

laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

POSTLUDI. LO STILE TARDO

a cura di Alessandro Baldacci e Amelia Valtolina

novembre 2018

CAV - Centro Arti Visive
Università degli Studi di Bergamo

ANDREA ZUCCHINALI

La Terra vista da Maximiliana: riflessioni sull'ultimo Max Ernst

Il tentativo di individuare i contorni di un tardo stile nell'opera di Max Ernst, una tra le più complesse e variegata del Novecento, costringe a confrontarsi con una serie di problematiche, alcune delle quali sono strettamente connaturate alle difficoltà che si manifestano nel cercare di inquadrare la stessa nozione generale di "tardo stile".

A partire dalla celebre massima di George-Louis Leclerc, comte de Buffon, "Le style, c'est l'homme même", Ludwig Wittgenstein sottolinea in *Culture and Value* come questa espressione ci proponga lo stile come "un'immagine" (*Bild*) dell'uomo, ciò che effettivamente ci resta da osservare per cercare di comprendere l'artista, in un dato momento della sua parabola. In modo ancora più radicale, secondo Arthur Danto, "il legame tra lo stile e la personalità è talmente forte che potremmo invertire l'acuta massima di Buffon: *l'homme, c'est le style même*", da cui consegue che "stile e artista sono tutt'uno" (Danto 2010: 260). Da una considerazione di questo tipo sembrerebbe conseguire che, prendendo in considerazione il tardo stile di un artista, esso non possa che avere una connotazione di tipo ordinale, identificando le opere realizzate da una certa età in poi – insomma una fase creativa strettamente legata al processo di invecchiamento, non a caso definito da Gottfried Benn "un problema per artisti" (*Altern als Problem für Künstler*, 1954). Nel suo noto testo *Spätstil Beethovens*, Theodor W. Adorno sembra muovere da un assunto analogo nell'attribuire al pensiero della morte il dominio dello stile tardo di Beethoven, informando il "gesto impetuoso" con

cui la soggettività abbandona l'opera d'arte come "un paesaggio in sfacelo" (2001: 179). Adorno è tuttavia consapevole che sull'associazione vecchiaia-stile tardo si può fondare un paradigma che rischia di essere troppo poco inclusivo, non comprendendo quegli artisti il cui stile tardo non si fonda precipuamente sulla senilità o sulla prossimità alla morte, ma su motivazioni spirituali (per esempio Franz Liszt, il cui stile virtuosistico cede a una ricerca più intima, spinta fino alla dissonanza e all'assenza di impianto tonale dopo la svolta religiosa del 1865) o ideologiche (potrebbe essere il caso di Kazimir Malevič, la cui repentina svolta figurativa è attribuita da una parte della critica alla necessità di un ritorno alle forme di un realismo ideologico e propagandistico), su contaminazioni culturali (Maurice Ravel, il cui stile impressionista si contamina di stili jazzistici dopo il suo soggiorno negli Stati Uniti, o Igor Stravinskij, il cui periodo dodecafonico ha inizio un ventennio prima della morte, anch'esso in seguito al trasferimento in America) o ancora su un intreccio di circostanze storiche, politiche, personali e psicologiche, come sembra nel caso di Ernst.

Particolarmente utili, ai fini della nostra riflessione, sembrano essere le considerazioni di Edward W. Said; muovendo dal testo di Adorno, egli propone un concetto di stile tardo che, transcendendo gli aspetti puramente formali, si presenta come espressione di una scelta *etica* oltre che *estetica*: come una sorta di "esilio autoimposto", l'esito "inconciliato" e inconciliante di una visione intransigente indisponibile ai compromessi col proprio tempo (Said 2009: 29). A partire da questa considerazione di Said si cercherà di analizzare l'evoluzione dell'opera di Ernst dall'ultima (in ordine cronologico) tra le svolte che ne hanno segnato la carriera artistica, situabile a metà degli anni Cinquanta, in corrispondenza di un importante punto di saldatura tra la sua vicenda personale e il succedersi degli eventi globali: dopo essere stato costretto a fuggire dall'Europa, come molti altri artisti e intellettuali, a causa della guerra, gli anni Cinquanta sono segnati dalla fine dell'esilio negli Stati Uniti, durato un decennio, e dalle difficoltà incontrate nel reinserirsi nella scena artistica europea, che non gli perdona l'allontanamento e sulla quale avanzano, con sempre maggior forza, nuove tendenze artistiche.



Fig. 1 (in alto)
Max Ernst (1940-1942),
L'Europe après la pluie II,
olio su tela e decalcomania,
Wadsworth Atheneum
Museum of Art, Hartford.

Fig. 2 (a destra)
Max Ernst (1943-1944),
L'œil du silence, olio su tela,
Mildred Lane Kemper Art
Museum, Saint Louis.



Ernst rientra definitivamente in Europa cinque anni dopo il termine del conflitto, nel 1950, quando la maggior parte degli artisti europei in esilio, tra cui Breton, Masson, Arp, Matta, Péret, sono già tornati da tempo. Stabilitosi di nuovo in una Parigi che sta vivendo un intenso rilancio dell'attività artistica e letteraria, Ernst porta con sé il bagaglio di un decennio di ricerca segnata dallo sviluppo di tecniche già sperimentate in precedenza – in particolare la decalcomania, il *frottage*, il *grattage*, il *collage*, cui si aggiunge il *dripping*. A titolo di esempio, in questi anni ha preso corpo, sulla tela di Ernst, lo stupefacente mondo in rovina di *L'Europe après la pluie II* (1940-1942) [Fig. 1] e di *L'œil du silence* (1943/44) [Fig. 2], inquietanti visioni di un mondo ridotto a una sterminata palude pietrificata (realizzata con la tecnica della decalcomania) in cui sopravvivono strani uomini-uccello, ibridi arborizzati e bizzarri animali. Il trauma della guerra, della prigionia e dell'esilio hanno poi materializzato immagini frammentate, spezzate, come in *Jour et nuit* (1941-1942) [Fig. 3], in cui frammenti di visione

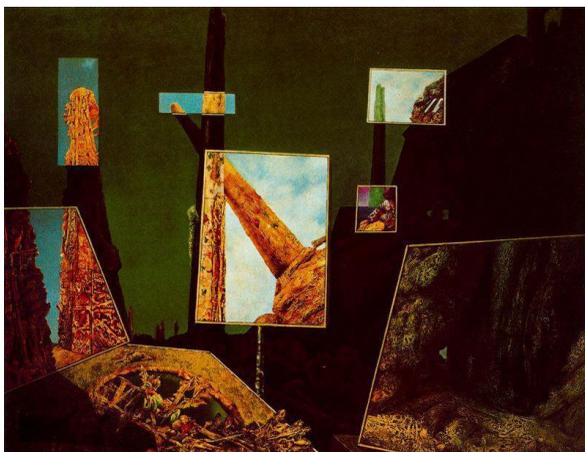


Fig. 3
Max Ernst (1941-1942), *Jour et nuit*, olio su tela, The Menil Collection, Houston.

diurna si sovrappongono, come a evocare la tecnica del *collage*, all'oscurità di una scena notturna.

“Ciò che ho fatto dopo il 1939 è quasi sconosciuto qui”,¹ scrive in una lettera a Julien Levy (Spies 2007: 228), augurandosi di riuscire a dare di nuovo visibilità al suo lavoro. Nel gennaio 1950 inaugura alla libreria-galleria La Hune una prima mostra dedicata all'opera grafica, caldeggiata da André Breton e ricca di lavori realizzati tra gli anni Venti e Trenta, cui segue a marzo l'occasione di una grande mostra dedicata alla recente opera pittorica, nella prestigiosa Galerie René Drouin di Place Vendôme: “Avrò una grande esposizione in marzo 1950 alla Galerie Drouin (finalmente!). Il momento è propizio qui, la stampa non mi è mai stata più favorevole (grande differenza con il pubblico newyorkese)”, scrive ancora, entusiasta, a Julien Levy, che per l'occasione invia dagli Stati Uniti alcune delle recenti tele in suo possesso. Tra le sessantaquattro opere in mostra, accanto alle tele appartenenti al periodo americano, spicca la presenza di alcuni lavori concepiti dopo il rientro in Europa, tra cui il celebre *Printemps à Paris* (1950) [Fig. 4], realizzato sviluppando una maniera di dipingere già messa in pratica durante gli anni dell'esilio: da una stesura di colori forti e luminosi, su cui Ernst interviene con la tecnica del *grattage*, si sviluppa una costruzione geometrizzata del quadro, fondata sull'accostamento di forme plastiche e bidimensionali.

¹ Lettera del 16 novembre 1949, collezione privata.

Fig. 4
Max Ernst (1950), *Printemps à Paris*, olio su tela e *grattage*, Museum Ludwig, Colonia.



La presenza delle due opere più indicative degli ultimi anni, *L'Europe après la pluie II*, realizzato all'inizio dell'esilio americano, e *Printemps à Paris*, che ne segna la fine, rappresenta secondo Julia Drost “l'emblema del cambiamento allora in corso nell'opera [di Ernst] e mostra un artista che, negli anni dell'esilio, ha avuto accesso a una nuova identità” (2009: 32).

Le reazioni di stampa e critica, seppur non particolarmente numerose, sono per lo più entusiaste: André Chastel definisce Ernst “uno dei più notevoli rappresentanti del surrealismo”,² Michel Tapié celebra “le stupefacenti invenzioni dell'epoca eroica, che ci rivelano con una vena inesauribile la fauna e la flora [...] di un mondo del quale, fino ad allora, avevamo a stento osato sognare” (Bousquet 1950: 43), Pierre Descargues si spinge a scrivere che “Parigi aveva bisogno di Max Ernst, e questa esposizione giunge a ricordare la ricchezza del mondo degli occhi chiusi a coloro che tenderebbero a dimenticarlo, per paura di se stessi”.³ Nell'entusiastica prefazione al catalogo della mostra, infine, Joë Bousquet magnifica le “realità eruttive” sprigionate dall'immaginazione dell'amico (ivi: 17).

L'accoglienza positiva dell'esposizione da parte della critica, tuttavia,

² André Chastel, “Retour de Max Ernst”, articolo pubblicato su *Le Monde*, 14 aprile 1950.

³ Pierre Descargues, “Max Ernst retrouve Paris”, articolo (firmato P.D.) pubblicato su *Arts*, 31 marzo 1950.

non risulta sufficiente per attirare un pubblico nutrito alla Galerie Drouin: soltanto uno dei quadri in mostra finisce venduto, a un collezionista di Zurigo. I lavori di Ernst destano inoltre perplessità anche nella nuova generazione di artisti parigini, che pur riconoscendo il valore fondativo dell'opera del maestro tedesco tendono a rivolgere altrove il proprio interesse: "Siamo andati nell'elegante Galerie Drouin in Place Vendôme" ricorda il pittore Karl Otto Götz "dove [...] erano appesi i quadri di Max Ernst [...]. Ma non siamo entrati per questo. Abbiamo voluto [...] vedere [...] altri quadri" (Götz 1983: 482). Sarane Alexandrian, tra i più giovani esponenti del gruppo surrealista (è appena ventitreenne nel 1950), scriverà anni dopo:

L'errore di Max Ernst al suo ritorno a Parigi fu di fare un'esposizione dei suoi *romans-collages* e dei suoi libri illustrati, alla libreria La Hune [...] due mesi prima di quella dei suoi quadri, da Drouin. Il pubblico ne concluse che Max Ernst era l'inventore del collage, nulla di più, un esercizio di anti-arte che appariva desueto a *Libération*, dove i critici lanciavano offensive in favore dell'arte astratta (1986: 97).⁴

La scena artistica del dopoguerra vede infatti rivitalizzarsi la diatriba tra arte figurativa e arte astratta (in particolare l'arte "informale", termine coniato da Michel Tapié in occasione di una mostra di Camille Bryen nel 1951), che fin dagli anni Quaranta preoccupava Breton al punto da spingerlo a scrivere a Ernst, nel 1947: "L'astrattismo⁵ è estremamente minaccioso da ogni parte: ci sono passati quasi tutti i vecchi surrealisti scandinavi, tra gli altri".⁶ Già dieci anni prima, in seguito alla pubblicazione del celebre testo *La querelle du réalisme* di Jean Cassou, Ernst aveva voluto dal canto suo difendere l'arte surrealista, figurativa, sostenendo la capacità delle immagini psichi-

4 Traduzione mia (d'ora in poi ogni volta che non sia indicato diversamente).

5 L'utilizzo (storicamente scorretto) del termine astrattismo per indicare l'arte informale sarà peculiare della critica di area surrealista. L'informale, pur avendo una fondamentale matrice astratta, si fonda su un rifiuto radicale della figurazione, ma anche della forma che l'astrattismo aveva conservato nell'accezione di essenza geometrica delle forme reali.

6 André Breton a Max Ernst, 13 marzo 1947. Lettera conservata presso la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.C.1738.

che, interiori, di formulare verità collettive: a partire da questi anni, segnati dal sopravanzare di nuove tendenze artistiche e dall'apparente perdita di vitalità delle avanguardie storiche, la ricerca artistica di Ernst sembra trovare nuova linfa sul terreno di confronto con l'astrazione, attivando un processo di contaminazione e contrapposizione che si rivelerà estremamente fecondo.

Negli Stati Uniti Ernst ha assistito al crescente successo dell'espressionismo astratto, movimento che ha ricevuto una spinta propulsiva, paradossalmente, proprio dal contatto con gli artisti europei in esilio: il collezionista e gallerista Sidney Janis, nel suo *Abstract and Surrealist art in America* (1944: 124), racconta delle frequenti visite che Ernst riceveva nel suo atelier newyorkese da parte di giovani artisti desiderosi di apprendere la sua nuova tecnica pittorica, il *dripping*, ottenuto attraverso l'oscillazione del pennello o di un contenitore di vernice forato al di sopra della tela. Tra loro c'erano Mark Tobey, Mark Rothko, Franz Kline, Jackson Pollock. Occorre, certo, puntualizzare che non sembra sussistere una forte parentela tra il *dripping* utilizzato da Ernst e la tecnica sviluppata in seguito da Pollock, se non in termini di influenza dell'artista tedesco sulla generazione del giovane collega americano;⁷ come nota Gérard Duruzoi, Pollock "elabora la sua tecnica del *dripping* sotto l'influenza dei pittori surrealisti [...] ma è chiaro che le sue tele [...] non hanno più molto a che fare con il surrealismo. Più che una dettatura *del pensiero* è in effetti una dettatura *del corpo*, o *del braccio*, che determina le ripartizioni dei colori, i movimenti, l'ampiezza degli schizzi etc." (1975: 120). Lo stesso Ernst, d'altra parte, definisce il *dripping* "nient'altro che un altro modo per giungere più velocemente a quelle macchie di colore nelle quali, come rimarcava Leonardo da Vinci,⁸ un pittore scopre dei temi per i suoi quadri e può, ricorrendo al caso, provocare l'ispi-

7 Ulrich Bischoff, nella sua celebre monografia dedicata a Ernst, conclude che "espressionismo astratto, action painting e colorfield painting [...] sono impensabili senza Max Ernst" (1992: 68).

8 Ernst, e in generale i surrealisti, si inseriscono in una tradizione consolidata che, a partire dalla riflessione fondativa elaborata da Leonardo nel *Trattato della pittura*, si concentra sul potere evocativo delle macchie. Per una trattazione approfondita sul tema rimando a J. C. Lebensztejn (1990), e al capitolo "Macchie" in Castoldi 2018: 59-72.



Fig. 5
Max Ernst (1942), *Le Surréalisme et la peinture*, olio su tela, The Menil Collection, Houston.

razione” (Roditi 1991: 67), sulla falsariga di quanto dichiarato a proposito della decalcomania: “l’operazione che può sembrare la più casuale, la mano è guidata da non si sa quale intuizione verso una forma somigliante, ma non somigliante a qualcosa, bensì alle forme che mi infestano e che io infesto” (Alexandrian 1986: 98). La stella polare dello sperimentalismo ernstiano rimane dunque l’automatismo, tanto caro ai surrealisti: in *Le Surréalisme et la peinture* (1942) [Fig. 5], una delle opere più note di questo periodo, Ernst rappresenta uno strano essere ibrido, un metamorfico uccello policefalo, che dipinge una tela dando una dimostrazione della tecnica dell’oscillazione. L’accostamento dell’essere-uccello (tema classico dell’opera di Ernst)⁹ alla tecnica del *dripping*, unito all’evidente riferimento del titolo all’omonimo scritto programmatico di Breton del 1925 (nel quale si tracciavano le linee fondamentali di una pittura del caso oggettivo), sembrano configurare quest’opera quasi come una sorta di nuovo manifesto, un tentativo di rilanciare la pittura surrealista in opposizione alle nuove tendenze che vanno occupando gli avamposti dell’arte americana ed europea. La proposta idealmente lanciata, tuttavia, trova scarso credito presso il gruppo surrealista e il suo leader Breton, il quale, preoccupato per la tenuta del movimento di fronte alla forza d’urto dell’arte astratta, si rassegna presto a una posizione di compromesso, attuando una strategia inclusiva: “Sotto

⁹ Per una trattazione estesa sulla centralità del tema degli uccelli nell’opera di Ernst mi permetto di rimandare a Spies (1997).

il concetto sufficientemente largo di *nouveau mythe*, Breton riuniva allora abilmente, e anche con una certa leggerezza, delle opere di Kandinskij, Paul Klee e Mondrian; difenderà poi più tardi – provocando la collera di Max Ernst – l’arte dei *tachistes*,¹⁰ di artisti come Degottex” (Drost 2009: 37). Nella prefazione al catalogo della mostra di Jean Degottex del 1955, presso la galleria À l’étoile scellée, Breton si spingerà infatti ad affermare:

Penso che qui non vi sia nulla che possa invalidare le mie supposizioni, alle origini del surrealismo e in rapporto alla scrittura automatica, circa il divenire prossimo, ineluttabile della pittura. [...] Ciò che nell’arte di Degottex si ritrova, contemporaneamente, di quello che i cinesi chiamano *ch’i jun* (espressione dell’anima del pittore, rivelata in primo luogo dal suo colpo di pennello) e dello *shêng-toung* (movimento della vita, animazione) avvera a questo proposito i miei auspici (Breton 2008: 762).

Il raffreddamento dei rapporti tra Ernst e il gruppo surrealista culmina in rottura in occasione della XXVII Biennale di Venezia del 1954, che vede assegnato il Primo Premio per la pittura, inaspettatamente, proprio a Ernst. Incalzato dalle pressioni di alcuni nuovi membri del movimento, Breton scrive un comunicato nel quale sancisce l’allontanamento dell’artista tedesco, che “si è posto da solo al di fuori del surrealismo” per aver “negato in modo flagrante il non-conformismo e lo spirito rivoluzionario di cui si era, fino ad allora, fregiato” (Alexandrian 1986: 101). Accusato insomma di aver ceduto a compromessi per ottenere un facile successo, Ernst si ritrova dunque escluso dal movimento di cui era stato assoluto protagonista, e che tanto era debitore alla sua forza visionaria.¹¹

¹⁰ *Tachisme* (dal francese *tâche*, macchia) è un termine introdotto nel 1951 dal critico Pierre Guéguen per indicare l’informale europeo, corrispettivo dell’espressionismo astratto americano. In precedenza chiamato anche *abstraction lyrique*, in contrapposizione all’*abstraction géométrique*, il *tachisme* annovera tra i suoi maggiori artisti in questo periodo Hans Hartung, Wols, Georges Mathieu, Antoni Tàpies, Jean Degottex.

¹¹ Nel corso di un’intervista con Robert Lebel, quindici anni dopo, Ernst ricorderà ancora con amarezza l’episodio: “André Breton, che faceva di tutto per

L'espulsione dal gruppo segna un momento cruciale nella vita personale e artistica di Ernst, e rappresenta per noi l'evento decisivo in relazione alla nostra riflessione sullo sviluppo del suo stile tardo: l'amico Sarane Alexandrian, nel ricordare le circostanze dell'esclusione, sembra confermare il ruolo di spartiacque dell'episodio (definito non senza una punta di amarezza "tragicomica"), che "ha influito sul resto della sua evoluzione, per i successivi ventidue anni" rappresentando "una ferita che non cicatrizzò mai completamente" (ivi: 102). Amareggiato dalla sua espulsione, che percepisce come un'ingiustizia dovuta alle invidie dei nuovi membri del gruppo (alcuni tra i detestati *tachistes*), Ernst decide di lasciare Parigi, scegliendo la strada dell'allontanamento volontario da quell'ambiente nel quale, dopo il suo ritorno dagli Stati Uniti, non era mai davvero riuscito a ritrovare una collocazione: con il denaro del Primo Premio veneziano acquista un vecchio casolare (poi battezzato "Le Pin perdu") nel cuore della regione della Touraine (l'attuale Indre et Loire), a Huismes, poco distante da Amboise, il luogo dove Leonardo¹² trascorse i suoi ultimi anni di vita.

Il ritiro nella tranquillità della valle della Loira rappresenta l'occasione per "un ripiegamento sul proprio lavoro. Lontano dall'attualità artistica della capitale, che segue con scetticismo [...] l'artista lavora alla sua opera tarda, singolare e indipendente dalla scena artistica dell'epoca. Il ritiro degli artisti astratti nella 'libertà' resta per lui incomprensibile" (Drost 2009: 43). Se, da un lato, nell'autoesilio Ernst ritrova una dimensione creativa nuovamente libera e feconda, lontana dai contrasti della capitale, dall'altro non sembra sopirsi il confronto a distanza con l'arte astratta, che rappresenterà il punto di partenza per l'elaborazione dello stile di questi anni: incalzato da

.....
 aiutare gli artisti in difficoltà, non ha mai potuto soffocare un moto d'irritazione quando uno di noi raggiungeva una certa agiatezza grazie alla sua pittura [...]. Quando un pittore surrealista cessava di vivere in miseria, il gruppo cercava un pretesto per accusarlo di compromesso [...]. Per far piacere agli estremisti del gruppo, avremmo dovuto morire di fame" (Ernst 1972: 428).

12 Considerata l'importanza che il *Trattato sulla pittura* di Leonardo aveva notoriamente rivestito per la ricerca artistica di Ernst, questa vicinanza doveva avere un forte valore simbolico per l'artista tedesco. Non a caso, una delle prime opere realizzate in Touraine è il *Projet pour un monument à Léonard de Vinci* (1957).

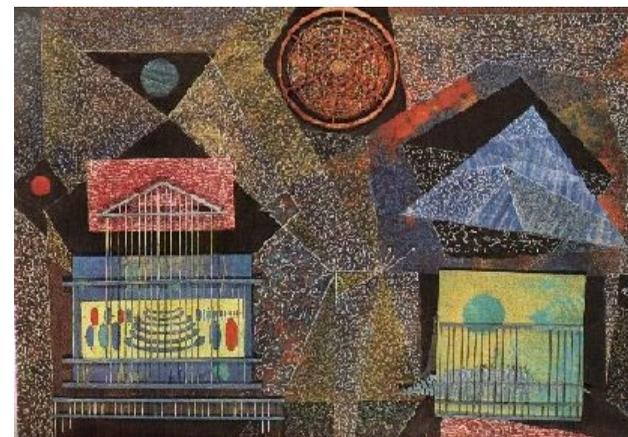


Fig. 6
 Max Ernst (1965), *Le Monde des flous – refus absolu de vivre comme un tachiste*, olio su tela e collage, Jolas Collection.

Édouard Roditi, nel corso di una nota intervista, Ernst rimarca con forza la sua posizione:

La stessa macchia in realtà può suggerire, a due artisti, due soggetti e quindi due quadri completamente diversi, e ognuno di tali quadri ci rivela un aspetto particolare del mondo interiore del pittore che l'ha creato. Il *tachiste* ortodosso si guarda bene dal lasciarsi tentare dal famoso muro di Leonardo. Egli si nega l'abbandono ai liberi giochi di visioni e interpretazioni. Il suo atteggiamento è di totale rifiuto per se stesso e di totale facoltà allo spettatore di sostituirlo. Lui offre delle macchie: se la veda lo spettatore! [...] Quanto a me, concedo al pittore di parlare, ridere, prendere posizione e adoperare tutte le sue facoltà allucinatorie. Divieto assoluto di vivere come un *tachiste*! (Ernst 1972: 416).

La frase conclusiva riprende in parte il titolo di una delle opere più significative degli anni Sessanta, *Le Monde des flous – refus absolu de vivre comme un tachiste* (1965) [Fig. 6]: l'opera si compone di piccole macchie di colore (che a uno sguardo più attento si rivelano essere piccoli segni geroglifici) accostate tra loro, con una tecnica vicina al

divisionismo dell'amato Seurat, all'interno di sezioni geometriche. Applicati sulla tela, mediante la tecnica del *collage* (tuttavia più in analogia ai primi *papiers collés* cubisti che ai raffinati montaggi ernstiani degli anni Venti-Trenta), si notano una piccola griglia di legno circolare, a rappresentare il Sole, una foglia di felce e due *harpes éoliennes*, oggetti composti da legnetti fissati parallelamente che ricordano contemporaneamente uno strumento musicale suonato dal vento e una gabbietta per uccelli. L'obiettivo di quest'opera, come suggerisce umoristicamente il titolo, è dimostrare la possibilità di "disporre delle macchie colorate in modo da creare un universo organizzato" (Alexandrian 1986: 113): al di là dell'evidente intento polemico espresso dal titolo, Ernst inaugura qui una pittura che assume una funzione creativa assoluta, potremmo dire cosmopoietica. Generare l'universo intorno a sé, trasformando l'autoesilio dalla capitale in un autoesilio dal mondo, che l'artista sostituisce con uno di propria creazione, analogamente a quanto fa l'uccello giardiniere di cui Ernst ama raccontare le tecniche di corteggiamento:

Non conoscete l'uccello giardiniere? È un uccello-mosca del Pacifico, ma molto sfavorito. È ottuso, senza bellezza, senza voce. Allora, quando viene la stagione degli amori, fa un giardino. Cerca tutto ciò che può trovare di vivacemente colorato o di attrattivo, ciottoli, foglie, piume, detriti di ogni tipo, e sistema tutto in una deliziosa aiuola. Poi si mette in mezzo e aspetta che una femmina, volando da quelle parti, incantata, lo raggiunga. Poi distrugge il giardino (ivi: 104).

Il giardino, metonimia del mondo, rappresenta lo spazio all'interno del quale poter affermare la propria soggettività; impossibile non pensare al celeberrimo *Les Jardins de la France* (1962) [Fig. 7], omaggio di Ernst alla terra che lo ha accolto, in cui l'Indra e la Loira approfondono liquide carezze al corpo femminile – tratto da *La Naissance de Venus* (1863) di Alexandre Cabanel – che abita il lembo di terra tra i due fiumi.¹³ Sembra qui trovare compimento per Ernst, anche

.....
 13 Questo dipinto è l'occasione per un ritorno alla tecnica del *collage* pittorico, che Ernst aveva sviluppato a partire dagli anni Venti (per esempio nel celebre dipinto *Œdipus Rex*, 1922). Per un'analisi approfondita dell'utilizzo del frammento anatomico, autonomo dal corpo (le gambe della Venere di Cabanel), ricorrente

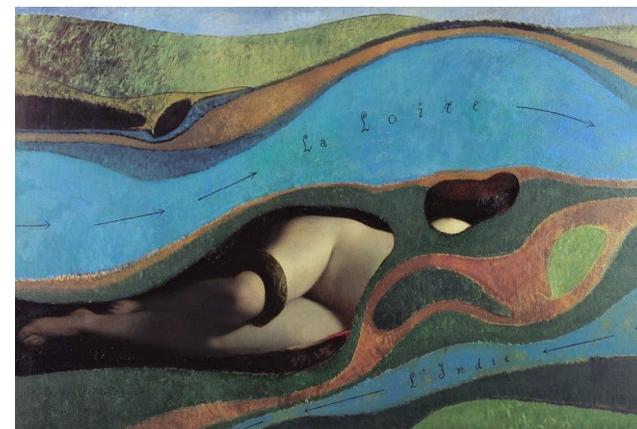


Fig. 7
 Max Ernst (1962), *Les Jardins de la France*, olio su tela, Centre Pompidou, Parigi.

se in modo del tutto peculiare e certamente lontano dalla concezione sviluppata da Said, quell' "esilio autoimposto", "esito inconciliato" di un confronto con il proprio tempo che non può tradursi in compromesso. Ernst sceglie di ritirarsi nella sua pittura, in uno spazio mentale, in un universo che costruisce per se stesso, infinitamente grande o infinitamente piccolo, come testimonia l'alternarsi di opere di ispirazione cosmologica e microbica: ne sono un perfetto esempio *Naissance d'une galaxie* (1969) [Fig. 8] e *Rien ne va plus* (1973) [Fig. 9], in cui corpi celesti e cellule ingrandite a dismisura, macrocosmo e microcosmo, si confondono in un'unica visione. Queste ultime opere vengono realizzate utilizzando una modalità inedita per la pittura di Ernst, e che la avvicina alla pratica incisoria: l'artista lavora la tela non in verticale, sul cavalletto, ma in orizzontale, su una sorta di telaio costruito appositamente, permettendo così un preciso intervento sui materiali di base, applicati sulla tela, attraverso la tecnica del *grattage*. La lavorazione in orizzontale permette di condurre una doppia operazione: da un lato lo stravolgimento

.....
 nell'opera di Ernst a partire dai primi *photo-collages*, rimando al capitolo "I due sessi dello sguardo: il surrealismo e la sovversione delle immagini", in Franchi 2012: 59-127.

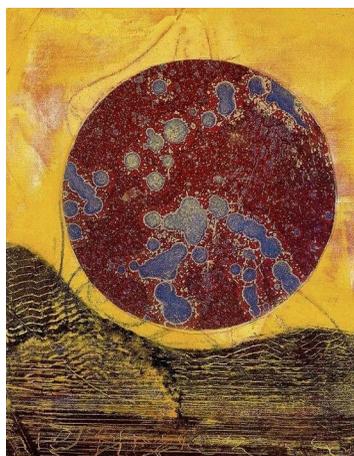
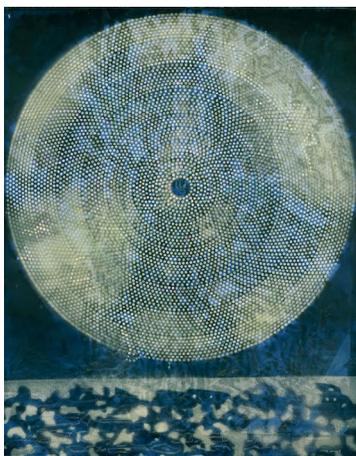
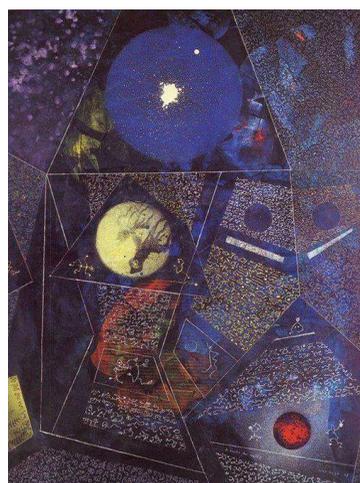


Fig. 8 (in alto a sinistra)
Max Ernst (1969), *Naissance d'une galaxie*, olio su tela, *frottage* e *grattage*, Fondation Beyeler, Basilea.

Fig. 9 (in alto a destra)
Max Ernst (1973), *Rien ne va plus*, olio su tela, *frottage* e *grattage*, collezione privata.

Fig. 10 (in basso a sinistra)
Max Ernst (1965), *Le Monde des naïfs*, olio su tela, Centre Pompidou, Parigi.



delle strutture preesistenti, attraverso l'asportazione del materiale, dall'altro il passaggio da una visione orizzontale, terrena, a un'elevazione verticale, celeste (cfr. Bischoff 1992: 88), una volta terminato il quadro e collocato a parete.

In *Le Monde des naïfs* (1965) [Fig. 10] la visione cosmica, ottenuta attraverso il consueto incrocio di tecniche (*grattage* e *frottage*, nello specifico), è frazionata in una serie di piani disuguali tra loro, all'interno dei quali Ernst inserisce dei frammenti testuali, composti da segni grafici appartenenti a una sorta di alfabeto geroglifico di sua

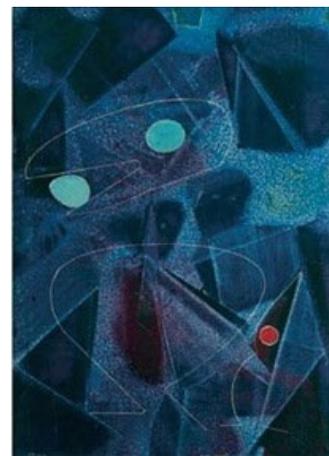
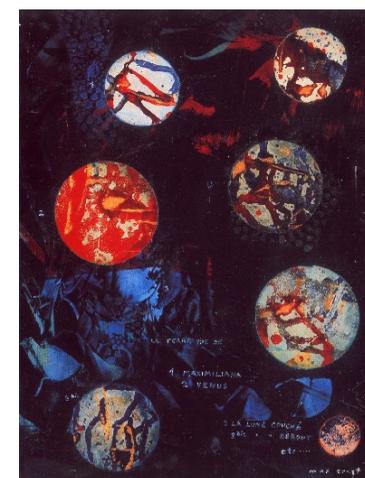


Fig. 11 (in alto a sinistra)
Max Ernst (1972), *Au moindre bruit*, olio su tela, collezione privata.

Fig. 12 (in alto a destra)
Max Ernst (1969), *L'air lavé à l'eau*, olio su tela, collezione privata.

Fig. 13 (in basso a destra)
Max Ernst (1963), *La Terre vue de Maximiliana*, Pinakothek der Moderne, Monaco di Baviera.



invenzione: questi segni rimandano da un lato allo stile compositivo curvilineo dei soggetti di alcune tra le ultime opere, come *Au moindre bruit* (1972) [Fig. 11], dall'altro a composizioni che sembrano stressare all'estremo il confine con l'astrattismo come *L'air lavé à l'eau* (1969) [Fig. 12], in cui il segno si densifica al punto da generare quasi campiture cromatiche omogenee, nella direzione di uno stile che sembra poter ricordare certe opere di Rothko, o di Klein.

A partire dalla inaugurale missione umana nello spazio, condotta da Yuri Gagarin nel 1961, Ernst tematizza con sempre maggiore

frequenza, nelle sue opere, l'interesse per l'astronomia: nel 1963, rielaborando un suo collage del 1931, realizza *La Terre vue de Maximiliana* [Fig. 13], un insieme di ipotetiche vedute della Terra da diversi pianeti, tra cui quello che diverrà l'oggetto del suo ultimo capolavoro, il pianeta Maximiliana. Oggetto delle ricerche congiunte di Ernst e del poeta-editore georgiano Iliia Zdanevitch (detto Iliadz), il pianeta Maximiliana è un corpo celeste (il pianeta 65) scoperto l'8 marzo 1861 dall'astronomo tedesco dilettante Ernst Wilhelm Leberrecht Tempel, che così lo battezzò in onore del Kaiser Massimiliano II di Baviera. Le coincidenze onomastiche (Maximiliana, Ernst) sono troppo evidenti per non stimolare la curiosità di Ernst, che ritrova poi nella biografia di Tempel un parallelismo stretto con il proprio vissuto: nato in Germania (allora Prussia), l'astronomo dilettante si era visto costretto a emigrare in cerca di lavoro, prima a Venezia poi in Francia, a Marsiglia, da dove fu costretto a fuggire a causa della guerra franco-prussiana del 1870. Rifugiatosi a Firenze, riuscì a ottenere un posto di lavoro all'osservatorio di Arcetri, dove osservando il cielo a occhio nudo scoprì, oltre a Maximiliana, la nebulosa della costellazione delle Pleiadi, utilizzando la litografia per fissare le sue osservazioni. Tuttavia le sue scoperte non vennero mai prese sul serio, anzi gli valsero derisione e sberleffi perché nessuno credette che un astronomo dilettante, privo di formazione scientifica, potesse addivenire a scoperte tanto importanti a occhio nudo, senza la preparazione e gli strumenti tecnici di un astronomo competente. Il pianeta Maximiliana, così, venne scoperto ufficialmente solo una sessantina di anni più tardi, prendendo il nome di Cibebe. La sfortunata vicenda di Tempel colpisce Ernst, che si rispecchia nell'incomprensione che ne aveva segnato la vita e nella comune condizione di esuli:

Posso permettermi di constatare, come pittore, un fenomeno analogo nell'arte, cioè che attraverso tutto ciò che si è accumulato nel corso dei secoli, la visione diretta, vera, si è perduta? E a tutte le epoche, ci sono stati tuttavia dei pittori che sono tornati a questa visione. E sono loro i veri rivoluzionari della pittura.¹⁴

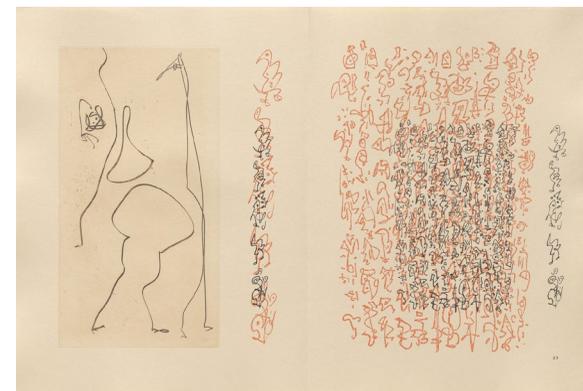


Fig. 14
Max Ernst (1964), pagina da *Maximiliana ou l'exercice illégal de l'astronomie*, Collection Pierre et Madeleine Chave, Vence.

A Tempel, rivoluzionario a suo modo della visione, Ernst dedica così, in collaborazione con Iliadz, il libro d'artista *Maximiliana ou l'exercice illégal de l'astronomie* (1964), che non esita a definire il suo capolavoro (ciononostante, è singolare constatare che quest'opera è pressoché sconosciuta fuori dall'ambito specialistico): in esso, accanto alle invenzioni tipografiche di Iliadz, confluiscono i frutti della ricerca artistica degli ultimi anni, dalla pittura cosmologica all'utilizzo della scrittura geroglifica, organizzata in colonne verticali che sembrano richiamare la scrittura cinese (particolarmente interessante sembra il confronto tra i segni grafici prodotti qui da Ernst e alcuni inchiostri di Henri Michaux, che circa un decennio dopo, nel suo *Idéogrammes en Chine*, reinterpreterà la corsività ideogrammatica in chiave astratta, e i singoli segni come tratti autonomi che non rinviano che a se stessi, prodotti da un'energia individuale che si scarica nel gesto) [Figg. 14-15]. Negli ampi spazi dedicati alle incisioni si muovono strani esseri marini e aerei, la stilizzata fauna del pianeta Maximiliana, mentre la disposizione dei segni tipografici "mette in scena delle costellazioni, agglomerati di lettere e di parole, polvere d'astri che si dispiega come un firmamento stellato, di cui ci resta da

14 La frase è pronunciata oralmente da Ernst durante le riprese del cortome-

traggio di Peter Schamoni *Maximiliana ou l'exercice illégal de l'astronomie* del 1966.

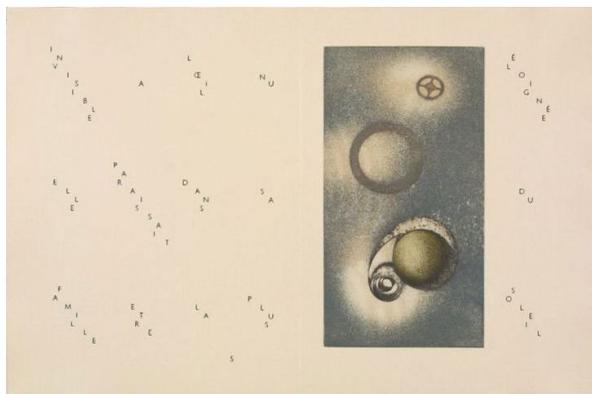


Fig. 15
Max Ernst (1964), pagina da *Maximiliana ou l'exercice illégal de l'astronomie*, Collection Pierre et Madeleine Chave, Vence.

scoprire la misteriosa organizzazione. Là dove giocano i chiaroscuri, ci si sente a metà strada tra le tenebre e la luce, tra microcosmo e macrocosmo" (Le Gris 2008: 6).

Maximiliana può senza dubbio rappresentare efficacemente la sintesi dell'ultima fase dell'opera di Ernst, che tuttavia continuerà a dipingere fino al termine della sua vita, nel 1976, con la stessa passione di sempre. Già ultrasettantenne, parlando della fase finale della sua opera, scrive:

I miei vagabondaggi, le mie inquietudini, le mie impazienze, i miei dubbi, le mie credenze, le mie allucinazioni, i miei amori, le mie rabbie, le mie rivolte, le mie contraddizioni, i miei rifiuti di sottomettermi a una disciplina, foss'anche la mia, le visite sporadiche di *Perturbation ma sœur, la Femme 100 têtes*, non hanno potuto creare un clima favorevole all'elaborazione di un'opera calma e serena. [...] Sediziosa, ineguale, contraddittoria, essa è inaccettabile per gli specialisti dell'arte, della cultura, del comportamento, della logica, della morale. Essa ha, però, il dono di incantare i miei complici: i poeti, i patafisici, qualche analfabeta (Alexandrian 1986: 109).

BIBLIOGRAFIA

- ALEXANDRIAN S. (1986), *Max Ernst*, France Loisirs, Paris.
- BISCHOFF U. (2003), *Max Ernst*, Taschen, Köln.
- BOUSQUET J. (1950), *Max Ernst*, Galerie René Drouin, Paris.
- BRETON A. (1928), *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris.
- BRETON A. (2008), *Œuvres complètes, tome IV, Écrits sur l'art et autres textes* (Édition publiée sous la direction d'Étienne-Alain Hubert avec la collaboration de Philippe Bernier et Marie-Claire Dumas), Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris.
- CASTOLDI A. (2018), *Epifanie dell'informe*, Quodlibet, Macerata.
- DEVIGNE N., DROST J., MOUREAU-MARTINI U. (2008), *Max Ernst. L'imagerie des poètes*, PUPS, Paris.
- DROST J. (2009), "Refus absolu de vivre comme un tachiste. Le retour de Max Ernst à Paris et pourquoi il n'y est pas resté", in DROST J., JOIN-LAMBERT S., SPIES W. (a cura di), *Max Ernst. Le jardin de la France*, Silvana, Milano, pp. 30-45.
- DURUZOI G. (1975), "Notes sur la métaphore poétique et la métaphore picturale dans le Surréalisme", in *Permanence du Surréalisme, Cahiers du 20ème siècle*, n. 4, Klincksieck, Paris, pp. 109-121.
- ERNST M. (1948), *Beyond painting. And other writings by the artist and his friends*, Wittenborn, Schultz, Inc., New York.
- Id. (1972), *Scritture*, Rizzoli, Milano.
- FRANCHI F. (2012), *L'immaginario androgino. Migrazioni di genere nella contemporaneità*, Sestante, Bergamo.
- JANIS S. (1944), *Abstract and Surrealist art in America*, Ayer & Co., New York.
- JEAN M. (1959), *Histoire de la peinture surréaliste*, Seuil, Paris.
- LEBENSZTEJN J. C. (1990), *L'art de la tâche : Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens*, Limon, Paris.
- LE GRIS F. (2008), "65 Maximiliana", in *Maximiliana*, Galerie Chave, Vence, p. 7.
- GÖTZ K. O. (1983), *Erinnerungen und Werk*, Bd. I a, Concept Verlag, Düsseldorf.

SAID E.W. (2009), *Lo stile tardo*, il Saggiatore, Milano.

SPIES W. (1971), *Die Rückkehr der schönen Gärtnerin. Max Ernst, 1950-1970*, DuMont, Köln.

Id. (1984), *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, Gallimard, Paris.

Id. (1997), *Max Ernst – Loplop, l'artiste et son double*, Gallimard, Paris.

Id. (2007), *Max Ernst. Vie et œuvre*, Centre Pompidou, Paris.

WALDBERG P. (1958), *Max Ernst*, Jean-Jacques Pauvert, Paris.

WITTGENSTEIN L. (1998), *Culture and Value*, Wiley-Blackwell, London.

FILMOGRAFIA

SCHAMONI P. (1966), *Maximiliana ou l'exercice illégal de l'astronomie*.