mostra, Galleria Pagani, Milano, 1963.

*Cinquante ans de "collages", papiers collés, assemblages, collages, du Cubisme à nos jours*, catalogo della mostra, Musée d'Art et d'Industrie, Saint'Etienne, 1964.

*Jef Golyscheff, o homen e os eventos, o pintor*, catalogo della mostra, Museo de Arte Contemporaneo, San Paolo, 1965.

*Dada*, catalogo della mostra, Moderna Museet Stockholm, Stoccolma, 3 febbraio - 27 marzo 1966.

*Cinquant'anni a Dada. Dada in Italia 1916-1966*, catalogo della mostra, Galleria Schwarz, Milano, 24 giugno - 30 settembre 1966.

*John Heartfield. Fotomontör*, catalogo della mostra, Moderna Museet, Stockholm, 1° settembre-1° ottobre 1967.

*Golyscheff*, catalogo della mostra, Galleria Schwarz, Milano, 5 - 30 maggio 1970.

## Bibliografia critica

Dawn Ades, *Photomontage* (I edizione americana, Pantheon Books, New York, 1976), Thames and Hudson, London, 1976.

Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt, 1970.

*Almanach Dada!*, Richard Huelsenbeck (a cura di), ed. fr. e de., Les presses du réel, Dijon, 2005.

Thomas Anz, *Literatur des Expressionismus*, J.B.Metzler, Stuttgart, 2010.

Alfredo Anzellini, *Visioni: fotomontaggio, collage, frottage*, Camera Verde, Roma, 2004.

Louis Aragon, *Les collages*, Hermann, Paris, 1980.

*Arte tedesca dal 1905 ad oggi*, a cura della Quadriennale nazionale d'arte di Roma e dell'Ente Manifestazioni Milanesi, Edizioni De Luca, Roma, 1957.

*Tumultuous Assembly: Visual Poems of the Italian Futurists*, brochure, Getty Center, Research Institute Exhibition Gallery, Los Angeles, agosto 2006 – gennaio 2007.

*August Stramm. Kritische Essays und unveröffentlichtes Quellenmaterial aus dem Nachlaß des Dichters*, J.D. Adler e J.J. White (a cura di), Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1979.

Hugo Ball, *Briefe 1911-1927*, Benziger Verlag, Köln, 1957.

*Idem, Seven Sound Poems*, Writers Forum, Londra, 1977.

*Idem, La fuite hors du temps. Journal 1913-1921*, Éditions du Rocher, Monaco, 1993.

Dominique Baqué, *Les documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Éditions Jacqueline Chambon, Marseille, 1993.

Roland Barthes, *Oeuvres Complètes*, Éditions du Seuil, Paris, 1993 – 1995.

Timothy O. Benson, *Raoul Hausmann and Berlin Dada*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1986.

John Berger, *The Political Uses of Photo-Montage*, in *idem, Selected Essays and Articles. The Look of Things*, Penguin Books, Middlesex, 1972.

*Idem, Ways of Seeing* (1972), Penguin Books, London, 2008.

*Between Worlds: a Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910-1930*, Timothy O. Benson ed Eva Forgàcs (a cura di), MIT Press, Cambridge, 2002.

Ernst Bloch, *Eredità del nostro tempo* (1962), Laura Boella (a cura di), Il Saggiatore, Milano, 1992.

Jean-François Bory, *Raoul Hausmann*, éditions de l'Herne, Paris, 1972.

Jean-Yves Bosseur, *Le collage, d'un art à l'autre*, Minerve, Lassay-les-Château, 2010.

Marina Bressan, *Der Sturm e il Futurismo*, Edizioni della Laguna, Gorizia, 2010.

Peter Bürger, *Teoria dell'Avanguardia* (1974), Riccardo Ruschi (a cura di), Bollati Boringhieri, Torino, 1990.

Maurizio Calvesi, *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, (I ed. Lerici, Milano, 1966), Laterza, Torino, 2004.

Lucia Perrone Capano, *La scrittura e l'immaginario in Alfred Döblin*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2002.

Remo Ceserani, *L'occhio della medusa. Fotografia e letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011.

Henri Chopin, *A' propos de OU – Cinquième Saison 1958-1974 un quart de siècle d'avant-garde*, E. Veys, Tielt, 1974.

Van Deren Coke, *The Painter and the Photograph: from Delacroix to Warhol*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1972.

*Collage /Collages dal Cubismo al New Dada*, Maria Grazia Messina e Maria Mimita Lamberti (a cura di), catalogo della mostra, GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, ottobre 2007 – gennaio 2008, Electa, Milano, 2007.

*Collage in Russia: XX Century*, David Bernstein (a cura di), catalogo della mostra, State Russian Museum, S. Pietroburgo, 2005, Palace Editions, S. Pietroburgo, 2006.

*Cultures in Flux. Lower-class values, practices, and resistance in late imperial Russia*, Stephen P. Frank e Mark D. Steinberg (a cura di), Princeton University Press, Princeton, 1994.

*Cut & Paste. European Photomontage 1920-1945*, catalogo della mostra, Lutz Becker (a cura di), Londra, Estorick Collection, 24 settembre – 21 dicembre 2008, Gangemi Editore, Roma, 2008.

Marc Dachy, *The Dada movement 1915-1923*, Edition d'Art Albert Skira, Geneva, 1990.

*Dada and Surrealism in Chicago Collections*, catalogo della mostra, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1 dicembre 1984 – 27 gennaio 1985.

*Dada. Circuit total*, Henri Béhar e Catherine Dufour (a cura di), Éditions l'Age d'Homme, Paris, 2005.

*Dada. L'arte della negazione*, catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 29 aprile – 30 giugno 1994.

*Dada russo. L'avanguardia fuori della rivoluzione*, Marzio Marzaduri (a cura di), Il cavaliere azzurro, Bologna, 1984.

*Dada svizzero: documenti e periodici dada*, Arturo Schwarz (a cura di), copie anastatiche, Gabriele Mazzotta editore, Milano-Roma, 1970.

Matteo D'Ambrosio, *Roman Jakobson e il futurismo italiano*, Liguori Editore, Napoli, 2009.

Peter Demetz, *Worte in Freiheit. Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde 1912-1934*, R. Piper GmbH & Co., München, 1990.

Cesare G. De Michelis, *L'avanguardia trasversale. Il futurismo tra Italia e Russia*, Marsilio

Editori, Venezia, 2009.

*Der Typograph. Kurt Schwitters*, catalogo della mostra, Stadtbibliothek, Hannover, 8 maggio – 4 luglio 1987.

Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le Gai Savoir selon Georges Bataille*, Éditions Macula, Paris, 1995.

Jacques Donguy, *L'Optophon de Raoul Hausmann = Hausmann and the optophone*, in "Art Press", n. 255, marzo 2000, pp. 56-60.

Gillo Dorfles, *Arte e Comunicazione. Comunicazione e struttura nell'analisi di alcuni linguaggi artistici*, Electa, Milano, 2009.

*Idem, Kurt Schwitters*, catalogo della mostra, Galleria del Naviglio, Milano, aprile – maggio 1959.

Carl Einstein, *Lo snob e altri saggi*, Giusi Zanasi (a cura di), Guida Editori, Napoli, 1985.

Sergej Ejzenštejn, *Film Form*, Jay Leyda (a cura di), Brace Jovanovich Inc, Harcourt, 1949.

*Idem, La forma cinematografica*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964.

*Idem, Teoria generale del montaggio*, Pietro Montani (a cura di), Marsilio, Venezia, 1985.

*Idem, Il montaggio*, Marsilio, Venezia, 1986.

*Idem, Memorie*, SE, Milano, Venezia, 2000.

Johanna Eltz, *Der italienische Futurismus in Deutschland 1912-1922. Ein Beitrag zur Analyse seiner Rezeptionsgeschichte*, Lehrstuhl für Kunstgeschichte und Aufbaustudium Denkmalpflege an der Universität Bamberg, Bamberg, 1986.

Luigi Forte, *La poesia dadaista tedesca*, Einaudi, Torino, 1976.

*Fotomontaggio. Storia, tecnica ed estetica*, Giuliano Patti, Licinio Sacconi, Giovanni Ziliani (a cura di), Mazzotta editore, Milano, 1979.

Friedrich Friedl, *Lernen von Jan Tschichold*, in *Typographische Mitteilungen. Sonderheft, Elementare Typographie* (ottobre 1925), Verlag H. Schmidt, Mainz, 1986.

*Futurism100. Illuminazioni. Avanguardie a confronto: Italia/Germania/Russia*, Ester Coen (a cura di), catalogo della mostra, MART Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 2009, Electa, Milano, 2009.

*George Grosz. Berlino-New York*, Ralph Jentsch (a cura di), catalogo della mostra, Villa Medici, Roma, 9 maggio – 15 luglio 2007, Skira editore, Milano, 2007.

*G. Grosz. Gli anni Berlinesi*, Ralph Jentsch (a cura di), catalogo della mostra, Collezione Peggy Guggenheim, Venezia, 15 marzo – 18 maggio 1997, Electa, Milano, 1997.

Maria Gough, *Contains Graphic Material: El Lissitzky and the Topography of G*, in *G: An Avant-garde Journal of Art, Architecture, Design and Film, 1923-1926*, Detlef Mertins e Michael William Jennings (a cura di), Getty Research Institute Publication, Los Angeles, 2010.

Benjamin Goriély, *Le avanguardie letterarie in Europa*, Feltrinelli, Milano, 1967.

*Graphic design theory: readings from the field*, Helen Armstrong (a cura di), Princeton Architectural Press, 2009.

Manfred Hardt, *Geschichte der italienischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Artemis & Winkler, Düsseldorf, Zürich, 1996.

Raoul Hausmann, *Je ne suis pas un photographe. Textes et documents*, Michel Giroud (a cura di), Édition du Chêne, Paris, 1975.

*Idem, Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933*, edition text + kritik, Monaco, 1982.

*Idem, Sieg Triumph Tabak mit Bohnen. Texte bis 1933*, edition text + kritik, Monaco, 1982.

*Heartfield*, catalogo della mostra, Staatliche Museen, Berlino, 1976.

Frank Hermann, *Der Malik-Verlag 1916-1947. Eine bibliographie*, Neuer Malik Verlag, Hamburg, 1989.

*Idem, Malik. Zur Geschichte eines Verlages 1916-1947*, Droste Verlag, Düsseldorf, 1989.

*Il cinema di avanguardia 1910-1930*, Paolo Bertetto (a cura di), Marsilio Editori, Venezia, 1983.

*In the Mind's Eye. Dada and Surrealism*, Terry Ann R. Neff (a cura di), Museum of Contemporary Art, Chicago Abbeville Press, Publishers, New York, 1985.

*Inventaris van het archief van César Domela (1900-1992)*, Netherlands Institute for Art History, The Hague, 2007.

*"Je suis l'Homme de 5000 paroles et de 10.000 formes": Écrits de Raoul Hausmann et documents annexes répertoriés par Adelheid Koch-Didier. Inventaire raisonné: Archives Raoul Hausmann Musée Départemental de Rochechouart*, Musée Départemental de Rochechouart, Rochechouart, 1997.

Daniel-Henry Kahnweiler, *La via al Cubismo. La testimonianza del gallerista di Picasso*, Licia Fabiani (a cura di), Mimesis, Milano, 2001.

*Kazimir Malevič*, Andréi Nakov (a cura di), Thalia, Paris, 2006.

Stephen Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, il Mulino, Bologna, 1988.

Jiri Kolár, *Collages*, Einaudi, Torino, 1976.

Christiane Köppe, *Die Lautpoesie der Dadaisten. Eine Untersuchung zu Hugo Ball, Raoul Hausmann and Kurt Schwitters*, GRIN Verlag, München, 2007.

Andreas Kramer, *Zwei unbekannte Dada Texte von Jefim Golyscheff*, "Zeitschrift für Germanistik", Neue Folge, Peter Lang, 2002.

*Kurt Schwitters*, catalogo della mostra, 24 novembre 1994 – 20 febbraio 1995, Centre Georges Pompidou, Parigi.

Kurt Schwitters, Elio Grazioli (a cura di), collana "Riga", n. 29, 2009.

Claude Lacroix, *La photographie sous les ciseaux du collage au photomontage*, tesi di dottorato: Histoire et Civilisation, Paris, EHESS, Paris, 1996, relatore: Hubert Damisch.

Vladimir P. Lapsin, *Marinetti e la Russia. Dalla storia delle relazioni letterarie e artistiche negli anni dieci del XX secolo*, Skira, Milano, 2008.

Ileana B. Leavens, *From "291" to Zurich. The birth of Dada*, UMI Research Press, Michigan, 1983.

Claude Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio* (1962), Il Saggiatore, Milano, 2010.

*L'image des mots*, catalogo della mostra, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 10 settembre – 4 novembre 1985, Centre Georges Pompidou, Paris, 1985.

Giovanni Lista, *Les Futuristes*, Henri Veyrier, Paris, 1988.

Benedikt Livšič, *L'arciere dall'occhio e mezzo. Autobiografia del futurismo russo* (1933), G. Kraiski (a cura di), Laterza, Bari, 1968.

*Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, Wolfgang Asholt e Walter Fähnders (a cura di), Verlag J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar, 1995.

*Marianne Brandt*, Hans Brockhage e Reinhold Lindner (a cura di), Chemnitzer Verlag, Chemnitz, 2001.

*Marianne Brandt. Fotografien am Bauhaus*, catalogo della mostra, Institut für Kunst und Design im Kolkmannhaus, Wuppertal, 21 gennaio – 3 marzo 2003.

Vladimir Markov, *Storia del futurismo russo* (1968), Einaudi, Torino, 1973.

Filippo Tommaso Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Luciano De Maria (a cura di), Mondadori, Milano, 1968.

Maria Grazia Messina e Jolanda Nigro Covre, *Il Cubismo dei cubisti: ortodossi/eretici a Parigi intorno al 1912*, Officina Edizioni, Roma, 1986.

Làszlò Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, Einaudi, Torino, 2010.

*Montage and Modern Life 1919-1942*, catalogo della mostra, The Institute of Contemporary Art, Boston, 7 aprile – 7 giugno 1992, The MIT Press, Cambridge, 1992.

Franco Moretti, *Opere Mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino, 1994.

Beaumont Newhall, *Storia della fotografia* (1982), Einaudi, Torino, 1984.

Annegreth Nill, *Rethinking Kurt Schwitters: An Interpretation of Grünfleck*, "Arts Magazine", 55, n. 5, gennaio 1981.

*Otto en Adya van Rees. Leven en werk tot 1934*, catalogo della mostra, Centraal Museum, Utrecht, 30 aprile – 22 giugno 1975.

Charles Sanders Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Harvard University Press,

Cambridge, 1958.

Franz Pfemfert, *Die Revolutions G.M.B.H. Agitation und politische Satire in der "Aktion"*, Anabas Verlag Günter Kämpf KG, Wissmar und Steinbach, 1973.

*Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1989.

*Piccola antologia di poeti futuristi*, Vanni Scheiwiller (a cura di), All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1958.

*Raoul Hausmann*, catalogo della mostra, Musée Départemental de Rochechouart, Rochechouart, 15 ottobre – 24 dicembre 1994.

*Raoul Hausmann 1886-1971*, catalogo della mostra, Musée Départemental de Rochechouart, ottobre 1986, Édition W, Mâcon, 1986.

*Raoul Hausmann: disegni e collages 1960 – 1970, 6 modi di firmare (carteggio con P. de Vree), documenti Dada, Berlino*, Jean – François Bory e Claude Viallat (a cura di), catalogo della mostra, Studio Brescia, Brescia, 1972.

*Raoul Hausmann, Je ne suis pas un photographe*, Michel Giroud (a cura di), Édition du Chêne, Paris, 1975.

*Raoul Hausmann. L'isolement d'un dadaïste en Limousin*, Delphine Jaunasse (a cura di), catalogo della mostra, Pulim, Limoges, 2002.

Hans Richter, *Dada. Arte e Antiarte* (1964), trad. it. Maria L. Fama Pampaloni, Mazzotta Editore, Milano, 1966.

Michel Sanouillet, *Il movimento Dada*, Fabbri Editori, Milano, 1969.

Meyer Schapiro, *Les mots et les images*, Macula, Paris, 2000.

Aaron Scharf, *Art and Photography*, Allen the Penguin Press, London, 1968 (tr. it. di Laura Lovisetti Fuà, *Arte e Fotografia*, Einaudi, Torino, 1979).

Hansgeorg Schmidt-Bergmann, *Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland – Über Anverwandlung und Abwehr des italienischen Futurismus*, M & P Verlag, Stuttgart, 1991.

Raoul Schrott, *Dada 15./25. Dokumentation und chronologischer überblick zu Tzara & Co.*, Dumont Literatur und Kunst Verlag, Köln, 2004.

Heinrich Schwarz, *Arte e Fotografia. Precursori e influenze*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992.

*Scrittura e Immagine. L'Espressione verbo-visiva fra scrittura e pittura*, Elisa Debenedetti e Jolanda Nigro Covre (a cura di), Bagatto Libri, Roma, 1992.

Richard Sheppard, *Modernism-Dada-Postmodernism*, Northwestern University Press, Evanston, 2000.

Robert Short, *Dada & Surrealism*, Octopus Books Limited, London, 1980.

*SIC, 1916-1919*, Éditions de la Chronique des Lettres Françaises, Paris, 1973.



SIC, Éditions Jena-Michel Place, Paris, 1980 e 1993.

Eckhard Siepmann, *John Heartfield* (1977), Gabriele Mazzotta Editore, Milano, 1978.

Leo Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford University Press, New York, 1972.

Gerhardt Edward Steinke, *The Life and Work of Hugo Ball, Founder of Dadaism*, Mouton & Co, New York, 1967.

Karel Teige, *Arte e Ideologia 1922-1933*, Einaudi, Torino, 1982.

*Idem, Karel Teige: luoghi e pensieri del moderno, 1900 – 1951*, Manuela Castagnara Codeluppi (a cura di), Electa, Milano, 1996.

*Tempo, Tempo! Bauhaus-Photomontagen von Marianne Brandt*, catalogo della mostra, Bauhaus-Archiv, Berlino, 12 ottobre 2005 – 9 gennaio 2006.

*The Dada Painters and Poets*, Robert Motherwell (a cura di), George Wittenborn, New York, 1967.

*The Dada Reader. A Critical Anthology*, Dawn Ades (a cura di), Tate Publishing, London, 2006.

*The Futurist Imagination: Word + Image in Italian Futurist Painting, Drawing, Collage and Free-Word Poetry*, A. Coffin Hanson (a cura di), Yale University Press, New Haven, 1983.

*The Malik-Verlag 1916-1947 Berlin Prague New York*, James Fraser e Steven Heller (a cura di), catalogo della mostra, Goethe House, New York, autunno 1984.

*The Photomontages of Hannah Höch*, Maria Makela e Peter Boswell (a cura di), catalogo della mostra, MOMA, New York, 26 febbraio – 20 maggio 1997, Walker Art Center, Minneapolis, 1996.

Jan Tschichold, *Die Neue Typographie. Ein Handbuch für Zeitgemäss Schaffende*, Brinkmann & Bose, Berlin, 1987.

Mario Verdone, *Cinema e letteratura del futurismo*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma, 1968.

Willy Verkauf, *Dada: Monograph Of a Movement*, St. Martin's Press, New York, 1975.

*"Wartet nur Balde". Ausstellung des Club Voltaire im Karmeliterkloster Frankfurt am Main. Fotomontagen von John Heartfield*, Club Voltaire, Frankfurt, 1967.

Manja Weinert, *Marianne Brandt. Fotomontagen und Foto-Text-Collagen*, tesi di laurea, Philosophischen Fakultät III der Humboldt-Universität zu Berlin, Kunstgeschichtliches Seminar, 7 maggio 2003.

Anne-Kathrin Weise, *Leben und Werk von Marianne Brandt*, tesi dottorale, Philosophischen Fakultät III der Humboldt-Universität zu Berlin, 21 novembre 1965.

Sven Werkmeister, *Unlesbarkeit: Carl Einstein, Hugo Ball, Alfred Döblin. Literarischer Primitivismus. Literatur und die Grenzen der Schrift*, in *idem, Kulturen jenseits der Schrift. Zur Figur des Primitiven in Ethnologie, Kulturtheorie und Literatur um 1900*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2010.

Eddie Wolfram, *History of collage. An anthology of collage, assemblage and event structures*, Studio Vista, Londra, 1975.

# TAVOLE



## Elenco tavole

1. Anonimo, *Vaso con Fiori*, fine XIX secolo
2. K. Malevič, *Dame auprès d'une colonne d'affichage*, Stedelijk Museum (Amsterdam), 1914
3. R. Hausmann, *Gurk*, "Der Dada", n. 2, Berlin, dicembre 1919, Coll. Peter Arntz (The Hague), Catalogo Hausmann (1994) n. 173, 1919
4. R. Hausmann, *Dr. Max Ruest*, Coll. Galerie Berinson (Berlin), Catalogo Hausmann (1994) n. 174, 1919
5. R. Hausmann, *Mynona – Friedländer*, Coll. Merrill C. Berman (New York), Catalogo Hausmann (1994) n. 175, 1919
6. "Neue Jugend", giugno 1917
7. J. Heartfield, *Prospekt zur Kleine Grosz Mappe*, "Neue Jugend", giugno 1917
8. J. Heartfield e G. Grosz, *Die Stützen von Altar, Thron und Vaterland aus dem Gemälde "Deutschland – ein Wintermärchen"*, "Die Pleite", n. 6, I, Der Malik Verlag, Berlin, gennaio 1920
9. J. Heartfield, *Das Geheimnisvollste und Unerklärlichste was je gezeigt wurde*, "Der Blutige Ernst", n. 6, I, Berlin, 1919
10. R. Hausmann, *Club Dada*, Prospekt des Verlags freie Strasse Herausgeber, 1918
11. Cartoline inviate da F.T. Marinetti a L. Marinetti, due s.d., due datate 14 luglio e 12 settembre 1891, in *Marinetti student notebooks and other papers, 1891–1936*, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles, 1891
12. R. Hausmann, annuncio di una *Kollektiv-Ausstellung*, "Die Aktion", nn. 7/8, Berlin, 23 febbraio 1918
13. R. Huelsenbeck, Programma della serata del 12 aprile 1918 (Saal der Neuen Sezession), in *Dada siegt. Eine Bilanz des Dadaismus*, 1920
14. Confronto tra la copertina di R. Hausmann, *Material der Malerei, Plastik, Architektur*, ottobre 1918, e p. 105 di F.T. Marinetti, *Zang tumb tumb: Adrianopoli ottobre 1912: parole in libertà*, 1914
15. R. Hausmann, *bbbb*, in *Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978*, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles, maggio 1918
16. R. Hausmann, *grün*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou (Paris), maggio 1918
17. J. Heartfield, "Jedermann sein eigener Fussball", n. 1, I, Der Malik Verlag, Berlin-Leipzig, 15 febbraio 1919

18. J. Golyscheff, s.t., 1919 ca, in A. Behne, *Werkstattbesuche: Jefim Golyscheff*, "Der Cicerone", n. 22, XI, Berlin, 1919
19. J. Golyscheff, *Der tanzende Raum*, "Der Kunsttopf", n. 5, Berlin, novembre 1920
20. J. Golyscheff, *Ip' erioum*, The Vera, Silvia and Arturo Schwarz Collection, Israel Museum (Jerusalem), post giugno 1919
21. R. Hausmann, *Kp' erium*, "Der Dada", n. 1, Berlin, giugno 1919
22. R. Hausmann, *dadadegie*, "Der Dada", n. 1, Berlin, giugno 1919
23. R. Hausmann, *dada siegt! Tretet dada bei*, "Der Dada", n. 2, Berlin, dicembre 1919
24. J. Heartfield, *mont.*, "Der Dada", n. 3, Berlin, aprile 1920
25. R. Hausmann e J. Baader, *Club der Blauen Milchstrasse II*, Coll. Kunsthaus, Graphische Sammlung (Zurich), 1919-1920
26. R. Hausmann e J. Baader, *Eine originelle Aufnahme des Führers der "Dadaistischen Bewegung"*, perso/distrutto, in L. Heller, *Der Oberdada von Berlin*, "Salonblatt: Zeit-Signale. Moderne illustrierte Wochenblatt", 14, VI, Dresden, Aprile 1919
27. C. Carrà, *Manifestazione interventista (Festa patriottica - dipinto parolibero)*, Coll. Gianni Mattioli, deposto presso la Coll. Peggy Guggenheim (Venezia) giugno-luglio 1914
28. J. Baader, *Reklame für mich. Das ist die Erscheinung des Oberdada in den Wolken des Himmels*, "Der Dada", n. 2, Berlin, dicembre 1919
29. J. Heartfield e G. Grosz, *Korriegertes Picasso: La vie heureuse (Dr. Karl Einstein gewidmet)*, in *Erste Internationale Dada-Messe*, catalogo della mostra, Kunsthandlung Dr. Otto Burchard, Berlin, 1920
30. P. Picasso, *Tête de jeune fille*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou (Paris), 1913
31. J. Heartfield e G. Grosz, *Korrigiertes Meisterbild: Henri Rousseau - Selbstbildnis*, in *Erste Internationale Dada-Messe*, catalogo della mostra, Kunsthandlung Dr. Otto Burchard, Berlin, 1920
32. H. Rousseau, *Moi-même, autoportrait paysage*, Galleria Nazionale (Praga), 1890
33. J. Heartfield e G. Grosz, *Dada-merika*, 1919
34. J. Heartfield e G. Grosz, *Sonniges Land*, copertina di R. Huelsenbeck, *Dada siegt. Eine Bilanz des Dadaismus*, Der Malik-Verlag, Berlin (1920), 1919
35. J. Heartfield, *Leben und Treiben in Universal City um 12 Uhr 5 Mittags*, esposto in *Erste Internationale Dada-Messe*, catalogo della mostra, Kunsthandlung Dr. Otto Burchard, Berlin (1920) n. 152, 1919
36. Foto di H. Höch e di R. Hausmann durante l'*Erste Internationale Dada-Messe*, affissi al muro i perduti *Dada Reklame* e *Ali Baba-Diele*, Kunsthandlung Dr. Otto Burchard, Berlin, 1920

37. Foto di W. Herzfelde, R. Schlichter e L. Mies van der Rohe durante l'*Erste Internationale Dada-Messe*, affisso al muro il perduto *Der Malik Verlag Berlin-Halensee Kurfürstendamm 56*, Kunsthandlung Dr. Otto Burchard, Berlin, 1920
38. H. Höch, *Schnitt mit dem Küchenmesser DADA durch die letzte Kulturepoche Deutschlands*, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie (Berlin), 1919
39. R. Hausmann, *Synthetische Cino der Malerei I*, perso/distrutto, 1918
40. R. Hausmann, *Synthetische Cino der Malerei II*, Coll. Merrill C. Berman (New York), Catalogo Hausmann (1994) n. 176, 1918
41. R. Hausmann, *Abendliche Toilette*, "Der Dada", n. 3, Berlin, aprile 1920
42. R. Hausmann, *Tête mécanique, L'Esprit de notre temps (Mechanischer Kopf: der Geist unserer Zeit)*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou (Paris), 1920
43. R. Hausmann, *Der Kunstkritiker*, Tate Gallery (London), Catalogo Hausmann (1994) n. 181, 1919-1920
44. R. Hausmann, *Tatlin lebt zu Hause*, Moderna Museet, Stockholm, Catalogo Hausmann (1994) n. 133, 1920
45. R. Hausmann, *Dada siegt*, Coll. Privata, Catalogo Hausmann (1994) n. 185, 1920
46. R. Hausmann, *Dada Cino*, Coll. Philippe Guy E. Woog (Genève), Catalogo Hausmann (1994) n. 179, 1920
47. R. Hausmann, *Elasticum*, Coll. Privata, Catalogo Hausmann (1994) n. 182, 1920
48. R. Hausmann, *ABCD*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou (Paris), Catalogo Hausmann (1994) n. 63, 1923
49. J. Baader, *Der Verfasser des Buches "Vierzehn Briefe Christi" in Seinem Heim*, The Museum of Modern Art (New York), 1920
50. R. Hausmann, *Les mots en liberté* (1921), "Mécano", n. 4/5 (*White/Blanc/Wit*), 1923
51. R. Hausmann, *Ich liebe Dich!* in T. O. Benson, *Raoul Hausmann and Berlin Dada* (1986), 1918
52. P. Scheerbart, *Ich liebe Dich! Ein Eisenbahn-Roman mit 66 Intermezzos*, Schuster und Loeffler, Berlin, 1897
53. R. Huelsenbeck, M. Janco e T. Tzara, *L'admiral cherche une maison à louer*, "Cabaret Voltaire", Zurich, giugno 1916
54. H. Ball, *Karawane*, in *Almanach Dada!* (1920), 1917
55. *Parole, consonanti, vocali, numeri in libertà*, Direzione del Movimento Futurista, Milano, 11 febbraio 1915
56. J. Baader, *Das große Plasto - Dio - Dada - Drama*, distrutto, esposto nella *Erste Internationale Dada-Messe*, Kunsthandlung Dr. Otto Burchard, Berlin, in cui è visibile la perduta *Plakatgedicht* di R. Hausmann, *NVMWNAUR* (1918), 1920

57. R. Hausmann, *Fiat Modes*, perduto, Catalogo Hausmann (1994) n. 124, in cui è visibile l'originale della Lautgedicht *Sound-Rel*, 1921
58. R. Hausmann, *fmsbwtözäu*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou (Paris), Catalogo Hausmann (1994) n. 162, 1918
59. R. Hausmann, *OFFEAHBDC*, Coll. privata (Berlin), Catalogo Hausmann (1994) n. 162, 1918
60. K. Schwitters, *Anna Blume: Dichtungen*, P. Steegemann, Hannover, 1919
61. G. Grosz, *Klebebild*, s.d., retro della cartolina inviata a J. Tschichold il 23 luglio 1929
62. G. Klutssis, *Città dinamica*, George Costakis Coll. (Atene), 1919
63. G. Klutssis, *Russische Fotomontage (aus einem Verlagskatalog)*, con annotazioni autografe di J. Tschichold