

«Un delizioso caos in un cranio inquieto». Gli antichi maestri italiani e il giovane Max Ernst

Davide Lacagnina

Università degli studi di Siena
Dipartimento di Scienze storiche e dei beni culturali
Contact davide.lacagnina@unisi.it

L'articolo approfondisce gli interessi di Max Ernst, agli inizi della sua carriera (1919-1922), per l'arte italiana del Rinascimento e in particolare per la produzione di Raffaello e Michelangelo e ne riconsidera la fortuna nella nascente letteratura psicoanalitica e nella coeva storiografia artistica, alla luce anche della formazione dell'artista come studente di storia dell'arte all'Università di Bonn. La lezione degli antichi maestri, in Ernst, trova un importante momento di maturazione nel confronto con la pittura metafisica di Giorgio de Chirico e con la sua apertura di credito nei confronti della copia *d'après* e del ritorno al mestiere, come è evidente nel 'dipinto di fondazione' *Au rendez-vous des amis* (1922), in cui compaiono sia Raffaello che de Chirico. Nuovi approcci all'attività onirica e alla sua potenza visionaria interrogano i meccanismi del linguaggio e ne verificano la tenuta, tra assenze, ricordi, desideri, paure e pulsioni, che definiscono non solo contenuti di poetica originali ma anche nuove forme politiche di espressione alle origini del Surrealismo, dagli *overpaintings* ai *photocollages*. Così, se il credito di de Chirico era ormai in caduta libera subito dopo la pubblicazione del manifesto del 1924, specie nell'opinione di André Breton, fu Ernst a ereditare e rinnovare la tradizione dell'arte magica di tutti i tempi.

The article explores Max Ernst's early career interests (1919-1922) in Italian Renaissance art and particularly in Raphael's and Michelangelo's works and it reconsiders their fortune in the rising psychoanalytic literature and contemporary art historiography, within Ernst's education as an art history student in Bonn. As for Ernst, old masters' lesson is fostered in dialogue with Giorgio de Chirico's metaphysical painting and his trust in *d'après* copying and *ritorno al mestiere*, as one can see in the "foundation painting" *Au rendez-vous des amis* (1922), in which both Raffaello and de Chirico are present. New approaches to dream activity and its visionary power question the mechanisms of language and test its resilience, amid absences, memories, desires, fears and impulses, that define not only original contents of poetics but also new political forms of expression at the origins of Surrealism, from overpaintings to photocollages. Thus, if de Chirico's credit was in free fall soon after the publication of the 1924 manifesto, especially in the opinion of André Breton, it was Ernst who inherited and renewed the tradition of magic art over the centuries.

Keywords: Max Ernst, Surrealism, Italian Old Masters, Art History, Psychoanalysis

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 30 November 2024; **Accepted** 31 December 2024; **First Published** March 2025

Citation Davide Lacagnina, «*Un delizioso caos in un cranio inquieto*». *Gli antichi maestri italiani e il giovane Max Ernst*, «La Diana», 7-8, 2024, pp. 173-197.
DOI 10.36253/ladiana-3390

Copyright © 2024 Davide Lacagnina

This is an open access, peer-reviewed article published by Università di Siena (<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited

Data Availability Statement

All relevant data are within the paper and its Supporting Information files

Competing Interests

The Author(s) declare(s) no conflict of interest

<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>

«Un delizioso caos in un cranio inquieto».

Gli antichi maestri italiani e il giovane Max Ernst

Daide Lacagnina

1. Una citazione per iniziare: «in materia di rivolta, nessuno di noi deve avere bisogno di antenati».¹ Sono le parole di André Breton, dal *Secondo Manifesto del Surrealismo* (1930), con cui Jean Adhémar, direttore del Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale di Parigi, chiudeva la presentazione del catalogo *Quelques ancêtres du Surréalisme* (1965).² Si trattava di una operazione non isolata in quel decennio: una mostra che presentava una selezione di incisioni, da Raffaello a Odilon Redon, adesso lette e interpretate alla luce della poetica bretoniana, in anni di primi tentativi di storicizzazione del Surrealismo e di sguardi trasversali sul movimento, sulle sue fonti e sulla sua eredità.³ Con tutti i necessari distinguo del caso, il testo di Adhémar metteva in valore il carattere innovativo di una prospettiva d'analisi che per la prima volta assumeva esplicitamente il Surrealismo come filtro storico-critico attraverso cui riconsiderare una serie di esperienze d'arte antica e moderna, dal Rinascimento al Simbolismo, con riferimento a «les domaines les plus mystérieux de la rêverie humaine, les effets d'une optique spéciale qui altère profondément la lumière, les proportions, et jusqu'à la densité du monde sensible».⁴ Nondimeno, la cautela con cui il direttore del Cabinet des estampes compendia le proprie riflessioni citando il *Secondo Manifesto del Surrealismo*, si allineava alle riserve di una storiografia restia a rinunciare al mito modernista dell'originalità a beneficio della filologia, anche solo visiva, che la mostra invece si proponeva di esplorare in termini di poetica e di linguaggio. La posizione di Adhémar radicava nell'attitudine difensiva di un *pamphlet* inteso a serrare i ranghi, per liquidare le frange dissidenti del movimento e assicurare una più ortodossa primogenitura bretoniana a un pensiero che, in maniera ancora più escludente, ancora poche righe sopra nel manifesto del 1930, rivendicava come «specificamente moderna» quella «disposizione di spirito che chiamiamo surrealista e che vediamo così attenta a se stessa, [e a cui] ci pare sempre meno necessario cercare degli antecedenti».⁵

Alla data del 1930 la polemica era eminentemente politica (quando non violentemente ideologica) e la volontà di azzerare ogni genealogia era strumentale alla necessità di avocare una paternità e una regia uniche alle pratiche di un esercizio letterario, e più in generale intel-

lettuale, in cui a essere presi di mira erano però ancora soprattutto poeti e romanzieri. Eppure, ad autorizzare un'indagine sugli 'antenati' del Surrealismo alla metà degli anni Sessanta era intervenuto un testo fondamentale dello stesso Breton, *L'Art magique*, apparso nel 1957.⁶ Pubblicato in poche copie, e con una prima distribuzione limitata ai soli iscritti al Club français du livre (che ne aveva promosso l'edizione), il volume, dall'assai ristretta fortuna critica nell'immediato (e a dire il vero anche nei decenni successivi), è da considerarsi in realtà seminale per la sistematizzazione retrospettiva del pensiero bretoniano e dunque per la contestuale storicizzazione del Surrealismo già avviata negli ultimi anni di vita del suo fondatore, tanto più in materia di cultura visiva.⁷ Le riserve e insieme le aperture di Adhémar rivelano le difficoltà ancora di una generazione di studiosi nel superare pregiudizi critici e teorici, specialmente nei confronti delle avanguardie storiche e della presunzione a tratti persino dogmatica di una coerenza – linguistica, cronologica, geografica – da preservare intatta, nella sua purezza originaria e rivoluzionaria, da ogni possibilità di attraversamento, contaminazione, corruzione,⁸ tanto più da parte di sguardi retrospettivi sull'arte del passato sospettosamente considerati reazionari e restaurativi.

A una data piuttosto precoce fu Max Ernst a mettere in guardia dai limiti di una visione così rastremata della *tabula rasa* e della creazione *ex nihilo* e a restituire nello stesso tempo un'indicazione molto utile, di merito e di metodo, sulle sue fonti visive e sulle sue istanze di poetica. In *Qu'est-ce que le Surréalisme?*, pubblicato in prima battuta nel catalogo della mostra al Kunsthaus di Zurigo, in cui espose con Hans Arp e Alberto Giacometti nell'autunno del 1934, il pittore tedesco affermava che «la leggenda del potere creativo dell'artista resisteva, nell'ambito della cultura occidentale, come un'ultima superstizione, come un triste residuo del mito della creazione» e «poiché ogni uomo 'normale' (e non soltanto 'l'artista') porta, com'è noto, una inesauribile riserva di immagini nascoste nel suo subconscio, tocca all'audacia o al procedimento liberatorio adottato [...] il portare alla luce, tramite le ricerche nel proprio subconscio, scoperte non falsificate, 'immagini' non edulcorate da un controllo cosciente».⁹

Benché in questa sede gli *old masters* non siano mai chiamati in causa esplicitamente, gli studi di storia dell'arte di Ernst e le dichiarazioni del pittore sugli anni della sua formazione autorizzano un'estensione del repertorio delle 'immagini' evocate a quelle dell'arte antica e lasciano intendere in maniera inequivocabile, nel riferimento al subconscio, la matrice freudiana di quel «procedimento liberatorio» necessario alla loro produzione e alla loro risignificazione surrealista nel solco del più

serrato dettato bretoniano: «la gioia che si prova a ogni trasformazione compiuta non corrisponde a un miserabile desiderio estetico ma piuttosto all'eterna esigenza dell'intelletto di liberarsi dell'illusorio e noioso paradiso dei ricordi irrigiditi, e di creare un nuovo terreno di sperimentazione incomparabilmente più vasto».¹⁰

A confermare il rilievo che sin dalla prima ora gli antichi maestri ebbero sulla definizione della poetica surrealista e, sul fronte delle arti visive, della pittura surrealista (nella più estesa accezione della sua multiforme pratica), basterà richiamare anche solo il tentativo, assai eloquente, da parte dell'artista tedesco, di configurare *in nuce* il gruppo dei fondatori del movimento nel dipinto *Au rendez-vous des amis* ben due anni prima della pubblicazione del manifesto (fig. 1).¹¹ Nella grande tela, accanto ai sodali della prima ora di Breton (che plana al centro della scena ad annunciare l'inizio di una nuova era come un novello Mercurio o, meglio ancora, come Apollo, con tanto di mantellina rosso-blu sulle spalle), troviamo due pilastri della pittura italiana – Raffaello Sanzio e Giorgio de Chirico – in un assetto centrale all'impalcatura generale della composizione e alla gerarchia delle presenze in campo. L'opera, che restituisce tutta la fragranza iniziatica, insieme solenne e beffarda,

1. Max Ernst, *Au rendez-vous des amis*, 1922, olio su tela. Colonia, Museum Ludwig. Crediti fotografici: Historisches Archiv mit Rheinischem Bildarchiv, Sabrina Walz (rba_d048553_01) © Max Ernst, by SIAE 2025.



dell'atto di fondazione, è la prima di una lunga serie di rappresentazioni collettive surrealiste e definisce a modo suo la linea 'classicista' degli esordi di Ernst al giro di boa degli anni Venti, tra reminiscenze espressioniste, seduzioni meccaniciste, *photocollages*, tentazioni metafisiche e il colto bricolage degli *overpaintings* e dei *papiers collés* e, su tutto, la duplice scaturigine, freudiana e bretoniana, dei riferimenti ai maestri italiani e della loro rielaborazione poetica. Procedendo a ritroso, infatti, già nel 1920, il richiamo a Michelangelo compare vistosamente, come motivo rilevante di ispirazione, per il *photocollage* con l'autoritratto *The Punching Ball ou l'immortalité de Buonarroti* e legittima, come si tenterà di argomentare, l'accostamento dell'opera all'interpretazione freudiana della celebre statua del Mosè di San Pietro in Vincoli a Roma.

È dunque nella lettura di Sigmund Freud, e in particolare dei suoi saggi di argomento artistico accessibili in tedesco a Ernst prima della loro più tarda traduzione in francese, che possono essere rintracciate le ragioni della sua passione per l'arte antica che, saldata alla formazione storico-artistica dei suoi anni universitari, acquisisce un rilievo tutt'altro che trascurabile. Parallelamente, gli interessi e le riflessioni del gruppo di «Littérature» intorno al lavoro di de Chirico, soprattutto negli anni della seconda serie della rivista (1922-1924), diventano un polo di gravitazione intorno al quale profilare e definire questioni cruciali per la poetica e la pratica surrealista. In particolare, in questa sede, ci si propone di riconsiderare la pittura di Raffaello e la scultura di Michelangelo (e i discorsi intorno a essa) quali fonti vive e motivi d'ispirazione della produzione del giovane Ernst fino al trasferimento a Parigi. Attraverso il filtro della psicoanalisi freudiana, la sua attenzione per l'arte italiana radicava tanto nelle lezioni frequentate da svogliato studente di Lettere all'Università di Bonn (e dunque nella storia della disciplina stessa, per come essa si stava configurando negli anni a cavallo tra Otto e Novecento), quanto nella scoperta della pittura di de Chirico a Colonia nel 1919 e del suo stratificato bagaglio di riferimenti storici: un portato di cultura artistica che rimase centrale per il lavoro di Ernst almeno fino ai primi anni Quaranta.

2. La comparsa di Raffaello *Au rendez-vous des amis* è stata letta come un omaggio all'autore dell'affresco con *La disputa del Sacramento* in Vaticano per la ripresa del semicerchio su cui sono seduti i progenitori del Surrealismo, in ragione soprattutto degli interessi e delle prove documentate del padre di Ernst come copista dilettante di pittura antica, fra cui anche una rivisitazione della disputa in cui i volti dell'originale raffaellesco erano stati sostituiti con quelli dei familiari e degli amici.¹²

Una sibillina dichiarazione di Ernst resa a Werner Spies nel 1969 a proposito dei contenuti del dipinto alludeva a «die Welt des Vaters» e, del resto, alla professione del padre come docente per bambini sordomuti attingono i segni delle mani, nei gesti e nelle pose dei protagonisti ritratti, come in una comunicazione iniziatica all'interno di un gruppo che ne condivide il codice segreto. Tuttavia, nella stessa sede, Ernst negò che i segni avessero un qualche significato specifico (e in effetti essi non corrispondono ad alcuna forma di comunicazione nota, allora come oggi, tra persone sordomute), lasciando così volutamente aperto il problema dell'interpretazione dell'opera.¹³

La riflessione sui documentati interessi di Ernst per gli scritti di Hans Prinzhorn sull'arte dei malati mentali e per le illustrazioni fotografiche della demenza precoce e della parafrenia pubblicate da Emil Kraepelin nella sua monumentale opera in più volumi *Psychiatrie* (1899-1915) ha dato frutti più proficui, specie con riferimento alla rigidità in cui sono bloccati i corpi dei protagonisti del ritratto, all'imprevedibilità e all'incongruenza delle loro posture, viste quasi nei termini di un automatismo psicofisico, e più in generale al tema della creatività dei folli come primitivi di una nuova sensibilità e quindi al loro affratellamento agli artisti dada e alla gestualità delle loro performance teatrali (fig. 2).¹⁴ Più di recente, nell'ambito di uno studio sul ricorso all'emblematica antica nella pittura di Ernst, l'attenzione posta sull'invenzione di un nuovo codice gestuale nel dipinto in questione, quale occasione di sperimentazione dei meccanismi di funzionamento del linguaggio non-verbale e delle sue equivalenze visive, ha fornito molti spunti interessanti di riflessione sulla centralità, nel lavoro dell'artista, del tema del linguaggio e delle sperimentazioni condotte su questo fronte, fino all'ipotesi di una meditazione della *Lettre sur les sourds et muets* (1751) di Denis Diderot, con riferimento al carattere metaforico della lingua dei segni, alla natura dell'immagine poetica e quindi all'atto creativo.¹⁵ In superficie è rimasto sempre, però, il tema della presenza di Raffaello, interpretata perlopiù come un mero richiamo all'autore della composizione adottata nel dipinto o come un controverso omaggio al padre di Ernst, nei termini di una provocatoria e parodistica sconfessione dei suoi valori estetici nel segno dell'accademismo e della tradizione classicista: dalla monumentale tela *Apothéose d'Homère* (1827) di Jean-Auguste-Dominique Ingres (Parigi, Musée du Louvre) al perduto affresco *Die Philosophie* (1829-1833) di Jakob Götzenberger nell'Aula Magna dell'Università di Bonn, in cui Raffaello è raffigurato – in entrambi i casi, anacronisticamente – sulla sinistra come nel dipinto di Ernst. Sbrigativamente liquidato come il retaggio di una cultura

artistica impersonale e del normativismo estetico imperante nel gusto ottocentesco della Germania guglielmina, Raffaello poteva sembrare il primo e più ovvio bersaglio da prendere di mira e demolire in una dissacrante azione dada di disconoscimento e ribaltamento valoriale. Eppure le considerazioni di cui sopra, sugli interessi di Ernst per psicologia, psichiatria, storia e filosofia del linguaggio, unitamente alle ben note prime esperienze dei *sommeils* fatte già nei primi mesi del suo trasferimento a Parigi, inducono a individuare nelle pagine della *Traumdeutung* di Freud la ragione più profonda della presenza del Maestro di Urbino nel dipinto del 1922, proprio per la sua natura di ritratto ideale di gruppo con una forte vocazione identitaria e una chiara valenza programmatica.

Senza mai citarlo nominalmente, per spiegare il ‘nesso logico’ che il sogno riproduce come ‘simultaneità’, il padre della psicanalisi fa l’esempio del «pittore che per il quadro della scuola di Atene o del Parnaso, raffigura riuniti tutti i filosofi e i poeti, che non sono mai stati insieme in una sala o sulla cima del monte, ma che dal punto di vista ideale formano una comunità». ¹⁶ L’attività onirica ricomponne cioè in una coerenza logica, unitaria e contestuale, quella disgregata e irrelata congerie di dati, impressioni, esperienze, ricordi, tabù, che l’inconscio condensa solo in forma caotica, recuperando quegli elementi che nello stato di veglia si danno come lontani e incongruenti o vengono rimossi del tutto e si offrono invece adesso, nel sogno, a una nuova più limpida e cristallina intelligibilità. In anni di piena e incondizionata immersione nei testi di Freud, e in concomitanza con le prime traduzioni dei suoi testi in francese, ¹⁷ la presenza di Raffaello va intesa come un’indicazione operativa ben precisa. La sua pittura si configura allora come uno spazio di confine «tra mondo interiore e quello esteriore»: un confine che, nella definizione di Ernst di pittura onirica, «possiede una realtà (surrealtà) fisica e psichica», in cui l’Urbinate infatti non aveva esitato a inserire il proprio autoritratto e a spezzare così, nella *Scuola di Atene*, ogni principio di unità spazio-temporale (come del resto aveva fatto anche Ernst, inserendo la presenza di Raffaello e ritraendo se stesso seduto sulle ginocchia di Fëdor Dostoevskij morto nel 1881), ¹⁸ come quei pittori che «registrano ciò che vi vedono [in quella realtà di confine] e che intervengono energicamente quando i loro istinti rivoluzionari li spingono a farlo». ¹⁹

La catena alpina sulla linea dell’orizzonte, nella sua ambientazione siderale e inaccessibile resa ancora più arcana dall’oscuramento del cielo lavagna per l’eclissi solare, non è solo lo sfondo ideale dell’incontro che riunisce, di là dal tempo e dallo spazio, la costituenda comunità



surrealista e ne serra i ranghi nella dimensione straniante, silente e sospesa, del sogno (come esemplificato da Freud con riferimento a Raffaello); essa è anche il luogo reale, almeno per quanti vi si erano effettivamente ritrovati, a Tarrenz, in Tirolo, in cui, com'è noto, Breton trascorse una vacanza, in viaggio di nozze, alla fine dell'estate del 1921, quando conobbe per la prima volta Ernst (con cui era già in contatto epistolare per l'organizzazione della mostra di *collages* alla Libreria Au Sans Pareil di Parigi nel precedente mese di maggio), prima del viaggio a Vienna per incontrare Freud a metà ottobre. Ancora a Tarrenz, l'anno dopo, Ernst è di nuovo in ferie con gli Éluard e gli Arp²⁰ e vale forse la pena ricordare che alla data del 12 settembre 1922 è effettivamente documentata un'eclissi totale di sole (in realtà, visibile solo nell'emisfero australe, tra il Corno d'Africa e il Mar di Tasmania) (fig. 3): un evento certamente straordinario la cui *casuale* sovrapposizione con la febbrile attività intellettuale di quell'anno non deve essere sfuggita a Breton e ai suoi amici come segno propizio al nuovo corso di «Littérature» e tale pertanto da meritare un'esplicita ripresa nel ritratto di gruppo. Di fatto, vi ritroviamo tutti i principali collaboratori della rivista: da Philippe Soupault (co-direttore con Breton solo per i primi tre numeri della nuova serie) a Jean Paulhan, da Louis Aragon a Robert Desnos, da Benjamin Péret a René Crevel, da Max Morise a Paul Éluard.

Il raro evento astronomico e l'eccezionale *seclusion* di sodali in alta montagna trasformavano l'atmosfera tersa delle cime innevate di Tar-

2. *Katatonikergruppe*, in Emil Kraepelin, *Psychiatrie*, volume II, Verlag von Johann Ambrosius Barth, Leipzig, 1899, tavola II.
3. James Short, *Eclissi di sole (Goondiwindi, Queensland, Australia)*, settembre 1922, stampa fotografica alla gelatina d'argento. Powerhouse Collection, già Sydney Observatory.

renz in un nuovo Parnaso, con Breton a dominare la scena nei panni di un *alter*-Apollo impegnato a dirigere con la mano destra i movimenti del sole, dopo essersi lasciato alle spalle, vittorioso, Pitone (se così è possibile identificare il serpentello che si avvolge intorno alle spalle di de Chirico e punta alla sua gola) e avere insediato al suo posto la Pizia (Gala Éluard?) quale nuova sacerdotessa/vestale del tempio; così, forse, nell'immaginazione di Ernst, in un'ulteriore simbolizzazione delle vicende personali dei protagonisti del dipinto, questa volta dal punto di vista molto angolato del complicato triangolo amoroso tra i coniugi Éluard e l'artista tedesco e della decisione di quest'ultimo di trasferirsi stabilmente a Parigi con loro in autunno.²¹

Fondatore di un nuovo culto, come Apollo a Delfi, spodestando il mostro-guardiano che sorvegliava la sede del famoso oracolo, nel dipinto Breton viene a occupare una prominenza (anche nella scala dimensionale del suo volto rispetto a quello degli altri amici ritratti) che giganteggia su tutto e su tutti e sembra volere assumere su di sé, e insieme superare, l'eredità di de Chirico. La presentificazione di quest'ultimo *en grisaille*, alle spalle di Breton, in un peplo colonnare che lo distingue dalle altre figure, assegna all'artista, in una posizione speculare a quella di Raffaello, il ruolo solenne del nume tutelare.²² Se per il più antico maestro, il riferimento per la restituzione del suo volto fu il celebre autoritratto agli Uffizi, di cui ricalca il profilo e l'inclinazione della testa (fig. 4), per de Chirico la fonte va individuata in uno degli autoritratti dei primi Venti, come *Autoritratto con busto di se stesso* [1920-1921?] (Toledo Museum of Art), in cui il pittore aveva immaginato il suo dop-

4. Raffaello Sanzio, *Autoritratto*, 1506, olio su tavola. Firenze, Gli Uffizi.

5. Giorgio de Chirico, *Autoritratto*, [1920-1921?], olio su tela. The Toledo Museum of Art. Crediti: The Toledo Museum of Art. © Giorgio de Chirico, by SIAE 2025.



pio nelle forme algide e marmoree di un busto antico (fig. 5). Nondimeno, la sua ‘monolitica’ caratterizzazione sembra essere desunta dal primo testo che Breton gli aveva dedicato già nel gennaio del 1920, recensendo sulle pagine di «Littérature», nella rubrica ‘Livres choisis’, le sue *12 Tavole in fototipia* pubblicate dalle Edizioni di «Valori Plastici» nel 1919. In questa sede lo scrittore francese affermava che «une véritable mythologie moderne est en formation» e «c’est à Giorgio de Chirico qu’il appartient d’en fixer impérissablement le souvenir». ²³ Lo stesso testo è stato rimpiegato parzialmente due anni dopo, al netto dei primi due paragrafi (con i quali viene tagliata anche la profezia, forse già non più così attuale nella prospettiva di Breton, dell’imperitura memoria della sua moderna mitologia...), nel catalogo della mostra personale del pittore italiano nella galleria di Paul Guillaume (marzo-aprile 1922), in cui se è vero che «à son image Dieu a fait l’homme» e «l’homme a fait la statue et le mannequin», «la nécessité de consolider celle-là (socle, tronc d’arbre), l’adaptation à sa fonction de celui-ci (pièces de bois verni remplaçant la tête, le bras), sont l’objet de toutes les préoccupations de ce peintre». ²⁴ Se dunque basi, tronchi d’albero e pezzi di legno verniciato hanno sostituito letteralmente testa e braccio nel manichino/statua del ritratto di de Chirico, come in altre sue celebri composizioni (nelle figure di sinistra de *Le Revenant*, 1917-1918, Parigi, Centre Pompidou, Musée national d’arte moderne, o de *Le muse inquietanti*, 1918, collezione privata), l’effetto sbiadito e quasi evanescente del suo semblante suggerisce una composta quanto progressiva messa in discussione della sua autorità; nella migliore delle ipotesi, quale testimonianza di un passato prossimo da archiviare e, come per Raffaello, acquisire agli atti di una genealogia surrealista adesso proiettata verso altri traguardi e più audaci sperimentazioni.

3. Sul primo numero della nuova serie di «Littérature» l’interpretazione di Roger Vitrac dell’opera metafisica di de Chirico nella sua accezione più originale e innovativa (si parla ancora di «une nouvelle mythologie» in linea con il testo di Breton del 1920) è smorzata se non contraddetta dalla lunga lettera del pittore italiano pubblicata in appendice al testo in cui «le probleme du metière» è adesso al centro delle sue riflessioni. ²⁵ A fronte di una clamorosa presa di distanza dalla pittura moderna, l’artista italiano dichiara di essersi dedicato all’esercizio quotidiano della copia *d’après* gli antichi maestri negli ultimi tre anni (1919-1921). In particolare, è la lezione della pittura a olio di Antonello da Messina, Pietro Perugino, Raffaello e Tiziano, con i fratelli Van Eyck, Dürer, Holbein e Rubens, a orientare da ultimo le sue

scelte e ad avergli fatto scoprire «le mystère de la couleur, la lumière, l'éclat, toute la magie de la peinture qui [...] est, selon moi, l'art le plus compliqué et le plus magique qui soit, toutes ces vertus de la peinture, dis-je, augmentaient prodigieusement comme éclairées d'une lumière nouvelle».²⁶ Sono considerazioni che valgono all'artista l'onore della pubblicazione, anche se *magia*, *mistero* e *prodigio*, nonostante le strategiche ricorrenze lessicali per continuare in tutta evidenza a fare leva sull'interesse già acquisito per la sua produzione metafisica da parte di Breton, destinatario della missiva, sembrano più attenere il piano tecnico dell'esecuzione pittorica che non quello dei contenuti di poetica e destano infatti non poche perplessità nell'interlocutore.

Lo stigma di «faire du musée», ammesso dallo stesso de Chirico, incombeva come un'ipoteca da estinguere sull'ampio credito su cui ancora egli poteva contare, a questa altezza cronologica, presso Breton e di certo non aiutò la causa la selezione delle opere in mostra da Paul Guillaume. Tra le tele rimaste a Parigi prima del richiamo in Italia per la guerra, alcuni capolavori metafisici già nelle collezioni di Breton ed Éluard e i dipinti più recenti, faceva infatti capolino anche un *D'après Raphael*,²⁷ che quattro anni più tardi Breton avrebbe liquidato velenosamente, insieme ad altri lavori analoghi, come «ridicules copies».²⁸ Forse anche per questo motivo, a presidio di un'identità dell'artista da difendere a tutti i costi, l'unico dipinto riprodotto sulla rivista è *Le Revenant (Le Cerveau de l'enfant)* (1914) (Stoccolma, Moderna Museet), già di proprietà di Breton dal 1919 e vero e proprio feticcio della poetica surrealista negli anni d'oro della sua gestazione.

Sono due le opere note di de Chirico strettamente *d'après* Raffaello – *La Gravida* (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna) e *La muta* (collezione privata) – realizzate da de Chirico nel 1920.²⁹ Sappiamo con certezza che, delle due, l'opera esposta a Parigi fu la seconda, «copia [...] assai importante»³⁰ nella stima dello stesso de Chirico e improntata a una solidità e a un'asciuttezza pittorica, d'esecuzione e di resa, radicate in «quel concetto metafisico dell'apparenza plastica nella sua eterna solidità e nella sua immutabile apparenza»:³¹ così si apriva il testo che il pittore italiano dedicava a Raffaello Sanzio nel 1920 su «Il Convegno» e in cui abbondavano i riferimenti alla «eternità della materia», al «sogno», ai «sensi misteriosi della natura umana», all'«aspetto fantasmatico e statuario» dei suoi ritratti, alla «solennità» e all'«immobilità» delle figure dipinte, «dall'aspetto sereno e inquietante, come d'immagini contenenti i segreti del sonno e della morte».³² Scoperto «quand'era adolescente»³³ e a lungo meditato negli anni di formazione a Monaco, tra gli autografi dell'Alte Pinakothek e le copie,

a firma di illustri pittori dell'Ottocento (Cassioli, von Liphart, von Marées, Schwarzer), nella Schack Galerie, Raffaello aveva attraversato l'intera produzione di de Chirico.³⁴ Al 1911, agli inizi dunque della stagione metafisica, risale infatti il primo episodio di impiego di una fonte visiva raffaellesca nel dipinto *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi* (1911-1912) (collezione privata). Com'è noto, fu lo *Sposalizio della Vergine* nella Pinacoteca di Brera a Milano a incendiare la fantasia dell'artista in quella occasione. Nel 1920 de Chirico avrebbe definito «il quadro misterioso per eccellenza; misterioso nella pittura, in cui non appare traccia di procedimento, misterioso nella composizione e nella costruzione in cui sembra si concentrino gli elementi più inspiegabili ed occulti dei miti antichi»,³⁵ in una lettura estremamente moderna della lezione del Maestro di Urbino di fatto rimasta una voce isolata nel clima celebrativo del quarto centenario della sua morte.³⁶ Di contro, l'analisi della tecnica pittorica, l'apprezzamento per le scelte di linguaggio, l'interpretazione dei contenuti di poetica, e la necessità di tenere insieme tutti questi aspetti, consegnavano a un nuovo destino la lettura dell'opera di Raffaello.

È ragionevole pensare che queste indicazioni possano essere state accolte dal giovane Max Ernst, i cui interessi per de Chirico sono ben noti e precedenti all'incontro con Breton, ed essersi innestate sulle sue conoscenze pregresse di storia dell'arte antica. Gli elementi di cultura artistica tra loro opposti e complementari – la sperimentazione sul linguaggio e il rilievo della tecnica, l'ancoraggio alla realtà e la dimensione del sogno, la sensibilità primitivista e la lezione degli antichi maestri, lo spirito di rottura dada (che altri vedevano nella sua opera) e la lucidità teorica di un controllo ferreo del proprio lavoro – poggiavano su una solida preparazione storico-artistica. Ernst poteva vantare un credito di tutto rispetto in tal senso, avendo frequentato le lezioni di Paul Clemen all'Università di Bonn, il quale, allievo di Carl Justi e Anton Springer, si era occupato di opere e complessi monumentali d'età carolingia (la sua tesi di dottorato *Die Porträt Darstellungen Karls des Grossen* fu discussa con Hubert Janitschek a Lipsia), di arte nella Valle del Reno dal Medioevo al Barocco (sotto la sua direzione sono *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz* in 58 volumi), di scultura antica e moderna (francese, in modo particolare) e, in anni di guerra, di temi di conservazione del patrimonio culturale.³⁷ Luise Straus, prima moglie di Ernst, dopo le prime pubblicazioni sull'oreficeria renana del XII secolo (argomento della tesi di dottorato svolta sotto la supervisione di Clemen a Bonn), lavorò come assistente di ricerca al Wallraf-Richartz Museum a Colonia, dove la coppia si era stabilmente trasferita dopo

la fine della guerra. Nel corso degli anni Venti coltivò soprattutto interessi per l'arte contemporanea come critica militante per le riviste «Die Kunst» / «Die Kunst für Alle» e «Deutsche Kunst und Dekoration», privilegiando artisti figurativi e d'intonazione classicista come lo scultore Arno Breker e i pittori Max Stern e Werner Peiner, dalle atmosfere sospese e misteriose in area Neue Sachlichkeit (un'indicazione significativa per il registro figurativo adottato da Ernst in questi anni).³⁸ Inoltre, il dibattito su Raffaello era molto presente sulle riviste di settore in Germania nei primi due decenni del Novecento, soprattutto per le polemiche innescate da Giovanni Morelli nei confronti di Eugène Müntz, studioso alsaziano autore di un'importante monografia sul Maestro di Urbino pubblicata a Parigi per la prima volta nel 1881, tradotta in inglese nel 1882, e in una nuova edizione accresciuta e aggiornata nel 1902, di ampia circolazione in Europa.³⁹ Inoltre, era toccato al massimo studioso di Raffaello in Germania, Oskar Fischel, anch'egli già collaboratore del Wallraf-Richartz Museum di Colonia, il discorso ufficiale di commemorazione dell'artista in occasione del quarto centenario della morte nel 1920.⁴⁰

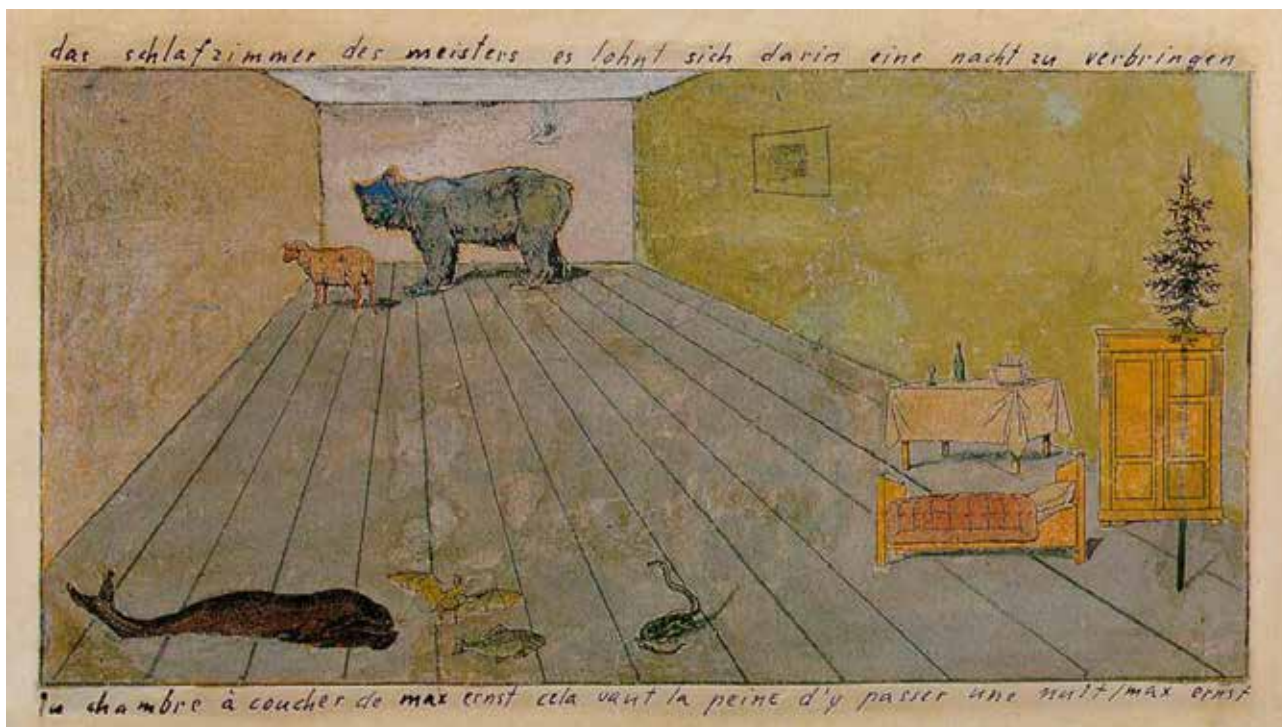
Quanto a de Chirico, nelle sue note autobiografiche Ernst registrava al 1919 la scoperta di «alcune tele metafisiche» su «Valori Plastici» nella libreria Goltz di Monaco di Baviera,⁴¹ anche se in realtà, sulla prima annata della rivista (1918-1919) ritroviamo una sola tela, *Il grande metafisico* (1917) (collezione privata),⁴² e due disegni, *Natura morta (Natura morta autunnale o Geometria autunnale)* e *Il figliol prodigo*, inseriti a ridosso del testo *Sull'arte metafisica* in cui il pittore insisteva sulla «stretta parentela» delle immagini del sogno e della veglia, sull'«aspetto misterioso negli oggetti», sul binomio «pazzia e arte», sulla «solitudine plastica» della pittura di Lorrain, Poussin, Ingres, Böcklin, e sulla «solitudine dei segni» del nuovo corso della pittura italiana (cioè della propria) in quanto «solitudine eminentemente metafisica»,⁴³ offrendo così ancora qualche argomento al peso specifico degli antichi maestri e alla loro attualità per la ricerca artistica contemporanea.⁴⁴

4. Il cortocircuito di sollecitazioni che, con ogni evidenza, l'opera di de Chirico aveva innescato nella maturazione della ricerca artistica di Ernst, merita qualche riflessione ancora. Esso supera e smentisce intanto la banale dicotomia della pittura surrealista tra automatismo e figurazione perché attesta la piena e incondizionata supremazia dell'immaginazione sulla realtà. Che si tratti della sua registrazione, della sua invenzione o della sua più o meno cosciente alterazione, non può esserci esperienza di realtà che non sia filtrata e autenticamente vissuta, e

quindi intesa, interiorizzata e restituita, dal potere della visione – onirica o immaginifica che essa sia, indifferentemente – secondo un’opzione poetica che necessita di ampi margini di libertà e/o di azioni di liberazione dal dominio raziocinante della censura e della inibizione, tanto nelle forme automatiche della psicografia quanto nelle pratiche figurative di costruzione delle immagini. Non sono dunque le considerazioni sul metodo a sconfessare de Chirico come autentico surrealista *ante litteram*. Al contrario, le meditazioni sul linguaggio e la possibilità di sperimentazione entro un ampio margine di contenuti poetici, scelte formali e riferimenti visivi autorizzano un avvicinamento alle analoghe preoccupazioni di Ernst, in cui è ancora una volta la lettura di Freud a offrire una chiave di accesso privilegiato al valore della reintegrazione dell’arte antica nelle ricerche d’avanguardia. Del resto, in questi termini si era espresso nel merito della pittura di de Chirico: «avevo l’impressione di riconoscervi qualcosa che mi era familiare da sempre, come quando un fenomeno di reminiscenza ci rivela un settore del nostro mondo onirico che, in virtù di una specie di censura, rifiutiamo di vedere o di capire». ⁴⁵

Nonostante le conclamate riserve del padre della psicanalisi nei confronti dell’arte moderna, le sue riflessioni sul motto di spirito hanno portato Ernst Kris a individuare in esso il modello germinale di qualsiasi spiegazione della creazione artistica, per cui se un’idea preconsca è esposta per un momento all’influenza dell’inconscio, «ciò che il motto di spirito deve all’inconscio secondo questa formula non è tanto il contenuto quanto la forma, la condensazione quasi onirica di significato caratteristica di quello che Freud chiama il processo primario». Secondo Gombrich, in questo processo «le impressioni e le esperienze della nostra vita da svegli sono mescolate e come frullate in permutazioni e combinazioni imprevedibili». ⁴⁶ Nel sogno, nella follia – e nell’arte, nella prospettiva almeno di de Chirico ed Ernst (e in fondo dello stesso Freud quando citava *Il Parnaso* o *La scuola di Atene* di Raffaello a proposito del nesso logico che l’attività onirica restituisce in termini di simultaneità) – sembra realizzarsi in definitiva quello spazio di confine in cui è mantenuto «entro certi limiti il rapporto quantitativo tra il materiale inconscio e l’elaborazione preconsca» e l’immaginazione così stimolata finisce per avere la meglio sul principio di realtà dell’Ego, illuminandone le ragioni più oscure, inconfessate e impenetrabili, affidate a soluzioni permutatorie e combinatorie ogni volta diverse e impreviste.

Ernst sembra così raccogliere il testimone dechirichiano e, per il suo tramite, la stessa lezione di Raffaello (nell’inattesa sovrapposizione del-



le analoghe interpretazioni di Freud e di de Chirico), portando l'una e l'altra eredità dentro il cuore del *bureau* surrealista, con buona pace di de Chirico (di cui nel 1924 avrebbe realizzato anche una copia di *L'énigme d'un après-midi d'automne* su incarico di Éluard)⁴⁷ e a tutto vantaggio di Breton (che vide nell'artista tedesco il più affidabile testimonial di una lunga tradizione artistica e di promettenti nuove ricerche per rivoluzionare il mondo dell'arte e non solo). È in questo delicato passaggio di consegne e nella convergenza delle posizioni di Breton ed Ernst che va forse letta, nel dipinto del 1922, la progressiva dismissione (a questa data ancora deferente ma già ferma) del ruolo di de Chirico all'interno del primo nucleo surrealista.

Malgrado tutto, per Ernst si trattava anche della conferma di un metodo di lavoro, già sperimentato in passato ed esteso a diversi ambiti d'intervento creativo. Così negli *overpaintings* – sperimentati in «un giorno di pioggia a Colonia», per ammissione dello stesso artista, sulla scorta delle suggestioni dechirichiane⁴⁸ – come la *Das Schlafzimmer des Meisters es lohnt sich darin eine Nacht zu verbringen / La chambre à coucher de Max Ernst cela vaut la peine d'y passer une nuit* [1920] (fig. 6), in cui l'alterazione della serialità originale della pagina di un catalogo della Kölner Lehrmittelanstalt lascia spazio a un più intimo e autobiografico interno 'metafisico' costruito sulla memoria degli spazi della pittura italiana ri-

6. Max Ernst, *Das Schlafzimmer des Meisters es lohnt sich darin eine Nacht zu verbringen / La chambre à coucher de Max Ernst cela vaut la peine d'y passer une nuit*, [1920], collage, gouache e matita su carta. Zurigo, collezione Werner Schindler. Crediti: Archivio dell'autore. © Max Ernst, by SIAE 2025.

nascimentale (al centro di una magistrale lettura di Rosalind Krauss in chiave psicoanalitica).⁴⁹ Così, ancora, e soprattutto, nella doppia matrice freudiana e 'antichista' del *photocollage* *The Punching Ball ou l'immortalité de Buonarroti* (1920) (fig. 7), autoritratto doppio dell'artista da giovane. L'opera era stata concepita per il volume *Dadaglobe* progettato da Tristan Tzara e mai realizzato: un'antologia di testi e immagini che, a



7. Max Ernst, *The Punching Ball ou l'immortalité de Buonarroti*, [1920], stampa fotografica alla gelatina d'argento, stampa fotomeccanica, gouache e inchiostro. Chicago, Arnold H. Crane Collection. Crediti: Archivio dell'autore. © Max Ernst, by SIAE 2025.

cinque anni dalla nascita del movimento, doveva sancirne l'affermazione a livello internazionale.⁵⁰ Il più illustre e immediato precedente per l'elaborazione di un autoritratto così concepito va individuato in *L.H.O.O.Q.* (1919) di Marcel Duchamp, incunabolo delle successive variazioni fotografiche *en travesti* dell'artista francese nei panni di Rose Sélavy e di Belle Haleine. Pubblicato nel marzo del 1920 sulla rivista «391» di Francis Picabia, esso rappresentò certamente uno stimolo importante per la sperimentazione sul fronte del *photocollage*, intrecciando riferimenti colti, questioni di identità di genere, arguti e irriverenti cortocircuiti tra registri verbali e visivi (nel segno ancora una volta del motto di spirito freudiano e della sua forza visionaria e rivelatrice), grazie allo statuto poroso proprio del medium fotografico e degli alti livelli di sofisticazione dell'immagine così costruita.

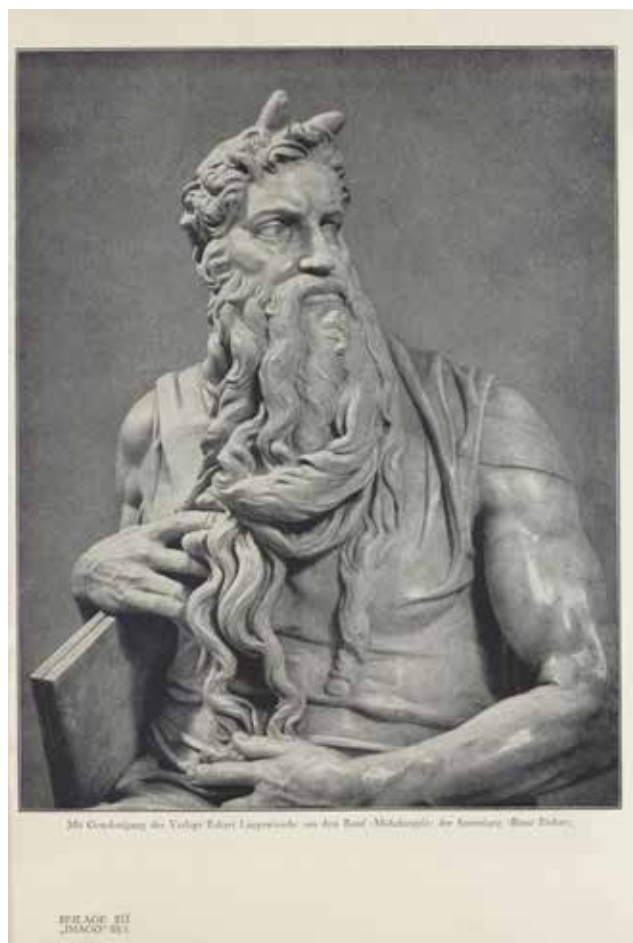
Ernst era venuto a conoscenza della più recente attività dada di Duchamp per il tramite di Katherine Dreier, in visita alla scandalosa mostra al Kunstverein di Colonia nel 1919, nella cui occasione fu pubblicato il leggendario «Bulletin D» e furono esposte opere di pittori dilettanti e di malati mentali.⁵¹ Se a queste circostanze recuperiamo anche la memoria della visita allo studio di Auguste Rodin a Parigi a cui Ernst prese parte in quanto allievo di Paul Clemen nell'estate del 1913 e il lungo articolo in due puntate dedicato da Clemen allo scultore francese nel 1905, comprendiamo anche meglio i termini entro cui si definisce, per l'artista tedesco, l'interesse per Michelangelo e per il michelangiolismo.⁵² Come in un'operazione di *marcottage* rodiniano, spostato adesso dal piano dell'assemblaggio di lacerti di materia plastica indipendentemente lavorati a quello dell'innesto di immagini incongruenti e dalla provenienza disparata, l'autoritratto combina l'idea del *Porträtbüste* mondano con la sua spudorata sconfessione (la seconda parte dell'articolo di Clemen si apriva con la riproduzione del busto di Luisa Lynch de Morla Vicuña, vicino per la sua affettata postura alla fotografia del ritratto femminile acefalo utilizzato in questa occasione da Ernst, fig. 8). L'elegante *décolleté* drappeggiato della figura in basso a destra è corrotto e degradato dall'ancoraggio di una testa sottratta al manuale di anatomia umana, in un improbabile rapporto di scala che tenta di riportare, attraverso la misurazione di un rigoroso tratteggio, il modello all'originale o, diversamente, di stabilire un'improbabile gerarchia di valori tra i meriti di 'Dadamax', più in alto in centimetri, e quelli dell'illustre antenato, 'Caesar' Buonarroti, 'imperatore' della scultura e del segreto della sua grammatica plastica e anatomica.

Così come il saggio di Freud su Leonardo (1910) aveva avuto un suo peso specifico su *L.H.O.O.Q.* di Duchamp (collezione privata),⁵³

come sul più tardo *Le Baiser* (1927) di Ernst (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim), il riferimento a Michelangelo va rintracciato nella lettura del testo freudiano sul Mosè di San Pietro in Vincoli (1913) (fig. 9).⁵⁴ Possiamo facilmente immaginare quanto l'artista tedesco possa essere stato affascinato dalla pluralità di interpretazioni sollecitate dall'opera nella storiografia citata diligentemente da Freud e di certo familiare al giovane studente di storia dell'arte a Bonn (Burckhardt, Grimm, Justi, Morelli, Müntz, Springer, Thode, Wöfflin...). Allo stesso modo, le palesi contraddizioni del racconto biblico impietosamente evidenziate dal medico viennese possono avere galvanizzato l'anticlericalismo dell'uomo e la curiosità dell'artista per il testo. Non si tratta evidentemente di una fonte viva in senso stretto da riprendere in maniera pedissequa – in altre occasioni Ernst avrebbe pescato a piene mani dal catalogo di Michelangelo in maniera più o meno diretta⁵⁵ – quanto di una rivisitazione composita, in cui i singoli pezzi del puzzle sembrano seguire una narrazione ben precisa e dare valore a dettagli

8. Riproduzione del *Busto di Luisa Lynch de Morla Vicuña* di Auguste Rodin, in Paul Clemen, *Rodin. 2*, «Die Kunst für Alle» / «Die Kunst», XX, 14, 1905, tavola fuori testo.

9. Riproduzione del dettaglio del busto del *Mosè* di Michelangelo Buonarroti, in [Sigmund Freud], *Der Moses von Michelangelo*, «Imago», III, 1, 1914, tavola fuori testo.



apparentemente marginali e tutti in controparte rispetto all'originale michelangiotesco: nella figura in basso, la torsione del busto in direzione opposta a quella della testa; l'inserito posticcio della mano che preme contro il petto e sembra trattenere il drappeggio della stola al centro; le espressioni contrastanti dei volti: serena e pacificata quella di Ernst, altera e in tensione quella del busto-mascotte con sembianze femminili.

Che sia un'allusione all'omosessualità di Michelangelo o un mascheramento in cui è il proprio sé a sdoppiarsi dolorosamente fra principio di realtà e principio di piacere o, al contrario, a mettersi in gioco in maniera ironica (il sacco da pugni cui si fa riferimento nel titolo è il volto di Ernst o quello di Michelangelo?), o ancora la ridicolizzazione dell'autorità del padre (Philipp Ernst), della patria (il *Kaiser*) o dell'arte del Rinascimento (Buonarroti), l'artista tedesco sembra voler raccogliere quel «qualcosa di nuovo, di sovraumano» che Michelangelo aveva posto nella figura di Mosè, secondo Freud, a tutto vantaggio «della più alta impresa psichica possibile all'uomo: soggiogare la propria passione a vantaggio e in nome di una causa alla quale ci si è votati». ⁵⁶ L'equilibrio di opposte tensioni che governa il *photocollage* sembra ricalcare allora l'idea di un michelangioloismo rodiniano quale più fedele rappresentazione plastica della contrazione fisica del disagio della modernità (e della sua sublimazione). La «più alta impresa psichica possibile all'uomo» diventa allora, paradossalmente, quella di dare corpo alla propria passione e di allontanare da sé ogni compromesso, tradimento, mistificazione, mettendo a nudo i meccanismi di rivelazione del pensiero, delle sue censure e dei suoi desideri.

Se il dandismo della posa di Ernst sembra minato dallo spettro del suo doppio ferito dal trauma della guerra, antagonista al mito eugenetico del corpo maschile come macchina da guerra, la dichiarazione del 1919 del giovane di «bell'aspetto», «molto intelligente», che «dipinge più per pigrizia e tradizioni millenarie che per amore dell'arte», ⁵⁷ non solo rivendica il diritto a una *flânerie* oziosa e improduttiva (almeno per gli standards del maschilismo imperante nella retorica e nella propaganda dell'incipiente stagione dei totalitarismi europei), ma restituisce anche un nuovo senso a quelle «tradizioni millenarie». ⁵⁸ La 'riesumazione' di un illustre maestro come Michelangelo non va intesa allora come un distacco dalla storia dell'arte ma, al contrario, come una piena immersione in essa, in cui gli oggetti perduti della propria infanzia e della propria giovinezza ritornano come funzioni della struttura della visione e del suo *incessante ritorno al già noto*, per dirla ancora con Krauss, ⁵⁹ come forme di una nuova figurazione della relazione tra automatismo

psichico e tradizione visiva. Del resto, il titolo evocava l'immortalità di Buonarroti e dunque la sua attualità, sia che la si volesse giudicare come un ingombro da cui emanciparsi o, come sembra più convincente, un'eredità viva, da riscrivere continuamente.

A confermare questo assunto, qualche anno più tardi, il più noto saggio di Ernst, *Au-delà de la peinture*, si apriva con una lunga citazione dal *Trattato della pittura* di Leonardo e un omaggio ancora a quella «insopportabile ossessione visiva» che aveva portato l'artista tedesco a sperimentare «nuovi procedimenti tecnici» nel segno dell'*hasard* sui quali nondimeno continuare a testare «l'improvvisa tensione delle [...] facoltà visionarie e [...] la successione allucinante di immagini contraddittorie che si sovrapponevano le une alle altre con la tenacia e la velocità proprie dei ricordi sentimentali».⁶⁰

Questo contributo propone gli esiti parziali di una più ampia ricerca in corso sugli antichi maestri e il Surrealismo avviata come Wallace Fellow presso I Tatti - The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies nel 2022 e anticipata, con tagli e focus diversi, in tre diverse presentazioni a I Tatti di Firenze (Surrealist Renaissance. Old Masters, Art Histories, Other Modernities, 6 dicembre 2022), alla Bibliotheca Hertziana di Roma (Rinascimento visionario: Giovanni di Paolo tra i surrealisti, 28 aprile 2023) e all'Institut français di Firenze (Gli Old Masters e il Surrealismo: fonti vive e istanze di poetica, 21 maggio 2024). La citazione del titolo è tratta da Max Ernst, Notes pour une biographie (1970), trad. it. di Ippolito Simonis e Gian Renzo Morteo, Note per una biografia, ed. cons. a cura di Elio Grazioli, Abscondita, Milano, 2022, p. 20.

¹ André Breton, *Second Manifeste du Surréalisme*, pubblicato in prima battuta sull'ultimo numero de «La Révolution surréaliste», V, 12, 1929, pp. 11-17 e poi come autonomo pamphlet «rivisto e aumentato» nel 1930 nella sua versione definitiva, trad. it. di Liliana Magrini, *Secondo Manifesto del Surrealismo (1930)*, in *Manifesti del Surrealismo*, ed. cons. Einaudi, Torino, 2003, p. 67.

² *Quelques ancêtres du Surréalisme. Deux cents gravures de Raphael à Redon*, catalogue de l'exposition (Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes, 1965), Bibliothèque nationale, Paris, 1965.

³ Per l'Italia si pensi solo agli omaggi 'surrealisti' all'interno delle mostre *Alternative Attuali* a cura di Enrico Crispolti, per cui rinvio ai saggi pubblicati in *Alternative Attuali. L'esperienza di Enrico Crispolti all'Aquila. 1962-1968*, a cura di Giuseppe Di Natale, Quodlibet, Macerata, 2024, e alle esposizioni *Mitologie del nostro tempo*, testo di Luigi Carluccio, catalogo della

mostra (Arezzo, Galleria comunale d'arte moderna, maggio-giugno 1965), TECA, Torino 1965, *Le muse inquietanti. Maestri del Surrealismo*, a cura di Luigi Carluccio, catalogo della mostra (Torino, Galleria d'arte moderna, novembre 1967-gennaio 1968), Associazione Amici torinesi dell'arte contemporanea, Torino, 1967, per la quale ultima rinvio ad Alessandro Nigro, «Le Muse inquietanti. Maestri del Surrealismo» a Turin en 1967. *Histoire d'une exposition surréaliste mémorable*, in *Le surréalisme et l'argent* sous la direction de Julia Drost, Fabrice Flahutez et Martin Schieder, DFK Paris /arthistoricum.net, Paris-Heidelberg, 2021, pp. 382-401. Su Carluccio, si veda il saggio di Claudio Zambianchi, *Il Surrealismo dopo l'Informale negli occhi di Luigi Carluccio ed Enrico Crispolti*, infra. Per la storiografia francese, si vedano per esempio, in maniera non esaustiva e con riferimento (anche) alle arti visive: Marcel Jean, *Histoire de la peinture surréaliste*, Éditions du Seuil, Paris, 1959; Jean-Louis Bédouin, *Vingt ans de surréalisme 1939-1959*, Denoël, Paris, 1961; Patrick Waldberg, *Le Surréalisme*, Skira, Genève, 1962; la riedizione di Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme* (1945), Éditions du Seuil, Paris, 1964; José Pierre, *Le Surréalisme*, Éditions Rencontre, Lausanne, 1966; René Passeron, *Histoire de la peinture surréaliste*, Librairie Générale Française, Paris, 1968; Sarane Alexandrian, *L'Art surréaliste*, Hazan, Paris, 1969.

⁴ Jean Adhémar, *Introduction*, in *Quelques ancêtres*, cit., p. IV.

⁵ Breton, *Second Manifeste*, cit., p. 66.

⁶ Idem, avec le concours de Gérard Legrand, *L'Art magique* (1957), trad. it. di Roberto Lucci, *L'arte magica*, Adelphi, Milano, 1991.

⁷ Sulla cultura visiva di Breton rinvio al recente volume di Elza Adamowicz, *The Eye of the Poet. André Breton and the Visual Arts*, Reaktion Books, London, 2022. Più in generale, sul Surrealismo,

si prendano come riferimenti di un'aggiornata bibliografia il volume *Surrealism Beyond The Borders*, edited by Stephanie d'Alessandro and Matthew Gale, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2021, e *Surréalisme*, sous la direction de Didier Ottinger et Marie Sarré, catalogue de l'exposition (Paris, Centre Pompidou, 4 septembre 2024-13 janvier 2025), Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2024. In nessuno di questi lavori è però specificatamente affrontato il tema degli antichi maestri, per cui rinvio a Davide Lacagnina, «Quello che altri hanno visto»: Paolo Uccello, gli antichi maestri italiani e il Surrealismo, in *Il Surrealismo e l'Italia*, a cura di Alice Ensabella, Alessandro Nigro e Stefano Roffi, catalogo della mostra (Mamiano di Traversetolo, Parma, Fondazione Magnani-Rocca, 14 settembre-15 dicembre 2024), Dario Cimorelli editore, Milano, 2024, pp. 43-49.

⁸ Sono ben note, per esempio, le imbarazzate riserve in tal senso di William S. Rubin, *Dada, Surrealism, and Their Heritage*, The Museum of Modern Art, New York, 1968, nel volume pubblicato in occasione dell'omonima mostra allestita, dopo New York, anche al LACMA di Los Angeles e all'Art Institute di Chicago. Un primo significativo bilancio della storiografia surrealista è in Anne Foucault, *Histoire du Surréalisme ignoré (1945-1969). Du Déshonneur des poètes au «surréalisme éternel»*, Hermann, Paris, 2022, pp. 15-88.

⁹ Max Ernst, *Qu'est-ce que le Surréalisme?* (1934), trad. it. di Ippolito Simonis e Gian Renzo Morteo, *Che cos'è il Surrealismo?*, in *Max Ernst*, a cura di Elio Grazioli e Andrea Zucchinali («Riga», 42), Quodlibet, Macerata, 2021, p. 48. A sostenere questa posizione già Werner Hofmann, *Max Ernst et la tradition*, in *Max Ernst. «À l'intérieur de la vue»*, catalogue de l'exposition (Paris, Orangerie des Tuileries, 2 avril-31 mai

1971), Hans Christians, Hamburg, 1971, pp. 9-20. La mostra, itinerante, è stata allestita anche in altre sedi in Francia e in Germania.

¹⁰ Ernst, *Qu'est-ce que le Surréalisme?*, cit., p. 49.

¹¹ *Max Ernst. Oeuvre-Katalog*, bd. II (*Werke, 1906-1925*), bearbeitet von Werner Spies, Sigrid und Günter Metken, Menil Foundation-DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln, 1975, n. 505. Più in generale, sull'artista si veda *Max Ernst. Leben und Werk*, herausgegeben von Werner Spies, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln, 2005 e, in italiano, il più recente *Max Ernst*, a cura di Martina Mazzotta e Jürgen Pech, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 4 ottobre 2022-26 febbraio 2023), Electa, Milano, 2022.

¹² Thomas Gaegtens, *Max Ernst and the Great Masters*, in *Max Ernst. A Retrospective*, edited by Werner Spies and Sabine Rewald, exhibition catalogue (New York, The Metropolitan Museum of Art, 7 April-10 July 2005), Yale University Press, New Haven-London, 2005, pp. 37-49. Ernst, *Notes*, cit., p. 11.

¹³ La dichiarazione è in Werner Spies, *Die Rückkehr der schönen Gärtnerin. Max Ernst 1950-1970*, DuMont-Schauberg, Köln, 1971, p. 136.

¹⁴ Elizabeth Legge, *Posing Questions: Ernst's Au rendez-vous des amis*, «Art History», X, 2, 1987, pp. 227-243. L'associazione dada-demenza precoce è al centro di un articolo di Henri-René Lenormand, *Dada et psychologie*, «Comoedia», XIV, 2654, 23 mars 1920, p. 1, contestato sia da Breton che da Picabia. Allo stesso autore si deve la *pièce Le Mangeur des rêves*, messa in scena a Ginevra e poi a Parigi nel febbraio 1922, con un taglio fortemente critico nei confronti della 'moda psicoanalitica'. Si veda anche Charlotte Stokes, *The Scientific Methods of Max Ernst: His Use of Scientific Subjects from La Nature*,

«Art Bulletin», LXII, 3, 1980, pp. 453-465, per le altre fonti visive 'scientifiche' del dipinto.

¹⁵ Elizabeth Legge, *Only half saying it: Max Ernst and emblems*, «Word & Image», XVI, 3, 2000, pp. 239-269.

¹⁶ Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* (1899), trad. it. di Elvio Fachinelli e Herma Trettl, *L'interpretazione dei sogni*, Bollati Boringhieri, Torino, 2010, p. 299. L'interesse di Freud per Raffaello è già in una lettera alla fidanzata del 1883, per cui rinvio a Ernst H. Gombrich, *Freud's Aesthetics* (1966), trad. it. di Fiammetta Moronti, *Freud e l'arte*, in Ernst H. Gombrich, *Freud e la psicologia dell'arte*, Einaudi, Torino, 1967, pp. 13-16. Sulla presenza della psicoanalisi nella pittura di Ernst rinvio ancora a Elizabeth Legge, *Max Ernst. The Psychoanalytic Sources*, UMI Research Press, Ann Arbor 1989.

¹⁷ La prima traduzione in francese *Origine et développement de la psychanalyse*, sui numeri di dicembre 1920, gennaio 1921 e febbraio 1921 della «Revue de Genève» è quella cui fa riferimento Breton nel suo resoconto dell'incontro con Freud a Vienna (Breton, *Interview*, cit.): sono le celebri cinque conferenze di psicoanalisi tenute nel 1909 alla Clark University negli Stati Uniti e pubblicate originariamente in tedesco con il titolo *Über Psychoanalyse*, Franz Deuticke, Leipzig-Wien, 1910. A seguire, *La Psychanalyse*, trad. fr. par Yves Le Lay, Payot, Paris, 1921 e *Introduction à la psychanalyse*, trad. fr. par Samuel Jankélévitch, Payot, Paris, 1922. Si attese ancora un po' invece per *La Science des rêves*, trad. fr. par Ignace Meyerson, Librairie Félix Alcan, Paris, 1926.

¹⁸ La ragione di questa presenza va individuata con ogni evidenza nei testi raccolti nel dossier monografico *Hommage à Dostoïevski*, «La Nouvelle Revue Française», n.s., IX, 101, 1^{er} février 1922, con motivo del centenario appena trascorso della sua nascita.

In particolare, i contributi di Léon Schestof (*Dostoïevski et la lutte contre les évidences*) e di Jacques Rivière (*De Dostoïevski et de l'insondable*) aprivano una stimolante linea di credito sull'autore negli ambienti prossimi al Surrealismo, nonostante le ben note antipatie di Breton per lo scrittore russo e l'antagonismo nei confronti degli orientamenti culturali della rivista, con cui pure molti surrealisti e lo stesso Breton collaborarono (cfr. Paola Dècina Lombardi, *Surrealismo 1919-1969. Ribellione e immaginazione*, Mondadori, Milano, 2007, pp. 52-54). È utile ricordare, nell'economia di questa riflessione, che Dostoevskij fu al centro anche degli interessi di Sigmund Freud in un più tardo contributo del 1927 (*Dostojevski und die Vätertötung*, trad. it. di Silvano Daniele, *Dostoevskij e il parricidio*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991, pp. 321-348). Sulla asincronia delle immagini in Ernst si veda Ralph Ubl, *Prähistorische Zukunft. Max Ernst und die Ungleichzeitigkeit des Bildes*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2004.

¹⁹ Ernst, *Qu'est-ce que le Surréalisme?*, cit., pp. 49-50: «quando si dice che i surrealisti dipingono una realtà onirica in perpetuo cambiamento, non bisogna dedurre che essi si limitino a riprodurre i loro sogni su una tela (si tratterebbe di naturalismo ingenuo e descrittivo), oppure si costruiscano con gli elementi del sogno il loro piccolo mondo privato, per esservi felici o per scatenarvi le loro miserie (si tratterebbe della *Fuga fuori dal tempo*)».

²⁰ Ernst, *Notes*, cit., pp. 45-46. André Breton, *Interview du Professeur Freud à Vienne*, «Littérature», n. s., 1, 1^{er} mars 1922, p. 19.

²¹ Robert McNab, *Ghost Ships. A Surrealist Love Triangle*, Yale University Press, New Haven and London, 2004. In un altro quadro 'epocale' Ernst aveva adottato una strategia simile,

in cui vicende autobiografiche e mito antico si intrecciavano e confondevano in maniera continua e strumentale alla rielaborazione di precise istanze di poetica. Si veda in tal senso Eva di Stefano, *Tra le rovine del mito: L'Europe après la pluie di Max Ernst*, in *Elogio della confusione. Scritti in onore di Giacinto Lentini*, a cura di Giacomo Mulè e Piero Violante, Flaccovio editore, Palermo, 2005, pp. 101-113.

²² Non è l'unica volta, del resto, in cui Breton si è lasciato ritrarre sotto l'egida del pittore italiano. Si pensi alle due celebri fotografie di Man Ray con il più antico ritratto del 1922, in posa sdraiata sotto *L'énigme d'une journée* (1914) di de Chirico (New York, Museum of Modern Art), intenzionalmente apparecchiato e realizzato come un vero e proprio autoritratto a quattro mani (per il suo valore programmatico per la nascita del Surrealismo rinvio a Alessandro Nigro, *Ritratti e autoritratti surrealisti. Fotografia e fotomontaggio nella Parigi di André Breton*, Cleup, Padova, 2015, pp. 11-78), e la più tarda ripresa di gruppo (1924) al Bureau central de recherches surréalistes in rue de Grenelle, in cui Breton è immortalato contro *Le rêve de Tobie* (1917) (collezione privata) con de Chirico poco distante al centro della scena, in uno scatto utilizzato anche per la copertina del primo numero de «La Révolution surréaliste» (sul cui verso anche il pesce che campeggia obliquo sulla pagina sembra una ripresa del dipinto dechirichiano). Tra le pagine del fascicolo ritroviamo la stessa gerarchia e ancora la 'centralità' del pittore italiano nella composizione fotografica di gruppo pubblicata in forma di griglia intorno al ritratto di Germaine Berton a corredo dalla raccolta *Textes surréalistes* («La Révolution surréaliste», I, 1, 1^{er} décembre 1924, pp. 7-18). Sullo stesso numero de Chirico è presente anche come autore del racconto di un sogno (p. 3) e delle illustrazioni *L'apparition du cheval* (p. 8) e *Furies s'apprêtant à*

poursuivre un assassin par un clair après-midi d'automne (p. 31).

²³ André Breton, *Giorgio de Chirico - 12 Tavole in Fototipia*, «Littérature», II, 11, janvier 1920, pp. 28-29. La citazione dalla prima pagina. Il libro, edito senza data, ma facilmente databile al 1919, per la cronologia delle opere di de Chirico riprodotte e per la circostanza stessa della recensione su «Littérature» uscita a inizio del 1920, si trovava nella biblioteca di Breton con una più tarda dedica «À mon très cher ami / André Breton / en signe de reconnaissance / et en gage d'une amitié et d'une / estime sans déclin. / Giorgio de Chirico. / Rome janvier 1924» e pertanto è indicato erroneamente come pubblicato nel 1924: *André Breton. La Collection*, <https://www.andrebretton.fr/fr/work/56600100720471> (ultimo accesso: dicembre 2024).

²⁴ *Exposition G. de Chirico*, texte par André Breton, catalogue de l'exposition (chez Paul Guillaume, 21 mars-1 avril 1922), Imp. Union, Paris, 1922, p.n.n.

²⁵ Roger Vitrac, *Giorgio de Chirico*, «Littérature», n.s., 1, 1^{er} mars 1922, pp. 9-11 e *Une lettre de de Chirico*, ivi, pp. 11-13: «je me suis mis à copier dans les musées; qu'à Florence et à Rome j'ai passé des journées entières, en été et en hiver, auprès des maîtres des XIV^e et XV^e siècles italiens, les étudiant et les copiant; je me suis enfoncé dans la lecture des anciens traités de peinture [...], je me mis avec la patience d'un alchimiste à filtrer mes vernis, à broyer mes couleurs, à préparer mes toiles et mes planches», trad. it. di Marilena Renda, *Una lettera*, in *Giorgio de Chirico. Scritti 1910-1978. Romanzi, poesie, scritti teorici, critici, tecnici e interviste*, a cura di Andrea Cortellesa, Sabina D'Angelosante, Paolo Picozza, La nave di Teseo, Milano, 2023, pp. 370-371.

²⁶ *Une lettre de de Chirico*, cit., p. 12.

²⁷ *Exposition G. de Chirico*, cit., n. 10.

²⁸ André Breton, *Le Surréalisme et la*

peinture («La Révolution surréaliste», II, 7, 15 juin 1926, p. 4), raccolto con le altre parti dello stesso articolo nel 1928 in un volume con lo stesso titolo, trad. it. di Ettore Capriolo, *Il Surrealismo e la pittura*, postfazione di Angela Sanna, Abscondita, Milano 2010, p. 33. A essere preso particolarmente di mira, in questa sede, è il dipinto *Il figliol prodigo* da identificarsi verosimilmente con quello del 1924 (collezione privata) che apparteneva alla Galerie Surréaliste di Parigi sul cui retro, nel 2007, è stata scoperta una prima versione di *Mercurio e i metafisici* con un assetto compositivo derivato dall'*Estasi di santa Cecilia* di Raffaello nella Pinacoteca di Bologna (*De Chirico*, a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 20 gennaio-27 maggio 2007), Marsilio, Venezia, 2007, pp. 122-123, scheda 29, e 148-149, scheda 39. In un contesto ormai di radicale dismissione della più recente attività del pittore italiano, l'oltraggio dello scarabocchio sulla riproduzione del dipinto *Oreste ed Elettra* (1923) (Milano, FAI-Fondo Ambiente Italiano, Villa Necchi Campiglio, Collezione Claudia Gian Ferrari) pubblicata sulle pagine de «La Révolution surréaliste» (II, 6, 1^{er} mars 1926, p. 32) segnava un punto di non-ritorno nell'annoso scontro tra i due: Jole de Sanna, *Giorgio de Chirico-André Breton. Duel à mort*, «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», 1-2, 2002, pp. 17-61.

²⁹ Nel suo racconto de Chirico rimarca l'impegno delle lunghe sessioni di studio nei musei fiorentini in cui si trovavano gli originali raffaelleschi: il primo nella Galleria di Palazzo Pitti, il secondo agli Uffizi fino al suo definitivo trasferimento nella Galleria Nazionale delle Marche di Urbino nel 1927. Si veda Cristina Acidini Luchinat, *Raffaello*, Pacini editore, Pisa, 2020, p. 97, e, per una più generale *mise-à-jour* a più voci degli studi sul maestro italiano, *Raffaello 1520-1483*, a cura di Marzia Faietti e Matteo

Lafranconi, con Francesco P. Di Teodoro e Vincenzo Farinella, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo-2 giugno 2020), Skira, Milano, 2020. Le due copie di de Chirico sono state pubblicate da ultimo in *Picasso De Chirico Dalí. Dialogo con Raffaello*, a cura di Beatrice Avanzi e Victoria Noel-Johnson, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, 2 maggio-29 agosto 2021), Silvana editoriale, Milano, 2021, pp. 196-197, catt. 83-84.

³⁰ È lo stesso artista a informarci in tal senso: «tra quelli [quadri] andati di là dall'Alpe, trovasi pure una copia da Raffaello (Ritratto d'ignota detta: *la Muta*)», in Giorgio de Chirico, *Prefazione* (1921), ora in *Giorgio de Chirico. Scritti*, cit., p. 303. Vedi anche *La muta*, 1920, in *De Chirico. Gli anni Venti*, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, catalogo della mostra (Verona, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Palazzo Forti-Galleria dello Scudo, 14 dicembre 1986-31 gennaio 1987), Mazzotta, Milano, 1986, p. 54 (in cui è documentato un interessante passaggio dell'opera nella collezione di Raffaele Carrieri) e, più di recente, Victoria Noel-Johnson, *De Chirico e Raffaello: un dialogo "oltremodo metafisico"*, in *Picasso De Chirico Dalí*, cit., p. 87.

³¹ Giorgio de Chirico, *Raffaello Sanzio* (1920), ora in *Giorgio de Chirico. Scritti*, cit., pp. 230-236.

³² *Ibidem*. Su questo testo si veda anche Vincenzo Trione, *Atlanti metafisici. Giorgio de Chirico. Arte, architettura, critica*, Skira, Milano, 2005, pp. 133-136.

³³ «Le madonne di Raffaello, del Correggio e i Murillo hanno rivelato a Giorgio de Chirico [...] la vera grandezza della pittura»: Isabella Far [Giorgio de Chirico], *L'arte sacra* (1945), ora in *Giorgio de Chirico. Scritti*, cit., p. 1214.

³⁴ Noel-Johnson, *De Chirico e Raffaello*, cit.

³⁵ De Chirico, *Raffaello Sanzio*, cit.

³⁶ A prevalere furono allora notazioni aneddotiche, ambientali, rivendicazioni classiciste, ora moderniste ora antimoderniste, o più correnti forme di richiamo all'ordine, nelle appropriazioni operate soprattutto da Margherita Sarfatti e dagli artisti del Novecento Italiano: Guicciardo Sassoli de' Bianchi Strozzi, *Raffaello 1920-1922. Percezione*, Minerva edizioni, Bologna, 2020 e, per una cronologia più estesa del dibattito italiano intorno a Raffaello, Virginia Magnaghi, «*Marea che si frange?*» *Raffaello nella critica e nell'arte italiana del Primo Novecento*, «Studiolo», 17, 2020-2021, pp. 50-65.

³⁷ *Clemen, Paul*, in *Dictionary of Art Historians*, <https://arthistorians.info/clemenp/> (ultimo accesso: dicembre 2024).

³⁸ Sposati nel 1918 e separatisi nel 1922, i due divorziarono ufficialmente nel 1926. Luise, ebrea, deportata dalla Francia in cui si era rifugiata, morì in un campo di sterminio ad Auschwitz nel 1945. Si veda la sua autobiografia postuma, *Nomadengut* (2000), Engl. tr. by Marilyn Richter and Marietta Schmitz-Esser, *The First Wife's Tale. A Memoir by Louise Straus-Ernst*, *Art historian, Critic, Journalist, Intimate of Europe's Avant-garde Artists in the 1920s and 30s*, Midmarch Arts Press, New York, 2004. Più di recente, Eva Weissweiler, *Notre Dame de Dada. Luise Straus-Ernst. Das dramatische Leben der ersten Frau von Max Ernst*, Kiepenheuer & Witsch, Cologne, 2016.

³⁹ Michela Passini et François-René Martin, *Ressentiment politique, affinités intellectuelles: Eugène Müntz et l'histoire de l'art allemande*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia» (serie V), I, 1, 2009, pp. 227-253 e 332-335, e ancora Michela Passini, *Correspondance allemande d'Eugène Müntz. Aux origines de l'institutionnalisation de l'histoire de l'art*, Armand Colin, Paris, 2012.

⁴⁰ Oskar Fischel, *Zu Raphaels Gedächtnis. Rede zur deutschen Raphael*, Preuß, Berlin, 1920.

⁴¹ Ernst, *Notes*, cit., p. 31. Jürgen Pech, *Was der Taucher vor dem Sprung nicht wissen kann. Giorgio de Chirico und Max Ernst*, in Arnold Böcklin, *Giorgio de Chirico, Max Ernst. Eine Reise ins Ungewisse*, Herausgegeben von Guido Magnaguano und Juri Steiner, Katalog zur Ausstellung (Zurich, Kunststahaus, 3 Oktober 1997-18 Januar 1998) (mostra successivamente allestita anche a Monaco di Baviera e a Berlino), Benteli Verlag, Bern, 1997, pp. 289-330 (e la sua parziale revisione in italiano *Dalla pittura metafisica alla visione patafisica del mondo di Max Ernst*, in *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardia*, a cura di Paolo Baldacci, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 14 novembre 2015-28 febbraio 2016), Fondazione Ferrara Arte, [Ferrara], 2015, pp. 165-175).

⁴² «Valori Plastici», I, 1, 1918, tavola fuori testo.

⁴³ *Ivi*, 4-5, 1919, tavola fuori testo. Giorgio de Chirico, *Sull'arte metafisica* (1919), ora in *Giorgio de Chirico. Scritti*, cit., pp. 177-182. Altri due testi ancora a firma del pittore italiano si ritrovano sulla prima annata della rivista: *Impressionismo e Il ritorno al mestiere*, *ivi*, pp. 183-186 e 187-192.

⁴⁴ Prima ancora de Chirico aveva potuto contare, com'è noto, anche su una tempestiva fortuna in ambito Dada a Zurigo e avere raggiunto l'interesse di Ernst attraverso questo altro canale. Il pittore italiano era in rapporti epistolari con Tristan Tzara già dalla primavera del 1916 e partecipò con un disegno, inviato come omaggio al poeta rumeno, alla *Ausstellung von Graphik, Broderies, Reliefs* alla Galerie DADA nel maggio del 1917. Infine, a dicembre dello stesso anno, un suo dipinto, *Le Mauvais génie d'un roi* (1914-1915), allora nella collezione di Apollinaire e oggi al MoMA di New York, era stato pubblicato sul numero 2 della rivista

«DADA», in tandem con alcune libere traduzioni di Tzara di *poèmes nègres* (Maria Grazia Messina, *Parigi e Zurigo, 1915-1918: un osservatorio su de Chirico*, in *De Chirico a Ferrara*, cit., pp. 39-53).

⁴⁵ Ernst, *Notes*, cit., p. 32. Si veda anche, a questo proposito, Werner Spies, *L'origine, comme un écho lointain* (1975), trad. it. di Elio Grazioli, *L'origine come un'eco lontana*, in *Max Ernst*, a cura di Elio Grazioli e Andrea Zucchinali, cit., pp. 94-103.

⁴⁶ Gombrich, *Freud's Aesthetics*, cit., pp. 25-26, per entrambe le ultime citazioni e per le resistenze di Freud nei confronti di espressionisti e surrealisti. Ancora, più in generale sul tema, Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, International Universities Press, New York, 1952.

⁴⁷ Alice Ensabella e Gerd Ross, *Le lettere di de Chirico a Paul e Gala Éluard (gennaio 1924-gennaio 1925)*, «Studi OnLine», V, 9-10, 2018, pp. 27-38, <https://www.archivioartemetafisica.org/studi-online-dic-2018-2/> (ultimo accesso: dicembre 2024).

⁴⁸ Ancora Ernst, *Notes*, cit., pp. 32-33.

⁴⁹ Rosalind Krauss, *The Master's Bedroom*, «Representations», 28, 1989, pp. 55-76. Anche per quest'opera la memoria degli interni angusti e claustrofobici di Paolo Uccello sembra un riferimento plausibile e mediato sempre attraverso il filtro di de Chirico: Lacagnina, «Quello che altri hanno visto», cit.

⁵⁰ *Max Ernst. Oeuvre-Katalog*, cit., n. 372. Adrian Sudhalter et alii, *Dadaglobe Reconstructed*, Scheidegger

& Spiess, Zürich, [2016]. Più in generale sulla fotografia surrealista rinvio a *La Subversion des images. Surréalisme Photographie Film*, sous la direction de Quentin Bajac et Clément Chéroux, catalogue de l'exposition (Paris, Centre Pompidou, 23 septembre 2009-11 janvier 2010), Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2009 e, con riferimento a Ernst, al più recente *FOTOGAGA. Max Ernst und die Fotografie. Die Sammlung Würth zu Gast*, herausgegeben von Katja Böhlau und Ludger Derenthal, Ausstellungskatalog (Berlin, Museum für Fotografie, 18 Oktober 2024-27 April 2025), Wienand, Köln, 2024.

⁵¹ Ernst, *Notes*, cit., p. 40.

⁵² Gaetgens, *Max Ernst and the Great Masters*, cit., p. 38, per la notizia della visita all'atelier di Rodin. Paul Clemen, *Rodin. 1 e Rodin. 2*, «Die Kunst für Alle» / «Die Kunst», XX, 13 e 14, 1905, pp. 289-307 e 321-335.

⁵³ Mi limito al 'classico' Jack J. Spector, *Freud and Duchamp: The Mona Lisa "Exposed"*, «Artforum», VI, 8, 1968, pp. 54-56.

⁵⁴ Sigmund Freud, *Der Moses des Michelangelo* (1913), trad. it. di Silvano Daniele, *Il Mosè di Michelangelo*, in *Saggi sull'arte*, cit., pp. 183-215.

⁵⁵ Si veda per tutti *La Vierge corrigeant l'Enfant-Jésus devant trois témoins: A. B. P. E. et le peintre* (1926) (Colonia, Museum Ludwig), per cui rinvio a Roland Krischel, *Klassisches im Ernst. Über einige Vorbilder für Max Ernsts 'La Vierge corrigeant l'Enfant-Jésus...'*,

«Kölner Museums-Bulletin», 1, 1998, pp. 4-18.

⁵⁶ Freud, *Der Moses*, cit., p. 210. È Elza Adamowicz (*Surrealist Collage in Text and Image. Dissecting the Exquisite Corpse*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, pp. 144-146), a proporre una lettura del ritratto in termini di rielaborazione del complesso edipico, con la decapitazione, la femminilizzazione, la riduzione in scala e la mercificazione a oggetto sportivo (il *punching ball*) del padre dell'artista, con cui identifica la figura in basso a destra.

⁵⁷ Max Ernst, *Autophoto* (1919), trad. it. di Ippolito Simonis e Gian Renzo Morteo, *Autofoto*, in *Max Ernst*, a cura di Elio Grazioli e Andrea Zucchinali, cit., p. 40.

⁵⁸ Sulla retorica del corpo maschile nell'era dei totalitarismi e su una lettura dei primi *collages* di Ernst sotto questa lente di osservazione rinvio a Hal Foster, *Prosthetic Gods*, The MIT Press, Cambridge (MA), 2004, pp. 151-155. Ancora, su autoritratti, surrealismo e fonti psicoanalitiche si veda David Lomas, *The Haunted Self. Surrealism, Psychoanalysis, Subjectivity*, Yale University Press, New Haven-London, 2000.

⁵⁹ Krauss, *The Master's Bedroom*, cit., p. 64.

⁶⁰ Max Ernst, *Au-delà de la peinture* (1937), trad. it. di Ippolito Simonis e Gian Renzo Morteo, *Oltre la pittura*, in *Max Ernst*, a cura di Elio Grazioli e Andrea Zucchinali, cit., p. 56.