

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

- 37 -

DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E STUDI INTERCULTURALI
Università degli Studi di Firenze

Coordinamento editoriale

Fabrizia Baldissera, Fiorenzo Fantaccini, Ilaria Moschini
Donatella Pallotti, Ernestina Pellegrini, Beatrice Töttössy

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

Collana Open Access del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali

Direttore

Beatrice Töttössy

Comitato scientifico internazionale

Enza Biagini (Professore Emerito), Nicholas Brownlees, Martha Canfield, Richard Allen Cave (Emeritus Professor, Royal Holloway, University of London), Piero Ceccucci, Massimo Ciaravolo (Università Ca' Foscari Venezia), John Denton, Anna Dolfi, Mario Domenichelli (Professore Emerito), Maria Teresa Fancelli (Professore Emerito), Massimo Fanfani, Fiorenzo Fantaccini (Università degli Studi di Firenze), Paul Geyer (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Ingrid Hennemann, Sergej Akimovich Kibal'nik (Institute of Russian Literature [the Pushkin House], Russian Academy of Sciences; Saint-Petersburg State University), Ferenc Kiefer (Research Institute for Linguistics of the Hungarian Academy of Sciences; Academia Europaea), Michela Landi, Murathan Mungan (scrittore), Stefania Pavan, Peter Por (CNRS Parigi), Gaetano Prampolini, Paola Pugliatti, Miguel Rojas Mix (Centro Extremeño de Estudios y Cooperación Iberoamericanos), Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Budapest), Ayşe Saracgil, Rita Svandrik, Angela Tarantino (Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'), Maria Vittoria Tonietti, Letizia Vezzosi, Marina Warner (Birkbeck College, University of London; Academia Europaea; scrittrice), Laura Wright (University of Cambridge), Levent Yilmaz (Bilgi Universitesi, Istanbul), Clas Zilliacus (Emeritus Professor, Åbo Akademi of Turku).
Laddove non è indicato l'Ateneo d'appartenenza è da intendersi l'Università di Firenze.

Laboratorio editoriale Open Access

Beatrice Töttössy, direttore - Arianna Antonielli, caporedattore
Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali
Via Santa Reparata 93, 50129 Firenze
tel. +39.055.5056664-6616; fax. +39.055.2756605
email: <laboa@lils.unifi.it>

web: <<http://www.fupress.com/comitatoscienficio/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>>

Caterina Toschi

DALLA PAGINA ALLA PARETE
Tipografia futurista e fotomontaggio dada

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2017

Dalla pagina alla parete : tipografia futurista e fotomontaggio dada
/ Caterina Toschi – Firenze : Firenze University Press, 2017
(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 37)

<http://digital.casalini.it/9788864535999>

ISBN (online) 978-88-6453-599-9
ISSN (online) 2420-8361

I prodotti editoriali di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio vengono promossi dal Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali dell'Università degli Studi di Firenze e pubblicati, con il contributo del Dipartimento, ai sensi dell'accordo di collaborazione stipulato con la Firenze University Press l'8 maggio 2006 e successivamente aggiornato (Protocollo d'intesa e Convenzione, 10 febbraio 2009 e 19 febbraio 2015). Il Laboratorio (<<http://www.lils.unifi.it/vp-82-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>>, <laboa@lils.unifi.it>) promuove lo sviluppo dell'editoria open access, svolge ricerca interdisciplinare nel campo, adotta le applicazioni alla didattica e all'orientamento professionale degli studenti e dottorandi dell'area umanistica, fornisce servizi alla ricerca, formazione e progettazione. Per conto del Coordinamento, il Laboratorio editoriale Open Access provvede al processo del doppio referaggio anonimo e agli aspetti giuridico-editoriali, cura i workflow redazionali e l'editing, collabora alla diffusione.

Editing e composizione: LabOA con Arianna Antonielli (caporedattore), gli assistenti redattori Alberto Baldi e Martina Romanelli, i tirocinanti Costanza Baldini, Alessandra Bonchi, Chiara Favati, Valentina Quaglia, Francesca Salvadori, Cristina Veropalumbo.

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc.

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

A. Dolfi (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, M. Garzaniti, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, A. Lenzi, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli, M.C. Torricelli.

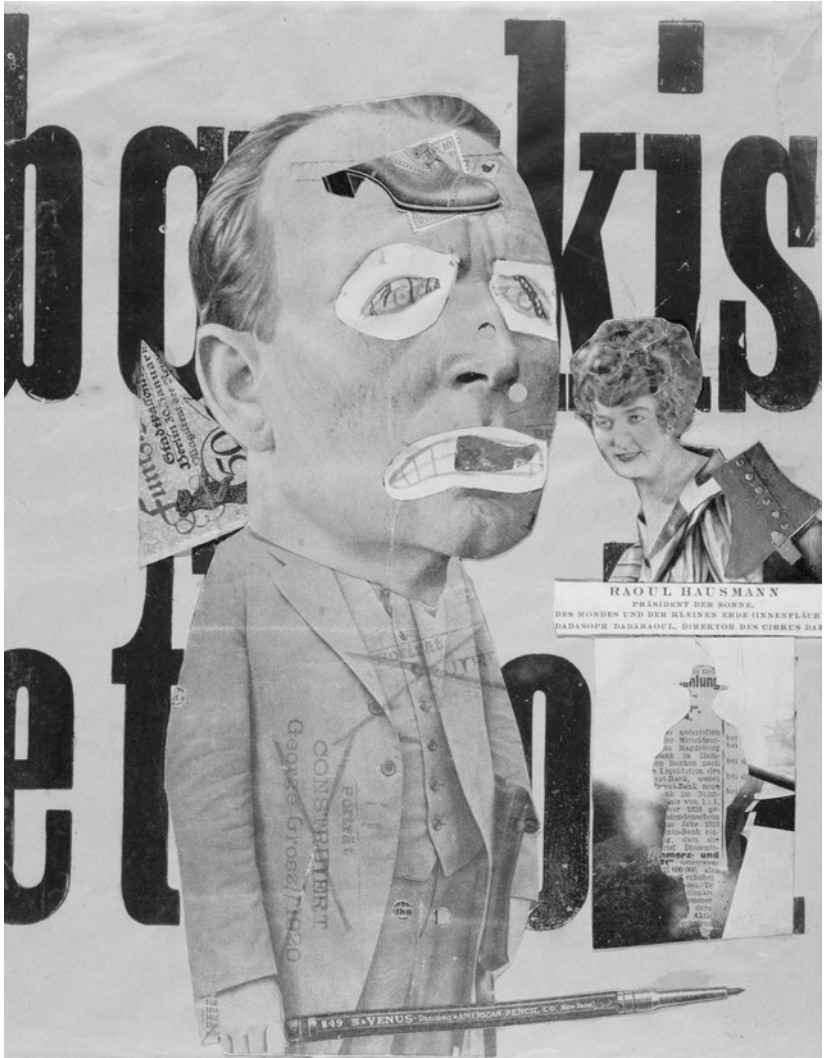
La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia (CC BY-NC-ND 3.0 IT: <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/legalcode>>).

CC 2017 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

INDICE

RINGRAZIAMENTI	9
PREFAZIONE	11
PREMESSA	15
CAPITOLO 1	19
1.1 Avanguardie e montaggio. Un itinerario critico nel Novecento	19
1.2 Grafiche sperimentali e cultura popolare	33
1.3 Strutture-montaggio futuriste	39
1.4 La parola nel montaggio dada: 1917-1923	45
CAPITOLO 2	81
2.1 Tra Berlino e Monaco	81
2.2 La scrittura del suono: <i>Lautgedichte</i> dada	89
2.2.1 Il paroliberoismo a Zurigo: Tzara, Ball e lo <i>zaum'</i> russo	98
2.2.2 <i>Plakat-Gedichte</i> : l'icona alfabetica	109
CAPITOLO 3	125
3.1 Gli anni Venti: <i>Die neue Typographie</i>	125
3.2 Jan Tschichold ed El Lissitzky: il confronto	140
3.3 L'archivio di Jan Tschichold: il progetto <i>Fotomontage</i>	148
3.4 Un manoscritto ritrovato: <i>Il nuovo stile narrativo parolibero</i>	155
ATLAS (1891-1938)	159
BIBLIOGRAFIA	313

INDICE DEI NOMI	337
INDICE TEMATICO	345
INDICE DELLE IMMAGINI	357
REFERENZE ICONOGRAFICHE	359



Raoul Hausmann, *Der Kunstkritiker*, 1919-1920. Courtesy Tate, London

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio le figure che hanno dato un contributo alla pubblicazione e le istituzioni che hanno ospitato la ricerca d'archivio e concesso la riproduzione delle immagini: Alessandra Anichini; Archivio Luciano Caruso; Alberto Baldi; Berlinische Galerie; Collection Stedelijk Museum; Collezione Gianni Mattioli; Costanza Baldini; Merrill C. Berman; Alessandra Bonchi; Silvano Cavazza; Centre Pompidou; Chiara Favati; Gail Feigenbaum; Francesca Fiorillo; Galerie Berinson; Dario Gamboni; Getty Research Institute; John J. Heartfield; Israel Museum; Kunstbibliothek, Berlin; Johanne Lamoureux; Libreria Salimbeni; Laura Mattioli; Moderna Museet, Stockholm; The Museum of Modern Art, New York; Museo Soffici e del '900 italiano; Museo Thyssen-Bornemisza; Andréi Nakov; Netherlands Institute for Art History; Marzia Pieri; Arnauld Pierre; Todd Porterfield; Sonia Puccetti; Valentina Quaglia; Martina Romanelli; Serenella Salimbeni; Claire Savinien; Barbara Scardigli Forster; Staatliche Museen zu Berlin-Nationalgalerie; Emma Toschi; Luca Toschi; Tate; Cristina Veropalumbo; Ted Walbye; Anja Elisabeth Witte; Michael F. Zimmermann.

Un ringraziamento particolare a Giovanna Angeli, a Michela Landi e al Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi interculturali dell'Università di Firenze, che hanno proposto e sostenuto questo progetto; a Beatrice Tottosy e ad Arianna Antonielli che mi hanno aiutato a trasformarlo in un libro; a Barbara Cinelli per i preziosi consigli.

Ringrazio Maria Grazia Messina, la mia professoressa, che mi ha consentito, nel nostro lungo percorso insieme, anche di sbagliare per poter andare avanti; e Alessandra Acocella, con la quale ho imparato che in due si costruisce sempre qualcosa di migliore.

Un pensiero di gratitudine a Cosimo, che ha reso possibile mettere un punto a questo lavoro.

Questo libro è dedicato a Tea e alla sua mamma, Camilla.

PREFAZIONE

Lo studio delle avanguardie storiche, specie attorno al convulso periodo del secondo decennio del Novecento, segnato dalla lacerazione del conflitto mondiale, comporta ancora molte sorprese. Da una parte vengono in luce nuovi fondi archivistici, resi infine pubblici e accessibili, dall'altra si affilano gli strumenti della ricerca grazie a un approccio strutturalmente comparatista, a un confronto incrociato di dati in reti sinottiche, agevolato dalla digitalizzazione delle informazioni. È quanto lo studio di Caterina Toschi testimonia, grazie alle risorse di un'avvertita filologia e di una grande lucidità interpretativa.

L'assunto dell'autrice è per eccellenza revisionista, nel restituire visibilità, e oggettiva fondatezza, a una linea sequenziale finora marginalizzata a causa delle stesse narrazioni dei protagonisti, gravate da conflitti personali, e condizionate da sopravvenute scelte ideologiche, nel contesto degli scenari politici del più che tormentato secolo breve. Omissioni, tagli di lettura da angolazioni alterate, gli stessi fraintendimenti linguistici dovuti a imperfette traduzioni di fonti, tutto ha contribuito a dissimulare l'evidenza della filiazione delle pratiche di montaggio, attive nel terzo decennio del Novecento nell'impaginazione di testi sia iconici che verbali, dalla tesi di Filippo Tommaso Marinetti relativa alla simultaneità di percezioni come di associazioni, portata a presiedere ai processi creativi. Questi non possono che rispondere alla mutata condizione antropologica dell'esperire in multiformi e accelerati scenari metropolitani, dove incessante è l'avvicinarsi di dislocazione di frammenti sensoriali e di condensazione di sintesi psichiche. Scritti e pratiche dei futuristi, con il loro esclusivo accento sulla mobilitazione del fruitore, sull'efficacia interattiva dell'opera, sembrano introdurre alla logica stessa, fortemente comunicativa, del montaggio, ben più che i procedimenti della decostruzione cubista, con i suoi esiti nei *papiers collés* e *collages*. Questi sono piuttosto segnati da un interrogarsi autoriflessivo su come i codici formali ereditati dal passato possano ancora restituire, in modi adeguati, la complessità del presente.

In coerenza con l'intento revisionista, questo studio è articolato secondo un inedito percorso *à rebours*, che muove dalla seminale mostra berlinese *Fotomontage* del 1931, per ritornare alle fonti del procedimento

nelle pratiche della poesia paroliberta futurista precedenti il 1914, per poi riavvolgersi alle sincroniche e interferenti riflessioni sulla *neue Typographie* attestate dagli scritti editi e inediti di Jan Tschichold, El Lissitzky e Raoul Hausmann fra 1928 e 1932. Al centro della narrazione, quasi un suo cardine, è la figura dello stesso Hausmann, di cui è ricostruito in dettaglio il fervore di sperimentare e provocare fra 1918 e 1920, in una Berlino squassata dalla disfatta bellica e dalle lotte di classe, ma dove gli intellettuali appaiono incentivati a rischiare l'estremo. Dalla primavera del 1918, Hausmann trascorre dalla *Lautgedicht* o poema fonetico, con i soli suoni o spezzoni verbali ormai sostituiti alle parole e onomatopée, alla *Plakatgedicht*, una coinvolgente visualizzazione di tali prove nella scala di cartelloni, fino ai primi fotomontaggi del 1919 e al loro definitivo imporsi come nuovo medium di linguaggio iconico nella *Dada-Messe* del giugno 1920. Il diramato lavoro di scavo documentario intrapreso dall'autrice mette in luce, in un inatteso concatenarsi, i precedenti di tale evento, dalla diffusione dei manifesti e della produzione poetica futurista nella Germania d'anteguerra, alle vie traverse con cui tali esperienze sono riprese durante il conflitto nella cerchia del Cabaret Voltaire a Zurigo. Di Hugo Ball, suo animatore, si conosceva l'essere antesignano del poema fonetico, ma questo studio dimostra come, ancora una volta, il catalizzatore sia stato il parolibertismo, mediato da una fitta rete di fogli d'avanguardia, fra cui «Sic» di Pierre Albert Birot, e possibilmente noto a Zurigo nella versione trasmutata della poesia *zaum'* o transrazionale, importata da transfughi dalla Russia. Suggestioni rilanciate a Berlino da Hausmann, e trasferite in un'incalzante concorrenza con Wieland Herzfelde e George Grosz, nell'ambito del montaggio iconico, dove il ricorso ai frammenti fotografici assicura quel margine di immediato coinvolgimento comunicativo, altrimenti assente dall'elitismo formale dei *papiers collés* cubisti. Proprio nel 1931, a giochi fatti, come ricorda l'autrice, Hausmann sottolinea l'«esplosione centrifuga» delle impaginazioni introdotte dai futuristi, un tratto anarchico, quanto mirato, che i fotomontaggi conservano nella loro variata fenomenologia per tutto il decennio, mentre diverso è l'ordine, ovvero il criterio di leggibilità, con cui tali rotture scalari e giustapposizioni di segni sono riversate nella composizione tipografica. Ma anche quest'ultima, sempre seguendo uno scritto di Hausmann del 1932, si porrà come il risultato finale di un processo di figurazione, ovvero di un oggettivarsi in spartiti spaziali dei segni verbali.

Dalle pagine dello studio di Caterina Toschi emergono in modo incalzante stimoli e scoperte, dall'impiego più che attuale del termine 'dispositivo' riferito nel 1926 alla pagina stampata dal critico Carl Einstein alla recuperata centralità, nel contesto del gruppo dada berlinese, dell'ucraino Golyscheff con suoi *assemblages*, effettivo traslato tridimensionale di una deflagrazione iconica. Una strada ulteriore di ricerca comparatistica, di fonti e di codici linguistici, quale quella qui intrapre-

sa, sembra infine essere suggerita dal titolo che Hausmann appone al proprio primo fotomontaggio, della fine del 1918, *Syntetisches Cino der Malerei*. Lo studio dell'emergere e attestarsi di una dimensione cinematica nel gestire e restituire i modi di appercezione visiva si profila come uno dei terreni di ricerca più coinvolgenti per una rinnovata attenzione alle pratiche delle avanguardie, in chiave intermediale e intertestuale.

Maria Grazia Messina

PREMESSA

Questo studio indaga le origini del montaggio nello sperimentalismo tipografico futurista, analizzandone le influenze sulla produzione dada, in particolare di Raoul Hausmann, prima in ambito poetico, con la *Lautgedicht* e la *Plakatgedicht*, poi figurativo, con il fotomontaggio. Dallo studio comparativo delle opere dadaiste realizzate dal 1916 al 1923 a Zurigo e Berlino, delle fonti d'archivio e a stampa del periodo e dei testi sulle prime avanguardie scritti nel contesto sperimentale degli anni Venti dell'Europa centro-orientale, si restituisce al futurismo il merito di aver conferito al frammento alfabetico un nuovo carattere iconico interpretando la pagina non più come ambiente neutrale di lettura, ma come 'campo' di pieni e vuoti: un dispositivo di presentazione di parole e immagini su cui si esemplano i primi fotomontaggi dada.

La ricostruzione proposta parte dagli anni Trenta e dalla rilettura storica del fotomontaggio nel decennio delle politiche culturali totalitarie, inaugurato nel 1931 dalla prima mostra dedicata al procedimento presso la Staatliche Kunstbibliothek di Berlino. In questa occasione emerge, infatti, l'esigenza, maturata quattro anni dopo in *Erbschaft dieser Zeit* di Ernst Bloch e poi radicalizzatasi in un preciso filone storiografico ideologizzato degli anni Sessanta e Settanta, di differenziare la fase matura del fotomontaggio – quella sovietica di propaganda politica e quella antinazista di John Heartfield – dal suo primo periodo, influenzato dalla tecnica del *collage* cubista e dai principi tipografici futuristi. Tale linea critica, qui documentata da una selezione di indagini dagli anni Trenta ai Settanta, non ammette, infatti, di ricondurre a modelli di montaggio giudicati 'borghesi', disimpegnati e autoreferenziali, l'originario carattere meccanico, anti-autoriale e dialettico del fotomontaggio, centrato più sul processo di costituzione dell'opera che sul risultato compositivo finale; un tema, quest'ultimo, che diventa sensibile sul finire degli anni Cinquanta e nel decennio successivo, portando la critica a rivendicare l'origine già politicizzata del fotomontaggio e dunque il suo distanziamento dalle prime avanguardie. Rispetto a tale svalutazione storiografica del futurismo, questo studio attribuisce al paroliberoismo marinettiano, negli anni Dieci, una funzione cruciale di ponte tra poesia e figurazione grazie all'intuizione del potenziale comunicativo implicito nel montaggio tipografico di parole e immagini.

Il corpo centrale del volume analizza il percorso del segno tipografico dalla pagina poetica alla superficie pittorica e alla parete espositiva, tracciandone le diverse manipolazioni nelle composizioni degli anni Dieci: dalle tavole parolibere alla *Lautgedicht*, ai poemi-manifesto (*Plakatgedichte*) e ai primi fotomontaggi. La difficoltà di risalire ai nominativi degli autori delle fotografie montate nelle composizioni dada, centrando quindi la riflessione sul solo lavoro degli artisti, ha portato, da un lato, a privilegiare il carattere di mero materiale della fotografia, al pari degli altri elementi della composizione, dall'altro, a limitarne il significato al solo valore di traccia (del soggetto rappresentato), tralasciando forzatamente l'altra parte coinvolta: l'occhio del fotografo. Un itinerario storico esamina – attraverso lo spoglio di pubblicazioni periodiche, monografie e cataloghi di esposizioni – i canali attraverso cui le idee marinettiane penetrano il territorio tedesco, in particolare Berlino e Monaco, le due aree geografiche strategiche negli anni di formazione dei dadaisti; e rilegge un tema ormai acquisito dalla storiografia, gli anni berlinesi e zurighesi del dada (dal 1916 al 1923), alla luce però delle ricerche tipografiche applicate al montaggio, in particolare nelle sperimentazioni di Raoul Hausmann¹, che tra l'aprile e l'ottobre del 1918 lavora in successione sulla poesia fonetica, i poemi-manifesti e i fotomontaggi. Sono inoltre approfonditi alcuni episodi e figure più marginali della storia ufficiale, quali la traduttrice dei testi futuristi a Berlino Else Hadwiger; la figura di Jefim Golyscheff, ideatore del primo assemblaggio plastico; la prima mostra dada dell'aprile del 1919 presso il Graphische Kabinett J.B. Neumann; l'editore Robert Barthe e la fortuita invenzione delle prime icone alfabetiche; il litigio tra Raoul Hausmann e Kurt Schwitters durante la tournée a Praga del settembre del 1921 e la burrascosa separazione tra il primo e Hannah Höch l'anno seguente.

L'ultimo capitolo prende in esame l'impresa di archiviazione compiuta da un teorico, Jan Tschichold, sistematico raccoglitore di riflessioni e materiali editi negli anni Venti inerenti alla disciplina tipografica, su cui costruisce una raccolta preziosa e unica nel suo genere. È lui a sancire ufficialmente,

¹ Gli studi di Adelheid Koch-Didier, negli archivi di Raoul Hausmann custoditi presso il Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart, hanno inoltre costituito – insieme all'attività espositiva dello stesso museo centrata sull'opera del dadaista – la premessa di questa indagine, grazie al lavoro di classificazione e inventariazione dei suoi scritti e documenti, confluito nell'*Inventaire Raisoné des Archives Raoul Hausmann* (1997), a cui si rimanda per l'eshaustività e la pertinenza della ricostruzione documentaria; A. Koch-Didier (éd.), *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 d'art contemporain de Rochechouart, Rochechouart 1997. Cfr. inoltre le recenti pubblicazioni: K. Bartsch, A. Koch-Didier, S. Schwar (Hrsgg.), *Raoul Hausmann (1886-1971): Werkverzeichnis-Biografie-Bibliografie*, Frommann-Holzboog, Stuttgart 2012; T.O. Benson, H. Bergius, I. Blom (éds.), *Raoul Hausmann et les avant-gardes*, Les presses du réel, Dijon 2014.

nel volume *Die neue Typographie* (1928), la filiazione tra paroliberismo, nuova tipografia e fotomontaggio – con la mediazione della riflessione di El Lissitzky contenuta in *Unser Buch (U.d.S.S.R)* (1927) –, 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 riuniti, secondo specifici criteri di selezione di cui rendono conto le preziose annotazioni autografe, sono analizzati insieme al rinvenuto dattiloscritto del progetto editoriale *Fotomontage*, destinato alla collana “Fotothek” di Franz Roh, in cui Tschichold avrebbe sancito in un volume dedicato, se i nazisti non avessero soppresso la collana, l’evoluzione storica del fotomontaggio e, nello specifico, l’ascendenza della nuova tipografia futurista sulle sperimentazioni dada.

Infine, *Atlas 1891-1938*. Organizzato cronologicamente, l’atlante è uno strumento offerto al lettore per meglio comprendere e visualizzare la ricostruzione storica tentata in questa ricerca: il confronto incrociato di due tipi di documenti, le fonti indagate nel testo critico e le immagini delle opere, illustra le diverse fasi attraverso cui il frammento alfabetico, progressivamente manipolato e assemblato dalla pagina parolibera al fotomontaggio dadaista, acquisisce un nuovo carattere iconico. I due estremi cronologici sono il 1891, quando Marinetti spedisce al fratello Leone otto cartoline emblematiche di un embrionale sperimentalismo sul linguaggio alfabetico, e il 1938, coincidente con l’“emigrazione” del fotomontaggio dal vecchio al nuovo continente in occasione della mostra di John Heartfield dedicata al procedimento all’A.C.A. di New York, un anno dopo l’episodio espositivo di *Entartete Kunst* che sancisce la *damnatio* europea delle prime avanguardie. Le fonti a stampa, le corrispondenze e i dattiloscritti, mappati da rimandi concettuali tramite parole chiave in grassetto, sono trascritti, parzialmente o nella loro interezza, secondo una precisa scelta critica dell’autrice (in base alla loro rilevanza nell’indagine), accostando testi del periodo a fonti del secondo dopoguerra, così da includere anche la rilettura che negli anni Cinquanta e Sessanta, particolarmente attenti a questi ‘bilanci’, gli stessi dadaisti fanno dei loro due più importanti apporti alla cultura artistica novecentesca: il fotomontaggio e il carattere visivo del componimento poetico. *Atlas 1891-1938* è uno strumento di esegesi pensato in sinergia con il testo critico, dove in corrispondenza di ogni fonte citata (in traduzione italiana²) si rimanda in nota all’atlante, in cui i testi sono trascritti in lingua originale, a meno che l’originale non sia già riportato nella nota stessa.

² Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono dell’autrice. Si segnala, inoltre, che i nomi degli autori cechi, romeni, russi e ungheresi sono stati riportati come indicato nei dattiloscritti e nel frontespizio delle edizioni consultate. Le citazioni bibliografiche sono conformi alla lingua del volume o dell’articolo menzionato in ogni loro parte, fatta eccezione per i cataloghi delle mostre che adottano sempre la lingua italiana.

Uno degli elementi più interessanti emersi durante la ricerca è stato quello relativo al problema della circolazione dei testi, da indagare con particolari accorgimenti, senza dimenticare, in un approccio comparatistico tra realtà geografiche differenti, il problema della lingua, cioè gli strumenti linguistici posseduti dagli autori presi in esame – come nel caso di El Lissitzky, incapace di tradurre dal francese; o di Raoul Hausmann, perfettamente padrone invece, oltre che del tedesco, del francese e dell'inglese –, individuando quindi quali traduzioni di un testo circolassero in un determinato momento storico e in che forma. Secondariamente, in più di un confronto tra i dattiloscritti di Raoul Hausmann e le corrispondenti fonti a stampa, sono state riscontrate omissioni e differenze; come anche sono emerse delle divergenze tra le testimonianze (di Hausmann, Heartfield e Grosz) intorno alla nascita stessa del fotomontaggio. In proposito è stato, infatti, osservato come ogni artista, distintosi per aver declinato in un modo particolare il procedimento (sfruttandone, ad esempio, il potenziale satirico, come nel caso di John Heartfield e George Grosz), abbia tendenziosamente interpretato secondo la propria esperienza le ragioni della sua nascita, così rivendicandone l'invenzione. Anche nel caso di Hausmann è riscontrabile un fenomeno analogo: nel momento in cui è chiamato a raccontare a posteriori un evento di cui è protagonista, e a cui guarda da una distanza storica in un volume di sintesi, egli 'costruisce' la propria storia, spesso filtrandola, col senno di poi, attraverso la fortuna di particolari ricerche affermatesi nel frattempo come l'*écriture automatique* dei surrealisti, l'*assemblage nouveau réaliste* o le sperimentazioni poetiche visive e concrete del secondo dopoguerra.

Un'ulteriore considerazione, correlata e conseguente, concerne il 'potere editoriale' acquisito tra gli anni Cinquanta e Sessanta da alcuni dadaisti, le cui narrazioni sui fatti accaduti hanno avuto maggiore visibilità e diffusione: Tristan Tzara e Richard Huelsenbeck, chiamati a redigere una storia ufficiale del dadaismo, incorrono ad esempio – nelle pubblicazioni *Dada: die Geburt des Dada, Dichtung und Cronik der Gründer* (1957) e *Dada. Eine literarische Dokumentation* (1964)³ – in rimozioni storiche ingiuste, aggravate peraltro da errori personali dello stesso Hausmann, di cui alcune testimonianze rimangono affidate alla sola forma di dattiloscritto. Emerge, dunque, dalle pagine di questo libro, il rischio racchiuso in un 'dadaismo raccontato dai dadaisti', e quindi l'urgenza di lavorare comparativamente tra i dati disponibili a stampa e le fonti rimaste inedite, quali i dattiloscritti e le corrispondenze fra gli attori di questa storia ancora in parte da ricostruire.

³ H. Arp, R. Huelsenbeck, T. Tzara (Hrsgg.), *Dada: die Geburt des Dada, Dichtung und Cronik der Gründer*, Arche, Zürich 1957; R. Huelsenbeck (Hrsg.), *Dada. Eine literarische Dokumentation*, Rowohlt, Hamburg 1964.

CAPITOLO 1

1.1 Avanguardie e montaggio: un itinerario critico nel Novecento

Nel 1937 Sergej Ejzenštejn descrive il montaggio come un procedimento compositivo transmediale, estendibile a tutte le arti, mirante alla comparazione tra elementi eterogenei, da lui definiti «rappresentazioni» (*izobraženie*), al fine di creare una nuova «immagine» (*obraz*). Il prodotto di questa operazione non si riduce per il regista a una semplice somma delle componenti montate, ma a una loro sintesi tesa a incoraggiare e attivare il pensiero critico dell'osservatore¹. *Teoria generale del montaggio* chiude un quindicennio di riflessione di Ejzenštejn sul tema, iniziato nel 1923 con il «montaggio delle attrazioni» applicato al teatro², e si colloca in un ampio contesto di teorie e pratiche, nei primi quattro decenni del secolo, in cui l'opera d'arte perde la propria unità organica e si traduce, a partire dalle prime composizioni cubiste e futuriste, in un campo conflittuale percorso da tensioni e contrasti tra segni diversi. Questo libro ha l'obiettivo di ricostruire il lento percorso attraverso cui il montaggio matura i propri principi organizzativi e le proprie tecniche nel campo della poesia e delle arti visive, rivendicando al procedimento, anche nelle sue forme embrionali dei primordi e dunque in una fase anteriore alla sua connotazione politica, un decisivo valore di ricerca e una legittimità storica. Nello specifico, lo studio analizza il periodo che vede il dadaismo ereditare e sviluppare gli assunti delle sperimentazioni tipografiche futuriste all'interno delle proprie composizioni montate, e quindi ideare e formalizzare progressivamente il procedimento del fotomontaggio.

¹ S.M. Ejzenštejn, *Montaž*, in Id., *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, vol. II, Iskusstvo, Moskva 1963-1970 (ed. orig. 1926-1947); trad. it. di C. De Coro, F. Lamperini, *Teoria generale del montaggio*, in S.M. Ejzenštejn, *Opere scelte di Sergej M. Ejzenštejn*, a cura di P. Montani, con un saggio di Francesco Casetti, vol. IV, tomo 2, Marsilio, Venezia 1985. Cfr. A. Somaini, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino 2011.

² S.M. Ejzenštejn, *Montaž attrakcionov*, «Lef» 3, 1923, pp. 70-75; trad. it. e cura di P. Gobetti, *Montaggio delle attrazioni*, in S.M. Ejzenštejn, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Einaudi, Torino 1964, pp. 520-521.

Nel 1935 Ernst Bloch, in *Erbschaft dieser Zeit*, dedica numerose pagine al montaggio, tentando una sua storicizzazione nel campo delle arti visive e della letteratura, attraverso un'analisi dei più significativi scrittori, musicisti e filosofi a lui contemporanei. Egli lo interpreta come una reazione alla tendenza artistica vigente, la cosiddetta «Sachlichkeit» (oggettività), fondata sull'armonia e sull'unità formale dei diversi elementi compositivi, che egli giudica illusoria e fragile in quanto riflesso della perdita di connessione tra le arti e la realtà sociale, lacerata dall'avvento del nazismo. Secondo la sua prospettiva marxista – in linea con un filone storiografico che maturerà nel contesto ideologizzato degli anni Sessanta e Settanta del Novecento – egli considera tale coerenza di superficie come l'espressione della «facciata del davanti»³ di una borghesia intellettuale piena di contraddizioni, le cui forme appaiono ormai svuotate di contenuto, incapaci di «collegarsi al movimento reale di declino e di ascesa delle classi, a oggetti diversi da quelli [...] del mondo reificato del capitalismo»⁴. La latenza di tale antinomia sociale rappresenta quindi per il filosofo la premessa di una rottura dell'unità compositiva dell'opera d'arte, disgregata in una molteplicità di atomi figurativi, «rovine interrotte»⁵ di una società in declino.

In questo contesto Bloch distingue due fasi nell'evoluzione del montaggio: il «Montage unmittelbar» (montaggio in forma immediata) e il «Montage mittelbar» (montaggio in forma mediata). Tale considerazione costituisce un presupposto fondamentale di questa indagine, evidenziando un possibile sviluppo del procedimento nei primi decenni del Novecento, declinabile, secondo il filosofo marxista, prima nel montaggio artistico cosiddetto 'borghese' e 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, frantumata e tradotta in una «superficie piena di crepe»⁶ in cui la totalità è ridotta «in brandelli»⁷. Questa prima fase, individuabile nella produzione cubi-

³ E. Bloch, *Erbschaft del nostro tempo*, trad. it. e cura di Laura Boella, Il Saggiatore, Milano 1992, p. 184; «Fassade des Vordergrund», E. Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, in Id., *Gesamtausgabe in 16 Bänden*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977, p. 222 (ed. orig. 1935).

⁴ Trad. it. ivi, p. 185; «Die abstrakt gesprengte Form stellte sich gerade im selbstgenügsamen, im musisch fixierten Zerfall wieder her, weil sie gegenstandslos blieb, das ist, weil sie keinen Anschluß an wirkliches, klassenhaftes Versinken und Steigen, an andere Gegenstände fand, als die abstrakt abgelehnten der kapitalistischen Dingwelt», ed. orig. ivi, p. 223.

⁵ Trad. it. ivi, pp. 177-178; «Unterbrochene Trümmer», ed. orig. ivi, p. 214.

⁶ Trad. it. ivi, p. 186; «Aufgerissene Oberfläche», ed. orig. ivi, p. 224.

⁷ Trad. it. ivi, p. 187; «Heute ist das alles erst Bilderrätsel des gesprungenen Bewußtseins; mit einer 'Totalität', die ihr All in Fetzen, Gesprächsfetzen, Querschlägen ungerichteter Erlebniswirklichkeit hat», ed. orig. ivi, p. 225.

sta e nello sperimentalismo joyciano, produce immagini disorganiche e rappresentative del «caos del retro della facciata» borghese, nate da un gusto per «la vuota combinazione» e «l'inganno del caleidoscopio».

A questo stadio ne segue un secondo più maturo, quello del montaggio in forma mediata, che si differenzia dalla sua formula primitiva per una maggiore consapevolezza delle proprie potenzialità, attribuendo un significato all'atto stesso del montare: a partire dagli anni Venti, infatti, dai fotomontaggi dada alla prassi letteraria e filosofica di Bertolt Brecht e Walter Benjamin, Bloch individua 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 è 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.⁸

La definizione di montaggio data da Ejzenštejn e la teoria di Bloch circa la sua evoluzione storica nei primi trent'anni del Novecento s'iscrivono in un decennio in cui si riflette in termini analoghi, anche a seguito di alcune iniziative espositive, su un importante campo di applicazione del montaggio nelle arti visive: il fotomontaggio. Tra l'aprile e il maggio del 1931 si tiene, infatti, presso la Staatliche Kunstbibliothek dello Staatliche Museen di Berlino, la prima mostra storica dedicata al procedimento intitolata *Fotomontage*⁹, a cura dell'artista olandese César Domela-Nieuwenhuis¹⁰. L'esposizione è preceduta da due manifestazioni sull'arte sovietica che

⁸ Trad. it. ivi, pp. 188-189; ed. orig. ivi, pp. 226-227. Vedi *Atlas 1891-1938* (d'ora in poi *Atlas*), pp. 304-305. Cfr. A. Kessler, *Fragment, Montage und Metapher in Ernst Bloch Ästhetik*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2006.

⁹ C. Domela-Nieuwenhuis (a cura di), *Fotomontage*, catalogo della mostra (Staatliche Kunstbibliothek-Staatliche Museen, Berlino, 25 aprile – 31 maggio 1931), Staatliche Museen, Berlino 1931. Vedi *Atlas*, pp. 292-296.

¹⁰ Nato ad Amsterdam nel 1900, César 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 Piet Mondrian e a Theo 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 (Den Haag), il cui inventario ha rappresentato uno strumento di indagine utile alla ricerca.

presentano il fotomontaggio come uno strumento artistico di agitazione politica: quella ospitata nel padiglione sovietico in occasione dell'*Internationale Presse-Ausstellung* di Colonia, dove El Lissitzky realizza, in collaborazione con Sergej Sen'kin, il grande fotomontaggio *Die Aufgabe der Presse ist die Erziehung der Massen*¹¹, e la sezione sul fotomontaggio della mostra parigina *Exposition de la photographie et du cinéma soviétiques* con opere collettive e singole di Gustav Kluzis, Sergej Sen'kin e Nikolai Stepanovich Troshin¹². In tale contesto, la questione dell'ascendenza sul fotomontaggio dei cosiddetti montaggi 'borghesi' delle prime avanguardie risulta argomento controverso; per questo emerge la necessità di sottolineare l'evoluzione maturata nell'uso del procedimento rispetto agli anni Dieci, e dunque la distanza dai primi esperimenti cubisti e futuristi sul montaggio. In due passaggi del catalogo della mostra berlinese dedicata al fotomontaggio, rispettivamente di César Domela-Nieuwenhuis e di Curt Glaser (direttore della Staatliche Kunstbibliothek)¹³, si legge infatti:

La mostra si propone di presentare, sul piano internazionale, i lavori di buona qualità. A giudicare dal risultato mi sembra che il fotomontaggio non sia, come si dice spesso, superato, ma piuttosto in una prima fase di costruzione, a seguito di un periodo precedente nel quale si era lavorato sulla distruzione.¹⁴

In questo nuovo campo sono stati fissati appena i confini del gioco della fantasia. Perché anche se sembra un limite, il fatto che si possa trasportare in un nuovo contesto solo frammenti di immagini di cose ed esseri reali, è anche vero che proprio in tale gioco di contrasti fra reale e irreale risiede una possibilità mai prima contemplata per il fantastico. La nostra esposizione mostra una serie di esempi di questa tecnica della libera figurazione fatta di dati elementi fotografici, che permettono di comprenderne il raggio delle potenzialità. Tuttavia, da libero gioco di fantasia, si è condotto molto presto il procedimento a una sua applicazione pratica: il fotomontaggio è diventato un settore del lavoro grafico e un importante strumento della pubblicità moderna.¹⁵

¹¹ Komitee des Sowjet-Pavillons auf der Internationalen Presse-Ausstellung (a cura di), *Katalog des Sowjet-Pavillons auf der Internationalen Presse-Ausstellung*, catalogo della mostra (Pressa, Colonia, maggio – ottobre 1928), Dumont Verlag, Colonia 1928.

¹² Revue du Cinéma (a cura di), *Exposition de la photographie et du cinéma soviétiques*, catalogo della mostra (Cercle de la Russie Neuve, Parigi, novembre 1930), Cercle de la Russie Neuve, Parigi 1930.

¹³ Si apprende della direzione di Glaser in una lettera scritta da Domela-Nieuwenhuis a Piet Zwart il 27 ottobre 1930; in Piet Zwart letters received, 1928-1946, Los Angeles, Getty Research Institute, Research Library (d'ora in poi GRI, RL), Accession no. 850831. Vedi Atlas, p. 291.

¹⁴ C. Domela-Nieuwenhuis, *Fotomontage von Cesar Domela-Nieuwenhuis*, cit., p.n.n. Vedi Atlas, p. 295.

¹⁵ C. Glaser, *Vorwort*, ivi, p.n.n. Vedi Atlas, p. 293.

Domela-Nieuwenhuis distingue due fasi del fotomontaggio: la prima contraddistinta da un lavoro sulla distruzione, riferibile quindi ai primi esperimenti, tra il 1918 e il 1920, e la seconda, collocabile dai primi anni Venti fino ai Trenta, definita la «fase della costruzione». Le qualità e i caratteri di questi due periodi sono analizzati da Glaser nel passo introduttivo, in cui il procedimento è descritto nella sua evoluzione dal «libero gioco della fantasia», connotato da uno sperimentalismo maggiore, a un uso e a un'applicazione pratica nell'ambito della propaganda politica e commerciale. Ciò che contraddistingue la fase matura del fotomontaggio è quindi 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'oggettività' insita nell'immagine fotografica, per l'aderenza all'oggetto reale, possa, attraverso una giusta combinazione, tradursi in un'idea dal forte potenziale espressivo, proprio in virtù del suo «carattere documentario», e dunque della sua «parvenza di affidabilità» agli occhi della collettività. Chiarisce Domela-Nieuwenhuis in catalogo:

Viviamo in un tempo di massima precisione e di grandissimi contrasti, e troviamo nel fotomontaggio una sua espressione. Esso mostra un'idea, mentre la fotografia un oggetto. Ci sono alcune analogie tra il fotomontaggio e il film, con la differenza che il film mostra una sequenza di immagini che scorre, mentre il fotomontaggio le sintetizza staticamente.¹⁶

La seconda fase del fotomontaggio si differenzia dalla prima per la cognizione maggiore di ciò che Gustav Kluzis qualifica, in un testo edito sempre in catalogo, come il contrasto fra due frammenti in virtù della forza espressiva, e quindi dell'idea racchiusa in tale accostamento: «Il fotomontaggio organizza il materiale secondo il principio del massimo contrasto, dell'ordine inaspettato, della maggiore differenza di grandez-

¹⁶ C. Domela-Nieuwenhuis, *Fotomontage von Cesar Domela-Nieuwenhuis*, ivi, p.n.n. Vedi Atlas, p. 295. Karel Teige riprende la riflessione di Domela-Nieuwenhuis nel suo articolo dedicato al fotomontaggio, edito su «Žijeme» nel 1932, sottolineando come il potenziale del montaggio risiedesse nella combinazione degli elementi, 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» (K. Teige, *Sul Fotomontaggio*, in Id., *Arte e Ideologia 1922-1933*, a cura di S. Corduas, trad. it. di S. Corduas, A. D'Amelia, B. Zane, Einaudi, Torino 1982, pp. 197-198; ed. orig. K. Teige, *O Fotomontàži*, «Žijeme» 2, 3-4, 6, 1932, p.n.r.); vedi Atlas, p. 303. La formula «film statico» è invece una citazione letterale del discorso di Hausmann, pronunciato in occasione del *vernissage* della mostra.

ze, grazie a cui libera la più grande energia creativa»¹⁷. La fase matura del procedimento si contraddistingue negli anni Venti e Trenta per una più consapevole riflessione – in termini di efficacia comunicativa – sulla scelta dei suoi elementi costitutivi e formali, il cui significato trova maggiore intensità espressiva proprio nell’attendibilità referenziale del frammento fotografico.

Di grande chiarezza ed efficacia è anche la descrizione di questa seconda fase della tecnica che Karel Teige – tra gli artisti invitati alla mostra del 1931 – pubblica 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.¹⁸

Il carattere dialettico dei fotomontaggi maturi degli anni Venti è una qualità non attribuita invece alla loro prima fase, di cui però si riconosce la dipendenza dalle composizioni cubiste, in particolare dal *collage*, che ne rappresenta la premessa avendo contribuito a rompere l’illusionismo della superficie pittorica inserendovi veri e propri frammenti reali. Sottolinea, infatti, Glaser in introduzione al catalogo:

A seguito dei numerosi esperimenti visivi riuniti sotto il nome del ‘cubismo’, sono stati fatti i primi tentativi per realizzare delle superfici piane arricchite con frammenti diversi di carte modellate e incollate in insieme omogenei. Già in tale contesto si utilizzavano occasionalmente fotografie o loro frammenti. Non era lontano l’obiettivo di costruire composizioni fatte di sole fotografie, il cosiddetto ‘fotomontaggio’, così definito per sottolineare il suo carattere meccanico.¹⁹

La mostra del 1931, e il relativo catalogo, da un lato, legittimano quindi la filiazione del fotomontaggio dallo sperimentalismo delle prime avanguardie, dall’altro però, ne rimarcano il disimpegno dei primordi tradottosi formalmente in un senso di caos compositivo, in cui il potenziale espressivo proprio della struttura del montaggio è ancora dissimulato o incompreso. Tale posizione è ripresa nella prima metà degli anni Trenta da Georges Hugnet, che evidenzia nei suoi articoli dedicati al dada, inti-

¹⁷ G. Kluzis, *Aus einem Aufsatz von G. Kluzis, Fotomontage in der U.S.S.R.*, in C. Domela-Nieuwenhuis (a cura di), *Fotomontage*, cit., p.n.n. Vedi Atlas, p. 296.

¹⁸ K. Teige, *Sul Fotomontaggio*, cit., pp. 195, 198 (Id., *O Fotomontáži*, cit., p.n.r.). Vedi Atlas, p. 303.

¹⁹ C. Glaser, *Vorwort*, in C. Domela-Nieuwenhuis (a cura di), *Fotomontage*, cit., p.n.n. Vedi Atlas, p. 293.

tolati *L'esprit dada dans la peinture* e pubblicati su «Cahiers d'Art» dal 1932 al 1934, la progressiva evoluzione dei principi organizzativi del fotomontaggio, che egli ancora chiama *collage* – erroneamente, come gli farà poi notare Hausmann in una lettera del 19 aprile 1947²⁰ –, da distruttivi a costruttivi, prendendo in esame i tre numeri della rivista «Der Dada», editi a Berlino rispettivamente nel giugno e nel dicembre del 1919, e nell'aprile del 1920. Egli non parla ancora di fotomontaggi, ma di composizioni tipografiche, notando come già il primo numero si caratterizzi per un disordine che egli però considera intenzionale, sottintendendo quindi come le prime sperimentazioni fossero applicate alla tecnica tipografica – in una prospettiva che si vedrà condivisa da questa indagine –, e come, a differenza delle analisi finora considerate, la complessità strutturale di tali composizioni fosse anch'essa il prodotto di una profonda riflessione²¹.

Confrontando, infatti, i primi montaggi pubblicati sulla rivista dadaista – quale il *Foto-Klebebild* di Johannes Baader *Das ist die Erscheinung des Oberdada in den Wolken des Himmels* («Der Dada», n. 2) o il fotomontaggio realizzato da John Heartfield per la terza copertina di «Der Dada» – con i fotomontaggi di quest'ultimo editi negli anni Trenta sulla rivista illustrata del partito comunista tedesco «A.I.Z.» («Arbeiter-Illustrierte-Zeitung»), è facile notare come i primi apparissero privi di un principio di organizzazione compositiva, presentandosi quali immagini caotiche, frutto di una casuale compresenza di più elementi: Baader giustappone, su una struttura a spirale, un proprio ritratto fotografico a dei caratteri e a dei numeri, incollati sopra frammenti di giornale e forme geometriche; Heartfield concentra, invece, al centro della copertina un insieme stratificato di elementi tipografici e fotografie, gli uni mescolati agli altri, senza consentire al lettore di leggerne i contenuti né di riconoscerne i dettagli. Al contrario, dodici anni dopo, nel fotomontaggio *Der Sinn des Hitlergrusses: Kleiner Mann bittet um große Gaben. Motto: Millionen stehen hinter mir!* edito sulla copertina di «A.I.Z.» del 16 ottobre 1932, egli distingue gli elementi incollati e separa i due spazi funzionali alla comunicazione del messaggio politico: quello del fotomontaggio, che mostra una fotografia di Hitler in procinto di accogliere delle banconote dal gigante Thyssen posto alle sue spalle; e quello della scritta, finalizzata a indirizzare il senso della satira denunciando la presenza dei capitali industriali della Renania dietro il crescente potere del nazismo.

²⁰ Lettera inviata da R. Hausmann a G. Hugnet, datata 19 aprile 1947, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994.

²¹ G. Hugnet, *L'esprit dada dans la peinture*, «Cahiers d'Art» 7, 1-2, 1932, pp. 57-65; 7, 6-7, 1932, pp. 281-285; 7, 8-10, 1932, pp. 358-364; 9, 1-4, 1934, pp. 109-114; 11, 8-10, 1936, pp. 267-272; poi in Id., *L'aventure dada (1916-1922)*, Galerie de l'Institut, Paris 1957, p. 45. Vedi Atlas, pp. 303-303.

Anche Louis Aragon, in occasione di una conferenza tenuta il 2 maggio 1935 su una mostra dedicata a John Heartfield alla Maison de la Culture di Parigi, riflette sulla differenza tra i fotomontaggi degli anni Venti e Trenta e le prime composizioni montate, descrivendo queste ultime come subordinate al 'piacere dello stupore'. Egli individua nel fotomontaggio, a differenza dei *collages* cubisti, un processo di *détournement* (deviazione) della fotografia da segno iconico, dunque d'imitazione del reale, a componente dal forte potenziale espressivo, acquisito grazie alla stessa operazione di montaggio affinata nel contesto applicato della propaganda politica e della pubblicità. I fotomontaggi maturi di Heartfield si distinguono, infatti, dalle sue prime sperimentazioni per una maggiore consapevolezza del bisogno di «riprendere piede nella realtà» per una finalità politica, ispirandosi ai principi del leninismo e vedendo nel procedimento una possibile «arma nella lotta rivoluzionaria del proletariato». Heartfield utilizza come «tavolozza tutti gli aspetti del mondo reale», mescolando «a proprio piacimento le apparenze, non avendo altra guida se non la dialettica materialista, la realtà del movimento storico che egli traduce in bianco e nero con la rabbia della lotta»²².

Nel secondo dopoguerra, la fortuna critica della distinzione tra la prima e la seconda fase del fotomontaggio andrà sempre crescendo, fino a connotare negli anni Sessanta e Settanta un preciso filone storiografico. In questo periodo, infatti, coloro che assistono, durante i totalitarismi, alla radicalizzazione di politiche culturali da cui ritengono necessario discostarsi tendono ad attribuire solo a gruppi artistici dichiaratamente filosovietici l'attitudine a montare molteplici immagini secondo un preciso e meditato progetto di accostamento dei frammenti, escludendo quindi da questa vicenda sia lo sperimentalismo disimpegnato del cubismo che quello futurista, considerato 'borghese' e pericolosamente prossimo alla cultura fascista. Nel 1946 Raoul Hausmann, inventore del fotomontaggio insieme a John Heartfield e George Grosz, riconosce, in *Cinquième lettre à Maud*, la diretta filiazione del procedimento dagli esperimenti dadaisti sul *collage*, definiti a Berlino *Klebebilder*.

Un altro dettaglio: mentre in Francia chiamavano queste cose *collages* nella stessa direzione che lega degli oggetti eterogenei e anche contrapposti, noi a Berlino di primo acchito le abbiamo chiamate *Klebebild* (dipinto incollato) e io stesso, tra i miei diversi pseudonimi e titoli dada (come Dadasophe) ho scelto come soprannome: Algernoon Syndetikon, Syndetikon marchio di fabbrica della colla che utilizzavo.²³

²² L. Aragon, *John Heartfield et la beauté révolutionnaire* (1935), in Id., *Les collages*, Hermann, Paris 1980, pp. 83, 88 (ed. orig. 1965). Vedi Atlas, p. 304.

²³ R. Hausmann, *Cinquième lettre à Maud* (1946), in M. Giroud (éd.), *Raoul Hausmann "Je ne suis pas un photographe"*, Édition du Chêne, Paris 1976, p. 23. Vedi Atlas, p.

A suo parere l'evoluzione rispetto alla tecnica cubista si produce con l'inserimento nel *Klebebild* del frammento fotografico, che acquisisce progressivamente un sempre maggiore protagonismo rispetto agli altri elementi arricchendo la composizione del proprio carattere referenziale, e dunque instaurando una dialettica propria della sua duplice natura: di elemento 'opaco', come oggetto ritagliato e manipolato nel nuovo insieme montato, e di elemento 'trasparente', in quanto traccia del reale²⁴. Questo cambiamento è sottolineato da Hausmann anche in un suo testo più tardo, del 1959, intitolato *Je n'étais pas un photographe*. Egli vi racconta come la nascita del *collage* fosse dipesa dall'esigenza «pseudopsicologica» dell'artista di cercare nuovi materiali in pittura e scultura, inserendo nella composizione del «materiale 'prefabbricato' – un dettaglio riprodotto dei giornali, lembi di tessuti, etc...»²⁵. Il fotomontaggio invece, pur dipendendo dalla tecnica cubista, sviluppa, grazie al carattere referenziale della fotografia e alla sua capacità di introdurre nella superficie bidimensionale molteplici spazi 'reali' giustapposti gli uni agli altri, «un'attitudine sovra-realistica, che consente di lavorare con una prospettiva a più centri e di sovrapporre degli oggetti a delle superfici»²⁶. Hans Richter, dadaista e storiografo ufficiale del movimento, ritorna su questo punto nel suo *Dada-Kunst und Antikunst*, pubblicato nel 1964, descrivendo come la presenza della fotografia nei fotomontaggi dada berlinesi conferisse alla composizione una maggiore aderenza al reale, suscitando un senso di familiarità nell'osservatore portato così ad attribuire maggiore autorevolezza al messaggio comunicato rispetto ai *collages* dada zurighesi²⁷.

213. Questa raccolta di lettere a Maud è poi riunita in: Id., *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 è rappresentato dall'opera *Compotier avec fruits, violon et verre* del 1913 di Picasso. K. Teige, *Sul Fotomontaggio*, cit., p. 192 (Id., *O Fotomontáži*, cit., p.n.r.).

²⁴ Cfr. P. Junod, *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes 2004 (ed. orig. 1976); M.G. Messina, *Fenomenologia dell'oggetto nell'arte contemporanea. Due possibili strade*, in E. Crispolti, A. Mazzanti (a cura di), *L'oggetto nell'arte contemporanea. Uso e riuso*, Liguori Editore, Napoli 2011, pp. 233-246; T. Serena, *La materialità delle fotografie: una questione ermeneutica*, in B. Cattaneo (a cura di), *Il restauro della fotografia. Materiali fotografici e cinematografici, analogici e digitali*, Nardini Editore, Firenze 2012, pp. 15-25.

²⁵ «Matériel 'prefabrique' – détail de reproduction de journaux, bouts de tissus, etc...»; R. Hausmann, *Je n'étais pas un photographe* (1959), in M. Giroud (éd.), *Raoul Hausmann "Je ne suis pas un photographe"*, cit., pp. 28-29.

²⁶ «Une attitude supra-réaliste, qui permet de travailler avec une perspective à plusieurs centres et de superposer des objets et des surfaces», *ibidem*.

²⁷ H. Richter, *Dada-Kunst und Antikunst: der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1973, p. 117 (ed. orig. 1964); Id., *Dada. Arte e Antiarte*, trad. it. di M.L. Fama Pampaloni, Mazzotta Editore, Milano 1966, p. 139. Vedi Atlas, p. 226. Cfr. la riflessione di John Berger di cinque anni dopo sulla «familiar photographic appearance» dei tardi fotomontaggi di Heartfield; J. Berger, *The Political Uses of Photo-Montage*, in Id.,

Nel 1974 Peter Bürger, in *Theorie der Avantgarde*, partendo dalla riflessione di Theodor Adorno sul significato del montaggio nell'arte primonovecentesca, interpreta la sua applicazione come il passaggio da una «opera d'arte organica» a una «inorganica»²⁸. 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 delle singole parti in rapporto al tutto, per cui «le parti possono essere comprese solo attraverso il tutto, il tutto solo attraverso le parti»²⁹, in una coerenza di senso fra il dettaglio nella composizione e l'unità dell'opera. Con la trasformazione della composizione in un montaggio di più elementi, i cui primordi risalgono per 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»³⁰.

I frammenti montati dell'opera d'arte inorganica sono quindi correlati – parafrasando Adorno – da un nesso di natura paradigmatica, per il quale «le parti si 'emancipano' dall'ordine superiore del tutto, in cui finora erano inserite come necessari elementi costitutivi»³¹. Questa rottura dell'unità compositiva determina inevitabilmente la perdita di una possibile connessione di senso tra i diversi frammenti e la visione d'insieme,

Selected Essays and Articles. The Look of Things, Penguin Books, Middlesex 1972, p. 185 (ed. orig. 1969); trad. it. di M. Nadotti in J. Berger, *Usi politici del fotomontaggio*, in Id., *Capire una fotografia*, a cura di G. Dyer, Contrasto, Roma 2014, pp. 41-42. Durante gli anni Sessanta, il montaggio è tra i più importanti procedimenti avanguardisti recuperati dalla sperimentazione, che lo declina nelle pratiche new-dada, pop e fluxus, da cui nascerà un'importante letteratura critica sul tema non affrontabile in questa sede; tra i progetti espositivi centrati sul rapporto tra la neo e la prima avanguardia per quel che riguarda la tecnica si ricorda: W.C. Seitz (a cura di), *The Art of Assemblage*, catalogo della mostra (Museum of Modern Art, New York, 2 ottobre – 12 novembre 1961), Plantin Press-The Museum of Modern Art, New York 1961; Institut für Moderne Kunst Nürnberg (a cura di), *Von der Collage zur Assemblage*, catalogo della mostra (Institut für Moderne Kunst, Norimberga, 4 aprile – 12 maggio 1968), Institut für Moderne Kunst, Norimberga 1968; W. Rubin (a cura di), *Dada, Surrealism and their Heritage*, catalogo della mostra (Museum of Modern Art, New York, 27 maggio – 9 giugno 1968), Museum of Modern Art, New York 1968.

²⁸ P. Bürger, *Teoria dell'Avanguardia*, a cura di R. Ruschi, trad. it. di A. Buzzi, P. Zonca, Bollati Boringhieri, Torino 1990, pp. 87-88 (Id., *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974, p. 105).

²⁹ Trad. it. ivi, p. 89; «Die Teile sind nur aus dem Werkganzen, dieses wiederum nur aus den Teilen zu verstehen», ed. orig. ivi, p. 107.

³⁰ Trad. it. ivi, p. 88; «Das Bild erhält auch einen anderen Status, denn Teile des Bildes stehen zur Wirklichkeit nicht mehr in dem für das organische Kunstwerk charakteristischen Verhältnis: sie verweisen nicht mehr als Zeichen auf die Wirklichkeit, sie sind Wirklichkeit», ed. orig. ivi, p. 105.

³¹ Trad. it. ivi, p. 89; «Die Teile 'emanzipieren' sich von einem ihnen übergeordneten Ganzen, dem sie als notwendige Bestandteile eingefügt wären», ed. orig. ivi, p. 107.

la perdita cioè di una comprensione lineare delle connessioni logiche tra le singole parti; la novità di tale mutamento risiede tuttavia – come spiega Bürger – nel nuovo modello di ricezione e di interpretazione dell'opera, e dunque nel ruolo dello spettatore, che è chiamato a cogliere nel montaggio stesso il suo significato, nel 'perché' l'artista abbia scelto di accostare due frammenti decontestualizzati il senso del tutto.

Questa prospettiva, che affida l'interpretazione dell'opera al procedimento della sua costituzione, al montaggio dunque, si allinea alla visione di Ernst Bloch degli anni Trenta sul montaggio in forma mediata, e quindi sulla 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, individua nei *collages* e nei *papiers collés* un embrionale utilizzo del montaggio come principio compositivo, attribuendo al cubismo il merito di rappresentare il primo movimento a distruggere «con piena consapevolezza il sistema rappresentativo in uso dal Rinascimento in poi»; egli vi coglie, però, 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»³². Sussisterebbe cioè all'interno delle opere un'attenzione all'elemento formale come qualità indiscussa della composizione, un'attenzione preponderante agli accordi fra texture, in cui il frammento è prelevato e collocato in vista della sua armonia con il tutto, così da legittimare l'opera come autonoma e autoreferenziale, preservandone quindi la dimensione estetica.

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.³³

³² Trad. it. *ivi*, p. 85; «Es ist kein Zufall, daß die Montage – von post fest um immer zu entdeckenden den 'Vorläufern' einmal abgesehen – historisch zuerst im Zusammenhang des Kubismus auftaucht, derjenigen Bewegung innerhalb der modernen Malerei, die am bewußtesten das seit der Renaissance geltende Darstellungssystem zerstört. In den *papiers collés* von Picasso und Braque, die diese in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg herstellen, geht es stets um den Kontrast zweier Techniken: dem 'Illusionismus' des eingeklebten Realitätsfragments (eines Stücks-Korbgeflecht, einer Tapete) und der 'Abstraktion' der kubistischen Technik, in der die dargestellten Gegenstände behandelt sind», ed. orig. *ivi*, p. 99. Cfr. la riflessione sul montaggio in F. Roh, *Nach-expressionismus: Magischer Realismus. Problemen der neuesten Europäischen Malerei*, Klinckschardt und Biermann, Leipzig 1925, pp. 45-46.

³³ P. Bürger, *Teoria dell'Avanguardia*, trad. it. di A. Buzzi, P. Zonca, cit., pp. 85-86; «Allerdings wird man dieses auch nicht überschätzen dürfen; denn im ganzen bleiben die Realitätsfragmente weitgehend einer ästhetischen Bildkomposition unterworfen, die sich um Ausgewogenheit der Einzelemente (Volumen, Farben etc.) bemüht. Die

Dall'analisi di Bürger si evince una contraddizione, o comunque un'opposizione, che connota, da una prospettiva ideologizzata, il fotomontaggio rispetto ai precedenti avanguardisti: il *collage* cubista 'trasporta' all'interno della cornice frammenti di realtà, così creando una sorta di sincretismo tra il reale e la sua traduzione artistica, ma lo fa attraverso un procedimento che per l'autore sottintende una sorta di estetizzazione, di inserimento della realtà nei confini dell'opera al fine di omologarla all'insieme come elemento della composizione. Questa forma di montaggio, secondo Bürger, sembra quindi perdere nel risultato finale ogni continuità e legame con il contesto naturale rappresentato. In ciò, 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 referenziale³⁴.

Nel 1976 Dawn Ades pubblica l'importante monografia, in cui, riprendendo probabilmente la riflessione di Louis Aragon a proposito della dialettica materialista insita nei fotomontaggi di Heartfield, sottolinea: «Non sorprende che il fotomontaggio sia associato prevalentemente alla sinistra politica, poiché si addice perfettamente a esprimere la dialettica marxista»³⁵. 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 di portata sociale e politica. Questa corrente storiografica individua, infatti, tendenziosamente, nelle prime forme avan-

Intention ließe sich am ehesten als eine gebrochene bestimmen: Zwar geht es um die Zerstörung des organischen, auf die Abbildung von Realität festgelegten Werks, aber doch nicht wie in den historischen Avantgardebewegungen um eine Infragestellung von Kunst überhaupt; vielmehr ist durchaus die Herstellung eines ästhetischen Objekts beabsichtigt, das sich jedoch den traditionellen Regeln der Beurteilung entzieht», Id., *Theorie der Avantgarde*, cit., pp. 99-101.

³⁴ 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 affrontabile in questa sede. Cfr. M.G. Messina, M.M. Lamberti (a cura di), *Collage/Collages dal Cubismo al New Dada*, catalogo della mostra (GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, ottobre 2007 – gennaio 2008), Electa, Milano 2007; si veda inoltre C. Poggi, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism and the Invention of Collage*, Yale UP, New Haven-London 1992; E. Braun, R. Rabinow (eds), *Cubism: The Leonard A. Lauder Collection*, catalogo della mostra (Metropolitan Museum of Art, New York, 20 ottobre 2014 – 16 febbraio 2015), Metropolitan Museum of Art, New York 2014.

³⁵ «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», D. Ades, *Photomontage*, Thames and Hudson, London 1976, p. 12 (ed. orig. New York 1976). Cfr. L. Aragon, *John Heartfield et la beauté révolutionnaire*, cit., p. 88.

guardiste di montaggio, cubiste e futuriste, una «vuota combinazione» e un caos artistico, negando loro consapevolezza critica della rottura dell'unità compositiva che avevano operato. Dawn Ades descrive, infatti, le prime opere del 1918-1919 come contraddistinte dal caos e dalla confusione, nei termini di una «immagine caotica, esplosiva, uno smembramento provocatorio della realtà»³⁶, frutto di un'operazione polemica di frantumazione e destrutturazione dell'ambiente circostante.

Eckard Siepmann appartiene al medesimo filone storiografico: nella sua monografia su John Heartfield, edita l'anno seguente, egli ribadisce il potenziale di presa sul reale della fotografia, attribuendole il ruolo di 'ponte' fra le arti visive e la realtà moderna. Il frammento fotografico introduce, infatti, nella composizione l'immagine di elementi concreti e integra «nella superficie del quadro oggetti che, a differenza dei bottoni e dei ciuffi dei peli pubici, non si potevano semplicemente incollare sulla tela: i grattacieli per esempio»³⁷. Siepmann ritorna poi sul montaggio artistico borghese, citando i futuristi italiani e l'*Ulisse* di Joyce, e vi riconosce l'origine disimpegnata del fotomontaggio nato come risposta della vecchia classe all'esperienza storicamente nuova della metropoli, la cui «struttura-montaggio, mina la prospettiva statica 'guardare-pensare', demolisce la forma tradizionale della percezione» e «induce a desiderare il montaggio nelle arti»³⁸. Mario De Micheli, introducendo nel 1978 l'edizione italiana della monografia di Siepmann, si allinea a questo filone, commentando il potenziale racchiuso nei fotomontaggi di Heartfield del secondo periodo, strumenti di critica sociale capaci di sfruttare la trasparenza propria del

³⁶ «Chaotic, explosive image, a provocative dismembering of reality», ed. orig. ivi, p. 7.

³⁷ E. Siepmann, *John Heartfield*, a cura di B. Franchetti, G. Mazzotta, D. Pertocoli, trad. it. di U. Olmini, M. Pizzorno, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1978, p. 46; «Durch Fotos ließen sich Gegenstände in die Bildoberfläche integrieren, die nicht so leicht wie Knöpfe oder Schaumhaarbüschel aufzukleben waren, Z.B. Wolkenkratzer», Id., *Montage: John Heartfield vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten Zeitung. Dokumente-Analysen-Berichte*, Elefanten Press Galerie, Berlin 1977, p. 18.

³⁸ Trad. it. ivi, pp. 46, 50; «Der Übergang vom Perspektiv-oder Illusionsraum zum viel perspektivischen, montierten Raumbild ist Ausdruck einer veränderten Wahrnehmung. Diese Veränderung ist noch an der bürgerlichen Kunst selbst abzulesen: Die Erfahrung der Großstadt ist das Medium für die Entwicklung der Montage-Technik auch bei Künstlern, die der alten Klasse angehören. Neben den Bildern der italienischen Futuristen ist der Roman *Ulysses* des Iren James Joyce das Paradebeispiel bürgerlicher künstlerischer Montage geworden. Beide basieren auf den historisch neuen sinnlichen Erfahrungen der Metropolen. Die Großstadt selbst ist die Realmontage schlechthin. [...] Die Erfahrung der Großstadt macht Lust auf montierte Künste. Die Sinneseindrücke, die der Passant in der Menge und zwischen den Architekturmontagen hat, sieht er gern durch Kommunikationsformen bestätigt, bei deren Rezeption er ausnahmsweise ausgeruht im Sessel sitzen kann. Die Großstadt-Umwelt unterminiert durch ihre Montage-Struktur das statisch-perspektivische 'Seh-Denken', zerstört die traditionelle Form der Wahrnehmung», ed. orig. ivi, p. 60.

frammento fotografico, e dunque la sua attendibilità documentaria, manipolandola, così da sottolinearne anche l'opacità, al fine di cogliere nel contrasto dell'accostamento la contraddizione della realtà rappresentata³⁹.

Per Siepmann tuttavia – e prima di lui per Bürger⁴⁰ –, il carattere caotico delle prime composizioni dada trova una precisa linea interpretativa e di lettura nelle parti alfabetiche ivi contenute, finalizzate a indirizzare l'osservatore/lettore verso la giusta comprensione dell'opera. Egli spiega, infatti, che una delle peculiarità dei primi fotomontaggi è appunto il nuovo rapporto dialogico tra la parola e l'immagine, che da una relazione di complementarità sulla pagina, in cui il segno alfabetico agisce da 'commento' a quello iconico, migra verso una logica 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.⁴¹

³⁹ «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», M. De Micheli, *John Heartfield: il suo tempo, la sua attualità*, in E. Siepmann, *John Heartfield*, cit., p. 16.

⁴⁰ P. Bürger, *Teoria dell'Avanguardia*, trad. it. di A. Buzzi, P. Zonca, cit., p. 86 (Id., *Teorie der Avantgarde*, cit., pp. 101-102).

⁴¹ E. Siepmann, *John Heartfield*, cit., p. 55; «Die Zersetzung des überlieferten 'Illusionsraums' wird auf die Typografie übertragen. Die einfache Funktion der Typografie, Wörter und Wortfolgen zu gestalten, wird ausgesetzt zugunsten der Aufgabe, eine Synthese von Wort und Bild hervorzubringen; ikonische Funktionen, wie Rhythmus und Farbe, werden durch die Typografie wahrgenommen; die Wortgestalt greift in das Bild ein. Damit ist nicht nur die Buchumschlag-Typografie angebahnt, sondern schon ein spezifisches Strukturelement von Heartfields Fotomontagen, das darin besteht, die Bedeutung des Bildes durch das Wort umfunktionieren zu lassen. Die Typografie der Neuen Jugend kann daher verstanden werden als die Negation der Verhaftetheit des Wortes an die Kommentarfunktion, – als dialektische Voraussetzung für eine jene Integration des Wortes in die Fotomontage, die nicht mehr auf Ergänzung bzw. Kommentar beruht, sondern auf dem semantischen Eingriff des Wortes in die Bild-Logik; auf der Veränderung, ja oft Umkehrung des Bild-Sinns durch das Wort», Id., *Montage: John Heartfield*

Nel quadro, quindi, di una storiografia che marca un distanziamento del procedimento dai suoi antesignani avanguardisti – e dunque una svalutazione della prima fase degli anni Dieci rispetto a quella matura del periodo successivo – l'uso del linguaggio alfabetico nei fotomontaggi dei primordi risulta innovativo e determinante per la nascita di questa pratica artistica.

1.2 Grafiche sperimentali e cultura popolare

La tendenza della storiografia ad attribuire al procedimento un'origine politica è avvalorata dalla testimonianza di John Heartfield a proposito della sua genesi; nel 1938, durante il discorso inaugurale della prima mostra statunitense dedicata ai fotomontaggi del dadaista, presso l'A.C.A. Gallery di New York, Günther Anders riferisce di aver appreso da Heartfield come agli esordi la tecnica fosse già orientata verso la denuncia sociale: durante la prima guerra mondiale, i soldati tedeschi, per comunicare alle famiglie la reale situazione al fronte rispetto all'adulterato immaginario diffuso dai giornali illustrati dell'epoca, inviano a casa delle cartoline in cui incollano fotografie ritagliate da riviste ufficiali, esenti quindi da sospetti per la censura postale, assemblate in canzonatori accostamenti, come, ad esempio, l'immagine di una trincea affiancata a quella di un ricevimento ospitato in un salotto berlinese⁴². Questo racconto, riproposto da Bodo Uhse anche nel 1957, nel catalogo della mostra berlinese *John Heartfield und die Kunst der Fotomontage*, ospitata presso la Deutsche Akademie der Künste⁴³, contribuisce a consolidare il filone critico teso nel secondo dopoguerra a sminuire il ruolo delle avanguardie 'disimpegnate', il futurismo e il cubismo, per una tecnica artistica che nel decennio successivo avrebbe esercitato, commenta Bertolt Brecht in catalogo, «una forma di critica sociale»⁴⁴.

È grazie a questa pratica appresa al fronte che, alle cinque di una mattina di maggio del 1916 – racconta George Grosz, anticipando di due anni le prime sperimentazioni dadaiste sul fotomontaggio⁴⁵ –, lui e Heartfield,

vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten Zeitung. *Dokumente-Analysen-Berichte*, cit., p. 38.

⁴² G. Anders, *Über Photomontage* (1938), in Id., *Mensch ohne Welt. Schriften zur Kunst und Literatur*, Verlag Beck, München 1984, pp. 173-191; trad. it. di S. Velotti, *Uomo senza mondo. Scritti sull'arte e la letteratura*, Spazio Libri, Ferrara 1991.

⁴³ B. Uhse, *John Heartfield und seine Fotomontagen*, in Deutsche Akademie der Künste (a cura di), *John Heartfield und die Kunst der Fotomontage*, catalogo della mostra (Deutsche Akademie der Künste, Berlino 1957), Deutsche Akademie der Künste, Berlino 1957, p. 9.

⁴⁴ «Vermittels dieses neuen Kunstmittels übt er Gesellschaftskritik», B. Brecht, *John Heartfield* (giugno 1951), in Deutsche Akademie der Künste (a cura di), *John Heartfield und die Kunst der Fotomontage*, cit., p.n.n.

⁴⁵ G. Grosz, *Randzeichnungen zum Thema*, «Schulter an Schulter: Blätter der Piscatorbühne» 2, Januar 1928, pp. 8-9. Vedi Atlas, p. 276. Cfr. anche H. Richter, *Dada*.

nel suo atelier a Südende, cominciano a incollare, su un pezzo di cartone, delle fotografie di giornali illustrati con annunci pubblicitari per alimenti canini ed etichette di bottiglie⁴⁶. L'obiettivo è replicare l'impatto derisorio racchiuso negli accostamenti delle cartoline inviate dai soldati, rivendicandone il potenziale satirico come strumento di lotta politica. Un aneddoto dunque, celato dietro il racconto dei due dadaisti, per associare al procedimento la sua futura connotazione politicizzata⁴⁷.

Questa ipotesi di una genesi popolare del fotomontaggio è coerente con un passatempo già praticato dalla seconda metà dell'Ottocento in ambiente domestico, volto alla creazione, a scopo decorativo e ludico, di composizioni assemblate (di cui sono sopraggiunti alcuni esemplari), tra i cui elementi sono presenti delle fotografie⁴⁸. Anche Raoul Hausmann, ne fa, infatti, risalire le origini a un costume popolare, conosciuto a Heidebrink – spiega nel 1946 – durante l'estate del 1918 in occasione di una vacanza con Hanna Höch nell'isola di Usedom sul Baltico:

C'erano in ogni casa dei *mementi* del servizio militare dei membri maschili della famiglia, che mostravano al centro di una litografia a colori – che rappresentava la caserma, la città dove il servizio aveva avuto luogo e l'effigie di un soldato (quasi sempre un granatiere) – la testa del proprietario di questa immagine marziale – una fotografia. Fu come un'illuminazione: avremmo po-

Arte e Antiarte, cit. (Id., *Dada-Kunst und Antikunst: der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, cit.).

⁴⁶ Sembra che le riviste illustrate fossero inviate a Grosz da New York da suo cognato. Cfr. E. Siepman, *John Heartfield*, trad. it. di U. Olmini, M. Pizzorno, cit. (Id., *Montage: John Heartfield vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten Zeitung. Dokumente-Analysen-Berichte*, cit.).

⁴⁷ Cfr. C. Albrand, *Foto-Humor. Fotomontage, Scherz, Ulk und Trick*, Heering Verlag, Halle 1934; K. Farner, *John Heartfield. Photomontagen zur Zeitgeschichte*, Vereinigung «Kultur und Volk», Zürich 1945.

⁴⁸ D. Ades, *Photomontage*, cit., p. 7. Cfr. il fotomontaggio satirico su Otto von Bismarck edito in E. Maas (a cura di), *Das Photoalbum 1858-1918: eine Dokumentation zur Kultur- und Sozialgeschichte*, catalogo della mostra (Münchener Stadtmuseum, Monaco, 26 marzo – 15 giugno 1975), Karl M. Lipp, Monaco 1975, p. 131; cfr. anche J. Haberle, *The Changes of Time*, in W.C. Seitz (a cura di), *The Art of Assemblage*, cit., p. 12, ill. ed E. Roters, *Collage historisch*, in Institut für Moderne Kunst Nürnberg (a cura di), *Von der Collage zur Assemblage*, cit., p.n.n. Claude Lacroix considera *Dame auprès d'une colonne d'affichage* di Kazimir Malevič (1914) la prima opera in cui è inserito un frammento fotografico; Malevič vi incolla, infatti, due foto ritagliate dai giornali: la prima mostra la metà destra del viso di un uomo (2×1,5 cm), la seconda, di dimensioni maggiori (4×15 cm), è un ritratto di un uomo in piedi, di cui si vede solo il lato sinistro, montato a fianco del braccio e della scarpa di una donna. Cfr. C. Lacroix, *La photographie sous les ciseaux: du collage au photomontage*, tesi di dottorato, EHESS, Paris 1996 (relatore: H. Damisch); vedi A. Nakov (éd.), *Kazimir Malevič. Le peintre absolu*, vol. I, Thalia, Paris 2006, p. 432. Cfr. anche J. Bütthe, *Der Arbeiter-Fotograf: Dokumente und Beiträge zur Arbeiterfotografie 1926-1932*, Prometheus-Verlag, Köln 1977.

tuto – lo compresi istantaneamente – fare dei ‘dipinti’ interamente composti di ritagli fotografici. Di ritorno a Berlino, a settembre, cominciai a realizzare questa nuova visione servendomi di fotografie di stampa e di cinema.⁴⁹

Un artefatto e una pratica della cultura domestica, nati dall’inserimento di un ritratto fotografico in un contesto stereotipato, sotto un’oleografia dell’imperatore Guglielmo II attorniato da figure di antenati e da insegne tedesche – come specifica la Höch in una testimonianza a Richter del 1964 –, a *memento* del servizio militare prestato e del senso di appartenenza nazionale delle figure maschili della famiglia⁵⁰.

Tralasciando il fatto che non è sopraggiunto alcun esempio di fotomontaggio anteriore al 1918, a conferma della teoria di Grosz e Heartfield⁵¹,

⁴⁹ R. Hausmann, *Cinquième lettre à Maud*, cit., p. 23. Vedi Atlas, p. 212. Il racconto, leggermente variato, è anche contenuto in *Courrier Dada*: «Je commençais à faire des tableaux avec des coupures de journaux et d’affiches en été 1918. Mais c’est à l’occasion d’un séjour au bord de la mer Baltique, à l’île d’Usedom, dans le petit hameau de Heidebrink, que je conçus l’idée du photomontage. Dans presque toutes les maisons se trouvait, accrochée au mur, une lithographie en couleurs 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 un portrait photographique du soldat. Ce fut comme un éclair, on pourrait – 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», Id., *Courrier Dada*, cit., p. 42. Cfr. lettera inviata da R. Hausmann a F. Roh, data 8 aprile 1954, in Franz Roh papers, ca. 1911-1965, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850120. Vedi Atlas, p. 213. Cfr. anche la lettera inviata da R. Hausmann a H. Chopin, data 10 gennaio 1964, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994; e Id., *Néoréalisme Dadaïsme*, «Das Kunstwerk» 17, 1, Juli 1963, p. 14: «Und die Fotomontage? Es waren Militärdiensterrinnerungsblätter mit eingeklebten fotografierten Köpfen eines Grenadiers, die ich 1918 in Heidebrink in Pommern sah, die mich auf diese Idee brachen. Ein Jahr später machten George Grosz, John Heartfield und Hannah Höch und später Max Ernst unzählige solcher Montagen».

⁵⁰ H. Richter, *Dada. Arte e Antiarte*, trad. it. di M.L. Fama Pampaloni, cit. (Id., *Dada-Kunst und Antikunst: der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, cit.).

⁵¹ Il confronto con la versione di Grosz e di Heartfield è affrontato da Hausmann in tre lettere, rispettivamente indirizzate a Renée Sulzbach, Pierre Garnier e Richard Huelsenbeck: il 1916, secondo il dadaista, è una data troppo recente per la nascita del fotomontaggio, giacché Heartfield e Grosz sono impegnati come studenti alla Schüler der Kunstgewerbeschule di Berlino e poi al fronte; in realtà, quest’ultimo, nel maggio del 1915, è riformato dal servizio militare per una sinusite frontale. Cfr. lettera inviata da R. Hausmann a Renée Sulzbach, data 6 settembre 1967, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994. Cfr. anche la lettera inviata a Richard Huelsenbeck, data 13 ottobre 1964, in Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082. Vedi Atlas, p. 214. Sempre in *Cinquième lettre à Maud* 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

è utile l'argomentazione proposta da Raoul Hausmann contenuta in una lettera inviata a Pierre Garnier il 10 luglio del 1964; per contraddire il racconto appena pubblicato da Wieland Herzfelde, che attribuisce la scoperta del fotomontaggio al fratello, sempre nel 1916⁵², Hausmann cita il catalogo della mostra *Dada. Dokumente einer Bewegung*, organizzata a Düsseldorf nel 1958, in cui è inserita questa indicazione in corrispondenza dell'opera n. 343: «Anonimo, Granatiere Felten. Stampa a colori con incollata una fotografia originale del 1897/99. 42,5 x 52 cm. Modello per il fotomontaggio dadaista»⁵³. La reale esistenza di un esempio di assemblaggio ottocentesco, composto dalla fotografia di un granatiere incollata su una stampa, ed esposto in mostra come modello per il fotomontaggio dada, comproverebbe dunque la sua versione.

Wieland Herzfelde scrive in un estratto del suo libro del 1962 *Mio fratello John Heartfield*: «Noi abbiamo inventato nel maggio del 1916 il fotomontaggio», una cosa senza fondamento, poiché a quella data nessuno sognava nemmeno il fotomontaggio. Leggete il capitolo *Photomontage* del mio *Courrier dada* e vi troverete la descrizione esatta della mia 'scoperta'. Alla grande mostra dada di Düsseldorf del 1958 fu esposto 'l'originale', il diploma di un granatiere pomerano. Ma Heartfield DEVE assolutamente esserne l'inventore.⁵⁴

Indiscusso, tuttavia, resta il debito del fotomontaggio – riconosciuto da tutti e quattro i dadaisti – verso l'arte popolare, che si avvale della fotografia all'interno della composizione per il suo carattere documentario: negli assemblaggi dal fronte, sfruttandone la presunta 'trasparenza' per ingannare la censura postale; in quelli di Heidebrink garantendo al montaggio la forza evocativa del ricordo grazie alla possibilità di riconoscere il volto del familiare ritratto. Nel suo valore di 'traccia' si scopre quindi la motivazione del suo iniziale inserimento nei *Klebebilder*, legata anche all'«avversione» da

'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 métré de San Francisco, en 1919, ils ajoutèrent à leurs tableaux des reproductions d'articles de publicité en couleurs», R. Hausmann, *Cinquième lettre à Maud*, cit., p. 23. Vedi Atlas, pp. 212-213.

⁵² W. Herzfelde, *Mein Bruder John Heartfield*, in R. Huelsenbeck (Hrsg.), *Dada. Eine literarische Dokumentation*, Rowohlt, Hamburg 1964, p. 242.

⁵³ «Anonym, Grenadier Felten. Farbdruck mit aufgeklebtem Originalfoto um 1897/99. 42,5 x 52 cm. Vorbild für die Dadaistische Fotomontage», K.H. Hering, E. Rathke (a cura di), *Dada. Dokumente einer Bewegung*, catalogo della mostra (Düsseldorfer Kunsthalle, Düsseldorf-Francoforte sul Meno, 5 settembre – 19 ottobre 1958), Düsseldorfer Kunsthalle, Düsseldorf-Francoforte sul Meno 1958, p.n.n.

⁵⁴ Lettera inviata da R. Hausmann a P. Garnier, datata 10 luglio 1964, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994. Vedi Atlas, p. 214.

parte dei dadaisti «a giocare all'artista», intitolando queste composizioni 'fotomontaggi' per sottolineare la loro intenzione «di costruire, montare i lavori»⁵⁵.

Non è un caso, però, che nei primi due fotomontaggi di Hausmann, intitolati *Gurk* e *Dr. Max Ruest*, gli elementi fotografici inseriti nella composizione fossero effettivamente dei ritratti, in ciò avvalorando l'ipotesi che queste due composizioni si ispirassero agli assemblaggi di Heidebrink. Insieme a *Mynona-Friedländer*, le due opere 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 del poeta Paul Gurk, 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 collabora⁵⁶. Tutti e tre sono il risultato di un montaggio di incisioni con frammenti poetici e di giornale, materiali tipografici con tipologie e dimensioni di caratteri diversi giustapposti gli uni agli altri secondo assi direzionali molteplici al fine di creare il profilo di un viso⁵⁷.

Le piccole fotografie dei 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 – sono certamente una novità nel lavoro di Hausmann, ma in questi primi espe-

⁵⁵ R. Hausmann, *Peinture Nouvelle et Photomontage*, in Id., *Courrier Dada*, cit., p. 42.

⁵⁶ Racconta Hausmann a Franz Roh, in una lettera del 16 novembre 1959, che i *Kopfcollagen* avrebbero dovuto essere inseriti in *Dadaco* (il primo almanacco del dadaismo berlinese, mai pubblicato a causa dell'opposizione di Kurt Pinthus), e che, al momento della restituzione ai rispettivi autori dei materiali destinati al volume, John Heartfield si impossessò delle tre composizioni; lettera inviata da R. Hausmann a F. Roh, datata 16 novembre 1959, in Franz Roh papers, ca. 1911-1965, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850120. Vedi Atlas, p. 224. Cfr. A. Sudhalter, *Représentation d'une aventure collective: les autoportraits photographiés de Raoul Hausmann*, in T.O. Benson, H. Bergius, I. Blom (eds.), *Raoul Hausmann et les avant-gardes*, Les presses du réel, Dijon 2014, pp. 357-381.

⁵⁷ *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» (n. 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» (n. 3), mentre la bocca è ripresa da un'incisione di Hausmann in «Der Dada» (n. 1, p. 3, in basso a sinistra). La frase «Stimers 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. Cfr. la ricostruzione di T.O. Benson, *Raoul Hausmann and Berlin Dada*, UMI Research Press, Ann Arbor 1987, p. 138.

rimenti hanno un ruolo minore rispetto ai frammenti tipografici che dominano la composizione. Inizialmente, dunque, la fotografia è manipolata come nuovo materiale in un percorso di ricerca già avviato sull'elemento tipografico, con cui condivide il carattere meccanico, contribuendo così a distanziare l'opera dal personalismo dell'autore. Inoltre, l'elemento poetico – prevalentemente ritagli testuali e parole isolate, spesso tronche – è la componente predominante di questi primi fotomontaggi: i frammenti fonetici «pan-pan-pan», in *Gurk*, e «whou-whou-whou», in *Mynona*, sono infatti tratti dalla poesia di Pierre Albert-Birot intitolata *Crayon Bleu* pubblicata su «Dada» (n. 3) a p. 7, come anche i ritagli dei nomi di Robert Delaunay e Vicente Huidobro. La figura di Albert-Birot è inoltre richiamata, sulla fronte di *Gurk*, dall'espressione «cinéma de ma pensée», tratta dal medesimo poema, a celebrare la nuova visione meccanizzata che andava affermandosi grazie al cinema – nel 1919 Hausmann nomina il suo *Das neue Material in der Malerei* “*Synthetisches Cino der Malerei*”⁵⁸ –, ma soprattutto a dimostrare l'attenzione e l'ammirazione dell'artista verso l'opera letteraria del fondatore della rivista «SIC. Sons, Idées, Couleurs, Formes»⁵⁹.

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 si analizzano, infatti, le tre edizioni di «Dada» pubblicate a Zurigo, tra il luglio del 1917 e il dicembre dell'anno successivo, si può 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 Mécanique* e *Crayon Bleu*⁶⁰. Numerosi esempi di sperimentazione tipografica sulla lingua poetica, modellati sugli schemi e le norme organizzative d'impaginazione futuriste, appaiono anche sulle pagine di «SIC», tra il 1916 e il 1919: basti ricordare la costruzione del poema (*Style=Ordre*) = *Volonté*, pubblicato sulla quarta

⁵⁸ *Synthetisches Cino der Malerei* è per la prima volta pubblicato nel 1972 in R. Hausmann, *Am Anfang war Dada*, hrsg. von K. Riha, G. Kämpf, 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; trad. fr. par R. Hausmann, in R. Hausmann, *Courrier Dada*, cit., p. 40.

⁵⁹ Cfr. Société d'étude du XXe siècle (éd.), *SIC, avant-dire d'Arlette Albert-Birot*, Éditions de la Chronique des Lettres Françaises, Paris 1973; *SIC*, Éditions Jean-Michel Place, Paris 1980 e 1993.

⁶⁰ F. Meriano, *Walk*, «Dada» 1, luglio 1917, p.n.n.; M. D'Arezzo, *Strade*, «Dada» 2, dicembre 1917, p.n.n.; P. Albert-Birot, *Rasoir mécanique*, ivi, p.n.n.; G. Cantarelli, *Costellazione*, ivi, p.n.n.; P. Albert-Birot, *La joie des sept couleurs*, «Dada» 3, décembre 1918, p.n.n.; Id., *Crayon bleu*, ivi, p.n.n. Cfr. anche la lettera inviata da Francesco Meriano a F.T. Marinetti, datata 29 luglio 1917, in F.T. Marinetti correspondence and papers, 1886-1974, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850702. Vedi Atlas, p. 197.

di copertina del n. 5 nel maggio 1916, la struttura di *L'Avion* del novembre 1917, o quella di *Poème Paysage* del maggio 1918⁶¹. Non solo quindi le prime ricerche di Raoul Hausmann sul montaggio partono dalla sperimentazione tipografica, ma dimostrano già nella natura dei componenti assemblati un'attenzione alla letteratura sperimentale influenzata dal parolibero.

1.3 Strutture-montaggio futuriste

Il fotomontaggio è la rielaborazione artistica di una o più fotografie (con elementi tipografici o del colore) su una superficie al fine di creare una composizione uniforme.⁶²

Nel catalogo della prima mostra storica sul fotomontaggio del 1931, César Domela-Nieuwenhuis definisce il procedimento attribuendogli due qualità principali: la presenza della fotografia accanto al segno tipografico e al colore, e il carattere di uniformità del risultato compositivo finale. Questa visione è condivisa da Gustav Kluzis, sempre in catalogo, che descrive il fotomontaggio come un insieme omogeneo di elementi diversi, quali immagini, scritte e colori, una tecnica volta all'«organizzazione di un'idea» per conferirle «più intensa forza espressiva». Oltre che per le qualità visive della fotografia, il procedimento si connota quindi anche per la sua manipolazione come parte del nuovo organismo, accanto ad altri materiali e «secondo regole precise» finalizzate a creare contrasti, e dunque strutturando gli elementi su direzionalità e livelli diversi⁶³.

Questa necessità di chiarimento dipende dall'eterogeneità degli elementi montati nelle prime composizioni, che rende difficoltoso precisarne i confini specifici facendo nascere, tra gli anni Venti e Trenta, ipotesi antitetiche su cosa fosse un fotomontaggio, nonché una pluralità di nomi per definire le immagini composite realizzate nel secondo decennio: da *Klebebild* (dipinto incollato) a *Foto-Klebebild* (foto-dipinto incollato); da *Wirklichkeitsausschnitt* (ritaglio di realtà) a *Photocollage* e *Fotomontage*. Nelle fonti del periodo si individua anche una linea di pensiero più purista rispetto a quella di Domela-Nieuwenhuis e di Kluzis che invece riconoscono la contaminazione della fotografia con la scrittura: Franz Höllering, nel suo articolo *Fotomontage* pubblicato nel 1928 su «Der Arbeiter-Fotograf»,

⁶¹ Sulla presenza e l'influenza dei componimenti paroliberi nella rivista «SIC», anche grazie alla mediazione di Guillaume Apollinaire, cfr. l'elenco in bibliografia.

⁶² C. Domela-Nieuwenhuis, *Fotomontage von Cesar Domela-Nieuwenhuis*, cit., p.n.n. Vedi Atlas, p. 295.

⁶³ G. Kluzis, *Aus einem Aufsatz von G. Kluzis, Fotomontage in der U.S.S.R.*, cit., p.n.n. Vedi Atlas, p. 296.

rivendica il fatto che un fotomontaggio debba includere esclusivamente dei frammenti fotografici, rinnegando quindi la rilevanza dell'elemento alfabetico come materiale della composizione: «Il fotomontaggio, delle fotografie montate insieme... il nome spiega bene quello che è: fotografie diverse vengono composte, assemblate, in un'unica immagine»⁶⁴. Jan Tschichold nel suo testo *Fotographie und Typographie* – edito nel 1928 sia in «Die Form: Monatschrift für gestaltende Arbeit» che nel suo libro *Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende* – concilia, invece, le due prospettive e sottolinea una 'fluidità' tra queste definizioni, concentrandosi, come si approfondirà in seguito, sull'integrazione della fotografia nel nuovo modello di composizione tipografica⁶⁵.

L'attenzione al procedimento fotografico e al processo chimico di sviluppo emerge solo nelle definizioni del secondo dopoguerra, come ricordato da Dawn Ades nella sua monografia sul fotomontaggio, che evidenzia le molteplici e variegata interpretazioni succedutesi nel corso dei trascorsi cinquant'anni, ponendone due a confronto: quella di William Rubin, presente nel catalogo della mostra da lui curata nel 1968 al Museum of Modern Art di New York, *Dada, Surrealism and their Heritage*, e quella di Sergej Tret'jakov, contenuta nella sua monografia del 1936 dedicata a John Heartfield. Il primo differenzia il *foto-collage*, frutto di un'operazione di taglio e di riassetto di 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 durante lo sviluppo in laboratorio: «Il contributo più significativo del gruppo berlinese è stata l'elaborazione del cosiddetto fotomontaggio, a dire il vero un *foto-collage*, dal momento che l'immagine non è montata in camera oscura»⁶⁶. Radicalmente opposta l'opinione di Tret'jakov, che, trent'anni prima, sottolinea l'irrelevan-

⁶⁴ F. Höllering, *Fotomontage*, «Der Arbeiter-Fotograf» 2, 8, April 1928, p. 3. Vedi Atlas, p. 276. Cfr. C. Lacroix, *La photographie sous les ciseaux: du collage au photomontage*, cit.; J. Büthe, *Der Arbeiter-Fotograf: Dokumente und Beiträge zur Arbeiterfotografie 1926-1932*, cit.

⁶⁵ J. Tschichold, *Fotographie und Typographie*, «Die Form. Monatschrift für gestaltende Arbeit» 3, 1, 1928, p. 143; Id., *Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*, Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker, Berlin 1928, pp. 89-98.

⁶⁶ «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 mounted in the darkroom», W. Rubin (a cura di), *Dada, Surrealism and their Heritage*, cit., p. 42, in D. Ades, *Photomontage*, cit., p. 9. Sette anni prima, nel catalogo della mostra *The Art of Assemblage*, sempre al Museum of Modern Art, è pubblicata in nota la seguente definizione: «Photomontage (assemblages of photographs made by pasting or other means) [...] The term gained its present meaning through its use by the German das for collages of photographs and other illustrative material, beginning before 1920», W.C. Seitz (a cura di), *The Art of Assemblage*, cit., p. 150.

za dell'aspetto tecnico del procedimento a favore invece del potenziale espressivo racchiuso nel suo modello compositivo, grazie agli innovativi principi di organizzazione e alla compresenza di più materiali stampati, prevalentemente fotografie ed elementi alfabetici⁶⁷.

È quindi nella struttura del fotomontaggio che risiede la sua specificità, legata allo sperimentalismo delle prime avanguardie. Già con il cubismo si assiste al 'taglio' dell'oggetto e all'introduzione dell'immagine scomposta, ma è grazie al futurismo, spiega Raoul Hausmann nel suo *Courrier Dada*, che si giunge a «dislocare e disintegrare le forme» e a «mescolare le parole, seguendo certe associazioni sonore» per trovare «nuovi procedimenti che nascessero dal nostro inconscio» mutato⁶⁸. I primi esperimenti sul montaggio guardano, infatti, ai nuovi principi compositivi futuristi, applicati sia alla figurazione che alla poesia per rispondere – come è ormai acquisito nella letteratura critica – all'impatto con la dimensione della metropoli, rinnovata e accelerata dalla costante sollecitazione meccanica e tecnologica, che impone, nell'esperienza collettiva, uno stravolgimento dei tempi di ricezione e un senso di frammentazione percettiva⁶⁹. Hausmann cita a esempio il primo manifesto del dada berlinese, scritto da Richard Huelsenbeck e letto il 12 aprile 1918 presso la Saal der Neue Sezession, in cui si sottolinea l'esigenza di recuperare un rapporto sinergico tra la «realtà brutale» e l'arte, capace di esprimere, grazie a nuove tecniche artistiche, il caos e la frammentarietà vissuti nel quotidiano, sia metropolitano che bellico, durante la seconda metà degli anni Dieci⁷⁰.

L'unità compositiva è quindi percepita come anacronistica e incapace di esprimere gli stravolgimenti vissuti a livello 'psicofisico' dall'individuo, profondamente trasformato sul piano dell'esperienza. Nel manifesto del 1921 *PRÉsentismus. Gegen den Puffkeismus der Teutschen Seele*, Hausmann riconosce, infatti, ai futuristi il merito di aver ideato nuove leggi che riflettevano l'«allargamento ottico» avvertito nei «continui cambiamenti di una strada di una grande città nella luce, con la sua fretta e il suo mo-

⁶⁷ S. Tret'jakov, *John Heartfield. Eine Monographie*, OGIS, Moskva 1936, cit. in D. Ades, *Photomontage*, cit., p. 9. Tret'jakov conosce Heartfield alla fine degli anni Venti a Berlino; poi il dadaista si trasferisce dal 1930 al 1931 in Unione Sovietica entrando in contatto con gli artisti del LEF e tenendo conferenze sull'arte e sul fotomontaggio, alle quali Tret'jakov s'ispira per la monografia dedicatagli nel 1936.

⁶⁸ «Disloquer et de désintégrer les formes sémantiques. [...] D'entremêler des mots suivant certaines associations sonores et les formes sculpturales des choses visibles», R. Hausmann, *Courrier Dada*, cit., pp. 139, 141.

⁶⁹ M.G. Messina, M.M. Lamberti (a cura di), *Metropolis. La città nell'immaginario delle avanguardie (1910-1920)*, catalogo della mostra (GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, 4 febbraio – 4 giugno 2006), Fondazione Torino Musei, Torino 2006.

⁷⁰ R. Huelsenbeck, *Dadaistisches Manifest* (Berlino, 12 aprile 1918), in R. Huelsenbeck (Hrsg.), *Dada Almanach, im Auftrag des Zentralamts der Deutschen Dada-Bewegung, mit bildern*, Erich Reiss Verlag, Berlin 1920, pp. 36-40. Vedi Atlas, p. 203.

vimento, in cui la prospettiva resta solamente una parte astratta e non reale»⁷¹. Il fotomontaggio nasce, quindi, come una sorta di 'forma idiomática' della nuova struttura ottico-percettiva caratteristica della società urbanizzata primonovecentesca⁷², i cui relitti materiali, cioè i frammenti di fotografie, giornali e poesie inseriti dai dadaisti nelle loro composizioni, attestano l'aderenza e la concordanza dell'arte con il processo in atto di progressiva e frenetica meccanicizzazione⁷³.

Grazie al nuovo procedimento la città 'entra' nei confini della superficie agendo su due fronti: da una parte, le fotografie dei soggetti cittadini – dalle architetture ai pannelli pubblicitari, dalle strade ai mezzi di trasporto – presentano in modo più concreto e tangibile scorci di vedute urbane, sostituendo l'illusionismo pittorico con l'immagine del reale. Dall'altra, i principi organizzativi applicati agli elementi montati traducono bidimensionalmente l'esperienza percettiva metropolitana, che nell'Ottocento trova invece soluzioni spaziali con i diorami o i *panorama*: molti primi esperimenti di fotomontaggio indagano, infatti, la dimensione scenografica dello spazio urbano, e sintetizzano sulla superficie l'esperienza dello spettatore dinanzi alla profondità, alla lontananza e al movimento dei fondali scenografici ottocenteschi. Il ciclo *Weltstadt* [*Meine Geburtsstadt*] di Paul Citroen, esposto nel 1923 in occasione della mostra *Staatliches Bauhaus, Weimar, 1919-1923*⁷⁴, presenta appunto, nel montaggio fotografico delle diverse vedute architettoniche, una sintesi ottica della percezione metropolitana.

Hausmann ritorna sul futurismo nel suo discorso di apertura della mostra berlinese del 1931 dedicata al fotomontaggio, pubblicato poi su «A bis Z» a maggio, e l'anno dopo su «Qualität»⁷⁵, spiegando come l'apparente assenza di vere e proprie regole alla base della struttura compositiva dei primi esperimenti sul montaggio derivasse dal «riflesso ottico inten-

⁷¹ R. Hausmann, *PRÉsentismus. Gegen den Puffkeismus der Deutschen Seele* (Berlin, Februar 1921), in Id., *Texte bis 1933*, Bd. I, hrsg. von M. Erloff, text+kritik, München 1982, pp. 27-28. Vedi Atlas, p. 252.

⁷² Cfr. C. Phillips, *Introduction*, in M. Lavin, M. Teitelbaum (a cura di), *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.

⁷³ Ricorderà in seguito Hannah Höch: «Our whole purpose was to integrate object from the world of machines and industry in the world of art», 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*, cit., p. 8. Cfr. C. Domela-Nieuwenhuis, *Fotomontage von Cesar Domela-Nieuwenhuis*, cit., p.n.n. Vedi Atlas, p. 295.

⁷⁴ *Staatliches Bauhaus, Weimar, 1919-1923*, catalogo della mostra (Bauhaus, Weimar, 15 agosto – 30 settembre 1923), Bauhaus Verlag, Weimar-Monaco 1923.

⁷⁵ R. Hausmann, *Fotomontage*, «A bis Z» 16, Mai 1931, pp. 61-62, leggermente modificato in «Qualität» 10, 3-4, 1932, p. 14, poi in Id., *Texte bis 1933*, cit., pp. 130-132. Vedi Atlas, p. 297.

zionalmente nuovo» dei quadri italiani, in cui la struttura della visione risultava alterata e stravolta dalla «struttura sociologica del contesto e dalle sovra-costruzioni psicologiche che ne risultavano»⁷⁶.

Il fotomontaggio nella sua forma primitiva era un'esplosione di punti di vista, di piani di immagine vorticosamente mescolati. Proseguendo nella sua complessità come la pittura futurista, ha intanto subito un'evoluzione che potremmo definire costruttiva. Ovunque si è imposta la cognizione che l'elemento ottico rappresenta un mezzo estremamente versatile, che, nel caso specifico del fotomontaggio, permette la massima molteplicità tecnica e le elaborazioni più chiare dal punto di vista dialettico-formale, grazie ai suoi antagonismi di strutture e dimensioni, ad esempio del ruvido e del liscio, della veduta aerea e della foto da vicino, della prospettiva e del piatto.⁷⁷

Prima cioè di «semplificarsi», avendo scoperto il proprio «dominio di applicazione» nella propaganda politica e nella pubblicità, per la «chiarezza necessaria che esigono gli slogans politici o commerciali», il fotomontaggio riprende, nella complessità della sua organizzazione spaziale e nel carattere «dialettico» delle relazioni tra i suoi elementi, i principi formali dei quadri futuristi. Questo assunto ritorna nei già citati saggi sul fotomontaggio di Karel Teige del 1932 e di Sergei Tret'jakov di quattro anni dopo, in cui si riconducono molti caratteri del procedimento alle opere futuriste, non tanto «per l'aspetto materiale tecnico, ma piuttosto per quello compositivo»⁷⁸.

In particolare, il fotomontaggio rappresenta una nuova «grafica meccanizzata», un nuovo sistema di elementi nato dalle premesse non solo della pittura e della fotografia, ma anche della tipografia; il parolibberismo di Marinetti – spiega Teige – ne costituisce, infatti, un caposaldo poiché «prodromo della concezione tipografica moderna»⁷⁹. Nel suo discorso inaugurale della mostra berlinese del 1931 Raoul Hausmann chiarisce a questo proposito:

Ma l'idea del fotomontaggio era così rivoluzionaria quanto al suo contenuto, la forma era rivoluzionaria quanto l'applicazione della fotografia e dei testi scritti che insieme si trasformavano in un film statico. I dadaisti avendo

⁷⁶ Ivi, p. 131.

⁷⁷ Ivi, pp. 131-132.

⁷⁸ K. Teige, *Sul Fotomontaggio*, trad. it. di S. Corduas, A. D'Amelia, B. Zane, cit., p. 191 (Id., *O Fotomontáži*, cit., p.n.r.).

⁷⁹ Trad. it. ivi, p. 189 (ed. orig. ivi, p.n.r.). Cfr. anche K. Teige, *FT. Marinetti+italskà moderna+světovy' futurismus*, «ReD» 2, 6, únor 1929, pp. 185-204; trad. it. di S. Corduas, A. D'Amelia, B. Zane, *FT. Marinetti+Modernismo italiano+Futurismo mondiale*, in K. Teige, *Arte e Ideologia 1922-1933*, cit., p. 134.

inventato il poema statico, simultaneo e puramente fonetico, applicarono di conseguenza gli stessi principi all'espressione pittorica.⁸⁰

La compresenza, quindi, di elementi alfabetici e di fotografie in un insieme compositivo omogeneo è per il dadaista il risultato della progressiva applicazione alla figurazione dei medesimi principi adottati in poesia, che, grazie agli esperimenti tipografici di Marinetti, trasformano la pagina da contenitore anodino dell'opera letteraria in un 'dispositivo' di presentazione del testo, come la definisce Carl Einstein⁸¹. In questa prospettiva, i primi fotomontaggi e la poesia sperimentale dada, influenzata dalle ricerche tipografiche futuriste, sono accomunati dalla medesima complessità nella fruizione, giacché non consentono al lettore/osservatore di percepire l'opera in modo unitario: 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.

Lo storiografo dadaista Hans Richter affronta in due punti del suo *Dada. Kunst und Antikunst* 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.

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 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.⁸²

Nel capitolo dedicato all'origine del fotomontaggio berlinese egli ritorna su Marinetti e i futuristi per ricordarli come i primi ad aver fatto convivere nella pagina, accanto alla tradizionale dimensione della lettura, una dimensione di esposizione della composizione poetica in grado di conferire un valore e un significato alla sua visualizzazione, grazie ap-

⁸⁰ R. Hausmann, *Fotomontage*, cit., p. 130. Vedi Atlas, p. 297.

⁸¹ C. Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Propyläen Verlag, Berlin 1926; trad. it. di G. Zanasi, *Il Futurismo*, in C. Einstein, *Lo snob e altri saggi*, a cura di G. Zanasi, Guida Editori, Napoli 1985, pp. 137-155. Cfr. M. Calvesi, *Il futurismo e le avanguardie* (1959), in Id., *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, Laterza, Roma 2004, p. 156 (ed. orig. 1966) e M. Verdone, *Cinema e letteratura del futurismo*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1968, pp. 39, 41, 124.

⁸² H. Richter, *Dada. Arte e Antiarte*, trad. it. di M.L. Fama Pampaloni, cit., p. 39 (Id., *Dada-Kunst und Antikunst: der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, cit., pp. 32-33). Vedi Atlas, p. 226.

punto, alla tipografia sperimentale. La stampa, al pari della fotografia, è un procedimento di natura meccanica, che diviene, in breve tempo, un settore privilegiato dal dadaismo, in cui sviluppare parallelamente due forme di attività: una finalizzata ad attingervi nuovi elementi da ritagliare e comporre 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 visiva⁸³.

Ciò che la nuova tipografia marinettiana apporta in poesia, e che influenza i primi esperimenti compositivi dadaisti, è appunto una nuova accezione della parola come «parola-oggetto»: un materiale da manipolare nei primi fotomontaggi al pari di un qualsiasi altro elemento⁸⁴. Certo la presenza del linguaggio alfabetico a dialogo con quello fotografico non rappresenta una novità, né una prerogativa futurista: la parola inizia 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 trovano a convivere sulla tela o su un supporto generico, quanto, piuttosto, *come* le rivoluzionarie regole futuriste, di organizzazione del testo sulla pagina influenzano le prime composizioni montate, dettandone le nuove relazioni spaziali⁸⁵.

1.4 La parola 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 che divulgava a Berlino le teorie letterarie futuriste, il ven-

⁸³ Cfr. trad. ivi, pp. 138-139 (ed. orig. ivi, pp. 144-146). Nelle conclusioni di Werner Haftmann al testo di Richter troviamo una riflessione analoga: «Die Fotomontage, die Hausmann so eifrig betrieb, war im Grunde nichts anderes als die 'richtige' Anwendung der realistischen Prinzipien des Futurismus, durch ineinander montierte suggestiv wirkliche Wirklichkeitsstücke ein ganzheitlicheres Bild der zeitgenössischen Wirklichkeit in ihrer Dynamik, Bewegung und simultanen Durchdringung zu erreichen, wobei Hausmann nur auf mechanisch reproduzierte Wirklichkeitsstücke zurückgriff und diese zusammenmontierte», W. Haftmann, *Nachwort*, in H. Richter, *Dada-Kunst und Antikunst: der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, cit., pp. 222-223.

⁸⁴ L. Forte, *La poesia dadaista tedesca*, Einaudi, Torino 1976, p. 69. Cfr. G. Lista, *Dal parolibero al libro-oggetto*, in G. Lista, A. Masoero (a cura di), *Futurismo 1909-2009. Velocità+Arte+Azioni*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 6 febbraio – 7 giugno 2009) Skira, Milano 2009, p. 294.

⁸⁵ Cfr. F. Jollante (a cura di), *L'immagine dei mots*, catalogo della mostra (Centre Georges Pompidou, Parigi, 10 settembre – 4 novembre 1985), Éditions du Centre Pompidou, Parigi 1985; E. Debenedetti, J. Nigro Covre (a cura di), *Scrittura e Immagine. L'Espressione verbale fra scrittura e pittura*, Bagatto Libri, Roma 1992; M. Schapiro, *Words, Script and Pictures. Semiotics of Visual Language*, Braziller, New York 1996; trad. par Pierre Alferi, *Les mots et les images: sémiotique du langage visuel*, Macula, Paris 2000.

tenne Wieland Herzfelde acquista i diritti della testata «Neue Jugend», edita fino al 1914 da Heinz Barger e Friedrich Hollaender, poi chiusa. L'iniziativa ha seguito solo fino al giugno dell'anno seguente, quando sono pubblicati gli ultimi due numeri, l'undicesimo e il dodicesimo, curati dal fratello Johann (poi americanizzatosi in John Heartfield) – dato che Wieland è richiamato al fronte –, ed editi dalla nuova casa editrice aperta da entrambi nel marzo del 1917: la Malik Verlag⁸⁶.

In una prospettiva di analisi tipografica, è interessante il numero di chiusura, dove esce il *Prospekt* del volume di George Grosz *Kleine Grosz Mappe*, i cui «fogli di stampa» sono presentati, nel catalogo della *Erste Internationale Dada-Messe* del 1920, come «il primo esperimento tipografico dadaista in Germania»⁸⁷. Questa raccolta di litografie, edita dopo la precedente *Erste Grosz Mappe*, sempre nel 1917, è infatti pubblicizzata da una composizione grafica, ideata da John Heartfield⁸⁸, 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 componenti delle tavole parolibere: alternanza di caratteri, compresenza di più linguaggi (alfabetico, iconico e matematico), inchiostri diversi (verde, rosso e nero), salti scalari, struttura compositiva su più livelli giustapposti e con direzionalità contrastanti, prevalentemente 'costruita' su diagonali. Questa dipendenza della grafica dadaista da quella futurista è anche sottolineata, nel 1920, da Richard Huelsenbeck nel suo *Dada siegt. Eine Bilanz des Dadaismus*:

Con John Heartfield e Jung (il sinistro Damoniker!) ho fondato il «Neue Jugend», con Heartfield la Malik-Verlag. Mentre precipitavo nuovamente con *Der neue Mensch*, un saggio pubblicato sul primo numero del settimanale «Neue Jugend», in una, a me oggi incomprensibile, propagazione dell'inganno dell'umanità, Heartfield faceva già del vero dadaismo nella presentazione tipografica della rivista, mentre provava a sciogliere in un grido di colore e *varietas* l'intellettualità colta dai futuristi nella disposizione tipografica.⁸⁹

⁸⁶ Cfr. F. Hermann, *Malik. Zur Geschichte eines Verlages 1916-1947*, Droste Verlag, Düsseldorf 1989; Id., *Der Malik-Verlag 1916-1947. Eine Bibliographie*, Neuer Malik Verlag, Kiel 1989.

⁸⁷ «Druckbogen für die *Kleine Grosz Mappe* [...] Die ersten dadaistischen Druckversuche in Deutschland», G. Grosz, R. Hausmann, J. Heartfield (a cura di), *Erste Internationale Dada-Messe*, catalogo della mostra (Kunsthandlung Dr. Otto Burchard, Berlino, giugno 1920), Der Malik-Verlag, Berlino 1920.

⁸⁸ J. Heartfield, *Prospekt zur Kleine Grosz Mappe*, «Neue Jugend», 2, Juni 1917, p.n.n.

⁸⁹ R. Huelsenbeck, *Dada siegt. Eine Bilanz des Dadaismus*, Der Malik-Verlag, Berlin 1920, p. 29. Vedi Atlas, pp. 195-196.

Giunto a Berlino nel 1912, Georg Ehrenfried Groß⁹⁰ è certamente, tra i dadaisti, quello che più assorbe, su un piano pittorico, gli assunti futuristi, conosciuti – come racconta nel suo *A Little Yes and a Big No* del 1946⁹¹ – grazie alle mostre presentate alla Galerie Der Sturm; ciò emerge, fra il 1917 e il 1918, dalla sua produzione non solo figurativa, ma anche poetica: i suoi componimenti, pubblicati sempre nel 1917 su «Neue Jugend», dimostrano infatti la conoscenza delle novità tipografiche marinettiane. Un'ascendenza ribadita, oltre che nell'autobiografia, anche nell'articolo intitolato *Jugenderinnerungen*, da lui edito nel 1929 su «Das Kunstblatt», in cui conferma il proprio debito verso l'accezione futurista di simultaneità⁹². Rispetto però a queste prime ricerche, nel *Prospekt* di Heartfield si nota una maturazione: non si tratta più solo di accogliere il principio di compenetrazione simultanea 'montando' graficamente o pittoricamente sulla superficie spazi e tempi diversi – come ad esempio nell'opera *Metropolis* di Grosz, dove sono giustapposti scorci architettonici a episodi urbani⁹³ – o di limitarsi all'uso espressivo dei segni di interpunzione e dello spazio bianco, come nelle sue poesie *Die Artisten* e *Gesang der Goldgräber*⁹⁴, l'evoluzione nella composizione di Heartfield risiede piuttosto nell'uso della tipografia per finalità comunicative, organizzando elementi eterogenei, sia parole che immagini, secondo principi sperimentali di impaginazione per buona parte ereditati dalle prime composizioni tipografiche marinettiane.

Un altro elemento che connota la produzione di Grosz e di Heartfield, negli anni Dieci, è il tema del grottesco attinto dalla tradizione figurativa popolare, da cui entrambi derivano sia l'immaginario, soprattutto nell'opera grafica di Grosz, che la già menzionata pratica domestica del montare

⁹⁰ Il cui nome e cognome sceglie poi di americanizzare in George e slavizzare in Grosz.

⁹¹ G. Grosz, *A Little Yes and a Big No. The Autobiography of George Grosz*, Engl. trans. and ed. by L. Sachs Dorin, Dial Press, New York 1946; trad. it. di L. Pavolini, *Un piccolo sì e un grande no di George Grosz. Con 55 illustrazioni dell'autore e 11 tavole fuori testo*, Longanesi, Milano 1948.

⁹² G. Grosz, *Jugenderinnerungen*, «Das Kunstblatt» 13, 7, 1929, pp. 166-174. Cfr. anche R. Sheppard, *Modernism-Dada-Postmodernism*, Northwestern UP, Evanston 2000, p. 234.

⁹³ Già dal 1914 egli comincia a realizzare i primi bozzetti futuristi di *Metropolis*, che terminerà poi nel 1917; seguono opere in album, quali *Großstadt*, *Akrobaten Tanze*, *Manifeste*. *Der Arbenteuer*, finito in quattro mesi sempre nel 1917, è recensito due anni dopo su «Cicerone» (n. 23) da W. Wolfradt, che vi coglie 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. R. Jentsch (a cura di), *George Grosz. Berlino-New York*, catalogo della mostra (Villa Medici, Roma, 9 maggio – 15 luglio 2007), Skira editore, Milano 2007, p. 66.

⁹⁴ G. Grosz, *Die Artisten* e *Gesang der Goldgräber*, «Neue Jugend», 2, Februar-März 1917, pp. 237-240, 242.

immagini e fotografie. Questa componente emerge e matura nelle pagine della rivista «Die Pleite», edita da Der Malik-Verlag a partire dal 1919, di cui Heartfield è il grafico e Grosz il caricaturista: *Die Stützen von Altar, Thron und Vaterland aus dem Gemälde "Deutschland, ein Wintermärchen"*, accompagnato dalla scritta «Spingiamo insieme! Gozzovigliamo insieme! Noi tutti abbiamo un solo nemico: la Russia!»⁹⁵, consiste ad esempio in un ritaglio, tratto da una fotografia dell'opera di Grosz, *Deutschland, ein Wintermärchen*⁹⁶, il cui valore espressivo risiede appunto nell'irriverenza dello studiato abbinamento con la didascalia, con la sua carica di ambiguità e di contraddizioni⁹⁷. Dimostrativa di questa attitudine è anche l'attività grafica di Grosz e Heartfield per «Der blutige Ernst», altro settimanale satirico edito dall'amico Carl Einstein⁹⁸: ne è un esempio la copertina realizzata per il quarto numero (del novembre del 1919), in cui ha un analogo forte impatto grottesco la combinazione tra la didascalia «Arbeiten und nicht verzweifeln!» (Lavorate e non perdetevi la speranza!), il disegno di un uomo d'affari con accanto una donna a seno nudo, e lo sfondo di ritagli di giornale ingranditi giustapposti gli uni agli altri⁹⁹. Tor-

⁹⁵ «Wir schieben vereint! Wir prassen vereint! Wir haben alle nur einen Feind: Rußland!», J. Heartfield, G. Grosz, *Die Stützen von Altar, Thron und Vaterland aus dem Gemälde "Deutschland, ein Wintermärchen"*, «Die Pleite» 1, 6, Januar 1920, quarta di copertina.

⁹⁶ 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). Esposto alla Fiera dada del 1920 e acquistato cinque anni dopo dal gallerista di Hannover, Herbert von Garvens, sembra che nel 1933 abbia fatto ritorno a Berlino, ma non sussistono ulteriori indicazioni in merito.

⁹⁷ J. Heartfield, G. Grosz, *Die Stützen von Altar, Thron und Vaterland aus dem Gemälde "Deutschland, ein Wintermärchen"*, cit.; cfr. F. Pfemfert, *Die Revolutions G.M.B.H. Agitation und politische Satire in der "Aktion"*, Anabas Verlag Günter Kämpf KG, Wißmar-Steinbach 1973; Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg (a cura di), *John Heartfield. Photomontages politiques 1930-1938*, catalogo della mostra (Musée d'Art Moderne et Contemporain, Strasbourg, 7 aprile - 23 luglio 2006), Éditions des Musées de Strasbourg, Strasbourg 2006.

⁹⁸ Carl Einstein pubblica nel 1912 *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*, scritto tra il 1906 e il 1909, a sua volta rivoluzionario sul piano compositivo ma non tipografico; cfr. C. Einstein, *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders. Ein Roman*, Verlag der Wochenschrift «Die Aktion», Berlin-Wilmersdorf 1912.

⁹⁹ G. Grosz, *Die Schieber*, «Der blutige Ernst» 1, 4, 1919, copertina; cfr. anche la copertina di J. Heartfield, *Das Geheimnisvollste und Unerklärlichste was je gezeigt wurde*, «Der blutige Ernst» 1, 6, 1919. Editto dalla berlinese Trianon Verlag, ne escono in tutto sei numeri pubblicati da John Höxter (nn. 1-2), e da Carl Einstein e George Grosz (nn. 3-6). Karel Teige, nel suo 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 sacramenti. [...] I fotomontaggi dadaisti divennero il modello di una nuova tecnica della caricatura, un efficace strumento di satira politica rivoluzionaria», K. Teige, *Sul Fotomontaggio*, trad. it. di S. Corduas, A. D'Amelia, B. Zane, cit., p. 195 (ed. orig. Id., *O Fotomontàzi*, cit., p.n.r.).

nando alla pubblicazione di «Neue Jugend», questa è sospesa nell'estate del 1917 a causa della censura tedesca, avendo il gruppo organizzato, nel biennio tra 1916-1917, sette serate dalla forte connotazione politica; il 23 maggio del 1917 è anche pubblicato il testo di Huelsenbeck, dal carattere programmatico, *Der neue Mensch*¹⁰⁰.

Nell'autunno del 1915 ha inizio l'attività di un'altra rivista, di tendenze più anarchiche, fondata da Franz Jung e Richard Oehring¹⁰¹: «Die freie Strasse», che rappresenta 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 diventa un importante collaboratore in numerose occasioni¹⁰², 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 anno¹⁰³: Hausmann ne cura la veste tipografica, mentre i testi sono di Huelsenbeck e di Jung¹⁰⁴. I tre scritti, stampati nel tradizionale formato a due colonne, rispettano l'impaginazione lineare gutenberghiana, ma sono intersecati da frasi inserite diagonalmente e parallelamente in rosso. Questa costruzione su più livelli, nata dalla giustapposizione di testi diversi sulla medesima pagina con andamenti direzionali plurimi, è uno degli elementi che contraddistinguono 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; basti ricordare il passaggio del suo manifesto del 1913: «Noi useremo perciò in una medesima pagina, tre o quattro colori diversi d'inchiostro, e anche 20 caratteri tipografici diversi, se occorra»¹⁰⁵.

¹⁰⁰ R. Huelsenbeck, *Der neue Mensch*, «Neue Jugend», 2, 23 Mai 1917, pp. 2-3.

¹⁰¹ La rivista «Die freie Strasse» è pubblicata, dal 1915 al 1917, da Oskar Maria Graf, Otto Gross, Franz Jung, Richard Oehring e Georg Schrimpf.

¹⁰² Raoul Hausmann scrive a Noël Arnaud, in una lettera del 23 luglio 1958: «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 Noël Arnaud, 1958-1969, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 990064. Vedi Atlas, p. 202.

¹⁰³ Il Club dada riunisce Johannes Baader, Jefim Golyscheff, George Grosz, Raoul Hausmann, John Heartfield, Hannah Höch, Richard Huelsenbeck, Franz Jung e Walter Mehring.

¹⁰⁴ Il testo comprende: R. Huelsenbeck, *Vortwort zur Geschichte der Zeit* (pp. 3-8); F. Jung, *Amerikanische Parade* (pp. 8-9); R. Huelsenbeck, *Doktor Billig am Ende. Fragment* (pp. 10-15); R. Huelsenbeck, F. Jung, R. Hausmann, *Club dada*, Prospekt des Verlags freie Strasse Herausgeber, Berlin 1918.

¹⁰⁵ F.T. Marinetti, *Rivoluzione tipografica*, in Id., *Distruzione della sintassi, Immaginazione senza fili, Parole in libertà* (11 maggio 1913), edito da Marinetti in due puntate su «Lacerba» 1, 12, 15 giugno 1913, pp. 121-124, e 1, 22, 15 novembre 1913, pp. 252-254;

L'organizzazione del testo su più livelli, all'interno del medesimo spazio, è una peculiarità della scrittura sperimentale futurista¹⁰⁶; Marinetti comincia già a rifletterci in quattro cartoline spedite al fratello Leone, dal Collegio gesuita Saint François Xavier ad Alessandria d'Egitto quando aveva quindici anni, di cui solo due datate 14 luglio e 12 settembre 1891. Si tratta di comunicazioni domestiche fra familiari, il cui scritto, ancora calligrafico, è organizzato linearmente in verticale, secondo il formato del supporto, e chiuso inferiormente al 'testo' principale dalla firma dello scrivente. 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, reinterpretando l'impaginazione tradizionale della cartolina, rappresenta un esempio alquanto precoce di rottura della classica composizione testuale a struttura assiale¹⁰⁷.

Anche nelle due illustrazioni presenti in *Club dada*, entrambe di Hausmann, si riscontra 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 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 'serata di propaganda', organizzata a fine maggio dal Club dada con poesie simultanee, musica bruitista e danze cubiste. Queste 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 in funzione del suo uso promozionale; la griglia narrativa dei tre contributi presenti in volume è infatti rispettata, secondo le classiche leggi compositive del testo¹⁰⁸. Tale esercizio tipografico, durante il 1918, ricompare nell'attività di Hausmann sulle pagine di «Die Aktion», in cui emerge anche la sua iniziale formazione all'interno della cerchia espressionista: basti pensare, a conferma di queste prime speri-

qui, pp. 123-124; poi in Id., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1968, p. 77. Vedi Atlas, p. 167.

¹⁰⁶ Cfr. U. Boccioni, *Lettere futuriste*, a cura di F. Rovati, Egon, Rovereto 2009.

¹⁰⁷ Quattro cartoline inviate da F.T. Marinetti a L. Marinetti, due n.d., due datate 14 luglio e 12 settembre 1891, in *Marinetti student notebooks and other papers, 1891-1936*, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 890122. Vedi Atlas, p. 161.

¹⁰⁸ Cfr. L. Le Bon (a cura di), *Dada*, catalogo della mostra (Centre Georges Pompidou, Parigi, 5 ottobre 2005 - 9 gennaio 2006), Éditions du Centre Pompidou, Parigi 2005.

mentazioni dell'artista sul linguaggio alfabetico, ai caratteri dell'annuncio per la mostra collettiva, da lui organizzata tra il 1° e il 15 marzo del 1918, con opere pittoriche e grafiche presso la Die Aktions Buchhandlung¹⁰⁹.

Dopo la pubblicazione di *Club dada*, Huelsenbeck, richiamato al fronte, è costretto a lasciare Berlino per molti mesi, cedendo la direzione del movimento a Hausmann e a Baader. Nella prima metà del 1918 egli organizza, però, numerosi incontri, tra cui la serata ospitata nella galleria di J.B. Neumann (in Kurfürstendamm 232) del 22 gennaio¹¹⁰ – descritta nel suo *Memoirs of a Dada Drummer*¹¹¹ –, quando introduce la parola *dada* nel panorama culturale tedesco. Segue il 18 febbraio una seconda serata, da lui presieduta, nella Saal der Neuen Sezession – dunque nel palazzo edificato nel 1905 sempre in Kurfürstendamm, ma al numero civico 238a –, che nelle testimonianze è spesso assimilata con quella di gennaio¹¹². In entram-

¹⁰⁹ R. Hausmann, *Kollektiv-Ausstellung*, «Die Aktion» 7-8, 23 Februar 1918, p.n.n.

¹¹⁰ Sembra che, durante la prima serata, il gallerista Israel Ben Neumann, sorpreso dal nuovo programma, volesse chiamare la polizia, ma poi non lo fece; a seguito di questa reazione iniziale, risulta difficile mettere a fuoco il suo ruolo nella storia del dada berlinese, dato che l'anno seguente sceglie 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 è tra i primi a esporre le opere del Die Brücke, e, in seguito, a ospitare mostre di Kandinsky, Klee e Feininger. Negli anni Trenta lascia la Germania per trasferirsi a New York, frequentata saltuariamente già dall'inizio degli anni Venti, dove inizia la pubblicazione di una serie di volumetti, intitolati *Artlover* in cui affronta vari temi di arte moderna; ne pubblica più di venti dal 1924, l'anno del suo primo viaggio a New York, fino al 1937: cfr. *Artlover: J.B. Neumann Bilderhefte: anthologie d'un marchand d'art*, e.n.i., New York 1959. Cfr anche la lettera inviatagli da Baader nel 1920 (n.d.) riprodotta in *Archiv und Teile der Sammlung J.B. Neumann*, Klipstein & Kornfeld, Bern 1962, p. 39.

¹¹¹ «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 Kurfurstendamm, 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», R. Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer by Richard Huelsenbeck*, ed. by H. J. Kleinschmidt, The Viking Press, New York 1974, p. 59.

¹¹² 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 del discorso di Huelsenbeck, *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», R. Huelsenbeck (éd.), *Almanach Dada!*, Les presses du réel, Dijon 2005, pp. 104, 348n.

be le occasioni Huelsenbeck pronuncia un lungo discorso, una sorta di dichiarazione programmatica descrittiva dell'attività zurighese, in cui prende le distanze dai teoremi cubisti e dagli assunti futuristi, pur attribuendo rilevanza alle novità di questi ultimi sul piano fonetico, citando anche l'arte dei rumori di Luigi Russolo¹¹³.

Huelsenbeck legge il primo manifesto dadaista intitolato *Der Dadaismus im Leben und in der Kunst*¹¹⁴ – come si evince dal programma pubblicato nel suo *Dada siegt*¹¹⁵ – in occasione di una serata svoltasi il 12 aprile 1918 (sempre nella Saal der Neuen Sezession)¹¹⁶. Il manifesto è quindi pubblicato, due anni dopo, in *Dada Almanach* con le medesime accortezze tipografiche, per esempio nel titolo e in alcune variazioni nel corpo dei caratteri, già presenti in *Club dada*, a conferma dell'attenzione crescente, all'interno del movimento, verso tali sperimentazioni nell'impaginare. La serata del 12 aprile sancisce 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 dei testi marinettiani a Berlino, invitata a tenere una conferenza su *Futuristische und dadaistische Verse*, riconoscendo così, già nel 1918, la controversa filiazione tra la letteratura sperimentale marinettiana e la poesia dadaista. Il programma della serata – impaginato nella tradizionale costruzione assiale del testo – è tuttavia interrotto da una sorta di cornice tipografica ortogonale ai lati della pagina, in cui leggiamo (esclusivamente a contorno laterale della parte testuale inerente all'in-

Questa confusione tra i due luoghi è sottolineata da Hausmann in una lettera inviata a Huelsenbeck il 18 marzo 1962, in cui lo rimprovera per aver fatto coincidere i due spazi, che invece si trovavano ad alcuni isolati di distanza l'uno dall'altro; cfr. lettera inviata da R. Hausmann a R. Huelsenbeck, datata 18 marzo 1962, in Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082. Vedi Atlas, p. 199. In H. Richter, *Dada-Kunst und Antikunst: der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, cit., p. 107, è contenuto invece un generico appunto poco risolutivo del problema: «Im Februar 1918 hielt Huelsenbeck im Saal der neuen Sezession unter der Ägide des immer fortschrittlichen I.B. Neumann seine *Erste Dada-Rede in Deutschland*».

¹¹³ *Erste Dadarede in Deutschland, gehalten von R. Huelsenbeck im Februar 1918 (Saal der Neuen Sezession. I.B. Neumann)*, in R. Huelsenbeck (éd.), *Almanach Dada!*, cit., pp. 104-108.

¹¹⁴ R. Huelsenbeck, *Dadaistisches Manifest*, cit., pp. 36-40. Il manifesto è firmato da H. Arp, H. Ball, P.A. Birot, G. Cantarelli, M. d'Arezzo, F. Glauser, G. Grosz, R. Hausmann, R. Huelsenbeck, M. Janco, F. Jung, O. Lüthy, W. Mehring, F. Mombello-Pasquati, A. Morosini, E. Prampolini, G. Preiss, G. Thäuber (Sophie Taeuber), T. Tzara, Adya van Rees, R. (Otto) van Rees. Cfr. anche R. Hausmann, *Courrier Dada*, cit., pp. 28-30.

¹¹⁵ R. Huelsenbeck, *Dada siegt. Eine Bilanz des Dadaismus*, cit., pp. 30-31.

¹¹⁶ Tre mesi dopo, il 23 luglio, Tzara scrive il manifesto per il dada zurighese, edito poi in dicembre su «Dada»; T. Tzara, *Manifeste dada* (23 juillet 1918), «Dada» 3, décembre 1918, pp. 1-3.

tervento della Hadwiger, e non intorno a quella su Grosz, Hausmann, o allo stesso manifesto di Huelsenbeck): «DADA tiene l'universo nella sua rete: per questo dovete apprendere dal DADA!»¹¹⁷.

Questa incorniciatura, in grassetto come nei titoli, è certamente finalizzata a evidenziare con rilievo l'importanza dell'intervento in questione, ma forse anche a sottolinearne il senso peculiare ricorrendo a quello stesso sperimentalismo tipografico che il dadaismo poetico aveva attinto dal futurismo. In tale occasione la Hadwiger recita la traduzione di una parte di *Zang Tumb Tuuum*, 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*¹¹⁸, e un poema di Palazzeschi intitolato *Lasst mir den Spaß* (1910)¹¹⁹. Grosz presenta invece le sue *Sincopations*, molto vicine alle novità parolibere, mentre Hausmann conclude la serata leggendo *Das neue Material in der Malerei*, intitolato successivamente *Synthetisches Cino der Malerei*, edito per la prima volta solo nel 1972. Huelsenbeck, in *Dada siegt* del 1920, 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»:

È stato davvero bello. Alcuni si sono atteggiati a ballo di San Vito. Un giovane poeta, preso da un'estasi furiosa, ha vomitato bava bianca. Ci si offriva allo schiaffeggiamento. L'apice è stato il *Bombardamento* di Marinetti, una poesia come una lotteria della parola, che Huelsenbeck accompagnava con un tamburello e un sonaglio per bambini. Spilli erano nell'aria. Si vedevano già i dipinti di Lovis Corinth triturati dalle gambe delle sedie. Ma non si arrivava fino a questo punto. Dopo che Raoul Hausmann gridò nel fracasso il suo manifesto programmatico sulla pittura dada, la direzione della Secessione gli spense la luce.¹²⁰

Questo estratto dimostra il protagonismo e l'importanza dell'opera marinettiana nel panorama culturale dell'epoca, citando appunto, come apice

¹¹⁷ R. Huelsenbeck, *Dada siegt. Eine Bilanz des Dadaismus*, cit., p. 31. Vedi Atlas, p. 204.

¹¹⁸ T. Tzara, *Retraite*, in Id., *Vingt-Cinq poèmes*, ill. de J. Arp, Collection dada, Zürich 1918, pp. 20-23.

¹¹⁹ R. Huelsenbeck, *Dada siegt. Eine Bilanz des Dadaismus*, cit., p. 31; cfr. anche R. Sheppard, *Modernism-Dada-Postmodernism*, cit., pp. 226-228; J.T. Schnapp, *On Zang Tumb Tumb*, in V. Greene (a cura di), *Italian Futurism (1909-1944): Reconstructing the Universe*, catalogo della mostra (Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 21 febbraio – 1 settembre 2014), Guggenheim Museum, New York 2014, pp. 156-169.

¹²⁰ R. Huelsenbeck, *Dada siegt. Eine Bilanz des Dadaismus*, cit., p. 31. Vedi Atlas, p. 205.

dell'evento, la lettura, da parte di Else Hadwiger, di *Beschießung* di Marinetti, definita una «lotteria della parola» per l'originalità e l'apparente casualità nell'uso del linguaggio alfabetico; un momento performativo intensificato ulteriormente dall'accompagnamento acustico di Huelsenbeck. Tra le tante testimonianze, che confermano l'entusiasmo suscitato dalla lettura di *Zang Tumb Tuuum*, vi è anche quella di Hausmann contenuta nel suo *Am Anfang war dada*. Accanto al manifesto di Huelsenbeck e al programma della serata – privo tuttavia della cornice 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 di illustrazione alla lettura del poema, così raggiungendo il culmine eversivo nell'esibizione.

I successivi numeri programmatici piacquero ancora meno. Ma l'apice della ribellione fu raggiunto quando Else Hadwiger declamò le poesie di guerra di Marinetti, che Huelsenbeck illustrava accompagnandole con una pistola di legno e una tromba giocattolo. Un soldato in uniforme grigioverde si rotolava a terra preso da convulsioni epilettiche, e il pubblico era in delirio.¹²¹

Hausmann prosegue, quindi, il resoconto riportando il suo *Das neue Material in der Malerei*, rinominato *Synthetisches Cino der Malerei*, in cui futurismo e cubismo sono citati a proposito dell'introduzione del polimaterismo in arte ereditato dai dadaisti; un testo, dunque, «in cui puoi scoprire per la prima volta», come scriverà a Bernard Karpel, criticando il silenzio sui suoi testi di molta storiografia del tempo, «il programma e la formula per gli assemblaggi (e non i ready-mades) – ma nessuno in Germania lo conosce»¹²². Queste 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; in questa occasione, inoltre, conoscono *Zang Tumb Tuuum*, e ne fanno il protagonista dello spettacolo.

Almeno Hausmann, Huelsenbeck e Grosz sono dunque a conoscenza delle novità tipografiche di Marinetti già nell'aprile del 1918, prima

¹²¹ R. Hausmann, *Am Anfang war dada*, cit., p. 27. Vedi Atlas, p. 203.

¹²² «Where you may discover [...] the program and the formula for assemblages (no ready-mades) for the first time – but nobody in Germany knows it», lettera inviata da R. Hausmann a B. Karpel datata 24 luglio 1964, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994. In un'altra lettera precedente, datata 28 giugno 1964 (in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994), Hausmann lo redarguisce per le mancanze presenti nella bibliografia da lui redatta per l'antologia del 1964, a cura di Huelsenbeck, *Dada. Eine literarische Dokumentation*.

cioè di approdare ai loro esperimenti in direzione del fotomontaggio. Nell'ottobre del 1918, il Club dada pubblica *Material der Malerei, Plastik und Architektur* di Hausmann, la cui copertina confermerebbe il suo interesse per le novità tipografiche di *Zang Tumb Tuuum* con 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 corpo testuale, discendente centralmente, e spazio bianco della pagina, comunque dominante nell'insieme¹²³.

In una lettera inviata da Hannah Höch a Richard Huelsenbeck nel luglio del 1958, è contenuta una «sintesi biografica, con particolare riferimento al dadaismo»¹²⁴, un importante resoconto autobiografico dell'unica rappresentante femminile del dada berlinese, in cui sono custodite informazioni utili ai fini della ricostruzione in esame. Quando incontra Hausmann, nell'aprile del 1915, la Höch è studentessa nella classe di arti grafiche di Emil Orlik al Kunstgewerbemuseum, il cui corso è seguito anche da Grosz, e lavora part-time come grafica pubblicitaria presso la casa editrice Ullstein. Prende parte a tutte le iniziative organizzate dal movimento berlinese, dalla sua fondazione alla mostra conclusiva da Otto Burchard, e ricorda nella lettera i numerosi appuntamenti che seguirono la serata del 12 aprile 1918:

Le conferenze serali, le mattinate e le mostre allarmavano la stampa. Ma anche la 'borghesia intellettuale' si mostrava piuttosto propensa verso questa provocatoria protesta contro tutto, da utilizzarle ugualmente come valvola di sfogo. Qui soprattutto l'arte DADA divampava come una sorta di necrologio negativo di una forma di governo appena tramontato, che corrispondeva alla sua visione del mondo. Ne risultava una colorazione più politico-nichilista che altrove. [...] Nel dicembre del 1919 ci fu la mattinata alla Tribuna (io partecipai solo come 'clacchista'). Sul palco c'erano: Baader, Ehrlich, Grosz, Hausmann, Heartfield, Herzfelde, Huelsenbeck, Mehring.¹²⁵

Dodici sono, infatti, gli incontri, tra spettacoli serali e mattinate, organizzati dal gruppo dada nel biennio 1918-1919 a Berlino, Dresda, Lipsia,

¹²³ Confronto fra la copertina R. Hausmann, *Material der Malerei, Plastik, Architektur*, Dritte Veröffentlichung des Club Dada, Berlin, October 1918 e F.T. Marinetti, *Zang Tumb Tuuum: Adrianopoli ottobre 1912: parole in libertà*, Edizioni futuriste di «Poesia», Milano 1914, p. 105.

¹²⁴ Lettera inviata da H. Höch a R. Huelsenbeck, datata luglio 1958, intitolata *Lebensüberblick, unter besonderer Berücksichtigung von Dada*, in Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082. Vedi Atlas, p. 230.

¹²⁵ *Ibidem*.

Amburgo, Teplice-Šanov e Praga¹²⁶, che si rivelano altrettante importanti occasioni per presentare al pubblico le novità maturate in seno al movimento. Inquadrare storicamente questi incontri, lungo il triennio che precede l'*Erste Internationale Dada-Messe*, è utile, poiché in occasione della mattinata organizzata da Baader e Hausmann al Café Austria il 6 giugno del 1918, quest'ultimo recita la sua prima *Lautgedicht* (poesia fonetica); si tratterebbe del primo tentativo di componimento fonetico, 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:

Io scrissi le prime *Lautgedichte* nell'aprile del 1918 e le recitai, la prima volta, al Café Austria a Berlino durante una mattinata da me organizzata con Baader; la seconda, a una serata Dada nell'aprile del 1919 presso il Graphische Kabinett Neumann, di cui il programma ancora disponibile ci fornisce informazioni. Chiamai le mie *Lautgedichte Seelenautomobile*.¹²⁷

Hausmann sostiene, dunque, di aver ideato la sua prima poesia fonetica – che farà parte di una raccolta intitolata *Seelenautomobile* presentata l'anno seguente anche da Neumann – nello stesso periodo in cui le novità

¹²⁶ Gli eventi dada del biennio sono elencati da Hausmann 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»; R. Hausmann, *Club dada. Berlin (1918-1920)*, in K.H. Hering, E. Rathke (a cura di), *Dada. Dokumente einer Bewegung*, cit., p.n.n. Tra gli eventi, si ricorda quello al Kaisersaal des Rheingold, il 6 febbraio 1919, dove Baader è proclamato *Präsident des Erdballs*; la serata del Club Milchstrasse al Café Austria il 12 marzo, durante cui Baader indice l'*Anationales Rat unbezahlter Arbeiter*, in polemica, probabilmente, con il concilio riunito 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 presenta sotto lo pseudonimo di Alexis. Per un approfondimento sulle azioni pubbliche di Baader come Oberdada vedi: T.O. Benson, *Raoul Hausmann and Berlin Dada*, cit., p. 124. Un altro passaggio importante, nella ricostruzione della storia di questi anni, è il discorso di Baader del 16 novembre 1918 nel Duomo di Berlino, che porta 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)*, cit., p.n.n.

¹²⁷ Lettera inviata da R. Hausmann a W. Schmalenbach datata 19 ottobre 1964, in Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082. Vedi Atlas, p. 212.

tipografiche marinettiane trovavano legittimità e ufficializzazione all'interno del dadaismo¹²⁸.

Nel maggio del 1918 egli redige il *Manifest von der Gesetzmässigkeit des Lautes*, edito solo nel 1919 da Carl Einstein, nel suo «Der blutige Ernst» con il titolo *Schulze philosophiert*¹²⁹, e poi in «Mécano» da Theo van Doesburg nel luglio del 1922¹³⁰. Il testo si conclude con un componimento, intitolato *bbbb*, innovativo rispetto alla precedente produzione di Hausmann, soprattutto per il protagonismo dello spazio bianco della pagina e per le continue interruzioni della tradizionale costruzione assiale del testo, che ne spezzano la linearità, ma preservandone ancora l'andamento orizzontale, tranne che per l'espressione «oponneo» sviluppata verticalmente¹³¹. Oltre che per la costruzione visiva, secondo i principi tipografici di Marinetti, il poema dimostra affinità con il paroliberismo anche nell'uso dell'onomatopea, teorizzata in *Distruzione della sintassi, Immaginazione senza fili, Parole in libertà*, che, insieme ai principi compositivi, sarà, come vedremo, l'elemento futurista maggiormente sviluppato dalla poesia dada¹³².

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: qui Hausmann rompe con la costruzione assiale e linea-

¹²⁸ Questo dato è da lui confermato in numerose altre corrispondenze: lettera inviata da R. Hausmann a F. Roh datata 8 aprile 1954, cit. Vedi Atlas, p. 205. Lettera inviata da R. Hausmann a H. Chopin datata 11 ottobre 1964, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994. Vedi Atlas, p. 207. Lettera inviata da R. Hausmann a R. Huelsenbeck datata 13 ottobre 1964, in Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082. Vedi Atlas, p. 207.

¹²⁹ R. Hausmann, *Schulze philosophiert*, «Der blutige Ernst» 6, 1919, pp. 6-7. Il manifesto, scritto appunto nel 1918, avrebbe dovuto essere pubblicato nell'antologia di scritti dada, mai pubblicata, intitolata *Dadaco*.

¹³⁰ R. Hausmann, *Manifest von Gesetzmässigkeit des Lautes*, «Mécano», *Blau*, 2, 1922, p.n.n. Al Getty Research Institute è conservato un dattiloscritto di questo testo, in cui Hausmann anticipa di un anno l'edizione di «Mécano» (in Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082): «Geschrieben Mai 1918, erstmalig veröffentlicht von Carl Einstein in "Der blutige Ernst" 1919 unter dem Titel *Schulze philosophiert*, das 2te mal in "Mécano" Herausgeber Th. Van Doesburg, Den Haag 1921 unter dem richtigen Titel». Il dattiloscritto di *bbbb* è conservato nel fondo donato da Marthe Prévot al Musée Départemental d'Art contemporain di Rochecouart, e dimostra la nuova rilevanza acquisita dallo spazio bianco nell'impostazione tipografica della pagina.

¹³¹ Cfr. i disegni su carta di Francis Picabia del 1919-1920 (s.t. e *Chez un homme*), in cui si ripete la medesima sequenza di lettere «b» come elemento formale della composizione; in A. Pierre, *Picabia «poète impair»*. *Autour d'un ensemble inédit de desins-poèmes*, «Les Cahiers du Mnam» 88, 2004, pp. 27, 28 e 32.

¹³² F.T. Marinetti, *Distruzione della sintassi, Immaginazione senza fili, Parole in libertà*, in Id., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, cit., pp. 76-77.

re del testo, creando una composizione costituita da numeri ed elementi alfabetici di natura diversa – come grafemi o neologismi onomatopeici – ‘montati’ gli uni accanto agli altri su assi direzionali molteplici e con gradazioni scalari differenti.

Il 15 febbraio 1919 i fratelli Herzfelde, insieme a Grosz, curano l'edizione del primo e unico numero di «Jedermann sein eigener Fussball», distribuito durante una pubblica manifestazione, e subito sequestrato dalla polizia, a cui segue «Die Pleite», sempre della Der Malik-Verlag, a sua volta interdetto dopo sei numeri nel gennaio del 1920. Heartfield realizza la copertina di «Jedermann sein eigener Fussball», proponendo, nella parte inferiore, un primo esempio di fotomontaggio di satira politica; su un ventaglio orientale egli incolla, infatti, alcuni ritratti di politici e militari, legati al governo Ebert/Scheidemann, accompagnati da una sarcastica didascalia che denuncia l'ascesa sull'elettorato delle campagne pubblicitarie: «Concorso a premi! Chi è il più bello?»¹³³. In alto a sinistra, monta due fotografie, senza inserirvi altri elementi (quali disegni o colori): una fotografia di Wieland Herzfelde, ritratto in piedi nel gesto di alzare elegantemente il cappello in segno di saluto, e quella di un pallone inglobato nella sagoma a sostituzione del busto così da costituire ironicamente l'immagine di un 'uomo-palla'¹³⁴.

La prima mostra dada organizzata a Berlino è inaugurata tre mesi dopo ed è 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* è ricordata l'importanza dell'evento, non solo come prima esposizione dada anteriore alla *Erste Internationale Dada Messe*, ma quale palcoscenico per la presentazione dei primi assemblaggi realizzati dal nuovo arrivato nel gruppo, l'ucraino Jefim Golyscheff¹³⁵; racconta il dadaista: «Golyscheff per primo osò mostrare delle piccole sculture-

¹³³ J. Heartfield, *Preis ausschreiben! Wer ist der Schönste?*, «Jedermann sein eigener Fussball» 1, 1, 15 Februar 1919.

¹³⁴ Cfr. E. Hage, *Jedermann sein eigener Fussball*, in L. Le Bon (a cura di), *Dada*, cit., p. 546.

¹³⁵ Nato a Kherson, in Ucraina, Jefim Golyscheff studia Belle Arti a Odessa, incoraggiato dal padre che è un grande amico di Kandinsky. Trasferitosi a Berlino nel 1909, decide di dedicarsi contemporaneamente agli studi di teoria musicale, composizione e pittura, per poi intraprendere nel 1912 un viaggio 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.

assemblaggi unicamente composte di scarti, come barattoli vuoti di conserve, tappi di sughero, pezzi metallici inutilizzabili, cartoni e altri materiali inverosimili»¹³⁶. In questa mostra sono quindi esposte, per la prima volta, delle composizioni tridimensionali realizzate con soli materiali di recupero, applicando uno dei principi cardine del cubismo e del futurismo: il polimaterismo nell'opera, e dunque l'operazione di prelievo di frammenti e oggetti dal reale per inserirli in una composizione plastica¹³⁷. Questi assemblaggi – come spiega Hausmann in una traduzione tedesca del dattiloscritto francese, edita postuma nelle sue memorie con uno sguardo a posteriori, consapevole quindi della fortuna critica di Marcel Duchamp – non sono costituiti da «Dinge» (cose), come i ready-mades, ma da «Gegenstände» (oggetti). Le loro parti, dunque, sono sì prelevate dal quotidiano, ma perdono nell'atto compositivo il loro statuto di 'cosa' acquisendo nel montaggio una forza dialettica, racchiusa appunto nella radice del termine scelto dall'artista per definirle, *gegen*: queste «si trovano l'una contro l'altra in opposta concordanza rispetto al loro stato»¹³⁸. Tale differenza, tra l'oggetto concreto, prelevato e scelto come opera d'arte da un artista, e la «concretizzazione» di più elementi-oggetti trasformati in un assemblaggio, è ribadita da Hausmann in un altro passaggio:

Non si tratta di 'ready-mades' alla Duchamp e alla Man Ray, ma piuttosto di idee, fino a quel tempo ancora mai realizzate. I 'ready-mades' non erano delle 'concretizzazioni', ma piuttosto degli oggetti fabbricati in serie, a cui l'occhio selettivo dell'artista dava un nuovo e straordinario significato, prelevandoli dalla loro funzione quotidiana. Allo stesso tempo, un tale oggetto poteva essere accettato dal pubblico, poiché il suo scopo originario 'raccontava la sua storia'; e così tutto andava al meglio ed era comprensibile. Al contrario, alcuni degli assemblaggi della Fiera DADA erano concretizzazioni che avevano subito un processo di trasformazione.¹³⁹

¹³⁶ R. Hausmann, *Les inventions et les manifestations du Club dada de Berlin*, dattiloscritto, n.d., p. 1, in Hans J. Kleinschmidt Research files, 1902-1975, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 950005; la versione tedesca, non del tutto corrispondente, è pubblicata in Id., *Am Anfang war Dada*, cit., pp. 121-123. Vedi Atlas, p. 218.

¹³⁷ Cfr. M.G. Messina, *Fenomenologia dell'oggetto nell'arte contemporanea. Due possibili strade*, cit., pp. 233-246.

¹³⁸ «Gegeneinander stehen in gegensätzlicher Übereinstimmung ihrer Gegebenheiten», R. Hausmann, *Am Anfang war dada*, cit., p. 105.

¹³⁹ «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 erzählt'; so war alles zum besten und verständlich. Hingegen

Nel medesimo scritto, egli dichiara di non stupirsi che la maggior parte dei dadaisti abbiano dimenticato, nelle loro testimonianze, questa prima mostra dada da J.B. Neumann, nonché il lavoro precorritore dell'ucraino Golyscheff¹⁴⁰. Questo passaggio non è tuttavia tradotto nel testo tedesco; e inoltre, facendo un attento confronto fra le due versioni, troviamo un'interessante aggiunta nel passaggio tedesco introduttivo alla *Dada-Messe* del 1920; di seguito la comparazione:

È innegabile che i dipinti-assemblaggi fossero una novità, che apparve per la prima volta alla grande Fiera-Internazionale-Dada di Berlino nell'estate del 1920.¹⁴¹

È innegabile che sia i dipinti che le sculture-assemblaggi fossero una novità, apparsa per la prima volta alla grande Fiera-Internazionale-Dada di Berlino nell'estate del 1920.¹⁴²

Sembrirebbe cioè che Hausmann, trovandosi a dover redigere per le sue memorie la versione ufficiale circa le novità compositive dadaiste, e soprattutto circa il procedimento del montaggio (uno dei più importanti apporti del movimento dada alla cultura artistica novecentesca), abbia preferito omettere il contributo di Golyscheff nella prima mostra da Neumann, posticipando, di circa un anno, alla grande Fiera Dada del 1920, l'invenzione delle prime sculture-assemblaggi. Nella versione tedesca sono inoltre assenti le sue riflessioni conclusive a proposito del fotomontaggio e della *Lautgedicht*, che rimangono inedite nel dattiloscritto francese.

Am Anfang war Dada contiene, tuttavia, in un'altra sezione del volume, una preziosa descrizione della mostra da Neumann, a cui partecipano, oltre a Hausmann e a Golyscheff: George Grosz, John Heartfield e Hannah Höch¹⁴³. Quest'ultima vi espone degli acquerelli 'non-oggettivi', lontani

einige der Assemblagen der DADA-Messe waren Konkretisationen durch die Umformung, der sie unterlagen», R. Hausmann, *Die dadaistischen Montagen der grossen Internationalen Dada-Messe 1920 und der Almanach-Dada*, cit., pp. 121-122.

¹⁴⁰ R. Hausmann, *Les inventions et les manifestations du Club dada de Berlin*, cit., p. 1.

¹⁴¹ *Ibidem*. Vedi Atlas, p. 242.

¹⁴² «Es ist unleugbar, dass die Bild- sowohl wie die Skulptur-Assemblage eine Neuheit war, die zum ersten mal auf der Grossen Internationalen DADA-Messe in Berlin im Sommer 1920 erschien», R. Hausmann, *Die dadaistischen Montagen der grossen Internationalen Dada-Messe 1920 und der Almanach-Dada*, cit., p. 121.

¹⁴³ «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 wit-

quindi dai caratteri della sua produzione successiva; Golyscheff le sue sculture, nate appunto dall'assemblaggio di piccole bottiglie, materiali di riuso e frammenti di carta; mentre, al centro della stanza, Hausmann colloca 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 chiamato dai dadaisti secondo la chiusura polemica del testo di Hausmann), 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, che il dada invece rinnegava in sede programmatica.

Una breve testimonianza, sulla serata inaugurale del 30 aprile 1919, è contenuta nel resoconto autobiografico della Höch spedito a Huelsenbeck: «Se ricordo bene, ebbi un ruolo attivo nella serata dada dell'aprile del 1919: Huelsenbeck, Hausmann, Golyscheff. (Ho partecipato all'*Antisymphonie* di Golyscheff armata di coperchi metallici)»¹⁴⁴. Sono in effetti due le serate organizzate durante l'esposizione, il giorno di apertura e il 15 maggio successivo; maggiori dettagli, sullo spettacolo realizzato da Golyscheff durante la prima serata, li troviamo nell'articolo, scritto su di lui da Hausmann, e pubblicato su «Phases» nel 1967:

I muri della sala risuonano, l'aria scricchiola violentemente. Qualcuno si asciuga la fronte, piange dal piacere. Un altro affonda la testa nelle spalle. Qualcuno spalanca i grandi occhi stupiti. Nessuno sa dove nascondere il proprio imbarazzo, poiché nessuno sa cosa pensare e il pensiero è la prima condizione dell'incomprensione. Dalla massa agitata degli spettatori salgono dei rumori incoerenti e incompatibili. Il rumore è il manifesto che maschera l'assenza di percezione in questo deserto di vuoti che un'insolita manifestazione ha provocato.¹⁴⁵

Uno spettacolo votato al protagonismo del rumore, che diviene in tutta la produzione dada, come ad esempio nell'opera di Huelsenbeck, un elemento fondamentale di dialogo fra l'opera e il reale, al pari dell'oggetto prelevato dal quotidiano e inserito nella nuova cornice compositiva. La fonte

zigen 'Kameraden' Grosz und Heartfield mehrere kleine Geldstücke gelegt hatte, die Verhöhnepielung 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», R. Hausmann, *Am Anfang war Dada*, cit., p. 77.

¹⁴⁴ Lettera inviata da H. Höch a R. Huelsenbeck, datata luglio 1958, cit. Vedi Atlas, p. 231.

¹⁴⁵ R. Hausmann, *À Jef Golyscheff* (1966), «Phases» 13, 11, mai 1967, pp. 75-77. Vedi Atlas, pp. 219-220.

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 Tuuum*¹⁴⁶. Per quel che riguarda la seconda serata, Hausmann racconta sempre in *Am Anfang war Dada*:

La mostra terminò con una conferenza serale. Io presentai la mia poesia fonetica, per la quale chiesi più silenzio poiché *Seelenautomobile* richiede di essere letta sottovoce, per consentirmi poi di tuonare con il più alto tono di voce sui BOUMM DE E e così via. C'era inoltre la celebre *Antisymphonie* di Golyscheff. Questa avanzata dada è stata un successo, ma ho trovato che le cose siano andate in modo troppo 'grazioso e piacevole'.¹⁴⁷

L'inaugurazione termina, quindi, con una performance in cui si esibiscono Golyscheff e Hausmann; quest'ultimo recita una delle sue *Lautgedichte* intitolate *Seelenautomobile*, di cui un'altra sarà pubblicata in «Der Dada» (n. 3) nell'aprile del 1920¹⁴⁸; pur non essendo il testo a stampa particolarmente rilevante sul piano tipografico, possiamo ipotizzare che quello recitato per la 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 gli fa presente durante il suo viaggio in Russia del 1914¹⁴⁹ – e dunque l'esigenza di silenzio durante la recitazione, al fine di far percepire al pubblico, grazie all'improvviso rialzo vocale, il «tuonare» 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» marinettiano, che troneggia anche sulla copertina giallo-brillante del libro, che tutti i presenti alla serata dada del 12 aprile 1918 avrebbero dovuto certamente notare.

In questa stessa occasione Jefim Golyscheff presenta la sua *Antisymphonie in drei Teilen (Die Kreisguillotine)* eseguita al piano da una giovane vestita di bianco, con un intenzionale contrasto tra il piacere suscitato dalla sua figura sinuosa e il disturbo acustico della composizione. Questo spettacolo è descritto da Hausmann in un dattiloscritto, redatto in francese a Limoges nell'aprile del 1966 e tradotto quattro anni dopo in tedesco

¹⁴⁶ L. Russolo, *L'Art des bruits*, Direction du Mouvement Futuriste, Milano, 11 marzo 1913.

¹⁴⁷ R. Hausmann, *Am Anfang war Dada*, cit., p. 79. Vedi Atlas, p. 221.

¹⁴⁸ R. Hausmann, *Seelenautomobile*, «Der Dada» 3, April 1920, p. 9.

¹⁴⁹ B. Livšic, *L'arciere dall'occhio e mezzo. Autobiografia del futurismo russo*, a cura di G. Kraiski, trad. it. di M. Fabris, Laterza, Bari 1968 (ed. orig. *Polutoraglaznyi strelec*, Izd-vo pisateley v Leningrade, Leningrad 1933).

con il titolo *Dada empört sich regt sich und stirbt in Berlin*¹⁵⁰. La figura di Golyscheff, e la sua ricerca votata al dodecafonismo, sono ripetutamente ricordati dal dadaista nelle sue ricostruzioni dell'anno 1919, con particolare attenzione alla seconda serata del 15 maggio, in cui l'artista ucraino presenta anche la sua ultima composizione dada intitolata X.Y.Z. In una lettera a Henri Chopin, del 4 agosto 1970, anno dell'unica personale dedicata a Golyscheff in Europa presso la milanese Galleria Schwarz, Hausmann entra maggiormente nel merito del suo lavoro:

Nel 1919 Golyscheff era un autentico membro del Club dada e firmò con me e Huelsenbeck il mio manifesto *Che cos'è il dadaismo e cosa vuole in Germania*. Inoltre, espose nell'aprile del 1919 alla prima mostra dada presso il Graphische Kabinett J.B. Neumann di Berlino degli assemblaggi, che furono davvero i primi. In quella stessa occasione, durante la serata del 30 aprile, fece suonare a una giovane vestita di bianco la sua *Antisymphonie* la cui descrizione è contenuta in «Phases» n. 11. Che lui sia stato uno dei primi promotori del dodecafonismo è certo, ma ciò che Busoni e Schönberg ne hanno detto non lo so.¹⁵¹

Avvicinatosi al gruppo del Club dada, egli firma con Huelsenbeck e con Hausmann, come rappresentanti del Dadaistische revolutionäre Zentralrat Gruppe Deutschland, il manifesto programmatico, scritto da quest'ultimo e intitolato *Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland?*; inoltre, secondo le testimonianze, sono lui e Hausmann a proporsi di legittimare il movimento organizzando una prima mostra ufficiale nel 1919. Egli è dunque una figura piuttosto rilevante, che vale la pena approfondire, considerando anche la carente storiografia sul suo lavoro; non si addentra, se non sporadicamente, in sperimentazioni tipografiche¹⁵², ma, nel breve periodo di militanza dentro il movimento, ma-

¹⁵⁰ R. Hausmann, *Dada s'émeut se meut et meurt à Berlin*, dattiloscritto, Limoges, Avril 1966, in Hans J. Kleinschmidt Research files, 1902-1975, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 950005; Id., *Am Anfang war dada*, cit., pp. 15-21. Per una descrizione dettagliata della performance, cfr. anche ivi, p. 106. Vedi Atlas, p. 219.

¹⁵¹ Lettera inviata da R. Hausmann a H. Chopin, datata 4 agosto 1970, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994. Vedi Atlas, pp. 220-221. Golyscheff influenza Hausmann anche per la sua produzione di disegni meccanici con sistemi a ponti e strutture architettoniche fantasiose; cfr. l'articolo e la riproduzione contenuta in A. Behne, *Werkstattbesuche: Jefim Golyscheff*, «Der Cicero» 11, 22, November 1919, pp. 722-726, poi in T.O. Benson, *Raoul Hausmann and Berlin Dada*, cit., p. 148. Cfr. anche R. Hausmann, *Le Phénomène Golyscheff* (août 1970), *Hommage à Golyscheff* (n.d.), *Das Phänomen Golyscheff* (September 1970), in Archives Raoul Hausmann, Rochechouart, Musée Départemental d'Art Contemporain de Rochechouart.

¹⁵² Vedi in proposito la breve *Lautgedicht*, da lui scritta nel 1919, pubblicata in A. Kramer, *Zwei unbekannte Dada Texte von Jefim Golyscheff*, «Zeitschrift für Germanistik» 12, 2002, pp. 123-132.

tura spazialmente – forse prima ancora di Schwitters e del suo *Merz*, che espone nel luglio seguente alla Galerie Der Sturm¹⁵³ – la medesima attitudine a montare materiali eteroclitici, sviluppata contemporaneamente in superficie, nel *Klebebild* e nel *Fotomontage*, da Hausmann, Heartfield e Grosz, contribuendo con loro a formalizzare nei suoi primordi l'accezione di montaggio in arte¹⁵⁴.

Nel 1922 Golyscheff si ritira dal movimento dada, interrompendo le proprie sperimentazioni per dedicarsi esclusivamente alla chimica; undici anni dopo, durante i preparativi di una grande retrospettiva a lui dedicata, i nazisti sequestrano e distruggono circa duecento opere raccolte a Berlino, fondamentalmente, tranne poche eccezioni, tutta la sua produzione dada¹⁵⁵. Inoltre, all'inizio degli anni Cinquanta sparisce, facendo credere a tutti di essere morto fino al 1965, quando decide di uscire dall'anonimato rivelando la propria identità al direttore Walter Zanini, durante una visita al Museo di Arte Contemporanea di São Paulo¹⁵⁶.

¹⁵³J. Elderfield, *Kurt Schwitters*, Thames and Hudson, London 1984; S. Lemoine (a cura di), *Kurt Schwitters*, catalogo della mostra (Centre Georges Pompidou, Parigi, 24 novembre 1994 – 20 febbraio 1995), Éditions du Centre Pompidou, Parigi 1994.

¹⁵⁴Cfr. anche come precedente M. Janco, *Construction 3*, «Dada» 1, Juli 1917, p.n.n.

¹⁵⁵Nei tre anni successivi si trasferisce a Barcellona con la moglie, Antonie Brede, rimettendosi a dipingere e trovando 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; cfr. H. Eimert, *Atonale Musik-Lehre*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1924; H. Eimert, *Lehrbuch der Zwölftontechnik*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1950; H.H. Stuckenschmidt, *Neue Musik*, Suhrkamp Verlag, Berlin 1951; H. Eimert, *Bücher der Reihe*, Universal Edition, Wien 1964; P. Quéménéur, *Un dadaïste qui rêve encore*, «Le nouveau Candide» 299, 1967, p.n.r.; A. Kramer, *Zwei unbekannte Dada Texte von Jefim Golyscheff*, cit.; L. Novák, *Setkami S. Golyscheff*, «Sešity» 31, 1969, p.n.r.

¹⁵⁶È così che Zanini, corrispondente di «Phases», svela all'Europa la notizia del suo 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 *À 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 (in Raoul Hausmann corrispondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994). Tra l'aprile e il maggio del 1965 il Museo di Arte Contemporanea de Universidade de São Paulo gli dedica una personale con trentuno opere, intitolata *Golyscheff, obras recentes*, in occasione della quale viene anche eseguito il suo *Trio* ritrovato dall'Istituto di Musicologia di Colonia. L'anno dopo egli torna con la moglie a Parigi, e comincia a collaborare con «Phases», esponendo tre suoi disegni (datati 1919), per il cinquantenario del dadaismo, nella mostra *Dada* del 1967 al Musée National d'Art Moderne. Nel n. 11 di «Phases» (1967) appaiono due articoli di Hausmann e di Zanini: R. Hausmann, *À Jef Golyscheff*, cit. e W. Zanini, *Golyscheff à la lumière australe*, «Phases» 13, 11, mai 1967, pp. 75-77; cfr. Id. (a cura di), *Jef Golyscheff, o homen e os eventos, o pintor*, catalogo della mostra (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, San Paolo, 8 aprile – 5 maggio 1965), Museu de Arte Contemporânea, San Paolo, 1965.

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 dall'unione Arbeitsrat für Kunst, organizzata nell'aprile del 1919 alla galleria J.B. Neumann¹⁵⁷; la fotografia di un *Klebebild*, intitolato *Der tanzende Raum*, edito nel 1920 in «Der Kunsttopf»¹⁵⁸, 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.

Anche se il catalogo della personale, tenutasi nel maggio del 1970 presso la Galleria Schwarz quattro mesi prima della sua morte, specifica che non sussistono opere anteriori al 1961¹⁵⁹, 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 1919¹⁶⁰. 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, data l'assoluta coincidenza fra i due frammenti, quello edito e quello montato, ma anche la corrispondenza delle carte, permette di ipotizzare 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 collezione¹⁶¹. Questo percorso, dalla *Lautgedicht* di Hausmann (portatrice di tutte le novità tipografiche del biennio 1918-1919) alla composizione montata di Golyscheff, mediante il prelievo e la ricontestualizzazione del frammento poetico nel nuovo insieme incollato, è esemplificativo, quasi letteralmente, del passaggio illustrato dallo stesso Hausmann durante il discorso del 1931 con cui inaugura la mostra *Fotomontage*: come il frammento alfabetico, nella *Lautgedicht*, acquisisce una nuova valenza iconica sulla pagina nel momento in cui si cominciano ad applicarvi le nuove regole tipografiche

¹⁵⁷ Cfr. A. Behne, *Werkstattbesuche: Jefim Golyscheff*, cit., p.n.n.

¹⁵⁸ J. Golyscheff, *Der tanzende Raum*, «Der Kunsttopf» 5, November 1920, p.n.r.

¹⁵⁹ Golyscheff, catalogo della mostra (Galleria Schwarz, Milano, 5 maggio – 30 maggio 1970), Galleria Schwarz, Milano 1970.

¹⁶⁰ R. Hausmann, *Kp'erium*, «Der Dada» 1, Juni 1919, p. 1.

¹⁶¹ J. Golyscheff, *Ip'erium*, The Vera, Silvia and Arturo Schwarz Collection of Dada and Surrealist Art, Israel Museum, Jerusalem 1919, inv. 282.

di chiara derivazione marinettiana, così, nel passaggio a elemento formale del *Klebebild* e poi del fotomontaggio, lo stesso frammento conserva la medesima valenza, utilizzando nella nuova composizione i principi guida che ne veicolavano l'organizzazione nel componimento poetico.

Un buon esempio di connubio 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, la seconda del dicembre successivo, la terza pubblicata da Der Malik-Verlag nell'aprile del 1920, poco prima della *Erste Internationale Dada Messe* presso la galleria di Otto Burchard. 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 – lettere, numeri, segni matematici e grafici – sono organizzati nello spazio 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 valore espressivo. 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 immagine¹⁶².

Questo uso del linguaggio si evolve ulteriormente nella seconda copertina di «Der Dada» realizzata da Hausmann, intitolata *dada siegt! Tretet dada bei*, che 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 Johannes Baader, e nella serie, sempre di entrambi, *Dada Milchstrasse*¹⁶³. In *Eine originelle Aufnahme des Führers der 'Dadaistischen Bewegung'* sono piuttosto evidenti i richiami all'opera di Carlo Carrà, nello specifico, a *Manifestazione interventista (Festa patriottica-dipinto parolibero)* del giugno-luglio 1914¹⁶⁴, in cui il futurista si confronta con le tavole parolibere marinettiane: secondo un asse organizzativo spiraliforme a fulcro centrale, egli incolla dei frammenti gior-

¹⁶² J. Baader, R. Hausmann, *dadadegie*, «Der Dada» 1, Juni 1919, copertina.

¹⁶³ R. Hausmann, *dada siegt! Tretet dada bei*, «Der Dada» 2, Dezember 1919, copertina. J. Baader, R. Hausmann, *Eine originelle Aufnahme des Führers der 'Dadaistischen Bewegung'*, 1919, perso/distrutto, riprodotto in L. Heller, *Der Oberdada von Berlin*, «Salonblatt: Zeit-Signale. Moderne illustrierte Wochenblatt» 6, 14, April 1919, p. 340; J. Baader, R. Hausmann, *Club der Blauen Milchstrasse II*, Collection Kunsthaus, Graphische Sammlung, Zürich 1919-1920.

¹⁶⁴ Realizzato con carta, tempera, penna e polvere di mica su cartoncino (Coll. Gianni Mattioli), l'opera è eseguita in seguito all'assassinio dell'arciduca Francesco Ferdinando, il 28 giugno 1914, e pubblicata su «Lacerba» il 1 agosto 1914, p. 233, per la dichiarazione di guerra della Germania alla Russia.

nalistici, tratti da «Lacerba», e giustapposti gli uni agli altri con elementi dallo spessore onomatopeico, a costituire una trama alfabetica che richiama 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 tipografiche, 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 riferimenti a *Zang Tumb Tuuum*, pubblicato l'anno precedente¹⁶⁵.

La composizione di Hausmann e Baader ne è un evidente richiamo, non solo per la trama compositiva, nata dall'intreccio di molteplici materiali alfabetici, ma anche per il quarto di raggiera, posto in basso a sinistra e costituito da ritagli giornalistici, che corrisponde all'ossatura della tela futurista; essi aggiungono, tuttavia, un nuovo elemento al montaggio: il frammento fotografico, che, dalla fine del 1918, comincia ad apparire, nelle opere di entrambi, come componente dell'insieme al pari degli altri materiali, quali frammenti di giornale, elementi grafici, colori e glifi – lettere, numeri, e segni matematici – attinti dal repertorio tipografico. In *Eine originelle Aufnahme des Führers der 'Dadaistischen Bewegung'* 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!» (disarmatevi!); 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»¹⁶⁶. 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)¹⁶⁷ –, in cui, tuttavia, la referenzialità della fotografia è utilizzata al fine

¹⁶⁵ C. Carrà, *Guerra pittura. Futurismo politico, Dinamismo plastico, Disegni guerreschi, Parole in libertà*, Edizioni Futuriste di «Poesia», Milano 1915; cfr. F. Fergonzi, *Collage futuristi, e oltre*, in M.G. Messina, M.M. Lamberti (a cura di), *Collage/Collages dal Cubismo al New Dada*, cit., pp. 32-36; F. Rovati, *Guerra pittura di Carlo Carrà, «Prospettiva»* 115-116, luglio-ottobre 2004, pp. 66-95. Cfr. anche le ricerche di Marinetti tra disegno e linguaggio grafico e alfabetico, come ad esempio: F.T. Marinetti, *Vitesse élégante - Mots en liberté (1er record)*, 1918-1919, collezione privata, Roma.

¹⁶⁶ Cfr. T.O. Benson, *Raoul Hausmann and Berlin Dada*, cit., p. 125.

¹⁶⁷ J. Baader, *Reklame für mich. Das ist die Erscheinung des Oberdada in den Wolken des Himmels*, «Der Dada» 2, Dezember 1919, p.n.n.

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 1920¹⁶⁸.

La serie realizzata con Hausmann, intitolata *Dada Milchstrasse*, si avvicina maggiormente alla tecnica usata da quest'ultimo nella copertina del secondo numero «Der Dada»: 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 tipografico, ma l'intera composizione, come il volantino *Dadaisten gegen Weimar* o la dichiarazione della nascita di HADO (*Handbuch des Oberdadaismus*), intitolata *Erklärung*, pubblicata anche in «Der Dada» (n. 1)¹⁶⁹, sempre accostati a segni grafici, caratteri ed elementi figurativi, tra cui un ritaglio del *Klebebild* di Grosz e Heartfield, intitolato *Henri Rousseau - Selbstbildnis*, edito nel catalogo della *Dada-Messe*.

La copertina del secondo numero di «Der Dada» è invece 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; questa 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, stravolgendone 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, con ciò caricandoli di una valenza iconica prima non posseduta; successivamente, nel giro di pochi mesi, la sperimentazione evolve ancora: 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.

¹⁶⁸ Uno dei progetti più interessanti di Baader nel campo del *Klebebild* sono i due volumi, andati perduti, intitolati HADO (*Handbuch des Oberdadaismus*): due libri, atipici già per il formato giornale, interamente realizzati a collage con frammenti tratti da riviste e quotidiani.

¹⁶⁹ J. Baader (*Der internationale Oberdada*), *Erklärung Dada*, «Der Dada» 1, Juni 1919, p. 4.

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 da comporre e manipolare secondo le medesime norme sinora applicate alla composizione¹⁷⁰. La referenzialità della fotografia subentra all'illusionismo della rappresentazione, sostituendo il soggetto con l'oggetto stesso in una logica di 'economia creativa'; Herzfelde illustra la questione nel catalogo della *Erste Internationale Dada-Messe*, organizzata da Hausmann, Heartfield e Grosz, apertasi a giugno del 1920 presso la Kunsthandlung berlinese del Dr. Otto Burchard:

Se in passato si impiegava molto tempo, amore e sforzo nel dipingere un corpo, un fiore, un cappello, un'ombra proiettata, etc., è sufficiente solo prendere un paio di forbici e, usando dipinti e rappresentazioni fotografiche, ritagliare tutto ciò di cui abbiamo bisogno. Se ci sono oggetti di dimensione minore, allora non abbiamo neanche bisogno della rappresentazione, ma prendiamo direttamente gli oggetti stessi, quali coltellini, posaceneri, libri, etc. cose che nei musei della vecchia arte certo sono già state dipinte, ma appunto solo dipinte.¹⁷¹

A partire dal 1919, il frammento alfabetico, ancora protagonista della composizione, si trova accostato al ritaglio fotografico, che progressivamente inizia a coprire una buona parte 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 réclame, un oggetto, o appunto una fotografia. Nel corso di tre anni, dal 1917 al 1920, si assiste, 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, nei confronti 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 fotomontaggio, i cui primi esempi sono pubblicati sulle pagine di «Der Dada»; Hausmann, in *Cinquième lettre à Maud*, cita i più rilevanti:

In «Dada» [*sic*], pubblicazione che ho diretto dal giugno del 1919 al dicembre dello stesso anno, era possibile vedere un 'fotomontaggio' che ri-

¹⁷⁰ J. Heartfield, *mont.*, «Der Dada» 3, April 1920, copertina.

¹⁷¹ W. Herzfelde, *Zur Einführung*, in G. Grosz, R. Hausmann, J. Heartfield (a cura di), *Erste Internationale Dada-Messe*, cit., p.n.n. Vedi Atlas, p. 236.

produceva la mia figura e quella di Baader che uscivamo da una pipa con una rosa, e un fotomontaggio primitivo di Baader (riprodotto in «Cahiers d'Art», 4-6, 1932). Si trattava del numero 2, il primo numero che, per mancanza di denaro, era decorato esclusivamente con delle incisioni su legno. Il numero 3 apparve nelle edizioni della Malik-Verlag, Wieland Herzfelde. Vi troviamo un disegno-montaggio di George Grosz, dedicato 'al professore fotomontatore, R. Hausmann', come segno che anche i due concorrenti riconoscevano la mia priorità, e un 'Picasso corretto' di Grosz con ritagli di giornale e di fotografie sovrapposte a un dipinto di Picasso.¹⁷²

Quest'ultimo fotomontaggio, *Korriegerter Picasso: La vie heureuse (Dr. Karl Einstein gewidmet)*, è pubblicato nel catalogo dell'*Erste Internationale Dada-Messe*, insieme a un secondo, sempre di Grosz e Heartfield, intitolato *Korrigiertes Meisterbild: Henri Rousseau - Selbstbildnis*. Entrambi sono realizzati, come si deduce dal titolo, sopra le riproduzioni di due «capolavori»: *Tête de jeune fille* di Pablo Picasso (1913) e *Moi-même, autoportrait paysage* di Henri Rousseau (1890). Nel primo caso, gli autori incollano, direttamente sopra l'immagine del dipinto, la fotografia di un giovane dei Freikorps, accostata al nome del ministro Gustav Noske e alla frase «Vollendete Kunst» (l'arte perfezionata), 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 aggiunti alcuni ritagli, come il dettaglio di una bandiera o la fotografia di una sedia in basso a sinistra, meno invasivi, tuttavia, rispetto all'intervento sulla riproduzione di Picasso, tranne che per il ritratto di Hausmann perfettamente incollato sopra il volto di Rousseau. La scelta del verbo nel titolo è indicativa della finalità: «correggere» e schernire i capolavori dei grandi maestri, per dichiarare non solo la consapevole presunzione sottesa all'atto del 'colonizzarli', ma anche il carattere derisorio insito nella stessa operazione del montare, in cui il gesto dell'artista è volutamente ridotto alla sola operazione meccanica del ritagliare e incollare.

Le potenzialità satiriche del procedimento trovano qui legittimazione nella 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 nella 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

¹⁷² R. Hausmann, *Cinquième lettre à Maud*, cit. in M. Giroud (éd.), *Raoul Hausmann "Je ne suis pas un photographe"*, cit., p. 24. Vedi Atlas, p. 213.

comincia a 'ritirarsi' dalla composizione per indirizzare l'osservatore a comprendere il concetto riposto nella cesura tra le immagini, semplificandone dunque la lettura.

Anche nei montaggi dei due dadaisti possiamo tuttavia cogliere una fase di riflessione sulla contaminazione dei linguaggi nell'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 e veicolata dalle direttive di una didascalia rigorosamente separata – ha però come precedente la composizione tipografica del *Prospekt* di «Neue Jugend». Ma non è un caso isolato se analizziamo la produzione di Grosz e Heartfield del 1919; *Dada-merika*, realizzato da entrambi, ne è un esempio: è composto da oggetti reali, quali ciuffi di capelli, fiammiferi, coltelli e monete, ma anche da frammenti fotografici ed elementi tipografici. È il ritratto di una società 'bombardata' da una ridondanza quotidiana di stimoli visivi, uditivi e olfattivi; Dawn Ades, nel suo volume sul fotomontaggio, lo paragona a un quadro futurista: «L'immagine di una società violenta e caotica più truce, per esempio, de *I funerali dell'anarchico Galli*, un dipinto del futurista Carrà»¹⁷³. 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, è 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 è annullata dal fatto che si equiparino reciprocamente in quanto ritagli. Una volta estrapolato, l'estratto giornalistico, seppur alfabetico, diviene forma dell'insieme accanto alla fotografia, abbracciando, dunque, la logica dell'immagine con cui 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 l'organizzazione più complessa degli elementi, su più livelli giustapposti che, successivamente, verranno ridotti al fine di conseguire una maggiore semplicità, e dunque chiarezza dell'insieme. Due elemen-

¹⁷³ «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*, cit., p. 11. Cfr. T.O. Benson, *Raoul Hausmann and Berlin Dada*, cit., p. 117.

ti che riscontriamo in questa evoluzione 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 l'anno seguente alla *Erste Internationale Dada-Messe*; n. 152 in catalogo, è così commentato da Herzfelde:

Questa immagine, giudicata ottima dal poeta Wieland Herzfelde, descrive con gli strumenti della pellicola *Das Leben und Treiben in Universal-City*. Non si tratta di un'immagine futurista; in realtà è un'immagine dadaista, certamente eccellente. Per coglierne la corretta impressione complessiva, la cosa migliore è retrocedere di quaranta passi dal muro (attenzione al gradino!). Risulta quindi evidente che il dadaista John Heartfield è il nemico dell'immagine. E l'ha anche distrutta per sé stesso.¹⁷⁴

L'appunto da parte di Herzfelde che non si tratti di un quadro futurista avvalorava 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 di *Sonniges Land*: quello di restituire formalmente l'esperienza percettiva rinnovata dell'uomo metropolitano. Questi 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. Questo dualismo nella fruizione dell'opera 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 semplificati nel montaggio, ma centrati ad accogliere una labirintica struttura per restituire un rapido, ma anche maggiormente meditato, senso di confusione e oppressione urbana.

¹⁷⁴W. Herzfelde, *Leben und Treiben in Universal City um 12 Uhr 5 Mittags*, in G. Grosz, R. Hausmann, J. Heartfield (a cura di), *Erste Internationale Dada-Messe*, cit., p.n.n. Vedi Atlas, p. 231. Il riferimento al cinema è una costante nella riflessione dadaista; nel 1919 Hausmann rinomina il suo *Das neue Material in der Malerei* "Synthetisches Cino der Malerei". Celebre è inoltre la produzione filmica, a partire dal 1920, di Viking Eggeling, morta prematuramente nel 1925, e di Hans Richter: *Horizontal-Vertical Orchestra* (1921) e *Rhythmus 21* (1921).

Oltre ai fotomontaggi pubblicati in catalogo, buona parte delle opere esposte in occasione della *Dada-Messe* onorano il nuovo procedimento; la mostra vanta un'approfondita bibliografia sull'argomento¹⁷⁵, dunque si affronteranno solo le tipologie di montaggio che vi sono state proposte, partendo dal passaggio di una lettera inviata da Hausmann a Jasia Reichardt il 4 settembre 1964:

Come provano le fotografie di questa mostra, riprodotte numerose volte in libri e riviste, io vi esibii il primo grande dipinto-assemblaggio, i primi fotomontaggi e anche un rilievo composto di diverse assi di legno, in parte dipinte di nero, su cui ho fissato un portaombrelli, un piatto blu di ceramica e una dozzina di rasoi. Hannah Höch espose dei fotomontaggi, il team Grosz-Heartfield dei 'collages' e un 'pupazzo'-assemblaggio decorato con lampadine, un campanello elettrico, una lama di coltello e una dentiera. Schlichter espose il manichino di un soldato tedesco con una maschera a forma di maiale al posto della testa. Baader era rappresentato da una grande costruzione piramidale, fatta di cartone, carta, bottiglie, legno, metallo, etc., che intitolò: *Il grande Plasto-Dio-Dada-Drama...* La maggior parte di questi lavori era già stata realizzata nel 1918 e nel 1919.¹⁷⁶

A questa testimonianza si aggiunge la descrizione contenuta nel dattiloscritto *Les inventions et les manifestations du Club Dada de Berlin*, la cui versione tedesca, come già anticipato, è pubblicata in *Am Anfang war dada*. Nel corso della mostra viene esposta l'intera casistica delle possibili forme di montaggio, ognuna denominata con una precisa intitolazione: Hausmann presenta una prima tipologia, il «dipinto-assemblaggio», un supporto cartaceo composto da brani strappati di manifesti a dialogo con elementi tipografici di diverse dimensioni. Egli presenta, inoltre – come illustrato a Reichardt – una «concretizzazione-assemblaggio», un rilievo costituito da assi di legno, in parte verniciate di nero, su cui ha inchiodato alcuni elementi di un portaombrelli insieme a un piatto blu di ceramica e a una dozzina di rasoi¹⁷⁷.

Grosz e Heartfield, invece, propongono, in linea con l'opera anche di Rudolph Schlichter, alcuni esempi di «sculture-assemblaggi», detti anche «oggetti-assemblaggi»: tra questi, un manichino, a cui hanno attaccato un piede

¹⁷⁵ Cfr. M. Dachy, *The Dada Movement 1915-1923*, Edition d'Art Albert Skira, Genève 1990; G. Lista, A. Schwarz, R. Siligato (a cura di), *Dada. L'arte della negazione*, catalogo della mostra (Palazzo delle Esposizioni, Roma, 29 aprile – 30 giugno 1994), De Luca Editori d'Arte, Roma 1994; M. Dachy, *La Première Foire Internationale Dada*, in Id., *Dada & les Dadaïsmes. Rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté*, Gallimard, Paris 2011, pp. 234-264.

¹⁷⁶ Lettera inviata da R. Hausmann a J. Reichardt, datata 4 settembre 1964, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994. Vedi Atlas, p. 240. Jasia Reichardt ha redatto l'introduzione del libro, scritto a quattro mani da R. Hausmann e K. Schwitters, *PIN* (Gaberbochus Press, London 1962).

¹⁷⁷ R. Hausmann, *Les inventions et les manifestations du Club dada de Berlin*, cit. Vedi Atlas, p. 243.

metallico, una lama sul petto e un campanello elettrico sulla spalla destra; la testa è invece sostituita da una lampadina, mentre gli organi sessuali da una dentiera. Schlichter sospende un manichino di un soldato in uniforme grigio-verde, la cui testa rappresenta il muso di un maiale con un berretto militare. In ultimo, Baader propone un «assemblaggio-impalcatura», intitolato *Das große Plasto-Dio-Dada-Drama*, composto di diversi materiali, con un chiaro riferimento agli assemblaggi di Golyscheff; Ernst un vaso in vetro di forma cilindrica, riempito con un liquido verde, chiuso in alto da un braccio di legno.

Queste opere sono distrutte alla fine della mostra, ma ne restano le fotografie di Robert Sennecke, pubblicate – come spiega Hausmann – nel 1920 in *Dada Almanach*, nel 1932 in «Cahiers d'Art» (n. 32), e nel 1957 in *Dada. Monograph of a Movement* di Willy Verkauf¹⁷⁸. Ciò che si evince chiaramente dalla documentazione fotografica è il protagonismo indiscusso dell'elemento alfabetico in ognuna di queste forme di montaggio, come anche all'interno dello stesso spazio espositivo; quasi che il frammento tipografico fosse evaso dal suo contenitore privilegiato (la pagina, evolutasi grazie alle novità d'impaginazione marinettiane) e fosse affiorato in superficie, tradizionale spazio della figurazione, abbracciando poi il volume, e quindi l'aula della Kunsthandlung del Dr. Otto Burchard. Documenti dada, frammenti giornalistici, brani di manifesti, caratteri tipografici, ingrandimenti testuali affastellano, infatti, le sale dell'esposizione, così conferendo alla stessa scelta curatoriale il ruolo conclusivo di un percorso triennale, intrapreso dalla parola all'interno della produzione dada. Roman Jakobson, dopo aver visitato la *Dada-Messe*, così commenta la presenza dell'elemento alfabetico nella 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»¹⁷⁹.

In una foto della Höch e di Hausmann è visibile, alle loro spalle, il perduto fotomontaggio di quest'ultimo intitolato *Dada Reklame* (n. 26 in catalogo), e il manifesto della Höch *Ali Baba-Diele* (n. 19 in catalogo)¹⁸⁰; 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)¹⁸¹. Si tratta di montaggi di frammenti foto-

¹⁷⁸ Cfr. R. Hausmann, *Am Anfang war Dada*, cit., pp. 121-123.

¹⁷⁹ R. Jakobson, *Lettere dall'Occidente. Dada*, in M. Marzaduri (a cura di), *Dada russo. L'avanguardia fuori della Rivoluzione*, Il Cavaliere Azzurro, Bologna 1984, pp. 164-173; R. Jakobson, *Pis'ma iz zapada... Dada*, «Vestnik teatra» 82, fevral' 1921, p.n.r.

¹⁸⁰ Fotografia di Hannah Höch e Raoul Hausmann, in occasione della *Erste Internationale Dada-Messe*, Kunsthandlung Dr. Otto Burchard, Berlino, giugno 1920; foto: Robert Sennecke (Berlinische Galerie, Berlin).

¹⁸¹ Fotografia di Hannah Höch, Otto Schmalhausen, Raoul Hausmann, John Heartfield, Otto Burchard, Margarete Herzfelde, George Grosz, Wieland Herzfelde, Rudolf Schlichter, Mies van der Rohe, Johannes Baader, al vernissage della *Erste Internationa-*

grafici e alfabetici manipolati per alterarne la lettura o la visione, in una logica introdotta prima in tipografia e poi nel fotomontaggio che la Höch applica anche nei due celebri fotomontaggi *Rundschau* e *Schnitt mit dem Küchenmesser DADA durch die letzte Kulturepoche Deutschlands*¹⁸². Come grafica, sensibile ai criteri d'impaginazione per i numerosi anni di esperienza nel mondo dell'editoria, è l'artista che più riflette, con Hausmann, sul ruolo dell'elemento alfabetico nella composizione a dialogo con l'immagine, applicandovi leggi organizzative affini a quelle tipografiche¹⁸³.

Le diverse tipologie di montaggio, esposte in occasione della *Dada-Messe*, si connotano per l'inserimento di oggetti all'interno della composizione, un procedimento riscontrabile, per la prima volta nella produzione di Hausmann nella seconda versione di *Synthetisches Cino der Malerei*. Il primo modello, probabilmente distrutto, è considerato anche il primo fotomontaggio realizzato dall'artista nel 1918 di ritorno dal soggiorno nel Baltico, e rappresenta un'iniziale riflessione di impaginazione tipografica a dialogo con tre frammenti fotografici: primi piani della bocca e degli occhi di Hausmann¹⁸⁴. La seconda versione, dell'anno seguente, arricchisce la composizione di un nuovo elemento, inglobando, all'interno della medesima configurazione tipografica, alcuni oggetti, quali fascette da sigari e un panno; avendo visto quell'anno gli assemblaggi di Golyscheff, ed essendo entrato in contatto con Schwitters, conosciuto al Café des Westens nell'autunno del 1918, è facile comprendere le ragioni di tali sperimentazioni¹⁸⁵.

le Dada-Messe, Kunsthandlung Dr. Otto Burchard, Berlino, giugno 1920; foto: Robert Sennecke (Berlinische Galerie, Berlin).

¹⁸² Cfr. P. Boswell, M. Makela (a cura di), *The Photomontages of Hannah Höch*, catalogo della mostra (MoMA, New York, 27 febbraio – 20 maggio 1997), Walker Art Center, Minneapolis 1996; J.V. Aliaga (a cura di), *Hannah Höch (1889-1978)*, catalogo della mostra (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 20 gennaio – 11 aprile 2004), Ediciones Aldeasa, Madrid 2004; D. Ades, E. Butler, D.F. Herrmann (Hrsgg.), *Hannah Höch*, Prestel, München-New York 2014.

¹⁸³ Questa progressiva evoluzione emerge, infatti, anche dal confronto tra il suo manifesto *Ali Baba-Diele* e i due fotomontaggi, inclusi nel dettagliato elenco delle opere da lei presentate alla *Dada-Messe*, inviato a Huelsenbeck nella sua lettera autobiografica del 1958, in cui si sottolinea l'assenza in catalogo di molti lavori esposti; lettera inviata da H. Höch a R. Huelsenbeck, datata luglio 1958, intitolata *Lebensüberblick, unter besonderer Berücksichtigung von Dada*, cit. Vedi Atlas, p. 237.

¹⁸⁴ 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*.

¹⁸⁵ Cfr. in merito agli assemblaggi di Schwitters pubblicati nel catalogo: S. Lemoine, D. Semin (Hrsgg.), *Kurt Schwitters*, cit., pp. 47-49, 52-53; H. Bergius, *Kurt Schwitters «Créer du nouveau à partir de débris»*, ivi, pp. 38-42; A. Nigro, *Il collage tra le due guerre. Kurt Schwitters*, in M.G. Messina, M.M. Lamberti (a cura di), *Collage/Collages dal Cubismo al New Dada*, cit., pp. 98-115.

Kurt Schwitters giunge a Berlino in occasione della sua mostra tenutasi alla Galerie Der Sturm nel luglio del 1919, due mesi dopo l'organizzazione della prima esposizione dadaista da J. B. Neumann, in cui Golyscheff presenta diversi assemblaggi; da Herwarth Walden ha modo di esporre le sue prime composizioni, che lo condurranno poi a *Merzbau* nel 1920, rappresentative di un'evoluzione nello spazio del polimaterismo proposto in superficie dai suoi due primi *Klebebilder* del 1918: *Zeichnung A2 Hansi* e *Zeichnung A6*¹⁸⁶. Il primo *collage*, pur essendo accomunato al secondo dal debito verso l'opera di Hans Arp, incamera una novità, poiché integra nella composizione l'involucro di una barretta di cioccolato, così offrendo un buono spunto di discussione con Hausmann, che si accosta a un'analoga ricerca sul 'prelievo'.

Questa ascendenza dell'opera di Golyscheff e Schwitters su Hausmann si riscontra anche nelle sue sculture presentate in occasione della *Dada-Messe*, quali: *Abendliche Toilette* (n. 144 in catalogo), riprodotta in «Der Dada» (n. 3)¹⁸⁷, 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 *Der Geist unserer Zeit - Mechanischer Kopf*, in cui l'elemento tipografico è ormai ridotto al minimo con l'uso dei soli numeri¹⁸⁸. Il protagonismo dell'oggetto entro la cornice compositiva rispetto al frammento alfabetico, e dunque dell'elemento reale prelevato e inserito nel campo dell'opera, trova lo stesso anno corrispondenza nella maggiore consapevolezza da parte di Hausmann del valore referenziale della fotografia, armonizzandone la presenza nei suoi montaggi.

Nel 1920 egli realizza, infatti, una serie di fotomontaggi, a cui il titolo è attribuibile con legittimità poiché si distinguono, rispetto alle composizioni dell'artista finora analizzate, per una maggiore armonia tra i diversi elementi, concludendo un percorso di riflessione ed elaborazione del procedimento, sviluppatosi nei tre anni precedenti, che equilibra, su un piano compositivo, il linguaggio alfabetico e l'immagine. *Der Kunstkritiker*, esposto col titolo *Der Kunstreporter* alla *Erste Internationale 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 per il contra-

¹⁸⁶ T.O. Benson, *Raoul Hausmann and Berlin Dada*, cit., p. 112. Cfr. anche i due *collages* pubblicati in «Der Zeltweg», November 1919, p.n.n.

¹⁸⁷ R. Hausmann, *Abendliche Toilette*, «Der Dada» 3, April 1920, p. 5.

¹⁸⁸ Per una dettagliata analisi delle sculture presentate da Hausmann durante l'*Erste Internationale Dada-Messe*, cfr. T.O. Benson, *Raoul Hausmann and Berlin Dada*, cit., pp. 154-162.

sto dimensionale tra il volto, reso anonimo dall'alterazione della bocca e degli occhi, e il corpo, grazie alle possibilità d'ingrandimento e riduzione della fotografia; 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 a supporto per la figurazione, così concludendone la ridefinizione da contesto votato alla lettura a scenario destinato alla visione. Frammento linguistico e fotografico sono paragonabili in quanto materiali esposti alla medesima logica manipolatrice delle forme, e condividono, 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 conosciuto per la prospettiva del pavimento scelto come sfondo – presente anche nel fotomontaggio *Dada siegt* dello stesso anno –, una chiara citazione dell'opera di De Chirico, di cui Hausmann aveva forse potuto vedere *Le mauvais génie d'un roi* su «Dada» (n. 2) nel dicembre del 1917¹⁸⁹, o esserne stato informato da Huelsenbeck di ritorno da Monaco¹⁹⁰. Entrambe le composizioni dimostrano una struttura più pulita: nel primo troviamo, come unico elemento 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 indicazioni per 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, è possibile sempre trovarvi un connubio equilibrato tra parola e immagine.

Dada Cino, esposto alla *Dada-Messe*, è esemplificativo di tale percorso parallelo: il vuoto della carta ricompare, tornando a un accentramento spiraleco della composizione, in cui i segni alfabetiche dominano accostati ai frammenti fotografici, rispettando le medesime leggi volte ad alterar-

¹⁸⁹ G. De Chirico, *Le mauvais génie d'un roi*, «Dada» 2, décembre 1917, p. 15.

¹⁹⁰ Sui canali attraverso cui l'opera di De Chirico giunge a Berlino cfr. T.O. Benson, *Raoul Hausmann and Berlin Dada*, cit., p. 180.

ne le dimensioni, le tipologie di caratteri, e a collocarli su assi direzionali molteplici, giustapponendo gli elementi in una logica più d'incastro che di sequenza¹⁹¹. Sempre del 1920, *Elasticum* sfrutta il carattere onomatopoeico del linguaggio per parodiare le figure di Arp e Picabia; un frammento dal catalogo della *Dada-Messe* è giustapposto a un grafema ingrandito, all'interno di un montaggio multifocale costituito da ritagli fotografici, i cui soggetti richiamano il protagonismo della macchina – con, in primo piano, un ritratto di Henry Ford –, intersecati da segni alfabetici, diversi per dimensione, carattere e direzionalità di lettura¹⁹².

E in ultimo *ABCD*, del 1923, anno conclusivo per il movimento dada berlinese, esemplificativo, tuttavia, della concezione di fotomontaggio difesa da Hausmann: egli, a tre anni di distanza dal periodo di maggior fioritura del procedimento, si discosta dalla nuova visione semplificata della tecnica abbracciata da John 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. 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 mattinata Merz ad Hannover, nel settembre del 1923, durante cui Hausmann recita 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 ad Arthur Rimbaud, esploratore della regione di Harar¹⁹³. 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.

¹⁹¹ Cfr. i fotomontaggi della Höch del 1920, analoghi per il rapporto tra testo e immagine, quali *Das schöne Mädchen*, *Bürgerliches Brautpaar (Streit)* e *Da Dandy*.

¹⁹² Sui fotomontaggi di Hausmann cfr. S. Bernard, *Raoul Hausmann/Photomontages*, in L. Le Bon (a cura di), *Dada*, cit., pp. 472-475; F. Cachin-Nora, C. Stoulling (a cura di), *Raoul Hausmann autour de l'Esprit de notre temps: assemblages, collages, photo-montages*, catalogo della mostra (Musée National d'Art Moderne, Parigi, 22 novembre 1974 – 20 gennaio 1975), Éditions des Musées nationaux, Parigi 1974.

¹⁹³ Cfr. T.O. Benson, *Raoul Hausmann and Berlin Dada*, cit., pp. 205-208.

Dall'analisi della produzione dada tra il 1917 e il 1923 emerge dunque chiaramente la rilevanza del dato alfabetico all'interno dei primi esperimenti sul fotomontaggio, nonché l'importanza avuta dai principi tipografici teorizzati e applicati da Marinetti, che divengono un tramite tra un fenomeno di carattere letterario e uno di natura figurativa. Molti sono i canali, diretti o indiretti, tramite cui la rivoluzione tipografica marinettiana penetra all'interno del dadaismo berlinese: non solo attraverso le attività di Zurigo o di Parigi, ma anche le eterogenee realtà artistiche e le molteplici figure intellettuali che diffondono, discutono e rielaborano gli assunti marinettiani nella Germania pre-dadaista.

CAPITOLO 2

2.1 Tra Berlino e Monaco

Il più importante centro di diffusione del futurismo a Berlino, negli anni Dieci, è la Galerie Der Sturm di Herwarth Walden, che, in veste di mediatore degli stimoli letterari e artistici del tempo, forma nell'anteguerra una generazione d'intellettuali¹. È in questo ambiente che i giovani dadaisti – in particolare Raoul Hausmann, che al tempo collabora con la rivista della galleria² – possono entrare in contatto con le idee di Marinetti. Tre sono le mostre collettive futuriste che Walden ospita: *Zweite Ausstellung: Die Futuristen. Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini* dell'aprile-maggio 1912³; *Erster Deutscher Herbst Salon* del 1913⁴; *Die Futuristen. Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini*

¹ Cfr. E. Coen (a cura di), *Illuminazioni. Avanguardie a confronto: Italia/Germania/Russia*, catalogo della mostra (MART Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, 17 gennaio – 7 giugno 2009), Electa, Milano 2009, pp. 130-239. Sulla ricezione del parolibero nella produzione letteraria tedesca degli anni Dieci, cfr. 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; P. Demetz, *Worte in Freiheit. Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde (1912-1934): mit einer ausführlichen Dokumentation*, R. Piper, München-Zürich 1990; H. Schmidt-Bergmann, *Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland. Über Anverwandlung und Abwehr des italienischen Futurismus. Ein literarhistorischer Beitrag zum expressionistischen Jahrzehnt*, Verlag für Wiss und Forschung, Stuttgart 1991.

² Cfr. l'articolo su Hans von Marées scritto da Raoul Hausmann intitolato *Die gesunde Kunst*, «Der Sturm» 3, 134-135, November 1912, p. 206.

³ La collettiva prosegue a Bruxelles, concludendo così il programma itinerante pianificato da Marinetti. Walden organizzerà poi un altro tour di mostre, senza coinvolgere nel progetto Marinetti che lo attaccherà duramente per questo; cfr. la corrispondenza pubblicata in E. Coen (a cura di), *Illuminazioni. Avanguardie a confronto: Italia/Germania/Russia*, cit., pp. 131-149.

⁴ Il 20 settembre 1913 Marinetti presenzia all'inaugurazione della mostra, in cui vengono esposte sedici opere futuriste.

dell'anno seguente⁵. In queste occasioni, oltre all'opportunità di poter vedere le opere comprendendone le novità compositive, circolano numerosi materiali documentari: fotografie, riproduzioni, il *Manifest des Futurismus*, di fondazione del 1909, tradotto da Jean-Jacques e pubblicato sia nel catalogo del 1912 che in quello del 1914⁶; *Die Aussteller an das Publikum*, testo introduttivo al catalogo della mostra itinerante del 1912, di cui Berlino rappresenta la terza tappa; ma anche descrizioni delle opere esposte – in tedesco nel catalogo del 1912, in tre lingue (tedesco, inglese e svedese) in quello del 1914⁷. Queste ultime sono un'utile risorsa, poiché illustrano, attraverso il confronto tra la spiegazione e l'opera stessa, quegli assunti futuristi – quali la compenetrazione spazio-temporale, le linee-forza e la simultaneità – che, accanto ai principi cubisti, porranno poi le basi della nuova idea dadaista di composizione come montaggio⁸. Anche le riflessioni di Walden sulle novità proposte dal panorama artistico europeo rappresentano un'importante fonte di comprensione del futurismo, così come la pubblicazione nel 1917 di *Einblick in Kunst. Expressionismus, Futurismus, Kubismus* che, oltre a co-

⁵H. Walden (a cura di), *Zweite Ausstellung: Die Futuristen. Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini*, catalogo della mostra (Galerie Der Sturm, Berlino, 12 aprile – 15 maggio 1912), Verlag Der Sturm, Berlino 1912; Id. (a cura di), *Erster Deutscher Herbst Salon*, catalogo della mostra (Galerie Der Sturm, Berlino 1913), Verlag Der Sturm, Berlino 1913; Id. (Hrsg.), *Die Futuristen. Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini. Künstlerische Leitung: Zeitschrift der Sturm*, Verlag Der Sturm, Berlin 1914; Id. (a cura di), *Die Futuristen. Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini. Kunstausstellung Der Sturm Expressionisten/Kubisten/Futuristen. Monatlicher Wechsel*, catalogo della mostra (Galerie Der Sturm, Berlino, agosto-novembre 1914), Verlag Der Sturm, Berlino 1914. La galleria ospita, inoltre, la mostra di Ardengo Soffici e Robert Delaunay nel febbraio del 1913, e quella di Gino Severini in giugno.

⁶Jans Jacob, o Jean-Jacques, è 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*.

⁷La circolazione in Germania dei testi futuristi è argomento ormai acquisito dalla storiografia, ci siamo dunque limitati a una ricognizione schematica; cfr. M. Bressan, *Der Sturm e il Futurismo*, Edizioni della Laguna, Mariano del Friuli 2010. Cfr. anche l'elenco in bibliografia delle traduzioni dei testi futuristi e degli articoli sul futurismo pubblicati a Berlino negli anni Dieci.

⁸F.T. Marinetti, *Manifest des Futurismus*, in H. Walden (a cura di), *Zweite Ausstellung: Die Futuristen. Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini*, cit., pp. 3-9 e in H. Walden (Hrsg.), *Die Futuristen. Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini. Künstlerische Leitung: Zeitschrift der Sturm*, cit., pp. 23-28. U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo et al., *Futuristen: Die Aussteller an das Publikum*, in H. Walden (a cura di), *Zweite Ausstellung: Die Futuristen. Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini*, cit., pp. 10-22; U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo et al., *Manifest der Futuristen*, ivi, pp. 30-39.

stituire un'interessante risorsa iconografica sulla produzione italiana, raccoglie un resoconto delle idee futuriste, descritte come portatrici di uno dei più importanti assunti del modernismo: la «gegenständliche Vision», la visione oggettiva⁹.

Un ulteriore organo di diffusione del futurismo è la rivista «Der Sturm», omonima alla galleria, che, oltre a ospitare le traduzioni in tedesco di alcuni testi e manifesti italiani – tra cui, si ricordano per le novità tipografiche: *Die futuristische Literatur. Technisches Manifest von F. T. Marinetti* (nell'ottobre del 1912) e *Supplement zum technischen Manifest der futuristischen Literatur* (nel marzo del 1913)¹⁰ –, pubblica anche articoli e recensioni sulle mostre che promuovono la diffusione delle idee futuriste all'interno della cerchia espressionista. Tra questi, 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 seguente¹¹. 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; nel secondo, invece, alquanto denigratorio, sono discussi polemicamente i principi fondativi del paroliberoismo: Döblin critica, infatti, l'incomprensibilità delle pagine marinettiane, in cui viene 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 gli uni agli altri, i poemi paroliberi sono privi, a suo parere, di una veste poetica e acquisiscono senso solo grazie all'intervento del lettore, sollecitato a cogliere relazioni e associazioni fra le parole in vista di un possibile significato dell'insieme. Questo contributo, pur critico, focalizza lucidamente molte delle nuove regole tipografiche della pagina letteraria marinettiana, ed è interessante constatare che vi si ritrovano descritti numerosi principi che andranno poi a fondare le regole compositive del fotomontaggio.

⁹ H. Walden, *Einblick in Kunst. Expressionismus, Futurismus, Kubismus*, Verlag Der Sturm, Berlin 1917, p. 18; cfr. anche il saggio del gallerista sull'impressionismo e l'espressionismo, intitolato *Die Neue Malerei* (Verlag Der Sturm, Berlin 1919), in cui, seppur senza riferimenti al futurismo nel testo, è pubblicata la fotografia del dipinto *Die Macht der Straße* (1911) di Boccioni, all'epoca appartenente a Walden.

¹⁰ Un commento anonimo al *Supplemento* appare col titolo *Futuristen und Genossen bei der Arbeit* in «Die Kunstwelt» 3, 1912, pp. 189-191.

¹¹ A. Döblin, *Die Bilder der Futuristen*, «Der Sturm» 3, 110, Mai 1912, pp. 41-42; Id., *Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F.T. Marinetti*, ivi, 3, 150-151, März 1913, pp. 280-282. Cfr. L. Perrone Capano, *La scrittura e l'immaginario in Alfred Döblin*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2002.

La prima antologia di poesie marinettiane, in lingua tedesca, s'intitola *Futuristische Dichtungen* ed è pubblicata a Berlino nel 1912 in una collana curata da Alfred Richard Meyer, che raccoglie i *Lyrische Flugblätter*: libretti contenenti le opere in traduzione dei più importanti intellettuali del tempo (da Paul Scheerbart a Guillaume Apollinaire)¹². Le poesie sono 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 attribuisce a Marinetti – paragonato a Friedrich Schiller – un ruolo rivoluzionario solo nella teoria. Il 1 maggio 1913 Leonhard Rudolf pubblica una breve presentazione del parolibero in un supplemento della collana Bibliothek Maiandros (edita sempre da Alfred Richard Meyer), in cui egli nota come le nuove regole tipografiche, proposte nei manifesti marinettiani, non trovino reale applicazione nella sua produzione, citando appunto a conferma le traduzioni di Else Hadwiger dell'anno precedente; egli tuttavia dimostra di conoscere tali novità e le riassume, intitolando il nuovo stile «Telegrammstil» (stile telegrafico):

Il verbo è consentito solo all'infinito, l'aggettivo e l'avverbio sono vietati, la punteggiatura cade (oh, si dovrebbero sì moltiplicare i suoi segni!) e viene sostituita all'indomani con i segni matematici, l'analogia (ma è sempre convincente?) collega i sostantivi rimasti da soli. [...] Questa tecnica dello 'stile telegrafico', la nostra poesia è ovviamente sconosciuta da Marinetti, consiste di soli tre argomenti: il ronzio e lo scoppio del motore, lo scontro della battaglia, forse il piacere più alto, e la fine del mondo.¹³

Sempre all'interno del circolo del Der Sturm si formano tre poeti espressionisti che ereditano la lezione futurista, andando poi a influenzare la produzione poetica di Raoul Hausmann e Kurt Schwitters¹⁴: August Stramm, Theodor Däubler e Gottfried Benn. Il primo, amico di Walden, muore sul fronte russo nel settembre del 1915, ma ha il tempo di elabo-

¹² F.T. Marinetti, *Futuristische Dichtungen*, Autorisierte Übertragungen von Else Hadwiger mit Einführen den Worten von Rudolf Kurtz, A.R. Meyer Verlag, Berlin 1912. La raccolta comprende le poesie *An das Rennautomobil*, *Der Abend und die Stadt*, *Die Fanfare der Wellen*, *Gegen die Syllogismen* e *Hymnus an den Tod*. Nel libro è riprodotto anche il celebre ritratto di Marinetti realizzato da Carlo Carrà (1911).

¹³ L. Rudolf, *Vorträge. F. T. Marinetti-Resi Langer (Kritik)*, in H. Lautensack, A.R. Meyer, A. Ruest (Hrsgg.), *Die Bücherei Maiandros. Eine Zeitschrift von 60 zu 60 Tagen*, 4/5, Knorr, Berlin 1913, pp. 6-7. Vedi Atlas, p. 267.

¹⁴ K. Schwitters, *MERZdichtung*, «Merz» 20, 1927, p. 103. Cfr. l'esautiva analisi sulla valenza plastica del linguaggio alfabetico nell'opera di Schwitters in E. Grazioli (a cura di), *Kurt Schwitters, Marcos y Marcos*, Milano 2009; si veda inoltre: N. Annegreth, *Rethinking Kurt Schwitters. Part One: An Interpretation of Hansi*, «Arts Magazine» 5, 55, January 1981, pp. 112-115; Ead., *Rethinking Kurt Schwitters. Part Two: An Interpretation of Grünfleck*, «Arts Magazine» 5, 55, January 1981, pp. 119-125.

rare e reinterpretare nella sua produzione poetica i principi compositivi futuristi¹⁵. La sua *Wortkunsttheorie* (teoria dell'arte verbale), maturata tra il 1909 e l'anno della morte, ha infatti un debito verso il paroliberoismo (evidente nella poesia *Urtod* edita su «Der Sturm» nel 1915)¹⁶, di cui utilizza fino ai loro più estremi limiti molte regole, 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, risiede a Firenze fino all'entrata in guerra dell'Italia, frequentando e lavorando con il gruppo di «Lacerba»¹⁷. Oltre ad avere curato nel 1916 un numero speciale di «Die Aktion» sulla poesia italiana – in cui include anche dei componimenti di Marinetti¹⁸ – egli pubblica, 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*. Qui chiarisce come la poesia espressionista avesse ereditato dall'avanguardia italiana il principio compositivo della simultaneità. Spiega lo scrittore:

La simultaneità è una condizione: l'elemento più importante per il generoso futuro Orizzontale. [...] Un paio di righe sulla sua storia: le prime creazioni, che potremmo definire simultanee, risalgono probabilmente a Delaunay. Il primo dipinto, che è stato definito una "Visione simultanea", è di Umberto Boccioni, che di conseguenza ha utilizzato per primo la parola in questo senso. Questa doveva indicare una celebrazione della velocità, del ritmo della metropoli moderna, la descrizione sintetica di una nuova febbre, risvegliata dalle nuove conquiste scientifiche. Simultaneità, si dice poco dopo in un manifesto futurista, è la condizione per cui i diversi elementi,

¹⁵ Cfr. J.D. Adler, J.J. White (Hrsgg.), *August Stramm. Kritische Essays und unveröffentlichtes Quellenmaterial aus dem Nachlaß des Dichters*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1979, p. 132; P. Demetz, *Worte in Freiheit. Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde (1912-1934): mit einer ausführlichen Dokumentation*, cit., pp. 294-295; M. Bressan, *Der Sturm e il Futurismo*, cit., p. 203.

¹⁶ A. Stramm, *Urtod*, «Der Sturm» 6, 7-8, Juli 1915, p. 40. Cfr. P. Demetz, *Worte in Freiheit. Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde (1912-1934): mit einer ausführlichen Dokumentation*, 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. Ein literarhistorischer Beitrag zum expressionistischen Jahrzehnt*, cit. pp. 199-226.

¹⁷ Cfr. A. Del Puppo, *Lacerba 1913-1915. Arte e critica d'arte*, Lubrina, Bergamo 2000.

¹⁸ T. Däubler (Hrsg.), *Kleine Anmerkungen über die Kunst im heutigen Italien*, Sondernummer Italien, «Die Aktion» 6, 7-8, 19 Februar 1916, pp. 103-104. Franz Pfemfert, fondatore e direttore della rivista, incarica Theodor Däubler di curare questa edizione speciale dedicata alla poesia italiana; oltre ai testi di Buzzi, Govoni, Papini e Folgore, sono anche pubblicate *Am Strande hingelagert* e *Anrufung* di Marinetti (p. 93), due poesie tuttavia non significative sul piano tipografico.

che costituiscono il dinamismo, si manifestano. Marinetti a questo risponde con un trattato sulla simultaneità in poesia. Ma basta. L'ideale di Richard Wagner di un'armonia fra il dramma cantato, l'orchestra e la plastica rappresenta un passo decisivo verso la simultaneità. Il futurista Luigi Russolo vede soprattutto nella musica un principio di simultaneità, che egli vuole del tutto scoprire.¹⁹

Egli probabilmente, riflettendo sulla figurazione, si riferisce al testo di Boccioni pubblicato su «Der Sturm» nel 1913²⁰, e intende la simultaneità in poesia come un'evoluzione della *Gesamtkunstwerk* (opera d'arte totale) wagneriana, recuperando le radici simboliste del movimento futurista e interpretando il principio, dunque, in termini di convivenza non solo di tempi e spazi differenti, ma anche di linguaggi artistici plurimi²¹.

Anche nell'introduzione a *Lyrik des Expressionistischen Jahrzehnts*, antologia curata da Gottfried Benn edita nel 1955, è ribadito il debito della poesia espressionista verso il futurismo e Marinetti, di cui si citano il manifesto di fondazione del 1909 e quello tecnico del 1912; Benn descrive, infatti, il paroliberismo come la prima espressione programmatica di ciò che poi avrebbe denotato il carattere rivoluzionario dell'espressionismo tedesco in poesia:

Per quanto riguarda la letteratura, la prima espressione programmatica, che io conosca, è stata trovata in Italia. Ho davanti il manifesto futurista di Marinetti pubblicato il 20 febbraio 1909 sul parigino «Figaro». Questo manifesto contiene cose incredibili, già tutto il nocciolo della tendenza futura: l'antistoria: "Un'automobile ruggente è più bella della Vittoria di Samotracia", "Ammirare un quadro antico equivale a rivolgere la nostra attenzione a un'urna funeraria", ma sono anche date diverse direttive stilistiche, quali "bisogna abolire l'aggettivo", "distruggere l'io nella letteratura", l'elogio del brutto e "le parole in libertà" – brevi conversazioni e temi, che l'espressioni-

¹⁹ T. Däubler, *Der neue Standpunkt*, Hellerauer Verlag, Dresden 1916, pp. 9-32. Vedi Atlas, p. 193. 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 mit einer ausführlichen Dokumentation*, 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. Ein literarhistorischer Beitrag zum expressionistischen Jahrzehnt*, cit., pp. 226-242.

²⁰ U. Boccioni, *Simultanéité futuriste*, «Der Sturm» 4, 190-191, Dezember 1913, p. 151.

²¹ Cfr. A. Negri, *La città che sale nella pittura di Boccioni*, in M. De Michelis (a cura di), *La città nuova. Oltre Sant'Elia. 1913 cento anni di visioni urbane 2013*, catalogo della mostra (Villa Olmo e Pinacoteca Civica, Como, 24 marzo – 14 luglio 2013), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013; F. Rossi, A. Contò (a cura di), *Umberto Boccioni (1882-1916). Genio e memoria*, catalogo della mostra (Palazzo Reale, Milano, 25 marzo – 3 luglio 2016 e MART Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, 5 novembre 2016 – 19 febbraio 2017), Electa, Milano 2016.

smo tedesco autonomamente da Marinetti ha celebrato in maniera autoctona e spontanea nella sua produzione.²²

Oltre a Berlino, anche Monaco rappresenta un attivo centro di diffusione in Europa delle idee avanguardiste; Richard Huelsenbeck vi si trasferisce nel 1911 dopo essersi diplomato a Burgsteinfurt, divenendo allievo di Heinrich Wölfflin e Artur Kutscher. Qui conosce Hugo Ball nel 1912, l'anno della mostra futurista alla Galleria Goltz e della seconda esposizione di *Der Blaue Reiter* di Vassilij Kandinskij, al quale Ball è legato da una profonda amicizia. Nel 1913 quest'ultimo fonda con Hans Leybold la rivista «Revolution» (Heinrich F. S. Bachmair Verlag), con cui Huelsenbeck collabora 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 1913²³. «Revolution», di cui escono solo cinque numeri, ospita il 15 novembre 1913 una recensione di Ball, intitolata *Die Reise nach Dresden*, sulla mostra futurista visitata a Dresda; egli coglie nelle idee futuriste un potenziale fecondo, condiviso anche da Franz Marc e Kandinskij in numerose corrispondenze²⁴. Tornato a Berlino prima della sua ripartenza per la Svizzera, il 6 luglio 1914 Ball scrive una lettera alla sorella Maria, in cui cita la mostra di quell'anno alla Der Sturm e sottolinea i suoi legami con Else Hadwiger, la traduttrice ufficiale dei testi futuristi, che quattro anni dopo, come già approfondito, rivestirà un ruolo fondamentale all'interno della cerchia dadaista berlinese:

²² «Was die Literatur angeht, so fand sie, so weit ich sehen kann, den ersten programmatischen Ausdruck in Italien. Vor mir liegt das Futuristische Manifest von Marinetti, das am 20. Februar 1909 im Paris er "Figaro" erschien. Dies Manifest enthält erstaunliche Dinge, schon den ganzen Kern der kommenden Woge: Das Antihistorische: "Ein rasendes Automobilist schöner als die Nike von Samothrake", "Ein altes Bild bewundern heißt, die Aufmerksamkeit auf eine Urne mit Leichen teilen richten", aber auch schön 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», G. Benn, *Einleitung*, in M. Niedermayer (Hrsg.), *Lyrik des Expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada*, Limes Verlag, Wiesbaden 1955, p. 7.

²³ Quando nel 1914 Hugo Ball si trasferisce da Monaco a Berlino, anche Huelsenbeck lo segue per studiarvi medicina; lasciano poi Berlino per la Svizzera l'anno seguente: Ball nell'autunno del 1915, Huelsenbeck pochi mesi dopo.

²⁴ H. Ball, *Die Reise nach Dresden*, «Revolution» 3, 15 November 1913, pp. 4-5. Vedi Atlas, p. 168. Nella sua autobiografia, pubblicata postuma, egli racconta: «Dresden war damals überhaupt sehr lebendig. Ich sah dort zur selben Zeit eine Kollektivausstellung Picasos 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 Id., *Die Flucht aus der Zeit*, Verlag Dunker & Humblot, München-Leipzig 1927, p. 9 (H. Ball, *Fuga dal tempo: fuga saeculi*, trad. it. di R. Caldura, Mimesis, Udine-Milano, 2016, p. 55). Per le corrispondenze di Marc e Kandinskij sul movimento futurista vedi E. Coen (a cura di), *Illuminazioni. Avanguardia a confronto: Italia/Germania/Russia*, cit., pp. 164-186.

La vita qui è eccezionale e mi sommerge di impressioni e novità. Fino adesso ho parlato con: Kerr, Pfemfert, Herwarth Walden, A. R. Meyer, Rubiner, Blei, Else Hadwiger (la traduttrice dei futuristi italiani) e mi ritrovo ogni giorno con questa cerchia di persone. Herwarth Walden fa le grandi mostre futuriste.²⁵

Sul ruolo di Marinetti in Germania e all'interno dell'espressionismo, è indicativa anche la sua nota, datata 12 maggio 1915, a proposito di una serata espressionista organizzata a Berlino nella Harmoniumsaaal. Egli appunta, infatti, in tono ironico nel suo diario:

Serata espressionista alla Harmoniumsaaal: la prima del genere a Berlino
 «Di fatto era una protesta contro la Germania a favore di Marinetti». («Vossische Zeitung»)
 No, era un congedarsi.²⁶

All'Università di Monaco insegna 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 pubblica *Italienische Literatur der Gegenwart von der Romantik zum Futurismus*; un contributo interessante perché include, in data alquanto precoce e all'interno di un testo compendiaro dal forte spessore accademico, alcune osservazioni sulle novità letterarie di Marinetti²⁷. Nel luglio del 1914 Marinetti e Vossler hanno uno scambio epistolare, in cui il leader futurista chiede che gli sia 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 Croce²⁸ – considerato come un mediocre epilogo: «il punto finale d'un movimento che comincia col romanticismo, non come principio d'un altro movimento». Egli vede negli atteggiamenti di Marinetti una banale imitazione di Schiller, e nel paroliberalismo un ritorno a una sorta di primitivismo linguistico:

²⁵ Lettera inviata da H. Ball a M. Ball, datata 6 luglio 1914, in H. Ball, *Briefe 1911-1927*, Benziger Verlag, Einsiedeln-Zürich-Köln 1957, p. 33. Vedi Atlas, p. 172. Cfr. anche R. Sheppard, *Modernism-Dada-Postmodernism*, Northwestern UP, Evanston 2000, p. 212.

²⁶ H. Ball, *Fuga dal tempo*, cit., p. 69 (ed. orig. H. Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, cit., p. 26). Vedi Atlas, p. 180.

²⁷ K. Vossler, *Italienische Literatur der Gegenwart. Von der Romantik zum Futurismus*, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg 1914.

²⁸ Benedetto Croce scrive due articoli 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» 16, 6, 20 novembre 1918, pp. 382-385; e *Fatti politici e interpretazioni storiche*, «La Stampa», 15 maggio 1924; poi in «La Critica» 22, 2, 20 maggio 1924, pp. 189-192; quindi in Id., *Cultura e vita morale. Intermezzi polemici*, Laterza, Bari 1926, pp. 260-270.

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.²⁹

Anche il testo è alquanto derisorio verso i futuristi, definiti «Spaßvögel» (burloni), ma è interessante notare come, solo due anni dopo l'antologia berlinese dei *Futuristische Dichtungen* ancora convenzionale su un piano tipografico, le novità formali marinettiane si siano diffuse – probabilmente attraverso il primo dei tre manifesti, considerando le citazioni presenti –, e quindi siano state elaborate e già rigettate. Il brano dimostra la conoscenza dell'arte dei rumori di Luigi Russolo 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: «I testi letterari futuristi sono pubblicati dalla sede centrale futurista “Poesia” di Milano (Corso Venezia 61). Le notizie circa le loro azioni si trovano in tutti i principali quotidiani italiani dal 1912»³⁰.

2.2 La scrittura del suono: Lautgedichte dada

Nel fotomontaggio intitolato *Der Verfasser des Buches 'Vierzehn Briefe Christi in Seinem Heim'*, esposto nel 1920 da Johannes Baader alla *Erste Internationale Dada-Messe*, è presente una fotografia in cui si distingue sullo sfondo la poesia di Hausmann *Kp'erioum* (1919), già utilizzata da Golyscheff all'interno dell'opera *Ip'erioum* (1919). 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). Hausmann incolla, inoltre, nel fotomontaggio del 1921 *Fiat Modes* l'originale di una sua *Lautgedicht*: sopra l'acquarello intitolato *Kutschenbauch dichtet*, pubblicato l'anno seguente nel suo volume *Hurrah! Hurrah! Hur-*

²⁹ Lettera inviata da K. Vossler a F.T. Marinetti, datata 28 luglio 1914, in Coll. Filippo Tommaso Marinetti, New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Accession no. 10597744. Vedi Atlas, p. 172

³⁰ K. Vossler, *Italianische Literatur der Gegenwart von der Romantik zum Futurismus*, cit., pp. 120, 123, 143. Vedi Atlas, p. 175.

*rah! 12 Satiren*³¹, applica, infatti, un frammento di *Sound-Rel*³², che occupa buona parte dell'insieme, a cui sovrappone caratteri tipografici singoli, elementi fotografici e alla sommità, il titolo tratto dalla raccolta di litografie di Max Ernst *Fiat Modes Pereat Ars* (1919). L'interesse di questa composizione risiede nel fatto che Hausmann scelga di utilizzare un suo originale poetico al pari di qualsiasi altro materiale visivo, ritagliandolo e incollandolo nel nuovo insieme secondo le medesime regole tipografiche applicate precedentemente in poesia, andando così a completare il percorso progressivo di manipolazione del segno alfabetico dalla pagina letteraria al fotomontaggio maturato nel secondo decennio del Novecento dall'Italia alla Svizzera fino alla Germania.

È utile, quindi, ricostruire, oltre ai canali attraverso cui le novità tipografiche marinettiane siano penetrate a Berlino e a Monaco, l'effettiva ricezione degli assunti futuristi da parte di Raoul Hausmann, teorico della *Lautgedicht* e inventore del fotomontaggio (insieme a Grosz e Heartfield). Il dadaista dichiara, infatti, nel suo discorso di apertura alla prima mostra storica dedicata al fotomontaggio del 1931, che l'idea alla base di questa nuova tecnica era nata dall'applicazione alla figurazione dei principi compositivi precedentemente sperimentati nei suoi brani poetici.

Hannah Höch, sua compagna dal 1915 al 1922, racconta a Huelsenbeck, nel già citato resoconto autobiografico, di essere stata avvicinata all'ambiente della Galerie Der Sturm e dunque introdotta alle novità del futurismo da Hausmann:

Durante gli anni che trascorsi con Hausmann, 1915-1922, si susseguirono: la guerra, la pace, la rivoluzione, la fame, l'inflazione. Grazie a Raoul Hausmann io arrivai a conoscere: lo Sturm di Walden, i futuristi, Der Aktion [*sic*], la cerchia di Franz Jung, Schrimpf, Maria Uhden, Oehring, la cerchia di Mynona-Segale infine il DADA.³³

Hausmann visita, infatti, 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 allo *Herbst Salon* del 1913 e da molti altri artisti approdati alla Der Sturm, tra

³¹ 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.

³² *Sound-Rel* è pubblicata per la prima volta nel 1951 da Robert Motherwell in appendice a *The Dada Painters and Poets: An Anthology* (Wittenborn Schultz, New York 1951).

³³ Lettera inviata da H. Höch a R. Huelsenbeck, datata luglio 1958, intitolata *Lebensüberblick, unter besonderer Berücksichtigung von Dada*, in Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082. Vedi Atlas, p. 230.

cui appunto i futuristi³⁴. In un *Notizheft* (nota su quaderno), scritto dal dadaista tra il gennaio e il febbraio del 1921, egli riconosce la rilevanza compositiva della simultaneità futurista spiegando, infatti, come a inizio secolo l'arte avesse acquisito una nuova concezione della composizione, fondata sul principio della compenetrazione simultanea, di rottura con l'unità figurativa tradizionale³⁵.

Il debito di Hausmann verso la rivoluzione tipografica di Marinetti emerge, inoltre, da un suo omaggio grafico al volume *Les mots en liberté futuristes*, un'edizione in francese del 1919 di una raccolta parolibera che diventerà – come verrà approfondito – un modello importante di nuova tipografia per il decennio successivo. Per il n. 4-5 di «Mécano» del 1923, il *White/Blanc/Wit*, Theo van Doesburg realizza una copertina che riflette, tramite citazioni da Tzara, Evola e Bonset (van Doesburg stesso), sulle differenze tra le tre avanguardie cubista, futurista, dadaista; in basso a destra un disegno di Hausmann, firmato e datato 1921, 'commenta' figurativamente il tema. Egli realizza l'elica di un aeroplano, indirizzata verso la parola «protesta», 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»³⁶. Il brano citato racconta, infatti, il momento in cui il leader futurista, sorvolando in aeroplano i tetti milanesi, è ispirato dall'elica della macchina, che gli elenca i tredici punti da rivoluzionare in letteratura, affidandogli i principi della nuova forma tipografica, ereditati poi dal dada, di cui un esempio è appunto la stessa copertina di «Mécano»³⁷. La datazione di questo omaggio grafico non è casuale, poiché Hausmann ricorda di aver ricevuto proprio nel 1921 una copia del libro marinettiano a seguito della

³⁴ Egli pubblica diversi articoli su «Der Sturm»: cfr. R. Hausmann, *Wieder Herr Scheffler*, «Der Sturm» 3, 115-116, Juni 1912, p. 86; Id., *Die gesunde Kunst*, «Der Sturm» 3, 134-135, November 1912, p. 206.

³⁵ R. Hausmann, *Notizheft*, Januar-Februar 1921, in Franz Roh papers, ca. 1911-1965, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850120. Vedi Atlas, p. 251.

³⁶ F.T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1912), in L. Altomare, M. Betuda, P. Buzzi et al., *I poeti futuristi*, con un proclama di F.T. Marinetti e uno studio sul verso libero di Paolo Buzzi, Edizione Futuriste di «Poesia», Milano 1912, pp. 12-23, poi in F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, prefazione di A. Palazzeschi, introduzione, testo e note a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1968, pp. 55-62.

³⁷ R. Hausmann, *Les mots en liberté*, «Mécano», *Wit*, 4-5, 1923, copertina.

pubblicazione del suo manifesto *PRÉsentismus. Gegenden Puffkeißmus der deutschen Seele*, che «fu salutato con ‘simpatia’ solo da Marinetti che mi inviò in risposta il suo libro *Les Mots en liberté* con una dedica»³⁸.

Alle fonti coeve al periodo dada si aggiungono le testimonianze di Hausmann posteriori, di rilettura del movimento, appartenenti a un momento di revisione storiografica delle prime avanguardie (gli anni Cinquanta e Sessanta), in cui il ruolo dello sperimentalismo tipografico futurista come motivo ispiratore per i principi applicati ai primi montaggi è negato dalla letteratura critica. In una breve autobiografia, scritta a Limoges il 26 maggio 1957, Hausmann ribadisce 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, cominciasse, nel 1917, a distaccarsi dalla «oggettività» – in un'accezione del termine mediata dall'esperienza della *Neue Sachlichkeit* – per approdare l'anno seguente al nuovo procedimento del fotomontaggio³⁹.

L'anno dopo, nel suo *Courrier dada*, egli redige una sorta di storia della poesia fonetica, 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 1897⁴⁰. Un omaggio allo scrittore si ritrova anche in uno dei suoi primi *Klebebilder*, 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 di glifi in alto a sinistra, egli incolla, diagonalmente e al centro, il titolo ritagliato dalla copertina del volume di Scheerbart *Ich liebe Dich!* Oltre a quest'ultimo, Hausmann riconosce il merito 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 «semantica nevrotica» di Carl Einstein nel suo *Bebuquin*, le novità compositive di August Stramm e il parolibero di Marinetti, prima di menzionare le innovazioni del dada zurighese: «Conoscevo gli esperimenti di Marinetti, volti a restituire al poema il suo dinamismo attraverso

³⁸ R. Hausmann, *Salut aux Camarades!*, in Id., *Courrier Dada*, nouvelle édition augmentée, établie et annotée par M. Dachy, Éditions Allia, Paris 2004, p. 96 (ed. orig. 1958). Vedi Atlas, p. 252.

³⁹ R. Hausmann, s.t., Limoges, 26 Mai 1957, in Franz Roh papers, ca. 1911-1965, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850120. Vedi Atlas, p. 163.

⁴⁰ R. Hausmann, *Poème phonétique*, in Id., *Courrier Dada*, cit., pp. 52-64. P. Scheerbart, *Ich liebe Dich! Ein Eisenbahn-Roman mit 66 Intermezzos*, Schuster und Loeffler, Berlin 1897.

il valore delle lettere (caratteri tipografici) e dell'onomatopea bruitista»⁴¹. Anche se molto sintetico, questo riferimento è indicativo, proprio perché – rispetto al modello stilistico precedente, a cui attribuisce il merito di una ricerca di tipo fonetico, ma non tipografico – Marinetti è considerato qui l'iniziatore di una riflessione sullo spazio della pagina, dove, accanto all'onomatopea bruitista, sintomo di una progressiva oggettivazione della parola, la lettera comincia a essere considerata non più solo come suono, ma come carattere di stampa, inaugurando così un percorso di lavoro tipografico sul segno alfabetico.

Al di là di questa breve testimonianza, 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, come, ad esempio, in una lettera inviata a Richard Huelsenbeck il 17 aprile 1962, in cui lamenta l'assenza di accuratezza della storiografia, citando il volume di Paul Pörtner *Literatur-Revolution 1910-1925*, in cui: «La *Lautgedicht* nella forma Ball-Hausmann era solo la conseguenza ultima dopo Scheerbarth e Morgenstern e le *mots en liberté* dei futuristi. Il fotomontaggio è inoltre solo menzionato come forma»⁴². Data questa distanza, è utile ricordare anche il dattiloscritto non datato, intitolato *Meine Beziehungen zur Weltliteratur*, in cui egli descrive, in un resoconto dettagliato, il proprio avvicinamento alla letteratura, citando le figure con le quali entra in contatto nel periodo in cui riflette sulle basi della poesia fonetica. Arrivato a Berlino, ignaro persino di cosa fosse il romanticismo tedesco, di cui conosce soltanto Hölderlin e Mörike, egli sviluppa un interesse per le lettere grazie ai rapporti con la Galerie Der Sturm, dove è introdotto all'espressionismo russo, al cubismo francese e, ovviamente, al futurismo italiano; Walden gli fa conoscere i libri di Apollinaire, Blaise Cendrars, e infine di Marinetti, unico autore di cui egli cita il titolo dell'opera, *Les mots en Liberté*⁴³.

⁴¹ «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», R. Hausmann, *Poème phonétique*, cit., p. 58.

⁴² Lettera inviata da R. Hausmann a R. Huelsenbeck, datata 17 aprile 1962, in Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRL, RL, Accession no. 910082. Vedi Atlas, p. 191.

⁴³ Nel 1919 Marinetti pubblica, infatti, un volumetto intitolato *Les mots en liberté futuristes* (Edizioni Futuriste di «Poesia», Milano 1919), in cui propone una breve rassegna del paroliberismo dalla metà degli anni Dieci: dalle pagine di «Lacerba» (1914) al suo *Zang Tumb Tumb* (1914), a *I ponti sull'Oceano* di Folgore (1914), *Baionette di Auro D'Alba* (1915), *BIF-ZF + 18. Simultaneità. Chiimismi 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 de «L'Italia futurista» (1916-1917) al *Caffè concerto, Alfabeto a sorpresa* di Cangiullo (1918), a *Equatore Notturno* di Meriano (1916), e al suo *8 anime in una bomba* (1919). R. Hausmann, *Meine Beziehungen zur Weltliteratur*, dattiloscritto, n.d., in Hans J. Kleinschmidt Research files,

Il dadaista che illustra più nel dettaglio la filiazione tra poesia dada e paroliberismo è Richard Huelsenbeck; nel 1920, egli pubblica due testi, intitolati *En avant dada: die Geschichte des Dadaismus* e *Dada siegt. Eine Bilanz des Dadaismus*, editi rispettivamente dalla Paul Steegemann Verlag ad Hannover e dalla Der Malik-Verlag a Berlino. Nel primo, egli spiega come Tzara rappresentasse il canale attraverso cui le idee futuriste erano giunte a Zurigo, consentendo alla neonata cerchia dada di entrare in contatto con le novità marinettiane⁴⁴. In questo contributo egli attribuisce, infatti, a Marinetti il merito di aver introdotto nella poesia dada alcuni postulati fondamentali, in particolare il 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, è pubblicato appunto il componimento *L'amiral cherche une maison à louer*, il «poema simultaneo di R. Huelsenbeck, M. Janko, Tr. Tzara»⁴⁵, tipograficamente molto vicino ai modelli paroliberi, nella cui nota Tzara, delineando una storia della poesia simultanea, descrive Marinetti come colui «che popolarizzò con le sue 'Parole in libertà' la subordinazione»⁴⁶ del componimento poetico alla «riforma tipografica» già iniziata da Mallarmé con il suo *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897)⁴⁷. Nello stesso numero sono inoltre pubblicati i poemi paroliberi *Dune* di Marinetti, che sul piano compositivo riassume perfettamente gli innovativi principi di organizzazione tipografica della pagina, e *Addiooo* di Francesco Cangiullo, recante anch'esso un nuovo modello d'impaginazione; nella mostra coeva sono altresì 'esposte' le opere parolibere di Paolo Buzzi, Francesco Cangiullo

1902-1975, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 950005. Vedi Atlas, p. 164. Cfr. anche Id., *Les Archives du XXème Siècle: Le Mouvement dada*, dattiloscritto, n.d., A.II.2.4/sd-02-AN, in A. Koch-Didier (éd.), *"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 d'Art Contemporain de Rochechouart, Rochechouart 1997.*

⁴⁴ R. Huelsenbeck, *En Avant dada: die Geschichte des Dadaismus*, Paul Steegemann Verlag, Hannover-Leipzig-Wien-Zürich 1920, p. 5. Vedi Atlas, p. 250. Sul ruolo di Tzara come tramite per la diffusione delle teorie futuriste a Zurigo, cfr. F. Buot, *Tristan Tzara. L'homme qui inventa la révolution Dada*, B. Grasset, Paris 2002.

⁴⁵ R. Huelsenbeck, M. Janko, T. Tzara, *L'Amiral cherche une maison à louer. Poème simultané par R. Huelsenbeck, M. Janko, Tr. Tzara*, «Cabaret Voltaire» 1, 1916, pp. 6-7.

⁴⁶ T. Tzara, *Note pour les bourgeois*, ivi, p. 6. Vedi Atlas, p. 185.

⁴⁷ *Ibidem*.

e Corrado Govoni, intitolate rispettivamente *L'Ellisse*, *Parole in libertà* e *Parole in libertà*, insieme alla stessa *Dune* di Marinetti⁴⁸.

Huelsenbeck, nel testo sopra citato, introduce i punti cardine di questa possibile filiazione paroliberismo-poesia dadaista:

“Le bruit”, il rumore, che Marinetti ha introdotto in forma imitativa nell’arte (si può ancora difficilmente parlare delle singole arti, musica o letteratura), di modo che egli marcasse “Il risveglio della città” per mezzo di una raccolta di macchine da scrivere, di timpani, giochi per bambini, coperchi di pentole, in principio avrebbe dovuto essere probabilmente nient’altro se non un accenno violento alla policromia della vita. I futuristi si sentivano, a differenza dei cubisti e persino degli espressionisti tedeschi, come puri uomini di azione. Mentre tutti gli ‘artisti astratti’, seguendo la tesi per cui il tavolo non è il legno né i suoi chiodi ma l’idea di tutti i tavoli, si stavano dimenticando del fatto che è possibile utilizzare un tavolo per appoggiarci sopra qualcosa, i futuristi volevano assorbire l’‘angolarità’ degli oggetti – per loro il tavolo significava un utensile della vita come qualsiasi altra cosa. Marinetti e i suoi seguaci amavano la guerra come la più alta espressione del conflitto fra le cose, come un’eruzione spontanea di possibilità, un movimento, un poema simultaneo, una sinfonia di urla, spari, parole di comando, grazie alla quale la soluzione del problema della vita nel movimento comportava sconvolgimento.⁴⁹

Il rumore ha un ruolo centrale nella poetica di Marinetti e 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»⁵⁰. Per il leader futurista, una sua possibile veste linguistica è l’onomatopea, la cui importanza è descritta sia in *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, dell’11 maggio 1913⁵¹, che in *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, del 18 marzo 1914⁵². Questa figura retorica, proprio perché capace di tra-

⁴⁸ F.T. Marinetti, *Dune* e F. Cangiullo, *Addiooo*, ivi, pp. 22-23, 30; P. Buzzi, *L'Ellipse (Parole in libertà)*, F. Cangiullo, *Parole in libertà*, C. Govoni, *Parole in libertà* e F.T. Marinetti, *Dune (Parole in libertà)*, ivi, p. 32.

⁴⁹ R. Huelsenbeck, *En Avant dada: die Geschichte des Dadaismus*, cit., pp. 5-7. Vedi Atlas, p. 250.

⁵⁰ F.T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, cit., p. 51.

⁵¹ F.T. Marinetti, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* (11 maggio 1913), edito in due puntate su «Lacerba» 1, 12, 15 giugno 1913, pp. 121-124 e 1, 2, 15 novembre 1913, pp. 252-254.

⁵² F.T. Marinetti, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (18 marzo 1914), edito in due puntate su «Lacerba» 2, 6, 15 marzo 1914, pp. 81-83 e 2, 7, 1 aprile 1914, pp. 99-100. Vedi Atlas, p. 169. Marinetti vi distingue quattro tipi di onomatopea: quella «diretta imitativa elementare realistica», finalizzata ad arricchire il lirismo

dure in segno linguistico un rumore o un suono associato a un oggetto, sviluppa una sorta d'iconicità del linguaggio, 'raffigurando', attraverso le parole, con lo stesso potenziale di un'immagine, i significati veicolati dalla verbalità. In ciò risiede la sua attitudine a cogliere quello che Huelsenbeck definisce «l'angolarità delle cose» e non la loro idea, tipica invece della composizione astratta che si affida alla sintesi della parola; l'onomatopea è in grado cioè di rimandare analogicamente il lettore alla concretezza della cosa reale, esprimendo la catena di associazioni scaturite venendoci a contatto, così come le sensazioni provate nel percepirla, il rumore del suo utilizzo, la percezione tattile nel prenderla in mano, e quindi il senso dei materiali di cui è costituita⁵³. In una breve recensione a *Phantastische Gebete*, pubblicata in «Anthologie dada» («Dada», n. 4-5) nel maggio del 1919, si descrive appunto come il rumore si formalizzi nei componenti al pari di una rappresentazione: «La rappresentazione del rumore diventa talvolta realmente, oggettivamente, rumore – e il grottesco prende le proporzioni delle frasi veloci frammezzate caotiche»⁵⁴. Marinetti apre, cioè, alla letteratura un percorso di progressiva oggettivazione del testo, di sincretismo tra visione della pagina e sua lettura, di sintesi, come spiegheranno pochi anni dopo Domela-Nieuwenhuis e Teige, tra la dimensione dell'immagine e quella della parola⁵⁵. Il rumore e l'onomatopea costituiscono solo due dei suoi strumenti; Huelsenbeck affronta

della «realtà brutale», limitando i rischi dell'astrazione; l'«onomatopea indiretta complessa e analogica», vincolata a una relazione 'analogica' 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 (Id., *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 105-106).

⁵³ Un concetto che ha forti affinità con l'analisi di Sergej Ejzenštejn di *Song of the Broad-Axe* di Walt Whitman, nel quadro, non casuale, della sua riflessione, della seconda metà del decennio successivo, sul montaggio applicato alla letteratura; S.M. Ejzenštejn, *Il montaggio nella letteratura. Le opere patetiche*, in Id., *Opere scelte in sei volumi*, vol. IV, tomo 2, *Teoria generale del montaggio*, trad. it. di C. De Coro, F. Lamperini, a cura di P. Montani, con un saggio di F. Casetti, Marsilio, Venezia 1985, p. 202 (ed. orig. S.M. Ejzenštejn, *O montaže*, Muzej kino, Moskva 2000, p. 199); egli inoltre in *Metodi di montaggio* (1928) sottolinea la possibile equiparazione fra l'associazione delle parole e quella delle immagini.

⁵⁴ R. Huelsenbeck, *Phantastische Gebete*, in *Livres notes revues diversités divertissantes*, «Dada/Anthologie dada» 4-5, 15 mai 1919, p.n.n. Vedi Atlas, p. 219.

⁵⁵ K. Teige, *F.T. Marinetti+italskà moderna+světovy' futurismus*, «ReD» 2, 6, únor 1929, pp. 185-204; trad. it. di S. Corduas, A. D'Amelia, B. Zane, *F.T. Marinetti+Modernismo italiano+Futurismo mondiale*, in K. Teige, *Arte e Ideologia 1922-1933*, a cura di S. Corduas, Einaudi, Torino 1982, p. 102. Vedi Atlas, p. 281. C. Domela-Nieuwenhuis, *Fotomontage*, «De Réclame», 5, Mai 1931, pp. 211-214; C. Phillips (ed.), *Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1989, pp. 211-215.

anche il tema della simultaneità futurista, in grado di conferire un nuovo carattere sinestetico alla composizione, presupponendo un approccio all'opera di tipo non speculativo ma bergsoniano, fondato sull'intuizione.

La simultaneità (usata per la prima volta da Marinetti in questo senso letterario) è un'astrazione, un concetto volto alla sincronicità di eventi diversi. Ciò presuppone una maggiore sensibilità per lo svolgimento temporale delle cose, traduce la successione $a=b=c=d$ in $a-b-c-d$, cerca di convertire il problema dell'udito in un problema della vista. La simultaneità è contro ciò che è accaduto per ciò che deve accadere.⁵⁶

Nel secondo volume di Huelsenbeck, *Dada siegt. Eine Bilanz des Dadaismus*, edito sempre nel 1920, egli ritorna sull'importanza del rumore nella produzione futurista e conferma il ruolo di Tzara nell'aver intrattenuto rapporti epistolari con Marinetti⁵⁷. Nel catalogo della mostra di Düsseldorf del 1958, è inoltre pubblicato un contributo di Huelsenbeck 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, prediligendo, con chiari richiami futuristi, la formula del manifesto. Il cambiamento giunge con Tzara e con il proprio volume *Phantastische Gebete*, edito nel 1916 nella Collection dada⁵⁸, che spiega il dadaista: «erano "parole in libertà", come si conoscevano da James Joyce e Marinetti»⁵⁹. La novità risiede nell'aver compreso la necessità di liberarsi dalla linearità formale dello sviluppo narrativo, e dunque dalla «serie logica», ormai esaurita come struttura linguistica, 'rompendo' la forma tradizionale della narrazione grazie alla «libera associazione». La nuova veste tipografica del testo porta progressivamente allo sviluppo della *Lautgedicht*, già introdotta da Scheerbart, ma aggiornata da Ball, Hausmann e Schwitters⁶⁰.

⁵⁶ R. Huelsenbeck, *En Avant dada: die Geschichte des Dadaismus*, cit., pp. 21-22. Vedi Atlas, p. 250.

⁵⁷ R. Huelsenbeck, *Dada siegt. Eine Bilanz des Dadaismus*, cit., p. 16. Vedi Atlas, p. 247.

⁵⁸ R. Huelsenbeck, *Phantastische Gebete. Verse von Richard Huelsenbeck mit 7 Holzschnitten von Hans Arp*, Collection Dada, Zürich 1916.

⁵⁹ «Wurden "parole in libertà", wie sie uns von James Joyce und Marinetti bekannt waren», R. Huelsenbeck, *Dada als Literatur* (1958), in K.H. Hering, E. Rahrke (a cura di), *Dada. Dokumente einer Bewegung*, catalogo della mostra (Düsseldorfer Kunsthalle, Düsseldorf-Francoforte sul Meno, 5 settembre - 19 ottobre 1958), Der Kunstverein, Düsseldorf 1958, p.n.n.

⁶⁰ *Ibidem*. Nelle sue memorie, egli ritorna nuovamente sulla questione, dichiarando apertamente l'importanza del paroliberismo per il suo volume *Phantastische Gebete*; R. Huelsenbeck, *About my Poetry* (1956), in Id., *Memoirs of a Dada Drummer*, with an introduction, notes and bibliography by H.J. Kleinschmidt, The Viking Press, New York 1974, pp. 14, 18, 169 (ed. orig. 1956). Vedi Atlas, p. 192.

2.2.1 Il parolibero a Zurigo: Tzara, Ball e lo zaum' russo

Sul secondo numero della rivista «Der Mistral. Literarische Kriegszeitung», edita a Zurigo, è pubblicata il 21 marzo 1915 – accanto al testo *In quest'anno futurista*, firmato da Marinetti, Carrà, Boccioni e Russolo – la tavola *Sintesi futurista della guerra*, rivoluzionaria sul piano tipografico, e dunque illustrativa delle novità compositive maturate in quel momento in seno al futurismo italiano⁶¹. Tzara nel suo *Chronique Zurichoise 1915-1919*, edito nel 1920 in *Dada Almanach*, descrive cosa fosse affisso sui muri del Cabaret Voltaire nel febbraio del 1916, ponendo in elenco anche i poemi parolibero di Marinetti, Cangiullo e Buzzi da lui definiti delle «poesie-carte geografiche»⁶². Il fatto che un componimento poetico fosse legittimato in una dimensione non solo di lettura, ma anche di affissione, e dunque di visione, attribuisce una valenza iconica agli elementi alfabetici in esso contenuti, nonché un ruolo di supporto espositivo alla stessa pagina letteraria al pari di un cartellone; la novità marinettiana del poema-manifesto costituisce quindi uno dei canali di collegamento tra futurismo e dada berlinese, considerando la sua eredità nei *Plakat-Gedichte* (poesie-manifesti) di Hausmann o nelle riflessioni di alcuni dadaisti, come Grosz, che ribadisce nella sua autobiografia questa ambiguità tra lettura e visione dell'opera futurista⁶³.

⁶¹ F.T. Marinetti, U. Boccioni, C. Carrà *et al.*, *Sintesi futurista della guerra*, «Der Mistral. Eine literarische Kriegszeitung» 1, 2, 21 März 1915, p.n.r.; 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'intestataria della dedica, una certa Ethel Bendle; tale riuso della struttura di *Sintesi futurista della Guerra* dimostra la diffusione della tavola nel panorama europeo; F.T. Marinetti, s.t., n.d., in Filippo Tommaso Marinetti correspondence and papers, 1886-1974, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850702. Cfr. A. Del Puppo, *Modernità e nazione. Temi di ideologia visiva nell'arte italiana del primo Novecento*, Quodlibet, Macerata 2012, pp. 69-96. La presenza futurista a Zurigo è argomento ampiamente approfondito, in alcuni casi con margini di interessate manipolazioni e testimonianze volontariamente o involontariamente tendenziose e lacunose, ciò che risulta utile evidenziare, tuttavia, è il canale attraverso cui i principi marinettiani della nuova tipografia vi si siano diffusi; un'utile e completa ricostruzione è presente nel capitolo di R. Sheppard, *Dada and Futurism*, in Id., *Modernism-Dada-Postmodernism*, 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 è segnalato l'intervento di F.T. Marinetti intitolato *Die futuristische Literatur*; cfr. H. Ball, *Fuga dal tempo*, cit., p. 197 (ed. orig. *Die Flucht aus der Zeit*, cit., p. 158).

⁶² T. Tzara, *Chronique Zurichoise 1915-1919*, in R. Huelsenbeck (Hrsg.), *Dada Almanach, im Auftrag des Zentralamts der Deutschen Dada-Bewegung*, Erich Reiss Verlag, Berlin 1920, p. 10. Vedi Atlas, p. 184.

⁶³ G. Grosz, *Un piccolo sì e un grande no di George Grosz*, con 55 illustrazioni e 11 tavole fuoritesto, trad. it. di L. Pavolini, Longanesi, Milano 1948, p. 123 (ed. orig. Id., *A Little Yes and a Big No*, Dial Press, New York 1946).

Anche il parallelo con la cartografia, a cui allude Tzara, è indicativo nell'attribuire qualità ottiche alle parole contenute nei poemi paroliberi; nella sua produzione poetica egli, infatti, equipara letteralmente l'operazione del montare le immagini a quella dell'assemblare le parole in virtù della loro comune natura di materiali da manipolare: ritaglia piccoli frammenti linguistici da articoli di giornale, mantenendo nel taglio, come unità minima, la parola e non il grafema; li pone in un sacchetto, e, dopo averlo agitato, li lascia ricadere sul tavolo affidandosi alla casualità. «Nell'ordine, anzi nel disordine, in cui le parole cadevano, formavano una 'poesia'»⁶⁴. Egli realizza quindi una sorta di *collage* verbale, con elementi casualmente 'montati' nel nuovo insieme poetico, provenienti da contesti e ambiti spesso inconciliabili, e, contro la sequenzialità e l'unitarietà della composizione letteraria, si allinea a Marinetti nel negare il nesso logico delle parti in relazione al tutto⁶⁵. 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 di Tzara come un'evoluzione letteraria di ciò che in ambito figurativo era avvenuto nel *collage*; egli cita un paragrafo di *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*, letto il 23 gennaio 1920 presso il Palais des Fêtes, in cui si trova la famosa «ricetta» per 'costruire' poesie:

PER FARE UN POEMA DADA

Prendete un giornale.

Prendete delle forbici.

Scegliete in questo giornale un articolo della stessa lunghezza che volete dare al vostro poema.

Tagliate l'articolo.

Tagliate poi con accuratezza ogni parola che forma questo articolo e mettetela in un sacchetto.

Agitate dolcemente.

Tirate fuori quindi ogni ritaglio uno dopo l'altro mantenendo l'ordine in cui lasciano il sacchetto.

Copiate con attenzione.

Il poema vi assomiglierà.⁶⁶

⁶⁴ H. Richter, *Dada. Arte e Antiarte*, trad. it. di M.L. Fama Pampaloni, Mazzotta Editore, Milano 1966, p. 64 («In der Ordnung und Un-Ordnung, in der die Worte fielen, stellten sie ein "Gedicht" dar», Id., *Dada-Kunst und Antikunst: der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1973 [ed. orig. 1964], p. 54).

⁶⁵ Cfr. L. Forte, *La poesia dadaista tedesca*, Einaudi, Torino 1976, p. 65.

⁶⁶ T. Tzara, paragrafo VIII di *Dada Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer* (1920), in L. Aragon, *Petite note sur les collages chez Tristan Tzara et ce qui s'en suit*, in Id., *Les collages*, Hermann, Paris 1980, p. 150. Vedi Atlas, p. 233. Il *Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer* è letto da Tzara anche il 12 dicembre 1920 presso la Galerie Povolovzky di Parigi; cfr. G. Hugnet, *Poème Dadaïste*, in Id., *Dictionnaire du Dadaïsme 1916-1922*, édition revue, augmentée et présentée par A. Mare, Bartillat, Paris 2013, p. 392 (ed. orig. 1976).

Questo manifesto sottolinea come i dadaisti riflettessero sui procedimenti formali e compositivi adottati, equiparando fra loro le varie tecniche artistiche, e quindi sconfinando dai limiti specifici di pittura, scultura, e poesia. Aragon interpreta, infatti, il passaggio come un «manuale del *collage*», in cui Tzara, «al pari di un pittore con il giornale, il timbro, l'impagliatura o la sabbia»⁶⁷, colloca al di fuori di sé la creazione poetica affidandosi al caso.

Alla testimonianza di Tzara sulla presenza dei manifesti futuristi affissi ai muri del Cabaret, si aggiunge quella di Hugo Ball, appuntata in data 5 febbraio 1916 nel suo *Die Flucht aus der Zeit*:

Il locale era stracolmo; molti non hanno più potuto trovar posto. Intorno alle sei di sera, quando ancora si martellava alacramente e si montavano manifesti futuristi, apparve una delegazione dall'aria orientale, composta da quattro piccoli uomini, con cartelle e quadri sotto il braccio.⁶⁸

La paternità della *Lautgedicht*, con le sue poesie *Gadji Beri Bimba* e *Karawane*, spetta a Ball, che ricorda il 23 giugno 1916 nel suo diario: «Ho inventato un nuovo genere di versi, 'versi senza parole', o poesie sonore nelle quali il bilanciamento delle vocali viene ponderato e ripartito solo a seconda del valore della sequenza iniziale. I primi versi di questo genere li ho letti questa sera»⁶⁹. Secondo Hausmann, in una lettera indirizzata a Huelsenbeck il 17 settembre 1969, l'origine sarebbe invece da attribuire a quest'ultimo, giunto a Zurigo nel febbraio del 1916, in concomitanza con la pubblicazione di *Phantastische Gebete*, e dunque con l'inizio 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 l'inventore della *Lautgedicht* dada⁷⁰.

⁶⁷ «Tout autant que le peintre avec le journal, le timbre-poste, le cannage ou le sable», L. Aragon, *Petite note sur les collages chez Tristan Tzara et ce qui s'en suit*, cit., p. 150. Nel saggio *La peinture au défi*, del marzo 1930 (ivi, p. 48), 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».

⁶⁸ H. Ball, *Fuga dal tempo*, cit., p. 119 (ed. orig. *Die Flucht aus der Zeit*, cit., p. 77). Vedi Atlas, p. 184.

⁶⁹ Trad. it. ivi, p. 145 (ed. orig., p. 105). Vedi Atlas, p. 191. R. Huelsenbeck, nella sua ricostruzione della 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; R. Huelsenbeck, *Dada als Literatur*, cit., p.n.n. Cfr. E. Ball-Hennings, *Hugo Ball: sein Leben in Briefen und Gedichten*, mit einem Vorwort von Hermann Hesse, S. Fischer, Berlin 1930; G.E. Steinke, *The Life and Work of Hugo Ball, Founder of Dadaism*, Mouton & Co, The Hague-Paris 1967.

⁷⁰ Lettera inviata da R. Hausmann a R. Huelsenbeck, datata 17 settembre 1969, in Hans J. Kleinschmidt Research files, 1902-1975, Los Angeles, GRI, RL, Accession no.

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 della parola, partecipano nel conferire espressività, e, dunque, valenza poetica al componimento; dall'altro, si assiste alla trasformazione della parola in elemento fonetico puro, a seguito della sua traduzione 'fisica' attuata dal futurismo, che, tuttavia, ne mantiene ancora il senso, qui invece ormai perduto⁷¹. Il processo di 'oggettivazione' linguistica maturato nel montaggio tipografico parolibero si evolve in un percorso che vede la parola tradursi in suono da accostare ad altri elementi della medesima natura, ma svuotati di significato; rimane l'idea di un linguaggio tradotto in materiale da manipolare, in un percorso però teso progressivamente verso l'astrazione. Sono molti i canali attraverso cui le ricerche tipografiche marinettiane possono aver influenzato la *Lautgedicht*: 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, unendosi così espressionismo e futurismo, in un progetto, dunque, che lo conferma aggiornato su tali novità⁷². Egli, a differenza di Hausmann, riconosce l'importanza avuta dalle idee tipografiche di Marinetti nei mesi in cui elabora *Gadji Beri Bimba*; il 9 luglio 1915, un anno prima della sua creazione, ricorda:

Marinetti mi ha inviato le Parole in libertà composte da lui stesso, Cangiullo, Buzzi e Govoni. Sono puri manifesti di lettere; una poesia del genere la si può arrotolare come una carta geografica. La sintassi è a pezzi. Le lettere sono esplose e poi rimesse nuovamente insieme solo in modo provvisorio. Non c'è più una lingua, annunciano gli astrologi e i sommi pastori letterari, deve essere prima ritrovata. Disintegrazione, fino al più profondo, del processo creativo.⁷³

950005. H. Ball appunta nel suo diario in data 11 febbraio 1916: «Huelsenbeck ist angekommen», H. Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, cit., p. 78.

⁷¹ Cfr. anche la *Lautgedicht* di H. Ball, *Karawane* (1917), in R. Huelsenbeck (Hrsg.), *Dada Almanach*, cit., p. 53.

⁷² L. Forte, *La poesia dadaista tedesca*, cit., p. 32.

⁷³ H. Ball, *Fuga dal tempo*, cit., pp. 81-82 (ed. orig. *Die Flucht aus der Zeit*, cit., p. 39). Vedi Atlas, p. 180. Precedentemente troviamo anche questo appunto su Marinetti: «Ganz zu letzt, als schon der Krieg da war, am 29. Juli, traf noch ein Postpaket französischer Lyrik bei mir ein. Es enthielt Gedichte von: Barzun, André Spire, Derème, Marinetti, Florian-Parmentier, Anthologie Lanson, Mandrin, Veyssié, 3 Bde. "Vie des Lettres", 8 Nummern "Soirée de Paris"», ivi, p. 15 (trad. it. ivi, p. 60). Cfr. anche la lettera inviata da H. Ball a T. Tzara il 27 settembre 1916, in H. Ball, *Briefe 1911-1927*, cit., pp. 63-65: «Bruder Wolf, das mußst 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 Plausibilitäten. Wirklichkeiten».

Il fatto che definisca i componenti paroliberi di Marinetti dei «Buchstabenplakate» o delle «Landkarte» riconduce alla riflessione, avanzata da Tzara, circa il loro carattere visivo di poesie-manifesti, come anche al medesimo parallelismo con la cartografia. L'elemento tuttavia che maggiormente colpisce di questa descrizione è l'accento posto sul procedimento compositivo alla base del parolibero: egli spiega, infatti, come le lettere abbiano subito precedentemente un'esplosione, per poi essere scelte dal poeta e quindi riassemble in un nuovo insieme; tali passaggi richiamano facilmente la tecnica del montaggio, applicata al linguaggio alfabetico, e dunque determinano un'operazione tipografica volta a decontestualizzare e ricontestualizzare le parole in una configurazione inaspettata.

È probabile che il libretto inviato da Marinetti fosse *Parole, consonanti, vocali, numeri in libertà*⁷⁴, edito nel febbraio del 1915, pochi mesi prima, dunque, dell'appunto nel diario; qui sono pubblicate 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 composizioni stravolgono l'accezione tradizionale di componimento poetico, per cedere il passo a un insieme ibrido di segni grafici (disegni, parole, numeri, elementi matematici), che, nel caso soprattutto di Marinetti, anticipano i risultati compositivi dei *Klebebilder* e dei fotomontaggi. Nelle tavole di Govoni, Cangiullo e Buzzi il segno scritto è ancora calligrafico e si integra al disegno condividendone il medesimo spazio: le sagome stilizzate delle coriste di Cangiullo, che anticipano quelle dell'*Alfabeto a sorpresa*, 'danzano' accanto ai versi in corsivo del poeta; come anche i disegni del palombaro, della medusa e del «cavallino indomabile» di Govoni; Paolo Buzzi utilizza, invece, l'alfabeto maiuscolo per raccontare un bombardamento aereo, intrecciando figure geometriche, quali il cerchio, il triangolo e le linee oblique, a parole, numeri e segni matematici di dimensioni diverse. In linea con l'intenzione di abolire l'io letterario in poesia, Marinetti si distanzia dai tre e affianca al segno calligrafico il carattere, applicando i nuovi principi compositivi a un insieme tipografico che sembra la versione grafica di ciò che realizzeranno tre anni dopo i dadaisti a Berlino, assemblando, con l'uso di forbici e colla, materiali eterogenei (quali la fotografia, l'oggetto, il ritaglio di giornale o l'estratto poetico), secondo le medesime leggi tipografiche delle tavole parolibere.

Anche su un piano teorico Ball si avvicina molto ai risultati marinettiani, evolvendoli nell'astrazione: «La parola e l'immagine sono una cosa sola»⁷⁵, commenta il 13 giugno 1916; entrambe condividono il medesimo

⁷⁴ P. Buzzi, F. Cangiullo, C. Govoni, F.T. Marinetti, *Parole, consonanti, vocali, numeri in libertà*, Direzione del Movimento Futurista, Milano, 11 febbraio 1915.

⁷⁵ H. Ball, *Fuga dal tempo*, cit., 140 (ed. orig. *Die Flucht aus der Zeit*, cit., p. 99). Vedi Atlas, p. 190.

carattere iconico ai fini dell'organizzazione di un insieme poetico, che, come nella poesia *Karawane*, è composto da caratteri tipografici diversi e di dimensioni differenti. La figura del pittore e quella del poeta – prosegue – si equivalgono, dal momento che creano prescindendo dalla natura degli elementi a loro disposizione⁷⁶. Nasce quindi l'idea di una contaminazione fra i linguaggi, prima in poesia, e poi, come abbiamo visto, nella figurazione, e dunque nel *Klebebild* e nel *Fotomontage*. Egli conclude quindi il proprio ragionamento cinque giorni dopo, il 18 giugno, quando dichiara:

Abbiamo oggi talmente sviluppato la plasticità della parola che ci sarà difficile andare oltre. Abbiamo ottenuto questo risultato al prezzo dell'abbandono della costruzione logica e razionale della frase, e conseguentemente, abbiamo anche rinunciato all'opera documentaria (possibile solo con una combinazione di frasi rispettosa dell'organizzazione logica della sintassi, che richiederebbe del tempo) [...] È sacrificando la frase per amore della parola che il gruppo intorno a Marinetti ha risolutamente creato le "parole in libertà". Hanno distaccato la parola dalla cornice della frase (la visione del mondo), che gli era attribuita senza più rifletterci sopra, quasi automaticamente; hanno nutrito il vocabolario rachitico delle grandi città con la luce e l'aria, e gli hanno reso il calore, il movimento e la libertà in origine spensierata.⁷⁷

Il percorso progressivo di 'oggettivazione' del linguaggio è dunque arrivato a un punto di non ritorno, in cui l'elemento alfabetico è considerato, e quindi utilizzato, plasticamente. L'evoluzione successiva, conclude Ball, è un lavoro sulla singola parola, che, perduto il proprio significato e dunque il titolo di «vocabolo», dà vita ai «versi senza parole»: la *Lautgedicht* dadaista⁷⁸. Tale perdita di senso conduce a un fenomeno di regressione nella produzione poetica di Ball, che giunge a teorizzare una sorta di lingua edenica, fatta di segni 'adamitici' posti in una dimensione quasi sacrale e misterica⁷⁹. L'ascesa del paroliberoismo verso un'accezione 'oggettuale' della parola

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Ivi, pp. 101-102. Vedi Atlas, p. 191.

⁷⁸ Ivi, p. 105.

⁷⁹ Cfr. S. Werkmeister, *Unlesbarkeit: Carl Einstein, Hugo Ball, Alfred Döblin. Literarischer Primitivismus. Literatur und die Grenzen der Schrift*, in Id., *Kulturen jenseits der Schrift. Zur Figur des Primitiven in Ethnologie, Kulturtheorie und Literatur um 1900*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn-München 2010, pp. 291-321. È possibile inoltre riscontrare forti affinità tra la teoria di Ball e quella degli archetipi junghiana, presentata dallo psichiatra la prima volta nel testo *La structure de l'inconscient* («Archives de psychologie» 16, 62, 1916, pp. 152-179), come si evince dal seguente appunto del dadaista datato 18 giugno 1916: «Wir ändern 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 hundert Gedanken zugleich anstreifend, ohne sie namhaft zumachen, liess dieser Satz das urtümlich spielende, aber versunkene, irrationale Wesen

contraddice così i propri presupposti, intraprendendo paradossalmente un percorso inverso volto alla pura astrazione del segno linguistico, e dunque all'impossibilità di una comprensione da parte del 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 Kruchenykh e Lunev, illustrato da Larionov, e la pubblicazione dei due testi intitolati *Slovo kak takovoe* e *Deklaracija slova kak takovogo*, rispettivamente di Chlebnikov e Kruchenykh il primo, e di quest'ultimo il secondo⁸⁰. Nel 1912, la Piper Verlag di Monaco pubblica *Der Blaue Reiter Almanach*, in cui anche Kandinsky decanta un ritorno alla purezza del grafema, grazie alla progressiva rinuncia del significato; tuttavia la riflessione dell'artista russo è ancora troppo acerba per potervi cogliere una formula embrionale della *Lautgedicht* di Ball⁸¹. Attraverso questa amicizia, quest'ultimo sarebbe magari potuto venire a conoscenza del linguaggio transmentale dei cubofuturisti Kamensky, Chlebnikov e Kruchenykh, ma anche in questo caso sarebbe necessario un ulteriore approfondimento circa l'effettiva e diretta conoscenza a Zurigo dei loro testi editi a Mosca e a San Pietroburgo. Del resto Kandinsky e Chlebnikov pubblicano insieme, nel volume intitolato *Poshchetchina obshchestvennomu vkusu*, nel dicembre del 1912, dunque in un periodo in cui ancora lo *zaum'* non è maturato⁸².

Solo in seguito al viaggio di Marinetti in Russia nel 1914, i volumi di Gileja raggiungono una maturità tipografica, di cui l'esempio più eviden-

des Hörers erklingen; 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», H. Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, cit., p. 102 (trad. it. *Fuga dal tempo*, cit., pp. 142-143). Dalla data è possibile ipotizzare o che il dadaista abbia letto direttamente il libro di Jung, o, forse più probabilmente, che sia entrato in contatto con le idee dello studioso attraverso il Club de Psychologie, da questi fondato a Zurigo proprio nel 1916.

⁸⁰V. Markov, *The Province of Russian Futurism*, «The Slavic and East European Journal» 8, 4, 1964, pp. 401-406, dal discorso letto in occasione del primo incontro internazionale dell'AAASS a New York il 3 aprile 1964. Questo testo è citato nel 1965 da R. Hausmann in *Introduction à une l'histoire du poème phonétique (1910-1939)*, «German Life and Letters», 19, 1, October 1965, pp. 19-25; Id., *Einführung in die Geschichte des Lautgedichts 1910-1939*, dattiloscritto, n.d., in Hans J. Kleinschmidt Research files, 1902-1975, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 950005; Id., *Am Anfang war Dada*, cit., pp. 35-39.

⁸¹V. Kandinsky, F. Marc, *Almanach "Der Blaue Reiter"*, Piper-Verlag, München 1912.

⁸²Kandinsky partecipa a *Poshchetchina obshchestvennomu vkusu* con quattro componimenti in prosa, che rappresentano gli originali russi di alcuni scritti editi poi in tedesco a Monaco con il titolo *Klänge*. Cfr. V.D. Barooshian, *Russian Cubo-Futurism 1910-1930. A Study in Avant-Gardism*, Walter de Gruyter, Berlin 1975; N. Perloff, *Exploidity: Sound, Image and Word in Russian Futurist Book Art*, Getty Research Institute, Los Angeles 2016.

te è la pubblicazione della raccolta di Vasily Kamensky, intitolata *Tango s korovami: Zhelezobetonnye poemy*, 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 Kruchenykh editi nel 1912, si limitano all'uso del ciclostile, alla sostituzione della carta con materiali di riuso per la copertina (come cartone, carte da pacchi e tela da sacco) e alla presenza volontaria di refusi, correzioni, errori e cancellature, la cui esclusiva finalità è quella di contrapporsi alle edizioni simboliste di lusso, senza intraprendere una riflessione sui principi compositivi e l'organizzazione della pagina. L'importanza dei testi marinettiani emerge, inoltre, nel febbraio del 1913 con la pubblicazione di *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 esposte, includendo, fra i suoi punti programmatici, un'embrionale riflessione sul carattere ibrido della parola: «Abbiamo cominciato ad annettere significato alle parole secondo le loro caratteristiche grafiche e foniche»⁸³.

In *Die Flucht aus der Zeit* Hugo Ball non fa mai alcun riferimento al cubofuturismo, pur avendo il Cabaret Voltaire ospitato, come da lui annotato nel diario, tre serate dedicate agli artisti russi, e – lo ricorda Tzara in *Chronique Zurichoise 1915-1919* – uno spettacolo di poemi composti di sole «vocali a a ò, i e o, a i ì»⁸⁴. Tuttavia, in una lettera indirizzata ad Arp datata 22 novembre 1926, Ball riconosce un'affinità tra la poesia fonetica e le soluzioni russe nel conferire al linguaggio una dimensione mistica e alchemica, in ciò confermando il sovvertimento dei presupposti di Marinetti, le cui ricerche incoraggiano tuttavia le sperimentazioni di entrambi: «Mi sembra ancora oggi originale il tentativo di riunire le lettere alchemiche con il disegno emozionale. L'analisi della parola dei futuristi era naturalistica, i vostri esperimenti di contro, caro Arp, e i miei sono

⁸³ Cit. in V. Markov, *Storia del futurismo russo*, trad. it. di T. Trini, V. Dridso, Einaudi, Torino 1973, p. 51 (Id., *Russian Futurism. A History*, Macgibbon & Kee Limited, London 1969, p. 51 [ed. orig. 1968]). Vedi Atlas, p. 166. Una ricostruzione documentaria dettagliata sul viaggio di Marinetti in Russia tra il gennaio e il febbraio del 1914, con una precisa descrizione delle pubblicazioni tradotte, nonché della stampa connessa alla sua venuta prima a Mosca poi a San 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 Internazionale Studi Futurismo; per l'eshaustività della ricostruzione, si rimanda alle preziose informazioni qui contenute sulla relazione tra Marinetti e il cubofuturismo russo.

⁸⁴ Cfr. T. Tzara, *Chronique Zurichoise 1915-1919*, in R. Huelsenbeck (Hrsg.), *Dada Almanach*, cit., p. 14. Vedi Atlas, p. 191.

magici»⁸⁵. 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 paroliberoismo, approdati nelle pubblicazioni *zaum'* dopo il ciclo di conferenze di Marinetti organizzato in Russia tra il gennaio e il febbraio del 1914.

Sarà Hausmann, nel secondo dopoguerra, ad affrontare approfonditamente la questione del rapporto tra lo *zaum'* russo e la *Lautgedicht* dadaista, in più di una circostanza e spesso contraddicendosi sulla propria posizione in merito. Su questi temi lo interroga Henri Chopin, interessato allo sperimentalismo avanguardista per la sua importanza nelle ricerche poetiche sonore e concrete. Il 9 agosto 1963, Hausmann gli racconta di aver ricevuto una lettera da Eberhard Steneberg, a proposito del proprio articolo *Néoréalisme Dadaïsme* edito su «Das Kunstwerk»⁸⁶, dove lo storico gli spiega come Ball, attraverso la figura di Kandinsky, avesse conosciuto la poesia di Chlebnikov condividendone gli assunti alchemici legati all'origine liturgica dello *zaum'*:

Adesso affrontiamo la questione del poema fonetico di Hugo Ball: non ne è l'inventore! Kandinsky ha assistito a Odessa nell'atelier di Isdebski agli spettacoli del poeta zanguesi Chlebnikov (zanguesi era una sorta di dada russo). Al suo ritorno, Kandinsky mostrò a Ball questi strani poemi che conosciamo (quelli che Ball lesse o fece leggere al Cabaret Voltaire nel 1916). Chlebnikov preservava questa poesia (questo linguaggio delle streghe) delle tribù mussulmane rimaste negli Urali e di una setta russa, che credeva di non avere il diritto d'invocare Dio se non con l'aiuto di suoni primordiali, come AU, EI, O etc. facendone una sorta di liturgia.⁸⁷

Il 7 novembre Hausmann scrive nuovamente a Chopin tornando sull'argomento, a proposito di un libro di Benjamin Goriély consigliato, intitolato *Ka, Khlebnikov, notre Maître à tous*, pubblicato tre anni prima a Lione, ma che egli fa risalire al 1924: si tratta di una biografia e di una traduzione delle opere di Chlebnikov, in cui gli hanno riferito che vi sono descritte le ricerche del futurista russo sulle liturgie caucasiche e sul «linguaggio segreto dei principi

⁸⁵ H. Ball, *Briefe 1911-1927*, cit., pp. 278-279. Vedi Atlas, p. 274.

⁸⁶ R. Hausmann, *Néoréalisme Dadaïsme*, «Das Kunstwerk» 17, 1, Juli 1963, pp. 13-14.

⁸⁷ Lettera inviata da R. Hausmann a H. Chopin, datata 9 agosto 1963, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994. Vedi Atlas, p. 192.

circassi», probabile fonte di ispirazione per la poesia fonetica di Ball⁸⁸. Tuttavia, pochi mesi dopo, a seguito della lettura del volume di Goriély, Hausmann sembra ricredersi, affermando a conclusione della lettera: «Evidentemente non c'erano né ci sono delle relazioni, neanche ideologiche, tra Khlebnikov, Ball, me e Schwitters»⁸⁹.

Il dadaista ritorna poi su questo legame in *Introduction à l'histoire du poème phonétique*, testo completato nel 1965 e inviato a Pierre Garnier per essere pubblicato su «Les Lettres»; la traduzione tedesca, intitolata *Einführung in die Geschichte des Lautgedichts 1910-1939*, è invece edita successivamente in *Am Anfang war Dada*⁹⁰. Qui egli nega le possibili ripercussioni su Ball attraverso Kandinsky della poesia cubofuturista⁹¹, giudicata autonoma nel suo sviluppo rispetto alla produzione europea, la cui *Lautgedicht* è invece da far risalire ai componimenti di Scheerbart e Morgenstern. Lo *zäum* russo, lontano dai futuristi italiani e dalle creazioni fonetiche dada, rappresenta, infatti, un misto di tendenze folcloristiche, sotto l'influsso delle lingue preistoriche e asiatiche, tra cui il cinese. E prosegue, citando Goriély, nella descrizione di un fenomeno poetico a cui egli non riconosce alcun elemento di connessione con il percorso intrapreso dalla poesia occidentale:

Osserva Goriély che in 'zanguesi' lo *zäum* ha un significato molto specifico e preciso nell'opera di Chlebnikov, mentre generalmente si definisce con la parola *zäum* tutto ciò che si vuole. Si devono distinguere forme diverse di *zäum*: in alcuni casi è una registrazione di suoni (ad esempio, nella 'lingua degli uccelli' di Chlebnikov e Kamensky). Un'altra cosa è lo *zäum* del poeta Kruchenykh, che si trova anche in Chlebnikov, e che si fonda su una base emotiva. Secondo alcune voci, che non sono completamente da ignorare, Chlebnikov era a conoscenza di un 'linguaggio segreto dei principi circassi',

⁸⁸ Lettera inviata da R. Hausmann a H. Chopin, datata 7 novembre 1963, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994. Vedi Atlas, p. 270. B. Goriély, *Ka, Khlebnikov, notre Maître à tous*, Edition Vitte, Lyon 1960. Cfr. Id., *Les poètes dans la révolution russe*, Gallimard, Paris 1934; Id., *Le avanguardia letteraria in Europa*, trad. it. di D. Montaldi, M. Gregorio, consulenza per le citazioni russe di G. Buttafava, Feltrinelli, Milano 1967.

⁸⁹ «Evidemment, il n'y avait et il n'y a pas de relations, même idéologiques, entre Khlebnikov, Ball, moi ou Schwitters», lettera inviata da R. Hausmann a H. Chopin, datata 23 febbraio 1964, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, Getty Research Institute, Research Library, GRI, RL, Accession no. 850994.

⁹⁰ R. Hausmann, *Introduction à une histoire du poème phonétique*, cit., pp. 1-4; Id., *Einführung in die Geschichte des Lautgedichts 1910-1939*, cit. Lettera inviata da R. Hausmann a P. Garnier, datata 13 gennaio 1965, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, Getty Research Institute, Research Library, GRI, RL, Accession no. 850994. Vedi Atlas, p. 270.

⁹¹ Cfr. anche R. Hausmann, *Note sur le poème phonétique: Kandinsky et Ball*, «German Life and Letters» 21, October 1967, pp. 58-59.

come anche di alcune tribù uraliche che onoravano i loro Dei con liturgie, che consistevano in sole vocali.⁹²

A tale altezza cronologica, gli anni Sessanta, sensibili alla rilettura dello strutturalismo, l'unico elemento che accomuna, secondo Hausmann, la poesia fonetica a quella trasnatale è l'«eliminazione di ogni contenuto semantico e semiotico»⁹³, la perdita cioè del significato della parola. Vi è tuttavia un autore che merita un'attenzione particolare per l'apertura ad altre forme di sperimentazione: Ilia Zdanevich, conosciuto come Iliadz, al quale bisogna riconoscere, ad esempio nell'opera *Ledentu le Phare: poème dramatique en zaoum*, non solo un lavoro sull'astrazione, in vista di una progressiva spoliazione del senso, ma anche un tentativo di ricerca sull'impaginazione, che – conclude il dadaista – «ricorda la tipografia futurista»⁹⁴, così confermando il ruolo attribuito al paroliberoismo marinettiano nella nuova tipografia russa.

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 a quali ricerche la *Lautgedicht* si fosse ispirata: lo *zaum*' russo di Chlebnikov e l'*Arte dei rumori* di Luigi Russolo, che sebbene «geograficamente lontani, erano così vicini nelle idee che le parole di uno avrebbero potuto essere state scritte dall'altro»⁹⁵:

Chlebnikov, grazie alla propria propensione per il vagabondaggio, derise la limitata, accademica, Società Slava da cui proveniva – e creò un linguaggio che, sebbene ampiamente fondato sull'onomatopea, era già lontano da una possibile comprensione. Russolo, all'interno delle tendenze futuriste, delle «parole in libertà» e della pittura cinetica, inventò un complesso di macchine intona rumori e creò nuovi suoni con arnesi sottili e sbalorditivi e anche 'anti-suoni' che non erano mai stati ideati prima. Entrambi si trovavano sulla soglia della 'nuova fonetica' con una lucida consapevolezza di cosa stessero facendo, fronteggiando il clima spirituale del loro tempo.⁹⁶

Il riferimento all'onomatopea nei componimenti di Chlebnikov è un'allusione agli assunti paroliberi, nominati invece, se pur di sfuggita,

⁹²R. Hausmann, *Einführung in die Geschichte des Lautgedichts 1910-1939*, cit., p. 36. Vedi Atlas, p. 271.

⁹³*Ibidem*.

⁹⁴Ivi, p. 37. Vedi Atlas, p. 272. Cfr. I. Zdanévitch, *Ledentu le Phare: poème dramatique en zaoum*, préface de G. Ribemont-Dessaignes, L'Université du Degré 41, Paris 1923.

⁹⁵R. Hausmann, *The Optophonetic Dawn*, Engl. trans. by F.W. Lindsay, «Studies of the 20th Century» 3, 1969, pp. 51-54. Vedi Atlas, p. 266. Il dattiloscritto in tedesco, intitolato *Eidophonetische Morgenroete* e coincidente alla versione inglese, è conservato in Hans J. Kleinschmidt Research files, 1902-1975, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 950005.

⁹⁶R. Hausmann, *The Optophonetic Dawn*, cit., p. 52. Vedi Atlas, p. 266.

nelle ricerche sul rumore di Russolo; dopo una lunga citazione tratta dal suo manifesto del 1913, egli, infatti, riprende la questione della valenza iconica acquisita dal linguaggio negli anni Dieci, riassumendola nell'osservazione quasi programmatica: «la fonetica dovette assumere il significato dei segnali nello spazio». Perché i suoni cominciassero effettivamente ad assumere il significato di immagini sulla pagina, era necessario che la costruzione assiale tradizionale del testo subisse uno stravolgimento, aprendosi agli innovativi principi compositivi della nuova tipografia: «per questo non fu più possibile costruire un poema fonetico attraverso l'impaginazione tipografica classica, organizzata secondo le regole della simmetria». La figura di Marinetti e la rivoluzione tipografica futurista emergono quindi lentamente nel corso del suo ragionamento, riconoscendo loro il merito di aver influenzato, grazie ai nuovi principi d'impaginazione, l'evoluzione dal libro di Chlebnikov a quello di Iliasz:

Non sappiamo se Chlebnikov abbia composto i suoi fonemi in un senso ottico, ma pochi anni dopo, dopo le “Parole in libertà” di Marinetti, Zdanevitch pubblicò il suo libro *Ledentu le phare* in una tipografia orientata otticamente. La concezione fondamentale della fonetica (la *phonie*) necessariamente procedette mano a mano con l'elemento eidetico, semiotico e (con) il carattere dei segni vocali preparandosi a conquistare lo spazio – il nuovo spazio sonico.⁹⁷

Dopo le ricerche sulla *Lautgedicht*, le *Plakat-Gedichte* di Hausmann ne costituiscono l'evoluzione successiva, sviluppando una forma visiva di linguaggio poetico pensato per essere letto affisso sulla parete, mediante nuovi principi tipografici che, «mantenendo i diversi valori delle vocali e delle consonanti, grazie ai vari livelli delle lettere» liberano «interamente il poema fonetico dalla prigionia del libro»⁹⁸.

2.2.2 Plakat-Gedichte: l'icona alfabetica

Nell'aprile del 1918, in concomitanza con la serata Dada in cui Else Hadwiger presenta *Zang Tumb Tumb*, Hausmann scrive la sua prima *Lautgedicht*, intitolata *Seelenautomobile*, e la presenta al pubblico il 6 giugno successivo presso il Café Austria. In maggio realizza i componimenti fonetici *bbbb* e *grün*, che dimostrano forti affinità tipografiche con le composizioni parolibere marinettiane, conosciute anche grazie alla rivista «Cabaret Voltaire». Questa ricerca continua l'anno seguente nei poemi *l'inconnu* e *Sound-Rel*⁹⁹, che sono anticipati, tra l'aprile e l'ottobre

⁹⁷ *Ibidem*. Vedi Atlas, p. 266.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Quando Hausmann invia a Tzara il proprio componimento *l'inconnu*, gli allega an-

del 1918, da un lavoro esclusivamente centrato sulla valenza iconica del carattere tipografico: le *Plakat-Gedichte*, poemi-manifesto pensati per essere affissi sui muri, certamente debitori nei confronti delle composizioni parolibere esposte sulle pareti del Cabaret Voltaire.

In una lettera inviata a Richard Huelsenbeck, datata 7 gennaio 1962, Hausmann racconta la nascita di questa nuova forma poetica riconducendola alla sperimentazione tipografica:

Nell'estate del 1918 feci stampare le mie *Lautgedichte* in formato manifesto (dimensioni 47,5 x 32,5 cm) da Robert Barthe in W, Dennewitzstr. 11 a Berlino. Inizialmente erano quattro, ma ne sono rimaste solo due. Con la stampa di "K'perioum etc." in «Der Dada» n. 1 del giugno 1919, furono, per quanto ne so, invece pubblicate le prime *Lautgedichte* dadaiste, poichè ritengo che le *Lautgedichte* di Ball non furono pubblicate da nessuna parte prima dell'*Almanach dada* del 1920.¹⁰⁰

Nell'estate del 1918 egli chiede, quindi, all'editore Robert Barthe di stampare ingrandite, nel formato del manifesto, quattro sue *Lautgedichte*, 'traducendo' letteralmente la pagina in pannello espositivo destinato alla sola visione, così completando la trasformazione nell'uso del frammento alfabetico, grazie ai nuovi principi tipografici, a pochi mesi dal suo inserimento come elemento formale nel fotomontaggio. Il 13 ottobre del 1964 in un'altra lettera a Huelsenbeck conferma questa ricostruzione dei fatti, specificando che la nascita delle *Plakat-Gedichte* era coincisa con la pubblicazione, sempre da Robert Barthe, di *Material der Malerei, Plastik, Architektur*, lo stesso volume nella cui copertina troviamo un chiaro riferimento alle novità di impaginazione contenute in *Zang Tumb Tumb*, conosciute in occasione della serata dada del 12 aprile 1918 presso la Saal der neuen Sektion, e dunque comprovando la riflessione del dadaista sull'importanza delle ricerche tipografiche futuriste nel periodo intercorso tra l'aprile e l'ottobre del 1918¹⁰¹.

Sono sopravvissute solo due *Plakat-Gedichte*; quella intitolata *NVMWNAUR* è andata distrutta, ma è visibile, insieme alle altre, in una delle fotografie della *Erste Internationale Dada-Messe* del 1920, in cui è ritratto *Das große Plasto-Dio-Dada-Drama* di Baader: accanto a numerosi estratti e ritagli alfabetici, uniti a materiali di recupero, quali legno, car-

che una lista dettagliata in cui elenca le varie tipologie e dimensioni dei caratteri utilizzati; cfr. T.O. Benson, *Raoul Hausmann and Berlin Dada*, UMI Research Press, Ann Arbor 1987, p. 135.

¹⁰⁰ Lettera inviata da R. Hausmann a R. Huelsenbeck, datata 7 gennaio 1962, in Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082. Vedi Atlas, p. 205.

¹⁰¹ Lettera inviata da R. Hausmann a R. Huelsenbeck, datata 13 ottobre 1964, in Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082. Vedi Atlas, p. 207.

ta, bottiglie e metallo, la base del grande assemblaggio è coperta – su due lati almeno, come si evince dalla fotografia – con dei cartelli costituiti da linee di soli caratteri tipografici.

Nel 1926 Hausmann dona a César Domela-Nieuwenhuis, il curatore della prima mostra storica dedicata al fotomontaggio (come racconta il dadaista in diverse lettere)¹⁰², una delle due superstiti poesie, che ricomparirà poi solo nel secondo dopoguerra nella mostra *Dada*, organizzata a Düsseldorf nel 1958. In catalogo sono presenti tre opere di Hausmann con il titolo *Typographische Anordnung* (disposizioni tipografiche), di cui due segnalate come *Plakat-Gedichte*: la base indicata per queste poesie-manifesti, firmate e datate 1918, è un foglio colorato, rispettivamente una «carta di color arancione» e una «carta verde», così avvalorando il nuovo titolo di ‘supporto’ acquisito dalla pagina nel momento della sua esposizione alla parete¹⁰³. 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 promette anche che quella sarà l’ultima occasione per presentarle al pubblico, proprio in seguito alla perdita di quasi tutti gli esemplari, danneggiati anche in occasione della mostra itinerante del 1958 tra Düsseldorf, Amsterdam e Frankfurt am Main¹⁰⁴.

Si può 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 Windeier*, in cui egli spiega come questa nuova forma poetica derivasse dalle ricerche tipografiche. Pubblicato nel 1970, il contributo affronta il tema con uno sguardo a posteriori, mediato dal decennio degli anni Sessanta che vede declinare, nel contesto letterista e concretista, l’eredità delle sperimentazioni poetiche di primo Novecento; egli è quindi portato a rileggerle con un vocabolario, non solo

¹⁰² Cfr. le lettere inviate da R. Hausmann a G. Hugnet (il 19 aprile 1947, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994) e a N. Arnaud (il 23 febbraio 1969, in Raoul Hausmann correspondence with Noël Arnaud, 1958-1969, Los Angeles, Getty Research Institute, Research Library, Accession no. 990064). Vedi Atlas, p. 209.

¹⁰³ «Orangefarbenem Papier [...] grünem Papier», K.H. Hering, E. Rathke (Hrsgg.), *Dada. Dokumente einer Bewegung*, cit., cat. nn. 387, 388 e 389.

¹⁰⁴ Lettere inviate da R. Hausmann a H. Chopin, datate 12 e 18 aprile 1964, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994. Vedi Atlas, pp. 206-207.

aggiornato su quello della neo-avanguardia, ma anche più consapevole della ‘fortuna’ di alcune esperienze del dada, quali il *ready-made* e il valore del caso nella creazione artistica¹⁰⁵.

Quando nell’aprile del 1918 realizzai le mie prime poesie lettriste, le presentai per la prima volta durante una mattinata organizzata, solo da me e Baader, al Café Austria in Potsdamerstrasse a Berlino. È stata una coincidenza che il tipografo dell’editore Barthe di Berlino abbia depositato dei grandi caratteri per manifesti, come è il termine tecnico – per cui poi mi giunse un’idea completamente nuova! Non poteva semplicemente in un modo per me arbitrario combinare tali caratteri in un manifesto, secondo il proprio capriccio? Gli ho spiegato il mio progetto, e nel corso di una buona ora apparvero quattro ‘Plakatgedichte’, la prima delle quali fu: *fmsbwtözäu, pgiff? mü*. Fu il primo ‘Ready-made’ della letteratura, realizzato secondo le leggi del caso.¹⁰⁶

Il titolo delle due superstiti *Plakat-Gedichte* è la citazione della loro prima linea di elementi tipografici, rispettivamente *fmsbwtözäu* e *OF-FEAHBDC*; 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 della grafica dada: la manivola. Lo spazio bianco domina l’insieme, e il suo valore tipografico come fattore di equilibrio nell’impaginazione dei diversi elementi è ribadito da Hausmann in una lettera inviata a Dom Sylvester Houéard il 4 febbraio 1966. Qui, nel citare i due poemi-manifesti, egli li propone interamente, in veste dattilografica, al pari degli originali, allineando nel corpo della lettera le due file di caratteri e rispettandone proporzionalmente lo spazio vuoto dell’intorno. Da questa semplice operazione si comprende come il percorso del linguaggio alfabetico abbia concluso la propria parabola, essendo ‘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 un’immagine alfabetica, e dunque le proporzioni spaziali della propria organizzazione interna¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Cfr. l’omaggio a Raoul Hausmann di Dom Sylvester Houéard, pubblicato nella prima antologia di poesia concreta a cura di Emmett Williams: Dom Sylvester Houéard, “For Raoul Hausmann” A “machine mantra” RAOULHAUSMANN RLHS-MN aou, in E. Williams (ed.), *An Anthology of Concrete Poetry*, Primary Information, New York 2013, p.n.n. (ed. orig. 1967).

¹⁰⁶ R. Hausmann, *Die henne Kunsthandel legt wieder goldene Windeier*, in Id., *7 Manifeste*, Reflection Press, Stuttgart 1970, p.n.n. Vedi Atlas, p. 210.

¹⁰⁷ Lettera inviata da R. Hausmann a D. Sylvester Houéard, datata 4 febbraio 1966, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no.

In un dattiloscritto in inglese non datato, intitolato *The Optophonetic Statement*, Hausmann illustra la comune derivazione dallo sperimentalismo tipografico dei procedimenti applicati nel poema-manifesto e nel fotomontaggio: dal 1917 egli comincia, infatti, a riflettere «sulle nuove possibilità di combinare poesia e pittura», guardando alla «qualità astratta dei caratteri» tipografici come a uno strumento per creare una composizione che avesse «allo stesso tempo un'intenzione poetica e pittorica» ma che si distanziasse anche dai risultati cinetici futuristi. Da queste ricerche nascono, in un primo momento, i poemi-manifesto, poi, a seguito dell'introduzione degli «elementi tipografici nei dipinti incollati», degli assemblaggi provvisti sia di «un carattere astratto che concreto»¹⁰⁸. L'oggettività implicita nel fotomontaggio dipende quindi dalla presenza della fotografia ma anche da quella del materiale tipografico, che, montato nell'insieme sfruttandovi gli stessi principi organizzativi delle nuove forme d'impaginazione, ne diventa una componente 'concreta', un «oggetto in sé stesso», così completando la parabola del frammento alfabetico¹⁰⁹. Nel già citato dattiloscritto intitolato *Dada s'émeut se meut et meurt à Berlin*, il dadaista spiega, infatti, come lui e Baader manipolassero tipograficamente la parola per creare una nuova forma letteraria, una «letteratura prefabbricata», in cui la pagina – e i suoi *Plakat-Gedichte* ne sono un chiaro esempio – trovava legittimazione in veste di supporto espositivo: «La parola, l'abbiamo deviata e decontratta in tutti i sensi, introversa di significato, e io, io l'ho affissa su dei muri senza muri, delle poesie-manifesti di lettere-caratteri che gridavano il nuovo nudo»¹¹⁰.

Il ruolo di Hausmann in questo percorso tra ricerca poetica e prime forme di fotomontaggio è difficilmente confutabile; la sua figura ha tuttavia subito una distorsione – colmata solo in anni recenti – nella letteratura critica e storico-artistica del secondo dopoguerra a causa di molteplici fattori, tra cui il principale è certamente il suo carattere polemico. Hans

850994. Vedi Atlas, p. 207.

¹⁰⁸ R. Hausmann, *The Optophonetic Statement*, dattiloscritto, n.d., in H.J. Kleinschmidt Research files, 1902-1975, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 950005. Vedi Atlas, p. 210. Cfr. J. Donguy Jacques, *L'Optophon de Raoul Hausmann = Hausmann and theoptophone*, «Art Press» 255, March 2000, pp. 56-60; D. Jaunasse (éd.), *Raoul Hausmann. L'isolement d'un dadaïste en Limousin*, Pulim, Limoges 2002; R. Hausmann, *Une anthologie poétique*, précédé de RH l'optophonétiste par I. Maunet-Salliet, Al Dante, Marseille 2007.

¹⁰⁹ R. Hausmann, *The Optophonetic Statement*, cit. Vedi Atlas, p. 210.

¹¹⁰ R. Hausmann, *Dada s'émeut se meut et meurt à Berlin*, dattiloscritto, Limoges, Avril 1966, in Hans J. Kleinschmidt Research Files, 1902-1975, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 950005. Vedi Atlas, p. 208. In una lettera a Franz Roh, egli parla invece di «poesia prefabbricata», lettera inviata da R. Hausmann a F. Roh, datata 8 aprile 1954, in Franz Roh papers, ca. 1911-1965, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850120. Vedi Atlas, p. 205. Cfr. anche l'uso del termine 'prefabbricato' applicato al linguaggio alfabetico in R. Hausmann, *Dada Manifesto 1949*, in Id., *Courrier Dada*, cit., p. 74.

Richter, introducendo il catalogo della personale dedicata a Hausmann nel 1963 presso la Galleria Pagani di Milano, descrive una sorta di solitudine intellettuale vissuta dall'artista negli anni postbellici; a Limoges, fino alla sua morte nel 1971, egli è lontano dal centro parigino della vita artistica, dominata negli anni Cinquanta dalla figura di Tristan Tzara, che, come si può dedurre anche dal protagonismo rivestito nelle pubblicazioni del periodo, esercita una certa influenza nell'ambiente dell'editoria, avvallando determinate versioni su 'come' andassero raccontati gli anni dadaisti:

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.¹¹¹

Uno dei punti centrali, omissi da buona parte della storiografia del tempo, è accettare che fosse stato Hausmann a influenzare Kurt Schwitters nei suoi esperimenti letterari, e non il contrario; in origine quest'ultimo è respinto dal Club dada, in particolare da Huelsenbeck, ma nel dopoguerra, forse anche per la precoce morte avvenuta nel 1948, egli si trova a ricoprire, nelle ricostruzioni storiche dei dadaisti sopravvissuti al conflitto, il ruolo di mentore delle sperimentazioni tipografiche 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 ad 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 del significato della parola in poesia; su un piano tipografico l'opera è tuttavia immatura, non sussiste alcuna ricerca nell'impaginazione del testo, che rispetta il tradizionale impianto assiale gutenberghiano. È invece interessante la copertina del volume: una composizione grafica in cui l'elemento alfabetico dialoga con il figurativo, secondo leggi organizzative affini alle novità dadaiste¹¹². Questo sperimentalismo, applicato a una composizione caratterizzata da elementi grafici, glifi e immagini, è coerente con tutta la produzione dell'artista nel biennio 1919-1920, raccolta poi in *Sturm-Bilderbuch IV*, edito da Herwarth Walden nel 1920¹¹³.

Se confrontiamo l'edizione di *Anna Blume. Dichtungen* del 1922, sempre pubblicata da Paul Steegemann, possiamo invece cogliere un cambiamento sul piano dell'impaginazione: qui è la copertina a risultare

¹¹¹ H. Richter, *Raoul Hausmann*, in *Mostra personale di Raoul Hausmann*, catalogo-brochure della mostra (Galleria Pagani, Milano, 1931), Galleria Pagani, Milano 1963.

¹¹² K. Schwitters, *Anna Blume. Dichtungen*, P. Steegemann, Hannover 1919.

¹¹³ *Sturm Bilderbücher*, Bd. IV, Kurt Schwitters, Verlag Der Sturm, Berlin 1920-1921.

ordinaria nella composizione, mentre le poesie dimostrano di essere 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 è molto avvicinato¹¹⁴. Nel settembre del 1921, Hausmann e Schwitters organizzano con le rispettive compagne, Hannah e Helma, una tournée a Praga, intitolata *Antidada-Présentismus-Merz*, durante la quale Hausmann presenta il suo manifesto *PRÉsentismus. Gegen den Puffkeismus der deutschen Seele*, con i componimenti *Seelenautomobile* e *Fmbsbw*¹¹⁵. È questa probabilmente l'occasione in cui Schwitters rimane suggestionato dalle ricerche del dadaista sulla poesia fonetica. Nella lettera autobiografica inviata a Huelsenbeck nel luglio del 1958, la Höch racconta le due serate praguesi, organizzate il 6 e il 7 settembre, e fa riferimento alla diatriba nata appunto a seguito dell'inserimento, da parte di Schwitters, in una propria *Lautsonate*, di una sequenza di suoni scoperta da Hausmann:

6/7 settembre 1921. Le due serate DADA di Hausmann e Kurt Schwitters a Praga. Helma Schwitters e io eravamo con loro. C'era uno straordinario clima competitivo tra R. H. e K. S. e ciò ha fatto sì che in queste serate entrambi facessero a gara con un volume di voce mai sentito prima. Ma fu soprattutto questo che indubbiamente affascinò il pubblico di Praga. La ragione di questo incremento rumoroso era da ricercarsi nel fatto che K. Schw. aveva inserito la sequenza di suoni trovata da Hausmann nella sua sonata fonetica; cosa che a lui non stava bene.¹¹⁶

L'influenza dello sperimentalismo poetico di Hausmann su Schwitters è sottolineata anche in *PIN*, volume scritto a quattro mani, ma edito solo nel 1962, quattordici anni dopo la morte di quest'ultimo, dato che dal 1939 al 1946 i due avevano perso i contatti. A László Moholy-Nagy va il merito di averne riacciato i legami, dando inizio, nel biennio 1946-1947, a una fitta corrispondenza tra Hausmann, che risiede a Limoges, e Schwitters che si trova ad Ambleside in Inghilterra; il carteggio è in parte pubblicato da Jasia Reichardt nella sua introduzione a *PIN*, dove ribadisce come Schwitters si fosse ispirato per la sua *Die Sonate in Urlauten* a *fmsbwtözäu*¹¹⁷. L'insistenza sulla questione è dovuta alla miopia di un certo fronte storiografico del periodo; il 30 ottobre 1946 Schwitters scri-

¹¹⁴ K. Schwitters, *Anna Blume: Dichtungen*, P. Steegemann, Hannover 1922.

¹¹⁵ Schwitters recita il suo testo *Merz Revolution in Revon, An Anna Blume*, l'alfabeto all'inverso e i poemi *Cigarren* e *Leise*. Hausmann aveva organizzato a Praga una serata anche con Huelsenbeck durante la tournée internazionale dei due in Europa tra il gennaio e l'aprile del 1920.

¹¹⁶ Lettera inviata da H. Höch a R. Huelsenbeck, intitolata *Lebens überblick, unter besonderer Berücksichtigung von Dada*, cit. Vedi Atlas, p. 255.

¹¹⁷ J. Reichardt, *Introduction*, in R. Hausmann, K. Schwitters, *PIN*, introduced by J. Reichardt, designed by A. Lovell, Gaberbocchus Press, London 1962, p. 4.

ve, infatti, a Hausmann di aver dovuto chiedere a Carola Giedion-Welcker, autrice di un libro in corso di pubblicazione intitolato *Anthologie der Abseitigen-Poètes à l'Écart*¹¹⁸, di aggiungervi: «*Ursonate* è nata come una variante di una melodia di Hausmann: *FMMSBWTCUPGFFMü*»¹¹⁹, ammettendo quindi l'importanza delle ricerche del dadaista nella sua produzione, come ribadisce anche il 31 dicembre successivo in un'altra lettera¹²⁰. È Hausmann a scrivergli il 2 settembre precedente, non solo per chiarire la questione, ma anche per sottolineare il silenzio della letteratura sulle sperimentazioni tipografiche da lui introdotte nel 1918 a Berlino, volte a «distruggere l'eufonia' e il ritmo metrico»¹²¹, non attraverso le vocali o le consonanti, ma grazie all'uso di caratteri: «Io dovrei, come feci a Berlino, dare un'esatta composizione ai caratteri stampati nella mia fonetica. È molto difficile dare un'impressione alle lettere»¹²², prosegue, rivendicando con fermezza il proprio ruolo nella rivoluzione tipografica dadaista. Il 12 aprile 1964, a due anni dalla pubblicazione di *PIN*, egli ritorna sull'argomento in una lettera a Henri Chopin, spiegandogli come Schwitters avesse inserito la sua sequenza di suoni, tratta da *Fmbsbw*, in un componimento intitolato *Portrait Raoul Hausmann*, confluito quindi in *Ursonate*, tenutogli nascosto fino al 1936, nella falsa illusione collettiva che fosse interamente stata scritta da Schwitters¹²³.

¹¹⁸ C. Giedion-Welcker, *Anthologie der Abseitigen/Poètes à l'Écart*, Benteli, Bern-Bümpliz 1946.

¹¹⁹ Lettera inviata da K. Schwitters a R. Hausmann, datata 30 ottobre 1946, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994. Vedi Atlas, p. 253.

¹²⁰ Lettera inviata da K. Schwitters a R. Hausmann, datata 31 dicembre 1946, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994. Vedi Atlas, p. 255. Cfr. M. Dachy, *L'Ursonate de Kurt Schwitters*, in B. Blistène, V. Legrand (a cura di), *Poésure et Peintrie "D'un art, l'autre"*, catalogo della mostra (Marseille, Centre de la Vieille Charité, 12 febbraio - 23 maggio 1993), Musées de Marseille-Réunion des Musées Nationaux, Marseille 1993, pp. 133-156.

¹²¹ Lettera inviata da R. Hausmann a K. Schwitters, datata 2 settembre 1946, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994. Vedi Atlas, p. 254.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ Lettera inviata da R. Hausmann a H. Chopin, datata 12 aprile 1964, cit. Vedi Atlas, p. 256. La dipendenza di *Ursonate* dalla sua *Plakat-Gedicht* è ribadita anche in un'altra lettera a Chopin, datata 15 giugno 1964, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994. Vedi Atlas, p. 256.; in una lettera inviata a Bernard Karpel, datata 28 giugno 1964, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994; in una inviata a Dom Sylvester, datata 4 febbraio 1966, cit. Vedi Atlas, pp. 207-208. In una lettera indirizzata invece a Noël Arnaud, datata 23 febbraio 1969, cit., egli ricorda che Schwitters stesso riconobbe la dipendenza nel 1927 nella prefazione alla sua *Ursonate* sulla rivista olandese «I 10» (K. Schwitters, *Meine Sonate in Urlauten*, «I 10» 11, November 1927, pp. 393-402). Vedi Atlas, p. 209.

La sua influenza su quest'ultimo è quindi innegabile, ma nella storiografia del secondo dopoguerra aleggia un'ambiguità in proposito, principalmente da parte di Huelsenbeck e Tzara, i cui volumi dedicati a ricostruire gli anni dadaisti appaiono tra la fine degli anni Cinquanta e la prima metà dei Sessanta. Huelsenbeck si contraddice costantemente sulla questione: se nel catalogo della mostra itinerante a Düsseldorf, dunque nel 1958, evidenzia la dipendenza di Schwitters dalla *Lautgedicht* di Hausmann¹²⁴, all'inizio del decennio successivo – in un momento storico in cui l'eredità avanguardista comincia a pesare sulla sperimentazione artistica –, cambia opinione: lo interroga, infatti, lo stesso Hausmann, in una lettera del 19 marzo 1970, chiedendogli perché abbia dichiarato, durante il proprio programma televisivo dedicato al dada, la precedenza cronologica di *Ursonate* rispetto a *Fmbsbw*¹²⁵. Inoltre, 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 nella sezione dedicata alla poesia non è mai citato, né è pubblicato alcun suo componimento¹²⁶. Nel *post-scriptum* di una lettera inviata a Noël Arnaud il 12 agosto 1958, egli commenta ironicamente:

P.S. Ho appena ricevuto il libro di Arp-Huelsenbeck-Tzara con le loro poesie, i loro manifesti e le loro dichiarazioni. In questo postumo annuncio a Maria io sono 'brillantemente' rappresentato dalla riproduzione di un'incisione! E Tzara sottolinea, come d'abitudine, che il dada a Berlino era popolare, politico, utilitario violento e pubblicitario!! Eh bene!!!!¹²⁷

Il fatto di non riconoscere a Hausmann un ruolo all'interno della storia della *Lautgedicht* andrà ripetendosi negli anni Sessanta, come accade ancora nell'antologia di Huelsenbeck del 1964, *Dada. Eine literarische Dokumentation*, dove, nella sezione *Lyrische Text*, sono compresi testi del curatore, di Ball, di Tzara, di Schwitters (ben otto, tra cui *Ursonate*),

¹²⁴ Huelsenbeck scrive, infatti, riferendosi a Hausmann: «[...] und in seinem kürzlich erschienenen Buch *Courrier Dada* erzählt er uns, wie seine Erfindung Schwitters in der Schöpfung seiner *Ursonate* beeinflusste» (*Dada als Literatur*, cit., p.n.n.).

¹²⁵ Lettera inviata da R. Hausmann a R. Huelsenbeck, datata 19 marzo 1970, in Hans J. Kleinschmidt Research files, 1902-1975, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 950005. Vedi Atlas, p. 258. Cfr. anche le lettere inviate da R. Hausmann a H. Chopin, datate 21 giugno, 1 luglio (vedi Atlas, p. 257.) e 26 luglio 1964, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994.

¹²⁶ H. Arp, R. Huelsenbeck, T. Tzara, *Dada: die Geburt des Dada, Dichtung und Chronik der Gründer*, hrsg. von P. Schifferli, Arche, Zürich 1957.

¹²⁷ Lettera inviata da R. Hausmann a Noël Arnaud, datata 12 agosto 1958, in Raoul Hausmann correspondence with Noël Arnaud, 1958-1969, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 990064. Vedi Atlas, p. 256.

ma non vi è traccia della produzione di Hausmann¹²⁸. In un suo dattiloscritto dell'aprile del 1964, intitolato *Zwei Bücher*, egli recensisce questo volume e quello Richter, *Dada-Kunst und Antikunst*, anch'esso pubblicato quell'anno¹²⁹. In entrambi i testi, citando Émile Durkheim, rileva una «anomalia», l'assenza cioè di una regolamentazione morale nel raccontare un fatto storico di cui si è testimoni; gliene offrono esempi tangibili la prefazione di Huelsenbeck, collocando la nascita del dadaismo nel 1912, come anche l'errata datazione, in entrambi i volumi, al 1920, invece che al 1918, per l'inizio delle ricerche sulla *Lautgedicht*¹³⁰. Nel caso di Richter l'accusa è ingiustificata, 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 scrive anzi, 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.¹³¹

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 ha più opportunità di pubblicare rispetto a Hausmann, grazie alle proprie influenti amicizie nel mondo dell'editoria, e si conquista di conseguenza maggiore legittimità nel panorama culturale del secondo dopoguerra. Anche nelle sue memorie, edite postume, la polemica non è smentita¹³².

¹²⁸ R. Huelsenbeck (Hrsg.), *Dada. Eine literarische Dokumentation*, Rowohlt, Hamburg 1964.

¹²⁹ R. Hausmann, *Zwei Bücher*, dattiloscritto, Graz, aprile 1964, in Hans J. Klein-schmidt Research files, 1902-1975, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 950005. R. Huelsenbeck (Hrsg.), *Dada. Eine literarische Dokumentation*, cit.; H. Richter, *Dada-Kunst und Antikunst: der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, cit.

¹³⁰ Cfr. la lettera inviata da R. Hausmann a W. Schmalenbach, datata 19 ottobre 1964, in Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082. Vedi Atlas, p. 212. 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, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994. Vedi Atlas, p. 207.

¹³¹ H. Richter, *Raoul Hausmann*, in *Mostra personale di Raoul Hausmann*, cit, p.p.n.

¹³² «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

Vi è tuttavia un'evoluzione in questa vicenda, che è possibile ricostruire attraverso la corrispondenza che i due artisti intrecciano 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 «lista nera» di «*Degenerierte Kunst*» al pellegrinaggio tra la Francia e Ibiza, fino al definitivo arrivo a Limoges nel 1945. Si tratta di un tentativo di riavvicinamento, in cui lamenta la rottura con alcuni vecchi dadaisti, tra cui George Grosz, al quale ha scritto più volte senza ricevere risposta, e introduce la questione di come stesse cercando disperatamente di pubblicare il proprio *Courrier Dada* (obiettivo raggiunto solo nel 1958), senza tuttavia riuscirci per le inimicizie con Tzara e Aragon, che ricoprono appunto «un ruolo molto influente a Parigi»¹³³. La situazione di povertà in cui si trova l'artista è confermata, in calce, dalla richiesta all'amico di spedirgli cinque dollari e qualche vestito¹³⁴. 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 composizioni; 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 deve rinunciare, non essendo in grado di sostenere i costi del viaggio¹³⁵. Si può anche supporre che tale insistenza nel chiedere denaro abbia incrementato le tensioni fra i due¹³⁶. La situazione precipita tuttavia tra il 1962 e il 1964; la causa è probabilmente la richiesta incalzante, da parte di Hausmann, di accuratezza storica nel testimoniare e ricostruire le vicende del dada¹³⁷. In ogni lettera egli sottolinea con puntiglio l'erroneità delle dichiarazioni di Huelsenbeck o di altri dadaisti su come fossero 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

quote a verse from my *Phantastische Gebete*, which Hausmann criticized unfavorably», R. Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer by Richard Huelsenbeck*, cit., p. 60.

¹³³ Lettera inviata da R. Hausmann a R. Huelsenbeck, datata 24 maggio 1949, in Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082. Vedi Atlas, p. 306.

¹³⁴ *Ibidem*. Vedi Atlas, p. 307.

¹³⁵ Lettera inviata da R. Hausmann a R. Huelsenbeck, datata 21 ottobre 1949, in Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082.

¹³⁶ 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, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994.

¹³⁷ Lettera inviata da R. Hausmann a R. Huelsenbeck, datata 17 aprile 1962, cit. Vedi Atlas, p. 191.

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: «Se tu non pensi che sia davvero importante, non metterlo nel tuo libro»¹³⁸. Il risultato è che Huelsenbeck pubblica *Dada. Eine literarische Dokumentation* nel 1964, senza includervi alcun suo componimento nella sezione dedicata alla poesia. La rottura annunciata, si consuma nelle due lettere inviategli da Hausmann il 4 e il 13 ottobre del 1964; i nodi della polemica, oltre alla *damnatio memoriae* delle proprie ricerche poetiche, riguardano la paternità della *Lautgedicht* e del fotomontaggio:

Non c'è stata amicizia nell'eliminarli nella sezione della poesia della tua 'documentazione letteraria', poiché io ho realizzato più poesie sia di Schwitters che di te, ed è stato inammissibile lasciare pubblicare che proprio la *fmsbwtözäup giff – mü*, che Schwitters ha ripreso da me, ebbe origine da Schwitters. Perfino la datazione della *lanke trrgll* di Schwitters al 1919 è un falso, poiché Schwitters poté apprendere la poesia fonetica per la prima volta nel 1921 grazie a me. È inoltre non documentata l'affermazione di Wieland Herzfelde che lui e Heartfield avessero già inventato il fotomontaggio nel 1916. Anche quando egli dichiara che il precursore del fotomontaggio può essere considerato il catalogo della Fiera dada del 1920, sebbene sia privo di elementi filmici e fotografici, è inammissibile, poiché hanno più volte pubblicato negli ultimi anni le fotografie di quella Fiera dada, nonché il contenuto del catalogo dimostra che io vi avevo esposto sei fotomontaggi, alcuni molto grandi, di cui una parte erano datati solo al 1919.¹³⁹

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 pubblicazione¹⁴⁰. La precisione storica sul biennio intercorso tra il 1918 e 1919 emerge, infatti, come costante nei suoi scambi epistolari del secondo dopoguerra: il 19 aprile 1947, nella già

¹³⁸ «If you don't think it to be very important, don't put it in your book», lettera inviata da R. Hausmann a R. Huelsenbeck, datata 20 maggio 1962, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, Getty Research Institute, Research Library, GRI, RL, Accession no. 850994.

¹³⁹ Lettera inviata da R. Hausmann a R. Huelsenbeck, datata 4 ottobre 1964, in Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082. Vedi Atlas, p. 257. Cfr. anche la lettera inviata a Huelsenbeck il 13 ottobre successivo, cit.

¹⁴⁰ 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, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994; le lettere inviate a P. Garnier, datate 5 e 10 luglio (vedi Atlas, p. 214), 2 novembre 1964, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994. Vedi Atlas, p. 257.

citata lettera a Georges Hugnet, egli critica il catalogo di *Fantastic Art, Dada, Surrealism* – mostra curata da Alfred Barr al Museum of Modern Art di New York tra il dicembre 1936 e il gennaio 1937 – per la confusione nata dalla coincidenza terminologica tra fotomontaggio e *collage*¹⁴¹. 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 «il taglio di varie riproduzioni piane di oggetti incollati insieme per formare un'immagine di qualcosa di nuovo e di strano»¹⁴²; nella seconda, avvicinandola ai caratteri dell'assemblaggio, come «una combinazione di oggetti reali e dipinti simile al *collage* ma i cui oggetti sono realtà vere più che riproduzioni piatte»¹⁴³. Il silenzio o l'incomprensione sui suoi fotomontaggi 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 interpreta come confusionari, piuttosto che come complessi, i suoi primi lavori tipografici¹⁴⁴.

Oltre al carattere polemico di Hausmann, e alle inimicizie che ne derivano, esiste anche un altro fattore che favorisce la tendenza a delegittimare, nel dopoguerra, il suo ruolo nello sperimentalismo poetico dada, e di conseguenza nel passaggio dalla *Lautgedicht* al fotomontaggio: 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, data 7 febbraio 1956, prima quindi della rottura fra i due, egli ne riconduce la responsabilità principalmente all'ex-compagna Hannah Höch, allo scultore Paul Hausmann e, ovviamente, al nazismo. Nel 1922, Hausmann interrompe, infatti, la sua relazione con la Höch; 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 abitavano insieme, e quindi di recuperare i propri lavori, tra cui appunto i suoi fotomontaggi:

¹⁴¹ Lettera inviata da R. Hausmann a G. Hugnet, datata 19 aprile 1947, cit.

¹⁴² «The cutting up of various flat reproductions of objects and the pasting them together to form a picture of something new and strange», A.H. Barr, *A List of Devices, Techniques, Media*, in Id., *A Brief Guide to the Exhibition of Fantastic Art, Dada, Surrealism* (gennaio 1937), in Id. (a cura di), *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, catalogo della mostra (Museum of Modern Art, New York, dicembre 1936 – gennaio 1937), Museum of Modern Art, New York 1946³, p. 67.

¹⁴³ «Combination of real and painted objects (similar to collage but the objects are actual realities than flat reproductions», *ibidem*.

¹⁴⁴ G. Hugnet, *Dada*, ivi, p. 23. Vedi Atlas, pp. 305-306.

Tu sai che nel 1922 io mi separai da Hannah Höch. Come un vero asino lasciai tutte le mie cose e me ne andai con una piccola valigia, in cui c'era spazio appena per la mia biancheria e per un paio di scarpe. I miei disegni, acquarelli e i miei dipinti a olio come anche i fotomontaggi rimasero e sono ancora da Hannah Höch, che non ha più voluto consegnarmi neanche un solo pezzo. [...] Vedi quindi che del periodo dada esistono fotomontaggi quasi solo 'della Collezione Höch', ma non mi interessa che LEI ne abbia venduti mentre io niente (poiché vivo con 60 \$ al mese e cosa posso vendere se c'è così poco!).¹⁴⁵

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 Riquelme¹⁴⁶, è appunto il rifiuto della Höch di cedere i suoi lavori, di fotografarli per le pubblicazioni o di prestarli per eventuali mostre; una sorta di vero e proprio 'sequestro', come tenta di spiegare a Franz Roh nell'aprile del 1954: «Vorrei solo far notare che Hannah Höch, quando ruppi con lei nel 1922, mantenne quasi tutti i miei lavori dal 1912 al 1922 'sequestrandoli', e inoltre ne perse un certo numero»¹⁴⁷.

Gli ultimi fotomontaggi da lui posseduti, prima della sua partenza per la Spagna nel 1935 in fuga dalla Germania, li affida a un «buon amico» di Parigi, lo scultore Paul Hamann, il quale «quando nel 1936 andò a Londra, bruciò tutto, come mi ha raccontato il mio altro 'buon amico' Domela»¹⁴⁸. Il pacchetto datogli in custodia, secondo il racconto fatto a Chopin il 26 ottobre 1963, avrebbe contenuto «un certo numero di *collages*, fotomontaggi e una dozzina di poemi fonetici»¹⁴⁹; di cui, conclude,

¹⁴⁵ Lettera inviata da R. Hausmann a R. Huelsenbeck, datata 7 febbraio 1956, in Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082. Vedi Atlas, p. 259.

¹⁴⁶ Lettera inviata da R. Hausmann a H. Chopin, datata 14 gennaio 1964, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994. Vedi Atlas, p. 259.

¹⁴⁷ «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'», lettera inviata da R. Hausmann a F. Roh, datata 8 aprile 1954, cit. A Huelsenbeck racconta invece, a proposito della mostra che Schwarz vuole 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, in Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082.

¹⁴⁸ Lettera inviata da R. Hausmann a R. Huelsenbeck, datata 7 febbraio 1956, cit., Vedi Atlas, p. 259.

¹⁴⁹ Lettera inviata da R. Hausmann a H. Chopin, datata 26 ottobre 1963, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994. Vedi Atlas, p. 304.

«non ne possiedo alcuna copia»¹⁵⁰. Quanto al nazismo, ha causato perdite incalcolabili non solo del suo lavoro: tra i suoi fotomontaggi andati distrutti, le SS bruciano anche le sei grandi composizioni che aveva donato alla Bibliothek der Kunstgewerbeschule dopo la prima mostra storica dedicata al procedimento nel 1931; opere la cui monumentalità avvalorano il suo ruolo riconosciuto a Berlino¹⁵¹.

Una rimozione storica ingiusta, aggravata da errori personali e calcoli sbagliati, a cui l'artista invecchiato non riesce 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.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ Cfr. la lettera inviata da R. Hausmann a R. Huelsenbeck, datata 7 febbraio 1956, cit. (vedi Atlas, p. 259) e la lettera inviata da R. Hausmann a G. Hugnet, datata 19 aprile 1947, cit.

CAPITOLO 3

3.1 *Gli anni Venti: Die neue Typographie*

Poco dopo l'inaugurazione della mostra sul fotomontaggio del 1931 presso la Staatliche Kunstbibliothek di Berlino, César Domela-Nieuwenhuis pubblica in maggio, sulla rivista olandese «De Réclame», l'articolo *Fotomontage*, in cui dichiara:

I cubisti a Parigi – posso menzionare ad esempio Picasso – e i futuristi a Milano con la guida di Marinetti (i manifesti futuristi) furono i primi che tentarono consapevolmente di utilizzare il carattere tipografico come un elemento plastico. L'origine del fotomontaggio può essere anche fatta risalire ai quodlibet settecenteschi (capricci estremamente realistici, a olio o acquarello, che imitavano un pacco di carta o dei materiali stampati con altri oggetti posizionati sopra); tuttavia, è ai dadaisti che va il merito di aver combinato la fotografia e il carattere tipografico per la prima volta all'interno di una composizione.¹

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. In questa evoluzione il ruolo di Raoul 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 il suo bisogno 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. Nel primo articolo, edito a Colonia sulla rivista «A bis Z» – poi, l'anno seguente, a Berlino su «Qualität», e infine tradotto in francese nel suo

¹ C. Domela-Nieuwenhuis, *Fotomontage*, «De Réclame» 5, mai 1931, p. 211; Engl. trans. and ed. by C. Phillips, *Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1989, pp. 211-215. Vedi Atlas, p. 297.

*Courrier Dada*² – egli riflette, come si è già potuto approfondire, sull'applicazione nel fotomontaggio dei principi compositivi precedentemente sfruttati nella *Lautgedicht*, attribuendo al carattere tipografico il ruolo di tramite tra la sperimentazione poetica e le possibili declinazioni di montaggio sulla superficie³.

Ciò che tuttavia interessa, per dimostrare l'importanza delle idee marinettiane in tale percorso, è che Hausmann ne riconosca la rilevanza nella storia della pratica tipografica. Nel 1932 egli, infatti, pubblica su «Qualität» un articolo esclusivamente dedicato al tema, in cui chiarisce la propria posizione in merito. La premessa, racchiusa nella dichiarazione «La tipografia è il risultato finale di un processo di figurazione ottico-acustico»⁴, illustra l'indiscussa valenza iconica del linguaggio all'interno di una composizione pensata tipograficamente. Le nuove forme di impaginazione – prosegue il dadaista – non sono altro che l'evoluzione di un processo millenario di dialogo tra l'elemento fonetico e quello linguistico, che ha condotto originariamente a una loro traduzione pittorica, nel geroglifico o nel pittogramma, per poi intraprendere invece un percorso inverso verso il simbolo, e quindi verso l'attuale forma astratta del carattere tipografico. I primi volumi a stampa si sono distinti per un sapiente gioco d'impaginazione tra testo e immagini – prevalentemente incisioni su legno –, in una prospettiva, però, di rigorosa separazione spaziale fra i due elementi. Questo rapporto tra parti iconiche e alfabetiche porta, infatti, a differenziare, secondo Hausmann, tre fasi nella storia del libro, di cui la prima dominata da un'equiparazione tra rappresentazione e testo per la loro comune valenza indicale: nei primi incunabili l'immagine era, infatti, concepita sulla pagina «in un'ottica letteraria: la sua posizione dipendeva dal testo che l'accompagnava e nell'essere eseguita questa fun-

²R. Hausmann, *Fotomontage*, «A bis Z» 16, May 1931, pp. 61-62, leggermente modificato in «Qualität» 10, 3-4, 1932, p. 14, poi in Id., *Texte bis 1993*, hrsg. von M. Erlhoff, Bd. I, text+kritik, München 1982, pp. 130-132; R. Hausmann, *Peinture Nouvelle et Photomontage*, in Id., *Courrier Dada*, Le Terrain vague, Paris 1958, p. 42. Id., *Typographie*, «Qualität» 10, 3-4, 1932, pp. 16-17; poi in Id., *Texte bis 1933*, cit., pp. 181-183. Vedi Atlas, pp. 297, 302.

³L'importanza delle sperimentazioni tipografiche nei due diversi campi di applicazione della poesia e della figurazione è ribadita anche in una lettera a Kurt Schwitters del 2 settembre 1946, in cui Hausmann spiega che la sua idea «a Berlino nel 1918 era quella di distruggere 'l'armonia' e il ritmo metrico» lavorando non con «delle vocali o delle consonanti, ma con dei caratteri tipografici!», giungendo così a teorizzare – come poi illustrerà a Pierre Garnier il 7 giugno 1964, in un decennio sensibile al rapporto tra parola e immagine – una «tipografia optofonetica» applicata a delle «pitture-scritture», lettera inviata da R. Hausmann a K. Schwitters, datata 2 settembre 1946, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994 (vedi Atlas, p. 254); cfr. anche lettera di R. Hausmann a P. Garnier, datata 7 giugno 1964, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994.

⁴R. Hausmann, *Typographie*, cit., pp. 16-17. Vedi Atlas, p. 302.

zionava solo come indice», condividendo la medesima natura dei segni della lettura, a loro volta degli indici. 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 elementi alfabetici sono organizzati linearmente secondo una struttura assiale partendo dal titolo posto in alto al centro. Infine, con il futurismo, e prima con i dadaisti – spiega Hausmann, anticipando i meriti del dada –, la tipografia rifonda i propri principi, rivoluzionando la relazione tra immagine e testo:

I futuristi, e prima ancora i dadaisti, hanno riconosciuto che la lettura, il vedere la comunicazione fonetica, non potesse effettuarsi che visualmente. È con alcune pagine tipografiche eseguite nel 1919 che questo principio fisio-ottico è stato realizzato per la prima volta in modo conseguente. Non è illogico che sia stato inventato il poema fonetico, che era sostenuto da una tipografia ottica di tipo nuovo. Il fotomontaggio – sempre proclamato dai dadaisti – aveva il medesimo scopo: il rinnovamento e il rafforzamento della percezione fisiologica della tipografia. Già a quell'epoca si riconosceva che il bisogno sempre più grande dell'immagine, dunque il raddoppiamento del testo grazie all'illustrazione visiva, non poteva essere risolto con la semplice giustapposizione ma che bisognava ricorrere a una costruzione ottica a base linguistico-concettuale.⁵

La lettura comincia quindi a essere intesa come un'operazione che presupponga anche la visione di contenuti espressi foneticamente. La *Lautgedicht*, come anche il paroliberoismo marinettiano, sperimenta un nuovo modello tipografico, applicato poi dai dadaisti anche al procedimento del fotomontaggio, che lavora, su basi concettuali, su una costruzione ottica del messaggio in grado di rispondere al crescente 'bisogno dell'immagine' nei sistemi di espressione e di comunicazione dell'epoca⁶.

L'articolo è scritto nel 1932, dodici anni dopo, dunque, la mostra presso Otto Burchard conclusiva del dadaismo berlinese; nel decennio intercorso il tema è diventato di grande interesse nel dibattito europeo, in particolare all'interno del Bauhaus, affascinando soprattutto uno degli artisti presenti nella mostra sul fotomontaggio del 1931: Jan Tschichold, uno dei più importanti teorici della disciplina tipografica a riconoscere la filiazione tra le sperimentazioni marinettiane e il fotomontaggio, grazie principalmente alla pubblicazione, nel giugno del 1928, del volume intitolato *Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*⁷. Dal 1923

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ivi*, p. 183.

⁷ J. Tschichold, *Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*, Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker, Berlin 1928; le citazioni a seguire sono tratte dalla ristampa del 1987 (Verlag Brinkmann & Bose, Berlin 1987). Dopo aver frequenta-

questi comincia a lavorare come grafico presso la Fischer & Wittig, aggiornandosi sulle novità del panorama artistico contemporaneo e visitando numerose mostre, tra cui l'esposizione *Staatliches Bauhaus, Weimar, 1919-1923*, inaugurata il 15 agosto 1923 a Weimar per volere dell'Assemblea Legislativa della Turingia⁸. In tale occasione, Tschichold conosce László Moholy-Nagy che lo introduce a El Lissitzky; quest'ultimo, a luglio, aveva pubblicato un testo sulla tipografia, edito in «Merz» e intitolato *Topographie der Typographie*, i cui otto punti programmatici introducono una possibile dimensione di visione, e non più di sola lettura, della pagina letteraria, richiamando, senza tuttavia citarle, alcune teorie di Marinetti, come ad esempio la descrizione, contenuta in *La guerra elettrica* (1915), di futuri libri in nickel contenenti più di «centomila pagine»⁹. Nel catalogo dell'esposizione del Bauhaus, Tschichold può invece leggere un contributo di László Moholy-Nagy intitolato *Die neue Typographie*, da cui probabilmente attinge la formula per il suo volume del 1928, ma soprattutto può confrontarsi con un'altra riflessione embrionale in materia. Si tratta di un breve testo, dai caratteri programmatici, in cui l'artista ungherese già teorizza alcuni principi che troveranno poi nel volume di Tschichold precisa formulazione, a cominciare dall'apertura:

La tipografia è uno strumento della comunicazione. Deve dare un messaggio chiaro nella forma più convincente. La chiarezza deve essere sottolineata espressamente, poiché questa è l'essenza della nostra scrittura di fronte alle scritte-immagini primordiali. La nostra attitudine mentale verso il mondo è individualmente precisa (ovvero questo atteggiamento individualmente preciso è oggi in fase di trasformazione verso un'attitudine collettivamente precisa), in opposizione alla vecchia attitudine amorfa prima individuale poi collettiva. Quindi prima di tutto: un'evidente chiarezza in tutti i lavori tipografici. La leggibilità – il messaggio non può mai soggiacere a un'estetica cosiddetta aprioristica.¹⁰

to a Lipsia l'Akademie für Künste und Buchgewerbe, nel 1921 Tschichold s'iscrive alla Kunstgewerbeschule di Dresda, insegnando contemporaneamente calligrafia alla Leipzig Akademie; nel 1928 diventa socio della neonata associazione Ring neue Werbegestalter, il circolo dei nuovi grafici pubblicitari, di cui fanno parte anche Kurt Schwitters, Max Burchartz, Willi Baumeister e Walter Dexel.

⁸ *Staatliches Bauhaus, Weimar, 1919-1923*, catalogo della mostra (Bauhaus, Weimar 15 agosto – 30 settembre 1923), Bauhaus Verlag, Weimar-Monaco 1923.

⁹ El Lissitzky, *Topografia della tipografia*, trad. it. di P. Leone, A. Scarponi, in S. Lisitskij-Küppers (a cura di), *El Lisitskij: pittore, architetto, tipografo, fotografo: ricordi, lettere, scritti*, Editori Riuniti, Roma 1967, p. 349 (ed. orig. Id., *Topographie der Typographie*, «Merz» 4, Juli 1923, p. 47. Vedi Atlas, p. 263). Cfr. F.T. Marinetti, *La guerra elettrica*, in Id., *Guerra sola igiene del mondo*, Edizioni Futuriste di «Poesia», Milano 1915, pp. 127-135. Vedi Atlas, p. 183.

¹⁰ L. Moholy-Nagy, *Die neue Typographie*, in *Staatliches Bauhaus, Weimar, 1919-1923*, cit., p. 141. Vedi Atlas, p. 263.

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 di una composizione chiara e leggibile. Moholy-Nagy non nomina alcun precursore, ma è interessante come egli descriva quegli stessi principi tipografici che, negli anni Dieci, sono teorizzati da Marinetti, trovando applicazione nei primi componimenti paroliberi e nella produzione dada: vi cita, infatti, la rottura della linearità assiale del testo, l'alternanza di caratteri diversi, la coesistenza di più linguaggi, tra cui quello 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 di comunicare esplicitamente un messaggio senza l'interferenza del personalismo descrittivo dell'autore, così riscattando il proprio ruolo di elemento autonomo rispetto a quello di apparato secondario al testo ricoperto per circa un secolo. Il contributo si chiude sul tema del manifesto, le cui possibilità comunicative possono essere appunto incrementate grazie a un sapiente confronto tra parola e immagine:

Le due nuove possibilità per il manifesto sono 1. la fotografia, strumento tramite cui oggi possediamo il più grande e sorprendente apparato narrativo; 2. la tipografia, usata in modo insistentemente contrastante, con le innumerevoli varianti del sorprendente ordine delle lettere, i caratteri uguali e mescolati, i diversi materiali della frase, colori, etc. a seconda dell'effetto richiesto.¹¹

Ispirata probabilmente ai due testi di El Lissitzky e Moholy-Nagy, la prima dichiarazione programmatica di Jan Tschichold sulle novità tipografiche risale al 1925 ed è contenuta nel saggio *Elementare Typographie*, edito nel numero speciale di ottobre di «Typographische Mitteilungen», la «Zeitschrift des Bildungsverbandes der deutschen Buchdrucker» di Lipsia. Si tratta di un'antologia che raccoglie numerosi contributi, tra cui: il *Programm der Konstruktivisten* (una versione del manifesto del costruttivismo russo), il saggio di László Moholy-Nagy, *Typographie-Photographie. Typo-Photo*, il testo *Die Reklame*, scritto a quattro mani da Mart Stam ed El Lissitzky, ed *Elementare Gesichtspunkte* di Nathan Altman¹².

¹¹ *Ibidem*.

¹² J. Tschichold, *Elementare Typographie*, «Typographische Mitteilungen» 10, Oktober 1925, pp. 198-201. Nella ristampa del 1986, è pubblicato un testo di Friedrich Friedl, introduttivo a *Elementare Typographie* di Tschichold, in cui egli sottolinea l'importanza avuta dalle avanguardie storiche per la nascita 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 Typographie 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

Tschichold, che ancora si firma Iwan¹³, partecipa alla raccolta con tre brani: *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 già conferisce al testo uno spessore pedagogico:

1. La nuova tipografia è funzionale.
2. L'obiettivo di ogni tipografia è il messaggio (di cui essa rappresenta il mezzo). Il messaggio deve apparire nella forma più breve, più semplice e più incisiva.
3. Perché la tipografia svolga un servizio con una finalità sociale, è necessaria un'organizzazione sia interna (la disposizione del contenuto) che esterna (i mezzi tipografici posti in reciproca relazione) dei materiali usati.¹⁴

Tschichold – elaborando gli assunti dei suoi due predecessori – comincia quindi a delineare i principi della nuova tipografia, il cui obiettivo primario è la comunicazione di un messaggio in una forma semplice e sintetica, grazie a una sapiente orchestrazione dei fattori interni alla composizione, quali «scritte, numeri, caratteri, linee dei cassetti dei caratteri e della macchina tipografica», e alla capacità di costruire tensioni tra i diversi elementi stampati sulla pagina. Egli parla di «creazione di forti contrasti (simultaneità)», riprendendo uno dei principi compositivi del futurismo e attribuendo alla composizione tipografica il medesimo carattere dialettico, di «conflitto» tra forme, tipico del fotomontaggio – ricordato da Gustav Kluzis nel catalogo della mostra storica del 1931. La ricerca di un rapporto armonico tra questi «valori formali positivi (colorati)», compresa la fotografia (brevemente ricordata in chiusura), e i «valori formali negativi (bianchi)» del vuoto della pagina, suggerisce una prima riflessione di Tschichold sul passaggio marinettiano del manifesto tecnico circa il valore espressivo dello spazio bianco¹⁵.

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 AA. VV., *Typographische Mitteilungen. Sonderheft, Elementare Typographie*, neue Ausgabe, Verlag H. Schmidt, Mainz 1986, pp. 3-4 (ed. orig. 1925). Cfr. F. Friedl, N. Ott, B. Stein (eds), *Typography. An Encyclopedic Survey of Type Design and Techniques Throughout History*, Black Dog & Leventhal, New York 1998.

¹³ Nato Johannes Tzschichhold, egli sceglie, intorno al 1923-1924, di sovietizzare il proprio nome in Iwan Tschichold – probabilmente a seguito della conoscenza di El Lissitzky in occasione della mostra del Bauhaus a Weimar – per poi, nel 1926, ribattezzarsi Jan.

¹⁴ J. Tschichold, *Elementare Typographie*, cit., pp. 198. Vedi Atlas, p. 273.

¹⁵ *Ibidem*. Cfr. F.T. Marinetti, *Risposte alle obiezioni. Supplemento al Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 agosto 1912), in L. Altomare, M. Betuda, P. Buzzi et al., *I poeti*

Ai dieci punti di *Elementare Typographie* segue, nel numero speciale, un saggio di Moholy-Nagy intitolato *Typographie-Photographie. Typo-Photo*, pubblicato, sempre nel 1925, anche in *Malerei, Fotografie, Film*¹⁶. È utile evidenziarne due passaggi, poiché l'artista entra maggiormente 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:

Cos'è la tipografia? Cos'è la fotografia? Cos'è il tipofoto? –

La tipografia è un messaggio modellato in caratteri, una rappresentazione del pensiero.

La fotografia è una rappresentazione visiva del comprensibile ottico.

Il tipofoto è il messaggio rappresentato nel modo visivamente più preciso.¹⁷

Per giungere al nuovo insieme tipo-fotografico è necessario abbandonare il modello di stampa gutenberghiano – prosegue –, il cui sviluppo è «secondo una dimensione esclusivamente lineare», per abbracciare una struttura compositiva su più livelli e con direzionalità contrastanti. La fotografia vi rientra come materiale tipografico al pari della parola, con cui condivide 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 raffigurazione, ma anche come elemento appartenente a un sistema di «letteratura visiva»¹⁸.

Oltre che le teorie di Moholy-Nagy, nel testo *Zu den Aufsätzen und Beispielen* – scritto nell'agosto del 1925 e sempre pubblicato in «Typographische Mitteilungen» – Jan Tschichold dimostra di conoscere ap-

futuristi, con un proclama di F.T. Marinetti e uno studio sul verso libero di Paolo Buzzi, Edizione Futuriste di «Poesia», Milano 1912, pp. 23-28; poi in Id., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1968, p. 58. Vedi Atlas, p. 164.

¹⁶ L. Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, Bauhaus Verlag, Weimar-München 1925; trad. it. di B. Reichlin, *Pittura fotografia film*, nota di H.M. Wingler, poscritto di O. Stelzer, Einaudi, Torino 1987. Oltre a chiarire i caratteri del *Typophoto*, Moholy-Nagy sottolinea anche il ruolo rivestito dai principi compositivi futuristi nelle diverse forme di montaggio, tra cui anche il fotomontaggio, citando le opere di H. Höch (*Der Milliardär*) e di P. Citroën (*Metropolis*). Cfr. A. Haus (ed.), *Moholy-Nagy. Photographs and Photograms*, Pantheon-Thames and Hudson, New York-London 1980; K. Ware, *Introduction*, in W. Naef (ed.), *László Moholy-Nagy. Photographs from the J. Paul Getty Museum*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles 1995, pp. 5-8; I. Pfeiffer, M. Hollein (a cura di), *László Moholy-Nagy*, catalogo della mostra (Schirn Kunsthalle, Francoforte, 8 ottobre 2009 – 7 febbraio 2010), Prestel, Londra-New York 2009.

¹⁷ L. Moholy-Nagy, *Typographie-Photographie. Typo-Photo*, «Typographische Mitteilungen» 10, Oktober 1925, pp. 202-204. Vedi Atlas, p. 273.

¹⁸ *Ibidem*.

profondamente anche la riflessione di El Lissitzky, di cui elenca i più importanti lavori inerenti alla disciplina tipografica del periodo¹⁹. Questi partecipa anche al numero speciale di «*Typographische Mitteilungen*» con il testo *Die Reklame*, scritto con Mart Stam, già pubblicato l'anno precedente a Zurigo su «ABC»²⁰, interessante per lo spessore visivo conferito alla parola in un'ottica d'immediatezza comunicativa. Il messaggio racchiuso in un manifesto – si pensi alle tavole parolibere o ai primi esempi grafici dadaisti del 1918-1919 – deve, infatti, secondo i due autori, essere veicolato da una composizione la cui organizzazione si connota per l'«espressione dinamica di dati materiali alfabetici»²¹.

Esistono due lettere di El Lissitzky che attestano la sua stima verso il lavoro di Tschichold: poco dopo l'uscita di «*Typographische Mitteilungen*», il 22 ottobre 1925, egli, infatti, scrive da Mosca al tipografo congratulandosi per la qualità del suo testo *Elementare Typographie*; il novembre successivo, in una lettera alla moglie, ricorda nuovamente Tschichold, che gli ha inviato il numero speciale di «*Typographische Mitteilungen*» e mostra di apprezzare la qualità dell'antologia, in cui ritrova un 'bilancio' completo sulle riflessioni in merito alla disciplina, estremamente utile per lui ora che ha chiuso il proprio «*typographische Periode*» (periodo tipografico)²².

Poco dopo la pubblicazione di *Elementare Typographie*, Tschichold sposa Edith Kramer, con la quale si trasferisce nel 1926 a Berlino, lavorandovi come grafico, per poi spostarsi nuovamente, in estate, a Monaco dove insegna presso la *Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker*. Qui ha modo di conoscere alcuni dei più famosi tipografi dell'epoca, tra cui Paul Renner, inventore del carattere *Futura*, Georg Trupp, 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 tiene, infatti, una conferenza sull'argomento durante una serata presso l'Aula der *Graphische Berufsschule* di Monaco, mentre in gennaio, «*Typographische Mitteilungen*» pubblica un resoconto di un'altra sua conferenza sulla tipografia, tenuta dinanzi al gruppo del *Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker*. Nel giugno del 1928 *Die*

¹⁹J. Tschichold, *Zu den Aufsätzen und Beispielen*, cit., pp. 212-214. 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) e due pagine da *Dlia gólosa* di Vladimir Majakovskij illustrato e impaginato dall'artista russo (1922-1923).

²⁰M. Stam, El Lissitzky, *Die Reklame*, «ABC» 1, 2, 1924, p. 3.

²¹«*Dynamische Ausdruck des gegebenen Wortmaterials*», M. Stam, El Lissitzky, *Die Reklame*, «*Typographische Mitteilungen*» 10, Oktober 1925, pp. 206-207.

²²Lettera inviata da El Lissitzky a J. Tschichold (il 22 ottobre 1925. Vedi Atlas, p. 273) e a S. Küppers (nel novembre del 1926), in F. Friedl, *Echo und Reaktionen auf das Sonderheft*, in J. Tschichold, *Elementare Typographie*, cit., p. 11.

neue Typographie viene stampato in cinquemila copie dalla Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker²³.

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 vari esempi e modelli. A conclusione del volume è inserito un indirizzario, che dimostra la rete di relazioni intessuta dall'autore al tempo tramite l'associazione di artisti Ring Neue Werbegestalter, coordinata da Kurt Schwitters (1928-1931). I membri fondatori, oltre a lui e al coordinatore, sono Willi Baumeister, Max Burchartz, Walter Dexel, César Domela-Nieuwenhuis, Robert Michel e Georg Truemp, ai quali si aggiungono, in un secondo momento, Friedrich Vordemberge-Gildewart, Piet Zwart, Hans Leistikow e Paul Schuitema. Pur non essendo uno dei protagonisti dell'associazione, Tschichold è un attento testimone della sua attività, come dimostra la lista d'indirizzi dell'ultima pagina di *Die neue Typographie*, che raccoglie testimonianze e materiali circa le produzioni dei suoi membri, costituendo un archivio importante per inquadrare il dibattito del periodo sulla nuova tipografia.

Il carattere pedagogico e manualistico di *Die neue Typographie* emerge nelle diverse sezioni approfondite dall'autore, di cui due intitolate rispettivamente *Zur Geschichte der Neuen Typographie* e *Das neue Buch*. In entrambe, Tschichold propone una storicizzazione della disciplina tipografica e del nuovo modello di libro: nella prima, egli riconosce il ruolo rivestito da Peter Behrens, preside della Kunstgewerbeschule di Düsseldorf e maestro di personalità quali: Ludwig Mies van der Rohe, Charles Edouard Jeanneret-Gris (Le Corbusier), Adolf Meyer e Walter Gropius; Behrens, infatti, oltre a essere nominato architetto e grafico ufficiale dell'azienda tedesca Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft (AEG) e quindi primo designer industriale nella storia della professione, rivoluziona l'accezione tradizionale di carattere, creando un codice tipografico, da applicare in ogni strumento di promozione e comunicazione dell'azienda (dalla carta intestata al francobollo), fondato su un carattere innovativo denominato *Behrens Antiqua*.

All'origine della nuova tipografia bisogna tuttavia collocare, secondo Tschichold, un «non specialista», al quale è da attribuire il merito del passaggio «da una tipografia ornamentale a una funzionale»²⁴: Filippo Tom-

²³ Era prevista una seconda edizione di *Die neue Typographie*, a cui Tschichold comincia a lavorare già dal 1929, che doveva approfondire i temi tralasciati nella prima, grazie ai materiali raccolti nelle corrispondenze intercorse durante il triennio 1928-1931; la pubblicazione non vide però mai la luce a causa della crisi economica, ma soprattutto dell'ascesa di Hitler.

²⁴ J. Tschichold, *Zur Geschichte der Neuen Typographie*, in Id., *Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*, cit., p. 54. Vedi Atlas, p. 277.

maso Marinetti. Il libro ricordato è *Les mots en liberté futuristes* e il capitolo citato è *Typographische Revolution und freie Ausdrucks-Ortographie (Révolution typographique et Ortographe libre expressive*²⁵); la datazione al 1909 è tuttavia errata – ma solo nel testo, perché nell’immagine a corollario della lunga citazione, come anche nella bibliografia conclusiva del volume, l’anno di pubblicazione è corretto – e si vedrà poi l’importanza di questo errore. Il passaggio in questione è rilevante poiché tradotto in tedesco da Tschichold (dalla versione francese del testo marinettiano), rappresentando una rarità a tale altezza cronologica per l’assenza di traduzioni tedesche del contributo; inoltre, a differenza di altre fonti trascritte, colpisce la lunghezza dell’estratto, non concessa nel libro ad altre citazioni²⁶.

A Marinetti è 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, *Lettre d’une jolie femme à un monsieur passéiste*, le cui novità sono, appunto, 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»²⁷. Descrivendo la tavola, ciò che Tschichold coglie è il superamento dell’accezione dei caratteri come motivi decorativi, allo scopo di giungere a una corrispondenza tra «Optische Eindringlichkeit» (intensità ottica) e contenuto²⁸. Prima di introdurre la produzione tipografica dada – confermandone così la diretta dipendenza dalle novità marinettiane –, conclude la propria riflessione attribuendo al futurismo il merito di aver sperimentato una forma di «Sicht-Gedichte» (poesia visiva) in grado di superare il vecchio modello di «Hör-Gedichte» (poesia acustica). Rimasta a lungo un caso isolato, solo con il dada la nuova tipografia giunge a un ulteriore grado di evoluzione: nel *Prospekt zur Kleinen Grosz-Mappe* di John Heartfield, edito su «Neue Jugend», riappaiono, infatti, i tipici caratteri sperimentali della disciplina, quali i contrasti cromatici e

²⁵ F.T. Marinetti, *Révolution typographique et Ortographe libre expressive*, in Id., *Les mots en liberté futuristes*, Edizioni Futuriste di «Poesia», Milano 1919, pp. 49-51; questo testo è ripreso dal manifesto *Rivoluzione tipografica*, in Id., *Distruzione della sintassi, Immaginazione senza fili, Parole in libertà*, edito da Marinetti in due puntate su «Lacerba» 1, 12, 15 giugno 1913, pp. 121-124 e 1, 22, 15 novembre 1913, pp. 252-254. Vedi Atlas, p. 167. 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*.

²⁶ J. Tschichold, *Zur Geschichte der Neuen Typographie*, cit., pp. 54-56. Vedi Atlas, pp. 277-278.

²⁷ F.T. Marinetti, *Lettre d’une jolie femme à un monsieur passéiste* (tavola parolibera, n.d.), ivi, p. 55 (vedi Atlas, p. 278); Id., *Rivoluzione tipografica*, in *Distruzione della sintassi, Immaginazione senza fili, Parole in libertà*, in Id., *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 77.

²⁸ J. Tschichold, *Zur Geschichte der Neuen Typographie*, cit., p. 56.

formali, i caratteri diversi, i salti scalari e direzionali del testo. Comparirà poi anche – prosegue Tschichold – un nuovo ‘materiale’ compositivo per il tipo-grafo, il frammento fotografico; e il nuovo procedimento del fotomontaggio – coerentemente con quanto dimostrato – è interpretato come un secondo stadio evolutivo dello sperimentalismo tipografico²⁹. L'importanza di Marinetti è ribadita anche nel capitolo conclusivo del volume, intitolato *Das neue Buch*; qui, dopo un accenno ai *Calligrammes* di Guillaume Apollinaire scritti in una «forma figurativa», è citato nuovamente *Les mots en liberté futuristes*, con il medesimo errore di datazione:

Il passo successivo verso una tipica concezione tipografica della poesia lo fece il futurista italiano F. T. Marinetti nel suo libro *Les mots en liberté futuristes* (1909) [sic]. Servendosi di diversi gradi di grassetto e caratteri, della loro particolare disposizione spaziale, della ripetizione delle consonanti e delle vocali, di un nuovo utilizzo dei caratteri tipografici, egli cerca di sostituire l'effetto fonetico della parola parlata grazie all'incisivo effetto ottico delle forme tipografiche. La parola stampata come mediatrice dell'idea è stata arricchita dall'efficacia in particolare ottica della sua forma tipografica. Tutti i libri precedenti fanno affidamento sulla lettura ad alta voce o sulla lettura tranquilla nell'isolamento dal mondo. Il libro di oggi, per uomini attivi, che conta sull'occhio come organo ricettivo privilegiato, è stato ideato per la prima volta da Marinetti.³⁰

I dadaisti, ereditati i principi tipografici marinettiani, cominciano a interrogarsi su come possano essere utilizzati nella composizione per favorire un dialogo tra l'immagine e il testo, tra il frammento fotografico e il linguaggio alfabetico: Schwitters – principale figura citata da Tschichold, probabilmente anche per il suo ruolo di coordinatore del Ring – realizza, infatti, delle composizioni che mostrano «elementi compositivi svariati, tipografici e fotografici, legati in un'unità grazie alla tipografia modellante»³¹; 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:

Nelle composizioni dadaiste è scomparsa nel libro l'alienazione finora avuta dalle illustrazioni; il cliché, sia secondo una fotografia che un'immagine fatta a mano, è diventato una componente integrante della forma del libro. [...] La forma particolare dei singoli clichés non è più un ostacolo al loro ordinamento. Nelle singole pagine, come in tutte, l'armonia del libro risulta dall'uso dei contrasti fra elementi piccoli e grandi, ‘plastici’ e piani, dall'eterogeneità delle direzioni (in senso verticale-orizzontale-obliquo), non ul-

²⁹ Ivi, p. 58.

³⁰ J. Tschichold, *Das neue Buch*, ivi, p. 224. Vedi Atlas, p. 279.

³¹ *Ibidem*.

timo dalla valutazione positiva dello spazio non stampato, finora solo una lamina negativa, mentre oggi è diventato, così come lo spazio stampato, un elemento della costruzione.³²

Die neue Typographie rappresenta, dunque, uno dei pochi contributi negli anni Venti – insieme a quelli di El Lissitzky e di Karel Teige, su cui si tornerà – in cui si riconosca la filiazione tra la tipografia futurista e quella dadaista, i cui principi sono poi ereditati dal nuovo procedimento del fotomontaggio.

Anche Raoul Hausmann legge il volume, come documenta uno scambio epistolare tra lui e Tschichold in cui rivendica il proprio ruolo nella vicenda, trascurato in quell'opera e nei testi citati in bibliografia. 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 lavoro all'interno della cerchia berlinese, grazie alla pubblicazione di «Der Dada» (nn. 1 e 2), e al numero speciale di «Die freie Strasse», intitolato *Club dada* dell'aprile del 1918; tutti lavori – ribadisce – editi «secondo la mia linea tipografica»³³. Anche l'attribuzione a Heartfield dell'invenzione del fotomontaggio, da parte di Tschichold, gli appare errata; l'origine del procedimento risale, infatti, – spiega Hausmann – ai primi «*Klebebilder* polemici» realizzati da lui e Baader nell'aprile del 1918³⁴:

Questi sono fatti storici, per cui non conosco il perché delle sue falsificazioni. Dunque lei scrive a pagina 92 'ma ciò che Heartfield (che ha inventato il fotomontaggio)' – il Signor Heartfield, un noto isterico, non è l'inventore del fotomontaggio. Io qui presento fermamente dei fatti storici: nel marzo del 1918 il Signor Johannes Baader ha fabbricato il primo cosiddetto *Klebebild*, a cui io ho fatto seguire una mia serie nei mesi successivi. Il primo fotomontaggio, un *Klebebild* da *Fotocliché* esposto alla Fiera Dada nel 1920, l'ho assemblato all'inizio del 1919. Io ho fornito la foto, e il catalogo della Fiera Dada dà prova di ciò. John Heartfield ha copiato sia me che Baader, e certamente solo un anno dopo.³⁵

³² Ivi, pp. 224-226. Vedi Atlas, p. 279.

³³ Lettera inviata da R. Hausmann a J. Tschichold, datata 2 aprile 1930, in Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082. Vedi Atlas, p. 283.

³⁴ Cfr. anche la lettera da lui inviata a J. Tschichold, datata 10 maggio 1930, in Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082. Vedi Atlas, p. 288.

³⁵ Lettera inviata da R. Hausmann a J. Tschichold, datata 2 aprile 1930, cit. Vedi Atlas, p. 283. Nella lettera del 9 aprile 1930 (in Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082), Hausmann precisa che la dichiarazione di Grosz, a proposito dell'aver creato i primi fotomontaggi con Heartfield nel 1915, è infondata, dato che all'epoca egli era studente con la Höch presso la Staatlichen Kunst-

La risposta di Tschichold, del giorno seguente, dimostra la sua volontà 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 edite del tempo; gli chiede quindi di inviargli alcune fotografie dei «lavori tipografici» realizzati nel periodo dada, in modo da poterli utilizzare nella sua prossima pubblicazione³⁶. 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 Heartfield³⁷. La corrispondenza contiene, inoltre, molti dettagli utili per la ricostruzione del triennio 1917-1920, ad esempio a proposito dell'inedito almanacco *Dadako* (o *Dadaco*), verso cui Tschichold dimostra, in numerose lettere, il proprio interesse, sottolineandone il valore tipografico e dando a Hausmann l'occasione di raccontarne le vicissitudini³⁸. Il tipografo dichiara quindi di voler dedicare un lungo articolo alla produzione dadaista di Hausmann, ritenuta importante 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 nella primavera del 1930 con l'esplicito obiettivo di restituire a Hausmann il ruolo e i meriti che gli competono all'interno del «movimento tipografico»³⁹.

gewerbeschule, e che nell'Atelier di Emil Orlik produceva «verfertigte schizophren und futuristisch angehauchte Sachen». Vedi Atlas, p. 285.

³⁶ Lettera inviata da J. Tschichold a R. Hausmann, datata 3 aprile 1930, in Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082. Vedi Atlas, p. 284.

³⁷ Lettera inviata da R. Hausmann a J. Tschichold, datata 7 aprile 1930, in Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082. Vedi Atlas, p. 284.

³⁸ Lettera inviata da J. Tschichold a R. Hausmann, datata 28 aprile 1930, e lettera inviata da R. Hausmann a J. Tschichold, datata 2 maggio 1930, in Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082. Vedi Atlas, p. 287. Hausmann gli racconta, ad esempio, che dei trentasei clichés, destinati a *Dadaco* e concessi dall'editore Kurt Wolff come indennizzo a lui, Heartfield e Grosz (una volta naufragato il progetto dell'almanacco a causa di Kurt Pinthus), alcuni furono donati 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). Cfr. R. Sheppard (ed.), *Zürich-Dadaco-Dadaglobe: The Correspondence between Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara and Kurt Wolff (1916-1924)*, Hutton Press, Tappert 1982; A. Sudhalter, *Représentation d'une aventure collective: les autoportraits photographiés de Raoul Hausmann*, in T.O. Benson, H. Bergius, I. Blom (éds.), *Raoul Hausmann et les avant-gardes*, Les Presses du réel, Dijon 2014, pp. 357-381; Kunsthaus Zürich (ed.), *Dadaglobe Reconstructed*, Scheidegger and Spiess, Zürich 2016.

³⁹ Lettera inviata da J. Tschichold a R. Hausmann, datata 15 maggio 1930, e lettera inviata da R. Hausmann a J. Tschichold, datata 23 maggio 1930, in Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082. Vedi Atlas, p. 290.

Le conseguenze di questo scambio epistolare sono 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»⁴⁰. 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 relazioni cronologiche sono mutate: il paroliberismo di Marinetti rappresenta sempre il principale esempio di rottura del modello gutenberghiano, ma a posteriori rispetto all'attività dei dadaisti, che «già prima dettero un iniziale impulso a questo nuovo sviluppo della tipografia»; tra i protagonisti della trasformazione, primo fra tutti compare appunto Raoul Hausmann⁴¹. In questo clima di cambiamento – prosegue Tschichold – gli elementi con cui il tipografo lavora sono molteplici e di natura meccanica; tra questi, la parola è pensata come un insieme di caratteri tipografici ed è dunque utilizzata per le sue nuove qualità visive, di cui si è acquisita irreversibile consapevolezza:

L'uso di altri caratteri tipografici ben leggibili, anche dei caratteri storici, a condizione che siano utilizzati in un senso nuovo, è senz'altro possibile purché questo carattere sia valorizzato dal suo rapporto con gli altri utilizzati simultaneamente, conformando tra loro le relazioni ottiche.⁴²

Il valore di una composizione è giudicato in base alla capacità del tipografo di equilibrarvi in modo corretto l'uso del colore, «elemento attivo al pari del carattere tipografico» (di marinettiana memoria), come anche per il ruolo conferito allo spazio bianco, dato che i vuoti della pagina «cessano di essere un fondo passivo e divengono un elemento attivo»⁴³. L'ultimo strumento ricordato è l'immagine, in particolare la fotografia, «considerata come una sorta di carattere tipografico, dato che non è che un'altra forma di linguaggio ottico», capace di rendere «l'oggetto nel modo più oggettivo», sulla cui artisticità è ormai inutile interrogarsi, dato che per il tipografo solo «la sua combinazione con il carattere e la superficie può essere artistica, poiché si tratta qui unicamente di una valutazione, di un equilibrio di contrasti e di rapporti di struttura». Il fotomontaggio rappresenta quindi un procedimento nato dallo sperimentalismo e dall'abilità acquisita nella disciplina tipografica:

⁴⁰ J. Tschichold, *Qu'est-ce que la nouvelle typographie et que veut-elle?*, «Arts et Métiers Graphiques», 15 septembre 1930, pp. 46-52. Vedi Atlas, pp. 290-291.

⁴¹ Ivi, p. 48.

⁴² Ivi, p. 50.

⁴³ Ivi, p. 51.

Per questo si utilizzerà gli stessi metodi compositivi della tipografia. Unita a quest'ultima, l'immagine fotografica incollata diventa parte dell'insieme ed è dentro questo insieme che deve essere valutata esattamente con l'obiettivo che ne risulti una forma armoniosa. Questa fusione così prodotta della tipografia e della fotografia (o fotomontaggio) crea il tipofoto.⁴⁴

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 «tipografia costruttiva», tratti dall'articolo – custodito nel proprio archivio personale – intitolato *Moderní Typo*, pubblicato nel 1927 su «Typografia»⁴⁵. Karel Teige – portavoce del Devětsil, gruppo ceco di avanguardia – scrive tre articoli tra il 1927 e il 1932: *Moderní Typo*, appunto, edito nel 1927; *F.T. Marinetti+italskà moderna+světovy' futurismus*, pubblicato nel 1929 su «ReD» e il già ricordato *O Fotomontáži* del 1932⁴⁶. Pur avendo conosciuto personalmente Marinetti a Praga nel 1921⁴⁷, 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*. Due anni dopo, però, egli pubblica un articolo (*F.T. Marinetti+italskà moderna+světovy' futurismus*) interamente centrato sulla rivoluzione tipografica delle parole in libertà⁴⁸, riconoscendo l'ascendenza di Marinetti sulle composizioni dadaiste, quasi a completare una riflessione sulla disciplina, iniziata due anni prima, e aggiornatasi grazie alla lettura di due nuovi contributi ap-

⁴⁴ Ivi, p. 52.

⁴⁵ K. Teige, *Moderní Typo*, «Typografia» 34, 7-9, 1927, pp. 189-207, di cui una copia è custodita nell'archivio di Tschichold (cfr. Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 930030). Sulla riflessione di Teige circa la nuova tipografia, cfr. anche Id., *Moderní typografie*, «Rozpravy Aventina» 7, 3, 1931, p.n.r.; Id., *Konstruktivistická typografie na cestě k nové formě knihy*, «Typografia» 39, 3, 1932, pp. 41-44; 39, 4, 1932, pp. 57-61; Id., *Fototypografie. Užití v moderní typografii*, «Typografia» 40, 8, 1933, pp. 176-184; Id., *Ladislav Sutnar a nová typografie*, «Panorama» 12, 1, 1934, p.n.r.; Id., *Soumrak fotomontáže* (scritto sotto lo pseudonimo Karel Weiss), «Typografia» 41, 1934, pp. 92-94.

⁴⁶ K. Teige, *F.T. Marinetti+italskà moderna+světovy' futurismus*, «ReD» 2, 6, únor 1929, pp. 185-204; trad. it. di S. Corduas, A. D'Amelia, B. Zane, *F.T. Marinetti+Modernismo italiano+Futurismo mondiale*, in K. Teige, *Arte e Ideologia 1922-1933*, a cura di S. Corduas, Einaudi, Torino 1982, pp. 97-135; Id., *O Fotomontáži*, «Žijeme» 2, 3-4, 6, 1932, p.n.r.; trad. it. di S. Corduas, A. D'Amelia, B. Zane, *Sul Fotomontaggio*, in K. Teige, *Arte e Ideologia 1922-1933*, cit., pp. 189-202.

⁴⁷ Teige ricorda di aver conosciuto Marinetti nel dicembre del 1921 in occasione della serata futurista al Teatro Švanda di Praga, e di averlo invitato nel suo appartamento dove Marinetti recitò alcune poesie parolibere per i membri del Devětsil; cfr. M. Castagnara (a cura di), *Karel Teige: luoghi e pensieri del moderno, 1900-1951*, Electa, Milano 1996, p. 53.

⁴⁸ K. Teige, *F.T. Marinetti+italskà moderna+světovy' futurismus*, cit., p.n.r.; trad. it. di S. Corduas, A. D'Amelia, B. Zane, *F.T. Marinetti+Modernismo italiano+Futurismo mondiale*, cit., p. 102.

pena pubblicati sull'argomento: il volume *Die neue Typographie*, edito da Jan Tschichold nel 1928, in cui questi rivendica appunto il ruolo di Marinetti, e il saggio di El Lissitzky intitolato *Unser Buch*, pubblicato nel 1927, in cui l'artista russo ritorna nuovamente su questi temi, ricordando a sua volta Marinetti come iniziatore della rivoluzione tipografica moderna⁴⁹. È più che un'ipotesi che l'importanza del paroliberismo, nella riflessione di Teige intorno all'evoluzione storica della disciplina tipografica, sia stata incoraggiata dalla lettura di quest'ultimo testo, tradotto integralmente in ceco e pubblicato sulla rivista «Typografia» nel 1929 con il titolo *Kniha s hlediska zrakového dojmu-knihavisuelni*⁵⁰.

L'attitudine di Jan Tschichold a raccogliere i materiali e le riflessioni degli anni Venti inerenti alla disciplina tipografica rende particolarmente importante il suo archivio, poiché egli ha sancito ufficialmente, con El Lissitzky e Karel Teige, la filiazione tra paroliberismo, nuova tipografia e fotomontaggio, secondo una linea di pensiero non condivisa da tutti in Europa e anzi destinata, come si vedrà, a essere dimenticata da una storizzazione del fenomeno estranea proprio al futurismo.

3.2 Jan Tschichold ed El Lissitzky: il confronto

La bibliografia posta a conclusione di *Die neue Typographie* registra la presenza di molti titoli di Filippo Tommaso Marinetti e di El Lissitzky. Del primo sono ricordati numerosi testi in lingua francese, come appunto *Les mots en liberté futuristes*, il *Supplément au manifeste technique de la littérature futuriste* e *Le Tactilisme*, e uno solo in italiano⁵¹. Nell'elenco delle pubblicazioni tedesche non sono presenti testi marinettiani tradotti, anche se Tschichold vi inserisce il catalogo della mostra futurista alla Galerie Der Sturm

⁴⁹ El Lissitzky, *Unser Buch* (U.d.S.S.R.), «Gutenberg Jahrbuch», hrsg. von A. Ruppel, Verlag der Gutenberg-Gesellschaft, Mainz 1927, pp. 172-178. Vedi Atlas, p. 275. Cfr. D. Mertins, M.W. Jennings (eds), *G: An Avant-garde Journal of Art, Architecture, Design and Film, 1923-1926*, Getty Research Institute Publication, Los Angeles 2010.

⁵⁰ El Lissitzky, *Kniha s hlediska zrakového dojmu-kniha visuelni*, «Typografia» 36, 8, 1929, pp. 173-180, conservato anche in Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 930030.

⁵¹ L'unica pubblicazione italiana citata è l'antologia F.T. Marinetti, *I nuovi poeti futuristi*, Edizioni futuriste di «Poesia», Milano 1925; dei testi francesi: Id., *Manifeste du futurisme*, «Le Figaro», 20 février 1909; Id., *Supplément au manifeste technique de la littérature futuriste*, volantino, Milano 1912; Id., *Les mots en liberté futuristes*, Edizioni futuriste di «Poesia», Milano 1919; Id., *Le tactilisme*, volantino, Milano 1920; F. Balilla Pratella, *Manifeste des musiciens futuristes*, volantino, Milano 1911; U. Boccioni, *Manifeste technique de la sculpture futuriste*, volantino, Milano 1912; L. Russolo, *L'art des bruits*, volantino, Milano 1913; delle pubblicazioni in tedesco: F.T. Marinetti, *Manifest des Futurismus*, «Der Sturm» 3, 104, März 1912, pp. 828-829.

del 1912 e il volume *En Avant dada. Die Geschichte des Dadaismus*⁵², edito da Richard Huelsenbeck nel 1920, in cui, come si è già approfondito, ampio spazio è dedicato alle novità letterarie futuriste. L'altra figura protagonista di *Die neue Typographie* è appunto El Lissitzky. Tra lui e Tschichold nasce una sincera amicizia, come anche tra le rispettive compagne, Edith Kramer e Sophie Küppers⁵³. La stima verso Tschichold da parte del costruttivista è ricordata da quest'ultima nella fondamentale monografia del 1967 intitolata *El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften* da lei curata e dedicata al compagno⁵⁴. In *Die neue Typographie* Tschichold esalta in più occasioni l'indiscussa rilevanza tipografica delle pubblicazioni di El Lissitzky, citando integralmente gli otto punti di *Topographie der Typographie*⁵⁵, e pone in bibliografia numerosi testi quali, ad esempio, *Pro dva kwadrata (Von zwei Quadraten)* del 1922, i lavori tipografici del 1923 per *DLia gólosa* di Vladimir Majakovskij, *Kunst-Ismen 1914-1924*, scritto a quattro mani con Hans Arp, e i tre numeri della rivista «Vešč», pubblicati con Ilja Ehrenburg⁵⁶. L'importanza dell'artista russo è ribadita anche dai saggi a lui dedicati: come *Über El Lissitzky*, edito nel 1932 su «Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde»⁵⁷, ed *El Lissitzky (1890-1941)*, apparso nel 1970 su «Typographische Monatsblätter. Schweizer Grafische Mitteilungen / Revue suisse de l'Imprimerie»⁵⁸.

Data la sua ascendenza su Tschichold, l'unica fonte plausibile, alla quale quest'ultimo si possa essere ispirato per legittimare il contributo

⁵² R. Huelsenbeck, *En Avant dada: die Geschichte des Dadaismus*, Paul Steegemann Verlag, Hannover 1920.

⁵³ Corrispondenza tra S. Lissitzky-Küppers ed E. Tschichold (1930), in Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 930030.

⁵⁴ S. Lissitzky-Küppers (Hrsg.), *El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, VEB Verlag der Kunst, Dresden 1967, p. 83; trad. it. di P. Leone, A. Scarponi, *El Lisitskij: pittore, architetto, tipografo, fotografo: ricordi, lettere*, a cura di S. Lisitskij-Küppers, cit., p. 81.

⁵⁵ J. Tschichold, *Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*, cit., p. 61.

⁵⁶ Nel capitolo dedicato alla storia della nuova tipografia, Tschichold ricorda, inoltre, gli articoli che hanno costituito i fondamenti teorici della disciplina tipografica: come il già citato *Die neue Typographie* di Moholy-Nagy edito nel catalogo della mostra *Staatliches Bauhaus, Weimar, 1919-1923*; la riflessione di Willi Baumeister pubblicata tra il novembre e il dicembre del 1925 nel n. 2-3 di «AZ Anzeigen-Zeitschrift zur Pflege wirkungsvoller Insertionsreklame», p.n.r.; *Was ist neue Typographie?* di Walter Dexel pubblicato nel «Frankfurter Zeitung» del 5 febbraio del 1927.

⁵⁷ J. Tschichold, *Über El Lissitzky*, «Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde» 3, Gesellschaft der Bücherfreunde zu Hamburg, Hamburg 1932, pp. 97-111; Id., *Über El Lissitzky*, «Bundesblatt», August-September 1932.

⁵⁸ J. Tschichold, *El Lissitzky (1890-1941)*, «Typographische Monatsblätter. Schweizer Grafische Mitteilungen / Revue suisse de l'Imprimerie» 12, Dezember 1970, p. 3; Id., *El Lissitzky*, «Der Druckspiegel», Juni 1971, p.n.r.

storico di Marinetti nella formalizzazione dei principi regolatori della nuova tipografia, è proprio El Lissitzky, considerato soprattutto che, tra gli studi pubblicati negli anni Venti a proposito della *neue Typographie*, solo da loro e poi da Teige, viene riconosciuta la filiazione della *Lautgedicht* e del fotomontaggio dal paroliberismo. A dicembre del 1927 si apre una mostra intitolata *Ausstellung Neue Typographie* presso il Gewerbemuseum di Basilea, il cui testo introduttivo in catalogo, scritto da Walter Dexel e intitolato *Was ist neue Typographie?* – già edito in febbraio sul «Frankfurter Zeitung»⁵⁹ – è citato da Tschichold; qui emergono le nuove norme d'impaginazione, tra cui il valore del vuoto, l'uso di altri linguaggi accanto al carattere alfabetico, come ad esempio quello matematico, e l'equiparazione tra parola e immagine come materiali tipografici; tutti principi per buona parte anche di derivazione marinettiana, ma che i curatori della prima esposizione ufficiale dedicata alla tipografia non ritengono di dover collegare ai principi del paroliberismo⁶⁰. L'anno prima, dal 22 maggio al 12 giugno, era stata organizzata la mostra *Die neue Reklame* al *Kunstverein* di Jena, nel cui catalogo, ancora una volta, non vi è alcun riferimento ai futuristi; inoltre, nel 1929, il Ring neuer Werbegestalter a Magdeburgo cura una mostra, intitolata *Neue Typographie*, che illustra il lavoro del gruppo con alcune opere anche di Heartfield, Moholy-Nagy e Karel Teige, ma non vi include la produzione marinettiana⁶¹.

In *El Lissitzky (1890-1941)*, pubblicato nel 1970, Tschichold riedita il saggio di El Lissitzky del 1927 intitolato *Unser Buch (U.d.S.S.R.)*, apparso sull'annale «Gutenberg-Jahrbuch» di Mainz⁶². Se si confronta il dattiloscritto di questo testo, firmato e con correzioni a penna autografe dell'autore (conservato nell'archivio del tipografo)⁶³, con l'edizione del 1927 si può constatare come le veline possedute da Tschichold precedano la pubblicazione, e dunque è probabile che gli siano state inviate da El Lissitzky in un momento anteriore, dato che ogni correzione, spostamento, cancellazione

⁵⁹ W. Dexel, *Was ist neue Typographie?*, cit.

⁶⁰ *Ausstellung Neue Typographie*, catalogo della mostra (Gewerbemuseum, Basilea, 28 dicembre 1927 – 29 gennaio 1928), Gewerbemuseum, Basilea 1927. Nel 1927, El Lissitzky è inoltre incaricato di organizzare a Mosca una mostra sulla tipografia (*Vsesoyuznaya Poligraficheskaya Vystavka. Sbornik Pervy*), allestita tra agosto e ottobre in uno dei padiglioni del Parco di Cultura Gorkij, come ricordato da Sophie in *El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*.

⁶¹ *Die neue Reklame*, catalogo della mostra (Kunstverein, Jena, 22 maggio – 12 giugno 1927) Kunstverein, Jena 1927; Ring neuer Werbegestalter (a cura di), *Neue Typographie*, catalogo della mostra (Adolf-Mittag-See, Magdeburgo, 3-19 agosto 1929), Adolf-Mittag-See, Magdeburgo 1929.

⁶² El Lissitzky, *Unser Buch (U.d.S.S.R.)*, cit. Vedi Atlas, p. 275.

⁶³ El Lissitzky, *Unser Buch*, dattiloscritto, Moskva 1927, in Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 930030.

o aggiunta autografa corrisponde alla versione definitiva dell'annale⁶⁴. La pubblicazione del 1927 comprende inoltre alcune immagini a corredo illustrativo del saggio, di cui la prima è una riproduzione di due pagine tratte da «Vešč», mentre la seconda propone sempre due pagine di una rivista realizzate da Aleksej Gan per «Technik und Leben». In questa sede, la rilevanza delle tavole non risiede tanto nel soggetto, che propone due modelli di nuova tipografia, quanto piuttosto nella loro collocazione rispetto al testo, poiché nel dattiloscritto El Lissitzky specifica una personale scelta di impaginazione, con due aggiunte a penna indicanti con «Abbild 1» e «Abb 2» la precisa posizione da assegnare alle immagini nella pagina. Dal confronto emerge, tuttavia, che la sua decisione non è poi rispettata in «Gutenberg-Jahrbuch», forse per ragioni di *layout*, avvalorando l'ipotesi che il dattiloscritto posseduto da Tschichold preceda la pubblicazione del 1927⁶⁵.

In *Unser Buch* (U.d.S.S.R.) El Lissitzky propone una dettagliata storizzazione della disciplina tipografica, partendo dal presupposto che nella storia del linguaggio si possano distinguere due forme di scrittura: la prima è caratterizzata dall'uso di simboli collegati a immagini per rappresentare un'idea, ad esempio l'ideogramma o il geroglifico – con probabile riferimento ai suoi studi moscoviti del 1916 con l'architetto ed egittologo Roman Ivanovich Klein⁶⁶–; la seconda, affermatasi 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, si comprenderebbero meglio rispetto al risultato ottenuto scambiandosi scrittura-

⁶⁴ I cambiamenti autografi scritti a penna nel dattiloscritto, che coincidono con il testo pubblicato, sono: a p. 1 lo spostamento del verbo «wird»; a p. 2 la cancellazione tra «Gebiet» e «aufstellen», il «die den» separati da un segno, e l'aggiunta di «heute»; a p. 3 l'aggiunta di «misti» per ottenere la parola «optimistische», e tutte le cancellazioni e correzioni; a p. 4 l'aggiunta di «noch», la correzione di «BLAST», e l'aggiunta di «müssen»; a p. 5, tutte le cancellazioni e la correzione di «Themageordnet» e di «Elie Ehrenburg»; come anche tutte le cancellature e correzioni delle pp. 6 e 7. L'unica differenza nel dattiloscritto è a p. 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*, «Typographische Monatsblätter. Schweizer Grafische Mitteilungen / Revue suisse de l'Imprimerie» 12, Dezember 1970, p. 14.

⁶⁵ Nella riedizione curata da Tschichold del 1970 tutte le tavole sono diverse.

⁶⁶ Cfr. S. Lissitzky-Küppers (Hrsg.), *El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, cit., pp. 13-14; trad. it. di P. Leone, A. Scarponi, *El Lissitzky: pittore, architetto, tipografo, fotografo: ricordi, lettere*, a cura di S. Lisitskij-Küppers, cit., pp. 13-14.

re costituite di sole lettere. Ciò che El Lissitzky decanta è il nuovo modello di libro nato dalle sperimentazioni tipografiche degli ultimi quindici anni, capace di abbracciare entrambe le dimensioni della parola, come suono in funzione del tempo e come rappresentazione in funzione dello spazio⁶⁷.

Il primo passaggio, quindi, nella progressiva affermazione del libro moderno, è quello di trasformare la parola in illustrazione, così attribuendole un valore visivo accanto alla sua valenza simbolica; questo fenomeno conduce 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 ha un importante precedente nel paroliberismo di Marinetti, i cui manifesti anticipano 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:

Tutti questi fatti, che ci forniscono la base concreta per le nostre previsioni, hanno cominciato a manifestarsi già prima della guerra e della nostra rivoluzione. La sirena del futurismo, Marinetti, nei suoi magnifici manifesti ha affrontato anche la tipografia. Nel 1909 ha scritto: "Il libro deve essere l'espressione futurista della nostra coscienza futurista. Io sono contro la cosiddetta armonia tipografica. Noi useremo perciò in una medesima pagina tre o quattro colori diversi, e anche 20 caratteri tipografici diversi, se occorre. Per esempio: corsivo per una serie di sensazioni simili e veloci, grassetto tondo per onomatopee violente, ecc. Così dalla pagina stampata nasce una nuova pittoresca rappresentazione tipografica". Molte delle cose che oggi sono realizzate, non vanno oltre questa sfida. In ciò rilevo che Marinetti non vuole un gioco con la forma per la forma, ma piuttosto aumenta l'effetto dei nuovi contenuti attraverso la forma.⁶⁸

El Lissitzky attribuisce a Marinetti il merito di precursore, avendo teorizzato i principi della nuova tipografia e avendo manipolato visivamente le forme linguistiche ai fini di un potenziamento dei contenuti da queste veicolati. Nella formazione dell'artista russo l'Italia gioca, in effetti, un ruolo importante: nel 1912 egli fa un viaggio nella penisola, visitandone il nord ed entrando probabilmente in contatto con la cerchia futurista, a cui poi è avvicinato dal cubo-futurismo russo grazie anche al viaggio

⁶⁷ El Lissitzky, *Unser Buch (U.d.S.S.R.)*, cit., pp. 172-178; trad. it. di P. Leone, A. Scarponi, *Il nostro libro*, in S. Lisitskij Küppers (a cura di), *El Lisitskij: pittore, architetto, tipografo, fotografo*, cit., pp. 350-353.

⁶⁸ El Lisitskij, *Il nostro libro*, cit., p. 351. 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 basa su traduzioni fatte dalla compagna Sophie.

marinettiano a Mosca e a San Pietroburgo nel 1914⁶⁹. La familiarità con il lavoro di Marinetti emerge dal celebre manifesto intitolato *Curwch y Gwyniongy da'r Lletem Goch* del 1919, dove è evidente l'influenza della tavola del futurista *Sintesi della Guerra*, pubblicata a Zurigo nel 1915 su «Der Mistral. Eine literarische Kriegszeitung», una rivista che circola in ambienti vicini all'artista russo⁷⁰. Per El Lissitzky queste novità sono poi ereditate dal dadaismo, anticipato dai lavori cubo-futuristi russi e dalle pubblicazioni legate al linguaggio *zaum'*.

Già nel testo introduttivo al primo numero del 1922 di «Vešč», El Lissitzky sottolinea l'atteggiamento fondato su una 'tattica negativa' condiviso dal futurismo e dal dada tedesco, con cui egli entra in contatto durante il suo soggiorno a Berlino all'occorrenza della *Erste Russische Kunst* presso la Galerie van Diemen⁷¹. In questa occasione, Raoul Hausmann ricorda (in una lettera inviata a Werner Schmalenbach il 19 ottobre del 1964) di avergli mostrato i primi esperimenti legati al fotomontaggio, procedimento secondo il dadaista allora ancora sconosciuto in Russia⁷²:

Tre settimane fa sono venuto a sapere da un ospite di Francoforte che un rinomato critico d'arte tedesco avrebbe scoperto che Schwitters apprese da Lissitzky la tecnica del *collage*. Naturalmente questo è del tutto falso. Quando conobbi Lissitzky nel 1922, egli mi disse di non aver mai visto in Russia un fotomontaggio, una novità per lui. Sul *collage* non si è pronunciato. Dato però che Lissitzky

⁶⁹ S. Lissitzky-Küppers (Hrsg.), *El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, cit., p. 13, tavv. 3-5, 7; trad. it. di P. Leone, A. Scarponi, *El Lisitskij: pittore, architetto, tipografo, fotografo: ricordi, lettere*, a cura di S. Lisitskij-Küppers, cit., p. 13, tavv. 3-5, 7. Cfr. l'esautistica ricostruzione del viaggio marinettiano contenuta in V.P. Lapšin, *Marinetti e la Russia. Dalla storia delle relazioni letterarie e artistiche negli anni dieci del XX secolo*, trad. it. di M. Trainini, Skira, Milano 2008.

⁷⁰ F.T. Marinetti, U. Boccioni, C. Carrà et al., *Sintesi futurista della guerra*, «Der Mistral. Eine literarische Kriegszeitung» 1, 2, 21 März 1915, p.n.r. Cfr. V. Margolin, *Leggere El Lissitzky: da artista d'avanguardia a designer di Stato*, in O.M. Rubio (a cura di), *El Lisitskij. L'esperienza della totalità*, catalogo della mostra (MART Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, 15 febbraio – 8 giugno 2014), Electa, Milano 2014, pp. 83-92.

⁷¹ El Lisitskij, *Il Blocco della Russia va verso la fine*, in S. Lisitskij-Küppers (a cura di), *El Lisitskij: pittore, architetto, tipografo, fotografo: ricordi, lettere*, cit., p. 335; cfr. *Erste Russische Kunstausstellung*, catalogo della mostra (Galerie Van Diemen, Berlino, ottobre 1922), Internationale Arbeiterhilfe, Berlino 1922.

⁷² Cfr. D. Bernstein (ed.), *Collage in Russia: Twentieth Century*, Palace Editions, St. Petersburg 2006; L. Becker Lutz (a cura di), *Cut & Paste. European Photomontage 1920-1945*, catalogo della mostra (Estorick Collection, Londra, 24 settembre – 21 dicembre 2008), Gangemi Editore, Roma 2008; M. Gough, *Back in the USSR: John Heartfield, Gustavs Klucis, and the Medium of the Soviet Propaganda*, in A. Huyssen, D. Bathrick, A. Rabinbach (eds), *Dada and Photomontage across Borders*, «New German Critique» 107, estate 2009, pp. 133-184.

giunse per la prima volta in Germania nel 1921 e che Schwitters realizzava *collages* dal 1919, questi non può aver conosciuto tale tecnica da Lissitzky.⁷³

La rilevanza tipografica del fotomontaggio e della *Lautgedicht* 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 è ricoverato in Svizzera a Locarno per una riabilitazione postoperatoria, in cui le chiede di domandare a Kurtchen – diminutivo di Kurt, il terzo dei tre figli – di ritagliare da alcune sue riviste dei brani tratti dalla prima letteratura dada⁷⁴. In un altro scambio epistolare, del settembre del 1925, El Lissitzky le racconta di aver ricevuto una lettera da Tschichold in cui questi gli richiede dei materiali destinati al suo prossimo lavoro, probabilmente *Die neue Typographie*; tutti elementi che ci dimostrano un aggiornamento periodico intercorso fra i due artisti sulle rispettive riflessioni in materia⁷⁵. La conferma, tuttavia, che El Lissitzky rappresenti la fonte alla quale Tschichold si sarebbe ispirato, anche per i meriti storici conferiti alla produzione tipografica di Marinetti, viene da 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 è il 1919 e non, come invece entrambi gli autori scrivono, il 1909. El Lissitzky inoltre non parlava francese, Sophie gli traduceva i testi in tedesco, e ciò spiegherebbe la genericità dell'espressione 'magnifici manifesti' come fonte del 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*).

L'aspetto interessante della questione è che El Lissitzky e Jan Tschichold sono i soli teorici – insieme a Teige, che ne eredita gli assunti – a proporre negli anni Venti una storicizzazione della moderna tipografia che riconduca anche al paroliberalismo e al libro futurista; inoltre, la scarsa fortuna riscossa da questa ricostruzione dipende dal fatto che *Die neue*

⁷³ Lettera inviata da R. Hausmann a W. Schmalenbach, datata 19 ottobre 1964, in Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082. Vedi Atlas, p. 260.

⁷⁴ Lettera inviata da El Lissitzky a S. Lissitzky-Küppers, datata 16 maggio 1924, in S. Lissitzky-Küppers (Hrsg.), *El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, cit., p. 47; trad. it. di P. Leone, A. Scarponi, *El Lisitskij: pittore, architetto, tipografo, fotografo: ricordi, lettere*, a cura di S. Lisitskij-Küppers, cit., p. 46.

⁷⁵ Lettera inviata da El Lissitzky a S. Lissitzky-Küppers, datata 19 settembre 1925, in S. Lissitzky-Küppers (Hrsg.), *El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, cit., p. 65; trad. it. di P. Leone, A. Scarponi, *El Lisitskij: pittore, architetto, tipografo, fotografo: ricordi, lettere*, a cura di S. Lisitskij-Küppers, cit., pp. 63-64.

Typographie rientra nella categoria dei volumi specialistici, trattandosi di una sorta di manuale certamente non divulgativo. Ma se, da un lato, la testimonianza di Tschichold rappresenta una fonte secondaria, dall'altro, 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 l'antologia a cura di Helen Armstrong, intitolata *Graphic Design Theory: Readings from the Field*, che raccoglie i più importanti testi d'inizio secolo sulla disciplina tipografica, tra cui *Our Book* di El Lissitzky, dove al posto della riflessione su Marinetti si legge:

Tutti questi fatti sono come un aeroplano. Prima della guerra e della nostra rivoluzione questo ci trasportava lungo il percorso al punto di decollo. Ora noi siamo in volo, e la nostra fede per il futuro è sull'aereo – questi sono i fatti, in sintesi.⁷⁶

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 italiano. L'origine di questa *damnatio memoriae* è da ricercare nella scelta di Sophie Lissitzky-Küppers di eliminare il passaggio in questione nel volume da lei dedicato a El Lissitzky nel 1967⁷⁷; questa monografia comprende, infatti, un'ampia ed esaustiva appendice dei testi scritti e pubblicati dall'artista russo, a cui la storiografia degli ultimi cinquant'anni ha guardato come a uno strumento utile 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 riconoscesse i meriti di precursore a uno dei leader artistici tradizionalmente legati a Mussolini. Più che l'iniziale silenzio di Sophie – volutamente tendenzioso come è comprensibile nel contesto ideologizzato della fine degli anni Sessanta in cui si registrano molti casi analoghi – colpisce il fatto che la critica

⁷⁶ «All these facts are like an airplane. Before the war and our revolution it was carrying us along the runaway 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», H. Armstrong (ed.), *Graphic Design Theory. Readings from the Field*, Princeton Architectural Press, New York 2009, pp. 27-28.

⁷⁷ El Lissitzky, *Unser Buch*, in S. Lissitzky-Küppers (Hrsg.), *El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, cit., p. 362; trad. it. di P. Leone, A. Scarponi, *Il nostro libro*, in S. Lisitskij-Küppers (a cura di), *El Lisitskij: pittore, architetto, ipografo, fotografo: ricordi, lettere*, cit., p. 351.

e l'editoria contemporanea abbiano inerzialmente reiterato questa cancellazione, così trasformando l'ingiustificato perdurare di un'omissione in un interessante caso di pigrizia filologica, che ha generato 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 Aleksandr Rodčenko invia una lettera a Jan Tschichold, ringraziandolo per il pacchetto ricevuto contenente alcune opere tipografiche e due suoi libri; si scusa anche, però, poiché è riuscito a recuperare un solo fotomontaggio, fra i pochi che gli restano dopo aver abbandonato da cinque anni il procedimento⁷⁸. In questa lettera egli accenna a una certa «Fotothek» a cui tali fotomontaggi sarebbero stati destinati:

Attualmente sto mettendo insieme per la 'Fototeca' tutti i fotomontaggi. Purtroppo non potrò inviargliene molti, poiché negli ultimi cinque anni non ne ho più realizzati. Mi interesso alla sola fotografia e raccolgo, anche per la 'Fototeca', delle fotografie del nostro gruppo di fotografi di 'Ottobre'.⁷⁹

Nel 1930, un anno prima della lettera, Franz Roh inizia a curare una collana, dedicata alla fotografia moderna e intitolata appunto Fotothek, di cui solo le prime due monografie riescono a essere pubblicate: una su Moholy-Nagy e una su Aenne Biermann, entrambe uscite in quell'anno e intitolate *60 Fotos (Sechzig Fotos)*. Egli progetta, tuttavia, l'edizione di molti più volumi, non solo centrati su singole personalità – come quello previsto su El Lissitzky –, ma anche dedicati a temi più generali, quali la fotografia sportiva, il kitsch e il fotomontaggio; questi libri rimangono tuttavia alla sola fase di progetto, dato il veto di stampa posto dai nazisti sulla collana, a cui segue l'internamento dello stesso Franz Roh.

Il dattiloscritto del volume dedicato al 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 di *Foto-Auge*⁸⁰. L'ipotesi è avvalorata dal rapporto fra i due artisti, dall'inte-

⁷⁸ L'uso della formula «stellenzusammen» potrebbe significare che Rodčenko abbia assemblato un nuovo fotomontaggio appositamente per la Fotothek, oppure, più probabilmente, che sia riuscito a ritrovare un solo fotomontaggio da spedire a Tschichold avendo da anni abbandonato il procedimento.

⁷⁹ Lettera inviata da A. Rodčenko a J. Tschichold, datata 28 ottobre 1931, in Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 930030. Vedi Atlas, p. 298.

⁸⁰ F. Roh, J. Tschichold (Hrsgg.), *Foto-Auge: 76 Fotos der Zeit / Oeil et Photo: 76 photographies de notre temps / Photo-eye: 76 Photos of the Period*, Fritz Wedekind & Co., Stuttgart 1929; trad. it. di S. Cecchini, *Foto-Auge*, prefazione di Renato Barilli, Liguori, Napoli 2007.

resse del tipografo verso il procedimento del fotomontaggio – riscontrabile nella quasi totalità dei suoi scambi epistolari – e dal riferimento contenuto nella lettera di Rodčenko a una «Fotothek», ma soprattutto è confermata dal ritrovamento nell'archivio personale di Tschichold di un sommario e di una scaletta intitolati appunto *Fotomontage*⁸¹. Nell'archivio del tipografo è inoltre conservato un fascicolo contenente numerosi materiali sull'argomento, presumibilmente legati ai 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 libro 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 questo volume, rappresentando un'importante conferma della relazione tra la rivoluzione tipografica primo novecentesca e il procedimento del fotomontaggio.

Secondo Tschichold l'essenza del fotomontaggio risiede in due diverse tipologie di composizione sviluppatasi negli anni Dieci, caratterizzate da precise formule combinatorie e illustrate da molteplici definizioni: 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 «collage fotografico», «scultura fotografica», «composizione, combinazione fotografica» e «fotogramma», «grafica di frammenti», «disegno fotografico» o «dipinto fotografico». La seconda tipologia invece esula dal solo campo figurativo e dialoga con gli elementi alfabetici, costituendo una combinazione di fotomontaggio, testo e colore, sviluppatasi poi negli anni Venti sotto il titolo di «tipofoto». Per quel che concerne invece la storicizzazione del procedimento, Tschichold delinea un'evoluzione nel fotomontaggio, dall'Ottocento fino allo sperimentalismo dada, sviluppatasi grazie anche all'influenza di altri settori artistici quali ad esempio la pittura, e in cui l'apporto maggiore lo ha offerto il futurismo con i suoi principi regolatori fondati sulla simultaneità e la compenetrazione spazio-temporale. La fase matura della tecnica – definita nel catalogo della mostra storica berlinese del 1931 lo «stadio della costruzione»⁸²

⁸¹ J. Tschichold, *Fotomontage*, dattiloscritto, n.d., in Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 930030. Vedi Atlas, pp. 298-301. Cfr. anche la lettera inviata da El Lissitzky a J. Tschichold, datata 29 settembre 1932, in cui gli chiede aggiornamenti sul suo progetto sul fotomontaggio, tradotta in italiano e pubblicata in O.M. Rubio (a cura di), *El Lissitzky. L'esperienza della totalità*, cit., pp. 186-187.

⁸² C. Domela-Nieuwenhuis, *Fotomontage von Cesar Domela-Nieuwenhuis*, in Id. (a cura di), *Fotomontage*, catalogo della mostra (Staatliche Kunstbibliothek-Staatliche Mu-

– si apre invece con la scoperta della sua portata comunicativa in una prospettiva collettivista, e dunque di un'applicazione pratica in numerosi campi. Tschichold distingue diverse tipologie, quali: il «fotomontaggio politico» di Grosz e Heartfield; il «fotomontaggio come satira» di Höch e Moholy-Nagy; il «libero fotomontaggio»; la «grafica di frammenti-montaggio» di Ernst e Teige, nata dall'utilizzo di un elemento grafico come base del montaggio; e infine, il «fotomontaggio applicato», in uso in numerosi settori, quali il libro, il manifesto, il prospetto architettonico e la progettazione museografica (El Lissitzky, Moholy-Nagy, Le Corbusier)⁸³.

Rispetto alla scaletta, il sommario approfondisce maggiormente la questione: l'apertura ne chiarisce, infatti, i propositi di indagare lo sviluppo storico del fotomontaggio dalle sue formule embrionali, individuando una casistica di soluzioni artistiche proposte nei due decenni, giudicandone le potenzialità e le criticità così da proporre «una documentazione storica, che mostra ciò che è buono e ciò che è cattivo. Esempi e contro-esempi»⁸⁴. Tschichold fornisce quindi una definizione generica di fotomontaggio, che a sua volta legittima nella sua sintesi la ricostruzione storica tentata in questa ricerca:

Fotomontaggio: è il montaggio costituito da una o più fotografie o da frammenti fotografici su una superficie, non importa che questa sia parzialmente o completamente coperta. La qualità del lavoro dipende, in primo luogo, dalla forza creativa del suo autore, e poi secondariamente dalla qualità delle fotografie utilizzate.⁸⁵

Avanzando una possibile definizione del procedimento, Tschichold avvalorava l'ipotesi che la specificità del fotomontaggio non risieda esclusivamente nella valenza intrinseca del frammento fotografico, e dunque nelle qualità formali e referenziali che lo denotano, quanto piuttosto nelle capacità combinatorie del suo autore. Egli conclude sottolineando il ruolo ricoperto dalla sperimentazione tipografica entro i domini propri del fotomontaggio: «la tipografia giunge nel fotomontaggio; così si parla di tipofoto»⁸⁶.

Partendo da questa premessa, egli descrive due delle possibili declinazioni del procedimento: la *Fotoplastik* e il *Fotoklebebild*. La prima – citando letteralmente la definizione di Moholy-Nagy nella seconda edizione del

seen, Berlino, 25 aprile – 31 maggio 1931), Staatliche Museen, Berlino 1931, p.n.n. Vedi Atlas, p. 295.

⁸³ J. Tschichold, *Fotomontage*, cit. Vedi Atlas, p. 299.

⁸⁴ *Ibidem*. Vedi Atlas, p. 300.

⁸⁵ *Ibidem*. Cfr. le definizioni di fotomontaggio di C. Domela-Nieuwenhuis e G. Kluzis in C. Domela-Nieuwenhuis, *Fotomontage*, cit., p.n.n.

⁸⁶ J. Tschichold, *Fotomontage*, cit. Vedi Atlas, p. 300.

1927 di *Malerei, Fotografie, Film*⁸⁷ – è il risultato di un «lavoro manuale primitivo» di assemblaggio di più fotografie e di «un metodo sperimentale di rappresentazione simultanea; una compenetrazione compressa di uno spirito alfabetico e visivo»⁸⁸. Il *Fotoklebebild* è invece un montaggio di frammenti fotografici di natura ‘letteraria’, non tanto per la presenza dell’elemento alfabetico, quanto per il suo potenziale immaginifico paragonabile a quello della letteratura, da cui la possibile correlazione con la pagina parolibera a prescindere dalla sua diversa natura. Tale sistema si fonda sul rapporto dialettico tra segni ibridi, la cui forza espressiva nasce dal contrasto tra l’apparente fisicità conferita alla composizione dalla presenza della fotografia e la bidimensionalità della superficie⁸⁹.

Nell’archivio di Tschichold è inoltre conservato un documento con un suo appunto a matita sul *Fotoklebebild*, definito come il risultato di una combinazione tra un *Klebebild*, dunque tra un insieme composto «di frammenti dalla grafica manuale»⁹⁰ – così sottintendendo un’operazione legata alla gestualità dell’artista –, e una componente meccanica, la fotografia appunto, frutto invece di una «grafica meccanica»; tale ibridismo genera per Tschichold una composizione fondata su forme «costruttiviste» e non più «organicistiche»⁹¹. Motivo d’ispirazione per queste ultime righe è 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 troviamo descritto un analogo antagonismo tra tipologie formali⁹². La documentazione raccolta dal tipografo sul *Fotoklebebild* abbraccia inoltre tutta la produzione dada della seconda metà degli anni Dieci, con fotomontaggi di Raoul Hausmann, Max Ernst e George Grosz, nonché con pagine ritagliate dallo stesso catalogo della mostra storica del 1931. Egli ritiene che il *Fotoklebebild* sia 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 inviategli il 23 luglio 1929 dallo stesso artista con il seguente commento:

⁸⁷ L. Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, Albert Langen Verlag, München 1927.

⁸⁸ J. Tschichold, *Fotomontage*, cit. Vedi Atlas, p. 300.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ «Aus Teilen von Manuellgrafik», J. Tschichold, appunto autografo (n.d.), in Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 930030.

⁹¹ «Mechanografik»; «konstruktivistische»; «organistische», *ibidem*.

⁹² K. Teige, *Moderni Typo*, cit.; una traduzione tedesca dell’articolo di Teige è custodita nell’archivio di Tschichold, mentre una francese (non integrale) è pubblicata da quest’ultimo nell’articolo *Qu’est-ce que la nouvelle typographie et que veut-elle?*, cit., p. 52.

Carissimo Tschichold!

Sono d'accordo a riprodurre il mio *Klebebild*. La prego di mandarmi una copia del libro come esempio.⁹³

Il *Klebebild* riprodotto è costituito da disegni, caratteri tipografici e macchie di colore, da frammenti fotografici di paesaggi montani uniti a 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. I frammenti montati costruiscono la figura femminile e il paesaggio della casa sullo sfondo, conferendo loro un valore figurativo, grazie all'operazione manuale dell'artista, che ha tagliato e incollato i diversi frammenti ricomponendoli nel nuovo insieme legittimato come unità dalla sua valenza rappresentativa. Nel *Klebebild*, quindi, l'autorialità assume certamente una maggiore rilevanza rispetto al fotomontaggio, come confermato dagli stessi dadaisti nel titolo di 'fotomontatori' che si sono scelti; *Dada-merika*, del 1919-1920 (sempre custodito da Tschichold nel suo archivio)⁹⁴, è realizzato, ad esempio, a quattro mani da Grosz e da Heartfield, così annullando il personalismo creativo dell'autore unico, 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 evolve e matura nei libri pubblicati da Der Malik-Verlag negli anni Venti, i cui fotomontaggi si integrano perfettamente nella struttura delle copertine come elementi tipografici accanto a quelli alfabetici. Il 26 maggio 1930 Tschichold riceve una lettera da Wieland Herzfelde, in cui questi lo informa di avergli spedito il catalogo delle pubblicazioni della casa editrice, che egli custodisce nel suo archivio insieme alle numerose copertine pazientemente ritagliate e archiviate⁹⁵; tra queste si ricordano: *Das Leben der Autos* di Il'ja Ehrenburg, la cui copertina è costruita su tre livelli di profondità, con, in primo piano, il dettaglio di un cofano di un'auto, e, in successione, un lampione e l'ombra nella nebbia della Tour Eiffel, il cui verticalismo richiama quello dell'autore e del titolo stampati sulla destra; o le composizioni per i volumi di Upton

⁹³ Cartolina inviata da G. Grosz a J. Tschichold, datata 23 luglio 1929, in Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 930030. Vedi Atlas, p. 281.

⁹⁴ Riproduzione di *Dada-merika*, fotomontaggio di G. Grosz e J. Heartfield (1919-1920), in Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 930030.

⁹⁵ Lettera inviata da W. Herzfelde a J. Tschichold, datata 26 maggio 1930, in Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 930030. Vedi Atlas, p. 290.

Sinclair, quali *Leidweg der Liebe*, che presenta la fotografia di un forcipe sovrapposta a quella di una rosa bianca la cui forma bifida si integra visivamente con le parti scritte costruite su una diagonale, e *Die goldene Kette*, con in primo piano la caricatura di un pingue uomo d'affari giustapposta al montaggio di una serie di capolavori artistici, accostati gli uni agli altri in una struttura a griglia.

Un ruolo importante, in questo volume sul fotomontaggio destinato alla collana Fotothek, avrebbe dovuto ricoprirlo anche Gustav Kluzis, che scrive nel catalogo della mostra berlinese del 1931 e realizza nel 1918 il suo primo montaggio di frammenti fotografici, destinato al padiglione per il V Congresso panrusso dei Soviet, seguito l'anno dopo da *Dinamiskā pilsēta*⁹⁶. Tschichold gli dedica nel 1932 un saggio monografico intitolato *Über die Fotoplakate von G. Kluzis*, in cui descrive l'artista come uno dei primi «fotomontatori russi» la cui versatilità emerge dai suoi «piccoli e grandi manifesti [...] illustrazioni di libri, statistiche fotografiche»⁹⁷, di cui uno degli elementi caratteristici è l'importanza riconosciuta al colore⁹⁸. Molti lavori di Kluzis sono raccolti e incollati da Tschichold su dei fogli singoli bianchi, accanto ai *Fotoplakate* di Max Burchartz (1928) e ai manifesti dei cecchi 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 un «libero fotomontaggio in bianco e nero» per l'accostamento fortuito di diversi frammenti fotografici (una bottiglia, un gruppo di equilibristi, una scacchiera, un'eclissi solare e un busto femminile) privi però di una struttura pensata come insieme⁹⁹. Fra queste composizioni vi è un fotomontaggio di Kluzis ritagliato da un catalogo editoriale, di cui Tschichold commenta a matita le varie componenti e peculiarità riunendo una sorta di compendio sulle qualità che un fotomontaggio dovrebbe possedere¹⁰⁰. L'analisi del tipografo parte sottolineando – letteralmente, con due segni a matita – l'importanza del «bicolore», di cui il rosso è la componente do-

⁹⁶ Cfr. A. Nigro, *Il collage tra le due guerre. Provocazioni dadaiste e Id.*, *Il collage tra le due guerre. Costruzioni ritagliate*, in M.G. Messina, M.M. Lamberti (a cura di), *Collage/Collages dal Cubismo al New Dada*, catalogo della mostra (GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, 2007), Electa, Milano 2007, pp. 54-75 e 76-97.

⁹⁷ J. Tschichold, *Über die Fotoplakate von G. Kluzis*, dattiloscritto, Dezember 1932, in Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 930030. Vedi Atlas, p. 302.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ «Schwarz und weissfreie Fotomontage», J. Tschichold, commento autografo al fotomontaggio *Cherná a bílá* di Jiří Voskovec (n.d.), in Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 930030.

¹⁰⁰ «Russische Fotomontage (aus einem Verlagskatalog)», J. Tschichold, commento autografo alla riproduzione di un fotomontaggio di Gustav Kluzis (n.d.), in Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 930030.

minante per l'intensità ottenuta dal contrasto con il nero¹⁰¹; spiega infatti in *Die neue Typographie*:

Il rosso predomina su ogni colore, sembra sempre più vicino di un qualsiasi altro colore, perfino del bianco. [...] Naturalmente, la combinazione dei colori nero-rosso non è l'unica possibile, come spesso è erroneamente ritenuto. Ma grazie alla sua intensità particolarmente forte è spesso preferita a ogni altra.¹⁰²

Accanto al colore e al frammento fotografico, che, come appunta Tschichold, «non è da ritoccare ulteriormente»¹⁰³, il terzo elemento caratteristico di un fotomontaggio è il segno alfabetico; egli commenta, infatti, al lato della frase in cirillico inserita nell'insieme: «questa scritta bianca pura senza griglia»¹⁰⁴, così confermando il parallelismo tra immagine e parola, acquisito grazie al procedimento del montaggio, in cui il linguaggio alfabetico non necessita più di uno spazio autonomo e separato rispetto all'illustrazione, ma ne condivide la logica come materiale tipografico della composizione. La compresenza di più linguaggi rappresenta quindi uno dei caratteri fondamentali del fotomontaggio, che ingloba anche elementi matematici, come sottolineato dall'appunto al diagramma statistico presente nel manifesto di Kluzis: «tabella economica incisa»¹⁰⁵.

L'archivio conserva, inoltre, una miscellanea di pubblicazioni e riviste, editate 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»; vi è custodito anche 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 Kluzis in U.R.S.S., un'ulteriore conferma dell'interesse del tipografo verso il procedimento, che avvalorava l'ipotesi avanzata del suo progetto di un lavoro monografico sul fotomontaggio tra il 1929 e il 1931¹⁰⁶. Infine, una sezione avrebbe dovuto essere dedicata al fotomontaggio ceco: Karel Teige, con le sue ricerche paralle-

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² J. Tschichold, *Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*, cit., pp. 74-75. Vedi Atlas, p. 279.

¹⁰³ «Nicht weiter retuschieren», J. Tschichold, commento autografo alla riproduzione di un fotomontaggio di Gustav Kluzis (*Russische Fotomontage*, n.d.), cit.

¹⁰⁴ «Diese Schrift rein weiss ohne Roster», *ibidem*.

¹⁰⁵ «Tabelle heller ätzen», *ibidem*.

¹⁰⁶ Johnson, *Photomontage*, «Wochenbericht. Der Gesellschaft fuer kulturelle Verbindung der Sowjetunion mit dem Auslande» 5, 33-34, 26 agosto 1929, pp. 14-16, conservato in Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 930030.

le sulla tipografia e il montaggio, e l'intuizione, nei suoi saggi del 1929 e del 1932, di una possibile filiazione della *neue Typographie* dal parolibero marinetiano e del fotomontaggio dalle novità compositive del quadro futurista, è, infatti, una presenza importante nel suo archivio¹⁰⁷.

3.4 *Un manoscritto ritrovato*: Il nuovo stile narrativo parolibero

Questa ricognizione si conclude con un saggio inedito di Filippo Tommaso Marinetti, da lui firmato e dettato a Benedetta Cappa. Si tratta di un manoscritto rilegato di sedici pagine intitolato *Il nuovo stile narrativo parolibero*, in cui egli 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 giornale¹⁰⁸. Il contributo termina 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»¹⁰⁹, ispirato probabilmente al celebre dipinto di Umberto Boccioni del 1910 intitolato *Rissa in galleria*. In questo testo non datato – ma certamente posteriore al 1926, per il riferimento contenuto a *Rien que la terre* di Paul Morand¹¹⁰ – emerge l'esigenza da parte 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:

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.¹¹¹

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

¹⁰⁷ K. Teige, *F.T. Marinetti+italskàmoderna+světový' futurismus*, cit., p. 102; Id., *O Fotomontáži*, cit., pp. 195, 198.

¹⁰⁸ F.T. Marinetti, *Il nuovo stile narrativo parolibero*, manoscritto (n.d., post 1926), p.n.n., firmato e dettato da Marinetti a Benedetta Cappa, in Filippo Tommaso Marinetti correspondence and papers, 1886-1974, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850702. Vedi Atlas, pp. 307-311.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ P. Morand, *Rien que la terre. Voyage*, Grasset, Paris 1926.

¹¹¹ F.T. Marinetti, *Il nuovo stile narrativo parolibero*, n.d., cit., p.n.n.

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»¹¹². Egli cita quindi un articolo pubblicato sul «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»¹¹³. Un'affermazione non condivisa dallo scrivente, che ricorda un contributo di Dominique Braga, edito su «Crapouillot» il 15 aprile del 1920, ripubblicato dalla Direzione del Movimento Futurista 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 lo provava, facendo rimontare a Marinetti l'essenza delle novità cubo-dadaiste. Ecco il punto capitale. Direttamente (Blaise Cendrars) o indirettamente (dal crocicchio di Apollinaire) gli uomini e le scuole dette d'avanguardia devono la loro libertà alla rivoluzione futurista. Marinetti resta il grande inventore. Ciò che è vitale nei tentativi di oggi fu lui ad apportarlo ieri. Bisognerebbe dichiararlo violentemente.¹¹⁴

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: «Qui troviamo la spiegazione di alcune raccolte di poesie degli ultimi anni. I loro autori hanno dimenticato due cose: citare Marinetti e nutrirsi del romanticismo fecondante che costituiva l'essenza del suo apporto»¹¹⁵. Per sottolineare il riconoscimento internaziona-

¹¹² *Ibidem.*

¹¹³ *Ibidem.*

¹¹⁴ «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 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», D. Braga, *Il futurismo giudicato da una grande rivista francese*, Direction du Mouvement Futuriste, Milano, n.d. [1920], p.n.n. Cfr. anche D. Braga, *Le Futurisme*, «Le Crapouillot», 15 avril 1920, pp. 2-3.

¹¹⁵ «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», *ibidem.*

le verso il proprio contributo letterario, Marinetti – prima di concludere con alcuni brani di Folgore, Rognoni e con il suo testo *Una rissa* – si rivolge alla Germania, citando un articolo di Paul Colin sulla letteratura tedesca pubblicato sulla rivista parigina «Clarté», in cui il critico descrive l'ascendenza del paroliberismo su alcuni autori tra cui Alfred Döblin. Attraverso queste figure, le novità italiane raggiungono quei giovani artisti, come ad esempio George Grosz, che pochi anni dopo diventeranno i pionieri di una scrittura radicalmente rivoluzionata dai principi della *neue Typographie* e dall'ideazione dei primi fotomontaggi. Si afferma così una nuova formula compositiva, fondata sul montaggio di parole e di immagini, in grado di superare i confini dei singoli linguaggi per fondere la dimensione temporale della narrazione in quella spaziale della superficie, ideando dei procedimenti profondamente nuovi che si tradurranno poi in veri e propri meccanismi mediatici del Novecento.

A 1891

T

L Tipografia futurista e fotomontaggio dada

A

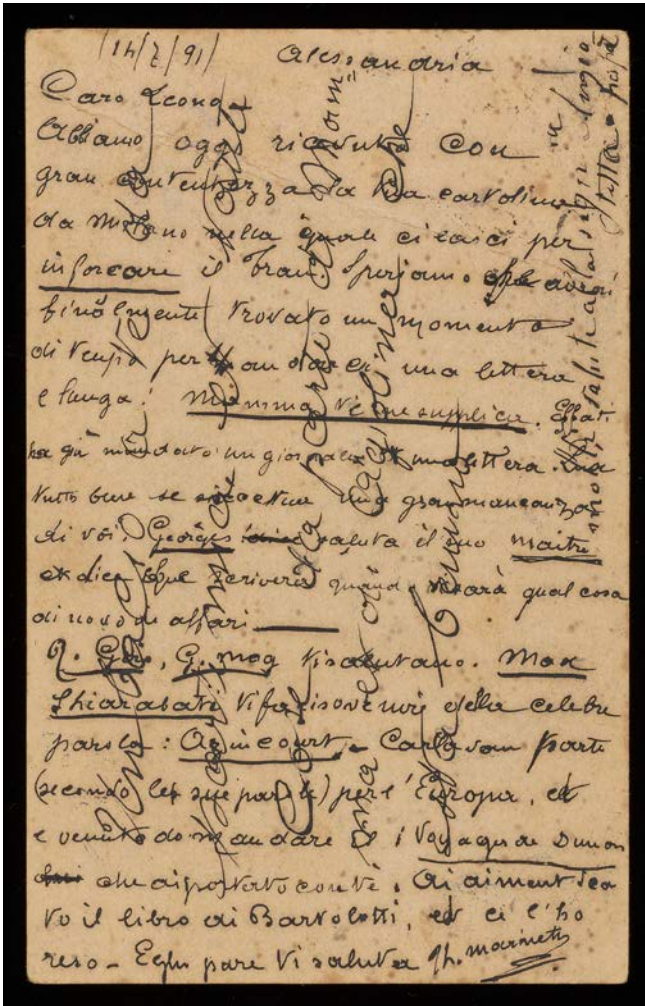
S 1938

Atlas 1891-1938 è una cronologia che pone a confronto un'antologia documentaria con una selezione di opere e di fotografie entro due estremi temporali: il 1891, data in cui Filippo Tommaso Marinetti – in una corrispondenza con il fratello Leone – rompe per la prima volta i canoni tradizionali di esposizione e struttura del testo; e il 1938, quando, poco dopo l'esposizione *Entartete Kunst* di Monaco, episodio simbolo della crisi culturale europea, John Heartfield organizza, presso l'A.C.A. Gallery di New York, la prima mostra di fotomontaggi negli Stati Uniti. Questo itinerario storico-critico collega una serie di dati biografici e di mostre a un *corpus* di materiali a stampa e inediti – prevalentemente scambi epistolari e dattiloscritti – coevi ma anche posteriori, al fine di indagare lo sperimentalismo poetico e i fotomontaggi primonovecenteschi rileggendoli nel quadro delle neo-avanguardie del secondo dopoguerra. Alcuni termini ed espressioni presenti nelle fonti selezionate e trascritte sono evidenziati in grassetto, così da presentare una cartografia del vocabolario maturato nel Novecento intorno al montaggio e all'immagine alfabetica. L'antologia rappresenta inoltre il commento documentario alle opere, che propongono visivamente le diverse formule di montaggio prese in esame*.

* Laddove i testi originali sono in lingua ceca o russa, è stata riportata la sola traduzione italiana edita. Come già indicato nel secondo capitolo, i traduttori ufficiali dei testi futuristi a Berlino sono Else Hadwiger, Hermann Hendrick e Jans Jacob, o Jean-Jacques.

1891.

Luglio-settembre 1891 | Quattro cartoline inviate da Filippo Tommaso Marinetti a Leone Marinetti, due n.d., due datate 14 luglio e 12 settembre 1891, in Marinetti student notebooks and other papers, 1891-1936, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 890122.



1. Cartolina inviata da Filippo Tommaso Marinetti a Leone Marinetti, datata 14 luglio 1891. Courtesy Getty Research Institute, Los Angeles (890122)

.1897.

Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, «Cosmopolis», 6, 17, mai 1897, pp. 417-427.

Paul Scheerbart, *Kikakoku! Ekorolaps!*, in Id., *Ich liebe Dich! Ein Eisenbahn-Roman mit 66 Intermezzos*, Schuster & Loeffler, Berlin 1897, pp. 249-250.

.1905.

Christian Morgenstern, *Das große Lalula*, in Id., *Galgenlieder*, Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1905, p. 9.

.1912.

5 febbraio 1912 | Inaugurazione dell'*Exposition des peintres futuristes italiens*, Galerie Bernheim-Jeune, Paris, 5-24 febbraio 1912.

Marzo 1912 | Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini, *Manifest der Futuristen*, «Der Sturm» 3, 103, März 1912, pp. 822-824; F.T. Marinetti, *Manifest des Futurismus*, ivi, 3, 104, März 1912, pp. 828-829.

Aprile 1912 | Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini, *Die Aussteller an das Publikum*, «Der Sturm» 3, 105, April 1912, pp. 3-4; Umberto Boccioni, *La peinture des états d'âme*, I: *Les Adieux*, *Originalzeichnung*, ivi, 3, 107, April 1912, p. 21.

Aprile-maggio 1912 | F.T. Marinetti, *Manifest des Futurismus*; Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini, *Die Aussteller an das Publikum* e Id., *Manifest der Futuristen-Die futuristische Malerei-Technisches Manifest*, in *Zweite Ausstellung: Die Futuristen*. Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini, catalogo della mostra (Galerie Der Sturm, Berlino, 12 aprile-15 maggio 1912), Verlag Der Sturm, Berlino 1912.

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, Léger) 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 Reichkeit 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, s.t., Limoges, 26 maggio 1957, in Franz Roh papers, ca. 1911-1965, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850120].

Maggio 1912 | Valentine de Saint-Point, *Manifest der futuristischen Frau*, «Der Sturm» 3, 108, Mai 1912, pp. 864-865; Umberto Boccioni, *La peinture des états d'âme*, II: *Ceux qui s'en vont*, *Originalzeichnung*, ivi, 3, 108, Mai 1912, p. 867; Umberto Boccioni, *La peinture des états d'âme*, III: *Ceux qui restent*, *Originalzeichnung*, ivi, 3, 109, Mai, 1912, p. 35 e F.T. Mari-

netti, *À l'Automobile de course*, ivi, 3, 109, Mai 1912, p. 36; Alfred Döblin, *Die Bilder der Futuristen*, ivi, 3, 110, Mai 1912, pp. 41-42; F.T. Marinetti, *Tod dem Mondschein! Zweites Manifest des Futurismus*, ivi, 3, 111, Mai 1912, pp. 50-51.

11 Maggio 1912 | F.T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1912), in L. Altomare, M. Betuda, P. Buzzi et al., *I poeti futuristi*, con un proclama di F.T. Marinetti e uno studio sul verso libero di Paolo Buzzi, Edizione Futuriste di «Poesia», Milano 1912, pp. 13-15:

Bisogna distruggere la sintassi disponendo i sostantivi **a caso**, come nascono. [...] Per accentuare certi movimenti e indicare le loro direzioni s'impiegheranno **segni della matematica**: + - X : = > < . e i **segni musicali** [...] 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.

Giugno 1912 | F.T. Marinetti, *Tod dem Mondschein! Zweites Manifest des Futurismus*, «Der Sturm» 3, 112, Juni 1912, pp. 57-58; Raoul Hausmann, *Wieder Herr Scheffler*, ivi, 3, 115-116, Juni 1912, p. 86:

Mein eigenes Schriftsteller Dasein 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 wurden mir die Bücher Apollinaire's, Cendrars's [sic], 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. [Raoul Hausmann, *Meine Beziehungen zur Weltliteratur*, dattiloscritto, n.d., in Hans J. Kleinschmidt Research files, 1902-1975, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 950005].

11 agosto 1912 | F.T. Marinetti, *Risposte alle obiezioni. Supplemento al Manifesto tecnico della letteratura futurista e Battaglia Peso + Odore* (primo componimento parolibero), in L. Altomare, M. Betuda, P. Buzzi et al., *I poeti futuristi*, cit., pp. 23-33; qui p. 28:

Uno spazio bianco, più o meno lungo, indicherà al lettore i riposi o i sonni più o meno lunghi dell'intuizione.

Battaglia
Peso + Odore

Mezzogiorno $\frac{3}{4}$ flauti gemiti solleone **tumbtumb** allar-
me Gargaresch schiantarsi crepitazione marcia Tintin-
nò zaini fucili zoccoli chiodi cannoni criniere ruote
cassoni ebrei frittelle paniall'olio cantilene bottegucce
zaffate lustreggìo cispa puzzo cannella
muffa flusso e riflusso pepe rissa sudiciume turbine
aranci-in-fiore filigrana miseria dadi scacchi carte gel-
somino + nocemoscata + rosa arabesco mosaico ca-
rogna pungiglioni acciabattìo mitra-
gliatrici = ghiaia + risacca + rane Tintinnò zaini
fucili cannoni ferraglia atmosfera = piombo + lava
+ 300 fetori + 50 profumi selciato materasso detriti
sterco-di-cavallo carogne flic-flac ammassarsi cammelli
asini **tumb-tuum** cloaca Souk-degli-argentieri dedalo se-
ta azzurro galabieh porpora aranci moucharabieh archi
scavalcare biforcazione piazzetta pullulò
concerìa lustrascarpe gandouras burnous formico-
llo colare trasudare policromìa avviluppamento escre-
scenze fessure tane calcinacci demolizione acido-fenico
calce pidocchiume Tintinnò zaini **tatata-**
tata zoccoli chiodi cannoni cassoni frustate panno-da-
uniforme lezzo-d'agnelli via-senza-uscita a-sinistra im-

Ottobre 1912 | Franz Marc, *Die Futuristen*, «Der Sturm» 3, 132, Oktober 1912, p. 187:

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.

F.T. Marinetti, *Die futuristische Literatur. Technisches Manifest von F.T. Marinetti*, «Der Sturm» 3, 133, Oktober 1912, pp. 194-195.

Novembre 1912 | Mostra, *Die Futuristen*, Galerie Thannhauser, Monaco, novembre-décembre 1912.

Raul Hausmann, *Die gesunde Kunst*, «Der Sturm» 3, 134-135, November 1912, p. 206.

Dicembre 1912 | Guillaume Apollinaire, *Zone*, «Les Soirées de Paris» 11, décembre 1912, pp. 331-337.

Carl Einstein, *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders. Ein Roman*, Verlag der Wochenschrift «Die Aktion», Berlin-Wilmersdorf 1912.

Wassily Kandinsky, Franz Marc, *Almanach "Der Blaue Reiter"*, Piper-Verlag, München 1912.

F.T. Marinetti, *Futuristische Dichtungen. Autorisierte Übertragungen von Else Hadwiger mit Einführenden Worten von Rudolf Kurtz*, A.R. Meyer Verlag, Berlin-Wilmersdorf 1912.

.1913.

Hugo Ball, Emmy Hennings e Richard Huelsenbeck si incontrano a Monaco.

Febbraio 1913 | Ardengo Soffici, *Glosse zu meinem Werk*, «Der Sturm» 3, 146-147, Februar 1913, p. 266.

David Nikolaj, Vladimir Burliuk *et. al.*, *Sadok Sudej II*, fevral' 1913:

We have begun to attach **meaning to words** according to their **graphic and phonic characteristics**. [In Vladimir Markov, *Russian Futurism. A History*, Macgibbon & Kee Limited, London 1969 (ed. orig. 1968), p. 51

Marzo 1913 | F.T. Marinetti, *Supplement zum technischen Manifest der futuristischen Literatur*, «Der Sturm» 3, 150-151, März 1913, pp. 279-280; Alfred Döblin, *Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F.T. Marinetti*, ivi, 3, 150-151, März 1913, pp. 280-282.

11 marzo 1913 | Luigi Russolo, *L'Art des bruits. Manifeste futuriste*, Direction du Mouvement Futuriste, Milan, mars 1913.

1 maggio 1913 | Leonhard Rudolf, *Vorträge. F.T. Marinetti-Resi Langer (Kritik)*, in H. Lautensack, A.R. Meyer, A. Ruest (Hrsgg.), *Die Bücherei Maiandros. Eine Zeitschrift von 60 zu 60 Tagen*, 4/5, Knorr, Berlin 1913, pp. 6-7:

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.

11 maggio 1913 | F.T. Marinetti, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* (11 maggio 1913), edito in due puntate su «Lacerba» 1, 12, 15 giugno 1913, pp. 121-124 e 1, 22, 15 novembre 1913, pp. 252-254; qui, pp. 123-124:

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** [...] Io inizio una **rivoluzione tipografica** diretta contro la bestiale e nauseante concezione del libro di versi passatista. [...] Noi useremo perciò in una medesima pagina, **tre o quattro colori diversi d'inchiostro**, e anche **20 caratteri tipografici** diversi, se occorre. [...] Oggi noi non vogliamo più che l'ebrietà lirica disponga sintatticamente le parole prima di lanciarle fuori coi fiati da noi inventati, ed abbiamo le **parole in libertà**. Inoltre la nostra ebrietà lirica deve liberamente **deformare, ripiasmare** le **parole, tagliandole, allungandone**, rinforzandone il centro o le estremità, aumentando o diminuendo il numero delle vocali e della consonanti.

Settembre 1913 | F.T. Marinetti, *An meinen Pegasus e Der Abend und die Stadt*, «Die Aktion» 3, 37, 13 September 1913, pp. 877-878; Id., *Die heiligen Eidechsen*, ivi, 3, 39, 27 September 1913, pp. 919-920.

20 settembre 1913 | Inaugurazione dell' *Erster Deutscher Herbst Salon*, catalogo della mostra (Galerie Der Sturm, Berlino, 20 settembre 1913 – 1 dicembre 1913), Verlag Der Sturm, Berlino 1913.

Ottobre 1913 | Inaugurazione della mostra *Die Futuristen* presso il Kunstsalon Emil Richter di Dresda.

15 novembre 1913 | Hugo Ball, *Die Reise nach Dresden*, «Revolution» 3, 15 November 1913, pp. 4-5:

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 Untermi-
nerung, der **ekstatischen Krankheit**, die sich nach Ausbruch sehnt; die **Nervenfächer** und **Rhythmusfelder** des Todes, des Lichts, der Dynamos und der Uratome.

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. [Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Verlag Dunker & Humblot, München-Leipzig 1927, p. 9].

Dicembre 1913 | Umberto Boccioni, *Simultanéité futuriste* (25 novembre 1913), «Der Sturm» 4, 190-191, Dezember 1913, p. 151.

Blaise Cendrars, Sonia Delaunay-Terk, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, Les Hommes Nouveaux, Paris 1913.

Velimir Chlebnikov, *Zatychka, sbornik: risunki, stikhi*, Futuristy Gileia, Moskva 1913.

Aleksei Kruchenykh, Velimir Chlebnikov, *Slovo kak takovoe*, illustratsija Olga Rozanova, EUY, Moskva 1913.

Lunev E. (pseud. di A. Kruchenykh), M.F. Larionov, *Pomada. 3 stichotvorenia*, Izd. G.L. Kuz'mina i S.D. Dolinskago, Moskva 1913.

.1914.

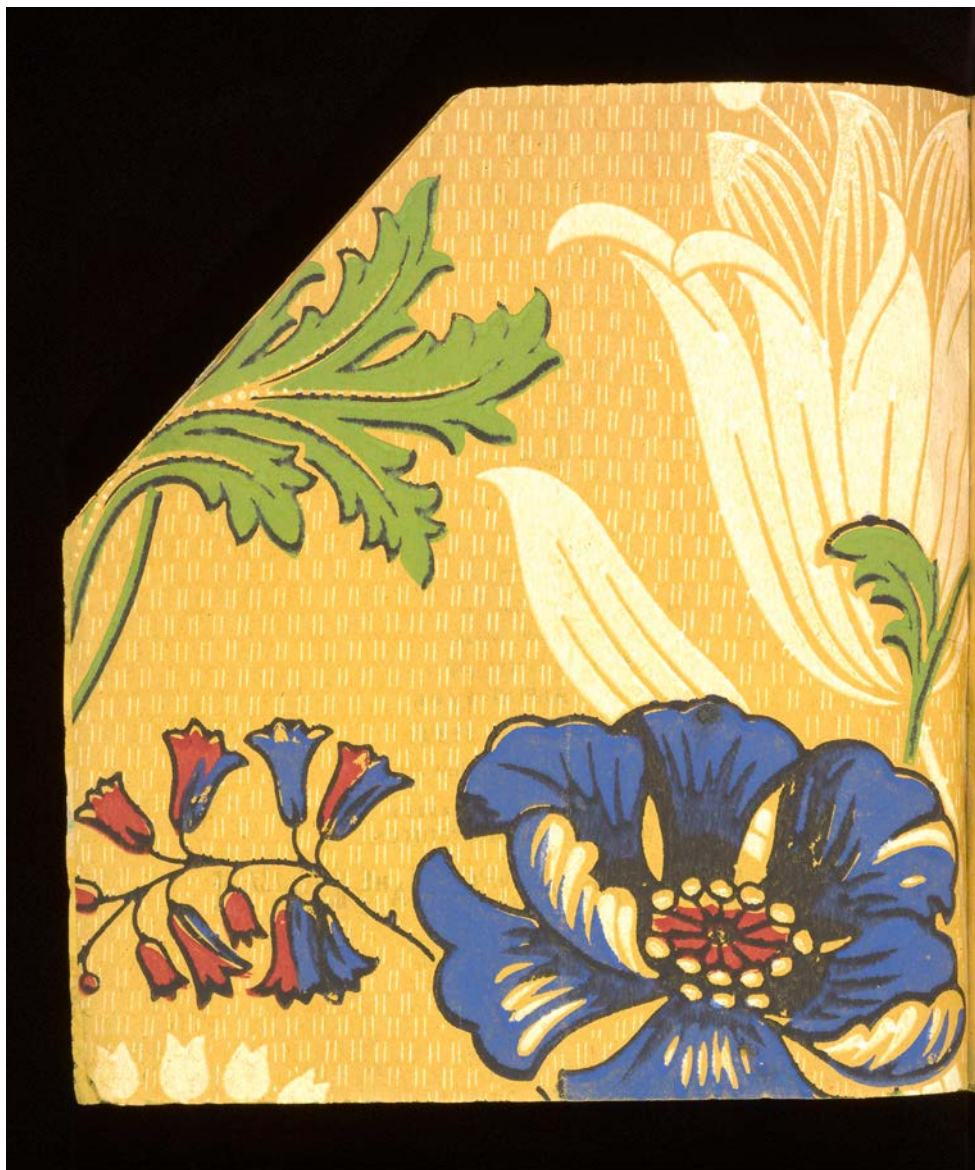
Gennaio-febbraio 1914 | Ciclo di conferenze di Filippo Tommaso Marinetti in Russia tra Mosca e San Pietroburgo.

Gino Severini, *Tango Argentino, Zeichnung*, «Der Sturm» 4, 192-193, Januar 1914, p. 153.

18 marzo 1914 | F.T. Marinetti, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (18 marzo 1914), edito in due puntate su «Lacerba» 2, 6, 15 marzo 1914, pp. 81-83 e 2, 7, 1 aprile 1914, pp. 99-100; qui pp. 82-83, 99:

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**. [...] Le parole in libertà, in questo sforzo continuo di esprimere colla massima forza e la massima profondità, si trasformano naturalmente in **auto-illustrazioni**, mediante l'**ortografia** e **tipografia** libere espressive, le **tavole sinottiche** di valori lirici e le **analogie diseguate**. [...] L'ortografia e la tipografia libere espressive servono inoltre ad esprimere la **mimica facciale** e la **gesticolazione** del **narratore**. [...] Il nostro **amore** crescente per la **materia**, la volontà di **penetrarla** e di conoscere le sue vibrazioni, la simpatia fisica che ci lega ai motori, ci spingono all'uso dell'**onomatopea**.

Marzo 1914 | Vasily Kamensky, *Tango s korovami: Zhelezobetonnye poemy*, Moskva 1914.



3. Vasily Kamensky, *Tango s korovami Zhelezobetonnyia poemy*, 1914.
Courtesy Getty Research Institute, Los Angeles (2872-062)

Т_Л Е Ф О П № 12^В

рЬрЬрЬрЬрЬрЬрЬрЬрЬрЬ

Кто Я да Я -- 38 и 5

А цуТкаЯ ск --- НоП

ЧТ--О-В-4¹⁵--О7-14⁹

и ОЗ--67--я УЛ_И Ц_А ШУ^М

ВечНА

где то --

Далеко
покой
и поля

НУ не надо--
железо везуть

14--092---- МУЗЫКА
автомобили

П Р = Ц Е С С | Я

О ПОНИМАЮ ЧиТал 27-го
6175 метров

ПОВЕСИЛИ
ВЕСЛА
ВЕСЕЛЫЯ
СЕЛА

ЮВУГ ГОРИЗОНТЫ А ТЫ ГДА

6 luglio 1914 | Lettera inviata da Hugo Ball a Maria Ball:

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. [In Hugo Ball, *Briefe 1911-1927*, Benziger Verlag, Köln 1957, p. 33].

28 luglio 1914 | Inizio della prima guerra mondiale. Lettera inviata da Karl Vossler a Filippo Tommaso Marinetti, datata 28 luglio 1914:

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 [In Coll. Filippo Tommaso Marinetti, New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Accession no. 10597744].



4. Kazimir Malevich, *Woman at the Advertising Column*, 1914.
Courtesy Collection Stedelijk Museum Amsterdam



6. F.T. Marinetti, *Zang Tumb Tumb*: Adrianopoli ottobre 1912: parole in libertà, Edizioni futuriste di «Poesia», Milano 1914

7 novembre 1914 | Paolo Buzzi, *Lied der Eingeschlossenen*, «Die Aktion» 4, 44-45, 7 November 1914, pp. 855-858.

Aleksei Kruchenykh, Velimir Chlebnikov, *Tè li lè*, ris. Olga Rozanova, Nikolai Kulbin, Sankt Peterburg 1914.

Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Nouvelle Revue Française, Paris 1914.

F.T. Marinetti, *Zang Tumb Tumb: Adrianopoli ottobre 1912: parole in libertà*, Edizioni Futuriste di «Poesia», Milano 1914.

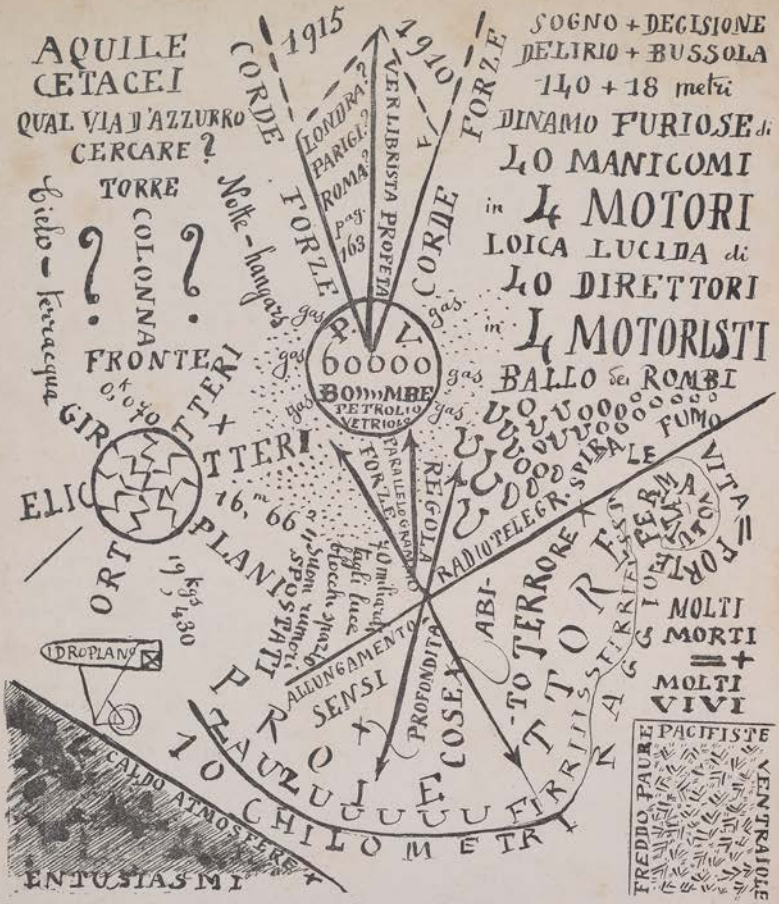
Karl Vossler, *Italienische Literatur der Gegenwart von der Romantik zum Futurismus*, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg 1914, pp. 123, 143:

Italien soll durch die **futuristische Message** 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. [...] Die literarische Elaborate der Futuristen werden von einer futurischen Zentrale «Poesia», Mailand (Corso Venezia 61) herausgegeben. Nachrichten über ihr Treiben finden sich in allen größeren italienischen Tageszeitungen der Jahre 1912ss.

.1915.

Raoul Hausmann incontra Hannah Höch, sua compagna fino al 1922, e conosce Arthur Segal, Hans Richter, Emmy Hennings presso il Café des Westen di Berlino. Nello stesso anno, George Grosz incontra Hannah Höch nella classe di pittura del professor Emil Orlik, e conosce John Heartfield e Wieland Herzfelde nello studio di Ludwig Meidner.

11 febbraio 1915 | *Parole, consonanti, vocali, numeri in libertà*, Direzione del Movimento Futurista, Milano, 11 febbraio 1915.



PAOLO BUZZI, *parolibero*. - Bombardamento aereo

Milano, 11 Febbraio 1915.

DIREZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA: Corso Venezia, 61 - MILANO

Stab. Tip. TAVEGGIA - Milano

7. P. Buzzi, F. Cangiullo, C. Govoni, F.T. Marinetti, *Parole, consonanti, vocali, numeri in libertà*, Direzione del Movimento Futurista, Milano, 11 febbraio 1915

PAROLE CONSONANTI IN LIBERTÀ

NUMERI VOCALI

Dal volume, di prossima pubblicazione: "I PAROLIBERI FUTURISTI,":
 (AURO D'ALBA, BALLA, BETUDA, BOCCIONI, BUZZI, CANGIULLO, CARRÀ, CAVALLI, BRUNO CORRA,
 D. CORRENTI, M. DEL GUERRA, DELLA FLORESTA, L. FOLGORE, A. FRANCHI, C. GOVONI, GUIZZIDORO, ITTAR,
 JANNELLI, MARINETTI, ARMANDO MAZZA, PREZENZINI-MATTOLI, RADIANTE, SETTIMELLI, TODINI, ecc.)

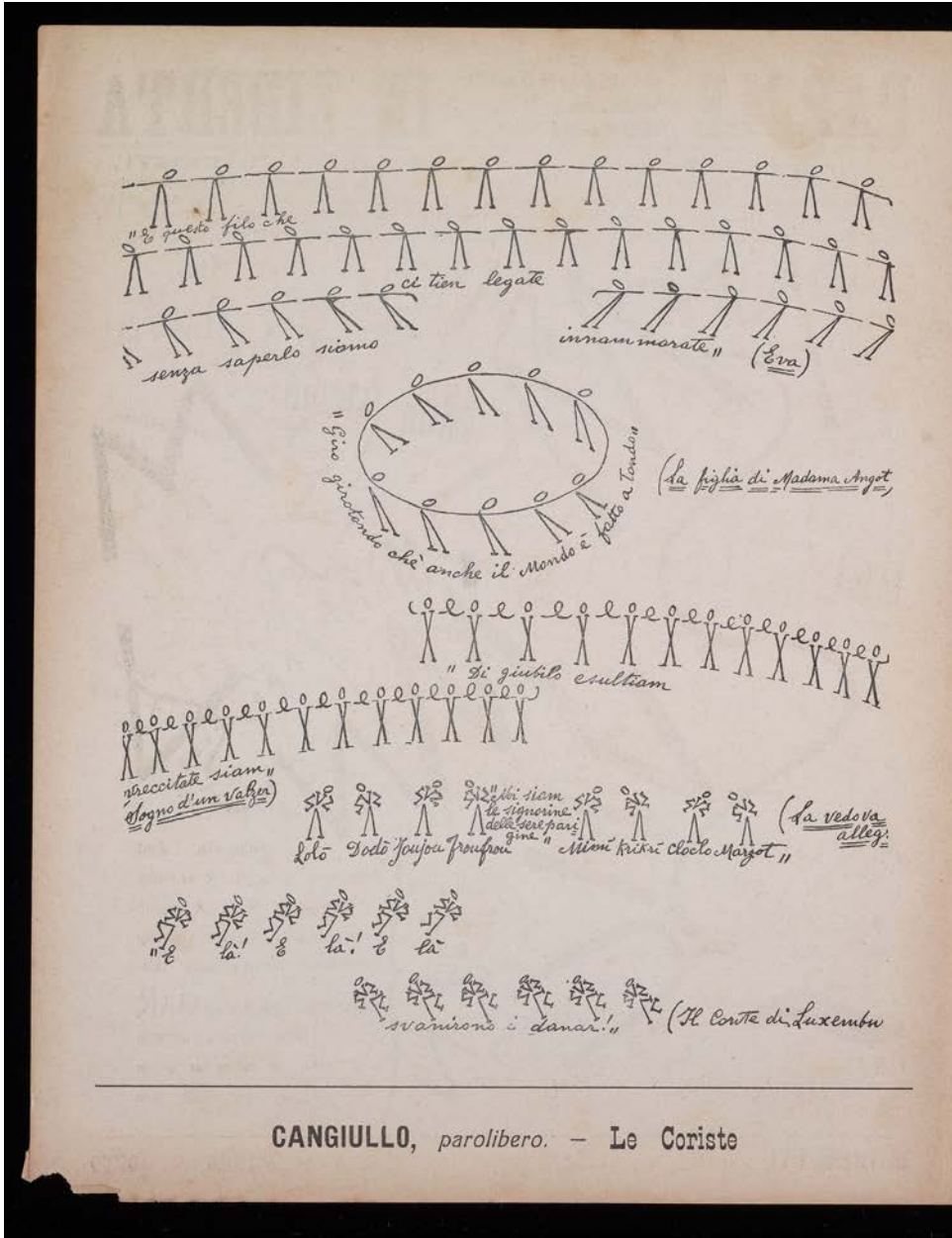
FRANCE
VIVE LA FRANCE
MORT AUX BOCHES
MON AMIIIIII
LEGER LOURD
BEL LE
Maaaa
VICTOIRE
AaA
petite
GUERRE
PRUSSIENS
TOU-A-B TOUM
Z

vite sssss
spirales 5
Pneumatique de volant
vir 29 =

fop fop fop
ta-ta-ta-ta-ta-ta
ta-ta-ta-ta-ta

Verbalisation dynamique de la route
 moastrinar fralingaren donl
 donl donl x x + x vronkap
 vronkap x x x x angolò
 angoll angolà angolin vronkap
 + diraar diranku falasò falasòhh
 falasò picpic viaAAR
 viamelokranu bimbin
 nu ranu = = = = + =
 rarumà viar viar viar

MARINETTI, parolibero. - Montagne + Vallate + Strade x Joffre



CANGIULLO, parolibero. — Le Coriste

8. P. Buzzi, F. Cangiullo, C. Govoni, F.T. Marinetti, *Parole, consonanti, vocali, numeri in libertà*, Direzione del Movimento Futurista, Milano, 11 febbraio 1915. Courtesy Getty Research Institute, Los Angeles (93-B19175)



alghe verdi-verdi

cordone ombelicale
lengua



burattino per il teatro muto dei pesci
acrobata profondo
spauracchio

becchino mascherato
che ruba cadaveri d'annegati
uomo pneumatico
assassino ermetico



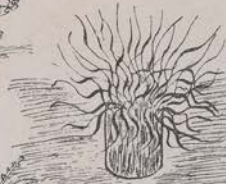
stelle canvor

accetta boia sottomarino



cavallino indomabile LCA

attinia



ceppo insanguinato
dove lasciarono
i capelli serpini
le sirene
decapitate

innaffiatoio



medusa



primavera
metallizzata dei
coralli

incudine



oloturia
sacco
verminoso
di
cenci

ombrello di mendicante
giostra forforenente
di
cavallucci marini



ostriche
cofani di sputi e di
perle



9. Sintesi futurista della guerra

«Der Mistral. Eine literarische Kriegszeitung» 1, 2, 21 März 1915

21 marzo 1915 | F.T. Marinetti, Umberto Boccioni, Carlo Carrà *et al.*, *Sintesi futurista della guerra*, «Der Mistral. Eine literarische Kriegszeitung» 1, 2, 21 März 1915, p.n.r.

12 maggio 1915 | Serata espressionista presso l’Harmoniumsaaal di Berlino:

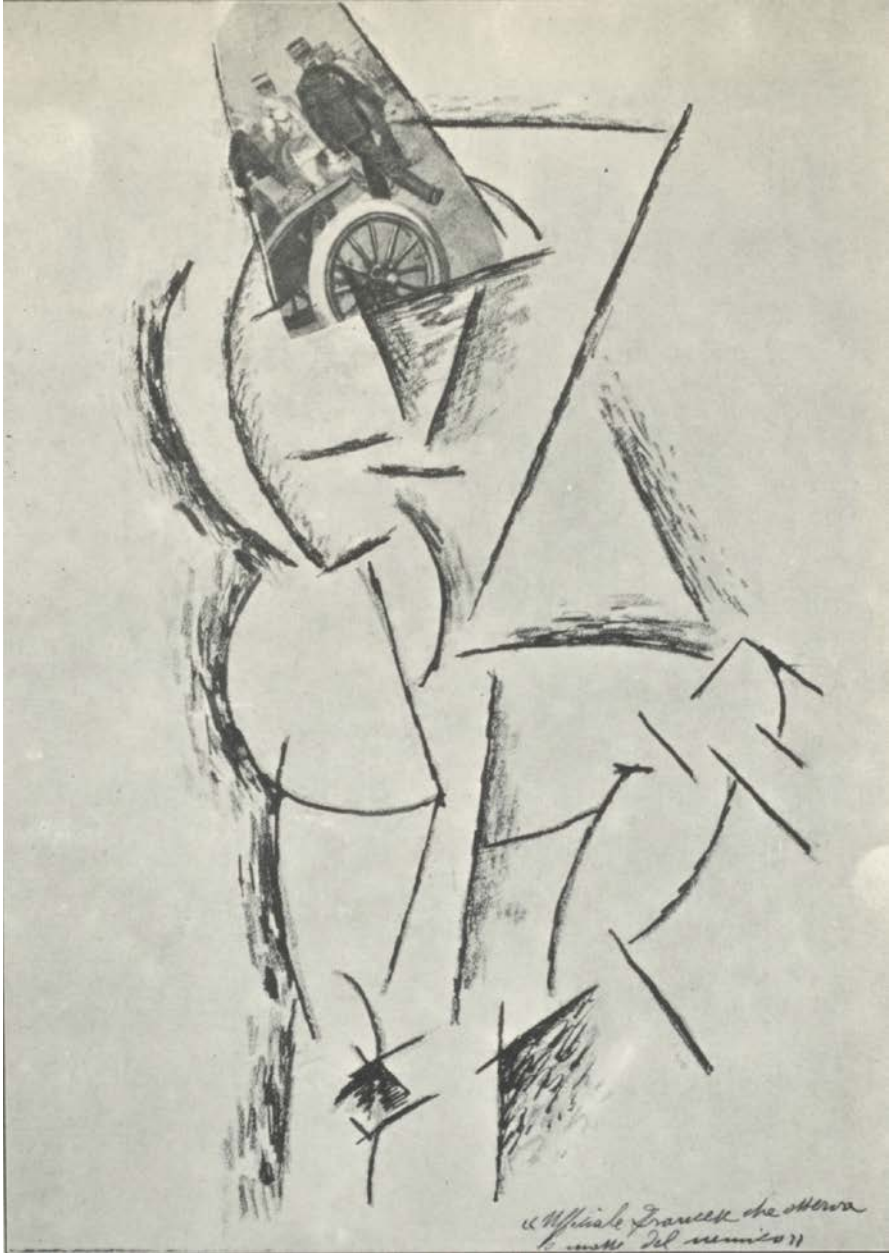
‘Expressionistenaben’ im Harmoniumsaaal; der erste dieser Art in Berlin. “Es war im Grunde ein Protest gegen Deutschland zugunsten Marinetti” («Vossische Zeitung») Nein, es war ein Abschiednehmen. [Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, cit., p. 26].

Luglio 1915 | August Stramm, *Urtod*, «Der Sturm» 6, 7-8, Juli 1915, p. 40.

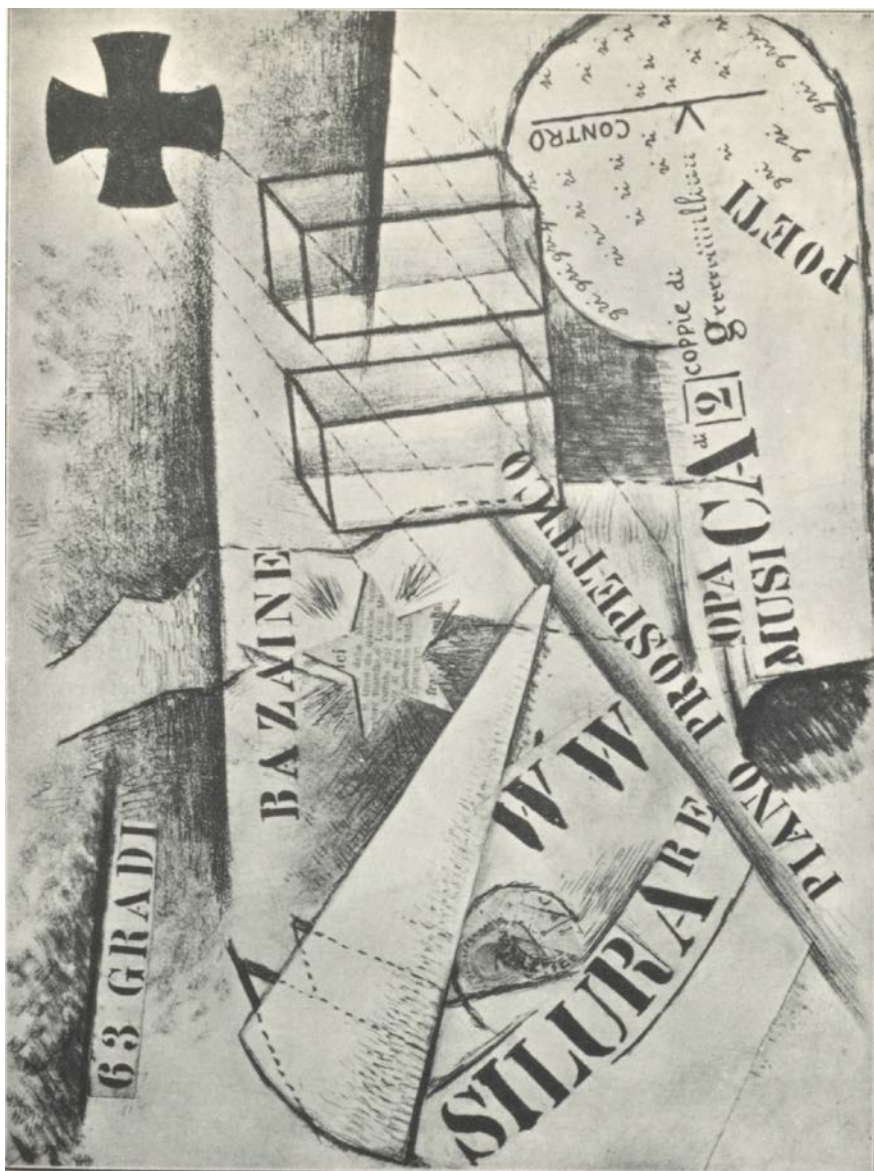
9 luglio 1915 | Hugo Ball commenta nelle sue memorie:

Marinetti schickt mir “**Parole in libertà**” von ihm selbst, Cangiullo, Buzzi und Govoni. Es sind die reinen **Buchstabenplakate**; man kann so ein **Gedichtaufrollen** wie eine **Landkarte**. Die **Syntax** ist aus den **Fugen**. Die **Lettern** sind **zersprengt** und nur not dürftig wieder gesammelt. Es gibt keine Sprache mehr, verkünden die **literarischen Sterndeuter** und **Oberhirten**; sie muss erst wieder gefunden werden. Auflösung bis in den innersten Schöpfungsprozess. [Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, cit., p. 39].

Carlo Carrà, *Guerra pittura. Futurismo politico, Dinamismo plastico, 12 Disegni guerreschi, Parole in libertà*, Edizioni Futuriste di «Poesia», Milano 1915.



10. Carlo Carrà, *Ufficiale francese che osserva le mosse del nemico*, in Id., *Guerra pittura. Futurismo politico, Dinamismo plastico, 12 Disegni guerreschi, Parole in libertà*, a cura di L. Caruso, Libreria Salimbeni, Firenze 1978 (ed. orig. 1915). Courtesy Archivio Luciano Caruso e Libreria Salimbeni, Firenze



11. Carlo Carrà, *La notte del 20 gennaio 1915 sognai questo quadro* (Angolo penetrante di Joffre sopra Marna contro 2 cubi germanici), in Id., *Guerra pittura. Futurismo politico, Dinamismo plastico, 12 Disegni guerreschi, Parole in libertà*, a cura di L. Caruso, Libreria Salimbeni, Firenze 1978 (ed. orig. 1915).
Courtesy Archivio Luciano Caruso e Libreria Salimbeni, Firenze

F.T. Marinetti, *La guerra elettrica*, in Id., *Guerra sola igiene del mondo*, Edizioni Futuriste di «Poesia», Milano 1915, pp. 127-128:

Oh! Come invidio gli uomini che nasceranno fra un secolo nella mia bella penisola, interamente vivificata, scossa e imbrigliata dalle nuove **forze elettriche!** [...] Quegli uomini possono scrivere in **libri di nickel**, il cui **spessore** non supera i **tre centimetri**, non costa che otto franchi e contiene, nondimeno, **centomila pagine**.

Ardengo Soffici, *Bif § ZF + 18. Simultaneità e Chimismi Lirici*, Edizioni della «Voce», Firenze 1915.



12. Ardengo Soffici, *Bif § ZF + 18. Simultaneità e Chimismi Lirici*, 1915. Courtesy Museo Soffici e del '900 italiano, Poggio a Caiano

.1916.

Gennaio 1916 | «SIC» 1, 1, janvier 1916.

5 febbraio 1916 | Hugo Ball apre il Cabaret Voltaire al n. 1 di Spiegelgasse, Zürich.

Sur les murs: van Rees et Arp, Picasso et Eggeling, Segal & Janco, Slodky, Nadelmann, couleurs papiers, ascendance ART NOUVEAU, abstrait et des **cartes-poèmes géographiques futuristes:** Marinetti, Cangiullo, Buzzi. [Tristan Tzara, *Chronique Zurichoise 1915-1919*, in Richard Huelsenbeck (Hrsg.), *Dada Almanach. Im Auftrag des Zentralamts der Deutschen Dada-Bewegung*, Erich Reiss Verlag, Berlin 1920, p. 10].

Das Lokal war überfüllt; viele konnten keine Platz mehr finden. Gegen sechs Uhr abends, als man noch fleißig hämmerte und **futuristische Plakate anbrachte**, erschien eine orientalisch aussehende Deputation von vier Männlein, Mappen und Bilder unterm Arm. [Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, cit., p. 77].

11 febbraio 1916 | Richard Huelsenbeck giunge a Zurigo.

19 febbraio 1916 | Theodor Däubler (Hrsg.), *Kleine Anmerkungen über die Kunst im heutigen Italien*, Sondernummer Italien, «Die Aktion» 6, 7-8, 19 Februar 1916, pp. 103-104.

31 marzo 1916 | Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck e Marcel Janco presentano il *Poème simultané* a più voci presso il Cabaret Voltaire, Zürich.

Maggio 1916 | Pierre Albert-Birot, (*Style = Ordre*) = *Volonté*, «SIC» 1, 5, mai 1916, quarta di copertina.

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 par 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. [Lettera inviata da Raoul Hausmann a Henri Chopin, datata 23 febbraio 1964, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994].

Giugno 1916 | In occasione della mostra collettiva organizzata presso il Cabaret Voltaire i futuristi espongono i seguenti componimenti paroliberi: F.T. Marinetti, *Dune (Parole in libertà)*; Francesco Cangiullo, *Parole in libertà*; Paolo Buzzi, *L'Ellipse (Parole in libertà)*; Corrado Govoni, *Parole in libertà*; pubblicano, inoltre, sulla rivista «Cabaret Voltaire»: F.T. Marinetti, *Dune* e Francesco Cangiullo, *Addiooo*.

Tristan Tzara, *Note pour les bourgeois, L'Admiral cherche une maison à louer*, «Cabaret Voltaire» 1, 1916, pp. 6-7:

Les essais sur la **transmutation des objets** et des couleurs des premiers peintres cubistes (1907), Picasso, Braque, Picabia, Duchamp-Villon, Delaunay, suscitaient l'envie d'appliquer en **poésie** les mêmes principes simultanés. Villiers de l'Isle-Adam eut des intentions pareilles dans le théâtre, où l'on remarque les tendances vers un **simultanéisme schématique**; Mallarmé essaya une **réforme typographique** dans son poème: *Un coup de dés n'abolira jamais le hasard*; Marinetti qui **popularisa** cette subordination par ses **Paroles en liberté**, les intentions de Blaise Cendrars et de Jules Romains dernièrement, amenèrent M. Apollinaire aux idées qui'il développa en 1912 au Sturm dans une conférence.

L'amiral cherche

Poème simultan par R. Huelsenbeck, M. Janko, Tr. Tzara

HUELSENBECK Ahoi ahoi Des Admirals gwirktes Beinkleid schnell
 JANKO, chant Where the honny suckle wine twines itself
 TZARA Boum boum boum Il déshabilla sa chair quand les grenouilles

HUELSENBECK und der Conciergenbäuche Klapperschlangengrün sind milde ach
 JANKO, chant can hear the weopour will around around the hill
 TZARA serpent à Bucarest on dépendra mes amis dorénavant et

HUELSENBECK prrrza chrrrza prrrza confortably Wer suchet dem wird
 JANKO, chant mine admirably Grandmother Dimanche: said deux
 TZARA

Intermédiaire rythmique

HUELSENBECK	híhi	Yabomm	híhi	Yabomm	híhi	híhi	híhíhíhí
	<i>ff</i>	<i>p</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>
TZARA	rouge	bleu	rouge	bleu	rouge	bleu	rouge
	<i>p</i>		<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>
SIFFLET (Janko)	p ————— cresc f ————— ff ————— fff						
CLIQUETTE (TZ)	rrrrrrrrrr	rrrrrrrrrr	rrrrrrrrrr	rrrrrrrrrr	rrrrrrrrrr	rrrrrrrrrr	rrrrrrrrrr
	<i>f</i>	<i>decr</i>	<i>f</i>	<i>cresc</i>	<i>fff</i>	<i>uniform</i>	<i>fff</i>
GROSSE CAISE (Huels.)	O O O	O O O O	O O O O	O O O O	O O O O	O O O	O O
	<i>ff</i>	<i>p</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>	<i>p</i>

HUELSENBECK im Kloset zumeistens was er nötig háit ahoi lúché ahoi lúché
 JANKO (chant) I love the ladies I love to be among the girls
 TZARA la concierge qui m'a trompé elle a vendu l'appartement que j'avais loué

HUELSENBECK háit' O süss gequollnes Steldichein des Admirals im Abendschein uru uru
 JANKO (chant) o'clock and tea is set I like to have my tea with some brunet shai shai
 TZARA Le train tralne la fumée comme la fuite de l'animal blessé aux

HUELSENBECK Der Affe brúllt die Seekuh belt im Lindenbaum der Schrág zerschellt tara-
 JANKO (chant) doing it doing it see that ragtime couple over there see
 TZARA Autour du phare tourne l'aurole des oiseaux bleuiflis en moitiés de lumière vis-

HUELSENBECK Peitschen um die Lenden Im Schlafsack gróhít der
 JANKO (chant) oh yes yes yes yes yes yes yes yes
 TZARA cher c'est si difficile La rue s'enfuit avec mon bagage à traves la ville Un métró miéle

NOTE POUR LES BOURGEOIS Les essais sur la transmutation des objets et des couleurs des premiers peintres cubistes (1917) Picasso, Braque, Picabia, Duchamp-Villon, Delaunay, suscitaient l'envie d'appliquer en poésie les mêmes principes simultan.

Villiers de l'Isle Adam eút des intentions pareilles dans le théâtre, où l'on remarque les tendances vers un simultanisme schématique; Mallarmé essaya une réforme typographique dans son poème: Un coup de dés n'abolira jamais le hazard; Marinetti qui popularisa cette subordination par ses "Paroles en liberté"; les intentions de Blaise Cendrars et de Jules Romains, dernièrement, ammenèrent Mr Apollinaire aux idées qu'il développa en 1912 au "Sturm" dans une conférence.

Mais l'idée première, en son essence, fut exteriorisée par Mr H. Barzun dans un livre théoretique "Voix, Rythmes et chants Simultanés" où il cherchait une relation plus étroite entre la symphonie polyrythmique et le poème. Il opposait aux principes successifs de la poésie lyrique une idée vaste et parallèle. Mais les intentions de compliquer en profondeur cette technique (avec le Drame Universel) en exagérant sa valeur au point de lui donner une idéologie nouvelle et de la coltrier dans l'exclusivisme d'une école, — échouèrent.

13. Richard Huelsenbeck, Marcel Janko, Tristan Tzara, *L'Amiral cherche une maison à louer*, «Cabaret Voltaire» 1, 1916. Courtesy Getty Research Institute, Los Angeles (89-B4930)

une maison à louer

zerfällt the door a sweetheart Teerpappe macht Rawagen in der Nacht
 arround mine is waiting patiently for me I
 humidés commencèrent à bruler j'ai mis le cheval dans l'âme du

verzerrt in der Natur chrza my prrrza room chrzza
 c'est très intéressant les griffes des morsures équatoriales is

aufgetan Der Ceylonlöwe ist kein Schwan Wer Wasser braucht find
 Journal de Genève au restaurant Le télégraphiste the ladies

Dans l'église après la messe le pêcheur dit à la comtesse: Adieu Mathilde
 Find was er nötig
 And when it's five

uro uru uru uro uru uru uru uro patacan patablan pataplan uri uri uro
 shai shai shai shai shai shai Every body is doing it doing it doing it Every body is
 intestins ecrasés

tata taratata tatatata In Joschiwara dröhnt der Brand und knallt mit schnellen
 that throw there shoulders in the air She said the raising her heart oh dwelling oh
 sant la distance des bateaux Tandis que les archanges chient et les oiseaux tombent Oh! mon

alte Oberpriester und zeigt der Schenkel volle Tastatur L'Amiral n'a rien trouvé
 yes oh yes oh yes oh yes yes yes oh yes sir L'Amiral n'a rien trouvé
 son cinéma la proie de je vous adore était au casino du sycamore L'Amiral n'a rien trouvé

En même temps Mr Apollinaire essayait un nouveau genre de poème visuel, qui est plus intéressant encore par son manque de système et par sa fantaisie tourmentée. Il accentue les images centrales, typographiquement, et donne la possibilité de commander à lire un poème de tous les côtés à la fois. Les poèmes de Mrs Barzun et Divoire sont purement formels. Ils cherchent un effort musical, qu'on peut imaginer en faisant les mêmes abstractions que sur une partition d'orchestre.

Je voulais réaliser un poème basé sur d'autres principes. Qui consistent dans la possibilité que je donne à chaque écoutant de lier les associations convenables. Il retient les éléments caractéristiques pour sa personnalité, les entremêles, les fragmente etc, restant tout-de-même dans la direction que l'auteur a canalisé.

Le poème que j'ai arrangé (avec Huelsenbeck et Janko) ne donne pas une description musicale mais tente à individualiser l'impression du poème simultan auquel nous donnons par là une nouvelle portée.

La lecture parallèle que nous avons fait le 31 mars 1916, Huelsenbeck, Janko et moi, était la première réalisation scénique de cette esthétique moderne.

T R I S T A N T Z A R A

D U N E

7. 8.

Parole in libertà

MOVIMENTO
DI
2 STANTUFFI

VENTO

negatore pigrezza inerzia
congelare tutto con stelle
letterarie sradicate della carne
(NOTTE LIBRARIA)
seppellire tutto con odore di
ascelle materassi di profumi
mammelle cotte nel piacere
+ 7000 ragionamenti scettici

Karazuc zuczuc
Karazuc zuczuc
A A A A A A A A
Nad I nad I A A A A A A A A

SANGUE

affermatore ottimismo
forza respingere il vento
pessimista caldo o freddo
andare senza scopo per
FARE VIVERE CORRERE
ESSERE

SOLE OLIATORE UNIVERSALE

MENU D'UN PRANZO DI 6 COPERTI
AL LUME DI UNA LUCCIOLA

tlac
tlac
cic-cioc

1. antipasto di kakawicknostalgin
2. angocette al sugo
3. rimorschif in bianco
4. presentimentlung allo spiedo
5. grappoli emorroidali
6. orina d'asceta frappée

aih
aiiiiii
aiiiiii
fuuuuut

sedersi com odamente in quattro
sulla punta d'uno spillo
suelleza signorile grigioperla del vento
che porta a spasso l'incendio-levrette-vestita-di-rosso

14. F.T. Marinetti, *Dune*, «Cabaret Voltaire» 1, 1916.
Courtesy Getty Research Institute, Los Angeles (89-B4930)

feroCISSIMO SOLE
SENTIMENTale

acciecat
di
lagrime

sui giovani esploratori traditi
da mogli amanti
solennità d'un cornuto sulla
linea dell' equatore

acciecante
di
lagrime
rosse

(audante grazioso con pizzicati)

letterina tiepida sudante sul petto
dilataaa**ARSI** di una parola scritta
gomito nudo affusolarsi di nuvola-mano-
tenue nel caldo

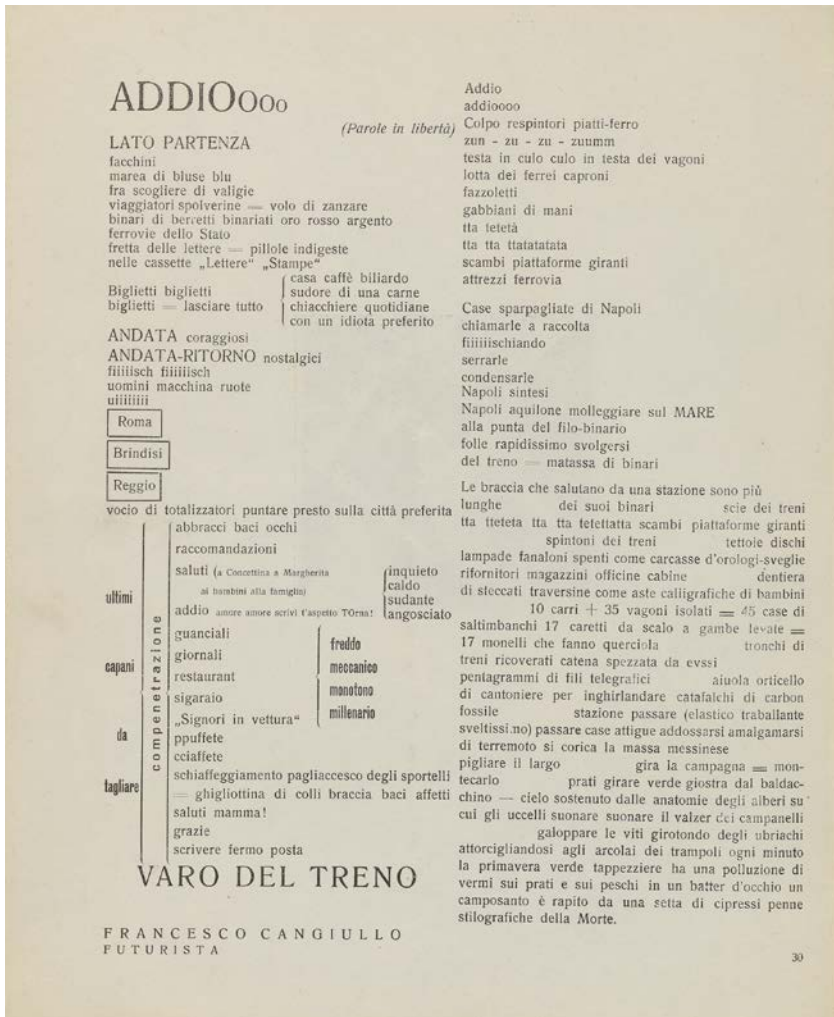
3 giorni di marcia dune dune dune

COSTA il POSTALE

8 GIORNI GENOVA Par-

ma eccomi baci **zingzing zingzing** tra-
dizionale di un letto di provincia

K a r a z u c - z u c z u c Karazuc



15. Francesco Cangiullo, *Addiooo*, «Cabaret Voltaire» 1, 1916.
 Courtesy Getty Research Institute, Los Angeles (89-B4930)

13 giugno 1916 | Hugo Ball appunta sul suo diario:

Das Bild unterscheidet uns. Im Bilde ergreifen wir. Was immer es sei – es ist Nacht –, wir halten den Abdruck in Händen. **Das Wort und das Bild sind eins. Maler und Dichter gehören zusammen.** Christus ist Bild und Wort. Das Wort und das Bild sind gekreuzigt. [Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, cit., p. 99].

18 giugno 1916 | Hugo Ball commenta:

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, **verstandemäßigen 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 ausgezehrte **Großstadt vokabel** mit Licht und Luft, gaben ihr Wärme, Bewegung und ihre ursprünglich unkümmerte Freiheit wieder. [Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, cit., pp. 101-102].

23 giugno 1916 | Hugo Ball appunta la nascita della *Lautgedicht* nelle sue memorie:

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. [Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, cit., p. 105].

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 mades 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. [Lettera inviata da Raoul Hausmann a Richard Huelsenbeck, datata 17 aprile 1962, in Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082].

14 luglio 1916 | Hugo Ball presenta *Gadji Beri Bimba* durante la prima serata dada presso la Salle zur Waag di Zurigo:

Bruits musique nègre/trabatgea **bonoooooooo oo oooooo**/ 5 expériences littéraires: Tzara en frac explique devant le rideau, sec sobre pour les animaux, la nouvelle esthétique: **poème gymnastique, concert de voyelles, poème bruitiste, poème statique** arrangement chimique des notions, Biribum biribum saust der Ochs im Kreis herum (Huelsenbeck), **poème de voyelles a a o, i e o, a i i**. [Tristan Tzara, *Chronique Zurichoise 1915-1919*, cit., p. 14].

Il me paraît important de vous faire part d'une communication qui m'a été faite, 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 Odesa 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 pour votre tableau. [Lettera inviata da Raoul Hausmann a Henri Chopin, datata 9 agosto 1963, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994].

Settembre 1916 | Richard Huelsenbeck, *Phantastische Gebete. Verse von Richard Huelsenbeck mit 7 Holzschnitten von Hans Arp*, Collection dada, Zürich 1916:

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. [Richard Huelsenbeck, *About my Poetry* (1956), in Id., *Memoirs of a Dada Drummer by Richard Huelsenbeck*, Hans J. Kleinschmidt (ed.), The Viking Press, New York 1974, p. 169].

11 settembre 1916 | F.T. Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settemelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla, Remo Chiti, *La cinematografia futurista*, «L'Italia Futurista» 9, 11 settembre 1916, p.n.r.:

Parole in libertà in movimento **cinematografate** (tavole sinottiche di valori lirici – drammi ortografici – **drammi tipografici** – drammi geometrici – sensibilità numerica, ecc.). Pittura + scultura + dinamismo plastico + parole in libertà + intonarumori + architettura + teatro sintetico = **Cinematografia futurista**.

27 settembre 1916 | Lettera di Hugo Ball a Tristan Tzara:

Bruder Wolf, das mußst du nicht mehr tun. Das ist schlecht von Dir. Keine Marinettis mehr, keine Apollinaires mehr (ach, die Fingerfertigkeit!). Keine 'Überraschungen' mehr (was ist das für eine Perfidie!). Sondern Plausibilitäten. **Wirklichkeiten**. [Hugo Ball, *Briefe 1911-1927*, cit., pp. 63-65].

Theodor Däubler, *Der neue Standpunkt*, Hellerauer Verlag, Dresden 1916, pp. 9-32:

Simultanismus ist ein **Zustand**: das wichtigste Element für die großartig 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. 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. [Cit. in Schmidt-Bergmann Hansgeorg, *Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland-Über Anverwandlung und Abwehr des italienischen Futurismus. Ein literarhistorischer Beitrag zum expressionistischen Jahrzehnt*, M & P Verlag, Stuttgart 1991, p. 286].

.1917.

Wieland Herzfelde fonda a Berlino con il fratello Johann (poi John Heartfield) la casa editrice Der Malik-Verlag.

Ilya Zdanevitch (Iliaszd) si trasferisce in Georgia, dove nel 1919 fonda le edizioni Degré 41.



16. Hugo Ball, Karawane, 1917

Gennaio 1917 | Richard Huelsenbeck si trasferisce a Berlino.

Marzo 1917 | Herwarth Walden, *Einblick in Kunst. Expressionismus, Futurismus, Kubismus*, Verlag Der Sturm, Berlin 1917.



17. George Grosz, *Metropolis-Blick in die Großstadt*, 1916-1917.
Courtesy Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

14 aprile 1917 | Serata Sturm intitolata *La Littérature futuriste*, *gelesen von Hugo Ball*, presso la Galerie Dada, Zürich.

23 maggio 1917 | Richard Huelsenbeck, *Der neue Mensch*, «Neue Jugend» 2, 23 Mai 1917, pp. 2-3.

Giugno 1917 | John Heartfield, *Prospekt zur Kleine Grosz Mappe*, «Neue Jugend» 2, Juni 1917, p.n.n.:

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 Menschlichkeitsschwindsels 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** aufzulose. [Richard Huelsenbeck, *Dada siegt. Eine Bilanz des Dadaismus*, Der Malik-Verlag, Berlin 1920, p. 29].

NOUVEAU JOURNAL

VARIÉTÉ

in Waterparien. Die Tänzerin Elise Buffel hat ein neuerliches Entschluß zu fassen. Die Operation ist durch abzu, daß die Kollisionswelt eines Heister vollendet, die Leute blühen muß ein. Gut ist die Essenz des Maximalen und Sohe. Der Singer arbeitet an der Sprache mit veränderlicher Sicherheit. Die Begriffsanwendung wird immer ähnlicher. In Jonté ist, daß man sich abblühen ausprägen wird. Poppen ... die ganze Zeit die Dadaisten in Pakt-Theater gesehen hervorragen.

Apollon-Theater.

Der Hauptteil des Apollontheaterprogramms ist demnach der experimentelle National Ernst Opera, dessen Trieb durchaus realistisch sind (verhältnißlos Zuhörer sind im Wasser. Wie macht und noch nach dem Che Liquor annehmlich) ... unter anderem: es gelangt im (unerschrocken) mit hellem Licht eines Mann vom Vogel, einem im Publikum, aporie veranlassen zu lassen. Ernst Thier selbst ist auf Berlin Varietätstheater begangen. In soll man eine Darbietung nicht mit neuen Inhalten lassen. Von den ein ähnlichen Leistungen sind die drei Schwestern **Pieter-Lerette** zu nennen, gerade muthmaßlich als Handwerker und als Högere Kunstschaffenden. **Käthe Sandwina** (oben von der Geburt zurückgekehrt) ... nach hiesigen Lebensart ... nicht um wieder einmal ihre eigenen ständlichen Körper ... die beiden unterhalb menschlich nicht der Dämonen-konanz, wobei die Körper die Aa ist ... **Die** sind Dada ... Himmelskinder, haben ihre Stimmung nicht nicht in genau so konzentriert und abgedrückt durchgehende von als verhängnisvolle Redeformen zu geben ... **Fritz Dietel**, hundertmal populärer dummer Humorist, Tierschmerzmittel und Kautschuk, erweist natürlich eine großen Inhalt (besonders bei dem Frosch-Couplet)

Zirkus Albert Schumann.

Das hier ist abwechslungsreiches Programm hat höchsten Preis und Reg. hiesiger Familien beverbrachten, eine Nummer allerhöchsten Rang. Fabelhafte Durchführung von Grotto-Clippings Fener die Spieler **Adolf** und **Coco**. Die Zuhörer werden in die überaus einfache Forderung der Kunst einverleibt empfangen, die Ruhe Adorf ist der größte Erfolg ist. Die vornehmste Schlüsselbewegung des Zirkus Albert Schumann in seinen bevorragend geordneten Dadaist ist zu bekannt, als daß noch besondere Worte darüber zu verlieren wären. Gut ist die 4 Verse, Dadaistischer Dichtung. Sie werden in der Sprache ist noch heller, im wesentlichen in Hoch-Theater. Die übrigen in Körperbewegung. Dem großen Bekanntheit erhebt. Teil Dadaistischer Haupter Opern-Szene. Die Lieder auf der Seite folgen politisch der Theater aus dem Volk. Die Partnerin **Dada**, Perfekte-Schicksal, gehört nicht gerade zur besten Credulität des Unternehmens.

KINO

Die rote Nacht

Der Film, der in den 11. U. 7. später in den Kammern des Potsdamer Platz gezeigt wurde, hat eine allerdings etwas knappe Handlung sehr stark durch, die ein gewissermaßen Cabbard der Leidenschaft ist es besonders ungewöhnlich, die Versuch zu sehen, in die Hölle des Bösen zu bringen. Das Einbringen des Interesses beim Zuschauer in der Darstellung des Bräutigams der Privatmenschen von Paris ist vollständig. Hingegen blühen sich mit dementsprechender Geschicklichkeit. Man kann sagen, die Fiktion der Handlung gibt sich, vorher zuweilen ab, bewegt sich — und wirkt gerade durch die Aufnahmen und überaus geschicklich, außer in der Handlung bedient immer wieder gleich aufgenommen. Hält, nicht zu sein, darüber auch — aber nicht befähigt nicht, jetzt nicht aufnehmlich ein. Nicht noch zu sagen, daß die Darstellung, Fritz Carr Sadowski, äußerlich über Stimmungen sehr Werthlos ist.

Neue Zeitschriften

Die folgenden sind immer des Inhalt zu verstanden. Nicht dem „Jahres“, der in der Zeit eine Zeit ist, breitet sich der „Jahres“ in die Literatur — die Dämonen. In der Anbahnung wird festgestellt, daß es mit dem „Jahres“ in der Kunstverhältnisse nicht — ab dem der „Jahres“ wird? Jeder einer Reihe Gedächtnis über den Zweck der Kultur und des Dämonen-ähnlich veranlagte Herrne mehrwöchentlich auch Paul Klee befindet — eine nicht mehr, wenn die Mitarbeiter der hiesigen Dada Erich Räbman angekündigt wird — werden aus dem Vertreter der Verlag's Fischer und Karl Wolf Proben verfertigt und besprochen. Die Autoren erheben in auch der Eigentum der vorerwähnten Verleger besonders abgesehen. Als zum Inhalt nicht zu dem Zweck werden die Publikationen der gerade **Hilfenden Verleger**. An der Spitze mancher die deutsche Dadaismusbewegung stehen, Kollaboration Verlag, die neben dem Orkan gleich eine ganze Bewegung verlegen will. Die Aufhebung nicht nur Dadaismus, jeder Menschlichkeit ist besser. Paul Klee, in Zehen hiesiger „Dadaist“ — sagt er, hat den Vorteil.

Heinrich Michalski, Grafiker von Berlin, hat mit der Europäischen Staats- und Wirtschaftszeitung Pech gehabt — er ist kein Grafiker mehr sein werden. Dort kann jetzt seine Herren am GGG. Es ist zu beklagen, daß Science hat von ihnen genehmigt ist. Die Dadaist sehr bedauern. Michalski sollte ruhig über die Tadeln! Man soll über eine Brief, die in München mit gegenwärtiger Politik und höchste einfließen. Man ist es an Gerade wille.

Soeben erschienen!

Soeben erschienen!

Soeben erschienen!

20 MAPPE

Originallithographien

DER MALIK-VERLAG, BERLIN-SÜDENDE

18. «Neue Jugend», Der Malik-Verlag, Juni 1917

Luglio 1917 | Marcel Janco, *Construction 3*, «Dada» 1, Juli 1917, p.n.n.

29 luglio 1917 | Lettera di Francesco Meriano a Filippo Tommaso Marinetti:

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: 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 vogliamo bene

Tuo Meriano

[In Filippo Tommaso Marinetti correspondence and papers, 1886-1974, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850702].

Dicembre 1917 | Pierre Albert-Birot, *Rasoir mécanique*, «Dada» 2, décembre 1917, p.n.n.

RASOIR MÉCANIQUE

Couchez vous sur le dos et comptez les feuilles des arbres

DANS LA FORÊT UNE A UNE
LES JEUNES FILLES ONT PASSÉ

Splendeur des mondes verts unis aux mondes bleus

i i i i i i i i i i i i i

Forêts des elephants lionstigresserpentsetjaguars

Vous êtes quelque part

Cependant que je règne à Clamart

Forêts d'Asie UNE NOISETTE et des deux Ameriques

PIGEON VOLE

AVION VOLE

PLOMB VOLE

HI HI HI HI HI HA HA HA HA HA

Incommensurabilité

De notre éternité

Blancheur et bleuïté

MARIE VIENS VOIR

De l'insonorité

Nous irons dans des gares

Et dans des ports

IL EST PASSÉ PAR ICI

LE FURET DES BOIS MESDAMES

IL EST PASSÉ PAR ICI

En bateaux cheminsdefer

A travers

Terresetmers

IL VA PLEUVOIR

Pour voir

POUR DADA

AN AN AN AN AN AN AN AN

AN AN AN

I I I I I I

POUH-POUH POUH-POUH RRRRA

sl sl sl

19. Pierre Albert-Birot, *Rasoir mécanique*, «Dada» 2, décembre 1917.
Courtesy Getty Research Institute, Los Angeles (85-S55)

.1918.

22 gennaio 1918 | Serata espressionista di letture presso la galleria berlinese di J.B. Neumann (Kurfürstendamm 232):

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. [Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, cit., p. 59].

18 febbraio 1918 | I dadaisti organizzano a Berlino l'*Erste Dadarede in Deutschland* presso la Saal der Neuen Sezession (Kurfürstendamm 238 a):

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. [Lettera inviata da Raoul Hausmann a Richard Huelsenbeck, datata 18 marzo 1962, in Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082].

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 jouâmes deux admirables **chants nègres** (*drabadja mo gere* etc)" und unter dem Datum 15. Mai 1916: "l'intention des artistes assemblés ici est de publier une revue internationale. La revue paraîtra 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". [Intervista di Richard Huelsenbeck a Raoul Hausmann (dattiloscritto, n.d.), posta a conclusione di Raoul Hausmann, *Les inventions et les manifestations du Club dada de Berlin*, dattiloscritto, n.d., in Hans J. Kleinschmidt Research files, 1902-1975, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 950005].

1 marzo 1918 | Inaugurazione della *Kollektiv-Ausstellung* presso Die Aktions Buchhandlung di Berlino, 1-15 marzo 1918.



1.-15. März 1918: Kollektiv-Ausstellung Raoul Hausmann (Gemälde und Graphik).
Wochentags geöffnet von 10 bis 1/2 und von 1/4 bis 7 Uhr, Eintritt frei.

AKTIONSBÜCHER DER AETERNISTEN

- Band 1:
HARDEKOPF: Lesestücke
Band 2:
EINSTEIN: Anmerkungen
Band 3:
FRANZ JUNG: Opferung
Band 4:
FRANZ JUNG: Saul
Band 5:
EINSTEIN: Bebuquin
Band 6:
PÉGUY: Aufsätze
Band 7:
JUNG: Sprung aus der Welt
Band 1, 2 und 4 kosten gebunden je M. 2,40
Band 3, 5, 6 und 7 kosten gebunden je M. 3,60

POLITISCHE AKTIONSBIBLIOTHEK

- Erstes Werk:
ALEXANDER HERZEN
Erinnerungen
Deutsch von Otto Bueck
Zwei Bände. Geb. M. 15,—, geh. M. 10,—
Für Abonnenten der AKTION nur direkt vom Verlage:
M. 10,— geb., M. 8,— geh.
Zweites Werk:
LUDWIG RUBINER
Der Mensch in der Mitte
M. 3,—
Drittes Werk:
THEODOR LESSING
Europa und Asien
M. 3,— Gebunden M. 4,50
VERLAG DIE AKTION

DIE AKTIONSLYRIK

- Band 1:
1914—1916
Eine Anthologie
Band 2:
JÜNGSTE TSCHESCHISCHE LYRIK
Eine Anthologie
Band 3:
GOTTFRIED BENN: FLEISCH
Gesammelte Lyrik
Band 4:
WILHELM KLEMM: Aufforderung
Gesammelte Verse
Band 5:
DER HAHN. Eine Anthologie
jeder Band gebunden M. 3,60

WILHELM KLEMM
Verse und Bilder
Luxusausgabe M. 15,—

- FRANZ JUNG: Sophie
Ein Roman. Geb. M. 3,60, geh. M. 2,40
JUNG: Das Trottelbuch
Geh. M. 3,—, Leinenband M. 4,50
Das AKTIONSBUCH
M. 3,—, in Halbpergament gebunden, M. 6,—
DER ROTE HAHN
Jeder Band kostet 80 Pf., Doppelband M. 1,60
Bisher erschienen zehn Bände: Victor Hugo,
Hedwig Dohm, Leo Tolstoj, Iwan Goll, Karl
Otten, Lassalle (Doppelband), Gottfried Benn

20. Raoul Hausmann, Kollektiv-Ausstellung, «Die Aktion» 7-8,
23 Februar 1918. Courtesy Getty Research Institute, Los Angeles (86-S1386)

Marzo-aprile 1918 | Richard Huelsenbeck, Franz Jung e Raoul Hausmann, *Club Dada*, Prospekt des Verlags freie Strasse Herausgeber, Berlin 1918:

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. [Lettera inviata da Raoul Hausmann a Pierre Arnaud, datata 23 luglio 1958, Raoul Hausmann correspondence with Noël Arnaud, 1958-1969, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 990064].



21. Raoul Hausmann, *Club Dada*, Prospekt des Verlags freie Strasse Herausgeber, Berlin 1918. Courtesy Getty Research Institute, Los Angeles (87-S728)

Leider befinden sich in Deinem Buch *Dada eine Dokumentation* [sic] 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 eine historische Datum. [Lettera di Raoul Hausmann a Richard Huelsenbeck, datata 17 settembre 1969, in Hans J. Kleinschmidt Research files, 1902-1975, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 950005].

12 aprile 1918 | *Vortragsabend* dada presso la Saal der Neue Sezession (Kurfürstendamm 238a, Berlin) con interventi di: Richard Huelsenbeck, *Der Dadaismus im Leben in der Kunst (Dadaistisches Manifest)*; Else Hadwiger, *Futuristische und dadaistische Verse*; George Grosz, *Sincopations, eigene Verse* e Raoul Hausmann, *Das neue Material in der Malerei* (Synthetisches Cino der Malerei).

Richard Huelsenbeck, *Der Dadaismus im Leben in der Kunst (Dadaistisches Manifest)*, 1918:

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 Lebenskata- rakte** 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. [In Richard Huelsenbeck (Hrsg.), *Dada Almanach. Im Auftrag des Zentralamts der Deutschen Dada-Bewegung*, cit., pp. 36-40].

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. [Raoul Hausmann, *Am Anfang war dada*, in Karl Riha, Günter Kämpf (Hrsgg.), *Anabas-Verlag Günter Kämpf, Steinbach* 1972, p. 2].

in beschränkter Auflage im Druck erscheinen. Die Exemplare sind mit der Signatur des Verfassers versehen und kosten 3 Mk. Bestellungen bittet man zu richten an Richard Huelsenbeck, Charlottenburg, Kantstr. 118 III

DADA hält das Weltall in seinen

Angeln! Darum lernt DADA!

Else Hadwiger:

Futuristische und dadaistische Verse.

F. T. Marinetti: Verwundetentransport —
Beschießung. Aus Zang Tumb Tumb.

Paolo Buzzi: Brandenburger Tor — Die Wache
zieht auf — Wertheim.

Aus dem Cyklus: Berlin.

Liberio Altomare: Die Häuser sprechen.

Juciano Folgore: Der Marsch.

Corrado Govini: Seele.

Tristan Tzara: Retraite.

Aldo Palazzeschi: Laßt mir den Spaß.

George Grosz:

Sincopations, eigene Verse.

Raoul Hausmann:

Das neue Material in der Malerei.

Der Berliner Börsenkourier schreibt am 13. April 1919:

„Es wurde wirklich nett. Einige gebärdeten sich weitzänzerisch. 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 einem Trömmelchen und mit einer Kinderschnarre begleitete. Keile lagen in der Luft. Man sah schon Lovis Corinth's 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.“ Der arme Schreibling ist ganz irre. Mit der Geste eines deutschen Literaturprofessors schlägt er sich an die Brust. „Wenn man sich nun fragt, was Dadais-

22. Richard Huelsenbeck, *Else Hadwiger. Futuristische und dadaistische Verse*, programma della serata del 12 aprile 1918 (Saal der Neuen Sezession, Berlin), in *Id., Dada siegt. Eine Bilanz des Dadaismus*, Der Malik-Verlag, Berlin 1920, p. 31. Courtesy Getty Research Institute, Los Angeles (91-B31792)

13 aprile 1918 | Recensione della serata dada del 12 aprile 1918, presso la Saal der Neue Sezession, pubblicata su «Berliner Borsenkourier» (13 April 1918):

Es wurde wirklich nett. Einige gebärdeten sich veitstänzerisch. 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 einem **Trömmelchen** und mit einer **Kinderschnarre** begleitet. Keile lagen in der Luft. Man sah schon Lovis Corinths 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. [In Richard Huelsenbeck, *Dadasiegt. Eine Bilanz des Dadaismus*, cit., p. 31].

Aprile-ottobre 1918 | Raoul Hausmann compone le prime *Lautgedichte* e *Plakat-Gedichte*:

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 anderem *K'perioum...* 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. [Lettera inviata da Raoul Hausmann a Franz Roh, datata 8 aprile 1954, in Franz Roh papers, ca. 1911-1965, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850120].

J'avais connaissance des essais de Marinetti, de rendre au poème son **dy-namisme** par la **valeur des lettres (caractères d'imprimerie)** et d'une **onomatopée bruitiste**. [Raoul Hausmann, *Poème phonétique* (1958), in Id., *Courrier Dada*, Le Terrain Vague, Paris 1958, p. 58].

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'perioum 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. [Lettera inviata da Raoul Hausmann a R. Huelsenbeck, datata 7 gennaio 1962, in Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082].



23. Raoul Hausmann, *fmsbw tözä u*, 1918.

Courtesy Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais

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 François Bayle, qui annonce la publication d'un texte sur la 'tradition letrriste 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 voulais 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. [Lettera inviata da Raoul Hausmann a Noël Arnaud, datata 16 ottobre 1962, in Raoul Hausmann correspondence with Noël Arnaud, 1958-1969, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 990064].

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. À moins qu'il ne s'agisse d'un grand Musée. Mais je ne voudrais plus du tout les envoyer à l'étranger. 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 [*sic*] 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. [Lettera inviata da Raoul Hausmann a Henri Chopin, datata 18 aprile 1964, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994].

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. [Lettera inviata da Raoul Hausmann a Henri Chopin, datata 11 ottobre 1964, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994].

Meine **Lautgedichte** trug ich das ersteinmal 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 *fmsbwz* 'gestohlen' hat, ließ seine *Ursonate* 1932 drucken, aber er versteckte sie vor mir bis 1936 als er sie mir von London nach Zürich sandte. [Lettera inviata da Raoul Hausmann a Richard Huelsenbeck, datata 13 ottobre 1964, in Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082].

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:

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.

If Ernst Schwitters declares, that the Ursonat-version has nothing to do with my original text, he is ridiculous. Everyone can hear it on the magnetic band, that I produced 1955.

The only distinction between Schwitters and me is, that I noted my **post-er-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.

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-poems** 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 Raoul Hausmann a Dom Sylvester Houédard, datata 4 febbraio 1966, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994].

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 avions 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 impostes. Auparavant la vie nous apparaît comme un vacarme immense, complet. Comme une tension dans les écroulements d'expressions jamais dirigées unilatéralement, un (quand même aussi) gonflement important des inconsidérations profondes vers la forme, sans saut éthique, 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 allemand.

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 sortes et 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. [Raoul Hausmann, *Dada s'émeut se meut et meurt à Berlin*, dattiloscritto, Limoges, aprile 1966, in Hans J. Kleinschmidt Research files, 1902-1975, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 950005].

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 le 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 «Mécano» 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. [Lettera inviata da Raoul Hausmann a Noël Arnaud, datata 23 febbraio 1969, Raoul Hausmann correspondence with Noël Arnaud, 1958-1969, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 990064].

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**. [Raoul Hausmann, *Die Kunsthandlung legt wieder goldene Windeier*, in Id., *7 Manifeste*, Reflection Press, Stuttgart 1970, p.n.n.].

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 **pictorial intention**. In this idea I was confirmed by my knowledge of **Chinese, Japanese and Arabic writings**. Evidently, I did not wish to imitate them. [...] I am pursuing my initial idea, I recognized, that **poetry** was not a product of semantic or syntax and rime [*sic*], 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**. [Raoul Hausmann, *Optophonetic Statement*, dattiloscritto, n.d., in Hans J. Kleinschmidt Research files, 1902-1975, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 950005].

Maggio 1918 | Raoul Hausmann, *bbbb + Manifest von Gesetzmässigkeit des Lautes (Schulze philosophiert)*, «Der blutige Ernst» 1, 6, 1919, p. 6; poi edito in «Mécano», *Blau* 1, 2, 1922, p.n.n.

6 giugno 1918 | In occasione della mattinata dada presso il Café Austria (Potsdamerstrasse, Berlin) Raoul Hausmann presenta *Seelenautomobile*, la prima *Lautgedicht* documentata:

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. [...] 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*. [Lettera inviata da Raoul Hausmann a Werner Schmalenbach, datata 19 ottobre 1964, in Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082].

Estate 1918 | Durante un soggiorno a Heidebrinck, nell'isola di Usedom sul Mar Baltico, Raoul Hausmann e Hanna Höch teorizzano il fotomontaggio:

Je commençais en été 1918 à faire des **tableaux** avec des **coupages de papiers colorés** et des **coupages 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 Heidebrinck, 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 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**. [...] 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 dessins**

et de **coupages de catalogues**; plus tard, sous l'influence des **révues 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 [...] 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. [...] Dans «Dada» [*sic*], 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. [Raoul Hausmann, *Cinquième lettre à Maud* (1946), in Michel Giroud (éd.), *Raoul Hausmann "Je ne suis pas un photographe"*, Édition du Chêne, Paris 1976, pp. 23-24].

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 Einzel Tatsache, 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 schreib 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. [Lettera inviata da Raoul Hausmann a Franz Roh, datata 8 aprile 1954, cit.].

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’. À la grande exposition dada de Düsseldorf, 1958 était exposé ‘l’original’, le diplôme d’un grenadier poméranien. Mais, Heartfield DOIT absolument en être l’inventeur. [Lettera inviata da Hausmann a Pierre Garnier, datata 10 luglio 1964, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, GRI, RL, Research Library, Accession no. 850994].

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. [Lettera di Raoul Hausmann a Richard Huelsenbeck, datata 13 ottobre 1964, cit.].

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! [Lettera di Raoul Hausmann a Renée Sulzbach, datata 6 settembre 1967, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994].



25. Raoul Hausmann, *Synthetisches Cino der Malerei*, 1918, perduto.
Courtesy Collection Merrill C. Berman, New York

Ottobre 1918 | Raoul Hausmann, *Material der Malerei, Plastik, Architektur*, Dritte Veröffentlichung des Club Dada, Berlin 1918.

1 novembre 1918 | Si inaugura *La prima esposizione dell'alfabeto a sorpresa. Creazione dei futuristi Cangiullo e Pasqualino* presso la Casa d'Arte Bragaglia, Roma, 1-30 novembre 1918.

11 novembre 1918 | Conclusione della prima guerra mondiale.

Dicembre 1918 | Tristan Tzara, *Manifeste dada* (23 juillet 1918), «Dada» 3, décembre-1918, p.n.n.:

Si je crie: Idéal, idéal, idéal – Connaissance, connaissance, connaissance – **Boum, boum, boum**, j'ai enregistré assez exactement le progrès, la loi, la morale et toutes les autres belles qualités que différentes gens très intelligentes ont discuté dans tant de livres, pour arriver à la fin, à dire que tout de même chacun a dansé d'après son **boum boum personnel**...

Guillaume Apollinaire, *Calligrammes: poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916*, Mercure de France, Paris 1918.

Gustav Kluzis, *I fucilieri lettoni*, 1918.

.1919.

Gennaio 1919 | Rivolte spartachiste a Berlino, Stoccarda, Norimberga, Brema, Düsseldorf; Rosa Luxembourg e Karl Liebknecht vengono assassinati, all'uscita da un interrogatorio, durante il loro trasferimento alla prigione del quartiere Moabit di Berlino.

George Grosz e Wieland Herzfelde fondano a Berlino la rivista «Die Pleite».

11 febbraio 1919 | Frédéric Ebert è nominato Presidente della Repubblica di Weimar.

15 febbraio 1919 | «Jedermann sein eigener Fussball» 1, 1, Der Malik-Verlag, 15 Februar 1919.



„Jedermann sein eigener Fussball“

Illustrierte Halbmonatsschrift

1. Jahrgang Der Malik-Verlag, Berlin-Leipzig Nr. 1, 15. Februar 1919

Ständische Zeitschriften betr. Red. u. Verl. an: Wieland Herzfelde, Berlin-Hansrose, Kurfürstendamm 76. Sprachl.: Sonntags 12-2 Uhr

Dunkel Preis u. Drei (hard) 3 Nummer 40 Pf.
Abonnement: Quartal (6 Nummern incl. Zusendung) 2 Mark, Vorzugsausgabe: 100 numm. Exemplare 1.00 s. sp. auf acht Zentners Bogen à 10 M., 21-100 à 3 M.

Preis 40 Pf.

Anzeigerpreis: 1 Quadratmeter 0.50 Mark, einmal wiederholt 10%, Rückl., zweimal wiederum 20%, Rückl., Exzentrischer Satz: 1 Quadratmeter 1.00 Mark, bei gleichen Rabattsätzen.

Preisausschreiben!
Wer ist der Schönste??



Deutsche Manneschönheit 1 (Bergl. Zeit. 4)

Die Sozialisierung der Parteifonds

Eine Forderung zum Schutze vor allgemein üblichem Wahlbetrug

(Diese Ausführungen sollen den Ufslag unserer Nationalversammlung selbst vom Gesichtspunkt der Demokraten aus illustrieren, jener Leute, die meinen, ein Volk dürfe keine Regierung besitzen, deren Niveau dem seines eigenen Durchschnitts überlegen ist)

Man mag Demokraten sein, deutsch-sozialistischer Untertan oder Kommunist, man mag mit Schüller sagen: Verstand ist stets bei wenigen nur gewesen oder behaupten auf jede Stimme komme es (sogar mit Recht) an, die Tatsache wird man nicht bestreiten: Wahlen gehören zu den ge-

26. John Heartfield, *Preisausschreiben! Wer ist der Schönste*, «Jedermann sein eigener Fussball» 1, 1, Der Malik-Verlag, 15 Februar 1919. Courtesy Getty Research Institute, Los Angeles (1568-722)

Aprile 1919 | Leo Heller, *Der Oberdada von Berlin*, «Salonblatt: Zeit-Signale. Moderne illustrierte Wochenblatt», 6, 14, April 1919.

20 aprile 1919 | Raoul Hausmann pubblica sulla rivista «Der Einzige» il *Pamphlet gegen die Weimarische Lebensauffassung*.

30 aprile 1919 | Inaugurazione della mostra di Raoul Hausmann, John Heartfield, Jefim Golyscheff e George Grosz presso il Graphische Kabinett J.B. Neumann (Kurfürstendamm, Berlin), 30 aprile-15 maggio 1919:

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. [Raoul Hausmann, *Am Anfang war Dada*, cit., p. 77].

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 côté 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. [Raoul Hausmann, *Les inventions et les manifestations du Club Dada de Berlin*, cit.].

15 maggio 1919 | R. Huelsenbeck, *Phantastische Gebete*, in *Livres notes revues diversités divertissantes*, «Dada/Anthologie dada» 4-5, 15 mai 1919, p.n.n.:

R. Huelsenbeck – *Phantastische Gebete*: [...] La **représentation** du **bruit** devient parfois **réellement, objectivement**, bruit – et le **grotesque** prend les proportions des **phrases vites entrecoupées chaotiques**. [...] Futurisme. – On apprend dans un prospectus que le Futurisme fut né à Milan, il y a 11 ans. Cette nouvelle école organise 3 expositions qui auront lieu en Italie et la revue «Dinamo» cherche des abonnés.

In occasione della serata di chiusura della prima mostra dada presso il Graphische Kabinett J.B. Neumann (15 maggio 1919), Jefim Golyscheff presenta *Anti-Symphonie* e Raoul Hausmann la *Lautgedicht Seelenautomobile*:

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. À 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. [Raoul Hausmann, *Dada s'émeut se meut et meurt à Berlin*, cit.].

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. À 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 voie de **poupée électronique**: "On vous joue "L'Antisymphonie" [*sic*] 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 **rythmies**, 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, *À Jef Golyscheff* (1966), «Phases» 13, 11, mai 1967, pp. 75-77].

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 [*sic*], il a laissé jouer par une jeune fille vêtue de blanc son **Antisymphonie** [*sic*] 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. [Lettera di Raoul Hausmann a Henri Chopin, datata 4 agosto 1970, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GR, GRI, Accession no. 850994].

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. [Raoul Hausmann, *Am Anfang war Dada*, cit., p. 79].

24 maggio 1919 | Johannes Baader, Jefim Golyscheff, George Grosz, Raoul Hausmann, Richard Huelsenbeck e Walter Mehring partecipano alla serata dada presso la Meistersaal (Köthenerstrasse 38, Berlin).

26 giugno 1919 | Johannes Baader, *HADO = Handbuch des Oberdadaismus*, giugno 1919:

(*HADO = Handbuch des Oberdadaismus*). Erste Ausgabe vom 26. juni 1, 3 Uhr nachmittags. Das Buch ist am 16. Juli 1 in Weimar vom Oberdada selbst der Nationalversammlung zum Geschenk geboten worden. Der Abgeordnete Friedrich Naumann, der das Geschenk übermitteln sollte, hat sich geweigert und ist deshalb gestorben. Das **Materiale des Seiten** besteht aus **historischen Zeitungsblättern**. Seite B ist das äußere, Seite C das innere Titelblatt. Die zweite Ausgabe des *HADO* ist am 28. Juni 2 erschienen. Sie liegt nicht öffentlich aus, kann aber beim Generaldada Dr. Otto Burchard, Exzellenz, eingesehen werden. [*Erste Internationale Dada-Messe*, catalogo della mostra (Kunsthandlung Dr. Otto Burchard, Berlino, giugno 1920), Der Malik-Verlag, Berlino 1920, p.n.n.].

Entre autres il (Baader) a fait un *Manuel de Superdada (HADO)*: sur un **fond** fait de centaines de **quotidiens**, il **collait** journallement des **documents** nouveaux, des **taches colorées**, des **lettres**, des **chiffres** et même des **représentations figuratives** de sa moisson d'affiches. Avec cela il créa une sorte de **collage-littérature** ou **collage-poésie**. Il serait regrettable que son *Manuel* soit perdu. Le premier *HADO* fut terminé le 26 juin 1919, le second le 28 juin 1920, comme Baader avec son exactitude coutumière l'avait noté dans le catalogue de la *Foire dada*. [Raoul Hausmann cit. in Georges Hugnet, *Dictionnaire du Dadaïsme (1916-1922)*, Mare Alexandre (éd.), Bartillat, Paris 2013, p. 26 (ed. orig. 1976)].

Giugno 1919 | Johannes Baader e Raoul Hausmann, *dadadegie*, «Der Dada» 1, Juni 1919, copertina; Raoul Hausmann, *Kp'erium*, ivi, 1, Juni 1919, p.n.n.

Direktion r. hausmann
 Steglitz zimmermann
 strasse 34

DER dada

50 Pfg.

hausmann - baader

dadadegie

3/ 3333/3333

18.7 = 1.8574288 ...

50
40
30
20
10

Ach

3,14159

5.9.2.1 8.3.4.7 10 11.6

16305

1919

1919

Jahr 1 des Weltfriedens. Avis dada
 Hirsch Kupfer schwächer. Wird Deutschland verhungern? Dann muß es unterzeichnen. Fesche junge Dame, zweitundvierziger Figur für Hermann Loeb. Wenn Deutschland nicht unterzeichnet, so wird es wahrscheinlich unterzeichnen. Am Markt der Einheitswerte überwiegen die Kursrückgänge. Wenn aber Deutschland unterzeichnet, so ist es wahrscheinlich, daß es unterzeichnet um nicht zu unterzeichnen. Amorslie. Achtuhr-abendblattmitbrausendeshimmels. Von Viktorhahn. Loyd George meint, daß es möglich wäre, daß Clémenceau der Ansicht ist, daß Wilson glaubt, Deutschland müsse unterzeichnen, weil es nicht unterzeichnen nicht wird können. Infolgedessen erklärt der club dada sich für die absolute Preßfreiheit, da die Presse das Kulturinstrument ist, ohne das man nie erfahren würde, daß Deutschland endgültig nicht unterzeichnet, blos um zu unterzeichnen. (Club dada, Abt. für Preßfreiheit, soweit die guten Sitten es erlauben.)

Die neue Zeit beginnt mit dem Todesjahr des Oberdada

Ad 1

Mitwirkende: Baader, Hausmann, Huelsenbeck, Tristan Tzara.

27. Raoul Hausmann e Johannes Baader, *dadadegie*, «Der Dada» 1, Juni 1919. Courtesy Getty Research Institute, Los Angeles (85-S56)

Die Jungfrau Maria um Schutz Deutschlands angerufen

Die Erhebung der unbefleckten Empfängnis zur Staatsreligion bevorstehend

Der verstorbene Oberdada ist infolge seiner Beziehungen zur Jungfrau Maria in den Besitz eines geheimen Memorandums gelangt, das die Regierung Ebert-Scheidemann an den Papst gerichtet hat, und in dem der Ueberritt der gesamten S. P. D. zum Katholizismus angedeutet wird, wenn der Papst mehr für Deutschland heraus lobt als der Präsident der vereinigten Staaten von Amerika. Der Papst hat das Memorandum der zuständigen Stelle weitergereicht. Wie er dies bewerkstelligt hat, ist sein Geheimnis, da der Aufenthaltsort der Jungfrau Maria unbekannt ist. Jedenfalls kam das Gesuch in die Hand des Oberdada, der bekanntlich der Sohn der Jungfrau Maria ist, und von ihr um Instruktion in der Angelegenheit ersucht wurde. Wie wir hören, soll ohne die Erhebung der unbefleckten Empfängnis zur Staatsreligion keinerlei Erleichterung gewährt werden.

Der preussische Kultusminister, Herr Konrad Haentisch, hat ein Gutachten ausgearbeitet, das die unbefleckte Empfängnis vom sozialdemokratischen Gesichtspunkt aus, besonders mit Berücksichtigung der Lostrennung der Rheinlande untersucht und zu dem Schluß kommt, daß die unbefleckte Empfängnis das eigentlich sozialdemokratische Grund-Dogma darstellt, weshalb der National-Versammlung ein diebezüglicher Antrag unverzüglich zugeht. Die Jungfrau Maria hat versprochen, an Stelle des immer noch unabhkömmlichen Papstes, selbst mit dem Oberdada der Sitzung beizuwohnen. Reichswehrminister Noske wird die Ehrenkompagnie stellen und die Dadaisten werden den Choral „Eine feste Burg ist unser Gott“ blasen. Ebert wird das Niederländische Dankegebet sprechen, darauf übernimmt der Oberdada die Leitung. (Er wollte, es sollte das Recht siegreich sein. Da ward kaum begonnen, die Schmach schon gewonnen. U. s. w. Der Sieg des Dada er ist dein.) Alle Kirchenglocken werden zu Ehren des Oberdada den dada-Moll schlagen. Die unbefleckte Empfängnis wird kinematographisch in allen Staatstheatern vorgeführt werden und Deutschland wird wieder an der Spitze des vordersten Glieds marschieren und selber die unbefleckte Empfängnis der Welt vornehmen. Dada.

kp' eri um Ip'erioum
 nm' periii pernoumum
 bpretiberrrerreebe onnooooooooooh gplanpouk
 komnpout perikoul
 rreeeeeeeeerreeeee a
 oapderree mglepadonou mtnou
 tnoumt

Qui mange du dada en meurt, s'il n'est pas dada

28. Raoul Hausmann, *Kp' erium Ip' erioum*, «Der Dada» 1, Juni 1919. Courtesy Getty Research Institute, Los Angeles (85-S56)

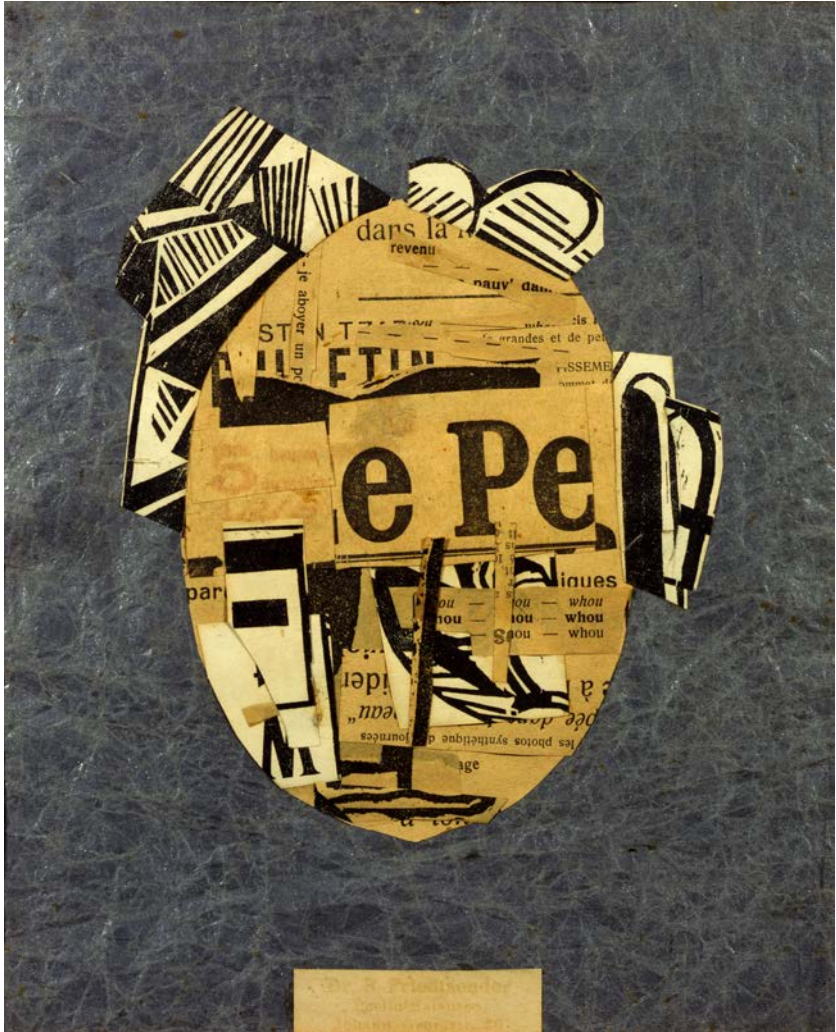


29. Jefim Golyscheff, *Ip'erium*, 1919.
 Courtesy Israel Museum, Jerusalem (B99.1656)

Estate-autunno 1919 | Raoul Hausmann realizza i suoi primi fotomontaggi, tre *Kopfcollagen* intitolati *Mynona-Friedländer*, *Gurk* e *Dr. Max Ruest*:

Ich machte im Juni 1919 drei **Kopfcollagen**, die Porträts von Paul Gurk, Max (Anselm) Ruest und Friedlaender-Mynona. Aus **Zeitungsschnipseln**. 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 **Antiquariatskatalog** 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 Woerschling [*sic*] (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!!!! [Lettera inviata da Raoul Hausmann a Franz Roh, datata 16 novembre 1959, in Franz Roh papers, ca. 1911-1965, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850120].



30. Raoul Hausmann, *Mynona-Friedländer*, 1919.
 Courtesy Collection Merrill C. Berman, New York

Der jugendliche Elan, die direkte aggressive Ansprache der Öffentlichkeit, die Provokation waren ebenso Produkte des Futurismus wie die **literarischen Formen**, in denen sich dies abspielte: – das Manifest und seine **visuelle Gestaltung**. Im Futurismus findet man schon Jahre vorher die **freie Verwendung der Typographie**, in der sich der Setzer senkrecht, **waagrecht und diagonal** über die **Satzbogen** bewegt, alle **Satztypen** durch ein ander bringt und Bebilderungen aus der **Satz-Kiste** frei dazugibt. – **Bruitische Gedichte**, in denen Laute mit Worten abwechselten, schockierten ein Publikum unter dem futuristischen Motto, daß eine neue Zeit des **Dynamismus** angebrochen sei. [...] Neues mußte geschaffen werden. Man zerschnitt Fotos, klebte sie provokativ zusammen, verband sie mit Zeichnungen, zerschnitt auch diese, durch setzte sie mit **Zeitungspapier** oder alten **Briefen** oder was immer einem in die Hände fiel, um einer verrückten Welt ihr eigenes Bild in den Rachen zu stoßen. So entstanden Dinge, die man **Fotomontagen** nannte. Man klebte **Flugblätter** und **Dichtungen** zusammen, **politische Obszönitäten** oder Portraits, erfand provozierende **Buchumschläge** und eine neue **Typographie**, die dem einzelnen **Buchstaben**, dem **Wort**, dem ganzen **Satz** neue Freiheiten erlaubte, die sie seit Gutenberg (außer bei den Futuristen und den Züricher Dadaisten) nie besessen hatten. Ein erleuchteter Griff in die Satzkiste des Druckers veränderte die von der Schule her erlernte **'Recht'-Schreibung** in eine **'Links'-Schreibug**, große und kleine Buchstaben gingen neue Verbindungen ein, **tanzten** auf und ab, **senkrechte** und **waagerechte Worte** setzten sich in sinnige Beziehung und führten eine Belebung der gedruckten Seite herbei, die dem **Lesenden** die neue Freiheit nicht nur **erzählte**, sondern **sehen** und **fühlen** ließ. Die **Collage**, das **Aufkleben von Papier und Stoffetzen**, war in Zürich bereits erprobt worden. Aber die **Verfremdung der Fotografie**, die ja **wirklich** sichtbare **Dinge** darstellt, durch neue **Form-** und **Ton-Beziehungen** und der freie Gebrauch ihrer **Realitätsstücke** zu politischem Angriff, das war die neue Berliner Dimension. [Hans Richter, *Dada-Kunst und Antikunst: der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1973, pp. 32-33, 117 (ed. orig. 1964)].

Dicembre 1919 | Raoul Hausmann, *dada siegt! Tretet dada bei*, «Der Dada» 2, Dezember 1919, copertina; Johannes Baader, *Reklame für mich. Das ist die Erscheinung des Oberdada in den Wolken des Himmels*, ivi, 2, Dezember 1919, p.n.n.



31. Raoul Hausmann, *dada siegt! Tretet dada bei*, «Der Dada» 2, Dezember 1919. Courtesy Getty Research Institute, Los Angeles (85-S56)



32. Johannes Baader, *Das ist die Erscheinung des Oberdada in den Wolken des Himmels* (Illustration aus dem *Dadaco*), «Der Dada» 2, Dezember 1919. Courtesy Getty Research Institute, Los Angeles (85-S56)



33. Raoul Hausmann, *Klebebild* (aus dem *Dadaco, Gurk*), «Der Dada» 2, Dezember 1919. Courtesy Getty Research Institute, Los Angeles (85-S56)

7 e 13 dicembre 1919 | Due mattinate dada presso il teatro berlinese Die Tribüne:

Hannah Höch. 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 [sic] Lebensjahr, zu befreien. 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 1/2 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 aufässig 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, Grosz, Hausmann, Höch, Mehring, Stuckenberg. [Lettera inviata da Hannah Höch a Richard Huelsenbeck, intitolata *Lebensüberblick, unter besonderer Berücksichtigung von Dada*, datata luglio 1958, in Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082].

Adolf Behne, *Werkstattbesuche: Jefim Golyscheff*, «Der Cicerone» 11, 22, November 1919, pp. 722-726.

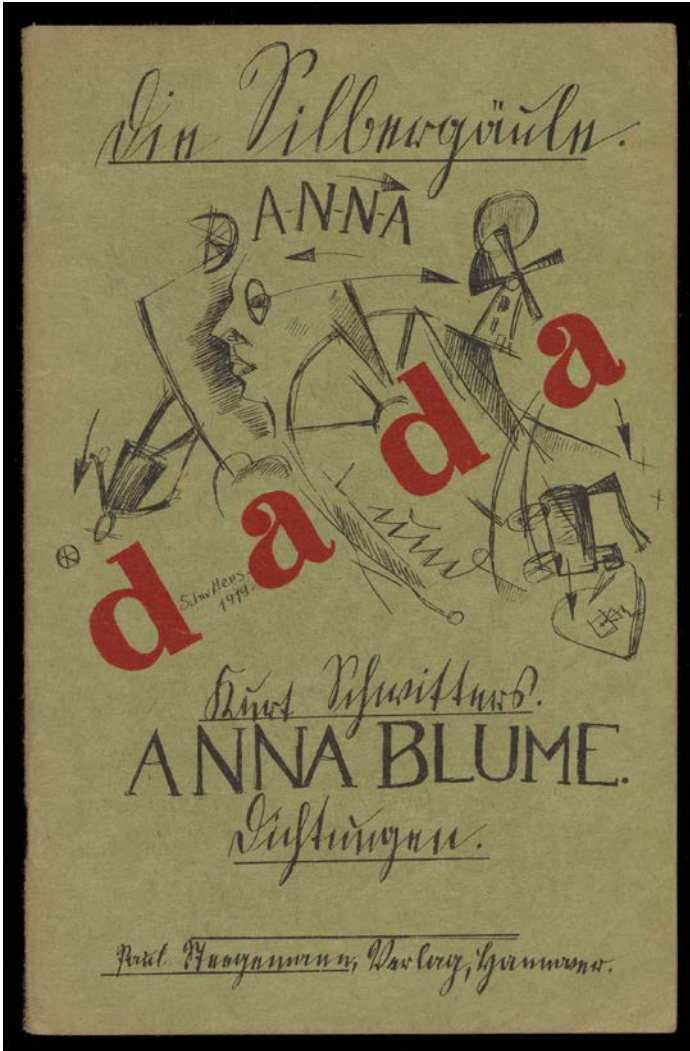
John Heartfield, *Leben und Treiben in Universal City um 12 Uhr 5 Mittags*, 1919:

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. [In *Erste Internationale Dada-Messe*, cit., p.n.n.].

F.T. Marinetti, *8 anime in una bomba. Romanzo esplosivo*, Edizioni Futuriste di «Poesia», Milano 1919.

F.T. Marinetti, *Les mots en liberté futuristes*, Edizioni Futuriste di «Poesia», Milano 1919.

Kurt Schwitters, *Anna Blume. Dichtungen*, P. Steegemann, Hannover 1919.



34. Kurt Schwitters, *Anna Blume. Dichtungen*, P. Steegemann, Hannover 1919. Courtesy Getty Research Institute, Los Angeles (89-B1508)

Herwarth Walden, *Die Neue Malerei*, Verlag Der Sturm, Berlin 1919.

.1920.

Gennaio 1920 | *Dadaco. Dadaistischer Handatlas. Erscheint in Januar 1920. Grösstes Standard-Werk der Welt. Centralamt der Dadaistischen Bewegung in Deutschland*, Kurt Wolff, München 1920, mai pubblicato e smembrato.

18 gennaio 1920 | Inizio della tournée di Johannes Baader, Raoul Hausmann e Richard Huelsenbeck in Germania e Cecoslovacchia; la prima serata è organizzata a Dresda presso la Getreidebörse (18 gennaio), a cui seguono le tappe di: Amburgo presso la Curio-Haus (18 febbraio); Lipsia allo Städtisches Theater (24 febbraio); Praga presso la Produktenbörse (26 febbraio) e il Mozarteum (1-2 marzo); Karlsbad (5 marzo).

23 gennaio 1920 | Tristan Tzara legge il *Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer* presso il Palais des Fêtes di Parigi:

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.

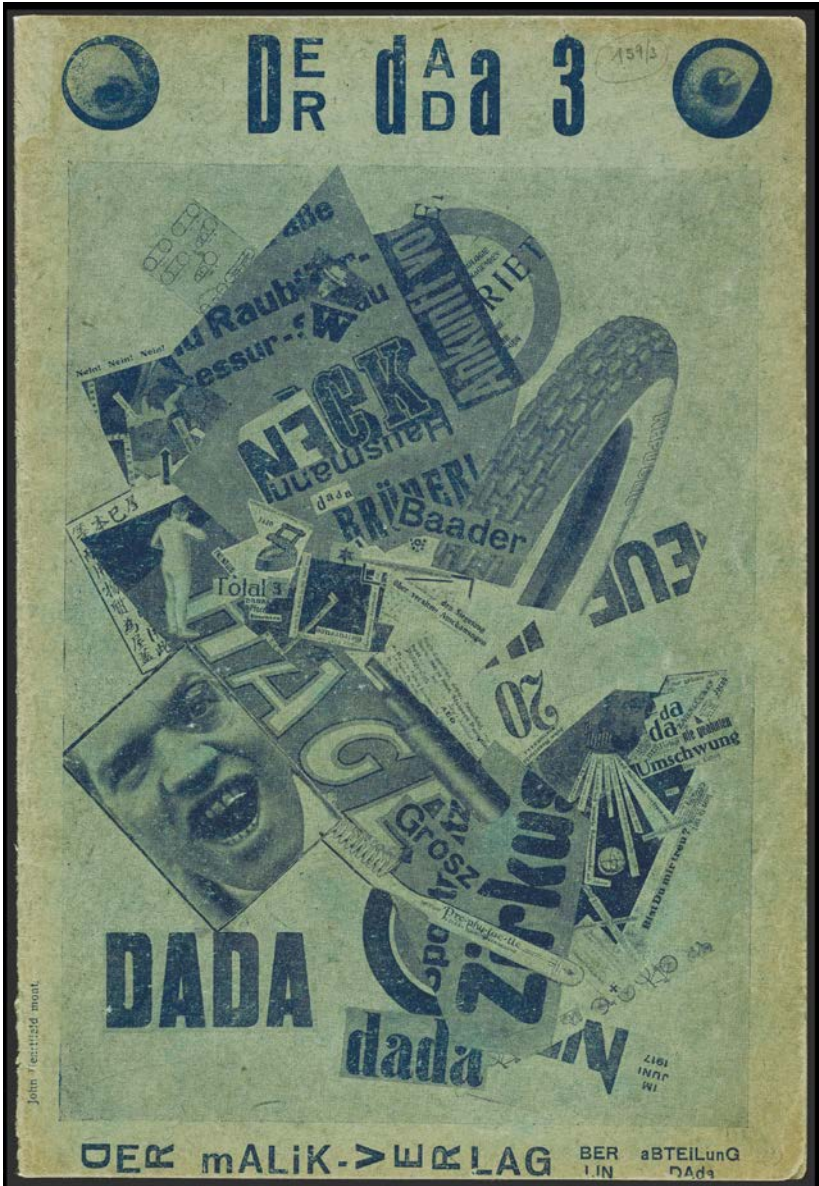
Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre dans l'ordre où elles ont quitté le sac.

Copiez consciencieusement.

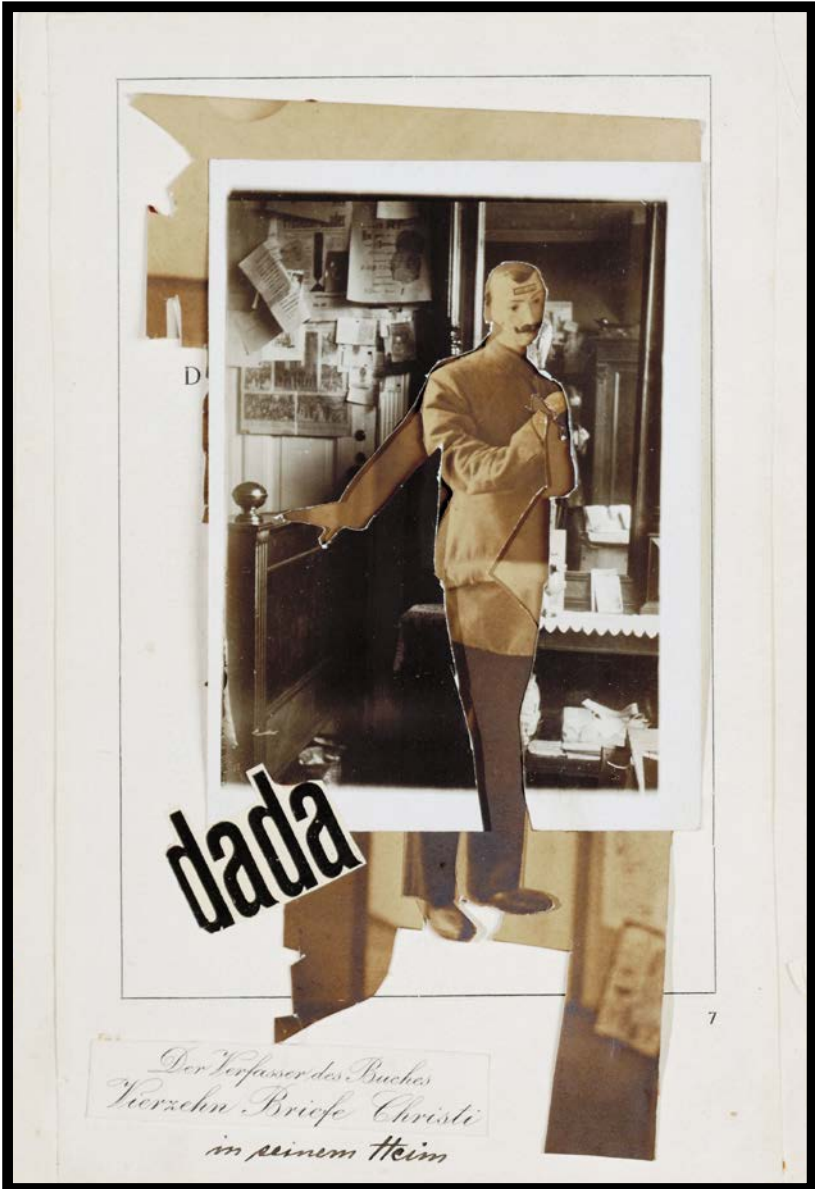
Le poème vous ressemblera.

20 febbraio 1920 | Francis Picabia, *Unique Eunuque*, Éditions Au Sans Pareil, Paris 1920.

Aprile 1920 | John Heartfield, *mont.*, «Der Dada» 3, April 1920, copertina; Raoul Hausmann, *Abendliche Toilette e Seelenautomobile*, ivi, 3, April 1920, p.n.n.



35. John Heartfield, *mont.*, «Der Dada» 3, April 1920.
Courtesy Getty Research Institute, Los Angeles (85-556)



36. Johannes Baader, *Der Verfasser des Buches 'Vierzehn Briefe Christi' in seinem Heim*, 1920. Courtesy The Museum of Modern Art, New York (Scala, Firenze)

20 aprile 1920 | Inaugurazione della mostra *Dada Ausstellung-Dada-Vorfrühling* (Brauhaus Winter, Köln, aprile 1920).

Giugno 1920 | George Grosz, Raoul Hausmann e John Heartfield (a cura di), *Erste Internationale Dada-Messe*, catalogo della mostra (Kunsthandlung Dr. Otto Burchard, Berlino, giugno 1920), Der Malik-Verlag, Berlino, 1920. | Wieland Herzfelde, *Zur Einführung*, ivi, p.n.n.:

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 ums unter den Male-reien, **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.



37. Robert Sennecke, *Ohne Titel* (alla *Erste Internationale Dada-Messe*, Kunsthandlung Dr. Otto Burchard, Berlino, giugno 1920).
I partecipanti da sinistra a destra: Hannah Höch, Otto Schmalhausen, Raoul Hausmann, John Heartfield con il figlio, Otto Burchard, Margarete e Wieland Herzfelde, n.i., n.i., Johannes Baader, 1920.
Courtesy Berlinische Galerie (Berlino-Erworben aus Mitteln der Stiftung DKLB), Berlino 1979. Photo © Anja Elisabeth Witte



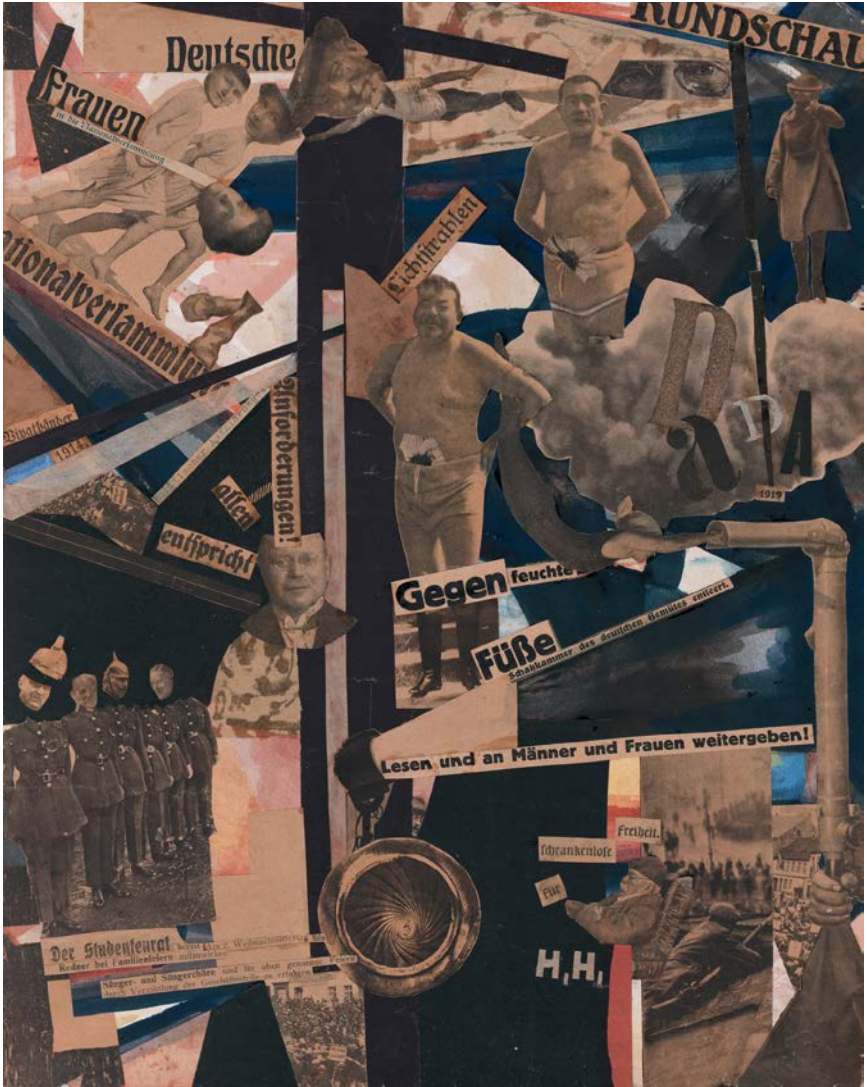
38. Robert Sennecke, *Ohne Titel* (Hannah Höch e Raoul Hausmann alla *Erste Internationale Dada-Messe*, Kunstsalon Dr. Otto Burchard, Berlino, giugno 1920), 1920. Courtesy Berlinische Galerie (Berlin-Erworben aus Mitteln der Stiftung DKLB), Berlin 1979. Photo © Anja Elisabeth Witte

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* (Fotomontage) (Wurde, wie diverse andere Arbeiten, die ausgestellt *Dada-Messe* waren, nicht im Kataloge genannt). Habe von dieser Ausstellung noch vier verschiedene Presse-Fotos. [Lettera inviata da Hannah Höch a Richard Huelsenbeck, *Lebensüberblick, unter besonderer Berücksichtigung von Dada*, datata luglio 1958, cit.].



39. Hannah Höch, *Schnitt mit dem Küchenmesser DADA durch die letzte Kulturepoche Deutschlands, 1919-1920*.

Courtesy Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Berlin



40. Hannah Höch, *Dada-Rundschau*, 1919. Courtesy Berlinische Galerie (Berlin-Erworben aus Mitteln der Pressestiftung "Der Tagesspiegel"), Berlin 1986. Photo: Anja Elisabeth Witte

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. [Lettera inviata da Raoul Hausmann a Jasia Reichardt, datata 4 settembre 1964, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994].



41. Johannes Baader, *Das große Plasto-Dio-Dada-Drama*, 1920, distrutto (visibile la *Plakat-Gedicht* perduta di Hausmann NVMWNAUR). Courtesy Andréi Nakov Archive, Paris

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. À 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 possibles en matière, en conception, en invention, non encore dépassées aujourd'hui par les **Néo** et les **Pop** – mais le public nous boudait, personne ne voulait plus voir Dada. [Raoul Hausmann, *Dada s'émeut se meut et meurt à Berlin*, cit.].



42. Raoul Hausmann, *Der Geist unserer Zeit - Mechanischer Kopf*, 1920.
Courtesy Centre Pompidou (MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais)

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 œuvres 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 décisives, 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 Höch, 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 **sensé vocateur**. Grosz-Heartfield avaient '**monté**' le mannequin d'un garçonnet, 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 couteau et à la place du sexe un dentier. Schlichter avait suspendu au plafond le mannequin d'un soldat en uniforme vert-de-gris qui portait comme tête le masque d'un cochon avec casquette militaire. Ces derniers **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 un 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 dehors 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 **coté 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 tout 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. [...] 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 dégradations 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. [Raoul Hausmann, *Les inventions et les manifestations du Club Dada de Berlin*, cit.].



43. Raoul Hausmann, *Der Kunstkritiker*, 1919-1920. Courtesy Tate, London



44. Raoul Hausmann, *Elasticum*, 1920. Courtesy Galerie Berinson, Berlin

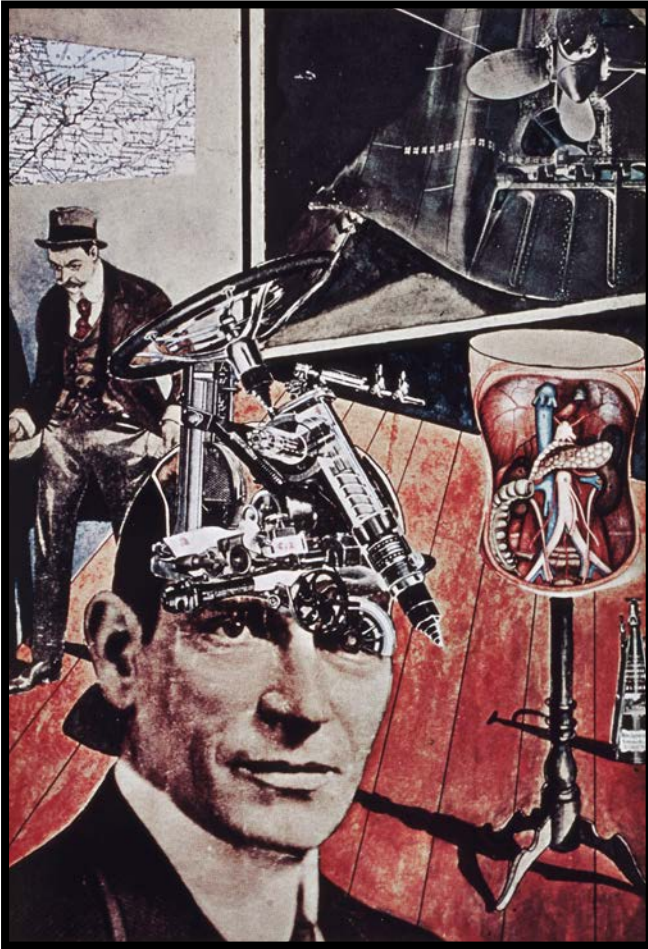
28 giugno 1920 | Seconda edizione di *HADO = Handbuch des Oberdadaismus* di Johannes Baader.

Novembre 1920 | Jefim Golyscheff, *Der tanzende Raum*, «Der Kunsttopf» 5, November 1920.

George Grosz, *Gott mit uns*, cartella di litografia, Der Malik-Verlag, Berlin 1920.

Richard Huelsenbeck (Hrsg.), *Dada Almanach. Im Auftrag des Zentralamts der Deutschen Dada-Bewegung*, Erich Reiss Verlag, Berlin 1920 | Alexander Partens, *Dada-Kunst*, ivi, pp. 84-85:

Die Kubisten begannen, dieselben **Gegenstände**, welche bereits dieses Schräg-von-oben als Tradition herumschleppten, **vertikal** zu **sehen**, von oben, sodass von ihnen nur mehr Kreise übrig blieben, **Ellipsen**, **Quadrate**, **Dreiecke**, **Oktogone** etc. Oder sie **durch schnitten** den **Gegenstand** gleichsam und arrangierten das Bild bruchstückartig. [...] Kurz, man spezialisierte sich im Suchen von **Beziehungen innerer Art**, indem man sich auf ein Ziel zu dirigierte, welches das der Nachahmung durch intensivstes, sensibelstes Aufnehmen einer oder mehrerer *äusserer Beziehungen* weit überragte.



45. Raoul Hausmann, *Tatlin lebt zu Hause*, 1920.
 Courtesy Moderna Museet, Stockholm

Richard Huelsenbeck, *Dada siegt. Eine Bilanz des Dadaismus*, Der Malik-Verlag, Berlin 1920, p. 16:

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.



46a. George Grosz e John Heartfield, *Sonniges Land*, 1919, in Richard Huelsenbeck, *Dada siegt. Eine Bilanz des Dadaismus*, Der Malik-Verlag, Berlin 1920. Courtesy Getty Research Institute, Los Angeles (91-B31792)



46b. George Grosz e John Heartfield, *Sonniges Land*, 1919, in Richard Huel-
senbeck, *Dada siegt. Eine Bilanz des Dadaismus*, Der Malik-Verlag, Berlin 1920.
Courtesy Getty Research Institute, Los Angeles (91-B31792)

Richard Huelsenbeck, *En Avant dada: die Geschichte des Dadaismus*, Paul Steegemann Verlag, Hannover-Leipzig-Wien-Zürich 1920, pp. 5-7; 21-22:

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 liegte sie nicht, obwohl wir den von ihm so oft verwendeten **Begriff der Simultaneität** gern übernahmen. [...] "**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**' markieren 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** sein, im Begriff waren zu vergessen, dass man einen Tisch 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 liebten 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 Lösung des Problems des Lebens in der Bewegung bringt Erschütterung. [...] **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.

.1921.

Ilya Zdanevitch (Iliadz) giunge a Parigi e trasferisce L'Université du Degré 41 al Café Caméléon.

15 gennaio 1921 | A seguito della conferenza sul tattilismo di Marinetti al Théâtre de l'Œuvre di Parigi, Tristan Tzara organizza una manifestazione contro il futurismo durante cui viene distribuito il pamphlet *Dada soulève tout* (datato 12 gennaio 1921).

Gennaio 1921 | Raoul Hausmann, *Notizheft*, dattiloscritto, gennaio-febbraio 1921:

Der Vermenschlichungswille, der Drang alles nur in Bezug auf den Menschen mit Werten auszustatten, die naive Notwendigkeit sich mit den auf den Menschen einströmenden 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. [In Franz Roh papers, ca. 1911-1965, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850120]

Febbraio 1921 | Raoul Hausmann, *PRÉsentismus. Gegen den Puffkeismus der deutschen Seele*, Berlin (Februar 1921), poi pubblicato in «De Stijl» 4, 9, september 1921, pp. 136-143:

Warum können wir heute keine Bilder malen wie Botticelli, Michelangelo oder Leonardo und Tizian? Weil sich der **Mensch** in unserem **Bewußtsein** vollkommen verändert hat, nicht nur weil wir **Telefon** und **Flugzeug** und **elektrisches Klavier** oder die **Revolverdrehbank** haben, sondern weil unsere ganze **Psychophysis** durch die **Erfahrung** umgewandelt ist. [...] Masaccio, Filippo Lippi, Castagno, Piero della Francesca, Mantegna, Melozzo Da Forlì haben die Entdeckung der Welt für den Menschen ihrer Zeit geleistet, das Porträt und die Charakterdarstellung, die Fortführung des **Illusionismus** der Griechen. Die nächste Epoche der **optischen Erweiterung** war der Impressionismus. Seine direkten Nachkommen waren die Futuristen, die kühnen **Erneuerer** unserer **optischen Anschauungen**. Denn die Perspektive des fünfzehnten Jahrhunderts ist nicht mehr als eine technische Hilfskonstruktion; wer wollte die **Eindrücke** des **heutigen Menschen**, den ewigen Wechsel der **Großstadtstraße** im Licht, mit diesem Mittel darzustellen sich unterfangen? Diese Straße mit ihrer **Hast** und **Bewegung**, worin die Perspektive nur ein abstrahierter, kein wirklicher Teil ist? Wir wollen aus den futuristischen Analysen und über die Plagiatoren der mittelalterlichen Meister hinweg zu der uns angemessenen **Optik**.

Je ne réussis à tirer aucun chien de derrière le poêle. Mon manifeste [*PRÉsentismus. Gegen den Puffkeismus der deutschen Seele*, 1921] fut salué avec sympathie par le seul Marinetti qui m'envoya en réponse son livre **Les mots en liberté** dédicacé. Les autres n'en voulurent rien savoir. [Raoul Hausmann, *Courrier Dada*, Marc Dachy (éd.), Éditions Allia, Paris 2004, p. 96 (ed. orig. 1958)].

8 febbraio 1921 | Roman Jakobson, *Pis'ma iz zapada... Dada*, «Vestnik teatra» 82, fevral' 1921, p.n.r.

23 febbraio 1921 | Serata di presentazione, presso la Galerie Der Sturm, delle *Expressionistische Dichtungen* di Kurt Schwitters; *Kurt Schwitters*, Sturm Bilderbücher, Bd. IV, Verlag Der Sturm, Berlin 1920-1921.

Marzo 1921 | Raoul Hausmann, *Dada ist mehr als Dada*, «De Stijl» 4, 3, maart 1921, p. 42.

3 maggio 1921 | Inaugurazione dell'*Exposition Max Ernst* (Librairie Au Sans Pareil, Paris, 3 maggio-3 giugno 1921).

6 e 7 settembre 1921 | Due serate di Raoul Hausmann e Kurt Schwitters presso la Produktenbörse di Praga durante la tournée *Antidada-Präsentismus-Merz*. Hausmann presenta il manifesto *PRÉsentismus. Gegen den Puffkeismus der deutschen Seele* e le sue poesie fonetiche *Seelenautomobile*

e *Fmsbwté*, Schwitters recita il testo Merz *Revolution in Revon, An Anna Blume*, l'alfabeto all'inverso e i poemi *Cigarren e Leise*.

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 [*sic*], 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 Zürich 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

[Lettera inviata da Kurt Schwitters a Raoul Hausmann, datata 30 ottobre 1946, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994].

Dear Schwitt,

One thing is true: I am and I was the first **letttrist**. 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** [*sic*] and so I took no vowels and no consonants, but **characters** [*sic*]! 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 [*sic*] principle too, that I may give you in copying exactly one of these poems that appeared in «Dada» 1 [*sic*] 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 psychoanalytic [*sic*] 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 [*sic*] 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 type written 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 [*sic*].

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 [*sic*] 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? [Lettera inviata da Raoul Hausmann a Kurt Schwitters, datata 2 settembre 1946, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994].

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 MMS 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

[Lettera inviata da Kurt Schwitters a Raoul Hausmann, datata 31 dicembre 1946, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994].

1921 hatten, am 6.II.7. Sept. Hausmann und Kurt Schwitters zwei DA-DA-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. [Lettera inviata da Hannah Höch a Richard Huelsenbeck, *Lebensüberblick, unter besonderer Berücksichtigung von Dada*, datata luglio 1958, cit.].

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!!!! [Lettera inviata da Raoul Hausmann a Noël Arnaud, datata 12 agosto 1958, Raoul Hausmann correspondence with Noël Arnaud, 1958-1969, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 990064].

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 Iliadz 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. [...] 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, quand 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 œuvre, cependant que plus de la moitié de la Sonate est faite de mon '**fmsbwtezéu** 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. [Lettera inviata da Raoul Hausmann a Henri Chopin, datata 12 aprile 1964, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994].

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 avisé, 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. [Lettera inviata da Raoul Hausmann a Henri Chopin, datata 15 giugno 1964, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994].

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* est un 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. [Lettera inviata da Raoul Hausmann a Henri Chopin, datata 1 luglio 1964, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994].

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 das 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 hätten die Fotomontage schon 1916 gefunden. Auch wenn er erklärt, dass als **Vorläufer der Fotomontage** der Katalog der Dada-Messe 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. [Lettera inviata da Raoul Hausmann a Richard Huelsenbeck, datata 4 ottobre 1964, in Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082].

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 œuvres, 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, alors qu'ils sont de 1918, et il dit, que mes phonèmes ont 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. 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 **photo-pictogrammes**. J'espère vous lire bientôt et je vous envoie mes meilleures amitiés,

Raoul Hausmann

[Lettera inviata da Raoul Hausmann a Pierre Garnier, datata 2 novembre 1964, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994].

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 Scheerbarth 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

[Lettera inviata da Raoul Hausmann a Richard Huelsenbeck, datata 19 marzo 1970, in Hans J. Kleinschmidt Research files, 1902-1975, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 950005].

Dicembre 1921 | Incontro tra Filippo Tommaso Marinetti e Karel Teige in occasione della serata futurista al teatro Švanda di Praga, seguita da un dopocena presso l'appartamento di Teige durante il quale Marinetti recita alcune poesie parolibere per i membri del Devětsil.

Raoul Hausmann, *Hurra! Hurra! Hurra!: 12 Satiren*, Der Malik-Verlag, Berlin 1921 (edite nel 1920 in «Die Pleite», Berlin).

.1922.

Dopo sette anni termina la relazione tra Raoul Hausmann e Hannah Höch:

Du weißt, dass ich mich 1922 Hanna Höch trennte. Als richtiger Esel ließ ich Alles liegen und stehen und ging mit einem kleinen Handkoffer 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!). [Lettera inviata da Raoul Hausmann a Richard Huelsenbeck, datata 7 febbraio 1956, in Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082].

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 Iliaszd en 1961, tirage 50 expl., les poèmes phonétiques, et les 5 gravures sont en couleurs. Je n'ai plus RIEN d'autre de mes œuvres dada de 1918-21, car Mme Höch, avec laquelle je vivais à cette époque, a gardé toutes mes œuvres 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. À côté de cela j'ai une quantité de '**tableaux-écriture**' et de **collages** jusqu'à aujourd'hui. [Lettera inviata da Raoul Hausmann a Henri Chopin, datata 14 gennaio 1964, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994].

Théo van Doesburg fonda a Leiden in Olanda la rivista «Mécano» (1922-1924).

25 settembre 1922 | Si aprono le due giornate dell'*Internationale Kongress der Konstruktivisten und Dadaisten* a Weimar, descritte da Tristan Tzara in un articolo edito due anni dopo su «Merz»: *Conférence sur Dada. Vortrag Tzaras auf dem dadakongress in Weimar 1922*, «Merz» 7, Januar 1924, pp. 68-70.

Ottobre 1922 | *Erste Russische Kunstausstellung* (catalogo della mostra, Galerie Van Diemen, Berlino, ottobre 1922), *Internationale Arbeiterhilfe*, Berlino 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. [Lettera inviata da Raoul Hausmann a Werner Schmalenbach, datata 19 ottobre 1964, cit.].

El Lissitzky, *Suprematistische Erzählung von zwei Quadraten in 6 Konstruktionen*, Skythen, Berlin 1922.

Raoul Hausmann, *Manifeste de l'ordonnance du son*, «Mécano», Gelb, 1, 1922, p.n.n.

Kurt Schwitters, *Anna Blume: Dichtungen*, P. Steegemann, Hannover 1922.

.1923.

Pubblicazione del primo numero della rivista «G», diretta da Hans Richter, i cui redattori sono El Lissitzky e Werner Graeff.

Gennaio 1923 | Kurt Schwitters, *MERZ*, «Merz» 1, Januar 1923, pp. 10-11:

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.

Raoul Hausmann, *les mots en liberté*, «Mécano», Wit 4/5, 1923, copertina.

LEIDEN. — PARIS: RUE DU MOULIN VERT 61 TER PARIS XIV.
ADMINISTRATIE EN VERTEGENWOORDIGING VOOR HOLLAND: „DE STIJL“ UTR. JAAGPAD 17

E I C A
— — — —
M — — — —
1923

No. | White, Blanc.
| Wit, Weiß.
1923

GÉRANT LITTÉRAIRE: I. K. BONSET

No. **4**  **5**

en

ADMINISTRATIE: UTR. JAAGPAD 17, LEIDEN (HOLLAND)

**HOLLAND'S
BANKROET
DOOR DADA**

■ N. B. Thuisbezorging
zonder prijsverhooging.

Et je trouve qu'on a en tort de dire que le Dadaïsme, le Cubisme, le Futurisme, reposaient sur un fond commun. Le deux dernières tendances étaient surtout basées sur un principe de perfectionnement technique ou intellectuel tandis que le Dadaïsme n'a jamais reposé sur aucune théorie et n'a été qu'une

Protestation
(Tristan Tzara)

Dada est la force désintéressée, ce n'est pas une maladie, pas une énergie pas une vérité.
Evolva

Waar het hart leeg van is loopt de neus van over.
Bonset



47. Raoul Hausmann, *les mots en liberté*, «Mécano», Wit 4/5, 1923.
Courtesy Getty Research Institute, Los Angeles (890164)



48. Raoul Hausmann, *ABCD*, 1923.

Courtesy Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais

Luglio 1923 | El Lissitzky, *Topographie der Typographie*, «Merz» 4, Juli 1923, p. 47:

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. **Oeconomie 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 vervollkommnten.
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**.

15 agosto 1923 | László Moholy-Nagy, *Die neue Typographie*, in *Staatliches Bauhaus, Weimar, 1919-1923*, catalogo della mostra (Staatliches Bauhaus, Weimar, 15 agosto-30 settembre 1923), Bauhaus Verlag, Weimar-Monaco 1923:

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 allererste: eindeutige Klarheit in allen **typographischen Werken**. Die **Lesbarkeit** – die Mitteilung darf nie unter einer a priori angenommen Ästhetik leiden. [...] 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**.



49. *Staatliches Bauhaus, Weimar, 1919-1923*, catalogo della mostra (Staatliches Bauhaus, Weimar, 15 agosto-30 settembre 1923, Bauhaus Verlag), Weimar-Monaco 1923. Courtesy Getty Research Institute, Los Angeles (84-B6769)

Dicembre 1923 | Mattinata dada organizzata da Raoul Hausmann e Kurt Schwitters ad Hannover.

Louis Aragon, *Max Ernst, peintre des illusions*, 1923:

Pour les cubistes, le timbre-postal, le journal, la boîte d'allumettes, que le peintre collait sur son tableau, avaient la valeur d'un test, d'un instrument de contrôle de la **réalité même du tableau**. 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. [...] Il y a aussi loin du **relativisme des formes** que proclamèrent les cubistes à ce **relativisme de l'objet** qu'il y avait du relativisme cubiste au relativisme de la couleur chez les impressionnistes. [Louis Aragon, *Les collages*, Hermann, Paris 1980, pp. 29-30].

Sergej M. Ejzenštejn, *Montaž attrakcionov*, «Lef» 3, 1923, pp. 70-75.

Vladimir Majakovskij, *Dlja gólossa*, Typographie: El Lissitzky, Russischer Staatsverlag, Moskva 1923.

Georges Ribemont-Dessaignes, *Préface*, in Ilia Zdanévitch (Iliadz), *Le-dentu le Phare: poème dramatique en zaoum*, L'Université du Degré 41, Paris 1923, pp. 1-6:

Le russe est peut être la langue la plus souple, la plus riche en interférence, en possibilité de **jeu sonore** et **verbal**, en sons qui, en dehors du sens catalogué, semblent absorber des significations ou des germes de signification émanés du monde extérieur. C'est-à-dire que la **figure des sons** est infiniment plus expressive dans la **représentation du sens du mot** et de l'**objet verbal**, dans la langue russe que dans la langue française ou l'anglaise, par exemple – Dans le **zaoum** chaque mot comporte donc, plus ou moins appuyés, plusieurs sens d'ordre et de **plans** différents, **concrets** ou **abstraites**, particuliers ou généraux.

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:

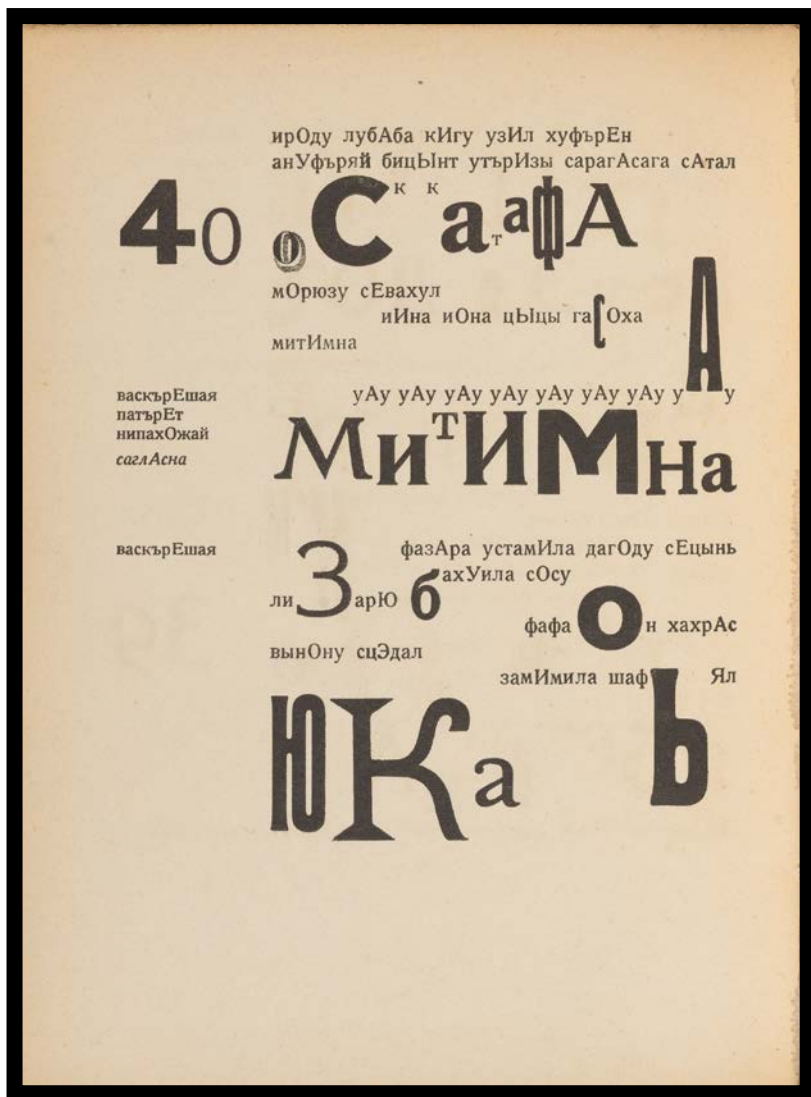
There are richness of **timbre** in the **spoken word** which no orchestra possesses. Nature had endowed that magnificent instrument, the **human voice**, with subtle tone qualities for which music has no equivalent. Even poets have not been able to draw from the inexhaustible noise-sound wellsprings 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 Phare* 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 a fan 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 [*sic*] 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 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.

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 lumières ne s'éteindront plus jamais*) in the souls of the Creators of Universal Space. [Raoul Hausmann, *The Optophonetic Dawn*, Engl. trans. by F. W. Lindsay, «Studies of the 20th Century» 3, Russel Sage College, Troy, 1969, pp. 51-54].



50a. Ilya Zdanévitch (Iliadz), *Ledentu le Phare: poème dramatique en zaoum*, L'Université du Degré 41, Paris 1923. Courtesy Getty Research Institute, Los Angeles (88-B30273)

1924.

El Lissitzky e Mart Stam, *Die Reklame*, «ABC» 1, 2, 1924, p. 3.

Raul Hausmann colloca la pubblicazione a Lione di Benjamin Goriély, *Ka, Khlebnikov, notre Maître à tous*; tuttavia la più antica edizione a cui si è potuti risalire è del 1960:

Entre temps j'ai appris, qu'il y a un livre d'un certain Goriély: *KA, Khlebnikov, 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. [Lettera inviata da Raoul Hausmann a Henri Chopin, datata 7 novembre 1963, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994].

Je vous signale un livre de Benjamin Goriély *KA* ou *Khlebnikov*, Edition Vitte à Lyon. C'est une biographie et traduction des oeuvres de Khlebnikov et du langage 'zaum'. 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. [Lettera inviata da Raoul Hausmann a Henri Chopin, datata 23 febbraio 1964, cit.].

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? [Lettera inviata da Raoul Hausmann a Pierre Garnier, datata 13 gennaio 1965, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994].

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 pragma-

tischem 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 schrie, 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 **magischer 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, die nur aus **Vokalen** bestanden. Was die Geheimsprache der tscherkessischen Prinzen betrifft, so können wir uns auf die Forschungen des Grafen Jan Potocki berufen, der um [sic] 1800 herausgab: "Essay zur Universal-Geschichte und Forschungen über die Samartie" von 1788 – und *Geschichte der primitiven Völker 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 Iliadz. Keine Dichtung in der Welt ist mit seinen Zaoum-Dramen (wie *Ledentu le phare*) vergleichbar, sie verbinden den radikalsten literarischen Extremismus mit künstlerischer Vollendung." Iliadz war auf dem laudenden 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 unbekanntenen 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 rezipieren. 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! Die **'lettristische' Poesie**, die Hausmann 1918 unabhängig von Ball fand, war auch auf der Notwendigkeit eine neue sprachliche **Ausdrucksform** zu finden, aufgebaut. Diese 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 schriert 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 Holländers Van Ostajen ist der Verbophonie verwandt und naht sich der **'visuellen' Poesie** von Mallarmé und Apollinaire. [Raoul Hausmann, *Einführung in die Geschichte des Lautgedichts 1910-1939*, dattiloscritto, n.d., in Hans J. Kleinschmidt Research files, 1902-1975, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 950005 (poi edito in Id., *Am Anfang war Dada*, cit., pp. 35-39)].

1925.

Ottobre 1925 | Jan Tschichold, *Elementare Typographie*, «Typographische Mitteilungen» 10, Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker, Oktober 1925, pp. 198-201; qui p. 198:

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 **soziale Zwecke** dienstbar zu machen, bedarf es der **inneren** (den **Inhalt** anordnenden) und **äußeren** (die Mittel der Typographie in Beziehung zueinander setzenden) **Organisation** des verwendeten Materials.

László Moholy-Nagy, *Typographie-Photographie. Typo-Photo*, «Typographische Mitteilungen» 10, Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker, Oktober 1925, pp. 202-204:

Was ist **Typographie**? Was ist **Photographie**? Was ist **Typophoto**? – Typographie ist in Druck gestaltete Mitteilung, **Gedankendarstellung**. Photographie ist **visuelle Darstellung** des **optisch Fassbaren**. Das Typophoto ist die visuell exakteste **dargestellte Mitteilung**. [...] 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**.

22 ottobre 1925 | Lettera inviata da El Lissitzky a Jan Tschichold:

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. [cit. in Fridrich Friedl, *Echo und Reaktionen auf das Sonderheft «Elementare Typographie»*, in *Typographische Mitteilungen. Sonderheft, Elementare Typographie*, ristampa, Verlag H. Schmidt, Mainz 1986, p. 11].

El Lissitzky e Hans Arp (Hrsgg.), *Die Kunstismen. Les Ismes de l'Art. The Isms of Arts*, Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach-Zürich, München-Leipzig 1925.

László Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, Bauhaus Verlag, Weimar-München 1925.

Franz Roh, *Nachexpressionismus*, Klinckhardt und Biermann, Leipzig 1925.

.1926.

22 novembre 1926 | Lettera di Hugo Ball ad Hans Arp:

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**. [Hugo Ball, *Briefe 1911-1927*, cit., pp. 278-279].

Carl Einstein, *Futurismus*, in Id., *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Propyläen Verlag, Berlin 1926.

.1927.

5 febbraio 1927 | Walter Dexel, *Was ist neue Typographie?*, «Frankfurter Zeitung», 5 Februar 1927.

11 maggio 1927 | Conferenza di Jan Tschichold sulla nuova tipografia presso l'Aula der Graphische Berufsschule di Monaco.

22 maggio 1927 | Inaugurazione della mostra *Die neue Reklame*, Kunstverein, Jena, 22 maggio – 12 giugno 1927.

Agosto-ottobre 1927 | Mostra *Vsesoyuznaya Poligraficheskaya Vystavka. Sbornik Pervy*, Parco di Gorkij, Moskva, agosto-ottobre 1927.

Dicembre 1927 | Si inaugura l'*Ausstellung Neue Typographie*, Gewerbe-museum, Basel, 28 dicembre 1927 – 29 gennaio 1928.

3 dicembre 1927 | Otto Dix, *Das Objekt ist das Primäre*, «Berliner Nachtausgabe», 3 Dezember 1927.

Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Verlag Dunker & Humblot, München-Leipzig 1927.

El Lissitzky, *Unser Buch (U.d.S.S.R.)*, «Gutenberg Jahrbuch», hrsg. von A. Ruppel, Verlag der Gutenberg-Gesellschaft, Mainz 1927, pp. 172-178:

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 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) **Gesprengetes Satzbild**
- 2) **Photomontage** und **Typomontage**

[...] 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 bezeichnen, **fette Schrift** wird **Aufschreie 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. [...] 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 litographischen Steht geschrieben und dazu gezeichnet. Man hat sie in Holz geschnitten. Die Dichter haben selbst ganze Seiten gesetzt. So arbeiteten die Dichter: Chlebnikow, Krutschonjch, Majakowski, 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 Urbanität als Volkskunst betrachten müssen.

László Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, Albert Langen Verlag, München 1927.

Kurt Schwitters, *MERZdichtung*, «Merz» 20, 1927, p. 103.

Karel Teige, *Modernè Typo*, «Typografia» 34, 7-9, 1927, pp. 189-207.

.1928.

Nasce il Ring neue Werbegestalter (1928-1931), il circolo dei nuovi grafici pubblicitari, fondato da Willi Baumeister, Max Burchartz, Walter Dexel, Cesar Domela-Nieuwenhuis, Robert Michel, Kurt Schwitters, Georg Trump e Jan Tschichold, ai quali poi si aggiungono: Hans Leistikow, Paul Schuitema, Friedrich Vordemberge-Gildewart e Piet Zwart.

Gennaio 1928 | George Grosz, *Randzeichnungen zum Thema*, «Schulter an Schulter: Blätter der Piscatorbühne» 2, Januar 1928, pp. 8-9:

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.

Aprile 1928 | Franz Höllering, *Fotomontage*, «Der Arbeiter-Fotograf» 2, 8, April 1928, p. 3:

Fotomontage, montierte Fotos... der Name sagt gut, worum es sich handelt: mehrere Aufnahmen werden zu einem **Bilde zusammengestellt**, montiert.

Maggio-ottobre 1928 | Komitee des Sowjet-Pavillons auf der Internationalen Presse-Ausstellung (a cura di), *Katalog des Sowjet-Pavillons auf der Internationalen Presse-Ausstellung*, catalogo della mostra (Pressa, Colonia, maggio-ottobre 1928), Verlag M. DuMont Schauberg, Colonia 1928. In questa occasione El Lissitzky realizza, in collaborazione con Sergej Sen'kin, il grande fotomontaggio *Die Aufgabe der Presse ist die Erziehung der Massen*.

Giugno 1928 | Jan Tschichold, *Zur Geschichte der Neuen Typographie*, in Id., *Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*, Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker, Berlin 1928, pp. 54-56:

Es sollte einem '**Nichtfachmann**', dem italienischen Dichter F.T. Marinetti, dem Begründer des Futurismus, beschieden sein, den Auftakt zu der **Umstellung von ornamentaler zu funktioneller Typographie** zu geben. In seinem Gedichtbuch "Les mots en liberté futuristes", Milano 1909 [sic], veröffentlichte er die folgenden Manifeste:

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)

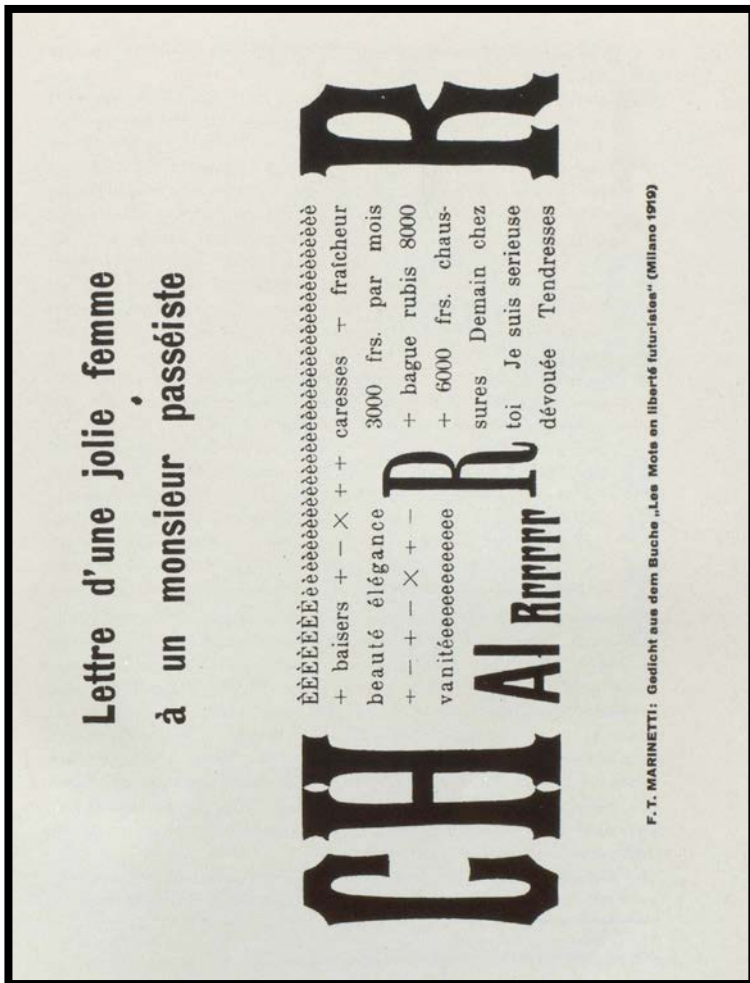
Die geschichtliche Notwendigkeit der **freien Ausdrucksorthographie** zeigt sich in den ununterbrochenen Revolutionen, die nach und nach die lyrische Kraft der menschlichen Rasse von ihren Fesseln und Regeln befreit haben.

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.



51. F.T. Marinetti, *Gedicht aus dem Buche "Les Mots en liberté futuristes"* (Milano 1919), in Jan Tschichold, *Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*, Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker, Berlin 1928

Jan Tschichold, *Die Grundsätze der neuen Typographie*, in Id., *Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*, cit., pp. 74-75:

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.

Jan Tschichold, *Das neue Buch*, in Id., *Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*, cit., pp. 224-226:

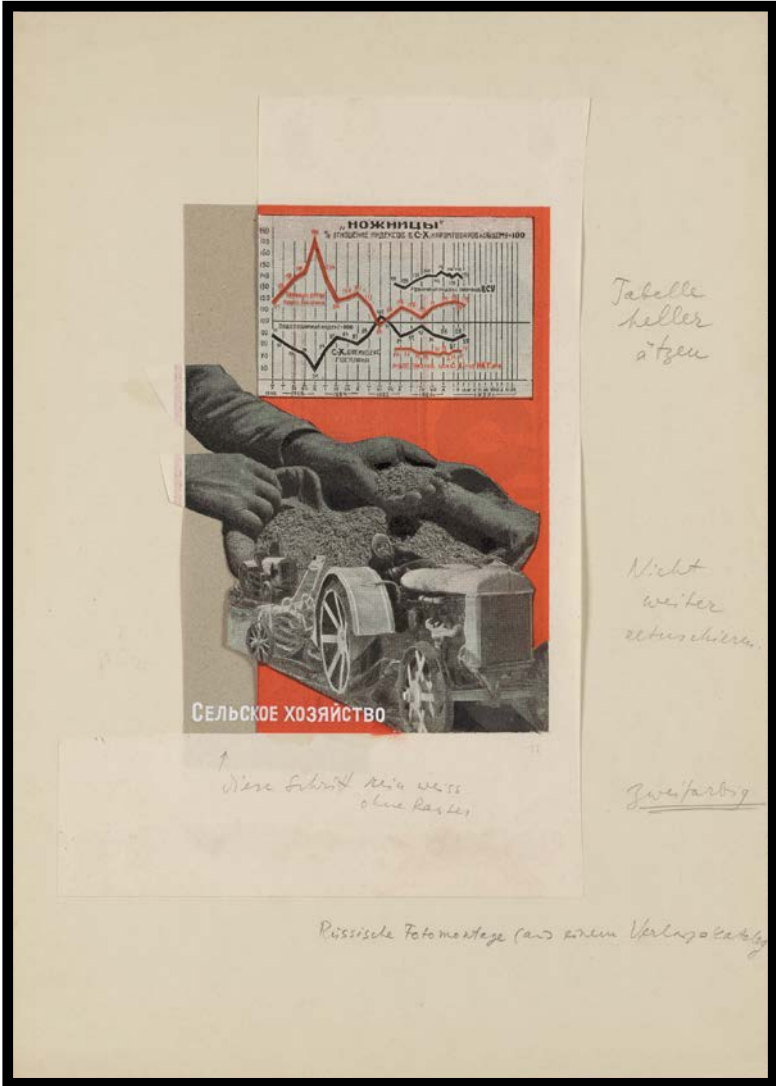
Den weiteren Schritt zu einer ausgesprochen **typographischen Gestaltung** der Dichtung machte der italienische Futurist F.T. Marinetti in seinem Buch "Les mots en liberté futuristes" (1909). Durch die Anwendung **verschiedener Fettigkeitsgrade** und verschiedener **Schriften**, ihre besondere **räumliche 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 gestaltet worden. [...] 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 [...] 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 kleiner, '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.

W.A. Dwiggins, *Layout in Advertising*, Harper and Brothers Publishers, New York-London 1928.

Aleksei Kruchenykh, *15 let russkogo futurizma, 1912-1927 gg: materialy i kommentarii*, Izd. Vserossijskogo Sojuza Poëtov, Moskva 1928.

Jan Tschichold, *Fotographie und Typographie*, «Die Form: Monatschrift für gestaltende Arbeit» 3, 1, 1928, p. 143:

Als **Fotomontage** bezeichnet man Bilder, die entweder ganz aus Einzelfotos zusammengesetzt sind (**Fotoklebebilder**) oder die das Foto als Einzelteil neben anderen Bildelementen verwenden (**Fotozeichnung, Fotoplastik**). Die Übergänge zwischen diesen Arten sind **fließend**.



52. Gustav Kluzis e Jan Tschichold, riproduzione di un fotomontaggio di Kluzis con commento di Tschichold, n.d. Courtesy Getty Research Institute, Los Angeles (930030)

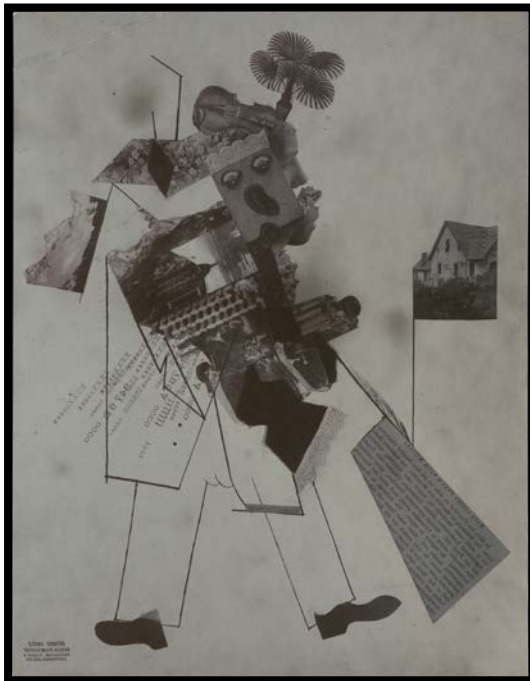
.1929.

Febbraio 1929 | Karel Teige, *F.T. Marinetti+italskà moderna+světovy' futurismus*, «ReD» 2, 6, únor 1929, pp. 185-204:

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 **metafore** e analogie, condensate, **telegrafiche** e in più assolutamente alogiche, collegheranno i **valori visuali** con i valori **auditivi** e **olfattivi**. [Id., *F.T. Marinetti+Modernismo italiano+Futurismo mondiale*, in Id., *Arte e Ideologia 1922-1933*, a cura di Sergio Corduas, trad. it. di S. Corduas, A. D'Amelia e B. Zane, Einaudi, Torino 1982, p. 102].

23 luglio 1929 | Cartolina inviata da George Grosz a Jan Tschichold:

Sehr geehrter Herr Tschichold! Bin mit der Reproduktion meines **Klebebildes** einverstanden. Bitte mir ein **Buchexemplar** als Beleg zu übersenden. Hochachtungsvoll George Grosz» [in Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 930030].



53. George Grosz, *Klebebild*, cartolina, 23 luglio 1929.
Courtesy Getty Research Institute, Los Angeles (930030)

3 agosto 1929 | Il Ring neuer Werbegestalter inaugura l'esposizione *Neue Typographie* presso l'Adolf-Mittag-See, Magdeburg, 3-19 agosto 1929.

26 agosto 1929 | Johnson, *Photomontage*, «Wochenbericht. Der Gesellschaft für kulturelle Verbindung der Sowjetunion mit dem Auslande» 5, 33-34, 26 agosto 1929, pp. 14-16.

10 novembre 1929 | Vinicio Paladini, *Fotomontage*, «La Fiera Letteraria» 5, 45, 10 novembre 1929, p.n.r.

George Grosz, *Jugenderinnerungen*, «Das Kunstblatt» 13, 7, 1929, pp. 166-174.

El Lissitzky, *Kniha s hlediska zrakového dojmu-kniha visuelni*, «Typografia» 36, 8, 1929, pp. 173-180.

Franz Roh, Jan Tschichold (Hrsgg.), *Foto-Auge: 76 Fotos der Zeit/Oeil et Photo: 76 photographies de notre temps/Photo-eye: 76 Photos of the Period*, Fritz Wedekind & Co., Stuttgart 1929.

.1930.

John Heartfield si trasferisce per due anni in Unione Sovietica, dove tiene numerose conferenze, tra cui una a Mosca sul fotomontaggio, in parte trascritta nella monografia di Sergej Tretjakov a lui dedicata.

2 aprile 1930 | Lettera di Raoul Hausmann a Jan Tschichold:

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 Secession) 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".

chungen von George Grosz, Heartfield, Huelsenbeck” – Sie wissen doch ganz genau, dass Heartfield nur Nr. 3 der von mir begründeten Zeitschrift «Dada» [*sic*] gemacht hat, die 1919 erschienenen Nr. 1 & 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 aller erste 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’s, 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 «Mécano» 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

[In Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082].

3 aprile 1930 | Lettera di Jan Tschichold a Raoul Hausmann:

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 einiger nassen 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 lernte. Bei der **Chronik** der neuen **Typographie** bin ich mit aller Gewissenhaftigkeit vorgegan-

gen und habe alle Quellen herangezogen, die mir zur Verfügung standen. Dabei war ich hin und wieder gezwungen, die möglicherweise subjektiv gefärbten berichte dritter zu benutzen. 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 Vernünftigste, diesen allen den subjektiven glauben zuzubilligen. Ich habe von Ihren Feststellungen mit grossem Interesse Kenntnis genommen und werde von diesen bei nächster sich bietender Gelegenheit gebraucht machen. Die Zeitschrift «Mécano» 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 hatte 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 [In Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082].

7 aprile 1930 | Lettera di Raoul Hausmann a Jan Tschichold:

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 Fr. 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

[In Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082].

9 aprile 1930 | Lettera di Raoul Hausmann a Jan Tschichold:

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 **Fotoklebeexperimente** 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 (vgl.) Kunstgewerbeschule, Atelier Emil Orlik und verfertigte schizophrischen 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 Secession 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 1918 ernannt 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 interessantesten **Klebebilder** des Grosz-Heartfield Konzerns anlagt, so waren *Dadamerika* (Nr. 8 im *Photo-Auge*) und der Umschlag von «Dada 3» 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 instande, 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 uneigennützigsten 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

[In Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082].

28 aprile 1930 | Lettera di Jan Tschichold a Raoul Hausmann:

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 Vortragsabend 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 ¾. 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 grossen 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 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 erschienenen 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 [In Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082].

2 maggio 1930 | Lettera di Raoul Hausmann a Jan Tschichold:

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 «Dada 2» veröffentlicht.

Ich werde Ihnen Resultat der Besprechung mit Kurt Wolff mitteilen und begrüße Sie bestens.

Raoul Hausmann

[In Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082].

10 maggio 1930 | Lettera di Raoul Hausmann a Jan Tschichold:

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 [*sic*] 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, Fr. 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 Fr. 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 **Klebbilder** von Arp und van Rees enthalten, die aber rein ästhetischer Art sind. Baader begann im April 18 gleich mit **polemischen Klebbildern**, 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 Scheerbar, 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 Clichée-anstalten 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

[In Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082].

15 maggio 1930 | Lettera di Jan Tschichold a Raoul Hausmann:

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 Klischee anstalten geben, sondern in jedem fälle erst zwischenaufnahmen machen lassen. Reine Foto anstalten sehen sich auf Wunsch genügen vor, bei Klischee anstalten habe ich leider genau so 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. [In Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082].

23 maggio 1930 | Lettera di Raoul Hausmann a Jan Tschichold:

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 angeklebt. 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. Überhaupt 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

[In Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082].

26 maggio 1930 | Nota inviata da Wieland Herzfelde a Jan Tschichold:

Sehr geehrter Herr,

Wir sandten Ihnen seinerzeit auf Wunsch den Gesamtkatalog unseres Verlages und nehmen daher an, dass Sie auch Interesse für unsere weitere 'Produktion' haben. [In Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 930030].

15 settembre 1930 | Jan Tschichold, *Qu'est-ce que la nouvelle typographie et que veut-elle?*, «Arts et Métiers Graphiques» 19, 15 septembre 1930, pp. 46-52; qui pp. 50, 52:

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**. [...] 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**.

27 ottobre 1930 | Lettera di César Domela-Nieuwenhuis a Piet Zwart:

Fotomontage-Ausstellung

Berlin, d. 27.10.30

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

[In Piet Zwart letters received, 1928-1946, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082].

Novembre 1930 | Inaugurazione dell'*Exposition de la photographie et du cinéma soviétiques*, a cura di Revue du Cinéma (Cercle de la Russie Neuve, Parigi, novembre 1930).

6 dicembre 1930 | Lettera di César Domela-Nieuwenhuis a Piet Zwart:

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

Cesar Domela Nieuwenhuis

[In Piet Zwart letters received, 1928-1946, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850831].

Jan Tschichold, *Eine Stunde Druckgestaltung. Grundbegriffe der Neuen Typografie in Bildbeispielen für Setzer, Werbefachleute, Drucksachenverbraucher und Bibliophilen*, Akademischer Verlag Fritz Wedekind, Stuttgart 1930.

.1931.

27 febbraio 1931 | Lettera di Curt Glaser a Piet Zwart:

Betr. Fotomontage-Ausstellung

Sehr geehrter Herr!

Wir erlauben uns, Sie hierdurch noch einmal an den letzten Einsendungs-termin, 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

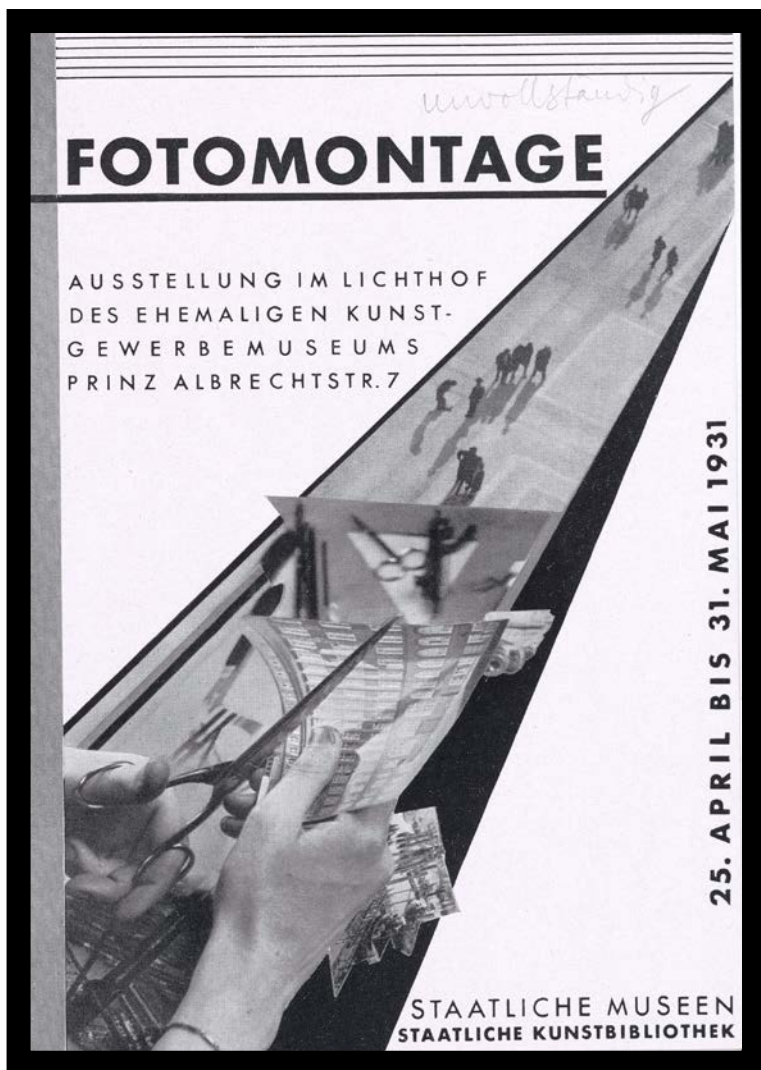
Dr. Curt Glaser

[In Piet Zwart letters received, 1928-1946, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850831].

25 aprile 1931 | Inaugurazione della prima esposizione dedicata al fotomontaggio presso la berlinese Staatliche Kunstbibliothek. Curt Glaser, *Vorwort*, in César Domela-Nieuwenhuis (a cura di), *Fotomontage*, catalogo della mostra (Staatliche Kunstbibliothek-Staatliche Museen, Berlino, 25 aprile – 31 maggio 1931), Staatliche Museen, Berlino 1931, p.n.n.:

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. Schön 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. 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 werthe bildhafter Komposition ist die Voraussetzung für die Erzeugung guter Fotomontagen. Dem **Spieler 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 **Wiederspiel des realen** und des **irrealen** die Möglichkeit einer niemals zuvor herschaute **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 **Werbeproschüre** 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 **Propaganda-material** in dieser Ausstellung lediglich wegen seiner **Formalengestaltung** erscheint, und dass damit ebensowenig für eine Partei gewonnen 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 überei-

inanderkopieren verschiedener **Negative** und einkopieren von **Buchstaben-
zeichen** 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.



54. *Fotomontage*, César Domela-Nieuwenhuis (a cura di), catalogo della mostra (Staatliche Kunstbibliothek-Staatliche Museen, Berlino, 25 aprile – 31 maggio 1931, Staatliche Museen), Staatliche Museen, Berlino 1931. Courtesy Getty Research Institute, Los Angeles (930030)

César Domela-Nieuwenhuis, *Fotomontage von Cesar Domela-Nieuwenhuis*, in Id. (a cura di), *Fotomontage*, cit., p.n.n.:

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 gar nicht 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 Surrealisten. 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**.

Gustav Kluzis, *Aus einem Aufsatz von G. Kluzis, Fotomontage in der U.S.S.R.*, in César Domela-Nieuwenhuis (a cura di), *Fotomontage*, cit., p.n.n.:

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 aus-

genutzt, 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 müsste 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** lasse. 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**.

Raoul Hausmann tiene il discorso inaugurale della mostra *Fotomontage* presso la Staatliche Kunstbibliothek-Staatliche Museen di Berlino; in questa occasione dona alla Bibliothek der Kunstgewerbeschule di Berli-

no sei grandi fotomontaggi, poi distrutti dalle SS. Il testo del discorso è pubblicato in «A bis Z» 16, Mai 1931, pp. 61-62, e poi, in una forma leggermente variata, in «Qualität» 10, 3-4, 1932, p. 14:

Aber genau so revolutionär wie der **Inhalt**, der **Gedanke** der **Fotomontage**, so umstürzlerisch war auch die Form, Anwendung der Fotografie in Verbindung mit **Schrifttexten**, umgewandelt zum **statischen Film**. Die Dadaisten, die das **statische**, das **simultane** und das rein **phonetische Gedicht** 'erfunden' hatten, **wandten** auf die bildliche Darstellung konsequenter Weise die gleichen Prinzipien an. [...] War die **Fotomontage** in ihrer **frühen Form** eine **Explosion** von **Blickpunkten** und **durcheinandergewirbelten Bildebenen**, in ihrer **Kompliziertheit** weitergehend als die futuristische Malerei, so hat sie inzwischen eine **Entwicklung** durchgemacht, die man **konstruktiv** nennen könnte. Überall hat die Erkenntnis platzgegriffen, daß das bildoptische Element ein äußerst vielseitiges Mittel darstellt, das im Speziellfall der **Fotomontage** mit seinen **Gesensätzen** von **Strukturen** und **Dimensionen**, also etwa rauh gegen glatt, **Luftbild** gegen **Nahaufnahme**, **Perspektive** gegen **Fläche**, die technisch größte Mannigfaltigkeit oder die klarsten **form dialektischen Herausarbeitungen** erlaubt. Die Technik der Fotomontage hat sich gegen früher wesentlich vereinfacht, sie ist durch ihre, sich von selbst einstellenden **Anwendungsbereiche** dazu gezwungen worden. Wie schon erwähnt, liegen diese Anwendungsmöglichkeiten hauptsächlich innerhalb der **politischen** sowie **geschäftlichen Propaganda**. Die Notwendige **Klarheit** der **politischen** oder **geschäftlichen Parolen** wird die Fotomontage immer weiter dahin beeinflussen, sich von der anfänglichen individualistischen Spielerei zu **entfernen**. Die Fähigkeit zum Auswägen der schlagendsten Gegeneinanderstellungen, das Ausbalancieren der Gleichgewichte, kurz, das eigentlich **formdialektische**, das der Fotomontage innewohnt, sichert ihr noch eine lange und sehr entwicklungsfähige Lebensdauer.

Maggio 1931 | César Domela-Nieuwenhuis, *Fotomontage*, «De Réclame» 5, mai 1931, p. 211:

De kubisten in Parijs – ik noem als voorbeeld Picasso – en de futuristen in Milaan onder leiding van Marinetti (Futuristische Manifesten) waren de eersten, die de **typografie** bewust als beeldend **vormelement** trachtten toe te passen. Men zou ook den oorsprong der **fotomontage** kunnen zoeken in de **quodlibet's** uit de achttiende eeuw (deze quodlibet's waren een zuiver natuurgetrouwe nabootsing in olieverf of aquarel van over elkaar gelegde papieren, drukwerk waarop een potlood of iets anders lag, enz.) maar in elk geval komt den dadaïsten de verdienste toe voor het eerst **fotografie** en **typografie** in één **compositie** tezamen gebracht te hebben.

Giugno-luglio 1931 | Georges Ribemont-Dessaignes, *Histoire de Dada*, «La NRF» 213, juin 1931, pp. 867-879 e 214, juillet 1931, pp. 39-52.

28 ottobre 1931 | Lettera di Alexander Rodchenko a Jan Tschichold:

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

[In Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 930030].

Karel Teige, *Moderní typografie*, «Rozpravy Aventina» 7, 3, 1931, p.n.r.

Sergej Tretjakov, *Foto-monter dzhon Khartfil'd*, Vsekokhudozhnik, Moskva 1931.

Jan Tschichold, progetto per una monografia intitolata *Fotomontage*, destinata alla collana Fotothek curata da Franz Roh, dattiloscritto, n.d. (1930-1931):

Inhalts Übersicht

Wesen der Fotomontage

Begriffsbestimmungen:

I. **Fotomontage**

- a) Fotoklebebild
- b) Fotoplastik
- c) **Fotokomposition** (fotokombination) und **Fotogram**
- d) **Stückungsgraphik**
- 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

Höch, 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 **Austellungsarchitektur**

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) FotoKlebebild

b) Fotoplastik (Wort von I. 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 Fläche oder Linie in ihrer Wirkung ausserordentlich gesteigert ist.

Fotoplastiken „sind – aus verschiedenen Fotografien zusammengesetzt – eine Versuchsmethode 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** (übereinander kopieren mehrerer Aufnahmen auf einer Platte. Fotogramm usw.) ein als Gestaltung sinnvolles über – und nebeineinander verschiedener Lichtfrierungen, **Durchdringungen**.

Beispiele: Lissitzky, Selbstportrait
Moholy, Zeissfotogramm

Stückungsgraphik (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). [In Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979, Los Angeles, GRI,RL, Accession no. 930030].

.1932.

Agosto-settembre 1932 | Jan Tschichold, *Über El Lissitzky*, «Bundesblatt», August-September 1932.

Dicembre 1932 | Jan Tschichold, *Über die Fotoplakate von G. Kluzis*, datiloscritto, Dezember 1932:

Das russische Plakat der Gegenwart hat **politischen** oder wenigsten **sozialen Inhalt**. Warenanzeigen sind sehr selten. Die Plakate des **neuen Russland** werben für die Erfüllung des Fünfjahresplanes, 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 Fotomontateuren Russlands – er hat nicht nur kleinere und grosse Plakate, sondern auch Buchillustrationen, photographische 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. [In Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 930030].

Raoul Hausmann, *Typographie*, «Qualität» 10, 3-4, 1932, pp. 16-17:

Typografie ist das Endergebnis eines **optisch-akustischen Gestaltungsvorganges** [...] Typografie ist ein **Zwischenstadium** von Kunst und Technik, **Sehen** und **Hören** und eines der deutlichsten Mittel der fortlaufenden psychophysiologischen Selbsterziehung des Menschen. Die Gestaltung dieses Vorganges für die besondere Art des Hervorrufens **gedanklicher Lautbilder** durch die **Maße** und **Verhältnisse** der einzelnen **Staben** erfordert ein besonderes Sehen, das wir als Struktursehen bezeichnen. In diesem Sehen gab es keinerlei freien, d.h. individuellen Strich, jeder Strich besaß eine bestimmte Bedeutung und rief logisch neue, bestimmte, nicht willkürliche Striche hervor. Die Darstellung war eine absolut gebundene, unnaturalistische. [...] Die Futuristen und besonders die Dadaisten erkannten, daß Lesen, oder Mitteilen von Lauten nur optisch wirksam gemacht werden kann. In gewissen, um 1919 entstandenen **Druckseiten** wurde das **physiologisch-optische Prinzip** erstmalig konsequent durchgeführt. Nicht ohne Sinn wurde das rein **fonetische Gedicht** erfunden, das durch eine neuartige **Typografie optisch** unterstützt war. Die ebenfalls von den Dadaisten propagierte **Fotomontage** diente der gleichen **Absicht**: Erneuerung und Verstärkung des **Physiologischen** in der **Typografie**. Es wurde bereits damals erkannt, daß das gesteigerte **Bedürfnis der Zeit nach dem Bild**, also der Verdoppelung eines **Textes** durch die **optische Illustration**, nicht durch einfaches Nebeneinander, sondern nur durch eine auf **sprachgedankliche** Grundlagen zurückgreifende **optische Konstruktion** zu lösen war.

Georges Hugnet, *L'esprit dada dans la peinture*, «Cahiers d'Art» 7, 1-2, 1932, pp. 57-65; 7, 6-7, 1932, pp. 281-285; 7, 8-10, 1932, pp. 358-364; 9, 1-4, 1934, pp. 109-114; 11, 8-10, 1936, pp. 267-272:

Le sommaire du numéro 1 [«Der Dada»] présente Johannes Baader, Hausmann, Huelsenbeck et Tzara. Des **impressions** de toutes **tailles** et en tous **sens**, s'agrémentent d'**inscriptions hébraïques**, de phrases en français et de **vignettes** de leçon de choses. Un bois de Hausmann, taches noires et blanches, des **poèmes** composés avec des **sons**, d'autres avec des **chiffres** ou des **signes**, aboutissent à cette affirmation: Qui mange du dada en meurt s'il n'est pas dada. Aux autres sommaires, figurent de nouveaux arrivants: Grosz, Heartfield, Herzfelde, Mehring, Picabia, dont la notoriété est parvenue jusqu'à Berlin. Les noms de Charlie Chaplin, Marcel Duchamp, Erik Satie... s'ajoutent à ce **pêle-mêle**, que décoorent les **tableaux-objets** et des

truquages photographiques de Hausmann et de Heartfield, associés à des **clichés** absurdes et à des **caricatures** de Grosz. Là, le domaine plastique n'appartient plus aux seuls peintres, et la liberté des techniques, en apparence, confiées aux règles du hasard, place l'art à la portée de tous, devient le symbole de l'inspiration et **concrétise** la **poésie**. [In Id., *L'aventure dada (1916-1922)*, Galerie de l'Institut, Paris 1957, p. 45].

Kurt Schwitters, *Ursonate* (Typographie: Jan Tschichold), «Merz», n.s., 24, 1932.

Karel Teige, *Konstruktivistická typografie na cestě k nové formě knihy*, «Typografia» 39, 3, 1932, pp. 41-44; ivi, 39, 4, 1932, pp. 57-61.

Karel Teige, *O Fotomontáži*, «Žijeme» 2, 3-4, 6, 1932, p.n.r.:

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 guardi e di scene, un **film sulla superficie** del quadro. [Trad. it. in Id., *Arte e Ideologia 1922-1933*, cit., pp. 193-194].

Jan Tschichold, *Über El Lissitzky*, «Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde» 3, Gesellschaft der Bücherfreunde zu Hamburg, Hamburg 1932, pp. 97-111.

.1933.

S marzo 1933 | Ultime elezioni federali della Repubblica di Weimar; Adolf Hitler diventa Führer del Terzo Reich.

Benedikt Livšic, *Polutoraglaziyi strelec*, Izd-vo pisateley v Leningrade, Leningrad 1933.

Karel Teige, *Fototypografie. Užití v moderní typografii*, «Typografia» 40, 8, 1933, pp. 176-184.

.1934.

Karel Teige, *Ladislav Sutnar a nová typografie*, «Panorama» 12, 1, 1934, p.n.r.

Karel Teige, *Soumrak fotomontáže* (scritto con lo pseudonimo Karel Weiss), «Typografia» 41, 1934, pp. 92-94.

1935.

Raoul Hausmann parte per la Spagna e affida a Paul Hamann un pacco con alcuni fotomontaggi e *Lautgedichte*, che lo scultore poi distruggerà:

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 affichés** 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 **décollages, 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. [Lettera inviata da Raoul Hausmann a Henri Chopin, datata 26 ottobre 1963, in Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850994].

2 maggio 1935 | Conferenza di Louis Aragon, *John Heartfield et la beauté révolutionnaire*, Maison de la Culture, Parigi:

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. 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. Ce qui faisait la force et l'attrait des nouveaux **collages**, c'était cette espèce de **vraisemblance** qu'elle empruntait à la **figuration d'objets réels**, jusqu'à leur photographie. L'artiste jouait avec le **feu de la réalité**. [...] Maître d'une technique qu'il a pleinement inventée, jamais bridée dans l'expression de sa pensée, avec pour **palette** tous les **aspects du monde réel**, brassant à son gré les apparences, il n'a d'autre guide que la **dialectique matérialiste**, que la réalité du **mouvement historique**, qu'il traduit en blanc et noir avec la rage du combat. [Louis Aragon, *Les collages*, cit., pp. 83, 88].

Carlheinz Albrand, *Foto-Humor. Fotomontage, Scherz, Ulk und Trick*, Dr. Waltther Heering Verlag, Halle 1935.

Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, Oprecht & Helbling, Zürich 1935:

Zote, Chronik, Gewäsch, Scholastik, Magazin, **Slang**, Freud, Bergson, Ägypten, Baum, Mensch, Wirtschaft, Wolke gehen in diesem Bildfluß aus und ein, mischen sich, durchdringen sich in einer Unordnung, die ihre Gestalt freilich bei **Proteus** sucht, im Durcheinander der gärenden Natur, nicht mehr bei **Prometheus**, am expressiv gärenden Subjekt. [...] Auch **Montage** ohne Ausbeutung holt aus der zerfallten **Oberfläche** ihre **Teile**, setzt sie aber nicht in neue **Geschlossenheiten**, sondern macht sie zu Partikeln einer anderen Sprache, anderen Informationen, anderen Unterwegs-Gestalt der aufgebrochenen **Wirklichkeit**. Bei Brecht etwa bestehen, dieser Art, unbedenkliche Verwendungen neumachistischer Modelle; indes: wird jede eigne Form, erst recht jeder materielle **Inhalt** unmontiert, so erscheint kein 'angepaßtes' **Kalaidoskop**, das nichts ändern will, es wird auch kein musikalisches **Chaos** versucht. Sondern: die Montage des Bruchstücks aus dem alten Dasein ist hier das Experiment seiner Umfunktionierung in ein neues. [...] Montage hat den Zug zum Interim, zu neuer '**Passagenbildung**' durch die Dinge und zur Auslage von bisher weit Entferntem. [Id., *Gesamtausgabe in 16 Bänden*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977, pp. 214-227 (ed. orig. 1935)].

Jan Tschichold, *Typographische Gestaltung*, Benno Schwabe & Co., Basel 1935.

.1936.

2 marzo 1936 | Alfred H. Barr inaugura l'esposizione *Cubism and Abstract Art* presso il Museum of Modern Art, New York.

14 giugno 1936 | Si apre la mostra *Fünftausend Jahre Schrift. Die Schrift, ihre Entwicklung, Technik und Anwendung*, Gewerbemuseum, Basel, 14 giugno – 19 luglio 1936.

Dicembre 1936 | Georges Hugnet, *Dada*, in A.H. Barr (a cura di), *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, catalogo della mostra (Museum of Modern Art, New York, dicembre 1936 – gennaio 1937), Museum of Modern Art, New York 1936:

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. [Georges Hugnet, *Dada*, in Alfred H. Barr (a cura di), *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, catalogo della mostra (Museum of Modern Art, New York, dicembre 1936-gennaio 1937), New York 1946³, p. 23].

.1937.

19 luglio 1937 | Si inaugura a Monaco l'esposizione *Entartete Kunst*, a cura di Adolf Ziegler e del Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (Archäologische Institut, Hofgartenarkaden, 19 luglio – 30 novembre 1937).

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 lettres du Courier 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 *Courier 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 '**let-trisme**' and he had the chance to publish some books by Gallimard. Now appears a little book, edited by Iliasz *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

[Lettera inviata da Raoul Hausmann a Richard Huelsenbeck, datata 24 maggio 1949, in Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 910082].

Max Ernst, *Au-delà de la peinture, qu'est-ce que le collage?*, «Cahiers d'Art» 6-7, 1937:

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 halucinante 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**). [Id., *Écritures*, collection «Le Point du jour», Gallimard, Paris 1970, p. 252].

.1938.

Ottobre 1938 | John Heartfield espone settantasei fotomontaggi presso l'A.C.A. Gallery di New York.

Novembre 1938 | *Exhibition of Collages, Papier-collés and Photo-montages*, Guggenheim Jeune, London, 3-26 November 1938.

F.T. Marinetti, *Il nuovo stile narrativo parolibero*, manoscritto, n.d. (post 1926), firmato da Marinetti e da lui dettato a Benedetta Cappa:

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 periodo 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 parolibero 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 ruderi, 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, agilitizzati 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 Döblin 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 Döblin 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 Döblin 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 Döblin 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» 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.

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 goletto 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 po' 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, parallelepipedi 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'arrotolo, 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

[In Filippo Tommaso Marinetti correspondence and papers, 1886-1974, Los Angeles, GRI, RL, Accession no. 850702].

BIBLIOGRAFIA

Le fonti di archivio (distinte secondo l'istituto presso cui sono conservate), le riviste, le fonti a stampa e i cataloghi delle esposizioni sono elencati in ordine cronologico, mentre la bibliografia critica (monografie, saggi, articoli e inventari) è in ordine alfabetico.

Fonti di Archivio

Getty Research Institute, Research Library (Los Angeles)

Marinetti student notebooks and other papers, 1881-1936, Accession no. 890122.
Marinetti F.T., quattro cartoline inviate a Leone Marinetti, due n.d., due datate 14 luglio e 12 settembre 1891.

Filippo Tommaso Marinetti correspondence and papers, 1886-1974, Accession no. 850702.
Meriano Francesco, lettera inviata a Filippo Tommaso Marinetti, datata 29 luglio 1917.
Marinetti Filippo Tommaso, *Il nuovo stile narrativo parolibero*, n.d. (post 1926), firmato da F.T. Marinetti e da lui dettato a Benedetta Cappa (manoscritto).

Jan and Edith Tschichold papers, 1899-1979, Accession no. 930030.
Grosz George e Heartfield John, *Dada-merika*, 1919-1920 (riproduzione del fotomontaggio).
Lissitzky El, *Unser Buch*, Moskva 1927 (dattiloscritto).
Grosz George, cartolina inviata a Jan Tschichold, datata 23 luglio 1929.
Herzfelde Wieland, nota inviata a Jan Tschichold, datata 26 maggio 1930.
Lissitzky-Küppers Sophie, Tschichold Edith, 1930 (corrispondenza).
Rodchenko Alexander, lettera inviata a Jan Tschichold, datata 28 ottobre 1931.
Tschichold Jan, *Über die Fotoplakate von G. Kluzis*, Dezember 1932 (dattiloscritto).
Tschichold Jan, *Fotomontage*, n.d. (1930-1931) (dattiloscritto).
Tschichold Jan, n.d. (appunto autografo su un *Fotoklebebild*).
Tschichold Jan e Kluzis Gustav, n.d. (commento autografo di Jan Tschichold a una riproduzione di un fotomontaggio di Gustav Kluzis intitolato genericamente *Russische Fotomontage*).
Tschichold Jan e Voskovec Jiří, n.d. (commento autografo di Jan Tschichold a una riproduzione del fotomontaggio *Černá a bílá* di Jiří Voskovec).

Hans J. Kleinschmidt Research files, 1902-1975, Accession no. 950005.
Hausmann Raoul, *Zwei Bücher*, Graz, April 1964 (dattiloscritto).
Hausmann Raoul, *Dada s'émeut se meut et meurt à Berlin*, Limoges, avril 1966 (dattiloscritto).

Hausmann Raoul, Huelsenbeck Richard, settembre 1969-marzo 1970 (corrispondenza).

Hausmann Raoul, *Les inventions et les manifestations du Club Dada de Berlin*, e, di seguito, intervista di Richard Huelsenbeck a Raoul Hausmann, n.d. (dattiloscritto).

Hausmann Raoul, *Meine Beziehungen zur Weltliteratur*, n.d. (dattiloscritto).

Hausmann Raoul, *Einführung in die Geschichte des Lautgedichts 1910-1939*, n.d. (dattiloscritto).

Hausmann Raoul, *Eidophonetische Morgenroete*, n.d. (dattiloscritto).

Hausmann Raoul, *Optophonetic Statement*, n.d. (dattiloscritto).

Raoul Hausmann correspondence, 1909-1971, Accession no. 850994.

Hausmann Raoul, Schwitters Kurt, ottobre-dicembre 1946 (corrispondenza).

Hausmann Raoul, Hugnet Georges, aprile 1947 (corrispondenza).

Hausmann Raoul, Chopin Henri, agosto 1963-agosto 1970 (corrispondenza).

Hausmann Raoul, Karpel Bernard, giugno-luglio 1964 (corrispondenza).

Hausmann Raoul, Garnier Pierre, giugno 1964-gennaio 1965 (corrispondenza).

Hausmann Raoul, lettera inviata a Jasia Reichardt, datata 4 settembre 1964.

Hausmann Raoul, lettera inviata a Dom Sylvester Houédard, datata 4 febbraio 1966.

Hausmann Raoul, lettera inviata a René Sulzbach, datata 6 settembre 1967.

Richard Huelsenbeck papers, 1910-1978, Accession no. 910082.

Hausmann Raoul, Tschichold Jan, aprile-maggio 1930 (corrispondenza).

Hausmann Raoul, Huelsenbeck Richard, maggio 1949-marzo 1970 (corrispondenza).

Höch Hannah, lettera inviata a Richard Huelsenbeck, datata luglio 1958, intitolata *Lebensüberblick, unter besonderer Berücksichtigung von Dada*.

Hausmann Raoul, lettera inviata a Werner Schmalenbach, datata 19 ottobre 1964.

Franz Roh papers, ca. 1911-1965, Accession no. 850120.

Hausmann Raoul, *Notizheft*, Januar-Februar 1921 (dattiloscritto).

Hausmann Raoul, Roh Franz, aprile 1954-novembre 1959 (corrispondenza).

Hausmann Raoul, s.r., Limoges, 26 Mai 1957 (dattiloscritto).

Piet Zwart letters received, 1928-1946, Accession no. 850831.

Domela-Nieuwenhuis César, Zwart Piet, ottobre-dicembre 1930 (corrispondenza).

Glaser Curt, lettera inviata a Piet Zwart, datata 27 febbraio 1931.

Raoul Hausmann correspondence with Noël Arnaud, 1958-1969, Accession no. 990064.

Hausmann Raoul, Arnaud Noël, luglio 1958-febbraio 1969 (corrispondenza).

Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library (New Haven), Coll. Filippo Tommaso Marinetti, Accession no. 10597744

Vossler Karl, lettera inviata a Filippo Tommaso Marinetti, datata 28 luglio 1914.

Archives Raoul Hausmann, Musée Départemental d'Art Contemporain de Rochechouart (Rochechouart)

Hausmann Raoul, *Le Phénomène Golyscheff*, agosto 1970.

Hausmann Raoul, *Das Phänomen Golyscheff*, settembre 1970.

Hausmann Raoul, *Hommage à Golyscheff*, n.d.

Hausmann Raoul, *Les Archives du XXème Siècle: Le Mouvement dada*, n.d. (dattiloscritto).

Riviste e quotidiani

(1909) Marinetti F.T., *Manifeste du futurisme*, «Le Figaro», 20 février.

(1912) Anonimo, *Futuristen und Genossen bei der Arbeit*, «Die Kunstwelt: deutsche Zeitschrift für die bildende Kunst» 3, pp. 189-191.

(1912) Avenarius Ferdinand, *Futuristen*, «Der Kunstwart» 25, 17, pp. 278-281.

(1912) Balla Giacomo, Boccioni Umberto, Carrà Carlo *et.al.*, *Manifest der Futuristen*, «Der Sturm» 3, 103, März, pp. 822-824.

(1912) Balla Giacomo, Boccioni Umberto, Carrà Carlo *et.al.*, *Die Aussteller an das Publikum*, «Der Sturm» 3, 105, April, pp. 3-4.

(1912) Boccioni Umberto, *La peinture des états d'âme, I: Les Adieux, Originalzeichnung*, «Der Sturm» 3, 107, April, p. 21.

(1912) Boccioni Umberto, *La peinture des états d'âme, II: Ceux qui s'en vont, Originalzeichnung*, «Der Sturm» 3, 108, Mai, p. 867.

(1912) Boccioni Umberto, *La peinture des états d'âme, III-Ceux qui restent, Originalzeichnung*, «Der Sturm» 3, 109, Mai, p. 35.

(1912) Busoni Ferruccio, *Futurismus der Tonkunst*, «Pan» 3, 1, Oktober, pp. 11-12.

(1912) Deri Max, *Die Futuristen*, «Pan» 2, 29, Juni, pp. 817-821.

(1912) De Saint-Point Valentine, *Manifest de futuristischen Frau*, «Der Sturm» 3, 108, Mai, pp. 864-865.

(1912) Döblin Alfred, *Die Bilder der Futuristen*, «Der Sturm» 3, 110, Mai, pp. 41-42.

(1912) Elfer Arthur, *Futuristen*, «Pan» 2, 36, Juli, pp. 1019-1020.

(1912) Hausmann Raoul, *Die gesunde Kunst*, «Der Sturm» 3, 134-135, November, p. 206.

(1912) Hausmann Raoul, *Wieder Herr Scheffler*, «Der Sturm» 3, 115-116, Juni, p. 86.

(1912) Marc Franz, *Die Futuristen*, «Der Sturm» 3, 132, Oktober, p. 187.

(1912) Marinetti F.T., *Manifest des Futurismus*, «Der Sturm» 3, 104, März, pp. 828-829.

(1912) Marinetti F.T., *À l'Automobile de course*, «Der Sturm» 3, 109, Mai, p. 36.

(1912) Marinetti F.T., *Tod dem Mondschein! Zweites Manifest des Futurismus*, «Der Sturm» 3, 111, Mai, pp. 50-51.

(1912) Marinetti F.T., *Tod dem Mondschein! Zweites Manifest des Futurismus*, «Der Sturm» 3, 112, Juni, pp. 57-58.

(1912) Marinetti F.T., *Die futuristische Literatur. Technisches Manifest von F.T. Marinetti*, «Der Sturm» 3, 133, Oktober, pp. 194-195.

(1912) Moeller van den Bruck Arthur, *Die Probleme des Futurismus*, «Der Tag», 18 Juli.

(1912) Oppenheimer Max, *Futuristen*, «Pan», 2, 24, 2 Mai, pp. 721-722.

(1912) Serner Walter, *Gegen den Futurismus*, «Die Aktion» 2, 27, Juli, pp. 850-851.

- (1912) Walden Herwarth, *Notiz*, «Der Sturm» 3, 115-116, Juni, p. 86.
- (1913) Boccioni Umberto, *Simultanéité futuriste (Milano, 25 novembre 1913)*, «Der Sturm» 4, 190-191, Dezember 1913, p. 151.
- (1913) Döblin Alfred, *Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F.T. Marinetti*, «Der Sturm» 3, 150-151, März, pp. 280-282.
- (1913) Ball Hugo, *Die Reise nach Dresden*, «Revolution» 3, München, 15 November, pp. 4-5.
- (1913) Kanehl Oskar, *Futurismus. Ein nüchternes Manifest*, «Die Aktion» 3, 34, August, pp. 813-815.
- (1913) Marinetti F.T., *An meinen Pegasus e Der Abend und die Stadt*, «Die Aktion» 3, 37, September 1913, pp. 877-878.
- (1913) Marinetti F.T., *Die heiligen Eidechsen*, «Die Aktion» 3, 39, September 1913, pp. 919-920.
- (1913) Marinetti F.T., *Supplement zum technischen Manifest der futuristischen Literatur*, «Der Sturm» 3, 150-151, März, pp. 279-280.
- (1913) Marinetti F.T., *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* (11 maggio 1913), «Lacerba» 1, 12, 15 giugno, pp. 121-124; 1, 22, 15 novembre, pp. 252-254.
- (1913) Moeller van den Bruck Arthur, *Die radikale Ideologie des jungen Italien*, «Deutsch-Österreich» 1, 52, Dezember, pp. 1269-1272.
- (1913) Soffici Ardengo, *Glosse zu meinem Werk*, «Der Sturm» 3, 146-147, Februar, p. 266.
- (1914) Buzzi Paolo, *Lied der Eingeschlossenen*, «Die Aktion» 4, 44-45, November, pp. 855-858.
- (1914) Marinetti F.T., *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (18 marzo 1914), «Lacerba» 2, 6, 15 marzo, pp. 81-83; 2, 7, 1 aprile, pp. 99-100.
- (1914) Kersten Hugo, *Die Bilanz des Futurismus*, «Die Aktion» 4, 14, April, pp. 294-295.
- (1914) Severini Gino, *Tango Argentino, Zeichnung*, «Der Sturm» 4, 192-193, Januar, p. 153.
- (1915) Marinetti F.T., Boccioni Umberto, Carrà Carlo *et al.*, *Sintesi futurista della guerra*, «Der Mistral. Eine literarische Kriegszeitung» 1, 2, 21 März, p.n.r.
- (1915) Stramm August, *Urtod*, «Der Sturm» 6, 7-8, Juli, p. 40.
- (1916) Albert-Birot Pierre, *Derrière la fenêtre*, «SIC» 1, 3, mars, p.n.n.
- (1916) Albert-Birot Pierre, *Traditionmort*, «SIC» 1, 4, avril, copertina e p.n.n.
- (1916) Albert-Birot Pierre, (*Style = Ordre*) = *Volonté*, «SIC» 1, 5, mai, quarta di copertina.
- (1916) Albert-Birot Pierre, *Le Printemps en Carousel, Essai d'expression plastique. Guerre*, «SIC» 1, 5, mai, p.n.n.
- (1916) Albert-Birot Pierre, *La Loi e Un Homme qui pense*, «SIC» 1, 6, juin, quarta di copertina e p.n.n.
- (1916) Albert-Birot Pierre, *Ça ne se fait pas*, «SIC» 1, 7, juillet, quarta di copertina.
- (1916) Albert-Birot Pierre, *Le Raté. Poème à deux voix, Paysage dans une assiette*, «SIC» 1, 8-9-10, août-septembre-octobre, p.n.n.
- (1916) Albert-Birot Pierre, *Les Anciens e Jardins publics*, «SIC» 1, 11, novembre, quarta di copertina e p.n.n.
- (1916) Albert-Birot Pierre, *L'Esprit moderne*, «SIC» 1, 12, décembre, quarta di copertina.

- (1916) Cangiullo Francesco, *Addiooo*, «Cabaret Voltaire» 1, 1, p. 30.
- (1916) *Compénétration simultanée d'idées-images*. Gino Severini, «SIC» 1, 4, avril, copertina e p.n.n.
- (1916) Däubler Theodor (Hrsg.), *Kleine Anmerkungen über die Kunst im heutigen Italien*, Sondernummer Italien, «Die Aktion» 6, 7-8, Februar, pp. 103-104.
- (1916) Drieu La Rochelle Pierre, *Usine=Usine*, «SIC» 1, 8-9-10, août-septembre-octobre, p.n.n.
- (1916) Folgore Luciano, *Der Marsch*, «Die Aktion» 6, 7-8, Februar, p. 91.
- (1916) Huelsenbeck Richard, Janko Marcel, Tzara Tristan, *L'Amiral cherche une maison à louer. Poème simultané par R. Huelsenbeck, M. Janko, Tr. Tzara*, «Cabaret Voltaire» 1, 1, pp. 6-7.
- (1916) Jung C.G., *La structure de l'inconscient*, «Archives de psychologie» 16, 62, pp. 152-179.
- (1916) *Le premier bois de Gino Severini, Un manuscrit d'un compositeur futuriste Pratiella*, «SIC» 1, 8-9-10, août-septembre-octobre, p.n.n.
- (1916) Marinetti F.T., *Am Strande hingelagert*, «Die Aktion» 6, 7-8, 19 Februar, p. 93.
- (1916) Marinetti F.T., *Dune*, «Cabaret Voltaire» 1, 1, pp. 22-23.
- (1916) Marinetti F.T., Bruno Corra, Settimelli Emilio *et al.*, *La cinematografia futurista*, «L'Italia Futurista» 9, settembre, p.n.n.
- (1916) Severini Gino, *Train arrivant à Paris*, «SIC» 1, 2, février, p.n.n.
- (1916) Severini Gino, *1ère Exposition Futuriste d'Art plastique de la Guerre et d'autres oeuvres antérieures, Janvier-Février*, «SIC» 1, 2, février, p.n.n.
- (1917) Albert-Birot Pierre, *Deutschland über Alles*, «SIC» 2, 13, janvier, quarta di copertina.
- (1917) Albert-Birot Pierre, *Balalaïka. Poème à deux voix*, «SIC» 2, 16, avril, p.n.n.
- (1917) Albert-Birot Pierre, *Rasoir mécanique*, «Dada» 2, décembre, p.n.n.
- (1917) Albert-Birot Pierre, *Métro, poème à deux voix*, «SIC» 2, 14, février, p.n.n.
- (1917) Albert-Birot Pierre, *Cavalcade*, «SIC» 2, 21-22, septembre-octobre, p.n.n.
- (1917) Albert-Birot Pierre, *L'Avion*, «SIC» 2, 23, novembre, p.n.n.
- (1917) Balla Giacomo, *Dessin tiré de sa scène plastique pour la Symphonie de Strawinsky "Le Feu d'Artifice"*, «SIC» 2, 17, mai, p.n.n.
- (1917) Cantarelli Gino, *Lumières de Mercure*, «SIC» 2, 21-22, septembre-octobre, p.n.n.
- (1917) D'Arezzo Maria, *Strade*, «Dada» 2, décembre, p.n.n.
- (1917) Depero Fortunato, *Costumes pour le ballet de Strawinsky "Le chant du Rossignol"*, «SIC» 2, 17, mai, p.n.n.
- (1917) Folgore Luciano, *Saisons d'affiches*, «SIC» 2, 15, mars, p.n.n.
- (1917) Albert-Birot Pierre, *Le futurisme*, «SIC» 2, 17, mai, quarta di copertina.
- (1917) De Chirico Giorgio, *Le mauvais génie d'un roi*, «Dada» 2, décembre 1917, p.n.n.
- (1917) Grosz George, *Die Artisten e Gesang der Goldgräber*, «Neue Jugend» 2, Februar-März, pp. 237-240, 242.
- (1917) Heartfield John, *Prospekt zur Kleine Grosz Mappe*, «Neue Jugend» 2, Juni, p.n.n.
- (1917) Huelsenbeck Richard, *Der neue Mensch*, «Neue Jugend» 2, 23 Mai, pp. 2-3.
- (1917) Lerat Pierre, *Les Recherches futuristes*, «SIC» 2, 17, mai, p.n.n.
- (1917) Meriano Francesco, *Walk*, «Dada» 1, juillet, p.n.n.
- (1917) Prampolini Enrico, *Piccolo giapponese*, «SIC» 2, 21-22, septembre-octobre, p.n.n.
- (1918) Albert-Birot Pierre, *Deux Poèmes. Poème à crier et à danser*, «SIC» 3, 27, mars, p.n.n.

- (1918) Albert-Birot Pierre, *Deux poèmes. Sentier battu*, «SIC» 3, 28, avril, p.n.n.
- (1918) Albert-Birot Pierre, *Poème paysage*, «SIC» 3, 29, mai, p.n.n.
- (1918) Albert-Birot Pierre, *Poème Prométhée*, «SIC» 3, 30, juin, p.n.n.
- (1918) Albert-Birot Pierre, *La légende d'oro*, «SIC» 3, 35, décembre, p.n.n.
- (1918) Albert-Birot Pierre, *La joie des sept couleurs*, «Dada» 3, décembre, p.n.n.
- (1918) Albert-Birot Pierre, *Crayon bleu*, «Dada» 3, décembre, p.n.n.
- (1918) Cantarelli Gino, *14 heures – soir*, «SIC» 3, 34, novembre, p.n.n.
- (1918) Albert-Birot Pierre, *Costellazione*, «Dada» 3, décembre, p.n.n.
- (1918) Croce Benedetto, *Futurismo*, «Il Resto del Carlino», 23 ottobre.
- (1918) Croce Benedetto, *Aspettazione di peggiori tempi per l'arte, Il futurismo come cosa estranea all'arte, L'atteggiamento da adottare nei tempi antiartistici*, «La Critica» 16, 6, 20 novembre, pp. 382-385.
- (1918) Hausmann Raoul, *Kollektiv-Ausstellung*, «Die Aktion», 7-8, Februar.
- (1918) Tristan Tzara, *Manifeste dada* (23 juillet 1918), «Dada» 3, décembre, p.n.n.
- (1919) Baader Johannes, Hausmann Raoul, *dadadegie*, «Der Dada», 1, 1, Juni, copertina.
- (1919) Baader Johannes, *Reklame für mich e Das ist die Erscheinung des Oberdada in den Wolken des Himmels (Illustration aus dem Dadaco)*, «Der Dada» 1, 2, Dezember, p.n.n.
- (1919) Albert-Birot Pierre, *2+1=2. Première étude de drame cinématographique*, «SIC» 4, 49-50, octobre, pp. 389-392.
- (1919) Albert-Birot Pierre, *La Légende*, «SIC» 4, 53-54, décembre, pp. 416-426.
- (1919) Behne Adolf, *Werkstattbesuche: Jefim Golyscheff*, «Der Cicerone» 11, 22, November 1919, pp. 722-726.
- (1919) Folgore Luciano, *Douleur occidentale*, «SIC» 4, 45-46, mai, p. 356.
- (1919) Grosz George, *Die Schieber*, «Der blutige Ernst» 1, 4, copertina.
- (1919) Hausmann Raoul, *Kp' erium Ip' erioum*, «Der Dada» 1, 1, Juni, p.n.n.
- (1919) Hausmann Raoul, *dada siegt! Tretet dada bei e Klebebild (aus dem Dadaco, Gurk)*, «Der Dada» 1, 2, Dezember, copertina e p.n.n.
- (1919) Hausmann Raoul, *Schulze philosophiert*, «Der blutige Ernst» 1, 6, p. 6.
- (1919) Heartfield John, *Preisausschreiben! Wer ist der Schönste?*, «Jedermann sein eigener Fussball» 1, 1, 15 Februar, copertina.
- (1919) Heartfield John, *Das Geheimnisvollste und Unerklärlichste was je gezeigt wurde*, «Der blutige Ernst» 1, 6, copertina.
- (1919) Heller Leo, *Der Oberdada von Berlin*, «Salonblatt. Zeit-Signale: Moderne illustrierte Wochenblatt» 6, 14, April, p. 340.
- (1919) Huelsenbeck Richard, *Phantastische Gebete*, in *Livres notes revues diversités divertissantes*, «Dada/Anthologie dada» 4-5, 15 mai, p.n.n.
- (1919) Raynal Maurice, *Gino Severini*, «SIC» 4, 45-46, mai, p. 350.
- (1920) «Dada/Bulletin Dada» 6, mars.
- (1920) Braga Dominique, *(Le Futurisme, «Le Crapouillot»)*, 15 avril, pp. 2-3); *Il futurismo giudicato da una grande rivista francese*, Direction du Mouvement Futuriste, Milano, n.d.
- (1920) Golyscheff Jefim, *Der tanzende Raum*, «Der Kunsttopf» 5, November, p.n.n.
- (1920) Hausmann Raoul, *Abendliche Toilette e Seelenautomobile*, «Der Dada», 2, 3, April, p.n.n.
- (1920) Heartfield John, Grosz George, *Die Stützen von Altar, Thron und Vaterland aus dem Gemälde "Deutschland, ein Wintermärchen"*, «Die Pleite» 1, 6, Januar, quarta di copertina.

- (1920) Heartfield John, *mont.*, «Der Dada», 2, 3, April, copertina.
- (1921) Jakobson Roman, *Pis'ma iz zapada... Dada*, «Vestnik teatra» 82, 8 fewral, p.n.r.
- (1922) Hausmann Raoul, *Manifest von der Gesetzmässigkeit des Lautes*, «Mécano», Blau, 1, Juli, p.n.n.
- (1923) Ejzenštejn S.M., *Montaž attrakcionov*, «Lef» 3, pp. 70-75. Trad. it. e cura di Paolo Gobetti, *Montaggio delle attrazioni*, in S.M. Ejzenštejn, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Einaudi, Torino 1964, pp. 520-521.
- (1923) Hausmann Raoul, *Les mots en liberté*, «Mécano», Wit 4-5, copertina.
- (1923) Lissitzky El, *Topographie der Typographie*, «Merz» 1, 4, Juli, p. 47.
- (1923) Schwitters Kurt, *MERZ*, «Merz» 1, 1, Januar, pp. 9-11.
- (1924) Croce Benedetto, *Fatti politici e interpretazioni storiche*, «La Stampa», 15 maggio; poi in «La Critica», 22, 2, 20 maggio, pp. 189-192.
- (1924) Stam Mart, Lissitzky El, *Die Reklame*, «ABC» 1, 2, p. 3.
- (1925) Baumeister Willi, s.t., «AZ Anzeigen-Zeitschrift zur Pflege wirkungsvoller Insertionsreklame» 2-3, November-Dezember, p.n.r.
- (1925) Moholy-Nagy László, *Typographie-Photographie. Typo-Photo*, «Typographische Mitteilungen» 10, Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker, Oktober, pp. 202-204.
- (1925) Stam Mart, Lissitzky El, *Die Reklame*, «Typographische Mitteilungen» 10, Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker, Oktober, p. 206.
- (1925) Tschichold Jan, *Elementare Typographie*, «Typographische Mitteilungen» 10, Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker, Oktober, pp. 198-201.
- (1927) Dexel Walter, *Was ist neue Typographie?*, «Frankfurter Zeitung», 5 Februar.
- (1927) Dix Otto, *Das Objekt ist das Primäre*, «Berliner Nachtausgabe», 3 Dezember.
- (1927) Lissitzky El, *Unser Buch* (U.D.S.S.R.), «Gutenberg Jahrbuch», hrsg. von Alois Ruppel, Verlag der Gutenberg-Gesellschaft, Mainz 1927, pp. 172-178.
- (1927) Schwitters Kurt, *Meine Sonate in Urlauten*, «I 10», 11, November 1927, pp. 393-402.
- (1927) Schwitters Kurt, *MERZdichtung*, «Merz» 20, p. 103.
- (1927) Teige Karel, *Moderní Typo*, «Typografia» 34, 7-9, pp. 189-207.
- (1928) Grohmann Will, *Zehn Jahre Novembergruppe*, «Kunst der Zeit. Zeitschrift für Kunst und Literatur» 3, 1-3, pp. 23-24.
- (1928) Grosz George, *Randzeichnungen zum Thema*, «Schulter an Schulter: Blätter der Piscatorbühne» 2, Januar, pp. 8-9.
- (1928) Höllering Franz, *Fotomontage*, «Der Arbeiter-Fotograf» 2, 8, April, p. 3.
- (1928) Tschichold Jan, *Fotographie und Typographie*, «Die Form. Monatschrift für gestaltende Arbeit» 5, pp. 140-150.
- (1929) Grosz George, *Jugenderinnerungen*, «Das Kunstblatt» 7, p.n.r.
- (1929) Johnson, *Photomontage*, «Wochenbericht. Der Gesellschaft fuer Kulturelle Verbindung der Sowjetunion mit dem Auslande» 5, 33-34, 26 August, pp. 14-16.
- (1929) Lissitzky El, *Kniha s hlediska zrakového dojmu-kniha visuelni*, «Typografia» 36, 8, pp. 173-180.
- (1929) Paladini Vinicio, *Fotomontage*, «L'Italia Letteraria» 5, 45, 10 novembre.
- (1929) Teige Karel, *F.T. Marinetti+italská moderna+světový futurismus*, «ReD» 2, 6, fewral 1929, pp. 185-204. Trad. it. di Sergio Corduas, Antonella D'Amelia, Barbara Zane, *F.T. Marinetti+Modernismo italiano+Futurismo mondiale*, in Karel Teige, *Arte e Ideologia 1922-1933*, a cura di Sergio Corduas, Einaudi, Torino 1982, pp. 97-135.
- (1930) Tschichold Jan, *Qu'est-ce que la Nouvelle Typographie et que veut-elle?*, «Arts et Métiers Graphiques» 19, 15 septembre, pp. 46-52.

- (1931) Domela-Nieuwenhuis César, *Fotomontage*, «De Réclame» 5, mai, p. 211-214; Engl. trans. and ed. by Christopher Phillips, *Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1989.
- (1931) Hausmann Raoul, *Fotomontage*, «A bis Z» 16, Mai, pp. 61-62; poi in «Qualität» 10, 3-4, 1932, p. 14.
- (1931) Teige Karel, *Moderní typografie*, «Rozpravy Aventina» 7, 3, p.n.r.
- (1932) Hausmann Raoul, *Typographie*, «Qualität» 10, 3-4, pp. 16-17.
- (1932) Tschichold Jan, *Über El Lissitzky*, «Bundesblatt», August-September 1932, p.n.r.
- (1932) Tschichold Jan, *Über El Lissitzky*, «Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde» 3, Gesellschaft der Bücherfreunde zu Hamburg, Hamburg 1932, pp. 97-111.
- (1932) Teige Karel, *Konstruktivistická typografie na cestě k nové formě knihy*, «Typografia» 39, 3, 1932, pp. 41-44; 39, 4, 1932, pp. 57-61.
- (1932) Teige Karel, *O Fotomontáži*, «Žijeme» 2, 3-4, 6, p.n.r. Trad. it. di Sergio Corduas, Antonella D'Amelia, Barbara Zane, *Sul Fotomontaggio*, in Karel Teige, *Arte e Ideologia 1922-1933*, a cura di Sergio Corduas, Einaudi, Torino 1982, pp. 189-202.
- (1932) Hugnet Georges, *L'esprit dada dans la peinture*, «Cahiers d'Art» 7, 1-2, pp. 57-65; 6-7, pp. 281-285; 8-10, pp. 358-364.
- (1933) Teige Karel, *Fototypografie. Užití v moderní typografii*, «Typografia» 40, 8, pp. 176-184.
- (1934) Hugnet Georges, *L'esprit dada dans la peinture*, «Cahiers d'Art» 9, 1-4, pp. 109-114.
- (1934) Teige Karel, *Ladislav Sutnar a nová typografie*, «Panorama» 12, 1, p.n.r.
- (1934) Teige Karel, *Soumrak fotomontáže* (scritto sotto lo pseudonimo Karel Weiss), «Typografia» 41, pp. 92-94.
- (1936) Hugnet Georges, *L'esprit dada dans la peinture*, «Cahiers d'Art» 11, 8-10, pp. 267-272.
- (1937) Ernst Max, *Au-delà de la peinture, qu'est-ce que le collage?*, «Cahiers d'Art» 6-7 in *Écritures*, collection «Le Point du jour», Gallimard, 1970, p. 252-256.
- (1963) Hausmann Raoul, *Néoréalisme Dadaïsme*, «Das Kunstwerk» 17, 1, Juli, pp. 13-14.
- (1963) Markov Vladimir, *Chlebnikov et la poésie soviétique*, «Cahiers du monde russe et soviétique» 4, 4, octobre-décembre, pp. 366-381.
- (1964) Markov Vladimir, *The Province of Russian Futurism*, «The Slavic and East European Journal» 8, 4, pp. 401-406.
- (1965) Hausmann Raoul, *Introduction à une histoire du poème phonétique (1910-1939)*, «German Life and Letters» 19, 1, October, pp. 19-25.
- (1967) Hausmann Raoul, *Note sur le poème phonétique: Kandinsky et Ball*, «German Life and Letters» 21, October, pp. 58-59.
- (1967) Hausmann Raoul, *À Jef Golyseff*, «Phases» 11, mai, pp. 75-77.
- (1967) Quémeneur P., *Un dadaïste qui rêve encore*, «Le nouveau Candide» 299, p.n.r.
- (1967) Zanini Walter, *Golyseff à la lumière australe*, «Phases» 13, 11, mai, pp. 75-77.
- (1969) Hausmann Raoul, *The Optophonetic Dawn*, Engl. trans. by F.W. Lindsay, «Studies of the 20th Century» 3, pp. 51-54.
- (1969) Novák Ladislav, *Setkami S. Golyseff*, «Sešity» 31, p.n.r.
- (1970) Lissitzky El, *Unser Buch*, «Typographische Monatsblätter. Schweizer Grafische Mitteilungen / Revue suisse de l'Imprimerie» 12, Dezember, p. 14.

- (1970) Tschichold Jan, *El Lissitzky (1890-1941)*, «Typographische Monatsblätter. Schweizer Grafische Mitteilungen/Revue suisse de l'Imprimerie» 12, Dezember, p. 3.
 (1971) Tschichold Jan, *El Lissitzky*, «Der Druckspiegel», Juni 1971, p.n.r.

Fonti a stampa

- (1897) Mallarmé Stéphane, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, «Cosmopolis», 6, 17, mai 1897, pp. 417-427; Nouvelle Revue Française, Paris 1914.
 (1897) Scheerbart Paul, *Ich liebe Dich! Ein Eisenbahn-Roman mit 66 Intermezzos*, Schuster und Loeffler, Berlin.
 (1905) Morgenstern Christian, *Galgenlieder*, Verlag Bruno Cassirer, Berlin.
 (1911) Balilla Pratella Francesco, *Manifeste des musiciens futuristes*, volantino, Direction du Mouvement Futuriste, Milan.
 (1912) Altomare Libero, Betuda Mario, Buzzi Paolo *et al.*, *I poeti futuristi*, con un proclama di F.T. Marinetti e uno studio sul verso libero di Paolo Buzzi, Edizione Futuriste di «Poesia», Milano.
 (1912) Boccioni Umberto, *Manifeste technique de la sculpture futuriste*, volantino, Direction du Mouvement Futuriste, Milan.
 (1912) Einstein Carl, *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders. Ein Roman*, Verlag der Wochenschrift «Die Aktion», Berlin-Wilmersdorf.
 (1912) Kandinsky Vassily, Marc Franz, *Almanach "Der Blaue Reiter"*, Piper-Verlag, München.
 (1912) Marinetti F.T., *Futuristische Dichtungen. Autorisierte Übertragungen von Else Hadwiger mit Einführenden Worten von Rudolf Kurtz*, A.R. Meyer Verlag, Berlin-Wilmersdorf.
 (1912) Marinetti F.T., *Supplément au manifeste technique de la littérature futuriste*, volantino, Direction du Mouvement Futuriste, Milan.
 (1913) Apollinaire Guillaume, *Alcools. Poèmes (1898-1913)*, Mercure de France, Paris.
 (1913) Chlebnikov Velimir, *Zatychka, sbornik: risunki, stikhi*, Futuristy Gileia, Moskva.
 (1913) Kruchenykh Aleksei, Chlebnikov Velimir, *Slovo kak takovoe*, EUY, Moskva.
 (1913) Lunev E. (pseud. di Kruchenykh Aleksei), Larionov Michail F., *Pomada. 3 stichotvorenia*, Izd. G.L. Kuz'mina i S.D. Dolinskago, Moskva.
 (1913) Russolo Luigi, *L'Art des bruits. Manifeste futuriste*, Direction du Mouvement Futuriste, Milan.
 (1914) Kamensky Vasily, *Tango s korovami: Zhelezobetonnye poemy*, Moskva.
 (1914) Kruchenykh Aleksei, Chlebnikov Velimir, *Tè li lè*, ris. Olga Rozanova, Nikolai Kulbin, Sankt Peterburg.
 (1914) Marinetti F.T., *Zang Tumb Tuuum: Adrianopoli ottobre 1912: parole in libertà*, Edizioni futuriste di «Poesia», Milano 1914.
 (1914) Vossler Karl, *Italienische Literatur der Gegenwart von der Romantik zum Futurismus*, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg.
 (1914) Walden Herwarth (Hrsg.), *Die Futuristen. Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini. Künstlerische Leitung: Zeitschrift der Sturm*, Verlag Der Sturm, Berlin.
 (1915) Buzzi Paolo, Cangiullo Francesco, Govoni Corrado, Marinetti F.T., *Parole, consonanti, vocali, numeri in libertà*, Direzione del Movimento Futurista, Milano 11 febbraio.

- (1915) Carrà Carlo, *Guerra pittura. Futurismo politico, Dinamismo plastico, 12 Disegni guerreschi, Parole in libertà*, Edizioni Futuriste di «Poesia», Milano.
- (1915) Marinetti F.T., *La guerra elettrica*, in Id., *Guerra sola igiene del mondo*, Edizioni Futuriste di «Poesia», Milano, pp. 127-135.
- (1915) Soffici Ardengo, *Bif\$ ZF + 18 Simultaneità e Chimismi Lirici*, Edizioni della «Voce», Firenze.
- (1916) Däubler Theodor, *Der neue Standpunkt*, Hellerauer Verlag, Dresden.
- (1916) Huelsenbeck Richard, *Phantastische Gebete. Verse von Richard Huelsenbeck mit 7 Holzschnitten von Hans Arp*, Collection Dada, Zürich.
- (1917) Grosz George, *Kleine Grosz Mappe: 20 Originallithographien*, Der Malik-Verlag, Berlin.
- (1917) Walden Herwarth, *Einblick in Kunst. Expressionismus, Futurismus, Kubismus*, Verlag Der Sturm, Berlin.
- (1918) Hausmann Raoul, *Material der Malerei, Plastik, Architektur*, Dritte Veröffentlichung des Club Dada, Berlin.
- (1918) Huelsenbeck Richard, Jung Franz, Hausmann Raoul, *Club Dada*, Prospekt des Verlags freie Strasse Herausgeber, Berlin.
- (1918) Stramm August, *Sturm-Abende. Ausgewählte Gedichte*, Verlag Der Sturm, Berlin.
- (1918) Tzara Tristan, *Vingt-Cinq poèmes*, ill. de Hans Jean Arp, Collection Dada, Zürich.
- (1919) Cangiullo Francesco, *Caffeconcerto: Alfabeto a sorpresa*, Edizioni Futuriste di «Poesia», Milano.
- (1919) Marinetti F.T., *Les mots en liberté futuristes*, Edizioni Futuriste di «Poesia», Milano.
- (1919) Schwitters Kurt, *Anna Blume: Dichtungen*, P. Steegemann, Hannover.
- (1919) Walden Herwarth, *Die Neue Malerei*, Verlag Der Sturm, Berlin.
- (1920) Huelsenbeck Richard (Hrsg.), *Dada Almanach. Im Auftrag des Zentralamts der Deutschen Dada-Bewegung*, Erich Reiss Verlag, Berlin.
- (1920) Huelsenbeck Richard, *Dada siegt. Eine Bilanz des Dadaismus*, Der Malik-Verlag, Berlin.
- (1920) Huelsenbeck Richard, *En avant dada: Die Geschichte des Dadaismus*, Paul Steegemann Verlag, Hannover-Leipzig-Wien-Zürich 1920.
- (1920) Marinetti F.T., *Le tactilisme*, volantino, Direction du Mouvement Futuriste, Milan 1920.
- (1921) Hausmann Raoul, *Hurra! Hurra! Hurra!: 12 Satiren*, Der Malik-Verlag, Berlin.
- (1921) Kurt Schwitters, *Sturm Bilderbücher*, Bd. IV, Verlag Der Sturm, Berlin.
- (1922) Lissitzky El, *Pro dwa kwadrata*, Verlag Skythen, Berlin.
- (1922) Lissitzky El, *Suprematisch worden van twee Kwadraten in 6 konstrukties*, Verlag De Stijl, Clamart (Seine).
- (1922) Lissitzky El, *Suprematistische Erzählung von zwei Quadraten in 6 Konstruktionen*, Skythen, Berlin.
- (1922) Schwitters Kurt, *Anna Blume: Dichtungen*, P. Steegemann, Hannover.
- (1923) Majakovskij Vladimir, *Dlja gólossa*, Russischer Staatsverlag, Moskva.
- (1923) Zdanévitch Ilia (Iliazd), *Ledentu le Phare: poème dramatique en zaoum*, préface de Georges Ribemont-Dessaignes, L'Université du Degré 41, Paris.
- (1924) Eimert Herbert, *Atonale Musiklehre*, Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- (1925) Lissitzky El, Arp Hans (Hrsgg.), *Die Kunstismen. Les Ismes de l'Art. The Isms of Arts*, Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach-Zürich-München-Leipzig.

- (1925) Marinetti F.T. *I nuovi poeti futuristi. L. Catrizzi, S. Cremonesi, E. Dolfi, Escodame, Farfa, Fillia, Folicaldi, G. Gerbino, G. Guatteri, E. Mainardi, A. Maino, O. Marchesi, F. T. Marinetti, G. Sanzin, C. Simonetti, A. Vianello*, Edizioni futuriste di «Poesia», Milano 1925.
- (1925) Moholy-Nagy László, *Malerei, Fotografie, Film*, Langen, München. Trad. it. di Bruno Reichlin, *Pittura fotografia film*, con una nota di H.M. Wingler e un poscritto di Otto Stelzer, presentazione all'edizione italiana di Beaumont Newhall, Einaudi, Torino 2010.
- (1925) Roh Franz, *Nach-Expressionismus: Magischer Realismus. Probleme der neuesten Europäischen Malerei*, Klinckhardt und Biermann, Leipzig.
- (1926) Croce Benedetto, *Cultura e vita morale. Intermezzi polemici*, Laterza, Bari.
- (1926) Einstein Carl, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Propyläen Verlag, Berlin. Trad. it. e cura di Giusi Zanasi, *Lo snob e altri saggi*, Guida Editori, Napoli 1985.
- (1927) Ball Hugo, *Die Flucht aus der Zeit*, Verlag Dunker & Humblot, München-Leipzig. Traduit de l'allemand par Sabine Wolf, *La fuite hors du temps. Journal 1913-1921*, préface de Hermann Hesse, Éditions du Rocher, Monaco 1993. Ed. it. a cura di Riccardo Caldura, *Fuga dal tempo: fuga saeculi*, Mimesis, Udine-Milano 2016.
- (1927) Moholy-Nagy László, *Malerei, Fotografie, Film*, Albert Langen Verlag, München.
- (1928) Breton André, *Le Surréalisme et la peinture. Avec soixante-dix-sept photographes 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) Kruchenykh Aleksei, *15 let russkogo futurizma, 1912-1927 gg: materialy i komentarii*, Izd. Vserossijskogo Sojuza Poëtov, Moskva.
- (1928) Tschichold Jan, *Die Neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*, Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker, Berlin.
- (1929) Roh Franz, Tschichold Jan (Hrsgg.), *Foto-Auge: 76 Fotos der Zeit/Oeil et Photo: 76 photographies de notre temps/Photo-eye: 76 photos of the period*, Fritz Wedekind & Co, Stuttgart. Trad. it. di Sara Cecchini, *Foto-Auge*, prefazione di Renato Barilli, Liguori, Napoli 2007.
- (1930) Ball-Hennings Emmy, *Hugo Ball: sein Leben in Briefen und Gedichten*, mit einem Vorwort von Hermann Hesse, S. Fischer, Berlin.
- (1931) Tretjakov Sergej, *Foto-monter dzhon Khartfil'd*, Vsekokhudozhnik, Moskva.
- (1933) Livšić Benedikt, *Polutoraglaznyi strelec*, Izd-vo pisateley v Leningrade, Leningrad 1933. Trad. it. di Maria Fabris, *L'arciere dall'occhio e mezzo. Autobiografia del futurismo russo*, a cura di Giorgio Kraiski, Laterza, Bari 1968.
- (1934) Albrand Carlheinz, *Foto-Humor. Fotomontage, Scherz, Ulk und Trick*, Dr.Waltther Heering Verlag, Halle.
- (1934) Goriély Benjamin, *Les poètes dans la révolution russe*, Gallimard, Paris.
- (1945) Farner Konrad, *John Heartfield. Photomontagen zur Zeitgeschichte*, Vereinigung «Kultur und Volk», Zürich.
- (1946) Giedion-Welcker Carola, *Anthologie der Abseitigen/Poètes à l'Écart*, Benteli, Bern-Bümpliz.
- (1946) Grosz George, *A Little Yes and a Big No. The Autobiography of George Grosz*, Engl. trans. by Lola Sachs Dorin, Dial Press, New York. Trad. it. di Luca Pavolini, *Un piccolo sì e un grande no di George Grosz. Con 55 illustrazioni dell'autore e 11 tavole fuori testo*, Longanesi, Milano 1948.

- (1946) Stein Gertrude, *Autobiographies*, traduit par Baronne D'Aiguy, préfacé par Léonie Villard, Editions Confluences, Lyon.
- (1950) Eimert Herbert, *Lehrbuch der Zwölfmontechnik*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.
- (1951) Motherwell Robert (ed.), *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, Wittenborn Schultz, New York.
- (1951) Stuckenschmidt H.H., *Neue Musik*, Suhrkamp Verlag, Berlin.
- (1955) Grosz George, *Ein kleines Ja und ein großes Nein*, Rowohlt, Hamburg.
- (1955) Niedermayer Max (Hrsg.), *Lyrik des Expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada*, Limes Verlag, Wiesbaden.
- (1957) Arp Hans, Huelsenbeck Richard, Tzara Tristan, *Dada: die Geburt des Dada. Dichtung und Chronik der Gründer*, hrsg. von Schifferli Peter, Verlag der Arche, Zürich.
- (1958) Hausmann Raoul, *Courrier Dada*, Le Terrain vague, Paris.
- (1959) *Artlover: J.B. Neumann Bilderhefte: anthologie d'un marchand d'art*, e.n.i., New York.
- (1960) Goriély Benjamin, *Ka, Khlebnikov, notre Maître à tous*, Edition Vitte, Lyon.
- (1961) Hausmann Raoul, *Poèmes et bois*, poèmes précédés d'un "Hommage illettré" d'Iliadz à Raoul Hausmann, Degré quarante et un, Paris.
- (1962) *Archiv und Teile der Sammlung J.B. Neumann*, Klipstein & Kornfeld, Bern.
- (1962) Hausmann Raoul, Schwitters Kurt, *PIN*, introduced by Jasia Reichardt, designed by Anna Lovell, Gaberbocchus Press, London.
- (1964) Eimert Herbert, *Grundlagen der musikalischen Reihentechnik*, Universal Edition, Wien.
- (1964) Huelsenbeck Richard (Hrsg.), *Dada. Eine literarische Dokumentation*, Rowohlt, Hamburg.
- (1967) Lissitzky-Küppers Sophie (Hrsg.), *El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, VEB Verlag der Kunst, Dresden 1967. Trad. it. di Piero Leone, Alberto Scarponi, *El Lisitskij: pittore, architetto, tipografo, fotografo: ricordi, lettere, scritti*, a cura di Sophie Lisitskij-Küppers, Editori Riuniti, Roma 1967.
- (1970) Hausmann Raoul, *7 Manifeste*, Reflection Press, Stuttgart.
- (1971) Herzfelde Wieland, *John Heartfield. Leben und Werk*, VEB Verlag der Kunst, Dresden.
- (1971) Tschichold Jan (Hrsg.), *Werke und Aufsätze von El Lissitzky (1890-1941)*, Gerhardt Verlag, Berlin.
- (1972) Hausmann Raoul, *Am Anfang war Dada*, hrsgg. von Karl Riha, Günter Kämpf, mit einem Nachwort von Karl Riha, Anabas Verlag G. Kämpf, Steinbach.
- (1973) Richter Hans, *Dada-Kunst und Antikunst: der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln (ed. orig. 1964). Trad. it. di M.L. Fama Pampaloni, *Dada. Arte e Antiarte*, Mazzotta Editore, Milano.
- (1973) Société d'étude du XXe siècle (éd.), *SIC, avant-dire d'Arlette Albert-Birot*, Éditions de la Chronique des Lettres Françaises, Paris.
- (1974) Heulsenbeck Richard, *Memoirs of a Dada Drummer*, with an introduction, notes and bibliography by Hans J. Kleinschmidt, The Viking Press, New York.
- (1975) Caruso Luciano, Martini S.M. (a cura di), *Tavole parolibere futuriste (1912-1944): Antologia*, Liguori, Napoli.

Cataloghi di mostre

- (1912) *Exposition des peintres futuristes italiens*, catalogo della mostra (Galerie Bernheim-Jeune, Parigi, 5-24 febbraio 1912), Galerie Bernheim-Jeune, Parigi.
- (1912) *Exhibition of works by the italian futurist painters*, catalogo della mostra (Sackville Gallery, Londra, marzo 1912), Sackville Gallery, Londra.
- (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 (Galerie Georges Giroux, Bruxelles, 20 maggio – 5 giugno 1912), Galerie Georges Giroux, Bruxelles.
- (1913) *Erster Deutscher Herbstsalon*, catalogo della mostra (Galerie Der Sturm, Berlino, 1913), Verlag Der Sturm, Berlino.
- (1913) *Gemälde und Zeichnungen des Futuristen Gino Severini*, catalogo della mostra (Galerie Der Sturm, Berlino, giugno-agosto 1913), Verlag Der Sturm, Berlino.
- (1914) *Die Futuristen. Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini. Kunstausstellung Der Sturm Expressionisten/Kubisten/Futuristen. Monatlicher Wechsel*, catalogo della mostra (Galerie Der Sturm, Berlino, agosto-novembre 1914), Verlag Der Sturm, Berlino.
- (1918) *La prima esposizione dell'alfabeto a sorpresa. Creazione dei futuristi Cangiallo e Pasqualino*, catalogo della mostra (Casa d'Arte Bragaglia, Roma, 1-30 novembre 1918), Casa d'Arte Bragaglia, Roma.
- (1920) George Grosz, Raoul Hausmann, John Heartfield (a cura di), *Erste Internationale Dada-Messe*, catalogo della mostra (Kunsthandlung Dr. Otto Burchard, Berlino, giugno 1920), Der Malik-Verlag, Berlino.
- (1922) *Erste Russische Kunstausstellung*, catalogo della mostra (Galerie Van Diemen, Berlino, ottobre 1922), Galerie van Diemen, Berlino.
- (1923) *Staatliches Bauhaus, Weimar, 1919-1923*, catalogo della mostra (Bauhaus, Weimar, 15 agosto – 30 settembre 1923), Bauhaus Verlag, Weimar- Monaco.
- (1927) *Die neue Reklame*, catalogo della mostra (Kunstverein, Jena, 22 maggio-12 giugno 1927), Kunstverein, Jena.
- (1927) *Ausstellung Neue Typographie*, catalogo della mostra (Gewerbemuseum, Basilea, 28 dicembre 1927-29 gennaio 1928), Gewerbemuseum, Basilea.
- (1928) Komitee des Sowjet-Pavillons auf der Internationalen Presse-Ausstellung (a cura di), *Katalog des Sowjet-Pavillons auf der Internationalen Presse-Ausstellung*, catalogo della mostra (Pressa, Colonia, maggio-ottobre 1928), Verlag M. Dumont Schauberg, Colonia.
- (1929) Ring neuer Werbegestalter (a cura di), *Neue Typographie*, catalogo della mostra (Adolf-Mittag-See, Magdeburgo, 3-19 agosto 1929), Adolf-Mittag-See, Magdeburgo.
- (1930) Revue du Cinéma (a cura di), *Exposition de la photographie et du cinéma soviétiques*, catalogo della mostra (Cercle de la Russie Neuve, Parigi, novembre 1930), Cercle de la Russie Neuve, Parigi.
- (1931) Domela-Nieuwenhuis César (a cura di), *Fotomontage*, catalogo della mostra (Staatliche Kunstbibliothek-Staatliche Museen, Berlino, 25 aprile-31 maggio 1931), Staatliche Museen, Berlino.
- (1931) *Sommer-Ausstellung in München*, catalogo della mostra (Galerie J.B. Neumann und Guenther Franke, Monaco, 1931), Galerie J.B. Neumann und Guenther Franke, Monaco.

- (1936) Barr A.H. (a cura di), *Cubism and Abstract Art. Painting, Sculpture, Constructions, Photography, Architecture, Industrial Art, Theatre, Films, Posters, Typography*, catalogo della mostra (Museum of Modern Art, New York, 2 marzo-19 aprile 1936), Museum of Modern Art, New York.
- (1936) Barr A.H. (a cura di), *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, catalogo della mostra (Museum of Modern Art, New York, dicembre 1936 – gennaio 1937), Museum of Modern Art, New York 1936.
- (1938) *Exhibition of Collages, Papier-collés and Photo-montages*, catalogo della mostra (Guggenheim Jeune, Londra, 3 novembre – 26 novembre 1938), Guggenheim Jeune, Londra.
- (1946) Barr A.H. (a cura di), *A List of Devices, Techniques, Media*, in Id., *A Brief Guide to the Exhibition of Fantastic Art, Dada, Surrealism* (gennaio 1937), in Id. (a cura di), *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, catalogo della mostra (Museum of Modern Art, New York, dicembre 1936-gennaio 1937), Museum of Modern Art, New York 1946³, p. 67.
- (1957) Deutsche Akademie der Künste (a cura di), *John Heartfield und die Kunst der Fotomontage*, catalogo della mostra (Deutsche Akademie der Künste, Berlino, 30 agosto – 25 settembre 1957), Deutsche Akademie der Künste, Berlino 1957.
- (1958) Hering K.H., Rathke Ewald (a cura di), *Dada. Dokumente einer Bewegung*, catalogo della mostra (Düsseldorfer Kunsthalle, Düsseldorf-Francoforte sul Meno, 5 settembre – 19 ottobre 1958), Der Kunstverien, Düsseldorf.
- (1959) Dorfles Gillo (a cura di), *Kurt Schwitters*, catalogo della mostra (Galleria del Naviglio, Milano, 21 aprile – 8 maggio 1959), Galleria del Naviglio, Milano.
- (1960) Kurt Kranz 1960. *Bildreihen, Bildfolgen und Fotomontagen, 1927-1953*, catalogo della mostra (Museum für Kunst und Gewerbe, Amburgo, 3 settembre – 9 ottobre 1960), Museum für Kunst und Gewerbe, Amburgo.
- (1961) Seitz W.C. (a cura di), *The Art of Assemblage*, catalogo della mostra (Museum of Modern Art, New York, 2 ottobre – 12 novembre 1961), Plantin Press/The Museum of Modern Art, New York.
- (1963) *Mostra personale di Raoul Hausmann*, catalogo-brochure della mostra (Galleria Pagani, Milano, 1963), Galleria Pagani, Milano.
- (1964) Allemande Maurice (a cura di), *Cinquante ans de "collages". Papiers collés, assemblages, collages, du Cubisme à nos jours*, catalogo della mostra (Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne, 1964), Le Hénaff, Saint-Étienne.
- (1965) Zanini Walter (a cura di), *Jef Gohyscheff, o homem e os eventos, o pintor*, catalogo della mostra (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, San Paolo, 8 aprile – 5 maggio 1965), Museu de Arte Contemporânea, San Paolo.
- (1966) Hall Thomas, Svensson Ingrid (a cura di), *Dada*, catalogo della mostra (Moderna Museet Stockholm, Stoccolma, 3 febbraio – 27 marzo 1966), Moderna Museet Stockholm, Stoccolma 1966.
- (1966) *Cinquant'anni a Dada. Dada in Italia 1916-1966*, catalogo della mostra (Civico Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano, 24 giugno – 30 settembre 1966), Galleria Schwarz, Milano.
- (1967) *John Heartfield. Fotomontör*, catalogo della mostra (Moderna Museet, Stoccolma, 1 settembre – 1 ottobre 1967), AB Björkmans Eft, Stoccolma.
- (1968) Institut für moderne Kunst (a cura di), *Von der Collage zur Assemblage*, catalogo della mostra (Institut für Moderne Kunst, Norimberga, 4 aprile – 12 maggio 1968) Institut für Moderne Kunst, Norimberga.

- (1968) Rubin William (a cura di), *Dada, Surrealism and their Heritage*, catalogo della mostra (Museum of Modern Art, New York, 27 maggio – 9 giugno 1968), The Museum of Modern Art, New York.
- (1970) *Golyscheff*, catalogo della mostra (Galleria Schwarz, Milano, 5-30 maggio 1970), Galleria Schwarz, Milano.
- (1974) Cachin-Nora Françoise, Stoullig Claire (a cura di), *Raoul Hausmann autour de l'Esprit de notre temps: assemblages, collages, photomontages*, catalogo della mostra (Musée National d'Art Moderne, Parigi, 22 novembre 1974 – 20 gennaio 1975), Éditions des Musées nationaux, Parigi.
- (1975) Henkels Herbert (a cura di), *Otto en Adya van Rees. Leven en werk tot 1934*, catalogo della mostra (Centraal Museum, Utrecht, 30 aprile – 22 giugno 1975), Drukkerij de Kleijn, Wijchen.
- (1975) Maas Ellen (a cura di), *Das Photoalbum (1858-1918): eine Dokumentation zur Kultur- und Sozialgeschichte*, catalogo della mostra (Münchener Stadtmuseum, Monaco, 26 marzo – 15 giugno 1975), Karl M. Lipp, Monaco.
- (1977) Caruso Luciano (a cura di), *Tavole parolibere e tipografia futurista*, catalogo della mostra (Ca' Corner della Regina, Venezia, 15 ottobre – 20 novembre 1977), La Biennale, Venezia.
- (1979) Haenlein Carl, Albrecht Hiepe Richard (a cura di), *Dada Photomontagen. Photographie und Photocollage* (Kestner Museum, Hannover, 6 giugno – 5 agosto 1979), Kestner-Gesellschaft, Hannover.
- (1980) Crispolti Enrico (a cura di), *Ricostruzione futurista dell'universo*, catalogo della mostra (Mole Antonelliana, Torino, giugno-agosto 1980), Assessorato per la cultura, Torino.
- (1983) Coffin Hanson Anne (a cura di), *The Futurist Imagination: Word + Image in Italian Futurist Painting, Drawing, Collage and Free-Word Poetry* (Yale university art gallery, New Haven, Connecticut, 13 aprile-26 giugno 1983), Yale University Press, New Haven.
- (1984) Fraser James, Heller Steven (a cura di), *The Malik-Verlag 1916-1947 Berlin Prague New York*, catalogo della mostra (Goethe House, New York, autunno 1984), Goethe House-Madison Campus Library-Fairleigh Dickinson University, New York-Madison N.J.
- (1985) Jollante Françoise (a cura di), *L'image des mots*, catalogo della mostra (Centre Georges Pompidou, Parigi, 10 settembre – 4 novembre 1985), préface de J. Lang, F. Burkhardt, textes de F. Vermeil, D. de Kherkhove et al., Éditions du Centre Pompidou, Parigi.
- (1985) Neff T.A.R., Ades Dawn (a cura di), *In the Mind's Eye. Dada and Surrealism*, catalogo della mostra (Museum of Contemporary Art, Chicago, 1 dicembre 1984 – 27 gennaio 1985), Abbeville Press/Museum of Contemporary Art, New York-Chicago.
- (1986) Hulten Pontus (a cura di), *Futurismo & Futurismi*, catalogo della mostra (Palazzo Grassi, Venezia, 1 aprile – 31 maggio 1986), Bompiani, Milano.
- (1986) Musée Départemental d'Art Contemporain de Rochechouart (a cura di), *Raoul Hausmann 1886-1971*, catalogo della mostra (Musée Départemental d'Art Contemporain de Rochechouart, Rochechouart, 2 ottobre – 7 dicembre 1986), Édition W-Presses universitaires de Lyon, Mâcon-Lione.
- (1987) Schelle Carola (a cura di), *Der Typograph Kurt Schwitters: Begleitheft zur Ausstellung der Stadtbibliothek Hannover vom 8. Mai bis zum 4. Juli 1987*, catalogo della mostra (Stadtbibliothek, Hannover, 8 maggio – 4 luglio 1987), Stadtbibliothek, Hannover.

- (1988) Musée Départemental d'Art Contemporain de Rochechouart (a cura di), *Raoul Hausmann. Collages*, catalogo della mostra (Musée Départemental d'Art Contemporain de Rochechouart, Rochechouart, 13 ottobre – 18 dicembre 1988), Musée départemental d'art contemporain, Rochechouart.
- (1992) Teitelbaum Matthew (a cura di), *Montage and Modern Life 1919-1942*, catalogo della mostra (The Institute of Contemporary Art, Boston, 7 aprile – 7 giugno 1992), The MIT Press-The Institute of Contemporary Art, Cambridge-Boston.
- (1993) Blistène Bernard, Legrand Véronique (a cura di), *Poésure et Peinture "D'un art, l'autre"*, catalogo della mostra (Centre de la Vieille Charité, Marsiglia, 12 febbraio – 23 maggio 1993), Musées de Marseille-Réunion des Musées nationaux, Marsiglia-Parigi.
- (1994) Musée Départemental d'Art Contemporain de Rochechouart (a cura di), *Raoul Hausmann*, catalogo della mostra (Musée d'art moderne de Saint-Étienne, Saint-Étienne, 10 maggio – 17 luglio 1994; Musée Départemental d'Art Contemporain de Rochechouart, Rochechouart, 15 ottobre – 24 dicembre 1994), Musée d'art moderne, Saint-Étienne.
- (1994) Semin Didier, Lemoine Serge (a cura di), *Kurt Schwitters*, catalogo della mostra (Centre Georges Pompidou, Parigi, 24 novembre 1994 – 20 febbraio 1995), Éditions du Centre Pompidou, Parigi.
- (1994) Lista Giovanni, Schwarz Arturo, Siligato Rosella (a cura di), *Dada. L'arte della negazione*, catalogo della mostra (Palazzo delle Esposizioni, Roma, 29 aprile – 30 giugno 1994), De Luca Editori d'Arte, Roma.
- (1997) Boswell Peter, Makela Maria (a cura di), *The Photomontages of Hannah Höch*, catalogo della mostra (The Museum of Modern Art, New York, 27 febbraio 1997 – 20 maggio 1997), Walker Art Center, Minneapolis.
- (1997) Jentsch Ralph (a cura di), *George Grosz. Gli anni Berlinesi*, catalogo della mostra (Collezione Peggy Guggenheim, Venezia, 15 marzo – 18 maggio 1997; Fundación Colección Thyssen Bornemisza, Madrid, 27 maggio – 14 settembre 1997), Electa, Milano.
- (2004) Aliaga J.V. (a cura di), *Hannah Höch (1889-1978)*, catalogo della mostra (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 20 gennaio – 11 aprile 2004), Ediciones Aldeasa, Madrid.
- (2005) Le Bon Laurent (a cura di), *Dada*, catalogo della mostra (Centre Pompidou, Parigi, 5 ottobre 2005 – gennaio 2006), Éditions du Centre Pompidou, Parigi.
- (2005) Otto Elisabeth (a cura di), *Tempo, Tempo! Bauhaus-Photomontagen von Marianne Brandt*, catalogo della mostra (Bauhaus-Archiv, Berlino, 12 ottobre 2005 – 9 gennaio 2006; Busch-Reisinger-Museum, Harvard University, Cambridge, Mass., 11 marzo – 21 maggio 2006; International Center of Photography, New York, 9 giugno – 27 agosto 2006), Jovis Verlag, Berlino.
- (2006) Bernstein David (ed.), *Collage in Russia: XX Century*, Palace Editions, St. Petersburg.
- (2006) Guigon Emmanuel (a cura di), *John Heartfield. Photomontages politiques 1930-1938*, catalogo della mostra (Musée d'Art Moderne et Contemporain, Strasburgo, 7 aprile – 23 luglio 2006), Éditions des Musées de Strasbourg, Strasburgo 2006.
- (2006) Messina M.G., Lamberti M.M. (a cura di), *Metropolis. La città nell'immaginario delle avanguardie (1910-1920)*, catalogo della mostra (GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino 4 febbraio – 4 giugno 2006), Fondazione Torino Musei, Torino.
- (2007) Jentsch Ralph (a cura di), *George Grosz. Berlino-New York*, catalogo della mostra (Villa Medici, Roma, 9 maggio – 15 luglio 2007), Skira, Milano.

- (2007) *A Tumultuous Assembly: Visual Poems of the Italian Futurists*, brochure della mostra (Getty Center, Research Institute Exhibition Gallery, Los Angeles, agosto 2006 – gennaio 2007), Getty Research Institute, Los Angeles.
- (2007) Messina M.G., Lamberti M.M. (a cura di), *Collage/Collages dal Cubismo al New Dada*, catalogo della mostra (GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, ottobre 2007 – gennaio 2008), Electa, Milano.
- (2007) Belli Gabriella, Zanchetti Giorgio *et al.* (a cura di), *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900: Dal futurismo a oggi attraverso le collezioni del Mart*, catalogo della mostra (MART Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, 10 novembre 2007 – 6 aprile 2008), Skira, Milano.
- (2008) Becker Lutz (a cura di), *Cut & Paste. European Photomontage 1920-1945*, catalogo della mostra (Estorick Collection, Londra, 24 settembre – 21 dicembre 2008), Gangemi Editore, Roma.
- (2009) Coen Ester (a cura di), *Illuminazioni. Avanguardie a confronto: Italia/Germania/Russia*, catalogo della mostra (MART Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, 17 gennaio – 7 giugno 2009), Electa, Milano.
- (2009) Lista Giovanni, Masoero Alda (a cura di), *Futurismo 1909-2009. Velocità + Arte + Azione*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, Milano, 6 febbraio – 7 giugno 2009), Skira, Milano.
- (2009) Pfeiffer Ingrid, Hollein Max (a cura di), *László Moholy-Nagy Retrospective*, catalogo della mostra (Schirn Kunsthalle, Francoforte, 8 ottobre 2009 – 7 febbraio 2010), Prestel, Monaco-New York.
- (2013) De Michelis Marco (a cura di), *La città nuova. Oltre Sant'Elia: 1913 cento anni di visioni urbane 2013*, catalogo della mostra (Villa Olmo, Pinacoteca civica, Como, 24 marzo – 14 luglio 2013), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.
- (2014) Ades Dawn, Butler Emily, Herrmann D.F. (a cura di), *Hannah Höch*, catalogo della mostra (Whitechapel Gallery, Londra, 14 gennaio – 23 marzo 2014), Prestel, München-New York.
- (2014) Rubio Oliva María (a cura di), *El Lissitzky. L'esperienza della totalità*, catalogo della mostra (MART Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, 15 febbraio – 8 giugno 2014), Electa, Milano.
- (2014) Greene Vivien (a cura di), *Italian Futurism (1909-1944): Reconstructing the Universe*, catalogo della mostra (Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 21 febbraio – 1 settembre 2014), Guggenheim, New York.
- (2014) Braun Emily, Rabinow Rebecca (a cura di), *Cubism: The Leonard A. Lauder Collection*, catalogo della mostra (Metropolitan Museum of Art, New York, 20 ottobre 2014 – 16 febbraio 2015), Metropolitan Museum of Art, New York.
- (2016) Rossi Francesca, Contò Agostino (a cura di), *Umberto Boccioni (1886-1916). Genio e memoria*, catalogo della mostra (Palazzo Reale, Milano, 25 marzo – 3 luglio 2016; MART Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, 5 novembre 2016 – 19 febbraio 2017), Electa, Milano.

Bibliografia critica

- Ades Dawn, *Photomontage*, Thames and Hudson-Pantheon Books, London-New York 1976.
- (ed.), *The Dada Reader. A Critical Anthology*, Tate Publishing, London 2006.
- Adler J.D., White J.J. (Hrsgg.), *August Stramm. Kritische Essays und unveröffentlichtes Quellenmaterial aus dem Nachlaß des Dichters*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1979.

- Adorno T.W., *Gesammelte Schriften*, Bd. VII, *Ästhetische Theorie*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970.
- Anders Günther, *Mensch ohne Welt. Schriften zur Kunst und Literatur*, Verlag Beck, München 1984. Trad. it. di Andrés Aranyossy, Pier Paolo Portinaro, *Uomo senza mondo. Scritti sull'arte e la letteratura*, a cura di Stefano Velotti, Spazio Libri, Ferrara 1991.
- Anzellini Alfredo, Tomei Daniela, *Visioni: fotomontaggio, collage, frottage*, introduzione di Danila Annesi, Camera Verde, Roma 2004.
- Anz Thomas, *Literatur des Expressionismus*, J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar 2010 (ed. orig. 2002).
- Aragon Louis, *Les collages*, Hermann, Paris 1980 (ed. orig. 1965).
- Armstrong Helen (ed.), *Graphic Design Theory. Readings from the Field*, with a Foreword by Ellen Lupton, Princeton Architectural Press, New York 2009.
- Asholt Wolfgang, Fähnders Walter (Hrsgg.), *Manifeste und Proklamationen der Europäischen Avantgarde. 1909-1938*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar 1995.
- Aynsley Jeremy, *Graphic Design in Germany: 1890-1945*, University of California Press, Berkeley 2000.
- Baader Johannes, *Oberdada: Schriften, Manifeste, Flugblätter, Billets, Werke und Taten*, hrsg. und mit eine Nachwort von Hanne Bergius, Norbert Miller, Karl Riha, Anabas-Verlag Kampf, Lahn-Giessen 1977.
- Ball Hugo, *Briefe 1911-1927*, hrsg. von Annemarie Schütt-Hennings, Benziger Verlag, Einsiedeln-Zürich-Köln 1957.
- , *Tenderenda der Phantast*, Die Arche, Zürich 1967. Trad. fr. de Pierre Gallissaires, *Tenderenda le fantasque*, Éditions Vagabonde, Paris 2005.
- , *Seven Sound Poems*, Writers Forum, London 1977.
- Baqué Dominique, *Les documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes 1993.
- Barthes Roland, *Oeuvres Complètes*, édition établie et présentée par Eric Marty, Éditions du Seuil, Paris 1993-1995.
- Bartsch Kurt, Koch-Didier Adelheid, Schwar Stefan (Hrsgg.), *Raoul Hausmann (1886-1971): Werkverzeichnis-Biografie-Bibliografie*, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 2012.
- Béhar Henri, Dufour Catherine (éds.), *Dada. Circuit total*, Éditions l'Age d'Homme, Paris 2005.
- Benson T.O., *Raoul Hausmann and Berlin Dada*, UMI Research Press, Ann Arbor 1987.
- , *Mapping Culture in Central Europe. Dada and Devětsil*, in Lahoda Vojtěch (ed.), *Local Strategies. International Ambitions. Modern Art in Central Europe 1918-1968*, Prague, Artefactum 2006, pp. 171-182.
- Benson T.O., Bergius Hanne, Blom Ina (éds.), *Raoul Hausmann et les avant-gardes*, Les Presses du Réel, Dijon 2014.
- Benson T.O., Forgács Eva (eds), *Between Worlds. A Sourcebook of Central European Avant-Gardes: 1910-1930*, MIT Press-Los Angeles County Museum of Art, Cambridge-Los Angeles 2002.
- Berger John, *Selected Essays and Articles. The Look of Things*, Penguin Books, Harmondsworth 1972.
- Berger John, *Ways of Seeing*, Penguin Books, London 2008 (ed. orig. 1972).
- , *Understanding a Photograph*, Penguin Books, London 2013.

- Bertetto Paolo (a cura di), *Il cinema di avanguardia. 1910-1930*, Marsilio Editori, Venezia 1983.
- Bloch Ernst, *Erbschaft dieser Zeit*, Oprecht & Helbling, Zürich 1935; trad. it. e cura di Laura Boella, *Eredità del nostro tempo*, Il Saggiatore, Milano 1992.
- , *Gesamtausgabe. In 16 Bänden*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977.
- Boccioni Umberto, *Lettere futuriste*, a cura di Federica Rovati, Egon, Rovereto 2009.
- Bory J.-F., Viallat Claude (a cura di), *Raoul Hausmann: disegni e collages 1960-1970, 6 modi di firmare (carteggio con P. de Vree), documenti Dada, Berlino*, Studio Brescia, Brescia 1972.
- Bory J.-F., *Prolégomènes à une monographie de Raoul Hausmann*, Éditions de l'Herne, Paris 1972.
- Bosseur J.-Y., *Le collage, d'un art à l'autre*, Minerve, Paris 2010.
- Bosshard H.R. (éd.), *Max Bill/Jan Tschichold. La querelle typographique des modernes*, Éditions B42, Paris 2014.
- Bressan Marina, *Der Sturm e il Futurismo*, Edizioni della Laguna, Mariano del Friuli 2010.
- Brockhage Hans, Lindner Reinhold (Hrsgg.), *Marianne Brandt. "Hab ich je an Kunst gedacht"*, mit einem Vorwort von Alberto Alessi, Chemnitzer Verlag, Chemnitz 2001.
- Buot François, *Tristan Tzara. L'homme qui inventa la révolution Dada*, Éditions B. Grasset, Paris 2002.
- Bürger Peter, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974. Trad. it. di Andrea Buzzi, Paola Zonca, *Teoria dell'Avanguardia*, Riccardo Ruschi (a cura di), Bollati Boringhieri, Torino 1990.
- Bütthe Joachim, Kuchenbuch Thomas, Roth Friedhelm *et al.*, *Der Arbeiter-Fotograf: Dokumente und Beiträge zur Arbeiterfotografie 1926-1932*, Prometheus, Köln 1977.
- Calvesi Maurizio, *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, Laterza, Roma 2004 (ed. orig. 1966).
- Castagnara Codeluppi Maria (a cura di), *Karel Teige: luoghi e pensieri del moderno, 1900-1951*, Electa, Milano 1996.
- Ceserani Remo, *L'occhio della medusa. Fotografia e letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.
- Chopin Henri, *À propos de OU-Cinquième Saison. 1958-1974, un quart de siècle d'avant-garde*, E. Veys, Tielt 1974.
- Crispolti Enrico, Mazzanti Anna (a cura di), *L'oggetto nell'arte contemporanea. Uso e riuso*, Liguori Editore, Napoli 2011.
- Dachy Marc, *The Dada Movement 1915-1923*, Edition d'Art Albert Skira, Genève 1990.
- , *Tristan Tzara. Dompteur des acrobates: dada Zürich*, textes de Richard Huelssenbeck, L'Échoppe, Paris 1992.
- , *Dada & les Dadaïsmes. Rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté*, Gallimard, Paris 2011.
- D'Ambrosio Matteo, *Roman Jakobson e il futurismo italiano*, Liguori Editore, Napoli 2009.
- Debenedetti Elisa, Nigro Covre Jolanda (a cura di), *Scrittura e Immagine. L'Espressione verbo-visiva fra scrittura e pittura*, Bagatto Libri, Roma 1992.

- Del Puppo Alessandro, *Lacerba 1913-1915. Arte e critica d'arte*, Lubrina, Bergamo 2000.
- , *Modernità e nazione. Temi di ideologia visiva nell'arte italiana del primo Novecento*, Quodlibet, Macerata 2012.
- Demetz Peter, *Worte in Freiheit. Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde (1912-1934): mit einer ausführlichen Dokumentation*, R. Piper, München-Zürich 1990.
- De Michelis C.G., *L'avanguardia trasversale. Il futurismo tra Italia e Russia*, Marsilio Editori, Venezia 2009.
- Dickerman Leah, Witkovsky M.S. (eds), *The Dada Seminars*, The National Gallery of Art/D.A.P., Washington 2005.
- Didi-Huberman Georges, *La ressemblance informe ou le Gai Savoir selon Georges Bataille*, Éditions Macula, Paris 1995.
- Di Giacomo Giuseppe, Zambianchi Claudio (a cura di), *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2008.
- Dorfler Gillo, *Arte e Comunicazione. Comunicazione e struttura nell'analisi di alcuni linguaggi artistici*, Electa, Milano 2009.
- Ejzenštejn S.M., *Montáž*, in Id., *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, vol. II, Iskusstvo, Moskva 1963-1970 (ed. orig. 1926-1947). Trad. it. di Cinzia De Coro, Federica Lamperini, *Il montaggio nella letteratura. Le opere patetiche*, in Id., *Opere scelte in sei volumi*, vol. IV, tomo 2, *Teoria generale del montaggio*, a cura di Pietro Montani, con un saggio di Francesco Casetti, Marsilio, Venezia 1985.
- , *Memorie*, trad. it. di G.C., con una nota di Sergio Pomati e un'appendice iconografica, SE, Milano 2000.
- Elderfield John, *Kurt Schwitters*, Thames and Hudson, London 1985.
- Eltz Johanna, *Der italienische Futurismus in Deutschland 1912-1922. Ein Beitrag zur Analyse seiner Rezeptionsgeschichte*, Lehrstuhl für Kunstgeschichte und Aufbau-studium Denkmalpflege an der Universität Bamberg, Bamberg 1986.
- Fanelli Giovanni, Godoli Ezio, *Il futurismo e la grafica*, Edizioni di Comunità, Milano 1988.
- Forte Luigi, *La poesia dadaista tedesca*, Einaudi, Torino 1976.
- Frank Stephen, Steinberg M.D. (eds), *Cultures in Flux. Lower-Class Values, Practices, and Resistance in Late Imperial Russia*, Princeton University Press, Princeton 1994.
- Friedl Friedrich, Ott Nicolaus, Stein Bernard (eds), *Typography. An Encyclopedic Survey of Type Design and Techniques Throughout History*, Black Dog & Leventhal, New York 1998.
- Goriély Benjamin, *Les poètes dans la révolution russe*, Gallimard, Paris 1934.
- , *Ka, Khlebnikov, notre Maître à tous*, Edition Vitte, Lyon 1960.
- , *Le avanguardie letterarie in Europa*, trad. it. di Dino Montaldi, Maria Gregorio, consulenza per le citazioni russe di Giovanni Buttafava, Feltrinelli, Milano 1967.
- Grazioli Elio (a cura di), *Kurt Schwitters, Marcos y Marcos*, Milano 2009.
- Hardt Manfred, *Geschichte der italienischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Artemis & Winkler, Düsseldorf-Zürich 1996.
- Heartfield John, „Wartet nur Balde“. *Eine Ausstellung des Club Voltaire im Karmeliterkloster Frankfurt am Main in Verbindung mit der Akademie der Künste zu Berlin*, Sowik Druck, Frankfurt am Main 1967.

- Haus Andreas (ed.), *Moholy-Nagy. Photographs and Photograms*, Pantheon-Thames and Hudson, New York-London 1980.
- Hausmann Raoul, *Courrier Dada*, nouvelle édition augmentée, établie et annotée par Dachy Marc, Éditions Allia, Paris 2004 (ed. orig. 1958).
- , “*Je ne suis pas un photographe*”, textes et documents choisis et présentés par Michel Giroud, Édition du Chêne, Paris 1976.
- , *Texte bis 1933*, Bd. I, hrsg. von Erhoff Michael, Edition Text + Kritik, München 1982.
- , *Sensorialité excentrique*, Éditions Allia, Paris 2005.
- , *Hyle: Ein Traumsein in Spanien*, hrsg. und mit einem Nachwort von Adelheid Koch-Didier, Belleville Verlag, München 2006.
- , *Une anthologie poétique*, précédé de RH l’optophonétiste par Maunet-Salliet Isabelle, Al Dante, Marseille 2007.
- Hermann Frank, *Der Malik-Verlag 1916-1947. Eine Bibliographie*, Neuer Malik Verlag, Kiel 1989.
- , *Malik. Zur Geschichte eines Verlages: 1916-1947*, Droste Verlag, Düsseldorf 1989.
- Huelsenbeck Richard (éd.), *Almanach Dada!*, édition bilingue française et allemande, Les presses du réel, Dijon 2005 (ed. orig. 1920)
- Hugnet Georges, *L’aventure dada (1916-1922)*, introduction de Tristan Tzara, Galerie de l’Institut, Paris 1957.
- , *Dictionnaire du Dadaïsme 1916-1922*, édition revue, augmentée et présentée par Alexandre Mare, postface de Myrtille Hugnet, Bartillat, Paris 2013 (ed. orig. 1976).
- Jaunasse Delphine (éd.), *Raoul Hausmann. L’isolement d’un dadaïste en Limousin*, Pulim, Limoges 2002.
- Junod Philippe, *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l’art moderne: pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes 2004 (ed. orig. 1976).
- Kahnweiler D.-H., *La via al Cubismo. La testimonianza del gallerista di Picasso*, a cura di Licia Fabiani, Mimesis, Milano 2001.
- Kern Stephen, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Il Mulino, Bologna 1988.
- Kessler Achim, *Ernst Bloch Ästhetik. Fragment, Montage und Metapher*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2006.
- Kinross Robin, *Modern Typography. An Essay in Critical History*, Hyphen Press, London 1992.
- Koch-Didier Adelheid (éd.), “*Je suis l’Homme de 5000 paroles et de 10:000 formes*”: *Écrits de Raoul Hausmann et documents annexes, Inventaire raisonné: Archives Raoul Hausmann Musée Départemental de Rochechouart*, inventaire établi et annoté par Adelheid Koch-Didier, avec la collaboration de Stefan Schwar, Musée Départemental d’Art Contemporain de Rochechouart, Rochechouart 1997.
- , *Raoul Hausmann: Dada und Neodada*, Haymon, Innsbruck 1994.
- Koenig Théodore (éd.), *72 Lettres de Raoul Hausmann. 1956-1968*, Laser Edition, Illasi 1990.
- Kolář Jiří, *Collages*, con uno scritto di A.M. Ripellino, Einaudi, Torino 1976.
- Köppe Christiane, *Die Lautpoesie der Dadaïsten. Eine Untersuchung zu Hugo Ball, Raoul Hausmann and Kurt Schwitters*, GRIN Verlag, München 2007.

- Kramer Andreas, *Zwei unbekannte Dada Texte von Jefim Golyscheff*, «Zeitschrift für Germanistik», 12, 2002, pp. 123-132.
- Kunsthau Zürich (ed.), *Dadaglobe Reconstructed*, Scheidegger and Spiess, Zürich 2016.
- Kurt Schwitters. *Catalogue raisonné 1905-1922*, Bd. I, Bearbeitung von Karin Orchard, Isabel Schulz, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2000.
- Lacroix Claude, *La photographie sous les ciseaux du collage au photomontage*, tesi di dottorato: Histoire et Civilisation, Directeur: Hubert Damisch, EHESS, Paris 1996.
- Lapšin V.P., *Marinetti e la Russia. Dalla storia delle relazioni letterarie e artistiche negli anni dieci del XX secolo*, trad. it. di Michela Trainini, Skira, Milano 2008.
- Leavens I.B., *From «291» to Zurich. The Birth of Dada*, UMI Research Press, Ann Arbor 1983.
- Lévi-Strauss Claude, *Il pensiero selvaggio*, trad. it. di Paolo Caruso, Il Saggiatore, Milano 2010 (ed. orig. 1962).
- Lista Giovanni, *Les Futuristes*, Henri Veyrier, Paris 1988.
- Markov Vladimir, *Russian Futurism. A History*, Macgibbon & Kee Limited, London 1969 (ed. orig. 1968). Trad. it. di Tommaso Trini, Vera Dridso, *Storia del futurismo russo*, Einaudi, Torino 1973.
- Marinetti F.T., *Teoria e invenzione futurista*, prefazione di Aldo Palazzeschi, introduzione, testo e note di Luciano De Maria, Mondadori, Milano 1968.
- Marzaduri Marzio (a cura di), *Dada russo. L'avanguardia fuori della Rivoluzione*, Il Cavaliere Azzurro, Bologna 1984.
- Meer Julia, *Neuer Blick auf die Neue Typographie. Die Rezeption der Avantgarde in der Fachwelt der 1920er Jahre*, Transcript Verlag, Bielefeld 2015.
- Mertins Detlef, Jennings M.W. (eds), *G: An Avant-garde Journal of Art, Architecture, Design and Film, 1923-1926*, Tate Publishing-Getty Research Institute, London-Los Angeles 2010.
- Messina M.G., Nigro Covre Jolanda, *Il Cubismo dei cubisti: ortodossi/eretici a Parigi intorno al 1912*, Officina Edizioni, Roma 1986.
- Möbius Hanno, *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, Wilhelm Fink Verlag, München 2000.
- Morand Paul, *Rien que la terre. Voyage*, Éditions B. Grasset, Paris 1926. Trad. it di Francesco Bruno, *Nient'altro che la terra. Viaggio intorno al mondo*, Corbaccio, Milano 2002.
- Moretti Franco, *Opere Mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino 1994.
- Nakov Andréi (éd.), *Kazimir Malevič. Le peintre absolu*, Thalia, Paris 2006.
- Newhall Beaumont, *Storia della fotografia*, Einaudi, Torino 1984 (ed. orig. 1982).
- Nigro Alessandro, *Il collage tra le due guerre. Kurt Schwitters*, in M.G. Messina, M.M. Lamberti (a cura di), *Collage/Collages dal Cubismo al New Dada*, Electa, Milano 2007, pp. 98-115.
- Nill Annegreth, *Rethinking Kurt Schwitters. Part One: An Interpretation of "Hansi"*, «Arts Magazine» 5, 55, January 1981, pp. 112-115.
- Nill Annegreth, *Rethinking Kurt Schwitters. Part Two: An Interpretation of "Grünfleck"*, «Arts Magazine» 5, 55, January 1981, pp. 119-125.
- Patti Giuliano, Sacconi Licinio, Ziliani Giovanni (a cura di), *Fotomontaggio. Storia, tecnica ed estetica*, con uno scritto di Pio Baldelli, Mazzotta editore, Milano 1979.
- Peirce C.S.S., *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, ed. by A.W. Burks, Harvard UP, Cambridge 1958.

- Perloff Nancy, *Exploidity: Sound, Image and Word in Russian Futurist Book Art*, Getty Research Institute, Los Angeles 2016.
- Perrone Capano Lucia, *La scrittura e l'immaginario in Alfred Döblin*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2002.
- Pfemfert Franz, *Die Revolutions G.M.B.H. Agitation und politische Satire in der „Aktion“*, ausgewählt und mit einem Nachwort hrsg. von Knut Hickethier, W.H. Pott, Kristina Zerges, Anabas Verlag Günter Kämpf KG, Wissmar-Steinbach 1973.
- Pierre Arnauld, *Picabia «poète impair». Autour d'un ensemble inédit de dessins-poèmes*, «Les Cahiers du Mnam» 88, 2004, pp. 27-32.
- Poggi Christine, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism and the Invention of Collage*, Yale UP, New Haven-London 1992.
- Poggi Christine, *Inventing Futurism: The Art and Politics of Artificial Optimism*, Princeton UP, Princeton 2009.
- Quadriennale nazionale d'arte di Roma ed Ente Manifestazioni Milanesi (a cura di), *Arte tedesca dal 1905 ad oggi*, con la collaborazione della Haus der Kunst di Monaco di Baviera, Edizioni De Luca, Roma 1957.
- Richter Hans, *DADA-Kunst und Antikunst*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1973 (ed. orig. 1964). Trad. it. di M.L. Pampaloni Fama, *Dada. Arte e Antiarte*, Mazzotta Editore, Milano 1966.
- RKD-Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (red.), *Inventaris van het archief van César Domela (1900-1992)*, Marg van der Burgh, Den Haag 2007.
- Rovati Federica, *Umberto Boccioni. Beata solitudo sola beatitudo*, Scalpendi, Milano 2013.
- Rovati Federica, *Guerra pittura di Carlo Carrà*, «Prospettiva» 115-116, luglio-ottobre 2004, pp. 66-95.
- Sanouillet Michel, *Il movimento Dada*, Fabbri Editori, Milano 1969.
- Schapiro Meyer, *Words, Script and Pictures. Semiotics of Visual Language*, Braziller, New York 1996. Trad. par Pierre Alferi, *Les mots et les images: sémiotique du langage visuel*, préface d'Hubert Damisch, Macula, Paris 2000.
- Scharf Aaron, *Art and Photography*, Allen Lane-The Penguin Press, London 1968.
- Scheiwiller Vanni (a cura di), *Piccola antologia di poeti futuristi*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1958.
- Schmidt-Bergmann Hansgeorg, *Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland-Über Anverwandlung und Abwehr des italienischen Futurismus. Ein literarhistorischer Beitrag zum expressionistischen Jahrzehnt*, M & P Verlag, Stuttgart 1991.
- Schrott Raoul, *Dada 15./25. Dokumentation und chronologischer Überblick zu Tzara & Co.*, Dumont Literatur und Kunst Verlag, Köln 2004.
- Schwarz Arturo (a cura di), *Dada svizzero: documenti e periodici dada*, Mazzotta, Milano 1970.
- Schwarz Heinrich, *Arte e Fotografia. Precursori e influenze*, a cura di Paolo Costantini, trad. it. di Chiara Spallino Rocca, Bollati Boringhieri, Torino 1992.
- Serena Tiziana, *La materialità delle fotografie: una questione ermeneutica*, in Barbara Cattaneo (a cura di), *Il restauro della fotografia. Materiali fotografici e cinematografici, analogici e digitali*, Nardini Editore, Firenze 2012, pp. 15-25.
- Sheppard Richard (ed.), *New Studies in Dada. Essays and Documents*, Hutton Press, Beverley 1981.
- , *Zürich-Dadaco-Dadaglobe. The Correspondence between Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara and Kurt Wolff: (1916-1924)*, Hutton Press, Tapport 1982.

- , *Modernism-Dada-Postmodernism*, Northwestern UP, Evanston 2000.
- Short Robert, *Dada & Surrealism*, Book Club Associates, London 1980.
- Siepmann Eckhard, *Montage. John Heartfield vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten Zeitung: Dokumente-Analysen-Berichte*, Elefant Press Galerie, Berlin 1977.
Trad. it. di Ursula Olmini, Marilisa Pizzorno, *John Heartfield*, introduzione di Mario De Micheli, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1978.
- Société d'étude du XXe siècle (éd.), *SIC, avant-dire d'Arlette Albert-Birot*, Éditions de la Chronique des Lettres Françaises, Paris 1973.
- Somaini Antonio, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino 2011.
- Spies Werner (éd.), *Max Ernst. Vie et œuvre*, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2007.
- Steinberg Leo, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford UP, New York 1972.
- Steinke G.E., *The Life and Work of Hugo Ball, Founder of Dadaism*, Mouton & Co, The Hague-Paris 1967.
- Tschichold Jan, *Die Neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*, Brinkmann & Bose, Berlin 1987.
- Tzara Tristan, *Œuvres complètes*, éd. par Henri Béhar, Flammarion, Paris 1975-1991.
- Tzara Tristan, *Poésies complètes*, éd. préparée et présentée par Henri Béhar, Flammarion, Paris 2011.
- Van Deren Coke Franck, *The Painter and the Photograph: from Delacroix to Warhol*, University of New Mexico Press, Albuquerque 1972.
- Verdone Mario, *Cinema e letteratura del futurismo*, con una antologia di testi di Arnaldo Ginna, Bruno Corra, F.T. Marinetti et al., Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1968.
- Verkauf Willy, *Dada: Monograph Of a Movement*, St. Martin's Press-Academy Editions, New York-London 1975.
- Ware Katherine, *Introduction*, in Dobie G.A. (ed.), *László Moholy-Nagy. Photographs from the J. Paul Getty Museum*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles 1995, pp. 5-8.
- Werkmeister Sven, *Kulturen jenseits der Schrift. Zur Figur des Primitiven in Ethnologie, Kulturtheorie und Literatur um 1900*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn-München 2010.
- Wescher Herta, *Die Geschichte der Collage. Vom Kubismus bis zur Gegenwart*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1974.
- Williams Emmett (ed.), *An Anthology of Concrete Poetry*, Primary Information, New York 2013 (ed. orig. 1967).
- Wolfram Eddie, *History of Collage. An Anthology of Collage, Assemblage and Event Structures*, Macmillan, New York 1975.

INDICE DEI NOMI

- Ades, Dawn 30-31, 30n., 34n., 40n.-42n., 71, 71n., 75n., 327, 329
Adler, J.D. 85n., 329
Adorno, Theodor 28, 330
Aladár, Tamás 154
Albert-Birot, Pierre 38, 38n., 184-185, 197-198, 316-318, 324, 336
Albrand, Carlheinz 34n., 304, 323
Aliaga, J.V. 75n., 328
Altman, Nathan 129
Altomare, Libero (Remo Mannoni) 53, 91n., 130n., 164, 321
Anders, Günther (Günther Stern) 33, 33n., 191, 283, 297, 330
Apollinaire, Guillaume 39n., 84, 93, 101, 135, 156, 164, 166, 185, 216, 272, 321
Aragon, Louis 26, 26n., 30, 30n., 99-100, 99n.-100n., 119, 265, 304, 306
Archipenko, Alexander (Oleksandr Archypenko) 90
Armstrong, Helen 147, 147n., 330
Arnaud, Noël (R.V. Muller) 49n., 111n., 116n.-117n., 117, 202, 206, 209, 256, 314
Arp, H.J. 18n., 52n.-53n., 76, 78, 97n., 100, 105, 117, 117n., 141, 184, 192, 272, 274, 284, 288, 322-324
Asholt, Wolfgang 330
Avenarius, Ferdinand 315
Baader, Johannes 25, 35n., 49n., 51, 51n., 55-56, 56n., 66n.-68n., 66-67, 69, 73-74, 74n., 89, 110, 112-113, 136, 208, 210, 212-213, 221-222, 226, 228, 231, 233, 235-236, 240, 243, 246, 282-283, 285, 288-290, 302, 306, 318, 330
Balla, Giacomo 162, 192, 314, 316
Ball-Hennings, Emmy 100n., 323, 330
Ball, Hugo 12, 52n., 87, 87n.-88n., 97-98, 98n., 100-107, 100n.-104n., 106n.-107n., 110, 114, 117, 166, 168, 172, 180, 184-185, 190-195, 199, 205-206, 244, 253, 258, 267, 270, 272, 274-275, 306, 316, 323, 330
Ball, Maria 172
Barger, Heinz 46
Barr, A.H. 121, 121n., 305-306, 326
Barthes, Roland 330
Barthe, Robert 16, 110, 112, 205, 207, 210, 212
Baumeister, Willi 128n., 133, 141n., 276, 301, 319
Becher, J.R. 86n.
Becker, Lutz 145n., 329
Behne, Adolf 63, 65n., 231, 283, 318
Behrens, Peter 133
Bendle, Ethel 98n.
Benjamin, Walter 21, 106, 270-271, 323-324, 332
Benn, Gottfried 84, 86, 87n.
Benson, T.B. 16n., 37n., 56n., 63n., 67n., 71n., 76n.-78n., 110n., 137n., 330
Berger, John 27n.-28n., 330
Bergson, Henri 305
Bernard, Sophie 54, 78n., 116n., 120n., 313, 328, 332

- Bernstein, David 145n., 328
 Biermann, Aenne 29n., 148, 274, 323
 Blei, Franz 88, 172
 Blistène, Bernard 116n., 328
 Bloch, Ernst 15, 20-21, 20n.-21n., 29-30, 304, 331, 333
 Boccioni, Umberto 50n., 81-83, 82n.-83n., 85-86, 86n.-87n., 98, 98n., 140n., 145n., 155, 162-163, 166, 168, 173, 180, 193, 250, 315-316, 321, 325, 329, 331, 335
 Boswell, Peter 75n., 328
 Braga, Dominique 156, 156n., 309, 318
 Braque, George 29n., 185, 329
 Braun, Emily 30n., 224, 329
 Brecht, Bertolt 21, 33, 33n., 206, 305
 Bressan, Marina 82n., 85n., 330
 Breton, André 323
 Buot, François 94n., 331
 Burchard, Otto 46, 46n., 55, 66, 69, 74, 74n.-75n., 127, 221, 236-237, 244, 325
 Burchartz, Max Hubert I.M. 128n., 133, 153, 276, 300
 Burljuk, David 90, 275
 Burljuk, Vladimir 90, 275
 Busoni, Ferruccio 63, 221, 315
 Butler, Emily 75n., 328
 Buzzi, Paolo 28n.-29n., 32n., 53, 85n., 91n., 94, 93n., 95n., 98, 101-102, 102n., 130n.-131n., 164, 175-176, 179-180, 184-185, 316, 321, 331
 Béhar, Henri 330, 336
 Bürger, Peter 28n.-29n., 28-30, 32, 32n., 331
 Büthe, Joachim 34n., 40n., 331
- Cachin-Nora, Françoise 78n., 328
 Calvesi, Maurizio 44n., 332
 Cangiullo, Francesco 93n., 95n., 94, 98, 101-102, 102n., 176, 179-180, 184-185, 190, 216, 316, 321-322, 325
 Cantarelli, Gino 38, 38n., 52n., 317-318
 Carrà, Carlo 66, 67n., 71, 71n., 81, 83, 82n., 84n., 87n., 98, 98n., 145n., 162, 166, 168, 173, 180-182, 315-316, 321-322, 325, 335
- Castagnara Codeluppi, Manuela 139n., 331
 Cecchini, Sara 148n., 323
 Cendrars, Blaise 93, 147, 156, 156n., 168, 185
 Chlebnikov, Velimir (Viktor Vladimirovi Chlebnikov) 104, 106-109, 169, 175, 320-321
 Chopin, Henri 35n., 57n., 63, 63n.-64n., 106, 106n.-107n., 111, 111n., 116, 116n.-119n., 121-122, 122n., 185, 192, 207, 221, 256-259, 270, 304, 314, 331
 Citroën, Paul 131n.
 Coen, Ester 81n., 87n., 329
 Coke Van Deren 42n., 336
 Colin, Paul 157, 309
 Contò, Agostino 86n., 329
 Corinth, Lovis 53
 Corra, Bruno 192, 316, 336
 Crispolti, Enrico 27n., 327, 331
 Croce, Benedetto 67, 88, 88n., 318-319, 323
- Dachy, Marc 73n., 92n., 116n., 252, 331, 333
 D'Alba, Auro (Umberto Bottone) 93n.
 D'Arezzo, Maria (Maria Cardini) 38, 38n., 52n., 317
 Debenedetti, Elisa 45n., 331
 De Chirico, Giorgio 77, 77n., 317, 323
 Delaunay, Robert 38, 82n., 85, 163, 185, 193
 Delaunay-Terk, Sonia 147, 168
 Del Puppo, Alessandro 85n., 98n., 332
 De Maria, Luciano 50n., 57n., 91n., 131n., 131, 334
 Demetz, Peter 81n., 85n.-86n., 332
 De Michelis, Marco 86n., 329, 332
 Depero, Fortunato 317
 Deri, Max 315
 De Saint-Point, Valentine 163, 315
 Dexel, Walter 128n., 133, 142, 141n.-142n., 274, 276, 319
 Dix, Otto 274, 306, 319
 Domela-Nieuwenhuis, César 21-23, 21n.-24n., 39, 39n., 42n., 96, 96n., 111, 125, 125n., 133, 149n.-150n.,

- 276, 291-292, 294-295, 297, 314,
320, 325
- Donguy, Jacques 113n.
- Dorin, Lola Sachs 47n., 323
- Durkheim, Émile 118
- Döblin, Alfred 83, 83n., 103, 103n., 157,
164, 167, 309-310, 315-316, 335
- Däubler, Theodor 51n., 84-85, 85n.-
86n., 184, 193, 199, 317, 322
- Ebert, Friedrich 58, 216
- Eggeling, Viking 72n., 184
- Ehrenburg, Il'ja Grigor'evič 141,
143n., 152
- Ehrlich, H. 51, 231
- Eimert, Herbert 64, 64n., 321, 324
- Einstein, Carl 12, 44, 44n., 48, 48n., 57,
57n., 70, 92, 103n., 166, 213, 274,
321, 323
- Ejzenštejn, Sergej M. 19, 19n., 21, 96n.,
265, 319, 332, 336
- Elderfield, John 64n., 332
- Elfer, Arthur 315
- Eltz, Johanna 81n., 332
- Erlhoff, Michael 42n., 126n., 333
- Ernst, Max 15, 20, 21n., 29, 35n., 48,
48n., 57, 57n., 74, 90, 121, 150-
151, 207, 210, 212-213, 243, 252,
265, 299, 301, 304, 307, 318, 320,
323, 331, 333, 336
- Evola, Julius 91
- Farner, Konrad 34n., 323
- Feininger, Lyonel 51n.
- Fergonzi, Flavio 67n.
- Folgore, Luciano (Omero Vecchi) 53,
85n., 93n., 157, 197, 310, 317-318
- Ford, Henry 78
- Forte, Luigi 23, 26, 45n., 48-49, 66, 88,
99n., 101n., 154, 332
- Franke, Günther 325
- Freud, Sigmund 305
- Friedl, Friedrich 129n.-130n., 132n.,
273, 332
- Friedländer, Salomo (Mynona) 37
- Friedrich, H. 46, 84, 129n., 133, 221,
276, 332
- Fähnders, Walter 330
- Gan, Aleksei 143
- Garnier, Pierre 36, 35n.-36n., 107,
107n., 120n., 126n., 214, 257-258,
270, 314
- Giedion-Welcker, Carola 116, 116n., 323
- Giroud, Michel 26n.-27n., 51n., 70n.,
213, 333
- Glaser, Curt 22-24, 22n., 24n., 291-
292, 314
- Glauser, Friedrich 52n.
- Golyscheff, Jefim 12, 16, 49n., 58, 58n.,
60-65, 60n.-61n., 63n.-65n., 74-76,
89, 120, 218-221, 224, 231, 246,
315, 318, 320, 326-327, 334
- Goriély, Benjamin 106-107, 107n.,
270-271, 323-324, 332
- Gough, Maria 145n.
- Govoni, Corrado 53, 85n., 93n., 95,
95n., 101-102, 102n., 176, 179-
180, 185, 321
- Graf, Oskar Maria 49n.
- Grazioli, Elio 84n., 332
- Greene, Vivien 53n., 329
- Gropius, Walter Adolph 133
- Gross, Otto 49n.
- Grosz, George (Georg Ehrenfried
Groß) 12, 18, 26, 33, 33n.-36n., 35,
46-48, 46n.-49n., 50, 51n.-52n., 53-
55, 58, 60-61, 61n., 64, 68-71, 69n.,
72n., 73, 74n., 90, 98, 98n., 118-
119, 136n.-137n., 150-152, 152n.,
157, 175, 195, 199, 203, 212-214,
216, 218, 221, 231, 236, 241-244,
246, 248-249, 259, 276, 281-283,
285-288, 299, 302-303, 305-306,
310, 314, 317-319, 322-325, 328
- Gutenberg, Johannes 140n., 226, 275,
319
- Haberle, John 34n.
- Hadwiger, Else 16, 52-54, 82n., 84n.,
84, 87-88, 109, 160, 166, 172, 203-
204, 321
- Haftmann, Werner 45n.
- Haumann, Paul 121
- Hausmann, Raoul 12, 15, 16n., 18, 23,
23n., 25-27, 25n.-27n., 34, 36-39,
35n.-38n., 41-43, 41n.-42n., 44n.-

- 46n., 49-51, 49n., 51n.-52n., 53-70, 54n.-57n., 59n.-67n., 69n.-78n., 73-78, 81, 81n., 84, 89-93, 90n.-94n., 97-98, 100-101, 100n., 104n., 106-122, 106n.-123n., 125-127, 126n., 130n., 136-138, 136n.-137n., 145, 146n., 151, 163-164, 166, 175, 185, 191-192, 199-203, 205-216, 218-227, 229-231, 233, 236-237, 240-242, 244-247, 250, 252-253, 255-262, 265, 267, 270, 272, 282-290, 296, 302-305, 307, 313-315, 318-320, 322, 324-326, 333
- Haus, Andreas 131, 131n., 333, 335
- Heartfield, John (Johann Herzfelde) 9, 12, 15, 17-18, 25-26, 26n.-27n., 29-33, 30n.-37n., 35-36, 40, 41n., 46-49, 46n., 48n.-49n., 55, 58, 58n., 60-61, 61n., 64, 68-74, 69n., 72n., 74n.-75n., 77-78, 90, 118, 120, 134, 136-137, 136n.-137n., 142, 145n., 150, 152, 152n., 160, 175, 194-196, 212-214, 216-218, 224, 231, 233-234, 236, 241-244, 248-249, 257, 259, 276, 282-288, 290, 299, 302-305, 307, 314, 317-319, 323-326, 328, 333, 336
- Heinrich Heine, Christian Johann 48n.
- Heller, L. 66n., 154n., 218, 318, 327
- Hendrick, Hermann 82n., 160
- Hering, K.H. 36n., 56n., 97n., 111n., 326
- Hermann, Frank 26n., 46n., 82n., 99n.-100n., 132, 160, 265, 292, 323, 330, 333
- Herrmann, D.F. 75n., 329
- Herzfelde, Wieland 12, 36, 36n., 46, 49, 55, 58, 69-70, 69n., 72, 72n., 74, 74n., 118, 120, 152, 152n., 175, 194, 213-214, 216, 231, 236, 244, 257, 285, 290, 302, 314, 324
- Hiller, Kurt 56n.
- Hollaender, Friedrich 46
- Hollein, Max 131n., 329
- Houédard, Dom Sylvester (dsh) 112, 112n., 208, 314
- Huelsenbeck, Richard 18, 18n., 35n.-36n., 41, 41n., 46, 46n., 49-55, 49n., 51n.-57n., 61, 61n., 63, 71, 75n., 77, 87, 87n., 90, 90n., 93-97, 93n.-98n., 100, 100n.-101n., 105n., 110, 110n., 114-115, 115n., 117-121, 117n.-120n., 122n.-123n., 136n.-137n., 141, 141n., 146n., 166, 184, 186, 191-192, 195-196, 199-200, 202-205, 207, 212, 214, 219-221, 230-231, 233, 237, 242, 244, 246-250, 255, 257-259, 267, 282-290, 302, 306-307, 314, 317-318, 322, 324, 331, 333, 336
- Hugnet, Georges 24, 25n., 99n., 111n., 121, 121n., 123n., 221, 302, 305-306, 314, 320, 333
- Huidobro, Vicente 38
- Höch, Hannah 16, 34-35, 35n., 42n., 49n., 55, 55n., 60-61, 61n., 73-75, 74n.-75n., 78n., 90, 90n., 92, 115, 115n., 121-122, 122n., 131n., 136n., 137, 150, 175, 212-213, 218, 230-231, 236-240, 242, 244, 255, 259, 284-285, 288, 314, 328-329
- Hölderlin, Friedrich 93
- Höllering, Franz 39, 40n., 276, 319
- Höxter, John 48n.
- Jakobson, Roman 74, 74n., 252, 319, 331
- Janco, Marcel (Marcel Hermann Iancu) 52n., 64n., 184, 197
- Jaunasse, Delphine 113n., 333
- Jean-Jacques (Jans Jacob) 82, 82n., 160
- Jeanneret-Gris, Charles Edouard (Le Corbusier) 133
- Jennings, Michael William 140n., 334
- Jentsch, Ralph 47n., 328
- Jollante, Françoise 45n., 327
- Joyce, James 31, 31n., 97, 97n.
- Jung, Carl Gustav 317
- Jung, Franz 37n., 49-50, 49n., 52, 52n., 90, 104, 104n., 195, 200, 202, 214, 230, 317, 322
- Junod, Philippe 27n., 333
- Kamensky, Vasily Vasilevich 104-105, 107, 169, 171, 321
- Kandinskij, Vassilij 87, 87n., 101
- Kanehl, Oskar 316

- Karpel, Bernard 54, 54n., 116n., 120n., 314
- Kerr, Alfred 88, 172
- Klee, Paul 51n.
- Kleinschmidt, H.J. 51n., 59n., 63n., 94n., 97n., 100n., 104n., 108n., 113n., 117n.-118n., 192, 200, 203, 209-210, 258, 272, 314, 324
- Klein, Roman Ivanovich 143
- Kluzis, Gustav (Klutsis, Gustav) 22-23, 24n., 39, 39n., 130, 150n., 153-154, 153n.-154n., 216, 280, 295, 301, 314
- Koch-Didier, Adelheid 16n., 94n., 330, 333
- Kramer, Andreas 63n.-64n., 334
- Kramer, Edith 132, 141
- Kruchenykh, Aleksei 104-105, 107, 169, 175, 279, 321, 323
- Kulbin, Nikolai Ivanovich 175, 320
- Kurtz, Rudolf 84, 84n., 166, 321
- Kutscher, Artur 87
- Lacroix, Claude 34n., 40n., 334
- Lamberti, Maria Mimita 30n., 41n., 67n., 76n., 153n., 328-329
- Lapsin, Vladimir Pavlovic 105n.
- Larionov, Michail Fëdorovi 104, 169, 321
- Lavin, Maud 42n.
- Legrand, Véronique 116n., 328
- Leistikow, Hans 133, 276
- Lemoine, Serge 64n., 75n., 328
- Lenin, Vladimir (Ilyich Ulyanov) 296
- Lerat, Pierre 317
- Leybold, Hans 87
- Lipparini, Giuseppe 155, 308
- Lissitzky-Küppers, Sophie 141n., 143n., 147, 145n.-147n., 314, 324
- Lissitzky, El (Lissitzky, Lazar Markovich) 5, 12, 17-18, 22, 78, 128-129, 128n., 130n., 132, 132n., 136, 140-148, 140n.-147n., 149n., 150, 260, 263, 265, 270, 273-276, 282, 299, 301, 303, 314, 319-324, 329
- Lista, Giovanni 45n., 73n., 110n., 119, 133, 328-329, 334
- Livšic, Benedikt 62n., 324
- Lunев, E. 104, 169, 321
- Léger, Fernand 163
- Lüthy, O.W. 52n.
- Maas Ellen 34n., 327
- Majakovskij, Vladimír Vladimirovič 132n., 141, 265, 322
- Makela, Maria 75n., 328
- Malevič, Kazimir 34n.
- Mallarmé, Stéphane 94, 162, 175, 185, 272, 321
- Marc, Franz 87, 87n., 90, 104n., 166, 252, 315, 321, 331, 333
- Marinetti, F.T. *passim*.
- Marinetti, Leone 46, 50n., 161
- Markov, Vladimir 104n.-105n., 167, 271, 320, 334
- Marzaduri, Marzio 74n., 334
- Masoero, Ada 45n., 329
- Maunet-Salliet, Isabelle 113n., 333
- Mazzanti, Anna 27n., 331
- Mehring, Walter 49n., 52n., 55, 221, 231, 285-286, 302
- Meidner, Ludwig 175
- Meriano, Francesco 38, 38n., 93n., 197, 314, 317
- Mertins, Detlef 140n., 334
- Messina, Maria Grazia 9, 13, 27n., 30n., 41n., 59n., 67n., 76n., 153n., 328-329, 334
- Meyer Alfred Richard (Munkepunke) 84n., 84, 88, 166-167, 172, 321,
- Meyer, Adolf 133
- Michel, Robert 51n., 133, 213, 276, 333, 335
- Moeller van den Bruck, Arthur 315-316
- Moholy-Nagy, László 115, 119, 128-129, 128n., 131, 131n., 139, 141n., 142, 148, 150, 151n., 263, 273-274, 276, 298, 300, 319, 323, 329, 333, 336
- Mombello-Pasquati, François 52n.
- Mondrian, Piet 21n.
- Montani, Pietro 19n., 96n., 152, 332
- Morand, Paul 155, 155n., 307, 334
- Morgenstern, Christian Otto Josef Wolfgang 92-93, 107, 162, 191, 244, 258, 266-267, 271, 321
- Morosini, Andrée 52n.

- Motherwell, Robert 90n., 256, 324
 Muche, Georg 90
 Mörike, Eduard 93
- Negri, Antonello 86n., 89, 172
 Neumann, J.B. (Neumann, I.B.) 16, 21,
 21n., 51n.-52n., 56, 56n., 58, 60-61,
 60n., 63, 65, 76, 199-200, 207, 212,
 218-220, 231, 324-325, 333
 Nigro Covre, Jolanda 45n., 331, 334
 Nigro, Alessandro (1956) 76n., 335
 Nill, Annegreth 334
 Noske, Gustav 70
- Oehring, Richard 49, 49n., 90, 202
 Ojetti, Ugo 156
 Oppenheimer, Max 315
 Orlik, Emil 55, 137n., 175, 230, 285
- Palazzeschi, Aldo (Aldo Pietro Vincenzo
 Giurlani) 53, 91n., 334
 Papini, Giovanni 85n.
 Peirce, Charles Sanders 335
 Perloff, Nancy 104n., 335
 Perrone Capano, Lucia 83n., 335
 Pfeiffer, Ingrid 131n., 329
 Pfemfert, Franz 48n., 85n., 88, 172, 306,
 335
 Phillips, Christopher 42n., 96n., 125n., 320
 Picabia, Francis 57n., 78, 185, 191, 233,
 288, 302, 323, 335
 Picasso, Pablo 27n., 29n., 70, 125, 184-
 185, 213, 297, 323, 333
 Pierre, Arnauld 9, 12, 36, 35n., 38, 45n.,
 57n., 107, 126n., 184-185, 202, 214,
 257-258, 270, 314, 316-318, 330, 335
 Pinthus, Kurt 37n., 137n., 224, 287
 Poggi, Christine 30n., 335
 Prampolini, Enrico 52n., 317
 Pratella Balilla, Francesco 138n., 153,
 308-309
 Preiss, Gerhard 52n.
 Prévot, Marthe 57n.
 Pörtner, Paul 93, 191
- Quéméneur, P. 64n., 320
- Rabinow, Rebecca 30n., 329
- Rathke, Ewald 36n., 56n., 111n., 326
 Raynal, M. 317
 Reichardt, Jasia 73, 73n., 115, 115n.,
 208, 240, 314, 324
 Renner, Paul 132
 Richter, Hans 27, 27n., 33n., 35, 35n.,
 37n., 44, 44n.-45n., 52n., 72n.,
 99n., 114, 114n., 118, 118n., 168,
 175, 207, 226, 257, 260, 324, 335
 Rimbaud, Arthur 78
 Rodčenko, Aleksandr 148n., 148-149
 Rognoni, Angelo 157, 312
 Roh, Franz 17, 29n., 35n., 37n., 57n.,
 91n.-92n., 113n., 122, 122n., 148,
 148n., 205, 213, 225, 251, 274,
 282, 284, 298, 301, 314, 323
 Rossi, Francesca 86n., 329
 Roters, Eberhard 34n.
 Rousseau, Henri Julien Félix 70
 Rovati, Federica 50n., 67n., 331, 335
 Rozanova, Olga 175, 321
 Rubiner, Ludwig 88, 172
 Rubin, William 28n., 40n., 326
 Rubio, O.M. 145n., 149n., 329
 Rudolf, Leonhard 74n., 84, 84n., 167, 321
 Ruest, Anselm 37, 37n., 84, 84n., 167, 224
 Ruschi, Riccardo 28n., 331
 Russolo, Luigi 52, 62, 62n., 81, 83,
 82n., 86, 87n., 89, 98, 108-109,
 140n., 162, 167-168, 173, 193,
 303, 321, 325
- Savinio, Alberto (Andrea Francesco
 Alberto de Chirico) 247
 Schapiro, Meyer 45n., 335
 Scheerbart, Paul 84, 92-93, 92n., 97,
 107, 162, 164, 191, 244, 258, 266,
 271, 289, 321
 Scheidemann, Philipp 58
 Schiller, Friedrich 84, 88
 Schlichter, Rudolph 73-74, 74n., 240,
 242-243
 Schmalenbach, Werner 56, 56n., 118n.,
 145, 146n., 212, 258, 260, 314
 Schmidt-Bergmann, Hansgeorg 81n.,
 85n.-86n., 193, 335
 Schnapp, J.T. 53n.
 Schrimpf, Georg 49n., 90, 230

- Schuitema, G.P.H. 133, 276, 291
 Schwarz, Arturo 63, 65, 65n., 73n., 122n.,
 153n., 224, 301, 326-328, 335
 Schwitters, Kurt 16, 64, 64n., 73n.,
 75-76, 75n.-76n., 78, 84, 84n., 97,
 107, 107n., 114-118, 114n.-117n.,
 120, 126n., 128n., 130n., 133, 135,
 145-146, 205-209, 232, 252-253,
 255-258, 260, 265, 267, 270, 272,
 276, 283-284, 289, 303, 306, 314,
 319, 322, 324, 326-328, 332, 334
 Schönberg, A.F.W. 63, 221, 254
 Segal, Arthur 37n., 175, 184
 Seitz, W.C. 28n., 34n., 40n., 326
 Semin, Didier 75n., 328
 Serena, Tiziana 27n., 335
 Serner, Walter 315
 Severini, Gino 81-83, 82n., 87n., 162, 166,
 168-169, 173, 316-318, 321, 325
 Sheppard, Richard 47n., 53n., 88n.,
 98n., 137n.
 Siepman, Eckhard 31-32, 31n.-32n.,
 34n., 336
 Siligato, Rosella 73n., 328
 Sinclair, U.B. 152
 Soffici, Ardengo 8-9, 82n., 93n., 166,
 183, 197, 316, 322
 Somaini, Antonio 19n., 336
 Spies, Werner 336
 Stam, Mart 129, 132, 132n., 270, 319
 Steegemann, Paul 94, 94n., 114, 114n.-
 115n., 141n., 232, 250, 260, 322
 Steinke, G.E. 100n., 336
 Steneberg, Eberhard 106
 Stramm, August 84, 85n., 92, 180, 316,
 322, 329
 Stuckenberg, Fritz 61, 61n., 218, 231
 Stuckenschmidt, Hans Heinz 64n., 324
 Sulzbach, Renée 35n., 214, 314
 Sutnar, Ladislav 139n., 153, 303, 320
 Taeuber-Arp, Sophie 52n.
 Teige, Karel 23n.-24n., 24, 27n., 43,
 43n., 48n., 96, 96n., 136, 139-140,
 139n., 142, 151n., 155n., 146, 150-
 151, 154, 259, 276, 281, 298-299,
 301, 303, 319-320, 331
 Tretjakov, Sergei 282, 298, 323
 Trump, Georg 132-133, 276
 Tschichold, Jan (Johannes Tzschichhold)
 12, 16-17, 40, 40n., 127-143, 127n.-
 130n., 132n.-144n., 146-154, 148n.-
 154n., 254, 273-274, 276, 278-290,
 292, 297-298, 300-303, 305, 314,
 319-321, 323-324, 331, 336
 Tzara, Tristan 18, 18n., 52n.-53n., 53, 91,
 94, 94n., 97-100, 98-101n., 102, 105,
 105n., 109n., 114, 117, 117n., 119,
 137n., 184-186, 191, 193, 200, 216,
 233, 247, 250, 254, 256, 260, 272,
 299, 302, 306, 317-318, 322, 324,
 331, 333, 335-336
 Uhden, Maria 90, 230
 Uhse, Bodo 33, 33n.
 Van der Rohe, L.M. 74, 74n., 133
 Van Doesburg, Theo (I.K. Bonset) 21n.,
 57, 57n., 91, 260
 van Rees, Adya 52n.
 van Rees, Otto 52n.
 Varagnac, André 156, 156n.
 Verdone, Mario 44n., 336
 Viri, Hermann 132
 Von Bismarck, Otto 34n.
 Von Garvens, Herbert 48n., 58n.
 Von Marées, Hans 81n.
 Vordemberge-Gildewart, Friedrich 133,
 276
 Voskovec, Jiří 153, 153n., 313
 Vossler, Karl 88, 88n.-89n., 172, 175, 313,
 321
 Walden, Herwarth 76, 81-82, 81n.-83n.,
 84, 88, 90, 93, 114, 164, 172, 195, 230,
 233
 Ware, Katherine 131n., 336
 White, J.J. 85n., 91, 255, 329
 Whitman, Walt 96n.
 Williams Emmett 112n., 336
 Wolff, Kurt 101, 137n., 233, 287-288, 336
 Wolfradt, Willi 47n.
 Wolf, Sabine 51n., 101n., 193, 287, 323
 Wölfflin, Heinrich 87
 Zanasi, Giusi 44n., 323
 Zanini, Walter 64, 64n., 320, 326
 Zdanevitch, Ilia (Iliadz) 109, 194, 250, 266
 Zwart, Piet 22n., 133, 276, 291-292, 314

INDICE TEMATICO*

- «100%» 154
 «365» 154
8 anime in una bomba (F.T. Marinetti)
 93n., 231

 «ABC» 132, 132n., 270, 319
ABCD (R. Hausmann) 75n., 78, 262
 «Abendblatt» 67
Abendliche Toilette (R. Hausmann) 76,
 76n., 233, 318
 «A bis Z» 42, 42n., 125, 126n., 297,
 320
 A.C.A. Gallery 33, 160, 307
Addioo (F. Cangiullo) 94, 95n., 185,
 190, 317
 Aeroplano, simbolismo dell' 67, 91, 147
 Akademie für Künste und
 Buchgewerbe 128n.
Akrobaten Tänze (G. Grosz) 47n.
À l'Automobile de course (F.T.
 Marinetti) 84n., 164, 315
Al mio Pegaso (F.T. Marinetti) 168, 316
 Alchimia 105-106
 Alessandria d'Egitto 50
 Alfabeto all'inverso 115n., 253
Ali Baba-Diele (H. Höch) 74, 75n.
 Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft
 133
Almanach Dada! (R. Huelsenbeck
 hrsg.) 51n.-52n., 333

 Ambleside 115, 253
 Amsterdam 21n., 111, 172, 207
Am Strande hingelagert (F.T. Marinetti)
 85n., 317
 Analogia 84, 164, 281
An Anna Blume (K. Schwitters) 115n.,
 253
 Anationales Rat unbezahlter Arbeiter 67
An das Rennautomobil, vedi *À*
 l'Automobile de course (F.T.
 Marinetti)
Anima (C. Govoni) 41, 42n., 53, 92,
 115, 252, 310-311
An meinen Pegasus, vedi *Al mio Pegaso*
 (F.T. Marinetti)
Anna Blume. Dichtungen (K. Schwitters)
 114, 114n.-115n., 232, 260, 322
 Anomia 118
Anrufung, vedi *Invocazione* (F.T.
 Marinetti)
 Antisuono, vedi *Suono*
Antisymphonie (J. Golyscheff) 61-63,
 220-221, 231
 Aquila, simbolismo dell' 67
 Arbeitsrat für Kunst 65
 «Arts et Métiers Graphiques» 290, 319
 Assemblage-échafaudage, vedi
 Assemblaggio
 Assemblaggio 16, 36, 59, 61, 111, 121,
 151, 242-243

* L'indice tematico raccoglie i titoli (in corsivo) delle opere, delle mostre storiche e dei libri tipograficamente d'interesse presi in esame; i titoli (fra virgolette caporali) dei periodici citati e i nomi delle case editrici storiche; i luoghi notevoli (città, locali, sedi di mostre) e alcuni temi e definizioni teoriche di specifica rilevanza. Il titolo originale italiano delle opere citate in altre lingue è stato riportato ove rintracciato.

- Au Sans Pareil 233, 252
Aus dem Cyklus: Berlin (P. Buzzi) 53
Ausstellung Neue Typographie (mostra) 142, 142n., 274
 Avanguardia 12, 28n.-29n., 32n., 72, 74n., 85, 139, 145n, 156, 309, 329, 331-332, 334
 Avanguardie storiche 11, 129n.
 «AZ Anzeigen-Zeitschrift zur Pflege wirkungsvoller Insertionsreklame» 141n., 319
- Baionette* (A. D'Alba) 93n.
 Barcelona 64n.
Battaglia Peso + Odore (F.T. Marinetti) 89, 164-165
 Bauhaus 42, 42n., 127-129, 128n., 130n.-131n., 131, 141n., 263-264, 270, 274, 325
bbbb (R. Hausmann) 57, 57n., 109, 210
 Berlin 7-9, 31n., 35n., 37n., 40n.-42n., 44n., 46n., 49n., 51n., 53, 55n.-56n., 58, 59n.-60n., 63, 63n.-64n., 66n.-67n., 71n., 73, 73n.-78n., 82n.-85n., 90n., 92n., 98n., 100n., 104n., 110n., 113, 113n.-114n., 127n., 162-163, 167, 180, 184, 191, 195-196, 199-200, 202-205, 207, 209-210, 212-214, 216, 218-221, 230-231, 233, 236-239, 241-242, 244, 246-249, 252, 254, 256, 259-260, 267, 270, 274, 276, 278, 287-289, 291, 302, 313-314, 318, 321-324, 327, 329-330, 332, 336
 «Berliner Borsenkourier» 53, 205
 Bibliothek Maiandros 84
BIF-ZF + 18. Simultaneità. Chimismi lirici (A. Soffici) 93n.
 Bild-Assemblage, vedi Assemblaggio
 Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker 40n., 127n., 132, 273, 276, 278, 319
Bombardamento aereo (P. Buzzi) 102
Brandenburger Tor (P. Buzzi) 53
 Bremen 51n.
 Bruitismo 94
 Brutto, elogio del 86
 Bruxelles 81n., 325
- «Bundesblatt» 141n., 301, 320
Bürgerliches Brautpaar (Streit) (H. Höch) 78n.
- Cabaret Voltaire 12, 94, 94n., 98, 105-106, 109-110, 184-186, 189-190, 192, 200, 247, 272, 288, 317
 «Cabaret Voltaire» 94, 94n., 109, 185-186, 189-190, 200, 288, 317
 Café Austria 56, 56n., 205, 207, 212, 254
 Café des Westens 49, 75
Caffè concerto, Alfabeto a sorpresa (F. Cangiullo) 93n.
 «Cahiers d'Art» 25, 25n., 69, 74, 121, 213, 242-243, 302, 307, 320
Calligrammes (G. Apollinaire) 135, 216
 Carattere tipografico 110, 125-126, 138
 Caricatura 48n., 153
 Cartografia 99, 102, 160
 Cartolina 50, 92, 151, 152n., 161, 281, 313
 Censura 33, 36, 49
Cherná a bílá (J. Voskovec) 153, 153n., 313
 «Cicerone» 47n.
 Ciclostile 105
Cigarren (K. Schwitters) 115n., 253
 Cinema 19n., 35, 38, 44n., 72n., 331, 336
 Città, vedi Metropoli
 «Clarté» 157, 309
 Club dada 31n., 33n.-34n., 37n., 49n., 49-52, 55, 55n.-56n., 58, 59n.-60n., 63, 73, 73n., 114, 136, 200, 202-203, 207, 214, 216, 218-220, 244, 314, 322, 336
Club dada (R. Huelsenbeck-F. Jung-R. Hausmann) 214
 Codice, vedi Linguaggio
 Collage 11-12, 15, 24-27, 28n., 29-30, 29n.-30n., 34n., 36n., 39, 40n., 65, 67n.-68n., 69, 76, 76n., 99-100, 100n., 103, 121, 121n., 136, 145, 145n., 149, 151-152, 153n., 209, 212-213, 226, 229, 244, 260, 265, 281, 283, 301, 304, 307, 318, 320, 326-331, 334-336

- Collegio gesuita Saint François Xavier 50
 Compenetrazione spazio-temporale futurista 82, 149
Comptier avec fruits, violon et verre (P. Picasso) 27n.
 Concrétisation-Assemblage, vedi Assemblaggio
 «Corriere della Sera» 156, 309-310
 Costruttivismo 129
 «Crapouillot» 156, 309
 Croce, simbolismo della 67
 Cubismo 24, 26, 27n., 28-29, 30n., 33, 41, 45, 54, 59, 67n., 76n., 93, 153n., 329, 333-334
 Cubofuturismo russo 105n.
 Cultura popolare 5, 33-34, 36, 47
- «Dada» 37n.-38n., 38, 52n., 64n., 69, 77, 77n., 96, 197-198, 213, 216, 254, 283, 317-318
Dada Cino (R. Hausmann) 77
Dadadegie (J. Baader-R. Hausmann) 66, 66n., 221-222, 318
Dada. Dokumente einer Bewegung (mostra) 36, 36n., 56n., 97n., 111n., 326
 Dadaismo 18-19, 37n., 45-46, 53, 55, 57, 63, 64n., 79, 97, 118, 127, 145, 156, 309-310
Dadako (R. Huelsenbeck et al.) 137, 287
Dada-merika (G. Grosz-J. Heartfield) 71, 152, 152n.
Dada Milchstrasse (J. Baader-R. Hausmann) 66, 68
Dada. Dokumente einer Bewegung (mostra) 36, 56n., 97, 97n., 111, 117, 206-207, 214
Da Dandy (H. Höch) 78n.
DADA-Puppe I (H. Höch) 237
Dada-Puppe II (H. Höch) 237
Dada Reklame (R. Hausmann) 74, 89
Dada siegt. Eine Bilanz des Dadaismus (R. Huelsenbeck) 46, 46n., 52n.-53n., 71, 94, 97, 97n., 196, 204, 247-249, 322
Dada siegt (R. Hausmann) 46, 46n., 52-54, 52n.-53n., 66, 66n., 71, 77, 94, 97, 97n., 196, 204, 226-227, 247-249, 318, 322
Dada siegt! Tretet dada bei (R. Hausmann) 66, 66n., 226-227, 318
Dada, Surrealism and their Heritage (mostra) 28n., 40, 40n., 327
Dame auprès d'une colonne d'affichage (K. Malevič) 34
Das große Lalula (C. Morgenstern) 92, 162
Das große Plasto-Dio-Dada-Drama (J. Baader) 74, 110, 240
Das ist die Erscheinung des Oberdada in den Wolken des Himmels (R. Hausmann) 25, 67n., 137n., 226, 228
 «Das Kunstblatt» 47n., 282, 319
 «Das Kunstwerk» 35n., 106n., 320
Das Leben der Autos. Roman der Maschine (I. Ehrenburg) 152
Das neue Material in der Malerei "Synthetisches Cino der Malerei" (R. Hausmann) 38 72n.
Das schöne Mädchen (H. Höch) 78n.
Deklaracija slova kak takovogo (A. Kruchenykh) 104
 Den Haag 21n., 57n., 335
Der Abend und die Stadt (F.T. Marinetti) 84n., 168, 316
 «Der Arbeiter-Fotograf» 39, 40n., 276, 319
Der Arbenteuer (G. Grosz) 47n.
 Der Blaue Reiter 87, 104, 104n., 166, 321
 «Der blutige Ernst» 48, 48n., 57, 57n., 210, 318
 «Der Cicerone» 63n., 65, 231, 318
 «Der Dada» 25, 37, 37n., 62, 62n., 65-70, 65n.-69n., 75n.-76n., 76, 89, 110, 136, 137n., 205, 212, 221-223, 226-229, 233-234, 302, 304, 318-319
 «Der Druckspiegel» 141n., 321
 «De Réclame» 96n., 125, 125n., 297, 320
 «Der Einzige» 37, 218
Der Geist unserer Zeit-Mechanischer Kopf (R. Hausmann) 76, 241
Der Kunstkritiker (R. Hausmann) 245
Der Kunstreporter (R. Hausmann) 76

- «Der Kunsttopf» 65, 65n., 246, 318
 «Der Kunstwart» 315
 Der Malik Verlag 48, 58, 66, 74, 94, 152, 194, 196, 216-217, 246, 259, 322, 325
 Der Malik Verlag Berlin-Halensee Kurfürstendamms 56 (R. Hausmann) 74
 Der Marsch (L. Folgore) 53
 Der Milliardär (H. Höch) 131n.
 «Der Mistral. Literarische Kriegszeitung» 98
 Der Pan-Pan-Tanz in Monaco (G. Severini) 87n., 168
 «Der Sturm» 81n., 83n., 85n.-86n., 91n., 140n., 162-164, 166-169, 180, 315-316
 «Der Tag» 315
 Der tanzende Raum (J. Golyscheff) 65, 65n., 246, 318
 Der Verfasser des Buches 'Vierzehn Briefe Christi' in Seinem Heim (J. Baader) 89, 235
 «Der Welt» 67
 «Der Zeltweg» 76n.
 Détournement, teoria del 26
 Deutschland, ein Wintermärchen (G. Grosz) 48, 48n., 318
 «Deutsch-Österreich» 316
 Devètil 139, 139n., 259, 330
 Dialectica 26-27, 30, 32, 32n., 59
 Didascalia, vedi Immagine
 «Die Aktion» 51n., 85n., 168, 175, 184, 201, 315-317
 Die Aktions Buchhandlung 51, 200
 Die Beerdigung des Anarchisten Galli, vedi I funerali dell'anarchico Galli (C. Carrà)
 Die Brücke 51n.
 Die Fanfare der Wellen (F.T. Marinetti) 84n.
 «Die freie Straße» 37, 37n., 202
 Die Futuristen. Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini. Kunstausstellung Der Sturm Expressionisten/Kubisten/Futuristen. Monatlicher Wechsel (mostra) 82n., 173
 Die Häuser sprechen, vedi Le case parlano (L. Altomare)
 Die heiligen Eidechsen (F.T. Marinetti) 168, 316
 «Die Kunstwelt» 83n.
 Die Macht der Straße, vedi Le forze di una strada (U. Boccioni)
 Die Menschheit (A. Stramm) 230
 Die neue Reklame (mostra) 142, 142n., 274, 325
 «Die neue Rundschau» 85
 «Die Pleite» 48, 48n., 58, 216, 259, 318
 Die Revolution, vedi La rivolta (L. Russolo)
 Die Sonate In Urlauten (K. Schwitters) 115
 Die Wache zieht auf, Wertheim (P. Buzzi) 53
 «Die Weißen Blätter» 85
 Diktatur der Dadaisten (H. Höch) 237
 Dinamismo futurista 44, 86, 92, 95, 193
 Diorama 42
 Dispositivo-pagina 9, 12, 44
 Dlia gólosa (V. Majakovskij-El Lissitzky) 132n., 141
 Dodecafonia 63
 Dresden 56n., 86n.-87n., 87, 141n., 168, 193, 253, 255, 316, 322, 324
 Dune (F.T. Marinetti) 94-95, 95n., 185, 189, 317
 Düsseldorf 36, 46n., 51n., 58n., 97, 97n., 111, 117, 133, 207, 214, 216, 326, 333
 Écriture automatique 18, 213
 Eine originelle Aufnahme des Führers der 'Dadaistischen Bewegung' (J. Baader-R. Hausmann) 66, 66n., 67n.
 E lasciatemi divertire (A. Palazzeschi) 53
 Elasticum (R. Hausmann) 78, 246
 Entartete Kunst (mostra) 17, 160, 306
 Equatore Notturmo (F. Meriano) 93n.
 Erste Grosz Mappe (G. Grosz) 46
 Erste Internationale Dada-Messe (mostra) 46, 46n., 56, 69-70, 69n., 72, 72n., 74n., 76, 76n., 89, 110, 221, 231, 236-237, 325

- Erster Deutscher Herbstsalon* (mostra) 75n., 77-78, 83, 89-90, 90n., 92-93, 110-111, 113, 120-121, 125-127, 130, 131n., 135-136, 138-140, 139n., 142, 144-146, 148-150, 148n.-150n., 152-155, 152n.-154n., 159, 212, 276, 280, 282, 292, 303, 313, 320, 330, 334
 325
Erste Russische Kunstausstellung (mostra) 145n., 260, 325
 Espressionismo 61, 83n., 86, 88, 93, 101
 «Esslinger Wollheft» 154
Exhibition of Collages, Papier-collés and Photo-montages (mostra) 307, 326
Exposition des peintres futuristes italiens (mostra) 162, 325

Fantastic Art, Dada, Surrealism (mostra) 121, 121n., 305-306, 326
Fiat Modes (R. Hausmann) 89-90, 212
 «Figaro» 86
 Fischer & Wittig 128
fmsbwtäü, pgiff? mü (R. Hausmann) 111, 112, 210
fmsbwtözäu (R. Hausmann) 112, 115, 206, 257
 Formalismo 295
 «Forsøgsscenen» 154
 Foto-collage 40
 Fotografia 16, 23, 23n., 25-27, 28n., 31-32, 34, 36, 38-40, 43-44, 48, 58, 65, 67, 69-71, 74n., 76-77, 83n., 89, 102, 111, 113, 119, 125, 129-131, 131n., 135, 138-139, 148, 151, 153, 323, 331, 334-335
 Fotografia di reportage 23n., 293
 Fotografia sportiva 148
 Fotoklebebild 150-151, 299-300, 313
 Fotokomposition 299-300
 Fotomalerei 299, 301
Fotomontage (mostra) 5, 11, 17, 21, 21n.-24n., 32n.-36n., 33, 39, 39n.-40n., 42n., 44n.-45n., 64-65, 69, 96n., 103, 125, 125n.-126n., 148-149, 149n.-151n., 153n.-154n., 163, 191, 212-214, 224, 237, 257, 259-260, 276, 280, 282, 284, 291-302, 304, 313, 319-320, 323, 325-326
 Fotomontaggio 3-4, 13, 15, 17-19, 21-27, 23n.-24n., 27n.-28n., 30-36, 34n.-35n., 38-44, 41n., 43n., 48n., 49, 55, 58, 60, 66-67, 69-72, 74-75, 75n., 77-78, 83, 89-90, 90n., 92-93, 110-111, 113, 120-121, 125-127, 130, 131n., 135-136, 138-140, 139n., 142, 144-146, 148-150, 148n.-150n., 152-155, 152n.-154n., 159, 212, 276, 280, 282, 292, 303, 313, 320, 330, 334
 Fotoplastik 150, 280, 299-300
 Fotothek 17, 148-149, 148n., 153, 298
 Fotozeichnung 280, 299, 301
 Frankfurt am Main 20n., 28n., 111, 305, 330-332
 «Frankfurter Zeitung» 141n., 142, 274, 319
 Futurismo 15, 17, 33, 41-42, 43n.-45n., 44, 53-54, 59, 62n., 67, 67n., 74, 81-83, 82n.-83n., 85n., 86, 88, 88n., 90, 93, 96n., 98, 98n., 101, 105n., 127, 130, 134, 139n., 140, 144-145, 149, 155-156, 156n., 180-182, 197, 250, 281, 309-310, 318-319, 322-323, 327, 329, 331-332, 334, 336

Gadji Beri Bimba (H. Ball) 100-101, 100n., 104, 191, 253
 Galerie Der Sturm 47, 64, 76, 82n., 93, 140, 162, 168, 173, 252, 325
 Galerie Goltz 87
 Galerie Povolovzky 99n.
 Galerie Riquelme 111, 122
 Galerie Van Diemen 145, 145n., 260, 325
 Galerie Von Garvens 58n.
Galgenlieder (C. Morgenstern) 92, 162, 321
 Galleria Pagani 114, 114n., 118, 326
 Galleria Schwarz 63, 65, 65n., 326-327
Gegen die Syllogismen (F.T. Marinetti) 84n.
 Gegenstand-Assemblage, vedi Assemblaggio
 Geroglifico 126, 143
 Gesamtkunstwerk 86
 Gewerbemuseum 142, 142n., 274, 305, 325
 Gileja 104
 Glifo, vedi Segno

- Görden 47n.
 Grafica 32, 43, 46-48, 50, 55, 75, 102, 112, 114, 149-151, 332
 Graphische Berufsschule 132, 274
 Graphische Kabinett J.B. Neumann 16, 63
 Großstadt (G. Grosz) 31n., 47n., 195, 250
 Grottesco 47-48, 96, 310
 Grün (R. Hausmann) 57, 109, 211
 Guerra navale nell'Adriatico (C. Carrà) 67
 Guerra pittura. Futurismo politico, *Dinamismo plastico, Disegni guerreschi, Parole in libertà* (C. Carrà) 67, 67n., 180-182
 «Gutenberg-Jahrbuch» 142-143, 143n.
- HADO (*Handbuch des Oberdadaismus*) (J. Baader) 68, 221, 246, 290
 Hamburg 18n., 36n., 58n., 118n., 141n., 303, 320, 324
 Hannover 48n., 58n., 78, 94, 114, 114n.-115n., 141n., 232, 260, 265, 322, 327
 Harar 87
 Heinrich F.S. Bachmair Verlag 87
 Horizontal-Vertical Orchestra (V. Eggeling) 72n.
 Hymnus an den Tod, vedi *Inno alla morte* (F.T. Marinetti)
- «I 10» 116n.
 Ibiza 119, 306
 Ibrido 45, 102, 105, 135
 Ich liebe Dich! Ein Eisenbahn-Roman mit 66 Intermezzos (P. Scheerbart) 92, 92n., 162, 321
 Icona, vedi Immagine
 Ideogramma, vedi Segno
 I funerali dell'anarchico Galli (C. Carrà) 87n., 168
 Il cattivo genio di un re (G. De Chirico) 77, 77n., 317
 Illusionismo 24, 29, 42, 69
 Illustrazione, vedi Immagine
 Il palombaro (C. Govoni) 102
 «Il Popolo d'Italia» 155, 308
- «Il Resto del Carlino» 88, 155, 197, 308
 Immagine 5, 19, 21, 23, 28-29, 31-34, 32n., 40-43, 45, 45n., 48, 54, 58, 66, 68, 70-72, 75-78, 78n., 91, 96, 102, 109, 112, 121, 126-127, 126n., 129, 131, 134-135, 138-139, 142, 144, 152, 154, 160, 331
 Impaginazione 11, 38, 45, 47, 49-50, 66, 74-75, 91, 94, 105-106, 108-110, 112-114, 126, 142-143, 156
 Impressionismo 83n., 130
 «Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde» 141n., 303, 320
 Inconnu (R. Hausmann) 109, 109n., 307
 Indice 6, 56n., 127
 Inno alla morte (F.T. Marinetti) 84n.
 Intonarumori 62, 193
 Invocazione (F.T. Marinetti) 85n.
 Ip'erium (J. Golyscheff) 65
 I ponti sull'Oceano (L. Folgore) 43n., 310
 Izoobraženie, vedi Immagine
- «Jedermann sein eigener Fussball» 58n., 216-217, 318
 Jef Golyscheff, o homeni e os eventos, o pintor (mostra) 64n.
 Jena 142, 142n., 274, 325
- Karawane (H. Ball) 100, 101n., 103, 194
 Kherson 58n.
 Kikakoku Ekoralaps (P. Scheerbart) 92
 Kitsch, poetica del 148
 Klänge (V. Kandinsky) 104n.
 Klebebild, vedi Collage
 Kleine Grosz Mapppe (G. Grosz) 46, 46n., 195, 317, 322
 Köln 27n., 34n., 99n., 172, 226, 230, 236, 324, 331, 335-336
 Korrigierter Picasso: La vie heureuse (Dr. Karl Einstein gewidmet) (G. Grosz-J. Heartfield) 70
 Korrigiertes Meisterbild: Henri Rousseau-Selbstbildnis (G. Grosz-J. Heartfield) 70
 Kp'erium (R. Hausmann) 65
 «Krasnaya Niva» 154

- Kunstaussstellung: Abteilung der Novembergruppe* (mostra) 58n.
- Kunstgewerbemuseum 55
- Kunstgewerbeschule di Düsseldorf 133
- Kunsthändler Dr. Otto Burchard 46n., 74n.-75n., 221, 236, 325
- Kunstsalon Emil Richter 168
- Kunstverein 97n., 142, 142n., 274, 325
- Kurt Wolff Verlag 224, 287
- Kutschenbauch dichtet* (R. Hausmann) 89
- «Lacerba» 49n., 66, 66n., 85, 93n., 95n., 134n., 167, 169, 173, 316
- «La Critica» 88n., 318-319
- L'amiral cherche une maison à louer* (R. Huelsenbeck-M. Janko-T. Tzara) 94, 187
- La peinture des états d'âme, I: Ceux, qui restent*, vedi *Stati d'animo. Quelli che restano* (U. Boccioni)
- La peinture des états d'âme, II: Ceux qui s'en vont*, vedi *Stati d'animo. Quelli che vanno* (U. Boccioni)
- La peinture des états d'âme, III: les Adieux*, vedi *Stati d'animo. Gli addii* (U. Boccioni)
- La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (R. Delaunay-B. Cendrars) 147, 168
- La rivolta* (L. Russolo) 87n., 168
- Lasst mir den Spaß*, vedi *E lasciatemi divertire* (A. Palazzeschi)
- «La Stampa» 88n.
- Lautgedicht, vedi *Poesia*
- Leben und Treiben in Universal City um 12 Uhr 5 Mittags* (J. Heartfield) 72, 72n., 231
- Le case parlano* (L. Altomare) 53
- Le Coriste* (F. Cangiullo) 102
- Lef 19n., 41n., 265, 296, 319
- Le forze di una strada* (U. Boccioni) 83n.
- Leipzig 29n., 56n., 64n., 128n., 218, 274, 322-323
- Leipzig Akademie 128n.
- Leise* (K. Schwitters) 115n., 221, 253
- L'Ellisse e la Spirale, film + parole in libertà* (P. Buzzi) 93n.
- Le mauvais génie d'un roi*, vedi *Il cattivo genio di un re* (G. De Chirico)
- «Le nouveau Candide» 64n., 320
- «Les Lettres» 107, 257, 270
- Les mots en Liberté* (F.T. Marinetti) 87n., 91-93, 91n., 93n., 134-135, 134n., 140, 140n., 146, 164, 231, 252, 260-261, 277-279, 319, 322
- Lettura, vedi *Libro*
- Libro 9, 11, 15, 18-19, 32, 36, 40, 44, 54, 62, 67-68, 70, 73n., 75, 77-78, 84n., 91-92, 96, 98, 104, 104n., 106-107, 109, 116-117, 120, 126-128, 133-135, 139-140, 144, 144n., 146, 147n., 149-150, 152, 167
- Libro-oggetto 45n.
- Lied der Eingeschlossenen* (P. Buzzi) 175, 316
- Limoges 62, 63n., 92, 92n., 113n., 114-115, 119, 163, 209, 253-254, 306, 313-314, 333
- Linee-forza futuriste 82
- Linguaggio 12, 17, 21, 33, 45, 50-51, 54, 66-70, 67n., 76-78, 84n., 92, 96, 101-109, 112, 113n., 126, 131, 133, 135, 138, 143-145, 154
- Linguaggio alfabetico 17, 33, 45, 51, 54, 68, 70, 76, 84n., 102, 112, 113n., 131, 135, 144, 154
- Linguaggio matematico 46, 142
- «L'Italia futurista» 93n., 192, 197
- Locarn 146
- «MA» 137n., 287
- Macchina, simbolismo della 78, 91, 130
- Magdeburg 282
- Mainz 130n., 140n., 142, 273, 275, 319
- Manichino, simbolismo del 73-74
- Manifestazione interventista (Festa patriottica-dipinto parolibero)* (C. Carrà) 66, 173
- Manifeste* (G. Grosz) 47n., 52n., 60n., 62, 99, 99n., 112n., 140, 140n., 163-164, 167, 202, 208-210, 216, 218, 220, 233, 252, 259-260, 277, 289, 315, 318, 321, 324, 330
- Mär von zwei Quadraten* (El Lissitzky) 132n.

- «Mécano» 57, 57n., 91, 91n., 209-210, 260-261, 283-284, 304, 319
- Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker 132, 289
- Menschliches Brautpaar* (H. Höch) 237
- «Merz» 84n., 128, 128n., 260, 263, 276, 303, 319
- Merzbau* (K. Schwitters) 76
- Merzbild* (K. Schwitters) 114
- Merzdicung* (K. Schwitters) 84n., 114, 276, 319
- Merz* (K. Schwitters) 64, 78, 84n., 115n., 128, 128n., 253, 256, 258, 260, 263, 276, 303, 319
- Merzmalerei* (K. Schwitters) 114
- Metropolis* (G. Grosz) 41n., 47, 47n., 131n., 328
- Metropoli, simbolismo della 11, 31, 41-42, 72, 85, 86n., 95, 103, 308
- Metropolis* (P. Citroën) 41n., 47, 47n., 131n., 328
- Milano 20n., 27n., 30n.-31n., 45n., 47n., 50n., 55n., 62n., 65n., 67n., 81n., 84n., 86n., 89, 91, 91n., 93n., 98n.-99n., 102n., 105n., 107n., 114, 114n., 118, 122n., 125, 128n., 131n., 134n., 139n.-140n., 145n., 153n., 156n., 164, 174-176, 179-180, 183, 231, 277-278, 316, 318, 321-324, 326-329, 331-336
- Moi-même, autoportrait paysage* (H. Rousseau) 70
- Montage mittelbar 20
- Montage unmittelbar 20
- Montaggio 5, 11-12, 15-16, 19-22, 19n., 23n., 24, 26, 28-31, 28n.-29n., 36-37, 39-42, 44-45, 59-60, 64-67, 71-78, 82, 96n., 101-102, 126, 131n., 149-151, 153-155, 157, 160, 319, 332, 336
- Montagne + Vallate + Strade x Joffre* (F.T. Marinetti) 102
- Mont.* (J. Heartfield) 58, 68, 69n., 207, 233-234, 242, 319
- Moskva 19n., 41n., 96n., 142n., 169, 265, 274, 279, 298, 313, 321-323, 332
- München 33n., 42n., 104n., 126n., 151n., 166, 233, 276, 284, 288, 300, 316, 321, 323, 325, 330, 333-334
- Napoli 27n., 44n., 83n., 149n., 323-324, 331, 335
- Nazismo 20, 25, 121, 123
- Neoavanguardia, vedi Avanguardia
- Néoréalisme 35n., 106, 106n., 191, 320
- «Neue Jugend» 32, 46-47, 46n.-47n., 49, 49n., 71, 134, 195-196, 214, 275, 317
- Neue Typographie 5, 12, 17, 40, 40n., 125n., 127-128, 127n.-128n., 132-133, 133n., 136-138, 140-142, 141n.-142n., 146, 154-155, 154n., 157, 226, 263, 273-274, 276, 278-279, 282, 286, 290, 319, 323, 325, 334, 336
- New York 7-9, 17, 28n., 30n., 33, 34n., 40, 45n., 47n., 51n., 53n., 75n., 90n., 96n.-98n., 104n., 112n., 121, 121n., 125n., 130n., 147n., 160, 192, 205-206, 212-213, 215, 225, 235, 305-307, 320, 323-324, 326-330, 332, 335-336
- Novembergruppe 21n., 58n., 319
- NVMWNAUR (R. Hausmann) 110-111, 240
- Objets-Assemblages-Plastiques, vedi Assemblaggio
- Obraz, vedi Immagine
- Odessa 58n., 106, 192
- OFFEAHBDC (R. Hausmann) 112
- Oggettività, vedi Sachlichkeit
- Oggetto 23, 23n., 27, 27n., 29, 41, 59, 59n., 61, 69, 76, 96, 102, 113, 138, 164, 331
- Onomatopea, vedi Parola
- Opacità, vedi Fotografia
- Opera d'arte 19-20, 28, 59, 86
- Optofonetica, teoria dell' 126n.
- «Pan» 315
- Panorama 38, 42, 51, 53, 82, 98n., 118, 128, 139n., 155, 303, 320
- «Panorama» 139n., 303, 320
- Papiers collés, vedi Collage
- Paris 7, 25n.-27n., 34n., 38n., 45n.,

- 73n., 87n., 92n., 94n., 99n., 101n., 107n.-108n., 126n., 155n., 162, 166, 168, 175, 205-206, 213, 216, 221, 233, 240, 242, 252-254, 258-259, 265, 268-269, 291, 303-304, 306-307, 317, 321-324, 330-336
- Parola 5, 32, 45, 51, 53-54, 57, 69, 74, 77-78, 85, 91, 93, 95-96, 95n.-96n., 99, 101-103, 105, 107-108, 113-114, 126n., 129, 131-132, 134, 135, 138, 142, 143n., 144, 154-156, 164, 167, 169, 308, 329
- Parole, consonanti, vocali, numeri in libertà* (F.T. Marinetti-F. Cangiullo-P. Buzzi-C. Govoni) 102, 102n., 175-176, 179, 321
- Paroliberismo 5, 12, 15, 17, 39, 43, 45n., 57, 81n., 83-86, 88, 92, 93n., 94, 97n., 98, 102-103, 106, 108, 127, 138-140, 142, 144, 146-147, 155, 157
- Partito comunista 25
- Phantastische Gebete* (R. Huelsenbeck) 96-97, 96n.-97n., 100, 119n., 192, 219, 318, 322
- «Phases» 61, 61n., 63, 64n., 220-221, 320
- Piedigrotta* (F. Cangiullo) 93n.
- PIN* (R. Hausmann-K. Schwitters) 73n., 115-116, 115n., 208, 253-255, 258, 306, 324
- Piper Verlag 104
- Plakatgedicht 12, 15
- Poesia 12, 15-16, 19, 38, 41, 44-45, 45n., 52-53, 55n., 56-57, 60, 62, 63n., 65, 67n., 77, 84-86, 85n., 89-90, 91n., 92-94, 93n., 97, 99-103, 99n., 100n.-101n., 103-109, 112n.-113n., 113-115, 117-118, 118n., 120-121, 126-127, 126n., 128n., 131n., 134-135, 137, 134n., 140n., 142, 164, 172, 174-175, 180, 183, 191, 212, 219, 231, 271, 289, 321-323, 332
- «Poesia» 55n., 67n., 91n., 93n., 128n., 131n., 134n., 140n., 164, 174-175, 180, 183, 231, 321-323
- Poesia fonetica 16, 56, 62, 92-93, 105, 107-108, 115, 120
- Poesia letterista 111
- Poesia prefabbricata 113n.
- Poesia simultanea 94
- Poesia statica 44
- Poesia visiva 134
- Pomada* (A. Kruchenyk-E. Lunev) 104, 169, 321
- Praga 16, 56, 78, 115, 115n., 139, 139n., 233, 252, 259
- Primitivismo 88
- Propaganda 15, 23, 26, 43, 50, 145n., 293, 297
- Propaganda commerciale, vedi pubblicità
- Propaganda politica 15, 23, 26, 43
- Prospettiva 20, 25, 27, 29-31, 42-44, 46, 67n., 77, 126, 147, 150, 155, 169, 335
- Pubblicità 22, 26, 43
- Punteggiatura, scomparsa della 83-84, 105
- «Qualität» 42, 42n., 125-126, 126n., 297, 302, 320
- Rarefazioni e parole in libertà* (C. Govoni) 93n.
- Ready-Made 112, 242-243
- «ReD» 43n., 96n., 139, 139n., 281, 319
- Referente, vedi Segno
- Reklame für mich* (J. Baader) 67, 67n., 226, 318
- Retraite* (T. Tzara) 53, 53n.
- «Revolution» 87, 87n., 168, 316
- Revolution in Revon* (K. Schwitters) 115n., 253
- Rheinische Sezession* (mostra) 58n.
- Rhythmus 21* (H. Richter) 72n.
- Rinascimento 29, 127
- Ring neue Werbegestalter 128n., 133, 276
- Rissa in galleria* (U. Boccioni) 155
- Romanische Café 49
- Romanticismo 88, 93, 156
- «Rozprawy Aventura» 139n., 298, 320
- Rumore, vedi Suono
- Rundschau* (H. Höch) 75, 85, 237

- Russische Kunst* (mostra) 58n., 145
- Saal der Neuen Sezession 51-52, 51n.-52n., 56, 110, 199, 204
- Sachlichkeit 20, 23, 32n., 92, 113, 273
- «Salonblatt: Zeit-Signale. Moderne illustrierte Wochenblatt» 66n.
- San Pietroburgo 104, 105n., 145, 169
- São Paulo 64, 64n., 326
- Satira politica 48n., 58
- Schnitt mit dem Küchenmesser DADA durch die letzte Kulturepoche Deutschlands* (H. Höch) 75, 237
- School of Design di Chicago 119
- Sculptures Assemblage, vedi Assemblaggio
- Seelenautomobile* (R. Hausmann) 56, 62, 62n., 109, 115, 212, 219, 221, 233, 252, 254, 318
- Seelenmargarine* (R. Hausmann) 78
- Seele*, vedi *Anima* (C. Govoni)
- Segno 16, 26, 32, 39, 58, 70, 90, 93, 96, 102, 104, 127, 129, 143, 143n., 154
- Segno iconico, vedi Segno
- Segno indicale, vedi Segno
- Segno simbolico, vedi Segno
- «Sešity» 64n., 320
- «SIC. Sons, Idées, Couleurs, Formes» 38
- Simultaneità futurista 91, 97
- Sincopations* (G. Grosz) 53, 203
- Sintesi futurista della guerra* (aa.vv.) 98, 98n., 145n., 180, 316
- Skulptur-Assemblage 60n.
- Slovo Kak Takovoe* (V. Chlebnikov-A. Kruchenykh) 104, 169, 321
- Sommer-Ausstellung in München* (mostra) 325
- Sonniges Land* (G. Grosz-J. Heartfield) 71-72, 248-249
- Sound-Rel* (R. Hausmann) 90, 90n., 109, 304
- Spazio 32, 33n., 42, 47, 50, 55, 57-58, 57n., 65-66, 71, 74, 76, 78, 92-93, 102, 109, 112, 122, 130, 136, 138, 141, 144, 154, 164, 330, 333
- Spazio bianco 47, 55, 57, 57n., 65-66, 71, 78, 92, 112, 130, 138, 164
- Spazio urbano 42
- Sperimentalismo tipografico 15, 49-50, 53, 92, 113, 125, 135
- «Spiegel» 67
- Spirale, simbolismo della 25
- Staatlichen Kunstgewerbeschule 136n.
- Staatliches Bauhaus, Weimar, 1919-1923* (mostra) 42, 42n., 128, 128n., 141n., 263-264, 325
- Stati d'animo. Gli addii* (U. Boccioni) 162
- Stati d'animo. Quelli che restano* (U. Boccioni) 163
- Stati d'animo. Quelli che vanno* (U. Boccioni) 163
- Stile telegrafico 84
- Storia del libro 126
- Struttura 24-25, 39, 41-44, 46, 50, 71-72, 77, 97, 98n., 105, 127, 129, 131, 138, 149, 152-153, 156, 160, 332
- Stückungsgraphik 299, 301
- Suono 5, 61, 89, 92-93, 95-97, 96n., 101, 109, 144, 308
- Surrealismo 306
- Tableau-Assemblage, vedi Assemblaggio
- Tango Argentino* (G. Severini) 169, 316
- Tango s korovami: Zhelezobetonnye poemj* (V. Kamensky) 105, 169, 321
- Tatlin lebt zu Hause* (R. Hausmann) 77, 247
- Tattilismo 250
- Tavola parolibera 134, 134n.
- «Technik und Leben» 143
- Teplice-Šanov 56
- Tête de jeune fille* (P. Picasso) 70
- Tipografia 3-4, 17, 43-45, 47, 68, 75, 91, 98n., 108-109, 126-140, 126n., 128n., 139n., 141n.-142n., 142-144, 146, 150, 155, 159, 169, 274, 327
- Totalitarismo 15, 26
- Trasparenza, vedi Fotografia
- Trianon Verlag 48n.
- Trio* (J. Golyscheff) 58n., 64n.
- Typofoto 299-300
- «Typografia» 139n.-140n., 276, 282, 303, 319-320

- «Typographische Mitteilungen»
129n., 131, 131n.-132n., 273, 319
- «Typographische Monatsblätter.
Schweizer Grafische
Mitteilungen/Revue suisse de
l'Imprimerie» 141, 141n., 143n.,
320-321
- Ullstein Verlag 55, 230
- Ulysses* (J. Joyce) 31n.
- Una rissa* (F.T. Marinetti) 155, 157,
311
- Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*
(S. Mallarmé) 94, 162, 175, 321
- Ursonate* (K. Schwitters) 116-117,
116n.-117n., 205-207, 209, 253-
254, 256-258, 289, 303
- Urtod* (A. Stramm) 85, 85n., 180, 316
- Verlag Der Sturm 82n.-83n., 114n.,
162, 168, 173, 195, 233, 252, 321-
322, 325
- «Vešč: meždunarodnoe obozrenie
sovremenogo iskusstva/
Objet: revue internationale de
l'art moderne/Gegenstand:
internationale Rundschau der Kunst
der Gegenwart» 141, 143, 145
- «Vestnik teatra» 74n., 252, 319
- Vitesse élégante-Mots en liberté (1er
record)* (F.T. Marinetti) 67n.
- «Vossische Zeitung» 88, 180
- Vsesoyuznaya Poligraficheskaya
Vystavka. Sbornik Pervy (mostra)*
142n., 274
- Weimar 42, 42n., 56n., 67-68, 128,
128n., 130n., 141n., 192, 202, 208,
216, 221, 260, 263-264, 303, 325
- Wien 64n., 163, 324
- Wiesbaden 64n., 87n., 324
- «Wochenbericht. Der Gesellschaft
fuer kulturelle Verbindung der
Sowjetunion mit dem Auslande»
154, 154n., 282
- Wortkunsttheorie 85
- X.Y.Z. (J. Golyschegg) 63
- Zang Tumb Tuuum: Adrianopoli
ottobre 1912: parole in libertà* (F.T.
Marinetti) 55n., 321
- Zaum' 5, 12, 98, 104, 106-108, 145,
270
- Zeichnung A2 Hansi* (K. Schwitters) 76
- Zeichnung A6* (K. Schwitters) 76
- «Žijeme» 23n., 24, 139n., 303, 320
- Zürich 18n., 34n., 53n., 66n., 97n.,
117n., 184, 191-192, 195, 199, 207,
253, 272, 304, 322-324, 330-331
- Zweite Ausstellung: Die Futuristen.*
*Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà,
Luigi Russolo, Gino Severini*
(mostra) 81, 82n., 83, 162

INDICE DELLE IMMAGINI

1. Cartolina inviata da F.T. Marinetti a Leone Marinetti, luglio 1891	161
2. F.T. Marinetti, <i>Battaglia Peso + Odore</i> , 1912	165
3. Vasily Kamensky, <i>Tango s korovami Zhelezobetonnyia poemy</i> , 1914	170-171
4. Kazimir Malevich, <i>Woman at the Advertising Column</i> , 1914	172
5. Carlo Carrà, <i>Manifestazione interventista (Festa patriottica-dipinto parolibero)</i> , 1914	173
6. F.T. Marinetti, <i>Zang Tumb Tumb: Adrianopoli ottobre 1912: parole in libertà</i> , 1914	174
7. P. Buzzi, F. Cangiullo, C. Govoni, F.T. Marinetti, <i>Parole, consonanti, vocali, numeri in libertà</i> , 1915	176-177
8. P. Buzzi, F. Cangiullo, C. Govoni, F.T. Marinetti, <i>Parole, consonanti, vocali, numeri in libertà</i> , 1915	178-179
9. F.T. Marinetti, U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, U. Piatti, <i>Sintesi futurista della guerra</i> , 1915	180
10. Carlo Carrà, <i>Ufficiale francese che osserva le mosse del nemico</i> , 1915	181
11. Carlo Carrà, <i>La notte del 20 gennaio 1915 sognai questo quadro (Angolo penetrante di Joffre sopra Marna contro 2 cubi germanici)</i> , 1915	182
12. Ardengo Soffici, <i>Bif § ZF + 18. Simultaneità e Chimismi Lirici</i> , 1915	183
13. Richard Huelsenbeck, Marcel Janko, Tristan Tzara, <i>L'Amiral cherche une maison à louer</i> , 1916	186-187
14. F.T. Marinetti, <i>Dune</i> , 1916	188-189
15. Francesco Cangiullo, <i>Addiooo</i> , 1916	190
16. Hugo Ball, <i>Karawane</i> , 1917	194
17. George Grosz, <i>Metropolis-Blick in die Großstadt</i> , 1916-1917	195
18. «Neue Jugend», Juni 1917	196
19. Pierre Albert-Birot, <i>Rasoir mécanique</i> , 1917	198
20. Raoul Hausmann, <i>Kollektiv-Ausstellung</i> , 1918	201
21. Raoul Hausmann, <i>Club Dada</i> , 1918	202
22. Richard Huelsenbeck, <i>Else Hadwiger. Futuristische und dadaistische Verse</i> , 1920	204
23. Raoul Hausmann, <i>fmsbwtözäu</i> , 1918	206
24. Raoul Hausmann, <i>grün</i> , 1918	211
25. Raoul Hausmann, <i>Synthetisches Cino der Malerei</i> , 1918	215

26. John Heartfield, <i>Preis ausschreiben! Wer ist der Schönste</i> , 1919	217
27. Raoul Hausmann e Johannes Baader, <i>dadadegie</i> , 1919	222
28. Raoul Hausmann, <i>Kp' erium Ip' erioum</i> , 1919	223
29. Jefim Golyscheff, <i>Ip' erioum</i> , 1919	224
30. Raoul Hausmann, <i>Mynona-Friedländer</i> , 1919	225
31. Raoul Hausmann, <i>dada siegt! Tretet dada bei</i> , 1919	227
32. Johannes Baader, <i>Das ist die Erscheinung des Oberdada in den Wolken des Himmels</i> , 1919	228
33. Raoul Hausmann, <i>Klebebild (aus dem Dadaco, Gurk)</i> , 1919	229
34. Kurt Schwitters, <i>Anna Blume. Dichtungen</i> , 1919	232
35. John Heartfield, <i>mont.</i> , 1920	234
36. Johannes Baader, <i>Der Verfasser des Buches 'Vierzehn Briefe Christi' in Seinem Heim</i> , 1920	235
37. Robert Sennecke, <i>Ohne Titel (Erste Internationale Dada-Messe)</i> , 1920	236
38. Robert Sennecke, <i>Ohne Titel (Erste Internationale Dada-Messe)</i> , 1920	237
39. Hannah Höch, <i>Schnitt mit dem Küchenmesser DADA durch die letzte Kulturepoche Deutschlands</i> , 1919-1920	238
40. Hannah Höch, <i>Dada-Rundschau</i> , 1919	239
41. Johannes Baader, <i>Das große Plasto-Dio-Dada-Drama</i> , 1920	240
42. Raoul Hausmann, <i>Der Geist unserer Zeit-Mechanischer Kopf</i> , 1920	241
43. Raoul Hausmann, <i>Der Kunstkritiker</i> , 1919-1920	245
44. Raoul Hausmann, <i>Elasticum</i> , 1920	246
45. Raoul Hausmann, <i>Tatlin lebt zu Hause</i> , 1920	247
46a. George Grosz e John Heartfield, <i>Sonniges Land (1919)</i> , 1920	248
46b. George Grosz e John Heartfield, <i>Sonniges Land (1919)</i> , 1920	249
47. Raoul Hausmann, <i>les mots en liberté</i> , 1923	261
48. Raoul Hausmann, <i>ABCD</i> , 1923	262
49. <i>Staatliches Bauhaus, Weimar, 1919-1923</i> , 1923	264
50a. Ilia Zdanévitch (Iliazd), <i>Ledentu le Phare: poème dramatique en zaoum</i> , 1923	268
50b. Ilia Zdanévitch (Iliazd), <i>Ledentu le Phare: poème dramatique en zaoum</i> , 1923	269
51. F.T. Marinetti, <i>Gedicht aus dem Buche "Les Mots en liberté futuristes"</i> (1919), 1928	278
52. Gustav Kluzis e Jan Tschichold, riproduzione di un fotomontaggio di Kluzis con commento di Tschichold, n.d.	280
53. George Grosz, <i>Klebebild (cartolina)</i> , luglio 1929	281
54. <i>Fotomontage</i> , 1931	294

REFERENZE ICONOGRAFICHE

Per tutte le riproduzioni di beni culturali italiani presenti nel volume, se non appartenenti al dominio pubblico, sono state adottate le norme indicate nel Decreto-Legge 31 maggio 2014, n. 83, al quale si rimanda. Nel caso di riproduzioni di beni culturali esteri, se non appartenenti al dominio pubblico, si è proceduto con la richiesta di liberatoria. Si ringraziano per le gentili concessioni:

Andréi Nakov Archive, Paris (41)

Archivio Luciano Caruso, Firenze (10, 11)

Berlinische Galerie, Berlin (37, 38, 40)

Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais (23, 24, 42, 48)

Collection Merrill C. Berman, New York (25, 30)

Collection Stedelijk Museum, Amsterdam (4)

Collezione Gianni Mattioli (5)

Galerie Berinson, Berlin (44)

Getty Research Institute, Los Angeles (1, 3, 7, 8, 13, 14, 15, 19, 20, 21, 22, 26, 27, 28, 31, 32, 33, 34, 35, 46a, 46b, 47, 49, 50a, 50b, 52, 53, 54)

Israel Museum, Jerusalem (29)

Libreria Salimbeni, Firenze (10, 11)

Moderna Museet, Stockholm (45)

Museo Soffici e del '900 italiano, Poggio a Caiano (12)

Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid (17)

Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Berlin (39)

Tate, London (43)

The Museum of Modern Art, New York (Scala, Firenze) (36)

Per le riproduzioni fotografiche inserite in quest'opera appartenenti alla proprietà di terzi che non è stato possibile identificare e contattare, l'autrice è a disposizione degli aventi diritto.

Opere pubblicate

I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press dal Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali e prodotti dal suo Laboratorio editoriale Open Access

Volumi ad accesso aperto

(<<http://www.fupress.com/comitatoscience/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>>)

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrlik (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W. B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini, *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere»*. Lettere, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)
- Beatrice Töttösy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)
- Beatrice Töttösy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)
- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)

- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
- Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita = Perú frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)
- Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the Saguaro / La sombra del saguaro: essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)
- Valentina Vannucci, *Letture anticononiche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)
- Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt. Musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)
- Lorenzo Orlandini, *The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noluntas schopenhaueriana*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 21)
- Carolina Gepponi, *Un carteggio di Margherita Guidacci*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)
- Valentina Milli, «*Truth is an odd number*». *La narrativa di Flann O'Brien e il fantastico*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 23)
- Diego Salvadori, *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 24)
- Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista - Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 25)
- Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (a cura di), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 26)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Innesti e ibridazione tra spazi culturali*, 2015 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 170)
- Lena Dal Pozzo (ed.), *New information subjects in L2 acquisition: evidence from Italian and Finnish*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 27)
- Sara Lombardi (a cura di), *Lettere di Margherita Guidacci a Mladen Machiedo*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 28)
- Giuliano Lozzi, *Margarete Susman e i saggi sul femminile*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 29)
- Ilaria Natali, «*Remov'd from human eyes*»: *Madness and Poetry 1676-1774*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 30)
- Antonio Civardi, *Linguistic Variation Issues: Case and Agreement in Northern Russian Participial Constructions*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 31)
- Tesfay Tewelde, *DPs, Phi-features and Tense in the Context of Abyssinian (Eritrean and Ethiopian) Semitic Languages* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 32)
- Arianna Antonielli, Mark Nixon (eds), *Edwin John Ellis's and William Butler Yeats's The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical. A Manuscript Edition, with Critical Analysis*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 33)
- Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Diego Salvadori (a cura di), *Per Enza Biagini*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 34)
- Silvano Boscherini, *Parole e cose: raccolta di scritti minori*, a cura di Innocenzo Mazzini, Antonella Ciabatti, Giovanni Volante, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 35)
- Ayşe Saraçgil, Letizia Vezzosi (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*, 2016 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 183)
- Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 36)

Riviste ad accesso aperto
(<<http://www.fupress.com/riviste>>)

«Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149

«LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484X

«Quaderni di Linguistica e Studi Orientali / Working Papers in Linguistics and Oriental Studies», ISSN: 2421-7220

«Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978