



Max Ernst (1891 - 1976)

Ernst ha alle spalle studi di filosofia e psicologia (specie sugli alienati mentali), che lo portano naturalmente verso il Surrealismo, ma prima di questo approdo ebbe anche modo di attraversare l'esperienza dell'astrattismo di matrice espressionista e quella di animatore del dadaismo a Colonia. A farlo avvicinare al Surrealismo furono da una parte l'incontro con la Metafisica di De Chirico (nel 1919), e dall'altro il fotomontaggio dadaista, nel quale però non vedeva un atto provocatorio, bensì il mezzo per trasformare "una banale pagina di pubblicità in drammi rivelatori dei desideri più nascosti" (Ernst). E' dunque evidente la **vocazione freudiana** della sua arte, tesa nella ricerca di un linguaggio pittorico

capace di raccontare l'inconscio nella maniera più diretta possibile, limitando al minimo l'uso della ragione ed affidandosi spesso al *caso*.

Già nel 1921 realizzò dei fotomontaggi che precorrono il Surrealismo, ma è con l'incontro con Breton ed il trasferimento a Parigi che ebbe inizio la stagione prolifica della sua pittura (e scultura), che lo portò ad elaborare diverse "serie" di opere. Ecco dunque nascere i "romanzi-collage" (fotomontaggi realizzati con le illustrazioni popolari) come "La donna dalle 100 teste" del '29; i *frottage* della "Storia naturale" (1926); il ciclo degli "Uccelli", delle "Foreste" e delle "Città", nei quali mise a punto le sue *trovate* tecniche.

Nel 1930 fece la sua esperienza al cinema, collaborando con Dalí a "L'age d'or" di Bunuel, e nel 1938 abbandonò il gruppo surrealista, prima di essere fatto prigioniero in un campo di concentramento francese. Fuggito, emigrò negli Stati Uniti dove si dedicò in particolare alla grafica, accentuando il carattere lirico-narrativo della sua poetica.

STILE, POETICA, TECNICA

La sua pittura oscilla fra la descrizione di scene oniriche realizzate con una tecnica tutto sommato tradizionale, e suggestive composizioni semi-astratte che "evocano" le immagini, più che descriverle. Spesso le sue figure emergono con difficoltà da superfici pittoriche complesse, quasi di sapore *informale*, quasi l'artista cercasse di razionalizzare il *caos*, o volesse "ritrovare" delle immagini venute a galla dalla coscienza e poi perdedute fra le *texture* della materia pittorica.

Ernst può essere considerato il pittore più surrealista del gruppo, poiché non si occupa solo del potere dell'immagine, ma anche delle possibilità **tecniche della pittura capaci di raccontare l'inconscio**. Dalí, Tanguy e Magritte usavano una pittura accademica in maniera kafkiana, Ernst dipinge opere surrealiste in modo surrealista e con una tecnica surrealista. Non descrive i sogni, non fa delle illustrazioni o degli enigmi per immagini, ma utilizza realmente l'automatismo psichico auspicato da Breton.

Per riuscirci, inventa una serie di tecniche "casuali".



La più usata è forse il **"Frottage"**: l'artista poggia la tela su una superficie ruvida (legno, pietra, mattonelle, ecc) e ci sfrega sopra dei pastelli, facendo emergere disordinatamente delle *texture* e dei segni del tutto casuali. Lo stesso Ernst dichiara di assistere da spettatore alla nascita delle proprie opere: si limita ad osservare quei grovigli di linee e *riconoscere* delle forme legate alla realtà, attivando dunque l'inconscio che pescherà immagini diverse a seconda dell'osservatore. Ecco raggiunta la "surrealtà", la linea di confine fra sogno e veglia, fra ragione e inconscio.

Un'altra tecnica analoga è quella del **"Grattage"**: consiste nel cospargere la tela di colore e poi poggiarla su una superficie ruvida; a questo punto si gratta via il colore in esubero con una spatola e si osserva ciò che è rimasto alla ricerca di un significato.

La **"Decalcomania"** invece consiste nel cospargere di colore una tela e sovrapporla ad un'altra bianca per poi staccarla e vedere in che modo l'immagine si è sdoppiata e trasformata sul secondo supporto.

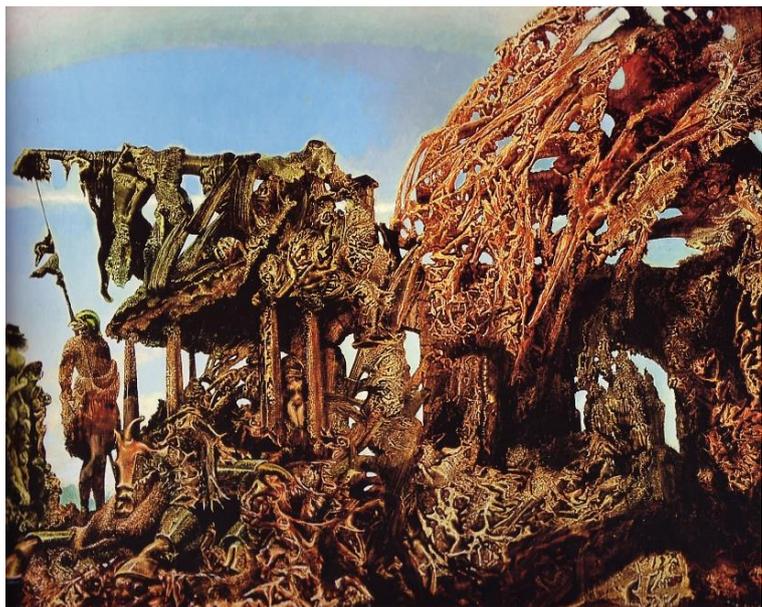
Il **"Dripping"** invece prevede un gocciolamento casuale del colore sulla tela, in modo che sia l'inconscio a guidare la mano dell'artista lungo la tela e a decidere la quantità di colore da colare e in quali zone concentrarlo. Da questa intuizione nasceranno nel dopoguerra tutte le correnti espressioniste astratte ed informali americane.

In tutte e quattro le tecniche descritte è previsto l'intervento dell'artista che, una volta individuate forme e figure, dovrà "assecondarle" ed aiutarle ad emergere dalla superficie pittorica. E' a questo punto che il pittore, razionalmente, ordina la composizione dipingendo, rinforzando ed evidenziando figure, sfondo, contorni e volumi.

"Le macchie, le chiazze, le texture casuali di un mondo cellulare [...] vengono imbrigliate fino a simulare una colomba, una maschera umana, un fiore-conchiglia [...] ma una volta apparsi, benché con un largo margine di equivoco e di enigma, questi vocaboli leggibili [...] vogliono definirsi, dominare una scena molto fatta e dettagliata" (Barilli) Ecco dunque Ernst individuare cieli misteriosi, paesaggi sommersi, rocce stratificate, insetti, animali, uomini che si staccano dallo sfondo grattato, incollato, sgocciolato con i colori più improbabili, creando situazioni fiabesche, misteriose o inquietanti.

La figurazione non viene mai del tutto abbandonata, ma è come contaminata, quasi *corrotta* dalle *texture* astratte che si mescolano alle figure, oppure sono le figure stesse a prendere piede entro i grumi e le croste di colore sempre in modo diverso ed inaspettato.

Fra i soggetti più utilizzati ricorrono le **forme vegetali**, spesso ricavate da enciclopedie o testi scientifici, ma si tratta di *"un naturalismo [...] di specie genetica, fondato sull'equiparazione tra l'inconscio e le fasi germi-*



nali della vita organica, vegetale o animale [...] una folla di organismi che si fanno sotto i nostri occhi" (Barilli) nello stesso modo in cui le tracce di sogno emergono nello stato di veglia.

La grande foresta (1928) Collezione Peggy Guggenheim, Venezia

"Che cos'è una foresta? Un insetto meraviglioso. Un tavolo da disegno". Con queste parole sibilline Ernst introduceva i suoi dipinti sulla foresta, opponendo quella europea "geometrica, coscienziosa, bisognosa, grammaticale, giuridica, pastorale, ecclesiastica, costruttivista e repubblicana", a quelle dell'Oceania, ancora "selvagge e impenetrabili, nere e rossicce, stravaganti, secolari, formicaio, diametrali, negligenti, feroci e gentili, senza ieri né domani [...]. Nude, si fregiano solamente della loro maestà e del loro mistero".

Il soggetto della fitta foresta ricorre spesso nell'opera di Ernst a cavallo tra gli anni '20 e '30. In queste tele troviamo generalmente gli stessi elementi: una parete di alberi, un disco solare e l'apparizione di un uccello che volteggiava tra il fogliame.

Usando la tecnica del *grattage* l'artista pone la tela sopra una superficie ruvida (forse legno), applica il colore a olio, poi con un raschietto sfrega, raschia, e individua una foresta fitta di alberi che "rinforza" dipingendoli.



È una foresta misteriosa, inquietante, illuminata da una luce crepuscolare, non lontana da quella di certi quadri di Friedrich. La massa degli alberi, in cui traspare sempre il *grattage*, appare come una muraglia: una superficie che al suo interno è formata, a livello microscopico, da una proliferazione di inclassificabili forme naturali. Si stagliano

dal fondo tre gruppi di alberi, posati su un piano, ciascun gruppo è formato da un intreccio di rami che costituiscono insieme una sorta di tronco unitario con gradi diversi di pietrificazione, da cui si dipartono delle propaggini trasversali, che sembrano quasi dei materiali di costruzione appoggiati in attesa di essere utilizzati. Il *totem* centrale, come pure molti altri elementi dell'insieme, sono solcati da segni che rappresentano onde e pesci. Sull'insieme di destra sta annidato, seminascosto, un uccello. Gli uccelli, con cui Ernst spesso si identificava, hanno forme infantili (dunque surreali) e un occhio molto accentuato che allude alla particolare capacità di *vedere* dell'Artista. Anche stavolta l'uccello sarebbe *Lopolop*, l'*alter ego* di Ernst che, posto sul ramo più spoglio della foresta, ha il compito di ricrearla. Simbolicamente, la figura dell'uccellino prigioniero della foresta, allude alla condizione dell'uomo all'interno della società, che gli impedisce di vivere liberamente.

Al di là della foresta fa capolino fra gli alberi un disco chiaro forato al centro come un anello, una luna (o un sole) di diverse dimensioni in cui il foro al centro allude all'occhio.

La vestizione della sposa (1940) Collezione Peggy Guggenheim, Venezia

Come indica il titolo, l'opera raffigura la vestizione di una sposa in vista delle nozze, ma contrariamente alla tradizione, il soggetto è interpretato in chiave mostruosa. La protagonista è al centro della scena, seminuda (il suo corpo ci ricorda i nudi di Cranach), indossa un sontuoso mantello di piume rosse; il suo volto è coperto



dalla mostruosa testa-maschera di un barba-gianni nel cui piumaggio si intravedono un occhio umano ed una ripugnante testa giallognola. A sinistra un'altra creatura indefinibile (una sorta di uccello antropomorfo di colore verde), regge la punta di una lancia spezzata. Nell'altro lato si trovano due creature inquietanti: una fanciulla violacea, dalla capigliatura innaturale, che viene allontanata con un gesto della mano dalla sposa, e un altro mostruoso personaggio ermafrodito dalle forme umane e vegetali (il braccio-corteccia).

La scena si svolge su un pavimento a scacchiera (che riprende quelli tipici della pittura quattrocentesca fiamminga), in cui si erge una parete sulla quale è appeso un quadro che ripete, con qualche variante, la scena principale, a dire l'impossibilità di rappresentare fedelmente la realtà.

La tecnica utilizzata nell'opera è quella della decalcomania, integrata da interventi pittorici di tipo figurativo. La prospettiva offre una vista dall'alto con una fuga del pavimento verso il

fondo che crea profondità alla scena, accentuando il carattere sinistro della rappresentazione.

Gli enigmi dell'opera sono stati variamente interpretati: la testa da gufo della protagonista indicherebbe la capacità della sposa di vedere al buio, (come la Dea Minerva, protettrice delle arti), e allude alla capacità dell'artista surrealista di vedere nelle oscurità dell'inconscio. Il mantello rosso è ispirato ad una descrizione di Breton relativa ad un "*mantello splendido e convulsivo, fatto dall'infinita ripetizione di piume rosse, senza eguali, di un uccello raro, indossato dai capitribù hawaiani*".

Le altre figure alludono al rapporto sessuale: la figura femminile simboleggia la verginità che viene allontanata dalla sposa, e volge il volto verso il dipinto, come in un "rito di iniziazione", una sorta di passaggio verso uno stadio superiore. L'uccello antropomorfo rappresenta l'uomo: regge il simbolo fallico della lancia che indica il pube della sposa, simboleggiando una castità che sta per essere perduta. L'artista per lungo tempo si identificò con un uccello, e nel 1929 inventò un *alter ego*, "*Loplop*", *l'Essere Superiore degli Uccelli*. Si potrebbe quindi interpretare l'uomo-uccello sulla sinistra come la raffigurazione dell'artista stesso.

Il mostriciattolo in basso a destra rappresenta un piccolo idolo della fertilità presumibilmente ispirato a statuette votive viste durante il viaggio in Estremo Oriente che Ernst compì qualche anno prima. L'idolo, rappresentante l'unione tra l'uomo e la donna, è ritratto mentre si asciuga le lacrime, questo stato d'animo è causato dalla concezione limitata ed estremamente pudica della società borghese nei confronti della sessualità.