



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI BERGAMO



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

Scuola di Alta formazione Dottorale

Corso di Dottorato in Studi umanistici interculturali

Ciclo XXXII

Settore scientifico disciplinare: L-ART/03

SORBONNE UNIVERSITÉ

École doctorale 433 – Concepts et langages

**STRATEGIE VERBO-VISUALI NEI
ROMANS-COLLAGES DI MAX ERNST**

**STRATEGIES VERBO-VISUELLES DANS LES
ROMANS-COLLAGES DE MAX ERNST**

Supervisore:

Chiar.mo Prof. Elio Grazioli

Co-supervisore:

Chiar.mo Prof. Jacques Dürrenmatt

Tesi di Dottorato
Andrea Zucchinali
Matricola n. 1013250

Anno Accademico 2019/2020

La mia più viva e sincera gratitudine va al Professor Elio Grazioli, per l'indispensabile aiuto e l'assiduo interesse mostrato nel corso della stesura di questo elaborato, e al Professor Jacques Dürrenmatt, per le sue preziose indicazioni e l'attenta partecipazione.

Un ringraziamento particolarmente sentito alla Professoressa Franca Franchi, per la sua costante presenza e i suoi fondamentali consigli.

Grazie infinite alla Professoressa Francesca Pagani e alla Professoressa Elena Mazzoleni, per il loro generoso aiuto e la loro costante disponibilità.

Ringrazio di cuore il Professor Arnaud Maillet, per il fecondo confronto a cui è sempre disposto.

Un ricordo colmo di gratitudine, infine, al Professor Alberto Castoldi, che per primo ha incoraggiato questo lavoro di tesi.

A Sveva e Claudia.

SOMMARIO

INTRODUZIONE.....	4
I. PAROLE E IMMAGINI: I COLLAGE DEGLI ANNI VENTI.....	10
I.1. LA MISE SOUS WHISKY MARIN: «...LES MILLE MOYENS D’UN ART ENTIEREMENT NOUVEAU».....	10
I.1.1. Collage verbali: il titolo-poema.....	20
I.1.2. <i>Hasard e humour</i> : tra Roussel e Freud.....	26
I.1.2.1. Il collage come motto di spirito.	33
I.1.2.2. I dipinti-collage e il doppio senso delle immagini.....	42
I.1.3. L’omogeneità della rappresentazione e il controllo del formato: dai dipinti-collage ai collage di xilografie.....	49
I.2. MAX ERNST E IL LIBRO D’ARTISTA: DAGLI ESORDI A <i>LES MALHEURS DES IMMORTELS</i>	57
I.2.1. La sperimentazione grafica.....	61
I.2.2. <i>Fiat modes, pereat ars</i>	64
I.2.3. <i>Répétitions</i>	76
I.2.4. <i>Les malheurs des Immortels</i>	84
II. I ROMANS-COLLAGES.....	93
II.1. LE FONTI ICONOGRAFICHE.....	94
II.2. « <i>LA FEMME 100 TÊTES, ROMAN</i> ».....	97
II.2.1. Spazio, tempo, azione.	101
II.2.2. <i>Silouhettes blanches</i> e postura ascensionale.	107
II.2.3. « <i>Volonté de dépaysement complet de tout</i> ».	114
II.3. LA QUESTIONE INTERPRETATIVA.....	117
II.3.1. Manifesto visuale del Surrealismo	120
II.3.2. <i>Bildungsroman</i> : il viaggio e l’eterno ritorno.....	128
II.3.3. <i>Roman noir</i> : l’«inventaire de l’effroi».	153

II.3.4. Novella alchemica: da <i>La femme 100 têtes</i> a <i>Une semaine de bonté</i>	169
III. L'EFFETTO CINEMATICO DEI <i>ROMANS-COLLAGES</i>	195
III.1. COLLAGE E IMMAGINE IN MOVIMENTO.	198
III.1.1. Il cinema delle illusioni e la <i>mise en abyme</i> dell'inquadratura.....	217
III.2. I <i>ROMANS-COLLAGES</i> E IL CINEMA <i>FEUILLETON</i>	234
III.2.1. Il collasso dello spazio.....	251
III.2.2. Il sistema degli oggetti.....	259
III.2.3. Volti e maschere.	268
III.3. TRASPOSIZIONI FILMICHE DEI <i>ROMANS-COLLAGES</i>	281
III.3.1. Éric Duvivier, <i>La femme 100 têtes</i>	281
III.3.2. Hans Richter, <i>Dreams That Money Can Buy</i>	284
III.3.3. Jean Desvilles, <i>Une semaine de bonté</i>	288
III.4. PROSPETTIVE AMERICANE: L'INFLUENZA DEI <i>ROMANS-COLLAGES</i> SULLA SCENA STATUNITENSE.....	296
BIBLOGRAFIA.....	316
ELENCO DELLE IMMAGINI.....	337

INTRODUZIONE.

La sera del 2 maggio 1921, Louis Aragon si ritrova chiuso in un armadio all'interno dello spazio espositivo della libreria/galleria *Au Sans Pareil*, mentre una nutrita folla osserva sconcertata, alle pareti, opere di un genere mai visto prima: si tratta dei collage di Max Ernst, di cui si inaugura la prima personale parigina, organizzata e fortemente voluta da André Breton. Attraverso un foro praticato sulla porta del mobile, Aragon osserva le reazioni dei presenti, indirizzando impropri, in pieno spirito dadaista, ai malcapitati che transitano nei pressi dell'armadio e ascoltando i commenti degli spettatori, attoniti di fronte alle opere esposte: «Une peinture bien littéraire!»¹, esclamano i più misurati, confusi di fronte a questi inesplicabili montaggi di immagini eterogenee incorniciati da didascalie e titoli scritti a mano dall'artista, che assumono i tratti di veri e propri testi poetici senza alcun apparente legame con il contenuto visuale. «Ce qui leur était présenté ne relevait effectivement nullement de ce qu'on avait jusqu'à cette nuit-là appelé la *peinture*, mais était la déclaration de guerre d'un genre entièrement nouveau»², ricorda Aragon, individuando nei primi collage realizzati da Ernst quella "sfida alla pittura" evocata dal titolo di un suo noto testo del 1930:

Oui, une peinture « légendaire », c'est-à-dire *qu'il faut lire* avec ses titres ou commentaires écrits, souvent, parfois même la légende à la taille, l'accent d'un poème, et le collage ainsi compris n'est pas qu'un défi lancé à la peinture, il est véritablement un poème, je ne dis pas cela figurativement : on peut souvent lire, avec ce qui est peint ou collé, les lignes d'un poème en prose³.

La compresenza delle dimensioni poetica e visuale si impone fin da subito come cifra costitutiva dei collage ernstiani, marcando alcune fondamentali differenze

¹ Louis Aragon, "L'essai Max Ernst", in *Écrits sur l'art moderne*, Paris, Flammarion, 1981, p. 318.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

con la pratica dei *papiers collés* cubisti e con i *photomontages* realizzati dai membri del gruppo Dada berlinese: la ricerca condotta da Ernst lungo lo spazio di faglia tra parola e immagine si rivela particolarmente feconda nell'ottica della definizione di "image poétique", contribuendo in modo essenziale alla riflessione surrealista. A partire dai primi collage dadaisti, in prevalenza realizzati attraverso la tecnica della sovrappittura e del collage fotografico, nel corso degli anni Venti Ernst si rende protagonista di un'intensa attività di sperimentazione che coinvolge la pratica del collage pittorico, del frottage e del collage di xilografie, culminando nella pubblicazione, nel 1929, del suo primo *roman-collage*, *La femme 100 têtes*: esplorate in precedenza le potenzialità poetiche dell'immagine, attraverso l'organizzazione dei collage in forma di romanzo Ernst si misura con l'ambito narrativo, apportando un contributo decisivo alla riflessione surrealista relativa al romanzesco. Il primo capitolo di questo elaborato si propone di mettere in luce il rapporto tra dimensione verbale e visuale nei collage ernstiani considerati nelle loro diverse varianti, cercando di dimostrare l'influenza esercitata su Ernst dalla lettura, assidua fin dai tempi dei suoi studi universitari a Bonn, dei testi di Sigmund Freud, in particolare *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*. In seconda battuta, ci si propone di evidenziare il contributo apportato da Ernst alla tradizione del *livre de peintre*, con una panoramica sul periodo compreso tra gli esordi in campo artistico e la pubblicazione di *La femme 100 têtes*, dedicando particolare attenzione alle raccolte di poesie e collage *Répétitions* e *Les malheurs des Immortels* (1922), realizzate in collaborazione con Paul Éluard.

A *La femme 100 têtes* seguono altri due romanzi, *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930) e *Une semaine de bonté, ou les sept éléments capitaux* (1934), tutti composti da collage realizzati a partire da immagini xilografiche ottocentesche, tratte da romanzi *feuilletons*, riviste di divulgazione scientifica e medica: i primi due si strutturano sul rapporto tra immagini e testi, mentre il terzo si compone unicamente di immagini ed è diviso in cinque *cahiers*, sul modello dei romanzi *feuilletons*. Al momento della loro pubblicazione, l'impatto di queste opere è deflagrante, come testimoniato dai numerosi interventi

critici suscitati – primo tra tutti quello di Breton, che nell’“Avis au lecteur” scritto per *La femme 100 têtes* non esita a definire Ernst «le cerveau le plus magnifiquement hanté qui soit aujourd’hui»⁴, e il suo romanzo uno snodo fondamentale per la cultura contemporanea:

La femme 100 têtes sera, par excellence, le livre d’images de ce temps où il va de plus en plus apparaître que chaque salon est descendu « au fond d’un lac » et cela, il convient d’y insister, avec ses lustres de poissons, ses dorures d’astres, ses danses d’herbes, son fond de boue et ses toilettes de reflets. Telle est, à la veille de 1930, notre idée du progrès⁵.

A sua volta, Aragon ricorda la pubblicazione di *Une semaine de bonté* definendo l’opera «le chef-d’œuvre des collages ernstiens, [...] qui paraît comme un soleil noir dans l’art»⁶. Nei decenni successivi, tuttavia, la fortuna critica dei *romans-collages* – rimasti sostanzialmente un *unicum* nella storia delle avanguardie – andrà progressivamente riducendosi: «Il est [...] plutôt surprenant que ces livres irritants, après être passés entre toutes les mains, n’aient suscité aucun texte ni commentaire digne d’être signalé»⁷, osserva Werner Spies, che a partire dalla fine degli anni Sessanta si attesta come il più attivo studioso dell’opera di Ernst. Ad oggi, il numero degli studi dedicati esclusivamente ai *romans-collages* è molto limitato: in particolare, si segnalano il catalogo curato da Jürgen Pech per l’esposizione *Max Ernst, “La femme 100 têtes”*, al Max Ernst Museum di Brühl (1984) e quello curato da Werner Spies per la mostra itinerante *Une semaine de bonté. Les collages originaux*⁸, allestita in Germania, Spagna e Francia (2008-

⁴ André Breton, “Avis au lecteur”, in Max Ernst, *La femme 100 têtes* (1929), Paris, Prairial, 2016, p. 13.

⁵ *Ibid.*

⁶ Louis Aragon, “L’essai Max Ernst”, cit., p. 334.

⁷ Werner Spies, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, Gallimard, Paris, 1984, p. 177.

⁸ Tra il 2008 e il 2009, la mostra è stata allestita all’Albertina Museum di Vienna, al Max Ernst Museum di Brühl, alla Kunsthalle di Amburgo, alla Fundación MAPFRE di Madrid e al Musée d’Orsay di Parigi. Il catalogo è stato edito in tre lingue: si citerà, nel corso di questo elaborato, la versione francese edita da Gallimard – Werner Spies (a cura di), *Une semaine de bonté. Les collages originaux*, Paris, Gallimard, 2009.

2009). Tra i contributi non monografici, di particolare rilievo sono il testo di Gerd Bauer “Wie liest man einen Collagenroman? Zu Max Ernsts ‘La femme 100 têtes’”, scritto per il catalogo dell’esposizione *Max Ernst. Illustrierte Bücher und druckgraphische Werke* (curata da Katharina Schmidt al Kunstmuseum di Bonn, 1989), il capitolo dedicato da Spies ai *romans-collages* nel suo testo fondamentale *Les collages, inventaire et contradictions*⁹ e le illuminanti pagine dedicate a *La femme 100 têtes* da Rosalind Krauss in *The Optical Unconscious*¹⁰. In anni più recenti, inoltre, si segnala l’attività di ricerca di Julia Drost in seno al Centre allemand d’histoire de l’art – DFK di Parigi. In ambito italiano, invece, il terreno è sostanzialmente inesplorato: negli ultimi decenni, la postfazione¹¹ di Giuseppe Montesano all’edizione italiana dei *romans-collages*, riuniti in un solo volume da Adelphi, è stata l’unico contributo dedicato al tema.

Il secondo capitolo di questo elaborato si propone di condurre un’analisi delle strategie narrative in atto nei *romans-collages*, cercando di definire le logiche organizzative di testi e immagini. Saranno presi in considerazione, in particolare, il primo e il terzo romanzo (*La femme 100 têtes* e *Une semaine de bonté*), accomunati da una polisemia narrativa fortemente attenuata nel secondo (*Rêve d’une petite fille qui voulut entrer au Carmel*), strutturato in una progressione diegetica più coerente, per quanto onirica e destabilizzante. Si entrerà, inoltre, nel merito della questione interpretativa delle opere prese in considerazione, sviluppando le principali posizioni critiche e, laddove possibile, cercando di integrarne la riflessione.

Un aspetto scarsamente indagato, in relazione ai *romans-collages*, è il rapporto tra l’operazione di “messa in sequenza” delle immagini ernstiane in progressione diegetica e l’estetica del cinema: eppure Breton, fin dal testo di presentazione della mostra di collage all’*Au Sans Pareil*, aveva aperto la strada a una simile

⁹ L’opera, dedicata alla pratica del collage nell’opera ernstiana, è pubblicata in tedesco nel 1974 (*Max Ernst: Collagen, Inventar und Widerspruch*, Köln, DuMont Schauberg, 1974) e tradotta in francese dieci anni dopo: si cita qui l’edizione francese, edita da Gallimard.

¹⁰ Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge, MIT Press, 1993, pp. 33-93.

¹¹ Giuseppe Montesano, “Le sirene cantano quando la ragione si addormenta”, postfazione a Max Ernst, *Una settimana di bontà*, Milano, Adelphi, 2007.

prospettiva, osservando che Max Ernst «projeté sous nos yeux le film le plus captivant du monde»¹². Il terzo capitolo si propone di individuare, all'interno dei *romans-collages*, alcune pratiche operative che definiscano dei punti di contatto con l'immaginario cinematografico, alla luce della tradizione dell'*image en mouvement* e delle principali posizioni teoriche assunte dai surrealisti in relazione al cinema. Si analizzerà il rapporto tra le opere ernstiane e il cinema popolare celebrato dai membri del gruppo surrealista (in particolare *Fantômas* e *Les Vampires*, di Louis Feuillade), mettendo in luce inoltre il dialogo con esperienze letterarie coeve legate all'immaginario cinematografico (su tutte, *Anicet ou le panorama* di Aragon).

Si procederà, inoltre, a esplorare una prospettiva sostanzialmente inedita relativa al rapporto tra i *romans-collages* e il medium filmico, in primo luogo analizzando le strategie di trasposizione delle sequenze di collage al cinema: in particolare, sarà presa in considerazione la traduzione di *Une semaine de bonté* in film di animazione, operata da Jean Desvilles in collaborazione con lo stesso Ernst nel 1961. Ci si interrogherà, infine, relativamente alla ricezione internazionale delle opere ernstiane prese in considerazione, cercando di dimostrare la specifica influenza dei *romans-collages* su una certa componente del cinema sperimentale statunitense (in particolare della West Coast), segnatamente nell'opera di artisti come Lawrence Jordan e Harry Smith, a partire dai primi anni Sessanta, conseguentemente agli anni di esilio americano vissuti da Ernst durante la Seconda Guerra Mondiale.

¹² André Breton, "Les pas perdus", in Id., *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 245.

I. PAROLE E IMMAGINI: I COLLAGE DEGLI ANNI VENTI.

I.1. La mise sous whisky marin: «...les mille moyens d'un art entièrement nouveau».

«...Enfin Max Ernst vint»¹³, scrive André Breton nella riedizione di *Le Surréalisme et la peinture* del 1965, ricordando le circostanze relative alla prima esposizione parigina dei collage di Max Ernst presso la libreria *Au Sans Pareil* (1921), e il successivo trasferimento (1922) dell'artista tedesco a Parigi, dove i membri del gruppo Dada locale lo attendevano ansiosamente come un vero profeta dell'arte nuova. «Il n'est pas exagéré de dire que les premiers collages de Max Ernst, d'une puissance de suggestion extraordinaire, ont été accueillis parmi nous comme une révélation»¹⁴, ricorderà ancora Breton nel corso di un'intervista rilasciata ad André Parinaud (1952), rimarcando il carattere decisivo di questi avvenimenti, che si configurano come uno spartiacque nella storia dell'avanguardia parigina: tra i commentatori più entusiasti, Louis Aragon si spinge a scrivere che «l'exposition des collages de Max Ernst à Paris en 1920 [sic] est peut-être la première manifestation qui permit d'apercevoir les ressources et les mille moyens d'un art entièrement nouveau»¹⁵.

La prima esposizione di collage, intitolata “La mise sous whisky marin”, ottiene in effetti un effetto deflagrante fin dall'inaugurazione, il 2 maggio 1921. Il principale organizzatore è Breton, che all'inizio dell'anno scrive una lettera a Ernst a nome del gruppo Dada di Parigi, chiedendogli di inviare da Colonia dei lavori per un'esposizione personale, da allestire nell'ambito della *Grande Saison Dada* del 1921. La proposta incontra l'entusiasmo dell'artista tedesco, che in seguito ricorderà:

¹³ André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 168.

¹⁴ André Breton, *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1952, p. 74.

¹⁵ Louis Aragon, “La peinture au défi”, in Id., *Les collages*, Paris, Hermann, 1980, p. 65.

UNE LETTRE DE PARIS

Témoignage de sympathie du groupe parisien Dada. André Breton a rédigé la lettre. C'est une proposition d'exposer à Paris les collages de Max Ernst. Max Ernst, qui a lu *Les Champs Magnétiques*, accepte, ravi. Le geste fraternel et courageux de Breton va décider peut-être de son avenir – courageux, car il fallait de l'aplomb pour présenter alors en France un peintre allemand. L'exposition a lieu, en mai, à la librairie *Au sans pareil*. (En mai 1921 donc, et non en mai 1920, comme on l'a quelquefois écrit. Mais la fausse information étant une des manies de Dada, les Dadaïstes ont entretenu sciemment la confusion...) Breton préface le catalogue¹⁶.

Riempito un pacco postale con cinquantasei opere di piccole dimensioni, Ernst lo invia a Parigi, a casa di Francis Picabia. All'apertura del pacco, Breton e i suoi compagni non trattengono le manifestazioni di entusiasmo:

Je me souviens de l'émotion – ricorda Breton – d'une qualité inéprouvée par la suite, qui nous saisit, Tzara, Aragon, Soupault et moi, à leur découverte – de Cologne ils arrivaient à l'instant même chez Picabia où nous nous trouvons¹⁷.

L'emozione suscitata dal primo incontro con i collage ernstiani irrita Picabia, che rifiuta di finanziare l'esposizione – «Picabia en fut jaloux et refusa d'assumer les frais de l'exposition (alors qu'il finançait les autres manifestations Dada)»¹⁸, riporta Sarane Alexandrian – costringendo Breton e Aragon a investire i propri risparmi per acquistare le cornici e per pagare le spese di stampa del catalogo. Nella camera dell'Hôtel des Ecoles occupata da Breton e dalla sua fidanzata,

¹⁶ Max Ernst, "Notes pour une biographie", in Id., *Écritures*, Paris, Gallimard, 1970, p. 42.

¹⁷ André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 64.

¹⁸ Sarane Alexandrian, *Max Ernst*, Paris, Éditions du Club France Loisirs, 1986, p. 23.

Simone Kahn, nei quindici giorni precedenti la mostra fervono i preparativi, come scrive Simone in una lettera indirizzata a Denise Lévy, datata 6 maggio 1921:

[...] nous avons fait une exposition de Max Ernst. Pendant quinze jour, André et moi nous avons, au fur et à mesure de nos ressources tirillées, encadré cinquante tableaux et dessins qui sont maintenant accroché au « Sans Pareil ». Connais-tu ce qu'il fait maintenant ? C'est très étrange et nouveau. Extrêmement impressionnant. Je ne t'en parle pas davantage. Je préfère t'envoyer le catalogue avec la préface d'André¹⁹.



Figura 1. Volantino della mostra "La mise sous whisky marin" alla libreria Au Sans Pareil, maggio-giugno 1921.

La mostra inaugura alla libreria *Au Sans Pareil* (dove Picabia e Georges Ribemont-Dessaignes avevano già esposto, senza fortuna) in assenza di Max Ernst, che non ha ottenuto il visto per viaggiare in Francia. Il clamore sollevato da Breton e compagni, che annunciano alla stampa la rivelazione dell'“Einstein de la

¹⁹ Simone Breton, *Lettres à Denise Lévy*, Paris, Éditions Joëlle Losfeld, 2005, pp. 79-80.

peinture”²⁰, attira frotte di curiosi, che cadono vittime delle provocazioni dadaiste degli organizzatori:

Avec le mauvais goût qui les caractérise, les Dadas ont appel, cette fois, au ressort de l’épouvante – scrive il critico Asté d’Esparbès nel resoconto dell’avvenimento – [...] André Breton croquait des allumettes, Georges Ribemont-Dessaigues criait à chaque instant : « Il pleut sur un crâne ! », Aragon miaulait, Philippe Soupault jouait à cache-cache avec Tristan Tzara, tandis que Benjamin Péret et Charchoune se serraient la main à chaque instant. Sur le seuil Jacques Rigaut comptait à voix haute les automobiles et les perles des visiteuses²¹.

Gli spettatori accalcatisi nella libreria osservano attoniti le opere esposte e le performance degli organizzatori, finché Tzara non sale su un tavolino urlando che in uno dei bicchieri di aranciata distribuiti tra il pubblico è stata aggiunta una potente purga, scatenando il panico generale²².

La reazione della stampa è fredda o scandalizzata di fronte ai collage ernstiani, «images [...] inexplicables»²³ in cui “l’intention de l’artiste échappe complètement”²⁴, e persino i giornali esteri non risparmiano articoli densi di perplessità: «In the window there are things you see in a lobster salad nightmare – scrive Harry James Greenwall sul *Daily Mail* – Nobody knows what the images are intended to convey. There are faces, fishes, and animals, and scientific figures, and hats all jumbled up together. The result is...Dada»²⁵.

²⁰ Sarane Alexandrian, *Max Ernst*, op. cit., p. 24.

²¹ Asté d’Esparbès, “Un vernissage mouvementé”, articolo pubblicato in «Comœdia», 7 maggio 2021, citato in Sarane Alexandrian, *Max Ernst*, op. cit., p. 24.

²² Ivi, p. 25.

²³ Ivi, p. 24.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Harry James Greenwall, “Dada-ism let loose in a theatre!”, articolo pubblicato sul «Daily Mail», 10 maggio 1921, citato in Elza Adamowicz, *Surrealist Collage in Text and Image*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 2-3.

Lo straniante immaginario bio-meccanomorfo evocato dalle opere, unitamente all'eterogeneità compositiva e procedurale sottolineata dalle numerose e bizzarre tecniche artistiche dichiarate nel volantino dell'esposizione, impediscono al pubblico e alla critica perfino di comprendere l'effettiva natura tecnica dei lavori esposti.

In "Au-delà de la peinture", alla domanda «Quelle est la technique du collage?», Ernst risponde con una delle sue frasi più note: «Si ce sont les plumes qui font le plumage, ce n'est pas la colle qui fait le collage»²⁶. Con un motto di spirito, Ernst sembra sottrarre il collage alla sua definizione *tecnica*, per ampliarne gli orizzonti di senso: «En dehors des ciseaux et de la colle... – commenta Peter Kral – l'authenticité réside ici dans le phénomène de détournement, c'est-à-dire dans une utilisation abusive, à l'intérieur d'un discours 'original', d'éléments empruntés à d'autres discours»²⁷. Ricordando le cinquantasei opere inviate per l'esposizione all'*Au sans pareil*, Ernst riconosce solo in dodici di esse lo statuto tecnico di "collage-découpage":

[...] sur les 56 numéros du catalogue de mon exposition de "collages" à Paris [...] douze seulement justifient le terme collage-découpage. Ce sont : 1. C'est le chapeau qui fait l'homme. 2. Un peu malade le cheval. 3. Le cygne est bien paisible. 4. Déshabillé. 5. La chanson de la chair. 6. Aérographie. 7. Le massacre des innocents. 8. Petite pièce à huit mains. 9. Le rossignol chinois. 10. Ingres gazométrique. 11. La Suisse, lieu de naissance de Dada. 12. Le vapeur et le poisson²⁸.

Le restanti quarantaquattro opere, che nel volantino dell'esposizione [Fig. 1] erano comprese nell'elenco di "dessins mécanoplastiques plasto-plastiques peintopeintures anoplastiques anatomiques antizymiques aérographiques

²⁶ Max Ernst, "Au-delà de la peinture", in *Écritures*, op. cit., p. 256.

²⁷ Peter Kral, "L'âge du collage, suite et fin", in *Phases* n. 2, vol. 5, 1975, p. 98.

²⁸ Max Ernst, "Au-delà de la peinture", op. cit., p. 257.

antiphonaires arrosables et républicains”, sono inventariate da Aragon sulla base dei «procédés employés» da Ernst, di cui un elenco risulta necessario «pour comprendre où en était alors la question du collage»²⁹:

Ernst employait : l'élément photographique collé dans un dessin ou une peinture ; l'élément dessiné ou peint surajouté à une photographie ; l'image découpée et incorporée à un tableau ou à une autre image ; la photographie pure et simple d'un arrangement d'objets rendu incompréhensible par la photographie³⁰.

Ai “procédés” elencati da Aragon è necessario aggiungere la scultura, anche se rappresentata da una sola opera in seguito andata distrutta, *Le petit arbre viril* (assemblaggio di legno, metallo e fil di ferro). La maggior parte delle opere esposte sono elaborate attraverso una tecnica che Ernst chiama *Übermalung*, sovrappittura: al contrario del processo additivo su cui si basa il “collage/découpage”, in cui i diversi elementi estrapolati sono ricombinati all'interno del supporto, la sovrappittura procede da un'operazione di sottrazione. A partire da pagine di cataloghi o tavole didattiche, Ernst applica uno strato di gouache o di inchiostro, che ricopre in modo uniforme l'immagine originale, con l'eccezione di alcuni elementi che lascia emergere dalla pelle pittorica. Uno degli esempi più noti è *La chambre du maître* (1920) [Fig. 2], realizzato a partire dalla tavola di un manuale didattico [Fig. 3] in cui sono accostate, in una sorta di griglia, immagini di animali, piante e alcuni pezzi di mobilio: Ernst ricopre con uno strato di *gouache* l'intera tavola, salvo alcune figure animali (un orso, una balena, un serpente, un pesce, un pipistrello, una pecora) e alcuni mobili (un letto, un tavolo, un armadio attraversato da un pino), dipingendo uno spazio prospettico all'interno del quale le figure prendono posizione in ordine sparso. Come ha notato Rosalind Krauss, dal sottile

²⁹ Louis Aragon, “La peinture au défi”, op. cit., p. 65.

³⁰ Ivi, pp. 65-66.

strato di *gouache* riaffiorano, come fantasmi, le sagome delle immagini della griglia obliterata:

And it is this appearance that was, I would guess, decisive for the surrealists' original experience of the image as revelatory. Because what is projected here is a visual field that is not a latency, an ever-renewed upsurge of the pure potentiality of the external, but instead a field that is already filled, already – to say the word – readymade³¹.

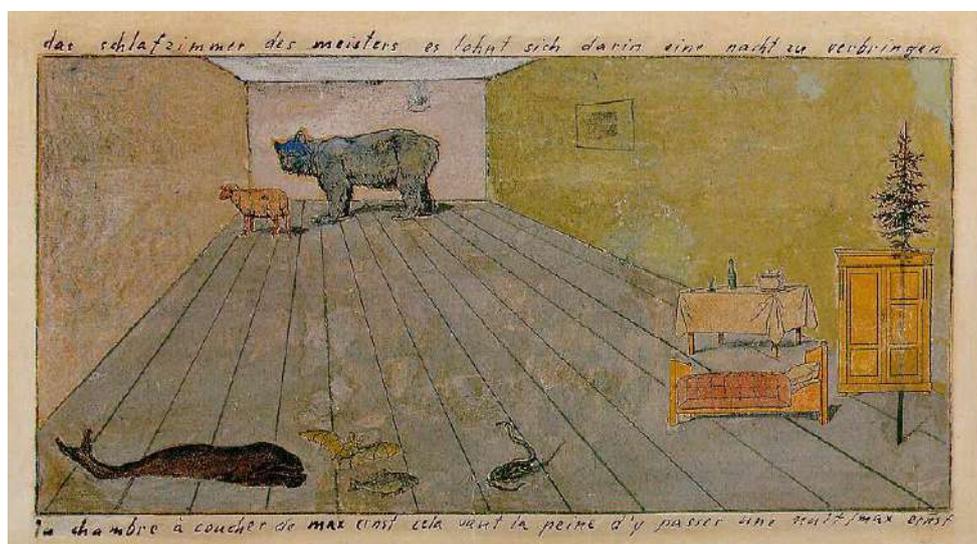


Figura 1. Max Ernst, La chambre du maître, 1920.



Figura 3. Tavola tratta dal catalogo Kölner Leherrmittelanstalt, 1914, p. 142.

³¹ Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge, MIT Press, 1994, p. 54.

Lo spazio infestato dell'immagine è la proiezione dello spazio mentale dell'artista, in cui il gioco delle associazioni prende forma: *la chambre à coucher de Max Ernst, cela vaut la peine d'y passer une nuit*, scrive Ernst sul margine inferiore dell'immagine (sul margine superiore una frase dal significato analogo in tedesco, *das schlafzimmer des meisters es lohnt sich darin eine nacht zu verbringen*), la camera da letto che evoca la dimensione più recondita dell'inconscio, come ipotizza Krauss, eseguendo una lettura freudiana dell'immagine³².

La considerevole eterogeneità di tecniche utilizzate già dalla prima esposizione ha permesso fin da subito di indentificare il collage non con un procedimento tecnico, ma con ciò che potremmo definire un “principio operativo”, *mentale* ancor prima che pratico: di nuovo Aragon, nell'*Essai Max Ernst*, parla di «esprit des collages»³³, sottolineandone la matrice intellettuale. Sulla medesima posizione si allinea Werner Spies, che nell'*Avant-propos* della sua monumentale opera dedicata ai collage ernstiani fa riferimento al «principe» e all'«esprit du collage»³⁴. La «rencontre fortuite de deux réalités distantes sur un plan non-convenant»³⁵ su cui si fonda la strategia del «dépaysement systématique»³⁶, all'opera nei collage, è ricondotta da Ernst all'ambito mentale dell'«irrationnel», definito «la plus noble

³² In particolare, Krauss imposta un parallelismo tra l'immagine ernstiana e il sogno dell'Uomo dei Lupi, descritto da Freud: “But the pulse, the stillness, the visual apparatus projected within the spectacle itself as a detachable covering, as well as the contents of vision figured forth as originating in optical space only because they are readymade, are all structural features of the scene around which *The Master's Bedroom* is obviously organized and through which it was able to speak of the kind of power it did to Breton, Eluard, and Aragon in 1921. Ernst may have claimed this bedroom as his own, but he could have done so only through an obvious identification with Freud's patient, the Wolf Man, and thus by evoking the famous dream of the wolves and behind them the Wolf Man's primal scene. All of it is there, indeed: the absolute immobility of the animals; the window opposite the bed; the raising of a curtain on the scene in the form of the window opening by itself which is the dream's figure for the onset of vision in the opening of the child's eyes; and underneath it all the element of repetition, the anxiety brought on by the uncanniness of the experience, by the fact of an already-there that is returning, returning in the form of an object that can only represent loss, an object whose identity resides precisely in the fact that it is lost. As a screen for the primal scene the dream allows that first uncanniness – the castration misperceived across the plane of the parents' coitus – to reappear. And it does so in the upsurge of a new uncanniness, in which the lost object is summoned forth through the first of that long series of substitutions – wolf, butterfly, cut finger – that repeat the mark of the lost object, not as found again but as recurring through the very condition of absence”. Ivi, p. 58.

³³ Louis Aragon, “L'essai Max Ernst”, in *Écrits sur l'art moderne*, op. cit., p. 319.

³⁴ Werner Spies, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, op. cit., p. 9.

³⁵ Ivi, p. 253.

³⁶ Max Ernst, “Au-delà de la peinture”, op. cit., p. 254.

conquête du collage»³⁷, in una prospettiva di superamento dei confini tra le discipline: «C'est l'irrationnel. C'est l'irruption magistrale de l'irrationnel dans tous les domaines de l'art, de la poésie, de la science, dans la mode, dans la vie privée des individus, dans la vie publique des peuples. Qui dit collage, dit l'irrationnel»³⁸.

In seguito alla prima, deflagrante esposizione parigina, la priorità dei teorici del gruppo surrealista, in via di costituzione autonoma, è inquadrare dal punto di vista teoretico l'opera di Ernst. Per primo, nel 1923 Aragon analizza il procedimento ernstiano nella sua natura essenzialmente poetica, in contrapposizione ai *papiers collés* cubisti, intesi come opere votate al realismo:

Il y a une différence foncière entre le collage tel que l'ont pratiqué les cubistes et le collage tel qu'il se rencontre chez Max Ernst. Pour les cubistes, le timbre-poste, le journal, la boîte d'allumettes, que le peintre collait sur son tableau, avaient la valeur d'un test, d'un instrument de contrôle de la *réalité* même du tableau. C'est autour de l'objet directement emprunté au monde extérieur, qui – pour employer le vocabulaire des cubistes – lui donnait une *certitude*, que le peintre établissait les rapports entre les diverses parties de son tableau. D'autres fois, dans les papiers collés, ou collages proprement dits, les papiers de couleur découpés par le peintre remplacent pour lui la couleur et la couleur seulement. Chez Max Ernst, il en va tout autrement. Les éléments qu'il emprunte sont surtout des éléments dessinés, et c'est au dessin que le collage supplée le plus souvent. Le collage devient ici un procédé poétique, parfaitement opposable dans ses fins au collage cubiste dont l'intention est purement réaliste³⁹.

³⁷ Ivi, p. 264.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Louis Aragon, "Max Ernst, peintre des illusions", in *Les collages*, op. cit., p. 29.

Una simile lettura “ristretta” dei *papiers collés* sembra rispondere alla necessità teorica di profilare una contrapposizione netta tra la pratica cubista, in cui è in gioco «l'intégration délibérée entre le plan existentiel (domaine du réel, de l'éthique) et esthétique (domaine du réalisme)»⁴⁰, e quella (proto)surrealista di Max Ernst, fondata sulle risonanze poetiche degli oggetti quotidiani: gli elementi disegnati, incisi o fotografici, integrati fra loro o in una nuova immagine, «servaient de façons diverses, suivant qu'ils étaient pris pour représenter ce qu'ils avaient déjà représenté, ou bien pour, par une sorte de métaphore absolument nouvelle, représenter quelque chose d'absolument différent»⁴¹. Con l'utilizzo del termine “métaphore”, Aragon sembra sospingere la riflessione sul terreno dell'intersezione tra testo e immagine, marcando al contempo una delle più profonde differenze strutturali tra collage e *papier collé*. La pratica cubista declina l'incontro tra testo e immagine in due modalità differenti: da un lato l'integrazione di frammenti scritti (titoli di giornale, testi commerciali tratti da *réclames*, etc.) all'interno dello spazio dell'opera, in cui rappresentano, come sottolinea Lucy Lippard, «a formal rather than an associative element»⁴², dall'altro «l'emploi des expressions toutes faites comme élément lyrique»⁴³, secondo la definizione di Aragon, ossia il procedimento eminentemente poetico fondato sulla successione di segmenti testuali estrapolati da fonti diverse. Nel “collage verbale” così ottenuto, l'elemento visuale è limitato all'organizzazione grafica dei frammenti di testo, come sintetizza Breton nel *Manifeste du Surréalisme* (1924), inserendolo tra i processi associativi ammessi nella pratica poetica:

Les papiers collés de Picasso et de Braque ont même valeur
que l'introduction d'un lieu commun dans un développement
littéraire du style le plus châtié. Il est même permis d'intituler
POÈME ce qu'on obtient par l'assemblage aussi gratuit que

⁴⁰ Elza Adamowicz, “Le ‘roman’ du collage : Aragon entre Ernst et Heartfield”, in *Ceci n'est pas un tableau. Les écrits surréalistes sur l'art*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2004, p. 180.

⁴¹ Louis Aragon, “La peinture au défi”, op. cit., p. 66.

⁴² Lucy Lippard, “Max Ernst: Passed and Pressing Tensions”, in *Art Journal*, vol. 33, n. 1, 1973, p. 13.

⁴³ Louis Aragon, “La peinture au défi”, op. cit., p. 48.

possible (observons, si vous voulez, la syntaxe) de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux⁴⁴.

I.1.1. Collage verbali: il titolo-poema.

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

Ne pas oublier l'élément écrit. Le titre, porté pour la première fois au-delà de la description par Chirico, devenu chez Picabia le terme lointain d'une métaphore, prend avec Max Ernst les proportions d'un poème. *Les proportions* s'entend au propre : du mot au paragraphe [...] Je citerai des exemples de titres-poèmes. Les deux premiers se lisent avec le collage, ou dans sa marge. Le troisième est écrit au dos : on ne le voit pas avec le collage. Je ne signale pas cette différence par amour du détail. Je pense qu'elle doit tenir à des considérations qu'on aimerait qu'Ernst exprimait :

...Le chien qui chie le chien bien coiffé malgré les difficultés du terrain causées par une neige abondante la femme à belle gorge la chanson de la chair.

...C'est déjà la vingt-deuxième fois que Lohengrin a abandonné sa fiancée pour la première fois / c'est là où la terre a étendu son écorce sur quatre violons / nous ne nous verrons jamais / nous nous ne combattons jamais contre les anges / le cygne est bien paisible / il fait force de rames pour arriver à Leda.

⁴⁴ André Breton, "Manifeste du Surréalisme", in Id., *Œuvres Complètes*, t. I, Gallimard, Paris, Collection de la Pléiade, 1988, p. 341.

...La transfiguration du caméléon au mont Thabor se fait en limousine élégante tandis que les anges et les serins s'envolent des maisons de l'homme et que le très saint habit de notre Seigneur s'exclame trois fois De Profundis avant de fouetter la chair des exhibitionnistes⁴⁵.



Figura 4. Max Ernst, La chanson de la chair, 1920.



Figura 5. Max Ernst, La transfiguration du caméléon, 1920.

Se il primo dei titoli/didascalie citati da Aragon rende conto del gusto per l'uso fonosimbolico del linguaggio, segnatamente nelle «accumulations onomatopoeïques»⁴⁶ («...Le chien qui chie le chien ...la chanson de la chair» [Fig.

⁴⁵ Louis Aragon, "La peinture au défi", op. cit., pp. 65-66.

⁴⁶ Werner Spies, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, op. cit., p. 64.

4]) in cui è rilevabile l'influenza della poetica di Hans Arp (per esempio dei *calembours* onomatopeici di *Opus Null*, 1915: "...Das traute sie vom Kakasie / ersetzt er durch das Kakadu..."), il secondo e il terzo esempio sembrano consentire di isolare alcuni passaggi ripetuti, fondativi della strategia verbo-visuale ernstiana:

- Ernst inserisce spesso, all'interno dei testi, riferimenti a personaggi o episodi afferenti al mito o alla tradizione religiosa: Lohengrin e Leda nel secondo esempio, accomunati dal riferimento al cigno (nell'omonima opera wagneriana, Lohengrin entra in scena a bordo di una barca trainata da un cigno, animale associato al padre Parsifal, mentre nel noto mito greco Leda è sedotta da Zeus, apparso sotto le sembianze di un cigno), la trasfigurazione di Cristo sul monte Tabor nel terzo. L'usuale dimensione aulica o solenne dei personaggi citati è tuttavia rovesciata, nel contesto di frasi dal registro linguistico ordinario, di contenuto spesso ambiguo o parodistico (La frase "C'est déjà la vingt-deuxième fois que Lohengrin a abandonné sa fiancée pour la première fois", per esempio, parodizza l'abbandono di Elsa di Brabante da parte di Lohengrin, nel finale dell'opera). In modo analogo, alcune tavole de *La femme 100 têtes* contengono, all'interno delle didascalie, riferimenti a San Nicola (tav. 14, "Le grand saint Nicolas est suivi d'impeccables parasites et guidé à distance par ses deux appendices latéraux"), a Prometeo (tav. 31, "Prométhée"), al Padreterno (tav. 60, "Le Père Éternel, la barbe sillonnée d'éclairs continus, dans une catastrophe de métro") o ai Titani (tav. 81-82, "Tous les vendredis, les Titans parcourront nos buanderies d'un vol rapide avec des fréquents crochets", "Et rien ne sera plus commun qu'un Titan au restaurant").

- Il testo e l'immagine si articolano spesso in base alla corrispondenza reciproca fondata su un elemento concreto, che potremmo denominare *punto di articolazione*: all'immagine di un oggetto estrapolato dalla realtà e inserito nel collage è associato un riferimento testuale che sollecita,

nell'osservatore, l'aspettativa razionale di corrispondenza semantica tra componente testuale e visuale. Nel secondo esempio [Fig.174] citato da Aragon si tratta del cigno, presente all'interno dell'immagine e del testo: non sussiste, tuttavia, alcun rapporto illustrativo o esplicativo – l'uccello accovacciato nell'immagine, nei pressi di un aeroplano parzialmente coperto dall'apparizione di tre putti all'interno di una cornice sospesa, non sembra in alcun modo illustrare il “cygne [...] bien paisible” che “fait force de rames pour arriver à Lédà”, citato nel titolo. A partire dal medesimo punto di articolazione, dunque, immagine e testo si sviluppano in direzioni divergenti, frustrando l'aspettativa razionale dell'osservatore e accentuando il carattere polisemico dell'opera. Il materiale verbale e quello visuale sono manipolati indipendentemente secondo una metodologia analoga, basata sull'estrapolazione del singolo elemento dal suo contesto e la ricombinazione secondo logiche spaesanti: come nota Spies, «au niveau du texte écrit, Max Ernst utilise des moyens syntaxiques pour qu'on ne reconnaisse pas le matériau choisi»⁴⁷, in modo del tutto analogo alla componente visuale. Nel terzo esempio [Fig. 5], il punto di articolazione tra testo e immagine è la veste, l'abito riccamente decorato che campeggia sospeso al centro dell'immagine e “le très saint habit de notre Seigneur” nominato dal testo. La “transfiguration du caméléon” citata nel titolo, esempio classico del mimetismo animale, parodizza l'episodio della trasfigurazione narrato nei Vangeli, mentre la modalità di rappresentazione dell'abito nell'immagine (sospeso nel vuoto, le maniche distese verso l'esterno) rimanda alla postura assunta dal Cristo trasfigurato nell'iconografia tradizionale (per esempio nella *Trasfigurazione* di Raffaello, 1518-20).

⁴⁷ *Ibid.*

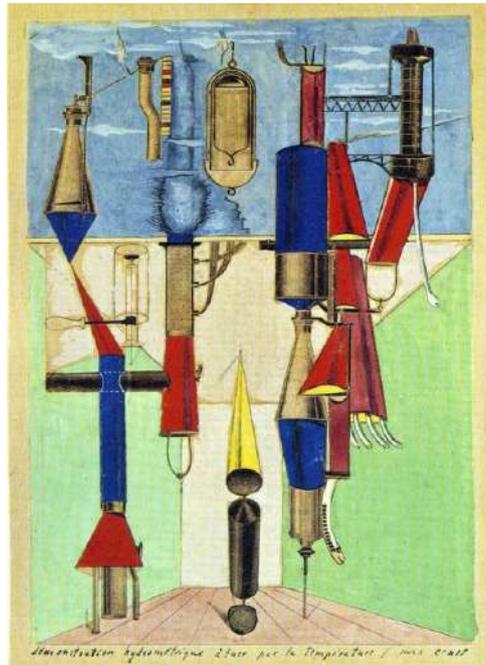


Figura 6. Max Ernst, *Démonstration hydrométrique à tuer par la température*, 1920.



Figura 7. Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1915-1923.

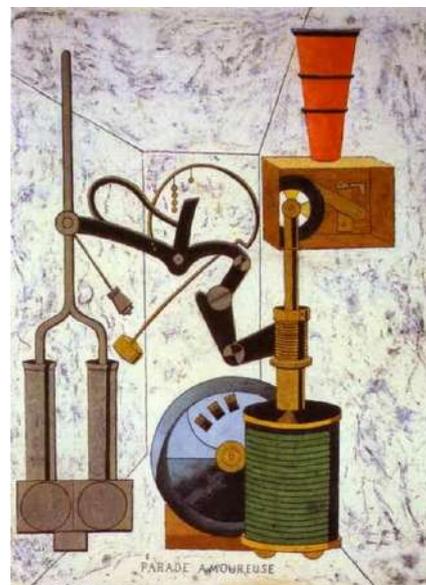


Figura 8. Francis Picabia, *Parade Amoureuse*, 1917.

Accanto agli esempi citati da Aragon è possibile annoverare titoli/didascalie elaborati utilizzando un registro tecnico-scientifico, per esempio *Démonstration*

hydrométrique à tuer par la température (1920) [Fig. 6], o al cui interno sono inseriti, decontestualizzati, termini afferenti al linguaggio specifico della medicina (“anatomie”, “corps”, “tissu”), della geologia (“gneis”, “lava”, isländich moos”), della botanica (“corolle”, “arbres”) o della meccanica, tra gli altri. «C’est là – nota Spies – pourrait-on dire le matériau linguistique objectif, correspondant aux formes objectif dans le collage»⁴⁸: in *Démonstration hydrométrique à tuer par la température*, Ernst ricopre a gouache una tavola, tratta da un’enciclopedia, in cui sono accostati diversi strumenti di misurazione scientifica. Con l’intervento pittorico, Ernst suddivide lo spazio dell’immagine in due parti: la parte inferiore rappresenta uno spazio interno elaborato in modo prospettico, analogamente a *La chambre du maître*, mentre la parte superiore è una vista del cielo al di sopra dello spazio chiuso della stanza. La sezione del soffitto separa i due ambienti, in modo analogo alla linea d’orizzonte che divide le due metà di *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923) [Fig. 7] di Marcel Duchamp: l’astruso meccanismo apparentemente circolare, mettendo in comunicazione le due porzioni di spazio, sembra in effetti ricordare il funzionamento del *Grand Verre*. Non mancano le similitudini, soprattutto, con le pitture meccaniche di Francis Picabia, per esempio con *Parade Amoureuse* (1917) [Fig. 8], da cui Ernst sembra mutuare alcune precise forme (i tronchi di cono o i pistoni, per esempio). Se tuttavia l’opera di Picabia resta una pura espressione dell’immaginario macchinale dadaista, i collage ernstiani sembrano aprire nuove e più ampie prospettive metodologiche al gruppo surrealista in via di costituzione: «Ce qu’on oppose à Dada – nota Spies – c’est le côté méthodique. [...] Max Ernst, [...] à la différence de Picabia, est en quête d’une œuvre où la provocation devient moyen poétique»⁴⁹. Lo rileva a sua volta Krauss, che identifica nell’utilizzo dell’immagine *readymade* la chiave del nuovo “paradigma della visione meccanica” proposto da Ernst:

⁴⁸ Ivi, p. 63.

⁴⁹ Ivi, p. 86.

Yet certain of these images go far beyond Picabia's notion of a mechanical being that dada liked to think of as the robotic result of modern technoculture. Instead, a few of Ernst's overpaintings seem to compose the paradigm for an idea of mechanical seeing – a notion, unprecedented in 1920, of an automatist motor turning over within the very field of the visual. This idea, which would come to operate at the center of surrealism's critique of modernism, contests the optical model's schema of visual self-evidence and reflexive immediacy, substituting for this a model based instead on the condition of the readymade, conditions that produce an altogether different kind of scene from that of modernism's⁵⁰.

I.1.2. *Hasard e humour: tra Roussel e Freud.*

Non è forse un caso che la rottura tra Picabia e la cerchia di Breton avvenga poco dopo l'esposizione dei collage di Max Ernst all'*Au Sans Pareil*: l'arrivo di Ernst a Parigi interrompe, di fatto, l'egemonia picabiana nell'ambito pittorico dadaista francese, aprendo al contempo la strada alla riflessione surrealista relativa al rapporto tra testo e immagine. Il collage ernstiano si configura, dunque, come una sorta di modello operativo verbo-visuale che si pone fin da subito al centro della ricerca surrealista: «[...] le surréalisme a d'emblée trouvé son compte dans les *collages* du 1920, dans lesquels se traduit une proposition d'organisation visuelle absolument vierge, mais correspondant à ce qui a été voulu en poésie par Lautréamont et Rimbaud»⁵¹, ricorda Breton in *Le Surréalisme et la peinture*, individuando dei decisivi punti di intersezione tra la pratica del collage e le logiche del nascente movimento.

Quali sono, in particolare, questi punti d'intersezione? Sembra possibile individuare due principi fondamentali alla base del modello operativo del collage

⁵⁰ Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, op. cit., p. 53.

⁵¹ André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 64.

ernstiano, coincidenti con due tematiche fondanti dell'immaginario surrealista: il caso e l'umorismo.

In "Au-delà de la peinture", Ernst fornisce una prima definizione del collage:

On pourrait définir le collage comme un composé alchimique de deux ou plusieurs éléments hétérogènes, résultant de leur rapprochement inattendu, dû, soit à une volonté tendue – par amour de la clairvoyance – vers la confusion systématique et le *dérèglement de tous les sens* (Rimbaud), soit au hasard, ou à une volonté favorisant le hasard⁵².

Il paragone tra il collage e la ricerca alchemica rende conto, da un lato, di uno specifico interesse culturale che caratterizzerà l'intera produzione ernstiana (si affronterà, più avanti, il tema dell'immaginario alchemico nei *romans-collages*), dall'altro del debito nei confronti dell'"Alchimie du verbe" di Arthur Rimbaud, con cui condivide la concezione allucinatoria dell'immagine poetica.

Nel brano citato, Ernst introduce una nozione estremamente rilevante nell'ottica della definizione della sua metodologia artistica, quella di *volontà*: *volontà* di sprigionare il potenziale allucinatorio dell'incontro tra gli elementi incongrui, *volontà* di favorire l'azione del caso. In una prima versione di una parte del testo, pubblicata su «Le Surréalisme au service de la Révolution» (n. 6, maggio 1933), Ernst descrive «les recherches et les premières découvertes dans le domaine du collage»⁵³, elaborate «tombant par hasard ou comme par hasard sur (par exemple) les pages d'un catalogue où figuraient des objets pour la démonstration anatomique ou physique...»⁵⁴. Il titolo dell'articolo, "Comment on force l'inspiration (Extraits du *Traité de la peinture surréaliste*)", rivela un duplice riferimento teorico: in primo luogo il *Trattato della pittura* di Leonardo da Vinci, dove una primitiva idea

⁵² Max Ernst, "Au-delà de la peinture", op. cit., p. 262.

⁵³ Max Ernst, "Comment on force l'inspiration", in «Le Surréalisme au service de la Révolution», n. 6, maggio 1933, p. 44.

⁵⁴ *Ibid.*

dell'automatismo in pittura germina sul muro colpito dalla spugna imbevuta di colore, in cui «si vedono varie invenzioni di ciò che l'uomo *vuole* cercare in quella, cioè teste d'uomini, diversi animali, battaglie, scogli, mari, nuvoli e boschi ed altre simili cose»⁵⁵. Nell'ottica di Ernst, lo sguardo del pittore descritto da Leonardo, *predisposto* a scorgere forme compiute nella casuale disposizione delle macchie, corrisponde allo sguardo del *collagiste*, analogamente *predisposto* a vedere nell'accostamento casuale di immagini da catalogo «une succession hallucinante d'images contradictoires, images doubles, triples et multiples, se superposant les unes aux autres»⁵⁶: Ernst parla di «regard irrité»⁵⁷, sguardo sollecitato, infestato dalle ossessioni generate dalle illustrazioni scientifiche o dalle tavole enciclopediche (le immagini *readymade* a partire dalle quali si struttura il processo). Nell'ottica ernstiana, la maggiore conquista della pittura surrealista in rapporto alla tradizione pittorica precedente, compresa quella cubista, consiste nell'aver superato una volta per tutte il cliché romantico dell'opera d'arte intesa come il prodotto puro dell'ispirazione, di cui l'artista è investito: la pratica del collage (insieme al frottage) permette di indurre l'ispirazione in modo meccanico, a partire da una selezione casuale del materiale iniziale, tanto più efficacemente quanto più si è predisposti a lasciarsi *irritare* e a *voler forzare* le dinamiche da cui procede l'ispirazione stessa:

[...] je crois pouvoir affirmer sans exagération que le surréalisme a permis à la peinture de s'éloigner [...] des trois pommes de Renoir, des quatre asperges de Manet, des petites femmes au chocolat de Derain et du paquet de tabac des cubistes, pour voir s'ouvrir devant elle un champ de *vision* limité seulement par la *capacité d'irritabilité des facultés de l'esprit*. Cela, bien entendu, au plus grand désespoir des critiques d'art, qui

⁵⁵ Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura* (condotto sul Cod. Vaticano Urbinate 1270), Lanciano, Carabba, 1947, p. 48. Il corsivo è mio.

⁵⁶ Max Ernst, "Au-delà de la peinture", op. cit., p. 258.

⁵⁷ *Ibid.*

s'effraient de voir réduit au minimum l'importance de « l'auteur » et anéantie la conception du « talent ». Contre eux nous maintenons que la peinture surréaliste est à la portée de tous ceux qui sont épris de révélations véritables et pour cela sont prêts à vouloir aider ou forcer l'inspiration⁵⁸.

Il caractère prescriptif del testo, suggerito dal titolo dal suono quasi didattico – “Comment on force l'inspiration”, rimanda in secondo luogo al *procédé* letterario elaborato da Raymond Roussel, minuziosamente illustrato dal libro *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, pubblicato postumo (1935). Nel riportare le curiose circostanze dell'acquisto, da parte dello stesso Roussel, del collage *Le rossignol chinois* presso la Galerie Van Leer (1926), Ernst suggerisce l'esistenza di una stretta correlazione tra il collage e la logica combinatoria sottesa ai testi di Roussel, sviluppata a partire dai cortocircuiti del linguaggio:

Un après-midi – Van Leer devant s'absenter pour un moment, Max était seul à recevoir les « clients » – il a eu, sans s'en douter, le bonheur de rencontrer un homme pour lequel il avait une admiration sans bornes. [...] Le visiteur demanda, tout en s'excusant de sa curiosité, si le peintre n'employait pas certains procédés techniques particuliers pour obtenir ses œuvres. Sans doute pensait-il parler au patron ou à un employé de la galerie. Max dit : « Oui, et le peintre n'en fait pas un secret ». Il lui expliqua avec plaisir la « procédure » du peintre. S'adressant alors à la secrétaire, le « client » acheta *Le rossignol chinois* [...] C'était Raymond Roussel.

Max apprit plus tard que Raymond Roussel aussi employait un procédé qui consistait à disloquer un texte quelconque pour en tirer une suite d'images aboutissant à une création imprévue, due à des combinaisons phoniques. [...] Remplaçons le terme

⁵⁸ Max Ernst, “Comment on force l'inspiration”, op. cit., p. 45.

« combinaisons phonétiques » par « combinaisons optiques », et nous aboutissons au collage...⁵⁹

Il *procédé* di Roussel procede dalla scelta di due parole diverse, quasi omofone (l'esempio più celebre è *billard/pillard*), a ognuna delle quali si associano altre parole, leggibili con accezioni differenti: da questa operazione di assemblaggio si ottengono due frasi estremamente simili, ma dotate di significati molto distanti. «Les deux phrases trouvées – scrive Roussel –, il s'agissait d'écrire un conte pouvant commencer par la première et finir par la seconde»⁶⁰: il racconto “Parmi les noirs”, testo-genesi di *Nouvelles Impressions d'Afrique*, esordisce per esempio con la frase “Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard formaient un incompréhensible assemblage” e termina con “Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard”. Lo slittamento semantico innescato dall'omofonia identifica nel linguaggio stesso, secondo Michel Foucault, «le lieu d'une rencontre imprévue entre les figures du monde les plus éloignées»⁶¹: *calembours*, lapsus, doppi sensi innervano la lingua rousseliana, determinando la proliferazione semantica del testo.

Sembra possibile individuare una corrispondenza generale tra la pratica letteraria di Roussel e il procedimento in atto nei collage di Ernst (nella definizione fondamentale proposta da Spies: «à l'aide d'éléments initiaux plus ou moins repérables, on réalise un univers nouveau – opposé – qui se libère plus ou moins de l'élément originel»⁶²): il meccanismo di combinazione verbale elaborato da Roussel è definito da Breton come un procedimento “aide-imagination”⁶³ (rinsaldando ulteriormente il legame con il collage, inteso da Ernst come un

⁵⁹ Max Ernst, “Notes pour une biographie”, op. cit., pp. 51-53.

⁶⁰ Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935), Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963, p. 12.

⁶¹ Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1972, p. 22.

⁶² Werner Spies, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, op. cit., p. 200.

⁶³ André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Sagittaire, 1950, p. 232.

processo, potremmo dire, “force-inspiration”), finalizzato a introdurre «le plus grand arbitraire [...] dans le sujet littéraire»⁶⁴.

Il caso, concepito come espediente tecnico di avviamento del processo creativo, si lega poi a doppio filo con un principio cardine della poetica di Roussel e, analogamente, dell’opera ernstiana: l’umorismo. Inserendo alcuni testi rousseliani nell’*Anthologie de l’humour noir*, Breton rileva con forza questo legame, esplicitato precedentemente da Ernst in *Au-delà de la peinture* in riferimento al procedimento del collage:

Le hasard est aussi – et cet aspect très difficile du hasard a été négligé par les chercheurs des « lois du hasard » – *le maître de l’humour* et par conséquent, dans une époque qui n’est pas rose, dans l’époque que nous vivons, où une belle action consiste à se faire enlever les deux bras dans un combat, le maître de l’humour-qui-n’est-pas-rose, de *l’humour noir*. Une phallustrade est un produit typique de l’humour noir. Un relief coulant, tiré du poumon d’un fumeur de 47 ans, en est un autre. [...] Il me semble que l’on peut affirmer que le collage est un instrument hypersensible et rigoureusement juste, semblable au sismographe, capable d’enregistrer la quantité exacte des possibilités de bonheur humain à toute époque. La quantité d’humour noir contenue dans chaque collage authentique s’y trouve dans la proportion inverse des possibilités de bonheur (objectif et subjectif)⁶⁵.

Il gruppo Dada di Zurigo, animatore delle farsesche serate del Cabaret Voltaire, accorda una grande rilevanza alla relazione tra lo *humour* e il potere del caso, individuando in quest’ultimo l’abolizione definitiva della razionalità a favore delle pulsioni inconsce: «Pour nous le ‘hasard’ était cet ‘inconscient’ que Freud avait

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Max Ernst, “Au-delà de la peinture”, op. cit., p. 263.

déjà découvert en 1900»⁶⁶, ricorda Hans Richter, riferendosi in particolare all'influenza dell'*Interpretazione dei sogni* (*Die Traumdeutung*, 1900).

L'opera freudiana è nota a Ernst fin dagli anni dell'università a Bonn (1910-1914), dove ha studiato filosofia e psicologia⁶⁷, entrando in contatto con gli scritti di Freud attraverso i corsi di Oswald Külpe e grazie all'amico Karl Otten, che di Freud è stato allievo a Vienna. Nel 1910, quando Ernst si avvicina allo studio dei suoi testi, Freud è già addivenuto alla definizione dei quattro principali linguaggi⁶⁸ che strutturano l'inconscio: il sogno, al quale è dedicato *L'interpretazione dei sogni*, il lapsus, approfondito in *Psicopatologia della vita quotidiana* (*Zur Psychopathologie des Alltagslebens*, 1901), i sintomi nevrotici (analizzati in diversi testi, tra cui quelli relativi ai cosiddetti "casi clinici") e il motto di spirito, a cui è dedicato *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1905). Come è noto, le avanguardie al di fuori dell'area germanofona entrano in contatto, in prima battuta, con i testi relativi al sogno e al lapsus: in Francia, per esempio, *Psicopatologia della vita quotidiana* è tradotto da Vladimir Jankélévitch nel 1922, mentre *L'interpretazione dei sogni* da Hélène Legros nel 1925. Bisogna attendere il 1930, invece, per la traduzione del *Motto di spirito*, a cura di Marie Bonaparte. D'altronde quest'ultimo testo è stato, sembra, tra i più trascurati dallo stesso autore: le edizioni successive alla prima del 1905 (1912, 1921 e 1925) sono pubblicate sostanzialmente senza integrazioni o revisioni da parte di Freud – a differenza, per esempio, dei *Tre saggi sulla sessualità* (*Sexualtheorie*, pubblicato in tre volumi, anch'esso nel 1905), più volte integrati ed emendati nel corso degli anni –, suggerendo di fatto un certo disinteresse (se non pentimento) nei confronti dell'opera dedicata al motto. Secondo l'ipotesi avanzata da Francesco Orlando, l'accantonamento del testo da

⁶⁶ Hans Richter, *Dada. Art et anti-art*, Bruxelles, La Connaissance, 1966, p. 53.

⁶⁷ Per approfondimenti sul tema degli studi psicologici e psicanalitici intrapresi da Ernst, segnaliamo l'esauriente studio di Elizabeth M. Legge, *Max Ernst: the Psychoanalytic sources*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1989.

⁶⁸ Cfr. Francesco Orlando, "Saggio introduttivo" a Sigmund Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, (1905), tr. it. Silvano Daniele ed Ermanno Sagittario, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, p. 16.

parte di Freud sarebbe dovuto alla sostanziale inservibilità, in ambito terapeutico, della riflessione sviluppata («Quante volte si sarà prodotto il caso abnorme in cui una cura abbia fatto un passo grazie all'analisi del motto di spirito di un paziente? Qualche decina di volte, o mai.»⁶⁹). Alla scarsa funzionalità in ottica terapeutica sembra fare da contraltare, tuttavia, un'efficacia teorica in grado di aprire la strada agli studi linguistici dell'inconscio e a un approccio psicoanalitico ai fenomeni estetici: nella descrizione delle dinamiche peculiari del motto di spirito – che, come nota lo stesso Freud, presentano forti analogie con i meccanismi del lavoro onirico analizzati nell'*Interpretazione dei sogni* – si cercherà di individuare una specifica influenza per le logiche di organizzazione del materiale, verbale e visuale, in opera nella pratica del collage ernstiano a cavallo degli anni Venti. La centralità di questo testo è sottolineata da Ulrich Bischoff, che individua proprio nell'applicazione del pensiero freudiano all'opera d'arte la principale peculiarità di Ernst: «L'utilisation consciente des connaissances acquises à la lecture des publications de Freud *L'interprétation des rêves et Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, le distingue des autres artistes du mouvement de l'époque dadaïste»⁷⁰.

1.1.2.1. Il collage come motto di spirito.

Il testo freudiano dedicato al motto si articola, hegelianamente, in tre sezioni distinte: analitica, sintetica e teoretica. Nella prima sezione, dopo aver affermato la stretta relazione tra il motto di spirito e il concetto di comico, Freud enumera i tratti essenziali del motto e ne analizza le tecniche, a partire dai processi psichici che intervengono nella formazione del motto.

Nel tentativo di individuare la sede dell'efficacia del motto di spirito, Freud si chiede se il carattere spiritoso risieda nel pensiero espresso attraverso la frase, o se sia piuttosto da ricercare nella forma espressiva impressa al pensiero dall'uso del linguaggio⁷¹. Per individuare una risposta procede con il metodo empirico del

⁶⁹ Ivi, p. 16.

⁷⁰ Ulrich Bischoff, *Max Ernst*, Köln, Taschen, 1987, p. 15.

⁷¹ Sigmund Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, op. cit., p. 50.

“procedimento di riduzione”, sostituendo al motto un’espressione perfettamente equivalente sotto il profilo del significato, ma diversamente formulata: ne risulta, scrive Freud, che «tutte le volte che riuscivamo a ridurre un motto, cioè a sostituire la sua espressione con un’altra conservandone accuratamente il significato, distruggevamo non solo il suo carattere arguto ma anche l’effetto d’ilarità, e quindi il diletto che ci procurava»⁷². Un esempio scelto per la verifica è un motto – in precedenza già analizzato da Theodor Lipps in *Comicità e umorismo (Komik und Humor, 1898)* – tratto dalle *Impressioni di viaggio* di Heinrich Heine e attribuito al ricevitore del lotto e callista Hirsch-Hyacinth, che, millantando un rapporto di amicizia con il barone Rothschild, pronuncia la frase: “Come è vero Dio, signor dottore, stavo seduto accanto a Salomon Rothschild e lui mi ha trattato proprio come un suo pari, con modi del tutto *familonari*”⁷³. Il neologismo “familonari”, su cui si basa il motto di spirito, è evidentemente frutto della condensazione tra le parole “familiari” e “milionari”: con quest’espressione Heine vuole dire, come propone Lipps, «che l’accoglienza era stata familiare, e precisamente di quel noto tipo di familiarità che, odorando un po’ troppo di milioni, non acquista certo in gradevolezza»⁷⁴, oppure, come ipotizza Freud, «Rothschild mi ha trattato come un suo pari, con modi del tutto *familonari*; cioè, per quanto possibile ai *milionari*»⁷⁵. Analizzando queste due ipotesi di sostituzione del motto con espressioni dal medesimo significato, Freud ne conclude che tutto il carattere spiritoso del motto è andato disperso:

In questo esempio il carattere arguto non sta nel pensiero espresso. È un’osservazione esatta e tagliente quella che Heine pone in bocca al suo Hirsch-Hyacinth, un’osservazione di innegabile amarezza, assai comprensibile in un pover’uomo posto di fronte a tanta ricchezza: non oseremmo però definirla spiritosa.

⁷² Ivi, p. 119.

⁷³ Ivi, p. 41.

⁷⁴ Ivi, p. 42.

⁷⁵ *Ibid.*

[...] Il discorso di Hirsch-Hyacinth ha suscitato la nostra viva ilarità, mentre la trasposizione accurata di Lipps o la nostra versione può piacere, può indurci a riflettere, ma non può certo indurci al riso. Ma allora, se il carattere arguto del nostro esempio non risiede nel pensiero, dobbiamo cercarlo nella forma, nella sua dizione letterale. Basta esaminare la peculiarità di questa maniera espressiva per cogliere quella che si può definire la tecnica verbale o espressiva di questo motto, e che deve essere in stretta relazione con l'essenza dell'arguzia, poiché tanto il carattere che l'effetto del motto scompaiono se lo sostituiamo con qualcos'altro⁷⁶.

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

Lo scrittore inglese De Quincey, racconta Brill, osservò una volta che i vecchi hanno tendenza a cadere nell'*anecdote*. La parola risulta dalla fusione dei termini

anecdote (aneddoto)

dotage (rimbambimento),

che coincidono in parte. In un breve racconto anonimo, Brill trovò indicato una volta il periodo natalizio come "*the alcoholidays*". La stessa fusione, da:

alcohol

holidays (vacanze).

Quando Flaubert pubblicò il famoso romanzo *Salammbô*, che si svolge nell'antica Cartagine, Sainte-Beuve ironizzò sulla sua pedanteria descrittiva definendola *Carthaginoiserie*:

Carthaginois

*chinoiserie*⁷⁷.

⁷⁶ Ivi, p. 43.

⁷⁷ Ivi, p. 47.

Dopo aver messo alla prova i motti attraverso il procedimento di riduzione, Freud conclude che il carattere spiritoso del motto, dipendendo dalla compresenza di concisione e condensazione, procede direttamente dalla sua tecnica espressiva, e non dal suo contenuto: «Servendoci del nostro procedimento di riduzione, che mira ad annullare il caratteristico processo di condensazione, scopriamo anche però che l'arguzia dipende soltanto dall'espressione verbale prodotta dal processo di condensazione»⁷⁸.

Sul modello degli assemblaggi verbali descritti da Freud, il meccanismo di condensazione sembra configurarsi come uno dei tratti essenziali dei collage, verbali e visuali, di Max Ernst. In *Au-delà de la peinture*, al primo posto tra i “collages de Max Ernst dont chaque enfant digne de ce nom doit savoir la nomenclature par cœur”⁷⁹ figura un termine composto, “La phallustrade”, in seguito così definito:

QU'EST-CE QU'UNE PHALLUSTRADE?

C'est un produit alchimique, composé des éléments suivants :
l'autostrade, la balustrade et une certaine quantité de phallus. Une phallustrade est un collage verbal⁸⁰.

Il collage verbale, paragonato a un composto alchemico, è l'esito della condensazione⁸¹ di tre termini francesi parzialmente sovrapponibili (ma ne sarebbero stati sufficienti due, “balustrade” e “phallus”, per ottenere il medesimo risultato). Ernst ha già applicato questo principio in precedenza, per esempio nel titolo del disegno *Helio Alcohodada* (1919) [Fig. 47]: il neologismo “Alcohodada”, molto simile al freudiano “alcoholidays”, è una fusione tra le parole “alcohol”, “Hode” (“testicolo”, in tedesco) e “dada”. Il titolo della rivista concepita

⁷⁸ Ivi, p. 52.

⁷⁹ Max Ernst, “Au-delà de la peinture”, op. cit., p. 259.

⁸⁰ Ivi, p. 262.

⁸¹ Il termine “condensazione” è, in questo contesto, leggibile nella doppia accezione di meccanismo psichico e fase del processo alchemico.

insieme a Johannes Theodor Baargeld e Hans Arp, *Die Schammade* (1920), di cui è dato alle stampe un solo numero, è a sua volta un termine composto dalle parole “Schamane” (“sciamano”) e “Scharade” (“sciarada”), o forse l’unione di “Scham” (“vergogna”, ma anche “genitali”) e “Made” (“verme”). *Nell’Intepretazione dei sogni*, Freud sottolinea che il procedimento di condensazione si rivela particolarmente efficace quando le parole “sono trattate come se fossero degli oggetti concreti e proprio per questo motivo sono adatte a essere composte allo stesso modo delle rappresentazioni di oggetti concreti”⁸²: sul versante delle immagini, ai collage visuali Ernst associa spesso dei veri e propri montaggi di oggetti, elaborati in linea con lo spirito dissacratorio e sessualmente allusivo (testimoniato dall’utilizzo di termini come “phallus”, “Hode”, “Scham”...) dei testi. La “phallustrade” si manifesta così sotto forma di un assemblaggio verticale (andato in seguito distrutto) di stampi per cappelli in feltro⁸³ e oggetti disparati, sormontato da un cappello a bombetta, in cui è facile cogliere un riferimento fallico [Fig. 9]: sembra che l’assemblaggio, anche noto con il titolo *Un vieillard lubrique devant fusil protège la toilette de printemps muséale des interventions dadaïstes (l’Etat c’est MOI!)*, rappresentasse la caricatura del direttore del Kölner Kunstgewerbemuseums, che aveva negato il permesso di esporre agli artisti del gruppo Dada di Colonia. Un tema analogo è ripreso nel collage con sovrappittura *C’est le chapeau qui fait l’homme* (1920) [Fig. 10], una delle opere più significative e note del periodo: si distinguono nella rappresentazione ventisei immagini di cappelli, ritagliate da un catalogo di abbigliamento e incollate sul foglio, unite tra loro in quattro costruzioni verticali attraverso l’intervento pittorico.

⁸² Sigmund Freud, *L’interpretazione dei sogni* (1900), tr. it. Antonella Ravazzolo, Roma, Newton Compton, 2006, p. 222.

⁸³ Gli stampi per i cappelli inseriti nell’assemblaggio provengono dalla fabbrica di cappelli di cui è proprietario il suocero Jakob Straus, che per un breve periodo incarica Ernst della direzione dell’azienda. L’artista ricorda: « Il crut bon me nommer directeur de son usine. Ma situation sociale n’a duré que huit jours. J’avais en effet découvert dans l’usine les formes en bois qui servent à transformer les chapeaux, et je les incorporais à mes sculptures. C’était une mine d’or à exploiter. Mais mon beau-père n’était pas du même avis ». La testimonianza è riportata in Michel Ragon “Le sculpteur Max Ernst”, in *Cimaise* n. 7, 1962, p. 14.



Figura 9. Fotografia dell'assemblage Phallustrade, 1921.



Figura 10. Max Ernst, C'est le chapeau qui fait l'homme, 1920.

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

nell'immagine, riuniti in figure falliche, sono quasi tutti cappelli femminili. I ritocchi a gouache – realizzati in seguito all'operazione iniziale di collage puro – connettono tra loro i cappelli, che figurano così come delle specie di giunture articolatorie di un insieme in movimento, evocando infine un'altra categoria del comico individuata da Freud nella seconda parte del *Motto di spirito*: si tratta della comicità dei movimenti e delle forme, che procede dalla personificazione di animali o oggetti inanimati, secondo una logica legata al risveglio dell'infantilità e al recupero del «riso infantile perduto»⁸⁴. Lo stesso Ernst ha più volte rimarcato, d'altronde, il gusto marcatamente infantile che presiede alla sua produzione artistica, e in particolare al procedimento del collage: “Les collages aussi sont des jeux d'enfant”⁸⁵, dirà nel corso di un dialogo con Alain Jouffroy, anni dopo. Freud ricorda che il comico dei movimenti, collegato al recupero dei piaceri (e dei dolori) infantili, è alla base della più antica forma di spettacolo scenico, la pantomima, con i suoi «movimenti sproporzionati e incongrui»⁸⁶. In *C'est le chapeau qui fait l'homme* gli interventi a gouache, unendo tra loro i cappelli, sembrano suggerire una segmentazione del movimento degli oggetti, come scansioni delle fasi di un movimento disarticolato: nella figura di destra, tra il secondo e il terzo cappello a partire dall'alto, Ernst traccia delle linee discontinue che collegano gli estremi e il centro delle due calotte, oltre alle linee continue che collegano i punti estremi delle falde, suggerendo così una rappresentazione grafica della traslazione spaziale del medesimo oggetto. Le linee incrociate che collegano gli estremi della calotta del secondo cappello agli estremi della falda del primo, poi, sembrano suggerire un movimento ascensionale rotatorio. Appare possibile rintracciare, in questa strategia di rappresentazione del movimento degli oggetti, un'analogia con alcuni dipinti di Paul Klee⁸⁷, come *Bewegung der Gewölbe* (letteralmente *Movimento*

⁸⁴ Sigmund Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, op. cit., p. 247.

⁸⁵ Alain Jouffroy, “Max Ernst: ‘Ma peinture et mes procédés sont des jeux d'enfant’”, in *Le Journal des Arts* n. 765, 1960, p. 8.

⁸⁶ Sigmund Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, op. cit., p. 212.

⁸⁷ Nel settembre 1919 Ernst aveva organizzato un viaggio a Monaco di Baviera con il preciso intento di conoscere Klee. L'incontro, avvenuto nell'atelier di Klee, aveva entusiasmato Ernst, che nel corso dello stesso viaggio era entrato in contatto anche con una pittura di de Chirico.

delle volte, 1915) [Fig. 11] o *Hängende Früchte* (1921), ma anche con alcune opere di Fernand Léger, come *Femme couchée* (1913) [Fig. 12].

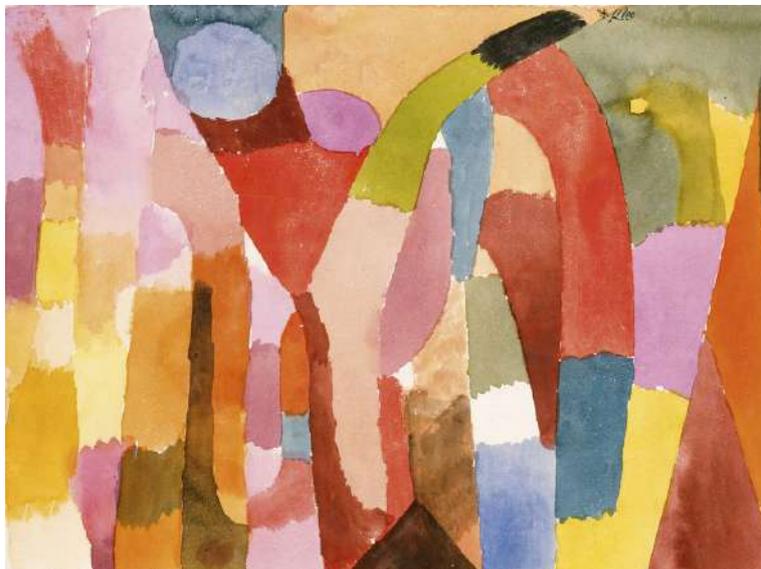


Figura 11. Paul Klee, *Bewegung der Gewölbe*, 1915.



Figura 12. Fernand Léger, *Femme couchée*, 1913.

Parallelamente, le proiezioni colorate del collage ernstiano assumono tratti corporei, componendo figure antropomorfe (a cui forse fa riferimento l'espressione "stapel-mensch" contenuta nel titolo, traducibile con "uomo impilato") dalla postura incerta e innaturale, come certe marionette di Sophie Taeuber-Arp [Fig. 13], espressioni della visione dadaista di un mondo

meccanizzato che trova la sua comica realizzazione nella commedia *slapstick*, o nella mimica recitativa macchinica di Charlie Chaplin.



Figura 13. Fotografie delle marionette realizzate da Sophie Taeuber-Arp per la rappresentazione del Re Cervo di Carlo Gozzi, 1918.

Nella sovrappittura *Deux figures ambiguës* (1920) [Fig. 14], Ernst interviene a gouache sulla tavola di un'enciclopedia tecnica, che raggruppava incisioni di strumenti e dispositivi scientifici, cancellandone alcuni e mantenendone altri. L'elenco di strumenti riportato nella parte inferiore dell'immagine ("1 kapferblech 1 zinkblech 1 gummituch 2 tastzirkel 1 abflußfernrohr 1 röhrender mensch") sembra un inventario di ciò che l'intervento pittorico ha risparmiato, ma nell'immagine gli utensili si sono convertiti nelle componenti anatomiche di due bizzarre figure meccaniche antropomorfe, generate dall'interazione tra pittura e immagini preesistenti. Gli elementi sparpagliati all'interno dell'immagine acquisiscono così un doppio significato (di qui l'ambiguità dichiarata dal titolo): gli occhiali protettivi, da laboratorio chimico, sono anche gli occhi della strana marionetta di sinistra dalla testa bulbiforme, mentre il loro laccio (normalmente legato dietro la nuca, quando gli occhiali sono indossati), privato della prospettiva originaria, si converte in un paio di sopracciglia aggrottate. Una sorta di imbuto bianco copre la parte inferiore del volto dell'allampanata figura di destra, come

una mascherina chirurgica, mentre le due estremità di una molla assumono il ruolo di striminzite braccia aperte.

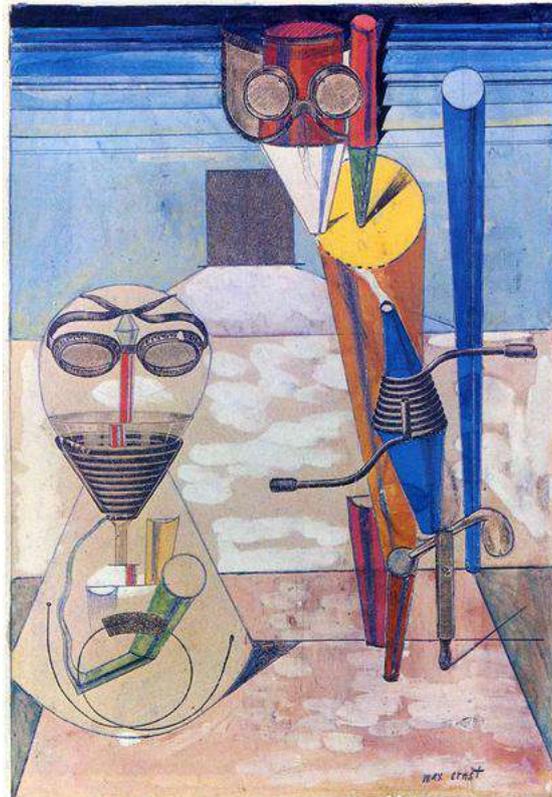


Figura 14. Max Ernst, Deux figures ambiguës, 1920.

1.1.2.2. I dipinti-collage e il doppio senso delle immagini.

L'ambiguità e le multiple possibilità di lettura delle immagini sono elementi fondanti dei cosiddetti dipinti-collage, pitture a olio realizzate a partire dall'autunno del 1921 con una tecnica compositiva strettamente legata al collage: l'intera opera è dipinta, senza alcun innesto di materiale visuale *ready made*, ma Ernst replica il meccanismo del collage inserendo all'interno della rappresentazione alcune riproduzioni pittoriche di immagini già esistenti. La trasposizione pittorica non è quasi mai identica all'originale, da cui si distingue per alcune leggere modifiche apportate dall'artista: ancora una volta il modello

operativo sembra essere una tecnica del motto di spirito, che Freud definisce «impiego del medesimo materiale [...] con lieve modificazione»⁸⁸.

«Les collages peints [...] qui voient le jour à partir de l'automne 1921 – nota Jürgen Pech – n'eurent pas pour effet l'abandon du collage au sens strict. Il faut plutôt considérer qu'il s'agit ici de l'apparition d'un nouveau médium qui dialogue avec les diverses techniques indirectes»⁸⁹. Lo stesso Ernst dichiara la stretta connessione tra la pratica del collage e i dipinti dei primi anni Venti, vero e proprio esordio della pittura surrealista:

N'oublions pas cette autre conquête du collage : la peinture surréaliste, au moins quant à l'un de ses multiples aspects, en l'espèce de celui que, entre 1921 et 1924, je fus seul à élaborer et dont plus tard [...] d'autres ont continué les recherches (Magritte, par exemple, dont les tableaux sont collages entièrement peints à la main, et Dalí)⁹⁰.

In *L'Eléphant des Célèbes* (1921) [Fig. 15], all'estremo destro della rappresentazione appare un assemblaggio di forme tubolari che ricorda gli "Stapelmenschen" di *C'est le chapeau qui fait l'homme*, mentre in primo piano un corpo femminile acefalo sembra anticipare il tema della donna senza testa che sarà sviluppato in *La femme 100 têtes*. La figura principale è una sorta di elefante meccanico, per dipingere il quale Ernst riporta l'immagine di un deposito per il grano africano [Fig. 16], tratta da una rivista di antropologia inglese⁹¹: individuata la somiglianza con il pachiderma, Ernst "aiuta" l'analogia aggiungendo alla forma del deposito una sorta di tubo che ricorda una proboscide. Lo strano corpo che si trova al termine del tubo potrebbe rappresentare l'estremità della proboscide, in

⁸⁸ Sigmund Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, op. cit., p. 50.

⁸⁹ Jürgen Pech, "De Dada au Surréalisme – Collages peints", in Ludger Derenthal, Jürgen Pech, *Max Ernst*, Paris, Nouvelles Éditions Françaises, 1992, p. 57.

⁹⁰ Max Ernst, "Au-delà de la peinture", op. cit., pp. 265-266.

⁹¹ Cfr. Evan Maurer, "Dada and Surrealism", in William Rubin (a cura di), *Primitivism in 20th century art*, vol. II, New York, New York Graphic Society Books, 1984, p. 552.

cui sono site le narici, ma sembra anche suggerire la forma di un busto di donna [Fig. 17]: le protrusioni in corrispondenza delle narici sembrano ricordare un seno femminile, mentre le due braccia/corna parrebbero anticipare il busto animalizzato della fotografia *Minotaure* (1934) di Man Ray [Fig. 18].



Figura 15. Max Ernst, *L'Éléphant des Célèbes*, 1921.

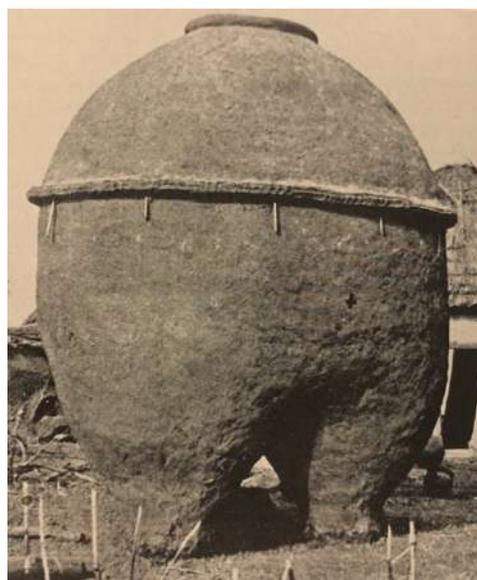


Figura 16. Deposito di grano ghanese, 1920.



Figura 17. Max Ernst, *L'Éléphant des Célèbes*, 1921, dettaglio.



Figura 18. Man Ray, *Minotaure*, 1934.

La doppia lettura dell'immagine traduce sotto il profilo visivo il doppio senso delle parole, inteso come uno dei principali strumenti di produzione del motto di spirito: come osserva Charlotte Stokes, «a verbal pun is formed when a single sound can have more than one meaning; a visual pun is formed when a single shape

can be seen as a literal representation of more than one thing»⁹². Pochi mesi dopo aver realizzato *L'Eléphant des Célèbes*, Ernst ultima un altro dipinto decisivo, *Œdipus Rex* (1921) [Fig. 19], considerato una delle opere più chiaramente si manifesta l'influenza del pensiero freudiano (entrambi i dipinti sono acquistati con entusiasmo da Paul Éluard, in occasione della sua prima visita all'atelier di Ernst a Colonia, nell'autunno del 1921): «“Œdipus Rex” is almost a catalogue of Freud's jokemaking devices that Ernst has translated into visual mechanism – nota Stokes – For example, Freud pointed out the importance to a joke of the unexpected recognition of the familiar. For this reason, allusions to myth and common stories are an important part to many jokes»⁹³. Il mito di riferimento è evidentemente quello di Edipo, inconsapevole omicida del padre e incestuosamente unito alla madre, da cui Freud, come è noto, trae il nome di una decisiva fase dello sviluppo psicosessuale del bambino. In primo piano, nel dipinto, una mano sproporzionata fa capolino da una finestra, tenendo tra le dita una noce dal guscio leggermente dischiuso: l'immagine è tratta da un'illustrazione [Fig. 20] della rivista *La Nature* (di cui si constaterà, nel prosieguo dell'elaborato, la centralità nel complesso dell'opera ernstiana), riportata sulla tela con alcune modifiche (nell'illustrazione originale, per esempio, le due metà del guscio sono perfettamente saldate). Il pollice e l'indice della mano dipinta sono trafitti da uno strano marchingegno metallico, analogamente alle gambe di Edipo, esposto appena nato sul monte Citerone con le caviglie trafitte. La fessura tra le due metà della noce potrebbe alludere all'occhio mutilato di Edipo, che si acceca dopo aver realizzato l'incesto commesso, oppure, con un ulteriore riferimento all'incesto con la madre, al sesso femminile e all'utero, di cui forse Ernst ricorda la forma aperta “a noce” ritratta da Leonardo da Vinci per i suoi quaderni di anatomia, tra il 1510 e il 1512 [Fig. 21].

⁹² Charlotte Stokes, “Collage as Jokework: Freud's Theories of Wit as the Foundation for the Collages of Max Ernst”, in «Leonardo», vol. 15, n. 3, 1982, p. 200.

⁹³ *Ibid.*



Figura 19. Max Ernst, Œdipus Rex, 1921.



Figura 20. "Expérience sur l'élasticité, faite avec une noix", in La Nature, 1891.



Figura 21. Leonardo da Vinci, Feto nell'utero, 1510-1512.



Figura 22. Max Ernst, Œdipus Rex, 1921, dettaglio.

Le estremità del dito medio e dell'anulare sono leggermente modificate da Ernst rispetto all'illustrazione originale, al fine di realizzare uno dei suoi doppi sensi visuali più noti: eliminato il profilo delle unghie, le dita ricevono una conformazione vagamente appuntita, sufficiente per evocare la forma di un seno femminile [Fig. 22]. Le teste che emergono da due fori nel terreno, in secondo piano (con una modalità che Ernst ripeterà in alcune opere successive, tra cui un'illustrazione di *Répétitions*), appartengono a una coppia di bizzarri esseri ibridi, in cui si condensano elementi somatici umani (gli occhi), bovini (le corna) e appartenenti a uccelli (il becco). Uno dei motti di spirito più efficaci analizzati da

Freud si basa sull'espressione *tête-à-bête*⁹⁴, una condensazione con modificazione di *tête-à-tête*: Ernst sembra tradurre visualmente l'espressione, popolando il suo immaginario di ibridi antropomorfi tra i quali spiccherà Loplop, il superiore degli uccelli, vero e proprio *alter ego* che accompagnerà l'artista per tutta la vita.

L'inserimento di questi strani ibridi all'interno di *Œdipus Rex* ha diviso la critica nella ricerca di una lettura interpretativa: Stokes propone di individuare nei due esseri teriomorfi un riferimento al padre/Laio e alla madre/Giocasta («[...] Ernst gives an irreverent touch to the relationship between Œdipus and his father, King Laius, by putting horns on one of the birds and thereby evoking the plight of the cuckold»⁹⁵), mentre Patrick Waldberg li identifica con le spaventose emersioni della fantasia dell'artista dal «flot d'un irrésistible cauchemar»⁹⁶, in cui «Dada même se trouve dépassé»⁹⁷, a favore dell'immaginario surrealista che sorge con forza. Werner Spies, dal canto suo, rinuncia a individuare un'interpretazione specifica e si concentra sull'«étude et la comparaison des motifs»⁹⁸, proponendo un approccio comparativo delle tematiche del dipinto con il complesso dell'opera ernstiana.

L'immaginario polisemico di *Œdipus Rex*, e dei dipinti-collage in generale, rappresenta un fondamentale punto di snodo per l'opera di Ernst e per l'evoluzione della tecnica del collage. La pratica pittorica ne incorpora il principio combinatorio, permettendo a Ernst di intervenire anche su materiale già utilizzato in precedenza: è il caso, per esempio, di *Souvenir de Dieu* [Fig. 23], dipinto del 1923 (oggi perduto) in cui sono combinati elementi tratti dal collage fotografico *Le rossignol chinois* (1920) [Fig. 24] e da *Œdipus Rex*. In *Le rossignol chinois* (il cui titolo fa riferimento, probabilmente, alla favola di Hans Christian Andersen in cui il canto dell'usignolo rianima l'imperatore cinese, morente) Ernst utilizza l'immagine fotografica di una bomba area inglese, la cui forma ovale ricorda

⁹⁴ Sigmund Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, op. cit., p. 49.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Patrick Waldberg, *Max Ernst*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1958, p.166.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Werner Spies, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, op. cit., p. 123.

vagamente una testa, a cui è parzialmente sovrapposta l'immagine di un ventaglio in corrispondenza dell'ogiva: al ventaglio/pennacchio si aggiunge un occhio e un paio di braccia femminili, a comporre la figura di un bizzarro oplita meccanico che si staglia su uno sfondo composto da fili aggrovigliati.



Figura 23. Max Ernst, Souvenir de Dieu, 1923.



Figura 24. Max Ernst, Le rossignol chinois, 1920.

Ernst riproduce il medesimo sfondo in *Souvenir de Dieu*, sostituendo al personaggio metallico una mistica figura frontale bianca e nera (in cui è forse possibile individuare una reminiscenza del *Cerveau de l'enfant* di Giorgio de Chirico) e modificando la posizione delle braccia. Tra le mani, la misteriosa figura tiene la metà di un guscio di noce trapassata da uno strumento metallico, intorno al quale si avvolge un gomitolo di filo, senza dubbio un riferimento a *Œdipus Rex*.

I.1.3. L'omogeneità della rappresentazione e il controllo del formato: dai dipinti-collage ai collage di xilografie.

Come rileva Spies, «la reconversion du collage en peinture qu'entreprend Max Ernst en 1922 peut être interprétée aujourd'hui comme une condition déterminant l'œuvre à venir»⁹⁹: se l'esposizione all'*Au Sans Pareil* rappresenta il culmine, e al contempo la fine, del periodo Dada di Ernst, la collaborazione con Éluard alle raccolte *Répétitions* e *Les malheurs de Immortels* (di cui si parlerà più diffusamente in seguito) e i dipinti-collage segnano l'esordio della stagione surrealista.

Il periodo compreso tra il 1923 e il 1928 è segnato da un temporaneo accantonamento della pratica del collage vero e proprio, a favore del frottage e della pittura; la pubblicazione di *La femme 100 têtes*, nel 1929, inaugura poi una nuova fase fertile che proseguirà fino al termine degli anni Trenta.

Come si spiega, nel corso degli anni Venti, un così prolungato periodo di astensione da una tecnica di cui, di fatto, Ernst è considerato dai suoi contemporanei l'inventore? La lettura modernista dei *papiers collés* cubisti, inaugurata da Clement Greenberg¹⁰⁰, si fonda sostanzialmente sull'idea che essi rappresentino i frutti di una fase di riflessione sul medium pittorico: relativamente a Ernst si potrebbe affermare, al contrario, che la pittura degli anni Venti offra lo spazio di una riflessione sul collage. I dipinti-collage offrono, rispetto alla tecnica originale, due specifici vantaggi relativi ad altrettante criticità di grande rilievo per

⁹⁹ Ivi, p. 116.

¹⁰⁰ Clement Greenberg, *Art and Culture*, Boston, Beacon Press, 1965, pp. 114-136. Nella sua nota analisi, Greenberg identifica i *papiers collés* come esiti di una fase riflessiva destinata a rientrare, infine, nell'ambito della pittura («Only when the collage had been exhaustively translated into oil, and transformed by this translation, did Cubism become an affair of positive color and flat, interlocking silhouettes whose legibility and placement created allusions to, if not the illusion of, unmistakable three-dimensional identities». Ivi, p. 128). Rimanendo nell'ambito della riflessione modernista, alcune importanti letture successive rivalutano la specificità della tecnica, sottraendola al ruolo ancillare ipotizzato da Greenberg: cf., tra i più significativi, Yve-Alain Bois, "The Semiology of Cubism", in William Rubin, Lynn Zelevansky (a cura di), *Picasso and Braque: a Symposium*, New York, Harry N. Abrams Inc., 1992, pp. 169-208, e Rosalind Krauss, *The Picasso Papers*, London, Thames&Hudson, 1998.

Ernst: l'omogeneità della rappresentazione e il controllo del formato delle opere. La prima problematica, in particolare, emerge nel caso dei collage fotografici, in cui l'eterogeneità materiale e grafica degli elementi combinati rende particolarmente arduo rendere complessivamente uniforme la rappresentazione. In una lettera del novembre 1920 indirizzata a Tristan Tzara, alla quale allega alcuni collage da pubblicare in *Dadaglobe* (l'antologia Dada progettata da Tzara, mai pubblicata), Ernst sottolinea il ruolo cruciale dello stampatore, che nell'elaborare la fotoreproduzione deve aver cura di mascherare, per quanto possibile, le evidenze della combinazione tra i diversi elementi: «Pourriez-vous faire comprendre au clicheur qu'il doit effacer les raccords en reproduisant les travaux collés (afin que le secret de FaTaGaGa soit bien gardé)?»¹⁰¹.

Come nota Pech, «ce que cherchait Max Ernst, c'est le collage parfait. S'il y parvenait par les agrandissement photographique des photocollage, cela demandait énormément de travail»¹⁰²: il lavoro più complesso consiste nel ridurre visivamente l'attrito visuale tra le diverse componenti del collage (con ritocchi pittorici o, in caso di riproduzione grafica, con accorgimenti specifici in fase di stampa), per poterne aumentare, potremmo dire, l'attrito mentale. A proposito degli elementi diversi, amalgamati all'interno delle immagini con precisione illusionistica da Ernst, Aragon scrive: «Il les incorpore si bien au tableau qu'on ne le soupçonne pas parfois, et que parfois au contraire tout semble collage, tant avec un art minutieux le peintre s'est appliqué à établir la continuité entre l'élément étranger et son œuvre»¹⁰³.

La minuziosa ricerca di un'omogeneità complessiva dell'immagine risultante dal collage marca una delle principali differenze tra la pratica sviluppata a Colonia da Ernst – spesso in collaborazione con Hans Arp, dietro lo pseudonimo comune

¹⁰¹ La lettera è riportata in Werner Spies, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, op. cit., p. 481.

¹⁰² Jürgen Pech, “La preparation de la colle d'os – Les collages en gravure sur bois”, in Ludger Derenthal, Jürgen Pech, *Max Ernst*, op. cit., p. 49.

¹⁰³ Louis Aragon, “Max Ernst, peintre des illusions”, op. cit., p. 30.

FaTaGaGa¹⁰⁴ – e il *photomontage*, tecnica peculiare del gruppo Dada di Berlino: «The Berlin Dadaists used the photograph as a ready-made image – scrive Dawn Ades, all’esordio del suo studio dedicato ai *photomontages* –, pasting it together with cuttings from newspapers and magazines, lettering and drawing to form a chaotic, explosive image, a provocative dismembering of reality»¹⁰⁵. L’assemblaggio di immagini, nel *photomontage*, assume i tratti di una detonazione visuale, un vortice caotico di forme sovente indistinguibili, o in rapporti alogici l’una con l’altra (teste fuori proporzione applicate su corpi minuscoli, parti del corpo sovrapposte o rese disfunzionali): la logica rappresentativa adottata è spesso funzionale ad una precisa strategia espressiva ideologicamente connotata, dissacrante e satirica. Ne è ben conscio Ernst, che in una lettera indirizzata a Tzara (datata 17 febbraio 1920) si esprime in termini particolarmente sprezzanti riguardo alla caratterizzazione ideologica del gruppo dei dadaisti berlinesi: «En Allemagne il y a déjà des contrefaçons de Dada (à Berlin). Ils s’appellent “Néo-expressionnistes-Dada”. C’est vraiment allemand. Les intellectuels allemands ne peuvent pas faire caca ni pipi sans des idéologies»¹⁰⁶. All’approccio militante di Raoul Hausmann, George Grosz, John Heartfield, Johannes Baader e Hannah Höch (tra gli altri), Ernst contrappone la tensione poetica del collage, il cui presupposto è l’armonizzazione visuale degli elementi.

Durante un incontro con Baargeld, Tzara e Arp a Tarrenz, in Tirolo (avvenuto nell’agosto 1921), Ernst realizza un collage utilizzando una modalità che si rivelerà decisiva, in seguito, per l’evoluzione della tecnica: l’immagine, allegata a una lettera scritta a sei mani da Ernst, Tzara e Baargeld e indirizzata a Éluard [Fig. 25], è ottenuta combinando tra loro elementi provenienti esclusivamente da illustrazioni xilografiche ottocentesche. Si tratta di un collage di piccolo formato, dal contenuto licenzioso, accompagnato dall’iscrizione di Ernst, in francese, “ce

¹⁰⁴ Inventata sul modello delle sigle di attività commerciali, FaTaGaGa è composta dalle prime sillabe delle parole “Fabrication de Tableaux Gasométriques Garantis”.

¹⁰⁵ Dawn Ades, *Photomontage*, New York, Pantheon Books, 1976, p. 7.

¹⁰⁶ La lettera è riportata in Werner Spies, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, op. cit., p. 480.

jeu ci ne me semble pas mal”: al di là del soggetto, in questo caso trascurabile, ciò che rileva è che per la prima volta un collage è realizzato a partire esclusivamente da xilografie, adottate come fonti graficamente omogenee. L’effetto, nel suo complesso, è convincente al punto da spingere Ernst a utilizzare la medesima modalità per illustrare, pochi giorni dopo, il pamphlet *Dada au grand air – Der Sängerkrieg in Tirol*: si tratta di una pubblicazione di quattro pagine, densa di ostilità verso Picabia, colpevole di aver rivendicato l’autenticità di Dada per i soli gruppi di Parigi e Berlino in un articolo del 10 luglio 1921, pubblicato sulla rivista *Le Pilhaou-Thibaou*.

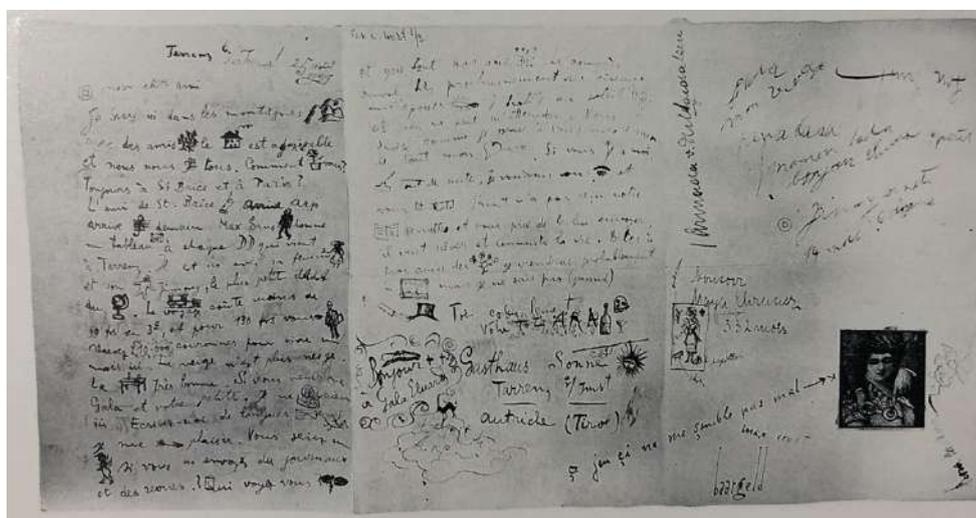


Figura 25. Lettera indirizzata a Paul Éluard da Max Ernst, Tristan Tzara e Theodor Baargeld, 25 agosto 1921.

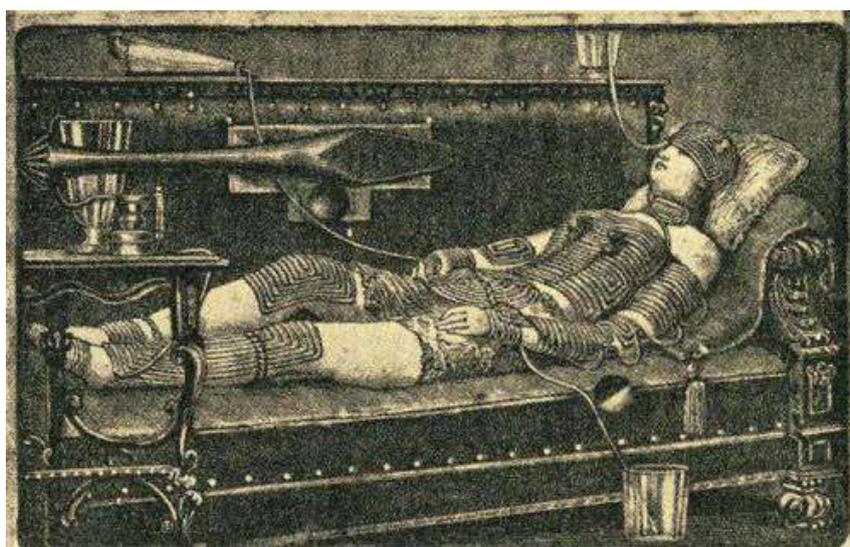


Figura 26. Max ernst, La préparation de la colle d'os, 1921.

In prima pagina figura il collage realizzato da Ernst per l'occasione, intitolato *La préparation de la colle d'os* [Fig. 26]. L'immagine originale rappresenta un paziente sottoposto a un trattamento medico diatermico, ossia un processo di riscaldamento del corpo attraverso la corrente elettrica: all'immagine Ernst aggiunge alcuni oggetti, come una fresa per legno che sembra penetrare all'interno dell'immagine dal margine sinistro, o due sfere fluttuanti nell'aria. L'omogeneità compositiva derivante da questa modalità di realizzazione del collage, ciò che Aragon definirà «collage pur»¹⁰⁷, è sensibilmente superiore rispetto ai collage fotografici e alle sovrappinture: il tratteggio, che nelle xilografie definisce la gradazione tonale, compone una *texture* lineare che permette di mascherare armonicamente le aggiunte, tratte da immagini realizzate con la medesima tecnica. Il titolo richiama la colla – e quindi la stessa tecnica del collage –, mentre la strana armatura indossata dal soggetto della rappresentazione, a sottili strisce bianche e nere giustapposte parallelamente, sembra evocare la soluzione grafica dell'ombreggiatura a tratteggio adottata nelle xilografie, suggerendo la lettura dell'immagine come una sorta di manifesto.

Fatta eccezione per alcune illustrazioni di *Répétitions* e *Les malheurs des Immortels*, i collage di xilografie non saranno utilizzati in modo sistematico che dal 1929. La centralità della tecnica nell'economia della ricerca artistica ernstiana, tuttavia, è dimostrata dal fatto che il primo dipinto-collage realizzato da Ernst è proprio una riproduzione di *La préparation de la colle d'os*: «J'ai réalisé un agrandissement très précis de “La préparation de la colle d'os” (70 cm x 110 cm), à la peinture à l'huile sur toile – scrive Ernst a Tzara, in una lettera dell'8 ottobre 1921 – Le tableau est très coloré et produit naturellement un effet encore plus fou que la petite reproduction»¹⁰⁸. Sembra fondamentale osservare che Ernst non ha

¹⁰⁷ Aragon identifica il collage puro con l'immagine ottenuta esclusivamente attraverso l'accostamento di materiali eterogenei, senza interventi grafici o pittorici da parte dell'artista. Cfr. Louis Aragon, “L'essai Max Ernst”, op. cit., pp. 331-337.

¹⁰⁸ La lettera è riportata in Werner Spies, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, op. cit., p. 481.

mai considerato i collage originali delle opere definitive (sono stati esposti, infatti, solo in rarissime occasioni, come al Museo Nacional de Arte Moderno di Madrid nel 1936), assegnando piuttosto questo ruolo alle fotoriproduzioni: soltanto dopo un accurato intervento di occultamento dei segni dell'integrazione tra gli elementi in fase di riproduzione, oltre eventualmente all'ingrandimento dell'immagine, l'opera può dirsi definitiva. Lo dimostra il fatto che i titoli scritti a mano da Ernst, sul margine o sul retro delle immagini, sono presenti soltanto sulle fotoriproduzioni, e mai sui collage originali¹⁰⁹. In quest'ottica, il dipinto-collage sembra assolvere di fatto a una funzione analoga alla fotoriproduzione, nell'ambito di una riflessione relativa al metodo pratico più efficiente per addivenire all'opera definitiva, a partire dal collage: la pratica pittorica, oltre a garantire il massimo grado di omogeneità all'immagine, permette di poter gestire con efficacia l'ingrandimento del formato, non di rado problematica nel caso della fotoriproduzione – con l'ingrandirsi dei dettagli si rischia di rendere più evidenti le giunture tra gli elementi, oltre che le differenze materiali tra i diversi supporti.

Nel 1929, la pubblicazione di *La femme 100 têtes* segna il ritorno alla pratica del collage vero e proprio, secondo le modalità sperimentate con *La préparation de la colle d'os*. Nel corso dello stesso anno, sul numero speciale “Le Surréalisme en 1929” della rivista belga *Variété* (giugno 1929) compaiono cinque collage realizzati da Ernst a corredo di alcuni testi (con i quali, tuttavia, non sussiste alcun rapporto illustrativo), probabilmente facenti parte del materiale non utilizzato per *La femme 100 têtes*: il collage senza titolo pubblicato a pagina 17 [Fig. 27] ricorda le immagini utilizzate per la sequenza “Le paysage change trois fois” (in particolare le tavole 5 e 7 [Figg. 205, 207]), mentre quello pubblicato a pagina 25 [Fig. 28] è realizzato attingendo al medesimo materiale della tavola 10 [Fig. 96]. Sul numero 12 de *La Révolution Surréaliste* (dicembre 1929), inoltre, compaiono tre ulteriori collage: il primo, *L'esprit de Locarno* [Fig. 29], riprende il tema del viaggio sulle nuvole già utilizzato da Ernst in alcuni collage fotografici (come *Au*

¹⁰⁹ Cfr. *ivi*, p. 68.

dessus des nuages marche la minuit, 1920 [Fig. 30]), mentre gli altri due, *Nostradamus*, *Blanche de Castille et le petit Saint-Louis* e *Jean Hachette et Charles le Téméraire*, sembrano essere fantomatici estratti di una *Histoire de France illustrée* mai pubblicata.



Figura 27. Max Ernst, Sans titre, 1929.



Figura 28. Max Ernst, Sans titre, 1929.



Figura 29. Max Ernst, L'esprit de Locarno, 1929.

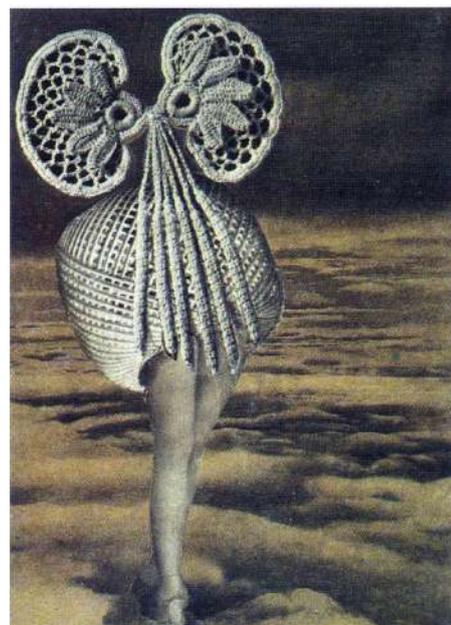


Figura 30. Max Ernst, Au dessus des nuages marche la minuit, 1920.

Il ritorno alla pratica del collage sembra strettamente legato a una nuova fase della ricerca artistica condotta da Ernst: dopo aver sperimentato, in particolare in collaborazione con Éluard, il rapporto tra collage e testo poetico, Ernst si propone di applicare la medesima tecnica in un ambito inedito, la narrativa. Nell'ambito di questo progetto vedono la luce i tre *romans-collages*, *La femme 100 têtes*, *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* e *Une semaine de bonté*: come si vedrà più avanti, l'organizzazione dei collage in serie all'interno di un libro determina la scelta di utilizzare prevalentemente, come materiali di partenza, xilografie ottocentesche tratte da un corpus iconografico precisamente delimitato e accuratamente selezionato, al fine di garantire l'omogeneità grafica all'interno dei collage. Con la pubblicazione del primo romanzo, *La femme 100 têtes*, si apre una nuova fase particolarmente feconda dell'arte ernstiana, concomitante al profondo rinnovamento del movimento surrealista (che, mentre deve affrontare l'abbandono di alcuni tra i suoi membri storici, si prepara ad esprimere il *Second Manifeste* del 1930), segnando anche, infine, una tappa fondamentale della storia del libro d'artista.

I.2. Max Ernst e il libro d'artista: dagli esordi a *Les malheurs des Immortels*.

Nel ricordare le circostanze della realizzazione, a quattro mani con Blaise Cendrars, del poème-peinture *Prose du Transsibérien* (1914), Sonia Delaunay scrive: «Nous étions au départ d'une vision nouvelle du monde qui, dans les domaines plastique et poétique, allai bouleverser les conditions anciennes»¹¹⁰. La riflessione che si sviluppa in seno alle avanguardie circa la porosità dei confini tra i saperi si concretizza, nel corso dei primi decenni del Novecento, in pratiche artistico-letterarie ibride, fondate sul ripensamento strutturale del rapporto tra testo e immagine: in quest'ottica è da leggere la nascita del libro d'artista, uno tra i primi e più significativi tentativi di superamento della compartimentazione delle discipline.

Il libro d'artista, o *livre de peintre*¹¹¹, esordisce all'alba del XX secolo con la pubblicazione da parte di Ambroise Vollard di *Parallèlement* (1900), che riunisce poesie di Paul Verlaine e litografie di Pierre Bonnard: si tratta del primo tentativo di superare il modello logocentrico del libro illustrato ottocentesco, in cui l'elemento visuale, basato su un modello descrittivo o imitativo, si limita a svolgere una funzione di supporto alla lettura, in un'ottica paratestuale. Come ha notato Anne Hyde Greet, le innovazioni riportate nell'ambito della grafica (litografia a colori, linoleografia), a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento, hanno spinto un'intera generazione di artisti a cimentarsi nella pratica illustrativa, ridefinendone il rapporto con il testo:

[...] After they have become increasingly interested in creating color lithographs for posters, for editions of prints, and for albums, the idea of publishing books illustrated with original

¹¹⁰ Sonia Delaunay, *Rythmes et couleurs*, Paris, Hermann, 1971, p. 49.

¹¹¹ Non si intende, in questa sede, affrontare in modo esteso la tematica del libro d'artista, estremamente complessa e ricca di variabili che sarebbe necessario considerare. Si citeranno pochi esempi significativi, di ambito francese e di realizzazione antecedente agli anni Sessanta, allo scopo di introdurre l'oggetto principale della nostra analisi. Per una trattazione completa del tema del libro d'artista, si rimanda per esempio al volume monografico: Montserrat Prudon (a cura di), *Peinture et écriture 2: le livre d'artiste*, Paris, La différence/Unesco, 1997.

prints by painters rather than by professional engravers began to catch on in the publishing world and eventually to shake the very meaning of “illustration”. It was that stir of young painters, for the first time since the Middle Ages, around the book as an art object, which gave rise to the French expression *livre de peintre*¹¹².

Divenuto un vero e proprio «battlefield of the avant-garde»¹¹³, il libro considerato come oggetto d'arte si trova ad essere il punto di convergenza del lavoro e delle idee di pittori, scrittori e poeti (viventi o storicizzati, come Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire o Lewis Carroll), editori e galleristi in grado di cogliere e interpretare le istanze delle avanguardie (per elencare solo i più noti, insieme al già citato Vollard, ricordiamo Aimé Maeght, Jean Hugues, Henry Kahnweiler, Efstratios Tériade, Ilia Zdanevich) e giovani stampatori in prima linea nell'applicazione delle innovazioni tecniche in ambito grafico (come Eugène Delâtre, Roger Lacourière, Georges Visat o Jacques Frélaut). Il libro d'artista segue e riflette l'effervescenza dei movimenti estetici in fase di sviluppo in Francia e in generale in Europa: Espressionismo e Futurismo danno vita a una florida produzione editoriale, più contenuta quantitativamente invece quella relativa a Dada e Cubismo – come sottolinea ancora Anne Hyde Greet, «Cubist books had a brief flowering, mainly around the figure of D. H. Kahnweiler»¹¹⁴.

Sulla scorta delle prime pubblicazioni di Vollard, Kahnweiler, gallerista e editore franco-tedesco, radicalizza la riflessione sul rapporto tra parola poetica e gesto pittorico con la pubblicazione nel 1909 di *L'Enchanteur pourissant*, in cui il testo di Guillaume Apollinaire dialoga con le incisioni di André Derain. L'adesione all'estetica “simultanea” di Apollinaire, nuova forma di lirismo che intreccia poesia e pittura, rappresenta un elemento fondativo dell'attività editoriale di

¹¹² Anne Hyde Greet, “Max Ernst and the Artist's book”, in Robert Rainwater (dir.), *Max Ernst. Beyond Surrealism*, New York & Oxford, The New York Library & Oxford University Press, 1986, p. 94.

¹¹³ Ivi, p. 95.

¹¹⁴ *Ibid.*

Kahnweiler: non a caso egli sarà tra i protagonisti anche degli esordi della stagione dei *libri surrealisti* (per esempio con *Simulacres* del 1925, raccolta di poesie di Michel Leiris e litografie di André Masson), fondamentale punto di snodo della storia del libro d'artista. Secondo l'analisi di Henri Behar, «les livres surréalistes [...] sont le lieu de multiples transgressions, à tout le moins de décentrement, tant dans le rapport du titre au contenu, que de l'image au texte, que par le recours à une mise en page ou à des techniques troublantes»¹¹⁵.

Come ha rilevato Elza Adamowicz, i libri surrealisti sono stati oggetto di diversi studi critici, benché per lo più di carattere eminentemente descrittivo, in grado di fornire analisi puntuali delle collaborazioni specifiche alla base delle singole opere: i libri surrealisti si propongono infatti per lo più come «lieu de rencontre, entre un peintre et un poète, entre un texte (poème, essai, récit) et des images (lithographies, gouaches, collages, gravures)»¹¹⁶, frutti della collaborazione tra due individui, come per esempio Max Ernst e Paul Éluard (*Répétitions* e *Les malheurs des Immortels*, 1922), Benjamin Péret e Yves Tanguy (*Dormir dans les pierres*, 1927), André Masson e Michel Leiris (*Anus solus*, 1929). Si tratta generalmente di raccolte di testi poetici e immagini, i cui accoppiamenti tendono a rimettere in discussione il rapporto illustrativo tradizionale: nel caso di *Les Mains libres* Paul Eluard e Man Ray (1937), ad esempio, questo rapporto è dichiaratamente capovolto – il sottotitolo infatti recita: “Dessins de Man Ray illustrés par les poèmes de Paul Eluard”. Ciò che ne risulta è spesso eteroclito e straniante al punto che Gérard Dessons parla di «entité tératologique» nel descrivere questi «objets à deux têtes, deux corps, quatre mains – et même parfois davantage, quand plusieurs artistes s'en mêlent»¹¹⁷.

Max Ernst rappresenta uno tra gli artisti più attivi nello sviluppo del libro surrealista (conta una quarantina di collaborazioni, con scrittori e poeti come Paul

¹¹⁵ Henri Behar, “Portes battantes”, in *Mélusine* n. 4, *Le livre surréaliste*, 1981, p. 339.

¹¹⁶ Elza Adamowicz, “Les yeux la bouche : approches méthodologiques du livre d'artiste surréaliste”, in *Mélusine* n. 32, *À belles mains. Livre surréaliste livre d'artiste*, 2012, p. 31.

¹¹⁷ Gérard Dessons, “Tératologie du livre d'artiste”, in Montserrat Prudon (a cura di), *Peinture et écriture 2: le livre d'artiste*, op. cit., p. 35.

Eluard, André Breton, René Crevel, Antonin Artaud, Benjamin Péret e Léonora Carrington, tra gli altri), e al contempo la principale eccezione a questo modello “bicefalo” di composizione dell’opera a quattro mani, con la realizzazione tra la fine degli anni Venti e la metà degli anni Trenta dei suoi *romans-collages*, in cui la componente iconica e testuale sono il frutto del lavoro di un solo autore. Solo a partire dagli anni Quaranta, con l’editore Tériade, questo modello di libro dalla componente iconica e testuale interamente concepita da un unico artista (per esempio *Jazz* di Henri Matisse o *Cirque* di Fernand Léger) sarà riproposto.

I.2.1. La sperimentazione grafica.

Come sottolinea Robert Rainwater, l'attività di Max Ernst nell'ambito dell'illustrazione grafica si estende per oltre sessantacinque anni, coprendo quasi interamente la sua vita da artista¹¹⁸, con il coinvolgimento di una lunga serie di tecniche diverse: oltre a collage e frottage, Ernst si è cimentato nella produzione di fotomontaggi, incisioni, litografie, xilografie, linoleografie, acquetinte, acqueforti, puntesecche. Benché la sua produzione artistica giovanile

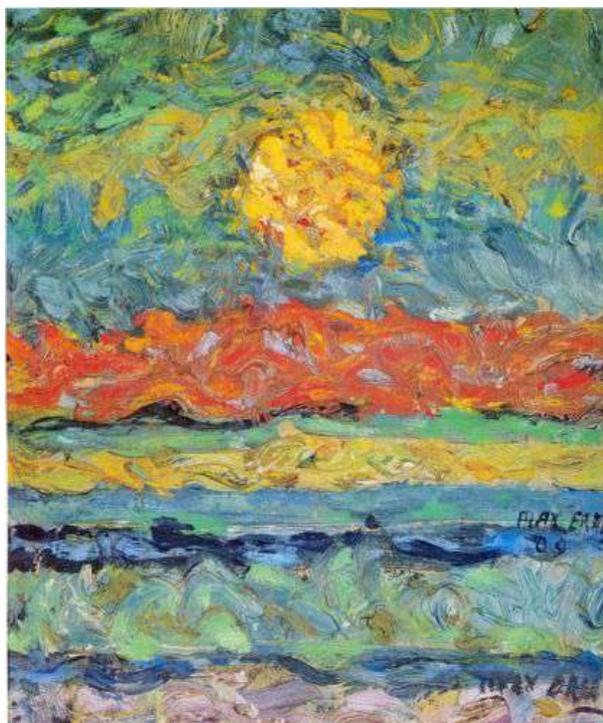


Figura 31. Max Ernst, Landschaft mit Sonnen, 1909.

(antecedente la Prima Guerra Mondiale) sia andata quasi interamente dispersa o distrutta, alcune opere residue possono fornire preziose indicazioni circa la prima evoluzione del percorso artistico di Max Ernst: mentre alcuni dei suoi primi dipinti, come i due olii intitolati *Landschaft mit Sonnen* (*Paesaggio con sole*, 1909) [Fig. 31], rivelano un forte debito nei confronti della pittura di Van Gogh, testimoniato dal tema solare, dalla scelta di colori accesi e dall'uso energico del pennello, un gruppo di sette linoleografie realizzate tra il 1911 e il 1912 rende evidente l'influenza della sperimentazione grafica propria dell'Espressionismo tedesco. Determinante in questo senso sembra essere l'influenza del pittore espressionista August Macke, amico di Ernst, che durante i suoi spostamenti ha potuto entrare in contatto con Matisse e il gruppo dei Fauves a Parigi, e in seguito con i futuri artisti del *Blaue Reiter*, Kandinsky, Jawlensky e Marc, a Monaco. La limitata produzione

¹¹⁸ Robert Rainwater, "Max Ernst, Printmaker", in Robert Rainwater (dir.), *Max Ernst. Beyond Surrealism*, op. cit., p. 3.

grafica di Macke (una xilografia del 1907 e due linoleografie realizzate tra il 1912 e il 1913) sembra presentare diversi punti di contatto con le prime sperimentazioni del giovane Ernst: la linoleografia *Begrüssung* (*Saluto*) realizzata da Macke nel 1912 [Fig. 32], e analogamente una linoleografia senza titolo di Ernst [Fig. 33] dello stesso anno¹¹⁹, accostano stilemi caratteristici dell'Espressionismo tedesco (in particolare entrambe le opere sembrano debitrice del portfolio di xilografie *Brücke 1911 / E. Heckel* pubblicato nel 1911 da Max Pechstein, pittore del gruppo *Die Brücke*) a soggetti esotizzanti, più vicini alla sensibilità francese (in particolare all'opera di Paul Gauguin, anch'egli autore di alcune xilografie nei suoi ultimi anni di vita).

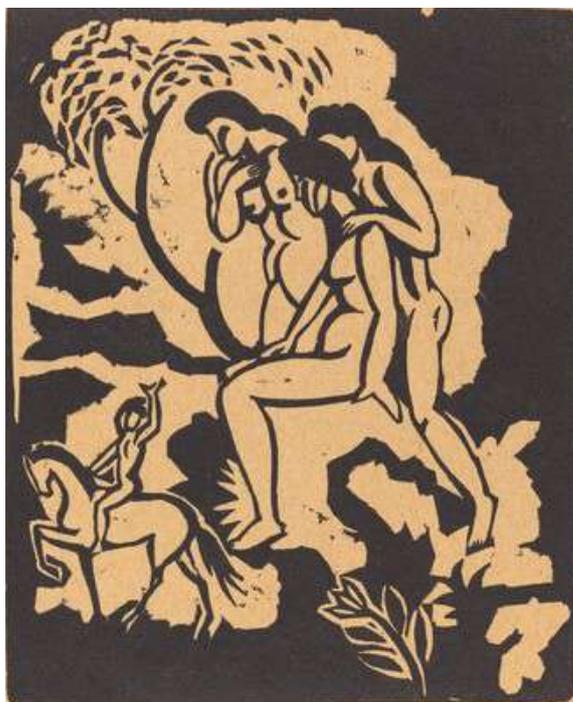


Figura 32. August Macke, *Begrüssung*, 1912.



Figura 33. Max Ernst, Senza titolo, 1912.

¹¹⁹ Questa linoleografia, raffigurante due donne e un cerbiatto, è riportata senza titolo e datata 1912 nel catalogo ragionato *Max Ernst Oeuvre-Katalog* vol. I: *Das graphische Werk*, Köln, Verlag M. DuMont Schauberg, 1975, a cura di Werner Spies e Helmut Leppien. Nel catalogo *Max Ernst. A retrospective*, pubblicato in occasione della mostra del 1975 al Solomon Guggenheim Museum di New York, la stessa linoleografia è riportata con il titolo *Two Nudes with Doe* e datata 1908. Al di là della titolazione, appare più plausibile la prima datazione, che consente a mio parere di collocare più coerentemente l'opera nell'ambito delle influenze ricevute da Ernst a partire dal 1910, anno in cui si trasferisce a Bonn per i suoi studi universitari.

Nel 1913 Ernst partecipa all'esposizione dei *Rheinische Expressionisten* a Bonn, promossa da Macke, e grazie all'amico entra in contatto con Robert Delaunay e Guillaume Apollinaire. L'anno successivo, prima di partire per il fronte, conosce Hans Arp, con il quale nasce da subito una forte affinità: «[...] per reagire contro il presentimento della guerra che stava per rubargli quasi cinque anni di vita – ricorda Alain Jouffroy – Max Ernst ha vissuto con Arp, lasciandosi andare alle frenesie e alle spese più gratuite, recitando poesie e sfidando, tra le braccia di belle ragazze renane, tutti gli dei del cielo, ai quali rifiutava di sacrificare la propria vita, così come al re e alla patria»¹²⁰.

Durante il servizio militare Ernst non interrompe l'attività artistica. Nel 1917 pubblica l'articolo "Vom Werden der Farbe" ("Sullo sviluppo dei colori") su *Der Sturm* e realizza una serie di quattro acquerelli e una xilografia colorata a mano dedicati al tema della *Kampf der Fische* (*Battaglia del pesce*) [Fig. 34], le uniche opere realizzate da Ernst in cui traspare l'impatto della violenza della guerra: le intricate sovrapposizioni dei piani e le forme meccanizzate dei corpi dei pesci (evidente riferimento a mezzi marittimi militari) sembrano rivelare una certa prossimità all'estetica futurista, specialmente nella xilografia, in cui le aggrovigliate forme curvilinee sembrano turbinare dinamicamente verso il centro della rappresentazione.



Figura 34. Max Ernst, *Kampf der Fische*, 1917.

¹²⁰ Alain Jouffroy, "Max Ernst", in AA.VV., *Max Ernst da collezioni francesi e italiane*, Milano, Skira, 1996, p. 31.

L'anno successivo Ernst realizza per la prima volta delle illustrazioni destinate a un libro, la raccolta di nove sinfonie in versi intitolata *Consolamini* dell'amico poeta Johannes Theodor Kuhlemann, pubblicata ufficialmente solo nel 1919. Le cinque riproduzioni di disegni a inchiostro riportate nella raccolta (una in copertina e quattro all'interno del testo) rivelano lo sviluppo di un tratto più fine e una crescente sperimentazione sullo spazio pittorico, con angolature dinamiche e sovrapposizioni dei piani. Compare qui, per la prima volta, la tematica dell'ibrido uomo-uccello, destinata a divenire una cifra costitutiva dell'intero corpus ernstiano.

I.2.2. *Fiat modes, pereat ars.*

Al termine della guerra, Ernst si fa promotore insieme all'amico Johannes Theodor Baargeld (pseudonimo di Alfred Grünwald) delle attività del gruppo Dada di Colonia: nel 1919 partecipa all'esposizione *Bullettin D* della Kölnischer Kunstverein con due opere, l'*assemblage* intitolato *Frucht einer langen Erfahrung* (*Frutto di una lunga esperienza*) [Fig. 35] e l'olio su tela *Aquis submersus*. La prima, assemblaggio di oggetti lignei da carpentiere e filo di ferro, con alcuni inserti pittorici, sembra richiamare la logica costruttivista sottesa ai *Merzbilder* di Kurt Schwitters, in questo momento attivo a Berlino¹²¹. Un secondo *assemblage* dello stesso anno, intitolato *Architekt* [Fig. 36] e non esposto in occasione della mostra, presenta invece un'organizzazione iconografica più plastica, con il montaggio di volumi geometrici e bobine a comporre i corpi meccanizzati di due soggetti, accanto a una striscia di legno scanalato che sembra rappresentare una torre: il primo dei due corpi (da destra) è costituito da un poliedro, trapassato da

¹²¹ Sebbene non sia certo, è probabile che Ernst sia già a conoscenza del lavoro di Schwitters a metà del 1919. Una possibile occasione di contatto potrebbe essere stato il suo viaggio di nozze di Ernst a Berlino, nell'ottobre 1918. In una lettera a Tristan Tzara del 31 dicembre 1919, Ernst parla di una propria opera definendola "Relief-Merz". Cfr. Werner Spies, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, op. cit., p. 236.

un bastoncino cilindrico e sormontato da una testa-bobina (Werner Spies suggerisce un collegamento con i versi di Hans Arp: «Ne roule pas ta bobine / sinon ta tresse de brique se brisera / et les vents picoreront les flammes de ton goitre»¹²²), mentre il secondo presenta due gambe cilindriche (di diversa lunghezza, come se una fosse in flessione), il busto poliedrico e una testa ovoidale inclinata.

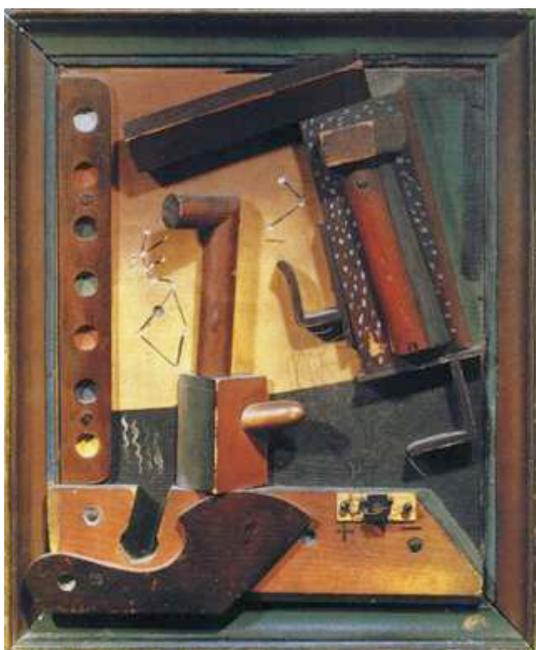


Figura 35. Max Ernst, *Frucht einer langen Erfahrung*, 1919.

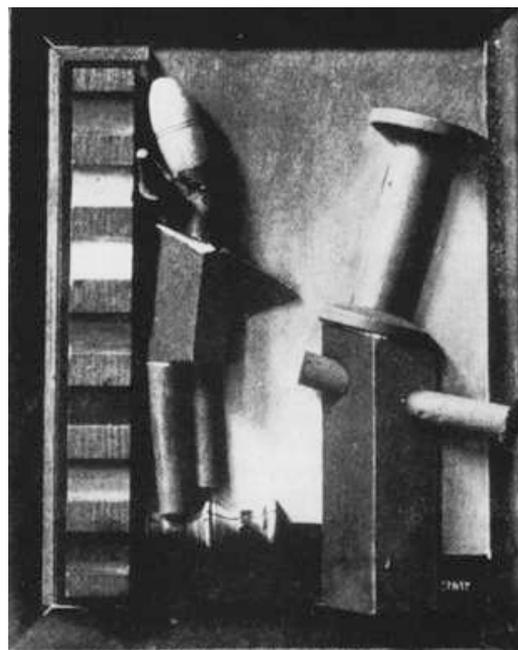


Figura 36. Max Ernst, *Architekt*, 1919.

La gamba flessa e l'inclinazione della testa sembrano evocare il canone scultoreo prassitelico, forse un omaggio all'immaginario classico della pittura Metafisica di Giorgio De Chirico¹²³, che sembra aver esercitato una forte influenza

¹²² Werner Spies (a cura di), *Max Ernst. Sculptures, maisons, paysages*, Paris, Éditions du Centre Pompidou / Dumont, 1998, p. 22. Come riportato dallo stesso Ernst, la traduzione francese di questi versi è contenuta in una lettera inviata da Arp nel 1920. Cfr. Max Ernst, "Notes pour une biographie", op. cit., p. 39. Nella versione originale tedesca i versi recitano: "Roll nicht von deiner Spule / sonst bricht dein Backsteinzopf / Sonst picken dir die Winde die Flammen aus dem Kropf".

¹²³ Werner Spies suggerisce anche un collegamento analogico l'assemblage di Ernst e l'*Annunciazione Cavalcanti* di Donatello (1435 ca.), collocata nella navata destra della basilica di Santa Croce a Firenze: «On distingue dans le *contrapposto* du bois la rencontre de deux personnages dont la position évoque une annonce. Il est tentant de comparer le contraste du mouvement et de l'immobilité à l'*Annunciazione* de Donatello à Santa Croce (Florence)». Werner Spies (a cura di), *Max Ernst. Sculptures, maisons, paysages*, op. cit., p. 26.

anche su *Aquis submersus* [Fig. 37], la seconda opera esposta a *Bullettin D*: nel contesto notturno di uno spazio urbano geometrizzato, due figure stilizzate, una immersa in una piscina e una in piedi sul bordo, sono in rigida, enigmatica attesa, sovrastate da una luna/orologio che non emette luce (le ombre, infatti, si sviluppano in direzione dell'astro).

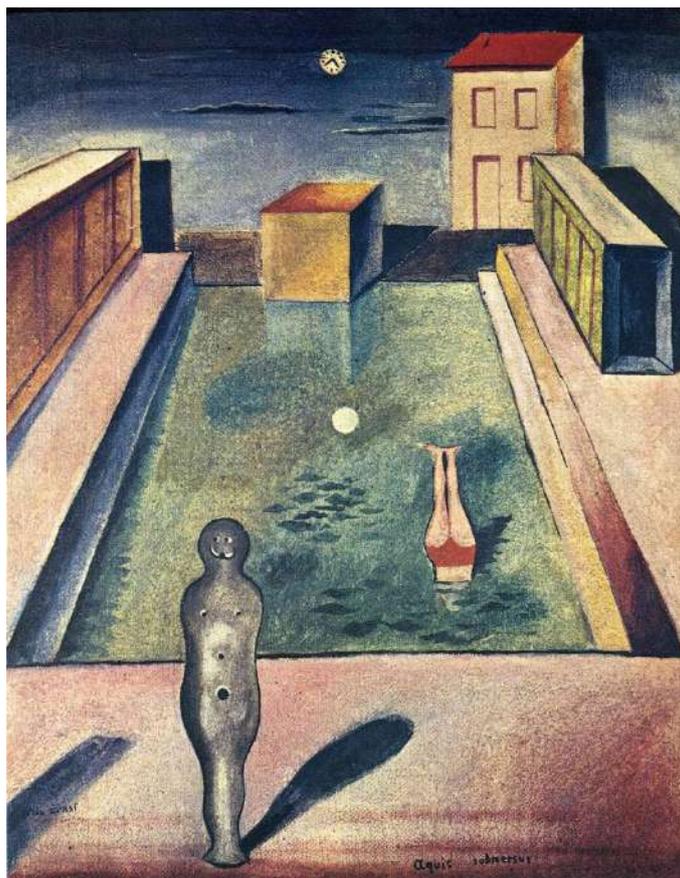


Figura 37. Max Ernst, *Aquis submersus*, 1919.

Il 1919 è in effetti l'anno in cui Ernst entra in contatto per la prima volta con la pittura di Giorgio De Chirico, oltre a quella di Carlo Carrà, attraverso un numero della rivista italiana «Valori Plastici», trovato nella libreria Goltz di Monaco. Lo stesso Ernst ricorda, parlando di se stesso alla terza persona:

C'est à ce moment que Max Ernst remarque, dans un numéro de la revue italienne *Valori Plastici*, des reproductions de toiles "métaphysique" de Chirico dont il dira plus tard : « J'avais là

l'impression de reconnaître quelque chose qui m'était depuis toujours familier, comme quand un phénomène de déjà-vu nous révèle tout un domaine de notre propre monde onirique que l'on se refusait, grâce à une sorte de censure, à voir ou à comprendre ». En hommage à Chirico, Max Ernst compose un album de huit lithographies : *Fiat modes, pereat ars*, publié aux dépens de la ville de Cologne (“Allocation de chômage”)¹²⁴.

Le otto litografie dell'album *Fiat modes, pereat ars* rappresentano per Ernst il primo tentativo sperimentale di concepire un prodotto editoriale nelle due componenti, iconografica e testuale. La parte testuale si struttura in una serie di parole, frasi e strane formule matematiche riportate *all'interno* delle immagini, in modo disordinato (alcune parole o frasi sono addirittura scritte al contrario, come nel riflesso di uno specchio), con caratteri e formati eterogenei, pienamente in linea con la sperimentazione tipografica di matrice dadaista. Lo stesso titolo dell'album (*Sia fatta la moda, perisca l'arte*, parodia della massima futurista *Fiat ars, pereat mundus*, ossia *Sia fatta l'arte, perisca il mondo*¹²⁵) rivela un gusto per l'ironia dissacrante tipico di Dada. Dal punto di vista iconografico, la tecnica litografica permette a Ernst l'adozione di un tratto sottile e preciso, quasi da disegno tecnico, per sviluppare l'immaginario ortometrico rappresentato nelle otto tavole, di cui propongo di seguito una breve lettura:

¹²⁴ Max Ernst, “Notes pour une biographie”, op. cit., pp. 30-31.

¹²⁵ Hal Foster propone, in alternativa, il titolo di Ernst come parodia del detto popolare *Fiat ars, pereat vita*, ossia *Sia fatta l'arte, perisca la vita*. Cfr. Hal Foster, *Prosthetic Gods*, Cambridge, MIT press, 2004, p. 181.

TAV. I. La tavola [Fig. 38] sembra rivelare un forte debito verso il dipinto *Il figliol prodigo* (1919) di Giorgio De Chirico [Fig. 39], una versione del quale è riprodotta nel numero 4-5 (aprile-maggio 1919) di «Valori Plastici», probabilmente lo stesso numero consultato da Ernst a Monaco. Ernst elabora un'organizzazione spaziale perfettamente speculare rispetto al dipinto dechirichiano (con il punto di fuga della prospettiva in alto a destra, invece che in alto a sinistra), riproponendo in chiave ironica il tema dell'incontro biblico immortalato da De Chirico: non più il padre che riabbraccia infine il figlio che credeva perduto, ma un sarto-manichino che prende le misure a una modella meccanica. La parola "ROBES" fa pensare all'insegna commerciale di una boutique francese, mentre la scritta riportata alla rovescia, tra le gambe del sarto, è una storpiatura ironica dell'espressione latina "homo elegantissimus", trasformata in "homo elegans tissi mus" (*mus*, in latino, significa *topo*).

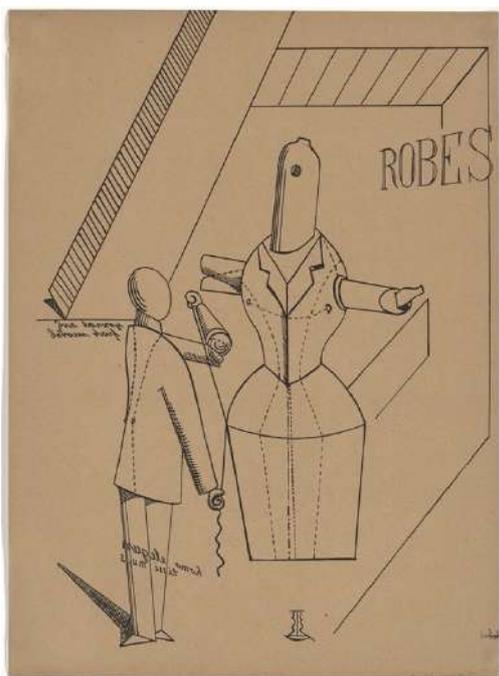


Figura 38. Fiat modes, pereat ars, tav. I.



Figura 39. Giorgio de Chirico, Il figliol prodigo, 1919.

TAV. II. La seconda tavola [Fig. 40], al di sotto di una strana equazione (in cui "dada" rappresenta la potenza alla quale è elevato il logaritmo) ripropone i soggetti rappresentati nella prima: il sarto, in primo piano, regge un vestito-corsetto che

ricorda quello rappresentato nella fotoincisione *De Zayas! De Zayas!* [Fig. 41], pubblicata da Francis Picabia sulla rivista *291* (n. 5-6, luglio-agosto 1915). Alle sue spalle la modella, in sottoveste, solleva alla sua sinistra un'enorme gamba meccanica flessa, il cui massiccio polpaccio è definito dalle linee schematiche che, mentre ne definiscono le proporzioni, sembrano costituirne la fibra muscolare. Attraverso l'utilizzo innaturale delle ombre Ernst elabora uno spazio illogico, con due distinte linee d'orizzonte. A proposito di questa gestione anarchica dello spazio, Evan Maurer nota:

The inner curve of calf, knee, and thigh is emphasized by an area of shadow that gives it appearance of a mountainous arch on the horizon line. Ernst intensified this effect by drawing the horizon line under the arch of the leg a few millimeters lower than the rest of the line that extends on either side of the figure¹²⁶.

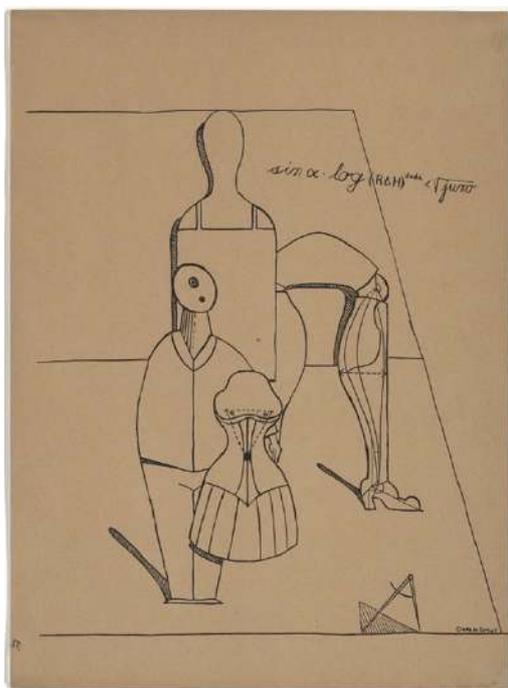


Figura 40. Fiat modes, pereat ars, tav. II.

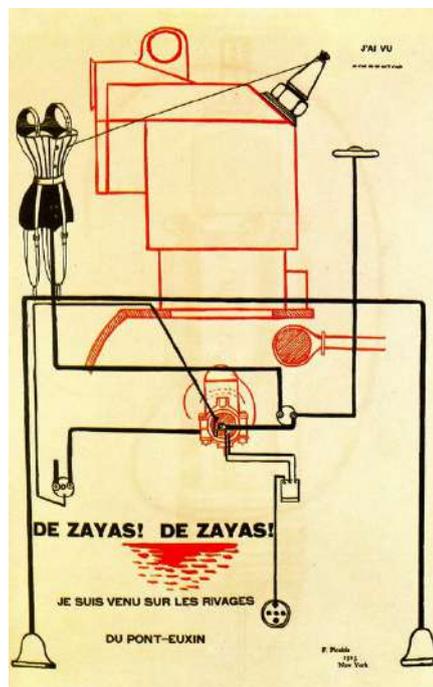


Figura 41. Francis Picabia, *De Zayas! De Zayas!*, 1915.

¹²⁶ Evan M. Maurer, "Images of Dream and Desire: the Prints and Collage Novels of Max Ernst", in Robert Rainwater (a cura di), *Max Ernst. Beyond Surrealism*, op. cit., pp. 41-42.

TAV. III. La modella, in *déshabillé*, è ora girata di spalle. Le sue braccia e le sue gambe sono state rimosse, e da una profonda fessura del suo capo fuoriesce una sorta di peluria [Fig. 42]. Accanto, si sviluppa una strana figura che sembra prefigurare con esattezza la struttura compositiva della *Poupée* progettata da Hans Bellmer negli anni Trenta [Fig. 43], un montaggio di componenti anatomiche assemblate attraverso l'uso di giunture a sfera che assicurano la snodabilità. Infine, una sorta di torchio a vite è sormontata da un cappello a bombetta, anticipazione della logica biomeccanica alla base di *C'est le chapeau qui fait l'homme*.

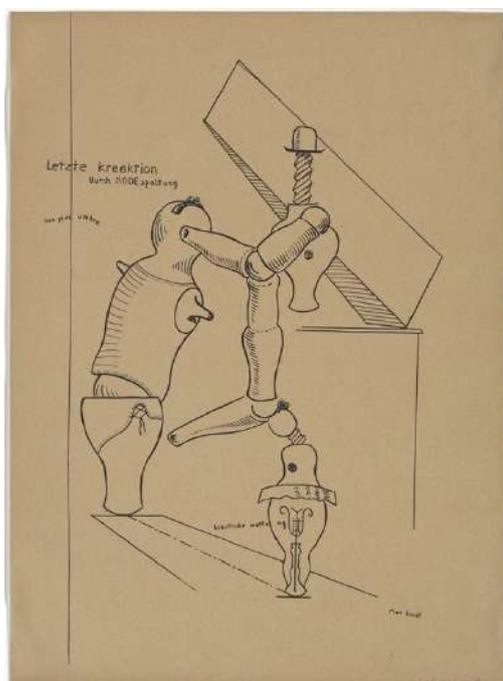


Figura 42. Fiat modes, pereat ars, tav. III.



Figura 43. Hans Bellmer, La Poupée, 1938.

TAV. IV. Un manichino femminile e due figure più in lontananza sono inseriti in un ampio spazio geometrico, in cui ritorna il poliedro trapassato da un bastone cilindrico [Fig. 44], utilizzato da Ernst nell'*assemblage Architekt* e riproposto in un'incisione su cartone dello stesso anno (generalmente indicata come *senza titolo*, tranne che da Patrick Waldberg, che riporta il titolo *Pointe sèche*¹²⁷) [Fig. 45]. Su

¹²⁷ Patrick Waldberg, *Max Ernst*, op. cit., p. 142. Poiché Max Ernst ha supervisionato la stesura del libro di Waldberg, il titolo potrebbe rappresentare un'attribuzione tardiva dello stesso Ernst. D'altronde il gioco di parole *pointe sèche / point sèche* (puntasecca / punto secco – l'incisione rappresenta un uomo e

uno degli strani solidi rappresentati nella tavola, la presenza di una sfera sembra richiamare il dipinto *Il canto d'amore* (1914) di De Chirico. Per la prima volta, Ernst si firma "DaDamax Ernst".

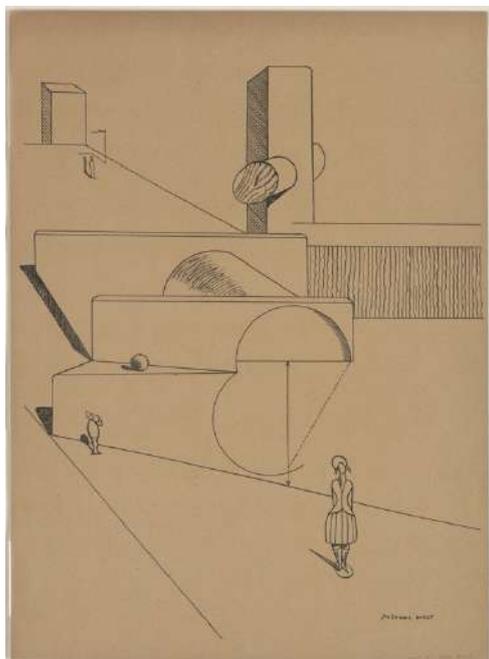


Figura 44. *Fiat modes, pereat ars, tav. IV.*

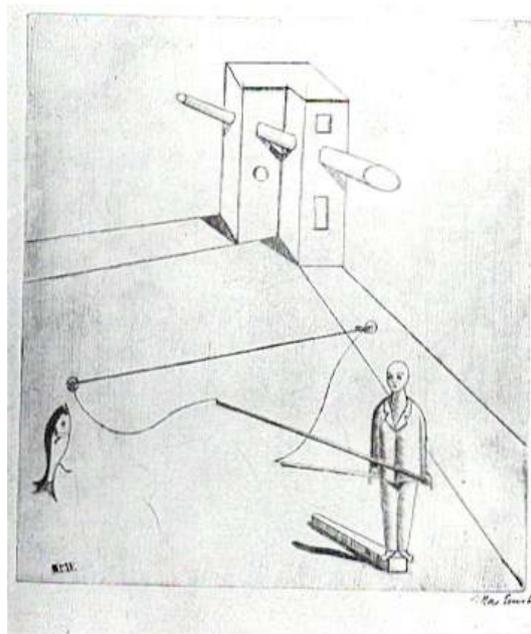


Figura 45. *Max Ernst, Pointe sèche, 1919.*

TAV. V. Diviene qui più dettagliata la rappresentazione di elementi meccanici e ingranaggi [Fig. 46], sul modello delle rappresentazioni meccanomorfe di Picabia, che pochi mesi prima ha pubblicato su *Anthologie Dada* (n. 4-5, maggio 1919) una serie di disegni raffiguranti meccanismi di orologi, suscitando l'entusiasmo di Ernst¹²⁸. I personaggi-manichini assumono una sempre minore importanza nella rappresentazione, dominata da un grande rullo che ritorna nel disegno *Helio Alcohodada* (1919) [Fig. 47].

un pesce in una sorta di piscina vuota) è efficace in francese, come in italiano, ma non in tedesco, lingua che Ernst avrebbe utilizzato per titolare l'opera nel 1919.

¹²⁸ Cfr. Hal Foster, *Prosthetic Gods*, op. cit., p. 158.



Figura 46. Fiat modes, pereat ars, tav. V.

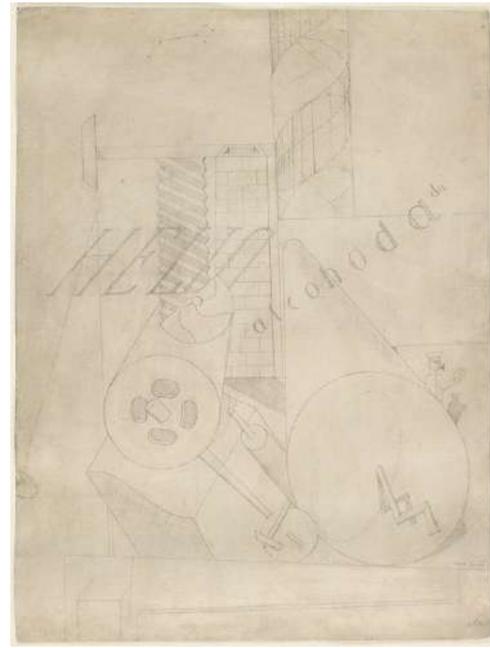


Figura 47. Max Ernst, Helio Alcoholodada, 1919.

TAV. VI. La sesta tavola [Fig. 48] sembra rappresentare, raddoppiato, il funzionamento di una camera ottica: le linee diagrammatiche che congiungono le estremità dei personaggi e delle loro proiezioni rovesciate si incrociano in punti contrassegnati dalla lettera *F*, che convenzionalmente indica la lunghezza focale. Secondo Jürgen Pech, la riduzione radicale della componente spaziale in questa tavola deriva dalla *mise en abîme* operata da De Chirico nella *Natura morta* dipinta nel 1917 (anch'essa pubblicata nel numero 4-5 di «Valori Plastici», aprile-maggio 1919):

Le motif du tableau dans le tableau se transforme ici en une scène-boîte et en “camera obscura”, le schéma de focalisation et l’image virtuelle ainsi que la réduction en perspective du tableau et de son image traitant des lois fondamentales de la vue¹²⁹.

¹²⁹ Jürgen Pech, “Dadamax à Cologne”, in Ludger Derenthal, Jürgen Pech, *Max Ernst*, op. cit., p. 26.

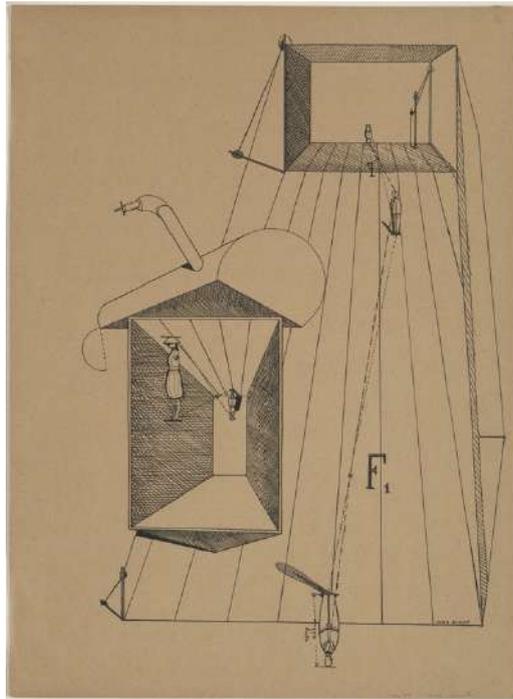


Figura 48. Fiat modes, pereat ars, tav. VI.

TAV. VII. Il meccanismo di proiezione ottica della figura viene riproposto nella settima tavola, che presenta uno strano personaggio bulbiforme, in primo piano rispetto a una grande forma conica [Fig. 49]. L'unico dettaglio anatomico riconoscibile nel corpo sintetizzato del personaggio, oltre ai piedi, sono i genitali, raddoppiati in mezzo al volto: secondo Jürgen Pech, «les parties génitales figurant dans la tête de l'homme indiquent que Max Ernst avait connaissance des écrits de Sigmund Freud»¹³⁰.

Hal Foster descrive l'immagine come «another Chiricoesque derangement of Renaissance space with a smutty Dadaist jibe at high art thrown in, for inscribed by the large figure is the phrase *finger weg von der hl. Cunst*, or “hands off holy art” [...], an ironic plea to halt the degradation of art by the likes of Ernst»¹³¹. La frase, scritta alla rovescia, *ZUR NEUEN KUNST? (Verso una nuova arte?)* è seguita dalla doppia lettera *DD*, che foneticamente si avvicina a Dada.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ Hal Foster, *Prosthetic Gods*, op. cit., pp. 183-184.

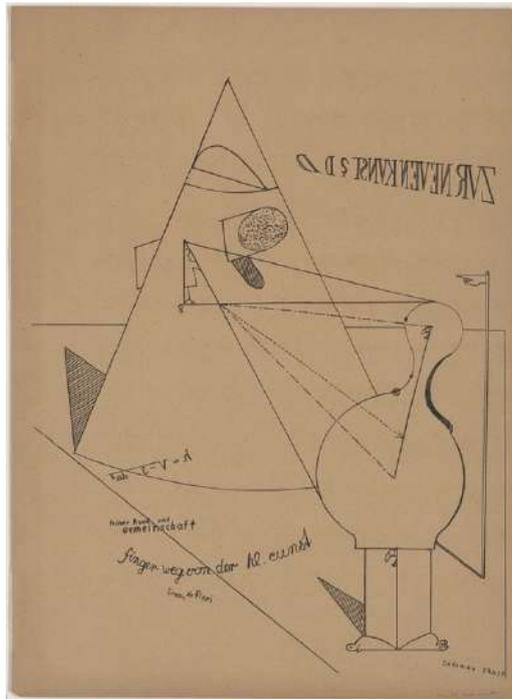


Figura 49. Fiat modes, pereat ars, tav. VII.

TAV. VIII. Nella tavola conclusiva dell'album [Fig. 50] è rappresentato un unico meccanismo, un complesso sistema di carrucole progettato per la misurazione del peso. Ad essere pesato è il personaggio pendente dall'estremità di un filo, controbilanciato da un pesino da bilancia (che reca la scritta $\frac{1}{2}$ dada) legato all'altra estremità. In un range compreso tra Dada (o meglio, Da^∞) e un marco, il personaggio pesa un marco. Il marchingegno elaborato da Ernst potrebbe ricordare la bilancia attraverso la quale gli antichi Egizi credevano avvenisse la psicostasia, o pesatura dell'anima, descritta nel capitolo 125 del Libro dei morti: dopo il trapasso, il dio Anubi pesa l'anima del defunto, che per accedere al regno dei morti dovrà pesare meno di una piuma, simbolo della dea Maat, la giustizia. Dada, in questo senso, rappresenterebbe la leggerezza di una vita vissuta al di fuori delle logiche economiche borghesi, un principio di purezza: *DaDa nobis valuTamTam*, la scritta riportata nella metà inferiore del foglio, sembra la versione storpiata di un'espressione latineggiante – *Dada ci giudica*.

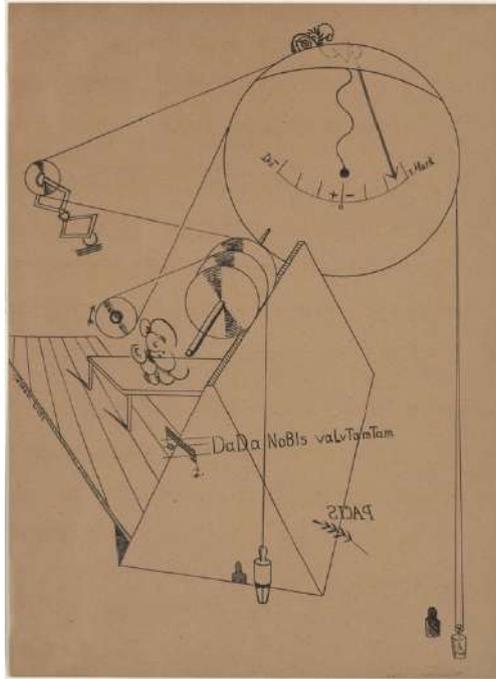


Figura 50. Fiat modes, pereat ars, tav. VIII.

Fiat modes rappresenta il primo tentativo, operato da Max Ernst, di elaborazione di un'opera fondata sulla messa in progressione di immagini e testi. Osservando le tavole, sembra plausibile che Ernst abbia volontariamente abbozzato una logica narrativa, rintracciabile in particolare nelle prime tre immagini, in cui l'organizzazione spaziale è simile e sono rintracciabili degli elementi di continuità (tra i quali i personaggi rappresentati). Progressivamente, tuttavia, la logica narrativa collassa, gli spazi si allargano e i personaggi rimpiccioliscono, fino a diventare quasi indistinguibili, frustrando le aspettative logiche dell'osservatore: si tratta della prima elaborazione di una strategia oscillante, che troverà perfezionata applicazione nella struttura narrativa dei *romans-collages*: secondo Sarane Alexandrian, amico di Ernst e uno dei protagonisti della fase finale del Surrealismo (tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta), le litografie di *Fiat modes* rappresentano una sorta di prova generale, «des essais de graphisme d'avant-garde préluant à son style personnel»¹³². Forse per questo carattere, potremmo dire, “preparatorio”, Ernst distrugge gran parte

¹³² Sarane Alexandrian, *Max Ernst*, op. cit., p. 16.

delle cento copie prodotte, giustificando in seguito il fatto con una poco plausibile necessità di spazio nel suo appartamento di Colonia: «J'ai dû en donner douze, en garder un pour moi et le reste a disparu. J'habitais à Cologne un tout petit appartement et ça prenait trop de place. Ça m'agaçait de voir ces choses-là dont personne ne voulait»¹³³.

Come ha notato Werner Spies, in *Fiat modes* «répétitions et références formelles donnent progressivement naissance au style de l'œuvre dont le caractère unique est garanti par la redondance. Cette dernière devient la condition essentielle d'une future esthétique du collage»¹³⁴. Su una posizione analoga si assesta infine la riflessione di Anastasiya Chaladze, che nel contributo elaborato per il catalogo di una recente esposizione dello State Hermitage Museum di San Pietroburgo, dedicata agli anni parigini di Ernst, identifica in *Fiat modes* il segno di un cambiamento radicale nella prospettiva ernstiana nella direzione del collage:

In trying to capture the Dadaist vision of a “dismembered, enfeebled” world, he depicted, alongside his anthropomorphic heroes, various mechanism, formulas and diagrams. The compositions' disparate elements were presented as collage. The illusory reality of these works showed Ernst's preoccupation with the failure of traditional means to convey the visible and perceptible world. Even then it was clear that he realised that truth lay “beyond painting”¹³⁵.

I.2.3. Répétitions.

In seguito all'esposizione parigina del marzo 1921 alla libreria *Au Sans pareil*, di cui si è più diffusamente parlato nel capitolo precedente, i collage di Ernst hanno

¹³³ Ivi, pp. 16-17.

¹³⁴ Werner Spies (a cura di), *Max Ernst. Sculptures, maisons, paysages*, op. cit., p. 30.

¹³⁵ Anastasiya Chaladze, “Max Ernst and the Collage Mentality”, in *Max Ernst. The Paris Years*, London, Fontanka Publications, 2019, p. 13.

destato grande entusiasmo e curiosità presso i futuri membri del gruppo surrealista. Nel novembre dello stesso anno, dopo aver riunito nel corso dell'estate una selezione delle sue poesie, Paul Éluard con sua moglie Gala rende visita a Ernst a Colonia: durante il breve soggiorno tedesco, dal 4 al 10 novembre, «dans une atmosphère fervente et passionnelle, Éluard lit ses poèmes à Ernst qui lui donne onze collages, sans doute une sélection des plus récents»¹³⁶. Ritornato a Parigi, Éluard integra i componimenti selezionati con alcune nuove poesie fino a ottenere un corpus di trentatré testi, accompagnati dalle undici immagini fornitegli da Ernst: nell'aprile del 1922 vede la luce *Répétitions*, il primo degli otto libri realizzati in coppia dai due amici.

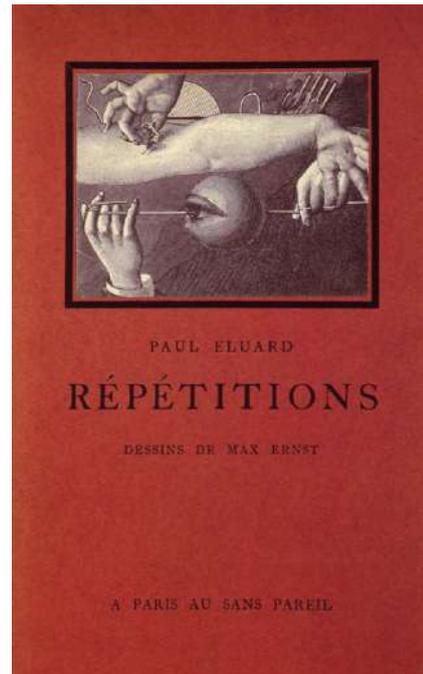


Figura 51. Copertina di *Répétitions*, 1922.

Sembra opportuno rilevare, in primo luogo, che a differenza delle immagini prodotte per i *romans-collages* le illustrazioni di *Répétitions* non sono state concepite per essere riprodotte in una serie. È da escludere, inoltre, la possibilità di individuare una progettualità narrativa: ogni collage, coerentemente con il modello costituito dal testo poetico a cui è accostato, è autonomo e indipendente dagli altri, si tratta di una sorta di *immagine poetica*, autoconclusiva come il testo a cui è accompagnata.

Ciò che sembra possibile individuare in queste immagini è piuttosto una sorta di convergenza spontanea con la sensibilità di Éluard, un'affinità poetica che innerva l'intero «dispositif complexe du livre»¹³⁷ a partire dal collage riportato sulla copertina della raccolta [Fig. 51], un globo oculare trapassato da un filo teso da due mani, che secondo Françoise Nicole potrebbe rappresentare un riferimento

¹³⁶ Françoise Nicol, "Paul Éluard et Max Ernst: Répétitions", in Julia Drost, Ursula Moureau-Martini, Nicolas Devigne (a cura di), *Max Ernst. L'imagier des poètes*, Paris, PUPS, 2008, p. 17.

¹³⁷ Ivi, p. 19.

al “Donner à voir” di Éluard: «À partir de Picasso les murs s’écroulent. Le peintre ne renonce pas plus à sa réalité qu’à la réalité du monde [...] C’est alors [...] que le monde s’illumine»¹³⁸. Il tema dell’occhio, e per estensione della visione, attraversa l’intera raccolta e funge da punto di aggancio tra testo e immagine: come sottolinea Jürgen Pech, «textes et illustrations se correspondent ainsi par leur genèse, les deux étant composés d’éléments disparates et reliés par leur thématique fondamentale: la faculté visuelle»¹³⁹. In questo senso, l’immagine realizzata per il frontespizio del libro [Fig. 52] pare essere esemplificativa: si tratta della sovrappittura di un’illustrazione della *Bibliotheca paedagogica*¹⁴⁰ (lo stesso titolo, “Répétitions”, sembra essere un riferimento alla metodologia didattica, fondata sulla ripetizione e la memorizzazione), rappresentante quattro alunni che scrivono operazioni matematiche alla lavagna sotto lo sguardo del maestro. In seguito al ritocco a *gouache* di Ernst, l’esattezza matematica della realtà (il muro su cui è fissata la lavagna) cede allo sguardo poetico, aprendosi a un panorama su cui volteggia leggero un pallone aerostatico. Ironicamente, lo sguardo severo del maestro rimane puntato sui bambini, impegnati nell’unico esercizio ormai possibile, spalancare gli occhi sul mondo (non sarà in fondo questo uno dei principali obiettivi della poetica surrealista, *reimparare a guardare* la realtà, a *vedere* il meraviglioso nel quotidiano?).

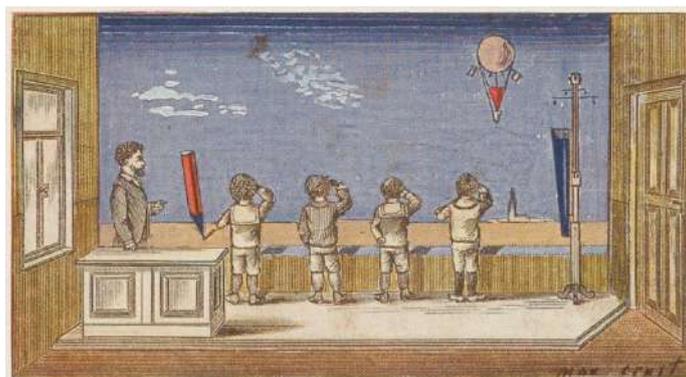


Figura 52. Frontespizio di *Répétitions*, 1922.

¹³⁸ Paul Éluard, “Donner à voir” (1939), in Id., *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1968, p. 938. Cfr. Françoise Nicol, “Paul Éluard et Max Ernst: Répétitions”, op. cit., p. 18.

¹³⁹ Jürgen Pech, “La préparation de la colle d’os – Les collages de gravures sur bois”, in Ludger Derenthal, Jürgen Pech, *Max Ernst*, op. cit., p. 51.

¹⁴⁰ La *Bibliotheca paedagogica* è un manuale didattico pubblicato nel 1914 a Colonia.

Werner Spies ha rilevato che, per i collage di *Répétitions* e *Les malheurs des Immortels*, Ernst attinge a un corpus di fonti iconografiche piuttosto ridotto, se comparato alle fonti dei *romans-collages*¹⁴¹: si tratta principalmente di illustrazioni di manuali didattici (come la *Bibliotheca paedagogica*), di letteratura popolare e di riviste specializzate nella divulgazione scientifica, in particolare «La Nature», che costituirà una delle principali fonti iconografiche per l'intera opera artistica di Ernst, così come di molti altri protagonisti dell'avanguardia francese (a titolo di esempio citiamo Raymond Roussel, Alfred Jarry, Marcel Duchamp)¹⁴². Lo stesso Ernst testimonia dell'influenza dell'immaginario scientifico, derivante dalle illustrazioni di queste pubblicazioni, sui suoi processi creativi sviluppati a partire dal 1919:

Un jour de l'an 1919, me trouvant par un temps de pluie dans une ville au bord du Rhin, je fus frappé par l'obsession qu'exerçaient sur mon regard irrité les pages d'un catalogue illustré où figuraient des objets pour la démonstration anthropologique, microscopique, psychologique, minéralogique et paléontologique. J'y trouvais réunis des éléments de figuration tellement distants que l'absurdité même de cet assemblage provoqua en moi une intensification subite des facultés visionnaires et fit naître une succession hallucinante d'images contradictoires, images doubles, triples et multiples, se superposant les unes aux autres avec la persistance et la rapidité qui sont le propre des souvenirs amoureux et des visions de demi-sommeil. Ces images appelaient elles-mêmes des plans nouveaux, pour leurs rencontres dans un inconnu nouveau (le plan de non convenance). Il suffisait alors d'ajouter sur ces pages de

¹⁴¹ Cfr. Werner Spies, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, op. cit., p. 103.

¹⁴² Per un approfondimento puntuale circa l'influenza de *La Nature* sull'immaginario dell'avanguardia parigina, segnaliamo lo studio di Manuel Chemineau, *Fortunes de La Nature. 1873-1914*, Berlin, LIT, 2012.

catalogue, en peignant ou en dessinant, et pour cela en ne faisant que reproduire docilement ce qui se voyait en moi, une couleur, un crayonnage, un paysage étranger aux objets représentés, le désert, un ciel, une coupe géologique, un plancher. Une seule ligne droite signifiant l'horizon pour obtenir une image fidèle et fixe de mon hallucination ; pour transformer en drames révélant mes plus secrets désirs, ce qui auparavant n'était que de banales pages de publicité¹⁴³.

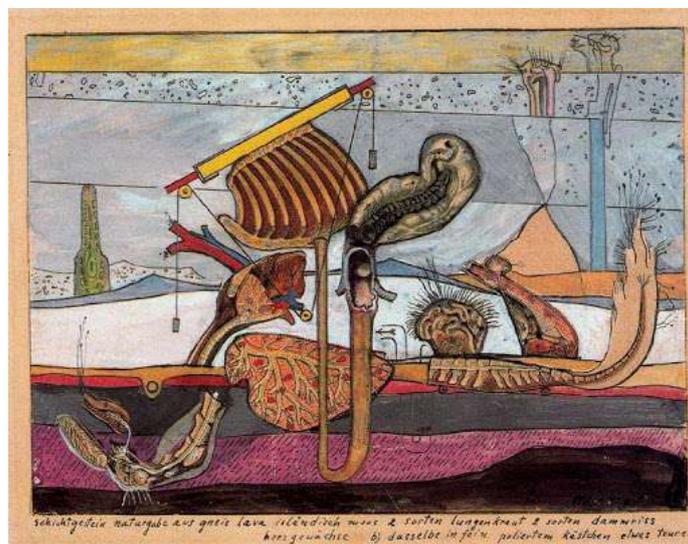


Figura 53. Max Ernst, Roches stratifiées, cadeau de la nature des gneiss Lava Islande Moss, 1921.

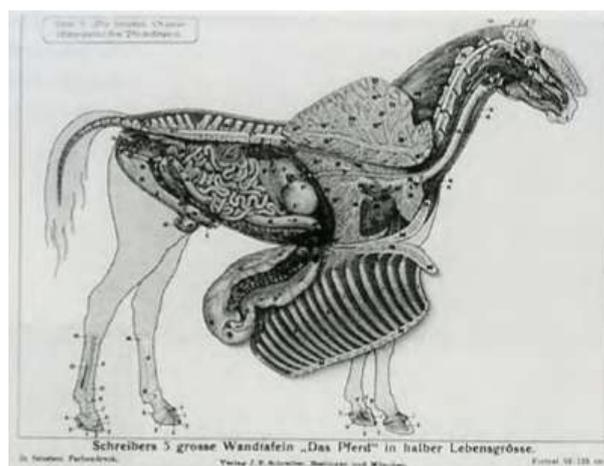


Figura 54. Sezione anatomica di un equino, Bibliotheca paedagogica, 1914.

¹⁴³ Max Ernst, "Au-delà de la peinture", op. cit., pp. 258-259.

Le illustrazioni scientifiche vengono decontestualizzate, sovvertite, isolate: spesso è sufficiente correggerne lo sfondo a *gouache*, tracciare una linea d'orizzonte o effettuare una rotazione assiale dell'immagine per calarla nel dominio di un immaginario spaesato, sbilanciato. Uno straordinario esempio è rappresentato da un collage del 1921, *Roches stratifiées, cadeau de la nature des gneiss Lava Islande Moss* [Fig. 53], uno strano paesaggio lavico prodotto attraverso la rotazione di 180 gradi e la sovrappittura della sezione longitudinale del corpo di un cavallo [Fig. 54] pubblicata sulla *Bibliotheca paedagogica*: l'intervento dell'artista ridefinisce semanticamente tutte le componenti anatomiche, che nello spazio immaginario del collage acquisiscono una nuova collocazione – lo scheletro scompare, mentre gli organi diventano delle bizzarre piante grasse che affondano le radici nel terreno della pittura.



Figura 55. Max Ernst, La Parole, 1922.



Figura 56. Max Ernst, Santa Conversazione, 1921.



Figura 57. Albrecht Dürer, Adamo ed Eva, 1504.

In *Répétitions*, uno dei collage più significativi è quello che accompagna la poesia “La parole” [Fig. 55]: in primo piano si trova un corpo femminile, privato della testa (anticipazione della *femme 100 têtes*), che immerge le gambe (la coscia destra è sezionata longitudinalmente, a mostrare il sistema nervoso) in uno strano involucro organico, all'interno del quale sembra alloggiato un paio di polmoni. Sotto l'ascella e tra le cosce tiene due uccelli, in modo analogo al soggetto del fotocollage *Santa Conversazione*, realizzato nel 1921 [Fig. 56]. Il corpo femminile

è tratto dall'incisione di Albrecht Dürer *Adamo ed Eva* (1504) [Fig. 57], ma la figura adamica affiancata all'Eva di Ernst è un corpo senza pelle – non un corpo estetizzato, al pari degli scorticati del *De Humani Corporis Fabrica* di Andrea Vesalio, bensì un modello didattico bidimensionale, tratto da un comune atlante anatomico.



Figura 58. Max Ernst, *Les Moutons*, 1922.

Un braccio dello scorticato ritorna nel collage che illustra la poesia “Les Moutons” [Fig. 58], entrando nella rappresentazione dall'estremo destro dell'inquadratura in contrapposizione al braccio che entra da sinistra, stringendo un cavo elettrico ricurvo. In primo piano, un soldato assiro sembra fare la guardia a una bizzarra costruzione, composta da volumi stereometrici assemblati fra loro (a cui si aggiunge un occhio spalancato, alla base), dietro la quale la linea d'orizzonte taglia esattamente a metà l'inquadratura. In quest'immagine, ritoccata una seconda volta a gouache da Ernst in seguito alla pubblicazione di *Répétitions*, il materiale d'origine, ancora una volta estratto dalla *Bibliotheca paedagogica*, si trasforma in seguito all'intervento dell'artista in un decoro dal sapore orientaleggiante: «dans les volumes stéréométriques, Max Ernst voyait un amoncellement de pyramides»¹⁴⁴, nota Jürgen Pech; il cavo ricurvo muta in un serpente, la cui lingua biforcuta è costituita dai due cavi elettrici che fuoriescono, mentre la pittura a gouache di colore bruno rafforza la sensazione di trovarsi di

¹⁴⁴ Jürgen Pech, “La préparation de la colle d'os – Les collages de gravures sur bois”, op. cit., p. 52.

fronte a uno scenario desertico (in linea con quanto già sperimentato da Ernst nel 1920 per il collage *Tambour du corps de garde*).

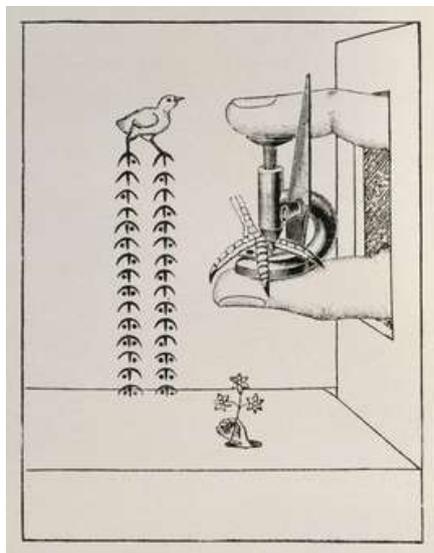


Figura 59. Max Ernst, L'invention, 1922.

È possibile notare come in questi collage, che Werner Spies definisce “synthétiques”¹⁴⁵, il complesso dispiegarsi di prospettive geometriche che contraddistingueva le litografie di *Fiat modes* lasci spazio a prospettive tematiche, spazi scenici che isolano di volta in volta l’estroflessione di frammenti dell’immaginario ernstiano. Alcune rappresentazioni spaziali giungono ai limiti dell’astrazione, della riduzione al puro incrocio di linee, come nel collage che accompagna la poesia “L’invention” [Fig. 59]: di fronte a un piccolo uccello, che lascia impossibili impronte nell’aria, due enormi dita fuoriescono da una finestra stringendo uno strano trabiccolo, un marchingegno che sta obliterando una zampa di gallina. Quest’immagine, tratta da un’illustrazione della rivista «La Nature», è prodromica alla realizzazione, nel 1921, del dipinto *Œdipus Rex*, analizzato in

¹⁴⁵ “On pourrait définir comme *synthétiques* les collages où Max Ernst compose un tableau à partir de divers fragments picturaux. Le collage *analytique* part en revanche d’un *seul* contexte dominant le tout et constituant un cadre. Il devient pour ainsi dire le lieu où s’effectue la rencontre et l’interpénétration d’éléments disparates”. Werner Spies, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, op. cit., p. 107. In *Répétitions* possiamo rintracciare sia collage sintetici che analitici: nello specifico, sono collage sintetici l’immagine di copertina e quelle accostate alle poesie “L’invention”, “La parole”, “Les moutons”, “Luire”, “À la minute” e il collage isolato in chiusura del libro. Sono invece collage analitici il frontespizio, le due immagini accostate alla poesia “Nul” e quella accompagnata alla poesia “Raison de plus”.

precedenza, in cui le dita che fuoriescono dalla finestra stringendo una noce sono trapassate da un meccanismo che ricorda quello rappresentato nel collage. Nel dipinto, due strane teste di ibridi bovini-uccelli fanno capolino da un buco nel pavimento, sul modello delle teste di asino e di bue che emergono dal suolo nel collage che accompagna la poesia “Luire” [Fig. 60].

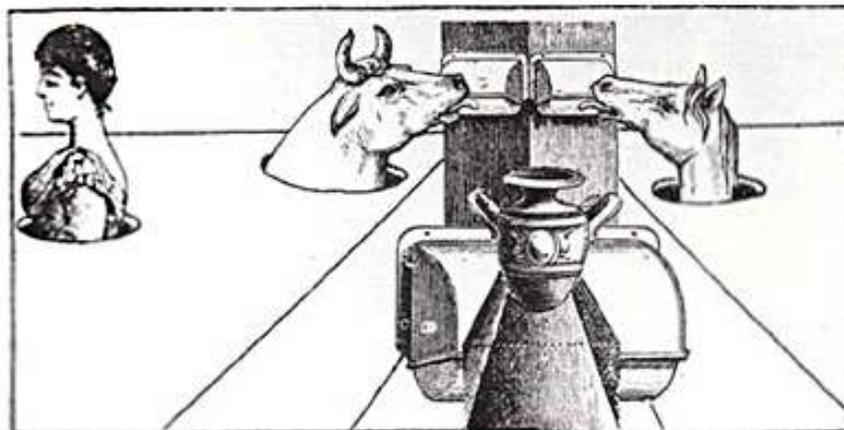


Figura 60. Max Ernst, Luire, 1922.

I.2.4. *Les malheurs des Immortels.*

Se *Répétitions* è il frutto di un processo di selezione e accostamento di immagini e testi poetici già realizzati (di fatto, un'operazione di montaggio), *Les malheurs des Immortels révélés par Paul Éluard et Max Ernst* rappresenta il primo risultato della cooperazione attiva tra Ernst e Éluard, realizzato sul modello della scrittura a quattro mani di *Les Champs magnétiques* (1919) da parte di André Breton e Philippe Soupault. Definito da Sarane Alexandrian «le deuxième livre capital du Surréalisme naissant», proprio dopo *Les Champs magnétique*, *Les malheurs des Immortels* «révélaient en Éluard et en Ernst une identité de dons poétiques, une complicité intellectuelle des plus rares»¹⁴⁶. Nel marzo 1922 Éluard e Gala si recano di nuovo a Colonia, dove l'opera in comune viene progettata: venti collage realizzati da Ernst (più uno destinato al frontespizio) dialogheranno con

¹⁴⁶ Sarane Alexandrian, *Max Ernst*, op. cit., p. 29.

altrettanti poemi in prosa, elaborati da entrambi – a turno, uno dei due invia per posta una prima stesura all’altro, che può intervenire integrando o correggendo il testo. Werner Spies ha potuto ritrovare, tra le carte di Ernst, la prima lettera scritta in comune secondo questo schema già nel novembre 1921, probabilmente un primo esperimento preliminare alla realizzazione di *Les malheurs des Immortels* (la parte scritta in italico è di Ernst):

Les dents empoisonnées de la charmeuse d’échelles au long du chemin vert et de la côte empoisonnée et la candeur des lions que nous mangeons avec Max Ernst et Rosa, celle-ci et celui-là plus avide que la dompteuse. Nous dansons de tous les côtés, des petits rubans qui volent, les chiens ont peur. *Les trampolines nous ont quittés plus que 6 fois. Nous avons fait tomber de la poussière de nos veines dans des verres. Ich warne sie. J’ai peint des lunettes dans la figure de Éluard. Dès ce temps il s’appelle Éluard. Mme Éluard s’appelle l’équilibre*¹⁴⁷.

Il titolo della raccolta, scelto da Éluard, è probabilmente un riferimento ironico agli “immortels génies de l’Académie française”: il primo poema, “Les ciseaux et leur père”, è infatti una parafrasi di “La mort du Dauphine” di Alphonse Daudet, allora membro dell’*Académie*. Il titolo del poema, e del collage che l’accompagna [Fig. 61], pare essere un evidente riferimento a Ernst e alla pratica stessa del collage (père/paire de ciseaux), così come il contenuto dell’immagine che accompagna il testo: in primo piano si trova un manichino coperto da una massiccia veste e privo della testa, sostituita da un grosso ditale da cucito e un paio di forbici; ai suoi piedi un busto vestito, anch’esso senza testa, e un oggetto di

¹⁴⁷ Ivi, p. 111.

forma ovoidale. Il ventre del manichino è sezionato longitudinalmente (anatomicamente, potremmo dire) e mostra, al posto degli organi, un diagramma dell'uovo di Colombo, mentre sullo sfondo una vaga nebulosa rivela un'immagine confusa al di sopra di un piccolo pino dalle fronde innevate. Nel testo che affianca l'immagine alcune espressioni sembrano costituire un riferimento o un'allusione al contenuto visuale del

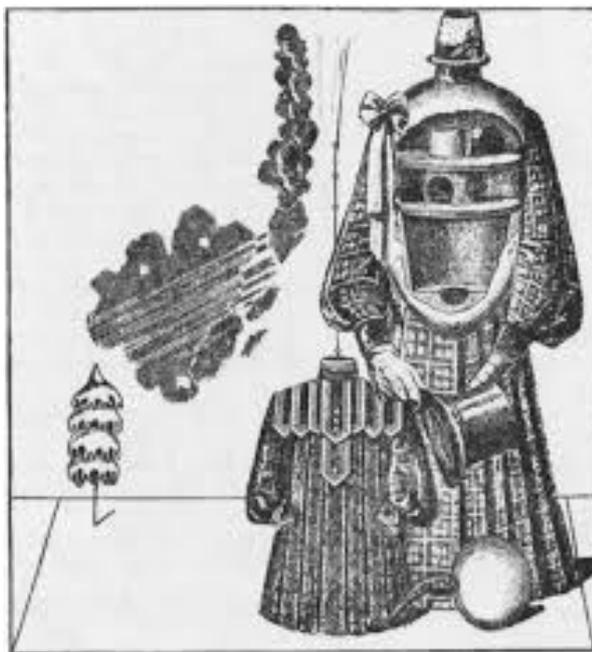


Figura 61. Max Ernst, *Les ciseaux et leur père*, 1922.

collage, come “forêts de sapins”, “orage”, “un estomac complaisant”, “une grande robe”, “les nuages”, “une aiguille à l’air”. Proponiamo qui di seguito il testo del poema *décollé*, secondo la ricostruzione di Spies, che ha potuto individuare le parti del testo prodotte da Éluard e quelle prodotte da Ernst (queste ultime in *italico*):

Les ciseaux et leur père

Le petit est malade, le petit va mourir. Lui qui nous a donné la vue, qui a enfermé les obscurités dans les forêts de sapin, qui séchait les rues après l'orage. Il avait, il avait un estomac complaisant, il portait le plus doux climat dans ses os et faisait l'amour avec les clochers.

Le petit est malade, le petit va mourir. Il tient maintenant le monde par un bout et l'oiseau par les plumes que la nuit lui rapporte. On lui mettra une grande robe, une robe sur moyen panier, fond d'or, bordée avec l'or de couleur, une mentonnière avec des glands de bienveillance et des confettis dans les cheveux. Les nuages annoncent qu'il n'en a plus que pour deux heures. À la fenêtre, une aiguille à l'air enregistre les tremblements et les

écarts de son agonie. *Dans leurs cachettes de dentelle sucrée, les pyramides se font de grandes révérences et les chiens se cachent dans le rébus* – les majestés n’aiment pas qu’on les voie pleurer. *Et le paratonnerre ? Où est monseigneur le paratonnerre ?*

Il était bon. Il était doux. Il n’a jamais fouetté le vent, *ni écrasé la boue sans nécessité*. Il ne s’est jamais enfermé dans une inondation. Il va mourir. Ce n’est donc rien du tout d’être petit ?¹⁴⁸

Grazie a questa operazione di *décollage* è possibile notare che, in questo e in quasi tutti gli altri poemi della raccolta, la maggioranza dei riferimenti o delle allusioni al contenuto delle immagini è a opera di Éluard. Nell’ambito del processo di elaborazione comune, Ernst si occupa dunque interamente della componente iconografica e interviene in modo significativo nella stesura della componente testuale senza ricorrere a una logica illustrativa, ma anzi sperimentando per entrambe indipendentemente l’applicazione di un medesimo principio: sembra infatti riferirsi sia ai testi che alle immagini quando scrive a Franz Roh, a proposito di *Les malheurs des Immortels*, di aver voluto «générer une tension électrique ou érotique par le rapprochement d’éléments que nous avons jusqu’alors l’habitude de considérer comme étrangers ou sans rapport. En résultèrent des décharges ou des courantes de haute tension. Et plus ces éléments se rencontraient de façon inattendue, plus étonnante me semblait l’étincelle poésie qui s’allumait»¹⁴⁹. L’immagine, sia poetica che visuale, è dunque concepita come elemento accumulatore di tensione, destinata ad esplodere in una scintilla tanto più abbagliante quanto più sono distanti gli elementi che la compongono. È opportuno notare che, già nel 1913, George Duhamel aveva ripreso e riletto nell’ottica della fisica elettrica¹⁵⁰ la famosa esortazione inserita da Filippo Tommaso Marinetti nel *Manifeste du Futurisme*, «Il faut détruire la syntaxe en disposant les substantifs au

¹⁴⁸ Ivi, p. 112.

¹⁴⁹ Franz Roh, “Max Ernst und die Stückungsgraphik”, in «Das Kunstblatt» n. 11, novembre 1927, p. 400. La traduzione dell’originale tedesco in francese è citata in Jürgen Pech, “La préparation de la colle d’os – Les collages de gravures sur bois”, op. cit., p. 54.

¹⁵⁰ Georges Duhamel, “La connaissance poétique”, in «Mercure de France», 16 agosto 1913.

hasard de leur naissance»¹⁵¹. La lettura marinettiana di Duhamel costituirà un fondamentale influenza per l'elaborazione teorica dell'*immagine poetica* di Pierre Reverdy, esposta nel noto articolo "L'image" del 1918 («[L'image] ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique»¹⁵²); infine André Breton, nel catalogo della mostra alla libreria *Au Sans Pareil*, celebra la «faculté merveilleuse» dei collage di Ernst, «sans sortir du champ de notre expérience, d'atteindre deux réalités distantes et de leur rapprochement de tirer une étincelle»¹⁵³. Tre anni dopo, nel *Manifeste du Surréalisme* (1924), tornerà ad avvalersi della metafora dell'elettricità per introdurre la definizione di *image surréaliste*:

C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit de deux termes, qu'a jailli une lumière particulière, *lumière de l'image*, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs. Lorsque cette différence existe à peine comme dans la comparaison, l'étincelle ne se produit pas¹⁵⁴.

Nei collage elaborati da Ernst per *Les malheurs des Immortels* l'elemento dell'elettricità supera la dimensione metaforica, concretizzandosi visualmente nelle immagini: il collage utilizzato per il frontespizio [Fig. 62] rappresenta una botte dall'interno della quale si erge un traliccio elettrico, mentre nel collage che affianca il secondo poema, "Réveil officiel du serin" [Fig. 63], la punta di una

¹⁵¹ Giovanni Lista, *Futurisme, Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973, p. 133.

¹⁵² Pierre Reverdy, "L'Image", in «Nord-Sud» n. 13, marzo 1918, in Id., *Œuvres complètes*, t. I, Flammarion, Paris, 2010, p. 495.

¹⁵³ André Breton, "Les pas perdus", op. cit., pp. 245-246.

¹⁵⁴ André Breton, "Manifeste du surréalisme" (1924), in Id., *Œuvres Complètes*, t. I, op. cit., pp. 337-338.

singolare montagna conica attira un fulmine. Alta quanto la montagna, una sproporzionata gabbietta per uccelli ospita un enorme canarino.

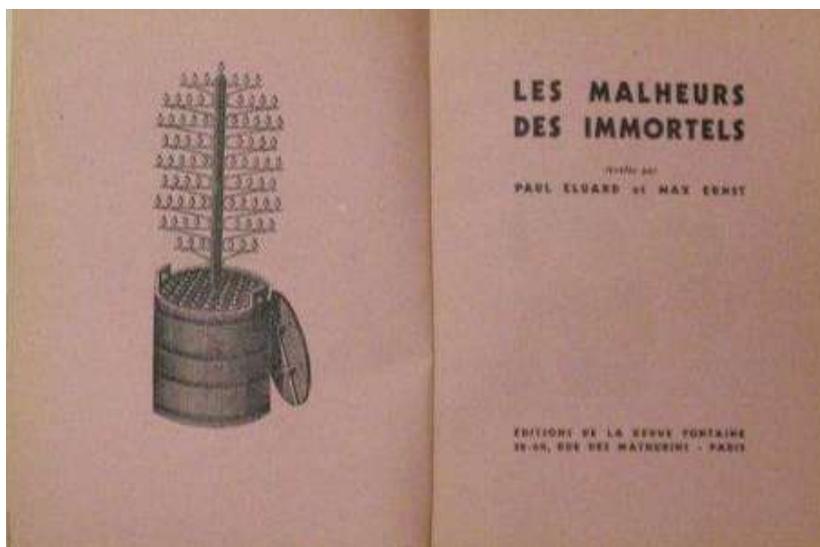


Figura 62. Frontespizio di *Les malheurs des Immortels*, 1922.

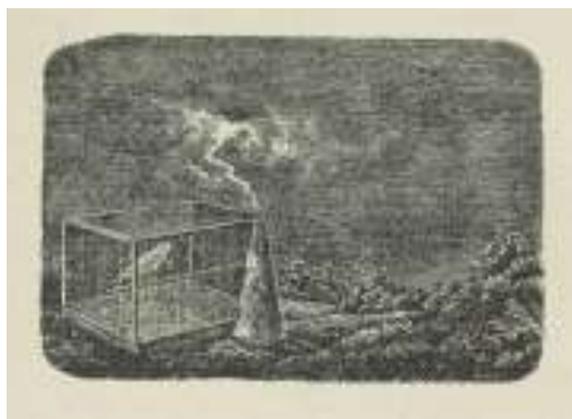


Figura 63. Max Ernst, *Réveil officiel du serin*, 1922.

Nel collage “La pudeur bien en vue”, infine, cinque vacche brucano placidamente nel mezzo di una sorta di campo elettrico, al centro del quale si trovano alcuni solidi stereometrici (analoghi alla costruzione rappresentata in “Les moutons”). Il dinamismo informe della scarica elettrica o della scintilla esemplifica l’immaginario instabile, smottante che pervade la raccolta, governato dal principio dell’accostamento inatteso e dell’ibridazione: tra elementi organici e inorganici, come in “L’heure de se taire”, “Les agréments et l’utilité” o “Le fagot

harmonieux”, oppure tra figure umane e animali, come in “Rencontre de deux sourires” [Fig. 64]. Quest’ultima immagine, tratta da una tavola della rivista «La Nature» (rappresentava in origine un mago che si appresta a coprire con un lenzuolo la sua assistente, seduta su una sedia davanti a lui), potrebbe ricordare un’illustrazione delle *Métamorphoses du jour* di Grandville: un elegante uomo-aquila posa come per un ritratto fotografico alle spalle della sposa seduta, letteralmente “coiffée en papillon”, come si legge nel poema corrispondente, mentre ai loro piedi striscia, noncurante, un’anguilla elettrica.

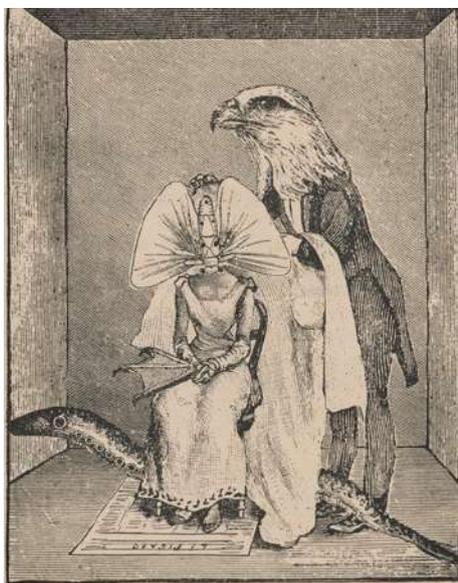


Figura 64. Max Ernst, Rencontre de deux sourires, 1922.

L’ultimo collage della raccolta, “Le fugitif” [Fig. 65], sembra distinguersi dagli altri, a cominciare dall’ambientazione, plausibilmente riconoscibile come l’interno di una casa borghese (si distinguono il motivo della carta da parati e la forma delle piastrelle del pavimento). Al centro si trova un busto di manichino privato della testa (un elemento costante dell’opera di Ernst), vestito con una giacca maschile, al di sopra del quale nuota placidamente uno squalo. In primo piano, un grosso anemone di mare emerge dal pavimento. La confusione tra aria e acqua, oltre all’ambientazione di apparenza borghese, sembra costituire un omaggio

intenzionale alla dimensione allucinatoria dell'ispirazione poetica descritta da Rimbaud in "Alchimie du verbe":

J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs. [...] Je m'habituai à l'hallucination simple : je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac¹⁵⁵.

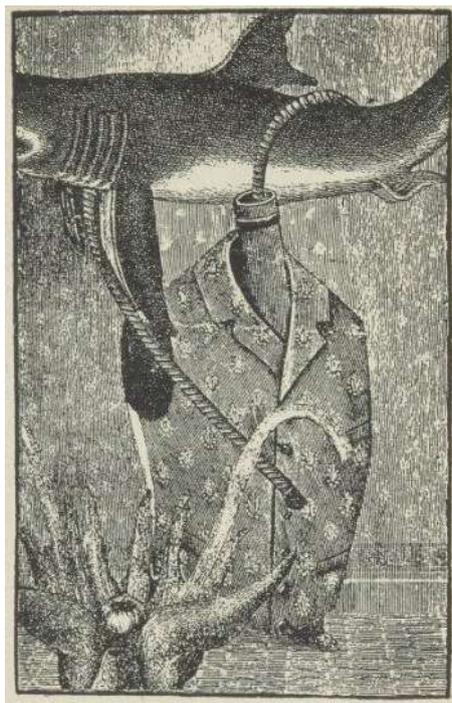


Figura 65. Max Ernst, Le fugitif, 1922.

¹⁵⁵ Arthur Rimbaud, *Une saison en Enfer*, Bruxelles, Alliance typographique, 1873, p. 230.

II. I ROMANS-COLLAGES.

Come è stato possibile rilevare, la componente iconografica di *Les malheurs des Immortels*, sin dall'inizio concepita per la messa in serie, presenta un grado di omogeneità superiore rispetto a quella di *Répétitions*: tuttavia la corrispondenza chiusa tra un'immagine e un testo poetico, accostati a comporre un nucleo indipendente dagli altri, richiede che l'uniformità stilistica complessiva si fondi su un corpus di fonti iconografiche limitato e costante, ciò che Spies definisce «continuité synchronique de la sélection»¹⁵⁶. All'omogeneità stilistica dei collage si aggiunge un'uniformità tematica, che definisce un secondo principio di continuità, in questo caso *diacronica*: la riproposizione di motivi ricorrenti – il tema dell'elettricità, del manichino, dell'ibrido uomo-macchina, per fare alcuni esempi – permette di collocare sia *Répétitions* che *Les malheurs des Immortels* all'interno di un gruppo coerente di opere, comprendente i collage prodotti tra il 1921 e il 1923 e una serie di dipinti (per descrivere i quali Spies parla di «reconversion du collage en peinture»¹⁵⁷), tra i quali spiccano *L'Eléphant des Célèbes* (1921), *Œdipus Rex* (1921) e il perduto *La belle jardinière* (1923).

Dopo alcuni anni di apparente inattività nell'ambito del collage, nel 1929 Ernst pubblica *La femme 100 têtes*, il primo dei tre *romans-collages*. Ad esso seguiranno, nel 1930, *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, e nel 1934 *Une semaine de bonté, ou les sept éléments capitaux*. Per i primi due Ernst elabora interamente la componente visuale e quella testuale, mentre nel terzo la componente testuale è assente. Inoltre, nei primi due ogni immagine, con il testo che l'accompagna, è pubblicata sulla pagina di destra lasciando la pagina di sinistra bianca, mentre in *Une semaine de bonté* le immagini in successione occupano sia la pagina di destra che quella di sinistra.

Nei tre *romans-collages* Ernst supera per la prima volta lo schema associativo tra immagine e testo poetico, sperimentato in collaborazione con Paul Éluard in

¹⁵⁶ Werner Spies, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, op. cit., p. 114.

¹⁵⁷ Ivi, p. 116.

Les malheurs des Immortels e Répétitions, per confrontarsi con un genere letterario tanto più complesso e problematico in quanto oggetto, proprio in questi anni, di un radicale ripensamento anche in virtù del contributo teorico e pratico apportato dal gruppo surrealista: il romanzesco. A questo scopo, sembra rendersi necessario integrare i due tipi di omogeneità (sintetica e diacronica), stabilita tra i collage elaborati per i libri precedentemente citati, con un principio di *articolazione* visuale (e verbale, per i primi due libri) che vincoli tra loro e in successione le componenti dei *romans-collages*.

II.1. Le fonti iconografiche.



Figura 66. "Nouveau fourneau à creuset", «La Nature», 1883.



Figura 67. "La femme à trois têtes", «La Nature», 1882.



Figura 68. Fontespizio di La femme 100 têtes.

In relazione alla portata del progetto, il *corpus* di fonti iconografiche stabilito in precedenza si espande considerevolmente, arrivando a comprendere anche illustrazioni di riviste di costume, di romanzi (per lo più *romans-feuilletons* ottocenteschi e letteratura popolare in generale) e, in alcuni casi, la trasposizione grafica di opere pittoriche d'autore. Rispetto alle illustrazioni di manuali didattici, in precedenza preponderanti, acquisiscono un'importanza sempre maggiore le immagini tratte da riviste di divulgazione scientifica: le illustrazioni tratte dalla *Bibliotheca paedagogica*, praticamente onnipresenti nelle opere realizzate tra il 1921 e il 1923, sono quasi assenti nei *romans-collages*, sostituite dal vastissimo

repertorio iconografico offerto dalla rivista «La Nature». Lo stesso titolo *La femme 100 têtes* deriva probabilmente dall'assemblaggio delle titolazioni di due numeri di magia documentati su «La Nature», uno intitolato “La femme sans corps”, nel corso del quale il mago fa scomparire la parte inferiore del corpo della sua assistente, l'altro “La femme à trois têtes”, in cui al contrario la testa della donna sul palco triplica di fronte agli spettatori. Il busto femminile tratto da quest'ultima illustrazione [Fig. 66], sovrapposto alla struttura di un forno a crogiolo per la fusione dei metalli, anch'esso rappresentato in «La Nature» [Fig. 67], costituisce il frontespizio del libro [Fig. 68]: il risultato, estremamente suggestivo, è una sorta di busto di donna senza testa, con un largo foro al di sopra delle spalle, da cui divampano lingue di fuoco. Oltre a «La Nature», si aggiungono al paniere delle fonti ernstiane altre riviste divulgative e di costume come «Le Magasin pittoresque», che Ernst scopre solo dopo il suo trasferimento a Parigi, nel luglio 1922. Sulle pagine di questa rivista avviene un singolare incontro, come una delle coincidenze tanto care a Breton, con Lautréamont. Come ha dimostrato Pierre Capretz, numerosi termini scientifici, nonché diverse descrizioni inserite da Lautréamont in *Les Chants de Maldoror* sono tratti direttamente, e talvolta letteralmente, da «Le Magasin pittoresque» e pubblicazioni simili:

La gratuité dans le choix des expressions est très nette dans la fameuse “rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie”. Il semble que l'étrange association de ces divers objets résulte de leur présence sur une même feuille publicitaire de quelque journal¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Pierre Capretz, *Quelques sources de Lautréamont*, tesi di dottorato, 1950, p. 172. Il manoscritto è conservato alla Bibliothèque de la Sorbonne, Parigi. Diverse voci critiche individuano nel lavoro di Capretz il primo tentativo di individuare le fonti extra-letterarie di Lautréamont, tra cui spicca «Le Magasin pittoresque». Cfr., a titolo di esempio, Werner Spies, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, op. cit., pp. 87-88 e Marie J. A. Colombet, *L'humour objectif: Roussel, Duchamp, “sous le capot”*, Paris, EPU, 2008, pp. 272-274.

Secondo Werner Spies, «il y a des concordances entre les emprunts de Lautréamont et ceux de Max Ernst. La plus spectaculaire est sans doute le célèbre “poulpe au regard de soie” de Lautréamont qui apparaît dans le *Quatrième Chant*»¹⁵⁹. L’immagine del polpo riportata su «Le Magasin pittoresque» [Fig. 69] è utilizzata da Ernst, per la *planche* 131 de *La femme 100 têtes*, come un rimando alla famosa frase di Lautréamont, «alors qu’il ne pouvait pas savoir qu’il rencontrait effectivement Lautréamont sur cette même page du *Magasin pittoresque*»¹⁶⁰. È opportuno ricordare che, sfogliando queste riviste, Lautréamont si confrontava con del materiale totalmente contemporaneo, di cui si avvaleva allo stesso modo in cui Jean-Paul, secondo Hegel, utilizzava le letture più disparate (opere botaniche, giuridiche, letteratura di viaggio etc.) per nutrire la propria ispirazione. Sessant’anni dopo gli stessi materiali, nelle mani di Ernst, risultano evidentemente anacronistici: proprio la distanza marcata dall’anacronismo, tuttavia, permette a Ernst di definire il «plan non-convenant» sul quale proiettare la «rencontre fortuite de deux réalités distantes»¹⁶¹, per citare la sintesi ernstiana della famosa frase ducassiana.

Accanto a «La Nature» e «Le Magasin pittoresque», sono rintracciabili nei *romans-collages* illustrazioni tratte da riviste come «Catéchisme républicain», «Le Tour du monde» e i cataloghi dei Grands Magasins du Louvre, ma anche pubblicazioni scientifiche divulgative come *Physique populaire* di Émile Desbeaux (1891) e *Astronomie populaire* di Camille Flammarion (1880). Analogamente, i romanzi da cui Ernst trae le illustrazioni (fatte salve rare eccezioni, come l’edizione italiana del *Paradise Lost* di John Milton illustrata da

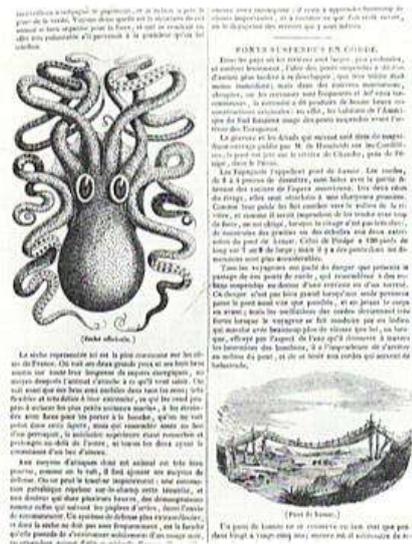


Figura 69. Illustrazione di «Le Magasin pittoresque», 1833.

¹⁵⁹ Werner Spies, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, op. cit., p. 88

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ Max Ernst, “Au-delà de la peinture”, op. cit., p. 253.

Gustave Doré) appartengono alla letteratura popolare francese della fine del XIX secolo: tra i più ricorrenti *Iza – Lolotte et Cie* (1881) di Alexis Bouvier, *Les Damnés de Paris* (1883-1884) e *Mémoires de Monsieur Claude, chef de la police de sûreté sous le Second Empire* (1884) di Jules Mary, *Les Trois Majors* (1884) di Lucien Huard, *Martyre!* (1886) di Adolphe d'Ennery, *Mam'zelle Misère* (1892-1893) di Pierre Decourcelle. Henri Bordes ha sottolineato inoltre l'indubbia influenza esercitata sulla realizzazione di *Une semaine de bonté, ou les sept éléments capitaux* dal romanzo *feuilleton* di Eugène Sue, *Les sept péchés capitaux* (1847-1852)¹⁶². Benché non ne utilizzi le illustrazioni, Ernst pare averne mutuato la struttura: il libro di Sue è diviso in sette capitoli, ognuno dei quali associato a un peccato capitale, cui a sua volta è accostato un personaggio (ad esempio “L'Orgueil: La Duchesse” o “La Luxure: Madeleine”). Anche *Une semaine de bonté* è organizzato in sette giornate (suddivise su *cinque cahiers*), ad ognuna delle quali è associato un elemento e un esempio (Premier cahier: Dimanche. Élément: La boue. Exemple: Le Lion de Belfort).

II.2. «*La femme 100 têtes, roman*».

In occasione della sua pubblicazione, nel dicembre 1929, la libreria José Corti pubblicizza sul numero 12 de *La Révolution Surréaliste* l'uscita di “*La femme 100 têtes, roman*”, indicato di nuovo nel *bulletin de souscription* come “roman en 147 gravures”: lo stesso Ernst, in “Au-delà de la peinture”, conferma l'intenzione di realizzare un vero e proprio romanzo, quando ricorda «en 1930, après avoir composé avec acharnement et méthode mon roman *La femme 100 têtes* [...]»¹⁶³. Werner Spies ha sottolineato l'importanza della scelta dei due termini «acharnement» e «méthode»¹⁶⁴, che sembrano caratterizzare un approccio ben lontano da quello spontaneista che contraddistingue i primi romanzi surrealisti,

¹⁶² Henri Bordes, “Aux sources d'*Une semaine de bonté* – roman-collage de Max Ernst”, in Julia Drost, Scarlett Reliquet (dir.), *Le Splendide XIX siècle des surréalistes*, Paris, Les presses du réel, 2014, p. 87.

¹⁶³ Max Ernst, “Au-delà de la peinture”, op. cit., p. 246.

¹⁶⁴ Werner Spies, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, op. cit., p. 173.

elaborati sperimentando la scrittura automatica (ad esempio *Les Champs magnétiques* di Breton e Soupault, modello per la stesura a quattro mani di *Les malheurs des Immortels*): un approccio *metodico* – cioè razionale – fino all'*accanimento*, finalizzato alla produzione di un'opera nel suo complesso sostanzialmente alogica e irriducibile a una qualsiasi razionalizzazione ermeneutica, perfettamente sintetizzato da Ernst stesso nell'associazione tra «clarté» e «action irrationnelle» ottenuta «en faisant succéder sans choix des collages aux collages»¹⁶⁵.

L'opera è organizzata in nove capitoli e si compone di 147 immagini distinte, realizzate attraverso la tecnica del collage puro, ognuna delle quali accompagnata, su suggerimento di André Breton, da una didascalia: testo e immagine compongono, secondo Nicolas Devigne, due strutture che si intrecciano a ogni pagina nello sviluppo dell'opera: «[...] Nous devenons ainsi spectateurs et lecteurs de *La femme 100 têtes*. C'est au travers de ces deux structures que se forme le rythme déroutant du roman-collage et que se constitue ce qu'il est convenu d'appeler son énigme»¹⁶⁶.

Sembra possibile individuare, seguendo lo spunto suggerito da Patrick Waldberg¹⁶⁷, nell'opera biografica dedicata a Ernst, undici distinte tipologie di frasi utilizzate per elaborare la componente testuale del romanzo:

- Descrittive: “Les hivernants de la Grande Jatte”
- Narrative: “La nuit hurle dans sa retraite et s'approche de nos yeux comme de la chair à vif”
- Proverbiali: “À bébé éventré, pigeonnier ouvert”, “À plus tendre jeunesse, extrême onction”
- Dimostrative: “Se nourrissant souvent de rêves liquides et tout à fait semblables à des feuilles endormies, voici mes sept sœurs ensemble”

¹⁶⁵ Max Ernst, “Au-delà de la peinture”, op. cit., p. 265.

¹⁶⁶ Nicolas Devigne, “La femme 100 têtes. Une polemique, des influences”, dans Nicolas Devigne, Julia Drost, Ursula Moureau-Martini, *Max Ernst. L'imagier des poètes*, op. cit., p. 97.

¹⁶⁷ Patrick Waldberg, *Max Ernst*, op. cit., pp. 294-296.

- Comiche: “Ce singe serait-il catholique, par hasard?”
- Evidenti: “La lune est belle”
- Allettanti (Propositive): “Alors je vous présenterai l’oncle dont, les dimanches après-midi, nous aimions chatouillier la barbe”
- Drammatiche: “Défait ton sac, mon brave”
- Disinvolve (Mondane): “Le geste élégant du noyer”
- Esplicative: “À ce moment, les fantômes entrent dans la période de la voracité”
- Augurali: “Et les images s’abaisseront jusqu’au sol”.

Nel 1959 Gilbert Lély, da tempo convinto che l’assemblaggio delle componenti testuali de *La femme 100 têtes* possa costituire di per sé «l’un des plus beaux poèmes surréalistes»¹⁶⁸, pubblica il *Poème de la Femme 100 têtes*, composto dalle didascalie del volume originale riportate in sequenza senza modifiche sostanziali: «on pourrait en conséquence admettre – nota Gérard Duruzoi – que l’aspect romanesque était dû bien davantage aux images qu’aux textes, ce qui serait en un sens assez en conformité avec la critique du roman menée dans le groupe surréaliste»¹⁶⁹. L’idea che il carattere romanzesco dell’opera sia da attribuire all’uso delle immagini, più che al testo, è ulteriormente corroborata dalla scelta radicale operata da Max Ernst cinque anni dopo nel realizzare il suo terzo (e probabilmente più strutturato) *roman-collage*, *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux*, sottotitolato appunto “Roman” e composto da sole immagini. In effetti Breton, sulla scorta dei primi tentativi di applicazione della scrittura automatica nell’ambito del romanzo, nel *Manifeste du Surréalisme* presenta il collage come una delle principali tecniche di produzione del testo surrealista, distinta dalla scrittura automatica¹⁷⁰: proprio in riferimento alla riflessione sul

¹⁶⁸ Il giudizio è riportato da Patrick Waldberg all’interno della sua biografia di Max Ernst, pubblicata presso Jean-Jacques Pauvert nel 1958.

¹⁶⁹ Gérard Duruzoi, “Max Ernst, poète surréaliste: La femme 100 têtes”, in Nicolas Devigne, Julia Drost, Ursula Moureau-Martini, *Max Ernst. L’imagier des poètes*, op. cit., p. 87.

¹⁷⁰ André Breton, “Manifeste du Surréalisme”, in Id., *Œuvres Complètes*, t. I, op. cit., pp. 337-338.

romanzo sviluppata da Breton, Elza Adamowicz nota che «il flusso verbale spontaneo [...] che caratterizza il primo automatismo da un lato, e il deliberato taglio e assemblaggio di elementi eterogenei proprio del collage dall'altro, dovevano essere elaborati come due essenziali modalità di produzione surrealista, in rottura con i tradizionali codici di mimesi e l'estetica della coerenza, attraverso l'esplorazione del linguaggio dell'irrazionale e l'incontro casuale»¹⁷¹.

Nel suo fondamentale studio dedicato alla tecnica del collage nell'opera di Max Ernst, Werner Spies dedica un capitolo ai tre *romans-collages*, individuando come «point de départ» per la comprensione di queste opere l'analisi della «structure narrative des romans-feuilletons»¹⁷² ottocenteschi, i romanzi popolari illustrati tanto ammirati dai surrealisti e da cui Ernst, come rilevato in precedenza, trae buona parte del materiale iconografico dei suoi collages. Lo stesso Breton, nell'«Avis au lecteur» scritto per la prima edizione de *La femme 100 têtes*, fa esplicito riferimento all'analogia dei collages ernstiani con le illustrazioni dei *romans-feuilletons*, accompagnate da citazioni estratte dal testo:

Il restait à interroger ces pages, ornées comme des grilles, se détachant de mille livres anciens qui ne se défendent plus, je veux dire dont la lecture a cessé, à toute espèce de titre, d'être recommandable, ces pages dessinées qui, distraites des autres pages, mortelles, auxquelles elles renvoient, représentent pour nous une somme de conjectures tellement déroutantes qu'elles en sont précieuses [...] ¹⁷³

In effetti nell'opera di Ernst l'unità narrativa e iconografica «se brise constamment»¹⁷⁴, costringendo il lettore/spettatore ad inseguire lo svolgimento alogico del testo e delle immagini e imponendo una modalità di

¹⁷¹ Elza Adamowicz, *Surrealist Collage in Text and Image*, op. cit., p. 5.

¹⁷² Werner Spies, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, op. cit., p. 173.

¹⁷³ André Breton, «Avis au lecteur», op. cit., p. 10.

¹⁷⁴ Nicolas Devigne, «La femme 100 têtes. Une polemique, des influences», op. cit., p. 98.

osservazione/lettura analoga a quella suggerita sempre da Breton, in *Les vases communicants*, per i romanzi popolari ottocenteschi: «Ces livres étaient tels qu'on pouvait les prendre et les ouvrir au hasard...»¹⁷⁵. Questa modalità di lettura “per salti” sembra ricalcare con precisione il modello delle illustrazioni dei *romans-feuilletons*, accompagnate da didascalie che spesso non associano la rappresentazione visuale a un passaggio specifico del testo, ma lasciano fluttuare il senso: l'associazione tra l'immagine e il frammento di testo estratto per accompagnarla conserva spesso qualche cosa di impreciso, producendo «une tension qui correspond à l'état transitif et dramatique de l'élément narratif et crée une constante gradation»¹⁷⁶. Non di rado, inoltre, l'illustrazione non si trova nemmeno in corrispondenza del punto del testo a cui fa riferimento, anticipandolo o seguendolo di diverse pagine: l'immagine, dunque, funge ora da “précognition du texte”¹⁷⁷, anticipazione di ciò che deve ancora essere letto, ora da ricordo, riemersione visuale di ciò che è già avvenuto. Parallelamente le didascalie disattendono la propria funzione teorica di ancoraggio dell'immagine al testo configurandosi come elementi di disturbo, enigmatici e inquietanti: i trattini (tirets) e i punti di sospensione che le costellano, rendendole ancora più avulse dal testo organico, «se transforment – tels les bruits réperables, trompeurs – en ponctuation de l'horreur»¹⁷⁸.

II.2.1. Spazio, tempo, azione.

Come sintetizza Spies, dunque, «les illustrations et leurs légendes – mieux, les légendes accompagnant une situation picturale d'une citation – constituent une seconde structure, distincte de la structure globale du livre»¹⁷⁹ che deve essere supportata, nelle intenzioni degli autori dei *romans-feuilletons*, dalla conoscenza

¹⁷⁵ André Breton, “Les vases communicants”, in Id., *Œuvres Complètes*, t. II, Paris, Gallimard, Collection de la Pléiade, 1988, p. 173.

¹⁷⁶ Werner Spies, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, op. cit., p. 173.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

del testo nella sua integralità: riproducendo questa struttura “secondaria”, ma in questo caso scollata da una struttura “primaria” (non prevedendo, quindi, l’esistenza di un testo complessivo di riferimento in cui rintracciare una successione logica e nessi di causalità tra le immagini accompagnate dalle didascalie), Ernst conferisce all’opera un incedere onirico ed enigmatico, caratterizzato da «un rythme extrêmement rapide que la concentration de l’action charge de mystère»¹⁸⁰. Gli elementi fondamentali della narrazione romanzesca tradizionale, dalla rappresentazione realista collocata in uno spazio e in un tempo definiti (per quanto potenzialmente ampi) alla continuità dell’azione rispondente alle aspettative psicologiche del lettore, sono erosi fino alla «pulvérisation de l’unité de lieu, de temps et d’action»¹⁸¹.

Uno spazio univoco della rappresentazione appare impossibile da individuare: la stessa città di Parigi, riconoscibile in quattro collage e nominata esplicitamente in altri due, non sembra costituire che uno sfondo occasionale. Come rileva Werner Spies:

Les images de la ville, précises et localisables, sont les points de départ de l’évasion – les plus souvent par la destruction, l’explosion, le départ. La plupart du temps, l’artiste les évite, car en reconnaissant les lieux le spectateur le fixe profondément, ce qui vient contredire le principe du collage [...] qui vise à renoncer à un contexte précis facile à fixer¹⁸².

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ Nicolas Devigne, “La femme 100 têtes. Une polemique, des influences”, op. cit., p. 99.

¹⁸² Werner Spies, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, op. cit., p. 179.

Ernst ricerca dunque un complesso equilibrio tra i riferimenti conosciuti dal lettore/spettatore parigino (lycée Buffon in rue de Vaugirard, cour du Carrousel, Palais de Justice e Saint-Chapelle, ad esempio) e contesti spaziali irricognoscibili o in completo contrasto tra loro. I luoghi noti forniscono un punto d'aggancio alla razionalità dello spettatore, subito frustrata tuttavia dall'immersione in una topografia complessivamente ingovernabile e irrazionale: «Du paysage pittoresque au cabinet du scientifique, du centre de la terre à l'autel sacré du Vatican, en passant par les abysses aquatiques, tous les lieux sont convoqués»¹⁸³.

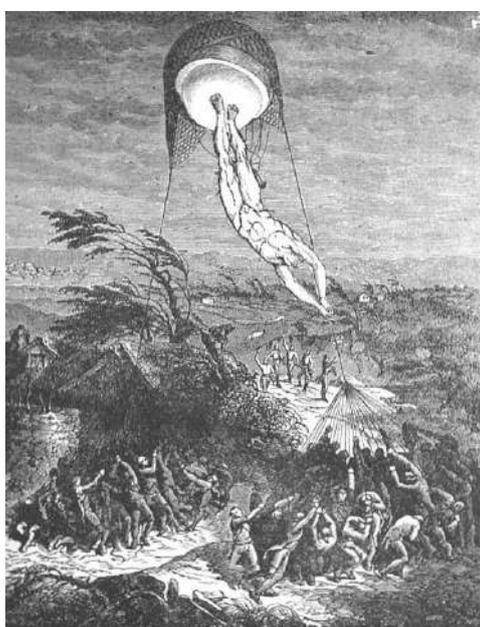


Figura 70. *La femme 100 têtes*, tav. 1 e 147.

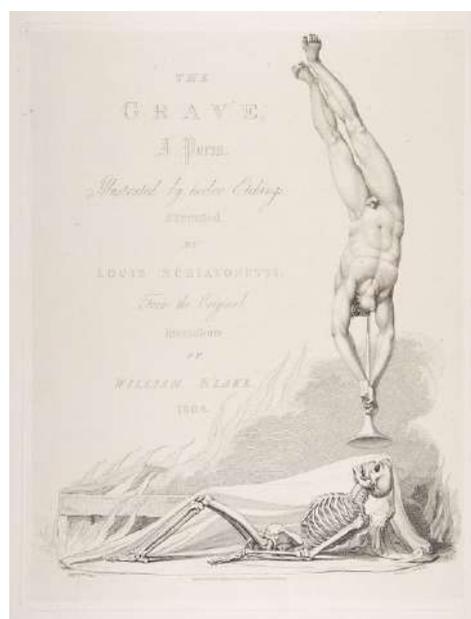


Figura 71. William Blake, frontespizio di Robert Blair, *The Grave*, 1743.

Dal punto di vista temporale, l'assenza di uno svolgimento lineare degli eventi causa la percezione di un tempo indefinito, circolare, sospeso in un avvitamento continuo. *La femme 100 têtes* esordisce e termina con il medesimo collage [Fig. 70], l'immagine di una cerea e muscolare figura maschile (ritaglio dell'illustrazione di William Blake per il frontespizio di *The Grave* di Robert Blair [Fig. 71]), slanciata verso il basso in un moto discensionale, che fuoriesce da una sorta di uovo sospeso nel cielo e contenuto in una rete che ne frena l'ascensione. Se alla prima immagine è associata l'enigmatica frase "Crime ou miracle: un

¹⁸³ *Ibid.*

homme complet”, che fa riferimento al carattere profondamente ambiguo dell’atto creativo, il medesimo collage posto in chiusura dell’opera è accompagnato dall’espressione antinomica “Fin et suite”, che negando la fine laddove la annuncia, suggerisce una continuità circolare tra conclusione ed esordio – una sorta di eterno ritorno di nietzscheana memoria.

Se complessivamente una lettura basata sul principio di continuità cronologia è resa impossibile, le didascalie assumono tuttavia in alcuni casi il ruolo di raggruppare alcune tavole, generalmente da due a quattro, in piccoli nuclei articolati diacronicamente o logicamente. Per esempio, nel capitolo ottavo, le didascalie delle tavole 4-5-6-7 si legano componendo una frase completa e logicamente coerente: “Parmi les fantômes faisant parti de ce chapitre,... / ...on reconnaîtra... / ...après une légère hésitation... / Pasteur dans son cabinet de travail”. Le immagini relative a queste didascalie, pur essendo estremamente eterogenee, si legano tra loro attraverso la riproposizione al proprio interno di uno stesso elemento visuale, degli scheletri umani. O ancora, la presentazione dei due personaggi principali, la femme 100 têtes e Loplop¹⁸⁴, si estende dalla tavola 68 alla tavola 76; l’uso del futuro come tempo verbale e alcune scelte lessicali mutate dal linguaggio biblico conferiscono alla presentazione il tono di una profezia messianica: “Et Loplop, le supérieur des oiseaux, s’est fait chair sans chair et habitera parmi nous. / Son sourire sera d’une sobre élégance. / Son arme sera l’ivresse, sa morsure le feu. / Son regard s’enfoncera tout droit dans les débris des villes desséchées. / Vivante seule sur son globe-fantôme, belle et parée de ses rêves: Perturbation, ma sœur, la femme 100 têtes. / Chaque émeute sanglante la fera vivre pleine de grâce et de vérité. / Son sourire, le feu, tombera sous forme de gelée noire et de rouille blanche sur les flancs de la montagne. / Et son globe-fantôme nous retrouvera... / à toute les escales”. Nelle tavole 68-69-70-71 [Fig. 72] Loplop appare, assumendo le sembianze di un lottatore di sumo, in mezzo alle macerie di

¹⁸⁴ La femme 100 têtes compare complessivamente in 24 tavole (23, 32, 34, 62, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 86, 94, 106, 109, 130, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 146), Loplop in 15 tavole (11, 41, 55, 57, 58, 61, 68, 69, 70, 71, 106, 107, 109, 137, 147). Altri personaggi a tornare in più di una tavola sono Le Père eternal (23, 60, 138) e Le fantôme de la répopulation (118, 130).

alcuni edifici distrutti: l'elemento delle rovine architettoniche è l'unica corrispondenza visuale del contenuto del testo (i “déchris des villes desséchées”), sufficiente a generare una parziale sovrapposizione, ciò che si potrebbe individuare come un *punto di articolazione* tra componente testuale e iconica. Lo stesso discorso potrebbe valere per le tavole di cui è protagonista la femme 100 têtes (72-73-74-75-76) [Fig. 73], in cui il punto di articolazione è da individuare nella corrispondenza tra il “globe-fantôme”, nominato due volte, e l'oggetto sferico/circolare associato alla figura femminile e alla visione¹⁸⁵, che appare quattro volte.

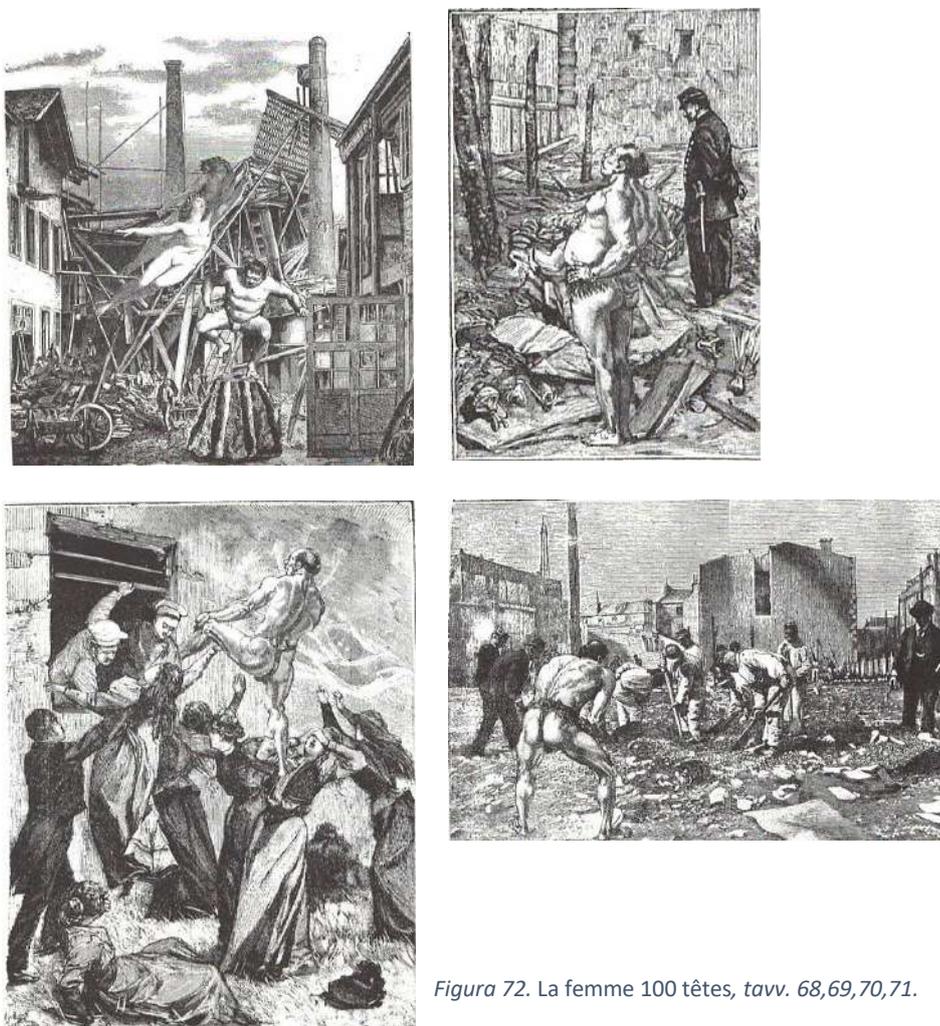


Figura 72. La femme 100 têtes, tavv. 68,69,70,71.

¹⁸⁵ La stessa forma circolare/globulare è rintracciabile in oggetti accostati per analogia come la sfera, il cerchio, l'uovo, la ruota o l'occhio stesso, in almeno quarantotto tavole: 1, 2, 6, 7, 11, 12, 17, 19, 21, 29, 32, 35, 36, 39, 45, 49, 54, 55, 63, 64, 65, 66, 67, 72, 74, 75, 76, 79, 80, 83, 93, 94, 99, 101, 108, 109, 110, 117, 124, 125, 126, 130, 131, 132, 133, 138, 146, 147.

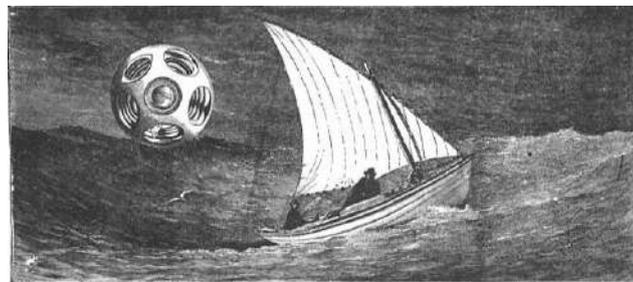
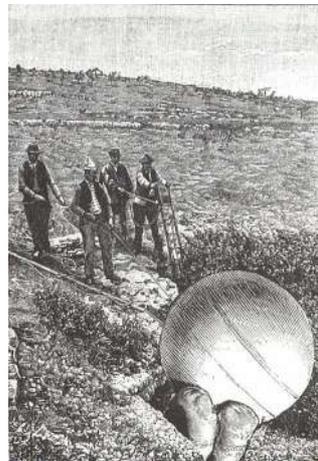
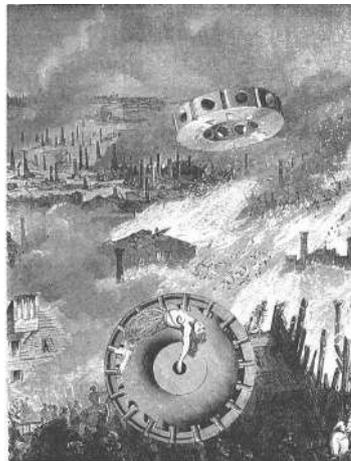
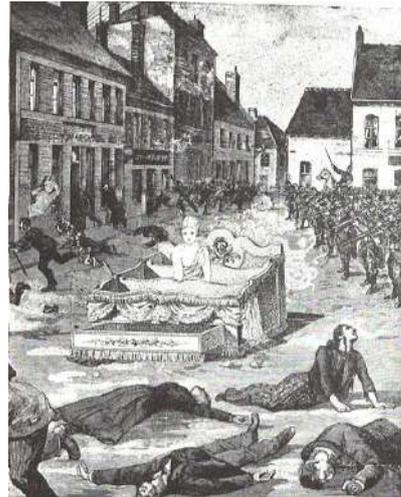
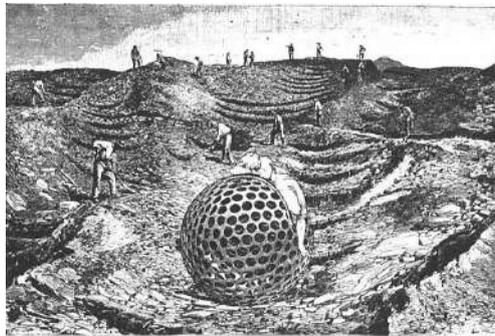


Figura 73. La femme 100 têtes, tavv. 72,73,74,75,76.

Alcune tavole possono essere poi articolate in brevi sequenze diacroniche, come la seconda, la terza e la quarta del capitolo primo (“L’immaculée conception manquée / La même pour la deuxième... / ...et la troisième fois manquée”), infine organizzate in forma di elenco attraverso una numerazione (capitolo primo, tavole 5-6-7: “Le paysage change trois fois (I) / Le paysage change trois fois (II) / Le paysage change trois fois (III)”) o attraverso l’espressione “Suite”, che ritorna dieci volte all’interno dell’opera (capitolo secondo: “Suite des jeux diurnes,

crépusculaires et nocturnes / Suite / [...] / Nouvelle suite des jeux diurnes, crépusculaires et nocturnes / Suite / Suite / Suite”). La costituzione di questi grumi di senso in un più ampio contesto sostanzialmente alogico sembra tuttavia non avere altra funzione che quella di attivare le aspettative psicologiche di razionalità del lettore/spettatore per poi frustrarne ulteriormente la «pulsion herméneutique»¹⁸⁶, aumentandone così la sensazione di smarrimento e *dépaysement*, in analogia con quanto visto in precedenza in relazione alle rappresentazioni spaziali:

Le spectateur a le pressentiment d’une réalité, d’un déjà-vu, d’un passé reculé qui s’accumule en lui et qu’aucune définition ne parvient à analyser. Continuellement, les collages se dérobent à toute approche, redissimulant sans cesse la logique interne de leur origine. Nos définitions, nos interprétations ne sont que des approximations et c’est justement ce qui nous irrite jusqu’au plus haut point [...]»¹⁸⁷.

II.2.2. *Silhouettes blanches* e postura ascensionale.

Dal punto di vista visuale, questa strategia è messa in atto attraverso il saltuario inserimento, in primo piano, di elementi *visualmente* eterogenei rispetto al contesto. Il materiale iconografico di partenza utilizzato da Ernst è composto da incisioni di piccolo formato, molto lavorate e ombreggiate con tratti fitti, in cui a dominare sono i toni scuri: in alcune tavole, Ernst inserisce in primo piano figure umane intere o parziali (per lo più femminili, identificabili con le diverse manifestazioni della *femme 100 têtes*) tratte da incisioni poco ombreggiate o appena modellate, che in contrasto con l’immagine d’insieme spiccano per il loro candore innaturale. Come apparizioni spettrali, esse irrompono nella

¹⁸⁶ Werner Spies, “Les désastres du siècle”, in *Une semaine de bonté. Les collages originaux*, Paris, Gallimard, 2009, p. 15.

¹⁸⁷ Werner Spies, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, op. cit., p. 19.

rappresentazione senza mai svolgere un ruolo attivo nell'azione, generando nel lettore un senso di straniamento che, ripetuto a intervalli irregolari, costituisce una sorta di effetto eco psicologico. A un primo livello queste figure, che Werner Spies chiama genericamente «silhouettes blanches»¹⁸⁸, permettono di isolare alcuni gruppi di tavole, in cui vengono utilizzate figure che provengono dalla medesima fonte: per esempio le tavole 20, 25, 29 e 30 [Fig. 74] sono accomunate dalle apparizioni della stessa candida donna, dal corpo appena velato da un succinto peplo, anch'esso bianco. Secondo Spies questi raggruppamenti di immagini svolgono la funzione di «“molecules' paratactique”, d'images imbriquées les unes dans les autres qui, jouant sur le souvenir des formes et la répétitions, constituent un édifice réperable»¹⁸⁹. Nell'economia generale del romanzo, il ruolo di queste immagini è così sintetizzato da Rosalind Krauss:

It is recumbent, languid. An arm, a leg, a torso. Nearly always nude, it is nearly always female. Since it is never noticed by the actors in this or that scene, its place seems to be at the very front of the stage, closest to the eyes of the viewer. But since this body, this part-object, this femme sans tête, is experienced as recurrence, it becomes the thread on which the scenes themselves are strung. And in this sense it is more like background, the single, grand surface on which everything else is supported. A foreground, then, that is also a background, a top that is clearly a bottom¹⁹⁰.

¹⁸⁸ Ivi, p. 194.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, op. cit., p. 36.



Figura 74. La femme 100 têtes, tavv. 20, 25, 29, 30.

Ernst trae diverse di queste figure dalle illustrazioni, in stile neoclassico, di *Amour et Psyché* di Robert Hamerling, illustrato da Paul Thumann (1882), ma anche da riproduzioni eliotipiche di dipinti o sculture (per esempio *The death of Amy Robsart* di William F. Yeames, la *Venere dei Medici* o *La Justice divine*

poursuivant le Crime di Proudhon) e naturalmente illustrazioni tratte da riviste popolari. Dalla riproduzione, pubblicata nel 1838 sul «Magasin pittoresque», di un disegno di Xavier Sigalon dedicato alla morte dell'imperatore Claudio [Fig. 75], Ernst estrapola due figure, una maschile e una femminile, utilizzate per due tavole diverse: nella tavola 82 (“Et rien ne sera plus commun qu’un Titan au restaurant”) un distinto avventore è intento a effettuare la sua ordinazione alla cameriera del ristorante, mentre sul suo tavolo, totalmente inosservato, si contorce un bianco corpo maschile nudo (ruotato di quasi centottanta gradi rispetto alla sua posizione nell’immagine originaria) [Fig. 76]. La figura femminile compare invece nella tavola 133 (“L’œil sans yeux, la femme 100 têtes garde son secret”) mentre, in equilibrio su un enorme uovo galleggiante, chiude con la mano gli occhi di un uomo, tratto a sua volta da un’ulteriore fonte iconografica.

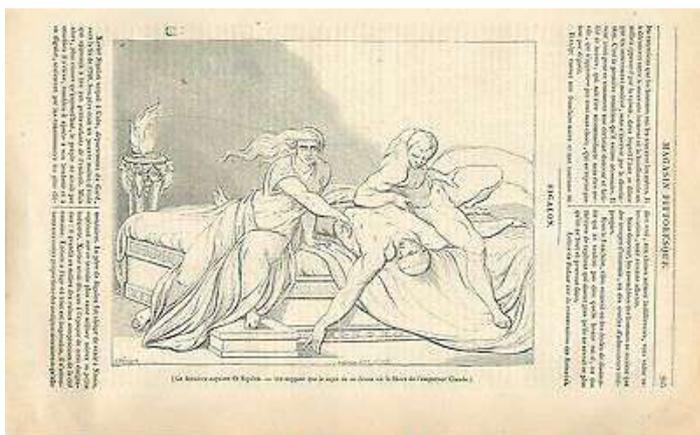


Figura 75. Riproduzione di Xavier Sigalon, *Mort de l'empereur Claude*, «Magasin pittoresque», 1838.

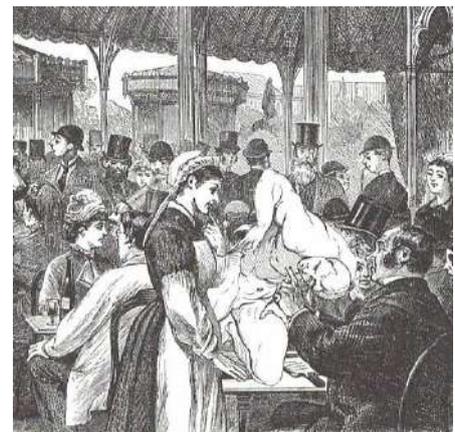


Figura 76. *La femme 100 têtes*, tav. 82.

Distanziando e ripetendo all’interno del romanzo queste figure, Ernst sembra utilizzare la memoria dell’osservatore come elemento attivo nella strutturazione dello svolgersi narrativo. Evan Maurer ha ipotizzato che Ernst possa aver mutuato questa strategia dalla riflessione di Henri Bergson sul ruolo della memoria nell’esperienza della continuità, o *durata*:

For Ernst as for Bergson, memory was an intuitive rather than an intellectual function and was therefore vital to the creation of

works of art. The sensation of duration was also associated with dreams, which constituted another important source of Ernst's serial juxtaposition of non-sequential yet related imagery¹⁹¹.

L'eterogeneità di queste figure rispetto al contesto è dovuta dunque al loro bianco, che contrasta con le tinte dominanti scure dello sfondo, ma anche a ciò che Maurice Fréchuret chiama «la posture ascensionnelle»¹⁹²: i bianchi corpi fluttuano, levitano, galleggiano o camminano sfiorando appena il suolo, sfidando la legge di gravità a cui soltanto essi sembrano potersi sottrarre, nel mondo oscuro del *roman-collage*, a cominciare dal corpo blakeiano che, nell'immagine che apre e chiude il romanzo (tavv. 1 e 147), è immortalato nella sua sospensione tra cielo e terra. Nella tavola 30 (“Fête rangée en bracelet autour des branches”) una donna si libra nell'aria fino a raggiungere la cima di un albero, poggiando i piedi sulla testa di due delfini come una ninfa marina, mentre una figura analoga, nella tavola 42, levita al di sopra di una superficie ghiacciata [Fig. 77]: in questo caso il tema del volo è evocato anche dalla didascalia, “La troisième souris assise, on voit voler le corps d'une adulte légendaire”. La stessa donna levitante ritorna raddoppiata (metà in luce, metà in ombra), insieme a Loplop, nella tavola 68 (“Et Loplop, le supérieur des oiseaux, s'est fait chair sans chair et habitera parmi nous”) e nella tavola 77, dove indossa una veste nera che ne esalta ulteriormente il candore del viso: qui la donna è esplicitamente identificata come la femme 100 têtes, di cui Ernst rimarca l'attributo della leggerezza: “Plus légère que l'atmosphère, puissante et

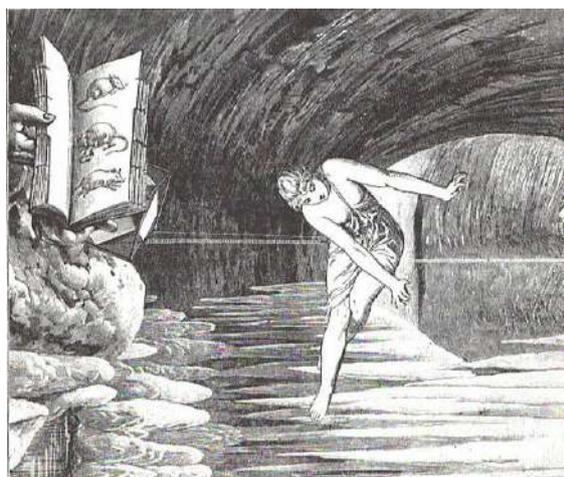


Figura 77. La femme 100 têtes, tav. 42.

¹⁹¹ Evan M. Maurer, “Images of Dream and Desire: the Prints and Collage Novels of Max Ernst”, op. cit., p. 68.

¹⁹² Maurice Fréchuret, *L'envolée, l'enfuissement. Histoire et imaginaire aux temps précaires du XXème siècle*, Paris, Skira, 1995, p. 28.

isolée: Perturbation, ma sœur, la femme 100 têtes”. Ancora, nella tavola 138, ecco la femme 100 têtes fluttuare nell’aria all’interno di un cantiere in costruzione in posa meditativa, mentre in grembo porta un gigantesco occhio socchiuso: “L’œil sans yeux, la femme 100 têtes garde son secret”.

Ernst inizia a sviluppare il tema del corpo sospeso all’inizio degli anni Venti in dipinti come *Ubu Imperator* (1923), in cui una monumentale forma cilindrica dagli attributi antropomorfi si tiene in equilibrio su una sottile punta, alla maniera di una trottola. Prodotto nello stesso anno, *La femme chancelante* rappresenta una figura femminile che si libra nell’aria in posizione obliqua, al di sopra di uno strano marchingegno che sparge fiotti di olio scuro. L’immagine della donna è tratta da un’illustrazione de «La Nature» (1887), in cui un’acrobata circense cammina a testa in giù sul lato inferiore di un’asse sospesa: Ernst riproduce fedelmente il soggetto ruotandolo di circa centottanta gradi, in modo che i capelli, rovesciati verso il basso dalla forza di gravità nell’illustrazione originale, appaiano misteriosamente fluttuare verso il cielo nella rielaborazione ernstiana. Un’analoga operazione di rotazione è stata utilizzata da Ernst due anni prima, per realizzare la sovrappittura *La puberté proche ou Les Pléiades* (1921) [Fig. 78]: in questo caso Ernst è intervenuto pittoricamente su una fotografia erotica – il soggetto era una donna nuda distesa su di un divano –, ricoprendo con uno strato di *gouache* cobalto l’intera immagine salvo il corpo della donna, rimasto senza testa. Ruotata di novanta gradi, la figura acefala risulta così levitare miracolosamente, mentre il suo braccio sinistro sembra essere assorbito da una sfera scura, anch’essa fluttuante nello spazio. L’ermetica didascalia, scritta a mano da Ernst, recita:

La puberté proche n’a pas encore enlevé la grâce tenue de nos pléiades / le regard de nos yeux plein d’ombre est dirigé vers le pavé qui va tomber / la gravitation des ondulations n’existe pas encore.

Non sembra improprio individuare, nell'enigmatico erotismo di questo corpo decapitato, un'anticipazione delle figure fluttuanti che abiteranno le immagini del *roman-collage*. Lo sostiene Rosalind Krauss, individuando nella figura femminile la proiezione di Gala Éluard, oggetto del desiderio di Ernst, e contemporaneamente della sorella dell'artista, Loni, a cui "Perturbation, ma sœur, la femme 100 têtes" è dichiaratamente ispirata:

If this suspended, weightless, phallic body-of-the-woman, both a part of her setting and at some kind of remove from it, was to anticipate that thread on which the images of the collage-novel *Femme 100 têtes* would, at the end of the decade, be strung together, it also must be seen as looking backward. Which is to say that the temporal displacement of desire back to adolescence, effected through the notion of "puberty", is only one link in an implied series of temporal displacements, of an origin steadily receding under the artist's gaze. For Gala entered Ernst's imagination accompanied by the words "perturbation, my sister," the name of a collage he had made at the same time as *Puberté proche*. This was the phrase that would more and more clearly emerge as evoking the adolescent fantasies that had arisen in relation to his very young sister Loni, and which he would inscribe many times in *Femme 100 têtes*. But just as Gala is a screen for Loni, Loni is a screen for even earlier feelings. The woman-as-phallus clothes these feelings with a kind of excited radiance even as she locates them at the point of awakening to the fact of sexual difference¹⁹³.

¹⁹³ Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, op. cit., p. 47.

Queste apparizioni, continua Krauss, occupano le varie prospettive aperte nel mondo romanzesco creato da Ernst («The stormy landscapes, the urban squares, the desk-lined schoolrooms, the corridor of railroad dining car...»¹⁹⁴), affiancate o talvolta sostituite da altri elementi alieni rispetto al contesto della rappresentazione, i già citati enigmatici oggetti sferici o rotondi, ora «a wheel-like form suggesting a turning disc», ora «a circle that in the second plate of the novel resembles Duchamp's optical machines, or his rotoreliefs, with their obvious allusion to the part-object: the breast, the eye, the belly, the womb»¹⁹⁵.

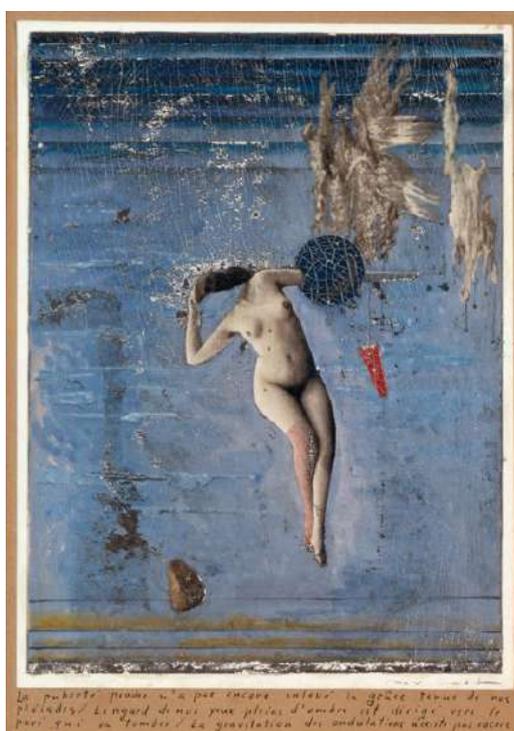


Figura 78. Max Ernst, La puberté proche ou Les Pléiades, 1921.

II.2.3. «Volonté de dépaysement complet de tout».

Il *roman-collage* sembra riprodurre, nella sua struttura, il modello dei singoli collage che lo compongono, in una sorta di rapporto metonimico: come il *roman-collage* è considerabile nella sua organicità solo a partire dalle sue relazioni

¹⁹⁴ Ivi, p. 81.

¹⁹⁵ *Ibid.*

interne, alogiche e imprevedibili, così il collage è definito da Ernst non già come una tecnica, ma come il risultato di un incontro tra elementi eterogenei, animato al suo interno da spinte tensive contrastanti. In “Au-delà de la peinture”, infatti, Ernst parla non della tecnica, ma del «mécanisme du collage»:

Je suis tenté d’y voir *l’exploitation de la rencontre fortuite de deux réalités distantes sur un plan non-convenant* (cela dit en paraphrasant et en généralisant la célèbre phrase de Lautréamont : *beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d’une machine à coudre et d’un parapluie*) ou, pour user d’un terme plus court, la culture des effets d’un *dépaysement systématique* selon la thèse d’André Breton [...] ¹⁹⁶.

Il riferimento è alla nozione di *surréalité* elaborata da Breton nell’“Avis au lecteur” scritto per *La femme 100 têtes*, ossia «fonction de notre volonté de dépaysement complet de tout»¹⁹⁷, ciò che Ernst definisce ancor più enfaticamente «LE MIRACLE DE LA TRANSFIGURATION TOTALE DES ETRES ET OBJETS AVEC OU SANS MODIFICATION DE LEUR ASPECT PHYSIQUE OU ANATOMIQUE»¹⁹⁸: l’immagine trae forza, reverdianamente, dall’«hasard objectif» che presiede all’incontro tra gli elementi iconografici eterogenei che la compongono, messi in tensione tra loro – pur senza subire alcuna modifica esteriore – fino a «obtenir une image fidèle et fixe de mon hallucination ; pour transformer en drames [...] ce qui auparavant n’était que de banales pages de publicité»¹⁹⁹. In questa carica drammatica risiede ciò che Ivane Rialland definisce il «potentiel narratif»²⁰⁰ dei collage ernstiani, che si dispiega al massimo grado nei *romans-collages*. Il potenziale narrativo è sotteso al doppio carattere d’introspezione e proiezione dell’immagine, da un lato la sua componente soggettiva e fantasmatica, dall’altro la componente irrazionale che fa

¹⁹⁶ Max Ernst, “Au-delà de la peinture”, op. cit., pp. 253-254.

¹⁹⁷ André Breton, “Avis au lecteur”, op. cit., p. 12.

¹⁹⁸ Max Ernst, “Au-delà de la peinture”, op. cit., p. 253.

¹⁹⁹ Ivi, p. 259.

²⁰⁰ Ivane Rialland, “Le romanesque surréaliste”, in «Roman 20/50» n. 59, 2015, p. 105.

del collage «le germe d'un univers qui échappe aux lois connues»²⁰¹: nei *romans-collages*, il *dépaysement* prodotto dalle immagini non si riduce dunque alla *mise en cause* della percezione convenzionale della realtà, ma assume una sorta di carica cosmogonica, attivando la materializzazione di un universo altro, frutto dell'«*ars combinatoria*»²⁰² di Ernst.

«Agencés en récit», scrive Rialland, i collage «semblent proposer une *mimèsis*, dont Paul Ricœur, dans *Temps et récit*, a montré le rôle qu'elle joue dans la configuration du réel»²⁰³: l'utilizzo di materiali già esistenti, radicati nell'immaginario popolare, permette a Ernst di agganciarsi all'esperienza del reale, sfruttando le potenzialità di «redescription de la fiction narrative»²⁰⁴. Tuttavia, la *mise en intrigue* dei collages non sembra rispondere al criterio di *synthèse de l'hétérogène* proposto da Ricœur: il movimento di sintesi, al contrario, è costantemente impedito dalle tensioni irriducibili in atto all'interno dell'opera, sul modello della “metafora viva”: «La métaphore reste vive aussi longtemps que nous percevons [...] la résistance des mots dans leur emploi usuel et donc aussi leur incompatibilité au niveau d'une interprétation littérale»²⁰⁵. Ogni tavola de *La femme 100 têtes* sembra presentare in quest'ottica un doppio livello di resistenza ermeneutica, il primo strutturato dalle tensioni interne all'immagine, il secondo dall'eccentricità del rapporto tra componente iconica e testuale: posto di fronte a questo doppio ostacolo interpretativo il lettore/spettatore, come sottolinea Alberto Castoldi, «invece di vivere un processo di emarginazione è obbligato a diventare coprotagonista dell'immagine, a muoversi in un universo non più “già dato”, ma sempre da ricostruire, operazione tanto più disturbante in quanto i frammenti sono gli emblemi stessi del mondo conosciuto, ma riproposti secondo una ‘logica’ perversa»²⁰⁶. La *mise en série* delle tavole produce una lettura spezzata, a

²⁰¹ Ivi, p. 106.

²⁰² Alberto Castoldi, *Epifanie dell'informe*, Macerata, Quodlibet, 2018, p. 286.

²⁰³ Ivi, p. 108.

²⁰⁴ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. 1, *L'intrigue et le récit historique* (1983), Paris, Seuil, 2001, p. 13.

²⁰⁵ Ivi, p. 9.

²⁰⁶ Alberto Castoldi, *Epifanie dell'informe*, op. cit., p. 285.

singhiozzo, che Werner Spies identifica con il modo dell'«inchoatif»²⁰⁷, cioè con un'apertura di senso costantemente rilanciata ma costantemente interrotta²⁰⁸. Questo stato di incompiutezza che scandisce aritmicamente la lettura sembra trovare corrispondenza nella zona di faglia, nell'attimo sospeso in cui Breton colloca, in *L'Amour fou*, la *beauté convulsive*: «La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstantielle ou ne sera pas»²⁰⁹. Nel segno grafico del trattino (*tiret*) che allaccia senza conciliarli due termini antinomici è espressa la perpetua irriducibilità alla sintesi su cui si fonda la teoria del romanzo surrealista, di cui *La femme 100 têtes* rappresenta uno degli esempi più complessi. «Le temps qui passe dans le livre n'avait fait que se décolorer à partir des *Très Riches Heures*... Enfin Max Ernst vint»²¹⁰, ricorda Breton nel rileggere a posteriori l'impatto dell'opera grafica di Ernst – e dei *romans-collages* in particolare – sul progetto di ridefinizione del senso, perseguito dai surrealisti attraverso la sovversione dei modelli narrativi e visuali canonici:

[...] C'est sur les *passes* de Max Ernst que le livre s'est éveillé – physiquement éveillé – de son sommeil séculaire : les pages qu'il en a non plus “ornées” mais véritablement enchantées sont autant de paupières qui se sont mises à battre. [...] Seul un regard infirme accuserait ici un aspect désarticulé quand au contraire tout se cherche et est en voie d'articulation nouvelle²¹¹.

II.3. La questione interpretativa.

Il carattere polisemico dell'opera ha generato nel corso dei decenni diversi tentativi di interpretazione, a partire dagli specifici elementi culturali che la

²⁰⁷ Werner Spies, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, op. cit., p. 174.

²⁰⁸ Spies identifica nel modo dell'*inchoatif* una componente fondativa dei primi romanzi surrealisti: nella sua analisi infatti cita, oltre a *La femme 100 têtes*, *Anicet ou le panorama*, *Le paysan de Paris* di Aragon e *Nadja* di Breton.

²⁰⁹ André Breton, “L'Amour fou”, in André Breton, *Œuvres Complètes*, t. II, op. cit., p. 687.

²¹⁰ André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 220.

²¹¹ *Ibid.*

compongono: alcune tra le letture più autorevoli propongono l'interpretazione de *La femme 100 têtes* come una sorta di manifesto visuale del Surrealismo stesso, seguendo la teoria di Jürgen Pech²¹², o un *Bildungsroman* che traccia la parabola di una vita umana tra concepimento, nascita, infanzia, età adulta e morte, come ha suggerito per prima Charlotte Stokes²¹³. I due modelli di lettura sono stati sintetizzati nell'interpretazione di Gerd Bauer, che ha rilevato nei *romans-collages* un'evocazione della rivelazione biblica mista ad alcune strutture dei racconti popolari²¹⁴. M. E. Warlick propone una lettura in chiave alchemica, effettuata attraverso una sistematica decriptazione simbolica delle immagini²¹⁵; basandosi sulle ricerche di Warlick e sugli studi dedicati da Evan Maurer al rapporto tra avanguardie e primitivismo, infine, Evan Firestone ha di recente proposto una lettura de *La femme 100 têtes* come «shamanic-alchemical romance»²¹⁶.

Da una pratica interpretativa fondata sulla decodifica del materiale iconografico di partenza si astiene invece Werner Spies, che nel suo studio dedicato ai collage di Ernst rileva l'impossibilità di un'operazione ermeneutica in ragione delle «innombrables variantes»²¹⁷ che l'opera ernstiana presenta:

L'examen du matériau initial [...] a essentiellement un *caractère instrumental*. Il ne peut ni ne veut dire s'il est pourtant possible d'expliquer les œuvres [...]. La connaissance des éléments constitutifs ne peut généralement aider à la réception de l'œuvre ni même, plus banalement, la remplacer²¹⁸.

²¹² Questo "modello di lettura" è stato proposto per la prima volta in Jürgen Pech, *Max Ernst, "La femme 100 têtes"*, catalogo dell'esposizione al Max-Ernst-Kabinett di Brühl, 1984. Cfr. anche Jürgen Pech, "Les romans-collages", in Ludger Derenthal, Jürgen Pech, *Max Ernst*, op. cit., pp. 136-139.

²¹³ L'idea è stata sviluppata da Stokes nella sua tesi di dottorato, mai pubblicata, "*La femme 100 têtes*" by *Max Ernst*, University of Washington, 1977, p. 3.

²¹⁴ Gerd Bauer, "Wie liest man einen Collagenroman? Zu Max Ernsts 'La femme 100 têtes'", in Katharina Schmidt, *Max Ernst. Illustrierte Bücher und druckgraphische Werke*, catalogo dell'esposizione al Kunstmuseum di Bonn, 1989, p. 55.

²¹⁵ M. E. Warlick, *Max Ernst and Alchemy. A Magician in Search of Myth*, Austin, University of Texas Press, 2001.

²¹⁶ Evan R. Firestone, *Animism and Shamanism in Twentieth-century Art*, New York, Routledge, 2017, pp. 43-83.

²¹⁷ Werner Spies, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, op. cit., p. 25.

²¹⁸ Ivi, p. 26. Nell'ambito del discorso di Spies questo vale tanto per i singoli collage quanto per le serie (ivi compresi i *romans-collages*).

In particolare, Spies appare categorico nell'escludere la validità della psicanalisi come strumento ermeneutico per decodificare l'opera di Ernst («Je voudrais revenir encore sur [...] l'impossibilité d'expliquer l'œuvre de Max Ernst à l'aide de la psychanalyse freudienne»²¹⁹). Profondo conoscitore degli scritti di Freud (con cui entra in contatto durante gli studi universitari, ben prima di Breton e degli altri surrealisti), Ernst sembra utilizzare in alcuni casi dei motivi freudiani in qualità di citazioni, «tout comme certaines artistes avant lui eurent recours par exemple à des citations des *Métamorphoses* d'Ovide»²²⁰: se è possibile leggere in filigrana, nella logica compositiva dei collage ernstiani, l'influenza esercitata dalla lettura dei testi fondamentali di Freud (come si è cercato di fare nel corso del primo capitolo di questo elaborato), questi ultimi sembrano rivelarsi inadeguati se considerati alla stregua di strumenti per interpretare l'opera ernstiana sotto il profilo del significato. In altre parole, la teoria freudiana sarebbe in quest'ottica da individuare come presupposto, e non chiave di lettura, dei collage:

Pas plus que la méthode de Freud n'est en mesure de rationaliser les collages, on ne peut fonder l'univers pictural de Max Ernst sur les écrits de Freud comme on le fait pour l'art médiéval et la *Légende dorée* d'un Jacques de Voragine. Même la lecture la plus rigoureuse de Freud ne nous fournit que de rares indications sur les thèmes que Max Ernst aurait pu lui emprunter²²¹.

Sebbene la sfuggente logica narrativa dei *romans-collage* (in particolare *La femme 100 têtes* e *Une semaine de bonté*) possa suggerire una prossimità allo svolgimento irrazionale del sogno, Spies distingue l'effetto onirico, attribuibile alle opere ernstiane, dalla natura profondamente illogica, incontrollabile del sogno

²¹⁹ Ivi, p. 183.

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ *Ibid.*

(mentre gli scritti di Ernst “précisent souvent qu’il n’a cessé de de contrôler ces effets de l’inconscient”²²²):

Assimiler les collages de Max Ernst à des rêves qui attendent d’être interprétés consisterait à n’établir rien de moins qu’une analogie erronée [...] on peut tout au plus définir leur effet onirique, comparable à l’effet du rêve, comme les manifestations d’une réalité dont la causalité, présupposant la connaissance de Freud, a été volontairement détruite par la démarche esthétique²²³.

Appare dunque evidente l’emergere di una vera e propria *questione interpretativa* che coinvolge i *romans-collages*, che ha visto negli anni l’attestarsi di posizioni critiche contrapposte o solo parzialmente conciliabili: è forse la natura smottante, ingovernabile, irriducibile a una razionalizzazione teorica ad aver impedito l’affermarsi di una chiave di lettura condivisa, in grado di offrire una sintesi.

Di seguito si tenterà di sviluppare, e laddove possibile di integrare, alcuni degli spunti ermeneutici che hanno goduto di maggior fortuna critica, cercando di metterne in evidenza i punti salienti e le criticità.

II.3.1. Manifesto visuale del Surrealismo

In una sintetica ma densa analisi, Jürgen Pech propone una lettura de *La femme 100 têtes* come «manifeste visuel du Surréalisme», identificando nove «points forts», uno per ogni capitolo del libro, che emergono «en dépit de l’enchevêtrement fondamental de la ‘trame’ structurelle»²²⁴:

²²² *Ibid.*

²²³ *Ibid.*

²²⁴ Jürgen Pech, “Les romans-collages”, in Ludger Derenthal, Jürgen Pech, *Max Ernst*, op. cit., p. 136.

- Capitolo 1: “La visualisation”.
- Capitolo 2: “L’élargissement de la réalité”.
- Capitolo 3: “L’artiste comme magicien”.
- Capitolo 4: “L’activité et la passivité”.
- Capitolo 5: “La liberté”.
- Capitolo 6: “L’amour”.
- Capitolo 7: “La folie”.
- Capitolo 8: “La mort”.
- Capitolo 9: “La vision surréaliste de la vie”.

Il primo capitolo si apre con la visione epifanica di un uomo («dans la vision surréaliste, au-delà du bien et du mal»²²⁵, scrive Pech riferendosi alla didascalia “Crime ou miracle: un homme complet”) che fuoriesce da una forma globulare (occhio/uovo), precludendo ai tre tentativi falliti di realizzare l’immacolata concezione (“L’immaculée conception manquée. / La même, pour la deuxième... / et la troisième fois manquée.”). Nelle tavole 2, 6, 7, 8, 11 la forma globulare iniziale si trasforma in oggetti circolari, ovoidali, semisferici, fino a raggiungere la perfezione geometrica dell’uovo dal volto umano della tavola 13, identificato con Loplop, che presiede al successo dell’“immaculée conception”. L’analogia tra la forma dell’uovo (fecondità) e dell’occhio (visione) sembra suggerire un rimando alle potenzialità creative insite nello sguardo e nelle sue modalità (tema che d’altronde Ernst aveva già sviluppato all’esordio di *Répétitions*): su di esse si basa il principio di *dépaysement*, che procede dalla volontà dell’autore e dalle capacità di *détournement* del suo sguardo – ciò che Breton sintetizza, nell’“Avis au lecteur”, come l’«élan capable de lui faire franchir le précipice d’inintérêt qui fait qu’une statue est moins intéressante à considérer sur une place que dans un fossé»²²⁶. Si potrebbe aggiungere che nei collage del primo capitolo Ernst introduce come motivo centrale, collegato alla visualizzazione, l’elemento della luce. L’uso della

²²⁵ Ivi, p. 137.

²²⁶ André Breton, “Avis au lecteur”, op. cit., p. 11.

luminosità, proveniente per lo più da fonti artificiali (lampadine, lampioni, macchinari luminosi, dispositivi solari), all'interno delle immagini diventa un ulteriore mezzo di produzione del *dépaysement*, agendo in modo incoerente, parziale o illogico²²⁷. L'utilizzo della luce come elemento strutturante delle immagini potrebbe essere letto come un rimando alla già citata "lumière de l'image"²²⁸, descritta da Breton nel *Manifeste du Surréalisme*: lo stesso Breton, nell'"Avis au lecteur", per esemplificare il carattere polisemico, slittante (le «conditions élastiques de la vraisemblance»²²⁹) delle immagini che compongono l'opera, ne cita una in cui la fonte di luce è l'elemento visuale centrale:

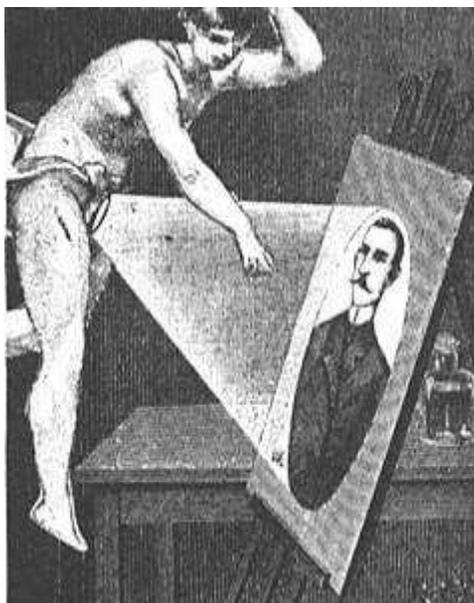


Figura 79. La femme 100 têtes, tav. 36.

Cet homme à la barbe blanche, qui sort d'une maison en tenant une lanterne, si je me cache de la main ce qu'il éclaire, peut se trouver en face d'un lion ailé ; si je me cache sa lanterne, il peut bien aussi, dans cette attitude, de sa main laisser tomber à terre des étoiles ou des pierres. La superposition, sans que n'y prenne pas garde, et même pour peu que je n'y prenne pas garde, s'opère, d'ailleurs, sinon à proprement parler sous nos yeux, du moins très objectivement, et d'une manière continue²³⁰.

²²⁷ Nella tavola 2, per esempio, il fascio luminoso della strana lampada in primo piano non è diretto verso i personaggi al centro della rappresentazione, ma verso l'osservatore. Nella tavola 3 i due personaggi e la statua sembrano investiti da una quantità di luce, proveniente da una fonte esterna al campo visivo, sproporzionata alle dimensioni anguste dell'ambiente. O ancora, nella tavola 10, il fascio di luce diretto verso il cielo notturno proviene dalla testa di un perturbante bambino dormiente in levitazione.

²²⁸ André Breton, "Manifeste du surréalisme", op. cit., p. 49.

²²⁹ André Breton, "Avis au lecteur", cit., p. 11.

²³⁰ *Ibid.*

L'allargamento della realtà tematizzato nel secondo capitolo è esemplificato nella tavola 17, "L'inconscience du paysage devient complète", dalla figura femminile scissa a metà ai margini del campo circolare, delimitato da tralici elettrici, al centro del quale campeggia una sorta di antenna. La scissione fisica si fa scissione identitaria nelle tavole 31 e 32, in cui il meccanismo della ripetizione formale divide l'elemento maschile (prometeico) dal femminile (materno)²³¹.

Il terzo capitolo si apre con l'immagine di un fascio di luce, proveniente dal ventre di una figura femminile levitante, che proietta un'immagine su una tela bianca [Fig. 79]. L'immagine e il testo associato, "Sans souffler mot, et par n'importe quel temps, lumière magique", rimandano all'immaginario ottocentesco delle fantasmagorie e delle lanterne magiche, a cui Ernst si era appassionato sfogliando le pagine de «La Nature»: a questo proposito, Rosalind Krauss ricorda che «from his outpost in the Ardèche at the end of the 1920s, Max Ernst would look through his pile of La Nature dating from the 1880s and '90s, vicariously reliving the fascination its readership had had with whole rangers of optical devices – praxinoscopes, zootropes, phaenakistiscopes»²³². L'uso di questo materiale iconografico è funzionale allo sviluppo del tema dell'artista come mago, rinviando «aux sources du Surréalisme avec les séances de spiritisme, les expériences de groupe et les états de rêve»²³³: Loplop, oscillante in questo capitolo tra la forma umana e quella di uccello, stringe un cappello a cilindro e porta al braccio una marsina nera, la divisa del prestigiatore, mentre sembra intento a magnetizzare un topolino attraverso l'imposizione della mano (tav. 41, "Loplop et l'horoscope de

²³¹ La tavola 32, "La femme 100 têtes ovre sa manche auguste", sembra poter offrire un'esemplificazione particolarmente efficace della tecnica di manipolazione dell'immagine primaria elaborata da Ernst: il soggetto è tratto da un dipinto del 1877 di William Frederick Yeames, raffigurante la morte di Amy Robsart. Il corpo della donna, steso orizzontalmente nel dipinto, è riproposto nella tavola ernstiana ruotato di novanta gradi: la rotazione assiale è sufficiente per mutare il cadavere nel corpo fluttuante, come sospeso in un sogno, della femme 100 têtes. Come rilevato in precedenza, Ernst aveva già sperimentato l'effetto visivo della rotazione fin dai primi anni Venti in diversi collage, tra cui spicca la sovrappittura *La puberté proche ou Les Pléiades* (1921), in cui il corpo femminile adagiato orizzontalmente, tratto da una fotografia erotica, è ruotato verticalmente sorgendo come corpo senza testa, miracolosamente levitante.

²³² Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, op. cit., p. 206.

²³³ Jürgen Pech, "Les romans-collages", op. cit., p. 137.

la souris”)²³⁴. Il tema della magia e della prestidigitazione, associato alla presenza costante della mano, è una costante che attraversa buona parte dell’opera ernstiana.

In *La femme 100 têtes* l’elemento della mano, isolata dal resto del corpo o proveniente dallo spazio fuori quadro, compare in quattordici tavole (tavv. 5, 7, 13, 52, 53, 57, 64, 94, 95, 100, 101, 112, 115, 116), anticipando una soluzione formale che Ernst utilizzerà con frequenza, a partire dal 1930, per la serie di collage generalmente indicata come “séquence Loplop”. Come sottolinea Spies:

Ces mains en action sont devenues autonome, séparées de la tête et du corps.

La dextérité manuelle joue un rôle essentiel dans beaucoup d’autres illustrations utilisées par Max Ernst pour ses collages, notamment dans des images de magicien en train d’exécuter des tours de prestidigitation. La gestuelle de Loplop rappelle souvent celle des illusionnistes quand il fait surgir devant nous des fleurs, des rubans ou des animaux²³⁵.

Il quarto capitolo è fondato ancora sui meccanismi di scissione e raddoppiamento: i due personaggi principali, la femme 100 têtes e Loplop, sono presentati in due serie estese di tavole, cariche di un’atmosfera densa di violenza ed erotismo in cui «destruction et renouvellement, conscience diurne et conscience nocturne répondent à la position recherchée par Breton, l’abolition des opposés»²³⁶.

I due capitoli successivi, nei quali «Max Ernst transpose ce type d’opposés au niveau des images individuelles»²³⁷, hanno per soggetto la libertà e l’amore, due

²³⁴ Altri riferimenti espliciti all’immaginario della magia e della prestidigitazione sono contenuti nelle tavole 42 (“La troisième souris assise, on voit voler le corps d’une adulte légendaire”), 43 (“Alors je vous présenterai l’oncle dont, les dimanches après-midi, nous aimions chatouiller la barbe”), 44 (“L’oncle à peine étranglé, la jeune adulte sans pareil s’envole”), 45 (“Sorcellerie ou quelque farce macabre”), 46 (“Un cri de grand diamètre étouffé les fruits et les morceaux de viande dans leur cercueil”), 48 (“Culture physique, ou: la mort qu’il vous plaira”), 49 (“Les hivernants de la Grande Jatte”).

²³⁵ Werner Spies, *Max Ernst – Loplop. L’artiste et son double*, Paris, Gallimard, 1997, p. 44.

²³⁶ Ivi, p. 139.

²³⁷ *Ibid.*

tra le tematiche più care al movimento surrealista. La prima tavola del quinto capitolo (tav. 77, “plus légère que l’atmosphère, puissante et isolée: Perturbation, ma sœur, la femme 100 têtes”) [Fig. 80] sembra richiamare, invertendo il movimento ascensionale della composizione, *La liberté guidant le peuple* di Delacroix [Fig. 81], con la figura femminile che salta da una finestra voltandosi a guardare, alle sue spalle, il personaggio dalla testa di statua che la segue stringendo un fucile e un bastone, conficcato in una testa di donna dai cento occhi. La vertigine del salto nel vuoto è riproposta nella tavola 78 (“Mais les flots sont amers”), in cui il corpo dei due personaggi segue il dirompente moto discensionale delle cascate d’acqua che si perdono nei “flutti amari”, su cui galleggia un’enorme ruota (tav. 79, “La vérité restera simple et des roues gigantesques sillonneront les flots amers”). L’acqua torna, come elemento centrale, nel capitolo sesto, dove assistiamo alla cattura delle donne con la rete da pesca di un veliero (tav. 96, “La pêche miraculeuse, clameur et amour”), le tempeste dell’amore (tav. 97, “Le tonnerre jubilant et gracieux, maître de la nuit”, tav. 98, “La mer de la sérénité”, tav. 99, “Le geste élégant du noyé”) e l’eiaculazione maschile (tav. 100, “Quietude”).



Figura 80. La femme 100 têtes, tav. 77.



Figura 81. Eugène Delacroix, *La liberté guidant le peuple*, 1830.

I fantasmi, le allucinazioni e le visioni del settimo capitolo aprono al tema della follia, dell’infermità mentale, dell’isteria, che Ernst svilupperà anche nei collage di *Une semaine de bonté*. Breton e Aragon, nel 1928, avevano pubblicato su *La*

Révolution Surréaliste un articolo intitolato “Le cinquantenaire de l’hystérie”, una celebrazione dell’isteria intesa come «la plus grande découverte poétique de la fin du XIX siècle»²³⁸, mentre due anni dopo, in *L’immaculée conception* (1930), Breton e Éluard cercheranno un’identificazione poetica con la malattia mentale, la demenza e gli stati psicotici, come ultima abolizione dei limiti tracciati tra normalità e anormalità.

Nell’ottavo capitolo l’ibrido donna-uccello, «représentant l’amour et la liberté»²³⁹, si confronta con il mondo dei morti, i sudari, gli ossari, le necropoli. Gli scheletri umani rappresentano una costante visuale in cinque delle dodici tavole che compongono il capitolo (tavv. 120, 121, 122, 123, 124).

L’ultimo capitolo tratta, secondo l’analisi di Pech, della «vision surréaliste de la vie»²⁴⁰: come già rilevato, esso si conclude con la medesima immagine (ma diverso testo: “Fin et suite”) che apre il primo capitolo, del quale riprende i temi visuali dell’occhio e dell’uovo. L’occhio si fa qui metafora di una visione interiore, che assume tratti esoterici nel gesto ricorrente di coprire gli occhi con la mano (tavv. 133, 134, 135, 136, 137) [Fig. 82] e nella frase che accompagna sette tavole (tavv. 133, 134, 135, 138: “L’œil sans yeux, la femme 100 têtes garde son secret”; tavv. 139, 140: “Elle garde son secret”; tav. 141: “Elle le garde”): in una di queste (tav. 138) la femme 100 têtes levita in posa pensosa, con le palpebre serrate, mentre porta sul grembo un grande occhio semiaperto. La tavola 136, accompagnata dal testo “L’œil sans yeux, la femme 100 têtes et Loplop retournent à l’état sauvage et recouvrent de feuilles fraîches les yeux de leur fidèles oiseaux”, sembra costituire un preciso riferimento alla frase fondamentale con cui Breton esordiva nel testo *Le Surréalisme et la peinture*: «L’œil existe à l’état sauvage».

²³⁸ André Breton, Louis Aragon, “Le cinquantenaire de l’hystérie (1878-1928)”, in *La Révolution Surréaliste*, n. 11, 1928, p. 22.

²³⁹ Jürgen Pech, “Les romans-collages”, op. cit., p. 139.

²⁴⁰ *Ibid.*



Figura 82. *La femme 100 têtes*, tavv. 133, 134, 135, 138.

La lettura de *La femme 100 têtes* come manifesto, compendio visuale dei principali temi su cui si fonda l'esperienza surrealista, risulta certamente efficace sul piano generale. Ciononostante, essa sembra richiedere un certo grado di forzatura nel compartimentare le tematiche e i riferimenti visuali nei capitoli specifici, dei quali presuppone un'omogeneità interna riscontrabile soltanto prendendo in considerazione alcune tavole, ed escludendone altre; inoltre, questo tipo di lettura sembra trascurare l'elemento romanzesco, narrativo, alla base dell'opera. Sembra difficile, infatti, conciliare questa visione interpretativa con un principio di progressione narrativa. Esso risulta invece centrale per la lettura alternativa elaborata in prima istanza da Charlotte Stokes, che propone di interpretare *La femme 100 têtes* come un romanzo di formazione: se Pech

interpreta la coincidenza tra la prima e l'ultima immagine del romanzo come una sintesi del processo di abolizione delle opposizioni all'opera all'interno de *La femme 100 têtes*, Stokes propone una lettura che colloca la prima e l'ultima immagine agli estremi di un percorso ciclico che si struttura in nascita, giovinezza, maturazione, morte e rinascita.

II.3.2. *Bildungsroman*: il viaggio e l'eterno ritorno.

Max Ernst pubblica sulla rivista americana «View» (aprile 1942, “Max Ernst issue”), nel 1942, una breve storia mitizzata della propria giovinezza, intitolata “Some Data on the Youth of M.E. (as told by myself)”: il racconto è organizzato come una successione di date fondamentali e si basa su un ciclo di nascita, infanzia, morte e rinascita. Nel corso della narrazione, Ernst identifica nel 1906 l'anno in cui avviene il primo contatto con i proprio personali fantasmi, Loplop e la femme 100 têtes, e nel 1914 (scoppio della Prima Guerra Mondiale) la sua data di morte, preludio alla rinascita nel 1918 (fine della Guerra):

(1906) First contact with occult, magic and witchcraft powers. One of his best friends, a most intelligent and affectionate pink cockatoo, died in the night of January the 5th. It was an awful shock to Max when he found the corpse in the morning and when at the same moment, his father announced to him the birth of sister Loni. The *perturbation* of the youth was so enormous that he fainted. In his imagination he connected both events and charged the baby with the extinction of the bird's life. A series of mystical crises fits of hysteria, exaltations and depressions followed. A dangerous confusion between birds and humans became encrusted in his mind and asserted itself in drawings and paintings. The obsession haunted him until he erected the *Birds Memorial Monument* in 1927, and even later Max identified himself voluntarily with *Loplop, the Superior of the Birds*. This phantom remained inseparable from another one called *Perturbation ma sœur, la femme 100 têtes*.

[...]

(1914) Max Ernst died the 1st of August 1914. He resuscitated as a young man aspiring to become a magician and to find the myth of his time. Now and then he consulted the eagle who had hatched the egg of his prenatal life. You may find the bird's advice in his work.

(1941) The bird followed the plane which brought Max to this country on the 14th of July and built his nest in a cloud on the East River²⁴¹.

La componente traumatica infantile della sovrapposizione tra nascita e morte sembra rendere conto di un'influenza freudiana: nel documentare il noto caso del "piccolo Hans" Freud aveva notato che, alla nascita della sorellina Hannah, il bambino aveva mostrato i segni di un forte conflitto emozionale, da cui procedeva il tentativo di comprendere la natura del concepimento e della nascita. Ernst, appassionato lettore del testo freudiano fin dagli anni dell'Università di Bonn (dove a partire dal 1911 segue i corsi dello psicologo Oswald Külpe, che lo inizia al dibattito psicanalitico contemporaneo), descrive la dinamica di condensazione generata dal trauma congiunto della nascita della sorella e della morte dell'uccello, da cui procede la confusione tra le due figure, umana e animale. L'aderenza dell'episodio autobiografico alla trattazione freudiana ha alimentato tra i critici il sospetto che la coincidenza tra i due eventi sia un'invenzione letteraria di Ernst, funzionale ad avviare la propria narrazione mitica: come nota Robert James Belton, «wether or not this really happened – and the deathbed revelation suggests it did not – Ernst was clearly trying to fuse the type of traumatic childhood incident found in Freud's writings with his primitivistics, shamanistic inclinations on the one hand, and with his occult interests on the other»²⁴².

L'ibrido uomo-uccello, battezzato Loplop, compare per la prima volta in dodici collage de *La femme 100 têtes*²⁴³, per poi attestarsi come una presenza costante

²⁴¹ Max Ernst, "Some Data on the Youth of M.E. (as told by myself)", in Charles Henri Ford, *View. Parade of the avant-garde 1940-1947*, New York, Thunder's mouth Press, 1991, pp. 44-45.

²⁴² Robert James Belton, *The beribboned bomb: the image of Woman in Male surrealist art*, Calgary, University of Calgary Press, 1995, p. 216.

²⁴³ Tavv. 11, 41, 55, 57, 58, 61, 68, 106, 107, 109, 136, 146.

dell'intera opera ernstiana. Nel catalogo dell'esposizione *Max Ernst* alla Galerie Vignon del 1930, il personaggio è così descritto: «Loplop présente Loplop (fantôme particulier enchaîné à Max Ernst, parfois ailé, mais toujours de sexe masculin)»²⁴⁴. Sette anni dopo, nel numero dei «Cahiers d'art» a lui dedicato, Ernst ricorda che «en 1930 [...] j'ai eu la visite presque journalière du *Supérieur des oiseaux* nommé Loplop, fantôme particulier d'une fidélité modèle, attaché à ma personne»²⁴⁵, mentre nella definizione di "Loplop" proposta nel *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* (1938) la sovrapposizione tra l'artista e il suo "fantasma privato" è totale: «Peintre, poète et théoricien surréaliste des origines du mouvement jusqu'à ce jour»²⁴⁶. Patrick Waldberg, nella sua opera biografica, conferma inequivocabilmente:

Loplop, le Supérieur des Oiseaux, c'est Max Ernst en personne, le meneur de jeu de cet extraordinaire roman en images dont l'héroïne se laisse nommer : "Perturbation, ma sœur, la femme 100 têtes". Qu'il apparaisse, aéronef à tête de mésange planant à mi-hauteur des maisons, apportant "au réverbères la nourriture nocturne", ou sous les traits d'un homme à l'œil stupide, le torse nu et squelettique, tenant à la main un chapeau haut-de-forme, ou encore sous l'apparence d'une hirondelle tantôt noire, tantôt blanche, c'est en fin de compte lorsqu'il est invisible, ou pis, innommé, qu'il est le plus redoutable²⁴⁷.

La sovrapposizione tra Ernst e Loplop assume dunque i tratti di una vera e propria identificazione, fondata sulla sovrapposizione uomo/animale, al punto che Sarane Alexandrian ne ricorda l'aspetto *somatico*, prima che simbolico:

²⁴⁴ Riportato in Werner Spies, *Max Ernst – Loplop. L'artiste et son double*, op. cit., p. 12.

²⁴⁵ «Cahiers d'art», numero speciale dedicato a Max Ernst, 1937, p. 24.

²⁴⁶ André Breton, Paul Éluard, *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, Paris, Galerie Beaux-art, 1938, p. 11.

²⁴⁷ Patrick Waldberg, *Max Ernst*, op. cit., p. 294.

Les amis de Max Ernst ont toujours été frappés de sa ressemblance avec un oiseau de proie. Marcel Duhamel a parlé de « son profil d'aigle qui le faisait ressembler un peu au Docteur Mabuse ». Il est donc naturel que ce peintre d'oiseaux se soit identifié à un aigle dans ses tableaux²⁴⁸.

Analogamente, Charlotte Stokes nota che «Ernst with his smooth fair hair, piercing eyes, and sharp nose resembled an alert bird. Perhaps more important in the mind of an avant-garde artist, the bird has always been associated with freedom, “free as a bird”»²⁴⁹. “Libero come un uccello”, in tedesco “Vogelfrei”, è un'espressione che nella lingua nativa di Ernst indica anche la condizione di ricercato, fuggitivo con una taglia sulla testa, come ricorda lo stesso Ernst in un dialogo con Édouard Roditi: «*Vogelfrei*, adjectif allemand, qui veut dire ‘libre comme un oiseau’ [...] est en réalité un terme juridique datant de la Guerre des Trente Ans: celui qui est déclaré ‘Vogelfrei’ par contumace, est une proie ‘libre’ de se faire tuer par n’importe qui sans autre jugement»²⁵⁰. Proprio libertà e crimine sono i due elementi che presiedono alla miracolosa nascita di Loplop nella tavola di esordio de *La femme 100 têtes*, in cui il personaggio fuoriesce da un uovo imbrigliato in una rete: “Crime ou miracle, un homme complet”. Nella sua analisi dell'opera, interpretata come la narrazione mitica del percorso di un eroe, Stokes individua nella lettura di alcune opere di Friedrich Nietzsche la principale fonte di ispirazione di Ernst per la costruzione del proprio alter ego:

The bird is also a fit alter ego because of the company it keeps. In the form of an eagle it is the companion of the god Zeus and the wanderer Zarathustra. The wanderer, like the wild bird, is free of the regimentation which society imposes on its members and, by his very example, a threat to that regimentation. That the great

²⁴⁸ Sarane Alexandrian, *Max Ernst*, op. cit., p. 54.

²⁴⁹ Charlotte Stokes, “Surrealist persona: Max Ernst’s *Loplop, Superior of birds*”, in «*Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*», Vol. 13, n. 3/4, 1983, p. 228.

²⁵⁰ Max Ernst, “Interview avec Édouard Roditi” (1967), in *Écritures*, op. cit., p. 418.

artist or thinker – like the criminal – is outside and opposed to civilization is an idea which Nietzsche uses to the full in *Thus spoke Zarathustra*²⁵¹.

“Supérieur des oiseaux”, il titolo attribuito a Loplop, è espresso in tedesco con “Übervogel”, un probabile riferimento all’“Übermensch” nietzscheano. L’influenza del filosofo tedesco sembra risultare poi evidente se si considera l’utilizzo simbolico della figura dell’uccello adottato da Nietzsche in *La Gaia Scienza* (testo che lo stesso Ernst definirà «a book which speaks to the future: the whole of Surrealism is in it, if you know how to read»²⁵²): l’ultima sezione del libro, una raccolta di poesie, è dedicata al personaggio metaforico “Prinz Vogelfrei” (letteralmente, “Principe libero-come-un-uccello”), individuo nomade e fuorilegge, anelante una libertà di spirito che costituisce la stella polare del suo girovagare.

La connessione tra l’erranza, attributo caratteristico dell’eroe popolare tedesco, e l’uccello selvatico fu stabilita nel movimento giovanile tedesco chiamato “Wandervogel” (“Uccello migratore”), che si formò nel 1901 e proseguì durante la Prima Guerra Mondiale. I giovani che appartenevano a questo movimento camminavano per la campagna in piccoli gruppi guidati da ragazzi più grandi. Dormivano all’aperto o nei fienili e talvolta si avventuravano in escursioni che duravano settimane. Indossavano abiti ruvidi, spesso molto sporchi, da campeggio e talvolta un cappello decorato con piume. Generalmente provenivano da case protestanti della classe media e questi viaggi li separavano letteralmente e in modo figurato dal dominio delle loro famiglie²⁵³. Il “Wandervogel” fu influenzato dalle idee politiche dell’epoca, ma non era un’organizzazione politica: i suoi sentimenti patriottici erano rivolti più alle attività culturali, come la conservazione della memoria collettiva e il canto di canzoni popolari. Pur non esistendo notizie certe

²⁵¹ Charlotte Stokes, “Surrealist persona: Max Ernst’s *Loplop, Superior of birds*”, cit., p. 228.

²⁵² Riportato in John Russell, *Max Ernst: Life and Work*, New York, Harry N. Abrams inc., 1960, p. 20.

²⁵³ Walter Laqueur, *Young Germany: a history of the German youth movement*, London, Transaction Publishers, 1962, pp. 3-38.

riguardo l'appartenenza del giovane Ernst al "Wandervogel", Stokes ipotizza che l'immaginario ernstiano sia stato influenzato dal movimento giovanile, fondato sui principi dell'erranza e della libertà:

Whether or not Ernst was a member, he could not have escaped knowledge of this movement and its values during his youth. Indeed, the Wandervogel and what it stood for may have provided the young German artists, largely members of the Expressionist movement whom Ernst knew before the First World War, with a prototype for an avant-garde artistic movement. The openly anti-authoritarian stance, loyalty to one's peers, valuing of youth for itself, and purposeful non-direction are characteristic of both the Wandervogel and the young Expressionist artists. In any event, the Wander-vogel provided Ernst in title and philosophy an important synthesis of ideas²⁵⁴.

André Breton, nell'articolo "The Legendary Life of Max Ernst (preceded by a brief discussion on the need of a new myth)", apparso su *View* nell'aprile del 1942, identifica Ernst con il principio dell'erranza: «Wander, the wings of augury will attach themselves to your heels»²⁵⁵. Il tema del viaggio attraversa tutti i nove capitoli de *La femme 100 têtes*, emergendo in particolare nel sesto, dominato dal tema marinaro:

²⁵⁴ Charlotte Stokes, "Surrealist persona: Max Ernst's *Loplop, Superior of birds*", op. cit., p. 229.

²⁵⁵ André Breton, "The Legendary Life of Max Ernst (preceded by a brief discussion on the need of a new myth)" (1942), Charles Henri Ford, *View. Parade of the avant-garde 1940-1947*, op. cit., p. 36.

TAV. 93, “Le départ pour la pêche miraculeuse”. Il capitolo si apre con l’immagine della stiva di una nave in cui una figura femminile emerge da un enorme rotolo di corda, che evoca la forma di un gigantesco uovo [Fig. 83]. I marinai, che in fila indiana sono impegnati a tirare la fune, ricordano la folla intenta a tentare di trascinare verso il basso la rete che contiene l’enorme uovo al centro della prima e ultima tavola del romanzo.

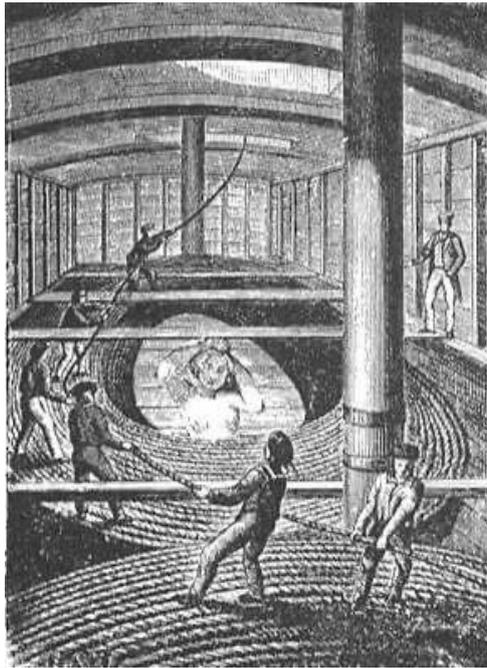


Figura 83. La femme 100 têtes, tav. 93.

TAV. 94, “Plus isolée que la mer, toujours légère et puissante: Perturbation, ma sœur, la femme 100 têtes”. A bordo dell’imbarcazione, l’equipaggio è intento a scrutare qualcosa all’orizzonte. Accanto ai marinai, una scolaretta si protende dal parapetto in segno di saluto, mentre una candida figura femminile fuoriesce da una botola aperta sulla stiva. Nel margine inferiore dell’immagine un braccio di donna emerge dal fuori campo, suggerendo che la presenza femminile a bordo potrebbe essere più nutrita [Fig. 84].



Figura 84. La femme 100 têtes, tav. 94.

TAV. 95, “Voici la soif qui me ressemble”. Il veliero sembra alla deriva in una zona di bonaccia, come potrebbero testimoniare le vele ammainate, utilizzate come riparo di fortuna contro i raggi del sole cocente. I marinai cercano di attirare l’attenzione di qualcuno fuori bordo, mentre dal parapetto emerge la medesima figura femminile della tav. 93. Dal bordo inferiore dell’immagine emerge un altro braccio di donna [Fig. 85].

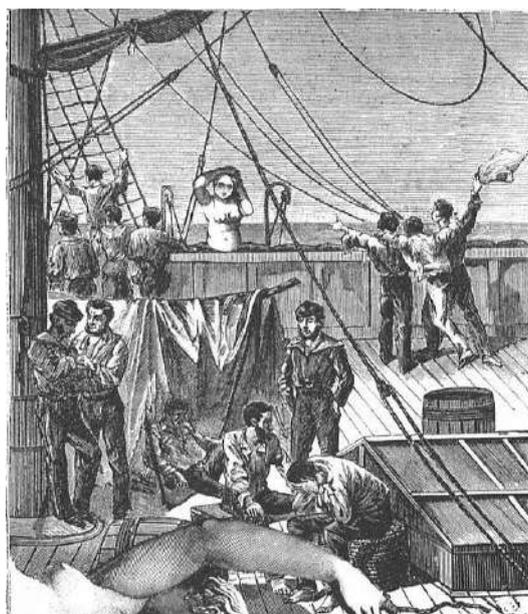


Figura 85. La femme 100 têtes, tav. 95.

TAV. 96, “La pêche miraculeuse, clameurs et amour”. Delle enormi reti, montate sugli alberi del veliero a guisa di vele, imbrigliano una moltitudine di donne, tra i gesti di giubilo dell’equipaggio. Nella metà inferiore dell’immagine Ernst inserisce un’immagine tratta dai *Musurgia Universalis* (1650) di Athanasius Kircher: su di una pannellatura divisa in cinque sezioni sono riportate le parole *Clamore, Amore, more, ore, re*, un rimando al gioco di parole latino “Tibi vero gratias agam, quo clamore? Amore, more, ore, re”. Le ultime quattro parole rappresentano la progressiva riduzione dell’eco di “clamore”, ma costituiscono anche una risposta di senso compiuto alla domanda: “Come dovrò dichiararti la mia gratitudine? Con amore, con i comportamenti, con le parole, con i fatti” [Fig. 86].

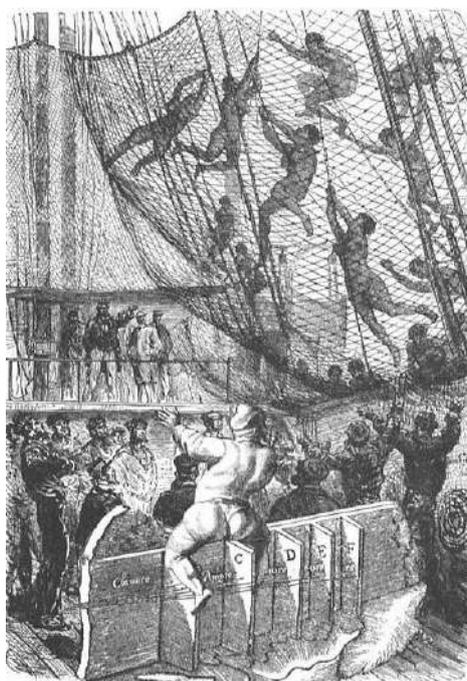


Figura 86. La femme 100 têtes, tav. 96.

TAV. 97, “Le tonnerre jubilant et gracieux, maître de la nuit”. Il veliero è preda di una violenta tempesta. Enormi onde invadono il ponte, mentre in primo piano, sulla destra, un imperturbabile marinaio dai lineamenti scimmieschi si regge in equilibrio sul ventre di uno squalo. Al centro della rappresentazione, una fanciulla viene rapita da un individuo in sella a un cavallo nero [Fig. 87].



Figura 87. La femme 100 têtes, tav. 97.

TAV. 98, “La mer de la sérénité”. Il veliero fa naufragio, costringendo l’equipaggio a mettersi in salvo su una zattera di fortuna. Tra i flutti, vicino alla zattera, galleggia un giaciglio sul quale placidamente dorme una fanciulla [Fig. 88].

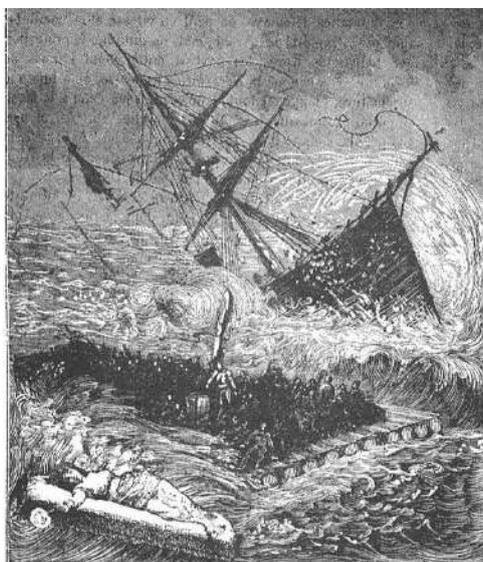


Figura 88. La femme 100 têtes, tav. 98.

TAV. 99, “Le geste élégant du noyé”. Dalle nere nubi che addensano il cielo emerge la figura di Loplop, apparso sotto forma di mago, che lanciando in mare il suo cappello a cilindro compie il prodigio: il veliero, miracolosamente riemerso, viene trainato a fune fuori dalla zona di procella [Fig. 89].



Figura 89. La femme 100 têtes, tav. 99.

TAV. 100, “Quiétude”. Loplop solca il mare in tempesta, placidamente seduto su di una poltrona galleggiante. Dall’acqua emergono un braccio femminile e un periscopio, mentre sullo sfondo la torre di un faro è investita con violenza dai cavalloni [Fig. 90].



Figura 90. La femme 100 têtes, tav. 100.

TAV. 101, “La mer de la Jubilation”. Il capitolo si chiude con il primo piano di una boa, al di sopra della quale è montata una campana di vetro: all’interno mitili, pesci e uccelli convivono in un’impossibile compresenza di aria e acqua. Dal mare

fuoriesce una mano, al cui polso è legato un biglietto su cui si legge la scritta “Paris” [Fig. 91].

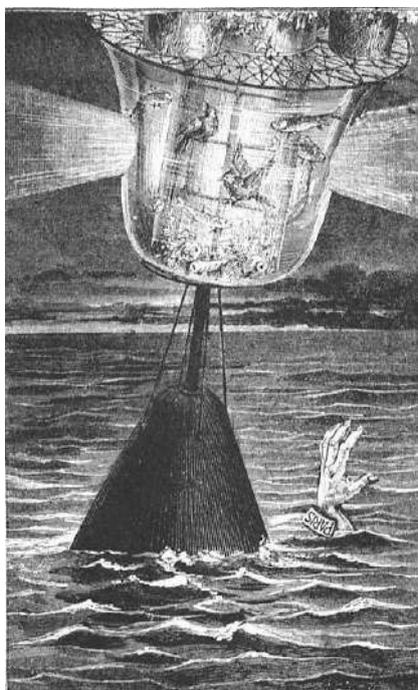


Figura 91. La femme 100 têtes, tav. 101.

Il veliero affronta le difficoltà della pesca, la tempesta e il naufragio, l’inabissamento tra i flutti ostili e infine la riemersione, sempre accompagnato dalla candida figura di “Perturbation, ma sœur, la femme 100 têtes”. Come rilevato in precedenza, le figure femminili inserite da Max Ernst sono tratte da immagini composte da un tratto lineare e scarsamente ombreggiate: inserite all’interno delle xilografie, in cui il tratto grafico scuro è dominante, esse sembrano acquisire per contrasto una carnagione innaturalmente bianca. Sembra possibile leggere il sesto capitolo in relazione a un passaggio de *La Gaia Scienza*, certamente conosciuto da Ernst, in cui Nietzsche evoca l’immagine del veliero sul mare, associando il segreto della femminilità al candore della vela della nave:

Eccomi in mezzo al furore della risacca mentre le sue bianche fiamme guizzano alte fino a lambire i miei piedi – da ogni parte si levano contro di me ululati, minacce, grida, stridori, mentre nel

più profondo dell'abisso il vecchio squassator della terra, cupo come un toro muggente, canta il suo ritornello, e intanto pesta un tempo tale da squassator della terra, che persino a questi mostri di roccia, rosi dalle tempeste, qui trema il cuore in corpo. Ed ecco che d'un tratto, come partorito dal nulla, appare dinanzi alla porta di questo labirinto d'inferno, a una distanza di poche braccia appena – un grande veliero che scivola via tacito come un fantasma. Che bellezza spettrale! Con quale incantesimo mi avvince! Come? Tutta la pace e il silenzio del mondo si sono imbarcati qui? In questo tacito luogo è assisa forse la mia felicità, il mio io più felice, un mio secondo io eternato? Non essere morto, e tuttavia non essere nemmeno più in vita? Come uno spettrale, placido, contemplante, scivolante, fluttuante essere intermedio? Simile al vascello che con le sue vele bianche, al pari di un'immensa farfalla, trascorre sul cupo mare! Sì! Trascorrere sopra l'esistenza! È così! Potrebbe essere così! – Si direbbe che il tumulto di questo luogo mi abbia messo addosso delle fantasticherie! Ogni gran tumulto fa sì che riponiamo la felicità nel silenzio e nella lontananza. Se un uomo sta in mezzo al suo tumulto, in mezzo alla sua risacca di sortite e progetti: ecco vede passar scivolando, sotto i suoi occhi, placidi, incantevoli esseri e anela alla loro felicità e riservatezza: sono le donne. È quasi sul punto di credere che laggiù presso le donne dimori il suo io migliore: in quei taciti luoghi, anche la più tumultuosa risacca diventerebbe un silenzio di morte e la vita stessa un sogno al di sopra della vita. Eppure! Eppure! Mio nobile sognatore, anche sul veliero più bello c'è molta gazzarra e tumulto e anche, purtroppo, tanto piccolo, miserabile tumulto! L'incanto e il più potente effetto delle donne è, per usare il linguaggio del filosofo, un

effetto a distanza, una *actio in distans*: ma ci vuole appunto, in primo luogo e soprattutto – distanza!²⁵⁶

In un noto commento dedicato a questo passo, Jacques Derrida sottolinea il carattere enigmatico dell'immagine nietzscheana della femminilità, manifestazione simulacrale costruita sulla negazione del principio di identità:

Peut-être la femme est-elle, comme non-identité, non-figure, simulacre, l'abîme de la distance, le distancement de la distance, la coupe de l'espace, la distance elle-même si l'on pouvait dire, ce qui est impossible, la distance elle-même. La distance se distance, le loin s'éloigne²⁵⁷.

Inserendosi nel solco del testo nietzscheano, Ernst propone una rappresentazione scissa dell'identità femminile (ora rappresentata da più soggetti nella stessa immagine, ora condensata in un'unica figura), sfuggente e irraggiungibile (“plus isolée que la mer, toujours légère et puissante”). Una delle ultime tavole del nono capitolo (tav. 145) rappresenta una scimmia intenta a cercare di catturare un gatto, mentre misteriose donne dal capo cinto da coralli si aggirano furtive. La didascalia dell'immagine esprime l'impossibilità di definire l'identità della femme 100 têtes, mutuando il mistero teologico dell'essenza divina: “Demandez à ce singe: Qui est la femme 100 têtes? À la manière des pères de l'Église, il vous repondra: Il me suffit de regarder la femme 100 têtes, et je le sais. Il suffit que vous me demandiez une explication, et je ne le sais plus”. La femme 100 têtes “garde son secret”, custodisce il segreto della sua essenza indefinibile e slittante: riscontrando un riferimento alla molteplicità identitaria nella corrispondenza tra la pronuncia francese delle parole “cent” (cento) e “sans” (senza), Evan Maurer definisce il personaggio «heroin of mythic proportions, she

²⁵⁶ Friedrich Nietzsche, *La Gaia Scienza e Idilli di Messina* (versione e appendici di Mazzino Montinari, nota introduttiva di Giorgio Colli), Milano, Adelphi, 1977, pp. 156-158.

²⁵⁷ Jacques Derrida, *Eperons, les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, 2010, p. 38.

represents the essence of womanhood who bears no single face but is constantly changing»²⁵⁸. In sei occasioni, all'interno del romanzo, Ernst indica la femme 100 têtes come “ma sœur”, due volte associandola al nome “Germinal” (tav. 23 e 62) e altre quattro al nome “Perturbation” (tavv. 72, 77, 86, 94): entrambi i termini sembrano poter costituire un riferimento all'episodio traumatico della nascita della sorella Loni, corrispondente alla morte dell'uccellino, che avrebbe ingenerato nel giovane Ernst la già citata “confusion between birds and humans” interpretata visualmente dall'ibrido uomo-uccello, Loplop. Nella tavola 31 (“Prométhée”) [Fig. 92] un personaggio maschile vestito di nero è sospeso in stato di incoscienza sul tronco di un albero, il braccio destro penzoloni, mentre un'aquila sembra in procinto di dilaniarne il petto. Al di sopra del suo capo, da un nido di rovi fuoriesce parzialmente una carcassa animale. Ernst propone qui un evidente riferimento alla mitologica punizione inflitta da Zeus al titano Prometeo, condannato ad essere incatenato al fianco di una montagna e perpetuamente eviscerato da un'aquila (le sue viscere infatti, dopo essere state divorate dal rapace, si rigenerano ogni volta rendendo eterno il supplizio) per aver donato agli uomini la padronanza del fuoco. In “Au-delà de la peinture”, parlando di se stesso in terza persona, lo stesso Ernst individua uno



Figura 92. La femme 100 têtes, tav. 31.



Figura 93. La femme 100 têtes, tav. 32.

²⁵⁸ Evan M. Maurer, “Images of Dream and Desire: the Prints and Collage Novels of Max Ernst”, op. cit., p. 63.

dei due aspetti fondamentali della sua personalità nell'attitudine *prometeica*, razionale:

Envers la “nature” par exemple, on peut observer chez lui deux attitudes en apparence inconciliables : celle du dieu Pan et de l'homme Papou qui en possèdent tous les mystères et réalisent en se jouant l'union avec elle (“il épouse la nature”, “il court après la nymphe Echo”, disent-elles) et celle d'un Prométhée conscient et organisé, voleur de feu, qui, guidé par la pensée, la poursuite d'une haine implacable et lui adresse des injures grossières²⁵⁹.

Nella tavola successiva (tav. 32, “La femme 100 têtes ouvre sa manche auguste”) [Fig. 93] un personaggio femminile vestito di bianco, apparentemente dormiente, è rappresentato nell'identica posizione del personaggio prometeico, mentre un'indefinibile figura umana si infila nell'ampia manica della sua veste all'altezza del petto. Nel margine inferiore dell'immagine si distinguono due cactus. Quest'operazione di raddoppiamento suggerisce che i due personaggi potrebbero essere interpretati come manifestazioni delle due componenti, maschile e femminile, dell'alter ego sviluppato da Ernst in seguito al trauma della nascita/morte.

Il tema della nascita domina il primo capitolo del romanzo, aperto dalla già citata immagine dell'uomo che fuoriesce dalla forma ovulare sospesa nel cielo, in cui Maurer riconosce un riferimento alla mitica autogenesi della dea greca Atena:

In his image of an adult man emerging from a hemisphere in the heavens, Ernst had also created a male equivalent of the Greek myth in which Athena, the goddess of wisdom, was born fully grown from the head of her father Zeus, king of the gods. This mythic act of mental gestation resulting in physical creation must

²⁵⁹ Max Ernst, “Au-delà de la peinture”, op. cit., p. 268.

have suggested to Ernst the mysterious process whereby an artist conceives and produces his work, which from the moment of their completion become unique and vital²⁶⁰.

L'autogenerazione è evocata nel gruppo di tre tavole che segue la prima, in cui Ernst mette in scena i tentativi falliti dell'"immaculée conception" (tav. 2, "L'immaculée conception manquée"; tav. 3, "Le même, pour la deuxième..."; tav. 4, "...et la troisième fois manquée"): le scene sono ambientate in stanze buie, all'interno delle quali alcuni uomini vestiti di nero sembrano intenti a praticare esperimenti che rimandano all'immaginario scientifico della letteratura gotica, dal *Frankenstein* di Mary Shelley allo *Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* di Robert Louis Stevenson. Nella tavola 2 [Fig. 121] una donna siede su un letto, mentre un uomo aziona, premendo un pulsante, uno strano marchingegno, che collega una grande bottiglia nera a un disco pulsante di luce. In primo piano un bambino porta alla fronte il dorso della mano, in segno di disperazione (l'esperimento è fallito), mentre un coniglio alle sue spalle salta su una sedia. La tavola successiva ospita la prima apparizione della femme 100 têtes, nei panni di una candida, statuaria figura femminile di cui non vediamo la testa, fuori quadro. Poco distante un uomo, circondato da strumenti chimici, perde l'equilibrio sotto il peso morto di un corpo seminudo, che è stato forse attraversato da una scintilla di vita prima di tornare materia inerte. Nella terza e ultima tavola del gruppo due uomini cercano di trasmettere una scarica elettrica a una grande scatola luminosa, da cui fuoriesce un enorme paio di gambe femminili accavallate, che richiama specularmente le gambe della donna senza testa sospesa al centro della sovrappittura *La puberté proche ou Les Pléiades*, realizzato da Ernst nel 1921 [Fig. 78].

Il gruppo di tre tavole dedicate alla "immaculée conception manquée" è seguito da un altro gruppo di tre immagini (tavv. 5, 6, 7), tutte accompagnate dal medesimo testo, "Le paysage change trois fois", e numerate da I a III [Figg. 205, 206, 207].

²⁶⁰ Evan M. Maurer, "Images of Dream and Desire: the Prints and Collage Novels of Max Ernst", op. cit., p. 65.

In questa successione il paesaggio è oggetto di un cambiamento progressivo, da un'ambientazione naturale a un contesto più antropizzato: una radura, un villaggio portuale, una cittadina. In primo piano, in ogni immagine, Ernst inserisce un elemento simbolico che potrebbe rimandare ancora al tema del concepimento e della fertilità: alcune bottiglie agitate da mani femminili, una grossa forma fungina e una mano che stringe un revolver tascabile. Idealmente, questo gruppo è completato dalla tavola 8, in cui è rappresentata una veduta dall'alto del Lycée Buffon di Parigi sullo sfondo, mentre in primo piano un agnello tiene in equilibrio sul muso un uovo, simbolo di fecondità. Il testo che accompagna l'immagine introduce il tema dell'androginia, riferendo dell'appartenenza dell'animale a entrambi i sessi: "L'agneau démi-fecond dilate son abdomen et devient agnelle" [Fig. 94]. Maurer individua in questa tavola un'esemplificazione dei processi di slittamento identitario che, all'interno del romanzo, coinvolgono i due personaggi principali, Loplop (il maschile) e la femme 100 têtes (il femminile):

The ram in the sky was an ancient druidical symbol of fertility and harmony, the equality of the sexes, and the relationship between human existence and the cycles of nature. Given his fascination with arcane medieval traditions and and Symbolist literature, it is possible that Ernst had these associations in mind when he created this image of a ram metamorphosing into a ewe. In its ability to change at will from male to female, this ram not only relates to the earlier theme of self-generation, but refers as well to the interchangeable male and female personae of Loplop and "la femme 100 têtes"²⁶¹.

²⁶¹ Ivi, p. 66.

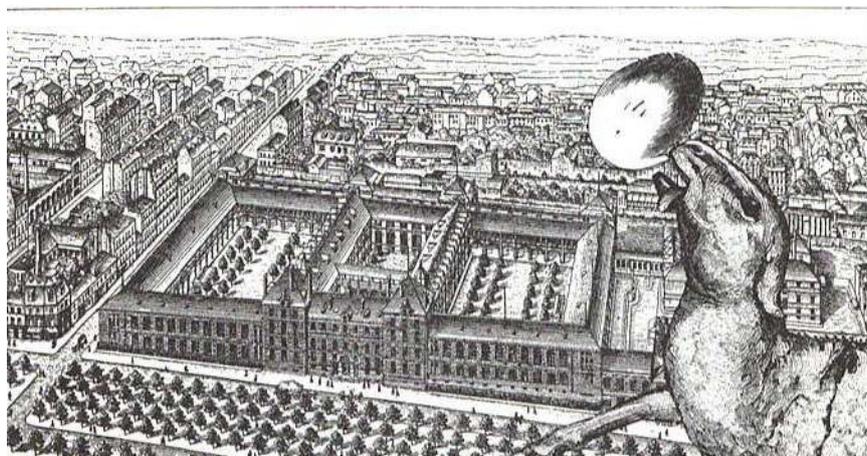


Figura 94. La femme 100 têtes, tav. 8.

Dopo il paesaggio terrestre è il cielo a subire mutamenti nelle tavole 9 e 10, “Le ciel se découvre deux fois”, numerate (I) e (II) [Figg. 95, 96]. Nella prima una fila di tronchi d’albero discendono su Parigi da un cielo denso di stelle cadenti, nella seconda un enigmatico bambino, dalla cui testa fuoriesce un raggio luminoso, fluttua nel cielo notturno. Loplop compare per la prima volta nell’immagine successiva [Fig. 97], sotto forma di sproorzionato uccello emergente dalla forma fungina già utilizzata nella tavola 6, rovesciata. Nel cuore della notte parigina, Loplop si protende verso le fioche luci dei lampioni a gas, come verso dei figli da nutrire: “Dans les bassins de Paris, Loplop, le supérieur des oiseaux, apporte aux réverbères la nourriture nocturne”.

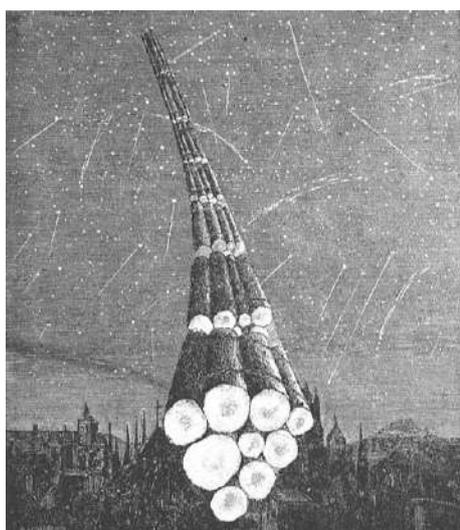


Figura 95. La femme 100 têtes, tav. 9.

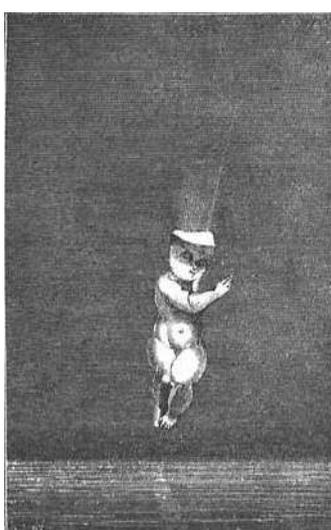


Figura 96. La femme 100 têtes, tav. 10.



Figura 97. La femme 100 têtes, tav. 11.

L'immagine che chiude il capitolo (tav. 12) rappresenta il successo dell'“immaculée conception”: una donna, nuda, giace mollemente distesa ai piedi di una sorta di organo a canne animato, dalla testa ovoidale e il volto racchiuso in un triangolo grigliato [Fig. 98]. Le canne dell'organo, simmetriche rispetto al corpo centrale, sembrano rappresentare un paio d'ali. Dal lato sinistro dell'immagine una piccola figura vestita di nero, che ricorda gli scienziati rappresentati nelle prime tre tavole, osserva voyeuristicamente il risultato finale, il mistico concepimento riuscito.

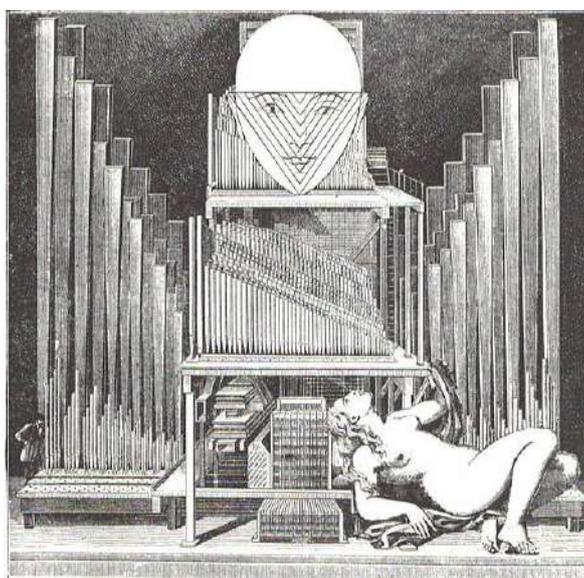


Figura 98. La femme 100 têtes, tav. 12.

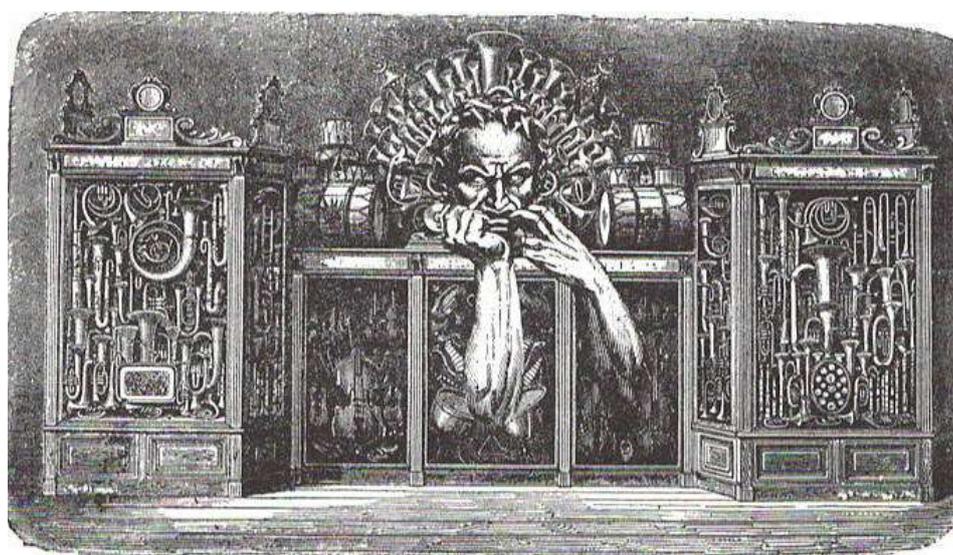


Figura 99. La femme 100 têtes, tav. 130.

Specularmente all'ultima immagine del primo capitolo, la prima immagine dell'ultimo (tav. 130) rappresenta un analogo marchingegno musicale, composto da un corpo centrale e due strutture laterali, simmetriche, riempite di strumenti a fiato allineati come in una fuciliera [Fig. 99]. Se nella tavola 12, al centro dell'immagine, si trova un idealizzato volto ovoidale, candido e dall'espressione serafica, qui emerge una terribile figura dalla testa nera e il volto trasfigurato, intenta a divorare le dita della propria mano. Tratta da una riproduzione della scultura *Ugolin* (1862) di Jean-Baptiste Carpeaux, la testa della sinistra figura è cinta da un'aureola di trombe e tromboni, i fiati del giudizio. La sensazione di inquietudine che pervade l'oscura immagine è acuita dalla didascalia che l'accompagna: "Remercions tous Satan et soyons heureux de la sympathie qu'il a bien voulu nous témoigner".

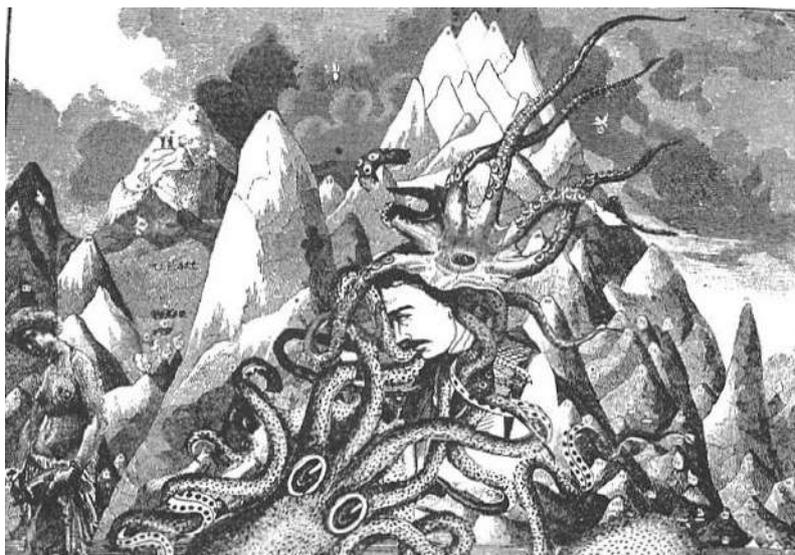


Figura 100. La femme 100 têtes, tav. 131.

Se il primo capitolo è dedicato al tema della fertilità e del concepimento, l'ultimo è associato alla morte che presiede la rinascita. La visione infernale della tavola 130 è legata alle due immagini successive attraverso le didascalie, che recitano "Suite", impostando un rapporto di continuità. Nella tavola 131 [Fig. 100] un'immane piovra, delle dimensioni di una montagna, si libra nel cielo intrecciando i propri tentacoli in una lotta ingaggiata con un altro abnorme

cefalopode dalla testa umana: l'apocalittica rappresentazione costituisce un aperto riferimento a un episodio tratto dal "testo sacro" dei surrealisti, *Les Chants de Maldoror* di Lautréamont. Nella quindicesima strofa del secondo Canto, Maldoror, trasformatosi in un gigantesco polpo, sfida il Creatore ingaggiando con esso un combattimento feroce:

C'est ainsi que le Créateur, conservant un sang froid admirable, jusque dans les souffrances les plus atroces, sait retirer, de leur propre sein, des germes nuisibles aux habitants de la terre, Quel ne fut pas son étonnement, quand il vit Maldoror, changé en poulpe, avancer contre son corps ses huit pattes monstrueuses, dont chacune, lanière solide, aurait pu embrasser facilement la circonférence d'une planète. Pris au dépourvu, il se débattit, quelques instants, contre cette étreinte visqueuse, qui se resserrait de plus en plus...²⁶²

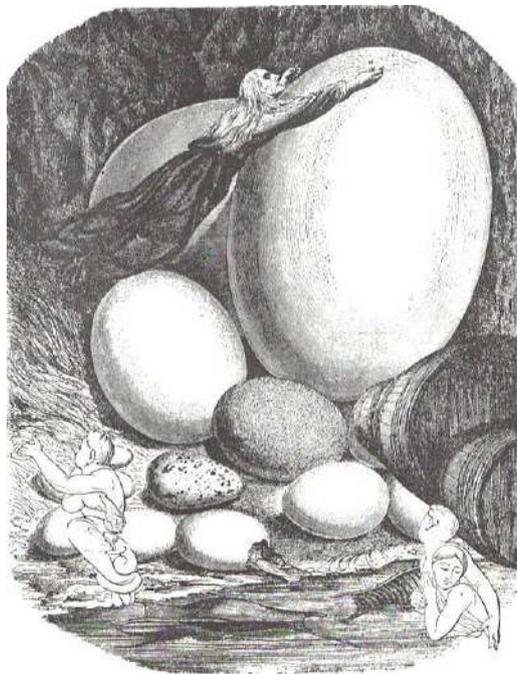


Figura 101. La femme 100 têtes, tav. 132.

²⁶² Isidore Ducasse, *Les Chants de Maldoror*, in Id., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1973, p. 116.

Nella tavola 132 [Fig. 101] un ossuto vegliardo, vestito di nero, si protende nel tentativo di cingere con le braccia un gigantesco uovo di coccodrillo. Riproposta nella tavola successiva, l'immagine dell'uovo è associata a quella dell'occhio chiuso, tema dominante dell'ultimo capitolo: le tavole 133, 134 e 135 (tutte associate alla didascalia "L'œil sans yeux, la femme 100 têtes garde son secret") rappresentano la femme 100 têtes nell'atto di coprire con una mano gli occhi di personaggi maschili, in difesa del proprio segreto, proseguendo con le tavole 138, 139, 140, 141: "L'œil sans yeux, la femme 100 têtes garde son secret. / Elle garde son secret. / Elle garde son secret. / Elle le garde". Il ciclo si avvia al termine, e nulla è stato svelato: Loplop scatena la sua furia, lasciando dietro di sé macerie e distruzione (tav. 146, "Loplop, le sympathique anéantisseur et ancien supérieur des oiseaux, tire quelques balles de sureau sur quelques débris de l'univers"). L'immagine che chiude il romanzo coincide con quella che lo ha aperto, accompagnata da una diversa didascalia, "Fin et suite", sovversione della formula conclusiva "Suite et fin".

Secondo l'analisi di Sarane Alexandrian, la ciclicità suggerita dalla coincidenza tra la prima e l'ultima immagine rappresenta l'«Éternel retour d'un cycle qui est celui de la Pensée livrée à ses obsessions, qu'attisent les revendications de l'instinct égoïste (Loplop) et les caprices anarchiques de l'Inspiration poétique (la femme 100 têtes)»²⁶³. Dal canto suo Charlotte Stokes, sostenendo l'influenza esercitata su Ernst dalla lettura di *Così parlò Zarathustra* e della *Gaia Scienza*, in cui per la prima volta Nietzsche aveva elaborato l'idea dell'Eterno Ritorno, rintraccia nel *roman-collage* espliciti riferimenti al testo nietzscheano. Dialogando con la Vita, simbolicamente rappresentata da una figura femminile, Zarathustra esclama:

Se io sono un profeta, pieno di quello spirito profetico che
incede sull'alto giogo posto in mezzo a due mari, – come una
nube greve incede in mezzo, tra passato e futuro, – ostile alle

²⁶³ Sarane Alexandrian, *Max Ernst*, op. cit., p. 55.

bassure afose, e a tutto quanto è stanco e non è capace di morire né di vivere: già pronta al fulmine nel petto tenebroso e al raggio di luce liberatore, gravida di fulmini che dicono «sì!», ridono «sì», ai luminosi sprazzi profetici del fulmine: – beato colui che sopporta una tale gravidanza! E, in verità, colui che un giorno dovrà appiccare l’incendio della luce avvenire deve incombere a lungo sul monte, come una cupa burrasca! Come non dovrei anelare all’eternità e al nuziale anello degli anelli, – *l’anello del ritorno!* Ancora non trovai donna da farmi desiderare figli, se non questa donna, che io amo: perché ti amo, Eternità! Perché ti amo, Eternità!²⁶⁴

La forma circolare dell’*anello del ritorno*, simbolo della continuità del tempo, ritorna nell’apparizione del serpente che cinge il collo dell’aquila («Un’aquila descriveva larghi cerchi nel cielo e da essa pendeva un serpente, non come una preda, ma come un amico: poiché le stava attorcigliato al collo»²⁶⁵) e nel bastone che i discepoli donano a Zarathustra, sulla cui impugnatura dorata un serpente si inanella intorno al Sole.

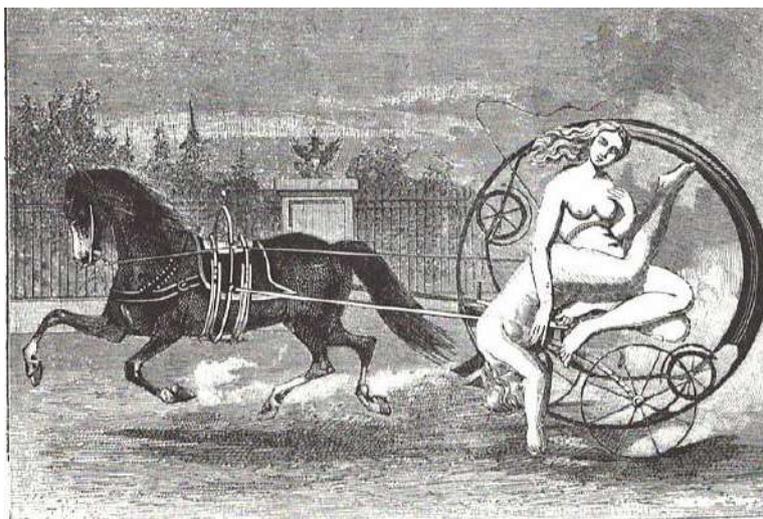


Figura 102. La femme 100 têtes, tav. 66.

²⁶⁴ Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra* (versione e appendici di Mazzino Montinari, nota introduttiva di Giorgio Colli), Milano, Adelphi, 1976, pp. 470-471.

²⁶⁵ Ivi, pp. 46-47.



Figura 103. La femme 100 têtes, tav. 55.

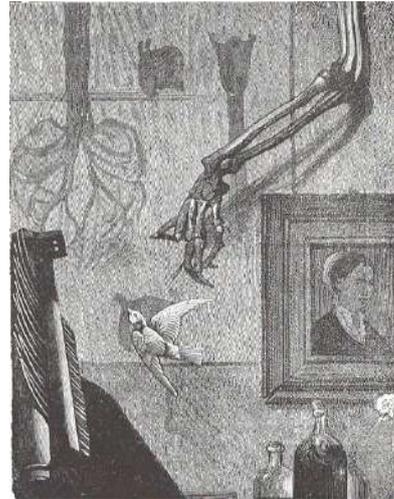


Figura 104. La femme 100 têtes, tav. 57.

Janse Van Rensburg, sviluppando alcuni spunti proposti da Stokes, suggerisce che «in *The Hundred Headless Woman* Ernst repeatedly uses the 'eternal return' (translated into French as 'Le cercle vicieux', the vicious circle) as the “wheel of poison”»²⁶⁶, con riferimento all'immagine rappresentata nella tavola 66, la “roue dite du Poison”, sede di “rencontres illimitées et robustes effervescences” [Fig. 102]: trainata da un cavallo nero, una sorta di carrozza circolare contiene due nudi femminili, disposti come raggi all'interno della circonferenza. Analogamente alla “roue du Poison”, gli enigmatici oggetti circolari o sferici disseminati per il romanzo (gli stessi che Krauss interpreta come riferimenti all'oggetto parziale, occhio, ventre, seno) sarebbero in quest'ottica trasposizioni visuali del principio di ciclicità che governa l'opera e la vincola: nella tavola 55 (“Loplop, l'hirondelle, passe”) [Fig. 103], dietro una donna il cui volto è decorato da cerchi concentrici, Loplop sotto forma di rondine fuoriesce da una finestra tonda aperta – salvo poi intraprendere il percorso inverso nella tavola 57, “Loplop, l'hirondelle, revient” [Fig. 104] – mentre la femme 100 têtes siede, con il polso sinistro simbolicamente incatenato a una ruota dentata. Nella tavola 72 la si ritrova, “vivante seule sur son globe fantôme, belle et parée de ses rêves”, adagiata su una sfera dalla superficie

²⁶⁶ Herlo Janse van Rensburg, “Max Ernst: *The hundred headless woman* and the eternal return”, in «South Africa Journal of Art history», n. 4, 1989, p. 49.

forata, poi ancora su una sorta di ruota dentata che sorvola una città divorata dal fuoco (tav. 74, “Son sourire, le feu, tombera sous forme de gelée noire et de rouille blanche sur les flancs de la montagne”). Le tavole 75 e 76, legate dal rapporto di continuità tra le didascalie, sintetizzano l’onnipresenza dell’elemento sferico/circolare: emergente dalla terra o sospeso sulle acque del mare in tempesta, “son globe-fantôme nous retrouvera... / ... à toutes les escales”.

II.3.3. *Roman noir*: l’«inventaire de l’effroi».

In un noto passaggio di *Le Surréalisme et la peinture*, André Breton sottolinea la tendenza degli elementi giustapposti nei collage di Max Ernst a «hurler de se trouver en présence»²⁶⁷. L’associazione del *collage* all’urlo, allo spavento, ad una reazione emotiva sarà in seguito più volte ripresa dallo stesso Ernst: «Mes œuvres de cette époque n’étaient pas destinées à séduire mais à faire hurler»²⁶⁸. Attraverso il processo di *déplacement* degli elementi compositivi dell’immagine, «l’objet extérieur avait rompu avec son champ habituel, ses parties constituantes s’étaient en quelque sorte émancipées de lui-même [...] échappant au principe de réalité mais n’en tirant pas moins à conséquence sur le plan réel»²⁶⁹: proprio questo rapporto con il reale è ciò che Louis Aragon immagina come un «drame immense», il dramma mentale del *dépaysement*, «ce conflit des éléments disparates quand ils sont réunis dans un cadre réel où leur propre réalité se dépayse»²⁷⁰. Il conflitto in atto impedisce all’immagine di assestarsi, di trovare un punto di equilibrio: come nota Elza Adamowicz, «les divers éléments du collage gardent leur autonomie ; c’est leur combinaison monstrueuse qui est génératrice de ce hurlement, et non un quelconque dénominateur commun»²⁷¹. Questa strategia visuale sembra assumere un’importanza fondamentale nel processo di elaborazione dei *romans-collages*,

²⁶⁷ André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 26.

²⁶⁸ Max Ernst, “La partie de boules. Avec Partick Waldberg” (1958), in Id., *Écritures*, op. cit., p. 412.

²⁶⁹ André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 64.

²⁷⁰ Louis Aragon, “La peinture au défi”, op. cit., p. 67.

²⁷¹ Elza Adamowicz, “André Breton et Max Ernst: entre la mise sous whisky marin et les marchands de Venise”, in «Mélusine» n. 12, *Lisible-visible*, Paris, L’Âge d’Homme, 1991, p. 20.

nei quali la complessa strategia narrativa dà forma, come ha notato Werner Spies, ad una vera e propria «rhétorique de l'horreur»²⁷². Nel capitolo “Du collage pur” dell’“Essai Max Ernst”, Aragon identifica nella preponderanza del colore nero una delle caratteristiche più rappresentative dei *romans-collages* di Ernst:

Comme de cette femme dont, dans un de ses poèmes en prose, Baudelaire disait : *En elle le noir abonde...* Qui était une des citations favorites de Paul Éluard... Il est d'abord saisissant de voir combien *le noir* abonde dans les images dont sont composés les *romans-collages* de Max Ernst. Noirs et blancs, bien sûr. Mais où le noir domine, le blanc n'est que ce qui n'est pas noir²⁷³.

Come già constatato in precedenza, i principali riferimenti iconografici alla base dei collage che compongono queste opere sono le incisioni che illustravano “la littérature dont se réclamaient les surréalistes”, la letteratura popolare e in particolare «le roman noir, les châteaux hantés, du romantisme, sans doute, mais toutes les formes de l'imaginaire, avec un choix à mi-chemin entre notre temps et celui de *Melmoth*, ce temps qui est celui précisément de *La femme 100 têtes* ou de *la Semaine de bonté...*»²⁷⁴.

Il riferimento a *Melmoth, the Wanderer* (1820), dell'ecclesiastico anglicano Charles Robert Maturin, rende conto di una delle principali fonti rivendicate dai surrealisti nel loro posizionamento contro il reale, l'ordine e la ragione: il *roman noir* e la letteratura fantastica della fine del diciottesimo e dell'inizio del diciannovesimo secolo sono apprezzati dal gruppo per la capacità di contestazione del reale e dell'ordine del razionale, oltre che per l'esibizione di un gusto per l'eccesso che trascende la finzione in «haute fiction, où évoluent réellement des êtres puisant leur existence dans l'imaginaire»²⁷⁵, come suggeriscono Gérard

²⁷² Werner Spies (a cura di), *Une semaine de bonté. Les collages originaux*, op. cit., p. 43.

²⁷³ Louis Aragon, “L'essai Max Ernst”, op. cit., p. 335.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ Gérard Duruzoi, Bernard Lecherbonnier, *Le Surréalisme: théories, thèmes, techniques*, Paris, Larousse, 1972, p. 19.

Durozoi e Bernard Lecherbonnier. D'altronde già nel 1922, nell'ambito del "Projet pour la bibliothèque Jacques Doucet" elaborato da Breton e dallo stesso Aragon, il progetto di esplorazione del «domaine de l'imagination romanesque» si fondava proprio sulla riabilitazione, accanto a classici della letteratura popolare come *Les mystères de Paris* di Eugène Sue, o la serie *Rocamboles* di Ponson du Terrail, del *roman noir*, «soit *Le Roman de la forêt*, soit *Les Mystères d'Udolphe* d'Ann Radcliffe, qui fut une des bravades du romantisme, et qui trouve naturellement sa place avant Edgar Poe». ²⁷⁶

Il romanzo popolare è, nella prospettiva di Breton, la forma letteraria più vicina al mondo dell'infanzia (il che spiega perché nel "Projet pour la bibliothèque Jacques Doucet" sia accostato ai nomi di narratori come Perrault, Mme Leprince de Beaumont e Mme d'Aulnoy), fondata su «une qualité d'écriture cumulative qui en ferait presque le parangon avant l'heure de l'écriture automatique» ²⁷⁷; mentre il *roman noir* «offre à Breton, avec son architecture de château carcéral, un paysage mental qui sera celui du surréalisme» ²⁷⁸, come sembra suggerire lo stesso Breton in *Les vases communicants*, concentrandosi sul complesso rapporto tra testo e immagine:

Ces livres étaient tels qu'on pouvait les prendre et les ouvrir au hasard, il continuait à s'en dégager on ne sait quel parfum de forêt sombre et de hautes voûtes. Leurs héroïnes, mal dessinées, étaient impeccablement belles. Il fallait les voir, sur les vignettes, en proie aux apparitions glaçantes, toutes blanches dans les caveaux. Rien de plus excitant que toute cette littérature ultra-romanesque, archi-sophistiquée. Tous ces châteaux d'Otrante, d'Udolphe, des Pyrénées, d'Athlin et de Dunbayne, parcourus par les grandes lézardes et rongés par les souterrains, dans le coin le

²⁷⁶ Louis Aragon, André Breton, "Projet pour la bibliothèque Jacques Doucet", in André Breton, *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 636.

²⁷⁷ Marie Baudry, "Roman et surréalisme : histoire d'un (mauvais) genre", in «Itinéraires» n. 1, 2012, p. 110.

²⁷⁸ Ivi, p. 111.

plus enténébré de mon esprit, persistaient à vivre de leur vie factice, à présenter leur curieuse phosphorescence.²⁷⁹

Secondo Jean-Luc Steinmez il *roman noir*, «tout impregné de désir [...] offre un exemple de ces phénomènes verbo-visuels que l'on sait situés à la source même du Surréalisme».²⁸⁰ La straordinaria importanza attribuita, nella lettura surrealista, alle illustrazioni in relazione all'immaginario del *roman noir* trova una efficace testimonianza nell'articolo di Maurice Heine, "Promenade à travers le Roman noir" [Fig. 105], pubblicato sulla rivista «Minotaure» (n. 5, 1934): al di là del «mérite littéraire», Heine identifica l'interesse profondo di questo genere letterario nelle illustrazioni e nei frontespizi, spesso allegorici o sintetici, immagini dal complesso equilibrio costitutivo in grado di emanciparsi dal testo letterario di riferimento (al punto che Heine si spinge a sostenere che «le tempérament de l'artiste compte seul: le texte n'est qu'un prétexte»²⁸¹). Le tredici immagini a corredo dell'articolo, quasi tutte tratte da romanzi appartenenti alla collezione privata di Breton, sono analizzate al fine di suddividere le illustrazioni in quattro categorie distinte, sulla base degli elementi compositivi e tematici rintracciabili nelle diverse immagini: si delinea così la distinzione tra *gothique noir*, *fantastique noir*, *réalisme noir* e *burlesque noir*. Nello stesso numero della rivista, in coda all'articolo di Tériade "Aspects actuels de l'expression plastique", sono riprodotti quattro collage [Fig. 106] realizzati da Max Ernst per il *roman-collage Une semaine de bonté*, di recente pubblicazione. Due delle immagini, intitolate "La clé des chants", sembrano in stretto dialogo con i frontespizi riprodotti a margine del testo di Heine: nel buio di una stanza da letto, due donne si contorcono in preda al terrore sospese a mezz'aria, mentre il nero fumo di un incendio o una inquietante proliferazione vegetale sembrano sul punto di inghiottire l'intera scena.

²⁷⁹ André Breton, "Les vases communicants", op. cit., pp. 173-174.

²⁸⁰ Jean-Luc Steinmez, "André Breton et la bibliothèque noire", in Michel Murat (a cura di), *André Breton*, Paris, Éditions de l'Herne, 1998, p. 389.

²⁸¹ Maurice Heine, "Promenade à travers le roman noir", in «Minotaure» n. 5, 1934, p. 3.



Promenade à travers le Roman noir

par MAURICE HEINE

Il y a là-dessus le tragique intrinsèque le plus accablant, le plus cruel, le plus macabre, le plus odieux que je sache, quoique chose qui me donne l'idée de l'œuvre psychologique d'une de ces tragédies de l'irrépressible Cyril Tourneur.

(MAURICE MAETERLINCK, Lettre à Iwan Glikin.)
(Gand, 24 janvier 1890.)

S'il est besoin de définir ce terme, toute fiction peut être qualifiée de roman noir lorsqu'y dominent les effets conjugués de la terreur et du surréalisme. L'expression anglaise, *novel of horror and wonder*, rend un compte exact du roman noir, c'est-à-dire à la fois terrifiant et merveilleux.

Les origines anglaises de cette formule littéraire sont trop accablées pour s'en pas masquer d'autres, qui se trouvaient en Allemagne aussi bien qu'en France. Mais par ces échanges entre littératures voisines sont moins faits pour surprendre que cet engouement général du public européen pour le roman terrifiant tout au long d'un demi-siècle. Circonstance remarquable au premier chef en France, où de considérables changements de régime politique demeurèrent

sans influence apparente sur le goût des lecteurs et surtout des lectrices. Des événements sanglants d'une époque agitée ou de l'intense reflux de la réaction consécutive, on peut donc se demander ce qui contribua le mieux à entretenir de telles dispositions d'esprit. Qu'il suffise ici de dénoncer cette couleur noire qui revêt indifféremment les actes, les œuvres et les âmes. Car celles-ci en sont à ce point imprégnées qu'il semble en résulter d'exceptionnels cas pathologiques : l'aventure du microphile sergent Bertrand, survenue en 1847-1848, révèle une réalité plus vertigineuse que toute horreur romanesque.

Voilà qui permettrait déjà de tenir pour négligeable, en l'occurrence, le mérite littéraire des romans noirs : leur intérêt profond est ailleurs. Ce point de



1. Un passage de *Manon*, l'acte des Artois.



2. *Docteur et son Clavier*, scène de l'acte III, scène 10.

vue se renforce encore, si, feuilletant éditions et réimpressions de tant d'ouvrages aujourd'hui séjégés, on s'attache surtout à leur illustration. La mode était alors aux frontispices, souvent allégoriques ou symboliques, et des artistes de talent pouvaient être appelés à illustrer ainsi certaines productions au-dessous du médiocre. En fait, tous les procédés de la gravure sur cuivre, eau-forte, burin, aquatinte, manière noire, sont mis au service d'une imagination que, selon le cas, les ressources d'une romanesque telle qu'Anne Radcliffe ne parviennent point à éveiller ni les pauvres élucubrations d'un Cuisin à décourager. Le tempérament de l'artiste compte seul : le texte n'est qu'un prétexte.

Si maintenant on cherche à se diriger parmi les

scènes étranges qu'évoque la fantaisie de ces illustrateurs, connus ou ignorés, qu'il serait tentant d'appeler *supernaturalistes*, on croit voir leurs tendances s'orienter selon quatre points cardinaux.

I. — Le *pathétique noir* se rattache étroitement à l'œuvre des précurseurs anglais du XVIII^e siècle, tels que Horace Walpole ou Clara Reeve, et esthétiquement au renouveau médiéval, assez conventionnel, dont le romantisme « à la cathédrale » va porter l'empreinte.

II. — Dérivant en partie de cette première conception, le *fantastique noir* transpose dans un cadre contemporain les éléments merveilleux qui paraissent toujours inséparables d'un mythe lige légendaire. A la Restauration, fantômes, monstres,

3. *Précédent noir*, frontispice pour l'œuvre de M. G. Lewis (Londres, chez M. G. Lewis, Bibliothèque Kalmus).

4. *Précédent noir*, gravure pour l'ouvrage de J. G. Lewis (Londres, chez M. G. Lewis, Bibliothèque Kalmus).

5. *Précédent noir*, gravure pour l'ouvrage de J. G. Lewis (Londres, chez M. G. Lewis, Bibliothèque Kalmus).



6. *Précédent noir*, gravure pour l'ouvrage de J. G. Lewis (Londres, chez M. G. Lewis, Bibliothèque Kalmus).

7. *Précédent noir*, gravure pour l'ouvrage de J. G. Lewis (Londres, chez M. G. Lewis, Bibliothèque Kalmus).

8. *Précédent noir*, gravure pour l'ouvrage de J. G. Lewis (Londres, chez M. G. Lewis, Bibliothèque Kalmus).

Figura 105. Maurice Heine, "Promenade à travers le roman noir", «Minotaure» n. 5, 1934, pp. 1-2.

Le due figure femminili non sono però tratte dalle illustrazioni o dai frontespizi di un romanzo, bensì da un testo scientifico di fine Ottocento, che illustra le diverse fasi del delirio isterico femminile: decontestualizzati e trasposti nell'asfissiante atmosfera del collage ernstiano, i due corpi sembrano magnetizzati dalle «forces invisibles auxquelles obéissent des personnages égarés»²⁸², in grado di provocare «le frisson de terreur»²⁸³ descritto da Heine.



Figura 106. Illustrazioni di Max Ernst a corredo dell'articolo di Tériade "Aspects actuels de l'expression plastique", «Minotaure» n. 5, 1934, p. 45.

Il *déplacement*, la decontestualizzazione di materiali iconografici eterogenei accostati tra loro, sul modello del principio reverdiano in base al quale la potenza emotiva dell'immagine è direttamente proporzionale al grado di estraneità che sussiste tra gli elementi che la compongono, sembra essere la chiave per interpretare il rapporto tra i collage di Max Ernst e l'immaginario orrorifico del *roman noir*. Come nota Werner Spies, è estremamente raro che Ernst si serva *direttamente* di immagini provenienti dalle illustrazioni dei romanzi di Walpole o Beckford, Ann Radcliffe o Lewis:

Entre les textes de tels auteurs et les représentations picturales des romans-collages intervient un matériau initial qui ne provient nullement d'éditions illustrées des fameux romans noirs. L'essence du roman noir, du fantastique, le regard diabolique

²⁸² Ivi, p. 4.

²⁸³ *Ibid.*

d'un Melmoth, de la sorcière Mathilde sont des produits de l'imagination [...] Dans les collages, le regard de Melmoth n'apparaît pas davantage que celui de Maldoror: il est transposé.²⁸⁴

Non è dunque una tradizione dai meccanismi collaudati ad essere convocata, ma un immaginario pulsante e destabilizzante, fondato sul «caractère énigmatique [...] des éléments qui, sans être réalisés à partir d'un matériau initial psychologiquement compréhensible, produisent cependant par le fait qu'ils sont réunis un effet psychiquement insécurisant»²⁸⁵. Il senso di paura e inquietudine che pervade i *romans-collages* non procede dunque tanto dall'adesione al repertorio visuale consolidato del terrore, quanto dal dispiegarsi, mediante i meccanismi dell'*ars combinatoria* di Ernst, di «una sterminata e complessa retorica dell'orrore in cui fa naufragio ogni logica narrativa»²⁸⁶: in questa dinamica rimane inesorabilmente invischiato l'osservatore, che secondo la riflessione di Alberto Castoldi «invece di vivere un processo di emarginazione è obbligato a diventare coprotagonista dell'immagine, a muoversi in un universo non più "già dato", ma sempre da ricostruire, operazione tanto più disturbante in quanto i frammenti sono gli emblemi stessi del mondo conosciuto, ma riproposti secondo una 'logica' perversa»²⁸⁷. Frustrando ogni sforzo ermeneutico profuso dall'osservatore, l'opera «si pone in un certo senso come l'inconscio stesso della tradizione figurativa»²⁸⁸, e avvalendosi della combinazione e rielaborazione di materiali di scarto, tratti da riviste di divulgazione scientifica e narrativa popolare, «costituisce verosimilmente anche l'inconscio dell'immaginario borghese ottocentesco attraverso la mediazione del romanzo gotico o roman noir»²⁸⁹: è dunque attraverso una complessa strategia di slittamento e trasposizione che, come ricorda Spies, si

²⁸⁴ Werner Spies, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, op. cit., p. 180.

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ Alberto Castoldi, *Epifanie dell'informe*, op. cit., p. 286.

²⁸⁷ *Ivi*, p. 285.

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ *Ibid.*

rinnova nel cuore dell'universo mentale ernstiano «l'inventaire entier de l'effroi»²⁹⁰ lasciato in eredità dall'immaginario ottocentesco, trascinando l'osservatore in mezzo a una «véritable compilation de l'horreur»²⁹¹:

On y rencontre des scènes de cachot, des exécutions, des autopsies, des morgues, des phénomènes de somnambulisme, de sinistres scènes de meurtre, des intrigues, des drames de la jalousie, des duels, des scènes de torture, des interrogatoires, des tentatives de fuite, des histoires d'emmurés et d'enterrés vivants, des souterrains obscurs, des flaques de sang, des cercueils, des histoires de fantômes, des apparitions de spectres, des sagas familiales de lignées de bourreaux, des enfants maltraités.²⁹²

Nell'«Avis au lecteur» di *La femme 100 têtes*, Breton sottolinea la prossimità delle immagini che compongono l'opera alla «reconstitution incroyablement minutieuse d'une scène de crime à laquelle nous assisterions en rêve, sans nous intéresser le moins du monde au nom et aux mobiles de l'assassin»²⁹³: con questo testo, Breton si propone di consolidare la posizione dell'immaginario di Ernst sotto l'egida della visione onirica, di cui il *Second Manifeste du Surréalisme* ha da poco ribadito la centralità in opposizione alla svolta materialista di cui è accusata una parte del gruppo surrealista originario, ormai in aperta rottura con Breton e riunito intorno alla carismatica figura di Georges Bataille. Contestualmente, proprio sulle pagine della rivista diretta da Bataille, «Documents», un breve articolo di Robert Desnos (grande protagonista dell'*époque des sommeils* surrealista, ora membro del gruppo "eversivo") si propone di contendere *La femme 100 têtes* al principio uraniano del Surrealismo ufficiale: «Pour le poète, il n'y a pas d'hallucinations. Il y a le réel»²⁹⁴, puntualizza Desnos mentre celebra Ernst, capace con la sua opera

²⁹⁰ Werner Spies (a cura di), *Une semaine de bonté. Les collages originaux*, op. cit., p. 39.

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ André Breton, «Avis au lecteur», op. cit., p. 10.

²⁹⁴ Robert Desnos, «La femme 100 têtes, par Max Ernst», in «Documents» n. 4, 1930, p. 238.

di strappare «un lambeau au merveilleux» per restituirlo «à la robe déchirée du réel»²⁹⁵. Nella prospettiva adottata da Desnos, lo smottante universo mentale ernstiano si fonda su «un goût du meurtre, une saveur de sang»²⁹⁶ già pienamente anticipati dal carattere polisemico del titolo: *la femme sang tête*, inquietante figura vampiresca, predatoria, o ancora la donna senza testa, anticipatrice del perturbante idolo acefalo al centro della riflessione batailliana degli anni Trenta, ma anche personaggio policefalo, analogo alle inquietanti divinità ctonie del pantheon gnostico descritte da Bataille in uno dei suoi testi più significativi, “Le bas matérialisme et la gnose”.

Come già osservato in precedenza, *La femme 100 têtes* si apre (e si chiude) con l'immagine di una figura maschile slanciata verso il basso in un moto discensionale, che pare evocare la caduta dell'Angelo immortalata da Gustave Doré in *Paradise Lost* di John Milton: l'abnorme personaggio fuoriesce da una sorta di uovo sospeso nel cielo, contenuto in una rete che ne frena l'ascensione. L'enigmatica espressione che accompagna l'immagine – “Crime ou miracle: un homme complet” – sembra rinviare da un lato alla concezione aragoniana di *miracle* inteso come «disordre inattendu»²⁹⁷ e «disproportion surprenante»²⁹⁸, in grado di condurre alla «conciliation du réel et du merveilleux»,²⁹⁹ dall'altro alla riflessione sul rapporto tra crimine e atto creativo inaugurata da opere come *Anicet ou le panorama, roman* di Aragon, *Moravagine* di Blaise Cendrars o gli scritti su *Jack l'éventreur* di Robert Desnos, pubblicati nel 1928. In questi testi, di poco antecedenti all'opera di Ernst, assistiamo al «dispiegarsi di una riflessione sulla figura dell'assassino come metafora dell'intellettuale che alimentandosi della tradizione (De Quincey) [...] fa di questa proposta eminentemente polemica il punto di partenza per una ridefinizione, che è poi riscoperta, della pulsionalità della

²⁹⁵ Ivi, p. 239.

²⁹⁶ Ivi, p. 238.

²⁹⁷ Louis Aragon, “La peinture au défi”, op. cit., p. 44.

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ *Ibid.*

scrittura»³⁰⁰ e dell'atto creativo in generale: analogamente, ancora sulle pagine di «Documents», Carl Einstein pone al centro di ogni creazione artistica «beaucoup d'éléments de cruauté et d'assassinat»,³⁰¹ l'assassinio delle forme, «car toute forme précise est un assassinat des autres versions: l'angoisse mortelle fait couper le courant. On décompose de plus en plus la réalité, ce qui la rend de moins en moins obligatoire».³⁰²

Proprio nell'ottica della decomposizione delle forme reali descritta da Carl Einstein, e della conseguente infinita possibilità di ricombinazione, è possibile leggere il mondo oscuro e labirintico di *Une semaine de bonté*, l'ultimo e il più narrativamente strutturato dei *romans-collages* di Max Ernst, realizzato a ritmo febbrile nelle notti del suo soggiorno del 1933 al castello di Vigoleno. Misterioso rituale notturno, l'atto creativo si consuma tra le mura medievali nel buio silenzioso della campagna piacentina, come un nero battesimo dell'opera: «La fréquentation du monde de la nuit, du roman noir, de la terreur, de tout ce matériau exploité par l'artiste – ricorda Spies – avait lieu au château de Vigoleno à une heure elle-même favorable aux fantômes»³⁰³.

L'opera si divide in cinque *cahiers* pubblicati in successione (su modello dei *romans-feuilletons*), a ognuno dei quali è associato un colore – viola, verde, rosso, blu e giallo³⁰⁴ – e si articola in sette sezioni, uno per ogni giorno della settimana a partire da domenica. Ad ogni giornata corrisponde un elemento – il fango, l'acqua, il fuoco, il sangue, il nero, la vista, l'ignoto – associato ad un esempio, «comme lors d'un exercice d'école, mais l'exemple vient davantage troubler la compréhension que l'éclairer»:³⁰⁵ i temi delle diverse giornate si sviluppano

³⁰⁰ Alberto Castoldi, "L'intellettuale come assassino", prefazione a Robert Desnos, *Jack lo Sventratore*, Bergamo, Moretti&Vitali, 1995, p. 42.

³⁰¹ Carl Einstein, "L'enfance néolithique", in «Documents» n. 8, 1930, p. 38.

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ Werner Spies, *Max Ernst. Du matériau au style*, Paris, Gallimard, 2011, p. 428.

³⁰⁴ Secondo Werner Spies, la suddivisione in cinque colori differenti costituisce un riferimento al poema *Voyelles*, di Arthur Rimbaud. Quest'interpretazione è stata corroborata dallo stesso Max Ernst (cfr. Max Ernst, "Max Ernst. Notes pour une biographie", in *Max Ernst*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, MNAM, 1975, p. 197).

³⁰⁵ Éric Bonnet, "Rêves et figures emblématiques", in Julia Drost, Ursula Moureau-Martini, Nicolas Devigne (a cura di), *Max Ernst. L'imagier des poètes*, op. cit., p. 121.

intorno a personaggi polimorfi, ibridi, che costituiscono il misterioso centro dell'inafferrabile svolgimento narrativo e che sembrano declinare, di sezione in sezione, diversi «motifs errants de l'effroi»³⁰⁶, vere e proprie variazioni sul tema della paura.

L'elemento della domenica è il fango, mentre il suo esempio è “Le Lion de Belfort”, simbolo di eroismo³⁰⁷ contrapposto all'ambiguo personaggio associato alla giornata, l'ermellino, «animal très sale» secondo la citazione di



Figura 107. Une semaine de bonté, tav. 33.

Alfred Jarry messa in esergo³⁰⁸. Questa prima giornata è abitata da perturbanti ibridi uomo-belva che si rendono autori di ogni genere di crimine: furti, rapimenti, torture, omicidi ed esecuzioni sono perpetrati tra i marmi di insospettabili saloni nobiliari e la penombra di intimi boudoirs, culminando nella trafelata corsa di un uomo dalla testa di leone in un campo disseminato di ossa, nella direzione indicata da un'enigmatica mano sospesa (tav. 33) [Fig. 107].

L'elemento e al contempo l'esempio del lunedì è l'acqua, che come un flagello divora lo spazio in cui si agitano i personaggi, impregnando fisicamente ogni immagine: «Ce cahier ne laisse aucun répit, perturbe toute stabilité – nota Éric Bonnet – l'eau inonde les maisons, les cimetières, et des personnages se noient dans les salons bourgeois. La femme ensommeillée flotte sur la mer ou déclenche elle-même ces inondations, qui graphiquement se confondent avec les jupons. Les

³⁰⁶ Werner Spies, *Max Ernst. Du matériau au style*, op. cit., p. 429.

³⁰⁷ “Lion de Belfort” era il soprannome del colonnello Denfert-Rochereau, eroe della guerra franco-prussiana del 1870, passato alla storia per aver guidato la resistenza della città di Belfort contro gli assalti del nemico. Al suo coraggio è dedicata la monumentale scultura di Frédéric-Auguste Bartholdi, intitolata appunto *Le Lion de Belfort* e raffigurante un enorme leone a presidio della città.

³⁰⁸ La frase, estrapolata da *L'Amour absolu* di Jarry, recita: “L'hermine est un animal très sale. Elle est en soi-même un drap de lit précieux, mais comme elle n'a pas de pair de rechange, elle fait la lessive avec sa langue”.

quais d'embarquement, espaces inquiétants, s'ouvrent dans les salons»³⁰⁹. L'associazione frequente tra l'invasione dell'acqua e la nudità femminile (in sette immagini Ernst rappresenta una donna che giace nel suo letto, circondata dall'acqua) ha suggerito fin da subito una lettura critica fondata sul riferimento all'analisi freudiana (ben nota a Ernst) dei sogni dell'isterica Dora: nella sua relazione sul caso, infatti, Freud aveva sottolineato l'importanza, nei sogni della giovane paziente, dell'acqua come simbolo dei desideri sessuali rimossi. Tuttavia, sembra altrettanto plausibile riscontrare nei collage di questa sezione un preciso riferimento ad un altro autore molto amato da Ernst, il pittore simbolista Max Klinger.



Figura 108. Max Klinger, Ängste, 1881.



Figura 109. Une semaine de bonté, tav. 53.

Se è nota in termini generali l'influenza di Klinger sull'opera di Ernst, è qui possibile identificare dei rimandi puntuali ad alcune immagini della serie di dieci incisioni del 1881 *Ein Handschuh* (Un Guanto), in particolare la tavola VII, dal significativo titolo *Ängste*, "Paure" [Fig. 108]: nel mezzo di un angoscioso

³⁰⁹ Éric Bonnet, "Rêves et figures emblématiques", op. cit., p. 122.

dormiveglia, un uomo si ritrae di fronte alla visione di un minaccioso flusso d'acqua che lo assedia, trascinando con sé figure urlanti e mostri affioranti. Una delle figure umane dal braccio proteso indica, a sinistra dell'osservatore, un paio di grandi mani guantate, mentre dietro la testata del letto una pallida luna tramonta alle spalle di un guanto smisurato. Al centro della rappresentazione, una candela accesa fluttua, indifferente, sull'acqua. Benché Ernst non citi direttamente l'immagine, è possibile rintracciarne alcuni specifici elementi ricombinati in diversi collage della seconda giornata (per esempio, la candela accesa al di sopra dei flutti ricorre in quattro occasioni): nella tavola 53 [Fig. 109] compaiono, all'interno di una stanza da letto inondata d'acqua, tre figure connesse tra loro attraverso un intreccio di mani. Alle loro spalle si trova la testata di un letto, le cui lenzuola sembrano simulare una cascata, e una finestra attraverso la quale è visibile una candida luna al tramonto. La figura centrale regge nella mano destra una candela accesa, mentre con la sinistra afferra rabbiosamente il braccio di una fanciulla addormentata, proteso ad indicare qualcosa al di fuori del campo visivo dell'osservatore, oltre il lato sinistro dell'immagine³¹⁰.

L'elemento di martedì è il fuoco, l'esempio della giornata "La cour du Dragon": forme rettili pervadono ogni immagine, ibridando i personaggi che abitano raffinati interni borghesi, ornati da quadri che sembrano finestre spalancate su ulteriori, infinite narrazioni che si intrecciano con la prima. La scena conclusiva, in cui un uomo-drago zittisce un'anziana donna sull'uscio di casa, mentre una giovane fanciulla, indifferente, si solleva dal suolo in un esercizio di levitazione, introduce al capitolo successivo, in cui è ricorrente il tema del volo e della sospensione.

L'elemento del mercoledì è il sangue, il suo esempio è Edipo. Gigantesche sanguisughe e ibridi uomo-uccello – uno dei temi dominanti dell'intera attività artistica di Max Ernst – abitano la giornata, in cui l'atmosfera mortifera si fa

³¹⁰ Secondo Evan Maurer, «while Ernst's collage in no way copy Klinger's prints, scenes such as this dramatically candle-lit, inundated bedroom with figures clearly demonstrate the artists' kindred tendencies to manipulate symbolic imagery of a highly evocative kind». Evan M. Maurer, "Images of Dream and Desire: the Prints and Collage Novels of Max Ernst", op. cit., p. 83.

sempre più asfissiante, tra scene di prigionia, rapimenti, omicidi. In una delle tavole più enigmatiche dell'intero romanzo un uomo dalla testa d'uccello siede nello scompartimento di un treno che scorre di fronte a una Sfinge egiziana dall'occhio destro, di un nero vivido, spalancato. Sul pavimento, le gambe distese di un corpo esanime alludono ad un delitto appena commesso, mentre l'inquietante volto dell'ibrido si rivolge verso l'osservatore [Fig. 110]. In chiusura di capitolo scorgiamo, sulla riva di un fiume, un cumulo di teschi umani, disposti come macabre uova in un nido abbandonato [Fig. 111].

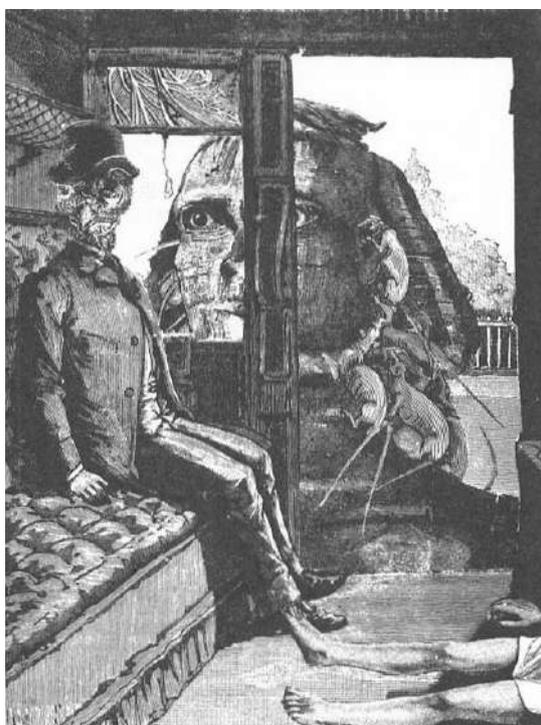


Figura 110. Une semaine de bonté, tav. 127.

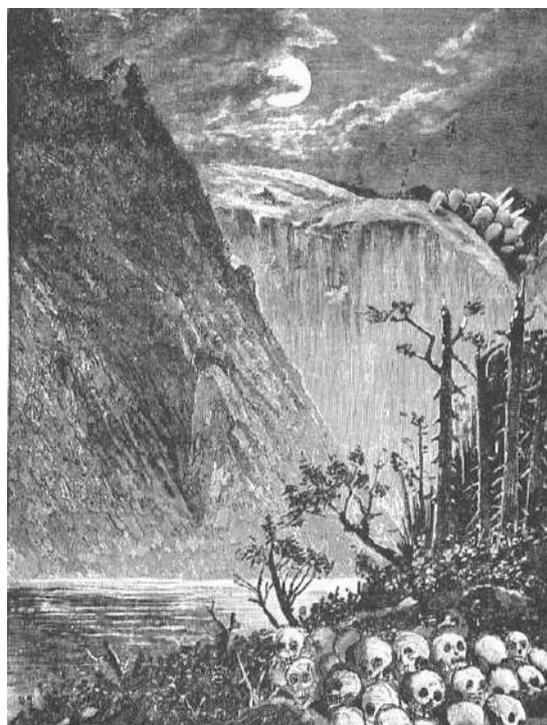


Figura 111. Une semaine de bonté, tav. 134.

Le ultime tre giornate sono riunite in un unico cahier «plus hybride»³¹¹, i cui elementi dominanti potrebbero rappresentare una sorta di sintesi: “le noir” (giovedì), “la vue” (venerdì), “l’inconnu” (sabato). Il nero, esemplificato da “Le rire du coq” e da “L’île de Pâques”, immerge il lettore in un’atmosfera quanto mai oscura, tra sotterranei e stanze di tortura, cari all’immaginario gotico, e i bassifondi della Parigi notturna celebrata da Eugène Sue. Strani uomini dalla testa di gallo

³¹¹ Éric Bonnet, “Rêves et figures emblématiques”, op. cit., p. 124.

(animale diurno per eccellenza, qui rovesciato nel ruolo di abitante della notte) aprono la serie di dieci collage per poi lasciare il posto a personaggi mascherati come i misteriosi idoli dell'isola di Pasqua: il tema dell'enigma emerge con forza introducendo la giornata successiva, esemplificata da "L'intérieur de la vue" e organizzata in tre "poemi visibili". Ci troviamo di fronte a un nodo focale dell'intera esperienza surrealista, la riflessione sul rapporto tra immagine e parola (viene in mente l'analogia con il primo film considerato surrealista realizzato da Man Ray, *Emak Bakia* del 1926, sottotitolato "cinépoème": non casualmente si tratta di un assemblaggio di immagini eterogenee, accostate con una tecnica analoga al collage): la narrazione si manifesta qui nella sua forma più ermetica, attraverso la successione di immagini eminentemente emblematiche tratte da testi scientifici, anatomici o botanici, su cui si staglia l'inquietante figura del Dio creatore in apertura del secondo poema. Come sottolinea Spies, emerge qui il ruolo delle immagini come «outils de visualisation du monde, comme création de monde possibles, vers un effacement progressif des limites qui séparent le monde extérieur et le monde intérieur»³¹²: sembra significativo in questo senso che l'esempio dell'ultima giornata (il cui elemento è "l'inconnu") sia "La clé des chants", mutuazione di "La clé des champs", titolo del primo capitolo di *Un autre monde* di Grandville. Analogamente al folletto dell'illustrazione di Grandville, bizzarramente capovolto in una piroetta [Fig. 112], i corpi femminili che animano le ultime immagini del *roman-collage* si librano e si contorcono in posizioni innaturali, come nelle mani di torturatori invisibili. Tratte da testi scientifici dedicati allo studio dell'isteria, le figure passano dalla preghiera alla trance, fino alla miracolosa levitazione nel vento: una fanciulla si dissolve nella pioggia battente, per poi esplodere in un arco isterico – non l'*arc-en-ciel* che accoglie il sereno dopo la tempesta, ma un corpo contorto che emerge dall'oscurità nebbiosa, sotto gli occhi dell'onnipresente uccello [Fig. 113]. Si conclude così l'opera, con il perturbante trionfo di quelle che Aragon aveva definito «espèces de femmes

³¹² Werner Spies, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, op. cit., p. 184.

surprenantes et convulsives», in grado di «se livrer à une extraordinaire entreprise de matérialisation du miracle»³¹³: analogamente, attraverso il potere sovversivo della visione, «le collagiste brise en effet le miroir des apparences pour mettre en scène les fissures du réel»³¹⁴. Lo squarcio, attraverso il quale Ernst ci consente di sbirciare come dal buco di una serratura, apre allo sguardo l'ingovernabile realtà spettrale prefigurata da Aragon, come in un'apocalittica visione:

Le royaume des apparitions est de ce monde, il est aujourd'hui de ce monde, et les hommes sérieux et ricaneurs qui en font jouer les portes grinçantes les ouvrent devant des fantômes nouveaux qui apportent avec eux dans leurs pas, aux plis de leurs manteaux, d'étrangers rayons de lumières. Attention à la période qui vient ! Ce monde déjà se lézarde, il a en lui quelque principe de négation ignoré, il craque. Suivez la fumée qui s'élève, le coup de fouet des spectres au milieu de l'univers bourgeois. Un éclair est couvé sous les chapeaux melons. Il y a vraiment de la diablerie dans l'air.³¹⁵



Figura 112. J. J. Grandville, illustrazione del capitolo "La clé des champs", *Une autre monde*, 1844.



Figura 113. *Une semaine de bonté*, tav. 182, dettaglio.

³¹³ Louis Aragon, "La peinture au défi", op. cit., p. 41. Lo stesso Aragon e Breton, qualche anno prima, avevano proposto una definizione di isteria intesa non come malattia, ma come «moyen suprême d'expression». Cfr. "Le cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928)", op. cit., p. 22.

³¹⁴ Elza Adamowicz, *Ceci n'est pas un tableau: les écrits surréalistes sur l'art*, op. cit., p. 184.

³¹⁵ Louis Aragon, "La peinture au défi", op. cit., p. 43.

II.3.4. Novella alchemica: da *La femme 100 têtes* a *Une semaine de bonté*.

Nel *Second Manifeste du Surréalisme*, poco prima di invocare «L'OCCULTATION PROFONDE, VÉRITABLE DU SURRÉALISME»³¹⁶, André Breton sottolinea il legame, fondato sulla comunanza di obiettivi, tra il Surrealismo e la tradizione alchemica:

Je demande qu'on veuille bien observer que les recherches surréalistes présentent, avec les recherches alchimiques, une remarquable analogie de but: la pierre philosophale n'est rien autre que ce qui devait permettre à l'imagination de l'homme de prendre sur toutes choses une revanche éclatante et nous voici de nouveau, après des siècles de domestication de l'esprit et de résignation folle, à tenter d'affranchir définitivement cette imagination par le *long, immense, raisonné dérèglement de tous les sens* et le reste³¹⁷.

Michel Carrouges, nel suo studio dedicato ai dati fondamentali del Surrealismo, individua nell'«aspiration majeure du surréalisme vers la grande métamorphose de l'homme»³¹⁸ ciò che spinge Breton a «se passionner pour le Grand-Œuvre de la transmutation alchimique»³¹⁹: la fascinazione per l'*Opus Magnum* accompagna l'avventura surrealista fin dagli esordi, se già nel 1924, anno di fondazione del movimento, alcuni opuscoli distribuiti dal *Bureau de recherches surréaliste* suggeriscono un parallelismo tra la visione surrealista del mondo e il processo di trasmutazione alchemica – «Vous qui avez du plomb dans la tête, fondez-le pour en faire de l'or surréaliste»³²⁰. L'immaginario alchemico, all'interno del più ampio

³¹⁶ André Breton, "Second Manifeste du Surréalisme" (1930), in Id., *Œuvres Complètes*, t. I, op. cit., p. 821.

³¹⁷ Ivi, p. 819.

³¹⁸ Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1950, p. 72.

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ Cfr. Arturo Schwarz, "L'amour est l'érotisme", in «Mélusine» n. 4, *Le livre surréaliste*, op. cit., p. 182.

quadro di influenze esoteriche rintracciabili nell'esperienza surrealista³²¹, risulta un elemento decisivo per lo sviluppo di entrambe le sue principali forme espressive, la poesia e la pittura, come sintetizza Michel Carrouges:

Or si la poésie surréaliste renoue les liens avec la poésie alchimique, la ressemblance entre les deux types de peinture qui leur correspondent n'est pas moins évidente. Breton signale à juste titre que les célèbres "figures" de Nicolas Flamel sont d'étonnants précurseurs des tableaux surréalistes. Qu'on regarde par exemple les reproductions qu'en donne Le Musée des sorciers, mages et alchimistes de Grillot de Givry et l'on sera frappé de l'évidence de cette constatation. Il en va de même pour les illustrations tirées de Robert Fludd, de Basil Valentin...qu'on y trouvera aussi. On songe invinciblement à Chirico, Dalí, Ernst, Masson et même parfois Picasso. Un William Blake fait le lien entre les deux époques.

Rien de plus naturel dès lors que de voir Breton identifier l'esprit de Max Ernst et celui de l'"archisorcier", le "grand Corneille Agrippa"...³²²

In effetti numerosi artisti e intellettuali appartenenti all'avanguardia parigina parlano di Ernst come di un artista-stregone, in possesso di magici poteri di trasformazione, e Breton rimarca l'affinità spirituale, rafforzata dall'appartenenza alla stessa terra, la valle del Reno, tra Max Ernst e Cornelius Agrippa, celebre mago e alchimista cinquecentesco, autore del *De occulta philosophia* (1510):

Ce n'est pas en vain que Max Ernst passe pour être né à Cologne sur une des boucles du serpent liquide qui se plaît

³²¹ Per approfondimenti relativi all'influenza esercitata, sul piano generale, dal pensiero esoterico nei confronti del Surrealismo, si rimanda ai fondamentali lavori di Nadia Choucha, *Surrealism and the Occult*, Rochester, Destiny Books, 1991, e Patrick Lepetit, *Le Surréalisme. Parcours souterrain*, Paris, Dervy, 2012.

³²² Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, op. cit., p. 77.

comme nulle autre à attiser l'épée, le Rhin dans quoi se peignent les ensorcelantes filles aux blonds cheveux sans fin quand nous avons vingt ans. Quelque alibi qu'il ait cru bon de présenter, son esprit-enfant s'identifie en vérité, quatre siècles plus tôt, à un autre qui tire origine de la même ville : celui de l'archisorcier lui-même, du grand Corneille Agrippa³²³.

Infine, nel capitolo conclusivo dell'*Art magique*, parlando delle direzioni magiche del Surrealismo nell'arte, Breton ribadisce la centralità dell'opera ernstiana nella definizione del rapporto tra arte e magia:

Per molto tempo grandissimo, Max Ernst ha influenzato tutta la pittura del Surrealismo con le sue invenzioni né consce né inconscie, ma meccaniche e ossessive: il frottage e il collage (del tutto diverso dal *papier collé* dei cubisti) non soltanto gli hanno permesso di spalancare le porte del sogno, ma gli hanno valso una posterità occasionale che sposta il problema dell'Arte (con la maiuscola) verso il terreno della *magia*³²⁴.

Se Breton, nel *Second Manifeste*, auspica che l'espressione rimbaldiana "Alchimie du verbe" cessi essere interpretata metaforicamente per essere finalmente presa «au pied de la lettre»³²⁵, Ernst, in "Au-delà de la peinture", descrive la sua tecnica del collage come un'operazione di «alchimie de l'image»:

Il est quelque chose comme l'alchimie de l'image visuelle. LE MIRACLE DE LA TRANSFIGURATION TOTALE DES ÊTRES ET DES OBJETS AVEC OU SANS MODIFICATION DE LEUR ASPECT PHYSIQUE OU ANATOMIQUE. La vieillerie poétique avait une bonne part dans mon alchimie du verbe. Je m'habituai à

³²³ André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 159.

³²⁴ André Breton, *L'arte magica* (1957), tr. it. Roberto Lucci, Milano, Adelphi, 1991, pp. 253-254.

³²⁵ André Breton, "Second Manifeste du Surréalisme", op. cit., p. 818.

l'hallucination simple : je voyais très franchement une mosquée à la place d'une église, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac ; les monstres, les mystères, un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi³²⁶.

A partire da questo testo sono stati elaborati alcuni contributi fondamentali circa la lettura alchemica dell'opera di Max Ernst, tra i quali sembra particolarmente significativo quello pubblicato su «*Quadrum*» (n. 5, 1958) da Alain Bosquet, citato dallo stesso Ernst in “Notes pour une biographie”:

Une autre phase (il ne s'agit que d'en choisir parmi les plus flagrantes) voit l'avènement, dans l'œuvre de Max Ernst, de *symboles* d'un univers qui n'est plus l'univers donné [...] mais qui est un univers de gestation, un univers absent, auquel il est à jamais interdit d'apparaître. [...] Il semble que dans ces œuvres-là, qui sont parmi les plus denses et les plus poétiquement inquiétantes dans les dix ans après Versailles, Max Ernst soit à la recherche d'une formule alchimique où les grandes perturbations du conscient et de l'inconscient se réconcilient³²⁷.

M. E. Warlick, autrice del più completo e documentato studio sul rapporto tra Ernst e il pensiero alchemico, sottolinea il ruolo centrale esercitato dalla lettura, ai tempi degli studi di Ernst in psicologia e filosofia, dell'opera di Herbert Silberer *Probleme der Mystik und ihrer Symbolik* (1914)³²⁸, tra le principali fonti anche di Carl Gustav Jung per la scrittura di *Psychologie und Alchemie* (1944). Noto principalmente per le sue teorie sui processi autosimbolici della psiche nei fenomeni onirici spontanei (o ipnagogici), che sembrano anticipare le riflessioni

³²⁶ Max Ernst, “Au-delà de la peinture”, op. cit., p. 253.

³²⁷ Max Ernst, “Notes pour une biographie”, op. cit., p. 55-56.

³²⁸ M.E. Warlick, *Max Ernst and Alchemy*, op. cit., p. 33.

surrealiste sull'automatismo psichico, in *Probleme der Mystik* Silberer discute l'opera alchemica come esemplificazione simbolica di processi psichici fondamentali, riportando un'antica parabola alchemica di cui fornisce tre chiavi interpretative – chimica, onirica/psicoanalitica e anagogica (mistica), andando a definire un sistema ermeneutico fondato su tre livelli di significato coesistenti, con gradi di simbolizzazione differenti.

Sulla scorta dell'influenza di Silberer, Warlick individua nell'opera di Max Ernst un impianto estetico-filosofico che, muovendo da strategie simboliche di matrice magico-ermetica, si fa chiave di accesso ad un immaginario perturbante in cui il conscio e l'inconscio, la realtà e il sogno si confondono, sciogliendosi uno nell'altra. A sostegno di questa lettura Elizabeth Legge, con il suo studio intitolato "Only half saying it: Max Ernst and emblems"³²⁹, ha dimostrato la prossimità dei meccanismi di significazione messi in atto da Ernst con le strategie visuali di stampo ermetico della letteratura emblematica (ivi compresa l'emblematica alchemica), da cui sembra mutuare le dinamiche di parziale velatura (o addirittura occultamento) del senso, sulla base di un sistema simbolico:

Ernst's art is played out precisely as reference to the devices of synecdochic, condensed, visual emblems. [...] In his autobiographical notes, he acknowledged the emblematic aspect of his work, quoting the encyclopedist Marmontel's caveat: "la grande difficulté de l'emblème, c'est qu'il doit dire quelque chose d'ingénieux, et ne le dire qu'à demi".

Marmontel distinguished between the "emblem", as allegorical image with explanatory text representing a moral or political precept, and the "symbol", in which sign and object are more closely identified, as if the object itself were being evoked. Ernst disagrees with the distinction between emblem and symbol, presumably to draw the arbitrary emblem into the domain of the

³²⁹ Elizabeth Legge, "Only half saying it: Max Ernst and emblems", in «Word&Image» vol. 16, n. 3, 2000, pp. 239-269.

symbol with its potential fluctuation between conventional relation of object and sign and apparently real identification of these. Ernst's remarks on Marmontel are rueful comment on the perplexing effect of his own work³³⁰.

L'analisi di Legge prende in considerazione principalmente un gruppo di dipinti realizzati agli esordi degli anni Venti, tra cui *Au rendez-vous des amis*³³¹ (1922), che sembra reinterpretare le dinamiche di connessione interne alle composizioni di gruppo del Rinascimento fiammingo e italiano³³² (Legge ipotizza una corrispondenza analogica tra il dipinto di Ernst e *La scuola di Atene* di Raffaello) e parallelamente gli studi su linguaggio, gesto ed espressioni inaugurati dalla "Lettre sur les sourds et muets" di Diderot. Parallelamente ai dipinti, alcuni collage vengono analizzati in relazione alle fonti iconografiche di riferimento, individuate in alcune fondamentali raccolte rinascimentali come il *Liber Emblematum* di Andrea Alciato (1531), *Le Théâtre des Bons Engins* di Guillaume de la Perrière (1539), l'*Emblemata quot Amatori* di Daniel Heinsius (1615) e infine l'*Hypnerotomachia Poliphilii* di Francesco Colonna (1527), che Legge mette in relazione alle sequenze narrative di collage realizzate da Ernst per lo svolgersi onirico e visionario delle tavole³³³, e di cui Maurizio Calvesi ha dimostrato con grande efficacia il significato alchemico³³⁴.

Prendendo in considerazione i collage che compongono *La femme 100 têtes*, questo tipo di lettura sembra rivelarsi particolarmente efficace nell'analisi di alcune specifiche tavole, in cui emergono con più forza i riferimenti iconografici e letterari con cui Ernst si confronta. Si tenterà, qui di seguito, di eseguire la lettura di alcune delle suddette tavole, con l'obiettivo di isolarne le principali componenti culturali e iconografiche:

³³⁰ Ivi, pp. 241-242.

³³¹ Ivi, pp. 239-241.

³³² Il principale riferimento teorico utilizzato da Legge è lo studio di Aloïs Riegl, "Das Holländische Gruppenporträt", in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses im Wien», n. 33, 1902.

³³³ Elizabeth Legge, "Only half saying it: Max Ernst and emblems", op. cit., p. 263.

³³⁴ Cfr. Maurizio Calvesi, *Il sogno di Polifilo prenestino*, Roma, Officina Edizioni, 1983.

FRONTESPIZIO. In *La femme 100 têtes* appare sin dal titolo evidente un legame con la tradizione ermetica: la donna senza testa è il simbolo alchemico della separazione tra la materia bianca e la materia

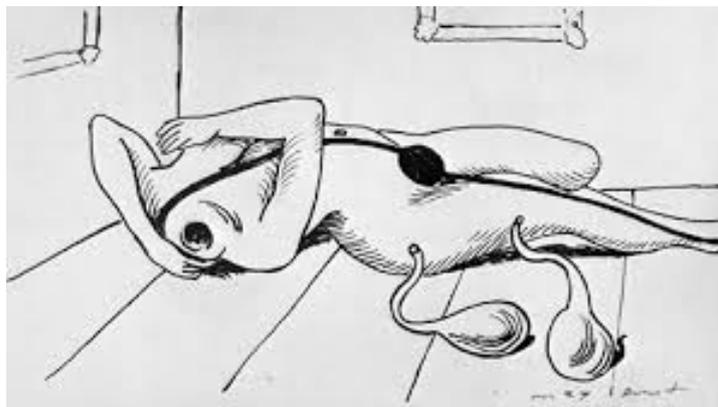


Figura 114. Max Ernst, *La gorge froide*, 1923.

nera, al quale Eugène Canseliet dedicherà un capitolo del suo testo fondamentale *Alchimie*, raccontando dell'esistenza sin dal XVII secolo a Parigi, in rue Le Regattier, di una statua alchemica andata perduta raffigurante una donna acefala che reggeva un alambicco. Nel numero speciale 11-12 di *Littérature* (ottobre 1923), in cui quattro alchimisti (Ermete Trismegisto, Raimond Lull, Nicolas Flamel e Cornelio Agrippa) figurano nell'elenco dei modelli letterari e filosofici dei surrealisti, Ernst pubblica un disegno (*La gorge froide*) che ritrae una donna senza testa, stesa al suolo vicino a due alambicchi animati [Fig. 114]. Nello stesso numero, un altro disegno (*Portrait de Robert Desnos*) raffigura una donna la cui testa è stata rimpiazzata da un mantice, lo strumento usato per ravvivare il fuoco della fornace alchemica: sul frontespizio della prima edizione de *La femme 100 têtes* [Fig. 68] compare una fornace dalla forma di corpo femminile senza testa, collocata vicino a una tastiera di pianoforte (forse un parallelo tra le sette note musicali e i sette metalli dell'Opera), dal cui collo fuoriescono vive fiamme; nella mano destra tiene un ventaglio, accessorio femminile che sembra poter rimandare analogicamente, per forma e funzione, al mantice. La fornace Athanor, in cui è scaldato l'alambicco per la digestione alchemica, è spesso associato all'Uovo filosofico, che insieme agli uccelli [Fig. 115] (altra allegoria alchemica molto nota) rappresenta uno degli elementi più significativi riproposti, a più riprese, nell'opera di Ernst: in una serie di dipinti del 1929 intitolati *À l'intérieur de la vue: l'Œuf* [Fig. 116], per esempio, alcuni uccelli stilizzati (dalla forma analoga ad

alambicchi³³⁵ e strumenti chimici), contenuti in una forma ovoidale, portano a loro volta un uovo nel becco.



Figura 115. Illustrazione di Georges Descormiers (Phaneg), *Cinquante merveilles secrets d'alchimie*, 1912, p. 74



Figura 116. Max Ernst, *À l'intérieur de la vue: l'Œuf*, 1929.

TAV. I E 147. L'Uovo compare nella prima e ultima tavola del romanzo, come forma globulare sospesa da cui fuoriesce l'“homme complet” [Fig. 117]. La scena sembra poter rimandare a un episodio fondamentale delle teogonie rapsodiche orfiche, la fuoriuscita di Phanes (chiamato anche Protogonos, Erikepaios o Eros³³⁶), personificazione del Mondo o del Sole, dall'Uovo cosmico: «è la prima manifestazione dell'essere – scrive Mino Gabriele, commentando la figura centrale del rilievo di Modena (II sec. d.C.) [Fig. 118], in cui il dio Phanes erompe dall'Uovo nel *dies natalis mundi* – che appare ed è visibile, luminoso, principio demiurgico della distinzione di tutte le creature e loro germe, unigenito ed eterno,

³³⁵ L'analogia formale tra il corpo dell'uccello e l'alambicco era stata documentata in Georges Descormiers (Phaneg), *Cinquante merveilles secrets d'alchimie*, Paris, Chacornac, 1912, p. 74. Il testo del noto occultista, vicino alla cerchia di Papus, era plausibilmente noto a Ernst e ai surrealisti.

³³⁶ William Blake elabora visualmente la tradizione che identifica Phanes con Eros nell'incisione *Before the first flight*, contenuta in *The Gates of Paradise* (1793), raffigurante un Amorino che fuoriesce da un uovo dischiuso.

che ovunque risplende»³³⁷. Apione Plistocene riconosce nel dio Phanes il *quid* vivente maschile e femminile contenuto nell'Uovo orfico, prima che esso si spezzi lasciando fuoriuscire il dio³³⁸: «Il motivo – nota ancora Mino Gabriele – esprime in sintesi la necessità mitica di figurare la valenza di *neutrum* del principio che *tutto* contiene senza alcuna polarità manifesta (prima che il *tutto* sia e divenga) e dunque anche la sua potenza maschio/femmina è ancora *in nuce* e indivisa»³³⁹. In quest'ottica, nell'opera di Ernst l'eruzione dell'*uomo completo* dall'uovo segnerebbe la divisione del principio maschile (Loplop) dal principio femminile (la femme 100 têtes), in precedenza unificati e soggetti nel romanzo a una continua oscillazione tra separazione e ricongiungimento.

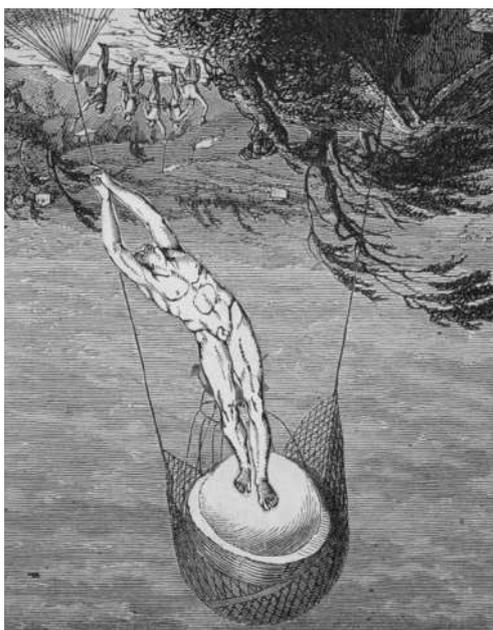


Figura 117. La femme 100 têtes, tav. 1, dettaglio ruotato di 180 gradi.



Figura 118. Raffigurazione del dio Phanes, rilievo di Modena, II secolo d.C.

³³⁷ Mino Gabriele, *Il primo giorno del mondo*, Milano, Adelphi, 2016, p. 41.

³³⁸ Cfr. Fabienne Jourdan, *Orphée et les Chrétiens*, vol. II, Paris, Les Belles Lettres, 2011, pp. 285 sgg.

³³⁹ Mino Gabriele, *Il primo giorno del mondo*, op. cit., pp. 42-43.



Figura 119. Illustrazione di J. C. von Vaanderbeeg, *Manductio Hermetico-Philosophica* (1739)



Figura 120. William Blake, *The Gates of Paradise*, 1793.

La posizione discensionale della figura umana nella tavola di Ernst, inoltre, potrebbe ricordare l'immagine di Mercurio, principio volatile dell'Opera alchemica, sospeso nell'aria e legato attraverso una corda a Saturno, principio corporeo, nel *Manductio Hermetico-Philosophica* (1739) di J. C. von Vaanderbeeg [Fig. 119], o quella blakeiana dell'amorino che fuoriesce dall'uovo, in *The Gates of Paradise* (1793) [Fig. 120].

TAV. 2. Questa tavola [Fig. 121], che apre la serie di tre immagini dedicate al fallimento dell'"immaculée conception", potrebbe rappresentare un'allusione ai tentativi infruttuosi dell'alchimista. Sembra possibile proporre un parallelismo tra la composizione di quest'immagine e la terza tavola della *Cabala* (1616) di Stephane Michelspacher, raffigurante la congiunzione alchemica [Fig. 122]: nella parte inferiore dell'immagine l'alchimista, dagli occhi bendati, erra finché il coniglio, emblema del principio mercuriale, lo guida alla *Prima materia*, la terra. Al di sopra sette gradini (le sette fasi dell'Opera) conducono a una costruzione, dove Re e Regina, principio solare e lunare (maschile e femminile) si fronteggiano prima dell'unione. Nell'immagine ernstiana, in basso a destra, il bambino che si copre gli occhi con il dorso della mano potrebbe corrispondere all'alchimista bendato, mentre il coniglio, sulla sinistra, sembra occupare la medesima posizione in entrambe le immagini. L'oggetto circolare al di sopra del capo del bambino

sembra richiamare il cerchio che nell'illustrazione della *Cabala* rappresenta la Terra, principio materiale dell'Opera. I sette scalini sono sostituiti dalle sbarre del letto, mentre la coppia in secondo piano ha perso tutta le solennità dell'immagine cabalistica: da Re e Regina a medico e paziente.

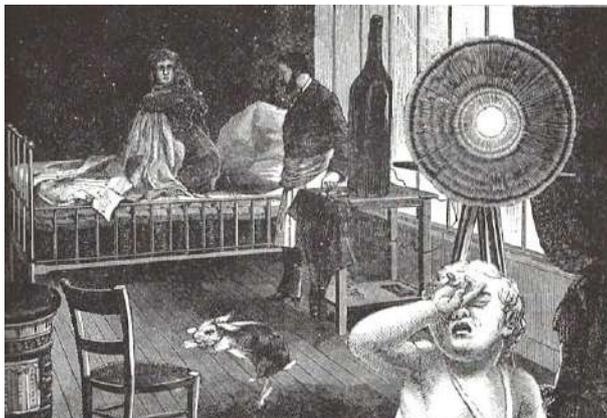


Figura 121. La femme 100 têtes, tav. 2.



Figura 122. Tavola III di Stephane Michelspacher, Cabala, 1616, dettaglio.

TAV. 13. L'immagine [Fig. 123] rappresenta una struttura a pianta quadrata costruita in mattoni che ricorda l'Athanor, la fornace alchemica, mentre la tubatura ondulata che si diparte dall'apice della struttura sembra richiamare lo sviluppo

della *colonna distillatrice* nella xilografia del *Coelum philosophorum seu Liber de secretis Naturae* (1557) di Philipp Ulsted [Fig. 124]. L'immagine del bambino associato al forno, invece, potrebbe costituire un riferimento alle illustrazioni di uno dei testi alchemici più noti, il *Mutus Liber* (1677): nell'undicesima tavola [Fig. 125] la parte inferiore dell'immagine rappresenta il forno alchemico, mentre nella parte superiore due putti, sotto il sole dell'aurora, reggono un alambicco contenente il mercurio sublimato.

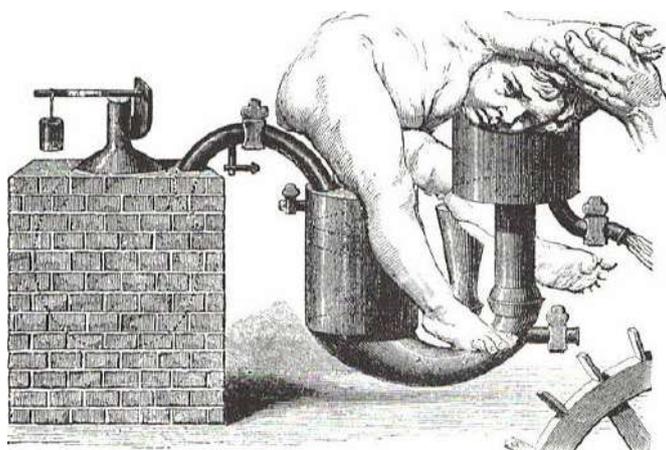


Figura 123. La femme 100 têtes, tav.13.



Figura 124. Colonna distillatrice rappresentata in un'illustrazione di Philipp Ulsted, *Coelum philosophorum seu Liber de secretis Naturae*, 1557.



Figura 125. Fase di sublimazione rappresentata nella tavola XI del *Mutus Liber*, 1677.

TAV. 56. La tavola [Fig. 126], sottotitolata “Se nourrissant souvent de rêves liquides et tout à fait semblables à des feuilles endormies, voici mes sept sœurs ensemble”, rappresenta sette sorelle addormentate nello stesso letto: si tratta di una probabile allusione ai sette pianeti che presiedono al compimento dell’Opera (Saturno, Venere, Giove, Mercurio, Marte, Luna e Sole), come sembra suggerire la tavola planetaria visibile nel margine sinistro inferiore della tavola, o, come ipotizza Warlick, alla costellazione delle Pleiadi, già evocata da Ernst in diverse opere precedenti³⁴⁰. In primo piano, al margine destro dell’immagine, uno strano essere ibrido sembra osservarci: «This androgynous apparition – osserva Warlick – is created by joining a pair of men’s trousers and the right arm of a woman onto a mechanical and organic hybrid»³⁴¹. All’interno del corpo meccanico, nella posizione del cuore, vediamo una carta da gioco, ulteriore riferimento all’androginia: nella metà superiore della carta è raffigurata la regina di fiori, nella metà inferiore il re di quadri.

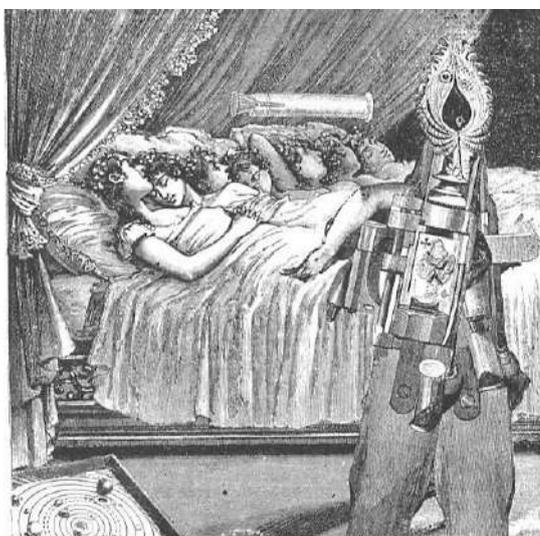


Figura 126. La femme 100 têtes, tav. 56.

³⁴⁰ M.E. Warlick, *Max Ernst and Alchemy*, op. cit, p. 112.

³⁴¹ Ivi, p. 115.

La tradizione alchemica associa l'androgino, sintesi dei principi maschile e femminile dell'Opera, all'eclissi, congiunzione del Sole (maschile) e della Luna (femminile): sull'accostamento tra androginità e tema astronomico Ernst aveva fondato una delle prime opere di ispirazione dichiaratamente alchemica, il dipinto *Les hommes n'en sauront rien*³⁴² (1923) [Fig. 127], dedicato e donato a Breton³⁴³. La struttura compositiva dell'immagine è mutuata da un modello grafico esplicativo dell'eclissi solare contenuto in *Le Soleil* di Amédée Guillemin (1869) [Fig. 128], a cui Ernst aggiunge due paia di gambe sospese (maschili e femminili, immortalate nell'atto sessuale) poggianti su una mezzaluna rovesciata³⁴⁴. La

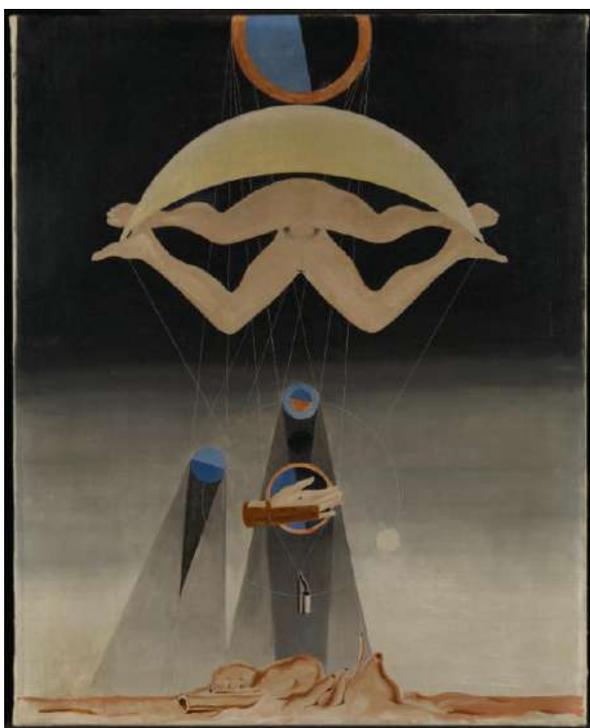


Figura 127. Max Ernst, *Les hommes n'en sauront rien*, 1923.

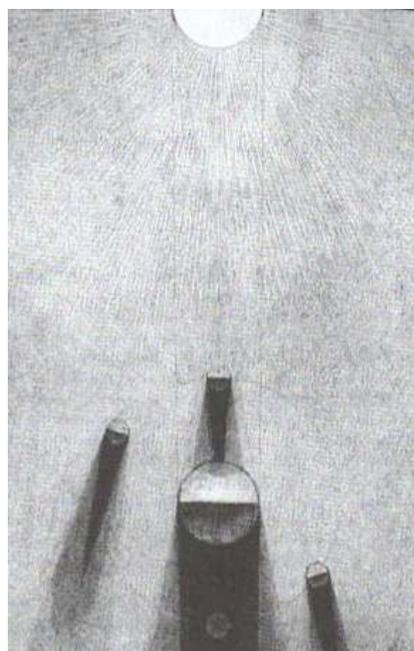


Figura 128. Rappresentazione grafica di un'eclissi solare in Amédée Guillemin, *Le Soleil*, 1869.

³⁴² Per una lettura approfondita dell'opera si rimanda ai seguenti studi: Geoffrey Hinton, "Les Hommes n'en sauront rien", in «The Burlington Magazine», vol. 117, n. 866, maggio 1975, pp. 292-299, e Daniel Zamani, "Embodying the Androgyne: Psychoanalysis and Alchemical Desire in Max Ernst's *Men Shall Know Nothing of This* (1923)", in Jesse Bransford, Judith Noble e Dominic Shepherd (a cura di), *Black Mirror*, vol. 1: *Embodiment*, London, Merlin Cox, 2016, pp. 176-194. Entrambi gli studi combinano interpretazione alchemica e psicanalitica, con particolare riferimento alla lettura freudiana del caso di Daniel Paul Schreber.

³⁴³ Al di là delle sue implicazioni alchemiche, l'androginità si attesta come una tematica centrale nell'immaginario delle avanguardie, e in particolare in quello surrealista. Per un approfondimento relativo a questa tematica si rimanda a Franca Franchi, *L'immaginario androgino. Migrazioni di genere nella contemporaneità*, Bergamo, Sestante edizioni, 2012.

³⁴⁴ In alcuni testi alchemici, come il *Rosarium Philosophorum* (XIII sec.) di Arnaldo da Villanova, l'androgino alchemico è rappresentato al di sopra di una mezzaluna rovesciata.

proiezione degli estremi delle gambe converge nel punto in cui Ernst colloca una mano isolata dal corpo, che copre l'immagine circolare della Terra, rappresentazione della *Prima materia*, da cui l'Opera ha inizio.

TAV. 84-85. Le tavole sono legate da una continuità tematica e dalle didascalie, in sequenza tra loro: “Les forgerons gris, noirs ou volcaniques, tournoient dans l'air au-dessus des forges et... / ...forgeront des couronnes d'autant plus larges qu'ils s'élèveront plus haut”. Nella prima tavola [Fig. 129] due maniscalchi, all'interno di una fonderia (evidente riferimento alla trasformazione dei metalli), forgiano un uccello, allusione alla proprietà volatile della materia, e un serpente, simbolo della Terra e della *Prima materia*.



Figura 129. La femme 100 têtes, tav. 84.

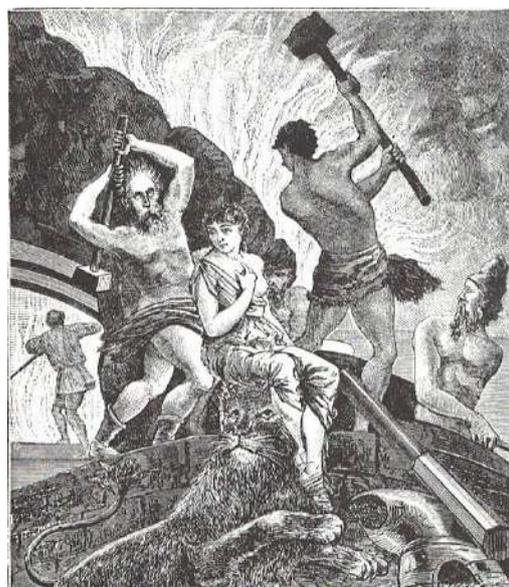


Figura 130. La femme 100 têtes, tav. 85.

Nella seconda immagine [Fig. 130], ambientata in un'infernale fornace, i due maniscalchi trasfigurati plasmano con grandi martelli una figura femminile, seduta sulla testa di un leone, con cui compone una singolare unità androgina: l'animale potrebbe rappresentare il principio sulfureo, maschile, che Ernst rappresenterebbe qui incoronato dal principio mercuriale, femminile. A proposito di questa tavola, Warlick sintetizza: «The phrase “forge crowns” in the caption suggests that these

blacksmiths are alchemists whose operations on the male and female properties will lead to their purifications as the alchemical King and Queen»³⁴⁵.



Figura 131. *Une semaine de bonté*, tav. 23.



Figura 132. Frontespizio di Émile Grillo de Givry, *Musée des sorciers, mages et alchimistes*, 1929.

Il leone, utilizzato come archetipo del maschile, assume un ruolo centrale nel primo volume di *Une semaine de bonté*, popolato di uomini dalla testa di leone in costante confronto con l'elemento femminile. Nella tavola 23 [Fig. 131] Ernst ripropone una rappresentazione androgina, un corpo bicefalo in cui l'elemento maschile si manifesta sotto sembianze leonine: ai piedi della prodigiosa figura, un serpente sembra ricordare il drago sovrastato dall'androgino alchemico, utilizzato dal noto occultista Émile Grillo de Givry come frontespizio per il suo *Musée des sorciers, mages et alchimistes* (1929) [Fig. 132], punto di riferimento per i surrealisti fin dalla sua pubblicazione³⁴⁶.

Considerato il più strutturato dei *romans-collages*, anche *Une semaine de bonté* è stato oggetto di alcuni tentativi ermeneutici in chiave alchemica: sembra tuttavia

³⁴⁵ M.E. Warlick, *Max Ernst and Alchemy*, op. cit, p. 112.

³⁴⁶ Nello stesso anno della pubblicazione del *Musée des sorciers*, Robert Desnos cita l'opera e il suo autore deceduto pochi mesi prima, il «regretté Grillo de Givry», tra le sue principali fonti relativamente al simbolismo alchemico. Cfr. Robert Desnos, «Le mystère d'Abraham Juif», in «Documents» n.5, 1929, p. 237.

necessario rilevare, come in precedenza per *La femme 100 têtes*, che una lettura iconografica di questo tipo appare efficace se applicata ad alcune specifiche tavole, mentre sembra rivelarsi problematica se adottata come strumento interpretativo per tutte le immagini. Pur riconoscendo i limiti di questo approccio ermeneutico, Warlick suggerisce la possibilità di individuare un'influenza della tradizione alchemica, oltre che nella composizione di alcune immagini, nell'organizzazione strutturale dell'intero romanzo: «Although only a few of these collages are related structurally to alchemical emblems, Ernst was certainly drawing on the repertoire of alchemical symbolism as the analysis of the structure and imagery of his novel show»³⁴⁷.

Il romanzo è suddiviso in sette capitoli, ognuno associato a un giorno della settimana (da Domenica a Sabato). L'Opera alchemica è equiparata, secondo la tradizione, ai sette giorni della creazione del Mondo³⁴⁸: sul modello di Dio, creatore della perfezione del Mondo dal caos primordiale, l'alchimista si propone di ottenere l'Oro alchemico dalla trasmutazione della *Prima materia*. Ernst associa il primo capitolo, e il giorno della Domenica, al fango (il fango primordiale, *der Urschlamm*, scrive Ernst nell'edizione tedesca del 1963³⁴⁹), allusione alla terra, simbolo alchemico proprio della *Prima materia*.

Il numero sette costituisce, inoltre, un riferimento ai sette pianeti che presiedono all'Opera, e ai sette metalli ad essi associati: Venere/rame, Marte/ferro, Giove/stagno, Saturno/piombo, Mercurio/argento vivo, Luna/argento e Sole/oro.

Nella tavola 19 [Fig. 133] l'ibrido uomo-leone seduto al tavolo di un caffè porta al polso un vistoso bracciale sulla cui superficie sono incisi i simboli dei sette pianeti, tratto da un'illustrazione del libro *Astronomie populaire* di Camille

³⁴⁷ M. E. Warlick, "Max Ernst's Alchemical Novel: *Une semaine de bonté*", in «Art Journal», vol. 46, n. 1, 1987, p. 64.

³⁴⁸ Nel 1928 l'editore Chacornac pubblica *Les noces Chymiques de Christian Rosenkreutz*, traduzione francese del *Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz* di Johann Valentin Andreae (1616): il testo, tra i più noti scritti ermetici di matrice rosacruciana, narra di un percorso iniziatico suddiviso in sette giorni, al termine del quale il protagonista assiste alla Nozze alchemiche del Re e della Regina.

³⁴⁹ Cfr. Werner Spies (a cura di), *Une semaine de bonté. Les collages originaux*, op. cit., p. 18.

Flammarion (1880), in cui il monile è indicato come la più antica testimonianza conosciuta dell'associazione tra pianeti e metalli [Fig. 134]³⁵⁰.



Figura 133. Une semaine de bonté, tav. 19.

anciennes gravures sur bois, attribuée à Holbein, et publiée dans la *Consolation philosophique de Hoëce* (Augsbourg, 1537), représentant deux astrologues observant l'un le soleil, l'autre la lune au milieu des étoiles. Nous reproduisons aussi deux autres dessins fort curieux; le premier, du xv^e siècle, est extrait d'un ouvrage de l'alchimiste



Basile Valentin d'Erfurt; il représente un mûratur, sur le corps duquel est posé un corbeau, de sinistro augure, et de la bouche duquel s'élèvent deux âmes. Le soleil, la lune et les cinq planètes se voient au ciel. L'étoile de Saturne est noire. L'autre dessin est un anneau constellé, tiré de la *Dactylo-thèque* d'Abraham Gerlaeus (Anvers, 1609). Ce n'est ni l'anneau de Salomon, qui lui donnait une puissance absolue sur le ciel et sur la terre, ni l'anneau de Gygès, qui rendait invisible celui qui le portait; mais, si l'on en croit l'auteur, cette bague daterait de l'époque de la civilisation romaine, et les signes des planètes seraient plus anciens que nous ne l'avons dit (p.430).

Longtemps avant Gêber, le premier écrivain sur la chimie, c'est-à-dire longtemps avant le huitième siècle, les sept métaux anciens étaient consacrés aux sept planètes antiques et en portaient les noms et les symboles :

Or . . . ☉ Soleil.	Plomb. ♄ Saturne.	Cuivre. ♁ Vénus.
Argent. ☾ Lune.	Étain. ♃ Jupiter.	Mercure. ☿ Mercure.
	Fer . . . ♂ Mars.	

Figura 134. Illustrazione di Camille Flammarion, *Astronomie populaire*, 1880.

I sette capitoli sono pubblicati in cinque *cahiers* [Fig. 135], sul modello dei romanzi *feuilleton*: ai primi quattro *cahiers* corrispondono quattro giornate, mentre il quinto *cahier* riunisce le ultime tre. Warlick suggerisce un parallelismo tra i cinque *cahiers* e i cinque elementi naturali alla base dell'Opera (terra, acqua, fuoco, aria e la quintessenza, sintesi di tutti e quattro):

These five volumes can be related to the five traditional elements. The underlying principle of alchemy is the unity of matter, which consists of the four basic elements – earth, water, fire, and air – contained within the fifth and least material element, the quintessence, a pure and intangible suspension³⁵¹.

³⁵⁰ Camille Flammarion, *Astronomie populaire*, Paris, Marpon et Flammarion éditeurs, 1880, p. 548.

³⁵¹ M. E. Warlick, "Max Ernst's Alchemical Novel: *Une semaine de bonté*", op. cit., p. 64.

Sul frontespizio di ogni *cahier* Ernst indica un elemento dominante, “La boue” (il fango) per il primo cahier, “L’eau” (l’acqua) per il secondo, “Le feu” (il fuoco) per il terzo, “Le sang” (il sangue) per il quarto, “Le noir” (il nero), “La vue” (la vista) e “L’inconnu” (l’ignoto) per il quinto:

The elements of the first four chapters can be equated with the four basic elements. *La boue* rules the first chapter and represents earth. *L'eau* and *Feu* follow as the elements of the second and third chapters. The stated element of the fourth chapter is *Sang*. This chapter is filled with bird imagery, however, revealing that the true ruling element is the air. The colors of the covers of these four chapters can also be related to their ruling element³⁵².



Figura 135. Copertine dei cinque cahiers di *Une semaine de bonté*.

³⁵² *Ibid.*



Figura 136. Une semaine de bonté, tav. 136.

Se dunque i primi quattro *cahiers* possono essere identificati con gli elementi naturali, il quinto deve rappresentare la quintessenza, la loro sintesi ottenuta attraverso il processo di trasmutazione alchemica completato con successo. Il quinto capitolo, associato al Giovedì e all'elemento del nero, è diviso in due sezioni, *Le rire du coq* e *L'île de Paques*. La prima sezione è popolata da creature ibride, metà uomini e metà uccelli ruspani, galli e galline. In alchimia questi uccelli sono simbolicamente accostati all'alchimista, che cura la temperatura dell'alambicco come la gallina si assicura che l'uovo riceva sufficiente calore. La tavola 136 [Fig. 136] rappresenta manifestamente un laboratorio, in cui un imponente uomo-gallo osserva un corpo di donna disteso, al di sopra del quale un alambicco alchemico è riscaldato da una fiamma viva.

Le tavole 148 e 149 [Fig. 137] mettono in scena la morte per impiccagione di un uomo-gallo e di una donna: la morte di uomo e donna (principi sulfureo e mercuriale) è prodromica alla sepoltura e alla putrefazione dei corpi, momento fondamentale della *nigredo* (o Opera al nero), a cui potrebbe alludere l'elemento che governa la giornata (*Le noir*). Nella seconda sezione, le teste dei personaggi maschili sono sostituite da teste di pietra³⁵³ di idoli dell'isola di Pasqua: «These

³⁵³ La pietra filosofale è un elemento indispensabile per la produzione dell'oro filosofico, e si ottiene al termine della fase della *rubedo*, o Opera al rosso.

stone men represent the introduction of the philosopher's stone into the plot of the novel»³⁵⁴, nota Warlick.

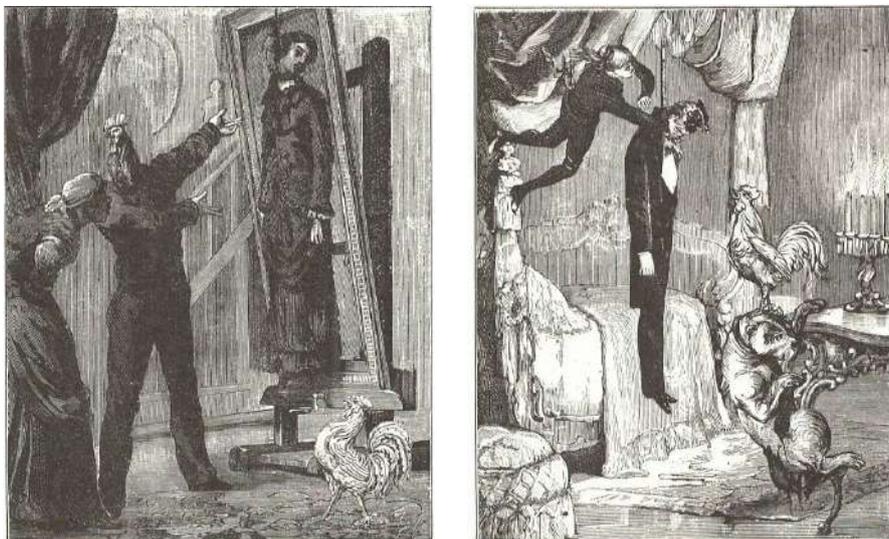


Figura 137. Une semaine de bonté, tavv. 148, 149.

Il sesto capitolo, associato al Venerdì e all'elemento della vista, è diviso in tre *poèmes visibles*, composti rispettivamente da sei, quattro e due collage. Il primo *poème visible* esordisce con un collage in cui sono combinati ossa ed elementi floreali (tav. 161) [Fig. 138]: le ossa identificano la materia purificata successivamente alla putrefazione, mentre il colore bianco dei fiori identifica la fase corrispondente dell'Opera, l'*albedo* (o Opera al bianco).

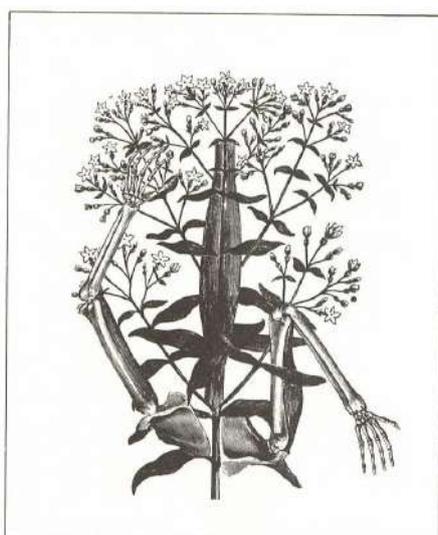


Figura 138. Une semaine de bonté, tav. 161.

³⁵⁴ Ivi, p. 69.

Il secondo *poème visible* si apre con una citazione di Breton, «Un homme et une femme absolument blancs», e un collage che raffigura un'inquietante testa luminosa che emerge dal buio, mentre nella metà inferiore dell'immagine due mani coprono dei fogli (alludendo forse al carattere ermetico e iniziatico dell'Opera) [Fig. 139]. L'immagine originale è una tavola tratta dall'*Astronomie populaire* di Camille Flammarion³⁵⁵, rappresentante un'eclissi solare [Fig. 140], già citato riferimento simbolico all'unione *fisica* del maschile e del femminile.



Figura 139. Une semaine de bonté, tav. 167.



L'éclipse totale du soleil du 22 juillet 1874, observée sur les Montagnes-Rousses (Haute-Loire).
Figura 140. Illustrazione di un'eclissi solare, in Camille Flammarion, *Astronomie populaire*, 1894.

Il terzo *poème visible* è composto da due soli collage (tavv. 171,172): il primo rappresenta sette paia di mani strette, forse un'allusione ai sette metalli o alle sette fasi, mentre l'uovo sodo sulla sinistra potrebbe richiamare l'alambicco riscaldato. Il secondo collage rappresenta due file contrapposte, composte da tre e sette occhi. Detto del numero sette, il tre potrebbe alludere ai tre stadi della trasmutazione: fisico, mentale e spirituale.

³⁵⁵ Camille Flammarion, *Astronomie populaire*, op. cit., p. 257.

L'ultimo capitolo, associato al Sabato e all'ignoto, dovrebbe in quest'ottica rappresentare la conclusione dell'Opera. La giornata è popolata da figure femminili in pose contorte, forse trasfigurate nella tensione della trasmutazione (le immagini sono per lo più tratte da illustrazioni degli studi di Jean-Martin Charcot sull'isteria femminile). Solo in una tavola [Fig. 141] compaiono congiuntamente il maschile e il femminile (tav.175): un giovane, inginocchiato su di un letto, tende la mano verso una fanciulla al suo fianco, anch'ella inginocchiata in posizione di preghiera. L'atmosfera mistica che pervade l'immagine potrebbe costituire un'allusione alle nozze alchemiche³⁵⁶, l'unione *spirituale* del maschile e del femminile da cui procede la generazione dell'oro filosofico, obiettivo ultimo dell'Opera.

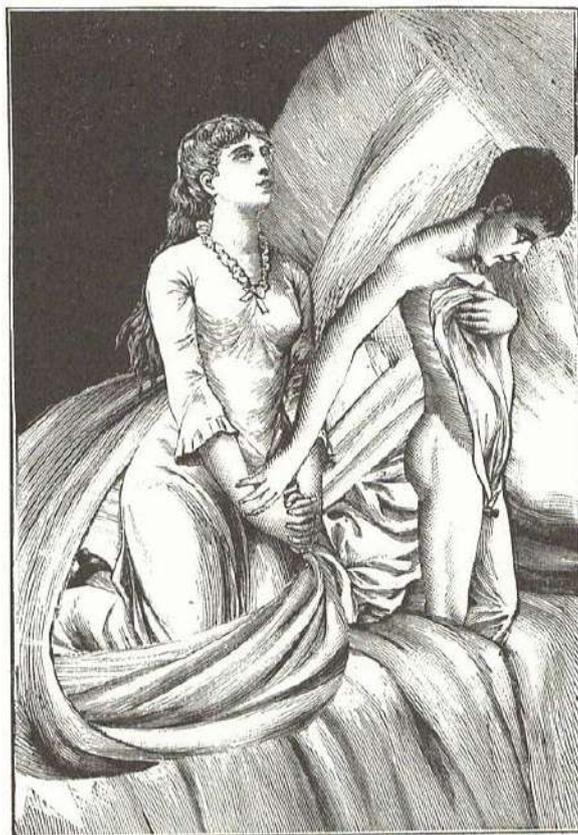


Figura 141. Une semaine de bonté, tav. 175.

³⁵⁶ Il tema delle nozze alchemiche torna a più riprese nell'opera di Ernst: a titolo di esempio, citiamo il dipinto *Les noces chimiques* (1947), l'omonimo frottage del 1923 e *La toilette de la Mariée* (1940). David Hopkins ha dedicato un dettagliato studio comparatistico alla figura della sposa nell'opera di Ernst e Duchamp, al quale rimandiamo per approfondimenti: David Hopkins, *Marcel Duchamp and Max Ernst. The bride shared*, New York, Clarendon Press, 1998.

Come rilevato in precedenza, nonostante l'interesse di Ernst per la tradizione alchemica sia ampiamente testimoniato, la lettura dei *romans-collage* in questa chiave si rivela efficace solo parzialmente, rendendo essa necessaria una preventiva selezione delle tavole da analizzare. Sembra trattarsi, in definitiva, di un limite condiviso con gli altri approcci ermeneutici, nessuno dei quali appare in grado di interpretare completamente la complessa polisemia di queste opere: accostando tra loro elementi culturali eterogenei, come la tradizione alchemica, i *topoi* della letteratura e della filosofia romantica tedesca, i temi cari ai surrealisti (sogno, erotismo, letteratura popolare e di divulgazione scientifica) e la meccanizzazione del corpo inaugurata dall'esperienza Dada, Ernst sembra replicare nell'elaborazione dei suoi romanzi le logiche compositive del singolo collage, esito della *rencontre* di elementi disparati che, una volta messi in *tensione* tra loro, generano un effetto complessivo (l'*étincelle* citata sia da Breton che da Ernst) irriducibile alla somma degli elementi in gioco. I *romans-collages* sembrano dunque manifestarsi come l'estroflessione di un immaginario complesso e polimorfo, mai completamente accessibile (complice anche la volontaria reticenza dell'artista, «qui refusait [...] l'explication»³⁵⁷ delle sue opere, frustrando regolarmente ogni sforzo critico, ricorda Spies), come sintetizza Rosalind Krauss, non senza una certa dose di ironia:

And in the grip of the art-historical imagination? That imagination is determined to “read” Ernst’s novel, to narrativize it, to give it a shape, a story line. It has chapters, after all, does it not? It is a *Bildungsroman*, goes one explanation. Conception, infancy, childhood, adolescence, adulthood, senescence. The life cycle patiently traced, elaborated, returned to its beginning. Each of Ernst’s novels is mined for its “compositional principle”. *Une semaine de bonté* is seen as following Sade’s *120 Days of Sodom* or Lautréamont’s *Les chants de Maldoror*, all of this itself woven

³⁵⁷ Werner Spies, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, op. cit., p. 183.

on the loom of the seven days of creation. “It’s an alchemical novel,” one of them insists. To which another rejoins that the only alchemy in question is Rimbaud’s “Alchimie du verbe,” since the designation of a different hue for each section of the book recalls the poet’s imperious coloristic baptism of the vowels – “*A* noir, *E* blanc, *I* rouge, *O* bleu, *U* vert.”

The art historian thinks with the mind of a scholastic. Typologies. Recensions. The world seen through old men’s eyes, looking with that fixedly backward stare that intends to find ladders of precedent, ladders by means of which to climb, slowly, painfully, into the experience of the present. Into a present that will already have been stabilized by already having been predicted³⁵⁸.

³⁵⁸ Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, op. cit., p. 35.

III. L'EFFETTO CINEMATICO DEI *ROMANS-COLLAGES*.

Si è analizzata, nel primo capitolo di questo elaborato, la dimensione ibrida dei primi collage ernstiani, esemplificata dalla “phallustrade”, collage verbo-visuale definito «composé alchimique» ed elaborato procedendo dall'interazione di «hasard» e «humour»³⁵⁹. Aragon, per primo, rileva il meccanismo della messa in sequenza dei collage verbali (spesso utilizzati come didascalie o titoli), che assume in Ernst «les proportions d'un poème [...] du mot au paragraph»³⁶⁰, e dei collage visuali, che nel loro accostamento sembrano evocare il susseguirsi di scene teatrali, in cui «les acteurs jouent un rôle sur une scène, où sont plantés les portants de plusieurs possibilités»³⁶¹. Con la pubblicazione de *La femme 100 têtes*, poi, il rapporto tra parole e immagini si intensifica, componendo una sorta di *scénario* teatrale i cui attori sono convocati dall'immaginario popolare dei *feuilletons*:

À la fin de 1929, Max Ernst ne devait-il pas, en publiant *La femme 100 têtes*, donner corps à cette pensée qui m'était venue à l'exposition du *Sans Pareil* ? Le peintre emprunte ici un personnage à une illustration ancienne, exactement comme l'auteur dramatique se sert d'un acteur en chair et en os qu'il n'a pas cru devoir tout d'abord engendrer. Mais le drame est ce conflit des éléments disparates quand ils sont réunis dans un cadre réel où leur propre réalité se dépayse³⁶².

In “Au-delà de la peinture”, sette anni dopo la pubblicazione del testo di Aragon, Ernst riprende questa metafora “scenica” sostituendo al teatro il cinema, e suggerendo un parallelismo tra la sequenza dei collage e il montaggio cinematografico, nell'utilizzo radicale che ne fa Buñuel nell'*Âge d'or*:

³⁵⁹ Cfr. Max Ernst, “Au-delà de la peinture”, op. cit., pp. 262-263.

³⁶⁰ Louis Aragon, “La peinture au défi”, op. cit., p. 65, nota 1.

³⁶¹ Ivi, p. 67.

³⁶² *Ibid.*

Le collage s'est introduit sournoisement dans nos objets usuels. Nous avons acclamé son apparition dans les films surréalistes (je pense à *L'Âge d'or* de Buñuel et Dalí : la vache dans le lit, l'évêque et la girafe jetés par la fenêtre, le chariot traversant le salon du gouverneur, le ministre de l'Intérieur collé au plafond après son suicide, etc.). En faisant succéder sans choix des collages aux collages, nous fûmes surpris par la clarté de l'action irrationnelle qui en résultait : la *Femme 100 têtes*, le *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, la *Semaine de bonté*³⁶³.

Rilevando l'analogia tra il montaggio in *L'Âge d'or* e le sequenze di immagini dei *romans-collages*, Ernst pone esplicitamente il problema del rapporto tra queste opere e il medium cinematografico: in che termini è possibile inquadrare questo rapporto, spesso ignorato, o quantomeno sottovalutato, dalla critica³⁶⁴?

In questo terzo capitolo ci si propone di isolare, all'interno dei *romans-collages*, alcune pratiche operative che, nel contesto dell'operazione narrativa in atto nelle opere prese in considerazione, definiscono dei punti di tangenza con l'immaginario cinematografico: in primo luogo ci si propone di individuare le corrispondenze tra i collage ernstiani la tradizione dell'*image en mouvement*, alla luce delle posizioni teoriche di Breton e della posizione occupata, in seno alle avanguardie, dall'immaginario proto-cinematografico e relativo al cinema degli esordi.

Ci si propone in secondo luogo di leggere la messa in *sequenza* dei collage ernstiani, la successione lineare di immagini secondo un ritmo discontinuo e un

³⁶³ Max Ernst, "Au-delà de la peinture", op. cit., pp. 264-265.

³⁶⁴ Il rapporto tra i *romans-collages* e il cinema è stato scarsamente approfondito, anche dalla critica più vicina a Max Ernst. Nel catalogo della mostra itinerante (2008/2009) dei collage originali di *Une semaine de bonté*, Jürgen Pech si è proposto di colmare parzialmente il vuoto, con il testo, d'altronde di carattere piuttosto generale, "La focalisation de l'imaginaire. Séquences de l'imagination, le roman-collage et le médium du film", in Werner Spies (a cura di), *Une semaine de bonté. Les collages originaux*, op. cit., pp. 93-117. Oltre al testo di Pech si segnala l'intervento, di poco successivo, di François Albera (François Albera, "Exposition au Musée d'Orsay. *Une semaine de bonté* de Max Ernst : 'la robe déchirée du réel'", in *1895*, n° 58, 2009, pp. 128-137) e l'articolo di Dominique Païni "Max Ernst, inspirateur et acteur au cinéma" (2014), anch'esso di carattere generale (Julia Drost, Scarlett Reliquet (a cura di), *Le Splendide XIX siècle des surréalistes*, op. cit., pp. 313-328).

incedere spesso contrastante su un asse temporale progressivo, al fine di definire lo spazio di un «paradigme cinématographique», secondo l'espressione di François Albera³⁶⁵. In particolare, si cercherà di dimostrare come i *romans-collages* siano organizzati in rapporto mimetico con il cinema popolare celebrato dai surrealisti (in particolare i serial diretti da Louis Feuillade, *Fantômas* e *Les Vampires*), in modo analogo a esperienze letterarie coeve (su tutte, *Anicet ou le panorama* di Louis Aragon): il dialogo con la forma cinematografica sembra rivelarsi fecondo anche nello sviluppo di una riflessione che ponga i *romans-collages* al centro di un incrocio di pratiche artistiche eterogenee, non ultima la scultura.

A sostegno dell'ipotesi relativa alla prossimità tra i *romans-collages* e il medium filmico, è opportuno rilevare che queste opere, in particolare *La femme 100 têtes* e *Une semaine de bonté*, sono state oggetto nel corso degli anni di alcune trasposizioni cinematografiche, quasi sempre ignorate dalla critica: si proporrà dunque un'analisi dei diversi tentativi di adattamento sullo schermo delle opere ernstiane, in particolare di *Une semaine de bonté* (1961), realizzato da Jean Desvilles in stretta collaborazione con lo stesso Ernst.

Si indagherà, infine, una prospettiva pressoché inedita relativa ai *romans-collages*, di cui ci si propone di individuare la specifica influenza su una certa componente del cinema sperimentale statunitense (in particolare della West Coast), segnatamente nell'opera di artisti come Lawrence Jordan e Harry Smith, a partire dai primi anni Sessanta (in coincidenza con il sostanziale esaurirsi, in Europa, dell'interesse critico nei confronti di questo versante dell'opera ernstiana).

³⁶⁵ François Albera, "Exposition au Musée d'Orsay. *Une semaine de bonté* de Max Ernst : 'la robe déchirée du réel'", op. cit., p. 134.

III.1. Collage e immagine in movimento.

Tracciando un bilancio dei primi sei anni di Surrealismo “ufficiale”, nel *Second Manifeste du Surréalisme* Breton evoca il numero crescente di contributi prodotti dal movimento «sous forme de livres, de tableaux et de films»³⁶⁶, incorporando di fatto il cinema tra le forme espressive surrealiste privilegiate³⁶⁷. Ciononostante, i film effettivamente ascrivibili all’influenza diretta del movimento, prima del 1930, si potrebbero contare sulle dita di una mano: i più significativi sembrano essere *La Coquille et le Clergyman* di Germaine Dulac (1928, realizzato sulla sceneggiatura di Antonin Artaud), *Un chien andalou* (1929) e *L’Âge d’or* (1930) di Luis Buñuel e Salvador Dalí, *L’étoile de mer* (1929, basato sull’omonimo poema di Robert Desnos) e *Les mystères du Château de Dé* (1929) di Man Ray. I surrealisti hanno ereditato l’interesse per le potenzialità visuali del medium cinematografico messe alla prova dallo sperimentalismo dadaista: dagli esordi del “cinema astratto” di Hans Richter (*Rhythmus 21*, *Rhythmus 23*, *Rhythmus 25*, prodotti dal 1923 al 1925) e Viking Eggeling (*Diagonal Symphonie*, 1925) alla forza destabilizzante dell’antistruttura di *Entr’acte* di René Clair e Francis Picabia (1924), i dadaisti avevano utilizzato il medium filmico come uno strumento polivalente, in grado di fornire le soluzioni tecniche per espandere e stressare i confini esistenti tra le arti. A proposito della continuità tra Dada e Surrealismo nell’utilizzo del mezzo cinematografico, Gianni Rondolino nota:

³⁶⁶ André Breton, “Second Manifeste du Surréalisme”, op. cit., p. 802.

³⁶⁷ Non sarà possibile in questa sede, se non per sommi capi, trattare del complesso rapporto tra cinema e Surrealismo. Per approfondimenti relativi a questa tematica si rimanda ad alcuni lavori fondamentali: Ado Kyrou, *Le Surréalisme au cinéma*, Paris, Le Terrain Vague, 1952 (ried. 1963); John Herbert Matthews, *Surrealism and film*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1971; Gianni Rondolino (a cura di), *L’occhio tagliato*, Torino, Martano editore, 1972; AA.VV., *Cinéma dadaïste et surréaliste*, Paris, éditions du MNAM, 1976; Alain e Odette Virmaux, *Les surréalistes et le cinéma*, Paris, Seghers, 1976. In anni più recenti si segnalano, tra i contributi più significativi: Paul Hammond, *The shadow and its shadow: Surrealist writings on the Cinema*, San Francisco, City Light Books, 2000; Robert Short, *The Age of Gold: Surrealist Cinema*, Chicago, Solar Books, 2003; R. Bruce Elder, *Dada, Surrealism and the Cinematic Effect*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2013; Kristoffer Noheden, *Surrealism, Cinema, and the Search for a New Myth*, London, Palgrave Macmillan, 2017.

Data la natura sostanzialmente figurativa del cinema, e in particolare del cinema muto, è evidente che i primi dadaisti che si accostarono al cinema per utilizzarlo nelle loro esperienze artistiche e intellettuali furono i pittori [...] I surrealisti [...] porteranno avanti il discorso cinematografico iniziato dai dadaisti, o meglio vedranno nel cinema uno straordinario veicolo per l'esperienza onirica e fantastica, surreale, cercando persino di trasportare sullo schermo l'equivalente figurativo della "scrittura automatica"³⁶⁸.

Come definire il rapporto, nell'ottica di Breton e dei surrealisti, tra cinema, automatismo e sogno? Sembra molto complesso individuare una posizione univoca, considerando la pluralità di riflessioni che il cinema susciterà, nel tempo, tra i diversi membri del movimento³⁶⁹. Limitandoci a considerare un arco temporale limitato, corrispondente al contesto in cui Ernst elabora le opere qui prese in esame (approssimativamente, dall'inizio degli anni Venti a metà degli anni Trenta), è possibile rilevare l'interesse del movimento per il cinema inteso non come arte specifica, ma come dispositivo tecnico in grado di fungere da supporto alla rappresentazione e alla messa *in movimento* delle immagini interiori: «Du désir du rêve participe le goût, l'amour du cinéma – scrive Desnos su *Paris-Journal* (27 aprile 1923) – [...] nous allons dans les salles obscures chercher le rêve artificiel et peut-être l'excitant capable de peupler nos nuits désertées. Je voudrais qu'un metteur en scène s'épât de cette idée»³⁷⁰. In questi stessi anni, Éluard progetta di intitolare "Cinéma parfait" una raccolta di resoconti dei suoi sogni³⁷¹, mentre su «Littérature», e in seguito su «La Révolution surréaliste», i

³⁶⁸ Gianni Rondolino, *L'occhio tagliato*, op. cit., pp. 16-20.

³⁶⁹ Gilles Deleuze, ad esempio, sottolinea tra le posizioni espresse dal movimento e la riflessione di Artaud, che individua nel cinema surrealista uno sbilanciamento verso la narrazione onirica a detrimento dell'automatismo. Cfr. Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Les éditions de minuit, 1985, pp. 215-216.

³⁷⁰ Robert Desnos, "Le rêve et le cinéma", «Paris-journal», 27 avril 1923, in Id., *Les Rayons et les ombres. Cinéma*, Paris, Gallimard, 1992, p. 32.

³⁷¹ Cfr. Sarane Alexandrian, *Le Surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974, p. 177.

membri del gruppo riportano le immagini delle proprie esperienze oniriche. Sogno e automatismo si intrecciano, a comporre l'ossatura del «modèle purement intérieur»³⁷² invocato da Breton per le arti: la prima opera di scrittura automatica, *Les Champs magnétiques*, procede da un'esperienza vissuta da Breton in un momento di dormiveglia, quando sente pronunciare l'equivoca frase «Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre»³⁷³, accompagnata dalla visione, all'esterno, di un uomo dal corpo sezionato – sezionato, letteralmente, da un'inquadratura spontanea, una soglia che definisce lo spazio poroso in cui immagine mentale e visuale confluiscono. Fotografia e cinema, mezzi di produzione *automatica* dell'immagine, concretizzano la possibilità di trasportare sul piano percettivo l'incedere alogico, frammentario dell'esperienza onirica: nell'ottica di Breton il cinema rappresenta, insieme alla fotografia, cui è connesso per estensione, «un coup mortel aux vieux modes d'expression, tant en peinture qu'en poésie où l'écriture automatique [...] est une véritable photographie de la pensée»³⁷⁴. Nella conclusione del denso testo di presentazione della mostra dei collage ernstiani alla libreria *Au Sans pareil*, l'obsolescenza del naturalismo pittorico è contrapposta alle potenzialità del procedimento del collage fotografico, descritto attraverso una metafora cinematografica:

Parce que, résolu à en finir avec un mysticisme-escroquerie à la nature morte, il projette sous nos yeux le film le plus captivant du monde et qu'il ne perd pas la grâce de sourire tout en éclairant au plus profond, d'un jour sans égal, notre vie intérieure, nous n'hésitons pas à voir en Max Ernst l'homme de ces possibilités infinies³⁷⁵.

³⁷² André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 4.

³⁷³ André Breton, "Manifeste du Surréalisme", op. cit., p. 325.

³⁷⁴ André Breton, "Les pas perdus", op. cit., p. 245.

³⁷⁵ Ivi, p. 246.

Secondo Abigail Susik, «for Breton, Ernst's collage methods, as a juxtaposition of distinct realities that create a spark, resemble the projected and continuous images of the filmic apparatus»³⁷⁶: all'interno del testo, Breton evoca esplicitamente una delle proiezioni più note (e mitizzate) della storia del cinema, quella del cortometraggio dei fratelli Lumière *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, avvenuta il 6 gennaio 1896. Significativamente, allo schermo di proiezione Breton sostituisce il *tableau*, la tela del dipinto:

On sait aujourd'hui, grâce au cinéma, le moyen de faire *arriver* une locomotive sur un tableau. À mesure que se généralise l'emploi des appareils ralentisseur et accélérateur, qu'on s'habitue à voir jaillir des chênes et planer des antilopes, on pressent avec une émotion extrême ce que peuvent être ces temps locaux dont on entend parler³⁷⁷.

Il film si pone dunque in contrasto con la staticità del linguaggio naturalistico proprio della pittura tradizionale, aprendo la strada a una *visione* nuova della realtà, fondata sulla percezione soggettiva. Breton evoca infatti le meravigliose facoltà del cinema di intervenire sulla naturale scansione del tempo, attraverso le tecniche di movimento rallentato (il cosiddetto “slowed motion”, ottenuto attraverso la pratica dell'*overcranking*³⁷⁸) e accelerato (“accelerated motion”, ottenuto attraverso l'*undercranking*), che entrano in dialogo con l'abolizione della nozione di un tempo unico proposta da Albert Einstein con la sua teoria della relatività generale, divulgata in questi stessi anni in Francia³⁷⁹ («[...] ces temps locaux dont

³⁷⁶ Abigail Susik, “The man of these infinite possibilities”, in «Contemporaneity», vol. 11, 2011, p. 68.

³⁷⁷ André Breton, “Les pas perdus”, op. cit., p. 246.

³⁷⁸ L'*overcranking* stato inventato, a cavallo tra XIX e XX secolo, dal prete e scienziato austriaco August Musger. L'effetto rallentato si ottiene bloccando ogni fotogramma a velocità superiore rispetto a quella che verrà applicata al momento della riproduzione. L'*undercranking* si ottiene attraverso il procedimento opposto.

³⁷⁹ Marguerite Bonnet, Philippe Bernier e Étienne-Alain Hubert rilevano, nelle “Notes et variantes” al testo elaborate per il tomo I delle *Œuvres complètes* di Breton, “l'intérêt de Breton pour Einstein” (*Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 1267). Sul rapporto tra il Surrealismo e la nuova visione del mondo proposta dalla fisica a partire dalla formulazione della teoria einsteiniana, si segnala un recente intervento del fisico Giovanni Amelino-Camelia, “La rivoluzione relativistico-quantistica e la nostra nuova visione

on entend parler»). I meccanismi di manipolazione del tempo filmico innescano ciò che Breton chiamerà in seguito «le pouvoir de dépaysement»³⁸⁰ dell'immagine cinematografica, favorendo accostamenti altrimenti impossibili: attraverso il movimento rallentato le antilopi possono “planare”, mentre grazie al movimento accelerato una quercia può spuntare dal terreno ed ergersi in pochi secondi, di fronte allo sguardo meravigliato dello spettatore. Nel 1936 Breton fa riferimento al testo introduttivo della mostra all'*Au Sans Pareil* per rilanciare la riflessione sulla contrazione e la dilatazione del tempo al cinema e in pittura, in un testo rimasto a lungo inedito intitolato “La peinture animée”: evocando la prima esposizione di collage ernstiani, Breton ricorda «la découverte d'une nouvelle perspective, qui se superpose à la perspective spatiale et en constitue l'équivalent dans la durée»³⁸¹. Alla frammentazione dello spazio, la cui continuità è spezzata dall'intervento del *collagiste*, si aggiungono la contrazione e la dilatazione del tempo in funzione del *movimento* impresso nelle immagini: il testo di Breton sembra qui dialogare apertamente con la riflessione sulla percezione spazio-temporale inaugurata da Henri Bergson, che fin dal primo, fondamentale testo *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1898) aveva definito il movimento come «une synthèse mentale, un processus psychique et par suite inattendu»³⁸², aprendo la strada all'idea di una percezione soggettiva, interiore, dello spazio e del tempo.

Georges Sebbag individua all'origine della concezione bretoniana di “peinture animée” l'influenza di Grandville³⁸³, e in particolare dei due “dessins animés” (*Crime et expiation* e *Promenade dans le ciel*) [Fig. 142] inviati a «Le Magasin Pittoresque» il 17 marzo 1847, poco prima della sua morte: presentate come *rêves*,

dell'Universo”, in Marco Vallora (a cura di), *Dal Nulla al Sogno: Dada e Surrealismo*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2018, pp. 362-371.

³⁸⁰ André Breton, “Comme dans un bois” (1953), in *La clé des champs*, Paris, Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1979, p. 296.

³⁸¹ André Breton, “La peinture animée”, in Id., *Œuvres complètes*, t. II, op. cit., p. 1254.

³⁸² Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, in Id., *Œuvres*, Paris, PUF, 1963, p. 74.

³⁸³ Georges Sebbag, “The animated painting of the surrealist dreamer”, in José Jiménez (a cura di), *Surrealism and the Dream*, Madrid, Fundacion Colecion Tyssen, 2014, p. 68.

trasposizioni visuali di due sogni, le immagini si strutturano secondo un andamento discendente che descrive le fasi di una metamorfosi. Visivamente si tratta di un'operazione di assemblaggio e messa in sequenza di una serie di oggetti legati tra loro da vincoli analogici, ordinati in un movimento ritmato da uno stimolo psichico, il ricordo del sognatore, come esplicita lo stesso Grandville descrivendo il secondo sogno in una lettera al redattore della rivista:

Notre rêveuse ne mêle-t-elle pas ensemble ses achats du marché avec les souvenirs d'une promenade en plein champ, où elle aura rencontré le vénéneux champignon, et cet arbuste en forme de parasol avec les souvenirs de l'astre argenté qu'elle a contemplé le soir d'une belle journée d'été, tandis qu'elle voyait voltiger devant elle une chauve-souris, ou bien encore, avec l'ombrelle qui lui avait servi à se garantir des feux du soleil couchant et qu'elle agita pour chasser l'oiseau nocturne ? ...³⁸⁴

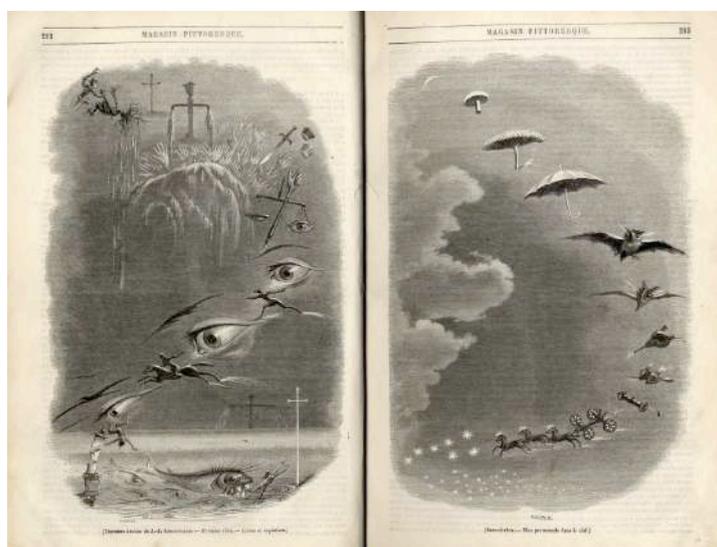


Figura 142. J. J. Grandville, *Crime et expiation e Promenade dans le ciel*, «Le Magasin Pittoresque», 17 marzo 1847.

³⁸⁴ Lettera di Grandville alla redazione di «Le Magasin Pittoresque», citata in Alberto Castoldi, *Grandville&Company. Il "perturbante" nell'illustrazione romantica*, Bergamo, Pierluigi Lubrina editore, 1987, p. 41, e in Annie Renonciat, *J. J. Grandville*, Paris, Delpire, 1985, p. 282.

Lo sviluppo vettorizzato, sequenziale delle immagini sembra rivelare una concezione proto-filmica dell'immagine, vicina alle tecniche illusionistiche in voga all'epoca di Grandville (come le proiezioni della lanterna magica, del fenachistoscopio o gli spettacoli dei *panoramas*), ma anche a un'idea della scomposizione del movimento analoga ai principi sui quali si fonderà la pratica della registrazione cronofotografica, pochi decenni dopo.

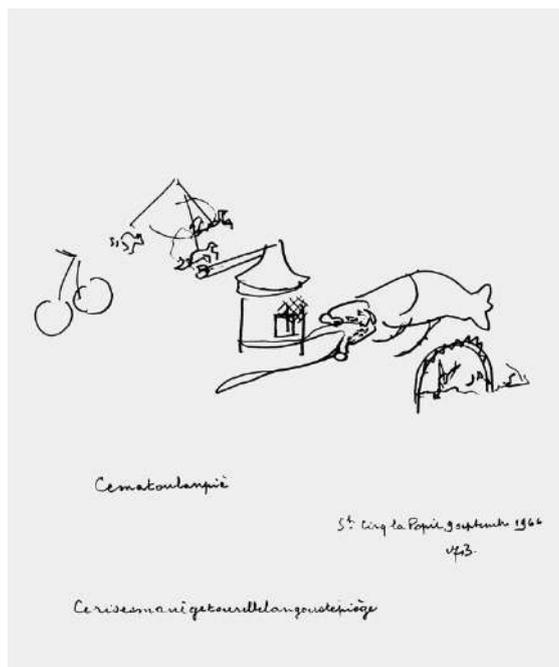


Figura 143. André Breton, *Cerisesmanègetourellelangoustepiège*, 1966.

Nel 1966, curiosamente anch'egli poco prima della propria morte, Breton realizza alcuni “dessins animés”, strutturati secondo il medesimo principio utilizzato da Grandville, tra cui il disegno intitolato *Cerisesmanègetourellelangoustepiège* [Fig. 143]: a partire da un oggetto iniziale (un paio di ciliegie), l'immagine si svolge in un movimento che scandisce le fasi di un processo metamorfico (si susseguono una giostra, una scure, un'aragosta e una tagliola). Breton evidenzia la logica del collage, inequivocabilmente sottesa a questo meccanismo di messa in sequenza di elementi eterogenei, attraverso il montaggio verbale che titola l'immagine (costruito sulla sequenza di parole *cerises*, *manège*, *tourelle*, *langouste* e *piège*), rivelando un evidente debito nei confronti dell'“esprit du collage” ernstiano. Sotto l'egida di Grandville, nei confronti del quale è certamente debitore

anche dell'immaginario teriomorfo abitato dai suoi ibridi umani e animali, Ernst è il primo a consegnare l'immagine alla sua dimensione *animata*, secondo l'espressione di Breton, attraverso una logica del movimento e della trasformazione che, già pienamente sviluppata nei collage esposti all'*Au Sans Pareil*, sarà ulteriormente perfezionata nelle sequenze dei *romans-collages*: «Au vu des métamorphoses qu'il fait subir aux êtres animés ou inanimés – sintetizza Georges Sebbag – l'artiste de Cologne s'affirme d'emblée comme un rêveur de peinture animée, un cinéaste de dessin animé. C'est un iconoclaste à tous les points de vue : il tord l'espace euclidien, il brise la flèche du temps, il découpe et détourne les images»³⁸⁵.

L'osservazione di alcuni collage, prodotti da Ernst tra il 1919 e il 1921 ed esposti all'*Au Sans Pareil*, potrebbe permettere di identificare specifici elementi a sostegno della metafora filmica utilizzata da Breton nel testo di presentazione, a partire dalle strategie di rappresentazione del *movimento* all'interno delle immagini. In particolare, oltre alle pose dinamiche frequentemente utilizzate, la ripetizione di figure identiche strettamente ravvicinate sembra evocare un effetto cinematografico, mutuato dal cinema o dalla fotografia: il collage *Dada Degas par Dada Max Ernst Tricoteur* (1920-21) [Fig. 144], in cui due identiche sagome di un cavallo sormontato da un fantino si susseguono a breve distanza, sembra ricordare le sequenze cronofotografiche che Edward Muybridge aveva dedicato, nell'ultimo quarto del XIX secolo, alla corsa dei cavalli [Fig. 145]. Le sagome dei cavalli nel collage di Ernst sono collegate a un meccanismo che riceve il movimento da un asse centrale che sembra ricordare l'asta di un metronomo (strumento per eccellenza associato alla scansione del tempo), come potrebbe suggerire il solco arcuato lasciato dal suo movimento nella parte superiore dell'immagine.

³⁸⁵ Georges Sebbag, "Dans la volière de Max Ernst", in *Birds on the wire. Max Ernst 1921-1928*, catalogo dell'esposizione, London, Sotheby's, 2017, s.p.

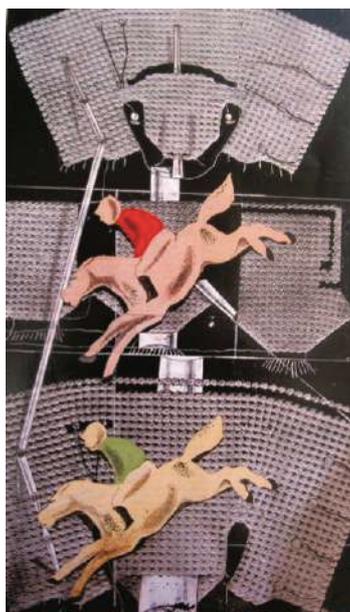


Figura 144. Max Ernst, Dada Degas par Dada Max Ernst Tricoteur, 1920-21.



Figura 146. Max Ernst, Le massacre des innocents, 1921.

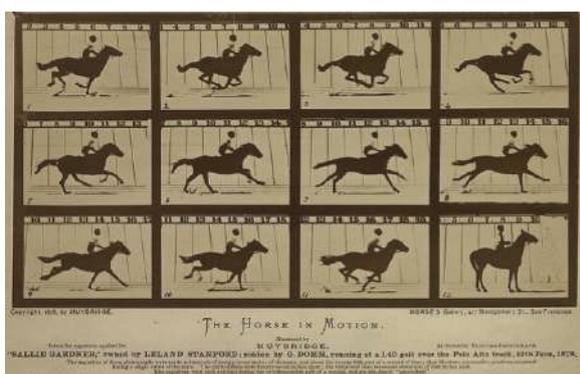


Figura 145. Edward Muybridge, The horse in motion, 1878.



Figura 147. Edward Muybridge, Mortal Jump, 1887.

Analogamente, in *Le massacre des innocents* (1921) [Fig. 146], le sagome umane in fuga, evocando l'evento biblico in uno spazio distorto e squassato, sembrano ricordare il corpo dell'atleta immortalato da Muybridge nelle diverse fasi di un salto mortale [Fig. 147]. La pratica cronofotografica di Muybridge rappresenta una tappa fondamentale delle sperimentazioni ottocentesche relative alla percezione del movimento, accompagnate dallo sviluppo di strumentazioni visive sempre più raffinate³⁸⁶: in particolare, l'impulso allo sviluppo della ricerca

³⁸⁶ Per uno studio approfondito delle sperimentazioni tecniche relative allo studio della percezione si rimanda al testo fondamentale di Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, Cambridge, MIT Press, 1990.

di Muybridge in direzione della scomposizione del movimento era derivato da una richiesta dell'industriale americano Leland Stanford, che nel 1872 gli chiese di fotografare la corsa del suo cavallo Occident per verificare la tesi secondo la quale, in un certo momento della corsa, tutte le zampe dell'animale sono sollevate dal suolo. Al riguardo, Elio Grazioli osserva:

La questione principale consisteva appunto in questo: spezzare la continuità in una serie di scatti discontinui ma calcolati per ricostruire in modo credibile e convincente il flusso temporale. La tecnologia dell'epoca comportava ancora tempi di fissazione troppo lunghi, cosicché ciò che muoveva risultava vago e indistinto, semitrasparente come un fantasma. Il movimento, potremmo dire, era il fantasma della fotografia, il suo assillo, la sua impresa impossibile. Essa era riuscita a fissare per la prima volta l'istante, il momento inafferrabile che costituiva il paradosso di ogni riflessione sul tempo, già trascorso mentre si cerca di pensarlo e dunque preso tra un "non più" e un "non ancora" a loro volta mai presenti. Ora l'istante era visibile, anzi era "il visibile", ciò che solo si poteva guardare e riguardare perché era registrato³⁸⁷.

In *Parigi, capitale del XIX secolo*, Walter Benjamin identifica nell'invenzione della fotografia l'evento responsabile del declino della pittura di panorami³⁸⁸, che trova proprio nel medium fotografico la logica prosecuzione³⁸⁹. Sviluppando la riflessione di Benjamin, Grazioli propone la collocazione della cronofotografia in una zona di faglia tra la pittura "panoramatica" e il cinema:

³⁸⁷ Elio Grazioli, Prefazione a Edward Muybridge, *Arte e sperimentazione*, Milano, Abscondita, 2016, p. 11.

³⁸⁸ Si potrebbe qui ravvisare un'analogia con l'osservazione di Breton, che identifica nella fotografia il "coup mortel" inferto alla pittura naturalistica.

³⁸⁹ Walter Benjamin, "Parigi, capitale del XIX secolo", in Id., *I "passages" di Parigi*, vol. I, tr. it. Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2000, pp. 7-8.

In termini benjaminiani [...] potremmo dire non solo che la cronofotografia sia l'anello di congiunzione tra il panorama e il cinema, ma che questo va inteso secondo le nozioni di obsolescenza e di anacronismo, ovvero come nel panorama, scalzato in modo improvviso e inatteso dalla fotografia, fosse già insito il principio, quello del cinema appunto, che sarebbe andato oltre la fotografia stessa. La questione è interessante, perché interviene sulla concezione di tempo, qui centrale: nel flusso temporale, che si pensa unico e omogeneo, rimangono in realtà residui di eventi che possono riemergere, stratificazioni che possono interferire, intrecci che si possono verificare³⁹⁰.

In Francia gli esperimenti cronofotografici conoscono grande notorietà attraverso l'opera di sperimentazione e, parallelamente, di divulgazione scientifica di Étienne-Jules Marey³⁹¹, titolare della cattedra di "Histoire naturelle des corps organisés" al Collège de France dal 1869 al 1904 e inventore del termine *chronophotographie* (alternato, per un certo periodo, a *photochronographie*). Le ricerche di Marey vertono sull'analisi e la simulazione del movimento, sia animale che umano, attraverso strumenti di registrazione ottica analoghi a quelli utilizzati da Muybridge o di propria invenzione, come il fucile fotografico, e di riproduzione del movimento, come fenachistoscopi, zootropi, prassinoscopi. A differenza di Muybridge, tuttavia, Marey elabora visualmente le sequenze del movimento fissandole su un'unica lastra, con un caratteristico effetto "a striscia" che costituirà uno dei principali riferimenti per alcune sperimentazioni pittoriche di Marcel Duchamp (a titolo di esempio, *Nu descendant un escalier* n. 2), per la pittura futurista, il fotodinamismo dei fratelli Bragaglia e per lo stesso Ernst. In *Nageur aveugle* (1934) [Fig. 148] Ernst accosta le immagini tratte da due cronofotografie realizzate da Marey, pubblicate su «La Nature» nel 1901: la prima rappresenta un

³⁹⁰ Elio Grazioli, nota 1 in "Prefazione" a Edward Muybridge, *Arte e sperimentazione*, op. cit., p. 21.

³⁹¹ Per un approfondimento relativo alle ricerche di Marey, cfr. lo studio fondamentale di Laurent Mannoni, *Étienne-Jules Marey, la mémoire de l'œil*, Paris-Milano, La Cinémathèque française-Mazzotta, 1999.

«corps pisciforme plongé dans le courant d'air avec la grosse extrémité en avant» [Fig. 149], un oggetto investito da getti paralleli di fumo, di cui l'apparecchio fotografico registra il comportamento in seguito all'incontro con il corpo solido. La seconda documenta, invece, la replica del medesimo esperimento condotto con un flusso liquido che incontra l'ostacolo di un oggetto fisso [Fig. 150]. Realizzato per studiare l'effetto del movimento di un corpo all'interno dell'elemento liquido o gassoso, l'esperimento si basa sull'inversione dei suoi fattori, che consente la registrazione visiva del processo attraverso l'apparecchio fotografico: il corpo resta fermo, e il flusso aereo o liquido scorre, intercettandolo.

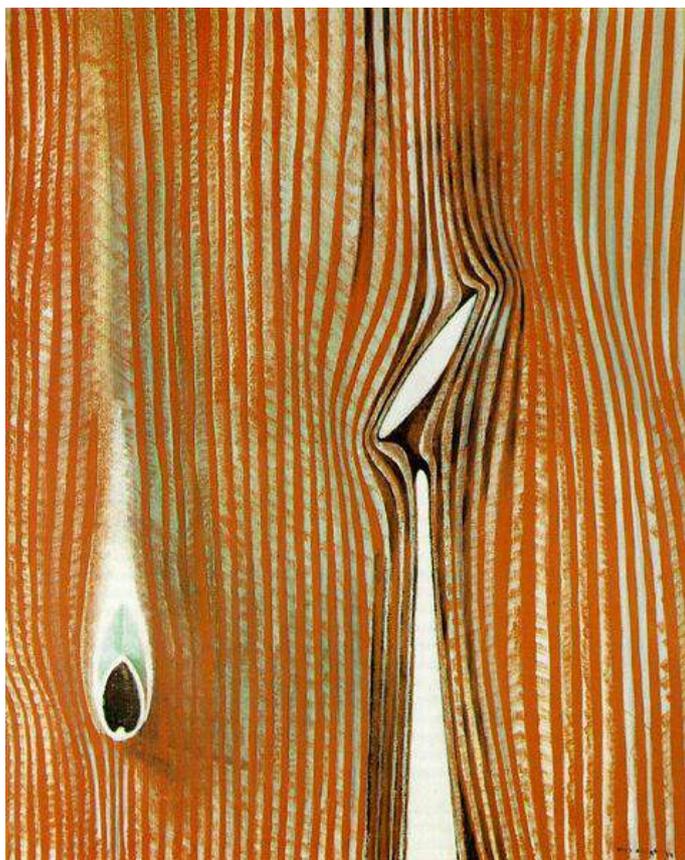


Figura 148. Max Ernst, Nageur aveugle, 1934.

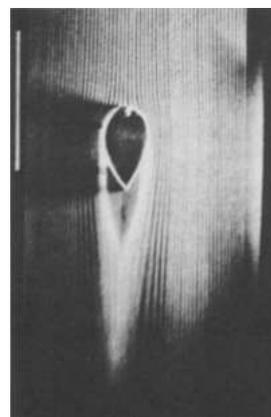


Figura 149. "Corps pisciforme plongé dans le courant d'air avec la grosse extrémité en avant", «La Nature», 1901.

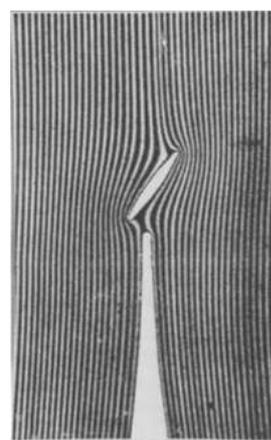


Figura 150. "Objet placé dans un courant liquide", «La Nature», 1901.

Nel dipinto-collage, Ernst rappresenta due flussi contrari (il primo direzionato dal basso verso l'alto, e viceversa), accostando l'elemento liquido e quello gassoso: il risultato è una sorta di solidificazione che assume i tratti, familiari, delle

venature del legno, dei nodi e delle protrusioni interne che rappresentano l'impronta visiva (anch'essa, potremmo dire, cronofotografica?) dell'espansione del tronco. Le immagini di questi esperimenti di Marey sono utilizzate in diversi altri dipinti degli anni Trenta, come *Paysage, effet d'attouchement* (1934-35), ma anche in produzioni più tarde, come *Le jardin de la France* (1962). Altre opere, intitolate anch'esse *Nageur aveugle* (una delle quali, testimonia Patrick Waldberg, è trattenuta da Ernst per la propria collezione³⁹²) [Fig. 151], sono realizzate secondo il medesimo principio a partire da immagini schematiche, sempre pubblicate su «La Nature», che riproducono gli effetti del magnetismo [Fig. 152].

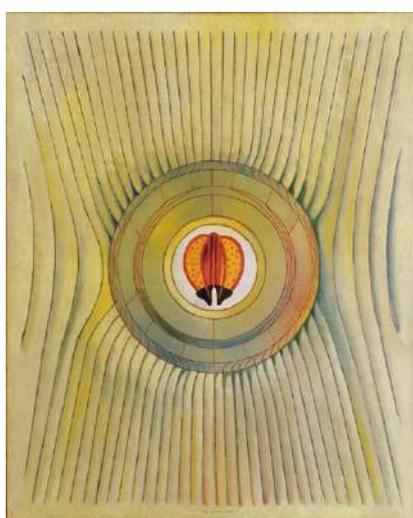


Figura 151. Max Ernst, *Nageur aveugle*, 1934.

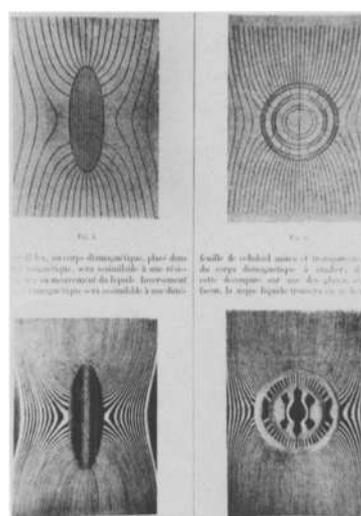


Figura 152. "Figures montrants des lignes de force magnétiques", «La Nature», 1901.

Parallelamente alla ricerca, Marey svolge un'intensa attività di divulgazione scientifica attraverso numerosi articoli pubblicati su «La Nature», come osserva Manuel Chemineau:

La série d'articles d'Étienne-Jules Marey sur ses travaux consacrés à l'étude du mouvement, de la locomotion [...] fut l'un des plus grands et des plus durables succès de «La Nature». La démarche de Marey, décomposer le mouvement en des entités significatives, qui devait conduire à l'invention par d'autres du

³⁹² Cfr. Patrick Waldberg, *Max Ernst*, op. cit., p. 62.

cinéma, passe par plusieurs phases qui engagent aussi tout le dispositif de représentation adopté par les rédacteurs de «La Nature»³⁹³.

Rosalind Krauss ricorda il periodo trascorso da Ernst, alla fine degli anni Venti, sfogliando una pila di esemplari de «La Nature», in cui osserva con curiosità le riproduzioni dei «optical devices – praxinoscopes, zootropes, phaenakistoscopes – through which an early version of the ‘movies’ was then being imagined»³⁹⁴:

But as he knew all too well, the movement, far from being fluid, was captive to the intermittence of, for example, the little slitlike openings along the drum of the zootrope. Through each of these slits you could see an image on the far side of the drum’s inner wall, each one a single station in a sequence of position, the frozen moment from within a recorded burst of motion. As the drum turned each new slit would uncover an additional position, the whole revolution revealing the entire arc of activity: a bird’s wings dipping as its neck strains forward and then lifting upward as its head retracts. “Flight” would thus be captured in the circuit of the drum and giddily released for the onlooker.

But “flight” was nonetheless syncopated by the march of the little openings passing before your fascinated gaze, separated as they had to be by stretches of blankness. Onto the effortless freedom of the bird’s forward motion would thus be projected the stop-and-go flicker of these visual interruptions. This hiccup, this jerkiness, this twitch, would enter the projection of early films, from nickelodeons to silent, finally to be internalized in Chaplin’s very walk, as hitching up his pants and bouncing his cane he imitated the tremor that constantly palsied the visual space of

³⁹³ Manuel Chemineau, *Fortunes de La Nature. 1873-1914*, op. cit., p. 157.

³⁹⁴ Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, op. cit., p. 206.

primitive cinema, everyone seeming to march to the sound of an invisible drummer³⁹⁵.

Per elaborare la tavola 33 (“...sous mon blanc vêtement, dans mon colombodrome, vous ne serez plus pauvres, pigeons tonsurés. Je vous apporterai douze tonnes de sucre. Mais ne touchez pas à mes cheveux !”) [Fig. 153] di *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, Ernst utilizza proprio l'immagine di un dispositivo ottico tratta da «La Nature»: al centro del tamburo di uno zootropo, inquadrato dall'alto per mostrare al suo interno la successione delle fasi del volo di un uccello, Ernst colloca la fanciulla, che si ritrae come perdendo i sensi mentre si copre il volto. Dal “colombodromo” fugge un uccello, che Ernst trae da un'altra illustrazione della rivista, raffigurante una successione di sculture prodotte da Marey per immortalare la sequenza del battito d'ali [Fig. 154].

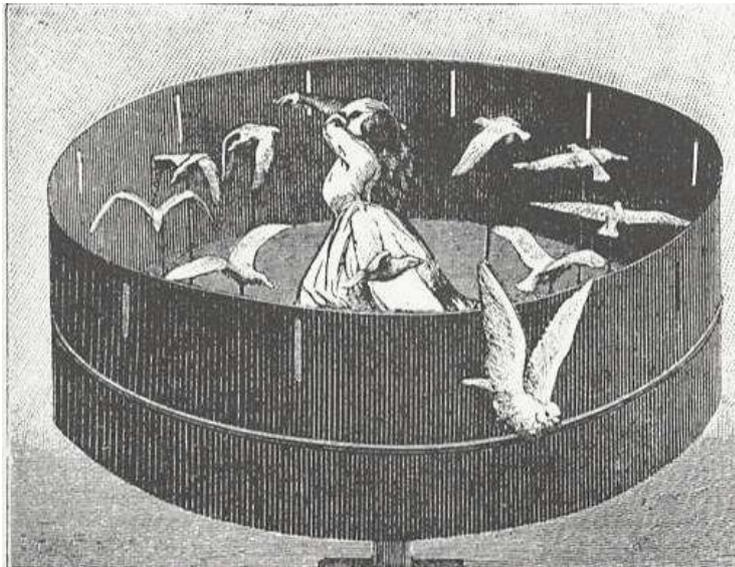


Figura 153. *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, tav. 33.

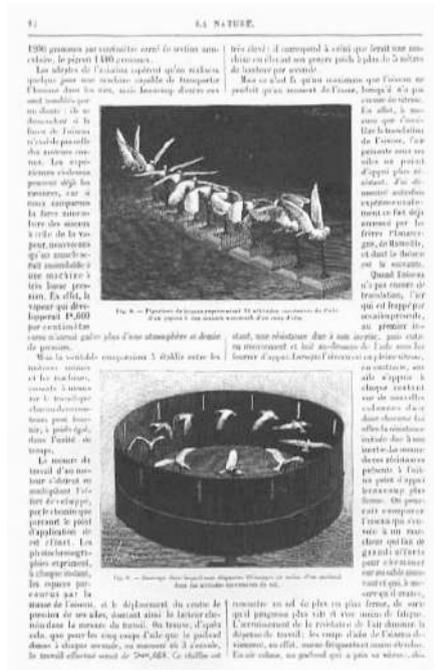


Figura 154. "Zootrope", «La Nature», 1888.

La fanciulla, sopraffatta dalle spire ipnotiche del movimento ritmico e perpetuo del volo, cade in un deliquio onirico:

³⁹⁵ *Ibid.*

And, inevitably, her dream will be pulsatile. The surge of the wings beating up and down from within the illusion will visually rhyme with the flickering staccato of the zootrope's motion, a rhythm connecting the interior image with the exterior "form". This is the rhythm that will simultaneously construct the gestalt and threaten it with dissolution, with a breakup into its separate, impotent fragments. And this is the rhythm, he knew as well, that will allow the erotic currents of the dream to surface³⁹⁶.

Ernst si avvale della rappresentazione sequenziale del movimento dei corpi anche nel capitolo conclusivo di *Une semaine de bonté*, in particolare nella giornata del Sabato, il cui filo conduttore sono le evoluzioni dei corpi in preda alle convulsioni delle donne sospese a mezz'aria. Nello specifico, prendendo in considerazione le tavole 174, 175, 176, 177, 180, 181 e 182, sembra possibile riconoscere la rappresentazione di alcune fasi progressive del delirio isterico, così come l'aveva osservato Jean-Martin Charcot al sanatorio della Salpêtrière: la messa in sequenza ernstiana sembra farne emergere i momenti salienti, in un crescendo di tensione emotiva, secondo la concezione espressa da Breton e Aragon delle documentazioni visuali dell'isteria, capaci di offrire i «tableaux vivants les plus expressifs et les plus purs»³⁹⁷. Per la realizzazione di queste immagini, Ernst si avvale di incisioni realizzate a partire da fotografie effettuate alla Salpêtrière a scopo documentale: a partire da immagini analoghe, Paul Richer aveva realizzato le tavole sinottiche pubblicate sul suo *Études clinique sur le grand hystérie ou hystéro-épilepsie* (1881) [Fig. 155], con lo scopo di illustrare la successione cronologica delle fasi dei quattro periodi dell'attacco isterico (periodo epilettoide, periodo del clownismo, periodo delle attitudini passionali, periodo del delirio).

³⁹⁶ Ivi, pp. 214-215.

³⁹⁷ André Breton, Louis Aragon, "Le cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928)", op. cit., p. 23.

Con lo stesso obiettivo Richer e Charcot avevano pubblicato, in *Les démoniaques dans l'art* (1887), una serie di disegni tratti dalle fotografie realizzate alla Salpêtrière sotto la supervisione dello stesso Charcot: la documentazione iconografica, riunita in vere e proprie sequenze cronologiche del delirio [Figg. 156, 157, 158, 159, 160], trova corrispondenza nella serie di immagini elaborate da Ernst [Figg. 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167], il cui intervento si limita di fatto alla traslazione dei corpi delle isteriche, dall'orizzontalità del letto alla verticalità dell'ascesa.

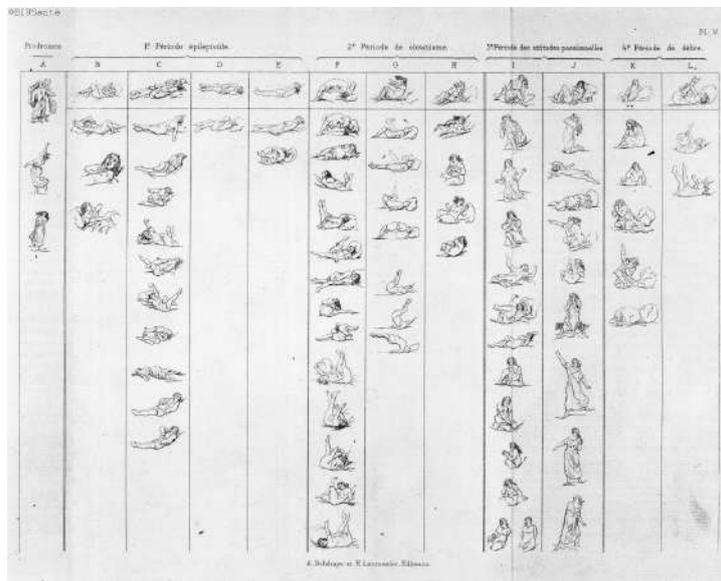


Figura 155. Tavola sinottica pubblicata in Paul Richer, *Études clinique sur le grand hystérie ou hystéro-épilepsie*, 1881.

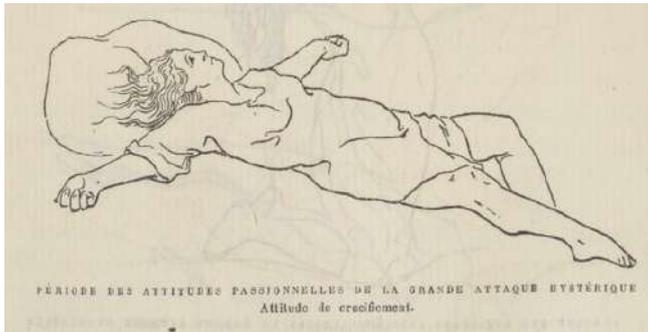


Figura 156. "Attitude de crucifiement", in Paul Richer e Jean-Martin Charcot, Les démoniaques dans l'art, 1887.



Figura 161. Une semaine de bonté, tav. 174.



Figura 157. "Attitude de supplication", in Paul Richer e Jean-Martin Charcot, Les démoniaques dans l'art, 1887.

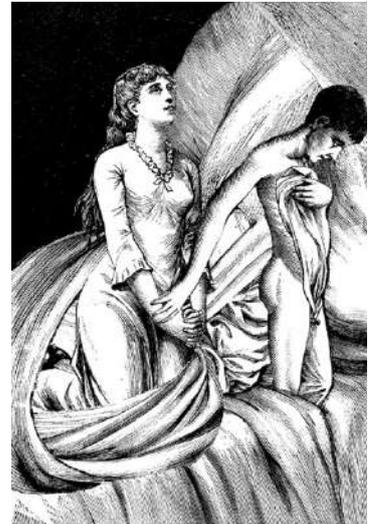


Figura 162. Une semaine de bonté, tav. 175.



Figura 158. "Phase tonique", in Paul Richer e Jean-Martin Charcot, Les démoniaques dans l'art, 1887.



Figura 163. Une semaine de bonté, tav. 176.



Figura 159. "Grands mouvements de la phase tonique", in Paul Richer e Jean-Martin Charcot, *Les démoniaques dans l'art*, 1887.



Figura 160. "Arc hystérique", in Paul Richer e Jean-Martin Charcot, *Les démoniaques dans l'art*, 1887.



Figura 164. *Une semaine de bonté*, tav. 177.



Figura 165. *Une semaine de bonté*, tav. 180.



Figura 166. *Une semaine de bonté*, tav. 181.



Figura 167. *Une semaine de bonté*, tav. 182.

Ernst intuisce e si avvale del potenziale onirico, disorientante, di queste immagini che si succedono “a singhiozzo”, segmentando il fluire continuo della percezione, secondo il modello offerto dalla registrazione cronofotografica: se le sperimentazioni di Marey si prefiggono l’obiettivo di analizzare la natura esatta, realistica del movimento, le avanguardie e in particolare il Surrealismo vi scorgono una breccia sul confine tra realtà e sogno, tra visione oggettiva e allucinazione. Maurice Merleau-Ponty leggerà le sequenze cronofotografiche come una «*rêverie zénonienne sur le mouvement*»³⁹⁸, immaginandole come una poetica materializzazione del paradosso di Zenone di Elea, mentre André Bazin riscontrerà in queste immagini, «*incunables du cinéma*»³⁹⁹ secondo Laurent Mannoni, il germe della pura estetica del cinema, della sua misteriosa bellezza:

Lorsque Muybridge et Marey réalisaient les premiers films d’investigation scientifique, ils n’inventaient pas seulement la technique du cinéma, *ils créaient du même coup le plus pur de son esthétique*. C’est là le miracle du film scientifique, son inépuisable paradoxe. C’est à l’extrême pointe de la recherche intéressée, utilitaire, dans la proscription la plus absolue des intentions esthétiques comme telles, que la beauté cinématographique se développe par surcroît comme une grâce surnaturelle⁴⁰⁰.

III.1.1. Il cinema delle illusioni e la *mise en abyme* dell’inquadratura.

Il debito con la tecnica cronofotografica, d’altronde, sembra manifesto fin dagli esordi del cinematografo: il brevetto dell’apparecchio, ancora senza nome, depositato dai fratelli Lumière il 13 febbraio 1895, descrive uno strumento la cui finalità è «*l’obtention et [...] la vision des épreuves chronophotographiques*»⁴⁰¹.

³⁹⁸ Maurice Merleau-Ponty, *L’œil et l’esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 77.

³⁹⁹ Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l’ombre*, Paris, Nathan, 1994, p. 319.

⁴⁰⁰ André Bazin, “Beauté du hasard”, in *L’Écran français* n. 121, 1947, p. 10.

⁴⁰¹ Manuel Chemineau, *Fortunes de La Nature. 1873-1914*, op. cit., p. 157.

Un brevetto successivo (n. 278347, 1898), a sua volta, parla di «perfectionnements à l'obtention et à la projection des images chronophotographiques»⁴⁰².

In effetti, fin dalla sua nascita il cinema non esita ad attingere alle sperimentazioni tecniche fotografiche relative alla percezione del tempo per costituire il proprio repertorio di effetti visivi: il cinema francese, in particolare, a cavallo tra fine Ottocento e inizio Novecento conosce le potenzialità degli effetti di manipolazione del tempo filmico, spesso declinati come effetti illusionistici, attraverso l'opera di Georges Méliès, che in diversi film – tra cui *Carrefour de l'Opéra* (1897), *L'Apparition* (1903) e *Le Roi du maquillage* (1904) – si serve dell'effetto del movimento accelerato e della dissolvenza. Analizzando il testo bretoniano di presentazione della mostra all'*Au Sans Pareil*, Abigail Susik identifica proprio in Méliès uno dei possibili riferimenti, non esplicitati, di Breton: «Although Breton does not mention Méliès specifically in his essay – osserva Susik – his allusion to the fantastic effects of slow and accelerated motion evokes just the types of cinematic stunts performed by this filmmaker»⁴⁰³.

Nel momento in cui Breton pubblica il suo testo, Méliès è di fatto inattivo in ambito cinematografico da quasi un decennio: sono le avanguardie, Dada e Surrealismo in testa, a recuperare i suoi film, di cui celebrano la giocosa spontaneità e il gusto della sperimentazione. Ai loro occhi, il cinema di intrattenimento di Méliès fa efficacemente da contraltare al cinema «nobile e colto, rivolto a una élite intellettuale e artistica, nato con il preciso scopo di elevare la “settima arte”, non ancora riconosciuta come tale da gran parte dell'intellettualità borghese, al livello appunto di arte, con tutte le conseguenze del caso: una teoria, una estetica, una critica, una “museografia”»⁴⁰⁴. Già proprietario e direttore del Théâtre Robert Houdin al Palais Royal, un tempo luogo delle *Soirées Frantastiques* del leggendario prestigiatore Jean Eugène Robert Houdin, Méliès sembra sfruttare le potenzialità del mezzo cinematografico al fine di accrescere il

⁴⁰² *Ibid.*

⁴⁰³ Abigail Susik, “The man of these infinite possibilities”, op. cit., p. 69.

⁴⁰⁴ Gianni Rondolino, *L'occhio tagliato*, op. cit., p. 21.

potere illusionistico dei suoi spettacoli, tanto da meritarsi l'appellativo di "cinémagicien". Una fama analoga accompagna Ernst tra i surrealisti, a partire dallo stupefatto entusiasmo manifestato da Breton, Tzara, Aragon e Soupault all'apertura della scatola riempita di collage, inviata da Ernst per la mostra all'*Au Sans Pareil*. Ernst è l'«homme de ces possibilités infinies» per Breton, «peintre des illusions» per Aragon, nel testo che gli dedica due anni dopo:

Max Ernst est le peintre des illusions. Illusions partout : illusion cette caravane d'oiseaux extraordinaires traversant un désert, de près ce sont des chapeaux de femmes découpés dans un catalogue de grand magasin ; illusion de ce glacier, ces arbres ces personnages. Toute apparence, notre magicien la recrée. Il détourne chaque objet de son sens pour l'éveiller à une réalité nouvelle⁴⁰⁵.

In uno dei suoi cortometraggi più noti, *L'homme à la tête en caoutchouc* (1901) [Fig. 168], Méliès si trova all'interno di una sorta di laboratorio da alchimista o mago, con una sfera di cristallo, alambicchi e strani marchingegni; al centro della stanza c'è un tavolo, dietro il quale è visibile un arco ricavato nel muro. L'interno dell'arco è completamente buio: lo spazio scuro di sfondo, come una sorta di schermo, è fondamentale per l'effetto *mascherino-contromascherino*, che consiste nell'imprimere sulla stessa pellicola due girati differenti. Méliès, il mago, estrae da una scatola una testa vivente, perfettamente identica alla propria, e la posiziona sul tavolo. Dopo averla collegata a un tubo, comincia a gonfiarla attraverso un grosso mantice: la testa, continuando a parlare e cambiare espressione, cresce a dismisura, finché il maldestro assistente del mago eccede nell'utilizzo del mantice, gonfiandola fino a farla esplodere. Méliès recupera, in questo e numerosi altri film, il principio della scomposizione del corpo in frammenti su cui si erano basati alcuni tra i più stupefacenti numeri di magia teatrale, dalla decapitazione del figlio

⁴⁰⁵ Louis Aragon, "Max Ernst, peintre des illusions", op. cit., p. 30.

simulata dall'ungherese Joseph Vanek al famoso numero della donna tagliata in due metà all'interno di una cassa⁴⁰⁶. All'illusione della scomposizione del corpo, il medium cinematografico permette di sommare l'effetto dell'ingrandimento a dismisura del frammento, secondo una logica visuale che Ernst utilizzerà spesso nelle sue opere: le sproporzionate gambe femminili che emergono dallo schermo bianco, alimentato dall'elettricità di un oscuro laboratorio della tavola 4 de *La femme 100 têtes* (“...et la troisième fois manquée”) [Fig. 169], per esempio, sembrano dialogare con la testa di Méliès, dilatata attraverso un grosso mantice da alchimista all'interno della cornice dell'arco.



Figura 168. Fotogramma tratto da Georges Méliès, *L'homme à la tête en caoutchouc*, 1901.

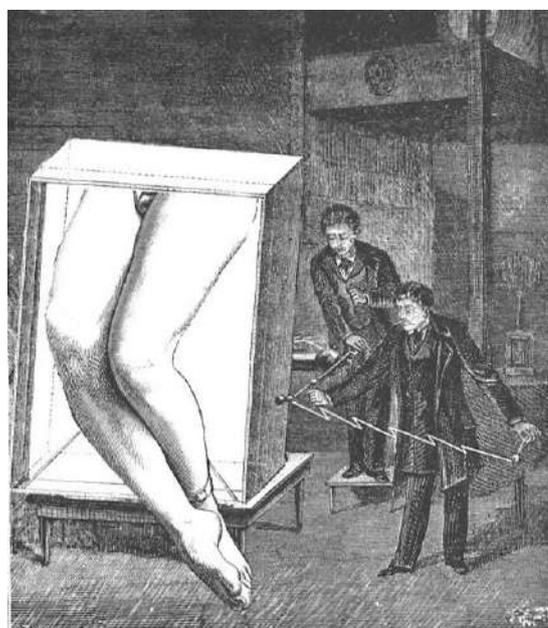


Figura 169. *La femme 100 têtes*, tav. 4.

Lo sdoppiamento di parti del corpo (spesso la testa) o del corpo intero è uno dei trucchi più utilizzati nel cinema di *divertissement* concepito da Méliès: nel cortometraggio *Un homme de tête* (1898) [Fig. 170], ancora nei panni del prestigiatore, si stacca la testa dal collo per deporla ancora vivente, sopra un

⁴⁰⁶ Cfr. Anna Maria Testaverde, “L’horreur théâtrale aux limites du possible : les ‘illusionnismes de scène’ entre XIX et XX siècles / L’orrore teatrale ai confini del possibile: gli ‘illusionismi da palcoscenico’ tra Ottocento e Novecento”, in Franca Franchi, Pierre Glaudes (a cura di), *Faire peur : aux limites du visible / Far paura: ai limiti del visibile*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, 2019, pp. 208-223.

tavolino, mentre una seconda testa miracolosamente ricresce sul suo collo. L'operazione si ripete due volte, finché Méliès non distrugge con un banjo due delle tre teste e si rimette sul collo la terza. O ancora, in *Le portrait mystérieux* (1899) [Fig. 171], Méliès posiziona al centro di un palcoscenico una grande cornice vuota, all'interno della quale compare magicamente uno sdoppiamento di se stesso, che dall'interno del quadro interagisce con il proprio *alter ego* al di fuori.

Come risulta evidente osservando questi cortometraggi, Méliès si rivolge alla cinepresa esattamente come era abituato a rivolgersi al pubblico in carne e ossa durante i suoi numeri teatrali di prestidigitazione, *presentando* i propri trucchi resi sempre più sbalorditivi dalle potenzialità del medium cinematografico, fino a presentare se stesso raddoppiato nel quadro, una cornice effettiva dentro la cornice determinata dall'inquadratura, in una sorta di *mise en abyme*.

È possibile individuare una dinamica analoga nella composizione dei dipinti, dei collage e dei frottage appartenenti al cosiddetto "ciclo Loplop", al quale Ernst lavora a più riprese a partire dalla fine degli anni Venti. La maggior parte di queste opere si intitola *Loplop présente...* (per esempio *Loplop présente une fleur*, *Loplop présente Loplop* [Fig. 172], *Loplop présente une jeune fille* [Fig. 173] o



Figura 170. Fotogramma tratto da Georges Méliès, *Un homme de tête*, 1898.

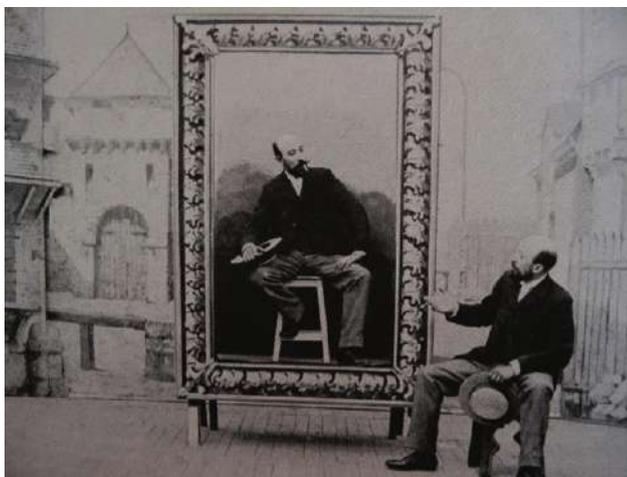


Figura 171. Fotogramma tratto da Georges Méliès, *Le portrait mystérieux*, 1898.

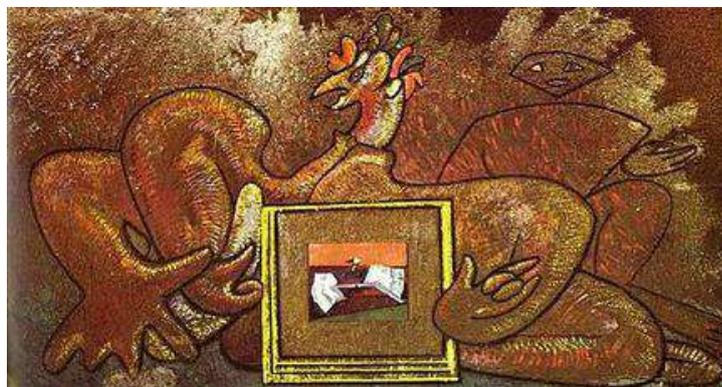


Figura 172. Max Ernst, *Loplop présente Loplop*, 1930.

semplicemente *Loplop présente*), e raffigurano letteralmente delle presentazioni: Loplop, il doppio dell'artista rappresentato in varie forme antropomorfe, rivolto verso lo spettatore presenta un oggetto o un personaggio, generalmente contenuto all'interno di un riquadro. Nelle opere di questo ciclo compare spesso il profilo di una mano, o più mani, isolate dal corpo, tanto da spingere Spies a parlare di «omniprésence de la main»⁴⁰⁷: la mano dell'artista, senza dubbio, ma anche la mano del presentatore, che indirizza l'attenzione dello spettatore mediante la propria gestualità. Il frammento anatomico, la mano, fa irruzione nello spazio della rappresentazione e imposta una relazione tra l'osservatore e l'oggetto del dipinto attraverso il gesto, indicando e convogliando lo sguardo. Come osserva Rosalind Krauss, ancora una volta Ernst trae spunto dalle pagine de «La Nature», in cui abbondano le illustrazioni di giochi di magia o basilari principi fisici, spesso accompagnati dalle mani dimostrative che eseguono i trucchi, o gli esperimenti:



Figura 173. Max Ernst, *Loplop présente une jeune fille*, 1930.

These hands, which seem to gesture, seem to point, seem to teach, always appear to beckon, thereby establishing an intimate, even personal order of connection between the space of the image and that of the viewer. It is therefore important to note that this gesture of showing, of pointing, of welcoming, is the gesture in Ernst's work that is demonstrably readymade. Over and over he lifts it from the pages of *La Nature* where the hands that reach into the image from a point just beyond its frame are busily engaged in demonstrating simple principles of physics, or

⁴⁰⁷ Werner Spies, *Max Ernst – Loplop. L'artiste et son double*, op. cit., p. 41.

performing magic tricks, or showing the operations of scientific instruments. And this gestures with which Ernst seems to identify with all his might is a gesture that holds up a frame around an absence⁴⁰⁸.

Il gesto deittico della mano sembra rendere dinamica la struttura dell'immagine, mettendo in relazione il contenuto dell'inquadratura (intesa come la delimitazione fisica dell'immagine) e quello del riquadro all'interno. Nel cinema delle attrazioni di Méliès, il riquadro interno è funzionale a dividere l'inquadratura in due o più parti, impressionate in momenti differenti e riprodotte simultaneamente attraverso la tecnica del *mascherino-contromascherino*. L'effetto straniante deriva spesso dalla forzatura logica indotta dall'integrazione delle due scene, come nel caso della presenza simultanea della stessa persona all'interno e al di fuori del riquadro. Ernst sembra utilizzare un espediente analogo già in alcuni collage del 1920, su tutti *Le cygne est bien paisible* (1920) [Fig. 174], in cui, all'estremità anteriore di un aeroplano, compare sospesa nell'aria una cornice, da cui si affacciano i tre angioletti estratti dall'*Adorazione di Gesù bambino* di Stephan Lochner (1445) [Fig. 175], mentre un cigno placidamente galleggia su un mare d'erba.

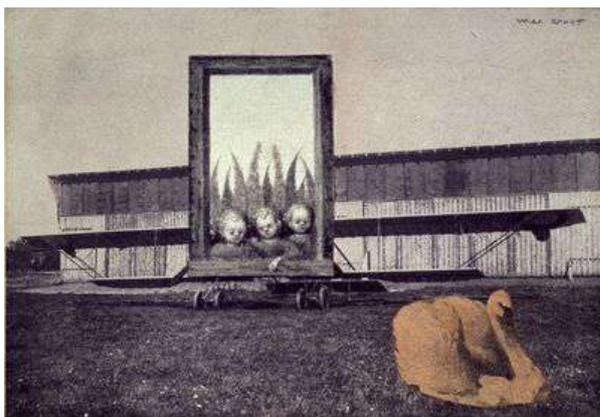


Figura 174. Max Ernst, *Le cygne est bien paisible*, 1920.



Figura 175. Stephan Lochner, *Adorazione di Gesù bambino*, 1445.

⁴⁰⁸ Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, op. cit., p. 82.

Nei *romans-collages*, poi, l'utilizzo della cornice interna all'immagine acquisisce una dimensione più cinematografica, per esempio nella tavola 51 de *La femme 100 têtes* ("Le train engourdi") [Fig. 176]: all'interno del vagone ristorante di un treno, alcuni passeggeri sono seduti ai tavoli apparecchiati. La scena parrebbe assolutamente ordinaria (non si ravvisa, potremmo dire, nulla di "surreale"), ma dirigendo lo sguardo nella parte inferiore destra dell'immagine ci accorgiamo che, nel riquadro dell'imbottitura dello schienale di una sedia, compare il primissimo piano del volto di un uomo, come all'interno di uno schermo. L'uomo è protagonista della tavola successiva (tav. 52, "Défais ton sac, mon brave") [Fig. 177], in cui è rappresentato (stavolta con un piano americano) mentre fugge dal treno, portando con sé una valigia a cui è legato un braccio femminile mozzato. Un altro braccio, tagliato questa volta dall'inquadratura, si protende verso l'uomo come per cercare di sottrargli il bagaglio.

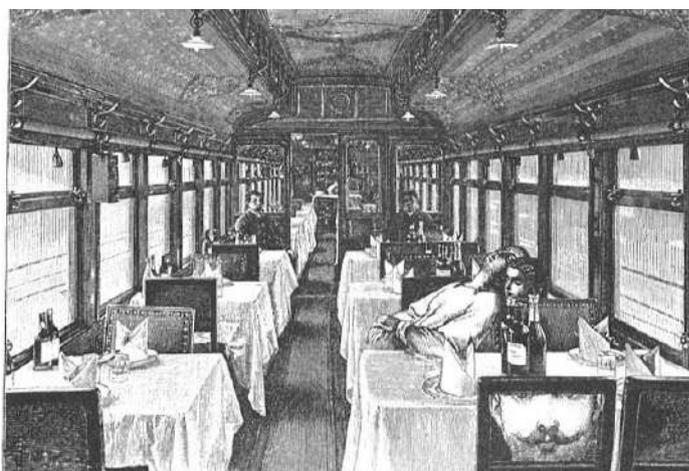


Figura 176. *La femme 100 têtes*, tav. 51.



Figura 177. *La femme 100 têtes*, tav. 52.

Se in *La femme 100 têtes* Ernst utilizza questo espediente in modo episodico, in *Une semaine de bonté* è possibile riscontrarne un impiego sistematico⁴⁰⁹, in particolare nel terzo *cahier*, associato al Martedì (il suo elemento è il fuoco, l'esempio "La cour du Dragon"). Quasi tutte le tavole del *cahier* sono tratte dalle

⁴⁰⁹ Nello specifico, è possibile individuarne l'utilizzo nelle tavole 2, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 81, 82, 83, 84, 89, 90, 91, 94, 95, 99, 101, 103, 104, 105, 107, 116, 117, 119, 126, 127, 152.

illustrazioni del romanzo *Martyre!* (1886) di Adolphe d'Ennery, di cui Ernst mantiene riconoscibili i principali personaggi (per esempio M. e M.me de Moray, Laurence, Paulette, la Gorgone, M. Roblin, le duc de San-Lucca, il servitore indiano Maltar), scompaginando tuttavia l'ordine di successione delle immagini. All'interno delle tavole Ernst aggiunge la presenza inquietante di draghi o serpenti a fianco dei personaggi, che a loro volta sono oggetto di un'operazione di metamorfosi, riportando sulla schiena un paio d'ali di pipistrello o di uccello. Fatte salve alcune scene ambientate in strada, alla cour du Dragon, le vicende dei personaggi si svolgono all'interno di camere da letto e salotti riccamente arredati in stile rococò, secondo il gusto dell'alta borghesia francese ottocentesca. All'interno delle ampie cornici dei quadri e degli specchi che decorano gli alti muri, Ernst inserisce frammenti di altre scene, anch'esse tratte dalle illustrazioni di *Martyre!*: nella tavola 72, ad esempio, una fanciulla (Laurence, nel romanzo) dalle ali pennute, inginocchiata e in preda alla disperazione, si tiene la testa tra le mani poggiando i gomiti sul divano di un salottino, di fianco a uno strano essere anfibio [Fig. 178]. Dalla porta socchiusa fa capolino Maltar, il servitore indiano. Al di sopra del divano è appesa una cornice che nell'illustrazione originale⁴¹⁰ alloggia uno specchio, mentre nel collage ernstiano contiene il frammento di un'altra scena, tratta da un'illustrazione successiva⁴¹¹, in cui Maltar bacia commosso la mano della fanciulla.

Nella tavola 73, ambientata in uno spazio esattamente speculare rispetto a quello della tavola 72, Maltar cerca di trattenere M.me de Moray, in preda ad una crisi nervosa. Tra loro, Ernst inserisce il corpo proteso di una figura adolescente, tratta dal *Paradise Lost* di John Milton [Fig. 179].

⁴¹⁰ Adolphe d'Ennery, *Martyre!*, Paris, Joules Rouff et C., 1886, p. 409.

⁴¹¹ Ivi, p. 569.



Figura 178. Une semaine de bonté, tav. 72.



Figura 179. Une semaine de bonté, tav. 73.



Figura 180. Illustrazioni tratte da Adolphe d'Ennery, Martyre!, 1886.

Nella parte superiore sinistra dell'immagine, dove nell'illustrazione originale⁴¹² è visibile un ritratto incorniciato, compare la porzione di una scena precedente⁴¹³ del romanzo, Maltar inginocchiato ai piedi del divanetto sul quale giace, incosciente, M.me de Moray [Fig. 180].

Le cornici e i riquadri sembrano dunque configurarsi come schermi, varchi, luoghi di una *mise en abyme* che rompe i vincoli spaziali e temporali della narrazione, conferendole un incedere alogico e frammentario.

In altre tavole, ad irrompere nello spazio delle cornici interne alla rappresentazione sono elementi completamente eterogenei rispetto allo svolgersi narrativo: nella tavola 83 [Fig. 181], all'interno di una cornice appesa al muro riconosciamo l'immagine parziale dell'angelo caduto, ritratto da Gustave Doré, del *Paradise Lost* di Milton [Fig. 182], mentre dall'interno di una porta, alle spalle di Maltar (il cui volto raddoppiato è racchiuso in un'altra cornice appesa, più piccola), strane forme organiche si affacciano e sembrano sul punto di invadere lo spazio della rappresentazione.



Figura 181. Une semaine de bonté, tav. 83.



Figura 182. Gustave Doré, illustrazione per John Milton, *Paradise Lost*, 1667.

⁴¹² Ivi, p. 473.

⁴¹³ Ivi, p. 457.

Questi elementi frammentati e decontestualizzati, che sembrano evocare i perturbanti dipinti del *Louvre des marionnettes* di Grandville, abitano una zona di faglia che minacciano di oltrepassare, destabilizzando l'ordine chiuso dello spazio borghese: secondo Hal Foster, «for Ernst the bourgeois interiors the very figure of the unconscious, the Rimbaudian salon at the “bottom of a lake”»⁴¹⁴; analogamente, Sigfried Giedion osserva che «out of the blowing drapes and gloomy atmosphere, Max Ernst's scissors make a submarine cave»⁴¹⁵. Nei salotti borghesi ricolmi di tendaggi, paraventi, quadri, specchi e mobilio vistoso, templi dell'«*horror vacui* de la possession»⁴¹⁶, sono gli stessi lussuosi decori ad aprire le falle attraverso le quali si insinuano le forme mostruose dei rettili, dei pipistrelli e delle sanguisughe, la coda del diavolo e le ali dell'angelo caduto. Nella tavola 94 [Fig. 183], i pannelli di un paravento, posizionato al centro di un salone dalle pareti riccamente decorate, divengono il luogo dell'apparizione delle abnormi spire di un serpente, mentre ai piedi della coppia cinta in un abbraccio al di qua del paravento si contorce un piccolo rettile bianco.



Figura 183. Une semaine de bonté, tav. 94.

⁴¹⁴ Hal Foster, *Compulsive Beauty*, Cambridge, MIT Press, 1993, p. 170.

⁴¹⁵ Sigfried Giedion, *Mechanization takes command* (1948), Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013, p. 341.

⁴¹⁶ Werner Spies, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, op. cit., p. 179.

Mi sembra possibile individuare nella strategia ernstiana del *tableau dans le tableau*, che fonda l'organizzazione dello spazio della rappresentazione in una continua *mise en abîme*, una tra le più efficaci traduzioni visuali della riflessione surrealista sullo statuto ambiguo dello *schermo*, inteso come zona di faglia tra superficie e profondità, realtà e surrealtà, a partire dalla già citata metafora bretoniana della finestra. In *Pénalités de l'enfer ou Nouvelles Hébrides* (1922), il giovane Desnos tematizza la pulsione, specificamente surrealista, a penetrare gli squarci aperti sulla superficie del reale, metaforicamente rappresentata dallo schermo di un cinema:

Je m'arrêtai devant un cinéma. De beaux visages souriaient sur les affiches. J'entrai. Sur l'écran blanc, un disque lumineux était projeté sans vue aucune de paysage ni de personnages. L'assemblée des fauteuils vides suivait avec attention le spectacle magnifique que je ne voyais pas.

Furieux, le voulus voir de plus près, je grimpai après la toile. Je fus aveuglé par la lumière de la lanterne et je vis dans la toile deux trous grands à donner passage à un homme. Je passai la tête dans l'un d'eux. Le panorama de la ville s'étala à mes yeux. Aragon et Baron étaient plantés par le ventre à deux flèches de cathédrale. Je compris qu'eux aussi avaient voulu voir ce qui se passait derrière la toile et la toute beauté de leur suicide me fut révélée⁴¹⁷.

L'anno precedente Aragon, come si vedrà più avanti, aveva descritto la straniante esperienza del protagonista del suo romanzo, *Anicet ou le panorama* (1921), trovatosi contemporaneamente al di qua e al di là dello schermo

⁴¹⁷ Desnos, "Pénalités de l'enfer ou Nouvelles Hébrides", in Id., *Nouvelles Hébrides et autres textes*, Paris, Gallimard, 1978, p. 100. Il testo si struttura come una serie di "quadri", in cui Desnos trascrive i propri sogni, popolati dai membri del gruppo surrealista (Breton, Péret, Aragon, Vitrac) o da personaggi finzionali, come Miss Flowers, che, «Dépecée par son amant», secondo Sarane Alexandrian «annonce déjà la femme 100 têtes de Max Ernst». Cfr. Sarane Alexandrian, *Le Surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974, p. 268.

cinematografico, come i personaggi di *Une semaine de bonté*, proiettati al di qua e al di là dei quadri/schermi: nella riflessione di Breton lo schermo rappresenta un varco, attraverso il quale si oltrepassano le «portes amorties qui donnent sur le noir»⁴¹⁸, penetrando uno spazio mentale in cui la superficie degli oggetti quotidiani si dilata anamorficamente, come in un sogno. Lo rileva con lucidità Jean Goudal che, già nel 1925, in un articolo intitolato “Surréalisme et cinéma”, descrive lo schermo cinematografico come una breccia rettangolare aperta sulla scorza del reale, all’interno della quale prende forma la visione surrealista del mondo:

Une hallucination véritable est ici requise, que tendent à renforcer les autres conditions du cinéma, de même que, dans le rêve, les images mouvantes se succèdent *sans relief*, sur un plan unique artificiellement délimité par un rectangle qui est comme une trouée géométrique sur le royaume métapsychique. L’absence de couleur, le blanc et noir, représente aussi une simplification arbitraire analogue à celle que l’on rencontre dans les rêves [...] Le rythme profonde des êtres que nous voyons se mouvoir à l’écran possède je ne sais quoi de saccadé dans le silence, qui les fait parents des personnages qui hantent nos rêves⁴¹⁹.

Attraverso lo schermo, è il quotidiano ad aprirsi alle infinite possibilità concesse soltanto in sogno, analogamente alle caleidoscopiche visioni che si animano dietro la superficie riflettente delle vetrine (non sono anch’esse, di fatto, degli schermi?) in *Le paysan de Paris* (1926) o nelle fotografie di Eugène Atget. Analizzando la descrizione del Passage de l’Opéra, fornita da Aragon in *Le paysan de Paris*, Haim Finkelstein utilizza l’espressione «cinematic collage» per indicare la successione delle “istantanee” con cui il narratore presenta le sovrapposizioni di oggetti e

⁴¹⁸ André Breton, “Comme dans un bois”, op. cit., p. 296.

⁴¹⁹ Jean Goudal, “Surréalisme et cinéma”, in Alain e Odette Virmaux, *Les surréalistes et le cinéma*, op. cit., p. 310.

visioni, gli scorci e le immagini che vorticosamente si succedono all'interno degli spazi laterali:

Aragon's physical progression through this landscape consists of a sequence of "snapshots" that convey a sense of continuity and, indeed, of duration, and thus forms what I would tend to see in terms of a cinematic collage. This narrative progression is characterized, first, by a linear movement (albeit one dictated by chance) across the surface of the real, consisting of store windows, doorways, and other surface features of the structure. Intertwined in it is a series of forays into the spaces behind the façade, the movement into the shops, the inner hallways, and the hidden corners that are the site of darkness and mystery. And to further extend the cinematographic metaphor, each one of these discrete textual or narrative units serves, in a sense, as a cinematic sequence, or at times even a single shot⁴²⁰.

Fin dai suoi esordi letterari, Aragon tematizza il potere deformante dello schermo, in grado di favorire gli slittamenti di senso all'interno del reale partendo dagli oggetti di uso comune e dai contesti quotidiani: «...À l'écran se transforment au point d'endosser de menaçantes ou énigmatiques significations ces objets qui, tout à leur, étaient des meubles ou des carnets à souches»⁴²¹, scrive già nel 1918.

L'oggetto della riflessione surrealista non è il cinema d'avanguardia, o il cinema animato da ambizioni di nobiltà artistica (dalle pellicole americane di Griffith alle opere degli espressionisti tedeschi), ma il cinema popolare, la produzione che Noël Burch comprende nell'espressione «Primitive Mode of Representation»: i film, cioè, caratterizzati da «autarchy of the tableau (even after the introduction of the syntagm of succession), horizontal and frontal camera placement, maintenance of

⁴²⁰ Haim Finkelstein, *The Screen in Surrealist Art and Thought*, New York, Routledge, 2007, p. 66.

⁴²¹ Louis Aragon, "Du décor" (1918), in Id., *Écrits sur l'art moderne*, op. cit., p. 6.

long shot and “centrifugality”»⁴²². Nell’ottica dei surrealisti, più le modalità di rappresentazione dello spazio e l’organizzazione della narrazione sono, per così dire, spartane, più il meraviglioso ha la possibilità di emergere dall’ordinarietà del quotidiano. Non è forse tanto più straordinario l’effetto dell’onirico *tableau dans le tableau* di *Histoire d’un crime* (1901) di Ferdinand Zecca, in quanto inserito all’interno di un’inquadratura fissa, frontale, neutra [Fig. 184]? Nel riquadro interno (letteralmente, lo *spazio del sogno*), che anticipa le immagini ernstiane di *Une semaine de bonté*, scorrono i ricordi di cui si anima il sogno del condannato a morte, l’unico personaggio dell’inquadratura principale insieme alla guardia.

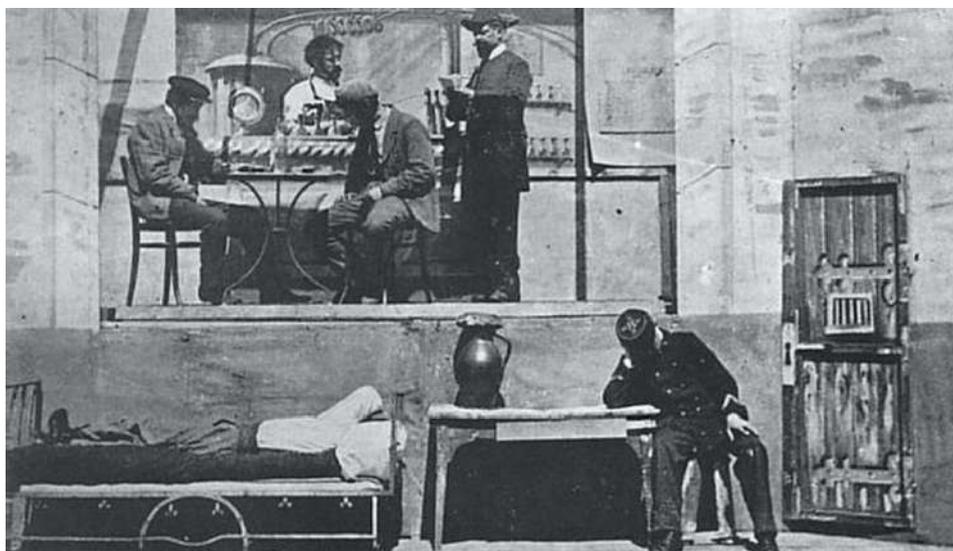


Figura 184. Fotogramma tratto da Ferdinand Zecca, *Histoire d'un crime*, 1901.

Gli esempi più rilevanti di questa tradizione cinematografica, nella nostra ottica, sono senza dubbio i *serial* di Louis Feuillade, oggetto della prossima sezione. A partire dall’inquadratura fissa frontale, Feuillade sviluppa spesso «a mode of staging in depth defined by a spatial conception based on layers lying in depth, parallel to the picture plane as well as to the background plane»⁴²³, secondo l’analisi di Finkelstein, che propone l’analisi di alcune inquadrature fondate su una *mise en abyme* attuata attraverso la successione di quadri all’interno dell’immagine: nell’episodio *Le Spectre* (1916) [Fig. 185] del *serial* intitolato *Les*

⁴²² Noël Burch, *Life to Those Shadows*, Berkeley CA and Los Angeles, University of California Press, 1990, p. 188.

⁴²³ Haim Finkelstein, *The Screen in Surrealist Art and Thought*, op. cit., p. 42.

Vampires, per esempio, l'interno di una banca si presenta come uno spazio organizzato "a strati", sviluppando in profondità la visione dello spettatore. La serie di riquadri, contenuti uno all'interno dell'altro, indirizza lo sguardo dello spettatore, in coordinamento con i movimenti degli attori, in una *mise en abyme* che dinamizza lo spazio.



Figura 185. Fotogramma tratto da Louis feuillade, *Le Spectre*, 1916.

La parcellizzazione dello spazio in quadri, o strati, consente a Feuillade di articolare soluzioni narrative imprevedibili e fantasiose, che mandano in visibilio i surrealisti: in *La tête coupée* (1915), per esempio, attraverso i quadri appesi alle pareti riccamente decorate del Château de la Chesnay (qui il dialogo di Ernst con Feuillade sembra farsi quanto mai serrato) penetrano i membri della banda dei *Vampires*, al fine di sottrarre contanti e gioielli alla ricca ereditiera americana Mrs. Simpson, ospite del castello [Fig. 186].



Figura 186. Fotogrammi tratti da Louis Feuillade, *La tête coupée*, 1915.

III.2. I romans-collages e il cinema *feuilleton*.

Come ha notato Henri Bordes, *Une semaine de bonté* è legato in modo più profondo alle sue fonti visuali rispetto ai due *romans-collages* precedenti⁴²⁴. In particolare, le illustrazioni tratte dai romanzi *feuilletons* selezionati contribuiscono a determinare le diverse atmosfere che caratterizzano i capitoli, spesso sotto forma di *corpus* relativamente unitario, come nel caso di *Martyre!*:

Le souci de n'utiliser que des sources spécifiques, sélectionnées spécialement pour ce projet, et appropriées à l'atmosphère particulière qu'il veut lui conférer, résulte bien sûr d'un choix délibéré. Max Ernst a recherché une unité, autant narrative que stylistique, qui procure aux chapitres dans une moindre mesure à l'ensemble du recueil, une certaine cohérence : certaines gravures tirées d'un même livre se répondent d'un chapitre à l'autre⁴²⁵.

Se per il *cahier* centrale, il terzo, Ernst attinge principalmente alle ambientazioni degli opulenti interni borghesi di *Martyre!*, l'atmosfera fosca, densa di violenza ed erotismo che pervade trasversalmente l'intera opera riflette la selezione di romanzi *feuilletons* ascrivibili al genere poliziesco *noir*: su tutti, *Mémoires de M. Claude, chef de la police de sûreté sous le Second Empire* (1884) e *Les Damnées de Paris* (1883-84) di Jules Mary. Parlando del «roman-feuilleton comme source du fleuve appelé *Max Ernst* sur une géographie mentale qui me fait tourner la tête»⁴²⁶, Aragon osserva:

⁴²⁴ Henri Bordes, "Aux sources d'*Une Semaine de bonté* – roman-collage de Max Ernst", op. cit., p. 86.

⁴²⁵ Ivi, p. 88.

⁴²⁶ Louis Aragon, "L'essai Max Ernst", op. cit., p. 337.

[...] c'est dans leur pages qu'Ernst a découpé ces hommes de colère ou de luxure, et, l'un ne va pas forcément sans l'autre, ces femmes nues ou dans leurs robes de parade ou d'humilité, qu'il précipite depuis près d'un demi-siècle les uns sur les autres, le peintre qui a inventé la source inépuisable des collages où se perpétuent les personnages des livres que plus personne [...] ne lira plus⁴²⁷.

Questi romanzi, patinati di desuetudine, appartengono al bagaglio di letture della generazione dei genitori dei surrealisti, come *Costal l'Indien* di Gabriel Ferry o le avventure di *Rocamboles* di Ponson du Terrail, evocati da Breton nell'"Avis au lecteur" di *La femme 100 têtes*⁴²⁸: attingendo da questo repertorio, Ernst sembra maneggiare il subconscio della propria generazione, un materiale rimosso che, una volta ricombinato, esprime la sua rinnovata carica sovversiva, analoga alle «energie rivoluzionarie» che, secondo la celebre analisi di Walter Benjamin, i surrealisti sono stati in grado di riconoscere «nelle cose invecchiate, nelle prime costruzioni in ferro, nelle prime fabbriche, nelle prime fotografie, negli oggetti che cominciano a scomparire, nei pianoforti a coda, negli abiti più vecchi di cinque anni, nei ritrovi mondani, quando cominciano a passare di moda»⁴²⁹.

Attraverso l'*ars combinatoria* di Ernst, questi materiali letterari e visuali inerti, «destinés l'un après l'autre à l'oubli»⁴³⁰, per usare le parole di Aragon, entrano in dialogo con l'immaginario contemporaneo e con i propri epigoni, la letteratura e soprattutto il cinema popolare celebrato dai surrealisti, ciò che Georges Ribemont-Dessaignes individua come «les films où le surréalisme se retrouvait sans en être l'auteur, [...] ceux de Feuillade comme *Fantômas* et *Les Vampires*»⁴³¹. Questi stessi film *seriali*, le prime manifestazioni del cinema realizzato sul modello della

⁴²⁷ Ivi, p. 338.

⁴²⁸ André Breton, "Avis au lecteur", op. cit., p. 9.

⁴²⁹ Walter Benjamin, "Il Surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei", in *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973, p. 15.

⁴³⁰ Louis Aragon, "L'essai Max Ernst", op. cit., p. 338.

⁴³¹ Georges Ribemont-Dessaignes, "Printemps, Surréalisme et cinéma", in Alain e Odette Virmaux, *Les surréalistes et le cinéma*, op. cit., p. 295.

letteratura dei *feuilleton*, sono celebrati da Robert Desnos nel suo primo articolo di critica cinematografica, intitolato “Les rayons et les ombres” e pubblicato su «Paris-Journal» nel 1923:

Pour nous, pour nous seulement les frères Lumières inventèrent le cinéma. Là, nous étions chez nous, cette obscurité était celle de notre chambre avant de nous endormir, l'écran pouvait peut-être égaler nos rêves. Trois films n'ont pas été inférieurs à cette mission : *Fantômas*, pour la révolte et la liberté, *Les Vampires*, pour l'amour et la sensualité, *Les Mystères de New York*, pour l'amour et la poésie⁴³².

Come è noto, il personaggio di Fantômas nasce dalla penna di Pierre Souvestre e Marcel Allain, cui l'editore Arthème Fayard aveva commissionato, nel 1910, un *feuilleton* in ventiquattro volumi (ne saranno pubblicati, in totale, trentadue), da pubblicare mensilmente [Fig. 187]. Come ricorda Francesca Pagani, i tempi di consegna imposti da Fayard erano stretti al punto da costringere i due autori ad adottare un metodo di scrittura in cui, in seguito, i surrealisti avrebbero individuato i germi dell'automatismo letterario:

La rapidità e la casualità che ne contraddistinsero l'elaborazione e la produzione furono infatti talmente esasperate che, al fine di rispettare le scadenze editoriali, i due autori, dopo aver messo a punto un piano dettagliato di ogni episodio, si suddividevano, mediante estrazione a sorte, i capitoli pari e dispari, successivamente registrati tramite “dittafono” e trascritti da diversi dattilografi. Qualche anno più tardi i surrealisti non mancarono di apprezzare la modalità compositiva adottata da

⁴³² Robert Desnos, *Cinéma. Textes réunis et présentés par André Tchernia*, Paris, Gallimard, 1966, p. 154.

Souvestre e Allain, ritenendola spontanea al punto da poterla considerare una sorta di anticipatrice dei *cadavres exquis*⁴³³.

Lo stesso Allain dichiarerà, in occasione di un'intervista, che «un roman de ce genre s'écrit en cinq jours, et l'on n'y pense plus [...] j'ai écrit cinq cent quatre-vingt-dix-sept romans, faites-moi l'amitié de croire que je ne les ai jamais relus...»⁴³⁴.

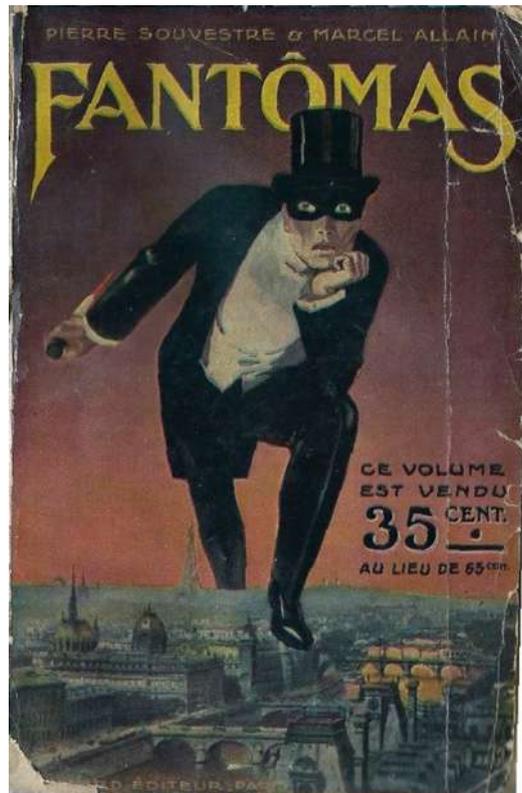


Figura 187. Copertina del primo volume di Fantômas, 1911.

Le avventure dell'inafferrabile criminale dall'identità proteiforme, il fantasma che infesta le notti della metropoli, braccato senza successo dalla sua nemesi, l'ispettore Juve, conosce fin da subito un enorme successo di pubblico. Non passa

⁴³³ Francesca Pagani, "Fantômas, l'eroe in negativo", in Alberto Castoldi, Francesco Fiorentino, Giovanni Saverio Santangelo (a cura di), *Splendori e misteri del romanzo poliziesco*, Milano, Bruno Mondadori, 2010, p. 177.

⁴³⁴ Noël Arnaud, Francis Lacassin e Jean Tortel (a cura di), *Entretiens sur la paralittérature*, Paris, Plon, 1970, pp. 83-85.

inoltre inosservata, tra gli intellettuali che animano gli ambienti dell'avanguardia parigina, la dimensione ibrida del personaggio, oscillante tra i motivi del romanzo popolare ottocentesco, alla Arsène Lupin o alla Rocambole, e l'incarnazione delle ansie e delle contraddizioni che emergono in Francia e in Europa, pochi anni prima dello scoppio della Grande Guerra: nel *Dictionnaire des mythes du Fantastique*, Alain-Michel Boyer nota che «l'intelligentsia découvre en Fantômas une valeur poétique rare, une sorte de primitivisme urbain où des images qui paraissent venir des rêves se mêlent à celles de l'actualité (effondrement de l'empire russe, incidents diplomatiques européens) pour instaurer un fantastique quotidien»⁴³⁵. Nel 1912 Guillaume Apollinaire e Max Jacob fondano la *Société des Amis de Fantômas*, mentre due anni dopo Blaise Cendrars è il primo a dedicare a Fantômas un poema, pubblicato su «Les soirées de Paris»⁴³⁶. Apollinaire magnifica il personaggio in un articolo scritto per «Le Mercure de France» del 26 luglio 1914, seguito da Max Jacob che, nel numero di giugno-luglio di *Les soirées de Paris*, pubblica un doppio poema, *Fantômas e Encore Fantômas*.

Su suggerimento del regista Louis Feuillade, Léon Gaumont acquisisce i diritti cinematografici dei libri di Souvestre e Allain, da cui saranno tratti cinque film (*À l'ombre de la guillotine*, *Juve contre Fantômas* e *La mort qui tue* nel 1913, *Fantômas contre Fantômas* e *Le faux magistrat* nel 1914), diretti proprio da Feuillade e realizzati in serie, su modello del romanzo *feuilleton*: ogni film, concepito come un episodio del *serial*, termina in *cliffhanger*, cioè nel culmine di una situazione drammatica o enigmatica, che si risolverà soltanto all'inizio dell'episodio successivo. Il successo di pubblico è tale che la casa produttrice rivale della Gaumont, la Pathé, decisa a non perdere terreno, si affretta ad aggiudicarsi i diritti di distribuzione in Francia del *serial* americano *Les Mystères de New York* (il titolo originale è *The Exploits of Elaine*): la popolarità dell'attrice

⁴³⁵ Alain-Michel Boyer, "Fantômas", in *Dictionnaire des mythes du Fantastique*, Paris, Pierre Brunel, 2003, p. 130.

⁴³⁶ «Les Soirées de Paris» n. 25, 1914. Il testo sarà poi pubblicato in Blaise Cendrars, *Dix-Neuf Poèmes élastiques*, in *Poésies complètes*, Paris, Denoël, 2001, p. 366.

protagonista, Pearl White, contribuisce in modo determinante alla risposta estremamente positiva del pubblico francese. Dal canto suo Feuillade, che era stato sorpreso dallo scoppiare della Guerra durante le riprese di *Fantômas*, rilancia dirigendo un secondo serial di dieci episodi (*La Tête coupée*, *La Bague qui tue* e *Le Cryptogramme rouge* nel 1915, *Le Spectre*, *L'Evasion du mort*, *Les Yeux qui fascinent*, *Satanas*, *Le Maître de la foudre*, *L'Homme des poisons* e *Les Noces sanglantes* nel 1916) intitolato *Les Vampires* [Fig. 188]: dopo l'individualismo dell'arcicriminale *Fantômas*, Feuillade mette in scena le imprese di una banda di fuorilegge che terrorizza la Parigi di inizio secolo, in cui spicca la figura di Irma Vep (anagramma di Vampire), interpretata dall'attrice Musidora, capace di rivaleggiare con il fascino di Pearl White⁴³⁷ e destinata a divenire una delle muse dei surrealisti.

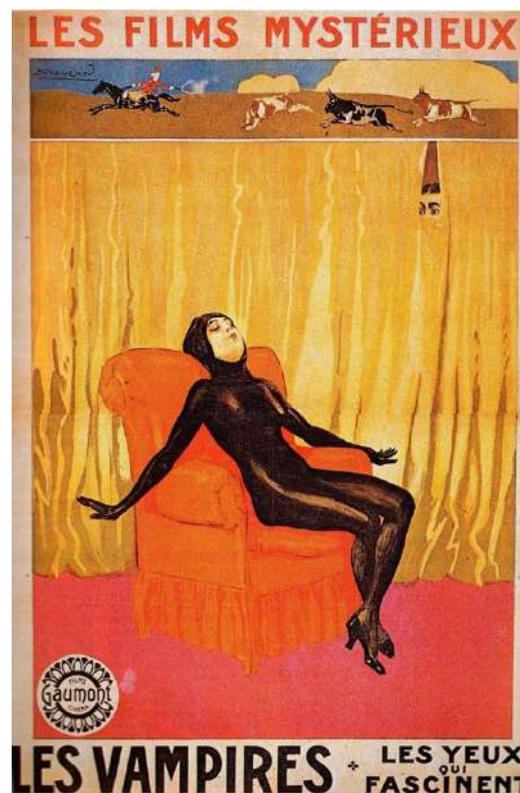


Figura 188. Manifesto di Louis Feuillade, *Les yeux qui fascinent*, 1916.

Ricordando le scorribande giovanili in compagnia di Jacques Vaché, con il quale era solito entrare in una sala cinematografica scelta a caso, assistere a uno spezzone della proiezione per poi passare ad un'altra sala, a film iniziato, prolungando questa peregrinazione per ore (non è forse, anche questa, una forma di collage?), Breton testimonia del fascino esercitato su di loro dai *serial* nati in seguito al successo di *Fantômas*:

⁴³⁷ Pearl White e Musidora incarnano, nella loro opposizione, due archetipi dell'immaginario femminile ereditati dalla letteratura ottocentesca. Gilbert Lascault sintetizza: "En 1915 et 1916, sur les écrans, on pouvait voir deux sérials opposés: *Les Mystères de New York* (Donald Mac Kenzie, Louis Gasnier) et *Les Vampires*. Deux vedettes sont contraires. L'une est la blonde Pearl White avec son béret de velours noir, l'héroïne sans cesse persécutée : la victime, la menacée. Et l'autre est Musidora, la brune, l'implacable". Gilbert Lascault, *Les Vampires de Louis Feuillade*, Crisée, Yellow Now, 2008, p. 23.

Je m'entendais très spécialement avec Jacques Vaché pour n'apprécier rien tant que l'irruption dans une salle où l'on donnait ce que l'on donnait, où l'on en était n'importe où et d'où nous sortions à la première approche d'ennui – de satiété – pour nous porter précipitamment vers une autre salle où nous nous comportions de même, et ainsi de suite [...] Je n'ai jamais rien connu de plus *magnétisant* [...] Tout ce que nous pouvions accorder de fidélité allait aux films à épisodes déjà si décrié (*Les mystères de New York, Le Masque aux dents blanches, Les Vampires*)⁴³⁸.

Nel 1929 Robert Desnos pubblica un articolo su «Documents», dedicato all'«Imagerie moderne», in cui celebra l'«épopée moderne» di Fantômas, la cui prima manifestazione visuale, sulla copertina del primo romanzo di Souvestre e Allain, «en chapeau haut de forme, cape et masque, se dressant gigantesque et posant le pied sur Paris»⁴³⁹, ricopre una «importance énorme dans la mythologie et l'oniologie parisienne»⁴⁴⁰. Lo stesso Desnos, il 3 novembre 1933, recita per la stazione radiofonica Radio-Paris il suo *Complainte de Fantômas*, una composizione poetica di ventisei strofe, musicata da Kurt Weill, in cui enumera le imprese criminali, rimaste impunte, di Fantômas. I pittori del movimento partecipano alla celebrazione dell'antieroe con diverse opere, tra cui spiccano un dipinto di Victor Brauner del 1932 e numerosi lavori di René Magritte (tra i più rilevanti *L'homme du large*, 1926 [Fig. 189], e *Le barbare*, 1927 [Fig. 190], andato poi distrutto, accanto al quale Magritte si fa ritrarre mentre assume la medesima posa di Fantômas), affascinato dal carattere enigmatico dell'uomo senza volto, o dai mille volti.

⁴³⁸ André Breton, «Comme dans un bois», op. cit., pp. 295-296.

⁴³⁹ Robert Desnos, «Imagerie moderne», in «Documents» n. 7, 1929, p. 377.

⁴⁴⁰ *Ibid.*



Figura 189. René Magritte, L'homme du large, 1926.



Figura 190. René Magritte fotografato di fronte a Le barbare, 1927.

Come ha rilevato Annabel Audureau, i surrealisti celebrano Fantômas come mito moderno, vedendo nel personaggio di Souvestre e Allain, reso plastico da Feuillade, «l'incarnation polymorphe de leur révolte, la possibilité de réenchantement du monde et l'illustration du principe esthétique du collage»⁴⁴¹.

Nel 1928 Breton e Aragon compongono a quattro mani la sceneggiatura teatrale *Le trésor des Jésuites*, destinata a essere interpretata da Musidora, l'attrice-feticcio di Feuillade⁴⁴². Nel prologo, i due poeti mettono in scena un dialogo tra il Tempo e l'Eternità, che si conclude con l'apologia del cinema *feuilleton*:

LE TEMPS : Bah ! Tout passe.

L'ÉTERNITÉ : Non.

LE TEMPS : Qu'est-ce donc qui persiste ?

L'ÉTERNITÉ : Ce qui trouve dans la vie un écho merveilleux...Tiens, puisque tu t'intéresses au cinématographe, je vais te faire assister à l'apothéose d'un genre oublié, que les

⁴⁴¹ Annabel Audureau, *Fantômas. Un mythe moderne au croisement des arts*, Rennes, PUR, 2010, p. 201.

⁴⁴² La *première* dovrebbe avere luogo il 15 dicembre 1928, ma già a novembre le prove si fermano, poiché il testo è più letterario che teatrale, e finisce con il comportare problematiche insormontabili.

événements de chaque jour font renaître. On comprendra bientôt qu'il n'y eut rien de plus réaliste et de plus poétique à la fois que le ciné-feuilleton qui faisait naguère la joie des esprits forts. C'est dans *Les Mystères de New York*, c'est dans *Les Vampires* qu'il faudra chercher la grande réalité de ce siècle. Au-delà de la mode, au-delà du goût. Viens avec moi. Je te montrerai comment on écrit l'histoire. (*Au public, très haut :*) 1917 !

(*Ils sortent, le rideau se lève.*)⁴⁴³

Ernst, trasferitosi a Parigi diversi anni dopo la realizzazione di *Fantômas* e *Les Vampires*, ne ha probabilmente una conoscenza mediata dagli entusiastici resoconti degli amici. Sarane Alexandrian ha notato la coincidenza temporale tra la celebrazione di Musidora nel testo *Le trésor des Jésuites*, mai effettivamente interpretato a teatro ma pubblicato su «Variété» nel 1929, e il periodo di elaborazione de *La femme 100 têtes*:

En fait, *La femme 100 têtes* est moins un roman qu'un film à épisodes, un *serial*. [...] Max Ernst, au cas où il n'eût pas vu lui-même *Les Vampires*, entendit pendant des mois ses amis parler de Musidora qui y jouait Irma Vep, l'aventurière au maillot-collant noir. Ils lui évoquaient le ciné-feuilleton dont les épisodes fabuleux s'intitulaient *Le Cryptogramme rouge*, *Les Yeux qui fascine*, *Satanas*, *Le Maître de la foudre*, etc. Il était inévitable que, sans même vouloir consciemment s'inspirer de Musidora, Max Ernst fit rivaliser avec elle *La femme 100 têtes*, en donnant à son roman le découpage d'un film muet⁴⁴⁴.

Sembra possibile ipotizzare che, nello strutturare i suoi *romans-collages*, Ernst compia una vera e propria operazione di mimesi nei confronti di questo cinema

⁴⁴³ André Breton, Louis Aragon, "Le trésor des Jésuites", in *Variété*, numéro special "Le Surréalisme en 1929", 1929, p. 47.

⁴⁴⁴ Sarane Alexandrian, *Max Ernst*, op. cit., p. 54.

popolare, che affonda le sue radici nel medesimo repertorio di fonti iconografiche: le riviste di divulgazione, i cataloghi di costume, i romanzi popolari con le loro illustrazioni che mettono in scena «meurtres, viols, tortures, suicides, apparitions, scènes de convulsions [...] poses outrées, emphatiques, des gestes grandiloquents»⁴⁴⁵, come nota François Albera, mettendo in evidenza lo spazio di un «paradigme cinématographique»⁴⁴⁶ nei *romans-collages*:

On peut donc trouver spontanément plus d'une proximité entre cette imagerie et le cinéma des premiers temps, jusqu'au serial et à celui des années 1920. Mêmes sources littéraires, mêmes poses théâtrales, inscription d'une psychologie extériorisée dans les corps souffrants ou en proie aux fantasmes. Mais aussi même mise au point d'une imagerie "prête-à-porter", répertoires de gestes et de situations que le cinéma utilise et recycle. Plus encore, toute l'imagerie illustrative du cinéma de ce moment-là – photos des devantures, des magazines, affiches, iconographie des films racontés, et peut-être devrait-on ajouter ces "fragments" qu'on se plaisait à rassembler sans considération de l'échafaudage narratif pour en faire des projections (les "sélections") – partage avec les gravures populaires ces poses et ce mystère des situations, des surgissements et des faux-semblants⁴⁴⁷.

Analogamente al cinema muto, in cui l'assenza di dialoghi è supplita da una recitazione votata all'enfasi gestuale, nei *romans-collages* la narrazione si struttura in sequenze di istanti pregnanti, o, per usare un'espressione cara a Gilles Deleuze, «instants privilégiés»⁴⁴⁸: questa successione di attimi deflagranti, che mantiene

⁴⁴⁵ François Albera, "Exposition au Musée d'Orsay. *Une semaine de bonté* de Max Ernst : 'la robe déchirée du réel'", op. cit., p. 131.

⁴⁴⁶ Ivi, p. 134.

⁴⁴⁷ Ivi, p. 131.

⁴⁴⁸ Cfr. Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Les éditions de minuit, 1983, p. 13 e passim.

l'azione sempre al culmine emotivo e drammatico, evoca il ritmo vertiginoso delle vicende di *Fantômas* e dei *Vampires*, in cui i surrealisti riconoscono la discontinuità singultante del sogno.

All'interno de *La femme 100 têtes* sono rintracciabili alcuni riferimenti espliciti ai personaggi dei *serial* di Feuillade: tra questi la tavola 126, "Fantômas, Dante et Jules Verne" [Fig. 191]. L'immagine di partenza, tratta da «*La Nature*», illustrava l'ascesa, a bordo di un pallone aerostatico, di Jean-Baptiste Biot e Joseph Louis Gay-Lussac, nel 1804. A bordo dell'abitacolo

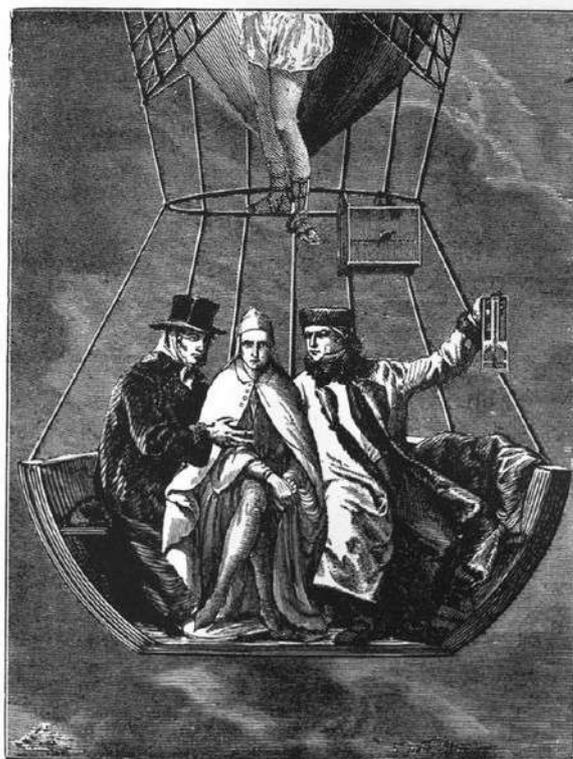


Figura 191. *La femme 100 têtes*, tav. 126.

del pallone, immaginabile come mezzo per una delle rocambolesche fughe di *Fantômas*, Ernst inserisce tra i due scienziati un terzo individuo, dalle vesti rinascimentali, per comporre il trio evocato nella didascalia, *Fantômas* (Gay-Lussac), Dante, Jules Verne (Biot). Al di sopra delle teste dei tre personaggi, in equilibrio sul cordame che lega l'abitacolo al pallone, sono visibili la parte inferiore del corpo di un giovane, che indossa calzari in stile classico (il prossimo travestimento di *Fantômas*?), e la gabbietta di un uccellino che, contrariamente a quanto si potrebbe supporre, non costituisce un'aggiunta ernstiana (l'uccellino in gabbia era utilizzato, durante l'ascesa con il pallone aerostatico, come indicatore della quantità di ossigeno nell'aria). Il bizzarro accostamento tra i tre personaggi risulta straniante non solo per l'ovvia rottura della logica temporale, che dovrebbe collocare l'uno dagli altri a distanza di diversi secoli, ma anche per la differenza di *valore* letterario e culturale, potremmo dire, universalmente attribuito alle opere di Dante, alla letteratura fantastica di Jules Verne e a quella popolare di Souvestre e Allain. Il collage ernstiano sembra costituire un riferimento al capitolo IV di *Anicet ou le panorama, roman*, il primo romanzo scritto da Aragon (o, per meglio dire,

non-romanzo: *panorama* è quasi l'anagramma di *pas roman*), dal genere instabile, oscillante tra il *bildungsroman* e il romanzo poliziesco, che «prend naturellement le ton de Fantômas, rien de littéraire»⁴⁴⁹, puntualizza lo stesso Aragon. Nel quarto capitolo *Anicet*, *alter ego* dell'autore, si reca «chez l'homme pauvre», Jean Chipre, vero e proprio *personaggio-collage*, esito dell'accostamento tra la personalità istrionica di Max Jacob (il cui secondo nome è Cyprien) e alcune posizioni teoriche di Pierre Reverdy, esposte dal personaggio nel corso del capitolo⁴⁵⁰. L'appartamento di Chipre (la cui descrizione sembra corrispondere fedelmente all'alloggio di Max Jacob in 17, rue Gabrielle) è spoglio al punto che «il fallait compter le lit pour y trouver trois sièges»⁴⁵¹: su di una mensola, adibita a libreria, sono accostati solo tre volumi, «le Tome XIV de *Fantômas*, le Tome III des *Confessions* de Saint-Augustin, et l'*Almanach Vermot*»⁴⁵². La prossimità del tomo di Sant'Agostino al materiale popolare dell'almanacco e del *feuilleton* da sessantacinque centesimi si condensa, poco dopo, nell'elogio della povertà pronunciato da Chipre:

Pauvreté, pureté. La richesse dans l'art s'appelle mauvais goût. Un poème n'est pas une devanture de bijouterie, les créateurs sont ceux qui forment la beauté de matériaux sans valeur. J'admirerais sans réserve les sculpteurs qui nous donneraient les statues de carton. *Bleu*, le génie de cette époque, se sert pour ses tableaux de papiers peints, de journaux, de sable, d'étiquettes⁴⁵³.

Bleu, «l'homme arrivé», è nel romanzo di Aragon l'*alter ego* di Pablo Picasso⁴⁵⁴: gli oggetti citati da Chipre corrisponderebbero dunque ai frammenti di

⁴⁴⁹ Louis Aragon, "Lautréamont et nous", in «Les lettres françaises», giugno 1967, p. 76.

⁴⁵⁰ Cfr. Maryse Vassevière, "Le fantôme de Max Jacob dans *Anicet ou le Panorama* de Louis Aragon", in «Les Cahiers Max Jacob», n. 8, 2008, p. 27.

⁴⁵¹ Louis Aragon, *Anicet ou le panorama, roman* (1921), Paris, Gallimard, 1972, pp. 100-101.

⁴⁵² Ivi, p. 101.

⁴⁵³ Ivi, p. 103.

⁴⁵⁴ Cfr. Hélène Henry, "Max Jacob et Picasso ; jalons chronologiques pour une amitié : 1901-1944", in «Europe», n. 489, 1970, pp. 137-141.

realtà, residui quotidiani senza valore, che Picasso e Braque inseriscono nei loro *papiers collés*. Sullo scaffale dell'appartamento di Chipre, come nell'abitacolo del pallone aerostatico di Ernst, sarebbe dunque in atto la contaminazione tra alto e basso, nobile e popolare, metafora del principio operativo stesso del collage.

Sembra possibile riscontrare più di una convergenza tra il primo romanzo di Aragon, certamente conosciuto da Ernst, e *La femme 100 têtes*: come quest'ultimo, *Anicet* si struttura secondo una logica narrativa suscettibile di molteplici letture interpretative⁴⁵⁵, e analogamente al successivo *Le paysan de Paris* (1926) si sviluppa sulla zona di faglia tra letteratura e visualità. Il termine *panorama* inserito nel titolo evoca una concezione proto-filmica dello sguardo, riferendosi agli spettacoli dei *panoramas*, di cui Benjamin ha rilevato la prossimità alla tecnica fotografica, e che a loro volta costituivano l'applicazione pubblica dei principi ottici alla base dei *théâtres d'optique* settecenteschi o dei *transparents* di Carmontelle⁴⁵⁶. Lo spazio del *panorama* era uno spazio immersivo, in cui lo spettatore, posto al centro di una stanza circolare, poteva seguire con lo sguardo lo svolgersi di diverse scene, assemblate tra loro in sequenza (anche se, agli esordi, si trattava di una sola veduta continua)⁴⁵⁷. Riferendosi al *panorama*, Aragon apre lo spazio del romanzesco all'incrocio di arti diverse, su tutte il linguaggio cinematografico: «Notons par exemple la technique du découpage – scrive Audureau, paragonando l'organizzazione del romanzo di Aragon a quella di un film – qui permet le passage sans transition d'une scène à une autre, ce qui qualifie assez bien le découpage quasi-séquentiel du roman en chapitre»⁴⁵⁸. Aragon, analogamente a ciò che farà Ernst dieci anni dopo, imposta la sua opera secondo

⁴⁵⁵ Nel corso degli anni, lo stesso Aragon ha fornito diverse *clefs*, chiavi di lettura del romanzo, ognuna in contraddizione con le altre. Nel 1964, per esempio, Aragon smentisce ciò che aveva scritto nella prima *Clef d'Anicet* del 1930, definendo il testo “fausse clef” e “un véritable tissu de mensonges” (Louis Aragon, *Anicet ou le panorama, roman*, op. cit., p. 9). Cfr. anche Philippe Forest, “Anicet : le panorama du roman”, in «L'infini» n. 45, 1994, pp. 79-102.

⁴⁵⁶ Per uno studio storico e critico approfondito dell'opera di Carmontelle, e dell'immaginario naturalistico prodromico alla diffusione dei *panoramas* a cavallo tra Settecento e Ottocento, si rimanda a Franca Franchi, *Promenade au Pays des Émotions. Le jardin des Lumières*, Bergamo, Sestante/L'Harmattan, 2008.

⁴⁵⁷ Cfr. Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre*, op. cit., pp. 169-185.

⁴⁵⁸ Annabel Audureau, *Fantômas. Un mythe moderne au croisement des arts*, op. cit., p. 217.

una logica mimetica nei confronti dell'immaginario cinematografico popolare, di cui mutua il linguaggio visivo, le atmosfere, le azioni. «La “Femme 100 têtes” serait sans doute l’images désirée de Musidora, d’Irma Vep»⁴⁵⁹, nota Gilbert Lascault, nell'ambito del suo studio dedicato a *Les Vampires*, dopo aver ugualmente rilevato un preciso parallelismo tra *Anicet* e i film di Feuillade:

Déjà, en 1921, Louis Aragon publie un roman poétique d’aventure, *Anicet ou le panorama*. Il accélère le récit, il multiplie des forfaits successifs. Le rythme du roman est proche de la démarche de Fantômas et des Vampires. L’héroïne du récit se nomme “Mire aux yeux d’argent” ou “Mirabelle”. Elle ressemble à Irma Vep⁴⁶⁰.

Anche Emmanuel Guigon e Georges Sebbag individuano in Mirabelle «la sœur jumelle de Musidora, la vamp au collant noir»⁴⁶¹, aggiungendo che «quand Aragon imagine la belle Mire, il se représente en fait Musidora en chair et en os»⁴⁶²: sembra confermarlo lo stesso *Anicet*, che, in preda al desiderio di Mirabelle, enumera in sequenza alcuni oggetti inequivocabilmente legati a Irma Vep: «...un costume collant noir comme ceux qu’on voit au cinéma, et des revolvers confortables, et des cordes à nœuds qui pendent dans la nuit...»⁴⁶³.

Avverando l'«absence du système» evocata dalla citazione di Tzara⁴⁶⁴ posta in epigrafe al romanzo, Aragon conferisce al testo un incedere non lineare, strutturandolo come una successione di “quadri” separati da stacchi narrativi netti, seguendo il modello del *découpage* cinematografico: alla fine del capitolo IV, per esempio, si passa attraverso il fumo denso del sigaro del pittore Bleu, come in una

⁴⁵⁹ Gilbert Lascault, *Les Vampires de Louis Feuillade*, op. cit., p. 76.

⁴⁶⁰ Ivi, p. 30.

⁴⁶¹ Emmanuel Guigon, Georges Sebbag, *Sur l’Objet surréaliste*, Paris, Les presses du réel, 2013, p. 59.

⁴⁶² Ivi, p. 61.

⁴⁶³ Louis Aragon, *Anicet ou le panorama, roman*, op. cit., p. 179.

⁴⁶⁴ «L’absence du système est encore un système, mais plus sympathique».

inquadratura soggettiva, dall'appartamento dell'*homme pauvre* allo sfarzo di un club notturno, e da qui, per una porta aperta, alla sala di un *dancing*.

La prima parte dell'opera, composta in totale da quindici capitoli, prende le mosse dal romanzo di formazione e dal racconto allegorico, sviluppandosi insieme agli incontri del poeta Anicet/Aragon, giunto a Parigi dalla provincia: dopo un primo incontro con Arthur Dorange (*alter ego* di Rimbaud), il protagonista si imbatte nell'affascinante Mirabelle (allegoria della «Beauté moderne»⁴⁶⁵), che lo presenta alla sua «confrérie d'admirateurs», un ristretto gruppo di pretendenti alla sua mano organizzati come una sorta di società segreta, alla quale lo invita ad unirsi. I sette pretendenti, i cui volti sono coperti da altrettante maschere, devono offrire a Mirabelle un dono, un oggetto ottenuto attraverso un'azione criminale, per poter sperare di conquistarla (per esempio, Jean Chipre le offre una fotografia, ottenuta assassinando un amico). Infatuato di Mirabelle e deciso a cimentarsi nell'impresa, Anicet deve scegliere quale via seguire, quella dell'*homme pauvre*, impersonato da Chipre/Jacob, il cliché romantico del poeta nella sua povera mansarda, o quella dell'*homme arrivé*, del successo sociale ed economico, impersonato da Bleu/Picasso.

Nel capitolo VI, intitolato “Mouvements”, emerge con forza il legame del romanzo con l'arte cinematografica: all'interno del cinema dell'Electric Palace va in scena una discussione tra Anicet e Baptiste Ajamais, personaggio nel quale è immediatamente riconoscibile André Breton⁴⁶⁶. Mentre i due discorrono a voce alta, incuranti degli altri spettatori presenti in sala, il cinegiornale trasmette le

⁴⁶⁵ Louis Aragon, *Anicet ou le panorama, roman*, op. cit., p. 16.

⁴⁶⁶ Aragon lo rende esplicito a partire dal nome del personaggio, almeno per il lettore che conosca la raccolta di poesie “Mont de piété” di Breton, pubblicata nel 1919, circa un anno prima di *Anicet*. La terza strofa del componimento che apre la raccolta, “Façon” (André Breton, “Mont de piété”, in Id., *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 5), recita:

*Étiquetant
baume vain l'amour, est-on nanti
de froideur
un fond, plus que d'heures mais, des mois? Elles
font de baptiste : À jamais ! – L'odeur anéantit
tout de même jaloux ce printemps,*

Mesdemoiselles.

immagini dell'improvviso matrimonio di Mirabelle con il miliardario Pedro Gonzales. In preda allo sgomento e alla disperazione, Anicet si perde con lo sguardo all'interno dello schermo, nel quale ha la sensazione per un attimo di vedere se stesso, come in uno specchio:

Anicet comprit mieux, à le voir sur la face d'un autre, le drame qui se jouait en lui et que, sans doute, ses propres traits devaient trahir. Un instant il s'identifia avec le personnage consterné qui regardait vers lui de la toile, et il ne sut plus se trouver devant un écran ou devant un miroir.

[...] "Tu pleures", affirma Baptiste. Anicet voulut protester : "Ce n'est pas moi, c'est lui !". Mais il sentit rouler, lentes et lourdes sur ses joues, des larmes qui se ramassèrent quelque part au bord de sa mâchoire, hésitèrent, et firent un plongeon dans la nuit⁴⁶⁷.

A partire dal settimo capitolo, il tenore della narrazione cambia, e l'opera sembra mutare in una sorta di rocambolesco racconto *noir*: Anicet uccide Omme, uno dei pretendenti di Mirabelle, per poi entrare a far parte di una banda di malviventi, guidata da un altro membro della confraternita mascherata, il marchese della Robbia: si tratta forse di un riferimento alla banda dei *Vampires* di Feuillade, guidata dal *Grand Vampire*, che ha tra le sue molteplici identità quella di un aristocratico, il conte di Kerlor. Spinto dalla confraternita delle maschere a uccidere il ricco marito di Mirabelle, Anicet lo affronta senza riuscire nell'impresa, poiché Pedro Gonzales si suicida davanti a lui: arrestato, Anicet è processato per una lunga serie di delitti, anche non commessi, e giudicato colpevole. Il romanzo si conclude, mediante un altro stacco netto, con Baptiste Ajamais, divenuto impiegato del Crédit National, che cinicamente gioca a carte al Café du Commerce

⁴⁶⁷ Louis Aragon, *Anicet ou le panorama, roman*, op. cit., p. 143-144.

insieme ad Arthur Dorange (Rimbaud), Harry James (Jacques Vaché) e Isidore Ducasse (l'unico personaggio a mantenere il proprio nome nel romanzo).

L'opera di Aragon occupa, come poeticamente sintetizzato nel capitolo VI, uno spazio letterario e visuale ibrido, oscillante tra lo specchio e lo schermo: come in uno specchio dovevano certamente riconoscersi i futuri membri del gruppo surrealista, Breton, Aragon, Cocteau (oltre a Vaché, tragicamente morto un anno prima della pubblicazione), affiancati dai loro punti di riferimento passati e presenti, Rimbaud, Lautréamont, Picasso, Jarry, Charlie Chaplin. Tuttavia, di ogni personaggio reale proiettato nella finzione letteraria, solo un frammento di realtà rimane *incollato* – per proseguire con la metafora del collage – al racconto: una posa, un'espressione, un atteggiamento caratteristico, come i personaggi dei film muti, che si caratterizzavano, in assenza di parola, attraverso la gestualità, le azioni, una certa postura peculiare. «Il s'agissait pour l'auteur – scrive Aragon – non de mettre en scène Picasso ou Chaplin, mais de se servir d'eux comme d'un lieu commun, pour exprimer des choses peu communes»⁴⁶⁸: attraverso questa operazione, potremmo dire, di estrapolazione, emerge il «côté fantomatique de mes personnages, blancs sur fond noir»⁴⁶⁹, rimarca Aragon, utilizzando un'espressione che sembra anticipare le fantasmatiche *silhouettes blanches* che scandiranno, con le loro apparizioni, lo spazio oscuro e misterioso de *La femme 100 têtes*.

Nei suoi *romans-collages*, Ernst accentua l'effetto di frammentazione narrativa ottenuto dal *découpage* di stampo cinematografico, alternando senza soluzione di continuità scene di erotismo e di violenza a immagini oniriche o scene di vita quotidiana, contravvenendo a qualsiasi logica temporale o coerenza spaziale. Ado Kyrou, nel suo fondamentale testo dedicato al cinema surrealista, individua nelle sequenze dei film di Feuillade, in cui «l'action recommençait, les événements ne

⁴⁶⁸ Ivi, p. 17.

⁴⁶⁹ Ivi, p. 18.

suivait pas leur ordre rationnel et certaines images étaient floues et rayées»⁴⁷⁰, un'involontaria anticipazione delle sequenze di collage ernstiane:

Pendant un voyage qu'il avait fait juste avant la guerre, en Espagne, Feuillade avait commencé un film d'atmosphère espagnole, avec mantilles, toréadors et couleur locale. La guerre interrompit cette réalisation mais pendant le tournage des *Vampires*, le grand metteur en scène pensa que les scènes tournées en Espagne ne devaient pas rester dans les boîtes. Voici comment il s'en servit : pendant l'épisode du chalet, un des Vampires est assommé et il rêve. Il rêve de son grand-père, grand d'Espagne ; il rêve de chevaux et d'un taureau qui charge. Tout cela n'a absolument aucun rapport avec l'action du film que nous reprendrons bientôt, là où nous l'avions abandonnée. Sans le savoir, Feuillade créait ainsi le *collage cinématographique*, qui pourrait donner des œuvres aussi fulgurantes que les collages picturaux de Max Ernst et de Styrski⁴⁷¹.

III.2.1. Il collasso dello spazio.

Nel romanzo di Aragon e nelle opere di Ernst sembra possibile rintracciare, in particolare nell'uso dello spazio, un'analogia con il cinema di Feuillade. Sia Fantômas che la banda dei *Vampires* agiscono e si muovono negli stessi luoghi frequentati dagli spettatori parigini, le stesse vie, gli stessi incroci, analoghi appartamenti o locali notturni, ripresi quasi sempre con inquadrature fisse, neutre. Attraverso il filtro del cinematografo, tuttavia, il fantastico irrompe sotto la superficie del reale e del quotidiano: ogni muro può avere delle fessure per gli occhi di chi spia dalla stanza adiacente, ogni tombino può essere l'ingresso di un

⁴⁷⁰ Ado Kyrou, *Le Surréalisme au cinéma*, op. cit., p. 55.

⁴⁷¹ *Ibid.*

covo di malviventi, dietro ogni innocuo passante può celarsi Fantômas travestito, dietro ogni cameriera Irma Vep infiltrata per avvelenare il padrone di casa.

L'utilizzo "oggettivo" dell'inquadratura fissa, priva di effetto emozionale, è funzionale alla rappresentazione del meraviglioso derivante esclusivamente dalle azioni dei personaggi o dalla manifestazione degli oggetti. Il campo medio, inoltre, rende riconoscibili gli spazi senza tuttavia permettere di cogliere dettagli specifici: ogni strada è una strada qualsiasi, un luogo neutro, così come ogni palazzo, ogni casa: «The Surrealists, indeed, could not have remained oblivious to this presentation of a very familiar world that, without any external change of appearance, revealed another mysterious and often threatening world, or, at least, offered intimation of its existence»⁴⁷², nota Haim Finkelstein in riferimento ai film a episodi di Feuillade: nel dodicesimo capitolo di *Anicet*, Aragon, ancora molto lontano dalla descrizione minuziosa, *fotografica* del Passage de l'Opéra di *Le paysan de Paris*, descrive il Passage Jouffroy tratteggiandolo appena, come «*le lieu impersonnel, neutre, où tout peut advenir*»⁴⁷³. I frammenti urbani che a loro volta emergono dal magmatico sfondo dei *romans-collages* sono spesso riconoscibili, come rilevato in precedenza (il lycée Buffon in rue de Vaugirard, la cour du Carrousel, il Palais de Justice e la Saint-Chapelle, per esempio), ma tra le pieghe del reale quotidiano emergono, inquietanti, le presenze oscure della notte, che trasfigurano lo spazio fino a evocare la «Forêt de Paris» di cui scrive Paul Féval, luogo assurdo e misterioso dove «c'est le lièvre qui suit la piste des chiens»⁴⁷⁴, o ancora la «capitale infâme»⁴⁷⁵, la metropoli «lourde, obscure, enrhumée»⁴⁷⁶ a cui Baudelaire giura il suo eterno, tenebroso amore.

In *Une semaine de bonté*, l'unico spazio urbano precisamente identificabile è la cour du Dragon, un'antica strada oggi scomparsa situata nel cuore di Saint-Germain-des-Prés, nota per il drago in pietra che incombeva sull'imbocco della

⁴⁷² Haim Finkelstein, *The Screen in Surrealist Art and Thought*, op. cit., p. 41.

⁴⁷³ Louis Aragon, *Anicet ou le panorama, roman*, op. cit., p. 21. Il corsivo è dell'autore.

⁴⁷⁴ Paul Féval, *Les Habits noirs* (1851), t. I, Paris, Robert Laffont, 1987, p. 287.

⁴⁷⁵ Charles Baudelaire, *Épilogues des Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, in Id., *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p. 165.

⁴⁷⁶ *Ibid.*

via da rue de Rennes. Lo scorcio del budello che si addentra tra gli edifici stretti attraverso l'arco del drago, immortalato da Eugène Atget [Figg. 192, 193], all'inizio del secolo, nell'irreale attimo in cui ogni presenza umana è dissipata, si popola nei collage ernstiani di rettili striscianti nell'ombra, corpi acefali, ibridi notturni che, con il favore delle tenebre, dispiegano le ali di pipistrello e trascinano la coda sul selciato [Figg. 194, 195].



Figura 192. Eugène Atget, rue de Rennes, 1900.



Figura 193. Eugène Atget, Le débouché sur la rue du Dragon, 1913.

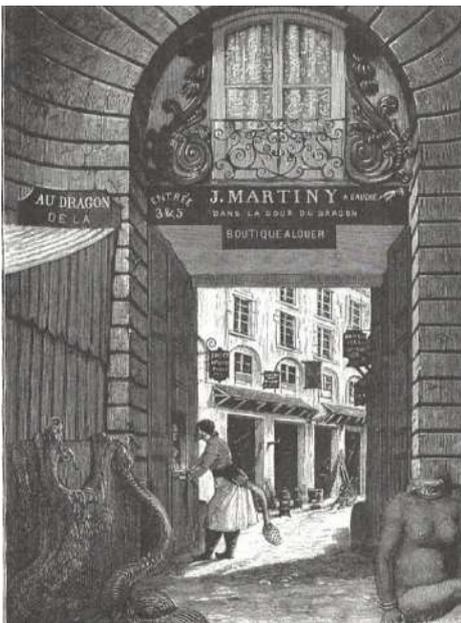


Figura 194. Une semaine de bonté, tav. 65.



Figura 195. Une semaine de bonté, tav. 66.

Al di fuori della cour du Dragon, il tessuto urbano si dispiega rivelando una morfologia labirintica e ingovernabile: le bettole, i bordelli e i bassifondi oscuri del primo *cahier*, le camere da letto violate dall'irruzione dell'acqua del secondo, i fastosi saloni borghesi del terzo, le carceri del quarto e le atmosfere sepolcrali del quinto *cahier* configurano la Parigi ernstiana come un luogo mentale, sospesa tra reale e immaginario. Pochi anni dopo la pubblicazione di *Une semaine de bonté*, Roger Caillois identificherà la doppia natura di Parigi, incrocio di una mitologia nuova, animata dalle forze contrastanti della metropoli reale, diurna, e quelle della «Paris fantôme, nocturne, insaisissable, d'autant plus puissant qu'il est plus secret, et qui vient à tout endroit et à tout moment se mêler dangereusement à l'autre»⁴⁷⁷: è la città nata dall'immaginario di Eugène Sue e di Lautréamont, il mondo interiore in cui, scriverà Breton in *Nadja*, «la vie demande à être déchiffrée comme un cryptogramme»⁴⁷⁸.

Questa città fantasmatica, sotterranea, non può che emergere dal fondo della notte, quel momento che ha il potere di «briser les antinomies»⁴⁷⁹, scrive ancora Breton citando Malcolm de Chazal. Gilbert Lascault mette in relazione il potere fascinatore e ambiguo della notte con la genesi del serial *Les Vampires* di Feuillade, a partire dalla scelta del nome della banda di criminali:

Si les bandits se nomment *les Vampires*, ils se veulent des monstres ; ils sont des êtres de la nuit. Lorsqu'ils grimpent sur les murs et les toits, ils s'envolent presque ; et, parfois, ils rampent. Ou bien, ils se tiennent dans des souterraines. Tantôt ils partagent la vie de la haute société, tantôt ils se dissimulent dans des zones sordides⁴⁸⁰.

⁴⁷⁷ Roger Caillois, *Le Mythe et l'homme* (1938), Paris, Gallimard, 1998, p. 160.

⁴⁷⁸ André Breton, *Nadja* (1928), Paris, Gallimard, 1964, p. 131.

⁴⁷⁹ André Breton, *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, 1999, p. 90.

⁴⁸⁰ Gilbert Lascault, *Les Vampires de Louis Feuillade*, op. cit., p. 44.

Come i pipistrelli vampiro di cui portano il nome, i membri dell'implacabile sodalizio criminale sono individui dall'identità scissa, divisi tra i dedali sotterranei delle catacombe e le vertiginose altezze dei tetti da cui, con azioni funamboliche, si dileguano dopo i delitti. Nel secondo episodio del serial, intitolato *La bague qui tue*, la ballerina russa Marfa Koutiloff, fidanzata del giornalista investigativo Philippe Guérande, acerrimo nemico dei *Vampires*, si appresta ad esibirsi in un balletto intitolato proprio *Les Vampires* (forse un riferimento all'operetta *Die Fledermaus*, 1874, di Johan Strauss figlio) [Fig. 196]. Appresa dal giornale la notizia dell'imminente *première*, interpretata come un affronto, il *Grand Vampire*, capo della banda, si presenta nel camerino della ballerina dichiarandosi un suo ammiratore e le offre in dono un anello, come segno del suo apprezzamento. All'interno del cerchio dell'anello è alloggiata una minuscola punta, intrisa di veleno: mentre volteggia sul palco indossando un costume da pipistrello, Marfa Koutiloff cade riversa al suolo, senza vita.



Figura 196. Fotogramma tratto da Louis Feuillade, *La bague qui tue*, 1915.

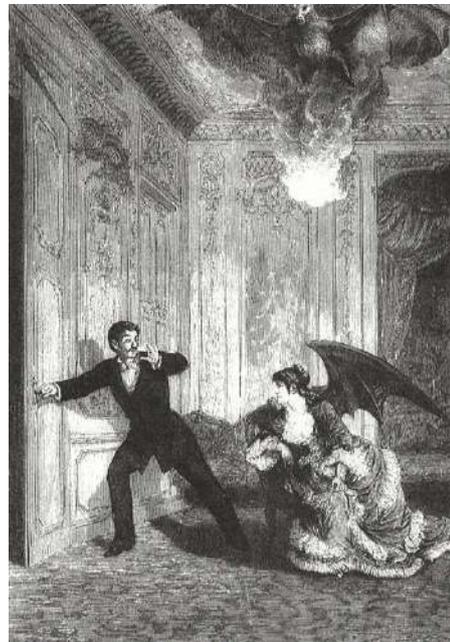


Figura 197. *Une semaine de bonté*, tav. 86.

Lascault, analizzando l'episodio, lo individua come probabile fonte d'ispirazione per la realizzazione del terzo *cahier* di *Une semaine de bonté*:

Tu penseras [...] à l'un des romans-collages de Max Ernst, *Une semaine de bonté*. Max Ernst a probablement vu *La Bague qui tue*. Dans cette “semaine de bonté” et de cruauté, le *mardi* propose, dans la “Cour du Dragon”, des femmes avec leur robe noire et leurs ailes de chauve-souris. Une soubrette, démons, a des ailes de chauve-souris, [...] une amante, installée dans son fauteuil, écarte une de ses ailes noires et menace son amant qui tente de fuir. Un messenger porte un télégramme et sa pèlerine est munie d'une immense aile de chauve-souris. Ou bien, sous la neige, un inconnu mystérieux, avec ses ailes de chauve-souris, impose silence. Max Ernst s'inspirerait donc du sérial de Louis Feuillade en une légende fantastique⁴⁸¹.

Mutate dall'immaginario cinematografico, le immagini ernstiane [Fig. 197], come è stato rilevato in precedenza, si rivelano tanto più perturbanti in quanto disvelano le presenze minacciose celate all'interno delle mura domestiche, nel cuore dello spazio privato, borghese, di cui il XIX secolo aveva segnato il trionfo sullo spazio pubblico: l'intimità della casa pensata come rassicurante custodia, modellata sulla personalità di chi la abita, che Walter Benjamin paragona all'«astuccio per compassi in cui lo strumento è incastonato di solito in profonde scanalature di velluto viola con tutti i suoi accessori»⁴⁸², si fa ora spazio permeabile a forze esterne, ingovernabili, che si insinuano nel cuore del sistema borghese e a cui l'occhio voyeuristico dello spettatore ha libero accesso. Tra i surrealisti, per primo, Magritte tematizza quest'incursione nello spazio domestico con il dipinto *L'assassin menacé* (1927) [Fig. 198], realizzato a partire da un fotogramma dell'episodio *Le mort qui tue* del serial *Fantômas* [Fig. 199]. Ponendo l'accento sulla componente voyeuristica che permea l'opera, Franca Franchi osserva:

⁴⁸¹ Ivi, pp. 48-49.

⁴⁸² Walter Benjamin, *I “passages” di Parigi*, vol. I, op. cit., p. 13.

Il dipinto [...] traduce il voyeurismo in un complesso rompicapo, stante che chi lo osserva è tenuto necessariamente a porsi tutta una serie di domande incalzanti. La struttura prospettica dell'immagine propone infatti, via via, tre spazi aperti che danno uno sull'altro, di fatto tre diverse messe in scena che interrogano lo spettatore circa il loro rispettivo significato e, al contempo, le loro possibili connessioni⁴⁸³.

La composizione del quadro permette allo spettatore di cogliere, in prospettiva, gli elementi dell'enigma costruito intorno al corpo nudo, esanime, di una donna distesa su una *dormeuse*, la cui morte violenta è testimoniata dal fiotto di sangue che ne imporpora il volto e dal fazzoletto bianco disteso sul collo, probabilmente per coprirne la lacerazione. In primo piano, agli estremi della rappresentazione, due uomini sono in agguato armati di rete e bastone, probabilmente in attesa dell'uomo che, all'interno della stanza in cui giace la donna, sembra assorto nei suoi pensieri mentre fissa un grammofono. Sullo sfondo, tre uomini si affacciano all'interno della stanza attraverso una finestra, restituendo dal versante opposto lo sguardo dell'osservatore.



Figura 198. René Magritte, *L'assassin menacé*, 1927.



Figura 199. Fotogramma tratto da Louis Feuillade, *Le mort qui tue*, 1913.

⁴⁸³ Franca Franchi, "Crimini per immagini", in Alberto Castoldi, Francesco Fiorentino, Giovanni Saverio Santangelo (a cura di), *Splendori e misteri del romanzo poliziesco*, op. cit., p. 109.

La pulsione voyeuristica innescata dal crimine e dalla violenza è accentuata in alcuni collage ernstiani, come la tavola 153 di *Une semaine de bonté* [Fig. 200], in cui un uomo dalla testa di pietra, in primo piano, discosta una tenda per poter vedere, non visto, ciò che avviene nella stanza adiacente: al di là della tenda una donna, sconvolta, è appena giunta sulla scena di un duplice delitto. L'azione è in divenire e lo spettatore ha l'impressione che, alle uccisioni già avvenute, ne succederà presto una terza, quella della donna, di cui l'uomo dalla testa di pietra tiene saldamente afferrata l'estremità della capigliatura, innaturalmente lunga (come strano presagio dell'imminente aggressione, una piccola volpe bianca attacca la fanciulla, ghermendone la testa). A ben guardare, tuttavia, sembra che l'uomo in primo piano sia troppo laterale per poter vedere davvero la scena, anche scostando la tenda che, in realtà, ostruiva la *nostra* visione, la visione del lettore. La struttura dell'immagine sembra evocare, specularmente, un fotogramma del quarto episodio della serie *Les Vampires* [Fig. 201], intitolato *Le Spectre*: Irma Vep e un suo complice scoprono il cadavere di un uomo, che fuoriesce da un ripostiglio dal doppio fondo, comunicante con l'appartamento adiacente. Inorriditi alla vista del cadavere, non si accorgono che, alle loro spalle, il giornalista-detective Philippe Guérande li sta spiando, e si prepara ad aggredirli.



Figura 200. *Une semaine de bonté*, tav. 153.



Figura 201. Fotogramma tratto da Louis Feuillade, *Le Spectre*, 1915.

III.2.2. Il sistema degli oggetti.

Come il ripostiglio che si rivela gravido del peso morto di un cadavere, nello spazio domestico immaginato da Feuillade perfino gli oggetti più innocui si mostrano minacciosi, imprevedibili: nel settimo episodio, intitolato *Satanas*, un pianoforte a muro cela un meccanismo che nasconde un piccolo cannone da appartamento [Fig. 202], che Magritte sembra citare apertamente nel dipinto *Au seuil de la liberté* (1930) [Fig. 203]. Altrove, una penna stilografica si rivela un'arma letale, con il suo inchiostro al cianuro. Il cappello a cilindro di *Satanas* cela un ordigno esplosivo nel doppio fondo, un anello avvelenato uccide chiunque lo indossi, uno spillo intriso di liquido paralizzante spunta dal palmo di un elegante guanto bianco [Fig. 204].

Le inquadrature soggettive che avvicinano allo sguardo dello spettatore questi oggetti mortiferi ed enigmatici, appostati tra le mani dei personaggi, costituiscono spesso l'unico elemento di intervallo⁴⁸⁴ tra le inquadrature fisse dei diversi spazi in cui la trama del film si dipana.



Figura 202. Fotogramma tratto da Louis Feuillade, *Satanas*, 1916.



Figura 203. René Magritte, *Au seuil de la liberté*, 1930.

⁴⁸⁴ Eccettuando, naturalmente, le classiche soggettive funzionali a rivelare allo spettatore il contenuto di un biglietto, di una locandina o di un cartello. Celebre è la soggettiva che mostra il manifesto esposto all'esterno dello *Chat Houant*, il *café-chantant* che cela il covo della banda dei *Vampires*: nel manifesto che annuncia il numero di Irma Vep, al di sotto del ritratto della cantante, le lettere del nome IRMA VEP si muovono, con un effetto ottenuto attraverso la tecnica dello *stop motion*, ricombinandosi per formare la parola VAMPIRE.

All'esordio de *La femme 100 têtes*, analogamente, nella serie di tre immagini "Le paysage change trois fois" (tavv. 5, 6, 7) [Fig. 205, 206, 207] le progressive trasmutazioni del paesaggio sono accompagnate dai primissimi piani di alcune mani che stringono misteriosi oggetti quotidiani, per esempio alcune bottiglie agitate da mani femminili, o un meccanismo che potrebbe ricordare un revolver.

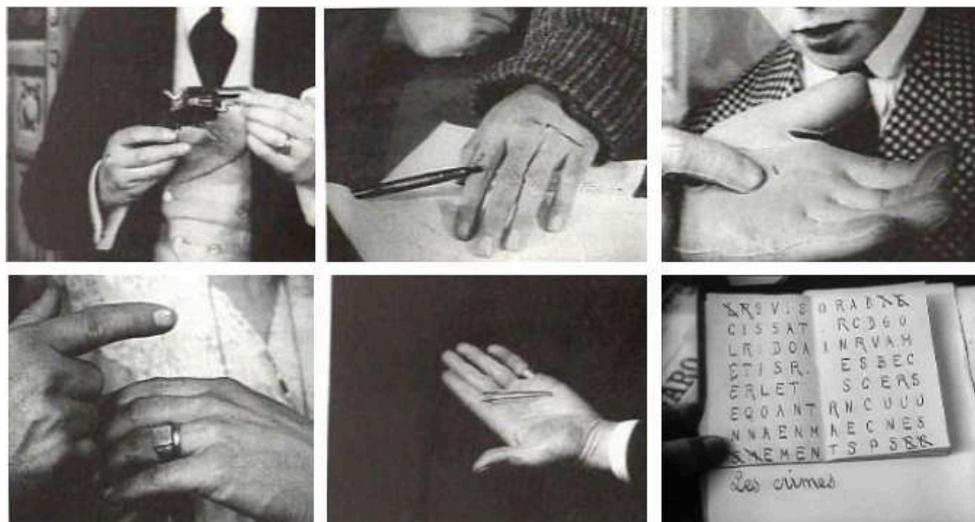


Figura 204. Inquadrature di oggetti tratte da Louis Feuillade, *Les Vampires*, 1915-1916.



Figura 205. *La femme 100 têtes*, tav. 5.

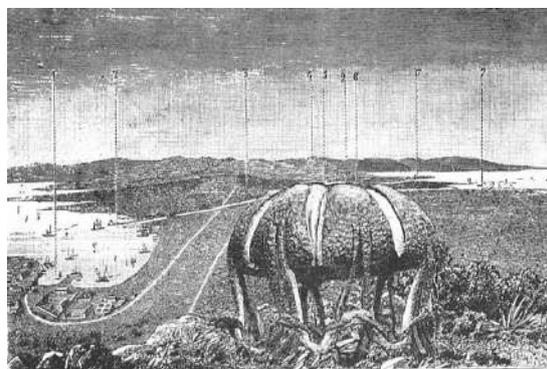


Figura 206. *La femme 100 têtes*, tav. 6.

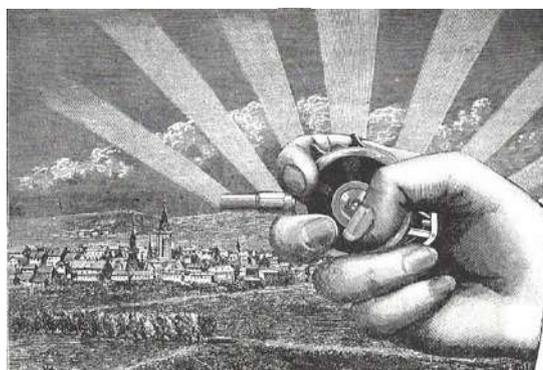


Figura 207. *La femme 100 têtes*, tav. 7.

All'interno dei *romans-collages* assistiamo al dispiegarsi caotico di un vero e proprio *sistema degli oggetti*, precipitati alogicamente in contesti estranei, manipolati e accostati secondo “une ordonnance merveilleuse, qui *saute les pages* comme une petite fille saute à la corde”⁴⁸⁵, secondo l'espressione di Breton: sfogliando il libro, lasciando che le pagine si susseguano come le immagini proiettate durante una sessione di lanterna magica, gli oggetti si affastellano nel campo visivo come nello spazio caotico di un “entrepôt où s'entassent dans le plus grand désordre les choses que nous nous donnons involontairement la peine de considérer ou de retenir”⁴⁸⁶. Nello slittamento di senso provocato dal contatto tra gli oggetti, sottratti al loro valore d'uso per aprire il varco a nuove, infinite possibilità, Breton individua la fonte dei «détournements»⁴⁸⁷ che scandiscono l'incedere illogico della narrazione:

Toutes choses sont appelées à d'autres utilités que celles qu'on leur attribue généralement. C'est même du sacrifice conscient de leur utilité première (manipuler pour la première fois un objet dont on ne sait à quoi sert, à pu servir) que se déduisent certaines propriétés transcendantes qui s'y attachent dans un autre monde donné ou donnable où, par exemple, une hache peut être prise pour un coussin, ou un coussin pour un coussin de soleil, où l'appréciation des éléments de virtualité n'est plus aucunement permise (je suppose un fantôme, au croisement de plusieurs chemins, occupé à consulter un poteau-indicateur), ou la faculté de migration, qui n'est laissée positivement qu'aux oiseaux, s'empare aussi des feuilles de l'automne, où les vies antérieures, actuelles, ultérieures se fondent en un vie qui est la vie, toute dépersonnalisée ...⁴⁸⁸

⁴⁸⁵ André Breton, “Avis au lecteur”, op. cit., p. 11.

⁴⁸⁶ *Ibid.*

⁴⁸⁷ *Ivi*, p. 12.

⁴⁸⁸ *Ibid.*

Questi oggetti, *trouvailles* tratte da libri e riviste fuori moda, estraniati e ricontestualizzati tra le pagine dei *romans-collages*, sembrano poter costituire un fecondo terreno di confronto tra la logica del collage e quella dell'*objet trouvé*, definite da Tzara «les deux formes les plus représentatives de l'art surréaliste»⁴⁸⁹: come gli «objets qu'on ne trouve nulle part ailleurs, démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensible, pervers enfin»⁴⁹⁰ che si materializzano in *Nadja*, le chincaglierie scoperte da Breton e Giacometti al *marché aux pouces* in *L'Amour fou*, o gli *objets volés* offerti dalla compagnia delle Maschere a Mirabelle in *Anicet ou le panorama*, gli oggetti disseminati tra le pagine dei *romans-collages* accedono ad una dimensione nuova attraverso il principio di *déplacement*, lo slittamento fondato sul cambiamento di statuto o destinazione: ricontestualizzati, gli oggetti entrano in tensione con il proprio contesto, fungono da catalizzatore e articolano l'opera. Breton sottolinea il «rôle catalyseur de la trouvaille»⁴⁹¹ ricordando la maschera metallica individuata da Giacometti sul banco del *marché aux puces*, che una volta nell'atelier dell'artista risulta decisiva per la realizzazione del volto della scultura *L'Objet invisible* (1934), per il quale in precedenza Giacometti aveva mostrato più di un tentennamento:

C'est ainsi que le masque, perdant peu à peu ce que nous étions tombés d'accord pour lui assigner comme usage probable – ce doit être un masque allemand d'escrime au sabre – tendait à se situer dans les recherches personnelles de Giacometti, à y prendre une place analogue à celle qu'occupait précisément alors le visage de la statue dont j'ai parlé⁴⁹².

⁴⁸⁹ Tristan Tzara, “La révélation de l'art africain par l'art moderne”, in Id., *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Flammarion, 1980, p. 511.

⁴⁹⁰ André Breton, *Nadja*, op. cit., p. 59.

⁴⁹¹ André Breton, “Équation de l'objet trouvé”, in «Documents 34», *Intervention surréaliste*, juin 1934, p. 20.

⁴⁹² *Ibid.*

Analogamente, gli astrusi oggetti scientifici tratti da «La Nature» (apparecchi fotoelettrici, simulazioni grafiche di campi magnetici, bottiglie innaturalmente ingrandite), nell'oscura atmosfera da laboratorio alchemico che apre *La femme 100 têtes*, entrano in tensione tra loro e con il contesto spaziale alimentando i tentativi di addivenire all'“immaculée conception”, metafora della creazione, che sarà realizzata in chiusura del primo capitolo. In seguito, nella serie di collage “Le paysage change trois fois”, la sequenza di oggetti in primo piano, posti approssimativamente alla medesima distanza dallo sguardo dell'osservatore, corrisponde al progressivo allontanarsi del punto di vista rispetto al contesto spaziale: gli oggetti si posizionano in una zona spaziale di faglia, appartengono allo spazio reale della rappresentazione ma al contempo sembrano sfuggirne, generando nell'osservatore un senso di discontinuità percettiva. Rilevando l'analogia tra il posizionamento spaziale degli oggetti nei *romans-collages* e l'uso dello spazio caratteristico della scultura di Giacometti⁴⁹³, Rosalind Krauss vi individua l'influenza dell'immaginario cinematografico surrealista:

With extreme stealth, Ernst then insinuates into these scenes materials foreign to them, sometimes objects from engineering manuals, or details from fashion catalogues – objects of a texture and scale separate from the background space of the collage, objects to which the occupants of that space are completely oblivious. The result is the transformation of the context of, say, a normal room into the psychically fractured space of Breton's cinema⁴⁹⁴.

⁴⁹³ Nello specifico, il riferimento è alla scultura *Boule suspendue* (1930-31): “By being part of real space and yet somehow sectioned off from it, the suspended ball and crescent attempt to open up a fissure in the continuous surface of reality. The sculpture thus rehearses an experience that we sometimes have in waking life, an experience of discontinuity between various pieces of the world”. Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, MIT Press, 1977, p. 114.

⁴⁹⁴ Ivi, p. 117.

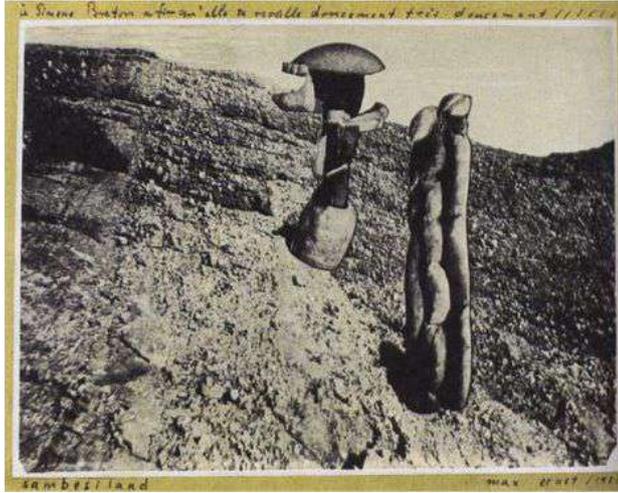


Figura 208. Max Ernst, Sambesiland. Paysage à mon goût, 1921.



Figura 209. Max Ernst, Les asperges de la lune, 1935.

Il paradigma di composizione spaziale dell'immagine utilizzato da Ernst in *Le paysage change trois fois*, frutto dell'inserimento di un oggetto, generalmente in primo piano, in tensione con il paesaggio retrostante, è rintracciabile già in una serie di collage dei primi anni Venti, compresi alcuni dei lavori esposti all'*Au Sans Pareil*: nella bizzarra composizione minerale *Sambesiland. Paysage à mon goût* (1921) [Fig. 208], donata e dedicata a Simone Breton⁴⁹⁵, due strani *objets trouvés* dalla forma allungata si posizionano in un paesaggio roccioso, sul fianco scosceso di un'altura. Non sembra essere casuale la somiglianza tra questi oggetti longilinei e alcune opere scultoree più tarde, su tutte *Les asperges de la lune* [Fig. 209], concepita nel 1935 e fotografata da Ernst sul parapetto di un terrazzo, con un vasto paesaggio di sfondo: il rapporto tra oggetto e contesto, e nello specifico tra oggetto e paesaggio, si rivela fondamentale nella definizione della pratica scultorea ernstiana, alla quale l'artista si dedica con relativo ritardo, a partire dalla metà degli anni Trenta⁴⁹⁶.

⁴⁹⁵ La dedica recita: «À Simone Breton afin qu'elle se reveille doucement très doucement».

⁴⁹⁶ Fino al 1934, Ernst non si è quasi mai cimentato nella produzione di opere plastiche, eccezion fatta per alcuni assemblage di ferro e legno, elaborati in ogni caso per occasioni sporadiche. Cfr. Ludger Derenthal

Come osserva Werner Spies, «la sculpture de Max Ernst est *site-specific*. Elle réagit à des lieux en bouleversant la notion traditionnelle du paysage et de l'environnement, d'où le terme d'«embellissement irrationnel»⁴⁹⁷: nella residenza di Saint-Martin d'Ardèche, dove nel 1938 si ritira insieme a Leonora Carrington, Ernst dialoga con l'architettura strutturale della casa attraverso imponenti, perturbanti bassorilievi realizzati sulle mura esterne⁴⁹⁸; a Sedona⁴⁹⁹, in Arizona, dove acquista un fondo e costruisce una casa (1943) con Dorothea Tanning, dissemina per il terreno roccioso le sculture del cosiddetto “groupe du Capricorne”, tra cui spicca il totemico *genius loci* che dà il proprio nome al gruppo, *Capricorne* (1948). Infine, a Huismes, dove si trasferisce insieme a Dorothea Tanning nel 1955 dopo essere rientrato in Europa al termine della Seconda Guerra Mondiale, Ernst si impegna a «reformuler l'ambiance bucolique»⁵⁰⁰ del suo terreno con alcuni altorilievi rappresentanti dei nudi femminili, realizzati sul muro di cinta che ne delimita il confine [Fig. 210]. Spies sottolinea l'analogia tra questi assemblaggi di figure in rilievo all'interno del muro con la tavola 12 di *Une semaine de bonté* [Fig. 211], in cui un uomo dalla testa di leone suona un fagotto di fronte a un corpo femminile nudo, aderente a un muro di cinta, il cui sesso è coperto dall'immagine di un *sacré cœur*: «Dissimulé dans la muraille, le puissant corps féminin du roman-collage peut servir de mode d'emploi à l'assemblage»⁵⁰¹.

“Les paradis empoisonnés et les objets recommandés aux familles – Peintures et sculptures des années 30”, in Ludger Derenthal, Jürgen Pech, *Max Ernst*, op. cit., p. 171.

⁴⁹⁷ Werner Spies (a cura di), *Max Ernst. Sculptures, maisons, paysages*, op. cit., p. 129.

⁴⁹⁸ Nell'opera biografica dedicata a Ernst, Patrick Waldberg ricorda le operazioni di restauro della casa di Saint-Martin d'Ardèche, testimoniando dell'inquietudine con cui gli abitanti della cittadina assistono alla progressiva manifestazione dei rilievi murari al suo esterno: «Max Ernst y travailla plus d'un an, relevant les murs, calfatant la toiture, crépissant, fermant le lézardes, battant le sol. Cette lourde tâche de réfection accomplie, l'envie lui prit d'ornez les murs extérieurs de bas-reliefs sculptés dans le ciment. Les habitants de la région ne virent point sans inquiétude s'ébaucher ces formes qu'ils eussent volontiers qualifiées de diaboliques, oiseaux-lézards aux bras dissymétriques, femmes gigantesques à têtes de poulet, gnômes ailés au sexe d'étoile de mer». Patrick Waldberg, *Max Ernst*, op. cit., p. 325.

^a Cfr. Patrick Waldberg, “Max Ernst en Arizona”, in «XX^e siècle», numéro spéciale *Hommage à Max Ernst*, 1971, pp. 53-57.

⁵⁰⁰ Werner Spies (a cura di), *Max Ernst. Sculptures, maisons, paysages*, op. cit., p. 129.

⁵⁰¹ *Ibid.*



Figura 210. Max Ernst in posa di fianco a una scultura a Huismes.



Figura 211. Une semaine de bonté, tav. 12.

In generale, il rapporto tra opera scultorea e contesto spaziale sembra costituire un'ulteriore declinazione del principio di *dépaysement* su cui si struttura l'estetica del collage, su modello dell'esemplificazione fornita da Breton, nell'"Avis au lecteur" scritto per *La femme 100 têtes*:

On attendait un livre qui tînt compte essentiellement du renforcement fatal à distance de certains traits, accru de l'effacement de tous les autres, un livre dont l'auteur sût prendre l'élan capable de lui faire franchir le précipice d'inintérêt qui fait qu'une statue est moins intéressante à considérer sur une place que dans un fossé...⁵⁰²

Nel 1934, in corrispondenza della pubblicazione di *Une semaine de bonté*, Ernst partecipa a un'esposizione collettiva presso la Kunsthhaus di Zurigo, insieme ad Alberto Giacometti, Hans Arp, Joan Mirò, Julio Gonzalez. Nell'introduzione al catalogo della mostra, scrivendo a proposito della scultura surrealista, Ernst cita

⁵⁰² André Breton, "Avis au lecteur", op. cit., p. 11.

un testo di Éluard, che potrebbe costituire un'efficace descrizione della stessa pratica scultorea ernstiana:

Les plus conventionnelles des statues embelliraient merveilleusement les campagnes. Quelques femmes nues en marbre seraient du meilleur effet sur une grande plaine labourée. Des animaux dans les ruisseaux et des conciles de graves personnages cravatés de noir dans les rivières formeraient des charmants écueils à la monotonie des flots. Le flanc des montagnes s'agrémenterait à ravir de toutes les pétrifications de la danse. Et pour faire la part de la mutilation indispensable, que de têtes sur le sol, que de mains sur les arbres, que de pieds sur le chaume !⁵⁰³

Nel corso dello stesso anno, in estate, Ernst trascorre un periodo di vacanza a Maloja, presso la casa materna di Alberto Giacometti. Insieme all'artista svizzero estrae una grande quantità di pietre, di ogni dimensione, da un torrente affluente del lago di S. Moritz: «Ces objets trouvés [...] invitent, par leur beauté et par certaines inégalités de formes, à être transmués et interprétés – ricorda Ernst – Alberto possède tous les instruments nécessaires: ciseaux de toutes tailles et bouchardes, qu'il met à disposition de Max»⁵⁰⁴. Su queste pietre, che l'erosione dell'acqua e del ghiacciaio ha trasformato in «ovoïdes plus ou moins réguliers»⁵⁰⁵, Ernst interviene assecondandone le irregolarità, che sotto lo scalpello diventano figure in bassorilievo, o dipingendole con tratti morbidi, rotondi, realizzando ciò che José Pierre chiamerà «ready-made *aidés*»⁵⁰⁶ [Fig. 212]. In più occasioni, Ernst chiama questi ammassi petrosi *objets trouvés*: estratti dal letto del fiume, essi sembrano in effetti evocare con precisione i *relitti* di cui parla Breton, nell'introduzione all'*Exposition surréaliste d'objets* – «Toute épave à portée de

⁵⁰³ Max Ernst, "Qu'est-ce que le Surréalisme?", in Id., *Écritures*, op. cit., p. 233.

⁵⁰⁴ Max Ernst, "Notes pour une biographie", op. cit., p. 58.

⁵⁰⁵ Ivi, p. 57.

⁵⁰⁶ José Pierre, *André breton et la peinture*, Paris, L'Age d'homme, 1987, p. 173.

nos mains doit être considérée comme un précipité de notre désir»⁵⁰⁷. Il precipitato dei desideri, dell’immaginario di Ernst non può che essere un oggetto della forma di un uovo.

Ernst aveva già esposto, nel 1929 alla Galerie Villon, una pietra nera del deserto somigliante a un uovo o a un globo oculare, trovata da Roland Penrose durante un viaggio in Egitto, come un’opera vera e propria: intitolata *Objet trouvé* (in seguito sarà intitolata anche *Œil de Sphinx* o *Rose de sable*) [Fig. 213], era alloggiata in uno scrigno, come un gioiello. Sembra possibile individuare un rimando a questo strano occhio di pietra nella forma oculare che, nella tavola 109 di *Une semaine de Bonté* [Fig. 214], scruta al di là di una cancellata chiusa, a cui bussa un uomo dalla testa di uccello.



Figura 212. Max Ernst, *Pierre sculptée*, 1934.



Figura 213. Max Ernst, *Objet trouvé*, 1929.



Figura 214. *Une semaine de bonté*, tav. 109.

III.2.3. Volti e maschere.

Come si è rilevato in precedenza, in *La femme 100 têtes*, in assenza di un contesto diegetico continuo, la logica dello svolgersi narrativo è sostenuta dall’inserimento all’interno dei collage di due elementi fondamentali ripetuti: da un lato le cosiddette “silhouettes blanches”, figure umane che, pur nelle loro manifestazioni eteromorfe, sono riconducibili al personaggio principale, la femme 100 têtes, e alla sua controparte maschile, Loplop; dall’altro gli oggetti di forma

⁵⁰⁷ André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 283.

sferica o tondeggiante, sempre di grandi dimensioni rispetto alla scena rappresentata e spesso associati alla manifestazione dei due personaggi. In *Une semaine de bonté* Ernst sembra riproporre questi oggetti, potremmo dire, riducendone la scala di grandezza: uova, nidi d'uccello, teschi, strani frutti in grappoli, dischi, conchiglie e oggetti sferici, approssimativamente delle dimensioni di ciottoli di fiume, acquisiscono lo statuto di dettagli, distribuiti in modo più o meno uniforme per tutto il romanzo⁵⁰⁸. Alla tensione ascensionale delle figure sferiche del primo *roman-collage*, inoltre, si sostituisce qui la forza di gravità, che ancora al suolo questi oggetti, disseminati al suolo come sassi. Particolarmente rilevante sembra la concezione, che emerge sia nella pratica scultorea che nell'economia del *roman-collage*, dell'oggetto come elemento vivo, esemplificata dal parallelismo tra pietra e uovo, tra la materia inerte e il crogiolo di materia pulsante. Nel frontespizio del capitolo "L'île de Paques" di *Une semaine de bonté*, Ernst inserisce in esergo una frase di Hans Arp, «Les pierres sont remplies d'entrailles. Bravo. Bravo», tratta dalla poesia "L'air est une racine":

Les pierres sont remplies d'entrailles. Bravo. Bravo.

Les pierres sont remplies d'air.

Les pierres sont des branches d'eaux.

Sur la pierre qui prend la place de la bouche pousse
une feuille-arête. Bravo.

Une voix de pierre est tête à tête et pied à pied
avec un regard de pierre.

Les pierres sont tourmentées comme la chair.

Les pierres sont des nuages car leur deuxième nature leur dance.

Sur leur troisième nez. Bravo. Bravo.

Quand les pierres se grattent des ongles poussent aux racines.

Bravo. Bravo.

⁵⁰⁸ Elementi di questo tipo sono riscontrabili, all'interno delle immagini, nelle tavole 4, 13, 14, 21, 27, 29, 31, 33, 39, 54, 58, 62, 63, 64, 77, 82, 84, 91, 93, 96, 101, 109, 110, 119, 121, 122, 124, 128, 129, 131, 133, 134, 135, 142, 144, 152, 155, 160, 164, 167, 170, 171, 172, 173.

Les pierres ont des oreilles pour manger l'heure exacte⁵⁰⁹.

Le “interiora” delle pietre vive, evocate nella poesia di Arp, si materializzano nella prima immagine del capitolo (tav. 151) [Fig. 215], in cui due uomini si introducono all'interno di una forma ovoidale⁵¹⁰ sormontata da un teschio umano, facendosi strada in un groviglio di viscere.



Figura 215. Une semaine de bonté, tav. 151.

Al di là di questa sorta di portale organico si spalanca il mondo concepito da Ernst, perturbante e misterioso, dell’“île de Paques”, dove la pietra assume i tratti vivi del volto dei personaggi maschili, le cui teste sono sostituite da maschere che riproducono le fattezze degli idoli Moai, scolpiti nel tufo vulcanico dell’isola di Pasqua [Fig. 216]. Si fa più stretto, in queste immagini, il rapporto con l’opera di Giacometti, che quasi in contemporanea realizza la scultura di una testa stilizzata

⁵⁰⁹ Hans Arp, “L’air est une racine”, in *Jours effeuillés*, Paris, Gallimard, 1966, p. 103.

⁵¹⁰ L’approccio agli oggetti e alle forme di Ernst sembra qui presentare dei punti di contatto con l’estetica delle forme di Arp, così come la descrive Carl Einstein nell’articolo “L’enfance néolitique”, pubblicato su *Documents* nel 1930: “Arp s’attache anxieusement au thème précis des objets; il huile et vernit ses détails, frise les feuilles, arrondit la courbe des œufs d’oiseaux, rase les cous de bois poli. Cet homme a la manie de l’ovale...”. Carl Einstein, “L’enfance néolitique”, cit., pp. 39-42.

Come rileva Werner Spies, in *Une semaine de bonté* la maschera assume, tra gli oggetti che popolano il romanzo, un fondamentale ruolo di elemento coesivo:

Même s'il est déjà apparu précédemment ici ou là dans son œuvre, le masque est dans ce roman-collage une véritable innovation. C'est incontestablement lui qui donne à l'ouvrage sa cohésion, tout en opérant à la façon d'un véhicule qui favorise la déréalisation du sens primitif des collages. Il permet – en camouflant les significations de départ – de faire fusionner des matériaux visuels provenant de sources hétérogènes et d'éliminer tout ce qui pourrait s'attacher à telle ou telle physionomie précise⁵¹².

Tra i riferimenti iconografici utilizzati da Ernst per le diverse tavole, estremamente variegati, sembra possibile identificare ancora alcune immagini pubblicate su «Documents»: su tutte, la tavola 150 [Fig. 219] sembra dialogare con le immagini realizzate da William Seabrook, e sviluppate da Jacques-André Boiffard, per illustrare l'articolo di Michel Leiris “Caput mortuum, ou la femme de l'alchimiste” [Fig. 220]. Mentre le illustrazioni dell'articolo di Lambour mettono in scena il perturbante accostamento tra la maschera eccessivamente burlesca, clownesca, e una gestualità appartenente al quotidiano, queste fotografie rappresentano maschere da rituali sadomasochisti di cuoio scuro aderenti al viso, che rendono irricognoscibili i lineamenti. In una delle immagini ci rendiamo conto che la persona celata dietro la maschera è una donna solo grazie ai lunghi capelli neri che ne fuoriescono, in altre il medesimo viso coperto è corredato da grossi collari borchiate e da catene strette intorno al collo: provocatorie, inquietanti, le immagini assistono Leiris nel rappresentare la figura umana ridotta a quella «pure et simple masse d'obscurité»⁵¹³ chiamata dall'autore «résidu suprême»⁵¹⁴, che

⁵¹² Werner Spies (a cura di), *Une semaine de bonté. Les collages originaux*, op. cit., p. 19.

⁵¹³ Michel Leiris, “Le caput mortuum ou la femme de l'alchimiste”, in «Documents» n. 8, 1930, p. 26.

⁵¹⁴ *Ibid.*

spezza con perturbante violenza visiva «l'insupportable dualité établie, grâce aux soins de notre morale courante, entre le corps et l'âme, le matière et l'esprit»⁵¹⁵.

Le immagini, violente e disturbanti, accompagnano il racconto, riportato a Leiris da Seabrook, di un derviscio traumatizzato da un incontro con Dio che si muta in un confronto con se stesso: il giovane asceta, incitato a più riprese dall'anziano maestro a predisporre per vedere la «face de Dieu», scopre con orrore che la faccia di Dio non è altro che la sua stessa faccia – «Il s'est trouvé [...] *face à face avec Dieu, c'est-à-dire avec lui-même*»⁵¹⁶. Il fascino di questo racconto deriva in gran parte dal fatto che il lettore ignora la vera natura dell'esperienza del derviscio: ha veramente guardato «la face de Dieu» non scorgendo altro che se stesso, o Dio in persona si è rivelato assumendo le sembianze del giovane?

La stessa «joie que devait ressentir le jeune derviche de la légende (malgré qu'innocemment – ou bien hypocritement – il en fût effrayé) en supprimant le visage de Dieu pour substituer à celui-ci son propre visage»⁵¹⁷ è provata da chi si trova a confronto con la donna dalla maschera di cuoio, anticipazione di ciò che in seguito Bataille celebrerà come l'*acéphale*, corpo senza testa vessato e mortificato, non più «créature de Dieu» ma «simple et universelle mécanique érotique»⁵¹⁸.

Privato del volto, estremità “alta” del corpo, creata per contemplare gli astri e simbolo d'elevazione e purezza, il corpo si trasforma in «fantôme de chair»⁵¹⁹ materializzato nel buio di una stanza o sul bordo di una strada, misterioso, anonimo, celato dalle geometrie delle cuciture del cuoio, eppure perversamente seducente, ignobilmente erotico. L'individualità negata, mortificata, sepolta sotto l'asfissiante aderenza del cuoio al volto, riduce la dinamica sessuale ad un meccanismo spontaneo e bestiale, in virtù dell'umanità schiacciata simbolicamente con la rimozione della testa: il corpo nudo e il viso coperto, completo sovvertimento delle convenzioni ordinarie, diventano così la chiave per

⁵¹⁵ *Ibid.*

⁵¹⁶ *Ivi*, p. 23.

⁵¹⁷ *Ivi*, p. 25.

⁵¹⁸ *Ibid.*

⁵¹⁹ *Ibid.*

uscire da sé, spezzare le catene della morale, dell'intelligenza e dei vincoli comportamentali, sfuggire al controllo di Dio confondendosi tra i miasmi e i vapori sulfurei del mondo sotterraneo.

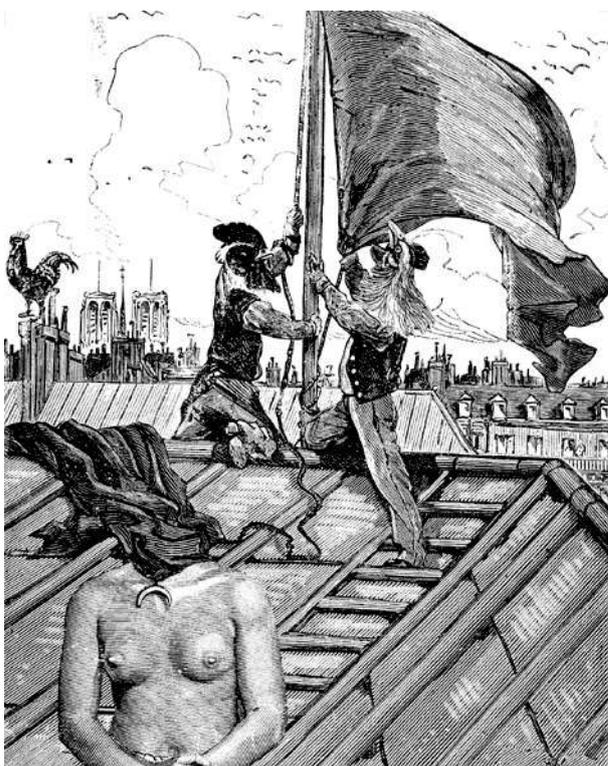


Figura 219. Une semaine de bonté, tav. 150.



Figura 220. William Seabrook, Masque de cuir, 1930.

È coinvolta, qui, la funzione primaria della maschera, l'occultamento, esplicitata nell'articolo dall'accostamento tra le espressioni «masquer un visage» e «nier un visage»⁵²⁰: il volto negato diventa, dunque, evocazione della decollazione, della rimozione violenta del capo. Nel 1979, ricordando il fermento intellettuale che, agli esordi degli anni Trenta, avrebbe poi condotto alla fondazione della rivista «Acéphale», insieme all'omonima società segreta, Leiris annota sul suo *Journal*:

⁵²⁰ Ivi, p. 23.

Chose qui fut “dans l’air” dès le début des années 30, le thème de l’acéphale :

Bataille, “Le bas matérialisme et la gnose” (illustré de figures humaines à têtes animales), *in Documents* ;

Leiris, “Le caput mortuum et la femme de l’alchimiste” (femme masquée de Seabrook) *in Documents* ;

Max Ernst, *La femme 100 (sans) tête* ; [...] ⁵²¹



Figura 221. La femme 100 têtes, tav. 23.

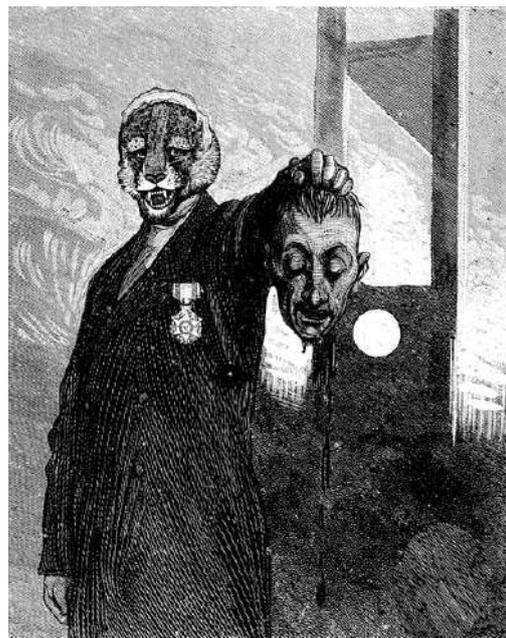


Figura 222. Une semaine de bonté, tav. 32.

In *La femme 100 têtes* la caduta della testa è esplicitamente rappresentata solo nel frontespizio e nella tavola 23 (“Germinal, ma sœur, la femme 100 têtes. Au fond, dans la cage, le Père Éternel”) [Fig. 221], mentre in altre tavole (in particolare le tavv. 3, 26, 27, 33, 61, 62) è evocata dal taglio dell’inquadratura o dall’intersezione tra gli elementi del collage. La rimozione del volto fa da contraltare alla pluralità identitaria del personaggio principale, in un’oscillazione che coinvolge i due estremi implicati nel titolo dell’opera, *sans tête / cent têtes*, e che sembra avverare l’interrogativo sollevato da Breton nel testo introduttivo alla mostra all’*Au Sans Pareil*: «Qui sait si, de la sorte, nous ne nous préparons pas quelque jour à échapper au principe d’identité?» ⁵²². La maschera, strumento di

⁵²¹ Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, Paris, Gallimard, 1992, p. 721.

⁵²² André Breton, “Les pas perdus”, *op. cit.*, p. 246.

demoltiplicazione identitaria, è un elemento centrale anche del cinema di Feuillade: Musidora assume molteplici identità, infiltrandosi nelle case delle proprie vittime, come Fantômas, che alterna il camuffamento dei connotati al cappuccio nero, simile alla maschera di cuoio immortalata da Seabrook [Fig. 223]. Nel film *Fantômas. À l'ombre de la guillotine* (1913), grazie all'uso della maschera, Fantômas riesce a sfuggire perfino alla propria condanna a morte, che avrebbe dovuto avvenire, significativamente, per decapitazione.



Figura 223. Alcuni travestimenti di Fantômas.

Il primo *cahier* di *Une semaine de bonté*, associato alla Domenica, contiene un riferimento esplicito alla ghigliottina, nella sequenza composta dalle tavole 31 e 32 [Fig. 222]: nella prima, un uomo dalla testa di leone attende la propria esecuzione sul patibolo, mentre un secondo soggetto è in procinto di essere decapitato. Nel cesto preposto a raccogliere il capo del condannato è deposto un *sacré cœur*, popolare *ex-voto* che ritorna più volte all'interno del romanzo. Nella seconda tavola un uomo dal volto felino mostra, afferrandola per i capelli, una testa umana appena mozzata.

I corpi decapitati ritornano, come presenze sporadiche, nel corso del romanzo, dominato tuttavia dalle declinazioni polimorfe dei volti mascherati, che assumono progressivamente sembianze diverse, costituendo all'interno delle differenti giornate un principio di unità.

Più nello specifico, le maschere sembrano assolvere al compito di collante diegetico nelle giornate della Domenica (maschera del leone), del Mercoledì

(maschera dell'uccello) e del Giovedì (maschera del gallo e degli idoli Moai): le tre giornate sono pervase da un clima di violenza, nell'ambito del quale va in scena ripetutamente l'aggressione del maschile nei confronti del femminile. Salvo rarissime eccezioni, i volti di donna mantengono i propri lineamenti, mentre le maschere, sovrapponendosi alle teste maschili, si manifestano come oggetti fallici, veicoli stessi della violenza che si cela nelle ombre dei vicoli, negli scompartimenti dei treni notturno, nel segreto voluttuoso dei lupanari.



Figura 224. Une semaine de bonté, tav. 29.



Figura 225. Une semaine de bonté, tav. 131.



Figura 226. Une semaine de bonté, tav. 146.



Figura 227. Une Semaine de Bonté, tav. 158.

In queste immagini [Figg. 224, 225, 226, 227] Ernst sembra combinare il *topos* della fanciulla perseguitata, caro all’immaginario del romanzo gotico (le “*héroïnes* [...] en proie aux apparitions glaçantes, toutes blanches dans les caveaux”⁵²³ evocate da Breton in *Les vases communicants*), con il motivo cinematografico dell’aggressione animale nei confronti del femminile, reso celebre l’anno precedente alla pubblicazione di *Une semaine de bonté* dal lungometraggio *King Kong* (1933), diretto da Merian C. Cooper e Ernest Schoedsack.

Le sequenze ernstiane dei volti mascherati [Fig. 228], enigmatiche e dense di tensione drammatica, fungeranno da modello in ambito cinematografico in più di un’occasione: nel 1963, riportando sul grande schermo *Judex*, il protagonista dell’omonimo serial diretto da Feuillade nel 1916 (meno amato dai surrealisti rispetto a *Fantômas* o *Les Vampires*, perché ritenuto più conforme alla morale borghese), Georges Franju si ispira in particolare alla giornata del Mercoledì per mettere in scena il ballo mascherato durante il quale *Judex* attenta alla vita del banchiere Favraux, celandosi dietro le sembianze di un uccello da preda [Fig. 229].



Figura 228. *Une semaine de bonté*, tav. 122.



Figura 229. Fotogramma tratto da Georges Franju, *Judex*, 1963.

⁵²³ André Breton, “*Les vases communicants*”, op. cit., p. 173.

Già in precedenza, Franju si era confrontato con l'opera di Ernst: nel documentario *Hôtel des Invalides* (1952) [Fig. 230], mostrando la rassegna della collezione di armi e armature conservata all'interno del Musée de l'Armée, il regista cala lo spettatore in un'atmosfera irreale definita dall'oscillazione tra la solennità marziale del contesto e la bizzarria delle forme di alcune armature, inserendo alcuni specifici riferimenti al *Lion de Belfort*, il militare leonino protagonista della Domenica, nel primo *cahier* di *Une semaine de bonté* [Fig. 231].



Figura 230. Fotogramma tratto da Georges Franju, *Hôtel des Invalides*, 1952.



Figura 231. *Une semaine de bonté*, tav. 1.

Al contrario delle giornate di Domenica, Mercoledì e Giovedì, il Lunedì e il Martedì sono dominati dalla presenza di personaggi femminili. Assenti le maschere, gli elementi coesivi all'interno delle sequenze narrative sono rispettivamente l'acqua e le ali da pipistrello, unitamente all'uniformità dei contesti spaziali: gli ambienti intimi, raccolti, uterini delle camere da letto del Lunedì, e i salotti borghesi saturati di decori del Martedì.

Il Venerdì, suddiviso nei tre *poèmes visibles*, sembra la giornata meno integrabile in una prospettiva diegetica: Ernst inserisce qui una serie di collage sintetici, riproponendo la tecnica compositiva di alcune opere elaborate all'inizio degli anni Venti. La definizione di uno spazio astratto e metafisico, ottenuto spesso attraverso il solo inserimento della linea d'orizzonte, ricorda le illustrazioni di

Répétitions, di cui Ernst effettua una vera e propria citazione nella tavola 164 [Fig. 232]: la figura femminile dalla testa velata, che affonda i piedi in una cassa toracica, sembra replicare da una prospettiva opposta l'Eva acefala rappresentata nell'illustrazione del poema "La parole" [Fig. 233]. Anche la tavola 170 [Fig. 234] sembra costituire un punto di raccordo con la produzione del decennio precedente, replicando il metodo di costruzione della forma attraverso la reiterata proiezione di un oggetto, sperimentata nella sovrappittura *C'est le chapeau qui fait l'homme* [Fig. 235].



Figura 232. *Une Semaine de Bonté*, tav. 164.



Figura 233. Max Ernst, *La parole*, 1922, dettaglio.



Figura 234. *Une Semaine de Bonté*, tav. 170.



Figura 235. Max Ernst, *C'est le chapeau qui fait l'homme*, 1920, dettaglio.

III.3. Trasposizioni filmiche dei *romans-collages*.

III.3.1. Éric Duvivier, *La femme 100 têtes*.

Tre anni dopo aver realizzato, in collaborazione con Henri Michaux, il film *Images du monde visionnaire* (1964), una caleidoscopica successione di visioni indotte dal consumo di mescalina e hashish, il regista Éric Duvivier si cimenta in un adattamento cinematografico de *La femme 100 têtes* (1967). Entrambi i film gli sono commissionati dai Laboratoires Sandoz, la prima azienda farmaceutica ad aver sintetizzato l'LSD: sembra quindi plausibile che la scelta di adattare il *roman-collage* sia dettata dal suo potenziale onirico, comparabile alle visioni indotte da uno stato mentale alterato. L'opera di Duvivier rappresenta il terzo tentativo di trasporre cinematograficamente i romanzi di Ernst, dopo *Dreams That Money Can Buy* di Hans Richter (1947) e *Une semaine de bonté* di Jean Desvilles (1961): ognuno dei tre registi adotta un approccio differente all'operazione, nel tentativo di risolverne le complessità. Se nell'elaborare i *romans-collages* Ernst ha potuto mutuare con efficacia il linguaggio cinematografico, organizzando le tavole come fotogrammi in sequenza, l'operazione inversa sembra infatti presentare alcune criticità: in particolare, come si può rendere i collage che compongono il romanzo, per loro natura immagini statiche, adatti a essere integrati in una narrazione visuale continua? André Pieyre de Mandiargue, nel testo di presentazione del film di Duvivier, rileva la natura intrinsecamente cinematografica de *La femme 100 têtes*, e pur riconoscendo le difficoltà insite in un'operazione di adattamento di questo tipo si spinge fino a celebrare l'opera come uno dei migliori film surrealisti realizzati dall'anteguerra:

La poésie surréaliste usant, à la manière des rêves, du contraste entre des éléments disparates mais reliés par une certaine continuité d'allure obsessive, je pense que Max Ernst a voulu la renouveler en inventant un livre bâti non pas d'images verbales

mais de gravures détournées d'illustrés anciens, modifiées, appropriées à sa fantaisie personnelle, et faire de la contemplation de ce livre (pages tournées rapidement) quelque chose comme une séance de lanterne magique. Le poème visuel de Max Ernst est un peu de la famille des ancêtres du cinéma. Il est donc naturel qu'on ait voulu le porter à l'écran. Malgré les difficultés inhérentes à une transposition dynamique de planches au caractère d'antagonisme statique, Éric Duvivier a fort bien réussi dans sa tentative, et je me plais à saluer en elle le meilleur film surréaliste qui nous a été offert depuis trente ans ou davantage⁵²⁴.

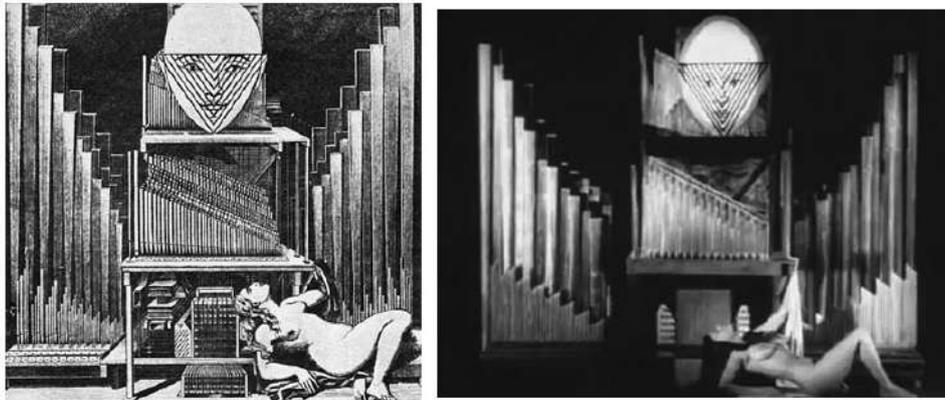


Figura 236. La femme 100 têtes, tav. 12 e fotogramma corrispondente.



Figura 237. La femme 100 têtes, tav. 43 e fotogramma corrispondente.

⁵²⁴ André Pieyre de Mandiargue, testo introduttivo del film.

Annunciato nei titoli di testa come “adaptation libre et partielle de l’œuvre de Max Ernst”, il lavoro di Duvivier sembra costituire, più che un adattamento cinematografico, una riproduzione di alcune tavole selezionate, realizzata quanto più fedelmente possibile attraverso la rappresentazione di *tableaux vivants* [Figg. 236, 237]: la composizione delle scene e le inquadrature fisse permettono di ritrovare nel dettaglio le immagini ernstiane, mentre la voce di Jean Servais segue la successione di visioni, recitando le didascalie originali. Gli stacchi netti tra le inquadrature fisse riproducono la segmentazione narrativa, determinata nel libro dalla divisione delle pagine: il medium cinematografico, dunque, non conferisce una maggiore continuità visiva alla narrazione, che procede “per salti”, come nel romanzo. All’interno delle singole inquadrature, alcuni effetti di movimento sono inseriti secondo dinamiche suggerite dalle stesse immagini ernstiane: nella scena corrispondente alla tavola 3, per esempio, Duvivier anima la caduta del marmoreo corpo nudo, che investe il suo enigmatico Pigmalione [Fig. 238].



Figura 238. Fotogrammi tratti da *Éric Duvivier, La femme 100 têtes, 1967.*

Le cosiddette “silhouettes blanches”, i candidi personaggi che collidono con il fondo scuro delle immagini del romanzo, sono spesso rappresentati nel film attraverso la sovrapposizione della pellicola, come corpi fantasmatici, superando il vincolo dell’opacità imposto dai materiali utilizzati per i collage: così l’“homme complet” che erompe dall’uovo sospeso nel cielo delle tavole 1 e 147 si manifesta come un’apparizione spettrale, come i due fantasmi che si frappongono tra l’osservatore e la tempesta marina della tavola 37. Le soluzioni tecniche adottate per la trasposizione delle immagini costituiscono, probabilmente, il dato di

maggior interesse nel film realizzato da Duvivier, che rappresenta il solo tentativo di trasporre i collage di xilografie nell'ambito del fotografico.

III.3.2. Hans Richter, *Dreams That Money Can Buy*.

Con un approccio meno letterale, nel 1947, Hans Richter dedica al secondo *cahier* di *Une semaine de bonté* la prima delle sette sequenze oniriche che strutturano il film *Dreams That Money Can Buy* [Fig. 239], ognuna delle quali è creata da un artista differente (con l'eccezione di Alexander Calder, che ne crea due): la sceneggiatura della prima sequenza, intitolata *Desire*, è scritta da Max Ernst, la seconda (*The Girl with the Prefabricated Heart*) da Fernand Léger, la terza (*Ruth, Roses and Revolvers*) da Man Ray, la quarta (*Discs*) da Marcel Duchamp, la quinta e la sesta (*Circus e Ballet*) da Alexander Calder, la settima (*Narcissus*) dallo stesso Hans Richter.

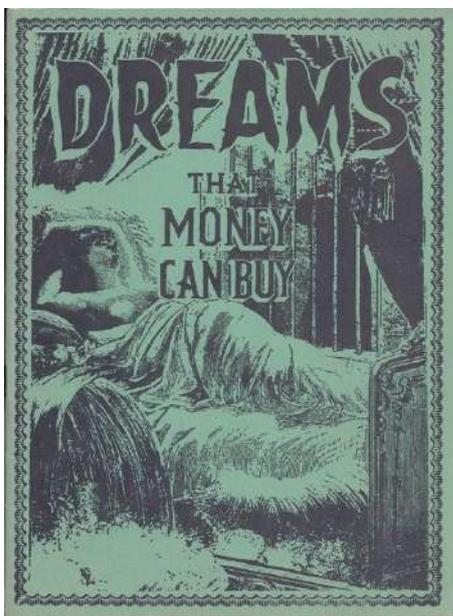


Figura 239. Copertina della brochure di Hans Richter, *Dreams That Money Can Buy*, 1947.

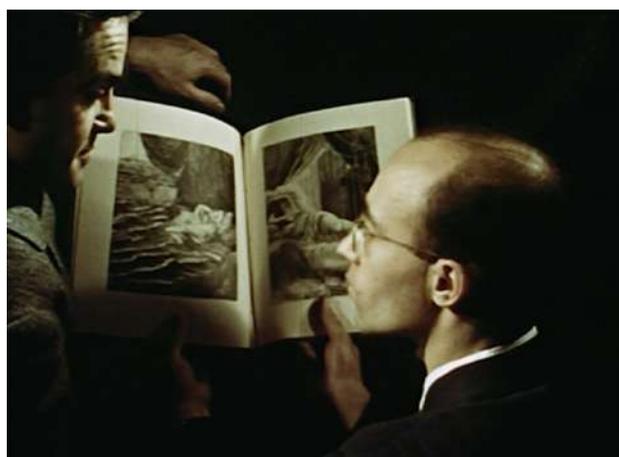


Figura 240. Fotogramma tratto da Hans Richter, *Dreams That Money Can Buy*, 1947.

La cornice narrativa ha come protagonista Joe/Narcissus, individuo ordinario alle prese con problemi economici, che scopre casualmente di avere il potere di rendere visibili i propri sogni: si rende conto così di poter utilizzare il suo strano

dono anche su altre persone (“If you can look inside yourself, you can look inside anyone!”), e decide di iniziare a vendere sogni su misura a clienti nevrotici o frustrati, che riceverà a domicilio. Il primo, Mr. A, è un anonimo impiegato di banca, senza particolari ambizioni o passioni, che si presenta accompagnato dalla moglie. Non appena Mrs. A esce dallo studio, il cliente estrae dalla ventiquattre una rivista, che altro non è che il secondo *cahier* di *Une semaine de bonté*: Mr. A inizia quindi a sfogliare le pagine insieme a Joe/Narcissus, che nel susseguirsi delle immagini trova un sogno adatto per il cliente [Fig. 240].

La sequenza onirica riproduce il contesto spaziale del *cahier*: una donna, addormentata, giace languidamente in un fastoso letto a baldacchino, mentre un uomo (interpretato dal gallerista Julien Levy) la osserva da dietro le sbarre che dividono la stanza [Fig. 241]. La scena riprende, a inquadratura invertita, la tavola 44 di *Une semaine de bonté* [Fig. 242], utilizzata peraltro da Richter per la copertina della *brochure* del film.



Figura 241. Fotogramma tratto da Hans Richter, *Dreams That Money Can Buy*, 1947.



Figura 242. *Une semaine de bonté*, tav. 44.

Dopo aver divelto le sbarre l'uomo si avvicina al letto, raggiunto da un misterioso individuo in frac, interpretato dallo stesso Max Ernst. Il pavimento della stanza è invaso da un denso getto di vapore [Fig. 243], che evoca l'acqua che

pervade gli interni dei collage ernstiani [Fig. 244]: la progressione diegetica non riproduce letteralmente la sequenza di tavole di *Une semaine de bonté*, limitandosi ad evocarne le atmosfere (dall'onirico erotismo della camera da letto all'angosciosa penombra del sotterraneo, in cui i protagonisti sono in seguito catapultati), con l'eccezione di alcune scene in cui i gesti, le posizioni e l'inquadratura impostano un preciso parallelismo con le immagini ernstiane.



Figura 243. Fotogramma tratto da Hans Richter, *Dreams That Money Can Buy*, 1947.



Figura 244. *Une Semaine de Bonté*, tav. 45.

Coadiuvato da Ernst, Richter realizza, nell'ambito dell'operazione di adattamento cinematografico, una reinterpretazione libera del *roman-collage*, mantenendo con esso solo alcuni, precisi punti di tangenza: le immagini estrapolate sono così restituite allo statuto di frammenti, che all'interno di un flusso diegetico più ampio si espandono, permeando la struttura della narrazione. Nel 1959, Richter ricorderà entusiasticamente la carica deflagrante delle immagini tratte da *Une semaine de bonté*:

Il semblait que le contenu latent de chaque feuille séparée s'insurgeait comme de lui-même contre les limites que lui

imposait le cadre de l'image. Le domaine des événements intérieurs et du rêve, dont le surréalisme avait forcé les défenses vingt années durant, avec les résultats que l'on sait – cette dimension dans laquelle l'invisible peut être rendu visible devenait une source d'inspiration inépuisable⁵²⁵.

Parallelamente al progredire della sequenza, una voce fuori campo recita un poema, scritto dallo stesso Ernst. Il contenuto del poema differisce dalle immagini, con le quali non intrattiene un rapporto illustrativo, ma sembra rappresentare una sorta di compendio poetico delle tematiche dell'arte ernstiana, dall'erotismo all'ibridazione, compresi gli amati uccelli, che si materializzano in una folla di pettirossi:

Une rue ombragée / Et au milieu / Il y avait une foule de rossignols / Et leur gorge était ébouriffée / Quelques-uns avaient des pieds de veau / Quelques-uns avaient des pattes comme celles des panthères et des loups / Et les autres, à la place des pattes, avaient des pinces de crustacés / Et tous les rossignols se précipitèrent et me saisirent / Ils m'entraînèrent dans une sombre cabane / Au milieu de la rue / Ce qui arriva ? Ils parlèrent de plaisir et d'amour / De plaisir et d'amour⁵²⁶.

Replicando l'operazione effettuata nel realizzare *La femme 100 têtes*, quasi vent'anni prima, Ernst accosta al flusso di immagini un flusso verbale eterogeneo: integrandosi, le componenti visuali e verbali generano un senso di autentico *dépaysement* nello spettatore, anche grazie alla possibilità, propria del medium cinematografico sonoro, di una fruizione esattamente contemporanea delle une e delle altre (laddove, nel *roman-collage*, la fruizione doveva necessariamente seguire una progressione: l'immagine e il testo, o il testo e l'immagine). Lo rileva

⁵²⁵ Hans Richter, "Peinture et film", in «XX^e siècle» n. 12, 1959, p. 26.

⁵²⁶ Questo frammento del poema è riportato in Ado Kyrou, *Le Surréalisme au cinéma*, op. cit., p. 199.

Ado Kyrou, che parla a questo proposito di un nuovo tipo di collage, *suono-immagine*:

Beaucoup plus que dans son œuvre picturale, le romantisme frénétique de Ernst éclate [...]. L'érotisme de la boule d'or, du naufrage sous le lit et du téléphone incendié, certifie la multitude des thèmes surréalistes et la possibilité des infinies combinaisons personnelles auxquelles peuvent se livrer les surréalistes au cinéma. Ernst a compris que le dialogue et le commentaire parlé ne doivent pas souligner l'image qui se suffit à elle-même, mais créer une dimension supplémentaire. Ainsi son commentaire est un poème à première vue différent des images. Ernst obtient un nouveau collage : son-image⁵²⁷.

III.3.3. Jean Desvilles, *Une semaine de bonté*.

Nel 1960 il regista Jean Desvilles, ospite di Ernst e Dorothea Tanning a Huismes, si trova quasi casualmente tra le mani il volume in cui Ernst ha raccolto i collage originali di *Une semaine de bonté*, miracolosamente scampati ai bombardamenti di Madrid del 1936, iniziati proprio mentre i collage erano esposti al Museo Nacional de arte moderno. Desvilles, che ha già concordato con la coppia la realizzazione di un film dedicato all'opera di Dorothea Tanning, propone di produrre anche un adattamento cinematografico del *roman-collage*, raccogliendo l'entusiasmo di Ernst, che finanzia personalmente entrambe le opere⁵²⁸.

A differenza di Richter e Duvivier, Desvilles lavora direttamente sul materiale di partenza, i collage, che adatta allo schermo accentuandone le caratteristiche

⁵²⁷ *Ibid.*

⁵²⁸ Sulla trasposizione cinematografica a opera di Desvilles è in corso di pubblicazione l'articolo "From Max Ernst's collage to Jean Desvilles' Cut-Out Animation: Transposing *Une semaine de bonté, ou les sept éléments capitaux* (A Week of Kindness, or the Seven Deadly Elements), 1934-1961 to Film" di Arnaud Maillet, che ringrazio sentitamente per avermene concessa la lettura in anteprima. Le informazioni da qui in poi riportate, relative alle circostanze di realizzazione del film, sono tratte dall'articolo di Maillet, che ha potuto raccogliere nel corso di svariati colloqui con lo stesso Desvilles.

compositive: con l'ausilio delle tecniche del cinema d'animazione, il regista imprime il movimento all'interno delle immagini attraverso *découpage* e ricomposizione, richiamando in un certo senso l'operazione originale di Ernst. Insoddisfatto della qualità delle riproduzioni dell'edizione Jean Bucher, l'unica disponibile, Desvilles incarica Daniel Harispe di fotografare i collage originali, per poi intervenire sulle nuove riproduzioni con l'ausilio di un tavolo di animazione fornito dall'Équipe Arcady, importante protagonista del cinema di animazione francese del dopoguerra. Al tavolo di animazione Desvilles mette in sequenza una selezione di tavole, riprese con prospettive dinamiche, ingrandimenti di dettagli e slittamenti.



Figura 245. Fotogrammi tratti da Jean Desvilles, *Une semaine de bonté*, 1961.

L'animazione, attraverso il movimento laterale della camera (con una sorta di effetto carrellata), unifica inoltre alcune tavole in un continuum visivo, ottenuto attraverso l'inserimento di elementi di raccordo: le tavole 40 e 39, per esempio, sono unificate (in senso progressivo inverso rispetto al romanzo) da un costone di roccia, inserito nell'intervallo tra le due immagini, e da un flusso d'acqua continuo

che scorre nella parte inferiore della sequenza, ottenuto attraverso ritagli di celluloidi trasparenti dipinti per simulare le onde.

Analogamente sono unificate in un'unica sequenza le tavole 43, 44, 45, 46 e 47, con la sezione di un muro, una tenda o una colonna a saldare tra loro i vari ambienti [Fig. 245]. In collaborazione con Ernst, che partecipa agli interventi sulle immagini e scrive il testo recitato da Jean Toscani nel corso del film, Desvilles ritaglia alcuni elementi delle singole tavole, mettendoli poi in movimento attraverso una tecnica analoga allo *stop motion*. La donna vestita di nero, che nella tavola 57 del romanzo osserva attonita i corpi che annegano nel flusso d'acqua che ha invaso l'interno domestico, si inabissa a sua volta gradualmente nella trasposizione filmica, per poi riapparire nell'ambiente della tavola 63 [Fig. 246]: non limitandosi ad animare e inserire in una sequenza organica le tavole originali, Desvilles attiva dunque delle connessioni inedite all'interno del flusso diegetico, rompendone l'ordine progressivo e creando nuovi accostamenti, secondo una logica analoga a quella utilizzata da Ernst con le illustrazioni tratte da *Martyre!* nel terzo *cahier*.

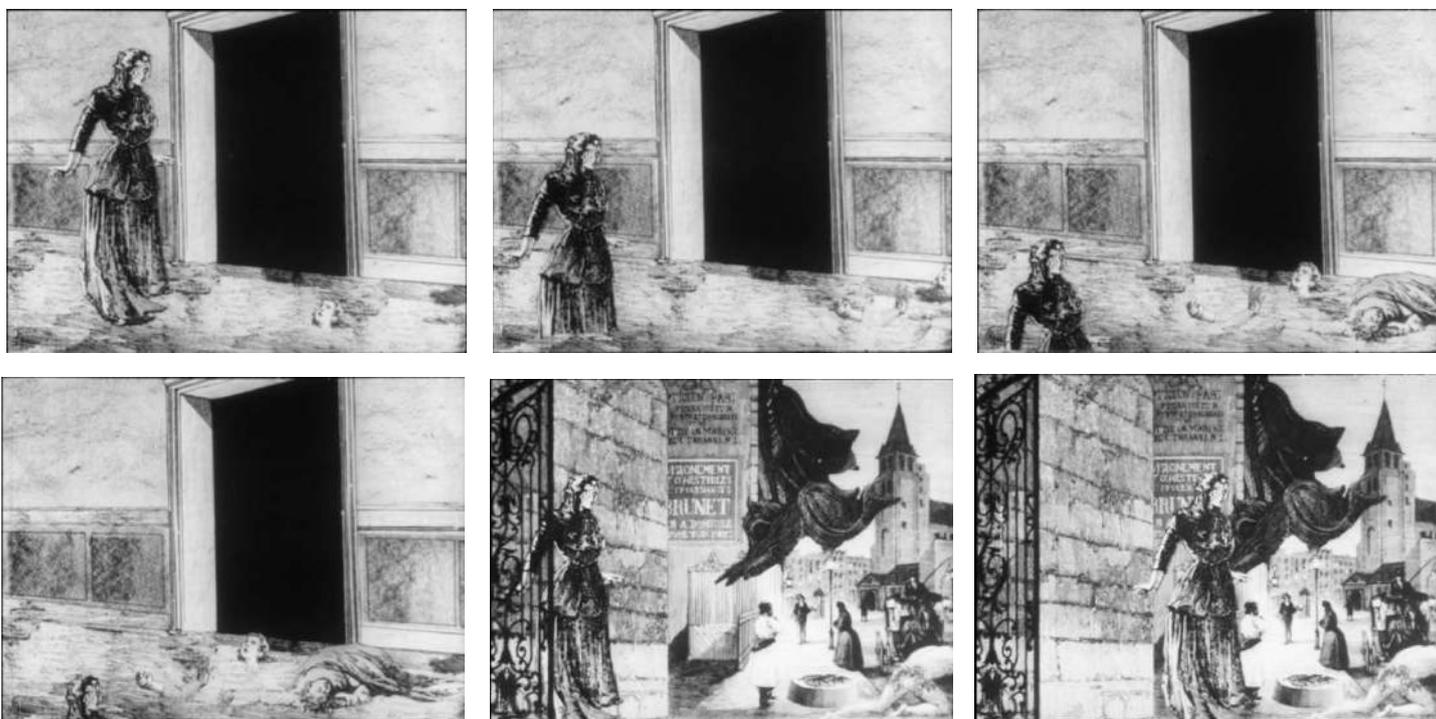


Figura 246. Fotogrammi tratti da Jean Desvilles, *Une semaine de bonté*, 1961.

Sembra qui possibile individuare il decisivo contributo di Ernst, sotto il profilo metodologico: nella trasposizione cinematografica i collage originali sono infatti manipolati come le immagini tratte dai romanzi *feuilleton*, quasi trent'anni prima. Se, estrapolando le illustrazioni da *Martyre!*, Ernst aveva utilizzato i riquadri interni alle immagini (cornici, pannelli) per generare dei cortocircuiti narrativi, spezzando la linearità della narrazione e aprendo varchi su infinite possibilità di sviluppo, l'operazione è qui replicata in meccanismi di *mise en abyme* e connessioni frammentarie: l'immagine dello scompartimento di un treno, ottenuta raddoppiando specularmente la tavola 127, presenta al centro un riquadro all'interno del quale si materializzano, in successione, scene tratte dalle tavole 60, 56, 123, 126, 127, 134, mentre il progressivo imbrunire, percepibile attraverso i due finestrini laterali, introduce nella narrazione il trascorrere realistico del tempo [Fig. 247]. In maniera analoga, al di là del parapetto del palco rappresentato nella tavola 141, si susseguono frammenti delle tavole 140, 142, 143, come scene di una rappresentazione teatrale o di una proiezione cinematografica, intervallate da attimi di buio che sembrano richiamare le pause tra i diversi atti [Fig. 248].

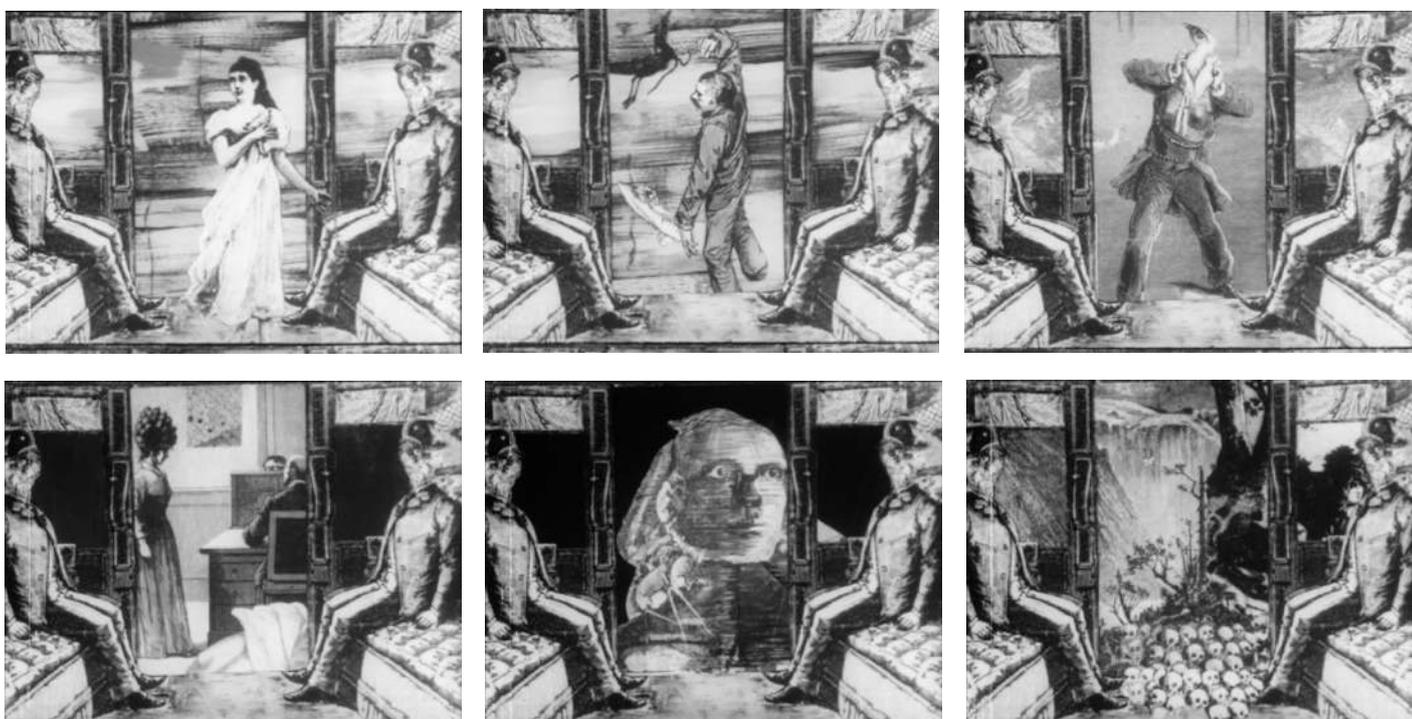


Figura 247. Fotogrammi tratti da Jean Desvilles, *Une semaine de bonté*, 1961.



Figura 248. Fotogrammi tratti da Jean Desvilles, *Une semaine de bonté*, 1961.

Nella parte conclusiva del film, Desvilles abolisce i contesti spaziali dei collages ernstiani, proiettando i personaggi in spazi astratti, spesso rappresentati da uno sfondo monocromo, nero, bianco o grigio. Le immagini che compongono i tre *poèmes visibles* fluttuano nel vuoto, ricombinandosi tra loro, mentre i corpi isterici della sequenza finale ruotano nel vuoto come girandole impazzite, alla maniera dei *rotoreliefs* rappresentati da Marcel Duchamp in *Anémic Cinéma* (1926) [Fig. 249].



Figura 249. Fotogramma tratto da Jean Desvilles, *Une semaine de bonté*, 1961.

Nel corso della realizzazione del film, Desvilles si è dovuto confrontare con una serie di problematiche di natura tecnica: la più ovvia, l'incompatibilità del formato verticale dei collage con il formato orizzontale dell'inquadratura cinematografica. Nelle sequenze continue, il problema è stato ovviato inquadrando le immagini verticalmente per intero e integrando i vuoti laterali con elementi di riempimento pittorici, funzionali, come si è visto, a concatenare le tavole. Nelle inquadrature fisse, invece, spesso la porzione superiore e quella inferiore della tavola sono espunte, convertendo il formato verticale in orizzontale; in altre occasioni la tavola completa è filmata progressivamente, con carrellate verso l'alto o verso il basso.

Una questione rilevante, poi, si pone relativamente allo statuto dei collage utilizzati: le tavole riprodotte all'interno del libro rappresentano per Ernst l'opera finale, nella quale le giunzioni tra i diversi elementi del collage devono essere impercettibili. Non a caso Ernst ha acconsentito soltanto in un'occasione, a Madrid nel 1936, a mostrare i collage originali, che rivelano con più facilità gli elementi aggiunti. Come testimonia Werner Spies, per Ernst l'"immagine nuova" deve coprire le sue tracce, nascondere il proprio segreto:

Max Ernst attachait beaucoup de prix à parvenir à cette image parfaite en soi. Il s'agissait pour lui de produire de nouvelles images plausibles. Devant ces planches, la question de la fabrication du collage disparaît en effet : comme le crime parfait, le collage cherche à échapper au relevé des indices et à l'idée de la colle et des ciseaux. Pour y réussir, toutes les traces dénotant le collage ont été effacées. Dans un certain sens, le collage, tel que Max Ernst le définissait, devait rester mystérieux. Une fois la planche imprimée, il est autant dire impossible de reconnaître les découpes⁵²⁹.

Come interpretare, dunque, l'assenso dato a Desvilles per ritagliare le immagini, scomponendole di nuovo in elementi separati e correndo il rischio, per così dire, di "svelare il trucco" del prestigiatore? Analizzando la scomposizione delle immagini, è opportuno rilevare che solo in alcune occasioni il *découpage* di Desvilles costituisce uno "smontaggio" degli assemblaggi operati da Ernst: ne è un esempio l'intervento sulla tavola 69, in cui Desvilles replica l'operazione originaria, "accendendo" lo schermo all'interno della cornice [Fig. 250].

Una corposa parte degli interventi del regista, al contrario, non ripercorre il solco delle forbici di Ernst. L'operazione di *découpage* e assemblaggio riguarda infatti spesso elementi nuovi o più ampi, in cui le aggiunte ernstiane sono

⁵²⁹ Werner Spies (a cura di), *Une semaine de bonté. Les collages originaux*, op. cit., p. 29.

integrate: lo spazio della tavola 105, per esempio, è invaso nel film dalle sagome demoltiplicate dell'indiano Maltar, su cui Ernst non è mai intervenuto, mentre gli elementi aggiunti nel collage originale (le ali del fattorino, gli scheletri nella porta) rimangono invariati [Fig. 251].



Figura 250. Fotogrammi tratti da Jean Desvilles, *Une semaine de bonté*, 1961.



Figura 251. Fotogrammi tratti da Jean Desvilles, *Une semaine de bonté*, 1961.

Sembra possibile rilevare, dunque, che gli interventi di Desvilles si integrano nel progetto ernstiano perché effettuati a partire dai collage considerati nella loro *omogeneità* strutturale, che ne risulta rafforzata: non si tratta perciò di un lavoro di destrutturazione delle immagini originali, ma di un intervento di ricombinazione ulteriore, fondato su logiche del tutto analoghe a quelle sottese alla creazione delle sequenze di collage.

Il *découpage* delle immagini, infine, è funzionale talvolta a evocare il movimento, all'interno delle singole tavole, attraverso una strategia che ricorda da vicino i collage ernstiani dei primi anni Venti: una stessa figura, ritagliata e ripetuta più volte a distanza ravvicinata, mima il movimento alla maniera delle rappresentazioni cronofotografiche. Il corpo della donna gettata dal parapetto di

un argine nella tavola 6 (riprodotta specularmente nel film) è riprodotto sei volte, seguito da una carrellata verticale che accompagna la caduta, fino al ciglio dell'acqua [Fig. 252].

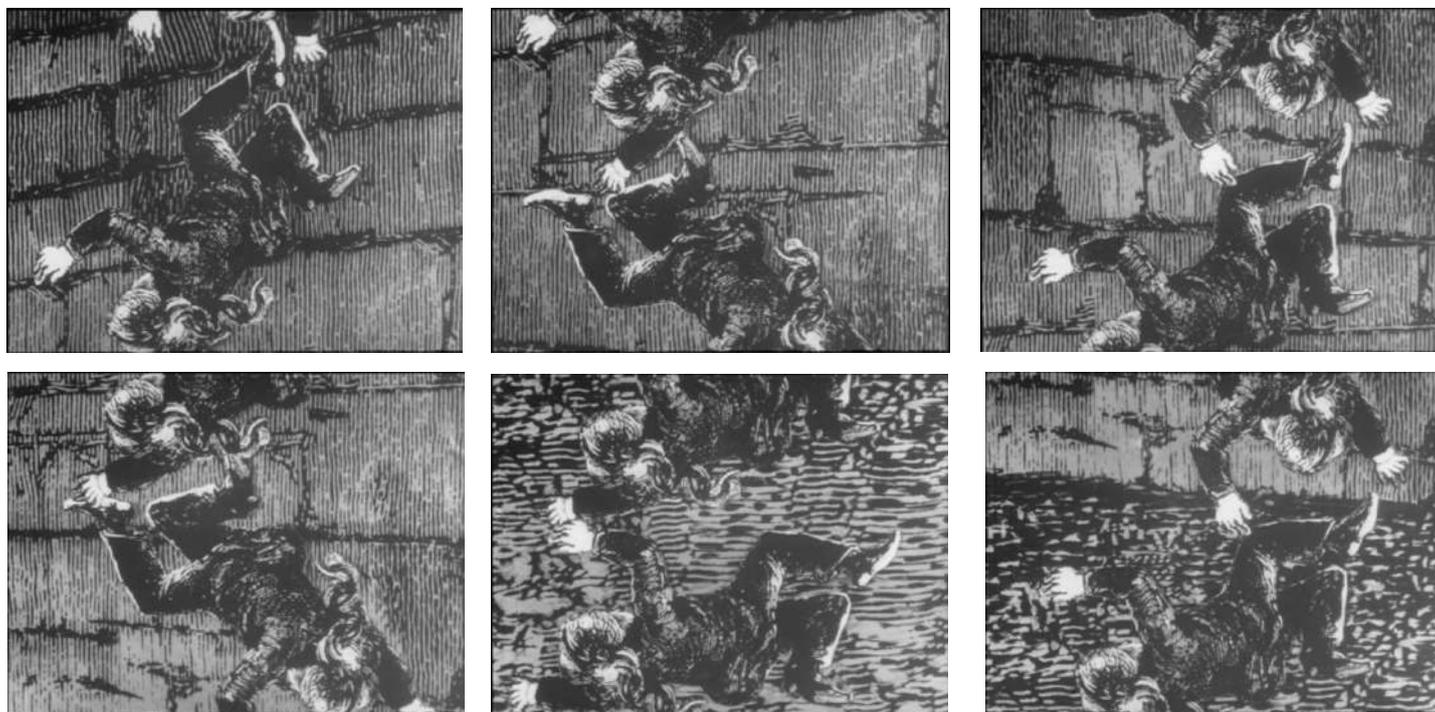


Figura 252. Fotogrammi tratti da Jean Desvilles, *Une semaine de bonté*, 1961.

Alle logiche proprie del collage e dell'assemblaggio, applicate allo spazio delle singole tavole, Desvilles affianca specifiche pratiche di montaggio delle inquadrature, di stampo propriamente cinematografico: sequenze narrative si alternano a primi piani di dettagli che accentuano l'effetto emotivo della narrazione, ad esempio gli ingrandimenti delle immagini di pipistrelli nelle tavole 86 e 102, o il focus sul volto della ragazza legata e imbavagliata della tavola 16 [Fig. 253].

In definitiva, l'opera di Desvilles sembra costituire un'efficace esemplificazione della prossimità tra la logica del collage e quella del montaggio, sottolineata due anni prima da Hans Richter, sulle pagine della rivista «XX^e siècle»:

Ce montage correspond si totalement aux collages de la peinture moderne que l'on se demande si ces derniers n'ont pas été suggérés par l'enseignement du cinéma ou, à l'inverse, si une syntaxe cinématographique n'a pas été stimulée par la technique des papiers collés. Coupures de journaux et de billets de tramway de Schwitters, rouages de fils métalliques, portraits à l'huile et emballages de fromages, mais avant tout l'intermonde onirico-démoniaque évoqué par Max Ernst...⁵³⁰



Figura 253. Fotogrammi tratti da Jean Desvilles, *Une semaine de bonté*, 1961.

III.4. Prospettive americane: l'influenza dei *romans-collages* sulla scena statunitense.

Il film realizzato da Desvilles sembra costituire, al di là del valore specifico dell'opera, un tentativo di rivitalizzare l'attenzione intorno ai collage ernstiani grazie alle potenzialità di diffusione proprie del medium cinematografico. Da tempo, infatti, l'interesse per gli artisti d'avanguardia rimasti fedeli al proprio linguaggio artistico sembra sopito nell'Europa post-bellica: nel 1950, al ritorno in Francia dagli Stati Uniti, Ernst organizza un'esposizione dei suoi collage alla libreria *La Hune*, riscuotendo la generale freddezza sia del pubblico che della critica. Nella Parigi ritrovata dopo il lungo esilio cresce l'attenzione per

⁵³⁰ Hans Richter, "Peinture et film", op. cit., p. 26.

l'astrazione e il *tachisme*, tanto detestato da Ernst⁵³¹, mentre nuove generazioni di provocatori, come i Situazionisti, si affacciano sulla scena artistica con forza. Sarane Alexandrian ricorda così l'insuccesso delle mostre parigine di questi anni:

L'erreur de Max Ernst à son retour à Paris fut de faire une exposition de ses romans-collages et de ses livres illustrés, à la librairie La Hune, en janvier 1950, deux mois avant celle de ses tableaux chez Drouin. Le public en conclut que Max Ernst était l'inventeur du collage, rien de plus, exercice d'anti-art paraissant désuet à Libération, où les critiques lançaient des offensives en faveur de l'art abstrait ou néo-réaliste⁵³².

Il panorama artistico statunitense, al contrario, sembra presentare prospettive radicalmente diverse: la grande mostra organizzata al MoMA nel 1961, "The Art of Assemblage", curata da William C. Seitz, mette in contatto un'intera generazione di giovani artisti con le opere di Picasso, Schwitters, Mirò, Cornell ed Ernst, tra gli altri, mentre a San Francisco, teatro di una delle scene artistiche più dinamiche e complesse del Paese, già da un decennio la pratica del collage è al centro della sperimentazione di artisti tra i più promettenti. Su tutti, Jess (pseudonimo di Burgess Collins), ex scienziato che ha abbandonato il Progetto Manhattan dopo aver letto *Finnegan's Wake* di Joyce⁵³³, crea a partire dagli anni Cinquanta delle opere chiamate *paste-ups*, collage di immagini di riviste e vecchie fotografie spesso ritoccati a *gouache*, in cui il pittore Ronald Kitaj individua un'operazione di stampo alchemico analoga ai collage di Max Ernst⁵³⁴. Jess condivide con Ernst e i surrealisti un particolare gusto per la *trouvaille*, per le immagini rintracciate in vecchie riviste o fumetti (tra cui *Tricky Cad*, in

⁵³¹ Cfr. Julia Drost, "Refus absolu de vivre comme un tachiste". Le retour de Max Ernst à Paris et pourquoi il n'y est pas resté", in Julia Drost, Sophie Join-Lambert, Werner Spies (a cura di), *Max Ernst. Le Jardin de la France*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2009, pp. 30-45.

⁵³² Sarane Alexandrian, *Max Ernst*, op. cit., p. 97.

⁵³³ Cfr. Susan Landauer, Peter Selz, *Art of Engagement: Visual Politics in California And Beyond*, Berkeley, University of California Press, 2006, p. 211.

⁵³⁴ *Ibid.*

particolare), ricombinate all'interno delle sue opere secondo una logica condivisa con l'inseparabile poeta Robert Duncan. Commentando uno dei suoi *paste-ups* più noti, *The Mouse's Tale* (1954) [Fig. 254], Jess illustra una concezione dell'immagine intesa come il frutto dell'incontro casuale di elementi in grado di generare nuovo senso, che sembra rivelare un'influenza della lezione surrealista:

[Robert Duncan and I] often talked about the element of surprise and disjunction in forming an image. When I am pasting up, I am moving images around constantly, surprising myself with new meanings...*Mouse's Tale* was constructed of male nudes with the idea of showing innocent beauty as opposed to macho body-building. It was a beginning for me to see how I could reuse the recurrent images that would jump out at me, for fantasy or mythological reasons, from all these marvellous and seemingly innocent publications⁵³⁵.



Figura 254. Jess, *The Mouse's Tale*, 1954.

⁵³⁵ Michael Auping, "An Interview with Jess", in *Jess: a Grand Collage*, Buffalo, Buffalo Fine Arts Academy, 1993, pp. 24-25.

Nel 1949, poco prima di rientrare in Europa (con una tappa intermedia in Messico), Ernst aveva presentato una retrospettiva alla Copley Gallery di Beverly Hills, accompagnata dall'agile volume *At Eye Level / Paramyths*, in cui era riprodotta una serie di collage e di poesie. Nonostante lo scarso successo di pubblico (con la curiosa eccezione dei bambini, accorsi a frotte attratti dalla strana, poetica fantasia ernstiana), la mostra rappresentava un evento eccezionale per la scena artistica della West Coast. Il gallerista William Nelson Copley ricorda:

It snowed in Beverly Hills the day we opened the Max Ernst exhibition. It had never snowed before in Beverly Hills. It never has since. I am sure it never will again [...] This snow was from a practicable point the greatest disaster of all because so much went into it. There was no appreciation.

Except from the kids [...] Their numbers seemed to double every day. They didn't laugh or horse around. They looked quietly, seriously, profoundly mesmerized by the fantasy of Max Ernst. It was a mini version of the success we'd dreamed of⁵³⁶.

Non è chiaro se Jess, fresco di iscrizione alla California School of the Arts nel 1949, abbia potuto assistere all'esposizione: di certo in questi anni sviluppa un forte interesse per i collage ernstiani, alcuni dei quali sono riprodotti nel grande studio antologico dedicato da Robert Motherwell ai poeti e ai pittori Dada, *The Dada Painters and Poets* (1951). In alcuni *paste-ups* di questi anni, Jess sembra trarre spunto dall'utilizzo di immagini tratte da atlanti anatomici e riviste di divulgazione scientifica, operato da Ernst durante il periodo Dada di Colonia e i primi anni parigini: per esempio, *The Sun: Tarot XIX* (1960) [Fig. 255] sembra essere influenzato dalle riproduzioni di modelli anatomici e assemblaggi organici dei primi anni Venti [Fig. 256, 257].

⁵³⁶ William Nelson Copley, "Portrait of the artist as a young art dealer", in *The William Nelson Copley papers, 1948-1967*, Washington D.C., Archives of American Art, Smithsonian Institute, 1975, pp. 47-50.



Figura 255. Jess, The Sun: Tarot XIX, 1960.

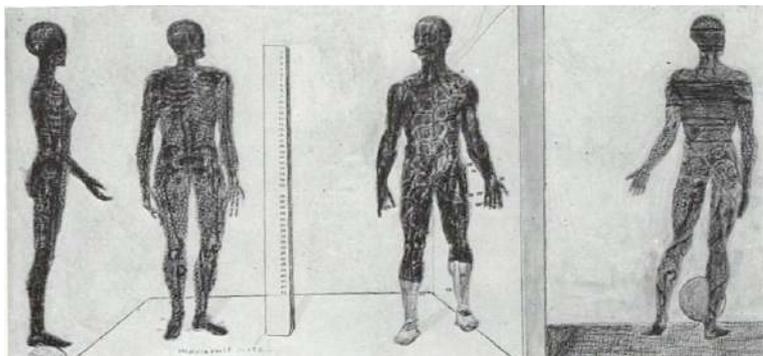


Figura 256. Max Ernst, Die Anatomie Seldbritt, 1921.

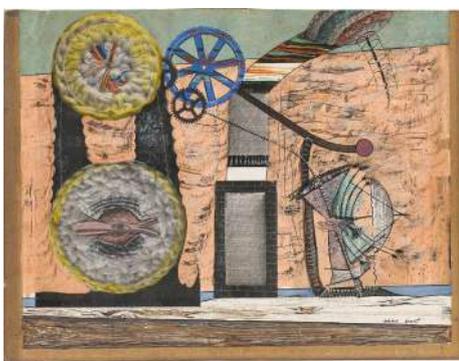


Figura 257. Max Ernst, Frau wirtin an der lahn..., 1920.

Alla fine degli anni Cinquanta, Jess e Duncan acquistano una costosa copia di due dei *romans-collages* di Max Ernst, *La femme 100 têtes* e *Une semaine de bonté*⁵³⁷. Nel 1961 Jess mostra i volumi al giovane artista e *filmmaker* Lawrence Jordan, futuro assistente di Joseph Cornell a New York e autore di alcuni film sperimentali realizzati attraverso tecniche di animazione di elementi *cut-out*: tra questi il cortometraggio *A Movie*⁵³⁸ (1958), o *Heavy Water or the 40&1 Nights or Jess's Didactic Nickelodeon*, dedicato all'immaginario della bomba atomica, a cui Jordan lavora insieme a Jess dal 1956 al 1962⁵³⁹. La visione dei *romans-collages* rappresenta, per Jordan, una vera e propria rivelazione, come nota Ekin Pinar:

⁵³⁷ Cfr. Susan Landauer, Peter Selz, *Art of Engagement: Visual Politics in California And Beyond*, op. cit., p. 211.

⁵³⁸ Cfr. Brandon Taylor, *Collage. The Making of Modern Art*, London, Thames&Hudson, 2004, p. 128.

⁵³⁹ Cfr. Tara McDowell, *The Householders: Robert Duncan and Jess*, Cambridge, MIT Press, 2019, p. 172 e passim.

This introduction not only familiarized Jordan with Dada and Surrealism, but also proved to be formative of his signature cut-out animation technique. Impressed by the rich imagery of Ernst's collages and having no funds to purchase the books for himself, Jordan photographed each page with a Roloflex camera and in the process discerned a potential in these works to be transformed into "moving images"⁵⁴⁰.

Come Desville, che pochi mesi prima, dall'altra parte dell'Oceano, aveva realizzato nuove fotografie a partire dalle tavole di *Une semaine de bonté*, Jordan immortalava tutte le immagini dei due *romans-collages*. Di recente, nel corso di un'intervista (2007), il regista ha ricordato quest'operazione come una rivelazione in stato di dormiveglia:

... I woke up from a nap one afternoon and I thought "I've been seeing a movie in extreme slow motion, one image after another", and I thought I could go buy some engravings and I'd know what to do with them, I could make [them] move⁵⁴¹.

In seguito a questo incontro con i *romans-collages*, Jordan inizia a lavorare ai due film-collage *The Centennial Exposition* e *Patricia Gives Birth to a Dream by the Doorway* (1964), presentati in un solo film dal titolo *Duo Concertantes*: in entrambe le opere Jordan utilizza incisioni ottocentesche e illustrazioni popolari, sulla falsariga delle immagini ernstiane, per creare dei collage a cui imprime il movimento attraverso il tavolo di animazione e la tecnica dello *stop motion*. In *The Centennial Exposition*, Jordan organizza in sequenza una serie di inquadrature fisse di ambienti desueti, tratti da incisioni ottocentesche, alternati a spazi astratti, costituiti da uno sfondo scuro. Analogamente alla pratica ernstiana del collage

⁵⁴⁰ Ekin Pinar, "Across the Traces: Lawrence Jordan's Animated Documents", in «Animation: an interdisciplinary journal», vol. 15, n. 1, 2020, p. 8.

⁵⁴¹ *Ibid.*

analitico, Jordan inserisce all'interno del contesto primario elementi fantastici ed enigmatici, che sono combinati nel corso dell'opera attraverso l'animazione. Gli oggetti, all'interno dei collage, si susseguono in una catena di associazioni analogiche che ricorda da vicino la pratica del collage surrealista, come dichiara lo stesso Jordan:

The basic act in my work is of freeing the objects from the chains of convention and connotation. The whole thing is symbolic of the surrealist philosophy, which, by definition, is inexplicable. The enigma is quite sacred to the surrealists like myself who are openly arrogant about symbolism and allegorical inanities [...] I believe strongly in the process of free association in combining images, and in constructing them...If one is patient, and sits there with ego subdued, the images come to life on their own⁵⁴².

All'interno dei suoi film-collage, Jordan distribuisce alcuni elementi che sembrano costituire inequivocabili rimandi all'immaginario dei *romans-collages*: in primo luogo, il susseguirsi di oggetti legati tra loro da analogia formale, come uovo, seme, pianeta, sfera, ma anche di frammenti corporei (in particolare le mani), oltre a meccanismi di ibridazione che implicano forme animali care a Ernst, come uccelli o farfalle. Le prime sei sequenze di *The Centennial Exposition* alternano ambienti che evocano il contesto temporale della fine del XIX secolo (lo stesso titolo sembra un rimando alle Esposizioni Universali *fin de siècle*) a esterni bucolici abitati principalmente da uccelli. Una misteriosa mano si apre un varco tra le fronde, replicata poi in una sequenza successiva [Fig. 258], entrambe ricordando la mano che oltrepassa la soglia della finestra nella tavola 113 di *Une semaine de bonté* [Fig. 259].

⁵⁴² Testo tratto da un'intervista rilasciata a Robert Russett, e riportata in Robert Russett, Cecile Starr, *Experimental Animation: an Illustrated Anthology*, New York, Van Nostrand Reinhold, 1976, pp. 156-157.



Figura 258. Fotogrammi tratti da Lawrence Jordan, *The Centennial Exposition*, 1964.

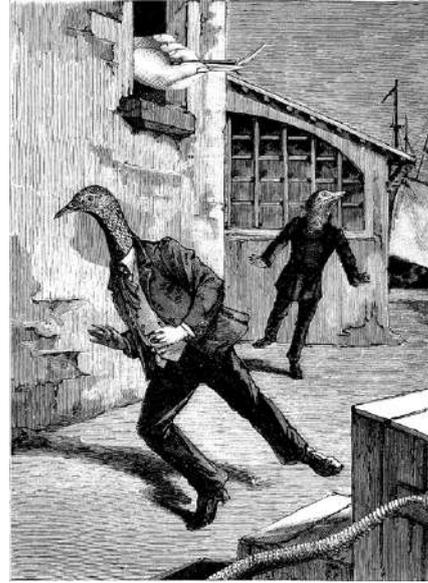


Figura 259. *Une semaine de bonté*, tav. 113.

Nella quinta sequenza, un uovo rotola all'interno di una sorta di laboratorio alchemico, introducendo un secondo blocco di sequenze, dominate da forme sferiche o ovoidali. La sequenza successiva mostra un uomo dal vestito scuro e rappresentato di profilo, immerso nell'acqua marina fino al cavallo dei pantaloni, che gioca con una palla facendola rimbalzare su un oggetto che cambia progressivamente forma, da disco a cappello a cilindro e viceversa [Fig. 260]. La sequenza sembra costituire un doppio riferimento alle immagini de *La femme 100 têtes*: da un lato l'uomo si trova nella medesima posizione del Grand Saint Nicolas che cammina sulle acque nella tavola 14 [Fig. 261], dall'altro il vestito scuro e il cappello a cilindro ricordano una delle manifestazioni di Loplop, nella tavola 99, anch'essa di ambientazione marittima [Fig. 262].



Figura 260. Fotogrammi tratti da Lawrence Jordan, *The Centennial Exposition*, 1964.



Figura 261. *La femme 100 têtes*, tav. 14.



Figura 262. *La femme 100 têtes*, tav 99.

Fino alla sequenza 27, il tema della forma sferica si declina in infinite variazioni, tutte accomunate da un movimento ascendente, tanto che R. Bruce Elder parla di “Transcendent ball”:

Floating balloons (sequence 14), flying eagles that grasps these drifting balloons (sequences 15 and 16), and flickering ball that resembles an asteroid and that finally explodes into stars and soaring butterflies (sequence 17) all suggest a movement upwards into a transcendent realm. The section’s finale depicts explosions that cause butterflies, birds, and flickering balls to erupt out of a circular border (sequence 18). We have entered the realm of

celestial forms, where the reality is far removed from that of our everyday lives, but which Jordan implies is just as real...⁵⁴³

La forma più pura della fantasia surrealista è evocata dalla lampadina-farfalla che spicca il volo dal palmo di una mano [Fig. 263], ricordando la farfalla-lampada Mazda immaginata da Nadja («Elle s'est plu à se figurer sous l'apparence d'un papillon dont le corps serait formé par une lampe 'Mazda'...»⁵⁴⁴) [Fig. 264], mentre la sfera trapassata dallo spago, teso dalle mani di uno scolaro [Fig. 265], costituisce un richiamo al collage utilizzato da Ernst per la copertina di *Répétitions* [Fig. 266]. Completa il quadro dei diretti riferimenti la sequenza del proiettore puntato sulla luna [Fig. 267], che evoca le ambientazioni fantastiche del cinema delle illusioni di Méliès [Fig. 268], a cui lo stesso Jordan riconosce una forte influenza sul proprio lavoro nel corso di un'intervista: «...actually in the overall, I was probably more influenced by Méliès, who's not an animator but his films might as well be animation. They're in most cases so tightly structured and they move in this archaic other world of a magical happening»⁵⁴⁵.



Figura 263. Fotogramma tratto da Lawrence Jordan, *The Centennial Exposition*, 1964.

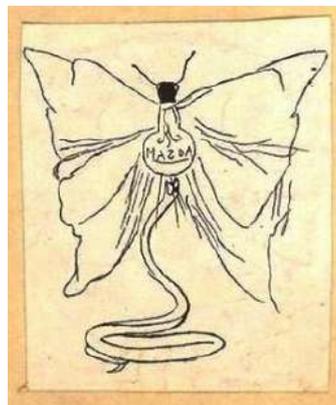


Figura 264. Disegno di Nadja, raffigurante la farfalla-lampadina Mazda.

⁵⁴³ R. Bruce Elder, *Dada, Surrealism and the Cinematic Effect*, op. cit., p. 500. Per un'analisi dettagliata di tutte le 56 sequenze che compongono *The Centennial Exposition* e delle 14 che compongono *Patricia Gives Birth to a Dream by the Doorway* si rimanda all'«Appendix 7» di questo volume, pp. 703-721.

⁵⁴⁴ André Breton, *Nadja*, op. cit., p. 153.

⁵⁴⁵ Ekin Pinar, «Across the Traces: Lawrence Jordan's Animated Documents», op. cit., p. 11.



Figura 265. Fotogramma tratto da Lawrence Jordan, *The Centennial Exposition*, 1964.

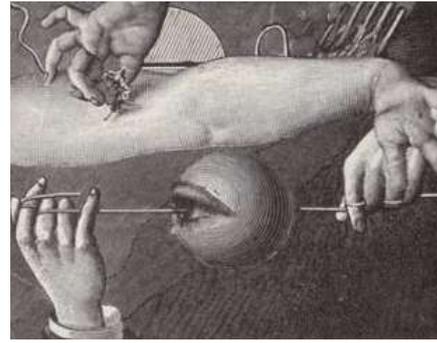


Figura 266. Collage utilizzato per la copertina di *Répétitions*.

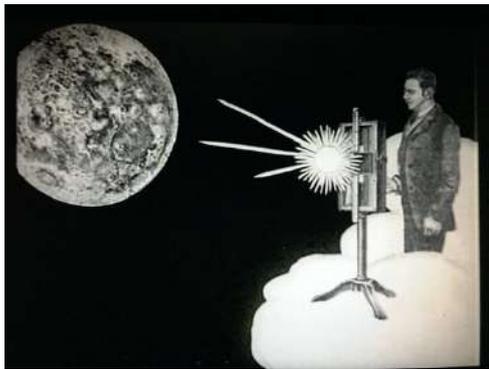


Figura 267. Fotogramma tratti da Lawrence Jordan, *The Centennial Exposition*, 1964.



Figura 268. Fotogramma tratto da Georges Méliès, *Voyage dans la lune*, 1902.

Il tema della proiezione è centrale nel secondo cortometraggio, *Patricia Gives Birth to a Dream by the Doorway*, che occupa la seconda metà di *Duo Concertantes*. Tutto il film si svolge in un'unica inquadratura fissa, strutturata come una *mise en abîme*: una donna (probabilmente in gravidanza, come sembra suggerire il suo ventre rigonfio) è rappresentata di profilo rispetto allo spettatore, ma con la testa girata per scorgere attraverso una porta un panorama marittimo, esteso fino all'orizzonte. Lo spettatore, posto frontalmente rispetto alla porta da cui si sporge Patricia (il nome è suggerito dal titolo), condivide quasi esattamente il punto di vista della donna. Seguendo la lezione ernstiana del *tableau dans le tableau*, Jordan anima lo spazio dell'immagine compreso all'interno del riquadro della porta, in cui una serie di visioni oniriche si susseguono, come in una sessione di lanterna magica: leoni e uova alate, sculture erette e crollate, forme floreali si susseguono senza posa nel campo visivo di Patricia, imperturbabile nella sua

immobilità. Un telo di proiezione appare e scompare, richiamando la natura essenzialmente proto-filmica dei collage e il bagaglio di influenze fondanti l'immaginario di Jordan nell'ambito dell'animazione, da *The Enchanted Drawings* (1900) di James Stuart Blackton a *Fantasmagorie* (1908) di Emile Cohl. Uno strano pallone aerostatico si trasforma, nel cielo, in un grande uovo levitante, che toccato da una misteriosa mano proveniente dal cielo esplose, per poi ricomparire al posto del telo di proiezione. L'enorme uovo è seguito da uno più piccolo, dal quale esce una sagoma umana, replicando all'inverso la tavola iniziale e finale de *La femme 100 têtes*: l'uomo, nel film di Jordan, non si dà lo slancio per raggiungere il suolo, ma fluttua verso l'alto, come sospinto dal vento [Fig. 269]. Questa contrapposizione sembra esemplificare con efficacia un fondamentale punto di divergenza tra i *romans-collages* e i film di Jordan, che delle opere ernstiane rifiuta le atmosfere oscure e inquietanti, la tensione insieme erotica e violenta che le pervade. Pur partendo dalla metodologia ernstiana, e rilevandone alcune delle tematiche fondamentali, Jordan struttura un immaginario eterico e luminoso, più prossimo alle atmosfere del *Wonderful Wizard of Oz* di L. Frank Baum, uno dei testi più mitizzati dalla sua generazione, che a quelle dei *feuilletons noirs* francesi, d'altronde sostanzialmente sconosciuti negli Stati Uniti. Nel suo matriciale studio dedicato al cinema sperimentale americano, P. Adams Sitney sintetizza così la distanza tra Ernst e Jordan:

Where Ernst slammed together radically incongruent images from such found material and thereby released the terrors of monstrosities and the sensual depth of inconceivable landscapes, Jordan has chosen to refine their delicacy and to push his images almost to the point of evanescence – a limit represented in several collages by the reductive metaphor of a film within a collage-film flickering with pure imageless light⁵⁴⁶.

⁵⁴⁶ P. Adams Sitney, *Visionary Film. The American Avant-garde, 1943-2000*, New York, Oxford University Press, 2002, p. 310.

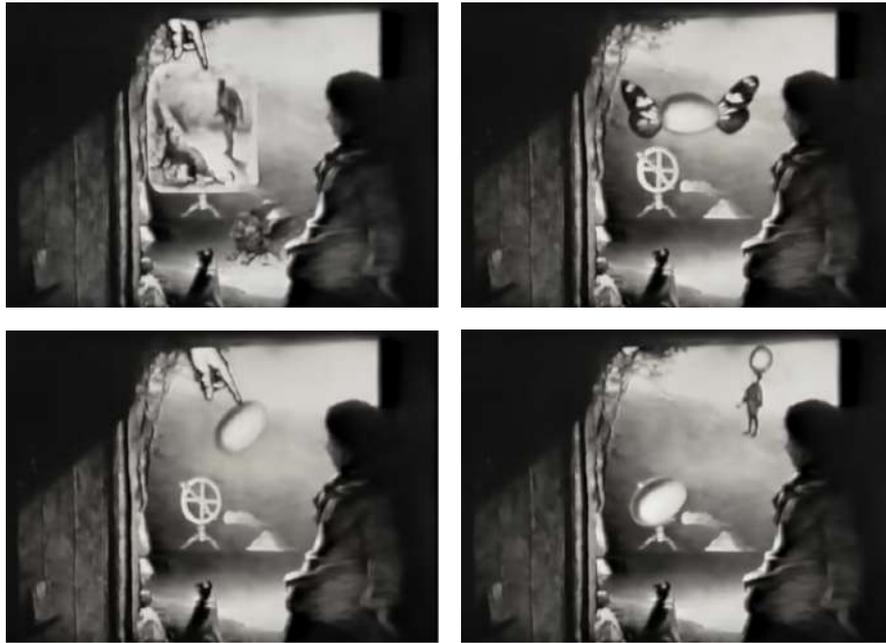


Figura 269. Fotogrammi tratti da Patricia Gives Birth to a Dream by the Doorway, 1964.

Ugualmente debitore all'immaginario dei *romans-collages* sembra essere Harry Smith, artista e filmmaker più anziano di nove anni rispetto a Jordan, con cui condivide l'amicizia di Stan Brakhage e Kenneth Anger. Nel 1962, due anni prima della realizzazione di *Duo Concertantes*, Smith presenta *No. 12* (noto anche come *Heaven and Earth Magic*), un lungometraggio in cui sono animati in sequenza diversi collage, composti da immagini tratte da illustrazioni di età vittoriana. A differenza di Jordan, Smith sembra attingere alla tradizione del collage sintetico: l'immagine non è strutturata a partire da un contesto primario, ma l'ambientazione spaziale è costituita prevalentemente da sfondi monocromi scuri, contesti neutri in cui gli elementi compositivi dei collage sono messi in contatto. Nell'arco del film, Smith dispiega un complesso immaginario meccanico e metamorfico, abitato da esseri teriomorfi in continua trasmutazione, mentre la narrazione si sviluppa secondo una logica circolare, testimoniata dalla coincidenza tra gli elementi della prima e dell'ultima sequenza: «The circularity of the film's form, the use of nineteenth-century engravings, and above all the theme of the mutable woman recall Max Ernst's collage novel, *La Femme 100 Têtes*»⁵⁴⁷, osserva Sitney.

⁵⁴⁷ Ivi, p. 257.



Figura 270. *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, tav. 1.



Figura 271. Fotogramma tratto da Harry Smith, No. 12, 1962.

Alcune sequenze di immagini sembrano fondarsi in effetti su riferimenti precisi all'immaginario dei *romans-collages*, da cui Smith estrapola specifici elementi, ricombinandoli: la mano che frapponne il bicchiere pieno e il cucchiaio tra l'osservatore e il bacio incestuoso della tavola 1 di *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* [Fig. 270], per esempio, torna in una sequenza centrale del film, in cui il Padre e la figlia sono sostituiti da una coppia di *wrestlers*, intrecciati come i lottatori immortalati in sequenza da Muybridge [Fig. 271]. In generale, Smith incorpora nei propri collage animati il meccanismo della trasmutazione ottenuta attraverso la combinazione tra elementi incongruenti, assimilando la lezione surrealista: come una misteriosa pratica magica, l'animazione produce continui slittamenti di senso, su cui si struttura l'inedito onirico della narrazione. «You know, Harry [Smith] and Kenneth Anger were both practicing magicians»⁵⁴⁸, ricorda Jordan, sottolineando il carattere esoterico del lavoro di Smith, alla cui logica circolare contrappone la tensione ascensionale della propria opera, assimilata alla ricerca alchemica⁵⁴⁹:

⁵⁴⁸ G. T. Collins, "Larry Jordan's Underworld", in «Animation Journal», Fall 1997, p. 61.

⁵⁴⁹ Per un approfondimento relativo al rapporto tra il cinema di Jordan e l'alchimia, si rimanda a Richard Deming, "A Cinematic Alchemy: Lawrence Jordan and the Palimpsest of Cinema", in «Framework: The Journal of Cinema and Media», vol. 53, n. 2, 2012, pp. 360-379, e al sottocapitolo "Lawrence Jordan: Surrealism and Alchemy", in R. Bruce Elder, *Dada, Surrealism and the Cinematic Effect*, op. cit., pp. 488-493.

[...] I'm not a practicing magician. I'm a practicing alchemist...I don't think the practicing alchemists ever had a codified system. Every one of them were off on their own kick. They had imagery that was like a common language and I use that language... Alchemy and constructionism are two ways of saying that you take the things laying around you as detritus, as litter, and you make something that is formal art out of it... I've been manipulating old imagery with new technology as part of my alchemy⁵⁵⁰.

Sembra manifesto il riferimento alla concezione del collage come “alchimie de l'image visuelle”, elaborata da Ernst nel testo “Au-delà de la peinture” (accessibile al pubblico statunitense grazie alla traduzione inglese pubblicata nel 1948), affiancata da una vera e propria ricerca in ambito alchemico che, a partire dagli anni Sessanta, rappresenta una costante dell'opera di Jordan. Uno dei suoi film-collage più noti, *Sophie's Place* (1986), è sottotitolato “alchemical autobiography”: nella parte finale del film, Jordan rappresenta la successione delle fasi dell'*Opus Magnum* utilizzando emblemi tratti da testi alchemici, in particolare dalla *Philosophia Reformata* di Johan Daniel Mylius (1622) e dagli *Elementa Chemichae* di Johann Barchusen (1718), colorati a mano e accostati a immagini tratte da riviste di moda o vecchie incisioni illustrative: all'interno di un ambiente geometrizzato, di ispirazione metafisica, un alambicco in cui si susseguono le fasi simboliche dell'Opera fluttua nell'aria, insieme a un carosello di corpetti, cappelli,

⁵⁵⁰ G. T. Collins, “Larry Jordan's Underworld”, cit., pp. 61-62.

elmi e bizzarre figure tratte da un manuale di storia antica o dalla locandina di uno spettacolo teatrale [Fig. 272].



Figura 272. Fotogrammi tratti da Lawrence Jordan, *Sophie's Place*, 1986.

Per realizzare i collage di questo film, da molti ritenuto il suo capolavoro⁵⁵¹, Jordan attinge a un repertorio visuale particolarmente esteso, che comprende molte fonti comuni ai collage ernstiani: immagini di costume tratte da riviste ottocentesche, illustrazioni di Gustave Doré all'*Inferno* di Dante e al *Lost Paradise* di Milton, opere di William Blake (in particolare l'acquerello *The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun*, 1805-1810, funge da sfondo in una sequenza) e persino illustrazioni tratte da «La Nature», tra le quali la “Figure montrant la position qu'il faut donner au medium et l'index pour prouver la sensation de deux billes en n'en touchant qu'une seule” [Fig. 273], la stessa immagine utilizzata da Ernst per il dipinto *Au premier mot limpide* (1923) [Fig. 274]. La mano che incrocia l'indice e il medio, toccando con entrambe le dita una piccola sfera, ritorna in tre sequenze distinte [Fig. 275]: nei suoi film-collage, Jordan mutua la strategia della ripetizione applicata da Ernst nei *romans-collages*,

⁵⁵¹ È l'opinione, per esempio, di Elder. Cfr. R. Bruce Elder, *Dada, Surrealism and the Cinematic Effect*, op. cit., p. 489.

inserendo alcuni oggetti che, apparendo ciclicamente all'interno della narrazione, fungono da perni di articolazione tra sequenze di immagini eterogenee. Questa strategia è applicata nell'ambito dei singoli film-collage, allo scopo di imprimere un principio di coerenza interna alla singola narrazione, ma anche nell'ambito dell'intera opera del regista: alcuni elementi dal forte carattere simbolico, come la sfera, l'uovo, la farfalla, gli uccelli e la luna sono rintracciabili trasversalmente in quasi tutti i lavori di Jordan, analogamente agli oggetti (molti dei quali coincidenti) che attraversano l'intera opera artistica ernstiana.



Figura 273. "Figure montrant la position qu'il faut donner au médium et l'index pour prouver la sensation de deux billes en n'en touchant qu'une seule", «La Nature», 1881.



Figura 274. Max Ernst, *Au premier mot limpide*, 1923.



Figura 275. Fotogrammi tratti da Lawrence Jordan, *Sophie's Place*, 1986.

Gli espliciti, numerosi riferimenti all'opera di Ernst nei lavori di Jordan e Smith, tra gli altri, sembrano costituire più di semplici omaggi a un artista di riferimento: mi sembra possibile ipotizzare che una certa corrente del cinema sperimentale americano abbia costituito una vera e propria prospettiva alternativa per i collage ernstiani (in particolare, per i collage di xilografie), reinterpretandone la potenzialità narrativa come *pratica viva*, a partire da una contingenza storica (gli anni Sessanta) in cui le nuove avanguardie europee sembravano non essere in grado di recepire il legato di questa componente dell'esperienza di Max Ernst⁵⁵². Sarebbe stata in questo senso profetica l'analisi dei primi collage, presentati alla libreria *Au Sans Pareil* nel 1921, effettuata da Breton: individuando nell'effetto cinematografico delle stupefacenti opere ernstiane la radice delle «*émotions extrêmes*»⁵⁵³ di cui investivano l'osservatore, aprendo l'immagine alle sue «*potentialités infinies*»⁵⁵⁴, ne avrebbe, in definitiva, predetto la prospettiva finale.

Uno degli ultimi film realizzati da Jordan, *The Apopleptic Walrus*, fornisce una dimostrazione della centralità, a tutt'oggi, dell'opera di Ernst (e in particolare dei *romans-collages*) nel suo lavoro: il film propone la sequenza delle tavole del primo *cahier* di *Une semaine de bonté*, “Le Lion de Belfort”, alle quali sono aggiunti elementi visivamente dissonanti, colorati, tratti da opere precedenti dello stesso Jordan o elaborati per l'occasione, mentre una voce fuori campo recita alcuni componimenti letterari del regista [Fig. 276]. Nel presentare l'opera, Jordan scrive:

Joanna wanted a film on the collages of Max Ernst, and I wanted to make a tribute to the two men who most influenced my film work at the beginning: Max Ernst (collage) and Luis Buñuel (surrealism in cinema).

⁵⁵² Non mancano, naturalmente, singole eccezioni. Alcuni artisti della generazione successiva ai “surrealisti della prima ora”, su tutti Max Bucaille, si sono inseriti nel solco dell'opera del Max Ernst *collagiste*, ottenendo risultati talvolta di rilievo: sembra, trattarsi, tuttavia, di esperienze isolate, il cui carattere puramente individuale ne ha forse condizionato la portata.

⁵⁵³ André Breton, “Les pas perdus”, cit., p. 246.

⁵⁵⁴ *Ibid.*

I had written a book of about 100 pages in the surrealist tradition of “automatic writing”, which I called the CLOUD JOURNAL. I thought I could marry some of the text of the journal with the collages of Ernst's UNE SEMAINE DE BONTE, along with bits of my own animation.

So I shot the film on day one of the Ernst collage novel (example: lion), and used the first 16 pages of my journal.

I enlisted my friend and collaborator, Leroy Clark, to narrate and engineer the sound. We finished up digitally, then on 16mm film (the original format).

I have nothing esoteric to say about this film, except to explain the title: it is a tribute to Luis Buñuel. There is no walrus in the film, as there is no dog in LE CHIEN ANDALOU⁵⁵⁵.



Figura 276. Fotogrammi tratti da Lawrence Jordan, *The Apopleptic Walrus*, 2015.

⁵⁵⁵ Il testo di presentazione è riportato sul sito internet di Lawrence Jordan: <http://lawrencecjordan.com/films/walrus.html>

Bibliografia.

Volumi:

AA. VV. *Collages. Revue d'Esthétique. 1978. 3/4*, Union Générale d'Éditions, 1978.

AA.VV., *Cinéma dadaïste et surréaliste*, Paris, éditions du MNAM, 1976.

Adamowicz, Elza, *Ceci n'est pas un tableau: les écrits surréalistes sur l'art*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2004.

Adamowicz, Elza, *Surrealist Collage in Text and Image*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

Adams, Sitney P., *Visionary Film. The American Avant-garde, 1943-2000*, New York, Oxford University Press, 2002.

Ades, Dawn, Baker Simon, *Undercover Surrealism. Georges Bataille and «Documents»*, London, Hayward Gallery Publishing, 2006.

Ades, Dawn, Gille Vincent, Mundy Jennifer, *Surrealism. Desire unbound*, London, Tate Publishing, 2001.

Ades, Dawn, *Photomontage*, New York, Pantheon Books, 1976.

Alexandre, Maxime, *Mémoires d'un surréaliste*, Paris, La Jeune Parque, 1968.

Alexandrian, Sarane, *Le Surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974.

Alexandrian, Sarane, *Max Ernst*, Éditions du Club France Loisirs, Paris, 1986.

Aliette, Armel, *Michel Leiris*, Paris, Fayard, 1997.

Apollinaire, Guillaume, *Alcools (1913)*, Paris, Flammarion, 2019.

Apollinaire, Guillaume, *Chroniques d'art 1902–1918*, Paris, Gallimard, 1960.

Apollinaire, Guillaume, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, 1965.

Aragon, Louis, *Anicet ou le panorama, roman (1921)*, Paris, Gallimard, 1972.

Aragon, Louis, *Écrits sur l'art moderne*, Paris, Flammarion, 1981.

Aragon, Louis, *Le paysan de Paris (1926)*, Paris, Gallimard, 2004.

Aragon, Louis, *Les collages*, Paris, Hermann, 1980.

Arasse, Daniel, *Le Détail*, Paris, Flammarion, 1996.

- Ardenne, Paul, *L'image corps: figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2001.
- Arnaud, Noël; Lacassin, Francis; Tortel Jean (a cura di), *Entretiens sur la paralittérature*, Paris, Plon, 1970.
- Arp, Hans, *Jours effeuillés*, Paris, Gallimard, 1966.
- Arp, Hans, *On My Way: Poetry and Essays 1912–1947*, New York, Wittenborn, Schultz, 1948.
- Audureau, Annabel, *Fantômas. Un mythe moderne au croisement des arts*, Rennes, PUR, 2010.
- Auping, Michael, *Jess: a Grand Collage*, Buffalo, Buffalo Fine Arts Academy, 1993.
- Azoury, Philippe; Lalanne, Jean-Marc (a cura di), *Fantômas, style moderne*, Paris, Éditions du Centre Pompidou/Yellow Now, 2002.
- Bablet, Denis (a cura di), *Collage et montage au theatre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1978.
- Bajac, Quentin; Chéroux, Clément (a cura di), *La subversion des images. Surréalism. Photographie. Film*. Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2009.
- Bajac, Quentin; Chéroux, Clément (a cura di), *Man Ray. Portraits*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2010.
- Bajac, Quentin; Chéroux, Clément (a cura di), *Man Ray, Portraits. Paris – Hollywood – Paris*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2010.
- Baqué, Dominique, *Les documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Marseille, Editions Jacqueline Chambon, 1993.
- Barillier, Étienne, *Les nombreuses vies de Fantômas*, Paris, Les moutons électriques, 2006.
- Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- Bataille, Georges, «Documents», Bari, Dedalo Libri, 1974.
- Bataille, Georges, *L'Apprenti Sorcier. Textes, lettres et documents (1932-1939)*, Paris, Éditions de la Différence, 1999.
- Bataille, Georges, *La congiura sacra*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

- Bataille, Georges, *Les larmes d'Eros*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1961.
- Bataille, Georges, *Œuvres complètes*, t. X, Paris, Gallimard, 1970.
- Bataille, Georges, *Sacrifici*, Viterbo, Stampa Alternativa, 2007.
- Bate, David, *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, London, I. B. Tauris, 2004.
- Baudelaire, Charles, *Curiosités esthétiques* (1868), Lausanne, Éditions de l'Oeil, 1956.
- Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968.
- Baudet, Hanna, *Max Ernst. L'imagination en jeu*, Cannes, Centre d'art La Malmaison, 2018.
- Béhar, Henri, (a cura di), *Dada circuit total*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005.
- Bellmer, Hans, *Petite Anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*, Paris, Eric Losfeld, 1957.
- Belton, Robert James, *The beribboned bomb: the image of Woman in Male surrealist art*, Calgari, University of Calgari Press, 1995.
- Benjamin, Walter, *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973.
- Benjamin, Walter, *Der Surrealismus* (1929), München, Grin Verlag, 2013; tr. it. in *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973.
- Benjamin, Walter, *I "passages" di Parigi*, vol. I, Torino, Einaudi, 2000.
- Benjamin, Walter, *I "passages" di Parigi*, vol. II, Torino, Einaudi, 2000.
- Bergius, Hanne, *'Dada Triumphs!' Dada Berlin, 1917–1923. Artistry of Polarities*, New Haven, G. K. Hall, 2003.
- Bergson, Henri, *Œuvres*, Paris, PUF, 1963.
- Bischoff, Ulrich, *Max Ernst*, Köln, Taschen, 1987.
- Blesh, Rudi; Janis, Harriet (a cura di), *Collage: personalities, concepts, techniques*, Philadelphia, Chilton Company Book Division, 1962.
- Blonde, Didier, *Les voleurs de visages, Sur quelques cas troublants de changements d'identité: Rocambole, Arsène Lupin, Fantômas & Cie*, Paris, Métailié, 1992.

- Bois, Yve-Alain; Krauss, Rosalind, *Formless: a User's Guide*, New York, Zone Books, 1997.
- Boyer, Alain-Michel, *Dictionnaire des mythes du Fantastique*, Paris, Pierre Brunel, 2003.
- Bransford, Jesse; Noble, Judith; Shepherd, Dominic (a cura di), *Black Mirror*, vol. 1: *Embodiment*, London, Merlin Cox, 2016.
- Breton, André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Sagittaire, 1950.
- Breton, André, *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1952.
- Breton, André, *La clé des champs* (1953), Paris, Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1979.
- Breton, André, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965.
- Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Paris, 1985.
- Breton, André, *Nadja* (1928), Paris, Gallimard, 1964.
- Breton, André, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.
- Breton, André, *Œuvres Complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.
- Breton, André, *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.
- Breton, André; Éluard, Paul, *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, Galerie Beaux-art, Paris, 1938.
- Breton, Simone, *Lettres à Denise Lévy*, Paris, Éditions Joëlle Losfeld, 2005.
- Brockelman, Thomas P., *The frame and the mirror: on collage and the postmodern*, Northwestern University Press, 2001.
- Burch, Noël, *Life to Those Shadows*, Berkeley CA and Los Angeles, University of California Press, 1990.
- Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, Manchester, Manchester University Press, 1984.
- Caillois, Roger, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.
- Caillois, Roger, *Le Mythe et l'homme* (1938), Paris, Gallimard, 1998.

- Caillois, Roger, *Méduse et Cie*, Gallimard, Paris 1960.
- Calvesi, Maurizio, *Il sogno di Polifilo prenestino*, Roma, Officina Edizioni, 1983.
- Calvesi, Maurizio, *Le due avanguardie*, Roma-Bari, Laterza, 1971.
- Camfield, William A., *Max Ernst: Dada and the Dawn of Surrealism*, New York, Prestel Publishing, 1993.
- Camus, Michel (a cura di), « *Acéphale* », Jean-Michel Place, Paris 1980.
- Capretz, Pierre, *Quelques sources de Lautréamont*, tesi di dottorato, 1950.
- Carrouges, Michel, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1950.
- Carrouges, Michel, *Les Machines célibataires*, Paris, Arcanes, 1954.
- Castoldi, Alberto, *Epifanie dell'informe*, Macerata, Quodlibet, 2018.
- Castoldi, Alberto, Fiorentino Francesco, Santangelo Giovanni Saverio (a cura di), *Splendori e misteri del romanzo poliziesco*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.
- Castoldi, Alberto, *Grandville&Company. Il "perturbante" nell'illustrazione romantica*, Bergamo, Pierluigi Lubrina editore, 1987.
- Castoldi, Alberto, *L'immaginario delle mappe*, Sestante, Bergamo 2011.
- Cendrars, Blaise, *Poésies complètes*, Paris, Denoël, 2001.
- Chastel, André, *Le geste dans l'art*, Paris, Liana Levi, 200.
- Chemineau, Manuel, *Fortunes de La Nature. 1873-1914*, Berlin, LIT, 2012.
- Chéroux, Clément; Amao, Damarice (a cura di), *Jacques-André Boiffard. La parenthèse surréaliste*, Catalogue de l'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou/Xavier Barral, 2014.
- Choucha, Nadia, *Surrealism and the Occult*, Rochester, Destiny Books, 1991.
- Colin, Jean-Paul, *Le Roman policier français archaïque*, Paris, Delachaux & Niestle, 1984.
- Colombet, Marie J.A., *L'humour objectif: Roussel, Duchamp, "sous le capot"*, Paris, EPU, 2008.
- Copley, William Nelson, *The William Nelson Copley papers, 1948-1967*, Washington D.C., Archives of American Art, Smithsonian Institute, 1975.

Craig, Blanche, *Collage: assembling contemporary art*, London, Black Dog Publishing, 2008.

Crary, Jonathan, *Techinques of the Observer*, Cambridge, MIT Press, 1990.

d'Ennery, Adolphe, *Martyre!*, Paris, Joules Rouff et C., 1886.

da Vinci, Leonardo, *Trattato della pittura* (condotto sul Cod. Vaticano Urbinate 1270), Lanciano, Carabba, 1947.

Dachy, Michel, *Journal du mouvement Dada (1915-1923)*, Genève, Albert Skira, 1989.

De Lescure, Pierre, *Aragon romancier*, Paris, Gallimard, 1960.

Dècina Lombardi, Paola, *Surrealismo 1919-1969*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2007.

Delaunay, Sonia, *Rythmes et couleurs*, Paris, Hermann, 1971.

Deleuze, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Les éditions de minuit, 1983.

Deleuze, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Les éditions de minuit, 1985.

Derenthal, Ludger; Pech, Jürgen, *Max Ernst*, Paris, Nouvelles Éditions Françaises, 1992.

Derrida, Jacques, *Eperons, les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, 2010.

Descormiers, George (Phaneg), *Cinquante merveilles secrets d'alchimie*, Paris, Chacornac, 1912.

Desnos, Robert, *Cinéma. Textes réunis et présentés par André Tchernia*, Paris, Gallimard, 1966.

Desnos, Robert, *Jack lo Sventratore*, (tr. it. e commento a cura di Alberto Castoldi), Bergamo, Moretti&Vitali, 1995.

Desnos, Robert, *Les Rayons et les ombres. Cinéma*, Paris, Gallimard, 1992.

Desnos, Robert, *Nouvelles Hébrides et autres textes*, Paris, Gallimard, 1978.

Dickerman, Leah; Dietrich, Dorothea; Doherty, Brigid; Kriebel, Sabine T. (a cura di), *Dada: Zurich, Berlin, Hanover, Cologne, New York, Paris*, New York, Distributed Art Pub Inc., 2005.

- Didi-Huberman, Georges, *Atlas ou le gai savoir inquiet, L'œil de l'histoire, 3*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011.
- Didi-Huberman, Georges, *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea*, Fazi, Roma 2008.
- Didi-Huberman, Georges, *La ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 2003.
- Didi-Huberman, Georges, *La ressemblance par contact*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008.
- Didi-Huberman, Georges, *Ninfa Moderna. Essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard, 2002.
- Didi-Huberman, Georges, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.
- Didi-Huberman, Georges, *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire, 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010.
- Dorfles, Gillo, *L'intervallo perduto*, Torino, Einaudi, 1980.
- Draguet, Michel, *René Magritte : collage, dialectique, double écriture, épigramme, illusion*, Paris, Hazan, 2003.
- Drost, Julia; Join-Lambert, Sophie; Spies, Werner (a cura di), *Max Ernst. Le Jardin de la France*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2009.
- Drost, Julia; Moureau-Martini, Ursula; Devigne, Nicolas (a cura di), *Max Ernst. L'imagerie des poètes*, Paris, PUPS, 2008.
- Drost, Julia; Ozerkov, Dimitri; Sebbag, Georges (a cura di), *Max Ernst. The Paris Years*, Fontanka Publications, London, 2019.
- Drost, Julia; Reliquet, Scarlett (a cura di), *Le Splendide XIX^e siècle des surréalistes*, Paris, Les presses du réel, 2014.
- Drost, Julia; Spies, Werner (a cura di), *Beyond Painting: Max Ernst in the Würth Collection*, Malaga, Museo Picasso Malaga, 2008.
- Dubois, Philippe, *Le Collage*, dossier du Centre nationale de Documentation pédagogique, Collection «Peinture et littérature», Paris, 1978.

- Ducasse, Isidore, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973.
- Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.
- Dürrenmatt, Jacques, *La métaphore*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- Dürrenmatt, Jacques, *Stylistique de la poésie*, Paris, Belin, 2005.
- Dürrenmatt, Jacques, *Bande dessinée et littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- Duruzoi, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris, Hazan, 2004.
- Duruzoi, Gérard; Lecherbonnier, Bernard, *Le Surréalisme: théories, thèmes, techniques*, Paris, Larousse, 1972.
- Elder, Bruce R., *Dada, Surrealism and the Cinematic Effect*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2013.
- Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- Eliade, Mircea, *Il mito della reintegrazione*, Milano, Jaca Book, 1989.
- Eliade, Mircea, *Images et Symboles*, Paris, Gallimard, 1952.
- Eliade, Mircea, *Le Mythe de l'éternel Retour*, Paris, Gallimard, 1949.
- Eliade, Mircea, *Mythes, Rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1972.
- Éluard, Paul, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968.
- Ernst, Max *et al.*, *Beyond Painting*, New York, Wittenborn, Schultz, Inc., 1948.
- Ernst, Max, *Écritures*, Paris, Gallimard, 1970.
- Ernst, Max, *Fiat modes, pereat ars* (1919), Berlin, Rainer Verlag, 1970.
- Ernst, Max, *La femme 100 têtes* (1929), Paris, Prairial, 2016.
- Ernst, Max, *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930), Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1983.
- Ernst, Max, *Une semaine de bonté, ou les sept éléments capitaux*, Paris, Jeanne Bucher, 1934.
- Ernst, Max; Éluard, Paul, *Les malheurs des Immortels, révélés par Paul Éluard et Max Ernst*, Paris, Éditions de la Revue Fontaine, 1922.

- Ernst, Max; Éluard, Paul, *Répétitions*, Paris, Au Sans Pareil, 1922.
- Féval, Paul, *Les Habits noirs* (1851), t. I, Paris, Robert Laffont, 1987.
- Finkelstein, Haim, *The Screen in Surrealist Art and Thought*, New York, Routledge, 2007.
- Firestone, Evan R., *Animism and Shamanism in Twentieth-century Art*, New York, Routledge, 2017.
- Flammarion, Camille, *Astronomie populaire*, Paris, Marpon et Flammarion éditeurs, 1880.
- Flood, Richard; Gioni, Massimiliano; Hoptman, Laura J. (a cura di), *Collage: the unmonumental picture*, New Museum Merrell, New York 2007.
- Ford, Charles Henri, *View. Parade of the avant-garde 1940-1947*, New York, Thunder's mouth Press, 1991.
- Forest, Philippe, *Le Mouvement surréaliste : poésie, roman, théâtre*, Paris, Vuibert, 1994.
- Foster, Hal, *Compulsive Beauty*, Cambridge, MIT Press, 1993.
- Foster, Hal, *Prosthetic Gods*, Cambridge, MIT press, 2004.
- Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yve-Alain; Buchloh, Benjamin; Joselit, David, *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo* (tr. it. a cura di Elio Grazioli), Bologna, Zanichelli, 2006.
- Foucault, Michel, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1972.
- Franchi, Franca, *L'immaginario androgino. Migrazioni di genere nella contemporaneità*, Bergamo, Sestante edizioni, 2012.
- Franchi, Franca, *Le metamorfosi di Zambinella*, Bergamo, Lubrina, 1991.
- Franchi, Franca, *Promenade au Pays des Émotions. Le jardin des Lumières*, Bergamo, Sestante/L'Harmattan, 2008.
- Franchi, Franca; Galletti, Marina (a cura di), «*Documents*», una rivista eterodossa, Milano, Bruno Mondadori, 2010.
- Franchi, Franca; Glaudes, Pierre (a cura di), *Faire peur : aux limites du visible / Far paura: ai limiti del visibile*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, 2019.
- Frazer, James G., *Il ramo d'oro*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014.

- Fréchuret, Maurice, *L'envolée, l'enfuissement. Histoire et imaginaire aux temps précaires du XXème siècle*, Paris, Skira, 1995.
- Freud, Sigmund, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905), tr. it. Silvano Daniele ed Ermanno Sagittario, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- Freud, Sigmund, *L'interpretazione dei sogni* (1900), tr. it. Antonella Ravazzolo, Roma, Newton Compton, 2006.
- Fusillo, Massimo, *Feticci*, Bologna, Il Mulino, 2013.
- Gabriele, Mino, *Il primo giorno del mondo*, Milano, Adelphi, 2016.
- Galletti, Marina, *La comunità impossibile di Georges Bataille. Da «Masses» ai «difensori del Male»*, Torino, Kaplan, 2008.
- Giedion, Sigfried, *Mechanization takes command* (1948), Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.
- Graf, Alexander; Scheunemann, Dietrich (a cura di), *Avant-Garde Film*, Amsterdam, Rodopi, 2007.
- Grazioli, Elio, *Arte e pubblicità*, Milano, Bruno Mondadori, 2001.
- Grazioli, Elio, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 1998.
- Greenberg, Clement, *Art and Culture*, Boston, Beacon Press, 1965.
- Guglielmi, Angelo, *Avanguardia e sperimentalismo*, Feltrinelli, Milano 1964.
- Guigon, Emmanuel, *L'objet surréaliste*, Paris, Jean-Michel Place, 2005.
- Guigon, Emmanuel; Sebbag, Georges, *Sur l'Objet surréaliste*, Paris, les presses du réel, 2013.
- Hammond, Paul, *The shadow and its shadow: Surrealist writings on the Cinema*, San Francisco, City Light Books, 2000.
- Hausmann, Raoul, *Courrier Dada*, Paris, Le Terrain Vague, 1958.
- Hedges, Inez, *Languages of Revolt: Dada and Surrealist Literature and Film*, Durham, Duke University Press, 1983.
- Hilsum, Mireille; Trévisan, Carine; Vassevier, Maryse, *Lire Aragon*, Paris, Champion, 2000.

- Hoffman, Katherine (a cura di), *Collage. Critical views*, Ann Arbor/London, UMI Research Press, 1989.
- Hollein, Max; Pfeiffer, Ingrid, *Surreal Objects. Three-Dimensional works from Dalì to Man Ray*, Ostfildern, Frankfurt, Hatje Cantz Verlag, 2011.
- Hollier, Denis (a cura di), «*Documents*», vol. 1 e 2, Paris, Jean Michel Place, 1991.
- Hopkins, David, *Marcel Duchamp and Max Ernst. The bride shared*, New York, Clarendon Press, 1998.
- Hughes, Robert, *The Shock of the New: Art and the Century of Changes*, London, Thames & Hudson, 1991.
- Jiménez, José (a cura di), *Surrealism and the Dream*, Madrid, Fundacion Culleccion Tyssen, 2014.
- Jolles, André, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972.
- Jones, Dafydd (a cura di), *Dada Culture: Critical Texts on the Avant-Garde*, Amsterdam and New York, Rodopi, 2006.
- Jouffroy, Alain, *Max Ernst da collezioni francesi e italiane*, Milano, Skira, 1996, p. 31.
- Jourdan, Fabienne, *Orphée et les Chrétiens*, vol. II, Paris, Les Belles Lettres, 2011.
- Krauss, Rosalind, *Le Photographique*, Paris, Macula, 1990.
- Krauss, Rosalind, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, MIT Press, 1977.
- Krauss, Rosalind, *The Optical Unconscious*, Cambridge, MIT Press, 1994.
- Krauss, Rosalind, *The Originality of the Avante-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1986.
- Krauss, Rosalind, *The Picasso Papers*, London, Thames&Hudson, 1998.
- Kuenzli, Robert (a cura di), *Dada and Surrealist Film*, Cambridge, MIT Press, 1996.
- Kyrou, Ado, *Le Surréalisme au cinéma*, Paris, Le Terrain Vague, 1952 (ried. 1963).
- Labarthe, Judith, *Littérature et peinture dans le roman moderne*, Paris, L'Harmattan, 2002.

- Lacan, Jacques, *Le Séminaire, II. Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-1955)*, Paris, Seuil, 1978.
- Lacassin, Francis, *Mythologie du roman policier*, voll. 1 e 2, Paris, Union Générale d'Éditions, 1974.
- Lamberti, Maria Mimita; Messina, Maria Grazia (a cura di), *Collage/Collages*, Torino, Electa, 2007.
- Landauer, Susan; Selz, Peter, *Art of Engagement: Visual Politics in California And Beyond*, Berkeley, University of California Press, 2006.
- Laqueur, Walter, *Young Germany: a history of the German youth movement*, London 1962.
- Lascault, Gilbert, *Les Vampires de Louis Feuillade*, Crisnée, Yellow Now, 2008.
- Lavergne, Philippe, *André Breton et le mythe*, Paris, Corti, 1985.
- Legge, Elizabeth, *Max Ernst: the Psychoanalytic sources*, Ann Arbor, UMI research press, 1989.
- Leighten, Patricia, *Re-ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914*, Princeton, Princeton University Press, 1989.
- Leiris, Michel, *Brisées*, Paris, Mercure de France, 1966.
- Leiris, Michel, *Journal 1922-1989*, Paris, Gallimard, 1992.
- Lepetit, Patrick, *Le Surréalisme. Parcours souterrain*, Paris, Dervy, 2012.
- Lévy-Valensi, Jacqueline, *Aragon romancier : d'« Anicet » à « Aurélien »*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1989.
- Lévy, Bernard-Henry, *Les aventures de la liberté*, Paris, Grasset, 1991.
- Lista, Giovanni, *Futurisme, Manifestes, documents, proclamations*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1973.
- Luck, Georg (a cura di), *Arcana Mundi, Vol. 1, Magia, miracoli, demonologia*, Firenze, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 2010.
- Luck, Georg (a cura di), *Arcana Mundi, Vol. 2, Divinazione, astrologia, alchimia*, Firenze, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 2010.
- Lugon, Olivier, *Le style documentaire, d'Auguste Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Macula, Paris 2011.

- Magrelli, Valerio, *Profilo del dada*, Roma-Bari, Laterza, 2006.
- Mannoni, Laurent, *Étienne-Jules Marey, la mémoire de l'œil*, Paris-Milano, La Cinémathèque française-Mazzotta, 1999.
- Mannoni, Laurent, *Le grand art de la lumière et de l'ombre*, Paris, Nathan, 1994.
- Matthews, John Herbert, *Surrealism and film*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1971.
- Maziere, Michael, Danino Nina (a cura di), *The Undercut Reader*, London, Wallflower Press, 2003.
- McDowell, Tara, *The Householders: Robert Duncan and Jess*, Cambridge, MIT Press, 2019.
- Merleau-Ponty, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- Mileaf, Janine, *Please Touch: Dada and Surrealist Objects After the Readymade*, London: University Press of New England, 2010.
- Möbius, Hanno, *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, München, Wilhelm Fink, 2000.
- Montani, Pietro, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Milano, Guerini e associati, 1999.
- Murat, Michel (a cura di), *André Breton*, Paris, Éditions de l'Herne, 1998.
- Muybridge, Edward, *Arte e sperimentazione* (prefazione a cura di Elio Grazioli), Milano, Abscondita, 2016.
- Nancy, Jean-Luc; Didi-Huberman, Georges; Heinich, Nathalie; Bailly, Jean-Christophe; Ferrari, Franco (a cura di), *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.
- Nathan, Michel, *Anthologie du roman populaire*, UGE, 1985.
- Nietzsche, Friedrich, *Così parlò Zarathustra* (versione e appendici di Mazzino Montinari, nota introduttiva di Giorgio Colli), Milano, Adelphi, 1976
- Nietzsche, Friedrich, *La Gaia Scienza e Idilli di Messina* (versione e appendici di Mazzino Montinari, nota introduttiva di Giorgio Colli), Milano, Adelphi, 1977.
- Noheden, Kristoffer, *Surrealism, Cinema, and the Search for a New Myth*, London, Palgrave Macmillan, 2017.

- Olivier, Jean Michel, *Lautréamont. Le texte du vampire*, Paris, L'Âge d'Homme, 1981.
- Ottinger, Didier, *Dictionnaire de l'objet Surréaliste*, Paris, Gallimard/Centre Pompidou, 2013.
- Ottinger, Didier; Sarré, Marie, *Da Magritte a Duchamp*, Milano, Skira, 2018.
- Passaro, Maria, *Artisti in fuga da Hitler. L'esilio americano delle avanguardie europee*, Bologna, Il Mulino, 2018.
- Passeron, René, *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, Robert Laffont, 1968.
- Pech, Jürgen, *Max Ernst, "La femme 100 têtes"*, catalogo dell'esposizione al Max-Ernst-Kabinett di Brühl, 1984.
- Pierre, José, *André breton et la peinture*, Paris, L'Âge d'Homme, 1987.
- Pingeot, Anne (a cura di), *Le corps en morceaux*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1990.
- Poling, Clark V., *Surrealist Vision & Technique*, Atlanta, Michael C. Carlos Museum, Emory University, 1996.
- Prudon, Montserrat (a cura di), *Peinture et écriture 2: le livre d'artiste, La différence/Unesco*, Paris, 1997.
- Rainwater, Robert (a cura di), *Max Ernst. Beyond Surrealism*, New York & Oxford, The New York Library & Oxford University Press, 1986.
- Ray, Man, *Self Portrait*, London, André Deutsch, 1963.
- Renonciat, Annie, *J. J. Grandville*, Paris, Delpire, 1985.
- Reuter, Yves, *Le Roman policier*, Paris, Armand Colin, 2005.
- Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Flammarion, 2010.
- Reynaud Paligot, Carole, *Parcours Politique des surréalistes*, Paris, Cnrs, 2010.
- Richter, Hans, *Dada. Art et anti-art*, Bruxelles, La Connaissance, 1966.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit*, t. I, *L'intrigue et le récit historique* (1983), Paris, Seuil, 2001.
- Rondolino, Gianni (a cura di), *L'occhio tagliato*, Torino, Martano editore, 1972.
- Roussel, Raymond, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935), Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963.

- Rubin, William (a cura di), *Primitivism in 20th century art*, vol I, New York, New York Graphic Society Books, 1984.
- Rubin, William (a cura di), *Primitivism in 20th century art*, vol II, New York, New York Graphic Society Books, 1984.
- Rubin, William, *Dada, Surrealism, and their Heritage*, New York, MoMA, 1968.
- Rubin, William; Zelevansky, Lynn (a cura di), *Picasso and Braque: a Symposium*, New York, Harry N. Abrams, 1992.
- Russell, John, *Max Ernst: life and work*, New York, Harry N. Abrams, 1960.
- Russett, Robert; Starr, Cecile, *Experimental Animation: an Illustrated Anthology*, New York, Van Nostrand Reinhold, 1976.
- Russoli, Franco, *La struttura del reale nella visione cubista*, Milano, Fabbri Editori, 1967.
- Sadoul, Georges, *Aragon*, Paris, Seghers, 1982.
- Sala, Carlo, *Max Ernst et la démarche onirique*, Paris, Éditions Klincksieck, 1970.
- Sanouillet, Michel, *Dada à Paris*, Paris, Flammarion, 1993.
- Schmidt, Katharina, *Max Ernst. Illustrierte Bücher und druckgraphische Werke*, catalogo dell'esposizione al Kunstmuseum di Bonn, 1989.
- Sebbag, Georges, *Birds on the wire. Max Ernst 1921-1928*, catalogo dell'esposizione, London, Sotheby's, 2017.
- Sebbag, Georges, *Memorabilia. Dada&Surréalisme 1916-1970*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 2010.
- Seitz, William, *The Art of Assemblage*, New York, MoMA, 1961.
- Sheringham, Michael, *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealist to Present*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2006.
- Short, Robert, *The Age of Gold: Surrealist Cinema*, Chicago, Solar Books, 2003.
- Sicard, Monique, *La fabrique du regard*, Paris, Odile Jacob, 1998.
- Sitney, Adams P., *Modernist Montage: The Obscurity of Vision in Cinema and Literature*, New York, Columbia University Press, 1990.
- Somaini, Antonio, *Ejzenstejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Torino, Einaudi, 2012.

- Spies, Werner (a cura di), *La Révolution Surréaliste*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2002.
- Spies, Werner (a cura di), *Max Ernst*, catalogue de l'exposition, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, MNAM, 1975.
- Spies, Werner (a cura di), *Max Ernst. A Retrospective*, London, Prestel, 1991.
- Spies, Werner (a cura di), *Max Ernst. Sculptures, maisons, paysages*, Paris, Éditions du Centre Pompidou / Dumont, 1998.
- Spies, Werner (a cura di), *Une semaine de bonté. Les collages originaux*, Paris, Gallimard, 2009.
- Spies, Werner, *Max Ernst – Loplop. L'artiste et son double*, Paris, Gallimard, 1997.
- Spies, Werner, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, Gallimard, Paris, 1984.
- Spies, Werner, *Max Ernst. Collages: the Invention of Surrealist Universe*, London, Thames&Hudson, 1991.
- Spies, Werner, *Max Ernst. Du matériau au style*, Paris, Gallimard, 2011.
- Spies, Werner; Leppien, Helmut (a cura di), *Max Ernst Œuvre-Katalog vol. I: Das graphische Werk*, Houston, Menil Foundation e Köln, M. DuMont Schauberg, 1975.
- Spies, Werner; Leppien, Helmut (a cura di), *Max Ernst Œuvre-Katalog vol. II: Werke, 1906-1925*, Houston, Menil Foundation e Köln, M. DuMont Schauberg, 1975.
- Spies, Werner; Leppien, Helmut (a cura di), *Max Ernst Œuvre-Katalog vol. III: Werke, 1925-1929*, Houston, Menil Foundation e Köln, M. DuMont Schauberg, 1976.
- Spies, Werner; Leppien, Helmut (a cura di), *Max Ernst Œuvre-Katalog vol. IV: Werke, 1929-1938*, Houston, Menil Foundation e Köln, M. DuMont Schauberg, 1979.

- Spies, Werner; Leppien, Helmut (a cura di), *Max Ernst Œuvre-Katalog* vol. V: *Werke, 1939-1953*, Houston, Menil Foundation e Köln, M. DuMont Schauberg, 1987.
- Spies, Werner; Leppien, Helmut (a cura di), *Max Ernst Œuvre-Katalog* vol. VI: *Werke, 1954-1963*, Houston, Menil Foundation e Köln, M. DuMont Schauberg, 1998.
- Stokes, Charlotte, “*La femme 100 têtes*” by Max Ernst, tesi dottorale, University of Washington, 1977.
- Sudhalter, Adrian (a cura di), *Der Arp ist da! / Der Max ist da!*, Bruhl, Max Ernst Museum, 2015.
- Surya, Michel, *Georges Bataille. La mort à l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1992.
- Taylor, Brandon, *Collage. The Making of Modern Art*, London, Thames&Hudson, 2004.
- Teitelbaum, Matthew (a cura di), *Montage and Modern Life 1919-1942*, Boston, MIT Press, 1992.
- Ténèze, Annabelle (a cura di), *Raoul Hausmann. Dadasophe. De Berlin à Limoges*, Paris, Éditions Dilecta, 2017.
- Thater-Schulz, Cornelia (a cura di), *Hannah Höch, eine lebenscollage 1889-1978*, Berlin, Berlinische Galerie, 1989.
- Tortel, Jean, *De Monte-Cristo à Fantômas: le roman populaire de 1830 à 1914*, bibliothèque municipale de Mulhouse, 1976.
- Tzara, Tristan, *Oeuvres complètes*, t. I, Paris, Flammarion, 1975.
- Tzara, Tristan, *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Flammarion, 1980.
- Vallora, Marco (a cura di), *Dal Nulla al Sogno: Dada e Surrealismo*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2018.
- Vareille, Jean-Claude, *L'homme masqué, le justicier, le détective*, Lyon, Presse Universitaire de Lyon, 1989, 206 pages.
- Vareille, Jean-Claude, *Le Roman Populaire (1789-1914)*, Limoges, Pulim, 1994.
- Virmaux, Alain e Odette, *Les surréalistes et le cinéma*, Paris, Seghers, 1976.
- Waldberg, Patrick, *Max Ernst*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1958.

Waldman, Diane, *Collage, assemblage, and the found object*, New York, Harry N. Abrams, 1992.

Warlick, M. E., *Max Ernst and Alchemy. A Magician in Search of Myth*, Austin, University of Texas Press, 2001.

Wescher, Herta, *Collage*, New York, Harry N. Abrams, 1968.

Articoli scientifici e contributi in riviste:

Adamowicz, Elza, “André Breton et Max Ernst: entre la mise sous whisky marin et les marchands de Venise”, in «Mélusine» n. XII, *Lisible-visible*, 1991.

Adamowicz, Elza, “Les yeux la bouche : approches méthodologiques du livre d’artiste surréaliste”, in «Mélusine» n. XXXII, *À belles mains. Livre surréaliste livre d’artiste*, 2012.

Albera, François, “Exposition au Musée d’Orsay. Une semaine de bonté de Max Ernst : ‘la robe déchirée du réel’”, «1895», n. 58, 2009.

Allen, Richard, “The Aesthetic Experience of Modernity: Benjamin, Adorno, and Contemporary Film Theory”, in «New German Critique: an Interdisciplinary Journal of German Studies» n. 40, 1987.

Angenot, Marc, “La Complainte de Fantômas et la Complainte de Fualdès”, in «Études Françaises», Vol. IV, 1968.

Angenot, Marc, “Le roman populaire d’Eugène Sue à Fantômas”, in «Revue Générale» n. 10, 1970.

Aragon, Louis, “Lautréamon et nous”, in «Les lettres françaises», juin 1967.

Argote, Joel Johnson, “Colliding Fragments: ‘The Illuminations’ as Collage”, in «Romance Notes», vol. 37, n. 2, 1997.

Babilas, Wolfgang, “Le collage dans l’œuvre critique et littéraire d’Aragon”, in «Revue des Sciences Humaines», juillet-septembre, 1973.

Baudry, Marie, “Roman et surréalisme : histoire d’un (mauvais) genre”, in «Itinéraires» n. 1, 2012.

Bazin, André, “Beauté du hasard”, in «L’Écran français» n. 121, 1947.

Behar, Herni, “Portes battantes”, in «Mélusine» n. IV, *Le livre surréaliste*, 1982.

Biro, Matthew, "Raoul Hausmann's revolutionary media: Dada performance, photomontage and the cyborg", in «Art History», vol. 30, n.1, 2007.

Breton, André, "Équation de l'objet trouvé", in «Documents 34. Intervention surréaliste», juin 1934.

Breton, André; Aragon, Louis, "Le cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928)", in «La Révolution Surréaliste» n. 11, 1928.

Breton, André; Aragon, Louis, "Le trésor des Jésuites", in «Variété», numéro special *Le Surréalisme en 1929*, 1929.

Brian, Eric, "Les objets de la chose: théorie du hasard et surréalisme au XX^e siècle", in «Revue de Synthèse» n. 122, 2001.

Collins, G.T., "Larry Jordan's Underworld", in «Animation Journal», Fall 1997.

d'Esparbès, Asté, "Un vernissage mouvementé", in «Comœdia», 7 maggio 2021.

Dallenbach, Lucine, "Du fragment au Cosmos", in «Poétique», novembre 1979.

Deming Richard, "A Cinematic Alchemy: Lawrence Jordan and the Palimpsest of Cinema", in «Framework: The Journal of Cinema and Media», vol. 53, n. 2, 2012.

Desnos, Robert, "Imagerie moderne", in «Documents» n. 7, 1929.

Desnos, Robert, "Le mystère d'Abraham Juif", in «Documents» n.5, 1929.

Duhamel, Georges, "La connaissance poétique", in «Mercure de France», 16 agosto 1913.

Einstein, Carl, "L'enfance néolithique", in «Documents» n. 8, 1930.

Ernst, Max, "Comment on force l'inspiration", in «Le Surréalisme au service de la Révolution» n. 6, 1933.

Forest, Philippe, "Anicet : le panorama du roman", in «L'infini» n. 45, 1994.

Greenwall, Harry James, "Dada-ism let loose in a theatre!", in «Daily Mail», 10 maggio 1921.

Heine, Maurice, "Promenade à travers le roman noir", in «Minotaure» n. 5, 1934.

Henry, Hélène, "Max Jacob et Picasso ; jalons chronologiques pour une amitié : 1901-1944", in «Europe», n. 489, 1970.

Hess, Thomas, "Collage as an historical Method", in «Art News» n. 60, 1961.

Hinton, Geoffrey, "Les Hommes n'en sauront rien", in «The Burlington Magazine», vol. 117, n. 866, 1975.

- Janse van Rensburg, Herlo, “Max Ernst: *The hundred headless woman* and the eternal return”, in «South Africa Journal of Art history» n. 4, 1989.
- Jouffroy, Alain, “Max Ernst: ‘Ma peinture et mes procédés sont des jeux d’enfant’”, in «Le Journal des Arts» n. 765, 1960.
- Juin, Hubert, “Rendez-vous avec Marcel Allain, père de Fantômas”, in «Lettres Françaises» n° 973, 1963.
- Kral, Peter, “L’âge du collage, suite et fin”, in «Phases» n. 2, vol. 5, 1975.
- Legge, Elizabeth, “Only half saying it: Max Ernst and emblems”, in «Word&Image» vol. 16, n. 3, 2000.
- Leiris, Michel, “Le caput mortuum ou la femme de l’alchimiste”, in «Documents» n. 8, 1930.
- Lippard, Lucy, “Max Ernst: Passed and Pressing Tensions”, in «Art Journal», vol. 33, n. 1, 1973.
- McBride, Patrizia C., “The Game of Meaning: Collage, Montage, and Parody in Kurt Schwitters' Merz”, in «Modernism/Modernity», vol. 14, n. 2, 2007.
- Owens, Dereck, “The Aggregate Eye/A Rhetoric of Collage”, in «Readerly/Writerly Texts: Essays on Literature, Literary/Textual Criticism, and Pedagogy», vol. 4, n. 1, 1996.
- Pinar Ekin, “Across the Traces: Lawrence Jordan’s Animated Documents”, in «Animation: an interdisciplinary journal», vol. 15, n. 1, 2020.
- Ragon, Michel, “Le sculpteur Max Ernst”, in «Cimaise» n. 7, 1962.
- Rialland, Ivane, “Le romanescque surréaliste”, in «Roman 20/50» n. 59, 2015.
- Richter, Hans, “Peinture et film”, in «XX^e siècle» n. 12, 1959.
- Riegl, Aloïs, “Das Holländische Gruppenpoträt”, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses im Wien» n. 33, 1902.
- Roh, Franz, “Max Ernst und die Stückungsgraphik”, in «Das Kunstblatt» n. 11, 1927.
- Ronca, Felice, “The Influence of Rimbaud on Max Ernst's Theory of Collage”, in «Comparative Literature Studies» n. 16, 1979.
- Saine, Uta Margarete, “The Collage in Cubist, Dada, and Surrealist Art and Literature: Toward an Interdisciplinary Aesthetic”, in «Yearbook of Interdisciplinary Studies in the Fine Arts» n. 1, 1989.
- Schwarz, Arturo, “L’amour est l’érotisme”, in «Mélusine» n. IV, *Le livre surréaliste*, 1982.

- Stokes, Charlotte, "Collage as Jokework: Freud's Theories of Wit as the Foundation for the Collages of Max Ernst", in «Leonardo», vol. 15, n. 3, 1982.
- Stokes, Charlotte, "Surrealist persona: Max Ernst's *Loplop, Superior of birds*", in «Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art», vol. 13, n. 3/4, 1983.
- Susik, Abigail, "The man of these infinite possibilities", in «Contemporaneity», vol. 11, 2011.
- Vassevière, Maryse, "Le fantôme de Max Jacob dans *Anicet ou le Panorama* de Louis Aragon", in «Les Cahiers Max Jacob» n. 8, 2008.
- Waldberg, Patrick, "Max Ernst en Arizona", in «XX^e siècle», numéro spéciale *Hommage à Max Ernst*, 1971.
- Warlick, M.E., "Max Ernst's Alchemical Novel: *Une semaine de bonté*", in «Art Journal», vol. 46, n. 1, 1987.
- Wollen, Peter, "Theory and Practice", in «Journal of Media Practice» n. 6, 2005.

Elenco delle immagini.

Figura 1. Volantino della mostra "La mise sous whisky marin" alla libreria *Au Sans Pareil*, maggio-giugno 1921.

Figura 2. Max Ernst, *La chambre du maître*, 1920.

Figura 3. Tavola tratta dal catalogo *Kölner Lehermittelanstalt*, 1914, p. 142.

Figura 4. Max Ernst, *La chanson de la chair*, 1920.

Figura 5. Max Ernst, *La transfiguration du caméléon*, 1920.

Figura 6. Max Ernst, *Démonstration hydrométrique à tuer par la température*, 1920.

Figura 7. Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1915-1923.

Figura 8. Francis Picabia, *Parade Amoureuse*, 1917.

Figura 9. Fotografia dell'assemblage *Phallustrade*, 1921.

Figura 10. Max Ernst, *C'est le chapeau qui fait l'homme*, 1920.

Figura 11. Paul Klee, *Bewegung der Gewölbe*, 1915.

Figura 12. Fernand Léger, *Femme couchée*, 1913.

Figura 13. Fotografie delle marionette realizzate da Sophie Taeuber-Arp per la rappresentazione del *Re Cervo* di Carlo Gozzi, 1918.

Figura 14. Max Ernst, *Deux figures ambiguës*, 1920.

Figura 15. Max Ernst, *L'Eléphant des Célèbes*, 1921.

Figura 16. Deposito di grano ghanese, 1920.

Figura 17. Max Ernst, *L'Eléphant des Célèbes*, 1921, dettaglio.

Figura 18. Man Ray, *Minotaure*, 1934.

Figura 19. Max Ernst, *Œdipus Rex*, 1921.

Figura 20. "Expérience sur l'élasticité, faite avec une noix", in *La Nature*, 1891.

Figura 21. Leonardo da Vinci, *Feto nell'utero*, 1510-1512.

Figura 22. Max Ernst, *Œdipus Rex*, 1921, dettaglio.

- Figura 23. Max Ernst, *Souvenir de Dieu*, 1923.
- Figura 24. Max Ernst, *Le rossignol chinois*, 1920.
- Figura 26. Max ernst, *La préparation de la colle d'os*, 1921.
- Figura 27. Max Ernst, *Sans titre*, 1929.
- Figura 28. Max Ernst, *Sans titre*, 1929.
- Figura 29. Max Ernst, *L'esprit de Locarno*, 1929.
- Figura 30. Max ernst, *Au dessus des nuages marche la minuit*, 1920.
- Figura 31. Max Ernst, *Landschaft mit Sonnen*, 1909.
- Figura 32. August Macke, *Begrüßung*, 1912.
- Figura 33. Max Ernst, *Sans titre*, 1912.
- Figura 34. Max Ernst, *Kampf der Fische*, 1917.
- Figura 35. Max Ernst, *Frucht einer langen Erfahrung*, 1919.
- Figura 36. Max Ernst, *Architekt*, 1919.
- Figura 37. Max Ernst, *Aquis submersus*, 1919.
- Figura 38. *Fiat modes, pereat ars*, tav. I.
- Figura 39. Giorgio de Chirico, *Il figliol prodigo*, 1919.
- Figura 40. *Fiat modes, pereat ars*, tav. II.
- Figura 41. Francis Picabia, *De Zayas! De Zayas!*, 1915.
- Figura 42. *Fiat modes, pereat ars*, tav. III.
- Figura 43. Hans Bellmer, *La Poupée*, 1938.
- Figura 44. *Fiat modes, pereat ars*, tav. IV.
- Figura 45. Max Ernst, *Pointe sèche*, 1919
- Figura 46. *Fiat modes, pereat ars*, tav. V.
- Figura 47. Max Ernst, *Helio Alcohodada*, 1919.
- Figura 48. *Fiat modes, pereat ars*, tav. VI.
- Figura 49. *Fiat modes, pereat ars*, tav. VII.
- Figura 50. *Fiat modes, pereat ars*, tav. VIII.
- Figura 51. Copertina di *Répétitions*, 1922.
- Figura 52. Frontespizio di *Répétitions*, 1922.
- Figura 53. Max Ernst, *Roches stratifiées, cadeau de la nature des gneiss Lava Islande Moss*, 1921.
- Figura 54. Sezione anatomica di un equino, *Bibliotheca paedagogica*, 1914.

- Figura 55. Max Ernst, *La Parole*, 1922.
- Figura 56. Max Ernst, *Santa Conversazione*, 1921.
- Figura 57. Albrecht Dürer, *Adamo ed Eva*, 1504.
- Figura 58. Max Ernst, *Les Moutons*, 1922.
- Figura 59. Max Ernst, *L'invention*, 1922.
- Figura 60. Max Ernst, *Luire*, 1922.
- Figura 61. Max Ernst, *Les ciseaux et leur père*, 1922.
- Figura 62. Frontespizio di *Les malheurs des Immortels*, 1922.
- Figura 63. Max Ernst, *Réveil officiel du serin*, 1922.
- Figura 64. Max Ernst, *Rencontre de deux sourires*, 1922.
- Figura 65. Max Ernst, *Le fugitif*, 1922.
- Figura 66. "Nouveau fourneau à creuset", «La Nature», 1883.
- Figura 67. "La femme à trois têtes", «La Nature», 1882.
- Figura 68. Fontespizio di *La femme 100 têtes*.
- Figura 69. Illustrazione di «Le Magasin pittoresque», 1833.
- Figura 70. *La femme 100 têtes*, tavv. 1 e 147.
- Figura 71. William Blake, frontespizio di Robert Blair, *The Grave*, 1743.
- Figura 72. *La femme 100 têtes*, tavv. 68,69,70,71
- Figura 73. *La femme 100 têtes*, tavv. 72,73,74,75,76.
- Figura 74. *La femme 100 têtes*, tavv. 20, 25, 29, 30.
- Figura 75. Riproduzione di Xavier Sigalon, *Mort de l'empereur Claude*, «Magasin pittoresque», 1838.
- Figura 76. *La femme 100 têtes*, tav. 82.
- Figura 77. *La femme 100 têtes*, tav. 42.
- Figura 78. Max Ernst, *La puberté proche ou Les Pléiades*, 1921.
- Figura 79. *La femme 100 têtes*, tav. 36.
- Figura 80. *La femme 100 têtes*, tav. 77.
- Figura 81. Eugène Delacroix, *La liberté guidant le peuple*, 1830.
- Figura 82. *La femme 100 têtes*, tavv. 133, 134, 135, 138.
- Figura 83. *La femme 100 têtes*, tav. 93.
- Figura 84. *La femme 100 têtes*, tav. 94.
- Figura 85. *La femme 100 têtes*, tav. 95.

- Figura 86. *La femme 100 têtes*, tav. 96.
- Figura 87. *La femme 100 têtes*, tav. 97.
- Figura 88. *La femme 100 têtes*, tav. 98.
- Figura 89. *La femme 100 têtes*, tav. 99.
- Figura 90. *La femme 100 têtes*, tav. 100.
- Figura 91. *La femme 100 têtes*, tav. 101.
- Figura 92. *La femme 100 têtes*, tav. 31.
- Figura 93. *La femme 100 têtes*, tav. 32.
- Figura 94. *La femme 100 têtes*, tav. 8.
- Figura 95. *La femme 100 têtes*, tav. 9.
- Figura 96. *La femme 100 têtes*, tav. 10.
- Figura 97. *La femme 100 têtes*, tav. 11.
- Figura 98. *La femme 100 têtes*, tav. 12.
- Figura 99. *La femme 100 têtes*, tav. 130.
- Figura 100. *La femme 100 têtes*, tav. 131.
- Figura 101. *La femme 100 têtes*, tav. 132.
- Figura 102. *La femme 100 têtes*, tav. 66.
- Figura 103. *La femme 100 têtes*, tav. 55.
- Figura 104. *La femme 100 têtes*, tav. 57.
- Figura 105. Maurice Heine, "Promenade à travers le roman noir", «Minotaure» n. 5, 1934, pp. 1-2.
- Figura 106. Illustrazioni di Max Ernst a corredo dell'articolo di Tériade "Aspects actuels de l'expression plastique", «Minotaure» n. 5, 1934, p. 45.
- Figura 107. *Une semaine de bonté*, tav. 33.
- Figura 108. Max Klinger, *Ängste*, 1881.
- Figura 109. *Une semaine de bonté*, tav. 53.
- Figura 110. *Une semaine de bonté*, tav. 127.
- Figura 111. *Une semaine de bonté*, tav. 134.
- Figura 112. J. J. Grandville, illustrazione del capitolo "La clé des champs", *Une autre monde*, 1844.
- Figura 113. *Une semaine de bonté*, tav. 182, dettaglio.
- Figura 114. Max Ernst, *La gorge froide*, 1923.

- Figura 115. Illustrazione di Georges Descormiers (Phaneg), *Cinquante merveilles secrets d'alchimie*, 1912, p. 74.
- Figura 116. Max Ernst, *À l'intérieur de la vue: l'Œuf*, 1929.
- Figura 117. *La femme 100 têtes*, tav. 1, dettaglio ruotato di 180 gradi.
- Figura 118. Raffigurazione del dio Phanes, rilievo di Modena, II secolo d.C.
- Figura 119. Illustrazione di J. C. von Vaanderbeeg, *Manductio Hermetico-Philosophica*, 1739.
- Figura 120. William Blake, *The Gates of Paradise*, 1793.
- Figura 121. *La femme 100 têtes*, tav. 2.
- Figura 122. Tavola III di Stephane Michelspacher, *Cabala*, 1616, dettaglio.
- Figura 123. *La femme 100 têtes*, tav.13.
- Figura 124. Colonna distillatrice rappresentata in un'illustrazione di Philipp Ulsted, *Coelum philosophorum seu Liber de secretis Naturae*, 1557.
- Figura 125. Fase di sublimazione rappresentata nella tavola XI del *Mutus Liber*, 1677.
- Figura 126. *La femme 100 têtes*, tav. 56.
- Figura 127. Max Ernst, *Les hommes n'en sauront rien*, 1923.
- Figura 128. Rappresentazione grafica di un'eclissi solare in Amédée Guillemin, *Le Soleil*, 1869.
- Figura 129. *La femme 100 têtes*, tav. 84.
- Figura 130. *La femme 100 têtes*, tav. 85.
- Figura 131. *Une semaine de bonté*, tav. 23.
- Figure 132. Frontespizio di Émile Grillo de Givry, *Musée des sorciers, mages et alchimistes*, 1929.
- Figura 133. *Une semaine de bonté*, tav. 19.
- Figura 134. Illustrazione di Camille Flammarion, *Astronomie populaire*, 1880.
- Figura 135. Copertine dei cinque cahiers di *Une semaine de bonté*.
- Figura 136. *Une semaine de bonté*, tav. 136.
- Figura 137. *Une semaine de bonté*, tavv. 148, 149.
- Figura 138. *Une semaine de bonté*, tav. 161.
- Figura 139. *Une semaine de bonté*, tav. 167.
- Figura 140. Illustrazione di un'eclissi solare, in Camille Flammarion, *Astronomie populaire*, 1894.

- Figura 141. *Une semaine de bonté*, tav. 175.
- Figura 142. J. J. Grandville, *Crime et expiation e Promenade dans le ciel*, «Le Magasin Pittoresque», 17 marzo 1847.
- Figura 143. André Breton, *Cerisesmanègetourellelangoustepiège*, 1966.
- Figura 144. Max Ernst, *Dada Degas par Dada Max Ernst Tricoteur*, 1920-21.
- Figura 145. Edward Muybridge, *The horse in motion*, 1878.
- Figura 146. Max Ernst, *Le massacre des innocents*, 1921.
- Figura 147. Edward Muybridge, *Mortal Jump*, 1887.
- Figura 148. Max Ernst, *Nageur aveugle*, 1934.
- Figura 149. "Corps pisciforme plongé dans le courant d'air avec la grosse extrémité en avant", «La Nature», 1901.
- Figura 150. "Objet placé dans un courant liquide", «La Nature», 1901.
- Figura 151. Max Ernst, *Nageur aveugle*, 1934.
- Figura 152. "Figures montrants des lignes de force magnétiques", «La Nature», 1901.
- Figura 153. *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, tav. 33.
- Figura 154. "Zootrope", «La Nature», 1888.
- Figura 155. Tavola sinottica pubblicata in Paul Richer, *Études clinique sur le grand hystérie ou hystéro-épilepsie*, 1881.
- Figura 156. "Attitude de crucifiement", in Paul Richer e Jean-Martin Charcot, *Les démoniaques dans l'art*, 1887.
- Figura 157. "Attitude de supplication", in Paul Richer e Jean-Martin Charcot, *Les démoniaques dans l'art*, 1887.
- Figura 158. "Phase tonique", in Paul Richer e Jean-Martin Charcot, *Les démoniaques dans l'art*, 1887.
- Figura 159. "Grands mouvements de la phase tonique", in Paul Richer e Jean-Martin Charcot, *Les démoniaques dans l'art*, 1887.
- Figura 160. "Arc hystérique", in Paul Richer e Jean-Martin Charcot, *Les démoniaques dans l'art*, 1887.
- Figura 161. *Une semaine de bonté*, tav. 174.
- Figura 162. *Une semaine de bonté*, tav. 175.
- Figura 163. *Une semaine de bonté*, tav. 176.
- Figura 164. *Une semaine de bonté*, tav. 177.

- Figura 165. *Une semaine de bonté*, tav. 180.
- Figura 166. *Une semaine de bonté*, tav. 181.
- Figura 167. *Une semaine de bonté*, tav. 182.
- Figura 168. Fotogramma tratto da Georges Méliès, *L'homme à la tête en caoutchouc*, 1901.
- Figura 169. *La femme 100 têtes*, tav. 4.
- Figura 170. Fotogramma tratto da Georges Méliès, *Un homme de tête*, 1898.
- Figura 171. Fotogramma tratto da Georges Méliès, *Le portrait mystérieux*, 1898.
- Figura 172. Max Ernst, *Loplop présente Loplop*, 1930.
- Figura 173. Max Ernst, *Loplop présente une jeune fille*, 1930.
- Figura 174. Max Ernst, *Le cygne est bien paisible*, 1920.
- Figura 175. Stephan Lochner, *Adorazione di Gesù bambino*, 1445.
- Figura 176. *La femme 100 têtes*, tav. 51.
- Figura 177. *La femme 100 têtes*, tav. 52.
- Figura 178. *Une semaine de bonté*, tav. 72.
- Figura 179. *Une semaine de bonté*, tav. 73.
- Figura 180. Illustrazioni tratte da Adolphe d'Ennery, *Martyre!*, 1886.
- Figura 181. *Une semaine de bonté*, tav. 83.
- Figura 182. Gustave Doré, illustrazione per John Milton, *Paradise Lost*, 1667.
- Figura 183. *Une semaine de bonté*, tav. 94.
- Figura 184. Fotogramma tratto da Ferdinand Zecca, *Histoire d'un crime*, 1901.
- Figura 185. Fotogramma tratto da Louis Feuillade, *Le Spectre*, 1916.
- Figura 186. Fotogrammi tratti da Louis Feuillade, *La tête coupée*, 1915.
- Figura 187. Copertina del primo volume di Fantômas, 1911.
- Figura 188. Manifesto di Louis Feuillade, *Les yeux qui fascinent*, 1916.
- Figura 189. René Magritte, *L'homme du large*, 1926.
- Figura 190. René Magritte fotografato di fronte a Le barbare, 1927.
- Figura 191. *La femme 100 têtes*, tav. 126.
- Figura 192. Eugène Atget, *rue de Rennes*, 1900.
- Figura 193. Eugène Atget, *Le débouché sur la rue du Dragon*, 1913.
- Figura 194. *Une semaine de bonté*, tav. 65.
- Figura 195. *Une semaine de bonté*, tav. 66.

- Figura 196. Fotogramma tratto da Louis Feuillade, *La bague qui tue*, 1915.
- Figura 197. *Une semaine de bonté*, tav. 86.
- Figura 198. René Magritte, *L'assassin menacé*, 1927.
- Figura 199. Fotogramma tratto da Louis Feuillade, *Le mort qui tue*, 1913.
- Figura 200. *Une semaine de bonté*, tav. 153.
- Figura 201. Fotogramma tratto da Louis Feuillade, *Le Spectre*, 1915.
- Figura 202. Fotogramma tratto da Louis Feuillade, *Satanas*, 1916.
- Figura 203. René Magritte, *Au seuil de la liberté*, 1930.
- Figura 204. Inquadrature di oggetti tratte da Louis Feuillade, *Les Vampires*, 1915-1916.
- Figura 205. *La femme 100 têtes*, tav. 5.
- Figura 206. *La femme 100 têtes*, tav. 6.
- Figura 207. *La femme 100 têtes*, tav. 7.
- Figura 208. Max Ernst, *Sambesiland. Paysage à mon goût*, 1921.
- Figura 209. Max Ernst, *Les asperges de la lune*, 1935.
- Figura 210. Max Ernst in posa di fianco a una scultura a Huismes.
- Figura 211. *Une semaine de bonté*, tav. 12.
- Figura 212. Max Ernst, *Pierre sculptée*, 1934.
- Figura 213. Max Ernst, *Objet trouvé*, 1929.
- Figura 214. *Une semaine de bonté*, tav. 109.
- Figura 215. *Une semaine de bonté*, tav. 151.
- Figura 216. *Une semaine de bonté*, tav. 160.
- Figura 217. Alberto Giacometti, *Tête*, 1934.
- Figura 218. Jacques-André Boiffard, *Masque de carnaval*, 1930.
- Figura 219. *Une semaine de bonté*, tav. 150.
- Figura 220. William Seabrook, *Masque de cuir*, 1930.
- Figura 221. *La femme 100 têtes*, tav. 23.
- Figura 222. *Une semaine de bonté*, tav. 32.
- Figura 223. Alcuni travestimenti di Fantômas.
- Figura 224. *Une semaine de bonté*, tav. 29.
- Figura 225. *Une semaine de bonté*, tav. 131.
- Figura 226. *Une semaine de bonté*, tav. 146.
- Figura 227. *Une semaine de bonté*, tav. 158.

- Figura 228. *Une semaine de bonté*, tav. 122.
- Figura 229. Fotogramma tratto da Georges Franju, *Judex*, 1963.
- Figura 230. Fotogramma tratto da Georges Franju, *Hôtel des Invalides*, 1952.
- Figura 231. *Une semaine de bonté*, tav. 1.
- Figura 232. *Une Semaine de Bonté*, tav. 164.
- Figura 233. Max Ernst, *La parole*, 1922, dettaglio.
- Figura 234. *Une Semaine de Bonté*, tav. 170.
- Figura 235. Max Ernst, *C'est le chapeau qui fait l'homme*, 1920, dettaglio.
- Figura 236. *La femme 100 têtes*, tav. 12 e fotogramma corrispondente.
- Figura 237. *La femme 100 têtes*, tav. 43 e fotogramma corrispondente.
- Figura 238. Fotogrammi tratti da Éric Duvivier, *La femme 100 têtes*, 1967.
- Figura 239. Copertina della brochure di Hans Richter, *Dreams That Money Can Buy*, 1947.
- Figura 240. Fotogramma tratto da Hans Richter, *Dreams That Money Can Buy*, 1947.
- Figura 241. Fotogramma tratto da Hans Richter, *Dreams That Money Can Buy*, 1947.
- Figura 242. *Une semaine de bonté*, tav. 44.
- Figura 243. Fotogramma tratto da Hans Richter, *Dreams That Money Can Buy*, 1947.
- Figura 244. *Une Semaine de Bonté*, tav. 45.
- Figura 245. Fotogrammi tratti da Jean Desvilles, *Une semaine de bonté*, 1961.
- Figura 246. Fotogrammi tratti da Jean Desvilles, *Une semaine de bonté*, 1961.
- Figura 247. Fotogrammi tratti da Jean Desvilles, *Une semaine de bonté*, 1961.
- Figura 248. Fotogrammi tratti da Jean Desvilles, *Une semaine de bonté*, 1961.
- Figura 249. Fotogramma tratto da Jean Desvilles, *Une semaine de bonté*, 1961.
- Figura 250. Fotogrammi tratti da Jean Desvilles, *Une semaine de bonté*, 1961.
- Figura 251. Fotogrammi tratti da Jean Desvilles, *Une semaine de bonté*, 1961.
- Figura 252. Fotogrammi tratti da Jean Desvilles, *Une semaine de bonté*, 1961.
- Figura 253. Fotogrammi tratti da Jean Desvilles, *Une semaine de bonté*, 1961.
- Figura 254. Jess, *The Mouse's Tale*, 1954.
- Figura 255. Jess, *The Sun: Tarot XIX*, 1960.
- Figura 256. Max Ernst, *Die Anatomie Seldbritt*, 1921.
- Figura 257. Max Ernst, *Frau wirtin an der lahn...*, 1920.
- Figura 258. Fotogrammi tratti da Lawrence Jordan, *The Centennial Exposition*, 1964.

- Figura 259. *Une semaine de bonté*, tav. 113.
- Figura 260. Fotogrammi tratti da Lawrence Jordan, *The Centennial Exposition*, 1964.
- Figura 261. *La femme 100 têtes*, tav. 14.
- Figura 262. *La femme 100 têtes*, tav 99.
- Figura 263. Fotogramma tratto da Lawrence Jordan, *The Centennial Exposition*, 1964.
- Figura 264. Disegno di Nadja, raffigurante la farfalla-lampadina Mazda.
- Figura 265. Fotogramma tratto da Lawrence Jordan, *The Centennial Exposition*, 1964.
- Figura 266. Collage utilizzato per la copertina di *Répétitions*.
- Figura 267. Fotogramma tratti da Lawrence Jordan, *The Centennial Exposition*, 1964.
- Figura 268. Fotogramma tratto da Georges Méliès, *Voyage dans la lune*, 1902.
- Figura 269. Fotogrammi tratti da *Patricia Gives Birth to a Dream by the Doorway*, 1964.
- Figura 270. *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, tav. 1.
- Figura 271. Fotogramma tratto da Harry Smith, *No. 12*, 1962.
- Figura 272. Fotogrammi tratti da Lawrence Jordan, *Sophie's Place*, 1986.
- Figura 273. “Figure montrant la position qu'il faut donner au medium et l'index pour prouver la sensation de deux billes en n'en touchant qu'une seule”, «La Nature», 1881.
- Figura 274. Max Ernst, *Au premier mot limpide*, 1923.
- Figura 275. Fotogrammi tratti da Lawrence Jordan, *Sophie's Place*, 1986.
- Figura 276. Fotogrammi tratti da Lawrence Jordan, *The Apopleptic Walrus*, 2015.

