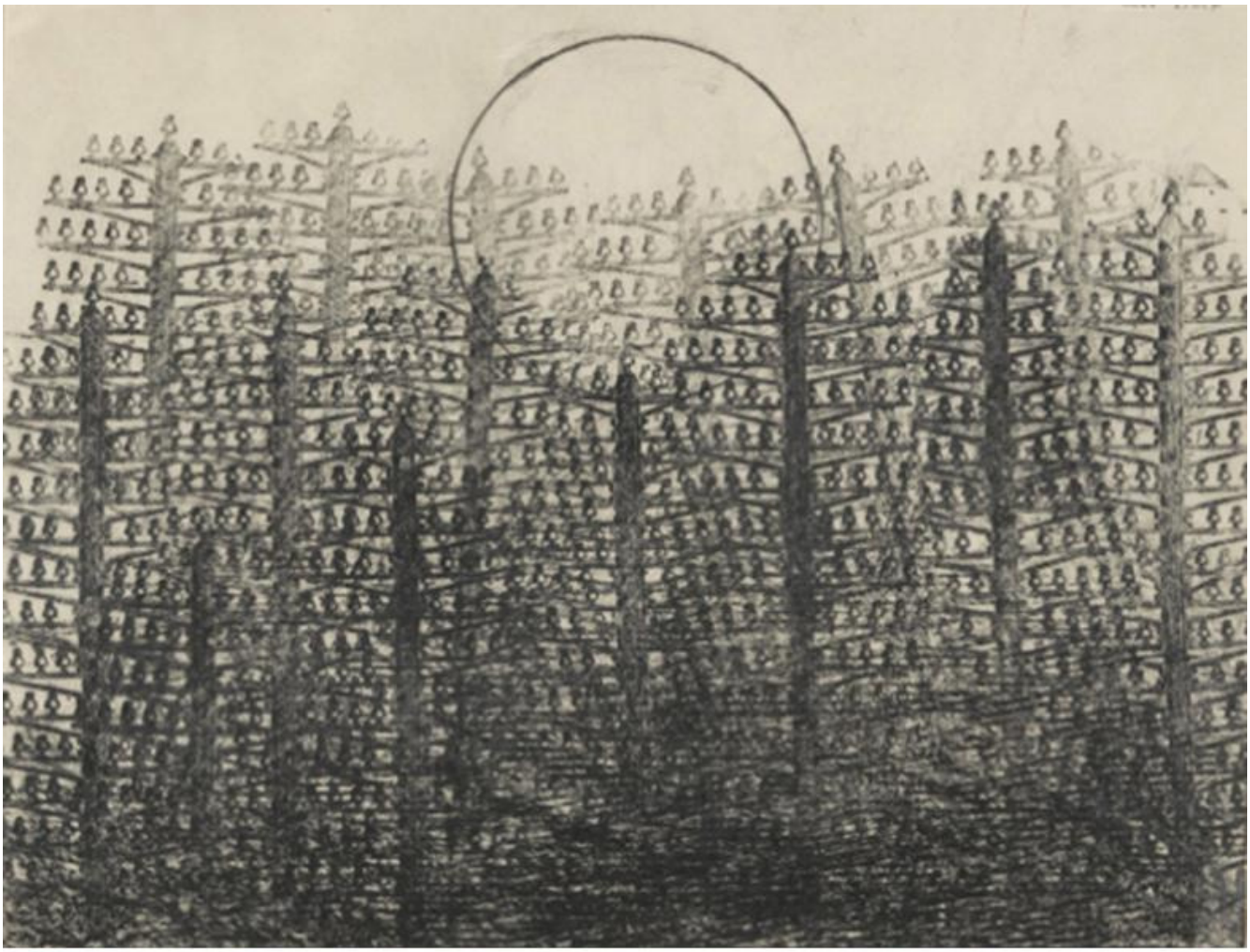
DOPPIOZERO

Max Ernst: collage, testi e visioni

Aurelio Andrighetto

21 Settembre 2021

Come allargare “la parte attiva delle capacità allucinatorie dello spirito”? Lo spiega l’artista dadaista e surrealista Max Ernst in *Au-delà de la peinture*, una raccolta dei suoi scritti pubblicata a Parigi nel 1937 e ora tradotta per il pubblico italiano insieme ad altri testi critici e letterari ormai introvabili (*Max Ernst, Riga 42*, a cura di Elio Grazioli e Andrea Zucchinali, Quodlibet, Macerata, 2021; Rigabooks). Le tecniche adottate da Ernst sono due. La prima è il *frottage*, un’antica tecnica grafica che l’artista riscopre e sviluppa pittoricamente con la “raschiatura di colori su un fondo precedentemente colorato e situato su una superficie inuguale” (pp. 57-58).





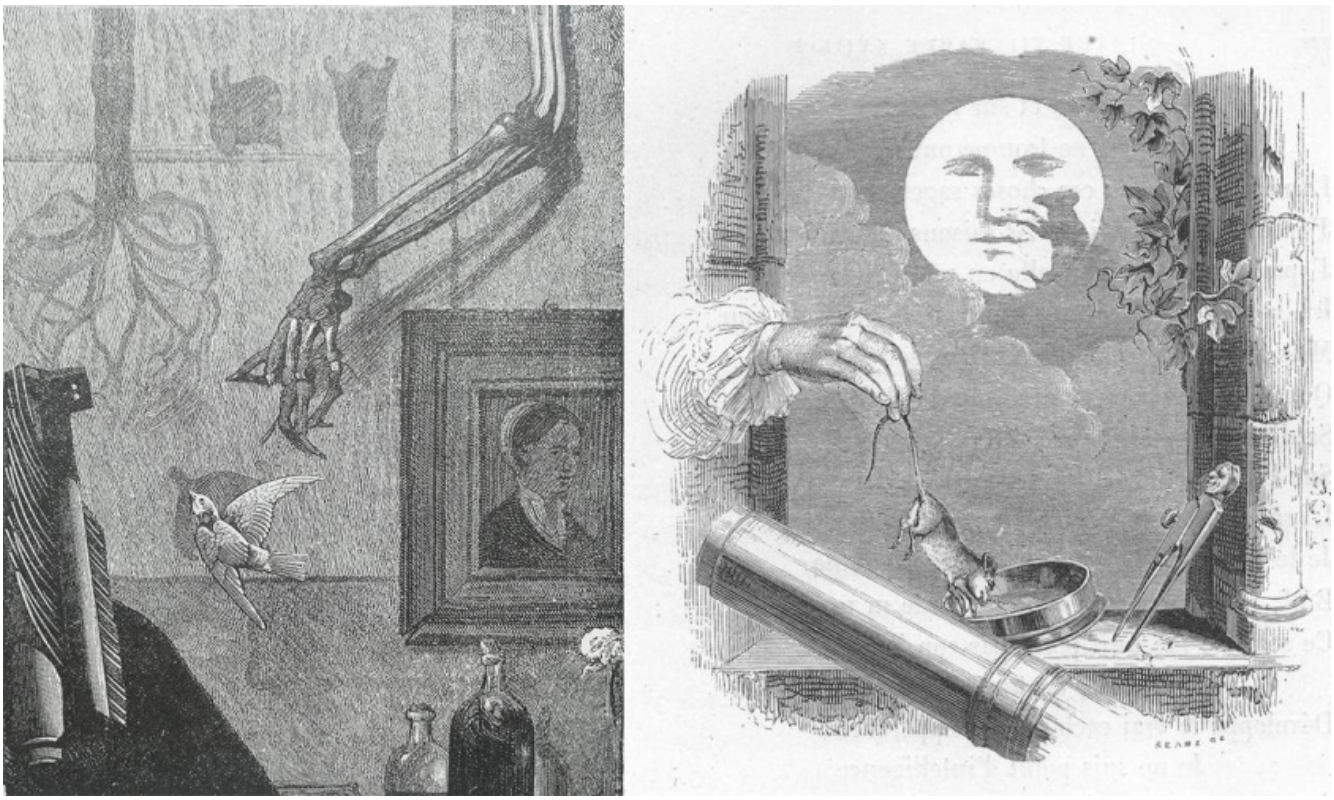
Max Ernst, Forest and Sun, 1931. Frottage su carta. Museum of Modern Art, New York / Max Ernst, La Forêt, 1927-28. Raschiatura di colori (grattage). Collezione Peggy Guggenheim, Venezia.

La seconda è il *collage*, che consiste nell'accostare elementi figurativi tra loro incongrui allo scopo di scatenare le facoltà visionarie. È evidente che la "successione allucinante d'immagini contradditorie" (p. 63), che contraddistingue il *collage* surrealista, non ha un rapporto con il *papier collé* cubista.



Max Ernst. Die Chinesische Nachtigall, 1920. Carte stampate, tagliate e incollate. Contributo di Ernst per il libro Dadaglobe progettato da Tristan Tzara. Musée de Grenoble.

André Breton individua nei processi psichici attivati da questi accostamenti inusuali “il funzionamento reale del pensiero” (*Manifesto del Surrealismo*). Così anche Louis Aragon (*La peinture au défi*). Ernst è alla ricerca di un nuovo linguaggio che liberi il pensiero dalle *idee fisse* che lo imprigionano, come teorizza Max Stirner in *L’Unico e la sua Proprietà*, un saggio sulla libertà dell’individuo dagli schemi ideologici e religiosi, che l’artista aveva letto in gioventù condividendone la tesi. Ernst adotta una tecnica per liberarsi da questi schemi: accosta immagini tra loro incongrue con esiti surreali. Questa tecnica ha dei precedenti.



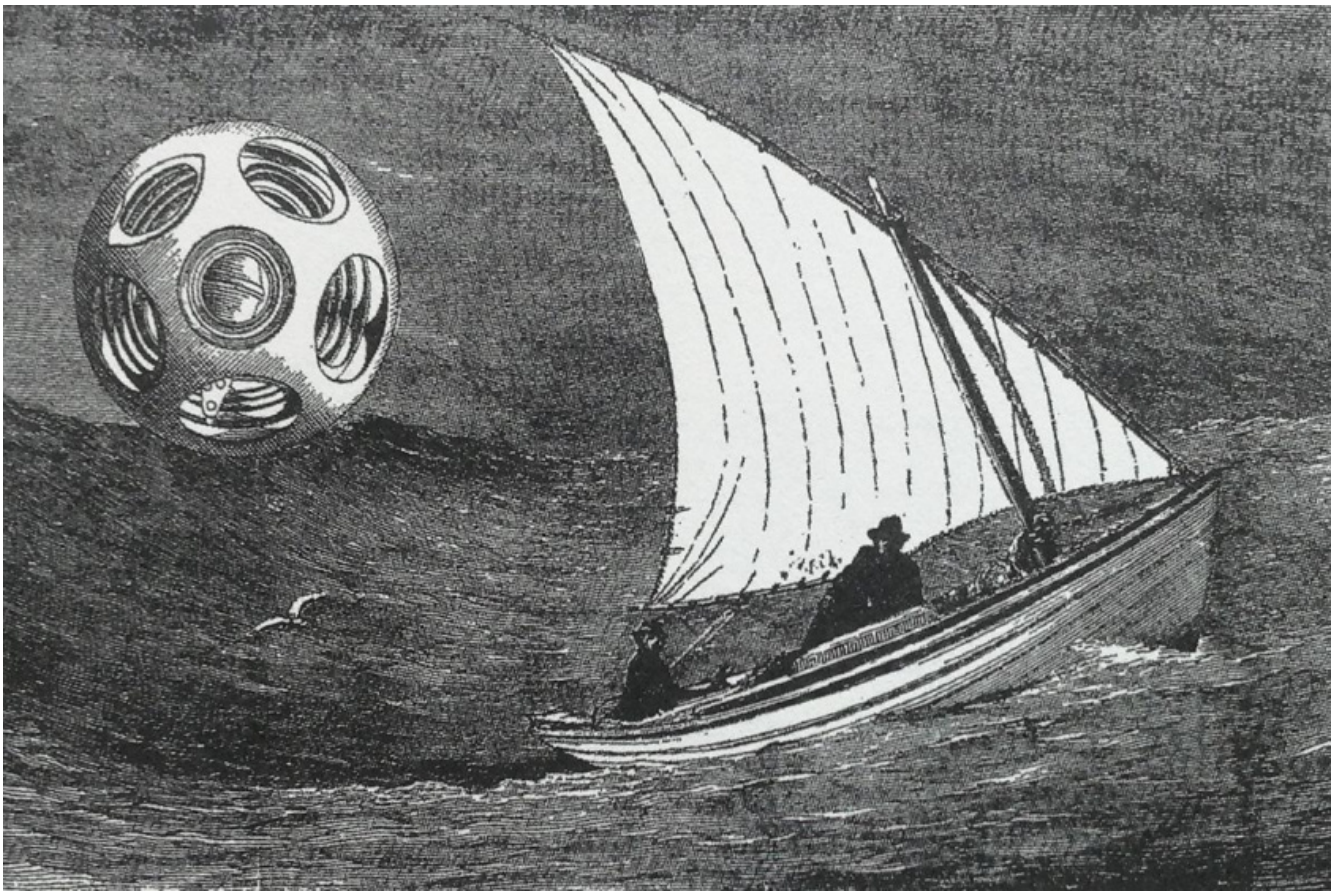
Max Ernst, La femme 100 têtes, capitolo terzo, 1929. Éditions du Carrefour, Parigi / Jean-Ignace-Isidore Gérard detto Grandville, Un animal dans la lune, 1840. Vignetta tratta da Fables de La Fontaine. Tome III, Bibliothèques de Nancy.

Jean-Ignace-Isidore Gérard detto Grandville è segnalato da Charles Baudelaire come creatore di atmosfere surreali: “Quando mi inoltro nell'opera di Grandville, avverto un certo malessere, come in un appartamento dove il disordine sia sistematicamente organizzato, dove cornicioni assurdi si appoggino sull'impiantito, dove i quadri si presentino deformati da espedienti ottici, dove gli oggetti si feriscano obliquamente con gli spigoli, dove i mobili tengano i piedi per aria e i cassetti si conficchino invece di aprirsi” (*Quelques caricaturistes français*, Michel Lévy Frères, Parigi, 1868). Baudelaire individua nella giustapposizione di immagini tra loro discordanti e incongrue la follia metodica di Grandville, che sarà anche quella di Ernst (Giuseppe Montesano, postfazione a *Max Ernst, Una settimana di Bontà. Tre romanzi per immagini*, Adelphi, Milano, 2007). Le capacità allucinatorie vengono eccitate dall’accostamento d’immagini contradditorie nel contesto di un disordine “ragionato” dei sensi.



Max Ernst, Une semaine de bonté, quarto quaderno, 1934, Edizioni Jeanne Bucher, Parigi.

Ernst fa sua la dichiarazione di poetica che Arthur Rimbaud enuncia nella lettera inviata a Paul Demeny il 15 maggio 1871 (*A. Rimbaud, Opere*, Feltrinelli, Milano 1993, pp. 141-147). Il poeta si fa *veggente* mediante uno sregolamento "immenso e ragionato" di tutti i sensi per giungere all'ignoto: "Egli giunge all'ignoto e quand'anche, sbigottito, finisse col perdere l'intelligenza delle proprie visioni, le avrebbe pur viste!". Il poeta veggente vede senza pensare, o pensa in un altro modo attraverso immagini suscitate dallo sregolamento di tutti i sensi? Se pensa, non sarebbe comunque lui a farlo ma un altro al posto suo. Il 13 maggio 1871 (due giorni prima della lettera inviata a Demeny) scrive al suo professore Georges Izambar: "È falso dire Io penso si dovrebbe dire Mi si pensa. – Scusi il gioco di parole: IO è un altro". Il tema dello straniamento ("Je suis l'autre" scrive Gérard de Nerval sotto il suo ritratto inciso da Eugène Gervais nel 1854) ricorre anche in Ernst: "giunsi al risultato di assistere come spettatore alla nascita di tutte le mie opere, a partire dal 10 agosto 1925, giorno memorabile della scoperta del frottage" (p. 58).



Max Ernst, La femme 100 têtes, capitolo quarto, 1929. Éditions du Carrefour, Parigi.

Ernst “sente e palpa” l’ignoto con una lucidità che appartiene ad un altro. Come Rimbaud, ciò che pesca da laggiù si presenta anche in forma di profumo, suono e colore (Rimbaud è attratto dal sonetto *Correspondances* di Baudelaire, considerato uno dei manifesti della poetica simbolista). Nelle due terzine del sonetto, Baudelaire insiste sulle sensazioni olfattive provocate da alcune sostanze: “l’ambra e il muschio, l’incenso e il benzoino”.

Nel disordine dei sensi, attraverso il quale si giunge all’*ignoto*, le percezioni ordinarie si mescolano ad altre, che con la *veggenza* vera e propria hanno un rapporto molto stretto. La psicologia le fa rientrare nel novero delle allucinazioni, ma come si spiega la sensazione olfattiva che ha sconcertato una mia amica? Avverte un odore di plastica bruciata e, preoccupata, verifica tutti i contatti elettrici girando da una stanza all’altra del suo appartamento milanese, ma non

trova nulla di anomalo. La percezione olfattiva persiste finché la figlia la chiama telefonicamente per informarla di un cortocircuito, appena avvenuto nella sua abitazione a Toronto. In questo caso non si tratta di percepire come reale ciò che è immaginario (questa è la caratteristica dell'allucinazione) perché il fatto, avvenuto a una distanza di 6.633 km, è reale. L'interpretazione psicologica di queste percezioni lascia in ombra delle aree inesplorate dalle scienze umane, nelle quali girovagano come bestie selvatiche l'arte e la poesia. "Perdere l'intelligenza delle proprie visioni" è una condizione più vicina a quella degli sciamani in trance, che a quella dei nevrotici sdraiati sul sofà dell'analista. Ernst eccita le capacità allucinatorie dello spirito con le tecniche visive del *collage*, del *frottage* e del suo adattamento ai mezzi della pittura (raschiatura).



Max Ernst, Une semaine de bonté, terzo quaderno, 1934, Edizioni Jeanne Bucher, Parigi.

Il *collage* può anche essere *verbale*. Ernst realizza delle opere in cui combina testo e immagine per dar forma a un genere particolare di narrazione: il *romanzo-collage*, che ha un debito con il romanzo visivo *Another World* pubblicato da Grandville nel 1884, e un credito con il cinema.

Nel saggio pubblicato nel numero di *Riga* (*Dal collage di Max Ernst all'animazione cut-out di Jean Desvilles: trasporre in film Una semaine de bonté, ou les sept élément capitaux, 1934-1961*) Arnaud Maillet analizza il rapporto tra il *romanzo-collage* e il cinema di animazione, evidenziando come gli elementi surreali si trovino "dentro la realtà, non da un lato o sovrapposti" (p. 301). La tesi di Maillet si basa su quanto dichiara Breton nel *Secondo manifesto del Surrealismo* a proposito del surreale trovato nella realtà. L'altro mondo è una forma di questo stesso mondo, rivelata dall'"incontro fortuito di due realtà distanti su un piano non corrispondente" (Ernst, *Au-delà de la peinture – Oltre la pittura*, p. 61).

Nei romanzi di Haruki Murakami assistiamo spesso ad analoghi incontri fortuiti, che rivelano un lato nascosto della realtà. In un'intervista rilasciata a Deborah Treisman e pubblicata in *The New Yorker* il 27 agosto 2018, il narratore nipponico dichiara: "più cerco di scrivere della realtà in modo realistico, più il mondo irreale invariabilmente emerge […] Proprio di fianco al mondo in cui viviamo, quello che ci è familiare, c'è un altro mondo di cui non sappiamo nulla". Murakami fa emergere l'irrealtà che si trova nella realtà attraverso la scrittura di romanzi, Ernst attraverso le tecniche del *collage* (visivo e verbale), del *frottage* e del *grattage* (la raschiatura).



Max Ernst, Europe After the Rain, 1940-42. Olio su tela. Wadsworth Atheneum Museum of Art di Hartford, fondo della collezione Ella Gallup e Mary Catlin.

Il numero di *Riga* esamina la vasta produzione visiva e testuale dell'artista con numerosi saggi, alcuni dei quali scritti per l'occasione. Tra questi segnalo quello di Elio Grazioli (*Luoghi comuni*), che riflette sulla dialettica tra nascondere e svelare nella finzione. Il fingere è assunto come paradigma utile anche per comprendere le strategie di appropriazione utilizzate dalla *postfotografia*. Grazioli estende al mezzo fotografico la funzione svolta dagli espedienti tecnici di Ernst che, come spiega Werner Spies nel saggio *L'origine, come un'eco lontana…*, costituiscono: "un sottile sistema che si limita a citare ciò che già esiste" (p. 99).

Tra le novità segnalo anche il saggio di Riccardo Venturi (*Max Ernst geologo*), che analizza un modo di essere artisti nel XX secolo, quello dalla *non-contemporaneità* o dell'*incontemporaneità*. Mettendo a confronto "temporalità abissalmente lontane", nelle scienze naturali così come nell'arte del XX secolo, Venturi ipotizza un dialogo tra preistoria e arte contemporanea, portando a sostegno della sua tesi

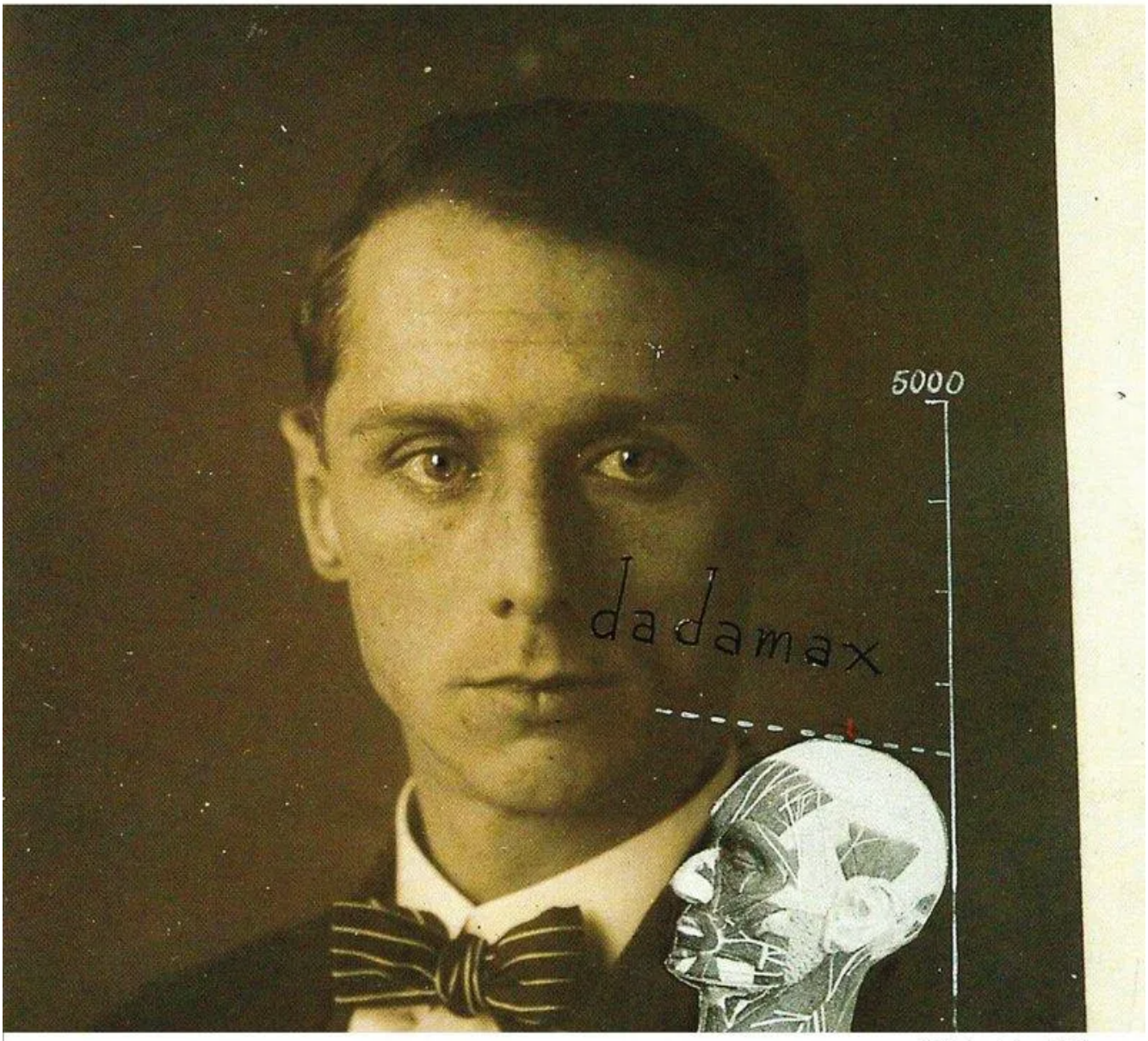
una dichiarazione del biologo Stephen Jay Gould a proposito del ruolo che le illustrazioni della vita preistorica hanno avuto sulla sua formazione scientifica (p. 380). Insieme a Niles Eldredge, Gould è autore di una teoria evolutiva detta degli equilibri punteggiati o intermittenti, spesso erroneamente confusa con quella saltazionista di Richard Goldschmidt. Cambiamenti improvvisi, che interrompono lunghi periodi di stasi, aprono voragini tra una specie e l'altra, tanto da far

pensare all’ornitologo Walter Block che il concetto di specie biologica non abbia dimensioni temporali.

Su un ripiano della mia libreria ho accostato al numero di *Riga* il saggio di Emanuele Garbin *Palaeontographica. Il disegno e l’immaginario della vita antica* (Quodlibet, Macerata, 2016), dedicato alla rappresentazione grafica della materia fossile, un libro sul rapporto tra disegno, biologia e discesa nelle profondità (vedi la mia recensione qui). Il disegno che tende all’impronta e quindi anche il *frottage* , richiama l’esperienza primaria del contatto con la materia e con la sua oscurità.

Le “foreste ancora inesplorate del *frottage*” (p. 65) sono fossili quanto la radiazione cosmica di fondo (CMB), che oggi osserviamo attraverso telescopi spaziali, ma che è stata emessa miliardi di anni fa. La *veggenza* di Ernst sembra avere con il tempo un rapporto particolare, forse anche con lo spazio che si contrae in una frazione di tempo, con l’istante in cui il senso dell’olfatto copre inspiegabilmente una distanza di 6.633 km.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO



Max Ernst

a cura di Elio Grazioli
e Andrea Zucchinali



Riga 42

Quodlibet