



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

L'ESPRIT DU COLLAGE

a cura di Arnaud Maillet, Andrea Zucchinali

dicembre 2021

rivista elettronica

<https://elephantandcastle.unibg.it/>

ROSANNA GANGEMI

Soversioni del fotomontaggio politico: l'immagine agitata di John Heartfield

A Noah Brown

On est et on demeure esclave aussi longtemps
que l'on n'est pas guéri de la manie d'espérer
(Emil Cioran).

With his scissors he cuts out events and objects from the scenes to which they originally belonged. He then arranges them in a new, unexpected, discontinuous scene to make a political point [...] But [...] everything which has been cut out keeps its familiar photographic appearance. We are still looking first at *things* and only afterwards at symbols
(John Berger).

Prologo

Nel 1978, dieci anni dopo la sua morte, l'eredità visiva di John Heartfield godeva ancora di ottima salute, una salute di ferro, potremmo dire: a lui verrà difatti dedicata una grande mostra all'ICA di Londra, ma anche una canzone dei pionieri del post-punk britannico Siouxsie and the Banshees, *Metal Postcard*. L'anno successivo, il brano diventa *Mittageisen*, in quanto destinato al mercato della Germania Ovest. *Mittageisen* è un gioco di parole tra *Mittagessen*, pranzo, ed *Eisen*, ferro. Il sibillino titolo interpella un tanto irridente quanto noto collage di Heartfield, *Hurrah, die Butter ist Alle!* (Urrà, il burro è finito!), che farà anche la copertina del singolo, che mostra una famiglia in interni filonazisti intenta a mangiare di gran gusto

munizioni, catene di biciclette e altri pezzi di metallo, traducendo così visualmente una frase tratta da un discorso di Hermann Göring al popolo tedesco: "Il ferro ha sempre reso un impero forte, il burro e lo strutto hanno tutt'al più ingrassato un popolo".

I. L'arte, arma disperata per uomini senza mondo

Il montaggio, tecnica complessa di articolazione di elementi eterogenei e principio estetico che segna il passaggio da una realtà importata a una realtà trasformata, è costituito da molteplicità dissimili e distanziate, dove l'alterazione permette la manifestazione, lo scarto la contiguità. Il principio della composizione classica basato sul frammento isolato restituisce l'immagine univoca di un mondo perfetto; quello dell'assemblaggio di parti a priori incompatibili, rivela, invece, le contraddizioni dell'esistente (Majorel 2015). Nel caso del fotomontaggio o fotocollage, derivato, in quanto tecnica, dalla stampa e dalla grafica, si opera la sintesi di almeno due elementi fotografici per costituire una sola e unica immagine, realizzando una composizione di frammenti fotografici tagliati e incollati, talvolta completata con aggiunte pittoriche o elementi tipografici. In altre parole, la fotografia è sì primordiale, ma può essere vista come uno tra gli elementi della composizione. Nel caso ancora più specifico del fotomontaggio e fotocollage politico, l'ibridazione stessa dell'immagine e del testo va considerata in termini di postura militante. Il ritratto ricombinato del mondo non denuncia solo, ad esempio, precise ingiustizie e aberrazioni, ma rivela anche come ogni immagine non sia in fondo che "l'oggetto di una costruzione al contempo politica, formale e narrativa" (Arena 2021: 64).

Testimoni arditi e impietosi del loro tempo e Cassandre divertite e poi non meno esasperate, sarà a Berlino nell'estate del 1915 che i fratelli Helmut e Wieland Herzfeld faranno conoscenza di Georg Gross: la loro affinità d'intenti si rivelerà decisiva e la loro amicizia di lunga durata. Ribattezzatisi per spregio alla Germania patriottica e anti-britannica John Heartfield (1891-1968), Wieland Herzfelde (1896-1988) e George Grosz (1893-1959), i tre contribuiranno a dar vita al gruppo Dada berlinese, tra i più estremi in termini di

carica politica, e rilanceranno, con toni ben più aggressivi del passato, la rivista satirica antimilitarista "Neue Jugend" (1916-17), che troverà in Franz Jung il suo mentore politico. La casa editrice del periodico è Malik-Verlag, creata da Herzfelde: la pubblicità concepita da Heartfield per un portfolio di Grosz apparsa nell'ultima pagina del numero del giugno 1917 sarà uno dei primi collage berlinesi in stile dadaista (Schneede 1985: 56).

Alla base del successo di Malik e del suo universo sovversivo e sperimentale le creazioni di Heartfield, uno dei più innovativi perturbatori di percezioni del Novecento.

Grosz, il più intransigente e disincantato dei tre, firmerà a quattro mani con Heartfield i suoi primi fotocollage. Il trio opererà per destare le coscienze tramite lo choc estetico: se il loro occhio è "armato", le loro opere, concepite per essere disseminate, sono proiettili lanciati contro ogni realtà menzognera del loro tempo. È un'arte virulenta e manichea, pensata, per dirla con le parole del compagno Grosz, come fucile e sciabola (Grosz 1990), il quale però col tempo sarà sopraffatto dallo scetticismo; diversamente, Heartfield lo spartakista, resterà di fede comunista fino alla fine dei suoi giorni: praticando un fotomontaggio quale intreccio sistematico di immagine e testo, procedendo per confronto e associazione simbolica, sfiderà il discorso dominante imponendo una controffensiva ideologica dai toni aspri, grotteschi e dissacratori. Influenzato da Grosz, l'artista prenderà coscienza del valore primo di ogni progetto artistico: la denuncia e la sovversione socio-politica. Heartfield distruggerà la sua produzione precedente, giudicata troppo lontana da queste prospettive, e firmerà le sue prime nuove opere, principalmente fotomontaggi, come "Grosz-Heartfield mont.". Al riguardo, va ricordato che Heartfield è considerato dai suoi compagni di avventura il *monteur*, l'operaio – d'altro canto è un'eloquente tuta blu che predilige indossare.

Scriverà:

gli artisti non erano più in grado di stare al passo coi tempi. La matita e la penna si dimostravano troppo lente rispetto alla velocità con cui la stampa borghese rendeva pubbliche le proprie menzogne (v. Piatti, Sacconi, Ziliani 1979: 42).

Sulle origini della pratica del fotomontaggio politico, se Grosz cristallizza nei suoi diari un possibile momento precipuo, affermando che con Heartfield inventarono la tecnica una mattina all'alba nel maggio del 1916 quasi senza coscienza del suo potenziale, Herzfelde lo conferma in un estratto del suo libro biografico (1962), attribuendo totalmente al fratello la paternità dell'invenzione (Toschi 2017). Nel frattempo, cavalcando la stessa onda sperimentale di fermento e inquietudine, anche Raoul Hausmann e Hannah Höch esplorano le potenzialità plastiche e rivendicative del fotomontaggio e del collage. Aldilà delle dichiarazioni di paternità (v. Chéroux 2004), bisognerà attendere il 1919 per assistere all'apparizione dei primi fotomontaggi su stampa: quelli di Heartfield per "Jedermans sein eigner Fussball", pubblicati in febbraio, dove ancora domina la tipografia, e l'opera di Hausmann apparsa in dicembre in "Der Dada" n. 2. È inoltre in questo stesso anno che sono datati i primi fotomontaggi di cui è rimasta traccia a firma di Heartfield, Grosz, Hausmann o Höch (ibidem).

Lasciando da parte le controversie relative all'invenzione del fotomontaggio politico emerse all'interno del Club Dada, su Heartfield, la cui influenza, oltrepassando i limiti del dadaismo berlinese, si estenderà in diversi ambiti artistici, nel 1938, il filosofo e autore Günther Anders (1902-1992), durante il suo esilio americano, redigerà il raffinato e poco conosciuto "Sul fotomontaggio" (*Über Photomontage*):¹ incuriosito dalla sua pratica innovativa e antagonista gli dedicherà un discorso che troverà poi la sua estensione naturale nell'analisi che farà di un altro espulso dal mondo della sua epoca, Grosz. Va ricordato, infatti, che "Sul fotomontaggio" affiancherà altri testi che Anders scriverà sull'arte e la letteratura – campi al tempo

¹ Questo articolo si basa e prolunga le riflessioni da me pubblicate in "L'art est un danger: John Heartfield ou le photomontage comme balistique" nel volume *Le phototexte engagé: une culture visuelle du militantisme au XX siècle* (2021), dir. C. Foucher Zarmanian, M. Nachtergaele, les presses du réel, Dijon. Sulla definizione di Günther Anders di "uomini senza mondo" si rimanda all'introduzione al volume eponimo citato di seguito e al saggio di Stefano Velotti (2008), "L'antropologia di Günther Anders e l'ambivalenza delle immagini", *Discipline Filosofiche*, "Antropologie dell'immagine", XVIII n. 2, Quodlibet, Macerata.

Tutte le traduzioni, dove non altrimenti specificato, sono della sottoscritta.

stesso oggetto di studio e di pratica attiva – di alcuni, scelti, "uomini senza mondo", riflessioni critiche a cui si può, però, dare una data precisa di conclusione formale: il 6 agosto 1945. Da quel momento il pensatore si dirà obbligato a dedicarsi quasi esclusivamente alla messa in guardia contro l'autodistruzione dell'umanità, contro un "mondo senza uomini", e per farlo, tra l'altro, ragionerà sulla bomba atomica in termini filosofici.

L'uomo, che per Anders nasce senza essenza fissa e senza conoscenza a priori, ha una predisposizione alla non corrispondenza tra certe sue facoltà (immaginazione, sentimenti, responsabilità) ed altre (ciò che è capace di costruire): il gigantismo delle produzioni della modernità è tale che egli si rivela incapace di immaginare le conseguenze di ciò che produce.

Se l'esperienza viva rappresenta la simultaneità dell'inerenza e dello scarto, è nel rapporto a distanza con il mondo attraverso la contemplazione intellettuale che troviamo un indizio fondamentale della libertà umana. Comprendere l'assenza, concepire idee, astrazioni, immagini, perfino staccarsi dal mondo rinunciandovi, presuppone la prospettiva della libertà, nella quale l'uomo, divorato dalle sue esigenze impossibili di una realtà che non si offre da se stessa, non può che costruirla trasportandovi il proprio divenire (Stern-Anders 1934-35: 7-8).

L'arte, per Anders, può farsi espediente per l'uomo per rinnovare il vedere ed espandere le proprie capacità di lettura del mondo (v. Velotti 2008), un rimedio all'atrofizzazione del sentire, denunciando al contempo una "familiarizzazione" con lo stato delle cose, certamente favorita dai media di massa, irrimediabilmente alterata e "passivizzante". Il lavoro di Heartfield apparirà immediatamente ad Anders come una risposta creativa, innovativa, lucida e potente nella denuncia di questo rapporto tanto intimo quanto illusorio con il mondo che viene all'uomo.

Il testo è il frutto di una conferenza in occasione di un vernissage di una mostra di Heartfield presso l'ACA Gallery di New York nel 1938: per il pensatore tedesco, che considera l'artista come l'inventore del fotomontaggio (Anders 1991: 176), le sue immagini acute e pungenti sono veri e propri giudizi sul mondo volti a mettere

in relazione l'arte con la questione della veridicità.

La peculiarità di questi collage sta nel fatto che sono spesso costituiti da due metà distinte: una rappresenta il volto pubblico, l'altra quello nascosto, la verità rimasta nelle pieghe dell'immagine documentaria, vero motore dietro i fenomeni rappresentati. Se titoli e legende sono complementi necessari poiché gli incisi che striano le figure rendono le opere "leggibili", l'importanza del messaggio scritto nella costruzione formale dell'artista lo avvicina, ad esempio, ai "fotoepigrammi" di Brecht. Inoltre, gli accostamenti rivelatori di Heartfield trovano una risonanza nella tecnica dei soggetti rappresentati in certi lavori di Grosz – in cui la "trasparenza" dei disegni mostra simultaneamente l'apparenza e la realtà –, ma anche alla base del romanzo *Berlin Alexanderplatz* di Döblin, signore della dissoluzione della parola – dove la narrazione surrealista permette lo svelamento del mondo –, emblema dell'uomo espropriato della propria soggettività, destinato farsi vivere.

Nella tecnica del montaggio vi è, per il filosofo dell'indeterminatezza umana e dell'obsolescenza dell'uomo, la rivelazione dell'opera plasmatrice della tecnica, nuovo soggetto storico: se già il termine "montaggio" è mutuato dal lessico della fabbrica, l'immagine fotografica modificata, assemblata come le parti di una macchina, rimanda alla deificazione e alla dittatura dell'industria.² Ma per Heartfield, il "*Photomonteur*", il "*Dada-Monteur*" in tuta da operaio perché contro il culto della personalità dell'artista, la rivoluzione della tecnica, che passa attraverso la reinvenzione del linguaggio, non può che sostenere la rivoluzione sociale. Sembra quindi offrire una risposta nel campo delle arti visive alle tesi di Walter Benjamin su arte e tecnica, per il quale una convinzione rivoluzionaria non fa dell'artista un rivoluzionario, se le sue forme di produzione non si confrontano con l'attualità tecnologica (Benjamin 1966). Estendiamo questa riflessione ricordando che il fotomontaggio è tecnicamente possibile a partire dall'apparizione del procedimento calcotipico con

.....
 2 In questo articolo, le citazioni dal testo di Anders su Heartfield sono tratte dal saggio "Sul fotomontaggio", apparso nella raccolta di G. Anders, *Uomo senza mondo. Scritti sull'arte e la letteratura*, trad. András Aranyossy e Pier Paolo Portinaro, Spazio libri Editore, Ferrara, 1991.

negativo su carta che consente di utilizzare il negativo per lavori di manipolazione. Se le avanguardie non inventeranno questi processi, li impiegheranno diffusamente facendoli propri.

Heartfield firmerà copertine di libri, manifesti, illustrazioni, impaginazioni di periodici, perfino scenografie teatrali. Alla pittura, l'artista sostituirà la fotografia, alla fotografia, il fotomontaggio.

Se il punto di partenza di Anders commentatore di Heartfield è che il materialista progressista non si affida alla testimonianza dell'occhio umano, ma ricorre alla dialettica per mettere insieme "i singoli pezzi visibili", perché "soltanto il singolo è visibile", rendendo "segni" i frammenti di realtà combinati, il filosofo difende anche la condizione "maggiore" di quest'arte (Anders 1991: 157-158). Ne smantella i meccanismi di fabbricazione e ne sottolinea il potere di sovversione radicale, rivendicando difatti l'esagerazione e l'inversione – nella sovrapposizione deformante la possibilità della rivelazione –, come metodi di critica e di allerta. Nel contesto fecondo di una produzione tedesca attraversata dalla grande corrente del realismo sociale, sono sue le immagini satiriche, sconcertanti, concettualmente stratificate, irriducibilmente militanti, volte a influenzare e nutrire il campo delle arti grafiche dei primi decenni del secolo scorso, e non solo, poiché la sua influenza si estenderà a diversi ambiti delle arti contemporanee.

II. Nascita del fotocollage antagonista

Nell'estate del 1899, Helmut Herzfelde, il maggiore di quattro figli, aveva appena otto anni quando, fattosi giorno, si ritrovò da solo con le sorelle e il fratello in una baita tra le montagne austriache, senza i genitori, attivisti socialisti in fuga dalla Germania. Salvati quattro giorni dopo dal borgomastro di Aigen, che ne assumerà la tutela, i bambini verranno collocati in famiglie affidatarie. Un abbandono parentale di una madre e un padre in fuga e in povertà di cui si sa poco in termini di modi e ragioni, e che sarà in qualche modo poeticizzato e mitizzato da Helmut e Wieland, che crescendo si sentiranno figli di due veri eroi. D'altronde, il padre, lo scrittore e poeta Franz Herzfeld, con a carico già una condanna per blasfemia

(1895), aveva mutato il suo nome in Held, "eroe". Sarà proprio partendo da tale immaginario sublimato che i due fratelli cercheranno separatamente e insieme di dare forma alla loro esistenza seguendo un'eredità d'intenti fatta di rivolta e coraggio. E sarà solo nel 1977 che Wieland Herzfelde scoprirà la sorte del genitore: fermato vicino Bolzano nel 1900, morirà il 4 febbraio 1908 internato in una clinica psichiatrica in Austria.

Anders menziona nel suo testo alcuni momenti-chiave della formazione di Heartfield:

fu educato in un convento – di qui il suo anticlericalismo – da cui fuggì sedicenne nel 1905 in Germania. Praticò tutta una serie di *odd jobs*, disegnò cartelli pubblicitari di un lucido da scarpe e dei dadi da brodo, per poter studiare di notte all'accademia. Nel 1914 ha dimenticato tutto il passato socialista dei suoi genitori e va in guerra da modesto pittore. Al ritorno fa fotomontaggio (ivi: 161).

Quando raggiunge l'età di quattordici anni, Heartfield vuole diventare pittore e si fa accogliere come apprendista da Hermann Bouffier. Scappato a Monaco per cercare di superare l'esame di ammissione, inizia a studiare disegno e pittura presso l'Accademia Reale Bavarese di Arti Applicate. Nel 1911, trova lavoro nel reparto pubblicità di una cartiera a Mannheim, dove disegna il suo primo layout di libro. I suoi modelli in termini di stile sono gli illustratori pubblicitari e i poster designer Albert Weisgerber e Ludwig Hohlwein.

Nel maggio 1912, in occasione del cinquantesimo compleanno del padre, Franz Held, viene pubblicato un libro che raccoglie le poesie dello scrittore: è la prima copertina di Heartfield, ma non siamo ancora nell'universo delle immagini di denuncia. Dopo una breve visita a Berlino, nel 1913, viene chiamato per il servizio militare. L'autrice Else Lasker-Schüler gli consiglia di fingere una malattia nervosa: sarà messo a lavorare come aiutante del postino.

Il ritorno di Heartfield dal campo di battaglia offre ad Anders l'opportunità di riprendere le sue posizioni controverse sull'espressionismo, invisato per il suo anarchismo disimpegnato anche dai fratelli Herzfeld e da Grosz (Anders, Grosz, Heartfield, Herzfelde 2012: 42).

Pensate al doppio significato della parola fissare: essa significa contemporaneamente rendere saldo e osservare. Ma per quanto possa apparire facile, da artista figurativo diventare artista politico risultava troppo difficile: perché nessun artista era pronto e nessuno di loro intuiva che il mondo, che vedeva nel suo contesto, fosse quello borghese. Quindi ognuno cominciava a protestare contro questo mondo; gli uni protestavano diventando astratti; gli altri gridando manifesti al mondo; ma ognuno era il suo proprio manifesto, nessuno aveva da manifestare qualcos'altro se non se stesso (Anders 1991: 161-162).

La parentesi che il filosofo apre rappresenta, da un lato, l'urgenza – che ritroviamo anche nell'analisi che Anders fa dell'opera di Grosz – di uno sguardo della critica meno compiacente rispetto alle avanguardie, e, dall'altro, tale prospettiva gli consente di perorare a favore dei contributi perturbanti di Heartfield e Grosz che, innescati proprio dalle avanguardie, non perderanno in forza visiva e concettuale con l'esaurirsi dello slancio di queste. La casa editrice Malik rappresenta certamente un esempio probante in tal senso: l'universo eccentrico e militante dalle nuove idee in termini di composizione grafica sarà alla base del grande successo della prolifica avventura lanciata da Herzfelde.

Volevamo che i nostri libri fossero accattivanti fin dal primo colpo d'occhio e, allo stesso tempo, che avessero un effetto agitatore. Anche coloro che non acquistavano il libro ne dovevano essere influenzati guardandolo. Utilizzavamo anche i dorsetti dei libri a questo scopo. Anche sullo scaffale, il libro doveva spingere a riflettere e incitare la lettura (Herzfelde 1970: 42).³

Ma come nascono i fotomontaggi di cui Malik diverrà un divulgatore di riferimento? Per Anders è stata la guerra a nutrire la sua serpe in seno, e riporta questa gestazione aneddotica: alcuni soldati tedeschi, per eludere la censura della corrispondenza, iniziarono a giustapporre ritagli di giornali illustrati del fronte e di opuscoli vari, com-

3 Menzionato in Soete L., "Les photomontages de John Les études marxistes belges", <http://desordre.net/bloc/ryoan-ji/pages/heartfield.htm>, (ultima consultazione 6.11.2021).

pletando l'immagine con due o tre parole appropriate. "E poiché la censura non aveva il tempo di pensare se *tutto fosse o potesse significare qualcosa di più che la somma delle sue parti*, i soldati potevano mandare a casa questi collages impunemente" (Anders 1991: 162). Il trio cercherà di essere all'altezza di queste nuove forme epistolari "modificate". Nel 1918, con tale "arma" in via di perfezionamento, Heartfield contribuisce a creare a Berlino il "Club Dada" e aderisce ufficialmente al nascente partito comunista tedesco (KPD). Più avanti sarà chiamato a fornire fotomontaggi per la copertina del "Die Rote Fahne", collaborando così con quello che era l'organo ufficiale del partito, occupandosi della progettazione di manifesti elettorali e di lavori grafici ufficiali per lo stesso.

I dadaisti erano i contestatori più virulenti della scena artistica tedesca, Heartfield e Grosz i più politicizzati. Dada aggrediva la città attraverso la sovversione semiotica, scherniva ogni tradizione consolidata, derideva le istituzioni dell'arte borghese e, soprattutto, sfidava la fragilità delle strutture di potere che governavano le gerarchie del giudizio artistico, alla base del capitale economico e simbolico della città. In una logica sperimentale votata alla costruzione di nuove categorie di forme, il montaggio saprà restituire la città-giungla Berlino, inenarrabile in modo unitario, come pochi linguaggi riusciranno a fare.

Nel marzo del 1919, dopo aver co-pubblicato "Jedermann sein eigener Fussball" – resuscitando Malik-Verlag messa al bando nel 1917 –, successo di vendita fenomenale ma finito prontamente all'indice (Lewis 1977), l'artista si unisce al fratello e a Grosz nel lancio di "Die Pleite", che sarebbe poi stato edito come pamphlet satirico del mensile "Der Gegner". L'anno successivo Heartfield è tra gli organizzatori della Prima Fiera Internazionale Dada – il cui catalogo sarà a sua firma –, al fianco di "Marshal Grosz" e "Dadasophe" Hausmann, la quale, mostrando le opere degli esponenti del movimento, invitava a ripensare i principi della mostra stessa. In questo contesto, Grosz e Heartfield si faranno fotografare mentre espongono lo slogan "L'arte è morta. Lunga vita alla nuova arte di Tatlin!", in omaggio all'artista, architetto e rivoluzionario russo Vladimir Tatlin. In sintonia con lo spirito Dada, la Fiera segnerà l'apice e la caduta del Club.

Lo shock del dopoguerra che porta allo smarrimento gli intellettuali borghesi, Anders lo constata anche in Dada, il quale però, a suo avviso, non manca di mira pur possedendo in sé, come le altre avanguardie, i germi della sua fine.

Il cosiddetto Dadaismo, quel movimento in cui, poco dopo la guerra, veniva formulata programmaticamente l'anarchia del mondo, non è altro che un mezzo *per raffigurare, attraverso un disordine del tutto arbitrario, il disordine del mondo*. [...] Nei quadri cercavano di raffigurare questa totale anarchia incollando indiscriminatamente teste, fotografie di nudi, pezzi di giornale, immagini pubblicitarie, biglietti per il metrò. [...] ed era un piacere continuare a spaventare i concittadini, soprattutto quando divenne chiaro che il mondo borghese non era affatto crollato" (Anders 1991: 164).

Tuttavia, sottolinea il filosofo, avendo fatto la rivoluzione solo sulla carta, il dadaismo finirà per diventare uno snobismo e nel corso della sua trasformazione, Heartfield lascerà il gruppo (ibidem). Se il fotomontaggio permette di esporre mirabilmente "la dissoluzione della realtà" (ibidem), l'artista ne fa un uso differente. Appropriandosi di cliché fotografici e linguistici per sovvertire in modo satirico l'immaginario popolare religioso e nazional-socialista, destabilizza le idee preconcepite e mette a nudo gli agenti dei drammi socio-politici. Testimone delle successive crisi che scuotono la Repubblica di Weimar fino all'ascesa del nazismo, denuncia i compromessi politici e i colpi di stato che portano Hitler al potere. In una vera guerra di comunicazione, testimonia con virulenza gli attacchi contro le libertà e le persone.

Più tardi, a seguito delle risoluzioni del congresso di Kharkov del 1931, il fotomontaggio sarà eletto mezzo d'espressione per eccellenza del materialismo dialettico – fatto che innescherà la "conversione" di Louis Aragon (Adamowicz 2004: 187) –, per poi essere invece contrastato a causa del suo "formalismo".

Heartfield vive a Berlino fino all'aprile 1933, quando viene costretto a rifugiarsi in Cecoslovacchia. Cinque anni dopo, con l'annessione nazista del Paese, va in esilio a Londra. Internato dagli inglesi per un certo periodo come "tedesco ostile", vedrà il suo stato di salute

cominciare a deteriorarsi. Diversamente, Herzfelde non otterrà un visto di soggiorno britannico ed emigrerà negli Stati Uniti: i due si ritroveranno solo nell'aprile 1949.

Herzfelde era il teorico che osservava coscienziosamente, fin nei minimi dettagli, la potenzialità dell'effetto e la correttezza politica di ogni composizione di Heartfield: la poesia agit-prop mostrata dai titoli, dai testi di accompagnamento e dai sottotitoli delle immagini, apparteneva principalmente al suo contributo. Forse non è dunque un caso che, separato dal fratello minore, dal 1939 Heartfield realizzerà pochissimi fotomontaggi.

Il 31 agosto 1950, l'artista e sua moglie Gertrud tornano finalmente nella DDR via Praga. I due fratelli firmano le loro opere "Heartfield-Herzfelde", o "HH". Nel 1951, il duo realizza il manifesto per la prima rappresentazione del dopoguerra di *Die Mutter* di Brecht da parte del Berliner Ensemble, mentre da Mosca a Pechino si susseguono mostre dedicate a Heartfield. Nel 1968 gli viene conferita la medaglia dell'Ordine di Karl Marx, mentre il movimento del Maggio francese esplorerà le possibilità formali da lui rivelate, ricombinando l'immagine in piena rottura con prospettive civili, politiche ed estetiche. Alla sua morte, un anno dopo, il mondo comunista saluterà un eroe.

III. La rivoluzione e i suoi nemici

L'intuizione alla base dei fotomontaggi di Heartfield è semplice ed esplosiva allo stesso tempo: il principio della composizione classica, basata sul pezzo isolato, rende l'immagine univoca di un mondo perfetto; all'opposto, quello del montaggio di pezzi eterogenei, a priori incompatibili, fa emergere le contraddizioni e le verità dell'esistente. Per spiegare questa prospettiva, Anders inizia il suo discorso con questo esempio: "Millenovecentotrenta. In qualche paese un bambino muore per denutrizione. Perché?" (Anders 1991: 157). Qualunque sia la ragione, e il filosofo ne menziona diverse, tutte plausibili, qual è la risposta che potrebbe fornire un artista, un pittore o un fotografo? Che sia un'immagine realista o naturalista, restituirebbe solo "gli anelli della catena; ma non la realtà della concatenazione".

La *relazione*, vale a dire la realtà, resterebbe invisibile (ibidem).

Per superare la falsificazione generata dall'elemento insulare, Heartfield complessifica la realtà combinando gli elementi che considera realmente legati all'interno di un foglio di carta che si può abbracciare con un solo sguardo e, in questo modo, fa emergere i nessi, innesca nuove configurazioni portatrici di significato.

"Ricordo come, circa vent'anni fa", commenta Anders, "di fronte alle prime opere di Heartfield, si dicesse che fossero delle falsificazioni. Questo è certamente corretto, in senso superficiale (ivi: 158). Poiché, se Heartfield, quando decostruisce la realtà, la "falsifica", è per rettificarla. Non costruisce per fuggire la realtà come i "costruttori di chimere classiche" quali Klinger, Böcklin o i surrealisti, ma "per rendere finalmente visibile", a un occhio non "armato", "il mondo reale" (ibidem). Per fare ciò, Heartfield si appropria di alcune fotografie documentarie. L'unica invisibilità che lo interpella è quella degli interessi politici che si celano dietro gli eventi che si svolgono davanti a noi. Ciò che l'artista aggiunge alle fotografie documentarie sono sempre gli sfondi di fenomeni che le costituiscono: i retroscena, il motore nascosto di una visibilità apparentemente sincera. "Non è dunque casuale che il vero nemico di Heartfield sia il fascismo" (ibidem).

La sfiducia che deve essere riservata al mondo visibile deve essere tanto maggiore con i regimi totalitari poiché questi usano l'immagine come un paravento. Nell'esempio riportato da Anders, nell'opera che spiega il "senso del saluto hitleriano" (pubblicata il 16 ottobre del 1932 in copertina del periodico *AIZ*), Heartfield mostra l'avversario colto in flagrante con il *corpus delicti*: Thyssen, alle spalle del Führer, mette delle banconote nella sua mano tesa, una mano spaventosamente puntata verso il cielo: la "mano alzata diventa indimenticabilmente ambigua", perché saluta e riceve danaro allo stesso tempo. Rimane quindi nel dominio del visibile ma, grazie alla combinazione di frammenti visibili, fabbrica dei segni: "crea un oggetto che unisce la verità della curva scientifica all'immediatezza del quadro artistico" (ibidem).

Se il fotomontaggio mostra, in misura probabilmente maggiore di qualsiasi prodotto artistico, la sua intenzionalità, e quindi denuncia una firma, un'autorialità (Costa 2012: 7), le immagini di Heartfield

sono, afferma Anders, dei giudizi. L'immagine di un paesaggio o un ritratto non è né vera né falsa: nella sua fierezza, questo tipo di immagine si tiene in disparte rispetto alla questione della verità, questa questione così "decisiva per l'uomo" (ivi: 160). Fin dai suoi primi montaggi, sottolinea il filosofo, Heartfield è riuscito a rimettere le arti visive in relazione con "la serietà della vita" (ibidem), vale a dire con la questione della veridicità: egli inventa per capire, e così diffondere le sue scoperte. Il *modus operandi* alla base della sua arte non è quello di spacciare l'immagine per una fotografia autentica, come nel caso delle immagini di propaganda, concepite per modellare l'opinione pubblica e generare entusiasmo e adesione. Anders propone l'esempio di un fotomontaggio di un'automobile ambientato in uno splendido paesaggio della riviera: "Il montaggio significa: 'con questa macchina ci puoi andare'. Il montaggio avrebbe potuto essere sostituito facilmente da un'autentica fotografia di una macchina che viaggia lungo la riviera", ma gli è stata preferita un'immagine manipolata (ivi: 163).

C'è poi una seconda forma di "fotomontaggio borghese", più prossima alla pratica di Heartfield. Uno degli esempi usati dal filosofo è quello di una pubblicità per uno stabilimento che promette divertimento a profusione prodotto da un turbinio di drink, jazz, ballerine, ecc. (ivi: 164). Il fotomontaggio pubblicitario consisterà allora in un caos di strumenti, bicchieri di vino, gambe di donne, suggerendoci lo stato da aspettarsi in un modo più coerente con la realtà che un'inquadratura dell'edificio. Per Anders, questo fotomontaggio è già, in un certo senso, la verità. Tale esempio illustra una delle possibili funzioni del fotomontaggio, nella sua dimensione propositiva e basata sulla prospettiva concreta di una realtà desiderabile.

Il metodo artistico di Heartfield è costruito sul principio della contraddizione dialettica – sulle contraddizioni fra la teoria e la pratica, le parole e i fatti, l'apparenza e la realtà (ivi: 165) –, la sola possibile, secondo Anders, per un uso ottimale di questa tecnica. In questo senso il montaggio va oltre l'opposizione tra dialettica, concetto plurale che si basa su un movimento immanente suscitato da una contraddizione interna, e un rapporto meccanico esterno, come può essere un collage o un montaggio. Tuttavia, un procedimen-

to tipicamente antidialettico può, nell'arte, e specialmente nell'arte di Heartfield, assumere un significato dialettico, mentre si mette al servizio di una concezione materialistica del mondo. Ciò è possibile considerando la dialettica come un metodo per raggiungere il vero, consistente nel fare astrazione del reale per collegare fatti tenuti separati malgrado siano collegati tra loro, e in particolare, da un punto di vista materialistico, per far emergere le contraddizioni della società capitalista: Heartfield opera in questi termini, cioè pone la dialettica in una *praxis* impegnata. Praticando un fotomontaggio che intreccia sistematicamente immagine e testo, procedendo per confronto, *détournement* e associazione simbolica, l'ingegneria visiva di Heartfield sfida il discorso dominante imponendo una controffensiva ideologica.

Ecco perché le sue immagini si compongono spesso di due metà distinte: una delle due metà è la pubblica facciata, l'altra quella nascosta. A questo tipo di composizione appartiene, ad esempio, il montaggio con la dichiarazione di Hitler di essere socialista per attirare le masse dei lavoratori. In un certo senso, questo lavoro è il risultato di un doppio montaggio poiché, mostrando Goebbels mentre mette la barba di Marx sul viso del Führer, rivela il montaggio del nemico. Si potrebbe dunque parlare di "contro-montaggio" (ivi: 161-162).

La capacità di praticare un'arte che ha al suo interno la critica dialettica della realtà, gli era stata riconosciuta anche, in precedenza, da Aragon, che loderà Heartfield, riconoscendo in lui sia un nuovo Chardin che l'incarnazione del prototipo dell'artista antifascista capace di parlare alle masse (Aragon 1935). Per un momento, quindi, Anders e Aragon sono prossimi, per allontanarsi nuovamente non appena i comunisti rigetteranno questa tecnica, ritenuta troppo estetizzante, e si allontaneranno dai costruttivisti (Adamowicz 2004: 190).⁴

Ma cosa succede quando il fotomontaggio viene utilizzato dall'avversario? Normalmente, risponde Anders, i totalitarismi si accontentano di giustapporre due pezzi appartenenti al dominio delle

4 È solo nel 1956, in seguito al 20° Congresso Sovietico, che Heartfield, ritornato nella Germania dell'Est dopo Praga e l'Inghilterra, viene riabilitato ed eletto membro attivo dell'"Akademie der Künste" di Berlino.

apparenze, mimetizzando gli sfondi. È il caso di certi manifesti fascisti – per Catherine Wermester (2012: 71), l'autore fa riferimento all'opera *1934 - XII année de l'ère fasciste* di Alexander "Xanti" Schawinsky.

In un'immagine particolarmente illustrativa, da una parte abbiamo il Duce; dall'altra, la folla esultante. La giacca di Mussolini rappresenta letteralmente il popolo in ovazione. "Il tutto è in fin dei conti soltanto un rebus, un'eroica cartolina postale scherzosa" (Anders 1991: 165): l'unica verità che l'immagine rivela, nonostante i suoi creatori, è la netta differenza di taglia tra il dittatore e la folla che brulica sul suo petto. L'unico shock prodotto, non premeditato, è dunque comico. Conseguentemente, per il filosofo, il fotomontaggio politico, che è il luogo della collisione – così come, aggiungiamo noi, della collusione –, della lotta, è fatto per svelare il discorso della *doxa*, e non per lodare. Non lo si può utilizzare per invitare la gente a seguire un capo (ivi: 165-166). Il fallimento del tentativo nazista di pubblicare un plagio dell'"AIZ - Arbeiter-Illustrierte-Zeitung", intitolato "Arbeit in Bild und Zeit", che riprendeva piuttosto apertamente i procedimenti inventati da Heartfield, conforta questa posizione, così come un altro fotomontaggio dell'artista che mostra l'immagine seguente: nella parte inferiore vediamo un ex quartiere povero di Mosca trasformato in un luogo salubre e umano in cui vivere; nella parte superiore, un gigantesco ritratto di Lenin che si libra nel cielo, senza dubbio il costruttore di questo quartiere. Se l'artista ha fatto largo uso del processo dei giochi di scala – patrimonio mutuato dall'iconografia religiosa – per far emergere i rapporti di dominazione (Knoery 2006), qui la sproporzione formale tra il ritratto sovrumano e la veduta urbana suggerisce subito un conflitto a livello di contenuto: nonostante la benevola espressione del viso, Lenin si presenta con aria minacciosa (Anders 1991: 166).

IV. Diletto o delitto?

Dove si appende un fotomontaggio politico? Un Goya, perfino uno abbastanza cruento, lo si può guardare come un'opera violentemente decorativa, ma con quale legame collettivo si può appendere un fotomontaggio?, si chiede Anders (ibidem). Una questione che

ritiene "perfettamente legittima", che prova come Heartfield sia riuscito a sconvolgere la funzione sociale del quadro, liberandolo dal suo ruolo bloccato di pezzo ornamentale da interni borghesi. Poiché se le sue immagini mirano alla trasformazione del mondo, non possono ambire ad alcun luogo sociale – né in chiesa, né in salotto – e, se sono mostrate pubblicamente da qualche parte – ed è precisamente il caso dell'esposizione che dà il la al testo di Anders –, è solo perché l'ordine economico e politico del paese in cui vengono esposte è abbastanza sicuro di sé da poter consentire la propaganda diretta contro se stesso. Oppure, potremmo aggiungere, perché in fondo tale sistema non accorda all'arte, o ad un artista in particolare, alcun vero potere di sovversione, quindi sostanzialmente non se ne cura.

Queste immagini hanno smesso di assolvere al ruolo che l'arte dei secoli precedenti attribuiva loro, afferma Anders (ivi: 166-167), sarebbe vano cercarvi la "beatitudine" che il bello può procurare, perfino un'espressione artistica. Perché queste immagini sono mosse da una funzione completamente nuova: non rappresentano la bellezza che si rivela nella distanza (Anders 1990: 93), esse sono come Medusa, immagini spaventose destinate a respingere chi le guarda. Ma è nella verità che respingono. Possiamo rapportare questa nuova dimensione che integra etica ed estetica al fatto che la distinzione tra l'originale e la riproduzione sia ormai superata, poiché, sostiene Anders, i veri originali di queste opere sono le riproduzioni, e questo si è già prodotto con l'avvento della foto. Dalla pagina, passando magari anche dal muro urbano, alla parete, ma con non poche ambivalenze: appendere il negativo in soggiorno fingendo che sia l'originale sarebbe puro snobismo. Pertanto, per dirla con Aragon, per individuare "i margini della tela e i margini sociali" di queste immagini, dobbiamo tenere in conto che non sono state pensate per finire appese, ma per essere condivise e diffuse, la loro riproduzione muove dallo scopo ultimo di raggiungere le masse. La loro profonda "originalità" risiede nel ripensamento dell'atto artistico, nell'ibridazione, nella transmedialità, nell'azione contestuale, nella disseminazione locale e transnazionale. Di conseguenza, chiosa Anders, sulle pareti non vedremo certo esposti gli originali, ma la penultima fase del loro completamento.

Conclusioni

Mostrare l'opera nella sua complessa totalità per far emergere il meccanismo nascosto dietro i fenomeni rappresentati, la verità rimasta nelle pieghe dell'immagine documentaria – unica e falsa, perché l'apparenza è ingannevole e un solo sguardo non può bastare: questa per Günther Anders, come argomentato nel breve e incisivo testo "Sul fotomontaggio", la forza dell'arte pionieristica di John Heartfield, che non riproduce la realtà, ma la svela trasmettendone al contempo un giudizio. Disegnando "con colla, forbici e parole" (Anders 1991: 169), Heartfield smonta e rimonta, meglio, falsifica perché il vero scalfisce la patina del conosciuto e costituito, "inventa", deforma, innescando connessioni inedite, per dimostrare e allertare. Sotto il segno della più ingegnosa invenzione combinatoria, l'artista va ben oltre l'esperienza del collage dadaista, e sviluppa in tale ambito un nuovo metodo e stile, che fanno di questa forma estetica una formidabile arma di classe contro le tenebre dei fascismi. Difatti, malgrado l'accusa di mancanza di prossimità con il popolo che l'estetica marxista muoverà agli artisti d'avanguardia, Heartfield sarà preso di mira in misura minore, in virtù del potere critico e del forte impatto internazionale del suo lavoro.

L'artista, grazie in particolare al sodalizio con il fratello Wieland Herzfelde, è riuscito a sfruttare al meglio le possibilità tecniche del suo tempo, rendendo "leggibili" i suoi montaggi fotografici e testuali attraverso un uso consapevole della tipografia. L'inciso e la legenda sono complementi essenziali della sua pratica, in piena risonanza con altre esperienze coeve, necessari per generare un'inedita tensione tra figurazione e deturpazione, contribuendo attivamente ad operare lo choc del senso e quindi a permettere una "leggibilità" altra della realtà.

Se Anders non sembra essere stato particolarmente interpellato dalla peculiarità dell'impiego del messaggio scritto, il filosofo risulta comunque tra i primi ad aver offerto un'analisi critica dei procedimenti innovativi nella costruzione formale e semantica dell'artista, evidenziando anche il contributo di quest'opera singolare nella rifondazione dell'atto artistico stesso e dei ruoli

assegnati all'autore e al destinatario, fino al posto, necessariamente ambivalente, che occupa non solo nella Berlino negli anni fra le due guerre ma, in generale, nel mondo dell'arte europea della prima metà del XX secolo.

BIBLIOGRAFIA

- ADAMOWICZ E. (2004), *Ceci n'est pas un tableau. Les écrits surréalistes sur l'art*, L'Âge d'Homme, Lausanne-Paris.
- ARENA A. (2021), "L'emploi du texte dans *Dada-Rundschau*: structures d'une émancipation progressive du matériau dans les photomontages de Hannah Höch", in *Le phototexte engagé : une culture visuelle du militantisme au XX siècle*, dir. C. Foucher Zarmanian, M. Nachtergaeel, les presses du réel, Dijon.
- ANDERS G. (1990, 1951), *Kafka. Pour et contre*, trad. H. Plard, Circé, Belval.
- Id. (2007, 1956), *L'uomo è antiquato. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, t. 1, trad. L. Dallapiccola, Bollati Boringhieri, Torino.
- Id. (1991, 1984), *Uomo senza mondo. Scritti sull'arte e la letteratura*, trad. A. Aranyossy e P. P. Portinaro, Spazio libri Editore, Ferrara.
- Id., GROSZ G., HEARTFIELD J., HERZFELDE W. (2012), *L'Art est en danger*, pref. e trad. C. Wermester, Allia, Paris.
- ARAGON L. (1935), "John Heartfield et la beauté révolutionnaire", in *Commune*, n. 21, 15, mai.
- BECKER L. (a cura di) (2008), *Cut & Paste. European Photomontage 1920-1945*, catalogo della mostra (Estorick Collection, Londra, September 24 - December 21, 2008), Gangemi Editore, Roma.
- BERGER J. (1972), "The Political Uses of Photo-Montage", in Id., *Selected Essays and Articles. The Look of Things*, Penguin Books, Middlesex.
- CIORAN E. (2012, 1979), *Ébauches de vertiges*, Gallimard, Paris.
- COSTA M. (2012), *Esercizi di filosofia per immagini*, Kainós Edizioni, Tricase.
- DAVID C., PARIENTI-MAIRE K. (2007) (a cura di), "Günther Anders. Agir pour repousser la fin du monde", in *Tumultes*, n. 28-29, octobre.
- DEGENEVE J., SANTI S. (dir.) (2014), *Le Montage comme articulation. Unité, séparation, mouvement*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris.
- GANGEMI R. (2021a), "L'art est un danger : John Heartfield ou le photomontage comme balistique", in *Le phototexte engagé : une*

- culture visuelle du militantisme au XX siècle*, dir. C. Foucher Zarmanian, M. Nachtergaeel, les presses du réel, Dijon.
- Ead. (2021b), "L'arte è una disciplina da combattimento: George Grosz e Günther Anders", in *Itinera*, n. 21.
- GROSZ G. (1990, 1946), *Un petit oui et un grand non. Sa vie racontée par lui-même*, trad. C. Bounay, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes.
- GUIGON E. (a cura di) (2006), *John Heartfield. Photomontages politiques 1930-1938*, catalogo della mostra (Musée d'Art Moderne et Contemporain, Strasbourg, 7 avril - 23 juillet 2006), Éditions des Musées de Strasbourg, Strasbourg.
- HERZFELDE W. (1962), *John Heartfield: Leben und Werk*, Verlag der Kunst, Dresden.
- HELD F. (1912), *Ausgewählte Werke*, Eberhard Frowein Verlag, Berlin.
- KNOERY F. (2014), Thèse de Doctorat, *Réalisme social et imaginaire satirique. Les arts graphiques en Allemagne et le modèle de la presse illustrée française : enjeux culturels d'une réception (1914-1938)*, Université Lyon 2.
- LATINI M. (2020), "Das Unsichtbare sichtbar machen. Günther Anders und John Heartfield", in *Links*, XIX.
- LOLLI F. (2014), *Günther Anders*, Orthotes, Napoli-Salerno.
- MAJOREL J. (2015), "Des articulations du montage", in *Acta fabula*, vol. 16/1, Essais critiques, janvier.
- PATTI G., SACCONI L., ZILIANI G. (1979), *Fotomontaggio. Storia, etica ed estetica*, Mazzotta, Milano.
- SCHNEEDE U. M. (1985), *George Grosz. The Artist in his Society*, Barron's, Woodbury-N.Y.-London-Toronto.
- TEITELBAUM M. (a cura di) (1992), *Montage and Modern Life 1919-1942*, catalogo della mostra (The Institute of Contemporary Art, Boston, April 7 - June 7, 1992), The MIT Press-The Institute of Contemporary Art, Cambridge-Boston.
- TOSCHI C. (2017), *Dalla pagina alla parete: tipografia futurista e fotomontaggio dada*, FUP, Firenze.
- TÖTEBERG M. (1978), *John Heartfield*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg.

VELOTTI S. (2008), "L'antropologia di Günther Anders e l'ambivalenza delle immagini", in *Discipline Filosofiche*, "Antropologie dell'immagine", XVIII, n. 2, Quodlibet, Macerata.

SITOGRAFIA

CHEROUX C. (2004), "Les discours de l'origine", in *Études photographiques*, 14, <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/377>, (ultima consultazione 8.12.2021).

SOETE L., "Les photomontages de John Heartfield - *L'art comme projectile politique*", in *Les études marxistes belges*, <http://desordre.net/bloc/ryoan-ji/pages/heartfield.htm>, (ultima consultazione 6.11.2021).

STERN-ANDERS G. (1934-35), "Une interprétation de l'a posteriori", in *Recherches Philosophiques*, IV, trad. E. Levinas, Boivin & Cie, Paris, <http://www.lesamisdnenemesis.com/wp-content/uploads/2005/11/Une-interpr%C3%A9tation-de-la-posteriori.pdf>, (ultima consultazione 22.11.2021).