



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

L'ESPRIT DU COLLAGE

a cura di Arnaud Maillet, Andrea Zucchinali

dicembre 2021

rivista elettronica

<https://elephantandcastle.unibg.it/>

ANDREA ZUCCHINALI

Max Ernst e il collage come motto di spirito

La sera del 2 maggio 1921, Louis Aragon si ritrova chiuso in un armadio all'interno dello spazio espositivo della libreria/galleria Au Sans Pareil, mentre una nutrita folla osserva sconcertata, alle pareti, opere di un genere mai visto prima: si tratta dei collage di Max Ernst, di cui si inaugura la prima personale parigina, organizzata e fortemente voluta da André Breton. Attraverso un foro praticato sulla porta del mobile, Aragon osserva le reazioni dei presenti, indirizzando improperi, in pieno spirito dadaista, ai malcapitati che transitano nei pressi dell'armadio e ascoltando i commenti degli spettatori, attoniti di fronte alle opere esposte: "Una pittura ben... letteraria!" (Aragon 1981: 318), esclamano i più misurati, confusi di fronte a questi inesplicabili montaggi di immagini eterogenee incorniciati da didascalie e titoli scritti a mano dall'artista, che assumono i tratti di veri e propri testi poetici senza alcun apparente legame con il contenuto visuale. "Ciò che veniva loro presentato non rientrava effettivamente in ciò che fino a quella notte era stato chiamato pittura, ma era la dichiarazione di guerra di un tipo completamente nuovo" (ibidem), ricorda Aragon, individuando nei primi collage realizzati da Ernst quella "sfida alla pittura" evocata dal titolo di un suo noto testo del 1930:

Si, una pittura "leg(g)endaria",¹ vale a dire che si deve leggere spesso con i suoi titoli o commenti scritti, a volte anche con la didascalia fatta su misura, l'accento di una poesia; e il collage così inteso non è solo una sfida alla pittura, è veramente una poesia, non lo dico in senso figurato:

¹ Nel testo originale "légendaire". Il francese "légende" equivale a entrambi i termini italiani "legenda" e "leggenda".

spesso si possono leggere, con ciò che è dipinto o incollato, i versi di una poesia in prosa (ibidem).

La compresenza delle dimensioni poetica e visuale si impone fin da subito come cifra costitutiva dei collage ernstiani, marcando alcune fondamentali differenze con la pratica, già nota da tempo, dei *papiers collés* cubisti. La pratica cubista declina l'incontro tra testo e immagine in due modalità differenti: da un lato l'integrazione di frammenti scritti (titoli di giornale, testi commerciali tratti da *réclames*, etc.) all'interno dello spazio dell'opera, in cui rappresentano, come sottolinea Lucy Lippard, "un elemento formale più che associativo" (Lippard 1973: 13), dall'altro "l'impiego di espressioni già pronte come elemento lirico" (Aragon 1980: 48), secondo la definizione di Aragon, ossia il procedimento eminentemente poetico fondato sulla successione di segmenti testuali estrapolati da fonti diverse. Nel "collage verbale" così ottenuto, l'elemento visuale è limitato all'organizzazione grafica dei frammenti di testo, come sintetizza Breton nel *Manifesto del Surrealismo* (1924), inserendolo tra i processi associativi ammessi nella pratica poetica:

I collage di Picasso e Braque hanno lo stesso valore dell'introduzione di un luogo comune in uno sviluppo letterario dello stile più castigato. È anche lecito chiamare POEMA ciò che si ottiene assemblando il più liberamente possibile (osserviamo, se volete, la sintassi) i titoli e i frammenti di titoli ritagliati dai giornali (Breton 1988: 341).

Nei collage ernstiani dei primi anni Venti le componenti visuale e verbale sono al contrario elaborate in modo indipendente e infine condensate in un unico processo. I titoli delle opere, mai puramente descrittivi, assumono i tratti di veri e propri componimenti poetici, riportati spesso sul bordo delle immagini, o sul retro. Aragon identifica, in un'estesa nota, la centralità del titolo nell'ambito della definizione del processo creativo alla base dei collage:

Non si dimentichi l'elemento scritto. Il titolo, portato per la prima volta al di là della descrizione da Chirico, che in Picabia è diventato il termine lontano di una metafora, assume con Max Ernst le proporzioni di una



Fig. 1
Max Ernst (1920), *La chanson de la chair*, collage, inchiostro e gouache su carta.

poesia. Le proporzioni si intendono letteralmente: dalla parola al paragrafo [...]. Alcuni esempi di titolo-poesia:

...*Le chien qui chie le chien bien coiffé malgré les difficultés du terrain causées par une neige abondante la femme à belle gorge la chanson de la chair* (Aragon 1980 : 65-66).²

[...]

Il titolo/poesia citato da Aragon rende perfettamente conto del gusto per l'uso fonosimbolico del linguaggio, segnatamente negli "accumuli onomatopeici" (Spies 1984: 64) ("...*Le chien qui chie le chien ... la chanson de la chair*" [Fig. 1]) in cui è possibile rilevare, tra l'altro, l'influenza della poetica di Hans Arp, per esempio dei *calembours* onomatopeici di *Opus Null*, 1915: "...*Das traute sie vom Kakasie / ersetzt er durch das Kakadu...*".

Il gusto per il *calembour*, l'equivoco linguistico e il doppio senso configura il collage ernstiano come una sorta di modello operativo verbo-visuale che si sposa perfettamente con i tratti fondamentali del Surrealismo nascente: "[...] il surrealismo ha trovato la sua spiegazione sin dall'inizio nei collage degli anni Venti, in cui si esprime

.....
2 Il titolo potrebbe essere tradotto in italiano: *Il cane che caga il cane ben curato nonostante le difficoltà del terreno causate dalla forte nevicata la donna dalla bella gola il canto della carne.*

un'organizzazione visiva assolutamente vergine, ma corrispondente a quanto voluto in poesia da Lautréamont e Rimbaud" (Breton 1965: 64), ricorda Breton in *Il Surrealismo e la pittura*, individuando dei decisivi punti di intersezione tra la pratica del collage e le logiche peculiari del movimento in via di composizione, tra le quali spiccano, oltre alla logica del sogno, quelle del caso e dell'umorismo. Nel suo testo *Oltre la pittura*, Ernst sottolinea lo stretto legame tra le ultime due:

Il caso è anche – e questo difficilissimo aspetto è stato trascurato dai ricercatori delle "leggi del caso" – il *signore dell'humour*, e, di conseguenza, poiché viviamo in un'epoca in cui diventa una bella azione perdere due braccia in combattimento, dell'humour che non è rosa, cioè dell'humour nero. Una fallostrada è il tipico prodotto dell'humour nero. Un rilievo fluido, estratto dal polmone di un fumatore di 47 anni, ne è un altro. [...] Si può affermare, mi sembra, che il collage è uno strumento ipersensibile e rigorosamente giusto, simile al sismografo, capace di registrare esattamente quanta felicità sia possibile agli uomini in ogni epoca. La quantità di humour nero contenuta in ogni autentico collage compare in misura inversamente proporzionale alle possibilità di felicità (oggettiva e soggettiva) (Ernst 1972: 263).

Prima dei surrealisti, il gruppo Dada di Zurigo, animatore delle farsesche serate del Cabaret Voltaire, accordava una grande rilevanza alla relazione tra lo *humour* e il potere del caso, individuando in quest'ultimo l'abolizione definitiva della razionalità a favore delle pulsioni inconscie: "Per noi il 'caso' era quell' 'inconscio' che Freud aveva già scoperto nel 1900" (Richter 1966: 53), ricorda Hans Richter, riferendosi in particolare all'influenza esercitata dall'*Interpretazione dei sogni* (*Die Traumdeutung*, 1900).

L'opera freudiana è nota a Ernst fin dagli anni dell'università a Bonn (1910-1914), dove ha studiato filosofia e psicologia,³ entrando in contatto con gli scritti di Freud attraverso i corsi di Oswald Külpe e grazie all'amico Karl Otten, che di Freud è stato allievo a Vienna. Nel 1910, quando Ernst si avvicina allo studio dei suoi testi, Freud è

³ Per approfondimenti sul tema degli studi psicologici e psicanalitici intrapresi da Ernst, segnaliamo l'esauriente studio di LEGGE M. E. (1989), *Max Ernst: the Psychoanalytic sources*, UMI Research Press, Ann Arbor.

già addivenuto alla definizione dei quattro principali linguaggi (Freud 2007: 16) che strutturano l'inconscio: il sogno, al quale è dedicato *L'interpretazione dei sogni*, il lapsus, approfondito in *Psicopatologia della vita quotidiana* (*Zur Psychopathologie des Alltagslebens*, 1901), i sintomi nevrotici (analizzati in diversi testi, tra cui quelli relativi ai cosiddetti "casi clinici") e il motto di spirito, a cui è dedicato *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1905). Come è noto, le avanguardie al di fuori dell'area germanofona entrano in contatto, in prima battuta, con i testi relativi al sogno e al lapsus: in Francia, per esempio, *Psicopatologia della vita quotidiana* è tradotto da Vladimir Jankélévitch nel 1922, mentre *L'interpretazione dei sogni* da Hélène Legros nel 1925. Bisogna attendere il 1930, invece, per la traduzione del *Motto di spirito*, a cura di Marie Bonaparte. D'altronde quest'ultimo testo è stato, sembra, tra i più trascurati dallo stesso autore: le edizioni successive alla prima del 1905 (1912, 1921 e 1925) sono pubblicate sostanzialmente senza integrazioni o revisioni da parte di Freud – a differenza, per esempio, dei *Tre saggi sulla sessualità* (*Sexualtheorie*, pubblicato in tre volumi, anch'esso nel 1905), più volte integrati ed emendati nel corso degli anni –, suggerendo di fatto un certo disinteresse (se non pentimento) nei confronti dell'opera dedicata al motto. Secondo l'ipotesi avanzata da Francesco Orlando (ibidem), l'accantonamento del testo da parte di Freud sarebbe dovuto alla sostanziale inservibilità, in ambito terapeutico, della riflessione sviluppata ("Quante volte si sarà prodotto il caso abnorme in cui una cura abbia fatto un passo grazie all'analisi del motto di spirito di un paziente? Qualche decina di volte, o mai"). Alla scarsa funzionalità in ottica terapeutica sembra fare da contraltare, tuttavia, un'efficacia teorica in grado di aprire la strada agli studi linguistici dell'inconscio e a un approccio psicoanalitico ai fenomeni estetici: proprio nella descrizione delle dinamiche peculiari del motto di spirito – che, come nota lo stesso Freud, presentano forti analogie con i meccanismi del lavoro onirico analizzati nell'*Interpretazione dei sogni* –, infatti, sembra poter essere individuata una specifica influenza per le logiche di organizzazione del materiale, verbale e visuale, in opera nella pratica del collage ernstiano a cavallo degli anni Venti. La cen-

tralità di questo testo è sottolineata da Ulrich Bischoff, che individua proprio nell'applicazione del pensiero freudiano all'opera d'arte la principale peculiarità di Ernst: "L'uso cosciente delle conoscenze acquisite dalla lettura delle pubblicazioni di Freud *L'interpretazione dei sogni* e *Il motto di spirito*, lo distingue dagli altri artisti del movimento dell'epoca dadaista" (Bischoff 1987: 15).

Il testo freudiano dedicato al motto si articola, hegelianamente, in tre sezioni distinte: analitica, sintetica e teoretica. Nella prima sezione, dopo aver affermato la stretta relazione tra il motto di spirito e il concetto di comico, Freud enumera i tratti essenziali del motto e ne analizza le tecniche, a partire dai processi psichici che intervengono nella formazione del motto. Nel tentativo di individuare la sede dell'efficacia del motto di spirito, Freud si chiede se il carattere spiritoso risieda nel pensiero espresso attraverso la frase, o se sia piuttosto da ricercare nella forma espressiva impressa al pensiero dall'uso del linguaggio (Freud 2007: 50). Per individuare una risposta procede con il metodo empirico del "procedimento di riduzione", sostituendo al motto un'espressione perfettamente equivalente sotto il profilo del significato, ma diversamente formulata: ne risulta, scrive Freud, che "tutte le volte che riuscivamo a ridurre un motto, cioè a sostituire la sua espressione con un'altra conservandone accuratamente il significato, distruggevamo non solo il suo carattere arguto ma anche l'effetto d'ilarità, e quindi il diletto che ci procurava" (ivi: 119). Un esempio scelto per la verifica è un motto – in precedenza già analizzato da Theodor Lipps in *Comicità e umorismo (Komik und Humor, 1898)* – tratto dalle *Impressioni di viaggio* di Heinrich Heine e attribuito al ricevitore del lotto e callista Hirsch-Hyacinth, che, militando un rapporto di amicizia con il barone Rothschild, pronuncia la frase: "Come è vero Dio, signor dottore, stavo seduto accanto a Salomon Rothschild e lui mi ha trattato proprio come un suo pari, con modi del tutto *familonari*" (ivi: 41). Il neologismo "familonari", su cui si basa il motto di spirito, è evidentemente frutto della condensazione tra le parole "familiari" e "milionari": con quest'espressione Heine vuole dire, come propone Lipps, "che l'accoglienza era stata familiare, e precisamente di quel noto tipo di familiarità che, odorando un po' troppo di milioni, non acquista certo in gradevolezza" (ivi:

42), oppure, come ipotizza Freud, "Rothschild mi ha trattato come un suo pari, con modi del tutto *familonari*; cioè, per quanto possibile ai *milionari*" (ibidem). Analizzando queste due ipotesi di sostituzione del motto con espressioni dal medesimo significato, Freud ne conclude che tutto il carattere spiritoso del motto è andato disperso:

In questo esempio il carattere arguto non sta nel pensiero espresso. È un'osservazione esatta e tagliente quella che Heine pone in bocca al suo Hirsch-Hyacinth, un'osservazione di innegabile amarezza, assai comprensibile in un pover'uomo posto di fronte a tanta ricchezza: non oseremmo però definirla spiritosa. [...] Il discorso di Hirsch-Hyacinth ha suscitato la nostra viva ilarità, mentre la trasposizione accurata di Lipps o la nostra versione può piacere, può indurci a riflettere, ma non può certo indurci al riso. Ma allora, se il carattere arguto del nostro esempio non risiede nel pensiero, dobbiamo cercarlo nella forma, nella sua dizione letterale. Basta esaminare la peculiarità di questa maniera espressiva per cogliere quella che si può definire la tecnica verbale o espressiva di questo motto, e che deve essere in stretta relazione con l'essenza dell'arguzia, poiché tanto il carattere che l'effetto del motto scompaiono se lo sostituiamo con qualcos'altro (ivi: 43).

In seguito, Freud fornisce altri brevi esempi di motti elaborati attraverso la condensazione di due parole che coincidono parzialmente:

Lo scrittore inglese De Quincey, racconta Brill, osservò una volta che i vecchi hanno tendenza a cadere nell'*anecdote*. La parola risulta dalla fusione dei termini
anecdote (aneddoto)
dotage (rimbambimento),
 che coincidono in parte. In un breve racconto anonimo, Brill trovò indicato una volta il periodo natalizio come "*the alcoholidays*". La stessa fusione, da:
alcohol
holidays (vacanze).
 Quando Flaubert pubblicò il famoso romanzo *Salammbô*, che si svolge nell'antica Cartagine, Sainte-Beuve ironizzò sulla sua pedanteria descrittiva definendola *Carthaginoiserie*:
Carthaginois
Chinoiserie (ivi: 47).

Dopo aver messo alla prova i motti attraverso il procedimento di riduzione, Freud conclude che il carattere spiritoso del motto, dipendendo dalla compresenza di concisione e condensazione, procede direttamente dalla sua tecnica espressiva, e non dal suo contenuto: “Servendoci del nostro procedimento di riduzione, che mira ad annullare il caratteristico processo di condensazione, scopriamo anche però che l'arguzia dipende soltanto dall'espressione verbale prodotta dal processo di condensazione” (ivi: 52).

Sul modello degli assemblaggi verbali descritti da Freud, il meccanismo di condensazione sembra configurarsi come uno dei tratti essenziali dei collage, verbali e visuali, di Max Ernst. In *Oltre la pittura*, al primo posto tra i “collage di Max Ernst di cui ogni bambino degno di questo nome deve conoscere i titoli a memoria” figura un termine composto, “La phallustrade” (La fallostrada), in seguito così definito:

CHE COS'È UNA FALLOSTRADA?

È un prodotto alchemico composto dai seguenti elementi: l'autostrada, la balaustrata e una certa quantità di fallo. Una fallostrada è un collage verbale (Ernst 1972: 259).

Il collage verbale, paragonato a un composto alchemico, è l'esito della condensazione (ivi: 262)⁴ di tre termini francesi parzialmente sovrapponibili (“autostrade”, “balastrade” e “phallus”). Ernst ha già applicato questo principio in precedenza, per esempio nel titolo del disegno *Helio Alcohodada* (1919) [Fig. 2]: il neologismo “Alcohodada”, molto simile al freudiano “alcoholidays”, è una fusione tra le parole “alcohol”, “Hode” (“testicolo”, in tedesco) e “dada”. Il titolo della rivista concepita insieme a Johannes Theodor Baargeld e Hans Arp, *Die Schammade* (1920), di cui è dato alle stampe un solo numero, è a sua volta un termine composto dalle parole “Schamane” (“sciamano”) e “Scharade” (“sciarada”), o forse l'unione di “Scham” (“vergogna”, ma anche “genitali”) e “Made” (“verme”). Nell'*Interpretazione dei sogni*, Freud sottolinea che il procedimento di condensazione si rivela particolarmente efficace quando le parole “sono

⁴ Il termine “condensazione” è, in questo contesto, leggibile nella doppia accezione di meccanismo psichico e fase del processo alchemico.

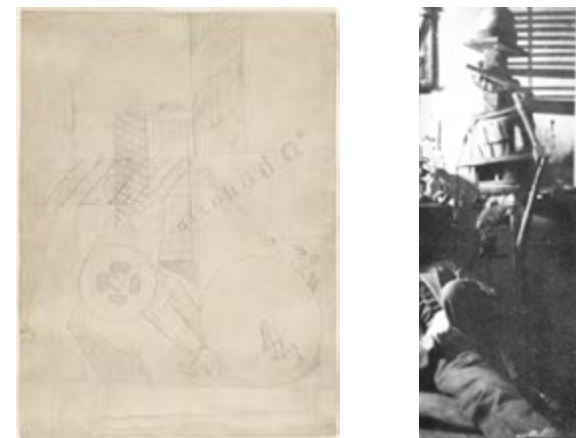


Fig. 2
Max Ernst (1919), *Helio Alcohodada*, disegno su carta (a sinistra).

Fig. 3
Fotografia dell'assemblage *Phallustrade* nello studio di Max Ernst a Colonia, 1921, dettaglio (a destra).

trattate come se fossero degli oggetti concreti e proprio per questo motivo sono adatte a essere composte allo stesso modo delle rappresentazioni di oggetti concreti” (Freud 2006: 222): sul versante delle immagini, ai collage visuali Ernst associa spesso dei veri e propri montaggi di oggetti, elaborati in linea con lo spirito dissacratorio e sessualmente allusivo (testimoniato dall'utilizzo di termini come “phallus”, “Hode”, “Scham”...) dei testi. La “phallustrade” si manifesta così sotto forma di un assemblaggio verticale (andato in seguito distrutto) di stampi per cappelli in feltro⁵ e oggetti disparati, sormontato da un cappello a bombetta, in cui è facile cogliere un riferimento fallico [Fig. 3]: sembra che l'assemblaggio, anche noto con il

⁵ Gli stampi per i cappelli inseriti nell'assemblaggio provengono dalla fabbrica di cappelli di cui è proprietario il suocero Jakob Straus, che per un breve periodo incarica Ernst della direzione dell'azienda. L'artista ricorda: “Credette di far bene nominandomi direttore della sua fabbrica. La mia situazione sociale non è durata che otto giorni. Avevo in effetti scoperto nella fabbrica le forme in legno che servono a trasformare i cappelli, e le incorporavo alle mie sculture. Era una miniera d'oro da sfruttare. Mio suocero non era dello stesso avviso”. La testimonianza è riportata in RAGON M. (1962), *Le sculpteur Max Ernst*, in *Cimaise* n. 7, p. 14.



Fig. 4
Max Ernst (1920), *C'est le chapeau qui fait l'homme*, collage, matita, inchiostro e gouache su carta.

titolo *Un vieillard lubrique devant fusil protège la toilette de printemps muséale des interventions dadaïstes (l'Etat c'est MOI)*,⁶ rappresentasse la caricatura del direttore del Kölner Kunstgewerbemuseums, che aveva negato il permesso di esporre agli artisti del gruppo Dada di Colonia. Un tema analogo è ripreso nel collage con sovrappittura *C'est le chapeau qui fait l'homme* (È il cappello che fa l'uomo, 1920) [Fig. 4], una delle opere più significative e note del periodo: si distinguono nella rappresentazione ventisei immagini di cappelli, ritagliate da un catalogo di abbigliamento e incollate sul foglio, unite tra loro in quattro costruzioni verticali attraverso l'intervento pittorico.

L'iscrizione all'interno dell'immagine accosta una frase tedesca (sostanzialmente intraducibile in una proposizione di senso compiuto), strutturata su accostamenti tra parole composte e neologismi ("bedecktsamiger stapel-mensch nacktsamiger wasserformer ("edelformer") kleidsame nervatur / auch / !umpressnerven!"), a due frasi francesi costruite sul modello dell'espressione proverbiale: "(c'est le chapeau qui fait l'homme) / (le style c'est le tailleur)". Tra i neologismi tedeschi, "edelformer" evoca l'idea di nobiltà ("edel" significa "nobile"), ma potrebbe costituire anche un rimando alla sfera sessuale (per la prossimità a espressioni come "edlen Taile", ossia "attributi maschili"), mentre il riferimento al sistema nervoso ("kleidsame nervatur" e la parola composta "umpressnerven") rende le figure assimilabili a entità organiche, come delle specie di bizzarri anellidi. L'espressione francese "C'est le chapeau qui fait l'homme", correlata

all'immagine, determina l'effetto comico e dissacrante dell'opera sulla base dell'ambiguità e del controsenso, annoverati da Freud tra gli strumenti dei motti concettuali: è il cappello a fare l'uomo, ma i cappelli rappresentati nell'immagine, riuniti in figure falliche, sono quasi tutti cappelli femminili. I ritocchi a gouache – realizzati in seguito all'operazione iniziale di collage puro – connettono tra loro i cappelli, che figurano così come delle specie di giunture articolatorie di un insieme in movimento, evocando infine un'altra categoria del comico individuata da Freud nella seconda parte del *Motto di spirito*: si tratta della comicità dei movimenti e delle forme, che procede dalla personificazione di animali o oggetti inanimati, secondo una logica legata al risveglio dell'infantilità e al recupero del "riso infantile perduto" (Freud 2007: 247). Lo stesso Ernst ha più volte rimarcato, d'altronde, il gusto marcatamente infantile che presiede alla sua produzione artistica, e in particolare al procedimento del collage: "Anche i collage sono dei giochi da bambini" (Jouffroy 1960: 8), dirà nel corso di un dialogo con Alain Jouffroy, anni dopo. Freud ricorda che il comico dei movimenti, collegato al recupero dei piaceri (e dei dolori) infantili, è alla base della più antica forma di spettacolo scenico, la pantomima, con i suoi "movimenti sproporzionati e incongrui" (Freud 2007: 212). In *C'est le chapeau qui fait l'homme* gli interventi a gouache, unendo tra loro i cappelli, sembrano suggerire una segmentazione del movimento degli oggetti, come scansioni delle fasi di un movimento disarticolato: nella figura di destra, tra il secondo e il terzo cappello a partire dall'alto, Ernst traccia delle linee discontinue che collegano gli estremi e il centro delle due calotte, oltre alle linee continue che collegano i punti estremi delle falde, suggerendo così una rappresentazione grafica della traslazione spaziale del medesimo oggetto. Le linee incrociate che collegano gli estremi della calotta del secondo cappello agli estremi della falda del primo, poi, sembrano suggerire un movimento ascensionale rotatorio. Appare possibile rintracciare, in questa strategia di rappresentazione del movimento degli oggetti, un'analogia con alcuni dipinti di Paul Klee,⁷ come *Bewegung der Gewölbe* (Movimento delle

⁶ Un vecchio osceno protegge armato di fucile la toilette di primavera museale dagli interventi dadaisti (lo Stato sono IO!).

⁷ Nel settembre 1919 Ernst aveva organizzato un viaggio a Monaco di Baviera con il preciso intento di conoscere Klee. L'incontro, avvenuto nell'atelier di Klee,

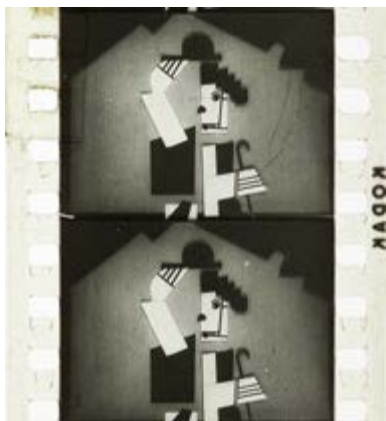


Fig. 5

Fotografie delle marionette realizzate da Sophie Taeuber-Arp per la rappresentazione del *Re Cervo* di Carlo Gozzi, 1918 (a sinistra).

Fig. 6

Fotogramma tratto da Fernand Léger, *Ballet mécanique*, 1924 (a destra).



volte, 1915) o *Hängende Früchte* (Frutti pendenti, 1921), ma anche con alcune opere di Fernand Léger, come *Femme couchée* (Donna distesa, 1913).

Parallelamente, le proiezioni colorate del collage ernstiano assumono tratti corporei, componendo figure antropomorfe (a cui forse fa riferimento l'espressione "stapel-mensch" contenuta nel titolo, traducibile con "uomo impilato") dalla postura incerta e innaturale, come certe marionette di Sophie Taeuber-Arp [Fig. 5], espressioni della visione dadaista di un mondo meccanizzato che trova la sua comica realizzazione nella commedia *slapstick*, o nel montaggio geometrico (sormontato dall'immane cappello a bombetta) che nel *Ballet mécanique* evoca la mimica recitativa macchinica di Charlie Chaplin, celebrata dai surrealisti per le sue "peripezie" sottomesse a una logica che, scrive Robert Desnos, "è parente di quella del sogno" (Desnos 1966: 124) [Fig. 6].

.....
aveva entusiasmato Ernst, che nel corso dello stesso viaggio era entrato in contatto anche con la pittura di de Chirico.

BIBLIOGRAFIA

- ADAMOWICZ E. (2004) *Ceci n'est pas un tableau: les écrits surréalistes sur l'art*, L'Âge d'Homme, Lausanne.
- Id. (2005), *Surrealist Collage in Text and Image*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ALEXANDRIAN S. (1974), *Le Surréalisme et le rêve*, Gallimard, Paris.
- Id. (1986), *Max Ernst*, Éditions du Club France Loisirs, Paris.
- ARAGON L. (1980), *La peinture au défi*, in *Les collages*, Hermann, Paris.
- Id. (1981), *L'essai Max Ernst*, in *Écrits sur l'art moderne*, Flammarion, Paris.
- ARDENNE P. (2001), *L'image corps: figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Éditions du Regard, Paris.
- BABLET D. (1978), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, L'Âge d'Homme, Lausanne.
- QUENTIN B., CHÉROUX C. (2009), *La subversion des images. Surréalisme. Photographie. Film*, Éditions du Centre Pompidou, Paris.
- BISCHOFF U. (1987), *Max Ernst*, Taschen, Köln.
- BLESH R., JANIS H. (1962), *Collage: personalities, concepts, techniques*, Chilton Company Book Division, Philadelphia.
- BRETON A. (1965), *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris.
- Id. (1988), *Manifeste du Surréalisme*, in *Œuvres Complètes*, t. I, Gallimard, Collection de la Pléiade, Paris.
- CAMFIELD W. (1993), *Max Ernst: Dada and the Dawn of Surrealism*, Prestel Publishing, New York.
- DERENTHAL L., PECH J. (1992), *Max Ernst*, Nouvelles Éditions Françaises, Paris.
- DESNOS R. (1966), *Cinéma*, Gallimard, Paris.
- DURUZOI G. (2004), *Histoire du mouvement surréaliste*, Hazan, Paris.
- Id., LECHERBONNIER B. (2004), *Le Surréalisme: théories, thèmes, techniques*, Larousse, Paris.
- ELDER B. R. (2013), *Dada, Surrealism and the Cinematic Effect*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo.

- ERNST M. (1972), *Au-delà de la peinture*, tr. it. "Oltre la pittura", in Id., *Scritture*, Rizzoli, Milano.
- FOSTER H. (1993), *Compulsive Beauty*, MIT Press, Cambridge.
- Id. (2004), *Prosthetic Gods*, MIT Press, Cambridge.
- Id., KRAUSS R., BOISY.-A., BUCHLOCH B., JOSELIT D. (2006), *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo* (tr. it. a cura di Elio Grazioli), Zanichelli, Bologna.
- FREUD S. (2006), *L'interpretazione dei sogni*, tr. it. A. Ravazzolo, Newton Compton, Roma.
- Id. (2007), *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, tr. it. S. Daniele e E. Sagittario, Bollati Boringhieri, Torino.
- GIEDION S. (2013), *Mechanization takes Command* (1948), University of Minnesota Press, Minneapolis.
- GUIGON E. (2005), *L'objet surréaliste*, Jean-Michel Place, Paris.
- Id., SEBBAG G. (2013), *Sur l'Objet surréaliste*, Les presses du réel, Paris.
- HEDGES I. (1983), *Languages of Revolt: Dada and Surrealist Literature and Film*, Duke University Press, Durham.
- HOFFMAN K. (1989), *Collage. Critical views*, UMI Research Press, Ann Arbor-London.
- JOUFFROY A. (1960), "Max Ernst: 'Ma peinture et mes procédés sont des jeux d'enfant'", in *Le Journal des Arts*, n. 765.
- KRAUSS R. (1977), *Passages in Modern Sculpture*, MIT Press, Cambridge.
- Ead. (1986), *The Originality of the Avante-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge.
- Ead. (1990), *Le Photographique*, Macula, Paris.
- Ead. (1994), *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge.
- LEGG E. M. (1989), *Max Ernst: the Psychoanalytic sources*, UMI Research Press, Ann Arbor.
- LIPPARD L. (1973), *Max Ernst: Passed and Pressing Tensions*, in *Art Journal*, vol. 33, n. 1.
- POLING C.V. (1996), *Surrealist Vision & Technique*, Michael C. Carlos Museum, Emory University, Atlanta.

- RAGON M. (1962), "Le sculpteur Max Ernst", in *Cimaise*, n. 7.
- RICHTER H. (1966), *Dada. Art et anti-art*, La Connaissance, Bruxelles.
- SALA C. (1970), *Max Ernst et la démarche onirique*, Éditions Klincksieck, Paris.
- SANOUILLET M. (1993), *Dada à Paris*, Flammarion, Paris.
- SEBBAG G. (2010), *Memorabilia. Dada&Surréalisme 1916-1970*, Éditions Cercle d'Art, Paris.
- Id. (2017), *Birds on the wire. Max Ernst 1921-1928*, catalogo dell'esposizione, Sotheby's, London.
- SEITZ W. (1961), *The Art of Assemblage*, MoMA, New York.
- SPIES W. (1984), *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, Gallimard, Paris.
- Id. (1991), *Max Ernst. A Retrospective*, Prestel, London.
- Id. (2011), *Max Ernst. Du matériau au style*, Gallimard, Paris.
- TAYLOR B. (2004), *Collage. The Making of Modern Art*, Thames&Hudson, London.
- TEITELBAUM M. (1992), *Montage and Modern Life 1919-1942*, MIT Press, Boston.