

Max Ernst: un pifferaio magico tra sogno e realtà

Max Ernst - *I diamanti coniugati*, da "Storia naturale" Frottage

1. "I capolavori dell'Espressionismo e dell'Impressionismo" del 2005 e "Da Spitzwig a Baselitz" dell'anno successivo.
2. La manifestazione fatta il 20 aprile 1920, fu un vero happening ante litteram. Le opere vennero esposte nel cortile della birreria Winter e i visitatori paganti per vederla erano obbligati a passare dai gabinetti. All'ingresso una ragazza vestita da prima comunione recitava versi osceni. Intervenne la polizia che chiuse il locale ed accusò gli organizzatori di oscenità. Tutto si risolse quando fu chiarito che l'opera considerata particolarmente pornografica era una incisione di A. Durerh (Adamo ed Eva) inserita in un lavoro di Ernst.
3. La tecnica del collage interessò soprattutto la cellula berlinese, tesa alla denuncia e alla protesta ed ebbe in Raul Hausmann e Hannah Hoch i maggiori esponenti.

Nel clima post-bellico, che nel "ritorno all'ordine" cercava un narcotizzante capace di cancellare le esperienze della trascorsa barbarie fraticida, il Surrealismo è l'ultimo movimento a cui passi il testimone di quella ricerca coraggiosa iniziata con l'Espressionismo tedesco tesa ad indagare l'uomo nella sua più profonda realtà.

Partendo dalla componente ludica dadaista, di cui aboliscono l'aspetto nichilista, dopo l'olocausto di Verdun, gli artisti cercano di carpire una realtà parallela allungando lo sguardo verso quell'universo psichico che già Freud aveva messo in luce.

Protagonista di questa pattuglia coraggiosa che aveva restituito all'arte l'olio di trementina, Max Ernst persegue una strada personalissima, che all'occorrenza si è avvalsa di strumenti inediti, per far emergere le favole di una infanzia coartata da una società irrigidita da norme e divieti e dare spazio ai desideri repressi criminalizzati da una morale bigotta e filoclericale.

Così la trama banale di una tavoletta di legno, nel rito sciamanico dello sfregamento, si fa viatico per viaggi mentali prima inimmaginabili e nella polimorfica sinfonia di segni ondivaghi si metamorfizza per diventare uccello, cavallo, nuvola, cappello... medium ideale, insomma, capace di evocare come reali eventi dell'immaginario.

La mostra "Max Ernst nella collezione Wurth", presente a Palazzo dei Normanni fino al 15 luglio, tenta di far conoscere al grande pubblico questo zelatore di un mondo sommerso rivelato dalla psicanalisi e indagato dai surrealisti anche nei meno scientifici ambiti tipologici e medianici.

Così l'esposizione si dipana, attraversando un arco temporale che copre tutta la sua attività produttiva, accusando previsti décalage rispetto ai due eventi precedenti proposti dal mecenate tedesco¹. C'era da aspettarselo, visto che i più importanti lavori del maestro surrealista sono da parecchio



tempo gelosamente custoditi nei maggiori musei del mondo - vedi da noi il Peggy Guggenheim di Venezia - e i fortunati collezionisti delle più significative rimanenti opere non danno segno di volersene disfare. Non potendo godere della vista di capolavori quali "Le Orde", "La foresta imbalsamata" o "La vestizione della Sposa", l'evento rimane un valido pretesto per riflettere non soltanto su questo grande protagonista dell'arte contemporanea, ma su quel movimento da lui rappresentato che tanta influenza avrebbe avuto anche sulle successive generazioni. Le opere esposte, in prevalenza legate all'illustrazione editoriale, chiariscono l'importanza fondamentale che la letteratura ha avuto nella cerchia di Breton; basti ricordare che di quella nutrita pattuglia di poeti e letterati, fecero parte, assieme allo stesso fondatore, artisti del calibro di Guillaume Apollinaire, Paul Eluard, Benjamin Péret, Philippe Soupault, Antonin Artaud, che abbracciarono il credo di una realtà affrancata dalla logica e dalla razionalità.

Max Ernst nasce per la storia dell'Arte nel 1919, quando fonda a Colonia, assieme ai suoi amici Hans Arp e Johannes Theodor Baargeld, la cellula del movimento Dada. Di



Max Ernst - *L'Europa dopo il diluvio*, 1940-42

quella produzione polimaterica, dal nostro firmata "dadamax", capace di shockare la borghesia guglielmina mitteleuropea e rimasta famosa per la "scandalosa" mostra alla birreria Winter², quasi nulla è rimasto. Le illustrazioni esposte, relative alle pubblicazioni per i tipi Carrefour di Parigi - datate dal '29 al '34 - testimoniano comunque che il nostro, per dare forma, in un colossale progetto di reinvenzione del testo, ai versi incantati dei poeti amici, ricorresse ancora al collage, tecnica affinata in quel glorioso periodo in cui lo scandaloso nichilismo si convertì, all'impegno sociale e politico³. Si respira, in quelle complesse e metalogiche composizioni in cui alitano liberazioni psichiche di matrice freudiana, un eros taumastico, in cui la donna, in questa doppia valenza di terrifico e meraviglioso, sviluppa una figuratività ambigua ed ibridata, spesso accoppiata a volatili, animali che nell'immaginario ernstiano acquisiscono vari significati in un crescendo protagonista che porterà alla confusa identificazione dell'artista con il "superiore degli uccelli"⁴.

Influenze metafisiche, sono invece avvertibili nelle illustrazioni di "Fiat modes, pereat ars", otto incisioni dove compaiono, assieme ai modelli per cappelli, con cui avrà certamente familiarizzato durante il breve periodo di attività nelle fabbrica del suocero, scenari prospettici dai punti di fuga improbabili, manichini immersi in atmosfere sospensive, buona parte, insomma, di quel repertorio dechirichiano incontrato casualmente durante una gita a Monaco⁵. Ma l'oniricopoietia renano, nella sua continua ricerca linguistica, lega il suo nome al frottage, tecnica che mette a fuoco l'immagine indipendentemente dalla volontà

dell'artista e che meglio, dunque, segue il dictat leautreamontiano del caso elevato a legge estetica. Il risultato più eclatante sono le dieci litografie dell'"Historie Naturelle", del '26, dove, dallo sfregamento delle mine su un supporto ruvido, prende vita un mondo impreveduto, metamorfico, con un procedimento liberatorio che nelle intenzioni poteva paragonarsi al mondo intrapsichico, nascosto e inaspettato, sviscerato nelle sedute di psicanalisi. La capacità reificatrice di ipnologici paesaggi viene anche affidata alla forza espressiva del grattage, tecnica basata sull'aggressione di più stesure cromatiche in cui l'iniziale stupefazione per i colori sovrapposti esarati e cancellati elabora dinamismi visivi che portano alla luce ancora nuovi mondi e nuove atmosfere. Grazie alle inedite tecniche nasceranno indiscussi capolavori dell'arte del '900, il cui elemento costante, pur nel turbinio di una fenomenologia in divenire, rimane il silenzio, assoluto protagonista dei paesaggi ernstiani in cui l'uomo è perennemente assente, come nella "La foresta grigia" di Liegi, "La città intera" del Kunsthau di Zurigo, o la serie delle "Orde" del '27⁶.

La rappresentazione spaziale matura seguendo ormai due direzioni: o si espande verso lontani orizzonti che si perdono in lontananza, ricollegandosi ad Albrecht Altdorfer, uno dei suoi punti di riferimento assieme a David C. Friedrich, o viene compresso contro il quadro prospettico da una quinta scenica che permette di intravedere spazi liberi ma preclusi, come nel ciclo delle "Foreste", ma anche, in mostra, "Alla prima parola limpida".

La sua cosmogonia fa vivere una storia che ricomincia da zero. Mondi mitici che

4. L'artista, fantasticando in merito alla propria nascita, raccontava d'essere nato da un uovo che sua madre aveva deposto in un nido d'aquila covato per ben sette anni. In questa pericolosa confusione tra uomini e uccelli l'immaginario surrealista ernstiano partorirà nel 1928 Loplop, il "superiore degli uccelli" col quale finirà per identificarsi.

5. Fa la conoscenza fortuita della Metafisica di De Chirico e Carlo Carrà, tramite la visione - durante una gita a Monaco- di alcuni numeri della rivista "Valori Plastici".

6. Due personaggi, che sembrano reclutati da iconografie di David C. Friedrich, compaiono ne "L'occhio del silenzio", del 1942.

7. Dove a seguito della prima personale in terra tedesca, un operatore culturale svendette un'opera donata dall'artista per coprire il buco finanziario della municipalità.

appartengono a realtà extragalattiche o ad un tempo futuro, dove i ritmi siderali hanno cancellato ogni traccia di presenza umana, dopo una lunga decantazione da "day after". Sono opere che evolvono dalla iconografia lisergica delle ammalianti atmosfere seleniche degli anni '30, alle immaginazioni valpurgiche delle catastrofiche eppur profetiche opere eseguite negli States, dove era giunto nel '41, per sfuggire alla guerra, grazie all'aiuto di Peggy Guggenheim.

Questi lavori mostrano la differenza con i suoi amici di cordata -Masson, Dalí, Tanguy, Delvaux- che basano la loro attività soprattutto sulla forza onirica, fantasiosa o apocalittica dei contenuti, oggettivati però tramite la tradizionale tecnica della pittura ad olio. In America elaborerà il metodo della decalcomania, personalizzata dal movimento della matrice e parzialmente anticipata nella "Vestizione della sposa", grazie alla quale si perderà del tutto il limen tra sogno e realtà nelle alternanze tra il luore saturnino delle screziature maculate e le perspicuità ottiche delle metalliche deliquescenze cromatiche.

Nascono così opere complesse, mutuanti, come "L'Europa dopo il diluvio II" del '42 o "L'occhio del silenzio" dell'anno successivo, animate a volte da perlacee figure coralline che esaltano la sua decifrazione del mondo come palcoscenico in cui il razionale e l'irrazionale si manifestano come realtà inseparabili. Saranno state queste ambientazioni così straordinariamente apodittiche, vere e presenti a far dire a C.G. Argan, rubando una definizione di Giuseppe Gatt, che Ernst non racconta i sogni ma li fabbrica. Prima del ritorno in Europa, dopo la guerra, ancora un passo avanti verso il futuro: sono le sperimentazioni del cosiddetto "pendolarismo" che, lasciando la tela in posizione orizzontale per far colare il colore da una lattina bucata agitata come un aspersorio dal geniale turiferario, può intendersi come una forma di *dripping art* ante litteram.

Il ritorno nel Vecchio continente, seppur rattristato dall'increscioso episodio della città natale⁷, è comunque gratificato dal lusinghevole Primo Premio alla Biennale di Venezia del '54. Le opere esposte nei saloni del duca di Montalto, successive a quella data, tradiscono un disorientamento, e una bipolarità che marca una deriva propositiva. Da un lato i nuovi fonemi grafici, appresi a Sedona, in Arizona, dove aveva acquisito



l'antico linguaggio ideogrammato degli indiani Hopi, assieme all'entropia segnica degli espressionisti astratti, cui riconducono tanto le acquaforti "Massimiliana e l'esercizio illegale dell'astronomia" quanto il manifesto per il Jewish Museum di N.Y.; dall'altro, la rilettura del proprio passato, come "Le soleil, la ville entier" con il quale ci sembra di sfogliare un vecchio album di famiglia.

Ma al rosseggiare di promettenti albe antiche corrispondono ormai anemici paesaggi svuotati dalla loro atmosfera siderale. Così come in "Lieux communs" o "La ballata del soldato", rispettivamente del '71 e '72, i collages hanno perduto la forza sfrigolante dell'imprevedibilità dadaista. A quella data appare più che naturale che l'instancabile ragazzo di Bruhl, classe 1891, che aveva fatto della sperimentazione la sua matrice linguistica, - accusi un fisiologico "esaurimento creativo", sofferto da quasi tutti i grandi artisti che in gioventù hanno raggiunto traguardi straordinari; per cui, anche se negli ultimi anni il racconto si fa ripetitivo, Max Ernst, che Levi Strauss candida a pittore più rappresentativo del secolo scorso, rimane sicuramente il grande maestro dell'arte moderna, l'alchimista e magistrale evocatore capace di dilatare il nostro orizzonte gnoseologico e di farci vedere quali mondi si possono liberare - spesso legati alle nostre paure o ai nostri sogni- semplicemente strofinando la matita su un pezzo di legno. [•]