

Predella journal of visual arts, n°41-42, 2017 - www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany* ■

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanit, Neville Rowley, Francesco Solinas

Coordinamento editoriale / *Editorial Assistants:* Paolo di Simone, Silvia Massa, Michela Morelli

Impaginazione / *Layout:* Nikhil Das, Giulia Del Francia, Vittorio Proietti

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

“The Alcove: an interior with three figures”. Leonora Carrington, Max Ernst e Leonor Fini - Saint Martin d'Ardèche 1938/1940

Between 1938 and 1940 Leonora Carrington and Max Ernst settled in Saint Martin d'Ardèche, in the south of France; this article analyzes the works produced by the two artists during this period (sculptures, murals, relief decorations, illustrated books, etc.). The study is also based on archival research to deepen the relationship between Leonora Carrington and Leonor Fini in the late Thirties, focusing on the change of the role of women in the Surrealist movement.

Premessa

L'11 giugno del 1936 negli spazi delle New Burlington Galleries di Londra si inaugura la prima *International Surrealist Exhibition*. La mostra, organizzata da Hugh Sykes Davies, David Gascoyne, Henry Moore, Paul Nasch, Roland Penrose e Herbert Read è stata pensata in collaborazione con il comitato organizzativo francese formato da André Breton, Paul Éluard, Georges Hugnet e Man Ray. L'*International Surrealist Exhibition* rappresenta per André Breton l'occasione d'incontro con i surrealisti inglesi; l'interesse verso la cultura anglosassone è illustrato nella conferenza d'apertura dal titolo *Limits not Frontiers of Surrealism*. Breton esalta la potenza evocativa dell'humour nero inglese citando autori come Jonathan Swift e Lewis Carroll e crea un parallelismo con intellettuali francesi che hanno costituito le fondamenta del surrealismo, come Alfred Jarry e Jacques Vaché¹.

Nel giugno del 1937, sulla scia del consenso ottenuto dalla mostra internazionale presentata l'anno precedente, la Mayor Gallery di Londra inaugura una personale dedicata a uno degli artisti più rappresentativi del movimento: *Exhibition of Surrealist Paintings by Max Ernst*.

Max Ernst durante la sua permanenza londinese è ospite di Roland Penrose, figura centrale del gruppo britannico; la mostra, organizzata appena due mesi prima che le opere di Max Ernst vengano etichettate dai nazisti come “arte degenerata”², riscuote un enorme successo di pubblico.

A Londra Ernst conosce Leonora Carrington, giovane e talentuosa pittrice inglese, con la quale inizia una relazione che durerà tre anni e che segnerà in modo decisivo la produzione dei due artisti.

Roland Penrose, poco dopo l'inaugurazione della mostra, scopre che è stata emessa un'ingiunzione di arresto per Max Ernst a causa del «contenuto pornografico delle sue opere»; decide quindi di invitare Ernst e altri amici nella casa di suo fratello Beacus presso Lambe Creek a Cornwall, in modo da prendere per qualche tempo le distanze da Londra³.

Una serie di scatti della fotografa statunitense Lee Miller testimoniano l'estate trascorsa da Ernst e Carrington a Lambe Creek (fig. 1); insieme a loro ci sono Man Ray e Ady Fidelin, Roland Penrose e Lee Miller, Paul Éluard e Nusch Éluard. Li raggiunge poi Edouard Mesens, poeta e collezionista belga, insieme all'artista inglese nata in Argentina Eileen Agar.

In una fotografia scattata da Roland Penrose nel 1937 vengono ritratte Leonora Carrington, Lee Miller, Ady Fidelin e Nusch Éluard mentre sorseggiano il tè, con gli occhi chiusi, come delle belle addormentate (fig. 2). La scena è attentamente costruita: due delle donne sostengono ancora le tazze semivuote come se un improvviso torpore le avesse colte, interrompendo le loro chiacchiere. Questo scatto svela alcuni aspetti del ruolo della donna nel mondo surrealista: le sognatrici sono infatti allo stesso tempo oggetto del desiderio e del sogno maschile⁴. Una fotografia che consente di visualizzare il processo di reificazione del femminile messo in atto dai surrealisti: la donna è concepita come creatura misteriosa, elemento di natura o bambina da guidare; evidente è qui l'allusione all'Alice di Carroll, alla *femme enfant* per eccellenza, colei che attraverso il sogno viaggia *al di là dello specchio*.

Sin dagli esordi del movimento gli artisti surrealisti sono attratti dalle donne ai margini della società. Un esempio paradigmatico è la figura di Nadja⁵, costruita da Breton come modello archetipico di *femme sorcière*, per le sue qualità di chiarezza, e *femme enfant* per la malattia che la allontana dalla realtà rendendola vulnerabile e infine inesistente.

In un'altra fotografia scattata da Lee Miller nell'estate del 1937 (fig. 3), Max Ernst abbraccia Leonora Carrington coprendole con le mani i seni nudi: la sua posa è al tempo stesso protettiva e dominante. Carrington appare di nuovo ad occhi chiusi - come nello scatto di Penrose - e tutto il suo corpo è abbandonato, come se si fosse assopita al sole: ha la testa poggiata sul petto di Ernst e tra le dita della sua mano sinistra si sta consumando una sigaretta. I due amanti stanno vivendo l'abbandono dell'*amor fou*, quello "stato di grazia" al quale i surrealisti aspirano come strumento di conoscenza e mezzo di elevazione per l'uomo⁶.

Dopo tre settimane trascorse in Inghilterra Ernst e Carrington si trasferiscono prima a Parigi, nella casa di Rue de Jacob, e poi, per sfuggire alle gelosie della giovane moglie di Max Ernst, Marie-Berthe Auranche, in un piccolo villaggio tra

Marsiglia e Avignone, Saint Martin d'Ardèche, dove vivranno fino alla primavera del 1940.

A partire dall'estate del 1938 Saint Martin diventa un rifugio creativo negli anni che precedono la guerra; Ernst e Carrington ospitano spesso amici che vengono da Londra o da Parigi, trascorrono le giornate dipingendo e scrivendo e decorano la casa trasformandola in un luogo per l'immaginazione. Oggi questa dimora, immersa nelle campagne a pochi chilometri dal fiume Ardèche, resta l'unica testimone di un periodo di creazione condivisa. Le sculture e le decorazioni su legno e vetro realizzate dai due artisti sono in buona parte rimaste in loco e non hanno subito danni o alterazioni, fatta eccezione per l'intervento della vegetazione che insinuandosi tra le crepe del cemento ha in parte coperto le forme scolpite nell'atrio interno della casa.

L'analisi delle opere realizzate in questo arco temporale, così come delle lettere e dei racconti scritti tra il 1937 e il 1940, consente di ricostruire un passaggio cruciale, definendo una complessa mappatura di relazioni che vanno al di là della coppia Ernst-Carrington e che sono utili a comprendere le dinamiche del gruppo surrealista nel periodo che segna lo spostamento dell'asse artistico da Parigi a New York.

Max Ernst e Leonora Carrington

Nell'agosto del 1937 i due amanti sono già nel sud della Francia, per potere creare lontano dalla mondanità parigina; si accampano sulla riva dell'Ardèche dove «Max desiderava vivere e amare Leonora se il mondo glielo avesse concesso»⁷.

In *Little Francis*, novella autobiografica scritta tra il 1937 e il 1938⁸, Carrington racconta la fuga d'amore a Saint-Roc (Saint Martin) di Zio Ubriaco (Max Ernst) e Francis (Leonora Carrington) e la paura che l'idillio possa essere interrotto in qualsiasi momento dai capricci e dalla ire di Amelia (Marie-Berthe Aurenche), una ragazzina isterica e pericolosamente distruttiva. La coppia di due uomini (Zio Ubriaco e Francis), uno più anziano e l'altro giovanissimo, agli occhi degli abitanti del villaggio di provincia al sud della Francia è altrettanto illecita e inspiegabile come quella tra la ventenne Carrington e il quarantenne canuto Ernst.

Dall'altro lato del fiume c'era un mondo differente da quello del villaggio. Zio Ubriaco montò la tenda, con mano poco esperta, all'ombra delle apparizioni mostruose che ci sovrastavano. Mise da parte alcune pietre e preparò un letto di sabbia. La tenda si sollevò come un impertinente fazzoletto da borsa [...]. Verso mezzogiorno Zio Ubriaco uscì dall'acqua. I suoi occhi apparivano

ancora come due pesci azzurri; i suoi capelli si asciugano al sole con la forma di due grandi e vaporose piume bianche. Si distese sulle pietre accanto a Francis. - Quello che più al mondo mi piace sono le pietre calde – mormorò accarezzandosi il ventre - . E l'acqua così fresca? Ce la stiamo proprio godendo qui, Francis⁹.

La permanenza a Saint Martin d'Ardèche stimola la creatività di Leonora Carrington che in quell'anno dipinge *Self-Portrait (Inn of the Dawn Horse)*, un quadro dove sembra voler mettere insieme le fila della sua esistenza (fig. 4). Appare scarmigliata al centro di una stanza semivuota, è seduta, immobile, su una sedia dalle forme antropomorfe; di fronte a lei c'è una iena e fuori dalla finestra galoppa una giumenta bianca. La sua chioma ricorda una criniera, indossa pantaloni bianchi da equitazione e il suo cavallo a dondolo non è stato bruciato, come accade nel racconto *La Dame Ovale*¹⁰, scritto nello stesso anno, ma riposa quieto appeso alla parete, prefigurando il sogno di libertà che troverà la sua realizzazione nella messa in scena dell'opera teatrale *Pénélope* del 1957¹¹.

La iena, il suo doppio beffardo, così la descrive nel racconto *La débutante*¹², osserva con sguardo di sfida, mentre fuori, nella luce incerta del mattino, corre libero un cavallo bianco. Sempre al 1937 risale un altro autoritratto, *Donna e Uccello*, dove la fusione tra donna e cavalla appare compiuta: il suo volto è trasfigurato in quello di una giumenta che sporgendosi si affaccia alla finestra del domani, mentre sul davanzale zampetta un uccellino. La metamorfosi avviene al tramonto, nell'ora in cui la luce si diparte da esseri e cose perché diventino altro da sé¹³.

Max Ernst è Loplop, "l'uccello superiore", alter ego totemico del pittore dagli occhi di ghiaccio: «Vivere con Max Ernst ha radicalmente cambiato la mia vita - dichiara Carrington - lui vedeva le cose in un modo che non immaginavo. Mi ha aperto le porte di ogni mondo possibile»¹⁴.

Dopo una breve permanenza a Parigi la coppia di artisti decide di non interrompere il sogno vissuto a Saint Martin, perciò poco dopo ritorna nel piccolo villaggio dell'Ardèche con l'intenzione di acquistare una casa. L'atto d'acquisto, a nome di Mary Leonora Carrington, risale al 15 agosto del 1938 e comprende in un primo momento la casa, un casolare a due piani del XVII secolo, e poi i vigneti tutt'attorno: i due hanno deciso di dedicarsi alla produzione del vino.

Nella prefazione a *La maison de la peur*, racconto scritto da Carrington e pubblicato da Henri Parisot nel 1938, Ernst descrive così la loro dimora e la loro nuova vita lontano dal mondo:

Sulla soglia di una casa dalle imponenti proporzioni, l'unica casa di una città costruita con pietre di fulmine, ci sono due usignoli abbracciati. Il silenzio del sole domina sul loro cinguettio. Il sole si spoglia della sua gonna nera e del suo corpetto bianco. E sparisce. La notte cade improvvisamente con un rumore sordo. Guarda quest'uomo: con l'acqua fino alle ginocchia, si erge

fiero. Violente carezze hanno lasciato impronte luminose sul suo corpo superbo e madreperlaceo. Che cosa fa quest'uomo con lo sguardo turchese e le labbra accese da desideri generosi? Quest'uomo sta dando allegria al paesaggio [...]. È questo l'uomo che chiamano Loplop, l'Uccello superiore, per il suo carattere amabile e feroce? Sul suo enorme cappello bianco porta un uccello, immobile nell'atto di volare, dalle piume luminose color smeraldo, il becco appuntito e lo sguardo penetrante. Non ha nessuna paura. Viene dalla casa della paura. E la donna, il cui braccio più alto circonda un ruscelletto di sangue, non deve essere altri che la Sposa del Vento¹⁵.

La casa di Saint Martin d'Ardèche inizia a popolarsi di creature ibride e meravigliose. I mostri modellati da Max Ernst spaventano la gente del posto che li osserva con diffidenza. Minotauri, sirene, cavalli, sirene-uccelli e uccelli-tori prendono vita all'esterno della casa mentre le pareti dell'interno si trasformano in un intimo zoo mitologico.

Donne-cavallo dipinte da Carrington appaiono su porte e finestre e una bianca testa di giumenta in stucco dà il benvenuto all'entrata di casa, nella piccola terrazza al primo piano che si affaccia sul florido vigneto. L'artista inglese modella cavalli di cemento sui braccioli di una panca nell'atrio interno, dove il suo compagno ama stendersi a prendere il sole (figg. 5-6). Porte, finestre e mobili si animano di creature metamorfiche; i dipinti su legno e vetro sono firmati con una "C" puntata e datati alternativamente 1938 e 1939, l'anno in cui, dall'agosto del '38 al settembre del '39, i due artisti riescono a vivere indisturbati la loro relazione.

Sulla piccola finestra della cucina Leonora dipinge un cavallo rosso con criniera e lingua di fuoco, un corno affusolato sulla testa e il muso segnato da un rossiccia barba di capra. I suoi occhi blu notte, come lo sfondo della finestra, ricordano lo sguardo vuoto del cavallo in stucco collocato proprio di fronte, all'esterno della casa (fig. 7). Su una porta di legno verde crea fantasmagorie dal sapore gotico, arabeschi fitomorfici che fanno da sfondo all'apparizione della cavalla-sirena, verde su sfondo verde, dalla criniera e squame dorate. Il volto è tetro, ha occhi neri dalle pupille bianche, come spiritati, e piccolissimi denti bianchi e aguzzi (fig. 8).

Il bestiario fantastico continua nella stanza da pranzo dove le due ante della credenza sono dipinte su entrambi i lati: una donna-cavallo, una sagoma stilizzata del cavallo rosso dagli occhi vuoti, una vacca-unicorno con corpo bianco e testa rossa che balla in piedi (apparizione che tornerà nei suoi quadri più maturi) e infine, come un'immagine ritagliata, la figura nera di una sfinge dai seni appuntiti (figg. 9-11). Nel fronte dell'anta sinistra della credenza una giumenta nera fasciata in un abito da sera lilla, che lascia indovinare le forme morbide del seno e dei fianchi, posa immobile in una atmosfera ovattata. Una grande ala dorata le adorna la schiena e sottili riflessi di luce illuminano la setosa criniera bruna (fig.12). L'immagine evoca ricordi recenti, anche se già legati ad una vita passata: il ballo al *Ritz* per il suo debutto in società e i primi acquerelli abitati da fanciulline alla moda

avvolte in abiti da sera o in uniformi scolastiche blu. La lingua lunga e biforcuta, di lucertola, che la donna-cavalla mostra, lascia già presagire la tensione verso un femminile arcaico e selvaggio che, a partire dagli anni Cinquanta, diventa per l'Artista tema di ricerca dominante. Come è stato notato da Georgiana M. M. Colvile, la metamorfosi animale è comune nella iconografia delle artiste surrealiste e traccia un legame arcaico tra mondo animale e uterino:

Le rappresentazioni iconografiche di animali comuni e fantastici sono antiche quanto la storia dell'uomo. L'originaria credenza nell'identificazione tra donna e natura risale forse a tempi ancora più lontani [...]. Breton e i suoi amici hanno ricollocato la donna in questo contesto, posizionandola in un distante piedistallo per descriverla come una creatura misteriosa, inconoscibile, alla stregua della Sfinge e della Chimera¹⁶.

Colvile sottolinea come, per appropriarsi della propria identità, la donna surrealista non intenda affatto accontentarsi di essere il legame più diretto con la madre-natura primigenia rinunciando così alla cultura; deve piuttosto ripercorre la strada fino al Matriarcato e al culto della Grande Dea, per arrivare ad uno stadio pre-umano dove può assaporare quella familiare e originale «confusione tra mondo umano e animale»¹⁷.

Non è strano che questo sincretismo fantastico, che senza dubbio si nutre dell'immaginario medievale del gotico inglese sia deflagrato proprio nei primissimi esercizi iconografici di Carrington, subito dopo l'incontro con il surrealismo. La donna-cavallo, la sfinge e "la Minotaura dall'unicorno rosso" sono variazioni di uno stesso tema che si afferma come costante nella sua produzione matura: personificazioni della dea Celtica Epona, la dea bianca, la dea-cavalla, che viene a volte accompagnata da simboli alchemici o affiancata da altri personaggi mitologici.

Se la composizione di questo bestiario fantastico, le cui forme minute e dense di fitte pennellate popolano le stanze della casa come se fossero le pagine di un libro miniato, è affidata alla giovane mano di Leonora Carrington, le sculture - guardiani silenti di questo nido di pace - sono prevalentemente opera di Max Ernst¹⁸.

In un angolo della stanza da pranzo, proprio alla sinistra della grande finestra che si affaccia sulla distesa di vigne, Max Ernst scolpisce una figura in stucco su un'anima di ferro e cemento, una sorta di nume tutelare della casa (figg. 13-14). La figura sacerdotale, esile e bianca, dal volto triangolare e privo di dettagli fisionomici, depone le braccia, come due ali stanche, attorno al ventre, tracciando un cerchio che allude al desiderio di fertilità. I suoi piedi, avvolti nell'abito che li copre interamente, poggiano su una base che ha forma di volto di donna dalle labbra carnose e sulla cui fronte è collocato un solo grande occhio che sa vedere e presagire. Un omaggio all'*Oggetto Invisibile* di Alberto Giacometti che Ernst colloca

a protezione della sua casa «costruita con pietre di fulmine», ma anche presagio di quel delirio che abiterà la mente di Leonora Carrington fino a condurla «giù in fondo»¹⁹ nel pozzo della ragione.

All'esterno, le figure che Ernst scolpisce sulla facciata vogliono allontanare i curiosi e dare il benvenuto a chi sa parlare il loro linguaggio. Un grande sacerdote dal volto di uccello alza le braccia in una invocazione, mentre una figura più piccola metà uomo e metà uccello saltella ai suoi piedi; alla sua sinistra una donna dal volto stilizzato si piega dando il benvenuto, come a voler misurare, per via della mano destra tesa, l'altezza dei visitatori, mentre nella mano sinistra tiene un uccello accovacciato (figg. 15-18). Continuano, alternandosi negli spazi esterni della casa, figure fantastiche dipinte e scolpite insieme: un toro alato che sconfigge un serpente marino, una grande donna gufo dal piede parlante sormontato da capelli uncinati realizzati con un rastrello, uccelli dipinti, pipistrelli a mosaico e una magnifica sirena cornuta sul muro laterale della casa (figg. 19-23). Di quest'ultima si conserva una fotografia del 1939 dove Ernst appare seduto al suo fianco sull'alto muro di pietra che circonda la casa: le sue spalle poggiano sul seno destro della sirena e il suo sguardo mira dal lato opposto, mostrando il profilo marcato. Questa scultura non è più in loco poiché è stata venduta dagli attuali proprietari prima che la casa venisse protetta dal Governo Francese come Monumento storico (1991)²⁰. Un'altra fotografia del 1938 (fig. 24) mostra invece Leonora Carrington con i capelli vaporosi, in una posa che ricorda molto l'autoritratto del 1937; è seduta sulla scalinata d'accesso al patio interno, accanto ad una pittura murale che raffigura un enorme uccello preistorico dalle ali di pece. Sulle scale, vicino ai suoi piedi, giacciono dei massi tondi dipinti con figure molli che, in un gioco di corrispondenze di forme, appaiono come se fossero le uova deposte dal grande volatile dipinto su muro. Oggi non resta alcuna traccia delle pitture su pietra né del murale che, come la scultura del toro-sirena, potrebbe essere stato rimosso e venduto²¹. Un'altra delle sculture realizzate da Ernst, un busto di un cavallo tri-cornuto con il volto sormontato da una folta criniera, è stato rimosso dalla sua originaria collocazione sul muro di recinzione della casa, e venduto (fig. 25). Tutto il resto è rimasto così come Ernst e Carrington l'hanno lasciato tra la primavera e l'estate del 1940: la credenza dipinta è ancora utilizzata per conservare alimenti e dalla porta verde abitata dalla cavalla sirena si accede al bagno. Le altre opere scultoree per la loro natura più decorativa - essendo sculture a rilievo non potevano essere rimosse senza subire dei danneggiamenti - restano oggi a proteggere e a identificare la casa che, non più isolata e immersa nelle vigne dell'Ardèche come era alla fine degli anni Trenta, continua però ad imporsi sulla collina de Les Alliberts per la sua presenza totemica e per le tante strane creature che la abitano.

Leonora Carrington e Leonor Fini

Spesso gli amici surrealisti andavano a fare visita ai due artisti a Saint Martin d'Ardèche; tra questi Leonor Fini con la quale Carrington a Parigi, già dal 1937, aveva stretto un forte legame di amicizia, nonostante in passato fosse stata per qualche tempo amante di Ernst. Come fa notare Whitney Chadwick, in questa storia c'è una terza figura «che viene generalmente solo menzionata o citata ai margini della storia tra Carrington ed Ernst. Leonor Fini, ex-amante di Ernst e intima amica di entrambi, ha giocato un ruolo cruciale nella drammatica storia d'amore iniziata tra Londra e Parigi e fiorita a Saint Martin d'Ardèche durante l'estate del 1939 [...]»²².

Leonor Fini aveva circa dieci anni più di Leonora Carrington ed era più grande di tutte le altre donne che frequentavano il gruppo surrealista; la fiducia che aveva in se stessa e la sua determinazione nell'affermare l'autonomia femminile la rendevano una figura mitologica: «incarnava una strana combinazione di grazia felina e potere amazzone»²³.

Nell'estate del 1939 Leonor Fini realizza l'olio *The Alcove: An interior with three Figures* (fig. 26), dove rappresenta Leonora Carrington sulla soglia di un'alcova abitata da due figure in posa di lascivo abbandono. L'artista inglese, che secondo la definizione della stessa Fini era una «vera rivoluzionaria e non una surrealista»²⁴, sovrasta la scena vestita da guerriera, restituendo una immagine del femminile ben lontana dall'immaginario maschile surrealista.

In questo dipinto le tende teatrali di un'alcova si aprono a svelare Leonor vestita con le sue tipiche calze a righe; appare sul letto mentre tiene salda la mano di un'altra creatura androgina seduta accanto a lei. In un'atmosfera di mistero e dramma, entrambe le figure volgono lo sguardo verso la sagoma alta e imponente di Leonora Carrington che appare circondata da stracci ma con indosso un'armatura di metallo scintillante: sta in piedi nella posizione di guardiana e protettrice²⁵.

Questa rappresentazione del femminile ribalta quella imposta dalla morale borghese e dai ruoli sociali e familiari: «questa è la dea-madre - scrive X. Gauthier - colei innanzi alla quale gli uomini adulti si inginocchiano»²⁶. Nell'opera di Leonor Fini, la femminilità trionfa con calma e sicurezza, senza ostentazione. Non combatte un aggressore, le basta far apparire la donna così com'è in realtà, detentrica del potere di dare vita. Sempre al 1939 risale l'olio *Cérémonie (Rituel)*, dove una

donna dalla capigliatura folta veste un'armatura, simile a quella indossata da Carrington in *The Alcove* ma dalle forme assai meno rigide (figg. 27-28). Il seno prosperoso, la posa docile e lo sguardo verso il basso lasciano intuire la sua naturale capacità di controllo sulle cose materiali e immateriali. Un'altra donna di spalle a seno scoperto siede ai suoi piedi immersa in qualche sacro rituale dinnanzi all'altare in pietra, su cui è posato il braccio della donna guerriera che sovrintende al compimento del rito.

Lee Miller e Roland Penrose nell'estate del '39 si fermano a Saint Martin d'Ardèche. Lee Miller immortalò Carrington, Fini ed Ernst in una serie di foto che raccontano il tempo condiviso nella casa di pietra in Ardèche. Max Ernst e Leonora Carrington vengono ritratti abbracciati e abbandonati su una delle pareti del patio; Carrington appare in cucina accanto ad un recipiente in terracotta, sorridente e vestita con una gonna ampia, una camicia di pizzo bianco e uno scialle con ai bordi piccoli sonagli di metallo. In un'altra fotografia, un primo piano con le mani dietro la nuca, guarda verso l'obiettivo con sguardo profondo e cupo. Anche Leonor Fini ha una camicia di pizzo bianco a collo alto e tra i capelli arruffati e raccolti si intravede una piuma d'uccello. Le pose solide e lo sguardo cupo e mite al contempo, ricordano le donne che dipinge nel corso del 1939, dai seni floridi, la postura imponente e la capigliatura leonina.

In quello stesso anno Carrington realizza il ritratto di Max Ernst (*Portrait of Max Ernst*, 1939), dove lo immagina coperto da una pelliccia rossa che cammina in un paesaggio di ghiaccio. La testa canuta di un bianco lucente emerge dal manto di pelo rosso che copre l'intera figura dell'uomo; in mano ha una lanterna al cui interno galoppa un cavallo e dal manto peloso viene fuori un piede giallo a righe blu che allude alla sua doppia natura di uomo-uccello. Sul fondo, tra i ghiacci, vi è una giumenta bianca congelata, mentre Ernst avanza con sguardo fisso nel vuoto conducendo con sé il piccolo cavallo che vive all'interno della lanterna (fig. 29). Agli occhi di Leonora, Ernst appare come un mago, uno sciamano, colui che svela verità altre, che porta la luce. In *Portrait of Max Ernst* tutto è avvolto in un velo di ghiaccio, vi si legge l'eco del folklore nord europeo che durante l'infanzia ha alimentato l'immaginazione di Carrington: Jack Frost, personaggio che la sua *nanny* amava evocare, colui che porta il gelo, è arrivato, e a lei non resta che aspettare il tempo del disgelo all'interno di una lanterna di vetro.

Il 3 settembre del 1939 a Ernst viene comunicato che deve presentarsi al campo di concentramento per stranieri nel carcere di Largentière in Ardèche: gli emigrati volontari diventano esiliati politici e vengono sottomessi a leggi che ne limitano la libertà. Max Ernst è tedesco in Francia, perciò da questo momento in poi la sua vita e la sua libertà sono a rischio. Il 5 settembre scrive ad un influente

amico francese chiedendogli di intervenire per lui al fine di dimostrare la sua lealtà e amicizia nei confronti della Francia : «Ciò che vorrei ottenere è il permesso di tornare a Saint Martin d'Ardèche dove noi (io e Prim)²⁷ abbiamo una casa e delle terre, per rendermi utile nel modo in cui le autorità civili riterranno più opportuno (la vendemmia è vicina e la mano d'opera verrà a mancare!!)»²⁸.

Carrington decide subito di trasferirsi in una pensione vicino al campo di concentramento, per vedere Max ogni giorno e portargli colori e tele. Il 16 settembre scrive la prima di una serie di lettere rivolte a Leonor Fini, una corrispondenza fitta che si profila come una sorta di diario aperto, a metà tra il racconto intimo e il flusso di coscienza. Leonora Carrington ha 22 anni, è completamente sola e lo scambio di lettere con Fini diventa uno spazio di realtà e conforto in un mondo che comincia a perdere le sembianze familiari per diventare sempre più incerto e spaventoso.

Ricevere la tua lettera è stata la prima cosa bella che mi è successa. Vivo tra gli stenti, sono terribilmente angustata e sento che sto per impazzire ... Ascoltami – mi sento più vicina a te che a tutti gli altri amici. Ho terribilmente sofferto per il nostro litigio²⁹. Al di là dell'affetto che provo per te, ho sentito la mancanza di tutte quelle magnifiche cose che tu dici e fai [...]. Ho notato in me segni di follia. Mangio sola in terrazza con cinque gatti. Durante la notte cammino da un lato all'altro della terrazza. Conto i passi che faccio (sono 17) e penso che qualcuno mi stia seguendo - so che in realtà non c'è nessuno ma non riesco a convincermene – questa sembra una banalità ma è davvero una situazione spaventosa ... Se solo potessi vedere Max sarebbe meno terribile ... Mi sono sentita davvero sollevata sapendo che distruggendo il mio ritratto non volevi distruggere me. Pensavo che sarei morta dopo quanto è successo. È stato terribile vedere il quadro così rovinato³⁰.

Tra settembre e dicembre le lettere che Leonora scrive aprono un'importante finestra sulla sua vita dopo l'arresto di Max Ernst; in un'altra lettera diretta a Leonor Fini spiega quello che è accaduto e come gli avvenimenti stiano pesantemente condizionando la sua esistenza e alterando il suo stato mentale:

Ascoltami Leonor, Max è in un campo di concentramento. Non mi è concesso vederlo. Difficilmente parlo con qualcuno. Sto diventando rimbambita. Cerco di disegnare ma riesco a fare solo cavalli e questo fatto mi sta ossessionando. Sono sempre assalita da terribili pensieri, soprattutto durante la notte. [...] Sono da buttare via. Max scrive che è trattato bene, ma se le cose continuano così, ti assicuro che finirò in manicomio.

Dopo sei settimane Max Ernst viene trasferito al campo di Les Milles, nei pressi di Aix-en-Provence, dove si riuniscono a poco a poco tutti i gruppi di stranieri della XV regione militare (dipartimenti di Gard, Ardèche, Bouches-du-Rhône, Var, Alpes-Maritimes, Basses-Alpes e Hautes-Alpes). Carrington continua a scrivere a

Leonor Fini, tenendola aggiornata sui fatti:

Il campo è stato spostato a Les Milles, vicino Aix En Provence. Io sto aspettando notizie. Max è sicuramente andato via. Quando sono partiti – sabato in mattinata – ho aspettato tutta la notte fuori dal Tribunale. Alle 6 del mattino li hanno fatti salire su piccoli autocarri e io sono riuscita ad afferrare la sua mano e dirgli che lo avrei aspettato.

A Les Milles Max Ernst incontra Hans Bellmer, insieme disegnano e dipingono utilizzando materiali di scarto e i colori reperiti da Carrington. Dormono negli antichi forni di quella che originariamente era una fabbrica di mattoni rossi: sono cunicoli freddi e privi di aperture. Bellmer dipinge un ritratto di Max Ernst di profilo, con la chioma bianca e il viso in frammenti, formato da quegli stessi piccoli mattoni che costantemente occupano la loro visuale.

Intanto Leonora continua instancabilmente a cercare aiuto, scrivendo a chiunque possa perorare la causa di Max. Le prime risposte di sostegno arrivano dagli amici Roland Penrose e Lee Miller che le scrivono dopo avere ricevuto notizie dall'amico comune Erno Goldfinger:

Prim Cara, ho avuto da Erno notizia delle tue disavventure. Sono molto ansioso di fare tutto il possibile per aiutarti. Ieri ho ricevuto una lettera da Paul Éluard nella quale mi comunicava che a breve sarà finalmente di ritorno [...] Quanto vorrei che potessimo tornare a divertirci ancora, come prima. Porta i miei più affettuosi saluti a Max quando lo vedrai. Noi non possiamo muoverci da Londra. Con un amore senza fine. Roland e Lee³¹.

Il 25 dicembre del 1939 Max Ernst torna a casa e i due trascorrono il Natale insieme; Leonora Carrington spera di potere lasciare la Francia per andare in Inghilterra³²; intanto Ernst riprende a dipingere e la vita domestica sembra tornare al suo ritmo naturale. Nell'opera *Un peu de calme*, dipinta dopo la permanenza nel campo di concentramento, un bosco minerale si spande sotto la luce della luna, un uccello si confonde tra gli arbusti di roccia e una creatura fantastica vola placida nel cielo, mentre tutt'attorno è calma.

In *Alice in 1939*, dipinto durante la prigionia, una donna dalla chioma ondulata e la faccia pallida che stenta ad entrare nel quadro, appare vestita di bosco e, per mostrare le sue intimità, solleva l'ampia gonna di fronde. Alice, la *femme enfant*, creatura che abita l'immaginario pittorico di Ernst, si trasforma ora in una Leonora bambina immersa in un giardino di cui lei stessa si meraviglia. Fantasmagorie vegetali animano le tele di Ernst e le bianche e frastagliate rocce di Saint Martin si imprimono nella sua mente e comandano la sua mano.

Il 30 gennaio del 1940 Carrington scrive a Leonor Fini: «sono stata felicissima di leggere la tua lettera e anche Max ma non vedo l'ora di incontrarti per parlare

di tutta questa storia».

In questo periodo Max Ernst riacquista speranza e si dedica con grande trasporto alla sua pittura. Scrive ad un gallerista (Zervos), manifestando la sua disponibilità ad organizzare una mostra in autunno, in modo da potere lavorare in tutta tranquillità durante l'estate; in questa stessa lettera chiarisce le sue intenzioni di non scappare negli USA: «Non ho alcuna intenzione di lasciarla [Leonora], non andrò dunque a vivere in America, io preferisco vivere in questa casa e lavorare qui»³³.

Gli eventi però precipitano nuovamente. Nel maggio del 1940 i tedeschi invadono Danimarca e Norvegia, il campo di Les Milles viene riaperto e Max Ernst, come tutti gli uomini e le donne tedesche dai diciassette ai sessantacinque anni, perde nuovamente la libertà. Questa volta sarà impossibile intervenire, il governo francese ha dato delle direttive chiare. Leonora sente di non potere affrontare un'altra solitudine, ha paura e sa che adesso non potrà fare altro che aspettare. Piena di un'ansia che non riesce più a contenere e avvilita da uno spossante senso di malinconia, nel racconto *Pigeon Vole* scrive una lunga lettera diretta ad "Eleonor", dove racconta la sua progressiva e ormai inarrestabile caduta nell'altrove, al di là dello specchio.

Mi piacerebbe moltissimo incontrarti ma ormai non è possibile! Ti racconterò tutto in questo diario: il matrimonio, ovviamente, è un' esperienza terribile. Soprattutto il mio. Ascoltami!

La prima notte di nozze mi sono coricata in un letto matrimoniale interamente ricoperto da tendaggi color rosa acido. Dopo circa mezz'ora si aprì la porta ed ebbi una visione: un individuo vestito di piume bianche e ali d'angelo. Dissi a me stessa: "Sicuramente morirò. Perché è giunto l'angelo della morte." L'angelo era Celestin. Si liberò dei vestiti e buttò a terra la camicia di piume. Era nudo. Se le piume erano bianche il suo corpo era, allo stesso modo, d'un bianco accecante. Brillava come la luna e portava calze azzurre a strisce rosse. Ed ora ascoltami Eleonor, quanto più osservavo Celestin tanto più leggero mi appariva... come una piuma... Le sue ali si agitavano assai dolcemente... ma... lui sparì. Da allora vivo qui...

Mi sento triste. Tanto triste che il mio corpo è diventato trasparente. Ma ora arriva il peggio Eleonor: da qualche tempo ho difficoltà a vedere la mia immagine allo specchio. È terribile ma è la verità. Quando mi guardo allo specchio la mia immagine è offuscata. E credo di poter vedere tutti gli oggetti della stanza dietro di me, attraverso il mio corpo³⁴.

Queste parole preparano a quel viaggio *Giù in fondo* che Leonora Carrington già da tempo aveva anticipato nelle sue lettere all'amica Leonor:

Sono felice di scriverti. Ma questa è una lettera vuota: mi piacerebbe avere qualche energia ... desidero ardentemente cadere dal centro della terra ed essere leccata da un bellissimo cavallo puro ... abbandonarmi completamente ... forse anche morire ma senza dolore. Mi sento annullata; questo mi impedisce di dormire, di lavarmi, di vestirmi, di camminare. Sono sfinita ... ma non ho la forza necessaria per uccidermi.

Conclusioni

Quello che accade dopo viene raccontato da Leonora Carrington in *Down Below*, testo autobiografico che ripercorre lucidamente l'esperienza della follia vissuta a partire dall'estate del 1940³⁵. Carrington trascorrerà sei mesi nel manicomio di Santander in Spagna, dal quale riuscirà a fuggire trovando rifugio presso l'Ambasciata del Messico di Lisbona: Renato Leduc, diplomatico messicano che aveva conosciuto a Parigi tramite Pablo Picasso, la accoglie, le offre protezione e un viaggio lontano dall'Europa in cambio del matrimonio.

Max Ernst, che intanto è riuscito a fuggire dal campo di concentramento, si è diretto subito a Saint Martin, dove però non ha trovato più nulla: non c'è traccia di Leonora, la casa non è più loro e neanche i quadri gli appartengono più³⁶. Più tardi, a Lisbona, incontra Leonora Carrington insieme al marito e subito dopo scrive a Leonor Fini:

Sono stato a Lisbona per tre giorni, ero piuttosto disorientato e agitato. Poco dopo il mio arrivo ho trovato (e perso nuovamente) Leonora ... Lei è irriconoscibile. Vive con Renato Leduc ... non vuole parlare di ciò che le è accaduto. Mi sembra peggio di qualsiasi vicenda kafkiana. È sfinita e demoralizzata ... non ho neppure tentato di affrontare la situazione³⁷.

Pochi giorni dopo Ernst scrive di nuovo rassicurando Leonor Fini: «La situazione si è completamente ribaltata rispetto alla mia ultima lettera. I tormenti di Leonora sono finiti. Lei è di nuovo bellissima, piena di energie; è un miracolo. Vuole passare il tempo con gli amici. È cambiata in modo straordinario»³⁸.

Max Ernst decide di raggiungere a Marsiglia il gruppo di surrealisti che, sotto la protezione di Varian Fry, si sono riuniti nella villa Air-Bel in attesa del visto per l'America³⁹. Fry sta portando avanti, con il fondamentale sostegno economico di Peggy Guggenheim e Mary Jane Gold, un programma di tutela di artisti e intellettuali decisi a lasciare l'Europa in guerra.

Leonor Fini, intanto, dopo la permanenza a Saint Martin d'Ardèche si è trasferita ad Arachon con Federico Veneziani e André de Mandriargues; si fermeranno lì insieme a Salvador e Gala Dalí, incontrati per caso durante il viaggio, fino all'estate del 1940. In agosto, lo stesso mese in cui Carrington viene ricoverata in Spagna, Fini, Veneziani e Mandriargues si trasferiscono a Monte Carlo dove affittano una villa a rue de Orchodées. Leonor Fini spenderà nell'ovattata atmosfera della città neutrale i successivi due anni e mezzo, specializzandosi in ritratti di ricchi com-

mittenti.

Nel marzo del 1941 Max Ernst va a trovarla e in questa occasione le dona un piccolo dipinto intitolato *Divinité* che aveva dipinto per lei. Durante la visita rimane fortemente colpito dall'olio *La Bergère des sphinx* (1941), un'opera dove una donna-pastore regna su un harem di sfingi (fig. 30). *La Bergère* è una donna dal sesso corazzato e con una capigliatura leonina, elementi che alludono alla potenza sessuale; il gregge di sfingi attorno a lei appare come atrofizzato e inquieto, le donne-animali posano immobili, come escrescenze del suolo desertico, accanto a fiori e resti di ossa. La pastora è madre e guerriera allo stesso tempo, il suo volto è malinconico e amorevole ma tutto il suo corpo è pronto all'attacco, disposto alla difesa. Un'immagine di distruzione e speranza insieme, dove la corazza, i resti ossei e l'atmosfera di immobilismo rimandano al ritratto della donna-guerriera dipinto da Fini nel 1939 e al tempo stesso evocano l'atmosfera di smarrimento - descritta da Ernst nelle poche righe dirette a Fini - in cui Leonora Carrington vive dopo la permanenza in manicomio.

Max Ernst convince Peggy Guggenheim, con la quale aveva iniziato una relazione⁴⁰, a comprare *La Bergère des sphinx* prima di salpare per l'America. «Nel maggio del 1941 scrive a Leonor Fini dicendole che l'addetto portoghese delle poste aveva amato il suo dipinto. Le comunica poi che a Lisbona c'è Leonora e che spera che anche lei possa raggiungerli e partire con Peggy per l'America»⁴¹.

Nell'autobiografia Peggy Guggenheim manifesta esplicitamente la sua antipatia nei confronti di Fini e delle sue opere, soprattutto perché mal sopporta il forte ascendente che lei ha su Ernst:

Leonor Fini era una prediletta di Max [...]. Lui aveva sia Leonora Carrington che Leonor Fini e cercava in tutti i modi di favorirle nel loro lavoro. La Fini era una ragazza molto bella con un modo di fare disinvolto, veniva da Montecarlo dove si era rifugiata, e per vivere dipingeva ritratti [...]. A Laurence, a Marcel e a me non piacevano le sue arie da *vedette* viziata ma Max la adorava e voleva che anche io facessi altrettanto: sembrava sempre chiedermi l'approvazione di tutto. Mi presentò alla Fini come una protettrice delle arti, non come amante, e sono certa che volesse nascondere questo fatto [...]. Più tardi Breton si oppose all'inserimento dell'opera di Fini nella mia collezione, ma a causa di Max non poté fare nulla. Max pensava che fosse meravigliosa solo perché l'aveva dipinta lei [...]⁴².

Nonostante le resistenze di Peggy Guggenheim e di André Breton il quadro fu molto apprezzato, contribuendo a una parte importante di storia del surrealismo al femminile; l'opera venne esposta alla mostra inaugurale della galleria *Art of this Century* nel 1942: «una foto ne documenta la presenza accanto a *La Voix des airs* (1931) di Magritte, *Femme assise II* (1939) di Mirò e l'olio di Carrington *The Horses of Lord Candlestick*⁴³ (1939)»⁴⁴. Nel 1943 fu esposta insieme alle opere di Leonora

Carrington, Meret Oppenheim, Kay Sage, Valentine Hugo e Dorothea Tanning nella terza esposizione organizzata da Peggy Guggenheim: *The Exhibition of 31 Women*⁴⁵. Questa mostra è un evento molto importante nella storia dell'arte, perché per la prima volta in maniera esplicita cambia il ruolo della donna:

le donne dovevano davvero essere continuamente sottoposte allo sguardo maschile anche in un movimento d'avanguardia come il surrealismo? Condannate per sempre a rimanere amanti e oggetto di desiderio? Duchamp discusse a lungo questo aspetto con Guggenheim. "In viaggio da Parigi a New York, Marcel Duchamp, che come Peggy si opponeva alla tendenza surrealista di costringere il ruolo delle donne a quello di musa, modella o amante, le aveva suggerito l'idea di una mostra dedicata esclusivamente alle donne"⁴⁶.

Nel 1952, dieci anni dopo la separazione dei tre artisti e il definitivo trasferimento di Carrington in Messico, Denise Colomb scatta a Parigi una serie di ritratti alle "due Leonore"⁴⁷. Un documento importante che testimonia la presenza di Carrington in Europa negli anni Cinquanta e l'incontro delle due artiste nella casa parigina di Leonor Fini. Le due donne appaiono in pose di abbandono, i loro corpi sono adagiati come se fossero predisposti al sonno ma gli occhi di entrambe sono ben aperti. Anche qui, come avveniva nella fotografia scattata da Penrose a Lambe Creek, la struttura appare ben costruita: i colori degli abiti e dello sfondo in cui la scena è ambientata, i gesti flemmatici enfatizzati dalle mani affusolate e gli sguardi immobili ma vigili. Tutto allude ad un ribaltamento oramai compiuto: le artiste giocano con pose teatrali ad impersonare il ruolo delle muse. I loro corpi esprimono una gestualità consapevole e nell'imperturbabilità dei loro volti di cera si scorge l'eleganza di un sorriso beffardo.

- 1 Cfr. A. Breton, *Limits not Frontiers of Surrealism*, in *Surrealism*, a cura di H. Read, London, 1936, p. 103.
- 2 Cfr. W. Chadwick, *The Militant Muse*, London, 2017, p. 60.
- 3 Cfr. A. Penrose, *The Surrealists in Cornwall. The boat of your body*, London, 2010, pp. 3-4.
- 4 Cfr. S. L. Aberth, *Leonora Carrington. Surrealismo, alquimia y arte*, Madrid, 2004, p. 27.
- 5 Cfr. A. Breton, *Nadja*, Paris, 1964.
- 6 Cfr. A. Schwarz, *Il Surrealismo ieri e oggi. Storia, filosofia e politica*, Ginevra-Milano, 2014, p. 116.
- 7 Cfr. J. Roche, *Max et Leonora. Récit d'investigation*, Cognac, 1997, p. 53.
- 8 I fogli sparsi, manoscritti, del racconto verranno ritrovati molto più tardi nella casa di Saint Martin. Il racconto *Little Francis* scritto in inglese a Saint Martin d'Ardèche tra il 1937 e il 1938, fu pubblicato per la prima volta come parte di una raccolta intitolata *Pigeon Vole: contes retrouvés*, tradotto in francese con il titolo *Historie du petit Francis*.
- 9 L. Carrington, *Historie du petit Francis*, in *Pigeon Vole: contes retrouvés*, a cura di J. Chén-

- ieux-Gendron e Didier Vidal, Cognac, 1886, pp. 74-75. Tutte le traduzioni contenute in questo articolo, ove non diversamente specificato, sono dell'Autrice.
- 10 L. Carrington, *La dame ovale*, con 7 collage di Max Ernst, Paris, 1939.
- 11 Il sogno di fusione col cavallo, suo doppio totemico, simbolo di un maschile illuminato – antitetico al padre – e al contempo incarnazione del sogno di libertà, troverà la sua realizzazione nel 1957, nella messa in scena di *Pénélope*, opera teatrale basata sul testo riadattato della *Dame ovale*. Nel racconto, Tartaro, il cavallo a dondolo amato da Lucrezia-Leonora, verrà bruciato dal padre; nell'opera teatrale, invece, sarà il padre a suicidarsi. Se il primo termina con l'eco di «spaventosi nitriti come se un animale stesse soffrendo tremende torture», il secondo, di cui è protagonista Penelope - una Lucrezia più consapevole -, si conclude con una trascrizione fantastica della fuga dalla casa familiare.
- 12 Il desiderio di rottura e provocazione nei confronti della società in cui Leonora Carrington è ingabbiata, viene metabolizzato e descritto nel racconto che scrive pochi anni dopo la grande festa al Ritz del 1934, organizzata per il suo debutto in società alla presenza di Re Giorgio V. Nel racconto *La débutante*, l'autrice ironizza in modo macabro sulla ripetitività e insensatezza dei rituali sociali dell'Inghilterra del tempo. Cfr. L. Carrington, *La débutante*, in *Anthologie de l'humour noir*, a cura di André Breton, Paris, 1966.
- 13 Cfr. L. C. Emerich, *Leonora Carrington Behind The mirrors*, México D.F., s. d., p. 48.
- 14 A. Aker, *The Flowering*, in Aberth, *Leonora Carrington*, cit., p. 27.
- 15 M. Ernst in L. Carrington, *La maison de la peur*, Paris, 1938, p. 11.
- 16 G. M. M. Colville, *Beauty and/is the Beast: Animal Symbology, in the Work of Leonora Carrington, Remedios Varo and Leonor Fini*, in *Surrealism and Women*, a cura di M. A. Caws, R. Kuenzli e G. Raaberg, Cambridge, 1991, p. 159.
- 17 *Ivi*, p. 161.
- 18 Le sculture realizzate da Leonora Carrington e ancora presenti in loco sono quelle già citate: testa di cavalla in stucco e la panca in cemento con braccioli decorati posta nell'atrio interno della casa. Quest'ultima presenta diverse crepe nel cemento e appare in parte coperta dalla vegetazione.
- 19 Qui il riferimento è al testo: L. Carrington, *Down Below*, in «VVV», New York, 1944. Vedi anche traduzione in italiano a cura di G. Bompiani, Milano, 1979.
- 20 <http://www.monumentum.fr/maison-dite-max-ernst-pa00116795.html>
- 21 Non sembra esserci una documentazione che ne attesti la compravendita.
- 22 W. Chadwick, *D'un jour à l'autre: A tale of Love, War and Friendship*, «Papers of Surrealism», 9, 2011, p. 2.
- 23 Chadwick, *The Militant Muse*, cit., p. 62.
- 24 L. Fini in Chadwick, *Ivi*, p. 66.
- 25 P. Webb, *Sphinx. The life and the Art of Leonor Fini*, New York, 2009, p. 77.
- 26 X. Gauthier, *Surrealismo e sessualità*, Milano, 1971, p. 262.
- 27 Prim è il soprannome di Leonora Carrington.
- 28 © Musée des lettres et manuscrits – Collection privée, Bruxelles.
- 29 La lettera fa riferimento al litigio avvenuto tra Leonor Fini e Leonora Carrington a seguito della notizia dell'imminente visita di Tristan Tzara a Saint Martin d'Ardeche. Secondo Fini

ospitare Tzara sarebbe stato un atto di ipocrisia da parte degli amici ma Max Ernst non ha alcuna intenzione di rifiutare a Tzara l'ospitalità richiesta; Leonor Fini in un atto di rabbia, prima di abbandonare definitivamente la casa, danneggia gravemente un ritratto che aveva fatto e donato a Leonora Carrington. La reazione e la partenza dell'amica lasciano Carrington in uno sconforto profondo; grazie all'intervento di Meret Oppenheim il rapporto tra le due donne verrà ricucito poiché Leonor, sollecitata da Meret, scriverà una lettera conciliatrice alla quale Carrington risponderà con la sua del 16 settembre (Cfr. Webb, *Sphinx*, cit., p. 81).

- 30 Tutte le lettere di Leonora Carrington dirette a Leonor Fini sono conservate presso gli Archivi Aristophil, Paris/Aristophil MSS.
- 31 Musée des lettres et manuscrits – Collection privée, Bruxelles.
- 32 Cfr. Lettera di Leonora Carrington diretta a Roland Penrose e Lee Miller datata dicembre 1939 in *Ibidem*.
- 33 © Musée des lettres et manuscrits – Collection privée, Bruxelles.
- 34 Carrington, *Pigeon Vole*, in *Pigeon Vole: contes retrouvés*, cit., pp. 42-43.
- 35 Scritto nel 1943, fu pubblicato nel 1944 a New York, Carrington, *Down Below*, cit.
- 36 Leonora Carrington ha lasciato ogni suo bene al proprietario dell'Hotel des Touristes di Saint Martin, in cambio di pochi spiccioli e per saldare i debiti contratti negli ultimi mesi. Cfr. G. Ingarao, *Leonora Carrington: un viaggio nel Novecento. Dal sogno surrealista alla magia del Messico*, Mimesis, Milano, 2014, p. 55.
- 37 Lettera di Max Ernst a Leonor Fini, Aristophil MSS, 8 maggio 1941.
- 38 *Ibidem*.
- 39 Cfr. V. Fry, *Surrender on Demand*, New York, 1945.
- 40 Max Ernst sposa Peggy Guggenheim a New York il 30 dicembre del 1941; divorzieranno nel 1943 quando Ernst conosce Dorothea Tanning che sposerà nel 1946.
- 41 Webb, *Sphinx*, cit., p. 94.
- 42 P. Guggenheim, *Una vita per l'arte*, Milano, 1982, p. 243.
- 43 Sull'acquisizione di quest'opera *Ivi.*, p. 226: «Nell'inverno tra il 1938 e il 1939 Putzel decise di farmi conoscere Max Ernst per comprare uno dei suoi quadri, ma quello che volevo apparteneva a Leonora Carrington [...] così andò a finire che ne comprai uno di Leonora [...] Questa tela, che si intitolava *The Horses of Lord Candelstick*, ritraeva quattro cavalli di quattro colori diversi dentro un albero. Furono tutti felici di questo acquisto [...]».
- 44 Cfr. Webb, *Sphinx*, cit., p. 95.
- 45 *Ibidem*.
- 46 K. Buckley, *Peggy Guggenheim and The Exhibition of 31 Women Artists*, Baltimora, 2010, p. 9.
- 47 Cfr. *Les deux Leonor "surréalisent"*, fotocopia incompleta di un articolo s.d. e altri riferimenti, Leonor Fini Archives, Paris; vedi anche G. Planella, *La periferia del superrealisme*, in «AVUJ», 31/12/1993, p. 26. Questo articolo è accompagnato da una delle fotografie scattate da Denise Colomb nel 1952.



Fig. 1: Roland Penrose, *Max Ernst. Leonora Carrington e Lee Miller*, Lambe Creek, 1937.

Fig. 2: Roland Penrose, *Lee Miller, Ady Fidelin, Leonora Carrington e Nusch Éluard*, Lambe Creek, 1937.



Fig. 3: Lee Miller, *Max Ernst e Leonora Carrington, Lambe Creek*, 1937.

Fig. 4: Leonora Carrington, *Self-Portrait (Inn of the Dawn Horse)*, olio su tela, 1937.



Fig. 5: Leonora Carrington, panca decorata, cemento, Saint Martin d'Ardèche, 1937.

Fig. 6: Lee Miller, *Max Ernst a Saint Martin d'Ardèche*, 1937.



Fig. 7: Leonora Carrington, testa di cavalla, stucco, Saint Martin d'Ardèche, 1937 -38.

Fig. 8: Leonora Carrington, cavalla-sirena, pittura su legno (porta), Saint Martin d'Ardèche, 1937-38.



Fig. 9: Leonora Carrington, vacca-unicorno, pittura su legno (credenza: anta interna), Saint Martin d'Ardèche, 1938-39.

Fig. 10: Leonora Carrington, sfinge, pittura su legno (credenza: anta interna), Saint Martin d'Ardèche, 1938.



Fig 11: Leonora Carrington, credenza, Saint Martin d'Ardèche, 1938-39.

Fig. 12: Leonora Carrington, giumenta nera, pittura su legno (credenza: anta esterna), Saint Martin d'Ardèche, 1938.



Fig 13: Max Ernst, figura in stucco, Saint Martin d'Ardèche, 1938-39.

Fig. 14: Max Ernst, figura in stucco, Saint Martin d'Ardèche, particolare, 1938-39.



Fig. 15: Max Ernst, sculture a rilievo, cemento, esterno della casa di Saint Martin d'Ardèche, 1938-39.

Fig. 16: Max Ernst, sculture a rilievo, cemento, esterno della casa di Saint Martin d'Ardèche, particolare, 1938-39.



Fig. 17: Max Ernst, sculture a rilievo, cemento, esterno della casa di Saint Martin d'Ardèche, particolare, 1938-39.

Fig. 18: Max Ernst, sculture a rilievo, cemento, esterno della casa di Saint Martin d'Ardèche, particolare, 1938-39.



Fig. 19: Max Ernst e Leonora Carrington, toro alato e serpente marino, stucco e pittura murale, Saint Martin d'Ardèche, 1938-39.

Fig. 20: Max Ernst e Leonora Carrington, toro alato e serpente marino, stucco e pittura murale, Saint Martin d'Ardèche, particolare, 1938-39.

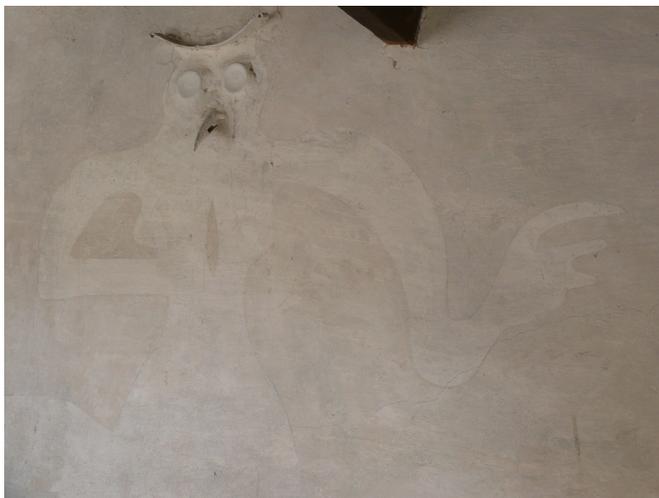


Fig. 21: Max Ernst, decorazioni murali, stucco e strumenti di lavoro, Saint Martin d'Ardèche, 1938-39.

Fig. 22: Max Ernst, decorazioni murali, stucco e strumenti di lavoro, Saint Martin d'Ardèche, 1938-39.



Fig. 23: Max Ernst, decorazioni murali, stucco e strumenti di lavoro, Saint Martin d'Ardèche, 1938-39.

Fig. 24: Leonora Carrington, Saint Martin d'Ardèche, 1938.



Fig. 25: Max Ernst, Saint Martin d'Ardèche, 1938.

Fig. 26: Leonor Fini, *The Alcove: An Interior with three Figures*, olio su tela, 1939.



Fig. 27: Leonor Fini, *Cérémonie (Rituel)*, olio su tela, 1939.

Fig. 28: Leonor Fini, *Portrait of Leonora Carrington*, olio su tela, 1939.

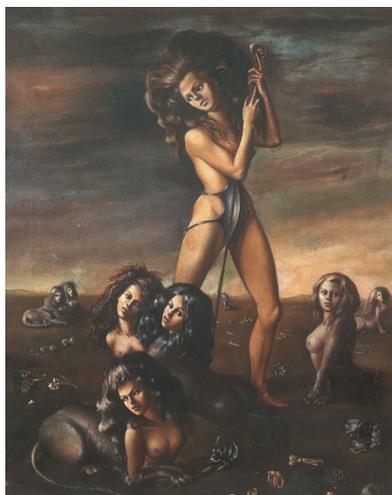


Fig. 29: Leonora Carrington, *Portrait of Max Ernst*, olio su tela, 1939.

Fig. 30: Leonor Fini, *La Bergère des sphinx*, olio su tela, 1941.