



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
www.unibg.it/cav-elephantandcastle

MUTEVOLI LABIRINTI DI FORME NATURA E METAMORFOSI

a cura di Greta Perletti
aprile 2011

FILIPPO TRASATTI

La foresta in divenire. Le metamorfosi di Max Ernst

“Non sapersi orientare in una città non vuol dire molto. Ma smarrirsi in essa come ci si smarrisce in una foresta, è una cosa tutta da imparare”¹

Imparare di nuovo a smarrirsi nelle immagini, come ci si smarrisce nella foresta, è un'arte tutta da imparare. Di quest'arte Max Ernst è stato uno dei maestri nell'avanguardia novecentesca. Instancabile sperimentatore, “uomo delle possibilità infinite” come lo definì Breton (1988: 245), non c'è tecnica e motivo che non abbia esplorato nella sua lunga e straordinaria carriera artistica. Tra i tanti temi di cui la sua opera si è nutrita, ci si concentrerà qui su quello della metamorfosi che non solo è un *leit-motiv* riproposto attraverso molteplici variazioni,² ma uno dei principi informativi generali del lavoro dell'artista renano. E, all'interno del tema generale della metamorfosi, si cercherà di esplorare il motivo della foresta, come si manifesta in alcuni dipinti in particolare tra gli anni Venti e Trenta.³ La foresta, luogo di *wilderness* fuori dai limiti della civiltà, è stata in effetti centrale per millenni nell'immaginario dell'Occidente⁴ (e

¹ Benjamin (1973: 9).

² Era tipico del modo di lavorare di Ernst, questo metodo della variazione continua. “Che un'idea nasca in lui come frutto di intuizione o suggestione del caso, non avrà requie finché egli non l'avrà esplorata in tutte le sfaccettature” (Waldberg 1958: 205).

³ Anche se è possibile, come fanno alcuni, estendere il periodo dal 1925 alla Seconda guerra mondiale, come fa ad esempio Hans Richter che parla di “immagini di bosco e di giungla” di Max Ernst (dal 1925 al 1942). Richter (1966: 189).

⁴ Cfr. in proposito Harrison (1993), in particolare il cap. 2.

non solo) e il retaggio di quel passato si ritrova ancor oggi, ad esempio, nelle fiabe. Nelle foreste l'eroe si smarrisce come in un labirinto (insieme alle grotte, erano forse i labirinti originari), fa incontri straordinari e da esse esce completamente trasformato. Vi abitano divinità e strane creature e hanno luogo magie e trasformazioni. Tra chiari di luce e ombre, i contorni netti delle cose scompaiono, così come le barriere tra gli ordini della natura: minerale, vegetale, animale sono parti di un'unica totalità.

È questo lo sfondo culturale dal quale guardare il lavoro di Ernst, su cui la foresta, fin dall'infanzia a Brühl nei pressi di Colonia, ha esercitato un fascino straordinario, con le sue risonanze con la selva romantica, ma che ha giocato anche il ruolo di un teatro della metamorfosi, di un luogo d'incontro con l'altro e di trasformazione del sé, elementi centrali nella sua creazione artistica.⁵

Metamorfosi dell'infanzia

C'è un episodio che Ernst ha raccontato più volte nelle sue note autobiografiche. Il padre Philipp Ernst, autoritario e bigotto, insegnava in una scuola per sordi, ma si diletta di pittura, soprattutto copie di classici, ma anche ritratti di figure immaginarie. Così una delle tante volte in cui il piccolo Max avrà osservato il padre dipingere, qualcosa lo colpì.

Il bambino osserva il padre mentre lavora a un piccolo acquerello intitolato *L'eremita di Heisterbach o Solitudine (Der Mönch von Heister-*

⁵ Sintetizzando un clima culturale vivace e variegato, scrive Ernst a proposito di Colonia: "la posizione geografica e climatica di Colonia è forse adatta a generare conflitti stimolanti nell'animo sensibile di un fanciullo. Qui si incrociano le più importanti direttrici culturali europee: primitivi influssi mediterranei, razionalismo occidentale, tendenza orientale all'occultismo, mitologia nordica, imperativo categorico prussiano, gli ideali della rivoluzione francese e altre cose ancora", citato in Richter (1966: 188).

bach Einsamkeit): rappresenta un eremita seduto in un bosco di faggi intento a leggere un libro. Dal quadro proviene una sensazione di quiete e insieme di minaccia.⁶ (Ernst 1972: 188-189)

Quello dell'eremita nella natura era un motivo assai presente nella pittura tedesca del XIX secolo, che si prestava a rappresentare la figura dell'artista solitario che trova ispirazione nelle forze vitali della natura. Il libero vagabondare nella natura (si pensi al *Wanderer* nella cultura tedesca) era tema prediletto dai romantici. Wordsworth, che Ernst cita tra i suoi poeti preferiti,⁷ descrive questa immersione creativa nella natura in modo particolarmente suggestivo: finalmente libero dalla città che come un carcere lo ha a lungo rinchiuso, il poeta si dà a un libero vagabondaggio nella natura, portato da una brezza che spira dalla natura e ispira le sue fantasticherie. Quando trova riparo in un boschetto, dice:

restai così a lungo
rallegrato dall'amico guanciale della terra
sotto la testa, placato dal contatto
col suolo caldo che mi sosteneva, e per il resto
profondamente assorto, nulla vedendo e sentendo,
salvo quando in una parte del querceto
dove era il mio letto udivo cadere
una ghianda, e trasalivo al suono.⁸ (Wordsworth 1990: 37)

⁶ Il quadro di Philipp Ernst si basa su una litografia di Eugen Kruger; cfr. in proposito Karin von Maur (1991: 343).

⁷ Nel 1942 Max Ernst pubblica sul n. 1 della rivista di New York *View* una tavola divisa in due parti: poeti e pittori favoriti. Questo elenco è una fonte importante per ricostruire le letture e le passioni artistiche (Ernst 1972: 322).

⁸ Ma si potrebbe citare anche il *Werther* di Goethe: "Quando la valle amena esala intorno a me i suoi vapori e il sole alto posa sull'oscurità impenetrabile della mia foresta e nell'intimo sacario soltanto pochi raggi s'insinuano, io mi adagio allora nell'erba folta accanto al ruscello che scroscia e, più accosto alla terra, mille diverse piccole erbe attraggono la mia attenzione", Goethe (1973: 24-25).

Non si ritrova in Ernst questa tranquilla familiarità con la Natura madre, protettrice ed ispiratrice. In un passo delle sue note biografiche, dal titolo "Che cos'è una foresta?" scrive infatti, parlando di sé, come quasi sempre, in terza persona:

sentimenti sfumati quando, per la prima volta, penetra nella foresta: estasi, oppressione. E anche ciò che i romantici hanno definito il "sentimento della natura". Il meraviglioso piacere di respirare a proprio agio in un vasto spazio e d'altro lato, la sensazione angosciata di essere rinchiuso dalla prigione formata dagli alberi attorno (1972: 15).

È quella prigione che apparirà in alcune delle successive variazioni sulla foresta, in forma di recinto o palizzata di alberi. D'altra parte il padre opprime fin dall'infanzia Max, il primogenito, con un forte senso del dovere che per lui diventerà "parola detestabile", mentre per contrasto sarà attratto irresistibilmente da quelle che i teologi consideravano le tre fonti del male: "piacere degli occhi, piacere della carne, vanità della vita" (Ernst 1972: 12). In particolare il primo dei piaceri:

il vedere era la mia preoccupazione principale. I miei occhi erano avidi non soltanto del sorprendente mondo che li aggrediva dall'esterno, ma anche di quell'altro mondo misterioso e inquietante che germogliava e si spegneva nei miei sogni di adolescente con insistenza e regolarità. (1972: 12)

Ernst proietta sul passato, addirittura sui suoi primi anni di vita, quella predisposizione alla veggenza (con un riferimento esplicito anche a Rimbaud) che ne farà l'artista che è poi diventato.

Nei confronti della foresta c'è dunque fascinazione e paura, quella familiarità straniante, quella *Unheimlichkeit* che Freud ha delineato in un famoso saggio.⁹ E a ribadire questa ambivalenza, scriverà ancora di sé:

⁹ "Si ha una sensazione perturbante quando una data impressione riporta a nuova vita complessi infantili repressi, oppure quando credenze primitive e superate sembrano trovare nuova conferma", in Freud (1974: 321).

Verso la natura si possono osservare in lui due atteggiamenti in apparenza inconciliabili: quello del dio Pan e dell'uomo papuano che ne possiedono ogni mistero e che pudicamente si giungono ad essa [...] e quello contrario di un Prometeo cosciente e organizzato, ladro del fuoco che, sorretto dal pensiero, la perseguita con odio implacabile e le scaglia contro ingiurie grossolane (Ernst 1972: 268).

Apprendistato di un giovane artista renano

Dopo la licenza liceale, negli anni che precedono lo scoppio della Grande guerra in cui sarà mobilitato e ferito, il giovane Ernst va a studiare a Bonn. All'università segue corsi di filosofia, arte, psichiatria. Comincia a frequentare circoli artistici, in particolare quello costituito intorno ad August Macke,¹⁰ esponente di primo piano di *Der blaue Reiter*, grazie al quale entra nella cerchia dei pittori renani e conosce persone che lo affascinano, come Apollinaire. Più che una vera e propria affinità artistica, è il clima di libertà spirituale che si respira nel gruppo ad affascinarlo: "nessuna dottrina, nessuna disciplina era richiesta. Non sono mai state registrate 'esclusioni', 'biasimi' o altre punizioni, avvilenti soprattutto per chi le infligge" (Ernst 1972: 21), scriverà, contrapponendo in modo implicito quel clima di libertà ai processi interni che tormenteranno il gruppo surrealista. Nel 1913 Ernst partecipa all'esposizione "La giovane renania" e al primo *Salon* d'autunno tedesco organizzato da Macke e dal suo amico Kandinsky.

Nel 1914 comincia quell'amicizia con Arp che lo accompagnerà attraverso l'esperienza dada e inizia a lavorare ai primi collage che costituiranno per lui un laboratorio di sperimentazione delle possibilità di incontro di realtà estranee. Come dire che il collage diventa il teatro della *Unheimlichkeit* di cui Ernst è il direttore-mago.

¹⁰ Sul rapporto tra Ernst e il gruppo dei pittori renani, cfr. D. Stemmler (1979).

Ogni apparenza il nostro mago la ricrea. Svìa (*détourne*) ogni oggetto dal suo senso proprio, per risvegliarlo a una realtà nuova. [...] Abbiamo davanti a noi una pittura completamente nuova che sconvolge la concezione del gusto pittorico che si era lentamente affermata nel corso degli ultimi dieci anni (Aragon 1965: 30).

Al museo Wallraf-Richartz a Colonia ammira le opere di Altdorfer, Lochner, Friedrich e Schwind che esercitano una durevole influenza su di lui. In particolare Friedrich sarà il compagno, più o meno segreto, di tutta la sua avventura artistica.

Per tutta la vita non solo ritornerà incessantemente sulla sua opera, ma terrà ben fermo uno dei suoi motti fondamentali:

chiudi il tuo occhio fisico così da vedere l'immagine principalmente con l'occhio dello spirito. Poi porta alla luce ciò che hai visto nell'oscurità, affinché si rifletta sugli altri, dall'esterno verso l'interno.¹¹ (Friedrich 1989: 24)

È dunque un doppio movimento dall'esterno all'interno e viceversa che lega gli sguardi del pittore e dell'osservatore, e che sarà centrale per la serie di opere dedicate alla foresta.

Ma l'influenza romantica non si limitava certo a Friedrich: c'erano la tradizione della *Naturphilosophie* tedesca, Friedrich Schelling per tutti, le immagini della natura di Philip Otto Runge, la filosofia del poeta-filosofo Novalis¹² e le ricerche naturalistiche di Goethe,¹³ in particolare sulla morfologia, con la sua idea di una natura in continua metamorfosi che è in consonanza con le immagini della foresta di Max Ernst:

¹¹ A proposito degli sviluppi romantici di questa idea di un vedere interiore, cfr: Béguin (1967: 181).

¹² Che sarà tra l'altro uno dei punti di riferimento fondamentali anche per la definizione di Breton dell'"arte magica" (Breton 2003: 21-25).

¹³ Persino l'irriverente Oberdada Baader omaggiava Goethe: "Goethe arriva a Weimar deponendo la sua *Italianische Reise* sul leggio del maestro Hagendorf e dichiara al pastore svevo (Baader): senza questo leggio non c'è letteratura che possa essere compresa", Johannes Baader, *Grandezza e decadenza della Germania*, in Schwarz (1976: 212).

Proprietà fondamentale dell'unità vivente: dividersi, ricongiungersi, sciogliersi nell'universale, persistere nel particolare, trasformarsi, specificarsi e, così come all'essere vivente piace manifestarsi in mille circostanze, apparire e sparire, solidificarsi e fondere, coagularsi e fluire, dilatarsi e restringersi [...]. Sorgere e sparire, creare e annientare, nascita e morte, gioia e dolore, tutto agisce alla rinfusa, nello stesso senso e nella stessa misura; ecco perché anche l'avvenimento più particolare appare sempre come immagine e simbolo di quanto vi è di più universale.¹⁴ (Goethe 1996: 116)

Dada: morte simbolica e rinascita

Nel 1919 con Baargel e Arp dà vita al dada di Colonia. Nel breve periodo di attraversamento del movimento, sembra sparire del tutto il riferimento ai grandi artisti romantici che aveva amato e anche all'espressionismo in cui aveva maturato le sue prime esperienze e contro il quale dada si scagliava apertamente. Al centro della battaglia di dada stavano l'idea e il mito dell'artista creatore,¹⁵ al quale si potevano opporre il caso e la meccanizzazione, in un mondo sconvolto da una rapida modernizzazione.

Scopre nel frattempo anche De Chirico e pratica collage irriverenti nello spirito di dada, in cui gioca coi luoghi comuni come in *È il cappello che fa l'uomo*: un gioco di forme, in cui un elemento, il cilindro, diviene il nuovo atomo di senso che costruisce aggregati. È però un elemento tipico di Ernst che la sua continua sperimentazione e rinnovamento del linguaggio non significano mai del tutto annullamento, ma semmai trasformazione, metamorfosi, cosic-

¹⁴ Questa idea di unità e di divisione è centrale per la visione romantica della natura, e in particolare nella cultura tedesca la foresta fa da tramite tra natura e identità storica, come "riserva simbolica delle tradizioni orali popolari" (Harrison 1993: 168).

¹⁵ Cfr. in proposito il testo del 1959, "Vi è più saggezza nella nudità della donna che nell'insegnamento del filosofo", in Ernst (1972: 337-38).

ché si ritrovano nei suoi lavori riferimenti sia alle opere tumultuose dell'avanguardia che a quelle della tradizione. Così il romanticismo continuerà ad essere per lui fonte d'ispirazione, ma privo dell'esaltazione del mito sorpassato dell'artista creatore e di quell'aspirazione all'Uno-tutto, essendo diventato chiaro che la totalità è ormai definitivamente infranta.¹⁶

L'opposizione tra organicità e vitalismo da una parte e meccanicità dall'altra viene rielaborata dall'artista renano con la tipica irrisoluzione dadaista. Sulla rivista *Das Junge Rheinland*, Ernst pubblica nel 1919 un'autofoto, sorta di breve presentazione in stile dadaista, in cui tra l'altro scrive: "Le sue concrezioni sono piene di vestigia di piante e di animali. Disumanizzate. Il suo soprannome è ranuncolo aguzzo" (Ernst 1972: 7).¹⁷

La ricerca di una nuova spontaneità, tra azione e automazione, vedrà Ernst teso al recupero della manualità artigianale e del rapporto fisico col materiale.

Bisogna tuttavia ricordare che anche automi e manichini¹⁸ erano oggetti che affascinavano i romantici, basti pensare a E.T.A. Hoffmann e Heinrich von Kleist, molto amati dall'artista renano, a cui dedicherà una delle sue ultime opere.

Ernst, come i dadaisti e surrealisti, non temeva certo le contraddizioni, anzi ne faceva un catalizzatore della creatività, perciò questa polarità tra meccanico e organico che preoccupava i romantici viene pienamente integrata nel suo lavoro.

Si pensi ad esempio a *Biciclette graminacee* del 1921 [Fig. 1], in cui si può osservare l'accurato lavoro sulle microstrutture vegetali, in-

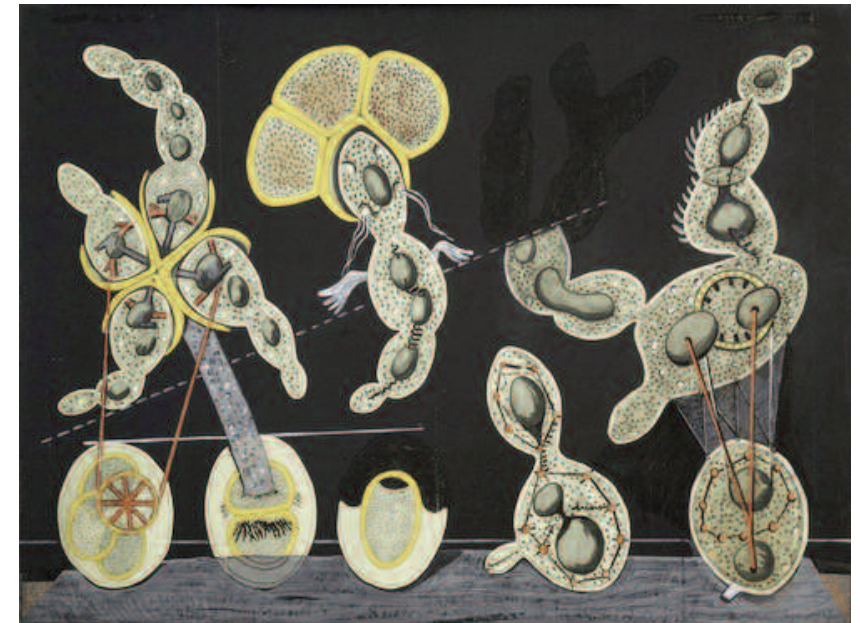


Fig. 1: Max Ernst, *La bicicletta graminacea ornata di campanelli spegne il fuoco screziato e gli echinodermi s'inclinano in cerca di carezze*, 1920-21, carta e gouache, New York., Museum of Modern Art (MoMA).

tegrate in meccanismi artificiali, embrioni con ruote e catene. Macchine senza dubbio inutili, come dovevano esserlo quelle dadaiste, perfettamente ibridate con il vivente.

Anche spiegando il collage, come dispositivo di scomposizione/ricomposizione, Ernst si serve di un esempio caratteristico:

egli si consagra a un'operazione di dissezione, su ciò che si trova alla sua portata. Ottiene in tal modo dei pezzi staccati dall'insieme [...]. Riincolla i pezzi staccati (è la parola da usare riferendosi ai collage, tanto reali quanto concettuali) e forma un nuovo insieme. Si tratta di un'operazione del tipo di quella che si farebbe smembrando una rana e formando con gli organi isolati una farfalla, o una lampada, o una locomotiva, o un oggetto che ricordasse al medesimo tempo farfalla, lampada e locomotiva. (1972: 33)

¹⁶ Cfr. in proposito Béguin 1967, in particolare il capitolo intitolato *L'unità cosmica*, pp. 104 e ss.

¹⁷ In un altro testo dadaista, "L'invitta fustanella", fa un esplicito riferimento a Goethe: "Come richiesto le consento con la presente di colmare col lascito minerale goethiano i 56 stadi di disgregazione della roccia recente alla *Rosellina sexifolia* a rilievo. Le linee diagonali e longitudinali dei suoi parallelogrammi scorreranno, in tal modo regolarmente. Ricami poi ad anello un metro d'aria", in Schwarz (1976: 55).

¹⁸ Cfr. in proposito il saggio di Chiara Cappelletto, "Marionetta e arto fantasma: il perturbante di un corpo polimorfo", in Violi (2010: 107-138).

C'era insomma qualcosa che, seppur da punti di vista contrapposti, dada e i romantici avevano in comune: una sorta di culto vitalistico profondo. Con la differenza che non solo, come si è già detto, l'Unità-Totalità è ormai irrimediabilmente perduta, ma che di conseguenza sono venute meno le condizioni per la una visione del mondo naturale antropocentrica.

Ernst era capace di illuminare la vita senza uscire dal campo dell'esperienza, come disse Breton, attraverso la facoltà meravigliosa

di prendere due realtà distanti e dal loro accostamento trarre una scintilla; di mettere alla portata dei nostri sensi figure astratte richiamate alla stessa intensità, ad assumere lo stesso risalto delle altre; e, privandoci di un sistema di riferimento, di disorientarci nei nostri ricordi. (1988: 245-46)

Sarà lo stesso Breton, traghettatore dell'artista renano nel mondo surrealista, a inserirlo nel novero dei pittori "magici", all'interno di quella concezione della magia per cui "tutte le apparenze e tutte le forme materiali sono solo gusci che ci fanno intravedere le fonti più profonde della natura" (2003: 23).

Vegetazione e trasmutazione: *frottage*

"Lo specchio ha forse perso le sue illusioni, oppure l'universo si è liberato della sua opacità?"
(Paul Éluard)¹⁹

Dopo un viaggio in Estremo Oriente al seguito di Paul Éluard, Ernst torna a Parigi dove ormai comincia ad essere noto e colla-

¹⁹ Citato in Ernst (1972: 50).

bora con il gruppo surrealista, in particolare con lo stesso Éluard e André Breton, che erano stati determinanti per la sua affermazione nel mondo artistico parigino. Mentre continua a lavorare ai suoi collage, Ernst scopre una nuova tecnica, di cui ha raccontato con una precisione persino eccessiva la nascita. Da un'osservazione di Leonardo nel *Trattato della pittura* che invitava all'osservazione delle macchie sui muri, delle nubi, della cenere del focolare, dei ruscelli, stimoli preziosi per l'opera del pittore (Ernst 1972:241), Ernst traccia una linea di discendenza con l'*imagerie* del *frottage* di cui descrive la nascita il "giorno memorabile" del 10 agosto 1925, a causa di "una insopportabile ossessione visiva" (242), di cui è chiaro il carattere allucinatorio. I materiali, pavimento, legno, pietra, sono dunque schermo su cui, attraverso il gesto di sfregare e strofinare, fissare temporaneamente visioni e allucinazioni per mezzo del disegno.

Tuttavia ci sono anche dei riferimenti precedenti da lui stesso collocati nell'infanzia precisamente tra i 5 e 7 anni.²⁰

Vedo di fronte a me un pannello, dipinto molto grossolanamente a larghi tratti neri su fondo rosso, che vuol rappresentare un falso mogano e che provoca diverse associazioni di forme organiche (occhio minaccioso, naso lungo, testa grossa d'uccello dalla spessa chioma nera ecc). (Ernst 1972: 237)

Si tratta insomma di quella che in psicoanalisi si potrebbe chiamare 'proiezione': le forme accidentali che appaiono su una superficie o su un muro allo stesso modo delle nuvole, suggeriscono asso-

²⁰ Waldberg ha comparato il ruolo di questo pannello alla *madeleine* di Proust: "Questo pannello sembra giocare per Max Ernst lo stesso ruolo di dispositivo magico della piccola *madeleine* per Proust [...], benché qui il processo sia rovesciato: mentre in Proust è l'immagine o la sensazione presente che reintroduce improvvisamente l'autore nel mondo paradisiaco dell'infanzia, in Max Ernst, al contrario, è la vivacità dell'impressione provocata dal pannello di falso mogano che agisce sull'opera attuale, la canalizza, le dà un orientamento" (Waldberg 1958: 216).

ciazioni, identificazioni fuggevoli, mondi fantastici in rapido mutamento, in cui esterno ed esterno si scambiano e si fondono in forme metamorfiche.

Ernst crede di aver scoperto l'analogo in pittura della scrittura automatica surrealista, un mezzo per ottenere una fusione di soggettivo e oggettivo, attività e passività, caso e controllo, interiore ed esteriore, non poi così lontano dall'estetica romantica. In un'intervista a Robert Lebel afferma:

M.E. Dapprima ottengo automaticamente, mediante il "frottage" e altri procedimenti gestuali un fondo caotico...

R.L. *Vale a dire la passività che si collega con la percezione istintiva.*

M.E. ... poi, mediante un intervento della mente, cerco di interpretare questo caos, di dargli forme e significati ambigui, paranoici, favolosi, contraddittori, secondo una logica capovolta. (425)

Ernst applica questa tecnica in modo sistematico per la prima volta al ciclo di incisioni *Histoire naturelle* pubblicata nel 1926 con l'introduzione di Arp [Fig. 2].

Il *frottage* diviene luogo di intersezione di regni diversi, minerale vegetale, animale, e matrice di metamorfosi, poi trasposta ad altre tecniche.

Nei *frottage* di *Histoire naturelle* vediamo emergere tronchi tra i quali spuntano foglie e fiori rigogliosi; cavalli, dromedari e scoiattoli che hanno la *texture* di un albero; gli immancabili uccelli rinchiusi in gabbie di legno e intrappolati tra i tronchi. La foresta con la sua vita nascosta, con le sue stratificazioni, con i suoi alberi diventa modello della produttività creativa della natura, in analogia con quella dell'artista. Non c'è fine a questo ciclo in cui, come dice Ernst, si producono

fiori di conchiglie, di piume, di cristalli, di meduse e di canne. Tutti gli amici si trasformano in fiori. Tutti i fiori si trasformano in uccelli, tutti gli uccelli in montagne, tutte le montagne in stelle. Ogni stella diventa una casa, ogni casa una città (1972: 56).



Fig. 2: Max Ernst, *L'origine de la pendule*, 1925, *frottage*, incisione su carta.

Il *frottage* mette inoltre in luce un'altra costante dell'ispirazione di Ernst, il mondo dell'osservazione naturalistica e più in generale della scienza. È ampiamente documentata la sua passione per le incisioni e le xilografie pubblicate su riviste di divulgazione scientifica, tra tutte *La Nature*, che poi riutilizzava ritagliandole e adattandole per i suoi collage (Stokes 1980).²¹

In particolare l'artista era interessato a immagini ottenute utilizzando la fotografia in campo scientifico, nelle quali trovava un mo-

²¹ A proposito della preferenza per le xilografie di fine XIX secolo, Werner Spies ha dato questa spiegazione legata all'evoluzione tecnologica: "Tratte da riviste o romanzi illustrati, le illustrazioni che Ernst impiegava erano invariabilmente xilografie. Alla fine del XIX secolo questo mezzo di riproduzione popolare era diventato progressivamente stereotipato nel tentativo di competere con i nuovi strumenti emergenti di riproduzione, riproduzione fotomeccanica, autotipo, fotoincisione. Nondimeno nelle illustrazioni da poco eseguite con rapidità inserite nei romanzi illustrati e nei giornali, il secco realismo era arricchito con pochi rozzi effetti pittorici e la *texture* prodotta dalla macchina rimaneva visibile. Era questo che affascinava Ernst, la varietà dei tocchi personali che dispiegavano gli fornivano la base per le variazioni e 'intensità grafica dei suoi collage'" (Spies 1991: 184).

do di vedere nuovo, e che usava per favorire la creazione di visualizzazioni interiori (Stokes 1980: 453).²² In altri termini si trattava di usare quegli strumenti che permettevano di rendere visibile l'invisibile interiore: l'immagine e gli strumenti scientifici diventano mediatori tra la realtà e il mondo interiore, come microscopi e telescopi che, allontanando e avvicinando l'oggetto, lo trasformano secondo prospettive nuove, al tempo stesso producendo una metamorfosi del mondo interiore. C'è qui una singolare coincidenza con una concezione della magia che verrà diffusa da Breton, il quale citando Constant, *alias* Eliphas Levi, dirà:

Vi è un solo dogma nella magia ed è questo: il visibile è la manifestazione dell'invisibile, ovvero, in altri termini, il verbo perfetto è, nelle cose percepibili e visibili, in proporzione esatta con le cose impercipienti ai nostri sensi e invisibili ai nostri occhi. (2003: 37)

Va inoltre ricordato che negli stessi anni un grande fotografo, Karl Blossfeldt, stava lavorando alle meravigliose immagini che appariranno nel suo *Urformen der Kunst* e che Ernst citerà in qualche tavola dei suoi *roman-collage*. E che Man Ray aveva cominciato a creare fin dai primi anni Venti i suoi *rayogrammi*. Tutti modi diversi per rendere visibile la realtà invisibile, attraverso il contatto e l'impronta.

Per tutta la vita Ernst si interessa alle novità della scienza. In un'intervista pubblicata nel 1954 su *Medium* in Germania, Ernst parla con ammirazione di una conferenza di Heisenberg:

Alla scienza della natura si sostituisce la scienza delle reazioni provocate dai metodi di osservazione. Proprio là dove l'uomo sperava di

colgiere i misteri della natura, egli non scorge che la propria immagine riflessa nello specchio. Non le ricorda tutto ciò quell'immagine dell'infinito che proponeva Picabia: due specchi collocati uno di fronte all'altro, nel vuoto? (1972: 407)

Metamorfosi della foresta

“Se l'uomo non chiudesse sovraneamente gli occhi finirebbe per non vedere più ciò che val la pena di essere guardato”
(Réné Char)

Arriviamo così al periodo centrale della produzione di Ernst di dipinti, disegni e *frottage* sulla foresta, tra la metà degli anni Venti e la metà degli anni Trenta. Egli ha ormai cominciato a sperimentare come si è detto le nuove tecniche, prima del *frottage* e poi del *grattage*, che permettevano di far apparire sulla pagina o sulla tela immagini polimorfe e proteiformi, che si prestavano ad assumere volta a volta quelle forme che l'immaginazione riusciva a strappare dal caos indistinto.

In un testo del 1934 per *Minotaure*, “I misteri della foresta”, Ernst scriveva: “Che cos'è una foresta? Un insetto meraviglioso. Un tavolo da disegno” (Ernst 1972: 221). In questa ripresa del tipico accostamento spaesante surrealista, con un tavolo da disegno al posto di un tavolo anatomico, ci sono gli elementi che permettono di seguire l'evoluzione formale del lavoro di Ernst sulla foresta. E, concludendo lo stesso testo, l'artista contrapponeva la foresta che correva il rischio di essere addomesticata, quella europea evidentemente, che diventerà “geometrica, coscienziosa, bisognosa, grammaticale, giuridica, pastorale, ecclesiastica, costruttivista e repubblicana”, a quelle dell'Oceania, ancora “selvagge e impene-trabili, nere e rossicce, stravaganti, secolari, formicaio, diametrali, negligenti, feroci e gentili, senza ieri né domani [...]”. Nude, si fre-

²² Krauss ha sottolineato il rapporto tra questi strumenti ottici e la preistoria del cinema. “Ritirato in Ardèche alla fine degli anni Venti, Max Ernst aveva consultato una pila di esemplari della rivista “La Nature” degli ultimi decenni dell'Ottocento, rivivendo per procura il fascino che i lettori avevano provato davanti alla serie di dispositivi ottici-prasinoscopi, zootropi, fenachistocopi- che lasciavano presagire gli inizi del «cinema»”, Krauss 2008: 211.

giano solamente della loro maestà e del loro mistero" (1972: 223).

Cerchiamo di cogliere alcune caratteristiche che ritornano in molteplici variazioni nelle diverse opere di questo periodo.

- La massa degli alberi, in cui traspare sempre il *frottage*, appare come una muraglia, più o meno estesa: una superficie frastagliata, bidimensionale, nell'insieme compatta, quasi sempre di dimensioni più ridotte rispetto ai bordi della tavola. Si cerca di contenere la foresta, ma al suo interno, a livello microscopico, c'è una proliferazione di forme naturali del tutto ingovernabile.
- Al di là della foresta appare un disco chiaro forato al centro come un anello, una porzione del quale è nascosta dagli alberi; una luna o un sole di diverse dimensioni, in ogni caso una forma astrale, in cui il foro al centro allude da una parte all'occhio, dall'altra indica una profondità ancora più oscura.²³
- La foresta funziona dunque come una sorta di diaframma tra lo sguardo dello spettatore e la profondità infinita, un *entre-deux*: brulicare di forme, interfaccia da esplorare con l'immaginazione, in cui qua e là cominciano ad apparire uccelli, texture minerali e forme antropomorfe. Gli uccelli, con cui Ernst si identifica²⁴ hanno occhi ad anello che rinviano all'anello astrale; il grande o piccolo foro, occhio dell'uccello-artista, anello solare, assume un ruolo centrale in molti altri quadri e rappresenta una sorta di interfaccia tra conscio e inconscio, vicino e lontano, reale e immaginario, un operatore di surrealità.
- La foresta pur nei suoi limiti, è luogo di metamorfosi infinite, interfaccia, strumento di avvicinamento e allontanamento tra

²³ L'interpretazione di Waldberg, visto quanto si è detto sul rifiuto del mito dell'artista creatore, sembra poco convincente: "Il disco che fa planare sopra non sarà il segno della propria autorità conquistata, il simbolo dello spirito del pittore che domina il ricordo infine padroneggiato?" (Waldberg 1958: 225).

²⁴ Cfr. Spies (1997).



Fig. 3: Max Ernst, *La Grande Forêt*, 1927, olio su tela, Basilea, Kunstmuseum.

realtà e immaginario, trasformatore tra l'uno e i molti. Anche quando all'inizio la foresta si riduce a pochi alberi, questi celano e mostrano al tempo stesso qualcosa d'invisibile che sta dentro e oltre loro.²⁵

Con continue variazioni gli elementi costanti appena delineati restano e si può provare, a partire da questi elementi generali, ad analizzare più dettagliatamente uno dei quadri della serie dedicata alla foresta, *La Grande Forêt* del 1927 [Fig. 3]

Si stagliano dal fondo tre gruppi di alberi, posati su un piano; ciascun gruppo è formato da un intreccio di alberi che costituiscono

²⁵ Come in una sorta di paradosso del sorite, se eliminiamo un albero da una foresta, è ancora una foresta e così via. In quale momento quella foresta iniziale non è più una foresta?

insieme una sorta di tronco unitario con gradi diversi di pietrificazione, da cui si dipartono delle propaggini trasversali, diagonali che sembrano materiali di costruzione appoggiati in attesa di essere utilizzati. Il totem centrale, come pure molti altri elementi dell'insieme sono solcati da petroglifi, alcuni dei quali rappresentano onde e pesci. Sull'insieme di destra sta annidato, seminascolato, un uccello. Dietro alle tre forme in primo piano, c'è l'anello solare-lunare, che rappresenta quasi un circolo dei colori, il passaggio dal giallo alle tinte più scure verso il basso.

L'insieme è un modello della metamorfosi che si può leggere nell'anello, ma anche nel passaggio dalla forma rigogliosa dell'albero a sinistra al tronco quasi spoglio più a destra, su cui però c'è l'uccello che, come Loplop,²⁶ rappresenta l'artista da cui ricomincia la creazione e la vita delle forme.

La *texture* del *frottage* è al tempo stesso materiale da costruzione, impronta e matrice di possibili trasformazioni che s'intravedono soltanto, ma che daranno vita ad altre forme, in altre opere. Il lavoro dell'immaginazione dell'artista è catalizzatore per l'immaginazione dell'osservatore il quale non smette mai di trovare nuove forme nell'insieme.

È invero una foresta misteriosa, un po' inquietante, illuminata da una luce crepuscolare, non lontana da quella di certi quadri di Friedrich, anche se con una luce e un'intenzione di fondo diverse, la cui presenza si sente un po' ovunque.

Anche nei *roman-collage*, come *La Femme 100 têtes* e *Une Semaine de bonté*, tra il 1929 e il 1934, Ernst giocherà talvolta col tema della foresta. In particolare essa appare nel primo fin dalla prima tavola, che è anche l'ultima, con un collage che riprende Altdorfer e poi nelle tavole successive talvolta come sfondo da cui emergono, o che s'intreccia con, i personaggi in primo piano; altre volte viene ridotta a qualche albero che ricorda quelli ritorti di Friedrich.

²⁶ Vedi nota 20.

Arborizzazione e pietrificazione

Il tema della foresta troverà diverse linee di sviluppo nelle opere successive, tra le quali ci si limita qui a indicarne per brevità due.

La foresta-muraglia dilaga, esce dai confini e produce una natura rigogliosa, quasi edenica, ma al tempo stesso pericolosa e tentatrice che ricorda quella di Rousseau il doganiere, in quadri come *La joie de vivre* del 1936, o quelli della serie dedicata a Eco, ad esempio *La ninfa Eco* del 1936-37 ispirata alle metamorfosi di Ovidio, o ancora *La natura all'aurora* (1938).

Ma, attraverso questo debordamento della foresta, tutto si arborizza, forme viventi, umane e nonumane, città paesaggi di rovine²⁷ di cui sono esempi noti *Napoleon in the Wilderness* del 1941 e *Europe After the Rain* [Fig. 4] dipinto tra il 1940-42.

Al tempo stesso però la foresta, gli alberi, diventano antropomorfi e zoomorfi, in un *continuum* fluido che riunifica il ciclo vitale contro le devastazioni del mondo umano.

Anche nei dipinti più desolati non c'è mai nostalgia per un passato perduto e innocente, ma piuttosto quel senso di mistero che affascina e spaventa al tempo stesso e che lascia aperto il varco attraverso cui passa la creatività e che quindi è in qualche modo una promessa costante di mutamento.

Si può concludere questo breve percorso con *Vox Angelica* del 1943 [Fig. 5], dipinto nel ritiro di Sedona in Arizona che è una sorta di *tableau* riassuntivo, autobiografia per fotogrammi.

Non solo la griglia, ma anche gli strumenti, in particolare squadre e compassi ripetuti più volte (che nell'ultimo riquadro in basso a destra formano la scritta MAX), fanno contrasto e al tempo stesso si integrano nel mondo della metamorfosi. Forme e strutture naturali e artificiali si richiamano in un gioco di specchi: i compassi divengono ballerine, equilibristi; le rocce profili di animali; le squa-

²⁷ Il tema delle *rovine* della civiltà apparirà spesso nelle opere del periodo americano, durante la Seconda guerra mondiale.



Fig. 4, in alto: Max Ernst, *La Grande Forêt*, 1927, olio su tela, Basilea, Kunstmuseum.

Fig. 5, in basso: Max Ernst, *Vox Angelica*, 1943, olio su tela, collezione privata.

dre sono fatte di legno, nuvole e sogni; una segreta armonia celeste sembra governare il tutto, dalle costellazioni celesti agli intrecci di forme della natura, ma le dimensioni dell'enigma e della meraviglia sono sempre presenti.

Anche se il tema della foresta non avrà più una tale rilevanza nelle opere successive, non scompare mai del tutto. Ha ragione Waldberg quando osserva che la foresta nelle sue varie metamorfosi, suggerita in mille modi diversi con corde, travi, formazioni geologiche, è per tutta la storia artistica di Ernst una sorta di rivelatore, di cartina di tornasole a cui Ernst

ritorna sempre, in ciascuno dei suoi periodi, come se volesse attraverso queste esperienze fare il punto con se stesso, leggere i propri pensieri, diagnosticare il suo stato presente.

Ciò spiega la diversità straordinaria di *Forêts et Soleils* che costella e in qualche modo fa da segnalatore nella sua opera e in cui si possono scoprire gioia, euforia, apprensione, tristezza, sorriso, diletto, irritazione, sgomento, tutte le sfumature del sentimento che si disputano la vita interiore di un uomo (Waldberg 1958: 225-27).

BIBLIOGRAFIA

- ARAGON L. (1965), "Max Ernst, peintre des illusions", in *Les collages*, Hermann, Paris.
- BÉGUIN A. (1967), *L'anima romantica e il sogno*, Il Saggiatore, Milano.
- BENJAMIN W. (1973), *Infanzia berlinese*, Einaudi, Torino.
- BRETON A. (1988), "Max Ernst", in *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris, vol. I.
- BRETON A. (2003), *L'arte magica*, Adelphi, Milano.
- CIVATI G. (2005), "C'è troppo nulla qui". *Appunti per una storia dell'idea di foresta*, Cuem, Milano.
- ERNST M. (1972), *Scritture*, Rizzoli, Milano.
- FREUD S. (1974), "Il perturbante", in Id., *Totem e tabù ed altri saggi di antropologia*, Newton Compton, Roma.
- FRIEDRICH C. D. (1989), *Scritti sull'arte*, SE, Milano.

- GATT G. (1969), *Max Ernst*, Sadea Santoni, Firenze.
- GATT G. (1991), *Ernst*, Giunti, Firenze.
- GOETHE J.W. (1973), *I dolori del giovane Werther*, Mursia, Milano.
- GOETHE J.W. (1996), *Massime e riflessioni*, Theoria, Roma-Napoli.
- HARRISON R.P. (1993), *Forests. The Shadow of Civilization*, The University of Chicago Press, Chicago.
- KRAUSS R. (2008), *L'inconscio ottico*, Bruno Mondadori, Milano.
- NIGRO COVRE (1998), *L'arte tedesca del Novecento*, Carocci, Roma.
- OVIDIO (1994), *Le metamorfosi*, Einaudi, Torino.
- RICHTER H. (1966), *Dada: arte e antiarte*, Mazzotta, Milano.
- SCHWARZ A. (a cura di) (1976), *Almanacco dada*, Feltrinelli, Milano.
- SITT M. (1993), "L'incontro con la natura come sfida artistica", in BELLI G. et al. (a cura di), *Romanticismo. Il nuovo sentimento della natura*, Electa, Milano (catalogo della mostra al MART di Trento).
- SPIES W. (1976), *Max Ernst Œuvre-Katalog, Werke 1925-29*, Menil Foundation e DuMont Buchverlag, Houston e Koln, vol 1.
- SPIES W. (1976), *Max Ernst Œuvre-Katalog, Werke 1929-1938*, Menil Foundation e DuMont Buchverlag, Houston e Koln, vol 2.
- SPIES W. (1997), *Max Ernst-Loplop. L'artiste et son double*, Gallimard, Paris.
- SPIES W. (1991), *Max Ernst. A Retrospective*, Prestel, London.
- STEMMLER D. (1979), *Die Rheinischen Expressionisten. August Macke und seine malerfreunde*, Wuppertal, Recklinghausen (catalogo della mostra a Bonn-Krefeld).
- STOKES C. (1980), "The Scientific Methods of Max Ernst: His Use of Scientific Subjects from 'La Nature'", in *The Art Bulletin*, 62: 3, pp. 453-465, September.
- TADINI E. (1966), *Max Ernst*, Fabbri, Milano.
- VIOLI A. (a cura di) (2010), *Giocattoli, Locus solus*, Pearson, Milano-Torino.

- VON MAUR K., "Max Ernst and Romanticism. Between the Lyrical Celebration of Nature and the Aesthetics of Horror", in SPIES W. (1991), *Max Ernst. A Retrospective*, Prestel, London.
- WALDBERG P. (1958), *Max Ernst*, Jean-Jacques Pauvert éditeur, Paris.
- WALDBERG P. (1967), *Surrealismo*, Mazzotta, Milano.
- WORDSWORTH W. (1990), *Il preludio*, Mondadori, Milano.