

LA MOSTRA COME MONTAGGIO. IDEOLOGIE ESPOSITIVE DELLA FOTOGRAFIA (1920-1929)

Daniel Borselli

ABSTRACT

Sin dalle origini del mezzo, le strategie di allestimento, gli spazi espositivi e la selezione delle immagini alla base delle mostre di fotografia hanno rispecchiato e al contempo stimolato specifiche ideologie del fotografico. In questo contesto, l'articolo discute due mostre svoltesi in Germania tra il 1920 e il 1929 – ossia la *Erste Internationale Dada-Messe* e l'esposizione *Film und Foto* – per illustrare alternative concezioni dell'identità della fotografia nel complessivo sistema dell'arte contemporanea.

PAROLE CHIAVE: fotografia, mostre, montaggio, ideologie espositive

The Exhibition as a Montage: Ideologies of Photography on Display

ABSTRACT

Since the very origins of the medium, the display strategies, the exhibiting venues, and the selection of pictures underpinning photographic exhibitions have mirrored and at the same time redefined precise ideologies about photography. Against this background, this paper discusses two exhibitions presented in Germany between 1920 and 1929 – namely, the *Erste Internationale Dada-Messe* and *Film und Foto* –, so as to highlight opposite approaches to the identity of photography as related to the system of contemporary art.

KEYWORDS: Photography, Exhibitions, Montage, Display Ideologies

Introduzione: ideologie della fotografia in mostra

Sin proprio dal momento della “nascita” ufficiale del mezzo, la vicenda fotografica potrebbe essere descritta come intrinsecamente *espositiva*. Già dai giorni immediatamente precedenti e successivi al celeberrimo annuncio pronunciato da François Jean Dominique Arago durante la seduta inaugurale dell'Académie des Sciences il 7 gennaio 1839, infatti, la messa in mostra (o meno) delle innovative immagini costituì il discrimine tra le differenti strategie dei protagonisti della vicenda aurorale del medium, tutti ugualmente ambiziosi di aggiudicarsi il titolo di “inventore” della nuova tecnologia. Laddove Louis-Jacques-Mandé Daguerre evitò accuratamente, in accordo con lo stesso Arago, di far circolare i primi esemplari del suo lavoro per scongiurare il rischio di compromettere l'acquisto del brevetto da parte dello Stato francese¹ (e, soprattutto, la conseguente corresponsione di un sostanzioso vitalizio), proprio l'assenza di immagini visibili spinse l'inventore britannico Henry Fox Talbot a organizzare presso gli spazi della biblioteca della Royal Institution, il 25 gennaio 1839, la prima esposizione di disegni fotogenici. L'obiettivo, senza dubbio, fu «quello di stabilire una data

¹ I primi dagherrotipi furono esposti soltanto il 7 luglio del 1839 negli ambienti della Camera dei Deputati, che due giorni dopo si pronunciò quasi all'unanimità a favore del progetto di legge. In tal senso, l'esibizione delle immagini non dimostrava di rispondere a un intento di messa in mostra e di diffusione pubblica, costituendo piuttosto un'opera di persuasione nei confronti dei deputati riguardo l'opportunità di un voto favorevole. Dopo che anche la Camera dei Pari si espresse positivamente, il progetto fu infine firmato dal re Luigi Filippo il 7 agosto del 1839.

affinché, qualora la scoperta del signor Daguerre fosse stata resa nota prima della lettura della relazione del signor Talbot alla Royal Society sui particolari del procedimento, il signor Talbot non potesse essere accusato di imitazione nel caso che i due procedimenti fossero identici»². Solo grazie a un'intuizione del funzionario del Ministero delle finanze francese Hyppolite Bayard, tuttavia, la fotografia approdò in uno spazio espositivo deputato all'arte. Vistosi rifiutare, nel maggio del 1839, il patrocinio istituzionale che era stato riservato a Daguerre, Bayard decise di inviare trenta delle sue *images photogénées* affinché fossero installate all'interno della mostra di beneficenza predisposta per sostenere la popolazione della Martinica, colpita l'11 gennaio del 1839 da un tremendo terremoto. Nell'esposizione, allestita presso la Salle des Ventes dell'Hôtel des MM. les Commissaires-Priseurs, al numero 16 di rue des Jeûneurs, a partire dalla fine di giugno, un impiegato dello Stato francese poté così esibire per circa sei settimane le sue immagini innovative al fianco di capolavori di Tintoretto, Tiziano, Canaletto, Poussin, Lorrain, Géricault, Rembrandt, Rubens, Zurbáran e altri grandi maestri, tutti generosamente donati dai più importanti collezionisti parigini e da numerosi artisti contemporanei³.

La scelta, da parte di Bayard, di un'occasione esplicitamente artistica per diffondere il più possibile la notorietà della sua invenzione mette in evidenza, per contrasto, la natura degli spazi che ospitarono per primi gli esemplari dei procedimenti di Talbot e Daguerre, rispettivamente una biblioteca e, dopo gli iniziali temporeggiamenti, un'aula parlamentare, ossia ambienti dedicati alla scienza e alla politica, ma soprattutto in nessun modo connessi alla messa in mostra di oggetti d'arte. L'operazione di Bayard invita cioè a intraprendere un'articolata riflessione sul rapporto tra spazi e soluzioni dell'esposizione e l'identità stessa del medium fotografico. Un'aula, una biblioteca o una casa d'aste non fornivano soltanto dei muri inermi contro cui collocare delle immagini, né possono essere ora valutate unicamente come parte delle diverse strategie di diffusione del procedimento fotografico, ma rappresentavano dei precisi condizionamenti della percezione pubblica del mezzo e persino dell'idea che di esso i suoi pionieri intendevano trasmettere. Infine, per un'analisi delle logiche identitarie della fotografia in riferimento allo specifico campo estetico, è impossibile trascurare, a maggior ragione a una simile altezza cronologica, il ruolo cruciale svolto dagli spazi espositivi nella determinazione, per mezzo di una dialettica di inclusione ed esclusione, di ciò che poteva essere legittimamente considerato arte⁴. Distinte idee di messa in mostra dell'immagine fotografica corrispondevano dunque ad altrettanto precise prospettive sul medium, sul suo contesto ricettivo e sulle sue applicazioni; prospettive che, tuttavia, non devono essere considerate in modo essenzializzante come *naturalmente* proprie della fotografia, ma inscrivono piuttosto da subito l'esposizione fotografica entro un discorso situato culturalmente e ideologicamente orientato.

In questo senso, le vicende espositive che dai primi mesi del 1839 fino all'inizio del Novecento contribuirono a inserire la fotografia in un più complessivo panorama mediale, tecnologico e artistico possono essere lette come le manifestazioni leggibili di programmi attentamente orchestrati di codificazione, validazione e valutazione del mezzo come oggetto culturale. In altri termini, se la temeraria scommessa di Bayard e la successiva trattativa condotta nel 1859 dalla Société française de photographie con il governo per allestire – negli spazi adiacenti a quelli riservati al Salon des Beaux-Arts e durante lo stesso periodo della mostra istituzionale – un'esibizione di immagini prodotte dai

² *Royal Institution*, «The Literary Gazette; and Journal of the Belles Lettres, Arts, Sciences & C.», 1150 (2 febbraio 1839), p. 75, riportato e tradotto in B. NEWHALL, *L'immagine latente. Storia dell'invenzione della fotografia*, Bologna, Zanichelli, 1969, p. 22.

³ La reazione della critica di fronte a questa inavvertita intromissione delle immagini fotografiche nello spazio artistico può essere ricostruita a partire da articoli dell'epoca, tra i quali T. THORÉ, *Exposition au profit des victimes du tremblement de terre de la Martinique*, «Le Constitutionnelle», 3 agosto 1839, p. 2.

⁴ Vedi J.-C. LEBENSZTEJN, *L'espace de l'art*, in ID., *Zigzag*, Paris, Flammarion, 1981, pp. 19-47.

suoi membri formularono intorno alla metà del secolo una proposta di identità artistica per il medium, le coeve esposizioni industriali, dalla *Exposition des produits de l'industrie française* di Parigi del 1844 fino ovviamente alla londinese *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* del 1851, avanzarono un posizionamento della fotografia come strumento meramente tecnico con cui pervenire «a dei risultati sempre sicuri e a dei modi d'esecuzione facili»⁵: parametri che evidentemente intendevano allontanare il rischio percepito di un ridimensionamento della preminenza del tradizionale «genio dell'artista»⁶. Questo stesso «complesso psicologico»⁷ di inferiorità nei confronti delle categorie tradizionali e accademiche del fare arte, senz'altro legittimata, alla metà dell'Ottocento, dal fatto che «le arti visive non prevedevano certo alternative alla pittura e alla logica artistica che la sosteneva»⁸, interamente incentrata sulla «*technè* e cioè un fare manuale difficile ed elitario»⁹, sopravvisse nelle occasioni espositive amatoriali nell'Europa degli ultimi anni dell'Ottocento, dichiaratamente debitrice negli aspetti stilistici delle fotografie presentate verso la pittura impressionista. Significativamente, tuttavia, se ne potevano rintracciare le ripercussioni ancora nell'«estetica del display»¹⁰ sviluppata da Alfred Stieglitz nella New York dei primi due decenni del Novecento, prototipo dell'allestimento modernista e della sua ambizione di contrassegnare l'opera esposta con una ieratica autonomia dal mondo esterno a partire dalla cancellazione di «tutti i riferimenti che si frappon[evano] al suo essere arte»¹¹. L'ideologia espositiva alla base della celeberrima galleria «291» di Stieglitz, pur distante a quell'altezza cronologica «dalla nitida purezza spaziale, e dalla sospesa dimensione temporale, che caratterizzerà la *chambre esthétique* delle gallerie modello *white cube*»¹², poneva pertanto le basi del percorso che avrebbe condotto, negli anni Sessanta, al trionfo di tale paradigma. Un paradigma, è presto detto, che ambendo a identificare l'artisticità della fotografia «nelle questioni formali, nell'inquadratura, nel punto di vista, nell'equilibrio tonale, nella sintassi compositiva»¹³, ovvero nella capacità del fotografo (inteso finalmente come genio individuale) di rivelare il «quadro di forme»¹⁴ nascosto negli oggetti del mondo, finiva per emulare – o, perlomeno, riverberare – l'orizzonte teorico in cui si muovevano molti pittori contemporanei, in particolar modo quelli impegnati, tra Neoplasticismo e Costruttivismo, in un astrattismo geometrico e formalista.

L'allestimento come antiestetica: la Erste Internationale Dada-Messe (1920)

Il doppio binario su cui si mosse la ricerca di Stieglitz – ovvero il tentativo, da un lato, di portare alla luce una «verità» immanente della fotografia e, dall'altro, di porre in dialogo quest'ultima con il

⁵ *Exposition des produits de l'industrie française en 1844. Rapport du jury central*, Paris, Imprimerie de Fain et Thunot, 1844, III, p. 385 [traduzione dell'autore].

⁶ «Mai l'industria né l'arte vedranno uno strumento rimpiazzare il genio dell'artista. La macchina non soppianderà mai la mano guidata dall'intelletto, essa non può che fornire un aiuto», *Rapport du jury central sur les produits de l'agriculture et de l'industrie exposés en 1849*, Paris, Imprimerie nationale, 1850, III, p. 534 [traduzione dell'autore].

⁷ I. ZANNIER, *Storia e tecnica della fotografia*, Roma-Bari, Laterza, 1982, p. 131.

⁸ C. MARRA, *Che cos'è la fotografia*, Roma, Carocci, 2017, p. 36.

⁹ F. MUZZARELLI, *L'invenzione del fotografico. Storia e idee della fotografia dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 2014, p. 67.

¹⁰ Vedi P.F. FRILLICI, *L'esperienza e il risveglio. Alfred Stieglitz nella fotografia e nell'arte del suo tempo*, Bologna, Editrice Quinlan, 2014.

¹¹ B. O'DOHERTY, *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Monza, Johan & Levi, 2012, p. 22.

¹² F. POLI, F. BERNARDELLI, *Mettere in scena l'arte contemporanea. Dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, Monza, Johan & Levi, 2016, p. 108.

¹³ C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Milano, Bruno Mondadori, 2012, p. 122.

¹⁴ A. STIEGLITZ, *How the Steerage Happened* (1942), riportato e tradotto in G. CLARKE, *La fotografia. Una storia culturale e visuale*, Torino, Einaudi, 2009, p. 193.

complessivo sistema delle arti – condusse a una risposta del tutto inattesa in occasione di due mostre che si svolsero in Germania all'alba e al crepuscolo dei “ruggenti” anni Venti del Novecento. La prima di queste – la *Erste Internationale Dada-Messe* –, tenutasi nella capitale dal 30 giugno al 25 agosto del 1920, presentava all'incirca duecento opere di un nutrito gruppo di artisti che, raccolti intorno alla figura di Richard Huelsenbeck (tra i principali animatori, assieme a Hugo Ball e Tristan Tzara, delle serate dadaiste del Cabaret Voltaire di Zurigo) al ritorno di quest'ultimo a Berlino nel gennaio del 1917, ne avevano trapiantato le idee nel fertile ambiente tedesco dando vita al cosiddetto “Dada berlinese”. Rispetto ai predecessori “svizzeri”, però, il Dadaismo in Germania «si distingueva per una certa attitudine rivoluzionaria, un più marcato impegno politico e per il tono di sarcastica, aggressiva critica sociale»¹⁵, interrompendo così volontariamente il «programma di una sistematica sospensione del giudizio»¹⁶ che caratterizzava il Dada originario¹⁷. Organizzata da Georg Grosz, Raoul Hausmann e John Heartfield – rispettivamente definiti nella copertina del catalogo dell'evento con gli appellativi di “Marschall”, “Dadasoph” e “Monteurdada” –, la mostra si prefiggeva innanzitutto di instaurare una serie di rapporti apparentemente ambigui con il pubblico e il mondo del commercio. Se da un lato, infatti, preferendo la denominazione di “fiera” a quella tradizionalmente artistica di “esposizione” e indicando come “prodotti” le opere esibite essa sembrava voler dichiarare nel modo più esplicito possibile il valore merceologico dell'arte all'interno delle gallerie contemporanee, dall'altro puntava, attraverso la peculiarità dei lavori esposti e le stesse modalità di presentazione, a sabotare dall'interno l'idea dell'oggetto artistico come capolavoro e bene di lusso e a scardinare le certezze della classe borghese benpensante¹⁸.

Nel perseguimento di entrambi gli obiettivi, inscindibilmente connessi tra loro, il più valido soccorso giunse dal mezzo fotografico, inteso non però come pennello tecnologicamente aggiornato – interpretazione proposta tanto dai Pittorialisti storici quanto, sebbene in maniera più “subdola”, dai coevi *straight photographers* americani¹⁹ – bensì come patrimonio di immagini *già fatte*. Nei lavori di Hausmann e compagni, fotografie di ogni genere, con una particolare predilezione per quelle provenienti da quotidiani, riviste e pubblicità, erano ritagliate dal loro contesto di origine e ricombinate assieme secondo un procedimento di fotomontaggio che, se sotto un punto di vista tecnico non introduceva certo una dirompente rivoluzione (tranne che per il fatto di agire, a differenza dei vari Oscar Gustav Rejlander e Henry Peach Robinson, su fonti non prodotte per l'occasione), in prospettiva estetica finiva per trasformare le immagini fotografiche in «icone popolari incollate ‘tali e quali’ in un mix delirante, strafatto di cortocircuiti tra cultura alta e bassa, raccordata poi a un'immissione perfino invadente di richiami al mondo politico»²⁰. A ben vedere, tuttavia, l'invadenza dei riferimenti alla sfera politica costituiva un aspetto tutt'altro che collaterale per tale pratica, rappresentando al contrario tanto il materiale di partenza quanto l'obiettivo di un preciso programma di destabilizzazione politica. Pescando a piene mani in un repertorio visivo di massa che si faceva esso stesso *objet trouvé*, i dadaisti berlinesi non si limitavano a un prelievo per così dire

¹⁵ F. ALFANO MIGLIETTI (fam), *Per-corsi di arte contemporanea. Dall'Impressionismo a oggi*, Milano, Skira, 2011, p. 157.

¹⁶ R. BARILLI, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 203.

¹⁷ Per una corretta collocazione della pratica estetica del Dada berlinese tra (anti-)arte e impegno politico a partire da un'applicazione delle teorie di Jacques Rancière sulla cosiddetta “distribuzione del sensibile” (espresse in J. RANCIÈRE, *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000), si veda anche L.P. ALONSO, *Police, Politics, and Anti-Art: The Case of Berlin Dada*, «South Atlantic Review», 83/3 (2018), pp. 105-129.

¹⁸ Sul rapporto tra oggetto artistico e sfera politica nel lavoro dei dadaisti berlinesi, si rimanda al fondamentale B. DOHERTY, *The Work of Art and the Problem of Politics in Berlin Dada*, «October», 105 (2003), pp. 73-92.

¹⁹ Si veda, in tal senso, C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, cit., pp. 120-131.

²⁰ F. FABBRI, *Sesso Arte Rock 'n' roll. Tra ready-made e performance*, Monteveglio, Atlante, 2006, p. 81.

innocuo e imparziale di quelle «particelle di ‘realtà’»²¹, bensì le portavano a collassare e collidere all’interno di un piano che, distante dalla composizione (tanto sapiente da rendersi pressoché impercettibile) dei fotomontaggi d’artista del secolo precedente, si avvicinava maggiormente ad un affollatissimo e sfacciato terreno di incontro-scontro nel quale i significati parevano generarsi per reazione, se non addirittura per annichilazione. Come opportunamente notato dalla studiosa dell’arte tedesca novecentesca Jolanda Nigro Covre, «questi elementi ritagliati dalla realtà e incollati intenzionalmente alla rinfusa fa[ceva]no violenza alle comuni associazioni di significati, ribalta[va]no i valori costituiti, provoca[va]no uno shock percettivo che stimola[va] il fruitore all’ironia e alla ribellione»²². La superficie dell’opera, seppur ormai irrimediabilmente anti-illusionistica e spudoratamente artificiale, chiamava direttamente in causa, attraverso l’esibizione di «un inventario dettagliato delle figure chiave del mondo pubblico della Repubblica di Weimar»²³, la realtà della Berlino di quegli anni in modo forse ancora più esplicito di quanto qualsiasi “fotografia diretta” avrebbe mai potuto fare, «stabil[endo] un approccio con i suoi prodotti, le merci e le immagini dei *mass-media*»²⁴.

Nell’intensa attività polemica e politica dei dadaisti, i “prodotti” da loro creati non erano però che una delle parti del loro processo di sovvertimento programmatico delle convenzioni borghesi, in ambito non solo artistico. In quest’ottica, la *Fiera Dada* si configurava non tanto come una semplice occasione espositiva per far conoscere al pubblico i lavori del gruppo berlinese, quanto piuttosto come una tappa strategica di fondamentale importanza all’interno di un percorso nel quale opere, mostra e attivismo politico costituivano un complesso indivisibile. Tale sostanziale unità di intenti portò Grosz, Hausmann e Heartfield a concepire l’allestimento dell’esposizione secondo quei medesimi criteri estetici che regolavano le opere del loro gruppo. Allo stesso modo allora in cui, in fotomontaggi come *Taglio con coltello da cucina attraverso il ventre gonfio di birra della Repubblica di Weimar* (1919 ca.) di Hannah Höch, le figure “riciclate” erano «tutte disseminate sulla superficie dell’opera secondo il principio di distribuzione non gerarchica, non compositiva e aleatoria, mescolati [sic] a una varietà di frammenti testuali che spesso invoca[va]no le sillabe senza senso ‘dada’»²⁵, la *Fiera* si presentava come «una rivoluzionaria e caotica strategia installativa ‘antiestetica’, di oggetti, dipinti, cartelli con slogan politici (‘Dada è politico’, ‘L’uomo dadaista è l’oppositore radicale dello sfruttamento’) e fotomontaggi collocati un po’ dappertutto»²⁶. Nella disordinata, simultanea presenza di stimoli visivi di ogni tipo²⁷ – tra i quali doveva indubbiamente risaltare il manichino appeso al soffitto di un ufficiale prussiano su cui era “montata” una testa di maiale, realizzato da Heartfield e Rudolf Schlichter con il titolo di *Arcangelo prussiano* – che si rincorrevano, si susseguivano, in certi casi sembravano persino sul punto di sovrapporsi, la galleria del ricco mercante d’arte Otto Burchard (che aveva ospitato e finanziato l’esposizione con un investimento poi rivelatosi infruttuoso di circa mille franchi) finì per assumere essa stessa le fattezze di un montaggio. In essa, immagini, oggetti e

²¹ R. BARILLI, *L’arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, cit., p. 204.

²² J. NIGRO COVRE, *L’arte tedesca del Novecento*, Roma, Carocci, 1998, p. 106.

²³ H. FOSTER, R. KRAUSS, Y.-A. BOIS, B. H. D. BUCHLOH, D. JOSELIT, *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Bologna, Zanichelli, 2013, p. 176.

²⁴ F. ALINOV, *Dada anti-arte e post-arte*, Messina-Firenze, D’Anna, 1980, p. 7.

²⁵ H. FOSTER, R. KRAUSS, Y.-A. BOIS, B. H. D. BUCHLOH, D. JOSELIT, *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, cit., p. 176.

²⁶ F. POLI, F. BERNARDELLI, *Mettere in scena l’arte contemporanea. Dallo spazio dell’opera allo spazio intorno all’opera*, cit., p. 110.

²⁷ Non è superfluo ricordare in questa direzione come lo stesso Hausmann definisse il Dada come «l’unica esperienza rispondente all’uomo della realtà odierna sempre in movimento attraverso la simultaneità degli avvenimenti, della pubblicità, del mercato, della sessualità», riportato e tradotto in A. SCHWARZ (a cura di), *Almanacco Dada*, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 239.

generici “frammenti di realtà” abbandonavano qualsiasi pretesa di razionalità dell’allestimento proiettandosi sulle pareti (ma anche, come si è detto, sul soffitto e in certi casi – come in quello del portfolio di litografie di Grosz intitolato *Gott mit uns* – al centro di una delle stanze) in modo apparentemente casuale come a seguito di una qualche deflagrazione. In questo modo, la *Dada-Messe* si rivela ai nostri occhi come una delle prime mostre collettive della storia dell’arte contemporanea ad affermarsi «come un elemento esteticamente (o ‘antiesteticamente’) cruciale»²⁸, quasi come un medium a sé il cui messaggio, come nei fotomontaggi esibiti, emergeva proprio dall’accostamento inedito e violento di immagini apparentemente prive di un nesso logico. Attribuendo al proprio allestimento una centralità pari a quella dimostrata pochi anni prima da Stieglitz, i berlinesi si distinguevano però dal paradigma avanzato da quest’ultimo in modo decisivo. Laddove l’allestimento della “291”, infatti, corrispondeva principalmente all’idea curatoriale del suo animatore più che alla natura delle singole opere esposte e finiva per affermare sé stesso come contenuto prioritario delle diverse mostre, la *Fiera Dada* al contrario fondava tanto i *prodotti* in esposizione quanto le stesse modalità della loro presentazione sul comune principio del montaggio, che i berlinesi, mutuandolo (forse inconsapevolmente) da una lunga tradizione di pratica fotografica sia artistica sia pubblicitaria, adottavano come negazione del fare artistico convenzionale. In quest’ottica, è certamente corretto ma forse riduttivo intendere l’uso della fotografia da parte dei berlinesi come riporto “di secondo grado” della realtà urbana, come banale soluzione pragmatica per far confluire le fonti visive più disparate all’interno della superficie unitaria dell’opera. L’interesse dei dadaisti tedeschi, più che ad una riduzione a immagine del mondo esterno su cui poter operare con una successiva manipolazione, sembrava indirizzarsi verso il procedimento di trasformazione in “icona popolare” – in anticipo, dunque, per certi versi sulla poetica Pop e, come riferimento più esplicito, sui fotomontaggi politicamente impegnati degli anni Sessanta e Settanta di autori come Martha Rosler – che gli oggetti, le merci e persino gli individui parevano subire attraverso la cristallizzazione fotografica. Intervenire, quindi, sulla decontestualizzazione e ricombinazione delle diverse figure non costituiva un metodo immediato, relativamente facile (perché oltretutto fondato su una giustapposizione dei “frammenti” volutamente grezza e in bella vista) per costruire una narrazione analoga a quella che si sarebbe potuta ottenere tramite la pittura o il disegno, ma diventava un’ulteriore occasione per contestare – con le stesse “armi” in possesso del “nemico” – il potere delle immagini commerciali e di propaganda alla base del progetto politico del tempo²⁹.

In tal senso, emerge in tutta la sua forza e chiarezza il senso della citazione, in apertura di catalogo, da parte di Wieland Herzfelde (estensore del testo introduttivo) della profetica sentenza di Antoine Joseph Wiertz, secondo la quale «un giorno la fotografia sopprimerà e soppianderà completamente l’arte della pittura»³⁰. In realtà, Herzfelde parafrasò in modo fin troppo libero – ma assai significativo – le parole del pittore belga, il quale si era limitato, all’incirca alla metà dell’Ottocento, a predire che di lì a un secolo la macchina fotografica sarebbe divenuta «il pennello, la tavolozza, i colori, l’abilità, l’esperienza, la pazienza, la lestezza, la gravidanza, la tinteggiatura, la velatura, il modello, il compimento, l’estratto della pittura»³¹. Rifiutando un’identificazione del mezzo con una sorta di

²⁸ F. POLI, F. BERNARDELLI, *Mettere in scena l’arte contemporanea. Dallo spazio dell’opera allo spazio intorno all’opera*, cit., p. 110.

²⁹ Sulla comprensione, dimostrata dai dadaisti berlinesi, del fotomontaggio come “arma”, si veda in particolare C. CUEVAS-WOLF, *Montage as Weapon: The Tactical Alliance between Willi Münzenberg and John Heartfield*, «New German Critique», 107 (2009), pp. 185-205.

³⁰ W. HERZFELDE, *Zur Einführung*, in *Erste Internationale Dada-Messe*, Berlin, Librairie Otto Burchard-Der Malik-Verlag, 1920 (pagine non numerate).

³¹ A. WIERTZ, “La Photographie”, in *Oeuvres littéraires*, Paris, Librairie Internationale, 1870, p. 309, riportato in W. BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia* [1931], in *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino,

“pennello *hi-tech*” (come invece sembrava aver fatto, quasi settant’anni prima, Wiertz specificando come non si dovesse credere «che la dagherrotipia uccid[esse] l’arte»³²) ed esprimendosi piuttosto in termini di “soppiantamento” e addirittura di “soppressione”, Herzfelde si faceva perfetto interprete delle convinzioni dei suoi compagni berlinesi, per i quali la questione dell’opportunità di inseguire o meno le logiche della pittura proprio non si poneva. Messi idealmente di fronte all’annoso problema del confronto tra arte e fotografia, i dadaisti tedeschi non erano assolutamente interessati alle forme artistiche tradizionali, che anzi tentavano in ogni modo di contestare in quanto «espressione speciale e specialistica della tradizione culturale borghese, anche nelle sue manifestazioni d’avanguardia»³³. Liberi, dunque, dall’obbligo di inseguire gli stilemi para-pittorici che caratterizzavano la produzione fotografica dell’epoca, identicamente essi si rifiutavano di considerarsi fotografi veri e propri, preferendo al contrario presentarsi come ingegneri e costruttori dell’immagine³⁴, ovvero operatori il cui unico intervento “creativo” consisteva nella rielaborazione di un repertorio iconico *già fatto* allo scopo di dotarlo di un significato nuovo. In questo modo, in un colpo solo, da un inedito utilizzo estetico della fotografia popolare il Dada di Berlino faceva derivare tutta una serie di conseguenze che coinvolgevano e ridefinivano tanto la figura dell’artista quanto l’opera d’arte e le stesse modalità espositive. Poiché, infatti, i fotomontaggi non rappresentavano più opere «intese nel modo tradizionale, come pezzo unico da esporre in una galleria, ma ven[ivano] impiegat[i] subito in qualità di manifesti, giornali, strumenti per azioni dimostrative»³⁵ e così «attacca[va]no la nozione tradizionale di arte come capolavoro unico creato da un genio ispirato»³⁶, la necessità di studiare un allestimento capace di valorizzare gli aspetti formali delle immagini e permettere l’apprezzamento individuale dei diversi lavori si rendeva immediatamente superflua. Nella *Dada-Messe* non era più la fotografia a dover riproporre le soluzioni – stilistiche ed espositive – della pittura, bensì era il complessivo concetto di *arte* che si trovava ad essere sottoposto ad una ricalibratura che, spalancando una porta su una pletora di immagini provenienti dal mondo esterno, iniziava a minare l’invulnerabilità del muro che fino ad allora aveva tenuto la fotografia fuori dalle chiuse sale dell’Arte autentica.

L’esposizione come linguaggio: Film und Foto (1929)

Il medesimo principio tecnico e teorico del montaggio occupava una posizione centrale all’interno della mostra *Film und Foto*, che si svolse presso la Städtische Ausstellungshallen di Stoccarda dal 18 maggio al 7 luglio del 1929. Sebbene l’incarico dell’organizzazione della manifestazione fosse stato assegnato a Gustaf Stotz – coadiuvato dallo storico dell’arte Hans Hildenbrandt, dall’architetto Bernhard Pankok e dal grafico e designer Jan Tschichold –, la scarsa esperienza di quest’ultimo in ambito fotografico lo portò ad affidare un ruolo di primaria importanza alla figura di László Moholy-Nagy, il quale, oltre a curare direttamente alcuni degli spazi, fu più in generale l’ispiratore dell’intera esposizione. Il presupposto fondamentale della mostra, infatti, fu fornito dal testo *Pittura Fotografia Film* (pubblicato per la prima volta nel 1925 e aggiornato per una seconda edizione già due anni

Einaudi, 1966, p. 76.

³² *Ibidem*.

³³ A. NEGRI, *L’arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, p. 160.

³⁴ «Noi ci consideravamo ingegneri, asserivamo di essere costruttori e di ‘montare’ i nostri lavori (come fa un fabbro)», R. HAUSMANN (s. a.), riportato e tradotto in H. RICHTER, *Dada*, Milano, Mazzotta, 1966, p. 142.

³⁵ G. PATTI, L. SACCONI, G. ZILIANI, *Fotomontaggio*, Milano, Mazzotta, 1979, p. 24.

³⁶ B. ALTSHULER, *Salon to Biennial. Exhibitions that made art history. Volume I: 1853-1959*, Londra, Phaidon, 2008, p. 189.

dopo), punto di arrivo di una lunga elaborazione teorica che Moholy-Nagy, in qualità di docente di spicco del Bauhaus fondato da Walter Gropius – presso il quale teneva il *Vorkurs*, ovvero il celebre corso preliminare –, andava sviluppando da tempo. Nelle sue tesi, il postulato di partenza coincideva con la convinzione che «fotografia e cinema, in tutte le loro declinazioni artistiche e non-artistiche, stavano trasformando le coordinate del visibile, portando alla luce fenomeni prima inaccessibili all'occhio umano»³⁷ e producendo una vera e propria «cultura della visione»³⁸ distinta dalle tradizionali facoltà dell'uomo. La sperimentazione di punti di vista inconsueti – scorciati, ravvicinati, estremamente ribassati oppure vertiginosamente innalzati – o di particolari effetti luministici, così come l'utilizzo di apparecchi fotografici modificati o ancora i notissimi *fotogrammen* (ottenuti tramite l'esposizione diretta di una superficie fotosensibile messa a contatto con oggetti di vario genere), rendevano i *media* di ultima generazione in grado di originare una “nuova visione” (*neues Sehen*) che al tempo stesso integrava la vista naturale e la sfrondeva da tutti i pregiudizi cui essa era tipicamente associata. Una simile concezione della fotografia come “occhio artificiale” (che si inserisce in un filone interpretativo dello strumento nato dalla definizione di Niépce della propria camera oscura e destinato a confluire, negli anni Sessanta, nelle teorizzazioni di McLuhan sui *media* come protesi) conduceva inevitabilmente ad un disinteresse per il contenuto proprio delle singole immagini – evidentemente secondario rispetto al trattamento innovativo, non di banale riproduzione che ne doveva essere fornito – e al contempo comportava una necessità di offrire all'uomo contemporaneo «una vera e propria ‘educazione’ (*Ausbildung*) dello sguardo»³⁹ che lo aiutasse a familiarizzare con e persino introiettare la nuova cultura ottica. Tutto ciò produceva, nel ricco apparato iconografico di *Pittura Fotografia Film*, un azzeramento delle distinzioni tra le varie tipologie di immagine fotografica (artistica, scientifica, pubblicitaria, di informazione, sportiva, di reportage e via dicendo), cui era preferito al contrario un accostamento indiscriminato capace di esemplificare l'eterogeneità della *Schaukultur* contemporanea.

In questa prospettiva, l'impostazione di ricerca di Moholy-Nagy si rifletteva, oltre che nello stesso manifesto pubblicitario della mostra (in cui il minaccioso “occhio meccanico” dell'apparecchio fotografico sembrava rivolgere il proprio sguardo ottuso e impassibile verso l'osservatore, raddoppiando così quello “naturale” del suo operatore), nell'impianto generale di *Film und Foto*. Tramite l'esibizione di circa mille immagini prodotte da più di centottanta autori, questa si presentava infatti come un monumentale sforzo di illustrazione della nuova cultura visuale fotocinematografica⁴⁰. Coerentemente con le teorie contenute in *Pittura Fotografia Film*, l'allestimento previsto da Moholy-Nagy per gli spazi a lui affidati – che coincidevano con la grande sala introduttiva, dedicata alla storia e alle tecniche della fotografia, la sezione nazionale tedesca e una stanza esclusivamente destinata alla sua personale produzione di fotografie, fotogrammi e fotoplastiche⁴¹ – prevedeva un montaggio delle opere “in sequenza”, grosso modo articolato lungo tre file parallele, su appositi supporti collocati contro le pareti o disposti come divisori all'interno della sala. Così, immagini provenienti da ogni possibile contesto (dall'arte all'industria, dal

³⁷ A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016, p. 7.

³⁸ L. MOHOLY-NAGY, *Pittura Fotografia Film*, Torino, Einaudi, 2010, p. 31. L'espressione utilizzata in lingua originale è quella di «*Schaukultur*».

³⁹ A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, cit., p. 9.

⁴⁰ Tale impegno quasi pedagogico di educazione nei confronti di un pubblico sempre più di massa fu ulteriormente sostenuto dalla successiva circolazione della mostra tra Zurigo, Berlino, Danzica, Vienna, Agram, Monaco e addirittura Tokyo e Osaka, in Giappone, dove approdò nel 1931.

⁴¹ Con questo nome, Moholy-Nagy descriveva le immagini da lui realizzate mediante il procedimento tecnico del fotomontaggio appreso dai dadaisti berlinesi, con il quale riteneva di poter creare artificiosamente una rappresentazione simultanea e narrativa all'interno dell'immobile superficie fotografica.

giornalismo alla medicina, dall'astronomia alla microscopia) erano accostate, sprovviste di un qualsiasi riconoscimento dell'autore e installate senza cornici su semplici *passepertout* bianchi di formato pressoché identico, allo scopo di poter essere osservate tutte allo stesso modo, senza differenti criteri o pregiudizi di sorta.

Montate una dopo l'altra come tanti fotogrammi di un'unica pellicola cinematografica, le fotografie andavano a comporre un grande racconto sull'identità del mezzo e sulla direzione (come ricordava una scritta collocata sopra la porta di accesso alla seconda sala) in cui esso si sarebbe sviluppato. Da soli, i vari pezzi, artistici o meno che fossero, erano completamente irrilevanti e privi di interesse, perché incapaci di instaurare un discorso compiuto. Recuperando, allora, dal cinema l'idea di una narrazione svolta attraverso il montaggio, Moholy-Nagy sembrava dar credito a quelle critiche, provenienti soprattutto dalle ricerche formaliste e linguistiche di area russa, per cui a livello semantico «una singola fotografia, priva di un contesto, situata fuori della proposizione, e perciò priva di un qualsiasi piano lessicale, è povera e astratta»⁴². Nell'esigenza, dunque, di articolare un'esposizione il cui contenuto primario non si concludeva entro i limiti di una certa immagine ma abbracciava piuttosto l'intero concetto di fotografia come oggetto culturale per porlo all'origine di una “nuova visione”, dovette apparire naturale, agli occhi dello studioso di origini ungheresi, riferirsi a un procedimento che permettesse di utilizzare i diversi oggetti visivi come capitoli di un'unica complessa vicenda.

In tal senso, si evince in modo sufficientemente intuitivo come lo stesso percorso della mostra, concepito come una rigorosa successione di stanze con un inizio e una fine ben precisi, rispondesse alle medesime esigenze di chiarezza espositiva e di comunicazione. Alla luce di quanto detto finora, non sembra allora particolarmente corretto evocare, in un'analisi che intenda comprendere le logiche – più che il semplice aspetto superficiale – dell'allestimento di *Film und Foto*, l'antecedente della quadreria seicentesca⁴³. Se è vero che nella mostra tedesca lo spazio tra le differenti immagini tornava (dopo le sperimentazioni moderniste di Stieglitz) ad assottigliarsi fin quasi a sparire, bisogna riconoscere come tale fenomeno rispondesse piuttosto a uno spirito *strutturalistico* che potrebbe tutt'al più riportare alla mente l'interesse per la comparazione insito nell'organizzazione prevista da Sir Henry Cole per l'esposizione di immagini prodotte dalla Photographic Society e dalla Société française de photographie allestita nel 1858 presso il South Kensington Museum. Un'analoga strategia di allestimento era esibita all'interno della sala russa, per la quale il pittore El Lissitzkij realizzò, grazie pure a un'elaborata struttura di sostegno in legno che aumentava la superficie disponibile per la presentazione delle immagini, «una sorta di montaggio costruttivista tridimensionale dove la realtà e gli ideali dell'Unione Sovietica venivano sintetizzati da fotografie di diverse dimensioni – anche di cronaca e giornalistiche – e spezzoni di film, visibili in speciali apparati da proiezione»⁴⁴ progettati dal regista e teorico del montaggio Sergej Michailovič Ejzenštein⁴⁵.

Nelle scelte allestitivo, nelle immagini esposte e persino nei suoi presupposti teorici, *Film und Foto* si presentava dunque come un'articolata risposta proprio alle domande che in quegli anni assillavano i vari protagonisti del dibattito teorico e artistico sul mezzo fotografico, proponendosi prima di tutto come un discorso intorno all'identità della fotografia e sui modi della sua messa in

⁴² B. EJCHENBAUM, *I problemi dello stile cinematografico*, in G. KRAISKI (a cura di), *I Formalisti russi nel cinema*, Milano, Garzanti, 1971, p. 48.

⁴³ Cfr. F. ZANOT, *Film und Foto e la fotografia come sistema*, in A. MAURO (a cura di), *Photoshow. Le mostre che hanno segnato la storia della fotografia*, Roma, Contrasto, 2014, pp. 129-147: 134.

⁴⁴ A. NEGRI, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, cit., p. 167.

⁴⁵ L'ininterrotta commistione tra medium cinematografico e fotografia nelle scelte allestitivo di *Film und Foto* è stata ulteriormente evidenziata nel recente D. CAMPANY, *Modern Vision: Revisiting a 1929 Exhibition That Blended Photography and Cinema*, «Aperture», 231 (2018), pp. 32-35.

mostra⁴⁶. Se, come abbiamo visto, la questione dell'artisticità dell'immagine sembrava venire meno – con la presenza simultanea e con pari dignità di scatti provenienti dai contesti più diversificati – perché a conti fatti irrilevante rispetto all'importanza che i *media* ottici rivestivano nella modificazione della complessiva cultura dell'epoca, si deve riconoscere come ciò non portasse a una ridiscussione del concetto di artisticità tradizionale né del primato che, nel nuovo *Zeitgeist*, sembrava spettare ancora una volta al senso della vista. Per quanto, infatti, il superamento delle distinzioni tra pratiche fotografiche artistiche e generalmente extra-artistiche avrebbe potuto prefigurare una felice contaminazione tra i due grandi campi e l'eliminazione una volta per tutte dell'obbligo di inseguire i parametri propri della pittura, la completa sovrapposizione della qualità dell'immagine con fattori squisitamente visivi – ovvero in estrema sintesi coincidenti con la capacità di rivelare forme, composizioni e punti di vista “stranianti”⁴⁷ – portava d'altra parte ad alcune imbarazzanti ambiguità. In primo luogo, perché sembrava presupporre l'esistenza di varie gerarchie di valore delle immagini, distinte a seconda del fatto che del medium proponessero «un uso 'riproduttivo' (tradizionale, convenzionale, ripetitivo) [oppure] un uso 'produttivo' (innovativo, sperimentale, creativo)»⁴⁸, col che, per l'ennesima volta, si affermava che la fotografia *tout court* non era degna in sé stessa di essere messa in mostra, ma solo quando sapeva rispondere a determinati criteri. A ben vedere, inoltre, se tali criteri corrispondevano a un utilizzo creativo, insolito e appunto straniante del mezzo, ci vuol poco a capire come essi finissero per rifarsi a quella logica di trasfigurazione che puntava a nascondere il più possibile il realismo intrinseco (perché tecnologicamente vincolato) della fotografia. Detto ciò, non si può fare a meno di trovarsi in difficoltà ad accettare l'interpretazione data da Beaumont Newhall dell'esposizione del 1929: se per lo storico statunitense, infatti, «così come Marcel Duchamp ha trasformato un utile scolabottiglie in una scultura selezionandolo, isolandolo ed esponendolo, Moholy-Nagy ha attribuito valore estetico a una fotografia di cronaca ripresa da un 'signor nessuno' spostandola all'interno del contesto di una mostra»⁴⁹, siamo costretti qui a rilevare una sostanziale differenza tra i *modi operandi* dei due autori. Anche mettendo da parte un'analisi dettagliata della logica di funzionamento dei *ready-made* duchampiani, è sufficiente dar seguito alle considerazioni svolte fin qui per affermare che, più che a una risemantizzazione delle singole fotografie come opere d'arte attraverso la loro immissione nello spazio espositivo, l'interesse di Moholy-Nagy e dell'intera *Film und Foto* sembrava rivolto a dare dimostrazione, tramite un utilizzo delle immagini che le riduceva a mero pretesto, delle possibilità infinitamente diverse di implementazione visiva offerte dallo strumento fotografico e filmico. Una simile definizione del lavoro curatoriale e critico di Moholy-Nagy appare talmente poco convincente da scontrarsi con le effettive soluzioni da lui adottate per l'allestimento delle opere, le quali, inserendo i diversi pezzi in un “montaggio” continuo, tentavano al contrario di dotarli di un'artisticità e di un potenziale linguistico di cui parevano sprovvisti. Ci sarebbe poi da aggiungere che l'attribuzione di un valore estetico alle fotografie da parte di Moholy-Nagy avrebbe contraddetto la sua già ricordata indifferenza rispetto alla provenienza

⁴⁶ Come sottolineato da Andrés Mario Zervigón, visitare la mostra era al tempo stesso «come sfogliare un saggio fotografico educativo o navigare in uno spazio espositivo». A.M. ZERVIGÓN, *The Peripatetic Viewer at Heartfield's 'Film Und Foto' Exhibition Room*, «October», 150 (2014), pp. 27-48 [traduzione dell'autore].

⁴⁷ Con tale espressione si vuole qui fare specifico riferimento alla tecnica dello “straniamento”, promossa in ambito letterario, artistico e teatrale principalmente dalle figure di Viktor Šklovskij e Bertold Brecht, mediante la quale ci si propone di mostrare la realtà in maniera differente dalla percezione che consuetamente se ne ha, soprattutto attraverso la rivelazione di aspetti che non si è abituati a notare o che non si conoscono affatto. Si veda V. ŠKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento*, in T. TODOROV (a cura di), *I Formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 7-23.

⁴⁸ A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, cit., p. 8.

⁴⁹ B. NEWHALL, *Photo Eye of the 1920s: The Deutscher Werkbund Exhibition of 1929*, in D. MELLOR (a cura di), *Germany: The New Photography 1927-33*, London, Arts Council of Great Britain, 1978, pp. 77-86, riportato e tradotto in F. ZANOT, *Film und Foto e la fotografia come sistema*, cit., p. 134.

delle stesse, se non fosse che il rapporto dello studioso ungherese con la questione dello statuto artistico dei lavori fotografici si dimostrava irrimediabilmente ambiguo.

Dal lavoro teorico ed espositivo di Moholy-Nagy emergeva un quadro complessivo che, ancora una volta, nella ferma volontà di affermare in modo deciso la verità ultima sull'identità della fotografia e sulle modalità della sua esposizione, si incagliava in alcune contraddizioni insolubili, nate dallo scontro tra un mezzo evidentemente innovativo e dei parametri che – citando come numi tutelari la solita arte “maggiore” e il primato della visione a essa connesso – difficilmente sembravano poterglisi adattare. La stessa pretesa, da parte di Moholy-Nagy, di sviluppare una ricerca intorno ai rapporti tra i nuovi media e il sistema culturale che essi andavano ridefinendo, per quanto inseriscano la sua figura tra i grandi anticipatori degli odierni studi sul concetto di “cultura visuale” e sebbene partissero da presupposti certamente interessanti, finivano per costringere l'apporto che lo strumento fotografico poteva offrire alla ristrutturazione della contemporaneità e della sensibilità dell'uomo al solo aspetto visivo. Se indubbiamente quest'ultimo giocava (e gioca tutt'oggi) un ruolo importante nella partita fotografica, leggere l'intera vicenda del medium unicamente a partire dalla sua prospettiva significa tener conto soltanto della derivazione dell'apparecchio fotografico dal dispositivo ottico della camera oscura, dimenticando ad esempio del “lato chimico” dell'invenzione. Cioè, in poche parole, tutti i tentativi che nei primi novanta anni di vita della fotografia furono effettuati nella direzione di una definizione univoca e immutabile dell'identità del mezzo, considerando l'apparecchio fotografico solamente come un ritrovato tecnologico di tipo visivo, non poterono che concludersi, se non proprio con un fallimento, perlomeno con una risposta giocoforza parziale, esattamente perché si rifiutavano di accettare l'ineludibile realismo che la fotografia, come traccia chimica del mondo, portava con sé.