

Collage

Collages

**dal Cubismo
al New Dada**

Electa

ISBN 978-88-370-5358-1



9 788837 053581

**Collage/Collages
dal Cubismo al New Dada**

9 ottobre 2007 – 6 gennaio 2008

GAM

Galleria Civica d'Arte Moderna
e Contemporanea, Torino

Mostra

a cura di

Maria Mimita Lamberti
Maria Grazia Messina

Assistente curatore

Maria Cristina Mundici

Ricerca documentaria

Federica Rovati

Organizzazione e coordinamento

Margherita Sassone

Immagine di comunicazione

Simona Albornò

Allestimento delle sale espositive

IM.FORM, Torino

Allestimento delle opere

Attitudine Forma, Torino

Controllo conservativo delle opere

Luisa Mensi

Ufficio Stampa

Daniela Matteu
Roberta Riassetto

Comunicazione

Laura Bosso

Mailing

Carolina Trucco

Trasporti

Gondrand S.p.A., Torino

Assicurazioni

AON

Assicurazioni Generali
AXA Art Versicherung AG
Blackwall Green

Deukona Versicherungs
Epoca Insurance Broker, Bologna
Gras Savoye

Huntington T. Block Inc., New York
Kuhn & Bülow

Lloyd's

Marsh Ltd

Morel & Cie, Parigi

Oskar Schunck AG & Co. KG, Berlino

Nationale Suisse

Progress Insurance Broker, Roma

Spasskie Vorota

STAI

Sponsor tecnico

Reale Mutua Assicurazioni
Agenzia Torino D'Azeglio



Catalogo

a cura di

Maria Mimita Lamberti
Maria Grazia Messina

Coordinamento editoriale

Maria Cristina Mundici

Contributi di

Flavio Fergonzi
Maria Mimita Lamberti
Maria Grazia Messina
Alessandro Nigro
Federica Rovati

Traduzioni

David Henderson
Simon Turner

Ricerche iconografiche

Margherita Sassone

Coordinamento grafico
Angelo Galiotto

Coordinamento editoriale
Cristina Garbagna

Progetto grafico e copertina
Tassinari/Vetta
Leonardo Sonnoli
Paolo Tassinari

Lucia Pasqualin

Impaginazione
Studio Ambrosio

Redazione
Laura Guidetti

Coordinamento tecnico
Lara Panigas

Ricerca iconografica
Photoservice

Controllo qualità
Giancarlo Berti

© J. Albers, K. Appel, H.J. Arp, G. Balla,
M. Gutiérrez-Queto Blanchard, G. Braque,
A. Breton, G. Capogrossi, C. Carrà,
S. Delaunay, F. de Pisis, O. Dix,
J. Dubuffet, M. Ernst, G. Grosz, R. Guttuso,
R. Hains, R. Hausmann, G. Hugnet,
A. Jorn, P. Klee, F. Kline, J. Johns, W. Lam,
J. Lamba, D. Maar, R. Magritte, A. Magnelli,
P. Manzoni, F.T. Marinetti, R. Mothherwell,
M. Oppenheim, E. Paolozzi, F. Pirandello,
J. Pollock, J. Prévert, I. Puni,
R. Rauschenberg, O. van Rees, J. Roche,
M. Rotella, A. Saura, A. Savinio, T. Scialoja,
K. Schwitters, G. Severini, M. Sironi,
S. Taeuber-Arp, A. Tàpies, G. Turcato,
L. Tutundjian, J. Mahé de La Villeglé,
W. Vostell by SIAE 2007

© The Joseph and Robert Cornell Memorial
Foundation by SIAE 2007

© Salvador Dalí, Gala-Salvador Dalí
Foundation by SIAE 2007

© Succession Marcel Duchamp by SIAE
2007

© Succession H. Matisse by SIAE 2007

© Successió Miró by SIAE 2007

© Succession Picasso by SIAE 2007

www.electaweb.com

© 2007 by GAM - Galleria Civica d'Arte
Moderna e Contemporanea, Torino
by Mondadori Electa S.p.A., Milano
Tutti i diritti riservati

sommario

La mostra

- 14** Il collage. Una nuova tecnica e le sue varianti
Maria Mimita Lamberti
- 32** Collage futuristi, e oltre
Flavio Fergonzi
- Il collage tra le due guerre
Alessandro Nigro
- 54** Provocazioni dadaiste
76 Costruzioni ritagliate
98 Kurt Schwitters
- 116** Montaggi onirici
Federica Rovati
- 156** Le tempere ritagliate e *Jazz* di Matisse
Maria Mimita Lamberti
- Il collage nel secondo dopoguerra
Maria Grazia Messina
- 174** Strappi
202 Materie
224 Superfici
- Testi critici
- 242** Pittura e collage, o delle unioni di fatto
Maria Mimita Lamberti
- 264** "On change son fusil d'épaule". Collage cubisti e futuristi negli anni dieci
Federica Rovati
- 280** Tra polimaterismo e polisemia: note sul collage surrealista
Alessandro Nigro
- 300** Il collage negli anni cinquanta. Una storia americana (o quasi)
Maria Grazia Messina
- 322** Episodi del dibattito critico sul collage, da Apollinaire a Greenberg
Flavio Fergonzi
- 336** Elenco delle opere in mostra

**Episodi
del
dibattito
critico
sul
collage,
da
Apollinaire
a
Greenberg**

I silenzi di Aragon, 1930 In mezzo a tante pagine critiche sul primo cubismo, soltanto qualche parola superficiale è stata spesa per celebrare la nascita del papier collé: così si lamentava Louis Aragon introducendo, nel 1930, la prima mostra (Parigi, Galerie Goemans) intesa a fare il punto su una pratica che, tra gli artisti dell'avanguardia, aveva ormai quasi due decenni di vita¹. Il testo di Aragon, il cruciale *La Peinture au défi*, conduceva il ragionamento facendo perno sulle poetiche del meraviglioso proprie dei collage surrealisti; e dimenticava, forse volutamente, perché non funzionali al suo percorso, forse perché persi in fogli periodici ormai dimenticati, alcuni testi che avevano segnato altrettante pietre miliari nella discussione sulla pittura cubista.

Il primo di questi testi era apparso su "Montjoie!", nel marzo 1913, scritto da Guillaume Apollinaire e aveva come soggetto la centralità del lavoro di Picasso in un frangente in cui altre voci, di cubisti sintetici e futuristi, si autoproclamavano all'avanguardia della ricerca pittorica. Ad Apollinaire la carta ritagliata o l'oggetto reale incollati nel quadro ("oggetti veri, lo spartito di una canzone da due soldi, un vero francobollo postale, un ritaglio di quotidiano, un pezzo di tela cerata su cui è rimasta impressa la striatura di una sedia") sembravano destinati a giocare un ruolo decisivo nella ridefinizione stessa di campo dell'arte moderna: rappresentavano nientemeno che "la cornice interiore del quadro", capace di indicarne i limiti più profondi. La "chiarezza degli oggetti autentici" serviva ad allontanare ogni equivoco di mimesi. Al pittore rimaneva così aperto un solo, privilegiato orizzonte di ricerca, quello del lavoro intellettuale; alle cose

incollate, “elementi pittoreschi, impregnati da lungo tempo di umanità”, toccava la testimonianza della verità percettiva, quella che si coglie partendo dalla realtà, indagata con i sensi. Compito della sofisticata sensibilità di Picasso era dunque quello di equilibrare, nello spazio del quadro, le parti pittoriche e quelle extrapittoriche: si doveva agire con “contrastati delicati, linee parallele, un mestiere da operaio”; a indicare l’oggetto era “a volte l’oggetto stesso, a volte una semplice indicazione, a volte una enumerazione”².

L’originalità dell’impostazione di Apollinaire si misura in particolare confrontando la sua pagina con quella scritta, qualche mese prima, da Maurice Raynal nella recensione (ottobre 1912) alla mostra parigina della “Section d’Or”, abitualmente considerata la prima testimonianza scritta sulla pratica del collage. Commentando *Le Lavabo (Il lavabo)* di Juan Gris, dove una etichetta vera era incollata sulla raffigurazione pittorica di una boccetta di profumo, Raynal aveva affrontato la questione dal punto di vista di una semplice logica purovisibilista (“Le superfici piane non possono, in effetti, essere dipinte poiché non sono dei corpi”) e, conseguentemente, di coerenza rappresentativa: se proprio devo raffigurare l’etichetta di un flacone “potrei copiarla esattamente, ma è un lavoro inutile; allora pongo l’etichetta vera sul quadro, ma dopo averla ritagliata secondo la forma che ho dato al flacone, il che costituirà il punto delicato più importante dell’idea e ne determinerà il fascino”³.

Negli scritti immediatamente successivi a quello di Apollinaire saranno discussi i due piani fin qui delineati: quale senso assuma il collage in una investigazione tutta plastica del mondo reale quale è quella della pittura cubista (la conseguenza inevitabile era il passaggio alla franca tridimensionalità della *Guitare (Chitarra)* di Picasso, secondo André Salmon un esempio di “pittura e scultura liberate dall’imbecille teoria dei generi”⁴); quale significato abbia l’inserzione di un brano di materia in una pittura che tende, per la sua astrazione linguistica, verso la forma assoluta. Questo secondo piano sarà, in particolare, oggetto delle analisi più appassionante, inevitabilmente orientate a lamentare l’insufficienza del collage. Non stupisce di ritrovare una posizione che, con franchezza, denuncia l’ambiguità picassiana in un critico di formazione espressionista, L.H. Neitzel, nel testo che introduceva l’antologia delle immagini di *Neue Französische Malerei* (1913) scelte da Hans

Arp: Picasso aveva cercato l'oggetto "non in sé" ma lo aveva scoperto "nel materiale della pittura [...]. Pensò di poter risolvere e soddisfare attraverso il miglioramento della autenticità dei materiali l'armonia insoluta del suo animo, la *Sehnsucht* insoddisfatta della forma assoluta. Prima in maniera apparente – attraverso strumenti conformi ai materiali, poi in maniera assoluta, attraverso l'impiego di materiali veri e propri"⁵. Non erano certo, chiosava, "queste forme piene di personalismo, idealismo, profonda sensazione, quelle che ci avvicinano all'assoluta, spirituale forma della creazione".

Il secondo testo dimenticato da Aragon, stavolta una confessione d'artista, si poteva leggere quattro anni più tardi su "Nord-Sud", la rivista di Pierre Reverdy che manteneva viva a Parigi la discussione sull'avanguardia negli anni della guerra. Georges Braque, con una scrittura densa e aforistica, fissava in venti punti una poetica del primato intellettuale della regola costruttiva sull'emozione lirica e il collage vi appariva in una posizione per nulla secondaria. Come il compasso sa restituire una certezza all'artista che, volendo tracciare la forma pura di un cerchio, si trova a ottenere la forma, impura perché troppo reale, di un anello, così le carte incollate, specie quelle che si stagliavano sui quadri più nudi, ridotti a un semplice disegno tracciato sulla tela bianca, hanno saputo dare un importante grado di sicurezza, quella dell'oggettività non contaminata con le pratiche incerte della pittura. E non solo. Questi inserti non vanno confusi con il trompe-l'œil: "Ne sono esattamente l'opposto. Sono anch'essi [gli inserti extrapittorici] semplici fatti, ma creati dalla mente, e tali da costituire una delle giustificazioni di una nuova figurazione nello spazio"⁶.

La riflessione di Braque sarebbe stata ricordata con affetto anni dopo da Picasso ("Scopo del collage era dare l'idea che texture differenti potevano entrare nella composizione di un quadro per diventare una realtà in pittura che competesse con la realtà in natura. Cercammo di sbarazzarci del 'trompe l'œil' per trovare un 'trompe l'esprit'"⁷); ma, soprattutto, aveva avuto l'onore di una discussione in un passaggio di *Le Surréalisme et la peinture* (1928) di André Breton. I collage dell'epoca eroica del cubismo erano per Breton l'immagine di un mondo creativo lontano, felicemente sperimentale, ora che le inflessibili leggi del ritorno all'ordine, della regola che corregge l'emozione, sembravano aver contaminato lo stesso Braque: "'Le carte incollate nei miei disegni mi hanno dato una certezza' ha scritto Braque, e, a causa di ciò, il motivo invariabile della carta che tappezza i muri della nostra stanza è per noi un ciuffo d'erba sul fianco d'un precipizio. Senza quella carta, da molto tempo non vi sarebbero più muri"⁸. Nel 1930 Aragon la pensava all'opposto. A interessarlo era soprattutto l'ambiguità possibile tra partitura dipinta e carta incollata. Nel catalogo della mostra della Galerie Goemans aveva riprodotto *Le Chevalier X (Il Cavaliere X)* di André Derain (un quadro che non fu per l'occasione spostato a Parigi da Mosca, dove stava dal 1913), però nella sua prima versione, quando il giornale incollato non era ancora stato ricoperto dal giornale dipinto; e aveva chiamato in causa i "collage dipinti a mano" di Salvador Dalí e di René Magritte e persino la pittura di de Chirico che, negli interni metafisici del 1917, "imitò con precisione l'effetto del collage" e che ora "riproduce delle cromolitografie, senza osare incollarle"⁹ (era un de Chirico che, nel suo *Ritorno al mestiere* del 1919, aveva declassato il collage a squallida scorciatoia mercantile: quando, in una natura morta, "l'imitazione del legno o del marmo era troppo difficile e il tempo premeva e bisognava portare

il quadro in bottega per riscuotere il mensile, allora, invece di lavorare col pennello come ogni buon pittore che si rispetti, s'incollava sulla tela un pezzo di quei modelli che usano i decoratori¹⁰). Per Aragon la vera stagione del collage era iniziata con la mostra personale di Max Ernst, nel giugno 1921, alla libreria Au Sans Pareil, "la prima manifestazione che ci ha permesso di vedere le risorse di migliaia di nuovi metodi interamente artistici"¹¹.

Era invece spiegabilissimo che fosse sfuggito, nella Parigi dei surrealisti, un interessante dibattito svoltosi, in tre puntate e in lingua italiana, in una rivista, la fiorentina "Lacerba", i cui ritagli avevano campeggiato in importanti collage di Braque e di Picasso del 1914. Nel febbraio del 1914, colpito dalle ultime costruzioni plastiche di Picasso, dallo spericolato polimaterismo di Boccioni e di Severini, un filosofo e polemista italiano, Giovanni Papini, aveva riconosciuto che il punto d'arrivo degli artisti più avanzati (ma anche dei musicisti e dei letterati dell'area marinettiana) era quello di "sostituire alla trasformazione lirica e razionale delle cose le cose medesime", con il rischio che si ricadesse, nell'opera d'arte, nella "natura allo stato naturale"¹². Umberto Boccioni gli aveva risposto che esisteva, per la "nuova realtà" cui aspiravano le opere futuriste, un fondamento lirico della creazione che garantiva con forza la centralità dell'intelligenza artistica¹³. Papini, fresco del viaggio a Parigi in cui aveva potuto parlare con Picasso e aveva visto gli ultimi suoi assemblage, nella replica aveva ristretto e precisato l'accusa contro i futuristi del gruppo marinettiano: consentiva sì che le materie impiegate da Picasso avessero valore non concettuale (sono "senza ombra di realismo") ma strumentale ("Egli impiega, sì, tutte le materie che gli piacciono [...] ma come un altro pittore adopererebbe i colori e le matite"); ma incollare baffi veri al posto dei baffi finti, come Severini nel suo *Ritratto di Marinetti* del 1913, faceva ricadere l'invenzione artistica al livello delle cere iperrealistiche del Musée Grevin¹⁴. Nessuno dei due, Papini e Boccioni, si chiese se l'oggetto extrapittorico poteva diventare in sé arte pura. La questione fu toccata dal migliore degli artisti della seconda stagione futurista, Enrico Prampolini, quando, nel primo numero della romana rivista "Noi", affrontava di petto le ricerche di Picasso riallacciandosi indirettamente alle polemiche di "Lacerba": in Picasso "è l'oggetto stesso nella sua realtà che vale come soggetto. Questo nuovo valore dato in pittura agli elementi eterogenei, alla loro aggregazione, questa valutazione del lirismo che si sprigiona dalle singole cose e dalla loro disposizione, dal loro agglomeramento, la preoccupazione del volume e della costruzione, stabiliscono per la nostra sensibilità un nuovo schema teoretico di arte pura, una nuova conoscenza plastica"¹⁵.

Nonostante le coordinate della discussione del collage cubista fossero, in questi testi degli anni dieci, pienamente tracciate, Aragon le reimpostava nel 1930 come inizio di una nuova stagione di stranie, oggettiva visionarietà che trovava la sua degna conclusione nel collage surrealista. Ma pochi anni più tardi sarebbe stato il fondatore stesso del movimento dada, Tristan Tzara, a mutare di molto la prospettiva introducendo la mostra delle carte incollate di Picasso alla Galerie Pierre, a Parigi, nel marzo del 1935. Secondo Tzara il Picasso cubista aveva per prima cosa dimostrato che "la tecnica e la materia non sono separabili meccanicamente. Il mezzo e l'espressione dell'opera si confondono per far nascere qualcosa di più dell'opera realizzata. È un puro residuo, detto *poesia*". La stagione del 1912-1914 era stata così il "punto di partenza essenziale per uno studio

sull'atto di transfert visuale delle sensazioni in origine tattili, gustative, olfattive e uditive" fondamentale per l'attualissima (1935) "rappresentazione della libido"¹⁶. Presso dadaisti e surrealisti che rileggevano il cubismo stava rientrando in gioco la questione della materia, e nel 1933 André Breton l'aveva apertamente dichiarato in un cruciale saggio picassiano su "Minotaure": Picasso permette "alla materia che ha in mano di giocare il ruolo principale nel determinare la crescita e la rinascita di un'opera"; la sua ricerca è stata mirata a evidenziare, della materia, quelle qualità di deperibile e di effimero che essa ha in sé¹⁷.

Discussioni d'artista, tra dada e surrealismo Nel 1930 non era sfuggito però ad Aragon che il collage dadaista discendeva direttamente dalle teorie marinettiane delle parole in libertà (anche se il nome di Marinetti, e dei suoi artisti, non era fatto mai): "i nuovi pittori – sostiene – si mettono a usare gli oggetti come le parole"¹⁸. Definire la stessa parola dada come "il simbolo del rapporto, assolutamente primitivo, con la realtà che circonda"¹⁹ (lo scrisse, nel 1918, Richard Huelsenbeck nel primo Manifesto del dada tedesco) significava riconoscere i debiti con l'ideologia futurista che aveva fatto appello all'irruzione disordinata del presente nell'opera. E sono proprio i primi scritti di poetica dadaista a sottolineare lo stretto legame tra il carattere sperimentale del lavoro artistico (quel cercare incessante nuove materie e nuove soluzioni per uscire dal vicolo chiuso del quadro) e la necessaria, provocatoria registrazione dell'urgenza della vita moderna. "Dada si batte per l'uso di nuovi materiali in pittura", scriveva Huelsenbeck nel suo manifesto, proprio perché "la vita appare una confusione simultanea di rumori, colori e ritmi spirituali che l'arte dadaista accoglie in sé senza scomporsi, in tutta la sua brutale realtà, con tutte le sue grida sensazionali"²⁰.

Erano stati per lo più gli artisti stessi a spiegare quanto stavano facendo attraverso il lavoro con le carte incollate e l'inserimento di materiali extrapittorici. Bisognerà attendere la mostra del 1936 tenuta al MoMA di New York e intitolata "Fantastic Art, Dada, Surrealism" per una messa in prospettiva storica del collage dadaista e surrealista; e, soprattutto, le antologie di scritti dadaisti curati da Robert Motherwell e pubblicati da Wittenborn e Schultz tra 1946 e 1951 per avere a disposizione un repertorio affidabile di testi e immagini. Negli anni venti e trenta, in Europa, la riflessione critica sul collage dadaista è per lo più affidata a qualche ricordo di una età che sembrava a tutti irrimediabilmente tramontata; e a qualche interrogativo sul senso che aveva avuto l'incubazione del collage dadaista per quello surrealista e per il fotomontaggio. Un vero, serrato dibattito si era svolto solo quando gli scritti avevano accompagnato di pari passo il lavoro degli artisti.

La prima testimonianza critica su un collage che si allontanava da quelli cubisti e futuristi fu scritta da Hans Arp per il catalogo di una esposizione di grafica e arti applicate (erano composizioni non figurative di fogli e stoffe incollate) di Otto van Rees, A.C. van Rees-Dutilh e dello stesso Arp alla galleria Tanner di Zurigo nel 1915 (cat. III.24). Il lavoro di chi assemblava materiali diversi secondo una logica formale di astratta armonia era collocato su un piano di assoluto idealismo e lirismo. Le opere esposte, secondo Arp, sono "costruzioni di linee, piani, forme e colori e cercano di avvicinarsi a ciò che è indicibile sugli uomini, all'Eterno. Testimoniano il distacco dall'egoistico concetto del-

l'umano. Sono l'odio contro il quadro, contro la pittura. [...] Rappresentare è contraffazione, spettacolo, funambolismo [...]. L'Arte è Verità, e la verità comune deve imporsi chiaramente sulle specificità"²¹. La mano, il luogo dove tradizionalmente convergevano intelligenza creativa e sapienza tecnica dell'artista, doveva cessare di avere un ruolo determinante. Lo stesso Arp ricordò come, nei più tardi collage del 1917-1918, "abbiamo [io e Sophie] eliminato le forbici, che troppo prontamente facevano trasparire la vita della mano. Abbiamo invece usato un taglierino [...]. Mi piacerebbe chiamare questi lavori: l'arte del silenzio. Il silenzio rifiuta il mondo esterno e si rivolge verso la solitudine, l'interiorità, e la realtà"²² (cat. III.26).

Questa lettura del collage in una chiave tutta interiore e spirituale continua senza strappi per alcuni anni. Nel manifesto recitato in occasione della "Grosse Berliner Dada-Soirée" dell'aprile 1918 con il titolo *Il nuovo materiale in pittura* (sarebbe stato poi pubblicato con il titolo di *Cinema sintetico della pittura*) Raoul Hausmann impostò un ragionamento del seguente tipo: se "chiunque porti a un compimento interiore la propria tendenza più intima è un dadaista", nei diversi materiali impiegati, "costellazioni meravigliose in materiale reale: filo, vetro, cartone, tessuto, che corrispondono organicamente alla sua [dell'artista] personale fragilità e inconsistenza", non si dovrà leggere una semplice "pratica di costruzione e di assemblaggio", ma piuttosto una "equivalenza soggettiva tra percezione emozionale e composizione"²³.

Una vera e propria frattura si ebbe solo quando il valore stesso, materiale e cromatico, degli oggetti extrartistici, e la possibilità di combinarli, iniziò ad assumere un ruolo decisivo. Non stupisce che Kurt Schwitters, in uno scritto cruciale apparso su "Der Sturm" del luglio 1919, si dichiarasse favorevole all'uguaglianza di diritti di tutti i materiali. Colpisce invece come sottolineasse quanto l'intervento dell'artista fosse fondato sulle logiche formalistiche della scelta e della distribuzione del materiale sul piano. "La metamorfosi dei materiali – scrisse – può essere prodotta dalla sua distribuzione sulla superficie pittorica. Questa può essere potenziata con l'operazione del dividere, deformare, sovrapporre, o dipingerci sopra. Il coperchio di una scatola, la carta da gioco e il ritaglio di giornale diventano superficie; spaghi, pennellate e segni di matita diventano linea; una reticella tesa diventa copertura pittorica; la carta oleata incollata diventa vernice; il cotone diventa morbidezza"²⁴. Nei mesi successivi Schwitters precisò la questione delle inserzioni tridimensionali: "Quando ho messo unghie sulla superficie dei quadri l'ho fatto in modo tale da produrre un rilievo plastico differente rispetto alla qualità pittorica del quadro. Ho fatto questo per rompere i confini tra le arti"²⁵; ma, soprattutto, affrontò la questione cruciale della autoconsapevolezza critica con cui operava queste inserzioni: "L'opera d'arte è creata dalla valutazione dei suoi elementi. Conosco solo come la eseguo. Conosco solo il mio materiale, dal quale io derivò, a quale fine non so"²⁶.

È evidente che una simile ideologia rimetteva in discussione il rinnovato rapporto tra forme e immagini, tra significante e significato. La mano che ritagliava fogli colorati, cartoncini decorati, vecchie fotografie, o che raccoglieva e riutilizzava oggetti in sé potenzialmente espressivi, operava sul crinale sottilissimo tra l'iconoclastia e la risemantizzazione delle forme. Lo raccontava bene Wieland Herzfelde (prima che americanizzasse il suo nome in John Heartfield) nell'introduzione alla

“Prima Mostra Internazionale di Dada a Berlino”: “Adesso noi abbiamo solo bisogno di prendere le forbici e ritagliare dalle rappresentazioni fotografiche tutte queste cose, di cui abbiamo bisogno”²⁷.

Questa prospettiva di lavoro apriva la strada al fotomontaggio dadaista. Nei ricordi retrospettivi che hanno dedicato a questa pratica gli artisti hanno sottolineato lo scarto tra l'oggettività dei singoli particolari e l'irrealtà dell'insieme (“dare a qualcosa di interamente irreale tutta l'apparenza di qualcosa di reale, che era stato fotografato”, secondo Hannah Höch²⁸); oppure la forza comunicativa del fotomontaggio in senso ideologico (George Grosz avrebbe ricordato come, attraverso i fotomontaggi che aveva realizzato dal 1919, poté dire “con le sue immagini quello che a parole sarebbe caduto sotto le forbici della censura”²⁹).

Nelle testimonianze critiche tra anni venti e trenta il fotomontaggio fu discusso talvolta come strumento per una nuova, moderna oggettività. Louis Aragon lo lesse nel 1935 come salutare reazione “contro la decomposizione delle apparenze nell'arte moderna”; con i collage fotografici di John Heartfield “l'artista ritornava a giocare con il fuoco della realtà. Ridiventava il maestro di quelle apparenze, nelle quali si era perduto ed era annegato con la tecnica della pittura a olio”³⁰. Ma, più spesso, il fotomontaggio sembrò il passaggio che aveva favorito la più radicale ridiscussione della grammatica della composizione. Questo avveniva soprattutto per la rinuncia alla compromissione con il mondo dei materiali. La fotografia era un prodotto freddo, oggettivo e immateriale, e Raoul Hausmann avrebbe ricordato che il fotomontaggio “esprimeva la nostra avversione a voler fare la parte dell'artista. Noi ci consideravamo ingegneri, asserivamo di essere costruttori e di ‘montare’ i nostri lavori come fa un fabbro”³¹; questo, sostenne nel 1931, “consente di evidenziare nel modo più chiaro il problema dialettico della forma”, “di ponderare e bilanciare le opposizioni più violente”³². Erano temi cari alla scuola formalista di Praga. L'anno successivo, nel 1932, Karel Teige definì il fotomontaggio come “la sintesi pittorica di elementi tra loro contraddittori” e ne evidenziò la sua natura dialettica: “la sintesi di opposizioni formali portata al più alto livello di espressione e di impatto emotivo”³³.

Chi, negli anni venti e trenta, si trovasse a ragionare sui collage dada, sia che fossero composti di brani di materiali, carte e stoffe accostate, sia che fossero formati di frammenti di fotografie, sembrava avere aperte due strade. La prima era quella dello spaesamento contenutistico; la seconda era quella del primato del disegno, del trionfo della fredda composizione. Ci volevano l'intelligenza critica e l'estraneità alla polemica tra conventicole artistiche di Walter Benjamin per insinuare un dubbio: riflettendo, nel 1926, sulla crisi del libro nella società affaristica dominata dai giornali e dagli annunci pubblicitari, si chiedeva se i collage tipografici di dada procedessero “non da un intento costruttivo, ma dai nervi puntualmente reattivi dei letterati che, come Mallarmé nel *Coup des Dés*, ha per la prima volta acquisito nella pagina a stampa le tensioni grafiche della réclame”³⁴.

Non proviene da una pagina critica, ma da un celebre racconto retrospettivo d'artista, la più acuta analisi della nascita del collage surrealista. Nel testo che accompagnava un numero speciale di “Cahiers d'Art” a lui dedicato nel 1936, Max Ernst avrebbe ricordato la svolta del suo lavoro avvenuta a Colonia nel 1919. Sfogliando le illustrazioni di una biblioteca pedagogica caddero sotto i suoi occhi “elementi di così diversa natura che l'assurdità della loro riunione confuse gli occhi e la mente, producen-

do una successione allucinatoria di immagini contraddittorie, doppie, triple e multiple immagini sovrapposte l'una all'altra, con la persistenza e la rapidità peculiare delle memorie amorose e delle visioni del dormiveglia³⁵. Quasi due decenni dopo l'evento, Ernst sottolineava il ruolo decisivo dell'immagine, fotografata o illustrata; e negava recisamente la possibilità di un suo trattamento attraverso la tecnica dadaista della scomposizione e del montaggio. L'intervento d'artista si limitava, invece, alla tecnica tradizionale, segni sovrapposti a figure preesistenti. "Bastò a questo punto – continua nel ricordo – aggiungere allora semplicemente a queste pagine di catalogo, disegnate o dipinte [...], un colore, un tratto di matita, un paesaggio estraneo agli oggetti rappresentati, un deserto, un cielo, una sezione geologica, un pavimento, una singola linea che segue l'orizzonte [...]; così io trasformai in drammi i miei più nascosti desideri, da quel che erano in origine cioè banali annunci pubblicitari"³⁶.

Le basi critiche del collage surrealista erano state tracciate in una cruciale pagina di André Breton nella presentazione della mostra personale di Max Ernst alla parigina libreria Au Sans Pareil (maggio-giugno 1921). In aperta rottura con il polimaterismo futurista e dadaista, Breton considerava dannosa l'irruzione di frammenti del reale nell'opera d'arte; preferiva piuttosto confinare la realtà extrapittorica nel piano della rappresentazione indiretta, fotografica o litografica: "È una operazione sterile reintervenire sull'immagine già formata di un oggetto come visto nell'illustrazione di un catalogo e sul senso di una parola come se toccasse a noi riunirle"; quel che va fatto è "distribuire e raggruppare [queste immagini] secondo la regia a noi cara". Compito dell'artista era, se mai, quello di "mettere sotto i nostri sensi delle figure astratte che abbiano la stessa intensità e lo stesso rilievo visivo delle altre, disorientando in questo modo la memoria privandoci di una cornice di riferimento"³⁷. In una fase di celebrazione del movimento, quasi un quindicennio più tardi, Breton vedeva nel collage il modo migliore per "portare all'esistenza reale un oggetto insolito avvertito in sogno", attraverso il procedimento della "rappresentazione oggettiva di fatti eccezionali"³⁸. Sul fatto che le risorse più acconce fossero quelle del prelievo fotografico erano in molti, negli anni trenta, a convenire: Man Ray, intervenendo su "Cahiers d'Art" intorno al tema dell'antirealismo della fotografia, si dichiarava convinto che quest'ultima, dotata di "meno sostanza materiale della carta su cui è tirata", possedesse "una forza, una autorità che, come certe parole, sorpassano la forza e l'autorità di ogni opera materiale"³⁹.

Ma la discussione sul collage surrealista si complicava, ed entro orizzonti che al collage guardavano con interesse solo strumentale. Entravano piuttosto in gioco i temi dell'alterazione, della mutazione materica, del passaggio da composizione a decomposizione che si gioca nello spazio del quadro (così sosteneva Georges Bataille recensendo i collage di Joan Miró del 1929-1930⁴⁰); oppure la possibilità di ottenere, attraverso le risorse del trompe-l'œil, una "doppia immagine chiaramente paranoica"⁴¹, come voleva Salvador Dalí nel 1930.

Collage/design versus collage/assemblage. Una polarità critica degli anni cinquanta Una meditata mostra storica (New York, The Museum of Modern Art, 1948) accompagnata da alcune intense letture critiche; alcune esposizioni di tendenza, centrali nel sistema dell'arte contemporanea ("Collages and Objects", Londra, Institute of Contemporary Art, 1954; "International Collage Exhibition", New

York, Rose Fried Gallery, 1956; "New Forms, new Media", New York, Martha Jackson Gallery, 1960); due numeri monografici di riviste parigine ("Art d'Aujourd'hui", 1954; "XXe Siècle", 1956); un saggio di un critico americano, Clement Greenberg, che meglio di tutti ha seguito la stagione dell'espressionismo astratto e che vede nell'invenzione del collage l'evento determinante nello sviluppo del modernismo; infine un'altra mostra al MoMA ("The Art of Assemblage", 1961) che ha collocato la pratica del collage all'interno di un atteggiamento più vasto, in cui gli artisti hanno ritrovato una poesia inventiva attraverso l'accostamento di materiali di natura diversa. Gli anni cinquanta, percorsi ovunque dalla diffusa volontà di rileggere le avanguardie storiche per ritrovare le fonti dell'arte del presente, sono il vero snodo del dibattito critico sul collage del secolo. Il cuore della discussione, in Europa come in America, si sposta sull'interrogativo se il collage sia il risultato di una rivoluzione sostanzialmente linguistica (la conquista della superiore libertà compositiva di chi lavora con frammenti già dotati di una loro figuratività) oppure di una nuova sensibilità materica, con le inevitabili implicazioni esistenziali che quest'ultima porta con sé.

Nel 1952 Carola Giedion-Welcker, che stava riscrivendo una apprezzata storia della scultura contemporanea fondata sui valori puri dell'astrazione⁴², recupera l'idea di Walter Benjamin sulla poesia di Mallarmé come fonte privilegiata per il collage cubista: "Mallarmé ha avuto presso i cubisti un effetto stimolante per l'elaborazione di un nuovo metodo pittorico che si proponeva di costruire a partire dagli elementi"⁴³. Un linguaggio al di sopra della realtà quotidiana spinge, per la sua stessa ricerca di assoluto (di "orfico", dice la Giedion-Welcker, riandando ad Apollinaire), a evitare lo stile descrittivo, ad amare le parole, a giocare con i cliché della lingua, a indagare le zone prelogiche dove si forma il pensiero: per l'arte figurativa del Novecento il collage ha avuto lo stesso ruolo che, in letteratura, hanno avuto *Finnegans Wake* di James Joyce o le poesie del giovane Paul Éluard.

La sottolineatura del ruolo dell'elemento tipografico prima dipinto, poi ritagliato, diventa un topos in questo genere di discussioni. Léon Degand, direttore di "Art d'Aujourd'hui" e fermo sostenitore delle poetiche della non figurazione, scopre che l'adozione del segno tipografico, "meglio che ogni deformazione degli oggetti rappresentati, arriva a ridurre la figurazione del mondo esteriore alla funzione di semplice pretesto. Le lettere della carta di giornale non sono più delle lettere, per la sola virtù di una operazione plastica"⁴⁴. Lo stesso Degand, introducendo il numero speciale della rivista del 1954 dedicato al collage, ne spiegava origini e significato attuale ricorrendo alle leggi che regolano nell'uomo i meccanismi della percezione: i brani di realtà inseriti nella pittura "forzavano lo spettatore a stabilire un rapporto impreveduto tra i mezzi di rappresentazione e la cosa rappresentata"; attraverso questa sorpresa "l'attenzione era attirata su ciò che distingue essenzialmente un mezzo di rappresentazione dalla cosa rappresentata". Degand sosteneva la causa dell'assoluta autonomia dei mezzi artistici: la carta di giornale affermava la sua natura di carta senza equivoci; lo stesso accadeva con il vero pacchetto di tabacco che veniva a sostituire la finzione pittorica, soluzioni, queste, non nate "da un bisogno di realismo, ma da una sublime indifferenza alla cosa e alla rappresentazione". Secondo questo ragionamento, sono i pittori astratti ad aver raccolto la vera eredità del collage: il passaggio "dalla rappresentazione del mondo esterno

alla traduzione dei sentimenti attraverso la pura plastica" è stato mediato in modo decisivo dal collage, "luogo di una autentica conquista della materia da parte dello spirito"⁴⁵. L'apparato illustrativo, commentato da Herta Wescher, si fermava in particolare sulle esperienze cubiste, dadaiste e astrattiste. Ne uscivano un Arp impegnato a concentrarsi "sul cuore stesso degli elementi allo scopo di "sconfiggere la soggettività vanitosa della pittura" e giungere, "nell'esattezza ultima" della partitura di carte tagliate industrialmente, a "messaggi di una verità inattaccabile"; uno Schwitters che agisce "ampliando il programma astratto, limitato ai rapporti di linee, forme e colori, aggiungendovi i rapporti di materia" tra gli oggetti incollati, ma all'unico scopo di "penetrare nella loro fisionomia interiore, e mettere a giorno la loro qualità e il loro peso"; un Moholy-Nagy che ha saputo arricchire la sfera del collage con "l'impiego di materie di carattere strettamente neutro, senza implicazione sensibile né emozionale"⁴⁶. L'anno successivo la stessa Wescher, in un numero di "Graphis", avrebbe analizzato il ruolo assunto dal collage nel processo, cruciale per l'arte figurativa del Novecento, di messa in crisi della continuità temporale del racconto visivo: a questa rottura corrispondeva una rivoluzione della modalità di lettura ottica del quadro richiesta allo spettatore⁴⁷.

Pochi mesi prima dell'articolo di Herta Wescher su "Graphis", Michel Seuphor, in un numero monografico di "XXe Siècle" che poneva al centro della discussione il ruolo della materia, e del gesto fisico con essa implicato, aveva ribaltato questa impostazione, rivendicando la poesia intrinseca degli innesti extrapittorici nel collage e la complessità di significati che essi riuscivano a veicolare ("un biglietto del metrò è una cosa in sé bellissima, e in più dà diritto a una corsa in metrò"). Schwitters, nella sua lettura, non è affatto un freddo, implacabile regista della superficie del foglio: "Discute con la carta, ci ride insieme, si aggiusta la cravatta, pronuncia delle parole, e il risultato è un monumento imperituro, un'architettura di bronzo che vola via"⁴⁸. Nei collage dadaisti, avrebbe sostenuto l'anno successivo, domina "il piacere immenso di sbattere all'aria tutta questa polvere che avvolge le cose e di raccogliere qualche pezzo [...]. Pezzi perfetti perché sono raccolti da una mano che ignora il compromesso"⁴⁹. Implicazioni esistenziali ("la carta strappata è una indicazione di imperfezione, di deperibilità, e di morte", dichiara Arp a Camille Bryen⁵⁰) e fisiche ("con l'intermediazione di atti grafici o plastici [le tecniche extrapittoriche surrealiste] associano il lavoro degli occhi a una attenzione iperattiva di tutto il corpo"⁵¹) spingevano la discussione di "XXe Siècle" sul collage entro un clima ormai dominato dai temi dell'informale, mentre Dubuffet e Burri occhieggiavano dalla sofisticata impaginazione del fascicolo.

Negli Stati Uniti la messa a punto espositiva e critica iniziata nel 1943 con la "Exhibition of Collage" presso la galleria Art of This Century di Peggy Guggenheim (che riuniva il collage degli anni di fondazione – Picasso, Braque, Gris, Picabia, Duchamp – a quello di Pollock, Baziotès e Motherwell⁵²) non poteva non riverberarsi sulle riflessioni degli artisti contemporanei. Nella pratica del collage questi ultimi avvertivano un senso di azione, di corporalità, di immersione autobiografica: lavorare incollando le carte permetteva il superamento del freddo controllo della ragione come avveniva nella pittura tradizionale. La testimonianza più significativa in questo senso è in uno scritto del 1946 di Robert Motherwell, che stava in proprio eseguendo carte incollate e, contestualmente, stava raccogliendo materiali sulla tradizione del collage dadaista

e surrealista. Il collage è per lui “un sostituto moderno della natura morta” perché è “un modo di lavorare con materiali autobiografici”; ma soprattutto è una pratica che dà una impareggiabile “sensazione di operare fisicamente sul mondo”. Così descrive il suo lavoro:

“Uno ritaglia e cambia di posizione il ritaglio e lo incolla e talvolta strappa tutto e comincia di nuovo. In tutti i casi sagomare e comporre una struttura così densa di relazioni elimina il bisogno, e spesso la consapevolezza, di una rappresentazione. Senza tener conto della somiglianza [...]. Scopo dell'artista è di trovare un complesso di qualità che gli dia la giusta sensazione: mutando direzione verso lo sconosciuto e il caos”⁵³ (cat. VI.41).

La mostra di 103 opere curata da Margareth Miller per il MoMA nel 1948 era strutturata secondo l'ormai canonica separazione tra cubismo e movimenti astratti da una parte, dada e surrealismo dall'altra. Ma questa schematizzazione non impediva ripercussioni sui problemi artistici più attuali. Nel comunicato stampa della mostra, per la quale non fu stampato catalogo, la Miller affermava che “il collage non si può definire in modo adeguato per la tecnica del taglia e incolla, ma per la sua relazione con le due questioni di base sollevate nel XX secolo: la natura della realtà e la natura della pittura stessa”⁵⁴.

La mostra fu accompagnata da un dibattito critico intenso: se i giornalisti d'arte dei quotidiani e settimanali più popolari considerarono “il collage una pratica ‘datata’, una ‘moda passeggera’, una ‘bravata’, una ‘scorciatoia’ imboccata da pittori pigri”⁵⁵, due prese di posizione risultarono molto significative, e reimpostarono la discussione sul collage in America per il decennio a venire. Nella sua recensione alla mostra su “Art News” il caporedattore Thomas Hess discusse la questione cruciale, per il collage cubista e dadaista, dell'identità tra forme e parole: nelle nature morte del 1912 “le forme divennero così astratte da risultare quasi incomprensibili, ma potevano anche essere lette come un libro o una mappa. Questo, ovviamente, è un modo perfetto di mettere in mostra la topografia degli oggetti; le cose da leggere sono spinte dal disegno dritte verso l'occhio dello spettatore. Forma e parola diventano una cosa sola”⁵⁶. Per Clement Greenberg, che stava negli stessi anni interrogandosi sulle fonti visive europee delle opere prodotte negli studi dei pittori newyorkesi (il chiaroscuro di Picasso e le sue implicazioni nella scultura moderna; i rossi liquidi di Matisse e le superfici pulsanti di Rothko; le grandi tele multifocali dell'ultimo Monet e l'annullamento della gerarchia tra primo piano e sfondo di Pollock; i gangli grafici del Kandinskij degli anni dieci e i loro riverberi nell'ultimo Gorky), l'esposizione consentì verifiche cruciali: nientemeno che a capire il significato della pittura moderna da quando Édouard Manet, per primo, adottò le sue rivoluzionarie stesure pittoriche piatte. Solo nell'estetica cubista, secondo Greenberg, il collage rivelò il suo vero significato, quello della liberazione della pittura dalla schiavitù

della rappresentazione tridimensionale. Vale la pena riportare una lunga citazione dalla sua recensione: “Le finte profondità del quadro furono eliminate, e il suo ruolo fu perfezionato e identificato con la stessa superficie fisica della tela, della tavola o della carta di supporto. Incollando un ritaglio di giornale sulla tela l'artista richiamò l'attenzione sulla realtà fisica dell'opera d'arte e fece di quella stessa realtà la stessa realtà dell'arte. Il grande carattere a stampa del giornale arrestò l'occhio dello spettatore e gli impedì di passare attraverso

so la superficie fisica della pittura per entrare nello spazio creato dall'illusione. La pittura non era più una questione di finta proiezione spaziale o di descrizione, e il quadro divenne indissolubilmente una cosa sola con il pigmento, la texture e la superficie piatta che lo costituirono come oggetto"⁵⁷. Due corollari spiegavano due linee portanti dell'arte novecentesca fino agli anni quaranta. L'oggetto tridimensionale direttamente applicato sul piano pittorico, non allo scopo di simulare la prospettiva ma per far sconfinare la pittura in un vero e proprio bassorilievo, aveva aperto alle ricerche di Pevsner, Giacometti, Calder o David Smith; la carta incollata usata per "manipolare o controllare piani nel quadro che erano dati come illusione"⁵⁸ istituiva la grammatica fondativa dell'arte astratta. Di qui nasceva una feroce gerarchia qualitativa: Picasso e Braque ma non Gris; Arp e Schwitters ma non gli altri dadaisti e surrealisti, neppure Miró, il cui linguaggio appassionava Greenberg ma che nel collage si era lasciato vincere dalle seduzioni intrinseche della materia.

Credo non si possa leggere l'evoluzione nella interpretazione del collage cubista di Greenberg se non vedendola in opposizione alla dichiarata implicazione esistenziale e materica che sarà proclamata dagli artisti americani degli anni cinquanta (o che sarà letta da critici americani nell'opera di artisti europei fortunati in America), che al collage ricorreranno in termini alternativi rispetto a questo dominante richiamo alla piatezza della superficie pittorica: negli anni cinquanta Robert Rauschenberg afferma di fare pitture "che entrano in relazione allo stesso tempo con l'arte e con la vita" agendo "nello scarto tra le due"⁵⁹; James Johnson Sweeney vede Alberto Burri "vitalizzare i materiali morti con i quali lavora" dando al collage una "qualità vivente, un carattere sensuale"⁶⁰; dietro a *The Pasted-Paper Revolution*, il saggio di Greenberg pubblicato nel settembre 1958 su "Art News" e rielaborato e ampliato l'anno successivo, agiva il dispetto verso i frammenti cartacei incollati nella serie delle *Women (Donne)* del 1949-1950 da Willem De Kooning, verso gli spessori dei *Black Paintings (Dipinti neri)* di Rauschenberg e delle *Flags (Bandiere)* di Jasper Johns.

Il poderoso tour de force deduttivo che costituisce la spina dorsale del testo di Greenberg del 1958 poggiava infatti su un presupposto dichiarato: che la "realità", la fisicità degli inserti extrapittorici, non spiega "quasi nulla dell'effettiva apparenza del collage cubista"⁶¹. Nel percorso condotto tra 1911 e 1914 da Braque e da Picasso il critico identificava tre punti fermi di snodo. Il primo, anteriore all'adozione del collage, era la scoperta che gli effetti di trompe-l'œil dei quadri del 1911 (i caratteri tipografici dipinti) non ingannavano, ma piuttosto disilludevano, lo sguardo dello spettatore: avevano, cioè, l'intento di palesare la superficie reale della tela su cui era dipinto il quadro. Il secondo, che datava al 1912, era che incollare una vera carta da parati aveva costituito una sorta di meccanismo di difesa: si doveva "evitare che la superficie si saldasse con l'illusione di profondità"⁶². Il terzo, quello decisivo, aveva visto Braque e Picasso affrontare un dilemma indifferibile: era ben chiaro a entrambi che, se ci si voleva schierare a favore di un'arte figurativa, dove ancora fossero riconoscibili presenze del mondo reale, questa figuratività "si poteva ripristinare e conservare soltanto sulla superficie piatta vera e propria ora che illusione e rappresentazione erano divenute, per la prima volta, due alternative che si escludevano a vicenda"⁶³.

Liquidando qualsiasi apertura verso il New Dada, il saggio sul collage di Greenberg apriva, involontariamente, verso le poetiche di riduzione concettuale degli anni sessanta.

- 1** L. Aragon, *La Peinture au Défi. Exposition de collages. Arp, Braque, Dalí, Duchamp, Ernst, Gris, Miró, Magritte, Man Ray, Picabia, Picasso, Tanguy* (Paris, Galerie Goemans), Librairie Corti, Paris 1930, p. 10.
- 2** G. Apollinaire, *Pablo Picasso*, in "Montjoie!", 14 marzo 1913, poi in G. Apollinaire, *Chroniques d'Art 1902-1918*, a cura di L.-C. Breunig, Gallimard, Paris 1960, pp. 367-370.
- 3** M. Raynal, *L'Exposition de la "Section d'or"*, in "Bulletin de la Section d'Or", 1, 9 ottobre 1912, in M.G. Messina, J. Nigro Covre, *Il cubismo dei cubisti. Ortodossi/eretici a Parigi intorno al 1912*, Officina Edizioni, Roma 1986, p. 351.
- 4** A. Salmon, *La jeune sculpture française*, Messein, Paris 1919, p. 21.
- 5** L.H. Neitzel, *Zum Geleit, in Neue Französische Malerei*, Verlag der weissen Bücher, Leipzig 1913, s.p.
- 6** G. Braque, *Pensées et réflexions sur la peinture*, in "Nord-Sud", n. 10, 1917, poi in Ch. Harrison, P. Wood, *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Malden - Oxford - Victoria 2003, p. 215.
- 7** La dichiarazione si legge in F. Gilot, C. Lake, *Life with Picasso*, Mc Graw-Hill, New York 1964, p. 70.
- 8** A. Breton, *Le Surréalisme et la Peinture* (1928), in *Per conoscere André Breton e il Surrealismo*, a cura di I. Margoni, Mondadori, Milano 1976, p. 395.
- 9** L. Aragon, *La Peinture au défi...* cit., pp. 27 e 16.
- 10** G. de Chirico, *Il ritorno al mestiere*, in "Valori Plastici", I, 11-12, novembre-dicembre 1919, poi in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, a cura di M. Fagiolo, Einaudi, Torino 1985, p. 94.
- 11** L. Aragon, *La Peinture au défi...* cit., p. 22.
- 12** G. Papini, *Il cerchio si chiude*, in "Lacerba", II, 4, 15 febbraio 1914, p. 50.
- 13** U. Boccioni, *Il cerchio non si chiude*, in "Lacerba", II, 5, 1 marzo 1914, pp. 67-69.
- 14** G. Papini, *Cerchi aperti*, in "Lacerba", II, 6, 15 marzo 1914, pp. 84-85. Su tutta la vicenda A. Del Puppo, "Lacerba" 1913-1915. *Arte e critica d'arte*, Bergamo, Lubrina 2000, pp. 187-193.
- 15** E. Prampolini, *Picasso*, in "Noi", I, 1, giugno 1917, p. 7.
- 16** T. Tzara, *Les papiers collés de Picasso* (Parigi, Galerie Pierre, marzo 1935), in T. Tzara, *Œuvres complètes, tome IV (1947-1963)*, a cura di H. Béhar, Flammarion, Paris 1980, p. 362.
- 17** A. Breton, *Picasso dans son élément*, in "Minotaure", I, 1, giugno 1933, pp. 9-22.
- 18** L. Aragon, *La Peinture au défi...* cit., p. 15.
- 19** R. Huelsenbeck, *First German Dada Manifesto (february 1918)*, in Ch. Harrison, P. Wood, *Art in Theory 1900-2000...* cit., p. 258.
- 20** Ivi, pp. 258-259.
- 21** Il testo è riportato in H. Wescher, *Die Collage. Geschichte eines Künstlerischen Ausdrucksmittels*, Dumont, Köln 1968, p. 127.
- 22** J. Arp, *And so the circle is closed*, in J. Arp, *On my way. Poetry and essays 1912-1947*, con una introduzione di R. Motherwell, Wittenborn, Schultz, New York 1948, p. 76.
- 23** R. Hausmann, *Synthetisches Kino der Malerei* (1918), in R. Hausmann, *Am Anfang war Dada*, a cura di Karl Riha e Günter Kämpf, Anabas-Verlag, Steinbach - Giessen 1972, pp. 28-29.
- 24** K. Schwitters, *Die Merzmalerei*, in "Der Sturm", X, 4, 4 luglio 1919, p. 61.
- 25** K. Schwitters, *Merz (1920)*, in *The Dada Painters and Poets*, a cura di R. Motherwell, Wittenborn, Schultz, New York 1951, p. 65.
- 26** K. Schwitters, *Merz*, in "Der Ararat", 2, 1921, p. 5.
- 27** W. Herzfelde, *Zur Einführung, in Erste Internationale Dada Messe*, Berlin s.d. [ma 1920], s.p.
- 28** H. Höch, in E. Roditi, *Dialogues on Art*, Secker and Warburg, London 1960, p. 26.
- 29** Il ricordo di George Grosz si legge in B. Taylor, *Collage. The Making of Modern Art*, Thames & Hudson, London 2004, p. 49.
- 30** L. Aragon, *John Heartfield et la beauté révolutionnaire*, conferenza pronunciata il 2 maggio 1935 alla Maison de La Culture di Parigi, in L. Aragon, *Les collages* (1965), Hermann, Paris 1980, pp. 83-84.
- 31** Il ricordo di Hausmann si legge in H. Richter, *Dada. Arte e anti-arte*, Mazzotta, Milano 1966, p. 142.
- 32** R. Hausmann, *Photomontage (1931)*, in *Photography in the modern era: european documents and critical writings, 1913-1940*, a cura e con una introduzione di Ch. Phillips, The Museum of Modern Art, New York 1989, pp. 179-180.
- 33** K. Teige, *O fotomontazi*, in "Zyeme", ottobre 1932, in B. Taylor, *Collage...* cit., p. 81, con ampia discussione.
- 34** W. Benjamin, *Strada a senso unico. Scritti 1926-1927*, Einaudi, Torino 1983, p. 22.
- 35** M. Ernst, *Au-delà de la peinture*, in "Cahiers d'Art", nn. 6-7, 1936, poi in M. Ernst, *Beyond Painting and other Writings by the Artist and his Friends*, Wittenborn, Schultz, New York 1948, p. 14.

- 36** *Ibidem*.
- 37** A. Breton, *La mise sous whisky marin se fait en crème kaki en cinq anatomies. Vive le sport. Max Ernst*, in *Exposition Dada Max Ernst* (Parigi, Galerie Au Sans Pareil), Paris 1921, s.p.
- 38** A. Breton, *Rêve-objet*, in "Cahiers d'art", X, 1935, nn. 5-6, p. 125.
- 39** M. Ray, *Sur le réalisme photographique*, in "Cahiers d'Art", X, 1935, nn. 5-6, p. 120.
- 40** G. Bataille, *Joan Miró, Peintures recentes*, in "Documents", 7, 1930: ho letto brani della recensione in B. Taylor, *Collage... cit.*, p. 75.
- 41** S. Dali, *La femme visible*, Editions Surréalistes, Paris 1930, in K. Hoffman, *Collage in the Twentieth Century: An Overview*, in *Collage. Critical views*, a cura di K. Hoffman, UMI Research Press, Ann Arbor and London 1989, p. 18.
- 42** C. Giedion-Welcker, *Moderne Plastik: Elemente der Wirklichkeit, Masse und Auflockerung*, Girsberger, Zürich 1937; C. Giedion-Welcker, *Contemporary sculpture. An evolution in volume and space*, Wittenborn, New York 1955.
- 43** C. Giedion-Welcker, *Le retour aux éléments dans la Poésie et la Peinture*, in "XXe Siècle", 3, giugno 1952, pp. 41-48.
- 44** L. Degand, *La lettre et la signe dans la peinture*, in "Art d'Aujourd'hui", serie 3, nn. 3-4, febbraio-marzo 1952, pp. 1-7.
- 45** L. Degand, *Signification du collage*, in "Art d'Aujourd'hui", V, 2-3, aprile 1954, p. 3.
- 46** H. Wescher, [Testo di commento alle opere illustrate], in "Art d'Aujourd'hui", V, 2-3, aprile 1954, pp. 13, 20 e 22.
- 47** H. Wescher, *Collage and the breakdown of optical unity*, in "Graphis", 11, n. 57, 1955, pp. 52-59.
- 48** M. Seuphor, *Matière à discussion*, in *XXe Siècle*", 5, giugno 1955, pp. 9-14.
- 49** M. Seuphor, *Dadakoll*, in "XXe Siècle", 6, gennaio 1956, pp. 25-28.
- 50** C. Bryen, *Arp. Colloque de Meudon*, in "XXe Siècle", 6, gennaio 1956, p. 30.
- 51** R. de Solier, *Papiers collés surréalistes*, in "XXe Siècle", 6, gennaio 1956, pp. 25-28.
- 52** "Exhibition of Collage" (New York, Art of This Century, aprile-maggio 1943), catalogo non pubblicato. Fotografia dell'invito a stampa ed elenco degli artisti invitati in A. Zander Rudenstine, *Peggy Guggenheim Collection, Venice. The Solomon R. Guggenheim Foundation*, Abrams-New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1985, pp. 774 e 583.
- 53** R. Motherwell, *Beyond the Aesthetic*, in "Design", aprile 1946, in *Robert Motherwell: with Selections from the Artist's Writings*, a cura di F. O'Hara, The Museum of Modern Art, New York 1965, p. 37.
- 54** M. Miller [Comunicato stampa per la mostra "Collage", 1948], in W. Seitz, *The Art of Assemblage*, The Museum of Modern Art, New York 1961, p. 6.
- 55** Le reazioni sono riportate in C. Greenberg, *Review of the Exhibition Collage*, in "The Nation", 27 novembre 1948, poi in C. Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*. Vol. 2. *Arrogant Purpose 1945-1949*, a cura di J. O'Brian, Chicago University Press, Chicago - London 1986, p. 259.
- 56** Th.B. Hess, *Paste mixed with Paint*, in "Art News", XLVII, 6, ottobre 1948, p. 25.
- 57** C. Greenberg, *Review... cit.*, p. 260.
- 58** Ivi, p. 261.
- 59** R. Rauschenberg, *Dichiarazione*, in W. Seitz, *op. cit.*, p. 116.
- 60** J.J. Sweeney, *Alberto Burri*, Edizioni dell'Obelisco, Roma 1955, in W. Seitz, *op. cit.*, p. 136.
- 61** C. Greenberg, *Collage (1959)*, in C. Greenberg, *Arte e cultura*, Allemandi, Torino 1991, p. 70; una versione ridotta dell'articolo, con il titolo *The Pasted-Paper Revolution*, in "Art News", 57, n. 5, settembre 1958, pp. 46-49 e 60-66; per una discussione delle posizioni di Greenberg si veda C. Poggi, *Collage and the Modernist Tradition*, in C. Poggi, *In Defiance of Painting. Cubism, Futurism and the Invention of Collage*, Yale University Press, New Haven - London 1992, pp. 253-257.
- 62** C. Greenberg, *Collage... cit.*, p. 74.
- 63** Ivi, pp. 76-77.