

Da: *Max Ernst. Sculpture / Sculptures*, a cura di I. Gianelli, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 16 maggio - 15 settembre 1996), Charta, Milano 1996, pp. 50 - 120.

## ***Mitologia e matematica. Sull'opera plastica di Max Ernst***

**Jürgen Pech**

"Quando con la mia pittura finisco in una strada senza sbocco (la qual cosa peraltro si verifica di continuo), come scappatoia mi rimane la scultura, poiché la scultura è un gioco... assai più di quanto non lo sia la pittura. Nel caso della scultura, infatti, come nell'amore, entrambe le mani svolgono un ruolo importante. È come una vacanza, prima di ritornare alla pittura."<sup>i</sup>

Nel 1959, in occasione della prima retrospettiva di Max Ernst, furono presentate venti sculture, e dall'inizio degli anni Sessanta esse vengono esposte in mostre monografiche. Nell'estate del 1961 sono presentate le maschere ornamentali in oro e in argento,<sup>ii</sup> e alla fine del 1961 viene allestita un'ampia retrospettiva dell'opera plastica.<sup>iii</sup> In varie interviste e in diverse dichiarazioni Max Ernst era solito sottolineare il carattere di gioco formale dei suoi lavori plastici citando come esempio i giochi dei bambini sulla sabbia: "Pratico una specie di gioco, simile a quello dei bambini, sulla spiaggia: immetto delle forme in un modello e così inizia il vero e proprio gioco dell'antropomorfizzazione".<sup>iv</sup> Indirettamente, e con molte allusioni, narra come i gruppi di opere o sculture in granito di Maloja o i gessi di Long Island siano nati in periodi di vacanza o nei luoghi in cui si ritirava quando lasciava Parigi o New York. Così egli decora le case di Saint-Martin-d'Ardèche e di Sedona con numerose sculture in cemento. Nei luoghi in cui avrebbe abitato più tardi realizza numerosi gessi e sculture in pietra, ma già la produzione del periodo dada a Colonia e la produzione surrealista di Parigi sono accompagnate da assemblage e opere oggettuali.

Max Ernst paragona il lavoro dell'artista all'amore, come già aveva fatto nel 1932 nel primo testo teorico sull'arte, intitolato *Inspiration to Order*, per illustrare il proprio modo di procedere con il collage: "Let a ready-made reality with a naive purpose apparently settled once for all (i.e. an umbrella) be suddenly juxtaposed to another very distant and no less ridiculous reality (i.e. a sewing-machine) in a place where both must be felt as *out of place* (i.e. upon a dissetting table), and precisely thereby it will be robbed of its naive purpose and its identity; through a relativity it will pass from its false to a novel absoluteness, at once true and poetic: umbrella and sewing-machine will make love. This very simple example seems to me to reveal the mechanism of the process. Complete transmutation followed by a pure act such as the act of love must necessarily occur every time the given facts make conditions favourable: *the pairing of two realities which apparently cannot be paired on a plane apparently not suited to them*".<sup>v</sup> (Una realtà confezionata, la cui primitiva destinazione ha l'aria di essere stata fissata una volta per tutte (per esempio un ombrello) trovandosi all'improvviso alla presenza di un'altra realtà molto distante e non meno assurda (per esempio una macchina da cucire) in un luogo dove entrambe devono sentirsi *spaesate* (per esempio su un tavolo di anatomia), sarà per ciò stesso privata della sua primitiva destinazione e della sua identità; passerà dal suo falso assoluto, per la svolta d'un relativo, a un assoluto nuovo, vero e poetico: ombrello e macchina da cucire faranno l'amore. Il meccanismo del procedimento mi sembra svelato da questo esempio semplicissimo. La trasformazione completa, seguita da un atto

puro come quello dell'amore, avverrà per forza ogni volta che le condizioni saranno rese favorevoli dai fatti dati: *accoppiamento di due realtà in apparenza non accoppiabili su un piano in apparenza non adatto a esse*. Considerato questo background, la fotografia eseguita da Lord Snowdon nel 1963, che ritrae Ernst al lavoro su un modello di gesso di *Capricorn*, va intesa come ritratto costruito per l'occasione. Laddove la coniugazione tra lavoro e gioco amoroso potrebbe costituire anche un rimando alla prima scultura, realizzata nel 1913 ed esposta per la prima volta nella retrospettiva del 1959, intitolata *Les amoureux* (*Gli innamorati*).

### **Il periodo degli studi a Bonn: impulsi e autonomia**

Quattro anni prima dello scoppio della prima guerra mondiale Max Ernst intraprende gli studi di filologia all'Università di Bonn. Oltre ai corsi di letteratura germanica, filosofia e antichità greco-romana, frequenta lezioni di psicologia, psichiatria e di storia dell'arte. I lavori realizzati durante questo periodo sono caratterizzati da un atteggiamento di profonda apertura e curiosità sia nei confronti dell'arte contemporanea che dell'arte antica. "I suoi occhi bevono avidamente tutto ciò che appare alla sua vista",<sup>vi</sup> così nelle sue annotazioni biografiche Ernst descrive a posteriori quei primi e molteplici influssi. Nel 1913 il Kunsthistorisches Institut, sotto la guida del professor Paul Clemen, rende visita allo scultore francese Auguste Rodin, nel suo atelier a Meudon. La scultura lignea *Les amoureux* esprime, attraverso la coniugazione di due figure e un vivace trattamento della superficie, un confronto con l'arte dello scultore francese.<sup>vii</sup> Il carattere incompiuto, che ne accentua la matericità, evidenziando le tracce della genesi dell'opera, e l'intensa espressività rimandano però anche a un ulteriore influsso: un anno prima, in uno dei suoi contributi dal tono beffardo per la rivista «*Volksmund*» di Bonn Ernst aveva scritto a proposito di uno scultore di Bonn: "Ha preso troppo dai greci, da Michelangelo e da Rodin. Vada dai negri e impari cos'è la scultura".<sup>viii</sup> Ernst ha scoperto la scultura africana in casa di August Macke, che intrattiene stretti contatti con il gruppo artistico monacense *Der Blaue Reiter* (*Il cavaliere azzurro*), al cui almanacco contribuisce con un saggio intitolato *Die Masken* (*Le maschere*), illustrato con varie riproduzioni di scultura primitiva extraeuropea: "Creare delle forme vuol dire: vivere. Non sono forse dei 'creatori' i bambini, che attingono direttamente al mistero del loro sentire, assai più degli imitatori e degli emulati della forma greca? Non sono forse degli artisti i selvaggi, che posseggono una propria forma, potente come quella del tuono"?<sup>ix</sup> In quello stesso anno Macke realizza due sostegni per una consolle di legno,<sup>x</sup> che per dimensioni e per costruzione formale probabilmente costituiscono lo stimolo immediato per il primo tentativo plastico di Max Ernst, il quale grazie all'apertura sotto il braccio della figura femminile e alle sporgenze sfalsate delle gambe, riesce già a dinamizzare in maniera più decisa di Macke il carattere massiccio della forma originaria. In tal modo, infatti, Ernst conferisce al suo gruppo di figure un preciso ritmo formale, caratterizzandolo a livello di contenuto come un'unità che dà sostegno e contemporaneamente si rinchiude su se stessa, sicché in *Les amoureux* riecheggia, con grande ricchezza di significati, una *Pietà* cristiana.

### **Gli esordi dada a Colonia: rilievi, oggetti trovati e assemblage**

Completamente diverse sono le modalità di lavoro di Max Ernst dopo la prima guerra mondiale, alla quale aveva preso parte come artigiere. Nel 1919, si forma a Colonia un centro del movimento dada nato a Zurigo. Max Ernst, Hans Arp e Alfred Ferdinand Gruenwald sono i principali promotori delle attività del gruppo di Colonia. Arp, che Max Ernst aveva conosciuto prima della guerra, ha intensificato i contatti con Zurigo, mentre Gruenwald, discendente da una famiglia abbiente, accanto all'attività artistica si occupa di finanza, attività alla quale, con un gioco di parole, allude il suo pseudonimo "Johannes Theodor Baargeld" (lett.: "Giovanni Teodoro Denarocontante", N.d.T). Un'artista di Colonia così avrebbe successivamente descritto il clima che in quel periodo regnava

nell'abitazione di Max e della moglie Luise Straus-Ernst, conosciuta al Kunsthistorisches Institut di Bonn e sposata poco prima della fine della guerra: "Max Ernst abitava ancora sul Kaiser-Wilhelm-Ring con Lou e Jimmy. Per noi era una specie di fratello maggiore. Era molto stimato. Di solito accennava un sorriso, appena abbozzato e un po' divertito. La prima volta che andammo a trovarlo fui delusa dall'alloggio. Già sulle scale, piccole figure primitive, incollate e variopinte. Odore di mastice e di colore a colla. L'atelier era una stanza di circa quattro metri per quattro, la cui finestra dava sul Ring; davanti a essa il tavolo da lavoro. A sinistra, un grande armadio di legno, dipinto.

"Ernst stava aspettando alcuni delegati del sindacato. Rimasero allibiti nel vedere quegli idoli di legno, mentre io non riuscivo a capire con quale sicurezza potesse, superando i baratri che li dividevano, portare avanti con loro un discorso serio. Come riuscì in quell'intento fu cosa che ebbi modo di vedere al Brauhaus Winter".<sup>xi</sup>

Le attività pubbliche dei dadaisti di Colonia proseguono per più di sei mesi: nel Kolnischer Kunstverein e nel Brauhaus Winter vengono allestite due mostre, e insieme ai relativi cataloghi, *Bulletin D* e *Dada-Vorfrühling*, viene pubblicata una voluminosa rivista di fattura pregiata intitolata «die schammade». Durante quel periodo, con i suoi procedimenti automatici e la sua prospettiva inconsueta Ernst assume la posizione artistica che non avrebbe più abbandonato e che avrebbe determinato tutta la sua produzione futura.

Contrariamente a *Les amoureux*, nell'assemblage *Architekt (Architetto)*, riprodotto nel catalogo *Bulletin D*, l'originaria forma a parallelepipedo non viene più lavorata; il parallelepipedo di legno (in termini geometrici, un prisma che ha per facce sei rettangoli) viene invece inserito allo stato grezzo, senza esser lavorato, in una cornice per quadri e quindi composto con altri oggetti trovati, che presentano a loro volta forme stereometriche semplici o complesse. Sul lato sinistro, una figura rotola in avanti su due fusi. Essa ha due gambe di forma tubolare e come corpo un parallelepipedo posto diagonalmente su uno spigolo. Un pomo ellissoidale con due scanalature funge da testa sopra un collo a sua volta tubolare. La posizione delle braccia, una punta di legno lavorata al tornio e un triangolo, sottolinea il movimento in avanti. La disposizione delle figure, in primo piano sul lato destro, è invece semplice e statuaria. La compenetrazione tra la forma del parallelepipedo e quella del cilindro crea il corpo e le braccia. Un grosso rocchetto di filo funge da testa che, posta obliquamente sulla figura di sinistra, sembra guardare all'indietro, mentre il braccio destro indica in avanti oltre la cornice del quadro. Le figure antropomorfe sono riconducibili ai manichini dipinti da Giorgio de Chirico. Ernst aveva infatti scoperto la pittura metafisica nell'autunno del 1919 e nelle litografie dell'edizione *Fiat modes pereat ars* ne aveva ripreso e rielaborato alcuni motivi in forma di schizzi che qui egli traspose in immagine tridimensionale.

Un ulteriore elemento compositivo, accanto alla reciproca compenetrazione e integrazione, è rappresentato dal linguaggio pittorico. Alla fine del 1919 realizza il lavoro intitolato *Relief 123 (Rilievo 123)*: in una lettera a Tristan Tzara, Max Ernst scrive in proposito: "Il manifesto per la mostra di Archipenko a Zurigo è *merzificato* in *Relief 123*".<sup>xii</sup> ("Merzificato" da "Merzkunst", arte Merz: tecnica a collage che costituisce l'opera letteraria e artistica di Kurt Schwitters, N.d.T) L'assemblage comprende in tre punti dei parallelepipedi di legno, i cui angoli sono collegati diagonalmente con linee. Max Ernst dipinge a colori i triangoli che così vengono formati. La scritta *Sculpto-peinture*, tratta dal manifesto di Alexander Archipenko, rimanda esplicitamente a tale metodo - un metodo di cui Ernst peraltro si avvale in maniera molto più varia e disinvolta rispetto allo stesso inventore della sculto-pittura. Mentre nella parte inferiore il rapporto illusionistico tra la cassa spaziale e la forma piramidale varia continuamente, l'elemento superiore in legno è inserito in modo che, collegato alla sezione semicircolare, evochi una testa d'uccello munita di becco. Il cubo a strisce e a quadretti, che Ernst ha tratto da un catalogo di articoli per la scuola,<sup>xiii</sup> rimanda a livello segnico all'effettiva interscambiabilità di forma e contenuto.

Della scoperta di quel catalogo, che sarà la principale fonte di materiale per un'infinità di pitture sovrapposte e di collage del periodo dada a Colonia, Max Ernst parla anche nelle annotazioni biografiche: "Un giorno di pioggia a Colonia, il catalogo attira la mia attenzione. Vedo gli annunci di modelli d'ogni tipo, matematici, geometrici, antropologici, zoologici, botanici, anatomici, mineralogici, paleontologici e via di seguito; elementi di natura talmente diversa che l'assurdità del loro insieme ebbe un effetto frastornante per lo sguardo e per i sensi, provocò allucinazioni e conferì agli oggetti rappresentati significati inediti, rapidamente cangianti. Improvvisamente la mia 'facoltà visiva' si era intensificata a tal punto che vidi apparire quegli oggetti nuovi su uno sfondo a sua volta nuovo. Per catturare quest'ultimo bastavano un po' di colore o un paio di linee, un orizzonte, un deserto, un cielo, un pavimento di assi o altre cose simili. E così, la mia allucinazione venne fissata. Ora si trattava di interpretarla attraverso parole o frasi".<sup>xiv</sup> Nell'elenco, il passaggio dalla matematica e dalla geometria all'antropologia, alla zoologia e alla botanica sembra scelto appositamente per rinviare alla reinterpretazione delle forme matematiche come figure umane o comunque antropomorfizzate. Per Ernst una siffatta profonda esplorazione visiva è così importante che egli sottolinea tale aspetto anche in riferimento agli altri oggetti della mostra del *Bulletin D*. Il tenore di fondo dei testi del catalogo è una critica nei confronti di un espressionismo diventato moda e quindi svuotato dei propri contenuti. L'attacco, però, è rivolto anche alla commercializzazione e all'omologazione dell'arte, all'agiatezza borghese e alle forme limitate e limitanti della percezione: accanto ai lavori di Hans Arp, J.T. Baargeld, Ernst, Angelika e Heinrich Horle, il catalogo riporta parecchie opere "di grandi maestri sconosciuti dei primi anni del ventesimo secolo", disegni di bambini, una scultura africana, curve di polarizzazione, una pipa tipica delle corporazioni e un martelletto per pianoforte. Presentati nel quadro di una mostra, i prodotti industriali e i lavori realizzati da "dilettanti" vengono nobilitati esteticamente: la lettera "D" del *Bulletin D* può quindi stare sia per "Dada" sia, in accezione autoironica, per "dilettantismo". Tra gli artisti presentati, J.T. Baargeld, Ernst e Angelika Horle non hanno mai frequentato un'accademia; Hans Arp e Heinrich Horle hanno interrotto gli studi molto presto. I prodotti tecnici dell'industria vengono scelti consapevolmente. Nel catalogo, Ernst, per esempio, definisce il martelletto per pianoforte la "scultura più compiuta"; e nel *Typoskript-Manifest (Tiposcritto-Manifesto)*, una dadaista "Richiesta di fondazione di un ufficio del Reich addetto alla svalutazione di pianoforti", che ricalca in tono beffardo i formulari e i moduli ufficiali. Tra le altre cose egli propone di smontare i martelletti per pianoforti e di metterli a disposizione dei corsi di anatomia presso le accademie artistiche espressioniste e di utilizzare la vernice per pianoforti per spalmarla sul pane. Lo scopo delle quattro curve di polarizzazione, infine, venne descritto da un critico nella sua recensione della mostra: i modelli tecnici in filo metallico che illustrano il movimento ondulatorio della luce vennero realizzati "per insegnarci a vedere".<sup>xv</sup>

Alle suddette curve di polarizzazione assomigliano le spirali di filo metallico utilizzate da Max Ernst per la realizzazione di sculture per spazi aperti. L'*objet dad'art (Oggetto dad'arte)*, riprodotto nella rivista «die schammade», è composto da diverse spirali di quel tipo, nonché da molle e ingranaggi, la cui complessità confonde lo sguardo e i sensi... mentre la chiarezza geometrica delle singole forme viene annullata dal caos delle compenetrazioni. Allorché nel febbraio del 1920 la rivoluzionaria mostra del *Bulletin D* viene aperta nella vicina Düsseldorf, un'acribica stroncatura così descrive i due lavori: "Nel *Junges Rheinland* un tale Max Ernst grazie ai suoi quadri primitivi si era già messo in luce come Hans Naivus. Nel frattempo ha proseguito in prima persona la positiva regressione verso il bambino in misura tale che, con rocchetti di filo, cavi, avanzi di cotone, arti di manichini, ingranaggi a orologeria e tutto quel che si può trovare in uno sgabuzzino, compone seriamente delle 'sculture nodali', di fronte alle quali neppure l'osservatore più bendisposto riesce a immaginare qualcosa di decente dopo essersi convinto che non si tratta né di trappole per

topi né di macchine infernali, bensì di innocue stupidaggini. I dipinti di Ernst (la cosiddetta *Merzmalerei*) consistono di pezzi di legno inchiodati, di rocchetti di filo, cavi, piccoli ingranaggi e simili"<sup>xvi</sup>

Dopo l'attività a Colonia, Ernst presenta altri esempi di tali "sculture nodali" in due mostre che considera importanti: *Falustratra*<sup>xvii</sup> alla *Erste Internationale Dada-Messe (La Prima Fiera Internazionale Dada)*, svoltasi a Berlino da luglio ad agosto nel 1920 e *The Little Virile Tree (Il piccolo albero virile)*,<sup>xviii</sup> alla sua prima mostra parigina nel maggio 1921.

Come nel caso degli assemblage, anche per le sculture Ernst si basa sulla compenetrazione e l'integrazione delle forme come principi compositivi fondamentali. Se le sue "sculture nodali" si possono classificare sotto il principio della compenetrazione, sono tuttavia costruzioni di corpi solidi. A esse appartengono sicuramente quelle opere - non pervenuteci - che un critico definì "*Blumentopfplastiken*" (*Sculture dei vasi da fiori*),<sup>xix</sup> nonché un lavoro concepito come scultura monumentale, dal titolo *Ein Lustgreis vor Gewehr schützt die museale Frühlingstoilette vor dadaistischen Eingriffen (l'État c'est moi!)* (*Un vecchio satiro col fucile difende la museale toilette di primavera dagli interventi dadaisti - l'État c'est moi!*), che come quasi tutte le opere plastiche del periodo dada è documentata soltanto da una fotografia. Insieme a *Falustratra*, viene presentata in occasione della seconda mostra dada Colonia, che, come *Bulletin D*, vuole esplicitamente essere una mostra di opposizione. Inizialmente, Ernst e J.T Baargeld intendono partecipare alla mostra di primavera, senza giuria, allestita dalla "Arbeitsgemeinschaft Bildender Künstler" al Kunstgewerbemuseum, vengono però esclusi dal professor Karl Schafer, nuovo direttore del museo: i due artisti affittano il cortile del Brauhaus Winter, dove dall'aprile al maggio del 1920 possono presentare la loro mostra *Dada-Vorfrühling (Primavera anticipata dada)*. Allo stesso modo in cui con un gioco di parole il titolo della mostra parafrasa il luogo in cui essa si svolge (la Birreria "Winter" = Inverno), anche le indicazioni in catalogo, la definizione dell'opera come "scultura monumentale", e il titolo vogliono essere ironici rimandi alla distanza che li separa dall'istituzione museale.<sup>xx</sup> La caricatura più grande del vero del monarca del museo è formata dalle barre lavorate al tornio di una ringhiera per scale, con forme per cappelli e cappelliere, che Ernst aveva trovato nella fabbrica di cappelli di paglia e di feltro di proprietà dello suocero. Il cappello in quanto accessorio della moda ritorna, moltiplicato, nel contemporaneo collage *C'est le chapeau qui fait l'homme (È il cappello che fa l'uomo)*. Il suo impiego sviluppa una critica di fondo nei confronti della società, alla quale si rifà anche *Fiat modes pereat ars...* un titolo che sta per una gestualità fatta di convenzioni, esclusivamente esteriore, socialmente svuotata. Per Ernst il convenzionale rapporto tra forma e contenuto è divenuto obsoleto nell'arte e anche nella società. Tale rottura di prospettiva rappresenta per lui un'enorme liberazione e gli offre la possibilità di creare significati ancora sconosciuti.

Un ultimo esempio del periodo dada di Colonia è costituito da *Armada von Dulgedalzen*, un assemblage di *objets trouvés*, che Ernst stesso definisce "sculptosculture dada". La riproduzione fotografica mostra una semplice combinazione di tre elementi, nella quale è sintetizzato sia il processo dell'integrazione sia quello della compenetrazione della forma: da un contenitore di vetro dal collo stretto fuoriesce una mano di bambola, sul cui pollice è infilato un rocchetto di filo. La nota scritta sotto la fotografia trasforma, ancora con un *calembour*, la mano sinistra della bambola nella "mano destra della centrale dada W/3", sottolineando l'importanza della presenza di Luise Straus-Ernst, che aveva assunto lo pseudonimo dada di *Armada van Dulgedalzen*. Accanto a questo ritratto dadaista, che non visualizza una testa, bensì una mano e una funzione, nella "Santa Colonia" l'artista interviene anche nell'ambito ecclesiastico-religioso. Il lavoro, infatti, può venir letto come versione dadaista di un reliquiario provvisto di un braccio. La mitologia cattolica con la venerazione dei santi è quindi parte di un campo associativo assai esteso che Max Ernst esplora con

una combinazione semplice, ma emblematica, di forme matematiche e corpo umano.

### **Scultura e pittura: reminiscenze dada nel surrealismo**

Negli anni che seguono Ernst verifica soprattutto nel disegno e nella pittura il nuovo repertorio di tecniche automatiche. Accanto ai rilievi in legno e agli assemblage realizza stampe a cliché, decalcomanie, pitture sovrapposte, disegni con sagome, fotocollage, collage xilografici nonché forme miste di queste procedure, e infine trasferisce i soggetti così individuati nella pittura a olio, che aveva trascurato fino al 1921. Nel dipinto *Der Elefant von Celebes (L'elefante di Celebes)* del 1921 si ritrova per esempio una torre di frammenti di tubo, costituita dall'accatastarsi di singoli elementi, laddove in due punti viene anche accennata la compenetrazione laterale di due forme. Insieme ad altri temi tipici dell'epoca, per esempio l'*Ubu Imperator* del 1923, dall'apparenza monumentale, essi sembrano sculture dipinte, e le figure su *Es lebe die Liebe ou Pays charmant (Viva l'amore ou Pays charmant)* oppure *Sainte Cécile (le piano invisible) (Santa Cecilia - il piano invisible)* del 1923 sono circondate da involucri riconducibili direttamente a forme da stampo.<sup>xxi</sup> In questi lavori Ernst, che nel 1922 si era trasferito a Parigi, fa riferimento a un paradigma del nascente surrealismo ponendo in evidenza l'interazione, affrancata dal pensiero razionale, tra realtà interiore e realtà esteriore. Nel testo teorico *Au-delà de la peinture* del 1936, egli rileva come sia compito del pittore "liberare dal suo involucro ciò 'che in lui vede' e renderlo visibile".<sup>xxii</sup>

Intorno al 1924, anno in cui esce il *Manifeste du Surréalisme* di André Breton, nascono gli assemblage *Oiseau (Uccello)*; *Deux enfants sont menacés par un rossignol (Due bambini sono minacciati da un usignolo)* e *Dadaville*: i tre lavori vanno letti come reminiscenza del dadaismo.

Secondo un resoconto dello stesso Ernst, originariamente l'opera *Oiseau* faceva parte del gruppo plastico *Vogelfriedhof (Cimitero degli uccelli)*.<sup>xxiii</sup> Nella narrazione riecheggia l'espressione dada, la memoria di un periodo ormai passato. E di nuovo Max Ernst sceglie oggetti trovati, per dar vita a una figura attraverso la loro combinazione. Due tavole di legno dai contorni circolari e leggermente fuori asse costituiscono i lati di una testa d'uccello che, poggiata su un collo lungo e leggermente ricurvo, sembra guardare verso l'alto. Anche il corpo dell'uccello è formato da pezzi di legno ricurvi e ritagliati, disposti simmetricamente intorno a un triangolo. Sulla figura dell'uccello, che dal tempo della guerra ricorre sempre più frequentemente nella sua opera e che secondo le sue dichiarazioni appartiene già dall'infanzia alla sua mitologia privata, Max Ernst annota: "1906. Vogelobre Hornebom. Un amico di nome Hornebom, un uccello intelligente, variopinto, fedele muore nella notte; un bambino, il sesto della serie, viene al mondo in quella stessa notte. Confusione nel cervello del giovane altrimenti assolutamente sano. Una sorta di mania di interpretare tutto, come se quell'innocenza appena nata, sorella Loni, con la sua voglia di vivere si fosse impossessata delle linfe vitali di quel caro uccello. La crisi è presto superata. Eppure, nella fantasia del giovane persiste una commistione immaginifica, voluta e irrazionale di esseri umani, uccelli e altre creature; la qual cosa si riflette nei simboli della sua arte".<sup>xxiv</sup>

*Deux enfants sont menacés par un rossignol* illustra programmaticamente la dissoluzione dei generi artistici, con cui Ernst relativizza il ritorno alla classica pittura a olio facendone un uso sperimentale. Il cancello mobile con sbarre, simile a quelli da giardino, si sovrappone a un'ampia cornice il cui bordo interno è dipinto e reca delle scritte. Pittura e oggetti reali s'incontrano e s'incrociano. Ernst stesso nelle proprie annotazioni definisce quel momento "la conseguenza (per ora) forse ultima dei collage".<sup>xxv</sup>

In un altro lavoro a rilievo, *Dadaville*, nove liste di sughero, ora più sottili ora più larghe, sono montate verticalmente una accanto all'altra; una decima lista, inchiodata, funge da base. Le estremità superiori delle liste di sughero presentano un taglio diagonale e somigliano agli elementi di una cornice a cuneo. Questa reminiscenza dell'iconoclastia del periodo dada, che al tempo stesso

richiama il motivo di una tappezzeria raffigurante un bosco del 1920, risolve la scissione tra illusione e realtà: la microstruttura del sughero diventa la macrostruttura del bosco.<sup>xxvi</sup> Sui bordi del quadro Max Ernst esplica nuovamente questo gioco imitando in pittura la connessione della cornice a cuneo lasciata visibile in basso. La parte superiore del quadro è realizzata in gesso bianco, la cui struttura, grazie al colore blu, richiama un cielo nuvoloso.

La sperimentazione sui materiali (in questo caso il gesso) porta Ernst a realizzare il primo "oggetto multiplo": *Ci-fut une hirondelle (Qui c'era una rondine)*. Viene annunciato nel marzo del 1928 sulla rivista «La Révolution Surréaliste»,<sup>xxvii</sup> e va ricordato che i multipli artistici erano stati progettati in forma di palle di neve da un'idea di Pablo Picasso e Man Ray già due anni prima.<sup>xxviii</sup> Ernst dipinge i dodici calchi in gesso della sua edizione in maniera diversa, conferendo loro lo status di pezzi unici. In parte egli dipinge i contorni delle cavità, prodotte dal calco, di forme convesse; su singole forme alate applica del colore e con cerchi vi iscrive teste e occhi; mediante un'integrazione cromatica accenna alla concavità ovale sotto le rondini come un'ala aggiuntiva. Ritorna al gioco tra illusione e realtà: l'ala slanciata fa sì che la forma concava e ovale appaia rigonfia verso l'esterno, dove il motivo dell'uovo sta emblematicamente sia per la nascita di un mondo sia per processo visivo. Due anni dopo, intitola *A l'intérieur de la vue: l'oeuf (All'interno della vista: l'uovo)* tutta una serie di dipinti nei quali la forma ovale è piena di diverse specie di uccelli.

Da questo tipo di lavori, alla fine degli anni Venti nasce la "figura da cavalletto" *Loplop*, creatura somigliante a un uccello, che come autoritratto dell'artista ne riflette tutto il repertorio tematico e tecnico. I quadri *Loplop* vengono esposti per la prima volta alla fine del 1930 alla Galerie Vignon di Parigi. Nel catalogo che accompagna la rassegna, l'artista nella spiegazione del quadro *Loplop présente Loplop* descrive la sua creatura-uccello come un "fantasma privato, legato alla persona Ernst, talvolta alato, sempre sessuale". Nella serie dei quadri *Loplop* generalmente egli riduce le forme corporee al segno puro fondendo i corpi e i segni, laddove l'emblema del pittore, il cavalletto, viene identificato con il corpo dell'artista. Il corpo umano e il segno matematico ritornano su una cartolina postale allegata al catalogo, che mostra la parte frontale e il retro di un busto femminile sul quale sono riportati dei numeri<sup>xxix</sup> con cui Ernst evidenzia le zone erotiche del corpo femminile. Contemporaneamente, attraverso l'uso dei busti egli rimanda a un altro motivo principale della sua opera, la "donna acefala", che fa la sua comparsa accanto all'uccello *Loplop* nel suo primo romanzo-collage *La femme 100 têtes (La donna 100 teste)* del 1929 e fornisce il titolo a questo manifesto visivo del surrealismo.<sup>xxx</sup>

Nella mostra vengono presentati anche due oggetti trovati. Ernst si rifà esplicitamente alle mostre dada di Colonia, nelle quali venivano esposte "figure-cavalletto" antropomorfe e nelle quali sono predisposti gli oggetti scelti per una riflessione sulla comprensione dell'arte e sulla facoltà visiva. In questo caso, egli espone in una piccola scatola diversi strumenti pirometrici rinvenuti nei forni di cottura per la ceramica dell'atelier del ceramista Artigas, al quale affida la cottura dei modelli in argilla della prima scacchiera. Il re, l'alfiere e la regina, le cui forme base erano nate mediante una semplice pressione delle mani, furono formati in una successiva fase di lavorazione, poi scelti e fusi in bronzo nel 1975; lo stesso vale per la regina come pezzo singolo, peraltro non dotata di un plinto. Un altro strumento pirometrico viene montato con significato chiaramente sessuale sul dipinto *Loplop* intitolato *Matin et soir (Mattino e sera)*. Nella composizione, invece, gli strumenti assomigliano piuttosto agli artigli o ai becchi di un uccello, e la paglia messa alla base rafforza l'allusione a un nido d'uccello. A quell'insieme Ernst giustappone un pezzo singolo che l'amico Roland Penrose, collezionista e artista, gli ha portato dai viaggi in Egitto: "One of the simplest and most lasting souvenirs I brought back was a small pebble I had picked up. Polished by the sand, spherical in shape like a large cherry stone, it was encircled by horns like the crescent of the new moon. On my return to Paris Max Ernst seized upon it as a surrealist object of significance and

putting it in a plush jeweller's box he kept it beside him or exhibited it as a rare treasure trove among his paintings". (Uno dei souvenir più semplici e duraturi che riportai con me era un sassolino che avevo trovato da qualche parte. Reso liscio dalla sabbia, di forma sferica come un nocciolo di ciliegia, era provvisto di corni come una mezzaluna. Al mio ritorno a Parigi, Max Ernst se ne impossessò in quanto oggetto surrealista di una certa importanza, lo tenne con sé conservandolo in un lussuoso contenitore per gioielli, e lo espose, come un raro tesoro trovato, insieme ai suoi dipinti).<sup>xxxii</sup>

Sette anni più tardi, gli oggetti trovati vengono nuovamente esposti a Londra nella mostra *Surrealists Objects & Poems (Oggetti e poemi surrealisti)*, nel cui catalogo sono citati con il titolo *Cactus e Sphinx Eye (Occhio di Sfinge)*.<sup>xxxiii</sup> L'associazione con la figura mitologica che pone difficili enigmi, che a sua volta si rifà al favoloso animale egiziano con testa maschile e corpo leonino, richiama sia il luogo di ritrovamento della pietra levigata sia una tematica centrale nella produzione degli anni Trenta. Nel 1934 Ernst pubblica il terzo e ultimo romanzo-collage *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux (Una settimana di bontà o i sette elementi capitali)*: nei collage del quarto quaderno uno dei protagonisti principali è Edipo, che, secondo la leggenda, risolse l'enigma della Sfinge: della mitica figura greca Ernst si era occupato già nel 1922. Il dipinto *Oedipus Rex* rinvia con un gioco visuale, attraverso la mano bucata, al significato del nome Edipo (= piede bucato) e rappresenta, sempre nei termini di un gioco di parole, il processo di soluzione dell'enigma come l'atto di schiacciare una noce. La figura principale della raccolta di collage è una testa d'uccello, che varia da immagine a immagine. In alcune la creatura uccello-uomo è accompagnata da un nido con uova; in altre si mostra l'uccisione del padre a opera di Edipo, nonché l'incontro con l'occhio della Sfinge. La forma circolare corrisponde in ampia misura all'oggetto trovato, a sua volta incorniciato da un sottile anello. Nel contesto dell'opera, quindi, esso sta da un lato per l'arcano del mondo e attraverso la forma a uovo per la nascita di un nuovo mondo; ma simbolizza anche lo sguardo all'interno, il processo visivo stesso.

### **Le sculture in granito di Maloja**

Concluso il lavoro sul romanzo-collage, Ernst trascorre l'estate del 1934 a Bergell in Svizzera, su invito di Alberto Giacometti. Accolto con entusiasmo dal gruppo surrealista nel 1930 con il famoso oggetto erotico in movimento *Boule suspendue*,<sup>xxxiiii</sup> Giacometti illustra a Ernst le tecniche della propria scultura. Dalla località di vacanza di Maloja, Ernst scrive a Carola Giedion-Wecker, esperta di storia dell'arte di Zurigo, conosciuta a Bonn durante il periodo degli studi: "Alberto e io siamo letteralmente presi dalla febbre della scultura. Lavoriamo blocchi di granito, grandi e piccoli, delle rocce moreniche del ghiacciaio del Forno. Levigati stupendamente dal tempo, dai ghiacci e dagli agenti atmosferici, già di per sé sono di una bellezza favolosa. La mano umana non è in grado di fare cose simili. Perché, dunque, non lasciare il grosso del lavoro agli elementi e accontentarci di incidervi a mo' di rune i nostri segreti... ?".<sup>xxxv</sup> Con un carro a cavalli i due artisti trasportano i blocchi di roccia levigati davanti alla casa di Maloja. Durante il soggiorno Max Ernst lavora più di venti pietre di forma sferica e ovale. Con il bulino egli irruvidisce intere sezioni della superficie in modo da creare linee di contorno ovali o ondulate. L'alternarsi tra sezioni levigate e ruvide sulle pietre rotonde ha l'effetto di commistione formale; un blocco richiama direttamente la pietra-occhio di Roland Penrose. Attraverso le cavità degli occhi alcune delle linee incise vengono accentuate e interpretate come *Oiseau ovoïde (Uccello ovoïde)* o trasformate in *Tête d'oiseau mordant une pierre (Testa d'uccello che morde una pietra)*. Verosimilmente, Ernst conosceva i bassorilievi in pietra con i motivi ornitologici dell'isola di Pasqua.<sup>xxxvi</sup> Nel romanzo-collage *Une semaine de bonté (Una settimana di bontà)* sceglie come tema del quarto quaderno *L'île de Pâques (L'isola di Pasqua)* e rappresenta le figure maschili con quelle monumentali teste in pietra. In entrambi i casi, comunque,

egli arricchisce i temi della propria opera con i rimandi ad antiche civiltà extraeuropee. Dipinge inoltre blocchi di granito con colore a olio rosso e nero che ricordano le immagini biomorfe di Hans Arp, e in particolare le sue forme degli anni Venti, collegate al tema dell'infinito.<sup>xxxvi</sup> Più intenso risulta il confronto con la sua stessa produzione non scultorea, la riflessione su tematiche e l'elaborazione di forme prodotte in quello stesso anno: un confronto che spazia da una serie di dipinti dal titolo *Nageur aveugle (Nuotatore cieco)* fino alla grande pittura murale per il Teatro di Zurigo. In tale serie di dipinti Ernst illustra il movimento delle correnti nell'aria e nell'acqua.<sup>xxxvii</sup> A Maloja egli trasferisce sulle superfici di pietra il motivo delle onde come modello. La figura di un'anatra, delineata su una pietra dipinta in modo da sembrare una bolla d'aria, allude forse allo stato liquido. Nel dipinto murale Zurigo egli sovrappone alla figura *Loplop* centrale una superficie dall'apparenza fluida e biomorfa, in questo caso, trasparente. Ben presto Ernst trova un motivo per l'ampliamento della facoltà visiva, per l'immersione in altri stati della coscienza: nel dipinto *Der Elefant von Celebes* i pesci nuotano nel cielo. Rispondendo al sondaggio *Où va la peinture (Dove va la pittura)*, indetto nel 1935 dalla rivista «Comune», Max Ernst afferma: "Prima di scendere in acqua il palombaro non sa cosa ne riporterà. Il pittore non sceglie un soggetto. Imporsi un soggetto, per quanto grande possa essere la sua carica sovversiva, e trattarlo in modo accademico consentirebbe di realizzare un'opera dall'effetto rivoluzionario assai debole".<sup>xxxviii</sup> Un anno più tardi Ernst aggiunge una pietra dipinta al suo assemblage *Loplop présente une jeune fille (Loplop presenta una ragazza)* prima circondando l'oggetto trovato con un laccio e poi fasciandolo in una rete da pescatore. Questa integrazione si può considerare come ulteriore rimando per collegare la metafora di tale processo alle pietre di Maloja. Sulla forma a uovo Max Ernst ritornerà nel suo testo *Was ist Surrealismus? (Che cos'è il surrealismo?)*, pubblicato nell'ottobre 1934 in occasione di una mostra collettiva alla Kunsthaus di Zurigo, dove rileva che con l'automatismo psichico il surrealismo aveva rifiutato il mito della creazione e quindi il concetto di genio, e allusivamente aggiunge: "È finita con la vecchia concezione di 'talento', è finita anche con l'adorazione degli eroi e con la leggenda, tanto gradita ai bramosi di ammirazione, della 'fertilità' dell'artista che oggi fa tre uova, domani uno e domenica nessuno".<sup>xxxix</sup> Tra il 1924 e il 1925 sui primi numeri della rivista «La Révolution Surréaliste» diversi scrittori confutano la possibilità di una prassi artistica automatica - nel disegno o nella pittura - rispondente alla scrittura automatica. Max Ernst nel 1926 replica con la pubblicazione della *Histoire naturelle (Storia naturale)*, una storia della creazione surrealista basata sulla tecnica del frottage,<sup>xl</sup> in cui difende gli scultori: "Il contrasto di fondo tra la meditazione e l'azione (secondo la concezione classico-filosofica) decade infatti con la differenziazione di principio tra mondo interiore ed esteriore, e in ciò si situa il significato universale del surrealismo, ovvero: nessun ambito della vita dopo questa scoperta può rimanergli precluso. E così anche la scultura, apparentemente in stridente contrasto con ogni automatismo, doveva entrare nel movimento surrealista".<sup>xli</sup>

Accanto alle opere plastiche di Hans Arp e di Alberto Giacometti, che saranno citate in seguito, Ernst non può esporre le proprie sculture pur essendo l'artista con il maggior numero di opere presentate, cinquanta dipinti.

### **I gessi del 1934-35**

Ritornato a Parigi, nell'inverno del 1934 Ernst lavora su una serie di gessi: complessivamente nove lavori dei quali solo due documentati fotograficamente.

Il gesso *Tête d'homme (Testa d'uomo)*, andato distrutto, con i due occhi fuori asse si avvicina ai lavori di Picasso; l'ensemble, a sua volta andato perduto, dal titolo *Chimères (Chimere)*, con la sua costellazione triadica anticipa le sculture di Saint-Martin-d'Ardèche e di Sedona. Una fotografia intitolata *Jeu de constructions antropomorphes (Gioco di costruzioni antropomorfe)* rispecchia il

repertorio delle forme originarie e delle altre possibili combinazioni. Il più delle volte Max Ernst utilizza tronchi di cono dalla terminazione piana, ottenuti anche attraverso il calco di vasi da fiori, reminiscenze del periodo dada.

Per la figura *Habakuk* Ernst accatasta tre calchi di un vaso da fiori dal più piccolo al più grande, il calco superiore viene spostato verso il lato posteriore, mentre la forma eccedente del materiale viene adattata alla rotondità sottostante e la fessura viene modellata tra le due forme di vaso verso l'apertura. Nel vaso inferiore aggiunge un quarto calco, visibile solo come sottile sezione, che forma la base della figura; quest'ultimo è a sua volta posto su uno zoccolo circolare. In una prima versione, a lato appare una pipa, reminiscenza del periodo dada, e da un calco della pietra di Penrose. Oltre alla pietra dell'occhio, il calco in bronzo, realizzato nel 1971 secondo una versione modificata, presenta una cavità, riconoscibile come negativo della pietra. Anche l'elemento aggiunto, a forma di becco, venne modificato rispetto alla prima versione. Se originariamente la figura aveva lo sguardo rivolto verso il basso, adesso guarda verso l'alto. Altri due calchi della pietra di Penrose fungono da occhi, inizialmente fissavano direttamente il bordo del vaso accanto alla forma a becco, che quindi poteva venir interpretata anche come naso. Ora sono fissati unicamente al becco, e il loro isolamento e la loro evidenza vengono ulteriormente accentuati da piccole strutture di sostegno. Queste modifiche, effettuate dall'artista nel corso degli anni Trenta,<sup>xlii</sup> risultano comprensibili attraverso una diversa interpretazione dell'*Habakuk*. Nella versione originale egli rappresenta il piccolo profeta dell'Antico Testamento, amareggiato per l'inutilità dei suoi ammonimenti. Nella versione rielaborata, invece, si concentra sul vaticinatore e sul chiaroveggente, più strettamente correlati a un aspetto del vedere in senso stretto e quindi più legati all'opera. Emblematicamente, sullo zoccolo lo sguardo è rivolto sia all'esterno che all'interno; e al di là di questo, la figura biblica è focalizzata sul fantasma privato dell'artista diventando figura d'uccello.

Le due versioni di *Oedipe I* e *Oedipe II* sono anch'esse composte con calchi di vasi da fiori. In entrambi i lavori a una figura provvista di corna è sovrapposta, leggermente sfalsata, una seconda figura la cui struttura compositiva corrisponde a quella dell'*Habakuk*. Oltre alle labbra molto marcate, gli occhi sono configurati in maniera diversa, da un lato come cavità e dall'altro come semisfere sovrapposte. Le figure con le corna, invece, sono realizzate in maniera assolutamente diversa. In *Oedipe I*, la bocca con labbra sottili è posta sul restringimento concavo tra i due calchi; un segmento con due scanalature funge da piedistallo. Mentre in questo modo, attraverso la posizione eccentrica viene sottolineata la distanza dallo zoccolo, la figura con corna di *Oedipe II* sembra essere strettamente allacciata allo zoccolo stesso. Nel complesso essa risulta più arrotondata e biomorfa. Con pochi mezzi formali, utilizzati in modo sintetico mirato, Ernst raffigura i personaggi con le corna come un re e una regina, il cui rapporto con Edipo viene accentuato da ulteriori elementi. Nella tragedia greca, Laio, re di Tebe, interroga l'oracolo di Delfi che, nella profezia, indica nel figlio Edipo il futuro assassino di suo padre e lo sposo di sua madre. Edipo viene quindi bandito con piedi perforati. La scultura *Oedipe I* illustra il rapporto con il padre Laio. Il piede del figlio è perforato; entrambe le figure hanno lo sguardo rivolto in direzioni diverse. Anche la posizione di Edipo appare incerta mentre la composizione attraverso la posizione eccentrica sullo zoccolo risulta formalmente equilibrata. Nella seconda versione, invece, il figlio viene trasportato dalla madre Giocasta, e i loro sguardi s'incontrano. Il motivo della coppia viene ripreso anche nell'opera plastica *Les asperges de la lune (Gli asparagi della luna)*. Dal bordo di un largo cilindro che funge da zoccolo s'innalzano due steli lunghi e sottili: entrambi presentano scanalature irregolari e sono articolati mediante assottigliamenti e rigonfiamenti. Mentre uno degli steli ha una terminazione sferica con un'apertura che rappresenta la bocca, il secondo è coronato da un prisma. Sul lato piatto e rettangolare del viso, contornato da triangoli, sono poste due

riproduzioni della pietra di Penrose che fungono da occhi. Nel complesso, la composizione ricorda il frottage *Fausses positions* (*False posizioni*), benché ispirato da culture extraeuropee. Si riscontra un'analogia sorprendente, a livello formale, con le clave dell'isola di Pasqua.<sup>xliii</sup> Una figura doppia intagliata in legno, che Jacques Viot, il primo gallerista parigino di Ernst, aveva portato nel 1929 dal lago Sentani in Nuova Guinea, era nota a Ernst,<sup>xliiv</sup> ma, a parte la piastra di supporto più grande, questa scultura non presenta affinità con l'opera dell'artista. Pare quasi che attraverso l'isolamento della bocca e degli occhi Ernst abbia piuttosto inteso tematizzare l'attività del parlare e del vedere. Già il ciclo di frottage era nato come risposta alla controversia surrealista tra scrittori e pittori. Entrambi i cerchi del viso vengono indicati nel titolo come creature della luna e con ciò dei sogni notturni. Nella versione originale in gesso lo stelo "vedente" è maggiormente inclinato così da sottolineare la posizione di predominio dello stelo "parlante", ortogonale e leggermente più grande. Due steli sottili, disposti verticalmente l'uno accanto all'altro, formano la struttura di *La belle allemande* (*La bella tedesca*): questa volta, però, gli steli sono montati al centro di uno zoccolo cilindrico e sostengono un disco circolare. Due semisfere di raggio diverso animano il lato anteriore, mentre un ovale piatto penetra ad angolo retto nel disco sul bordo inferiore. Sul retro, in cima a una forma a baccello, è posta una conchiglia a forma di ventaglio. Benché di primo acchito il lavoro appaia assai semplice, la sua complessità formale e il suo spessore contenutistico sono tali che nel 1937 esso viene riprodotto anche visto dal retro, frontalmente e lateralmente sul numero speciale della rivista «Cahiers d'Art» dedicato a Max Ernst.<sup>xlv</sup> L'impressione che se ne ricava oscilla tra una sensazione di pienezza di volumi e di finissima snellezza, tra viso e figura d'uccello, tra testa d'uccello e corpo femminile. Le visioni ravvicinate e quelle da lontano si alternano e si fondono attraverso una metamorfosi della forma. Già in un collage del 1921 Max Ernst aveva accostato la figura di Eva della famosa incisione su rame *Der Sündenfall* (*Il peccato originale*) di Albrecht Dürer a due uccelli: adesso egli si rifà a Gregor Erhart, contemporaneo di Dürer, la cui *Hl. Maria Magdalena* (*S. Maria Maddalena*), in legno di tiglio, che i francesi chiamano *Eva* o *La belle allemande*, è conservata al Louvre.<sup>xlvi</sup> Ernst riprende il nome del nudo medievale alludendo al tempo stesso al proprio dipinto *Die Erschaffung der Eva ou La belle Jardinière* (*La creazione di Eva ou La belle Jardinière*) del 1923, che analogamente al collage presenta un accostamento tra il nudo femminile e un uccello. L'immaginaria commistione erotica, quindi, va dall'amante peccaminosa del Vangelo alla cacciata dal Paradiso Terrestre fino alla nascita di Venere, dove la conchiglia rinvia alla creazione della dea dell'amore. L'antico mito di Venere che nasce dalle onde ha una celeberrima rappresentazione nel dipinto di Sandro Botticelli: nell'opera di Ernst l'antico simbolo della (ri)nascita ricorre sovente. Già nei fogli intitolati *Les pampas* e *Elle garde son secret* (*Ella conserva il suo segreto*) della *Histoire naturelle* egli reinterpreta come alberi le conchiglie poste sotto la carta ruvida. Un'intera serie di dipinti, realizzata nella seconda metà degli anni Venti, viene intitolata *Fleurs coquillages* (*Fiori conchiglie*). In Max Ernst la conchiglia rappresenta la trasformazione, e può essere intesa come simbolo del creare, del rendere visibile, e dunque può venir posta accanto alla forma dell'uovo quale rimando alla genesi di un nuovo mondo. Perfino il vaso da fiori s'inserisce, in quanto variante dadaista, in questo contesto e oltre alla sua forma matematica e "quotidiana" assume un significato volutamente ricercato.

Alla forma circolare di *La belle allemande* si affianca il rettangolo come forma fondamentale della scultura *Oiseau-tête* (*Uccello-testa*). La piastra piatta che costituisce la testa e il corpo è posta su piedi triangolari, i cui lati sottili sono orientati in avanti. Da piedistallo, questa volta, non funge un cilindro, bensì un parallelepipedo. La piastra è modellata e modulata su tre triangoli, laddove quello inferiore, acuto, e quello superiore, ottuso, penetrano nella superficie, mentre al centro la forma piramidale slanciata l'attraversa con spigoli taglienti. Essa forma il naso e viene integrata da una cavità circolare come bocca, nonché da due riproduzioni della pietra di Penrose per gli occhi. Sopra

il viso è posta una testa di pesce composta da due ulteriori riproduzioni della pietra di Penrose e da una pinzetta che penetra ortogonalmente nella piastra. Nella versione originaria in gesso questa seconda testa era formata dalla riproduzione di un ciottolo lungo e piatto, coincidente con la forma a baccello di *La belle allemande*. Sulla fotografia, tra gli occhi è ancora chiaramente visibile la linea divisoria delle due metà, di cui un ulteriore calco era posto sulla parte frontale e su quella posteriore del disco circolare: un minuscolo dettaglio che dimostra come Ernst si sforzasse di attenersi, attraverso l'uso ripetitivo di forme identiche a un canone formale limitato e chiaramente definito, che attraverso la combinazione con forme matematiche fondamentali governava con grande ricchezza di variazioni. Come mostra la fotografia di Josef Breitenbach, il gesso si ruppe pochi anni dopo. La versione modificata per lo stampo in bronzo abbina due teste, un uccello in piedi e un pesce sospeso in aria: il loro accostamento rimanda agli elementi fondamentali dell'aria e dell'acqua e con ciò all'abolizione surrealista dei confini tra i generi. La presentazione di questa metafora surrealista avviene su un "quadro in piedi" che traspone nella tridimensionalità lavori come *Loplop présente*. Tale richiamo a una figura-chiave della propria opera è talmente forte che un confronto formale con alcune sculture di Alberto Giacometti,<sup>xlvii</sup> realizzate alla fine degli anni Venti, o con una maschera tusyan dell'Alto Volta,<sup>xlviii</sup> conosciuta in Europa solo dopo la seconda guerra mondiale, può soltanto indicare un'affinità senza tuttavia dimostrare una specifica influenza o un'esplicita allusione alle stesse.

L'ultima scultura appartenente alla serie del 1934-35 è intitolata *Gai (Allegro)*. Il piedistallo è costituito da un tetraedro di cui frontalmente si riconosce soltanto la forma triangolare; al vertice si sovrappone una forma biomorfa che nella fotografia *Jeu de constructions anthropomorphes (Gioco di costruzioni antropomorfe)* viene presentata come corpo singolo accanto agli altri elementi. Lateralmente, a sinistra, è visibile la matita appuntita con lo stelo a forma di prisma, inserita da Ernst diagonalmente tra i due corpi. Inoltre egli sovrappone una superficie rettangolare e una superficie quadrata, che nella fotografia appare ancora dotata di occhi, e dà alla piastra superiore una forma stilizzata degli occhi e del naso, richiamando l'impugnatura di un paio di forbici. Sicuramente Ernst utilizza consapevolmente il filo metallico ricurvo per porre meglio in rilievo le superfici. I trapezi disposti lateralmente, infatti, suggeriscono corpi solidi che presuppongono una notevole nitidezza delle superfici: qui Ernst tematizza nuovamente l'alternanza di illusione e realtà. Anche la forma biomorfa è integrata in maniera tale che di primo acchito tra il triangolo, il rettangolo e il quadrato essa appare come rombo. L'alternanza delle forme viene posta in evidenza, in modo significativo, dal collo della bottiglia: diviso in due parti, esso consiste di una superficie curva e di un tronco di piramide ottagonale con superficie piana.

## **Il surrealismo e l'oggetto**

Nel maggio del 1936 Max Ernst partecipa all'*Exposition surréaliste d'objets (Mostra surrealista d'oggetti)* allestita alla Galerie Charles Ratton, specializzata tra l'altro in oggetti provenienti dall'Africa, dall'Oceania e dall'America. La mostra, organizzata da André Breton, è articolata in diverse sezioni, peraltro anticipate dalla contemporanea edizione della rivista «Cahiers d'Art»: "Objets mathématiques. Objets naturels. Objets sauvages. Objets trouvés. Objets irrationnels. Objets ready made. Objets interprétés. Objets mobiles" (Oggetti matematici. Oggetti naturali. Oggetti selvaggi. Oggetti trovati. Oggetti irrazionali. Oggetti ready made. Oggetti interpretati. Oggetti mobili.). Breton definisce i lavori di Max Ernst "Objets naturels incorporés" (Oggetti naturali incorporati), "Objets trouvés" (Oggetti trovati) e "Objets surréalistes" (Oggetti surrealisti). In quest'ultima categoria rientra l'assemblage *Objet mobile recommandé aux familles (Oggetto mobile raccomandato alle famiglie)*, che Ernst realizza appositamente per la rassegna: "L'oggetto che esporrò e che ritengo sarà bello è ancora dal falegname, non lo riceverò prima di lunedì o

martedì".<sup>xlix</sup> La scultura in legno va interpretata come allusione alla concezione surrealista di oggetto, sviluppata nei primi anni Trenta soprattutto dallo stesso Breton e da Salvador Dalì. Nel testo intitolato *L'objet fantôme (L'oggetto fantasma)* Breton nel 1931 scrive: "Proprio di recente ho vivamente insistito presso tutti i miei amici, perché dessero ascolto alla proposta di Dalì, concernente la fabbricazione di oggetti mobili, manifestamente erotici, vale a dire di oggetti destinati a provocare indirettamente una particolare eccitazione sessuale".<sup>l</sup> Fondamentalmente, a Breton interessa la liberazione del pensiero, un principio al quale egli rinvia anche nel suo contributo *Crise de l'objet (Crisi dell'oggetto)* per il numero doppio di «Cahiers d'Art» dedicato all'oggetto, un testo nel quale egli evidenzia come la realizzazione di oggetti che appaiono in sogno miri a svalutare gli oggetti utili o di uso comune e soprattutto a oggettivare l'attività onirica. Il pensiero del surrealismo, affrancato dalla ragione, dall'estetica e dall'etica, corrisponde quindi a una precisa volontà di oggettivazione. Secondo Breton si tratta di fondare e di formulare una "fisica della poesia", come la chiamò Paul Éluard, alla quale miri anche l'oggetto surrealista che si forma dalla combinazione, dalla trasformazione e dall'estraneazione degli oggetti quotidiani.<sup>li</sup> A illustrare il suo testo sono i numerosi modelli matematici che Max Ernst scopre all'Istituto Poincaré di Parigi. Man Ray li fotografa, e una scelta viene presentata alla Galerie Charles Ratton. Come *pendant* degli oggetti matematici, nell'assemblage *Objet mobile recommandé aux familles*, Ernst inserisce un arcolaio: montato in maniera mobile su un asse orizzontale, presentato da una figura *Loplop* antropomorfa dotata di una testa sferica fissata con una vite e corredata di capelli di canapa. Ernst interpreta l'oggetto d'uso quotidiano in senso duplice: da un lato, il suo movimento rappresenta un atto sessuale; dall'altro, la compenetrazione delle barre richiama le curve di polarizzazione e, al di là del movimento ondulatorio, rimanda alla facoltà visiva.

Contemporaneamente, per il catalogo della mostra internazionale del surrealismo a Londra Ernst realizza un collage che all'inizio degli anni Sessanta viene utilizzato come *logo* per la retrospettiva delle sue sculture alla Galerie Le Point Cardinal e al Musée Grimaldi, assumendo in tal modo un significato emblematico. Per il collage utilizza una riproduzione dell'Apollo del Belvedere, gli incolla sulla testa una bocca spalancata e gli mette un cappello, indi completa la statuetta con complessi schemi matematici e dà alla mano tesa la forma di una superficie dalle ondulazioni contrapposte. La fotografia di quello schema matematico compare a fronte del testo di Breton sulla rivista «Cahiers d'Art» per la posizione di forte rilievo che assume nel contesto, ma soprattutto per la compenetrazione dei contrasti. Apollo viene scelto appositamente quale dio greco delle arti e maestro delle Muse. Ernst non nega l'importanza avuta dal collage, nella sua opera, nonché nell'iconoclastia dadaista. Sulla base della scultura classica, nel collage egli sintetizza la figura mitologica e l'oggetto matematico fondendo emblematicamente i rimandi al suo repertorio formale e tematico.

### **Il palazzo surrealista di Saint-Martin-d'Ardèche**

Un anno dopo la grande mostra surrealista londinese, la Mayor Gallery presenta una personale dell'opera di Max Ernst. Durante tale periodo, l'artista conosce la giovane pittrice Leonora Carrington e se ne innamora. Nel 1938 i due si trasferiscono a Saint-Martin-d'Ardèche, dove, fuori del villaggio, avevano scoperto e acquistato una casa contadina semidistrutta della fine del XVII secolo. Insieme la restaurano. Una stanza, in cui viene aperta una finestra, è ampliata a loggia, una terrazza aggiunta sul tetto e le pareti intonacate. Durante i lavori, Max Ernst decora la casa con rilievi, dipinti murali e sculture esterne di cemento armato. La facciata sotto la loggia viene decorata con un gruppo di tre statuette. All'estremità superiore dell'elemento di supporto di una parete aggiunge una testa e due braccia tese verso l'alto, trasformando il supporto stesso in una figura maschile. Sulla superficie rettangolare pone invece una piccola creatura alata. Oltre alla figura

maschile, che riprende la forma di presentazione dei lavori *Loplop*, l'artista modella una figura di donna, che nella mano sinistra tiene una testa di leone; la sua testa, a forma di uccello, è posta su un collo molto lungo ed è circondata da un pesce. La realizzazione di questi "esseri" ibridi, mezzi uomini e mezzi animali, avviene attraverso l'aggiunta di parti anatomiche già pronte e di arti che le uniscono, laddove Max Ernst si rifà al complesso di motivi dei suoi collage, delle sue opere plastiche e dei suoi dipinti. La testa della piccola creatura alata, per esempio, è la riproduzione di un'anfora panciuta. La gestualità della grande figura maschile e la posizione delle ali e delle gambe della creatura più piccola si richiamano al dipinto *L'ange du foyer (L'angelo del focolare)* dell'anno precedente; lo stesso dicasi per la bocca spalancata della figura più grande. Il lungo collo con la testa di uccello è prefigurato nel quaderno su Edipo del romanzo-collage *Une semaine de bonté*, mentre il braccio teso con la testa di leone è ripreso dalla copertina del numero speciale su Ernst della rivista «Cahiers d'Art» del 1937. La testa sulla quale si attorciglia un pesce risale al 1929, anno in cui il motivo viene utilizzato per un dipinto a olio della serie *À l'intérieur de la vue (All'interno della vista)*. L'abbinamento pesce-uccello corrisponde alla coniugazione di acqua e aria, a cui Ernst era ripetutamente ricorso, sin dagli anni Venti, con l'intento di rimandare all'eliminazione dei confini e dei contrasti tra i diversi generi. Attraverso il richiamo di quei motivi, la figura femminile può venir interpretata come sfinge introversa, tutta intenta a riflettere sul suo enigma. All'atteggiamento introverso e passivo viene contrapposto l'atteggiamento deciso e difensivo dei due angeli della casa, che con l'intento di spaventarlo ricevono colui che sale la collina. La sfinge surrealista s'inclina verso destra e rimanda a un vicino giardino circondato da mura. Sul muro posteriore, più alto, è posta una scultura composta da una figura maschile e una femminile. Ernst realizza le due teste con dei vasi da fiori e vi aggiunge delle corna, sulle quali fissa con il cemento dei tridenti, eliminando una punta per la figura femminile. Anche questa scultura viene realizzata a tappe: dopo la donna, la testa maschile come oggetto separato e infine il suo corpo. Con la bocca la figura maschile tiene fermo un urodelo caudato, mentre una seconda creatura si nasconde tra i suoi capelli. Sia la direzione dello sguardo sia l'atteggiamento consentono di intravedere nelle due figure una coppia, mentre il tridente rimanda a Poseidone, dio del mare, e la coda di pesce a una ninfa o Ondina.

Con altre due ninfe, esseri ibridi femminili con fattezze di pesce o di serpente, Max Ernst decora la ringhiera di una scala che conduce alla loggetta. In quella inferiore, riccamente vestita con un abito squamato, si può riconoscere la bella Melusine dell'antica saga francese. La ninfa adornata sembra seguire fino alla parete esterna della loggia una ninfa nuda dotata di una coda di pesce sottile, bipartita e a forma di serpente. Anche questa figura è Melusine, ma dopo la metamorfosi; secondo la leggenda infatti, ogni sabato la ninfa si trasformava, dall'ombelico in giù, in serpente. Nel romanzo *Nadja*, pubblicato da Breton nel 1928, la protagonista si identifica con la figura della leggenda: "Spesso Nadja si presentava anche come Melusine, alla quale tra tutte le figure mitiche evidentemente si sentiva più affine. Cercava addirittura, me n'accorgevo, di trasferire quell'affinità, per quanto possibile, nella vita reale, e al suo parrucchiere chiedeva a qualsiasi prezzo di dividere i suoi capelli in cinque ciuffi chiaramente distinti e di lasciare una stella sopra il centro della fronte".<sup>lii</sup> Attraverso una stella marina, posta sulla capigliatura della figura, Ernst cita il romanzo, coinvolgendo in tal modo la mitologia privata di Breton nella sua rappresentazione. Grazie alle due ali la figura può essere interpretata anche come sirena. Ernst fa riferimento a leggende diverse e attraverso le sue creature ibride realizza una commistione di mitologie diverse. Per la testa e per il corpo della figura pesce-uccello egli si serve di vasi, anfore e tubi fondendo le diverse forme in sequenza.

Sopra le due porte che danno sulla scala sono poste due maschere rotonde, concepite come *pendant* e rimando alla scultura *Les asperges de la lune*, per le quali Max Ernst ricomponne in maniera

inedita parti metalliche di attrezzi agricoli. Mentre nel caso della prima maschera gli occhi sono formati da larghi anelli, la bocca della seconda è accentuata da una forma circolare con la lingua che pende al di fuori; gli occhi sono costituiti da due corti pezzi di tubo, disposti ortogonalmente al disco della maschera, e a causa dei lati sottili visibili sembrano chiusi. Un doppio busto, infine, si staglia sopra la finestra al primo piano, laddove la testa superiore tiene un pesce in bocca. Per la larga sezione delle spalle corrispondente alla testa superiore con il pesce in bocca Ernst dispone accanto all'altro due calchi di vasi da fiori e riempie di stucco lo spazio intermedio; un'anfora duplicata, capovolta e trasformata in viso funge da testa. La testa inferiore è invece formata da due elementi: un'anfora panciuta per il cranio e un vaso da fiori per il mento e il collo. Anche in questo caso, l'artista delinea gli occhi con semplici cavità. Il doppio busto, visibile già da lontano, corrisponde dunque al gruppo principale sulla parete esterna.

Sulle pareti della loggia Ernst dispone parecchie figure. Sulla parete laterale verso la scala dipinge una chimera con le corna, che, ad ali aperte, sovrasta un serpente. Come motivi per la parete posteriore utilizza una donna-civetta, sovrapposta a un uomo-pesce, e la figura di presentazione *Loplop*, che contorni una sporgenza della parete con una nicchia quadrata. Linee di contorno semplici e continue descrivono i corpi; le teste, le bocche e gli occhi, invece, sono configurati plasticamente, laddove *Loplop* e l'uomo-pesce sono incoronati da forconi a tre punte.

Durante il periodo di Saint-Martin-d'Ardèche Ernst realizza anche un assemblage dal titolo *Tannhäuser*, composto di una piccola forca di legno a tre punte e di una testa di leone in ghisa, presa da un tavolo da biliardo. In una fotografia Max Ernst posa con la forca, presentandosi come Poseidone barbuto col tridente. L'allusione al dio del mare è voluta, poiché attraverso il tema della serie di dipinti *Nageur aveugle* e la descrizione dell'artista come subacqueo la figura appartenente alla mitologia greca viene nuovamente correlata alla mitologia privata e con questa identificata. Come rinvio al mare, ma anche in relazione al titolo, l'assemblage è dipinto in verde chiaro. Secondo la saga popolare tedesca, il *Minnesänger* Tannhäuser viene attirato sulla montagna incantata e cerca di salvare la propria anima recandosi in pellegrinaggio a Roma. Attraverso il prodigio dei germogli nel bastone da viandante, Dio gli assicura la redenzione, ma Tannhäuser, disperato per la dura risposta del papa, ha già fatto ritorno alla montagna incantata.

Per i surrealisti, la realizzazione artistica del proprio spazio vitale aveva un modello "mediumistico" nel *Palais idéal* (*Palazzo ideale*) del postino Ferdinand Cheval, secondo la definizione della sua architettura offerta da André Breton nel saggio *Le message automatique* (*Il messaggio automatico*) del 1933.<sup>liiii</sup> L'imponente opera naïf a Hauterives, non lontano da Saint-Martin-d'Ardèche, viene celebrata entusiasticamente dai membri del gruppo. Nel 1932, con un collage *Loplop* Max Ernst gli dedica un omaggio, e Leonora Carrington nel racconto *Little Francis* menziona un uomo che passò tutta la vita a trasformare "il paesaggio in uno zoo", e che con le pietre fabbricava "leoni e tigri, membri del consiglio dei ministri, centauri, personaggi storici".<sup>liv</sup> Nel 1938 Lee Miller visita e fotografa il *Palais idéal*, a Hauterives. L'anno successivo è ospite con Roland Penrose a Saint-Martin-d'Ardèche; le sue fotografie del *Palais surréel* (*Palazzo surreale*) di Max Ernst, introdotte da una poesia di Georges Hugnet, vengono pubblicate alla fine del 1939 sui «Cahiers d'Art».<sup>lv</sup> In piena guerra mondiale anche il «London Bulletin» è attento al lavoro del gruppo, e nel giugno del 1940 dedica un'intera pagina alle fotografie di Miller e Penrose.<sup>lvi</sup>

Perseguitato in quanto "artista degenerato", Max Ernst dopo vari internamenti è costretto a lasciare l'Europa. Durante la sua prigionia, la Carrington si rifugia in Spagna. A Marsiglia Ernst incontra molti surrealisti e Peggy Guggenheim, che paga il volo per New York, dove arrivano il 14 luglio del 1941.

## Le opere plastiche di Long Island

Il matrimonio con Peggy Guggenheim non dura molto. Alla fine del 1942 Ernst incontra l'artista Dorothea Tanning, con la quale, dopo una vacanza a Sedona, trascorre l'estate del 1944 a Great River, Long Island. Julien Levy, il gallerista che aveva invitato Ernst, racconta: "Max e Dorothea hanno trovato sulla costa solitaria di Long Island una vecchia casa con un'infinità di nicchie e nicchiette, nella quale possiamo trascorrere insieme l'estate. È situata in una bella posizione sulla piccola baia di Great River, sulla sponda opposta alle eleganti e mondane spiagge di Hampton, ma anche lì si può fare il bagno... Max ha trasformato il garage in un atelier nel quale riempie con il gesso, portato da Parigi, forme di stupefacente semplicità e originalità. Usa gli utensili più svariati, forme trovate nel garage e attrezzi da cucina".<sup>lvii</sup>

L'osservazione che gli strumenti di lavoro provengono da Parigi va intesa come allusione per correlare i gessi alla serie realizzata dieci anni prima. A Long Island Ernst lavora contemporaneamente su diversi progetti e realizza dieci opere plastiche. E come con la fotografia *Jeu de constructions anthropomorphes* erano stati colti il laboratorio e l'atmosfera di Parigi, adesso nasce un'altra fotografia, che mostra nel garage, oltre a quattro gessi, un insieme di elementi su un armadio: si riconoscono numerosi coni, un parallelepipedo, una superficie contorta, diverse sezioni di cilindro e, visto di lato, il *tableau* floreale *Jeune femme en forme de fleur* (*Giovane donna in forma di fiore*). Inoltre, nello spazio sono disposti singoli oggetti come secchi, bacinelle, scatole, conche e cassette di metallo.

Sullo sfondo, a sinistra, s'intravede il retro della figura *White Queen* (*Regina bianca*). La scultura in gesso, andata perduta, era strutturata con forme circolari. Sulla superficie d'appoggio posta in posizione inclinata su due coni, Ernst aveva accatastato i calchi di tre piatti, a loro volta inclinati e disposti in posizione di equilibrio apparentemente precario. La testa era composta di due forme, una scodella rotonda e un cilindro, con due semisfere come occhi e un becco a sua volta composto con due calchi di un cucchiaio. Due sottili superfici circolari storte fungevano da sostegni tra la testa e scodella e il corpo a dischi e al tempo stesso rappresentavano due pinne.

Se già a Parigi Ernst aveva contrapposto a *La belle allemande* costruita sul cerchio la figura *Oiseau-tête* che partiva da un rettangolo, adesso l'artista crea un *pendant*, visibile in primo piano a sinistra sulla fotografia dell'atelier. *An anxious Friend* (*Un amico ansioso*) sta scritto su uno zoccolo rettangolare, leggermente scalato verso l'alto; la sezione delle gambe e la forma della testa presentano una gradazione che produce una catena di associazioni dalla base a una superficie del quadro incorniciata fino alla marcata superficie di presentazione della figura di riflessione *Loplop*. Mentre la superficie inferiore e quella superiore hanno praticamente le stesse dimensioni, la superficie centrale del corpo risulta più grande e come dimensioni corrisponde alla superficie d'appoggio. A tale principio di analogia si affianca la variazione come metodo compositivo opposto. Lo zoccolo orizzontale del corpo risulta più piatto ed è ribaltato in posizione quasi verticale; la sezione dei piedi, rettangolare e appoggiata a coltello, nella testa viene variata in orizzontale, laddove a livello contenutistico la posizione verticale viene trasposta nello sguardo diretto diagonalmente verso l'alto. Anche le stesse superfici sono realizzate in maniera diversa con ripetizioni che le correlano l'una all'altra. Attraverso la riproduzione di un trapano per legno, Ernst divide simmetricamente sia la piastra del corpo sia quella delle gambe, e mediante una concavità e due convessità unisce visualmente la testa e il corpo. Analoghe superfici strutturate in rilievo si possono riscontrare già nella produzione degli anni Venti e Trenta, per esempio nell'oggetto *Ci-fut une hirondelle* o nel dipinto *Loplop* intitolato *Anthropomorphic Figure* (*Figura antropomorfa*) del 1930.<sup>lviii</sup> Anche il disegno su sabbia *Fait pour périr* (*Fatto per perire*), realizzato a Pontchartrain presso New Orleans nel settembre del 1941, poco dopo l'arrivo in America, può venir citato in questo contesto. Le ali della sfinge dalla testa leonina erano state realizzate riutilizzando il calco di un cucchiaio, e, stando al racconto di Julien Levy, Ernst avrebbe utilizzato, sottraendolo alla sua

vera funzione, come stampino e strumento un analogo oggetto d'uso quotidiano anche per la sua scultura *An anxious Friend*. Il confronto con il quadro *Loplop* mostra che la superficie del corpo di *An anxious Friend* non è incorniciata; la figura, piuttosto, presenta un libro aperto, una mappa dell'universo con i pianeti e le nebulose a spirale; sicché essa può essere interpretata come Atlante, come portatore del cielo.

L'idea della costruzione di sostegno della testa, fortemente protesa in avanti, si rifà alla mostra *Art of this Century (Arte del nostro secolo)*, con la quale Peggy Guggenheim nel 1942 aveva aperto al pubblico la sua collezione. L'architettura e l'allestimento erano state progettate da Frederick Kiesler, che praticamente lasciò i dipinti non incorniciati sospesi nello spazio davanti a pareti concave, assicurandoli con una certa distanza a mazze da baseball "riciclate".<sup>lix</sup> Anche la lastra della testa della seconda figura, seduta alle spalle di Atlante, è posta a una certa distanza. La lastra del corpo, corredata di due semisfere, corrisponde per dimensioni esterne alla lastra anteriore delle gambe, è però disposta trasversalmente in modo da sottolineare a livello formale la posizione seduta o l'aspetto del riposo. Questa seconda figura è Ercole. Narra la leggenda greca che Atlante gli procurò i pomi d'oro delle Esperidi; nel frattempo Ercole prese sulle proprie spalle il fardello della volta celeste. Siccome al suo ritorno Atlante non volle più portare il peso, Ercole per ingannarlo gli chiese un breve riposo. Atlante glielo concesse, ed Ercole ricevette i pomi, cui alludono le semisfere. Come la scultura *White Queen*, che reca anche il titolo *Jeune femme en forme de lunes (Giovane donna a forma di luna)*, il lavoro è "bifronte" e reca a sua volta due titoli. Oltre che come *An anxious Friend* è infatti conosciuta come *Un ami empressé (Un amico sollecito)*. Entrambi i titoli fanno riferimento alla figura mitologica di Atlante, poiché secondo la leggenda di Perseo il figlio dei Titani venne pietrificato alla vista della testa della Medusa. Il primo titolo rinvia a questo episodio, evidente soprattutto nella posizione della testa e nella mimica del soggetto; il secondo titolo, invece, parafrasa la sua disponibilità ad aiutare Ercole.

Varie corrispondenze si possono riscontrare anche tra gli altri lavori di Long Island. *White Queen*, attraverso la descrizione di *Jeune femme en forme de lunes*, può venir intesa come pendant di *Jeune femme en forme de fleur*, quasi che con i nomi Max Ernst non abbia inteso soltanto indicare le forme ma anche rinviare ai personaggi rappresentati, Luna e Flora.

Un altro abbinamento può essere fatto tra *Femme assise (Donna seduta)*, documentata ormai solo da una fotografia, e *Jeune homme au coeur battant (Giovane col batticuore)*. Entrambe le opere presentano un piedistallo rettangolare e sono costruite con elementi formali praticamente identici. Per realizzare l'arco delle gambe delle due figure Ernst pone un secchio cilindrico in posizione decentrata in una bacinella con il fondo piatto e il bordo curvo, riempie lo spazio intermedio e ripete il procedimento quando la prima forma è essiccata. Il corpo della figura maschile viene realizzato attraverso il calco di una cassetta metallica leggermente deformata. Nel gesso ancora umido l'artista infila dall'alto un cucchiaino; una volta essiccato, toglie l'involucro e pone il calco in posizione verticale sull'arco delle gambe in modo che la sezione concava e rotonda sia rivolta verso il basso. Come nel caso dell'oggetto intitolato *Ci-fat une hirondelle* la forma ovale può venir percepita sia come bombata verso l'esterno che come arcuata verso l'interno, così da suggerire i battiti di un cuore. Alla figura femminile Ernst dà un corpo concavo ottenuto dallo spazio tra le due lunghe metà di un tubo. La superficie sottile e curva viene utilizzata per le teste delle due figure, mentre per il calco l'artista si serve di piatti per bilancia; egli assicura le teste su lunghi colli che corrispondono a quelli di *An anxious Friend*. In tal modo, entrambe le figure ottengono un notevole volume spaziale che si pone in un contrasto ricco di tensione con la loro semplice linearità e leggerezza.

Nella fotografia dell'atelier *Jeune homme au coeur battant* s'intravede a destra su una botte di legno. Accanto a essa, a sinistra, si riconosce *Moonmad (Stregato dalla luna)*. Da un falegname del luogo Ernst fa preparare delle copie grezze in legno di mogano, che successivamente leviga e lavora

nei particolari. All'inizio degli anni Cinquanta, dopo i gessi, vengono realizzati anche i primi lavori in bronzo.

Rispetto a *Jeune homme au coeur battant*, *Moonmad* presenta una struttura assai più complessa. Anche qui l'artista si avvale di quasi tutti gli elementi formali della sua figura maschile, in nuovi calchi, combinandoli con corpi dalla forma complessa. Lo zoccolo rettangolare, l'arco delle gambe e il corpo vengono ripresi *tout court*, senza tuttavia produrre *ex novo* la concavità del cuore. Sul lato posteriore aggiunge, ad angolo retto, una terza gamba d'appoggio che offre una variazione del motivo rimandando alla complessità della figura nel suo insieme. Di nuovo Max Ernst si serve di una forma a scodella, ma questa volta non vi pone un recipiente rotondo, bensì due lattine di diametro diverso. Per il tronco ripete la procedura con tre forme cilindriche disposte in maniera scentrata, in modo da ottenere, con la forma circolare esterna, quattro forme rotonde o, rispettivamente, quattro segmenti di circonferenza. Mentre le due gambe anteriori sono formate da due segmenti circolari e quella posteriore da tre, la testa è data da cinque circonferenze chiuse. La sua tecnica di calco viene quindi modificata per la terza volta. A Parigi, Max Ernst con le opere plastiche ricavate da vasi da fiori aveva riempito soltanto spazi vuoti. A Long Island configura per la prima volta gli interspazi, e per la realizzazione della testa combina i due procedimenti. Con il gesso riempie una scodella semisferica, nel materiale ancora umido infila un anello di ferro, appiattisce e incava la superficie interna e infine ricalca forme concave come gusci d'uovo o portauova per gli occhi, e una forma convessa, forse un mestolo, per la bocca, laddove il margine superiore delle labbra è preparato mediante un piccolo anello. Max Ernst completa la costruzione di *Moonmad* con due corna ricurve e due scodelle a loro volta curve, corrispondenti a quelle della figura maschile e femminile. All'integrazione delle forme a questo punto si affianca la loro compenetrazione, forme chiuse e aperte si susseguono l'una all'altra, linee di contorno slanciate corrispondono ad appuntite *silhouettes*, sguardi verso l'alto si alternano a sguardi attraverso i corpi. In ogni parte della scultura Ernst gioca con le forme della luna: la luna con il suo alone, la paffuta faccia della luna piena e la luna buona dei libri per bambini. Le fasi lunari corrispondono alle fasi della notte, alla surrealistica evocazione dei sogni.

Il gioco delle forme in Max Ernst equivale al gioco degli scacchi. Entrambi sono determinati dall'intuizione e dalla riflessione. Con Marcel Duchamp e Man Ray il gioco degli scacchi assurge a tematica specifica del surrealismo.<sup>lx</sup> L'attrazione che molti surrealisti provano per Charles L. Dodgson, docente inglese di matematica diventato scrittore con lo pseudonimo di Lewis Carroll, deriva principalmente dall'opposizione alla realtà e agli stereotipi di pensiero, che sottende il suo racconto fantastico-onirico *Alice's Adventures in Wonderland* (*Alice nel paese delle meraviglie*), ma trova anche un ulteriore e valido riscontro nel gioco degli scacchi che a sua volta costituisce la base del racconto *Through the Looking Glass* (*Attraverso lo specchio*).<sup>lxi</sup> Gli scacchi progettati da Ernst a Long Island sono realizzati in legno di acero e di noce. Per l'immagine dei vari pezzi, l'artista riprende schemi matematici semplici, montati su una forma circolare. Con dei coni realizza i pedoni; mediante un'addizione di coni, tronchi di cono e sezioni di cono, le torri e le regine; le teste dei cavalli, come in *Moonmad*, sono ricavate da corni ricurvi; e gli alfieri da calchi di cucchiaini. Per il re, infine, egli taglia diagonalmente dei cilindri e li monta su tronchi di cono, sicché alla delicata circonferenza della testa della regina si affianca la pesante e stabile ellisse del corpo del re.

Che per Ernst gli scacchi fossero veramente un gioco delle forme, è dimostrato dal frequente ritorno di questo tema: nel 1952 egli riprende l'alfiere e in *Fou, reine et cheval* (*Alfiere, regina e cavallo*) lo abbina a due pezzi di forma inedita. Anche dal suo primo gioco di scacchi del 1929 egli avrebbe in seguito ripreso singoli pezzi per presentarli a gruppi di tre su un plinto. Infine unisce entrambe le scacchiere, quella realizzata con forme antropomorfe nel 1929 e quella costruita mediante forme matematiche nel 1944: la torre e i pedoni provengono dalla prima versione; lo stesso vale per il re e

la regina, che però ricevono nuove teste simili a maschere. Dalla seconda versione prende l'alfiere e il cavallo, la cui forma a corno viene integrata da una testa equina. Questa terza versione, del 1966, viene realizzata in oro e argento dall'orafo François Hugo.<sup>lxii</sup>

Nelle ultime tre sculture di Sedona, la scacchiera vera e propria diventa un tavolo. Oltre questa variazione, la scultura *Tortue (Tartaruga)* è collegata al gioco degli scacchi da due forme singole: i due piedi conici che sostengono il corpo ricavato da piatti e la testa, che a sua volta è costruita con due forme a cucchiaio contrapposte l'una all'altra.

Un simile gioco di costruzioni antropomorfe ritorna in *Table mise (Tavola apparecchiata)*. Il piano quadrato del tavolo è coperto da diversi elementi, un motivo che nella sua opera si può seguire a ritroso fino a un foglio della cartella *Fiat modes pereat ars*, ma che richiama anche Giacometti, le sue variabili sculture a scacchiera, il suo *Projet pour une place (Progetto per una piazza)* del 1932, dall'intensa carica simbolica, facente parte della collezione di Peggy Guggenheim,<sup>lxiii</sup> o anche *La Table (Il tavolo)*, esposta nel 1933 alla Galerie Pierre Colle per il cui catalogo Ernst scrive il testo insieme a Tzara.<sup>lxiv</sup> Il poliedro su tavolo alto di Giacometti, semplice e insieme complesso, come nel doppio cono di *Table mise*, è posto su una superficie ellittica e su un parallelepipedo. Rispetto ai lavori di Giacometti, Ernst non presenta corpi singoli, bensì quattro insiemi. In primo piano, dalla piastra piana emerge la punta di un cono: un processo che viene ripetuto su un corpo dalla superficie convessa. Con un altro gruppo la compenetrazione dei corpi si affianca all'evidenziazione e all'integrazione tra parallelepipedo e doppio cono. Nel quarto gruppo Ernst presenta una superficie arcuata e una curva su un piatto, laddove nuovamente emerge la punta del cono. Le diverse possibilità di combinazione e di presentazione producono costellazioni cariche di tensione, nelle quali anche i rapporti con i bordi e gli angoli nonché il vuoto della superficie acquistano significato. *Table mise*, quindi, è tavolo d'atelier e al tempo stesso superficie di presentazione.

Le forme sono componenti di altre sculture realizzate a Long Island e vengono presentate in un'ultima combinazione con *The King playing with the Queen (Il re gioca con la regina)*. In primo piano, su una scacchiera sono disposti come pedoni tre con i quali sono correlati l'alfiere, il cavallo e la torre. La regina sul lato sinistro, fortemente ingrandita rispetto alle dimensioni consuete, presenta una testa diversa, simile a quella del re. Dietro la scacchiera, il re, maestoso, è posto su un tavolo più basso. Il corpo e le braccia sono formati da superfici curve a forma semitubolare. La curvatura viene ripresa dai corni, mentre la piastra rettangolare del viso riprende formalmente la scacchiera che al tempo stesso funge da superficie d'appoggio. Grazie alle sue dimensioni e al gesto con il quale sembra abbracciare lo spazio egli domina la scultura. Una mano tiene con atteggiamento protettivo la regina; l'altra regge un doppio cono. Il re è il giocatore di scacchi e un' autorappresentazione dell'artista che gioca con le forme trasformandole secondo la propria intuizione e riflessione.

Negli anni successivi, Ernst avrebbe applicato il confronto con gli oggetti matematici anche in pittura.

Man Ray, emigrato in America come Ernst durante la seconda guerra mondiale, fuggendo da Parigi nel 1940 porta con sé le fotografie scattate all'Istituto Poincaré. In California i due artisti si ritrovano, e a Beverly Hills festeggiano un doppio matrimonio. Man Ray sposa Juliet Browner, Max Ernst Dorothea Tanning. Negli anni seguenti le fotografie servono sia a Man Ray che a Ernst come stimolo e spunto per tutta una serie di dipinti a olio.<sup>lxv</sup> Ernst, per esempio, le utilizza per il dipinto intitolato *Le régal des dieux (Il festino degli dei)* del 1948; anche le forme degli occhi nel disegno *Mask (Maschera)* del 1947 e nella rielaborazione del dipinto *Jeune homme intrigué par le val d'une mouche non-euclidienne (Giovane uomo incuriosito dal volo di una mosca non-euclidea)* dello stesso anno sono riconducibili a una di quelle fotografie di oggetti matematici.<sup>lxvi</sup> La struttura lineare a goccia, sviluppata nel 1942 applicando la tecnica di oscillazione da lui scoperta, viene

articolata cinque anni più tardi nel disegno di una testa. Benché in parte rispetti l'andamento prestabilito delle linee, essa integra maggiormente i contorni slanciati del corpo matematico. Max Ernst riprende l'oggetto matematico solo nei dettagli, quale stimolo formale della sua interpretazione, del suo "vedere che guarda addentro le cose", laddove nelle orbite egli inserisce due triangoli supplementari. Con pochi tratti le trasforma - a sinistra in una testa di pesce, a destra in una testa d'uccello - per ribadire attraverso questi animali, dell'acqua e dell'aria, in maniera emblematica la surreale eliminazione dei contrasti, della passività e dell'attività.

### **Le decorazioni della casa a Sedona e Capricorn**

Nel 1946, Dorothea Tanning e Max Ernst si trasferiscono da New York in Arizona e a Sedona acquistano, sopra l'Oak Creek, un appezzamento di terreno sul quale costruiscono una casa di legno; l'anno successivo, quando la casa viene collegata alla rete idrica, Ernst vi annette un edificio molto spazioso.<sup>lxvii</sup> Decora le pareti esterne in pietra con diverse maschere e realizza un rilievo grande, composto di otto elementi, e uno piccolo con quattro motivi. La finestra di una parete esterna viene decorata con undici pietre che ne incorniciano la sezione superiore e occupano il muro in tutta la sua lunghezza. Di un'altra finestra, divisa in tre sezioni, vengono incorniciati i lati superiore e inferiore con pietre decorate.<sup>lxviii</sup> Infine, anche il muro del cortile interno viene decorato con un rilievo. Complessivamente, l'artista decora quarantasette pietre cave con teste, fontanelle, maschere, animali, corpi celesti e simboli vari. Vent'anni più tardi, vengono realizzati calchi in bronzo di alcune pietre lavorate in rilievo. Oltre ai dodici lavori singoli dei due rilievi, vengono scelti altri quattordici blocchi. Nel 1968, due sculture rotonde della casa, una testa e una figura seduta, posta sul camino, vengono fuse in bronzo. La coesione dei singoli gruppi nel caso dei rilievi viene accentuata e ampliata mediante corpi lineari aggiunti in un secondo momento e per i quali utilizza come spunto formale le fessure della parete. La forma lineare del corpo risale alle figure *Loplop* degli anni Trenta. Le tre figure del rilievo grande si presentano in una posizione innaturale di danza, con equilibrismi delle teste sotto le quali è inserito un uccello. Il motivo centrale del rilievo piccolo, invece, è costituito da un pesce al quale si affiancano diverse creature. È presente anche una variante della figura *Loplop*. Le braccia protese verso l'alto e le gambe raccolte fungono da cornice per due superfici, aperte rispettivamente verso l'alto e verso il basso. Mentre le linee di contorno sono lavorate in maniera molto strutturata, i soggetti sulla parete esterna risultano elaborati più liberamente. Qui Ernst non utilizza soltanto stampi, ma lavora intensamente il cemento ancora umido con scanalature gestuali. La forma del pesce viene trasformata in una forma a occhio. I raggi incisi circondano il sole e vengono riflessi dalla superficie della luna, dotata di un occhio chiuso e uno aperto. L'artista riprende il tema della visibilità e dell'invisibilità, del giorno e della notte, del sopra e del sotto, della luce e dell'oscurità. I corpi celesti, il sole e la luna, costituiscono, accanto a numerose creature terrestri, acquatiche e aeree, i motivi della parete con finestre. Le altre pietre provengono dalla facciata della casa. Anch'esse sono realizzate mediante calchi e incisioni, ma contengono oggetti trovati, inseriti a posteriori, come tubi metallici, un tridente di ferro, piastre anulari fissate con chiodi.

Sulle opere del periodo di Sedona Patrick Waldberg, il primo biografo di Ernst, scrive: "L'arte di Max Ernst è come quella degli Hopi, dei Navahos e degli Apache, che per più di dieci anni furono i miei vicini, ovvero: né realistica né astratta, bensì emblematica. A prescindere da alcune rare eccezioni, egli non ha mai cercato di fissare con tratti precisi e rigidi le manifestazioni dell'essere umano (né delle cose). In tutta la sua opera l'essere umano viene reso attraverso un qualcosa che ne fa le veci, attraverso una figura della fantasia o una maschera, il più delle volte attraverso un uccello, talora attraverso una figura umana resa schematica, la cui testa può essere un rettangolo, un triangolo o un disco. Anche gli indiani si servono di forme geometriche per i loro dipinti, per le loro

figure e le loro maschere. La testa ora è un cerchio ora un quadrato ora un triangolo. Gli ornamenti che la cingono, a quadri, a righe o a bande parallele, simbolizzano il mare, le nuvole, i giorni e le stagioni. La forma non rappresenta un fenomeno, bensì un'idea".<sup>lxix</sup>

La rigida e severa "frontalità" e la semplicità delle forme sottolineano il carattere emblematico delle singole maschere e dei singoli motivi. L'allusione alle danze magiche degli Hopi e degli Zuni, riprodotte sul rilievo grande, ma soprattutto la varietà delle creature riprodotte, sono da intendersi come omaggio artistico ai primi abitanti d'America. Il fascino che Ernst prova per le loro opere è determinato da un'affinità di fondo e non da situazioni contingenti. L'effetto rituale dei loro lavori coincide con la forza di attrazione della sua opera. Sin dall'arrivo negli Stati Uniti, Ernst si interessa dell'arte e della cultura degli indiani Hopi e Zuni e colleziona le loro bambole Katchina. A New York si reca spesso al Museum of the American Indian, conosciuto tramite Breton, e a San Francisco, in occasione del suo primo viaggio attraverso il continente insieme a Peggy Guggenheim, visita una mostra di arte dei nativi americani e così commenta: "Grandiosa! Le cose più belle che abbia visto in questo Paese".<sup>lxx</sup>

A Sedona, oltre alle decorazioni per la casa realizza due grandi sculture. In *Femme debout (Donna in piedi)*, andata distrutta e documentata soltanto fotograficamente, coniuga due filoni tipici della propria produzione plastica. Un corpo affine alle barrette lunghe e sottili di *Les asperges de la lune* (1934) è dotato di una piastra simile a quella di *The King playing with the Queen* (1944) per il viso. Accosta elementi di opere realizzate a dieci anni di distanza l'una dall'altra e in continenti diversi. Il corpo snello della donna possiede uno slancio elegante e si pone in contrasto sia con il piedistallo rettangolare sia con la forma della testa, animata unicamente dall'avvallamento rotondo della bocca. La donna, in piedi, sintetizza l'opera plastica alludendo al tempo stesso all'opera pittorica: la figura infatti reca un quadro al posto della testa.

In *Capricorn*<sup>lxxi</sup> la figura femminile riappare, in una variazione, come scettro; la piastra del viso è trasformata in maschera, il cui stampo è un contenitore di uova, alla quale sono inserite le orbite degli occhi e una fessura per la bocca; lo stelo è formato da stampi di bottiglie e tronchi di cono con lo stesso raggio, come nel caso delle sculture parigine ricavate da vasi per fiori, vengono sovrapposti in modo da creare una superficie ondulata fatta di rigonfiamenti e assottigliamenti; lo scettro è retto da un re troneggiante in posa maestosa con un'Ondina snella al fianco. Per entrambe le figure nonché per le due creature sul grembo e sulla mano del re Ernst utilizza barre, anelli e dischi di ferro, che costituiscono una parte delle forme fondamentali del suo linguaggio plastico in cemento e pietra pomice. Sulla piastra dello zoccolo, il re occupa lo spazio maggiore, i suoi arti inferiori sono formati da un parallelepipedo dal quale fuoriescono i piedi. Questo elemento, utilizzabile anche come panca, è completato da uno schienale con braccioli. Dalle spalle esce il collo che regge la testa con le corna. Il viso viene accennato attraverso lo spigolo degli occhi e una bocca a disco. Nella mano sinistra il re presenta un essere rotondo, simile a un pesce, con antenne sulla testa e la pinna caudale è curvata in avanti. Sotto di essa è distesa, appiattita, una seconda creatura con la lingua fuori, che si protegge la testa con una mano, come se venisse schiacciata dal peso. Il corpo dell'Ondina termina in una coda di pesce; la sua posizione è seduta, eretta su un sedile assai stretto. Il suo tronco nudo, a forma di violoncello, passa direttamente in un collo sproporzionatamente lungo, coronato dal cerchio per il viso e da un cerchio per la testa. Nella versione originale, rifiutata da Ernst, i due occhi erano a tubo per poter evidenziare meglio la bipartizione. Nella versione rielaborata, un grosso pesce attraversa la testa dell'Ondina, così i riccioli perdono il loro carattere realistico diventando onde del mare. Il retro della testa viene ornato, come lo scettro, con il calco di un recipiente per uova, variato mediante l'eliminazione di due cavità, a formare la A maiuscola del suo nome.

Nel 1962, Ernst realizza un calco in gesso di *Capricorn*, ne fa portare le singole parti in Francia,

dove nel nuovo domicilio di Huismes le ricomponesse apportandovi piccole variazioni e rendendo più piatta la scultura. Di questa nuova versione, a partire dal 1964, realizza dodici esemplari in bronzo. La variazione più importante riguarda il piccolo essere a forma di pesce: gli vengono aggiunti un seno e un vestito squamato, che lo rendono ancor più una figlia dell'Ondina. Come testa gli viene data una forma semitubolare ricurva risalente a *Jeune homme au creur battant*. Alla forma concava della testa Ernst contrappone la forma convessa della pinna. Ma anche l'Ondina viene variata e semplificata. La pinna è allungata fino al bordo dello zoccolo, come l'abito a scaglie fino alle cosce, e i seni sono appuntiti a forma di cono, la fronte e il retro della testa levigate allontanando l'acconciatura. Il pesce viene "dinamizzato" in volo mediante una forma appuntita e una leggera curvatura.

In un'intervista Max Ernst definisce *Capricorn* "la mia famiglia".<sup>lxxii</sup> Come ritratto personale di famiglia, il re e la regina potrebbero rappresentare i due artisti; nelle piccole creature sullo zoccolo della figura maschile si potrebbero quindi intravedere i cani di Ernst e Dorothea Tanning,<sup>lxxiii</sup> uno dei quali chiamato Katchina come le bambole degli indiani Hopi e Zuni. Altre sono le possibili interpretazioni del nome *Capricorn*. Henry Miller, che nel 1942 contribuisce al numero su Max Ernst della rivista «View»,<sup>lxxiv</sup> negli anni Trenta pubblica due romanzi: in *Tropic of Cancer* (*Tropico del Cancro*), del 1934, descrive le proprie esperienze in Francia, mentre *Tropic of Capricorn* (*Tropico del Capricorno*), uscito nel 1939, tratta del "periodo americano", tracciando un parallelismo tra le diverse fasi della propria vita e i luoghi geografici.<sup>lxxv</sup> Nel 1948 Ernst aveva assunto la cittadinanza americana, la scultura in cemento potrebbe quindi venir interpretata come sintesi ed elaborazione delle sue esperienze sotto le costellazioni del cielo del Sud. Nella mitologia greca, Capricorno è il figlio di Pan, dalle fattezze di caprone, e della ninfa caprina Aice, che dopo la nascita Giove traspose tra le stelle. Dio astrale dei mari, il Capricorno ha a sua volta un busto caprino e nella parte inferiore un corpo di pesce.<sup>lxxvi</sup> Max Ernst riprende e ridistribuisce i motivi mitologici nelle sue figure, in una mistura immaginifica. Con queste creature, appartenenti alla sua famiglia artistica, egli crea un nuovo mondo e una nuova mitologia.

### **Il ritorno in Europa: le sculture dell'ultimo periodo**

Insieme a Dorothea Tanning, nel 1949 Max Ernst ritorna per la prima volta nel Vecchio Continente. Quale dichiarazione d'amore nei confronti di Parigi, metropoli dell'arte per antonomasia, l'anno successivo realizza la scultura intitolata *La Parisienne* (*La Parigina*). La figura snella, posta su un piedistallo rotondo, sembra emergere dal mare, poiché le gambe partono dal piedistallo, la testa ha la forma di una conchiglia a corno e il suo abito è decorato sul retro da una conchiglia marina. Il background mitologico al quale Max Ernst fa cenno è, come nel caso di *La belle allemande*, la nascita di Venere, dea dell'amore, dalla spuma del mare.

Nel 1953 i due artisti ritornano definitivamente in Francia. Dopo il conferimento del Gran Premio per la pittura alla Biennale di Venezia nel 1954, per Ernst ha inizio il successo internazionale e la disponibilità economica per produrre progressivamente le sue sculture in bronzo, e nel 1955 può acquistare una casa nella Touraine.

Nel nuovo domicilio di Huismes trova attrezzi agricoli che utilizza per due assemblage: *Êtes-vous Niniche?* (*È lei Niniche?*) si compone di due gioghi per buoi, uniti da una sbarra in modo da ripetere formalmente la figura del piccolo rilievo di Sedona. Con i fori, le quattro parti laterali fissate alla figura simmetrica sembrano quattro teste di animali che fiutano l'aria. La creatura è posta su un cliché tipografico con il nome citato nel titolo. Con questa composizione Ernst produce un campo di tensione culturale-antropologico che va dalla preistoria all'era moderna, confrontando tra loro agricoltura e tecnica e visualizzando il rapporto tra l'oggetto e la sua definizione. Al tempo stesso, il titolo tematizza il suo modo di procedere artistico e sottolinea il processo di interrogazione degli

oggetti, il penetrare in essi attraverso lo sguardo per leggerli... un processo fondamentale nella sua opera.

Per il secondo assemblage, *Deux et deux font un (Due più due fa uno)*, Max Ernst modifica solo un oggetto: rovescia in avanti una cassa di legno aperta su due lati e prolunga il lato posteriore con una tavola di legno quadrata, dalla quale ritaglia due occhi rotondi e una bocca. Del modello in legno vengono realizzati dieci stampi in bronzo, che Ernst dipinge variando leggermente di volta in volta uno schema fisso. Alle superfici interne ed esterne della forma aperta della cassa dà le linee di contorno di una figura seduta. Nel quadrato iscrive un cerchio che forma una testa, e sul lato posteriore dipinge la silhouette di un corpo umano. Con questa figura Ernst intreccia volume e superficie, illusione e realtà. L'assurda equazione contenuta nel titolo si risolve nel senso che due prospettive spaziali, una esterna e una interna, e due generi artistici, la pittura e la scultura, producono un'unica figura.

Escluso dal gruppo surrealista per aver accettato il premio della Biennale di Venezia, Ernst con i due assemblage sottolinea la propria posizione artistica, la sua provenienza dal dadaismo, il suo legame con il surrealismo e rimanda ai propri mezzi artistici: la parola e l'immagine, la pittura e la scultura.

A cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, Max Ernst crea un insieme di undici sculture con le quali amplia la sua "famiglia artistica". Una fotografia del 1961 mostra come queste nuove creazioni si inseriscano facilmente nell'universo delle sue figure. Lo stampo in bronzo di *Gai*, realizzata un quarto di secolo prima a Parigi, si accompagna a due nuove opere intitolate *Bosse de nage (Nuotatore nato)* e *Dream Rose (Sogno Rosa)* del 1959. Entrambe le figure, come quelle di *Fille et mère (Figlia e madre)* del 1959, hanno lo sguardo rivolto in alto. Ernst realizza gli occhi della madre secondo il modello di *Gai*, annodando due sottili pezzi di filo di ferro posti sulla superficie. Nella superficie del viso, leggermente concava, invece, riecheggia un'affinità con i lavori di Long Island, così come la figlia ha i propri antenati nelle regine del 1944 e del 1952. Siffatte riprese, con le quali Ernst verifica, interroga e unisce incessantemente i principi formali già acquisiti, sottendono tutta la sua opera e riguardano talora anche intere figure. Per la piccola figura di *L'imbécile (L'imbecille)*, per esempio, egli utilizza un gemello della *Crouching Figure (Figura rannicchiata)* del 1948.

Il tema del "portare" definisce anche il rapporto tra le due figure in *Apaisement (Tranquillità)*, che si distinguono l'una dall'altra per i corpi piatti e riccamente decorati. Due forme, poste sulla parte anteriore di uno zoccolo obliquo, ribadiscono il contrasto. Con questa scultura e con *La Tourangelle (La donna di Tours)*, "vestita a festa" con il collare, l'acconciatura e il vestito della domenica, Ernst offre una variazione di un gruppo di figure che in *Un Chinois égaré (Un cinese smarrito)* e *Dans les rues d'Athènes (Per le strade di Atene)* hanno conservato la loro inconfondibile forma *Loplop*. Rispetto a lavori come *Oiseau-tête*, però, l'artista qui introduce un elemento di novità: su entrambi i rettangoli verticali delle superfici del corpo sono applicate figure più piccole perfettamente plastiche. La figura principale, portante, di *Dans les rues d'Athènes* viene caratterizzata come civetta, il simbolo di Atene, mediante una piastra rettangolare trasversale sulla testa, alla quale sono applicati due grossi occhi rotondi. Atena, dea dell'intelligenza e protettrice della città, è legata come appendice laterale all'uccello simbolo di saggezza. Al tempo stesso, però, con la civetta Ernst rappresenta anche Zeus, il maggiore tra gli dei olimpici greci. Atena nacque dalla sua testa e già alla nascita era ben armata, come dimostra la piastra della testa. Con la figura femminile disposta a sinistra in basso, sotto il corpo della civetta, viene sottolineato il suo significato di dea protettrice di Atene. Nella gara con Poseidone, dio del mare, per il possesso della città, uscì vittoriosa; lo sconfitto è circondato dalle onde, con la testa formata da un tridente.

Accanto a queste sculture formate da piastre, negli anni intorno al 1960 vennero realizzate anche

sculture formate da barre, da *Femme debout* a *Les asperges de la lune*. La scultura intitolata *Ames sœurs* (*Anime gemelle*) con la sua bipartizione è la più affine alla coppia originale. In *Le génie de la Bastille* (*Il genio della Bastiglia*), la forma dello stelo che sostiene e presenta la figura è cresciuta sino a diventare una vera e propria colonna molto alta. La leggera scanalatura della forma originale ha lasciato il posto a una strutturazione assai più marcata, la struttura reticolare grezza e irregolare è ottenuta attraverso lo stampo di una nassa. Un esemplare di un simile attrezzo da pesca, leggero e intrecciato, si scorge appoggiato alla parete sullo sfondo in una fotografia dell'atelier di Huismes. Essiccato il gesso, Ernst ritaglia l'intreccio e per realizzare lo stelo della colonna sovrappone quattro stampi; indi pone sulla sommità, a guisa di corona, una figura di uccello con le ali spalancate. Questo animale, emblematico nella produzione di Ernst, è strutturato in maniera perfettamente simmetrica: esso consiste di tre forme fondamentali, riprodotte due volte, che attraverso la loro disposizione rafforzano l'equilibrio della scultura stessa. Con questa creatura "libera" Max Ernst crea un monumento all'uccello che evoca le tendenze libertarie della Rivoluzione Francese. Il titolo richiama le carceri parigine diventate tristemente famose sin dai tempi di Richelieu, e che nel 1789, agli albori della Rivoluzione, vennero assaltate e distrutte quale simbolo della tirannide monarchica. A ricordo della Rivoluzione di luglio del 1830, sulla piazza della Bastiglia venne poi innalzata la "colonna di luglio", sulla cui sommità è posto il genio romano della libertà, una figura maschile alata.

Con *Sous les ponts de Paris* (*Sotto i ponti di Parigi*), Ernst con beffardo spirito dada crea un monumento alla rana: l'animale è posto in cima a una colonna, questa volta realizzata con un'unica nassa. Come già nel caso di *Apaisement* e di *Le génie de la Bastille*, vengono contrapposte superfici piatte a superfici strutturate. Per la rana, Ernst si rifà al proprio uccello della libertà, nel cui corpo inserisce un volto di rana. Indi dà seguito alla reinversione delle figure, che aveva già portato dalla testa d'uccello alla parte inferiore del corpo, utilizzando una forma analogamente appuntita come parte superiore della colonna dove appare la rana. A Huismes, a partire dal 1959 Ernst progetta anche numerosi monili che successivamente François Hugo realizzerà in oro e in argento. Con essi Ernst mostra in formato ridotto alcuni temi ricorrenti delle sculture. Sul tavolo dell'atelier di Huismes si possono vedere per esempio le *maquettes* in gesso per *Homme* e *Femme*. Anche nell'opera pittorica aveva compiuto un simile passaggio con i suoi *Microbi*: realizzati per la prima volta a Sedona nel 1946, essi evocano sterminati paesaggi visionari. Nel 1953, quindi, esce il suo libello artistico *Sept microbes vus à travers un tempérament* (*Sette microbi visti attraverso un temperamento*), nel quale sette poesie vengono accompagnate da altrettante gouache di piccolo formato, la prima delle quali è dedicata a una collina: Ernst allude ai dipinti di Paul Cézanne raffiguranti la montagna di Sainte-Victoire, che in quel paesaggio presso Aix aveva trovato per la propria arte quel che il suo amico Emile Zola nel 1866 aveva riassunto in una massima: "Un'opera d'arte è un angolo della creazione visto attraverso un carattere".<sup>lxxvii</sup> Un angolo del creato, una particella della natura è assolutamente sufficiente all'artista per definire la configurazione in sé autonoma dell'immagine e confrontarsi con essa. Nel suo omaggio all'antesignano dell'arte moderna Ernst sostituisce la vista settoriale del motivo della natura con il concetto di microbo, l'essere vivente più minuscolo, visibile al microscopio, la cui importanza nel metabolismo della natura sta nel fatto di rappresentare il momento di simbiosi di diversi organismi: la sua attività corrisponde dunque al procedere per combinazioni di Max Ernst.

Il titolo, *Un microbe à travers un tempérament*, per l'opera creata nel 1964 come assemblage e realizzata in bronzo in quello stesso anno indica nella struttura simbiotica dei microrganismi un principio d'invenzione e di rappresentazione. Per questo assemblage Ernst si serve di attrezzi trovati in una fattoria. A due parti di un pancone stretto e lavorato a pialla aggiunge le aste del timone di un carro e monta un cuscinetto metallico sulla parte superiore dell'asta stessa, fissata verticalmente a

un piedistallo di legno. Tra le aste curve pendono, appese a due a due, alcune catene di differente lunghezza, unite tra loro da un anello. Questa nuova soluzione combinatoria estende il significato delle forme. Esse producono un "essere a forma di stele" che guarda l'osservatore con la bocca spalancata e gli occhi rotondi e, come colto di sorpresa dal suo sguardo, protende in alto le estremità di esagerata lunghezza. Con il suo inconfondibile temperamento artistico Ernst ha sottoposto gli oggetti della realtà a una metamorfosi, ottenendo un'immagine antropomorfa, un gigantesco microbo divenuto visibile attraverso la lente d'ingrandimento dell'artista. Il suo sguardo interpretativo che, oscillando tra microcosmo e macrocosmo, si confronta con la questione dell'identità e dell'unità dei contrasti, trova in questa scultura la sua forma congeniale e ideale.

Nel 1964 Ernst e la Tanning si trasferiscono a Seillans presso la costa meridionale della Francia, in una casa procurata da Patrick Waldberg. La coppia aveva abitato nove anni a Huismes, tra le colline della Touraine, tra la Loira, l'Indre e la Vienne. Poco lontano sorge Amboise, dove nel 1519 morì Leonardo da Vinci. Per Michel Debré, sindaco della città e all'epoca ministro degli Esteri francese, è cosa ovvia chiedere all'artista, in occasione del commiato, la realizzazione di una fontana, tanto più che in una recensione del 1963 l'artista viene definito il "Leonardo del surrealismo".<sup>lxxviii</sup> Dopo una preparazione durata parecchi anni, la fontana viene inaugurata nel novembre del 1968. L'impianto circolare è posto sulla diga della Loira, in posizione obliqua rispetto al monumento ai caduti di Amboise. Il bordo del bacino è circondato da sei tartarughe dalle quali escono i getti d'acqua, interpretate come parodia della vasca di Latona nel parco del castello di Versailles.<sup>lxxix</sup> Per la realizzazione delle figure Ernst si rifà a *Tortue (Tartaruga)* del 1944, laddove al tavolo rettangolare sostituisce una combinazione di semisfera, tronco di cono e piatto, dal titolo *Petite tortue sur socle rond (Piccola tartaruga su base rotonda)*. Una versione ingrandita quattro volte della tartaruga originale con tavolo è rappresentata da *La grande tortue (La grande tartaruga)*, posta nella vasca su una piastra di pietra. Una porta massiccia, che riprende la forma del tavolo, le sta dietro: è davanti a quell'ingresso nel regno della morte che diviene comprensibile il contenuto simbolico della tartaruga come segno di immortalità. Sulla porta sono accatastati quattro corpi ovali di pietra chiara. Sulla forma più in alto, simile a un'anfora, è posto *Le grand Génie (Il grande Genio)* con le ali aperte. Anche in questo caso, l'artista ricorre a un quadruplo ingrandimento della piccola forma originale, la figura d'uccello di *Le génie de la Bastille*. Dalla superficie d'acqua emergono due ulteriori piedistalli, sui quali la forma ovale viene trattata in diverse variazioni e combinazioni. *Le grand assistant (Il grande assistente)* è posto sullo zoccolo più basso, mentre la coppia gemella, *Deux assistants (Due assistenti)*, è situata sulla colonna leggermente più alta.<sup>lxxx</sup> Tutte queste figure discendono dalla rana di *Sous les ponts de Paris*, o come triplice ingrandimento o come duplicato.

La fontana costituisce un giocoso omaggio a Leonardo da Vinci, pittore, scultore, architetto, scienziato e tecnico, genio universale del Rinascimento. Già nel testo teorico del 1936 intitolato *Au-delà de la peinture* Max Ernst si era avvalso di passi del *Trattato sulla pittura* di Leonardo, al fine di illustrare e giustificare la propria tecnica del frottage, il suo "vedere addentro le cose".<sup>lxxxii</sup> Anche per Leonardo, infatti, il vedere era fonte di conoscenza. La forma ovale, sulla quale aleggia il suo libero spirito, è il simbolo della nascita di un nuovo mondo, di un vedere profondo maturando le cose, del processo visivo e dell'invenzione. Nelle proprie annotazioni, Leonardo aveva scritto che sia la rana sia la tartaruga nascono dall'uovo.<sup>lxxxiii</sup> La scelta degli animali riveste quindi carattere emblematico. Anche la linea di contorno sulla forma dell'uovo può venir compresa come segno semplificato della pietra di Penrose, come occhio e al tempo stesso come centro del creato.

Ernst sceglie questi due animali anche per la realizzazione delle ultime opere plastiche. La figura *Janus (Giano)* è montata su una piastra sottile e al pari di *Chéri Bibi (Bibi caro)*, realizzata nel 1973, essa appartiene alle sculture a dischi. Lo schema compositivo di *Un chinois égaré* e di *Dans*

*les rues d'Athènes* vi viene ripreso *tout court*. Mentre la testa di *Chéri Bibi* viene inserita in un quadrato, le due teste di *Janus* bifronte superano il bordo superiore del piatto.

Inoltre, esse si distinguono per il numero delle copie, e il motivo è da ricercare nel significato di *Janus*: il fotografo Edward Quinn ne riproduce la realizzazione in diverse fotografie.<sup>lxxxiii</sup> Per la tartaruga e la rana Ernst realizza uno stampo con due formine per sabbia, ma da entrambe stacca i piedi. Le forme così stilizzate ma ancora riconoscibili come animali vengono quindi poste sul lato anteriore e posteriore della scultura, dove assumono la posizione e la funzione degli organi genitali maschili. Con questa configurazione Ernst riprende la forma classica dell'erma greca, un pilastro dotato di un fallo pronunciato. Le teste circolari su entrambi i lati sono decorate con diverse forme a conchiglia, che sottolineano il carattere del corteggiamento e della virilità. Due ultimi esempi dell'opera tarda servono ancora a illustrare la vastità dell'opera plastica. Il *Totem* è costituito dal semplice corpo geometrico del cilindro, trasformato in viso dalla complessa fisionomia grazie a tagli orizzontali e verticali, nonché a fori circolari. La forma originale viene integrata da una forma espressiva che richiama i totem indiani della costa nord-occidentale:<sup>lxxxiv</sup> a questi antenati accovacciati e sovrapposti, con fattezze animali o umane, nell'opera plastica di Ernst fa riscontro formale il *Totem* del 1973, contenutisticamente il *Portrait d'un ancêtre (Ritratto di un antenato)* del 1974. Nel *Totem* infatti sono rappresentati due animali che vedono di notte: in alto un gatto, in basso una civetta. La sua colonna-emblema non tratta della morte, bensì del vedere. Anche *Le musée de l'homme (Museo etnografico)* è composto da due semplici corpi geometrici: un cubo e un prisma. La forma di base si rifà a una grande versione in pietra, realizzata nel 1967, che viene allungata e fornita di una testa diversa nel lavoro intitolato *Man with folded arms (Uomo con le braccia conserte)*. Mentre la prima versione è aperta, e frontalmente si presenta come un tavolo,<sup>lxxxv</sup> il retro risulta chiuso da una maschera; una composizione paragonabile all'assemblage *Deux et deux font un*, ma anche alle statuette accovacciate su cubi della cultura egizia. Max Ernst riprende entrambi gli elementi e li trascende. Il suo *Musée de l'homme* fonde matematica e mitologia nell'immagine umana, coniuga vita e morte, illustra lo sguardo rivolto verso l'interno e lo sguardo rivolto all'esterno.

---

i Max Ernst, nel 1963, nel film *Entdeckungsfahrten ins Unbewußte* di Peter Schamoni. Cfr.: Peter Schamoni (a cura di), *Max Ernst - Maximiliana. Die widerrechtliche Ausübung der Astronomie*, Monaco di Baviera 1974, p. 56.

ii Max Ernst, *Masques sculptées*, catalogo della mostra, Galerie Lucie Weill, Parigi, giugno-luglio 1961.

iii *Max Ernst. Œuvre sculptée 1913-1961*, catalogo della mostra, Galerie Le Point Cardinal, Parigi, 15 novembre-fine dicembre 1961.

iv Michel Ragon, *L'œuvre sculptée de Max Ernst*, in: «Cimaise», anno 9, n. 57, Parigi, gennaio-febbraio 1962, pp. 12-25.

v Max Ernst, *Inspiration to order*, in: «This Quarter. Surrealist Number», vol. V, n. 1, Parigi, settembre 1932, pp. 79-85.

vi Max Ernst, *Biographische Notizen (Wahrheitsgewebe und Lügengewebe)*, in: *Max Ernst*, catalogo della mostra, Wallraf-Richartz-Museum, Colonia, 28 dicembre 1962-3 marzo 1963; Kunsthau Zurich, Zurigo, 23 marzo-28 aprile 1963, pp. 19-35, I-X.

vii Vedi il lavoro *Die Umarmung*, riproduz. in: Gustave Kuhn, *Auguste Rodin*, Berlino [1912], p. 44.

viii Max Ernst, *Im Obernierzemuseum*, in: «Volksmund», 11 dicembre 1912.

ix August Macke, *Die Masken*, in: *Der Blaue Reiter* ([Wassily] Kandinsky, Franz Marc, a cura di), Monaco di Baviera 1912, pp. 21-26.

- 
- x I due lavori in legno *Frau mit Hirsch* [Donna con cervo] e *Pierrot*, entrambi del 1912 e alti ciascuno 34,5 cm, sono riprodotti in: Dominik Bartmann, August Macke. *Kunsth Handwerk, Glasbildet; Stickereien, Keramiken, Holzarbeiten und Entwürfe*, Berlino 1979, p. 134 sg.
- xi Johann Räderscheidt, *Marta Hegemann - Erinnerungen* (composto sulla base del manoscritto autografo, Colonia 1965), in: *Marta Hegemann (1894-1970) - Leben und Werk*, catalogo della mostra, Kölnisches Stadtmuseum, Colonia, 31 agosto-7 ottobre 1990, pp. 73-83.
- xii Lettera di Max Ernst a Tristan Tzara, Colonia, 31 dicembre 1919, cit. in: *Werner Spies, Max Ernst - Collagen. Inventar und Widerspruch*, Colonia 1974, p. 236.
- xiii Alla fonte di questa riproduzione come pure al titolo del lavoro a rilievo ha rimandato William A. Camfield, *Max Ernst: Dada and the Dawn of Surrealism*, in: Id. (a cura di), *Max Ernst. Dada and the Dawn of Surrealism*, catalogo della mostra, Museum of Modern Art, New York, 14 marzo-2 maggio 1993, e *loc. cit.*, Monaco di Baviera 1993, pp. 29-155.
- xiv *Max Ernst, Biographische Notizen (Wahrheitsgewebe und Lügengewebe)*, in: *Max Ernst*, catalogo della mostra, Wallraf-Richartz-Museum, Colonia, 28 dicembre 1962-3 marzo 1963; Kunsthhaus Zurich, Zurigo, 23 marzo-28 aprile 1963, pp. 19-35, I-X.
- xv *Kunst. Ausstellung im Kunstverein. I. Die Gruppe D.*, in: «Kölner Stadt-Anzeiger», Colonia, 12 novembre 1919, cit. in: *Werner Spies, Max Ernst - Collagen. Inventar und Widerspruch*, Colonia 1974, p. 243.
- xvi *Dada in Düsseldorf Dadaisten im Düsseldorfer graphischen Kabinett (Blumenhaus)*, in: «Rheinisch-Westfälische Zeitung», Essen, 3 febbraio 1920, cit. in: *Kunstverein. I. Die Gruppe D.*, in: «Kölner Stadt-Anzeiger», Colonia, 12 novembre 1919, cit. in: *Werner Spies, Max Ernst - Collagen. Inventar und Widerspruch*, Colonia 1974, pp. 244-245.
- xvii Riproduz. in: *Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, catalogo della mostra, Berlinische Galerie, Berlino, 25 settembre 1988-8 gennaio 1989, p. 159.
- xviii William A. Camfield (a cura di), *Max Ernst: Dada and the Dawn of Surrealism*, catalogo della mostra, Museum of Modern Art, New York, 14 marzo-2 maggio 1993, e *loc. cit.*, Monaco di Baviera 1993, p. 98.
- xix *Kunst. Ausstellung im Kunstverein. I. Die Gruppe D.*, in: «Kölner Stadt-Anzeiger», Colonia, 12 novembre 1919, cit. in: *Werner Spies, Max Ernst- Collagen. Inventar und Widerspruch*, Colonia 1974, p. 243.
- xx Tale *background* è stato rilevato da Ludger Derenthal, *"ubi bene ibi Dada" Max Ernst (und Johannes Theodor Baargeld) auf dem Weg indie Tiroler Berge*, in: Günther Dankl und Raoul Schrott (a cura di), *DADAutriche 1907-1970*, catalogo della mostra, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, 7 aprile-6 giugno 1993, pp. 93-107.
- xxi Stefanie Poley, *Die Bildquellen zu "Sainte Cécile" und "Ubu imperator" von Max Ernst*, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, vol. 10, Stoccarda 1973, pp. 89-98.
- xxii Max Ernst, *Au-delà de la peinture*, in: «Cahiers d'Art», anno 11°, nn. 6-7, Parigi, ottobre 1936, pp. 149-182.
- xxiii Werner Spies, *Max Ernst. Loplop. Die Selbstdarstellung des Künstlers*, Monaco di Baviera 1982, p. 177, nota 41.
- xxiv Max Ernst, *Biographische Notizen (Wahrheitsgewebe und Lügengewebe)*, in: *Max Ernst*, catalogo della mostra, Wallraf-Richartz-Museum, Colonia, 28 dicembre 1962-3 marzo 1963; Kunsthhaus Zürich, Zurigo, 23 marzo-28 aprile 1963, pp. 19-35, I-X.
- xxv Max Ernst, *ibidem*, pp. 19-35, I-X.
- xxvi Uwe M. Schneede, *Max Ernst*, Stoccarda 1972, p. 69.
- xxvii «La Révolution Surréaliste», anno 4°, n. 11, Parigi, 15 marzo 1928, interno della copertina.
- xxviii «La Révolution Surréaliste», anno 2°, n. 7, Parigi, 15 giugno 1926, e anno 2°, n. 8, Parigi, 1° dicembre 1926, interno della copertina.  
La palla di neve di Man Ray è riprodotta in: Man Ray, *Objets de mon affection*, Parigi 1983, p. 51.
- xxix Sei anni dopo, Roland Penrose, si dedicò nuovamente al gesso, lo dipinse e diede al suo assemblage il titolo *Captain Cook's last voyage*, riproduz. in: Id.: *Dawn Ades: Dada and Surrealism reviewed*, catalogo della mostra, Hayward Gallery, Londra, 11 gennaio-27 marzo 1978, p. 367.

- 
- xxx Jürgen Pech, *Max Ernst. La femme 100 têtes*, catalogo della mostra, Max-Ernst-Kabinett, Brühl, 27 settembre 1984-31 gennaio 1985.
- xxxi Roland Penrose, *Scrap Book 1900-1981*, Londra 1981, p. 35.
- xxxii La mostra *Surrealists Objects & Poems* ebbe luogo dal 24 novembre al 22 dicembre 1937 alla London Gallery. Cfr. Arturo Schwarz (a cura di), *I Surrealisti*, catalogo della mostra, Palazzo Reale, Milano, 7 luglio-10 settembre 1989; ediz. ted.: Francoforte 1990, p. 382.
- xxxiii Riproduz. in: «Le Surréalisme au service de la Révolution, n. 3», Parigi, dicembre 1931, p. 39. Sulla facciata doppia 18/19, l'edizione presenta inoltre, corredato da disegni, il testo *Objets mobiles et mues*.
- xxxiv Carola Giedion-Welcker, *Plastik des XX. Jahrhunderts. Volumen- und Raumgestaltung*, Zurigo 1955, p. 242.
- xxxv Riproduz. nel saggio: Lucy R. Lippard, *The Sculpture*, in: *Max Ernst. Sculpture and Recent Painting*, catalogo della mostra, Jewish Museum, New York, 3 marzo-17 aprile 1966, pp. 37-52.
- xxxvi Riproduz. in: Jane Hancock e Stefanie Poley, *Arp 1886-1966*, catalogo della mostra, Württembergischer Kunstverein, Stoccarda, 13 luglio-31 agosto 1986, e *loc. cit.*, pp. 130-131.
- xxxvii Alle rispettive riproduzioni del 1901, che Max Ernst trovò sulla rivista «La Nature», ha rimandato Charlotte Stokes, *The Scientific Methods of Max Ernst: His Use of Scientific Subjects from "La Nature"*, in: «The Art Bulletin», vol. 62, n. 3, New York, settembre 1980, pp. 453-465.
- xxxviii *Conversation avec Max Ernst*, in: «Commune. Revue de l'Association des Écrivains et des Artistes révolutionnaires», 2<sup>me</sup> année, n. 21, Parigi, maggio 1935, p. 956 sg.
- xxxix Max Ernst, *Was ist Surrealismus?*, in: *Ausstellung [Hans Arp, Max Ernst, Alberto Giacometti, J. Gonzales, Joan Miró]*, catalogo della mostra, Kunsthhaus, Zürich, Zurigo, 11 ottobre-4 novembre 1934, p. 6.
- xl Cfr.: Jürgen Pech, *Max Ernst. Histoire Naturelle. Frottagen*, catalogo della mostra, Max-Ernst-Kabinett, Brühl, 28 settembre 1983-31 gennaio 1984.
- xli Max Ernst, *Was ist Surrealismus?*, in: *Ausstellung [Hans Arp, Max Ernst, Alberto Giacometti, J. Gonzales, Joan Miró]*, catalogo della mostra, Kunsthhaus Zürich, Zurigo, 11 ottobre-4 novembre 1934, p. 6.
- xlii Dopo aver presentato la prima versione dal 22 al 31 maggio 1936 alla *Exposition surréaliste d'objets* della Galerie Charles Rattou a Parigi, Max Ernst elaborò una nuova versione che regalò alla ex moglie Luise Straus. Grazie a Robert Schuppner, artista tedesco che nel 1939 fece ritorno a Colonia per evitare a Parigi l'internamento in quanto straniero indesiderato, il gesso arrivò infine alla collezione di Ludwig Hack. Nel 1971, oltre alla versione in bronzo venne realizzata una riproduzione, sempre in bronzo, con un ingrandimento di sette volte e mezzo, che venne posta davanti alla Kunsthalle di Düsseldorf. Per quanto riguarda le attività di Schuppner nel commercio di oggetti d'arte, vedi: Martina Sitt, *Auch ein Bild braucht einen Anwalt. Walter Cohen - Leben zwischen Kunst und Recht*, Monaco di Baviera 1994, pp. 45-63.
- xliii Evan M. Maurer, *Dada und Surrealismus*, in: William Rubin (a cura di), *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, Monaco di Baviera 1984, pp. 547-607.
- xliv Michael Lloyd, *"Lunar asparagus" by Ernst (1935) and Lake Sentani*, in: «Gazette des Beaux Arts», vol. 106, anno 127, n. 1401, Parigi, ottobre 1985, pp. 137-140.
- xlv Christian Zervos (a cura di), *Max Ernst: Œuvres de 1919 à 1936*, in: «Cahiers d'Art», numero speciale, Parigi 1937, p. 95.
- xlvi Werner Hofmann, *Max Ernst und die Tradition*, in: *Max Ernst. Das innere Gesicht. Die Sammlung de Menil*, catalogo della mostra, Kunsthalle, Amburgo, 14 maggio - 21 giugno 1970, e *loc. cit.*, pp. 9-20.
- xlvi Riproduz. in: Reinhold Hohl, *Alberto Giacometti*, Stoccarda 1971, p. 48 sg.
- xlvi Riproduz. in: William Rubin (a cura di), *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, Monaco di Baviera 1984, p. 34; cfr. p. 37.
- xlvi Lettera di Max Ernst ad André Breton. Parigi, 26 marzo 1936, in: Agnès Angliviel de la Beaumelle, Isabelle Monod-Fontaine, Claude Schweisguth, *André Breton. La beauté convulsive*, catalogo della mostra, Musée nationale d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Parigi, 25 aprile-26 agosto 1991, p. 229.

- 
- <sup>i</sup> André Breton, *L'objet fantôme*, in: «Le Surréalisme au service de la révolution», n. 3, Parigi, dicembre 1931, pp. 20-22.
- <sup>ii</sup> André Breton, *Crise de l'objet*, in: «Cahiers d'Art», anno XI, nn. 1-2, Parigi, maggio 1936, pp. 21-26.
- <sup>iii</sup> André Breton, *Nadja*, Pfullingen 1960, p. 99 sg.
- <sup>iiii</sup> André Breton, *Le message automatique*, in: «Minotaure», nn. 3-4, pp. 55- 65.
- <sup>lv</sup> Leonora Carrington, *Little Francis*, in: id., *The house of fear*, New York 1988, pp. 69-148.
- <sup>lv</sup> «Cahiers d'Art», anno XIV, nn. 5-10, Parigi, dicembre 1939, pp. 140-145.
- <sup>lvi</sup> «London Bulletin», nn. 18-20, Londra, giugno 1940, p. 23.
- <sup>lvii</sup> Julien Levy, *Un été a Long Island*, in: *Hommage à Max Ernst*, Parigi 1971, numero speciale della «Revue XX<sup>e</sup> Siècle», pp. 60-62.
- <sup>lviii</sup> Attraverso la contrapposizione visuale ha richiamato l'attenzione sul dipinto: Lucy R. Lippard, *The Sculpture*, in: Max Ernst. *Sculpture and Recent painting*, catalogo della mostra, The Jewish Museum, New York, 3 marzo-17 aprile 1966, pp. 37-52.
- <sup>lix</sup> Una veduta laterale di tale struttura portante mobile è riprodotta in: Lisa Phillips, *Frederick Kiesler*, New York, Londra 1989, p. 64.
- <sup>lx</sup> Tra il 1920 e il 1972, Man Ray aveva progettato numerose scacchiere con i relativi pezzi, vedi: Man Ray, *Objets de man affection*, Parigi 1983, p. 161.
- <sup>lxi</sup> Sul rapporto tra i surrealisti e questo "precursore" letterario vedi: Rüdiger von Tiedemann, *Alice bei den Surrealisten. Zur Rezeption Lewis Carrolls*, in: *Arcadia*, vol. 17, n. 1, Berlino, New York 1982, pp. 61-80.
- <sup>lxii</sup> Le figure sono riprodotte in: *Atelier François Hugo*, catalogo della mostra, Galerie Le Point Cardinal, Parigi, novembre-dicembre 1967, s.p.
- <sup>lxiii</sup> Angelica Zander Rudenstine, *Peggy Guggenheim Collection, Venice*, New York 1985, pp. 329-336.
- <sup>lxiv</sup> I lavori citati sono riprodotti in: Reinhold Hohl, *Alberto Giacometti*, Stoccarda 1971, pp. 58, 60, 61, 64, 66, 69. Il testo è pubblicato in: *Max Ernst. Écritures*, Parigi 1970, pp. 224-227.
- <sup>lxv</sup> Il rimando alle fotografie di Man Ray quale stimolo per diverse opere di Max Ernst si trova per la prima volta in: Ludger Derenthal, Jürgen Pech, *Max Ernst, Bonn und Beethoven*, in: *Max Ernst und Bonn. Student, Kritiker, Rheinischer Expressionist*, catalogo della mostra, August Macke Haus, Bonn, 7 agosto-23 ottobre 1994, nonché *loc. cit.*, pp. 137-158.
- <sup>lxvi</sup> «Cahiers d'Art», anno XI, nn. 1-2, Parigi, maggio 1936, p. 14. Riprodotto nuovamente in: Arturo Schwarz, *Man Ray*, Monaco di Baviera 1980, p. 99.
- <sup>lxvii</sup> Sulle ragioni del trasferimento e sul periodo di Sedona vedi: Dorothea Tanning, *Birthday*, Santa Monica, San Francisco 1986, pp. 25-32, 79-87.
- <sup>lxviii</sup> Il rilievo inferiore è riprodotto parzialmente in: *Max Ernst from the collection of Mr. and Mrs. Jimmy Ernst*, catalogo della mostra, The Glenbow Museum Calgary, Alberta, Canada, 1979/80, p. 42. Ritornato definitivamente in Europa, Max Ernst lasciò la casa al figlio Jimmy Ernst. Questi nel 1964 smontò le pietre ornamentali per salvarle e successivamente vendette la proprietà. Tre delle pietre dell'infisso superiore delle finestre non vennero staccate e si trovano ancora sulla casa.
- <sup>lix</sup> Patrick Waldberg, *Max Ernst en Arizona*, in: «XX<sup>e</sup> Siècle», n. 20, Parigi, dicembre 1962, pp. 41-46.
- <sup>lxx</sup> John Russell, *Max Ernst. Leben und Werk*, Colonia 1966, p. 123.
- <sup>lxxi</sup> Di questa originaria scultura in cemento si sono conservati solo cinque frammenti: lo scettro con la mano del re, la testa del re, la testa dell'Ondina, il suo seno, nonché l'anello di ferro con la testa della piccola creatura marina. Riproduz. in: *Fragments of Capricorn and other Sculpture, Sedona, Arizona 1948*, catalogo della mostra, Arnold Herstand & Company, New York, 8 novembre-29 dicembre 1984, copertina anteriore, pp. 9, 11, 13, 15.
- <sup>lxxii</sup> *Mite-size art is shown actual size*, in: «Life Magazine», New York, 21 gennaio 1952, pp. 58-62.

- 
- lxxxiii Lucy R. Lippard, *The Sculpture*, in: *Max Ernst. Sculpture and Recent Painting*, catalogo della mostra, The Jewish Museum, New York, 3 marzo-17 aprile 1966, pp. 37-52.
- lxxxiv Henry Miller, *Another bright Messenger*, in: «View. Max Ernst Number», 2ª serie, n. 1, New York, aprile 1942, p. 17.
- lxxxv Charlotte Stokes, *The thirteenth chair: Max Ernst' Capricorn*, in: «Arts Magazine», anno 62, n. 2, New York, ottobre 1987, pp. 88-93.
- lxxxvi Werner Haftmann, *Max Ernst Capricorn*, Berlino 1973, s.p.
- lxxxvii Émile Zola, *Les Réalistes du salon*, in: «L'Événement», Parigi, 11 maggio 1866.
- lxxxviii Citaz. in: A.M.M., *Max Ernst et la Touraine*, in: *La Fontaine d'Amboise. Œuvre de Max Ernst*, brochure per l'inaugurazione della fontana il 23 novembre 1968, s.p.
- lxxxix Günter Metken, *Abschiedsgeschenk an die Touraine. Ein Brunnen von Max Ernst in Amboise*, in: «Weltkunst», anno XXXIX, n. 1, 1° gennaio 1969, p. 12.
- lxxx Per una seconda fontana, Max Ernst donò alla propria città natale Brühl uno stampo in bronzo della coppia di rane e due stampi delle tartarughine. Secondo il modello di Amboise, venne progettata una versione più piccola, inaugurata nel 1971. Vedi: Paul Georg Custodis, *Max-Ernst-Brunnen vor der Städtischen Berufsschule*, in: «Brühler Heimatblätter», anno 28, n. 3, Brühl, luglio 1971, p. 21 sg; Wilfried Hansmann, *Das Urbild des Brühler Max-Ernst-Brunnens in Amboise (frankreich)*, in: «Brühler Heimatblätter», anno 33, n. 3, Brühl, luglio 1976, p. 22.
- lxxxixi Max Ernst, *Au-delà de la peinture*, in: «Cahiers d'Art», anno 11°, nn. 6-7, Parigi, ottobre 1936, pp. 149-182.
- lxxxixii Edward MacCurdy, *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, vol. I, Londra 1956, seconda ediz., p. 109.
- lxxxixiii Edward Quinn, *Max Ernst*, Zurigo/Friburgo i.B. 1977, pp. 18-23.
- lxxxixiv Vedi i due pali della collezione di Max Ernst, riproduz. in: *Max Ernst from the collection of Mr. and Mrs. Jimmy Ernst*, catalogo della mostra, The Glenbow Museum Calgary, Alberta, Canada, 1979/80, p. 54 sg.
- lxxxixv La versione in pietra, di 140 cm, venne esposta e riprodotta per la prima volta in: *Max Ernst. Le musée de l'homme suivi de la pêche au soleil levant*, catalogo della mostra, Galerie Alexandre Iolas, Parigi, 16 novembre-dicembre 1965, s.p.