

**Avanguardia e imprevisto.
Dal *Courrier Dada* di Raoul Hausmann**

Paola Ferraris

Abstract

Raoul Hausmann's *dadaist history* doesn't summarize the facts of the historical Dada movement. It shows instead a relationship between avant-garde protagonists of different movements and times. For instance, Hausmann had a lifelong collaboration with Kurt Schwitters: they conceived the *phonetic poetry*, in which letters and sounds are used as real, not as symbolic materials. So they built poems without a given sense, in which it is possible to perceive a range of unforeseen inner relations. This phonetic poetry differs from Dadaist poems resorting to random choice: it obtains unforeseen relations without removing human psychology.

Una storia dadaista

Molti dadaisti hanno scritto e pubblicato memorie a posteriori (Huelsenbeck, 1957, 1974; Richter, 1964): probabilmente l'unico che ha parlato ancora da dadaista di Dada è stato Raoul Hausmann, nel 1958. In *Courrier Dada* (Hausmann, 1958), la *storia dadaista* comincia dalla sua presunta fine, con il manifesto nel quale l'autore "annunciava la fine di Dada a Berlino", nel 1920, e ne rilanciava l'esistenza, intitolandolo *Dada è più che Dada*.

Una simile storia comprende quello che il suo protagonista ha detto in parole parlate e stampate, e fatto in opere su carta e su strada, da solo o insieme agli altri protagonisti di tutto ciò, che fossero membri del Club dada di Berlino o no, e in qualunque momento pre- o post-*dadaismo* questo sia accaduto. Così ne risulta una figura centrale Kurt Schwitters, che l'ultima grande retrospettiva dedicata a Dada dal Beaubourg di Parigi (Le Bon, 2005) definisce ora quale "personalità ai margini del movimento... incarna da solo la tendenza dada ad Hannover. In uno spirito poco socievolmente individualista...", che non gli ha impedito di ritrovarsi con Hausmann a fare viaggi e serate, poesia fonetica e progetti di riviste fino al tempo in cui la storia dadaista in questione è stata scritta, dopo la guerra e l'isolamento nella fuga dalla Germania nazista. Raoul Hausmann tiene ad includere nel proprio *dada* il tentativo di fare con Schwitters, nel 1946-47, una rivista di poesia che si sarebbe chiamata *PIN* e che non fu ritenuta *attuale* dagli editori: questo insuccesso darà occasione poi ai contatti con Guy Debord (Dachy, 1992), che nel 1963 considera Hausmann ben diversamente presente dei "neo-dadaisti" dell'avanguardia ufficiale e dei "lettristi" epigoni della poesia fonetica. Da *Courrier Dada* viene fuori pure che Van Doesburg aveva costruito la situazione mediante cui Schwitters e Hausmann sono entrati in rapporto duraturo, pubblicando manifesti Dada del primo e Merz del secondo nelle sue riviste *De Stijl* e *Mecano*: in effetti ha associato loro anche Tzara, nel 1923 (in Schwitters, 1990), per fare i conti con gli ammiratori dell'*arte proletaria* sovietica, e nel 1922 per dirottare il congresso *costruttivista* di Weimar da quello che i seguaci credevano essere l'intento dello stesso Doesburg quale promotore, di costituire un'altra ideologia *progressista* sotto forma di "internazionale costruttivista" (Dachy, 1994). Quest'ultimo episodio, così risolto a suo tempo, è stato poi equivocato come *documento* da quasi tutta la storiografia (Tafari, 1980), che adduce quel congresso a fondamento della tesi che tutta l'avanguardia "storica" sia confluita in una retroguardia *modernista*: cioè che avrebbe affidato la distruzione del *passatismo* alle *forze reali* della tecnologia e dell'economia. Invece Schwitters, citato da Hausmann, nel 1947 dava ancora per scontata l'incompiutezza dell'opera dell'avanguardia: "Dal dadaismo è nata l'arte astratta, il costruttivismo e il surrealismo. (Ma quando qualcosa nasce da qualche cosa, la gente pensa che la prima cosa non è più viva, *perfino se il suo scopo di far fuori qualcosa di precedente non si è*

realizzato.) Dada lottava contro la reazione – e lotta ancora contro vecchie e nuove reazioni.” E Hausmann in *Courrier Dada* non si preoccupa ancora di una storicizzazione ideologica del “costruttivismo”, dato che riporta l’attestazione di Moholy-Nagy: “Voi non eravate solo uno dei più avanzati tra i costruttivisti... ma la vostra condizione di ospite insigne, del quale non si sa niente... impedisce alla vostra cerchia di riconoscervi...”, quale introduzione per il suo *Manifesto del PREsentismo* “in cui la frase centrale è questa qui: ‘L’uomo nuovo deve avere il coraggio di essere nuovo’ (apparsa in *De Stijl* pubblicata da Theo van Doesburg nel 1921)”. La stessa rivista e lo stesso anno del manifesto in questione, dove si argomenta che: “L’uomo ha due tendenze essenziali: quella verso l’impossibile e quella verso le innumerevoli possibilità. L’impossibile non gli riuscirà istantaneamente, nel nostro tempo, al giorno d’oggi...”, “Noi rifiutiamo la pretesa bugiarda, che nella nostra epoca in dissolvimento gli ‘ideali di un avvenire lontano’ sono più importanti del lavoro”. Questo lavoro non potrà essere l’arte ridotta a ideologia o la tecnica bloccata dagli scopi assegnati, ma una ricerca delle possibilità umane al di là delle categorie professionali: l’arte si deve realizzare liberando la scienza e la tecnologia, e per questo ci vuole la rivoluzione che sembra ancora viva in Russia (prima dello sblocco delle frontiere sovietiche e dell’arrivo a Berlino di El Lisitskij, e di Viktor Sklovskij che non era riuscito a dirottare il treno della rivoluzione dai binari del regime bolscevico). Ma nel 1922 Hausmann scrive, e pubblica in una rivista di Zagabria che ritiene di doverlo scusare per “non essere più dadaista”, quello che manca nella situazione per realizzare il “possibile”: un manifesto sulla *impossibilità del possibile*, in cui constata (quando anche Doesburg e Schwitters facevano più o meno lo stesso) che “Nel dominio della macchina, il dinamismo egualmente non fa progressi, che si tratti della piramide o della macchina da cucire, della ferrovia, o perfino dell’aereo, tutto in sé rimane irrigidito, non conosce altro che la meccanica della leva, senza volere o potere funzionare dall’interno” dell’uomo, “a causa di uno strano frazionamento, di una lacerazione del suo centro, tra cervello e sesso”.

E la dialettica di Hausmann non si chiude con il suo terzo testo del 1922, il *Manifesto di tutte le possibilità possibili*: “Adesso, l’espressionista è un uomo che conta continuamente fino a tre e che non ha imparato a contare fino a quattro. Potrebbe pretendere che il gotico è profanato dalle costruzioni, come ad esempio il metrò di Londra, di Parigi o di New York. (...) Nelle cattedrali gotiche c’era sovente un mucchio di gente; lo stesso che nel metrò. (...) le cattedrali gotiche erano delle costruzioni di canalizzazione spirituale, proprio come il metrò...”

Questa dialettica d’avanguardia risulta consistere di rapporti, tra il soggetto e altre persone come tra il soggetto e il suo “ambiente”, dove si mettono in gioco stimoli e risposte che possono modificare quei rapporti: la storia dadaista di Raoul Hausmann non presume di farci conoscere le elaborazioni interiori che hanno mediato i suoi diversi interventi, e le sue opere se ne astengono egualmente.

Avanguardia e psicologia

Roberto Galeotti (Galeotti, 2000; Ferraris, 2004) ha già individuato come risultato acquisito dall’avanguardia storica una realizzazione nell’arte del principale modello elaborato dalla psicologia comportamentista, quello della *scatola nera*: “Questo modello, in buona sintesi, prevede una stimolazione, necessariamente esterna, un luogo di elaborazione, che può essere il cervello dell’organismo o l’organismo, e un *output*, una risposta, che in qualche modo modifica l’informazione in ingresso. Proprio in questo intervento di modificazione risiede l’essenza, almeno a livello empirico, di questo approccio, approccio che per l’appunto permette di non porre il problema dell’elaborazione, cioè di cosa avviene all’interno dell’organismo elaboratore. Tutto ciò che è interessante ai fini del discorso è come un’informazione viene trattenuta ed elaborata, e quindi riproposta nell’ambiente circostante da questo organismo. (...) L’avanguardia, come sappiamo, ha tentato, riuscendovi, di evitare il problema dell’autoespressività, cercando di evidenziare semmai una eventuale espressività da parte del fruitore, dell’utente.”, cioè di innescare “forme di relazione non deterministiche”. Mentre la psicologia scontava i suoi limiti disciplinari, applicando il modello alle forme di relazione date e alla loro terapia, per l’avanguardia “Il dubbio radicale sull’autenticità dei concetti operanti nella realtà porta alla formulazione di nuove ipotesi. L’ambiente esterno (la

‘realtà’) non è soltanto fonte di stimolo, ma è anche il risultato di un processo attivo che coinvolge tutte le risorse dell’individuo.”

Questo comporta agire sulla realtà per modificarla in modo non deterministico, nei tumulti di strada della Germania dell’epoca come nelle *serate* e nella pubblicazione di manifesti: Hausmann rivendica queste attività come inerenti all’avanguardia nella loro indipendenza da scopi predefiniti, mentre ne rifiuta l’etichetta “politica”, quella che fin dal dopoguerra ha segnato i dadaisti berlinesi, scarsamente riconosciuti come “artisti”. Già nel 1936 al Moma, come adesso al Beaubourg, due esposizioni e due volumi (Barr, 1936) storicizzavano un dadaismo bifronte, tra l’*astrazione* concettuale di Duchamp e il proto-surrealismo di Max Ernst, mentre il contributo dei berlinesi era affidato al commento di George Hugnet: “La poesia, di cui non si sono occupati, non ha avuto alcuna parte nei monumenti di una attività di propaganda rivoluzionaria pura...”.

Ma proprio la poesia è ancora protagonista del manifesto scritto con Schwitters nel 1946 (Reichardt, 1962), come una attività nel reale, che però “non serve ai bisogni”: “La Poesia del PRESENTE comprende i propri oggetti, le parole, come agenti del nostro spazio vissuto. (...) Il suono poetico (non musicale) crea una dimensione complessa: funzionale, temporale e numerica, esso fa vedere con queste interrelazioni la coincidenza oppositoria delle cose mediante i loro stessi valori. Questi valori non sono una merce degli strati sociali né degli aspetti storici.” D’altra parte, che Hausmann con *poesia* non intendesse *autoespressione* è già chiaro dal manifesto letto durante la prima *serata* dada a Berlino, il 12 aprile 1918: “l’arte, la menzogna senza occasione, che mostra fino alla farsa una (quasi) necessità interiore, l’arte non ha mai un senso più profondo del non-senso del narcisismo, preso sul serio da dei puri innocenti, attraversato da giochi d’incrocio di complessi tragici. Il pittore dipinge come il bue muggisce: questa insolenza solenne da *croupiers* irrigiditi, mista ad un senso profondo, ha dato luogo a delle riserve di caccia sorvegliate soprattutto dai critici d’arte tedeschi. La bambola gettata via dal bambino o lo straccio colorato sono espressioni più necessarie di quelle di un asino qualunque, che vuole immortalarsi per mezzo dei suoi dipinti ad olio appesi in bei salotti. Gli scioglimenti di complessi di una necessità interiore intrecciati in modo inesatto sono una scusa etica, proiettati su una tela, sono il tentativo primitivo di guarire con la preghiera psico-fisiologica. Ma la guarigione con la preghiera così come la psicoanalisi sono della medicina oggettiva, piuttosto che una capacità di equilibrio soggettivo, nelle contraddizioni di dissolvimenti senza decadimento, di cui il più importante resta: la sessualità. Tutte le espressioni sono sessuali – le differenziazioni più straordinarie, le degenerazioni più evidenti – ce lo dimostrano. (...) L’espressionismo appare sempre unilaterale e lo si può concedere solo all’animale, perché esso si realizza pienamente nelle sue autorelazioni complesse e funzionali.”

Hausmann era semmai partito da una ricerca più confrontabile a quella surrealista, pubblicando e distribuendo dal 1916 con Franz Jung la rivista *Die Freie Strasse* (La Strada Libera) i cui i testi “erano scritti allo scopo di liberare le nostre stesse energie incoscienti, di attingere fino alle loro fonti e di incoraggiare degli sconosciuti tra il pubblico”. “Ci sforzavamo di mettere in pratica le nostre convinzioni, disdegnando ogni teoria compiaciuta”: ma elaboravano anche nuove teorie, “intorno al concetto che tutto è fondato sul cambiamento, sulla complessità delle contraddizioni e degli antagonismi”, con lo psicoanalista Otto Gross (Heuer, 1977; Dachy, 1992), allievo poco disciplinato di Freud che aveva pensato di pubblicare una *Revue des problèmes psychologiques de l’anarchisme* e aveva progettato con Kafka una “Rivista di lotta contro la volontà di potenza”. Su questa base, Dada sarà il passaggio dalla teoria e dalla sperimentazione su se stessi alla ricerca di stimolare il cambiamento costruendo le condizioni per forme di relazione non deterministiche: con le *serate*, i fotomontaggi e, soprattutto, con la *poesia fonetica*, che ha gran parte negli interventi pubblici di Hausmann e Schwitters come nello stesso *Courrier Dada*.

Poesia di rapporti imprevisi

Diversamente dalle “parole sconosciute” delle declamazioni di Hugo Ball, le poesie di Hausmann sono “lettriste”: “La poesia è un’azione di associazioni respiratorie e auditive, inseparabilmente legate allo scorrere del tempo. La poesia fonetica divide il tempo-spazio in valori di numeri pre-

logici, che orientano il senso ottico con il potere di notazione delle lettere scritte. Ogni valore in questa poesia si manifesta da se stesso ed ottiene un valore sonoro, a seconda che si trattino le lettere, i suoni, gli ammassi di consonanti-vocali con una declamazione più alta o più bassa. Per esprimere questo tipograficamente, avevo scelto delle lettere più o meno grandi oppure più o meno sottili o spesse, dando loro così il carattere di una scrittura musicale. Il poema optofonetico e il poema fonetico costituiscono i primi passi verso una poesia perfettamente non-oggettiva, 'astratta'." Introdotta nel programma delle *serate* con Kurt Schwitters, come nel 1921 a Praga, "il pubblico, che si ricordava bene lo scandalo dada del febbraio 1920, e che avrebbe assai gradito vedere un nuovo scandalo, fu sorpreso e immediatamente conquistato...". Hausmann e Schwitters eseguivano a turno i brani delle loro poesie per sperimentare le diverse possibilità di rapporti sonori, e Schwitters potrà in seguito montare frammenti di poesia fonetica dell'amico e propri nella forma più ampia e nota della *Ursonate*: anche perciò si può dire che si tratta di strutture e non di autoespressioni liriche. D'altra parte, la costruzione di queste poesie non risulta dedotta da una regola, al contrario la scelta di ogni lettera e del suo valore sonoro risulta imprevedibile (e l'insieme, si è visto, *sorprendente*); la minimalità del materiale aiuta a sfuggire il gusto consapevole e a non stabilizzare quel "gusto inconscio" criticato da Duchamp. Eppure Hausmann, e Schwitters, non si sono mai affidati al caso esterno, neutrale che lo stesso Duchamp contrappone (Lombardo, 1980; Homberg, 1982). Piuttosto, la successione delle scelte nelle loro poesie fa percepire una autocorrelazione interna, una *casualità vincolata* non da un senso ma dai rapporti che via via si strutturano.

La psicologia comportamentista (Watzlavick, Helmick Beavin, Jackson, 1967) ha ricavato dalla teoria dell'informazione due diversi concetti di casualità: nel caso assoluto, *random*, ogni elemento ha eguale probabilità di verificarsi in qualunque momento, e quindi non reca informazione; invece nel processo stocastico, o di autocorrelazione, ciascun elemento si verificherà imprevedibilmente, ma vincolato a quelli precedenti e retroagendo su questi, a strutturare un *modello* di rapporti non esplicativo né simbolico di niente. Si può aggiungere, come una delle prime acquisizioni eventualiste (Lombardo, 1980), che il caso assoluto è una simulazione non rispondente alla reale casualità nelle scelte umane (neppure rispetto al lancio dei dadi), e che la stessa strutturazione stocastica del caso può essere impiegata in procedimenti differenti: per descrivere e riprodurre l'imprevedibilità entro fenomeni dati (come nel produrre opere strutturando lo *stile* di un artista), oppure per costruire nuovi rapporti *senza oggetto* imprevedibili anche per il loro autore, tali da impegnare nella percezione e interpretazione un processo psicologico che si può dire creativo. Infatti, se di fronte a un prodotto del caso assoluto si tende comunque ad attribuirgli un senso, questo sarà una proiezione soggettiva sul "niente"; mentre rispetto a una struttura che ha una autocorrelazione interna, il senso deriva dalle proiezioni soggettive catalizzate da un "qualcosa": una forma di relazione non deterministica ma senza *libertas indifferentiae* rispetto al suo oggetto. Hausmann per realizzare la "avversione a recitare la parte dell'artista" propria dell'avanguardia, non ritiene sufficienti le nuove regole cubiste e futuriste di "interrelazioni" statiche o dinamiche (che vede autolimitate al tentativo di ampliare una percezione solo ottica dei rapporti), e neppure quelle dadaiste basate sul ricorso al caso esterno. Per questa via di esclusione delle ricette vecchie e nuove di esperienza estetica, soprattutto nella poesia fonetica con Schwitters, sperimenta quel che poneva come esigenza nel manifesto del 1918: "In dada riconoscerete la vostra condizione reale: costellazioni miracolose entro un materiale vero (...) Qui, e per la prima volta, non ci sono repressioni né ostinazioni d'angoscia, siamo lontani dal simbolico, dal totemismo, dal piano elettrico..."; percepiamo una correlazione interna di materiali *senza senso* ma non indifferenti. D'altra parte, anche con dei materiali già dotati di senso, i suoi manifesti costituiscono degli stimoli non deterministici: confermando almeno per Hausmann il suo stesso giudizio conclusivo, che "Dada ha creato una semantica ambivalente-catatonica, una condizione del pensare e del parlare, in cui *le parole non designano ancora delle categorie*, ma si trovano nell'equilibrio di un antagonismo convergente, dal quale ricavano una importanza nuova e complessa".

Bibliografia

- BARR Jr., A. (1936), ed., *Cubism and Abstract Art e Fantastic Art, Dada, Surrealism*, Museum of Modern Art, New York
- DACHY, M. (1992), *Notes*, in Raoul Hausmann, *Courrier Dada*, Allia, Paris, pp. 211-220
- DACHY, M. (1994), *Dada & les dadaïsmes*, Gallimard, Paris
- FERRARIS, P. (2004), *Psicologia e arte dell'evento. Storia eventualista 1977-2003*, Gangemi, Roma
- GALEOTTI, R. (2000), *Percezione dinamica*, relazione registrata, per *Ricerche attuali sull'Eventualismo*, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma
- HAUSMANN, R. (1958), *Courrier Dada*, Le Terrain Vague, Paris; Allia, Paris, 1992, 2005 [traduzioni di Paola Ferraris]
- HEUER, G. (1977), *Jung's Twin Brother. Otto Gross and Carl Gustav Jung. Gross' children and grandchildren*, in Association of Jungian Analysts, ed., *Festschrifts 1977*, London 1998
- HOMBERG, A. (1982), *Arte aleatoria: osservazioni sulla storia del metodo casuale*, in "Rivista di Psicologia dell'Arte", IV, 6/7, pp. 59-85
- HUELSENBECK, R. (1957), *Mit Witz, Licht und Grütze; auf den Spuren des Dadaismus*, Limes, Wiesbaden
- HUELSENBECK, R. (1964), *Memoirs of a Dada Drummer*, Viking Press, New York
- LE BON, L. (2005), commissaire d'exposition, *Dada*, Centre Pompidou, Paris
- LOMBARDO, S. (1980), *Metodo e stile. Sui fondamenti di un'Arte Aleatoria Attiva*, in "Rivista di Psicologia dell'Arte", II, 3, pp. 77-109
- REICHARDT, J. (1962), *Kurt Schwitters & Raoul Hausmann, PIN and the story of PIN*, Gaberbocchus Press, London
- RICHTER, H. (1964), *Dada: Kunst und Antikunst*, DuMont Schauberg, Cologne. Trad. ingl., *Dada art and anti-art*, Thames and Hudson, London 1965
- SCHWITTERS, K. (1990), *Merz*, ed. M. Dachy, Champ Libre, Paris
- TAFURI, M. (1980), *La sfera e il labirinto*, Einaudi, Torino
- WATZLAVICK, P., HELMICK BEAVIN, J., JACKSON, Don D. (1967), *Pragmatic of human communication*, W. W. Norton & Co., New York. Trad. it., *Pragmatica della comunicazione umana*, Astrolabio, Roma 1971