

Il fotomontaggio come pratica di resistenza e di Gender Politics: Hannah Höch e Claude Cahun

FEDERICA MUZZARELLI

Fotografia e scrittura come pratiche femministe di resistenza e differenza

Il 12 giugno del 1942 Anne Frank festeggiò il suo tredicesimo compleanno. Tra i regali che ricevette, scelto da lei stessa nella libreria del suo quartiere di Amsterdam, c'era un diario dalla copertina a trama scozzese di colore rosso chiaro. Da quel giorno Anne iniziò ad affidare a quell'oggetto la narrazione della sua vita e decise, come primo e simbolico atto, di aprirlo con un suo ritratto fotografico ancora prima che con la scrittura.

L'esempio di Anne Frank viene qui usato retoricamente per introdurre l'idea che fotografia e scrittura siano state attività che le donne, in particolare, hanno spesso esercitato come forme di resistenza e di autodeterminazione. In senso più generale, ciò che si vuole valorizzare nella combinazione di fotografia e scrittura esplorata dalle donne artiste contemporanee, è il fatto che sia stata una forma di pratica femminista che, secondo le più recenti interpretazioni del femminismo intersezionale, ricomprenda in essa tutte le iniziative che nascono per opporsi a qualsiasi forma di oppressione e gerarchizzazione (Hill Collins and Bilge, 2016). In particolare, si focalizzeranno strategie, come il fotomontaggio, il fotocollage e lo scrapbook, che hanno interpolato materiale fotografico, unito spesso a un certo tipo di scrittura, per veicolare contenuti ed esigenze di tipo privato e politico insieme, in un orizzonte definibile già come femminista (Raymond, 2017, pp. 8-14). Al di fuori, cioè, di esplicite militanze in gruppi o attività pubbliche dichiaratamente femministe, la fotografia mostrerà la capacità di offrire a delle istanze di opposizione un canale di espressione, una poetica condivisa. A partire dalla seconda metà dell'Ottocento, infatti, e cioè dall'invenzione e dalla successiva diffusione della fotografia, ci sono state donne che hanno rifiutato, in modi più o meno pubblici, di essere identificate con l'immagine di sottomissione e marginalità che la cultura e la società disegnavano per loro. Le pratiche di autorappresentazione come la

fotografia da album di famiglia e la scrittura diaristica, che la tradizione associava a una creatività dilettantesca, nacquero proprio per opposizione a tale identificazione con la marginalità. E se il guardare a sé e alle proprie istanze di autoaffermazione ha potuto fornire in passato l'alibi della limitazione artistica e culturale delle donne, considerate capaci solo di esercitarsi nella dimensione del privato e dell'individuale, la rivalutazione complessiva del privato e dell'individuale, che negli anni Novanta del Novecento ha contraddistinto le poetiche più innovative (Marra, 2012, pp. 256-261), permette oggi di rileggere quegli esercizi privati non solo come un'esperienza interessante, ma piuttosto lungimirante e trasgressiva. Perché se è vero che le donne hanno, fin da subito, condiviso con la fotografia un destino di complementarità ai sistemi del potere consolidato, patriarcale per le une e artistico per l'altra, è anche vero che da questa posizione secondaria hanno potuto individuare con maggiore libertà d'azione un'altra idea di creatività. Una possibilità, questa, che venne offerta loro proprio da quel margine in cui le donne assistevano al dibattito pubblico e centrale dell'arte (hooks, 2015), potendo così intravedere e sperimentare la fotografia nella sua concettualità più pura: quel suo essere uno strumento identitario e performativo ben prima che la rivoluzione duchampiana rendesse tale ipotesi anche solo pensabile (Muzzarelli, 2007, pp. 7-9). E come ha chiaramente scritto Griselda Pollock, le autobiografie femminili (e qui si aggiungono anche gli autoritratti fotografici) si configurano sempre come un «progetto politico», laddove dalla prospettiva individuale si sia capaci di intercettare bisogni storici e sociali che si esplicitino in un'azione di resistenza condivisa (Pollock, 1996, p. 6).

A proposito di un esercizio dell'arte come progetto politico, può essere utile fare riferimento anche al contributo offerto da Carla Lonzi, figura importante della critica d'arte italiana e, secondo una sua scelta di alternative all'impegno nell'arte, del femminismo italiano. Rimandando agli studi che, negli ultimi quindici anni soprattutto, hanno approfondito la sua figura di intellettuale e il suo impegno nella critica e nel femminismo, si ricorderà qui solo la radicalità della sua scelta quando, nel 1969-70, abbandonò totalmente l'attività di critica militante per fondare il gruppo di *Rivolta Femminile* per dedicarsi al femminismo e all'autocoscienza "come pratica attraverso la quale dare avvio ad una ricerca differente" (Subrizi, 2020, p. 20). Una scelta che, nella definizione di identità dell'arte femminista italiana, significò assumere una posizione periferica rispetto al sistema dell'arte contemporaneo, e naturalmente rispetto all'idea di arte e di artista in Italia (Zapperi, 2019, pp. 1-18). Una scelta in perfetta sintonia con

quella posizione al margine del sistema che, come si diceva, bell hooks descrisse come elemento chiave di ogni movimento femminista, l'unico che poteva essere in grado di liberare la creatività delle donne in forme di sabotaggio rivoluzionario (Sauzeau-Boetti, 1976). Ma ciò che, nel pensiero e nella riflessione di Carla Lonzi, può essere utile per un'interpretazione femminista delle pratiche "miste" di fotografia e scrittura in forma di diario, album o scrapbook, fu l'adozione teorica e pratica che Lonzi fece dell'autocoscienza come recupero di una modalità del pensare, parlare e agire slegata dalle consuetudini razionalizzanti, logiche e coerenti per una necessità esistenziale ed estetica che passava dal e per le manifestazioni del corpo. Questo le apparve l'unico modo per entrare davvero in un dialogo aperto, in una specie di mimesi cosmica, con una soggettività universale (Subrizi, 70-71). Diceva Lonzi: «Si è rivoluzionari solo se si è se stessi», e a proposito della scrittura libera e irrazionale tipica della forma diaristica scrisse: «(...) lo scrivere diventa uno strumento necessario proprio nella sua funzione originaria di fermare i pensieri (...). Non è più uno scrivere collegato con i bisogni eccezionali e con il talento» (Lonzi, 1978, p. 142 e 29). Dunque, scrittura e autocoscienza come i due strumenti critici e pratici di rifondazione di un'idea di arte: quella che per Lonzi doveva essere l'arte delle donne. Grazie anche alla suggestione offerta da Lonzi, in questo saggio gli esercizi "liberi" di fotografia, e anche scrittura, funzioneranno in qualità di forme di riappropriazione identitaria autocoscienziale e, in quanto tali, come pratiche rivoluzionarie, di resistenza e differenza. Alcune donne e artiste hanno realizzato scrapbook e fotomontaggi come sublimazione e ricerca della propria identità (come Hannah Höch e Claude Cahun), altre hanno lavorato a progetti in cui la scrittura procede parallelamente alla fotografia (come Anne Brigman, Francesca Woodman e Sophie Calle), altre, infine, hanno lavorato sugli album di famiglia per ricostruirne a posteriori contenuti e simboli autobiografici (come Carla Accardi e Alba Zari). Sono tutti esempi di una modalità di utilizzo della fotografia "composta" e usata dalle donne per un racconto che, apparentemente privato, si fa pubblico e politico e, così facendo, tesse la trama di un racconto corale che parla di resistenza agli stereotipi e differenza dalla norma. Racconto che è esso stesso la storia dell'arte delle donne.

Questo saggio si sofferma solo sulla prima di queste modalità (offerta dal libro *Aveux non avenues* di Claude Cahun e dallo *Scrapbook* di Hannah Höch), preceduta dal recupero della stagione dei fotocollage vittoriani come forma particolare di gender politics operata dalle donne tramite la fotografia. Ma, prima di fare questo, e per chiudere la citazione con cui si

era aperta questa introduzione, vale la pena dire di come, fuori dall'arte e purtroppo in uno dei capitoli più bui della storia contemporanea, il famoso e drammatico *Diario* di Anne Frank sia divenuto il simbolo di una resistenza drammatica che è passata anche attraverso la fotografia. Nei circa due anni successivi al dono del diario, Anne usò quell'oggetto contrappuntando scrittura e fotografia fino al periodo della clandestinità quando, dal 9 luglio del 1942 al 4 agosto del 1944, abitò nell'alloggio segreto. Nell'ultima pagina del diario, prima di essere deportata, fece appena in tempo a incollare ancora un ritratto fotografico. Quando la fotografia non poté più essere per quella giovane donna una pratica di vita in tempo reale, grazie ai tanti ritratti formato tessera che, ogni anno, i Frank si erano fatti e che Anne aveva conservato, essa divenne strumento di memoria individuale e collettivo, di ricordo, ma anche di evasione e trasfigurazione delle condizioni contingenti e dell'orrore quotidiano.

Identità e Gender Politics nei fotocollage vittoriani

Nel 2010 una mostra dal titolo "Playing with Pictures: The Art of Victorian Photocollage"¹, portò all'attenzione del pubblico, e degli studiosi internazionali, una pratica fotografica che, benché potesse apparire a prima vista una curiosità marginale, si rivelò invece un inedito strumento di lettura per le *gender politics* delle donne ottocentesche²: donne appartenenti a una realtà certo geograficamente e socialmente molto determinata, ma dalla cui analisi si possono individuare elementi utili per leggere i successivi sviluppi novecenteschi. Questa pratica, che rivela una poetica condivisa, riguardava la passione e la costanza con cui le donne della società inglese di metà Ottocento produssero scrapbook e album fotografici grazie alla tecnica del fotocollage (Higonnet, 1992, pp. 171-85). Con scrapbook si intende genericamente un album realizzato con ritagli di fotografie mescolate ad altri tipi di immagini, che era presente nelle case vittoriane come forma di autorappresentazione simbolica.

¹ La mostra "Playing with Pictures: The Art of Victorian Photocollage" fu organizzata dall'Art Institute of Chicago tra l'ottobre 2009 e il gennaio 2021. Passò poi al Metropolitan Museum of Art di New York e all'Art Gallery of Ontario, sempre nel corso del 2010. Il catalogo della mostra fu a cura di Elizabeth Siegel con contributi di Marta Weiss e Patrizia Di Bello.

² Si ricorda che il primo fotomontaggio della storia del nuovo mezzo, dal titolo *The Two Ways of Life*, venne realizzato da Oscar Gustav Rejlander nel 1857.

Erede di altre forme di trascrizione di note, memorie, schizzi in forma più o meno autobiografica (diari, journals, commonplace books, calling cards album)³, lo scrapbook propriamente detto si andò definendo proprio con l'invenzione della fotografia e, in particolare, con le prime forme di fotografia ritrattistica più economica, e di minore formato, rappresentate dalle cartes-de-visite⁴. Grazie alle cartes-de-visite, al suo piccolo formato e alla produzione massificata fondamentali alla nascita del collezionismo fotografico in forma di album (McCauley, 1985), quelli che erano stati fino a quel momento oggetti realizzati solo con l'ausilio della mano, tramite illustrazioni e disegni, divennero contenitori di fotocollage prodotti, anche e soprattutto, da una nuova tecnologia strettamente imparentata con la realtà, ma che si andava dimostrando assai utile a veicolare aspirazioni personali e desideri privati. La possibilità di inserire immagini realizzate materialmente anche da altri, rese lo scrapbook uno tra i primi esempi di messa in discussione del primato dell'originalità autoriale, essendo spesso prodotti con l'aiuto di famigliari e amici o utilizzando anche fotografie commerciali. Accomunati per molto tempo alle cartes-de-visite (ma anche a tutta la produzione di fotografia privata, vernacolare e familiare) da un giudizio di non artisticità e dunque dall'oblio della ricerca scientifica (Newhall, 1984, pp. 91-92), da alcuni decenni, e cioè da quando la *popular culture* ha ridato dignità a forme e pratiche anche marginali e amatoriali, gli scrapbook possono essere letti come uno degli esempi più interessanti di un uso della fotografia proto-concettuale in grado di rivelare poetiche condivise e politiche di autorappresentazione sociale e culturale. Per questo, e grazie al loro essere oggetti multimediali e pluri-autoriali, gli scrapbook vittoriani e i fotocollage che contengono sono: «unquestionably of its era, and yet [...] remarkably modern» (Siegel, 2009, p. 13). Proto-concettuali, moderni ma anche, pur essendo realizzati quasi esclusivamente da donne aristocratiche, rappresentanti della società vittoriana, capaci di essere «subversive» in quanto il fotocollage «flout both the conventions of nineteenth-century photography and the restrictions of middle- and upper-class Victorian society» (Siegel, 2009, p. 13). Nonostante si tratti di una produzione élitaria e riservata a un mondo socialmente privilegiato,

³ <https://www.scrapbook.com/articles/history-of-scrapbooking>.

⁴ Introdotta dal brevetto di André-Adolphe-Eugène Disdéri nel 1854, le cartes-de-visite si diffusero presto in tutta Europa divenendo il più usato metodo di ritrattistica fotografica. Qualche anno dopo, il brevetto di Disdéri arrivò in Inghilterra diventando subito una moda molto diffusa. La stessa Regina Vittoria, già appassionata di fotografia, collezionò diverse decine di album di cartes-de-visite.

ciò che gli scrapbook raccontano è infatti un tentativo di evasione da un mondo in cui alle donne spettavano rigide limitazioni spaziali, culturali e politiche. Alle donne era riservato lo spazio del domestico, del privato e del familiare, e tutto quanto aveva a che fare con la dimensione del pubblico e del sociale non poteva che essere tradotto in pratiche considerate, appunto, marginali e naïf come quella di allestire album fatti di montaggi di immagini, schizzi, fotografie, scrittura. Ma proprio perché ritenute marginali e dilettantesche, queste pratiche diventarono femminili per definizione e dunque veicoli di gender politics, non essendo state nel loro tempo ostaggio di norme estetiche, di giudizi intellettuali e di etichette ingombranti. Proprio per questo, nell'uso libero e nello spazio decentrato che hanno potuto occupare, si possono fare oggi portavoce di istanze di resistenza alle norme e agli stereotipi che pure regolavano le loro esistenze di facciata. Pur privilegiate, erano comunque donne e, in quanto tali, portatrici di istanze minoritarie agli occhi del sistema ufficiale. Oggi, tramite i loro fotocollage e i loro scrapbook, ci raccontano una performance della femminilità vittoriana aristocratica, tramite le immagini fotografiche e la loro forza di rispecchiamento identitario e di ricostruzione fantastica (ma credibile) della realtà.

Da un lato, quello che i contemporanei leggevano immediatamente nei fotocollage (che fungevano da accessori domestici in grado di raccontare e rappresentare agli ospiti l'identità e il gusto famigliari), era la ricostruzione di valori, riti, riferimenti e simboli culturali e visivi dell'epoca vittoriana. Dall'altro lato, quello a cui oggi poniamo più attenzione, c'era in chi li realizzava una intuitiva capacità di usare la fotografia come leva dell'immaginario e sublimazione del desiderio, aiutata in questo dalla libertà del disegno e dalla sua possibilità di intensificare la fantasia. Fotografie, disegni, schizzi diventavano un pattern autonomo e originale, in cui i precedenti rapporti di senso saltavano a favore di nuove ricontestualizzazioni in cui il problema prospettico poteva essere una preoccupazione oppure, anzi, un'ulteriore chance di intervento a partire dalla quale aprire significati nuovi, addirittura «awkward relationships among the subjects» (Siegel, 2009, p. 32)⁵.

⁵ Una questione particolarmente interessante, nel libero uso fatto della fotografia "montata" in fotomontaggi o fotocollage, è quella che si riferisce agli inevitabili problemi prospettici che queste pratiche ponevano. Sebbene alcuni fotocollage vittoriani dimostrino lo sforzo di attenuare le incongruenze dimensionali, altri sembrano invece addirittura cercarli (vedi anche la *Drawing room* di Lady Filmer che si commenterà più oltre). Il fatto che la fotografia, in questi usi "personali" e

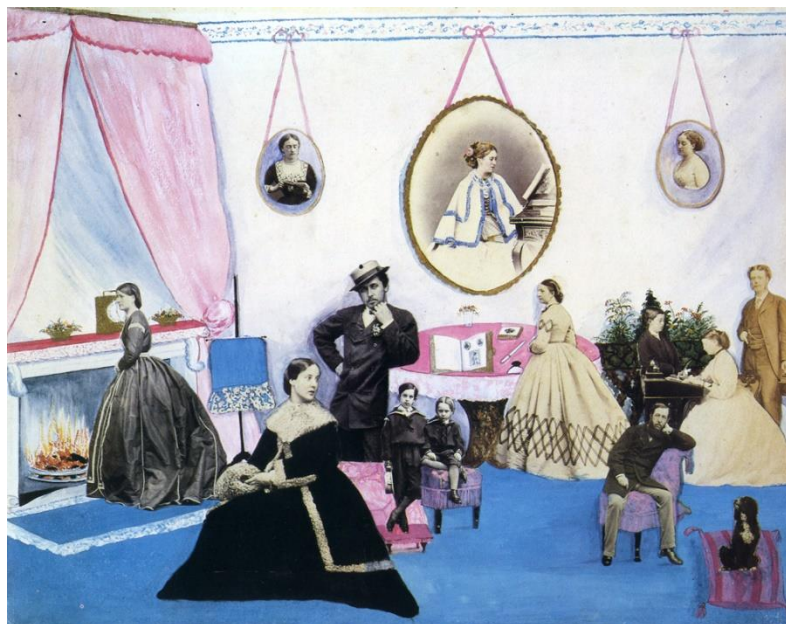


Fig. 1 – Lady Filmer, *Lady Filmer nel suo salotto*, fotocollage, 1860

Nell'epoca dei tableaux-vivants, allestiti sia in spazi pubblici che privati, gli scrapbook realizzati dalle donne vittoriane condividevano con quelle esperienze tipicamente fine ottocentesche lo stesso legame con il linguaggio teatrale e con la messa in scena performativa dell'identità (Weiss, 2009, p. 37)⁶. Giustapponendo la fotografia al disegno, alla scrittura e ad altri inserti spuri (fiori o cartoline postali), nei fotocollage contenuti negli scrapbook vittoriani la realtà fotografica venne risignificata e adattata alla visione e alla volontà di chi la stava costruendo, teatralmente, cioè

marginali, si liberi dal gioco del naturalismo e della verosimiglianza a favore invece delle associazioni mentali e dei contenuti concettuali, riporta all'acuta analisi fatta da Francesca Alinovi quando, a proposito dei fotomontaggi di Oscar Gustav Rejlander e del loro scardinamento della prospettiva rinascimentale, li interpretò come l'apertura a uno spazio frammentato e discontinuo proprio della poetica preraffaelliti (vedi Alinovi, 1981, pp. 47-49).

⁶ Il tableau vivant fu una pratica molto diffusa, specie in Inghilterra, sia a livello privato e amatoriale che professionale e pubblico. Si ricorda che anche grandi autori della fotografia di epoca vittoriana, come Lewis Carroll (Charles Dodgson), Julia Margaret Cameron e Lady Clementina Hawarden realizzarono tableaux vivants fotografici prendendo spunto da soggetti teatrali, letterari, religiosi.

artificialmente⁷. Questa sinergia tra la traccia di realtà e la sua manipolazione fantastica è una delle potenzialità che l'arte contemporanea ha maggiormente sfruttato nei decenni successivi ma che qui, in pratiche periferiche al discorso ufficiale dell'arte, si sfruttava ampiamente perché a essere pressante era, anzitutto, l'esigenza esistenziale e identitaria (Muzzarelli, 2014, pp. 220-224).

Per tutti valga il caso di Lady Georgiana Filmer che, nel noto fotocollage del suo "Filmer Album" della metà degli anni Sessanta dell'Ottocento, si autorappresentò nella sua *drawing room* come collezionista di fotografie e autrice di scrapbook: accanto al tavolo su cui campeggiavano gli strumenti del suo mestiere creativo e cioè album, fotografie, un coltello per tagliare la carta e una boccetta per la colla. In questa immagine, costruita affiancando fotografie e disegni colorati, Lady Filmer riuscì a comunicare, tramite quella che appare a pieno un'originale operazione metalinguistica, una visione della femminilità vittoriana tutt'altro che stereotipata e scontata, bensì «modern, almost avant-garde, view of the visual culture of the time» ((Di Bello, 2009, pp. 49). Oltrepassando gli scrupoli di verosimiglianza e di correttezza prospettica di cui si diceva sopra, Lady Filmer dichiarò l'importanza e il significato che attribuiva ai protagonisti dell'immagine sulla base della scala dimensionale che adottò in maniera palesemente eterodossa. Per questo motivo, l'omaggio al vero ospite illustre del fotocollage, e per metaforico slittamento della sua *drawing room* e cioè il Principe del Galles (che le cronache riferiscono come suo amante), si tradusse nella scelta di una posizione privilegiata (è accanto a lei, appoggiato con dandystica *nonchalance* allo stesso suo tavolo da lavoro) e soprattutto di un sur-dimensionamento del suo corpo a scapito del piccolo ritratto del marito, malinconicamente posto a destra dell'immagine, abbandonato su una poltrona accanto al cane. Come Patrizia Di Bello chiaramente suggerisce, il fotocollage della *Drawing room* di Lady Filmer racconta una *upper-class* vittoriana molto meno seria e pudica di quanto lo stereotipo culturale ci ha consegnato (Di Bello, 2009, p. 50). Gli scrapbook vittoriani, anzi, erano più oggetti sociali che privati, usati come strumenti della comunicazione interpersonale con l'obiettivo di mandare messaggi, flirtare, raccontare retroscena, accreditarsi in società, tessere relazioni più o meno

⁷ Marta Wiess ricorda anche che la performance teatrale/fotografica non si limitava alla messa in pagina del fotocollage, ma riguardava anche le fasi della seduta fotografica dei parenti o amici, usati come modelli, fino alla lettura e all'atto dello sfogliare pagina per pagina l'album nelle case in cui si era ospiti (Weiss, 2009, p. 40-41).

trasgressive. Oggetti in ogni caso identitari e autobiografici e, al tempo stesso, politici.

Sulla scia della riflessione fatta da George Simmel a proposito del flirtare come performance del significato determinata da una sorta di gioco disorientante di gesti, sguardi e parole, intessuto di ammiccamenti, allusioni e metafore (Simmel, 1984, pp. 133-152), Di Bello propone un collegamento tra questo e la tecnica del fotocollage in epoca vittoriana in virtù dell'essere entrambe pratiche delle *gender politics* delle donne. Così come per Simmel il flirtare era una performance tipicamente femminile, un gioco seduttivo cresciuto e allenatosi grazie alla sua alternatività al linguaggio serio e razionale del sistema patriarcale, così il fotocollage approfittava delle performance di lettura cui erano soggetti gli scrapbook per aprire significati multipli, aporie, sospesi, allusioni e metafore (Di Bello, 2009, pp. 59-60). L'ambiguità dei significati, e la fantasia necessaria alla fruizione dei frammenti fotografici e delle tecniche miste che li accompagnavano, in piena omologia con lo spirito della modernità che la tecnica del collage avrebbe simboleggiato, fanno degli scrapbook vittoriani un originale strumento di anticipazione tanto degli usi concettuali della fotografia in ambito artistico che delle strategie di resistenza ed emancipazione delle donne nel Novecento (Poggi, 1992, p. 32). A pieno titolo, dunque, intuendo e anzi forzando gli spazi della modernità, e della marginalità sociale e culturale, le donne ottocentesche praticarono il fotocollage costruendo scrapbook come oggetti per comunicare la propria presenza e i propri immaginari, mettendo in campo un «subversive potential» per attuare strategie di identità e *gender politics* in cui corpo, performatività e azione erano dimensioni costitutive dell'atto creativo (Di Bello, 2009, pp. 59-60). Il libero e ambiguo montaggio di scrittura, fotografia e disegni funzionò dunque negli scrapbook vittoriani come forma di riappropriazione identitaria già a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, quasi prefigurando il sabotaggio delle forme di scrittura razionale e ordinata, a favore della frammentarietà e dell'anarchia degli esercizi diaristici autocoscientziali, che per Carla Lonzi dovevano fondare una nuova e autonoma idea di arte delle donne.

Nel pieno del clima concettuale primonovecentesco, e con nuove e più pressanti istanze di rivendicazione di genere, due artiste come Hannah Höch in Germania e Claude Cahun in Francia attuarono, negli stessi anni, simili esperienze del fotografico come strumento di resistenza e differenza.

Lo Scrapbook di Hannah Höch

Attorno al 1933, l'artista dadaista tedesca Hannah Höch (1888-1978) realizzò uno *Scrapbook* costruito di immagini fotografiche, ritagliate da giornali e riviste dell'epoca, montate assieme a formare un album secondo un pattern sequenziale⁸. Sulla destinazione e il significato di questo lavoro le domande restano in parte ancora aperte: lo pensò come serbatoio e compendio di immagini per i suoi collages e fotomontaggi, oppure come lavoro artistico autonomo? lo costruì come diario privato oppure lo progettò inizialmente per una pubblicazione che poi non realizzò mai? Di certo, pur essendo cronologicamente tra le prime artiste che, a pieno diritto, sono entrate nei manuali di storia dell'arte contemporanea, e pur avendo militato nell'avanguardia dada berlinese partecipando a mostre e iniziative importanti, da donna artista Hannah Höch non ha forse ricevuto l'attenzione che meritava almeno fino agli anni Ottanta, quando studiose di area femminista hanno aperto la strada a una valorizzazione del suo lavoro secondo tale prospettiva (Hemus, 2009, p. 106)⁹. La tecnica del fotomontaggio, adottata insieme ai compagni dadaisti Raul Hausmann (di cui fu anche compagna), George Grosz e John Heartfield, ha continuato a essere per Hannah Höch il metodo privilegiato della pratica creativa, nel tempo sempre più focalizzata su tematiche di *gender politics* e sull'arte come strumento di denuncia e di resistenza. Nonostante questo, e forse per non averne mai abbracciato pubblicamente la causa, stranamente è diventata tardi un punto di riferimento importante della cultura femminista (Cognati, 2004, p. 78).

⁸ Lo *Scrapbook* di Hannah Höch si trova alla "Berlinische Gallery" nel Künstler-Archiv (BG-HHC G 377/79). Il volume misura 36 x 28 centimetri. Höch usò due numeri della rivista "Die Dame" (del marzo 1925 e del maggio 1926) come superficie di supporto del suo montaggio fotografico. Non contenendo fotografie di riviste pubblicate successivamente al 1933, si propende per datare a quell'anno la realizzazione del lavoro.

⁹ Noto il commento anche caricaturale che fece Hans Richter definendola colei che preparava i panini alle riunioni dada (Richter, 1966, pp. 159-160). Oltre a Hemus, per un'interpretazione femminista del lavoro di Höch, si vedano i contributi più oltre citati di Lavin e Sawelson-Gorse.



Fig. 2 – Hannah Höch, *Scrapbook*, 1933

Eppure, tutto il suo lavoro artistico ruota attorno al ruolo sociale e culturale delle donne, alle strategie e ai significati espressivi della corporeità e alle problematiche di genere. E non è certamente un caso che la declinazione dell'arte sulle tematiche delle gender politics venga fatta da una donna artista grazie al fotomontaggio, che già aveva contraddistinto l'ala politica e sabotatrice del Dadaismo di area berlinese. Ad Hannah Höch "procurarsi" il materiale e avere profonda consapevolezza dell'immaginario femminile dell'epoca, riusciva particolarmente facile: dal 1919 al 1926 lavorò per la casa editrice Ullstein e rimase sempre grande lettrice di periodici come «Die Dame», «Uhu», «BIZ» («Berliner Illustrierte Zeitung»). Nelle riviste d'epoca, la *new woman* tedesca appariva come una figura contraddittoria, che nella Repubblica di Weimar del 1918 aveva ottenuto il diritto di voto, ma che era ancora profondamente influenzata dagli stereotipi di genere che la stessa Höch viveva nella vita e nel lavoro (Makela, 1997, pp. 106-127). Nei fotomontaggi che realizzava, l'oggetto di analisi era quasi

sempre la rappresentazione/caricatura dell'immagine della donna veicolata dai mass-media: nelle fotografie prese dai rotocalchi (dove i corpi e i volti delle donne erano inizialmente perfetti, felici, sportivi, eleganti, raffinati), la violenza del taglio di una forbice interveniva al punto che gli stessi corpi, e cioè le identità, si facevano poi nel montaggio mostruosi, difformi, sgradevoli. Sono tagli e ricomposizioni forzate che, in quanto veicolate dalla fotografia, erano sia concreti che metaforici. L'obiettivo finale era sabotare la finzione stereotipata di una donna identificabile solo con un corpo costruito dallo sguardo e dal desiderio maschile, mettere in discussione quella che era stata da poco definita la "mascherata della femminilità" (Riviere, 1929). Non si deve dimenticare, poi, che nei fotomontaggi di Höch non si problematizzò soltanto lo stereotipo femminile contemporaneo, ma anche l'identità di genere e sessuale, e perfino la tematica razziale ed etnica trovarono il loro spazio (Muzzarelli, 2007, pp. 242-244).



Fig. 3 – Hannah Höch, *Scrapbook*, 1933

Ma oltre ai temi e ai significati dei singoli fotomontaggi che compongono l'intensa produzione di Hannah Höch, si vuole qui focalizzare l'attenzione sullo *Scrapbook* come oggetto espressivo nel suo insieme e come originale pratica sia artistica che politica. In centoquattordici pagine trovarono posto oltre quattrocento immagini in cui i soggetti più ricorrenti furono anzitutto corpi femminili (tra cui quelli di aborigene, donne orientali, indiane o ancora attrici, ballerine e ginnaste), vedute di archeologia industriale (insediamenti petrolchimici, serbatoi d'acqua, rotaie ferroviarie, tralicci d'alta tensione e ponti metallici), alcune immagini di uomini (attori, operai, sportivi) e tante immagini di bambini e neonati. Poi molti animali, comuni o esotici, gatti e zebre, teste di bambole e infine il mondo naturale dei ghiacciai, delle distese desertiche, dei picchi innevati, degli oceani immobili e dei fiori, delle piante, dei boschi, dei palmeti. La studiosa Maud Lavin, cui si deve a oggi la più approfondita monografia sull'artista dadaista tedesca, ha individuato quattro prospettive di lettura per la presenza dei corpi delle donne nello *Scrapbook*: «*mass-ornament, physical energy, procreation and stage of life, ethnography, movie stars*» (Lavin, 1993, p. 74). La prima prospettiva, *mass-ornament*, è un chiaro riferimento alle teorie di Siegfried Kracauer che, in un saggio del 1927, definì in questo modo gli spettacoli, come ad esempio quelli realizzati dalle Tiller Girls, performers in cui i corpi venivano disposti razionalmente nello spazio creando forme geometriche e accordi ritmati visivamente. Per Kracauer, i pattern decorativi creati dai corpi di ginnaste e delle ballerine erano strumenti demagogici sfruttati dal sistema politico di Weimar al fine di distrarre le masse dai problemi reali (Kracauer, 1982, 99-110). Per Lavin, era anche un modo per suggerire l'omologia tra il funzionamento ordinato delle macchine e quello dei corpi femminili, fino al rischio di suggerirne quasi l'assimilazione con la comodità e l'efficienza degli oggetti domestici di nuova concezione che la pubblicità diffondeva.

La danza, già molto amata in ambito dada, era un simbolo e una pratica di liberazione, di piacere e di leggerezza, di trasgressiva indipendenza già visualizzata in altri singoli fotomontaggi di Höch. Nello *Scrapbook* appaiono spesso i volti e i corpi di danzatrici famose (come Gret Palucca fotografata dalla tedesca Charlotte Rudolph) o di anonime ballerine. La danza contemporanea emblematicizzava l'energia e la liberazione istintuale, anche sessuale, proprio perché antitradizionale e anticlassica, esibita da corpi androgini liberati nello spazio in modo creativo e non

dogmatico. Ma le *new women*, che le ballerine e le ginnaste rappresentavano, erano controbilanciate da numerosissime immagini di donne ritratte nella naturalezza del loro ruolo di madri, inserite in un sistema universale composto di piante e animali. Molte sono le pagine dell'album con foto di donne di etnie e gruppi culturali differenti e moltissimi i volti di donne. Tra questi quelli delle grandi dive: Marlene Dietrich e Katharine Hepburn, le modelle famose come Kiki, o infine attrici meno note, fotografate come apparivano in scena: travestite, truccate e trasformate. Volti e identità multiple e complesse di una emergente e nuova idea di femminilità. Oltre alle foto di danza della Rudolph, nell'album sono presenti anche altre foto d'autore in cui forme naturali e umane dialogano con quelle della tecnologia e della modernità: le foto sono di Karl Blossfeldt, di Man Ray, di Tina Modotti e di Margaret Bourke-White.

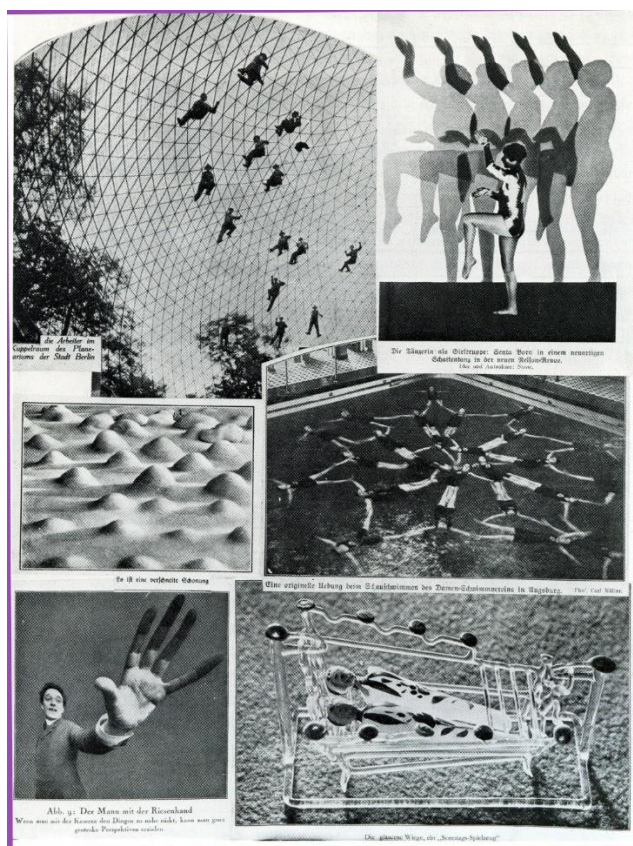


Fig. 4 – Hannah Höch, *Scrapbook*, 1933

Sfogliandolo, lo *Scrapbook* appare più progettato come un oggetto di uso privato, e il fatto che non riporti nemmeno i numeri di pagina (perché il montaggio fotografico oscura le pagine di "Die Dame" che fanno da supporto) comunica un effetto finale molto poco sistematico, come invece dovrebbe essere se fosse stato pensato come serbatoio di immagini da usare, e come si trova in produzioni simili, come nel *The Musterbook, Textures* di George Grosz (composto tra il 1941 e il 1958)¹⁰.

Certamente alcuni motivi sono ritornanti tra fotomontaggi singoli e lo *Scrapbook*: le bambole, i corpi femminili, l'interesse per la dimensione esotica e primitiva cui Höch dedicherà anche il ciclo *From an Ethnographic Museum* (1924-1934). Ma che tra *Scrapbook* e i suoi singoli e noti fotomontaggi ci sia un rapporto di reciproca ispirazione, di citazione o comunque di comune dimensione dell'immaginario pare abbastanza ovvio. Quello che è importante è comprendere se nel lavoro più unitario e sequenziale dello *Scrapbook*, quando anche rimasto privato, la Höch seppe interpretare in modo originale una pratica e una poetica comuni alle donne nell'esercizio di attività definibili come *gender politics*. Anzitutto, solo apparentemente questo lavoro sembra accreditare un ritorno all'ordine classico e razionale della lettura che i fotomontaggi dadaisti avevano scardinato. Come si è detto, le fotografie furono tratte da riviste dell'epoca e vennero montate in una sequenza filmica (Lavin, 1993, p. 75) che si rivela aperta alla lettura soggettiva e alle libere associazioni di idee, secondo una potenzialità della fotografia presente anche nella pratica dei fotocollage vittoriani (e che nell'esperienza artistica contemporanea si sviluppò in modo consapevole e massificato solo a partire dalla Narrative Art degli anni Settanta)¹¹. In realtà, nello *Scrapbook* le immagini sono decontestualizzate e straniate come tanti ready made, e i loro significati si annidano nella collazione operata da Höch (ma reiterata ogni volta che lo si sfoglia) all'interno dell'album. Le fotografie sono ritmicamente giustapposte creando un archivio di temi e memorie al modo di un album di ricordi o di un atlante di Warburg. La narrazione è certamente stimolata dalle scelte

¹⁰ *The Musterbook, Textures* di George Grosz si trova allo Stiftung Archiv der Akademie der Künste a Berlino (George Grosz-Archiv, no. 1147). Altri paragoni sono stati fatti con *Die Welt ist Schön* di Albert Renger-Patzsch e con *Malerei Fotografie Film* di Laszlo Moholy-Nagy (Lavin, pp. 73-74).

¹¹ Nel testo introduttivo alla copia anastatica dello *Scrapbook*, Gunda Luyken lo propone come un'anticipazione delle opere della Conceptual Art.

dell'artista che, però, lascia ampi margini all'immaginazione altrui. Definito come un «compendium of imagery», che di proposito introduce «disturbance factors» (Luyken, 2004, s.p), lo *Scrapbook* appare infatti come un vero e proprio testamento concettuale e un diario personale in cui, come nei suoi più tipici fotomontaggi, il protagonista è sempre il corpo femminile, osservato secondo diverse prospettive. Il fatto che, come negli scrapbook delle vittoriane, la sequenza delle immagini recuperi, rispetto alla singola immagine, al singolo fotomontaggio, il tempo della lettura e la performance in tempo reale, avvicina sì queste pratiche al linguaggio filmico, come è stato già segnalato dagli studiosi per entrambi i casi, ma a un linguaggio filmico "disturbato" appunto, antiretorico. Un corto circuito dei significati, una modalità libera e irrazionale di associazione e di scrittura della realtà che risulta omologa proprio alla forma diaristica (autocoscienziale) che Lonzi riferiva come unica possibile resistenza femminista al sistema dell'arte e della comunicazione ufficiali. Un sabotaggio della comunicazione come forma di resistenza che risulta ancora più rivoluzionario se reso "omeopatico" grazie a un oggetto che simula l'apparente ritualità e banalità del layout delle riviste ma che, alla lettura, risulta disorientante e aperto.

Höch consegnò una sorta di testamento spirituale allo *Scrapbook*: da un lato l'entusiasmo, anche un po' ingenuo, per l'utopia della civiltà del progresso e le nuove conquiste dei massmedia, dall'altra i timori sull'effettivo impatto di questo progresso nei rapporti collettivi, individuali e sociali, sui diritti delle donne, sull'identità e sugli stereotipi di genere che racconta con sguardo amaro e ironico: «la sua non appare mai una polemica violentemente aggressiva, piuttosto una pacata, malinconica e amara riflessione su quanto si confermi distante l'utopia dalla realtà» (Muzzarelli, 2007, p. 244). Corpo e identità delle donne e scelte di genere sono al centro di questa esperienza¹², e per questo lo *Scrapbook* appare come un

¹² Vale la pena ricordare che la redazione di questo lavoro coincise praticamente con la durata del rapporto di Hannah Höch con la poetessa tedesca Til Brugman (dal 1926 al 1935), che fu protagonista anche di alcuni suoi fotomontaggi. Al tempo stesso anni prima, durante il rapporto con Raoul Hausmann, Höch subì due aborti a causa del fatto che per Hausmann si trattava di un rapporto extracogniale. Nel 1931 Höch partecipò alla mostra berlinese *Frauen in not (Donne nell'emergenza)* per protestare sulla illegalità dell'aborto ma, anche proprio per le sue esperienze personali, ebbe posizioni conflittuali nel dibattito sulla difesa della maternità, usata dai reazionari a scopo politico durante la Repubblica di Weimar. Durante un'intervista, in cui si dichiarò totalmente a favore dei diritti delle donne,

progetto pubblico e privato assieme, politico e personale, un unico e coerente disegno di arte e di vita.

Aveux non-avenus di Claude Cahun

Nel 1930, l'artista surrealista francese Claude Cahun (1894-1954), pseudonimo di Lucy Schwob¹³, pubblicò con l'editore Carrefour un testo dal titolo *Aveux non-avenus* e una nota introduttiva, *En marge de «Aveux non-avenus»*, di Pierre Mac Orlan. Oltre a essere un progetto verbo-visivo originale e pionieristico, *Aveux non-avenus* fu anche la testimonianza esplicita di una sinergia artistica ed esistenziale di Cahun con la compagna Marcel Moore (Suzanne Malherbe)¹⁴, che sempre più gli studiosi considerano caratteristica di tutto il suo lavoro, a partire da quello fotografico, realizzato dalla giovinezza fino alla morte (Gonnard, Lebovici, 2001, p. 68; Blessing, 1997, p. 31; Solomon-Godeau, 1999, pp. 111-125; Cole, 2005, pp. 343-359). *Aveux non-avenus*, in particolare, fu costruito come una confessione (da cui il titolo spaesante e volutamente contraddittorio) in cui si alternarono la scrittura di Cahun e dieci fotomontaggi (il primo anche firmato) realizzati da Moore, che era una disegnatrice e un'illustratrice¹⁵. Fatto e pensato da una coppia di artiste, *Aveux non-avenus* è per questo un testamento spirituale condiviso e reciproco insieme, dove dimensione esistenziale e artistica si confondono: «Je suis l'oeuvre de ta vie» scrisse Cahun a Moore nel 1914 (Latimer, 2005, p.71)¹⁶, e in *Aveux non-avenus* definì la compagna «mon

affermò: «The glorification of the modern woman was never something I looked for in my work. I have, in contrast, more often been motivated by women's sufferings. When I want to show a vision of the times, I naturally do not forget to portray the interesting contributions made by women» (intervista a S. Page del 1976 riportata in Hemus, 2009, p. 116).

¹³ La bibliografia su arte e vita di Claude Cahun è oramai molto varia, dopo un oblio che è incredibilmente durato fino agli anni Ottanta. Si cita qui solo il lavoro pionieristico di François Leperlier a cui si devono, da metà anni Novanta, i primi studi approfonditi sull'opera sia fotografica che letteraria di Cahun.

¹⁴ Suzanne era figlia della donna con cui si accompagnò il padre di Lucy dopo il ricovero della moglie.

¹⁵ In inglese l'espressione originale è stata tradotta con *Disavowal* o *Canceled Confessions*. In italiano potrebbe suonare come "confessioni non avvenute" o, come suggerisce Silvia Mazzucchelli, "confessioni nulle" (Mazzucchelli, 2013, p. 11).

¹⁶ Frase stralciata da un manoscritto non pubblicato in vita dal titolo *Les Jeux uraniens*, ca. 1914 (oggi al Jersey Heritage Trust Archives, p. 34). Nel suo brillante saggio, Tirza True Latimer approfondisce anche il significato di *Aveux non-avenus* come

témoins familiaux» (Cahun, Moore, 1930, p. 17). Nel capitolo intitolato, appunto, *Singulier Pluriel* suggellò il loro essere inseparabili così: «Nous. "Rien ne peut séparer"» (Cahun, Moore, 1930, 117).



Fig. 5 - Claude Cahun, *Aveux non avendus*, fotomontaggio, 1929-30

Gli obiettivi che le due autrici misero in campo, quello di sabotare le consuetudini linguistiche e visive per confondere e negare gli stereotipi identitari e di genere, attuando cioè *gender politics* in forma di resistenza verbo-visiva, vennero esplicitati fin dalla copertina, costruita sulla reiterazione di segni che richiamavano l'elisione, delle x o delle croci, rafforzati dal ricorrente palindromo della parola NON. In realtà, la scelta iniziale di indirizzarsi verso una scrittura personale e autobiografica, come si è detto

un memoir d'artista (al modo di Romaine Brooks e Natalie Barney) fatto da donne che utilizzavano pseudonimi per sfuggire il concetto patriarcale dell'autore/autorità (Latimer, 2005, p. 81).

tipicamente femminile, era venuta dal consiglio dato da Adrienne Monnier (animatrice della libreria parigina *La Maison des Amis des Livres*) a cui Cahun aveva presentato il progetto nel 1926. Nel 1928 la stessa Monnier rifiutò però di pubblicare il manoscritto definitivo, chiaramente non ritrovando in quel testo trasgressivo e irriverente nulla della classica confessione diaristica e intima che si aspettava. Piuttosto, esso si presentava come un'anti-biografia, o una negazione dell'autobiografia, che problematizzava il rifiuto della soggettività dell'autore nella ritualità della sua posizione centrale dominante, tradizionale e indiscussa. Il rifiuto della soggettività autoriale (tradizionalmente maschile) passò per Cahun e Moore dall'assimilazione dell'identità dell'una in quella dell'altra e viceversa, in quel carattere fluido dell'immaginario che Rosalind Krauss rivendicò come contributo paritario delle donne artiste alla poetica surrealista e che, in Cahun, si declinò nella decostruzione del soggetto che, sempre Krauss, ha chiamato "sfocatura" (Krauss, 2004, p. 31). La sfocatura del soggetto, del resto, era stata già la meta tenacemente perseguita da Cahun fotograficamente: fin dai primi autoritratti, travestendosi e mascherandosi in tante identità, dichiarava di non sentirsi definita da nessuna categoria, da nessuna etichetta che non fosse in grado di raccontare la sua molteplice e mutevole identità (Kline, 1998, p. 74), come lesbica, come artista e come militante¹⁷. Come seguendo un appuntamento ineludibile, e usando una piccola Kodak a sottolineare la totale concettualità in cui abitavano quelle performance di coppia, trovò il suo modo di osservarsi e di concretizzare la sua aspirazione alla frammentarietà. Cahun e Moore interpretarono così le frustrazioni delle donne francesi (che avranno la cittadinanza solo dopo la Seconda Guerra Mondiale e dunque erano senza voce) e la condizione di differenza e invisibilità dell'omosessualità (soggettività alternative per definizione, non conformi e marginali). Per farlo tessero un testo letterario fatto di figure retoriche (paradossi, metafore, palindromi, inversioni)¹⁸ e lo illustrarono con fotomontaggi che funzionarono come una *mise-en-abîme* nei meandri dell'inconscio, quasi un flusso autocoscienziale profemminista: «Chaque fois qu'on invente une phrase, il serait prudent

¹⁷ Si ricorda qui che Cahun e Moore usarono i fotomontaggi anche come pratica di sabotaggio durante l'occupazione nazista dell'isola di Jersey dove si erano trasferite. Entrambe vennero poi arrestate, condannate a morte e finalmente liberate dal carcere l'8 maggio del 1945. In gioventù Cahun aderì all'Associazione degli Scrittori e Artisti rivoluzionari e al gruppo insurrezionalista "Contre-Attaque".

¹⁸ Tirza True Latimer ricorda che un capitolo del volume si intitola *Eloge des paradoxes*.

de la retourner pour voir si elle est bonne» (Cahun, Moore, 1930, p. 215). Il disorientamento, il sabotaggio, la resistenza agli stereotipi sono più volte veicolati nel testo: «Brouiller les cartes. Masculin? Féminin? Mais ça dépend des cas. Neutre est le seul genre qui me convienne toujours. S'il existait dans notre langue on n'observerait pas ce flottement de ma pensée» (Cahun, Moore, 1930, p. 176).



Fig. 6 – Claude Cahun, *Aveux non avendus*, fotomontaggio, 1929-30

I fotomontaggi, in modo analogo alla funzione del testo, emblematicizzano la confusione dei generi, la disseminazione identitaria, ma anche il narcisismo e il rispecchiamento come dimensione dell'erotismo (certamente anche sulla scorta degli scritti, conosciuti da Cahun e Moore, di Sigmund Freud e di Havelock Ellis, la cui opera fu tradotta da Chaun in gioventù). In uno dei fotomontaggi più noti, l'ultimo del volume che apre il capitolo IX intitolato *IOU (I Owe You)*, si trova la parodia amara

dell'istituzione familiare (definita *La sante famille*): nella parte alta della fotoincisione un padre-padrone dominante aggancia a sé senza scampo e con violenza il corpo della madre e di un bimbo. Come pendant, nelle immagini della parte inferiore, ecco il volto truccato, mascherato, travestito di Claude Cahun che non lascia scampo all'attestazione della sua volontà di mimesi nella disseminazione: «Sous ce masque un autre masque. Je n'en finirai pas de soulever tous ce visage» (Cahun, Moore, 1930, p. 102). Di nuovo «parola e immagine, scrittura e fotografia, con cui Lucy si allontana dal peso della gerarchia familiare» (Mazzucchelli, 2013, p. 22). A proposito dei fotomontaggi di *Aveux non avenues*, Leperlier ha parlato di poemi visuali che ruotano attorno ai temi dello sguardo, del narcisismo, dello specchio, dell'androginia, dell'invenzione del sé e della maschera, tutti temi che naturalmente segnalano anche la frequentazione e l'assimilazione da parte di Cahun e Moore della poetica surrealista francese (Leperlier, 2011, p. 243).

Come già Hannah Höch, anche Claude Cahun (insieme al suo "testimone familiare" Marcel Moore), andò alla ricerca di un nuovo codice espressivo e comunicativo, di una lingua nuova: «Me faire un autre vocabulaire» (Cahun, Moore, 1930, p. 235). Tutte lo trovarono usando concettualmente la fotografia per la sua capacità di aderire alla realtà e, al contempo, certificarne il suo totale dissolvimento. E come avevano sperimentato le donne vittoriane di fine Ottocento, quel codice venne individuato in pratiche nelle quali la fotografia si contaminava con altri materiali (disegni, illustrazioni, scritture) tramite montaggi, fotocollage, assemblaggi. Quelle pratiche presero la forma di scrapbook, album, confessioni autobiografiche in cui i paradigmi, i metodi e i punti di vista consolidati vennero scardinati a favore di letture libere e associazioni mentali disorientanti. Il risultato fu una sorta di poetica condivisa a distanza, femminista e di resistenza, in cui le identità e gli stereotipi di genere furono messi in discussione grazie a originali strategie di sabotaggio espressivo.

Bibliografia

Adriani G. (a cura di) (1985), *Collage Hannah Höch 1889-1978*, Stuttgart, Bad Cannstatt.

Aliaga J.V., (2004), *Hannah Höch*, Aldeasa, Madrid.

Bergius H. (1976), *Hannah Höch. Künstlerin im Berliner Dadaismus*, in *Katalog Hannah Höch. Collagen, Gemälde, Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris und Nationalgalerie Berlin.

Blessing J. (1997), *Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography*, Guggenheim Museum, New York.

Block D.W. (1995), *Books and Company: Mid-Victorian Photocollage Albums and the Feminine Imagination*, MA Thesis, University of New Mexico.

Cahun C., Moore M. (1930), *Aveux non avenues*, Editions du Carrefour, Paris; si cita anche dall'edizione del 2011, *Mille et une nuits*, Paris, con postfazione di Leperlier F.

Cole J. (2005), *Claude Cahun, Marcel Moore and the Collaborative Construction of a Lesbian Subjectivity*, in Broude N., Garrard M.G. (edited by), *Reclaiming Female Agency. Feminist Art History after Postmodernism*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2005.

Corgnati M. (2004), *Artiste. Dall'Impressionismo al nuovo millennio*, Bruno Mondadori, Milano.

Di Bello P. (2007), *Women's Albums and Photography in Victorian England: Ladies, Mothers, and Flirts*, Ashgate, Farnham.

Di Bello P. (2009), *Photocollage, Fun, and Flirtations*, in Siegel E. (a cura di), *Playing with Pictures: The Art of Victorian Photocollage*, Yale University Press, New Haven and London.

Doy G. (2007), *Claude Cahun. A Sensual Politics of Photography*, I.B. Tauris, London-New York.

Hannah Höch, *album* (2004), Hatje Cantz, Berlino.

Hannah Höch. *Dada Berlin* (1979), Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, Napoli.

Hemus R. (2009), *Dada's Women*, Yale University Press, New Haven and London.

Higonnet A. (1992), *Secluded Vision: Images of Feminine Experience in Nineteenth-Century Europe*, in Broude N., Garrard M.D. (edited by), *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, WestView Press.

Hill Collins P., Bilge S. (2016), *Intersectionality*, Polity Press, Cambridge.
hooks b. (2014), *Feminism is for everybody. Passionate Politics*, Routledge, New York.

hooks b. (2015), *Feminist Theory. From margin to centre*, Routledge, New York.

Hudgins N. (2020), *The Gender of Photography. How Masculine and Feminine Values Shaped the History of Nineteenth-Century Photography*, Routledge, London and New York.

Kline K. (1998), *In or Out of the Picture. Claude Cahun and Cindy Sherman*, in Chadwick W. (edited by), *Mirror Images. Women, Surrealism, and Self-Representation*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge.

Kracauer S. (1963), *Das Ornament der Masse*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; trad.it., (1982), *La massa come ornamento*, Prismi, Napoli.

Krauss R. (1999), *Bachelors*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge; trad.it., (2004), *Celibati*, Codice, Torino.

Jones A. (2012), *Seeing Differently. A History and Theory of Identification in Visual Arts*, Routledge, London.

Lavin M. (edited by) (1993), *Cut with the Kitchen Knife. The Weimar Fotomontages of Hannah Höch*, Yale University Press, New Haven and London.

Latimer T.T. (2005), *Women Together/Women Apart. Portraits of Lesbians Paris*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey.

Lütgens A., Makela M., Namowitz Worthen A. (1994), *Three Berlin Artists of the Weimar Era: Hannah Höch, Käthe Kollwitz, Jeanne Mammen*, Des Moines Art Center, Des Moines.

Luyken G. (2004), *Hannah Höch Album: Collection of Materials, Sketchbook, or Conceptual Art?*, in *Hannah Höch, album*, Hatje Cantz, Berlino.

MacCauley E. (1985), *A.A.-E. Disdéri and the Carte-de-Visite Portrait Photograph*, Yale University Press, New Haven and London.

Makela M. (1997), *The Misogynist Machine: Images of Technology in the Work of Hannah Höch*, in Von Ankum K. (a cura di), *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.

Makela M., Boswell P. (edited by) (1996), *The photomontages of Hannah Höch*, Walker Art Center, Minneapolis.

Marra C. (2012), *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori, Milano.

Mazzucchelli S. (2013), *Oltre lo specchio. Claude Cahun e la pulsione fotografica*, Johan & Levi, Milano.

Muzzarelli F. (2007), *Il corpo e l'azione. Donne e fotografia tra otto e novecento*, Atlante, Bologna.

Muzzarelli F. (2014), *L'invenzione del fotografico. Storia e idee della fotografia dell'Ottocento*, Einaudi, Torino.

Newhall B. (1982), *History of Photography*, Museum of Modern Art, New York; trad.it., (1982), *Storia della fotografia*, Einaudi, Torino.

Oakes G. (a cura di) (1984), *Georg Simmel, on Women, Sexuality, and Love*, Yale University Press, New Haven and London.

Poggi C. (1992), *In defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*, Yale University Press, New Haven and London.

Pollock G. (1996), *The Politics of Theory in Generations and Geographies in the Visual Arts*, Routledge, Londra e New York.

Richter H. (1964) *Dada Kust und Antikunst*, DuMont Schauberg, Köln; trad.it., (1966), *Dada. Arte e Antiarte*, Mazzotta, Milano.

Riviere J. (1929), *Womanliness as a masquerade*, «*International Journal of Psychoanalysis*», vol. 10, pp. 303–313.

Raymond C. (2017), *Women Photographers and Feminist Aesthetics*, Routledge, New York.

Sawelson-Gorse N. (edited by) (1998), *Women in Dada. Essays on Gender, and Identity*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts.

Seiberling G., Bloore C. (1986), *Amateurs, Photography, and the Mid-Victorian Imagination*, University of Chicago Press.

Siegel E. (edited by) (2009), *Playing with Pictures: The Art of Victorian Photocollage*, Yale University Press, New Haven and London.

Solomon-Godeau A. (1999), *The Equivocal "I": Claude Cahun as Lesbian Subject*, in Rice S. (edited by), *Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, Mit Press, Cambridge-London.

Subrizi C., (2020), *La storia dell'arte dopo l'autocoscienza. A partire dal diario di Carla Lonzi*, Lithos, Roma.

Taylor B. (2004), *Collage: The Making of Modern Art*, Thames and Hudson, London.

Von Ankum K. (a cura di) (1997), *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.

Weiss M. (2009), *The Page as Stage*, in Siegel E. (a cura di), *Playing with Pictures: The Art of Victorian Photocollage*, Yale University Press, New Haven and London.

Zapperi G. (2019), "We communicate only with Women". *Italian Feminism, Women Artists and the Politics of Separatism*, «Palinsesti», vol. 8, pp. 1-18.