

Il dibattito italo-francese sulla « magia » e l'appropriazione del Rinascimento italiano da parte dei surrealisti : il caso di Piero di Cosimo

Beatrice SICA

Nel periodo tra le due guerre il dibattito culturale in Francia e in Italia toccò a più riprese l'idea di « magia » letteraria e artistica, a cui si legava strettamente una ridiscussione della pittura del Rinascimento italiano, epoca « magica » per eccellenza. In queste pagine verranno prima indicate le linee generali di questa *querelle* franco-italiana a proposito della « magia » e poi verrà illustrata l'appropriazione del Rinascimento da parte dei surrealisti attraverso il caso di Piero di Cosimo, nell'interpretazione che ne dettero lo storico dell'arte Georg Pudelko e il pittore Max Ernst in due scritti poco conosciuti.

Quale magia ?

Dalla metà degli anni '20 fino alla metà degli anni '40 gli intellettuali francesi e italiani pongono l'accento sul carattere « magico » dell'arte e della letteratura. L'uso dei termini « magia » e « magico » diventa frequentissimo nella saggistica e nella pubblicistica del primo dopoguerra. Ma quali ragioni aveva questa insistenza ? E cosa significava esattamente parlare di « magia » in campo letterario e artistico ? È raro trovare negli scritti dell'epoca una vera e propria definizione. Forse per essere sicuri di contenere tutti i diversi usi che vennero fatti del termine bisogna pensare a un significato molto largo : magico era in letteratura e in arte tutto ciò che permetteva di dare l'idea di trasformare la realtà data ; la magia letteraria e artistica era il senso stesso di trasfigurazione del reale che poteva scaturire dalle parole e dai segni ; maghi erano quegli scrittori e quei pittori che non si limitavano a ritrarre le cose come apparivano quotidianamente sotto gli occhi, ma permettevano incursioni in altri mondi, illuminazioni di una dimensione altrimenti ignota.

Non si può dire che questi temi o esigenze fossero nuovi : in fondo nell'accezione appena indicata magico coincide, in senso molto largo, con tutto ciò che è anti-realistico. In effetti il vero nodo non era la magia, ma la realtà, o meglio il rapporto dell'uomo con la realtà, e la sua rappresentazione attraverso l'arte e la letteratura. Massimo Bontempelli (1878-1960), intellettuale di punta nel periodo fascista, membro dell'Accademia d'Italia fondata da Mussolini, e teorico del realismo magico in Italia, parlava nella sua rivista "900". *Cahiers d'Italie et d'Europe* di « realtà esasperata », e cercava un modo di far vedere « la realtà più profonda »¹. André Breton, il fondatore del surrealismo in Francia, si esprimeva nello stesso senso quando scriveva in *Il surrealismo e la pittura* : « non dimentichiamo che per noi, in quest'epoca, è la realtà che è in gioco »².

La letteratura e l'arte affrontavano attraverso la riflessione sulla magia le medesime questioni poste in quegli anni dalla sociologia e dalla filosofia : a incorniciare il periodo considerato qui stanno infatti le riflessioni di Max Weber pubblicate postume in *Economia e società* (1922), e quelle di Theodor Adorno e Max Horkheimer nella *Dialettica dell'illuminismo* (1947) a proposito del « disincantamento del mondo ». Di fronte allo sviluppo della moderna civiltà industriale, basata sulla dissoluzione dei miti e sul dominio della razionalità, anche l'arte aveva perso quella funzione magica che aveva caratterizzato il suo sorgere³. Si trattava così di re-incantare il

¹ Bontempelli, M., « Cronaca », in *L'avventura novecentista. Selva polemica (1926-1938). Dal « realismo magico » allo « stile naturale » soglia della terza epoca*, Firenze, Vallecchi, 1938, p. 509-517, p. 509-510. Originariamente in francese : « Chronique et faits-divers au sujet de la fondation de "900" », in "900", n°1, autunno 1926, p. 173-176, p. 174 : « réalité exaspérée » e « la réalité [la] plus profonde ». Per il realismo magico bontempelliano si veda Bianchi, P., « La letteratura fra realismo e magia : Massimo Bontempelli », in *Testo*, XV, 28, luglio-dicembre 1994, p. 86-107 e Airoldi Namer, F., « Gli scritti teorici di Massimo Bontempelli nei *Cahiers du "900"* e la ricostruzione mitica della realtà », in *Studi Novecenteschi*, IV, 12, novembre 1975, p. 249-270.

² Breton, A., *Il surrealismo e la pittura*, traduzione di Capriolo, E., con uno scritto di Sanna, A., Milano, Abscondita, 2010, p. 15. Edizione francese : « Le surréalisme et la peinture », in *La Révolution surréaliste*, I, 4, 15 luglio 1925, p. 26-30, p. 27, poi nel volume *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1928, ora 2006, p. 14 : « n'oublions pas que pour nous, à cette époque, c'est la réalité même qui est en jeu. » Nonostante l'esigenza condivisa di una revisione del rapporto con la realtà, le posizioni di Bontempelli e Breton rimasero molto diverse. Per un confronto puntuale fra questi due intellettuali e i loro movimenti, rimando a Sica, B., « Massimo Bontempelli au miroir d'André Breton : l'aventure de "900" et le surréalisme français », in *Revue des Etudes italiennes*, 1-2, gennaio-giugno 2011, p. 43-63.

³ Si veda anche Benjamin, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, traduzione di Filippini, E., Torino, Einaudi, 1966, p. 17-56, p. 26 : « Le opere d'arte più antiche sono nate, com'è noto, al servizio di un rituale, dapprima magico, poi religioso ». Edizione tedesca : Benjamin, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Kommentar von Detlev Schöttker, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2007, p. 18 : « Die ältesten Kunstwerke sind, wie wir wissen, im Dienst eines Rituals entstanden, zuerst eines magischen, dann eines religiösen. » Originariamente il saggio fu stampato dapprima in francese nel 1936 (« L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », in *Zeitschrift für Sozialforschung*, 5, 1936, p. 40-

mondo, di recuperare cioè attraverso l'arte quella dimensione *altra*, spirituale o irrazionale a seconda dei punti di vista, che il capitalismo moderno aveva allontanato dalla realtà considerando quest'ultima solo in termini razionali. Gli artisti e gli intellettuali che si facevano sostenitori della magia nell'arte e nella letteratura erano coloro che facevano uno sforzo, appunto, per influenzare, promuovere, o semplicemente mettere in luce un potere spirituale o irrazionale che stava dietro le cose, e che i prodotti dell'uomo, letterari e artistici, potevano ancora comunicare. Certo, non era più il tempo del sorgere delle religioni analizzato da Weber. La magia, per i moderni, non poteva più essere una scienza, o avere lo stesso posto nel mondo che aveva avuto per gli antichi maghi. Eppure la sua difesa come idea, o anche solo come parola, poteva avere ancora un senso.

La magia dei moderni

Nel 1924 André Breton dedicò una sezione del primo *Manifesto del surrealismo* all'illustrazione dei « Segreti dell'arte magica surrealista » : in essa si spiegava come ottenere una « composizione surrealista scritta », e si stabilivano i principi della scrittura automatica. La penna doveva scorrere senza preoccuparsi di nulla, semplicemente farsi trascinare dal flusso del pensiero mosso dall'inconscio, che non aspettava altro che di essere liberato, fuori da ogni regola estetica o morale. Il termine « magico » non ritorna altrove nel manifesto fondativo del movimento. Ma intanto il legame della magia con l'inconscio e l'automatismo era stabilito : l'accezione surrealista della parola si fonderà sempre, da questo momento in poi, su questi elementi.

La poesia era uno dei territori privilegiati per condurre le operazioni magiche sul linguaggio. « [V]orremmo restituire alla poesia il suo senso dinamico e virulento, la virtù delle cose magiche⁴ », diceva Antonin Artaud. E ancora : « [L]e parole saranno prese in un senso incantatorio, veramente magico, – per la forma, le emanazioni sensibili, e non soltanto per il senso⁵. » Addirittura secondo Artaud tutto il movimento surrealista si riassumeva in una operazione magica : « [i]l surrealismo non è mai stato altro per me che una nuova forma di magia⁶. » Sulla stessa linea, Walter Benjamin sosteneva più in generale che non solo il surrealismo, ma tutta l'avanguardia moderna era un'esplorazione della « sfera [...] magica della parola » :

E sono appunto esperimenti magici con le parole, e non passatempi artistici, gli appassionati giochi di trasformazione fonetici e grafici che compaiono ormai da quindici anni in tutta la letteratura di avanguardia, si chiami essa futurismo, dadaismo o surrealismo⁷.

Anche dall'Italia arrivavano dei richiami al senso magico dell'arte e della letteratura : «900», la rivista di Massimo Bontempelli, si proponeva – almeno per il tempo in cui fu pubblicata in francese ed ebbe una composizione e un orizzonte internazionali (1926-1927)⁸ – come punto di aggregazione di un « realismo magico » europeo che, incorporando la lezione dell'avanguardia, superasse le distruzioni della forma attuate nell'arte e nella letteratura all'inizio del secolo. Dopo gli sconvolgimenti provocati dalla guerra era necessario ricostruire per l'uomo delle precise coordinate spazio-temporali : questo per Bontempelli significava non un semplice ritorno all'ordine, o peggio un culto anti-moderno della tradizione, ma il ritrovamento di un senso profondo della realtà con una coscienza più acuta delle sue forme e dei procedimenti dell'arte e della scrittura :

Perché non per niente l'arte del Novecento avrà fatto lo sforzo di ricostruire e mettere in fase un mondo reale esterno all'uomo. Lo scopo è di imparare a dominarlo, fino a poterne sconvolgere a piacere le leggi. Ora, il dominio dell'uomo sulla natura è la magia. Ed ecco spiegati certi caratteri e certe velleità magiche che vediamo spuntare qua e là in quella « atmosfera in formazione » che [...] questo « 900 » si lusinga di poter rappresentare e favorire⁹.

68), in una versione con diversi tagli non approvati dall'autore ; soltanto molto più tardi, nel 1955, apparve la versione in tedesco nell'ultima versione rivista dall'autore prima della morte avvenuta nel 1940 (« Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen », in *Schriften*, a cura di Adorno, T. e Adorno, G., Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955, I, p. 366-405).

⁴ Artaud, A., « Préface » dal « Dossier du Théâtre et son Double », in *Œuvres complètes*, IV, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1978, p. 216-217, p. 217 : « nous voudrions rendre à la poésie son sens dynamique et virulent, ses vertus de chose magique. » Lo scritto non è datato ; si veda la nota 1 alle p. 365-366 della stessa edizione.

⁵ *Idem*, « Le Théâtre de la Cruauté (Second Manifeste) » [1933], *ibid.*, p. 118-124, p. 121 : « les mots seront pris dans un sens incantatoire, vraiment magique, – pour leur forme, leurs émanations sensibles et non plus seulement pour leur sens. »

⁶ *Idem*, « À la grande nuit ou le bluff surréaliste » [1927], in *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1970, p. 363-372, p. 368 : « [I]l surréalisme n'a jamais été pour moi qu'une nouvelle forme de magie ».

⁷ Benjamin, W., « Il Surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei » [1929], in *idem*, *Ombre corte. Scritti 1928-1929*, a cura di Agamben, G., Torino, Einaudi, 1993, p. 253-268, p. 260. Edizione tedesca : Benjamin, W., « Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz », in *Über Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1969, p. 87-103, p. 94 : « Und magische Wortexperimente, nicht artistische Spielereien sind die passionierten phonetischen und graphischen Verwandlungsspiele, die nun schon fünfzehn Jahre sich durch die gesamte Literatur der Avantgardeziehen, sie möge Futurismus, Dadaismus oder Sürrealismus heißen. »

⁸ Nel 1927 il regime impose l'uso della lingua italiana, finché la rivista, nata in mezzo a notevoli difficoltà e polemiche non solo linguistiche, cessa definitivamente le pubblicazioni nel 1928. Per l'intera vicenda della rivista si veda Alvaro, C., Bontempelli, M. e Frank, N., *Lettere a "900"*, a cura di Mascia Galateria, M., Roma, Bulzoni, 1985.

⁹ Bontempelli, M., « Giustificazione », in *L'avventura novecentista. Selva polemica (1926-1938). Dal « realismo magico » allo « stile naturale » soglia della terza epoca, op. cit. n. 1*, p. 17-23, p. 19. Originariamente in francese : « Justification », in «900»,

E ancora :

[F]are dell'arte invece che un tedio un miracolo, invece che il disbrigo d'una pratica un atto di magia. Quello che chiamate stramberia, è realtà esasperata ; è spostare un angolo della superficie della realtà, per farvi intravedere la realtà più profonda. Vorrà dire ritrovare il senso del mistero, e l'equilibrio tra il cielo e la terra¹⁰.

Già da questi esempi si intravedono le differenze tra le due interpretazioni, francese e italiana, della « magia » ; schematizzando molto, possiamo dire che il modello francese dei surrealisti era un « *modello esclusivamente interiore*¹¹ », per usare le parole di Breton, che si richiamava all'inconscio, al sogno, al caso, all'irrazionale, a tutto quello che contrastava direttamente con la pura razionalità. In Italia, invece, dove la tradizione classica era particolarmente forte e il surrealismo e la psicanalisi si trovavano la strada sbarrata non solo dal classicismo ma anche dal crocianesimo, dal cattolicesimo e dal fascismo¹², la « magia » era vista come qualcosa che invece di spingere verso l'irrazionale si doveva situare in un punto di equilibrio tra razionale e irrazionale, facendo vibrare il reale di un particolare mistero ma senza rinnegare i connotati della realtà : « precisione realistica e atmosfera magica¹³ », per dirla con Bontempelli.

La magia del Rinascimento

Il magico sia in Francia che in Italia non solo veniva perseguito nella creazione di nuove opere d'arte, ma guidava anche l'interpretazione di quelle del passato, particolarmente della pittura del Rinascimento italiano. La magia toccava a un tempo, dunque, gli antichi come i moderni, e spesso questi ultimi venivano sovrapposti agli artisti del Quattro-Cinquecento. È in questo quadro che avviene l'appropriazione surrealista del pittore rinascimentale Piero di Cosimo (1462-1521) che sarà affrontata più avanti.

In *Il surrealismo e la pittura* André Breton descrive il potere magico della pittura¹⁴, ma ancora non ricorre all'arte del Rinascimento italiano per illustrarlo. Il primo a usare i pittori del Quattrocento come illustrazione della magia novecentesca è invece Massimo Bontempelli, il quale su "900" indica precisamente la pittura rinascimentale come il miglior corrispondente visivo del suo concetto di magia novecentesca in letteratura :

[I] pittori [...] che meglio corrispondono con la loro alla nostra arte, sono pittori italiani del Quattrocento [...]. Per quel loro realismo preciso, avvolto in una atmosfera di stupore lucido, essi ci sono stranamente vicini. [...] [I]l pittore del Quattrocento [...] [q]uanto maggior peso e solidità dava alla sua materia, tanto più teneva a suggerirci che il suo amore più intenso era per qualche altra cosa attorno o al disopra di essa. Con più diligenza e perfezione la sua mano serviva le tre dimensioni, più la sua mente vibrava nell'Altra. Più sentivasi fedele e geloso della Natura, meglio gli riusciva isolarla avviluppandola d'un pensiero fisso alla soprannatura.

Di qui lo *stupore*, espressione di magia, vero protagonista di quella pittura del Quattrocento¹⁵.

n°1, autunno 1926, p. 7-12, p. 8-9 : « Si l'art du vingtième siècle réussit à faire cet effort de construire à nouveau et de mettre au point un monde réel en dehors de l'homme, ce sera afin d'arriver à le dominer, et même à en bouleverser les lois à son gré. Or, l'art de dominer la nature, c'est la magie. Et voilà expliqués certains caractères et certaines vellétés magiques que l'on voit poindre dans cette "atmosphère en formation", [...] que "900" se flatte de représenter et de favoriser. »

¹⁰ Bontempelli, M., « Cronaca », *op. cit. n. 1*, p. 509-510. Originariamente in francese : « Chronique et faits-divers au sujet de la fondation de "900" », *op. cit. n. 1*, p. 174 : « faire de l'art un miracle au lieu d'un ennui, un acte de magie au lieu d'une pratique bureaucratique. Ce que vous appelez extravagance n'est qu'une réalité exaspérée ; c'est déplacer un coin de la surface de la réalité pour vous faire voir la réalité plus profonde. Cela voudra dire retrouver le sens du mystère et l'équilibre entre le ciel et la terre. »

¹¹ Breton, A., *Il surrealismo e la pittura*, *op. cit. n. 2*, p. 16. Edizione francese : « Le surréalisme et la peinture », *op. cit. n. 2*, p. 28, e in volume *Le surréalisme et la peinture*, *op. cit. n. 2*, p. 15 : « modèle purement intérieur ». Il corsivo è dell'autore.

¹² Si veda David, M., *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Bollati Boringhieri, 1966, in particolare le p. 7-8, p. 23-25, p. 29-37 e p. 90-99.

¹³ Bontempelli, M., « Analogie », in *L'avventura novecentista. Selva polemica (1926-1938). Dal « realismo magico » allo « stile naturale » soglia della terza epoca*, *op. cit. n. 1*, p. 35-41, p. 37. Originariamente in francese : « Analogies », in "900", n°4, estate 1927, p. 7-13, p. 8 : « précision réaliste et atmosphère magique ».

¹⁴ Si veda Breton, A., *Il surrealismo e la pittura*, *op. cit. n. 2*, p. 16 : « ma resta il fatto che usa ben meschinamente del magico potere di figurazione di cui dispone colui che lo adibisce alla conservazione o al rafforzamento di ciò che esisterebbe anche senza di lui ». Edizione francese : « Le surréalisme et la peinture », *op. cit. n. 2*, p. 27, poi in volume *Le surréalisme et la peinture*, *op. cit. n. 2*, p. 15 : « il n'en est pas moins vrai que c'est faire un piètre usage du pouvoir magique de figuration dont certains possèdent l'agrément que de le faire servir à la conservation et au renforcement de ce qui existerait sans eux ». Si veda anche p. 21 : « Per molto tempo, credo, gli uomini sentiranno il bisogno di risalire sino alle sorgenti il fiume magico che scorre dai loro occhi, bagnando della stessa luce e della stessa ombra allucinanti le cose che sono e quelle che non sono. » Edizione francese : « Le surréalisme et la peinture », in *La Révolution surréaliste*, II, 6, 1 marzo 1926, p. 30-32, p. 31, ora in volume, *Le surréalisme et la peinture*, *op. cit. n. 2*, p. 20 : « Longtemps, je pense, les hommes éprouveront le besoin de remonter jusqu'à ses véritables sources le fleuve magique qui s'écoule de leurs yeux, baignant dans la même lumière, dans la même ombre hallucinatoire les choses qui sont et celles qui ne sont pas. »

¹⁵ Bontempelli, M., « Analogie », *op. cit. n. 13*, p. 35-36. Originariamente in francese : « Analogies », *op. cit. n. 13*, p. 7 : « les peintres [...] dont l'art correspond le mieux au nôtre, sont des peintres italiens du quinzième siècle [...]. Par leur réalisme exact, enveloppé d'une atmosphère de stupeur lucide, ils sont étrangement près de nous. [...] [L]e peintre du quinzième [siècle] [...] »

È significativo che dopo che Bontempelli pubblicò in francese queste parole, nel 1927, l'attenzione dei surrealisti verso il Rinascimento crebbe sensibilmente. La rivista di Bontempelli non ebbe lunga vita, e il progetto internazionale del suo fondatore si arrestò di lì a un anno. Ma in quel momento, prima che cessassero le pubblicazioni, il realismo magico bontempelliano appariva come un temibile rivale del surrealismo, tanto che Breton accusò "900" di essere uno strumento dell'imperialismo culturale fascista ed espulse dal gruppo surrealista Philippe Soupault e Georges Ribemont-Dessaignes, che avevano collaborato al progetto di Bontempelli¹⁶. In quest'ottica di rivalità e attacchi da parte di Breton, appropriarsi di quegli stessi pittori evocati da Bontempelli non avrà anche significato combattere l'avversario e cercare di sottrargli terreno ?

Le ragioni per cui i surrealisti francesi cominciarono a interessarsi largamente al Rinascimento italiano sono però anche altre. In una certa misura Breton e i suoi compagni approfondivano un interesse per i pittori italiani del Quattro-Cinquecento che era già vivo nella cultura francese. Il primo nome che viene alla mente è Leonardo da Vinci¹⁷; ma anche Paolo Uccello (1397-1475) colpiva l'immaginazione di scrittori e artisti: dopo essere stato il protagonista di una delle *Vies imaginaires* (1885) dello scrittore Marcel Schwob, Uccello ispirò nel 1925-26 due testi del drammaturgo Antonin Artaud, mentre il poeta e critico Philippe Soupault scrisse un'intera monografia sul pittore, pubblicata nel 1929¹⁸.

C'erano poi altre ragioni. Il ruolo di Giorgio de Chirico è un importante fattore da considerare. In *Le surréalisme et la peinture* Breton fa una violenta requisitoria contro il pittore e dichiara decaduta per sempre la capacità incantatoria della sua arte, persa tra il ritorno all'ordine e l'avvicinamento al fascismo¹⁹. Allo stesso tempo investe il surrealismo del compito di proseguire sulla via della metafisica indicata e poi abbandonata da De Chirico: « Poco importa che anche De Chirico abbia perso di vista questa linea dalla quale ormai non possiamo più allontanarci: per molto tempo dipenderà soltanto da noi che essa rimanga la sola²⁰. » Ora, se è vero che era stato il « ritorno al mestiere » e ai maestri del Quattrocento ad allontanare De Chirico dai surrealisti, come non pensare che questi ultimi, volendosi eredi del *pictor optimus*, non dovessero esplorare anche quel Rinascimento che il transfuga aveva indicato come nuova, vera fonte di ispirazione al punto da perdervisi dentro ?

Infine l'appropriazione surrealista del Rinascimento italiano aveva anche ragioni più direttamente politiche, che emersero pienamente verso la metà degli anni '30 con l'avvicinamento tra Francia e Italia. L'imponente mostra su *L'art italien de Cimabue à Tiepolo*, che si tenne al Petit Palais di Parigi nella primavera del 1935, mentre suggerì l'intesa politica italo-francese all'insegna di una « civiltà comune: la civiltà latina²¹ », come disse il ministro Galeazzo Ciano, costituì anche un'operazione di propaganda ampiamente sfruttata dal

[p]lus il donnait de poids et de solidité à sa matière, et plus il tenait à nous suggérer que son amour le plus intense était pour *autre chose* qui se trouvait autour ou au-dessus. Plus grandes étaient la diligence et la perfection avec lesquelles sa main servait les trois dimensions, et davantage son esprit vibrat dans l'Autre. Plus il se sentait fidèle et jaloux de la nature, et mieux il parvenait à l'isoler en l'enveloppant de sa pensée figée dans le surnaturel. | D'où la stupeur, expression de magie, véritable protagoniste de la peinture du XV^{ème} siècle [...]. »

¹⁶ Si veda Mascia Galateria, M., « Lettere a Parigi », in Alvaro, C., Bontempelli, M. e Frank, N., *Lettere a "900"*, op. cit. n. 8, p. XIII e n°46, p. XXI; si veda anche Airoldi Namer, F., « Surrealismo europeo e realismo magico italiano », in Fried, I. e Carta, A. (a cura di), *Le esperienze e le correnti culturali europee del Novecento in Italia e in Ungheria*, atti del convegno (Budapest, 24-25 aprile 2003), Budapest, Elte Bölcsészettudományi Kar-Foiskolai Olasz Nyelv és Irodalom Tanszék, 2003, p. 209-225, p. 223.

¹⁷ Si veda Housefield, J. E., « The Nineteenth-Century Renaissance and the Modern Facsimile: Leonardo da Vinci's Notebooks, From Ravaisson-Mollien to Péladan and Duchamp », in Portebois, Y. and Terpstra, N. (eds.), *The Renaissance in the Nineteenth Century. Le XIX^e siècle renaissance*, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2003, p. 73-88.

¹⁸ Si veda Schwob, M., « Paolo Uccello. Peintre » (1885), ora in *Œuvres complètes*, I, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1985, p. 95-101; Artaud, A., « Paul les Oiseaux, ou la Place de l'amour » (1925) e « Uccello le Poil » (1926), in *Œuvres complètes*, I, 1, Paris, Gallimard, 1984, p. 54-56 e p. 140-142; Soupault, P., *Paolo Uccello*, Paris, Rieder, 1929, ora nel volume *Écrits sur la peinture*, Paris, Lachenal & Ritter, 1980, p. 17-65.

¹⁹ Si veda Breton, A., *Il surrealismo e la pittura*, op. cit. n. 2, p. 32-33: « De Chirico che, continuando a dipingere, da dieci anni fa soltanto un pessimo uso di un potere soprannaturale, si meraviglia oggi che non si voglia seguirlo nelle sue meschine conclusioni, delle quali il meno che si possa dire è che ne è del tutto assente lo spirito e vi domina uno sfrontato cinismo. La "tazza di brodo", seguita naturalmente da molte altre tazze (l'Italia, il fascismo – esiste un suo quadro talmente infame da poter avere come titolo *Legionario romano contempla i paesi conquistati* –, l'ambizione artistica, la più mediocre di tutte, persino la cupidigia), non ci ha messo molto a dissipare la magia. » Edizione francese: « Le surréalisme et la peinture », in *La Révolution surréaliste*, II, 7, 15 giugno 1926, p. 3-6, p. 4, ora nel volume *Le surréalisme et la peinture*, op. cit. n. 2, p. 30: « De Chirico, qui, en continuant à peindre, n'a fait depuis dix ans que mésuser d'un pouvoir surnaturel, s'étonne aujourd'hui qu'on ne veuille le suivre en ses piètres conclusions, dont le moins qu'on puisse dire est que l'esprit en est totalement absent et qu'y préside un cynisme éhonté. Le "bol de bouillon", suivi naturellement de bien d'autres bols (l'Italie, le fascisme, – on connaît de lui un tableau assez infâme pour être intitulé: *Légionnaire romain regardant le Pays conquis* – l'ambition artistique qui est la plus médiocre de toutes, la cupidité, même), a eu tôt fait de dissiper les enchantements. »

²⁰ Breton, A., *Il surrealismo e la pittura*, op. cit. n. 2, p. 30. Edizione francese su rivista, « Le surréalisme et la peinture », op. cit. n. 2, p. 3; in volume *Le surréalisme et la peinture*, op. cit. n. 2, p. 28: « Cette ligne, dont il ne nous appartient plus désormais de nous écarter, peu importe que Chirico lui-même l'ait perdue de vue: longtemps il ne tiendra qu'à nous qu'elle soit la seule. »

²¹ Citato in Garzarelli, B., « Parleremo al mondo intero ». *La propaganda del fascismo all'estero*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, p. 121: « civilisation commune: la civilisation latine ».

regime fascista²². Come ha notato Emily Braun, il massimo effetto propagandistico della mostra fu ottenuto proprio sfruttando il potenziale di immagine rappresentato dal Rinascimento²³. I surrealisti attaccarono apertamente la mostra sul numero di giugno di *La bête noire*, la rivista di fronda animata da Maurice Raynal e Édouard Tériade. Scrivendo con il *nom de plume* abituale di *Les deux aveugles*, i due critici d'arte immaginavano ironicamente di riacquistare per un momento la vista – che rimaneva ancora oscurata nel pubblico sciocamente entusiasta – e di scoprire che le belle fanciulle sorridenti che spargevano fiori fuori dal Petit Palais come se fossero uscite dalla *Nascita di Venere* di Botticelli, non erano altro che poliziotti con tanto di moschetto. Una caricatura del quadro botticelliano, con il ministro degli Esteri e primo ministro francese Pierre Laval in uniforme al posto di Venere, visualizzava vivacemente il racconto (fig. 1)²⁴. Così i surrealisti dopo la metà degli anni '30 intensificarono i loro sforzi per appropriarsi del Rinascimento, rendendolo emblema di uno spirito rivoluzionario contro l'uso propagandistico che ne faceva il regime mussoliniano.

Per quanto riguarda la posizione degli intellettuali italiani a proposito della « magia » dell'arte del Rinascimento, essa fu solo in apparenza compatta dietro le direttive del regime. Certo a un primo livello più superficiale, nella *querelle* italo-francese sulla pittura del Quattro-Cinquecento gli italiani sono schierati a difesa dei propri artisti contro l'appropriazione surrealista, e una volta di più, anche in tema di « magia », ribadiscono i fondamenti classici di equilibrio e proporzione contro le dismissioni dell'automatismo e dell'inconscio d'oltralpe. Ma al di là dei richiami più o meno coercitivi del regime a riconoscersi in una tradizione nazionale e a difenderla come segno fortemente distintivo del paese in un monocorde orizzonte nazionalista, il panorama italiano è molto vario e muta col tempo. Pur senza entrare qui nei dettagli, bisogna almeno ricordare che in un contesto di censura quale era quello fascista le diverse posizioni sulla « magia » si caricavano di valenze politiche complesse, e in alcuni casi anche sofferte. Bontempelli è un caso emblematico in questo senso. Come abbiamo detto, egli era uno scrittore che faceva parte dell'*establishment* fascista ; d'altra parte il suo realismo magico era internazionalista : «900» non intendeva svolgere nessuna opera di propaganda politica né sostenere in alcun modo la superiorità dell'Italia sopra le altre nazioni²⁵. Eppure alla fine la rivista, che non voleva immischiarsi di politica ma che pure proponeva un'arte magico-realistica richiamandosi alla tradizione italiana del Quattrocento, venne soffocata in Italia con l'accusa di essere troppo internazionalista e filo-francese : venne affossata, cioè, dall'ala più nazionalista del fascismo che contrariamente alle intenzioni di Bontempelli avrebbe voluto rendere «900» un mero riflesso della politica del regime²⁶.

Il Piero di Cosimo di Georg Pudelko

Nel panorama della critica d'arte legata al surrealismo una figura oggi dimenticata ma su cui vale la pena di soffermarsi è Georg Pudelko, autore sulle pagine di *Minotaure* di due importanti articoli su Paolo Uccello e Piero di Cosimo. Berlinese di nascita, Pudelko era uno storico dell'arte rinascimentale, che abitava a Firenze e scriveva su importanti riviste come *The Burlington Magazine*, *The Art Bulletin*, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, proponendo attribuzioni e datazioni in dialogo con Bernard Berenson, Roberto Longhi, Lionello Venturi e altre importanti figure di punta attive nel periodo tra le due guerre. Pudelko era anche il genero di Gottlieb Friedrich Reber, uno dei più importanti collezionisti di pittura moderna, soprattutto cubista, prima della Seconda Guerra mondiale²⁷. Questo legame familiare diretto con l'ambiente artistico d'avanguardia poneva Pudelko in una posizione particolare, permettendogli di osservare l'arte del Quattrocento non solo con il rigore dello studioso attento ai problemi di tradizione e datazione, ma anche con lo slancio appassionato e più istintivo che si respirava negli ambienti dell'arte contemporanea tra i pittori e i collezionisti. Questo non significa che i due ambiti si mescolassero nella sua scrittura : al contrario, essi rimanevano piuttosto rigidamente separati, come si può verificare dalla lettura di « The Early Works of Paolo Uccello », pubblicato su

²² Sulla mostra si veda Braun, E., « Leonardo's Smile », in Lazzaro, C. e Crum, R. (eds.), *Donatello among the Blackshirts. History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*, Ithaca, Cornell University Press, 2005, p. 173-186 ; Decleva, E., « Relazioni culturali e propaganda negli anni trenta : i comitati "France-Italia" e "Italia-Francia" », in Duroselle, J.-B. e Serra, E. (a cura di), *Il vincolo culturale fra Italia e Francia negli anni Trenta e Quaranta*, Milano, Franco Angeli, 1986, p. 125-133 ; e Garzarelli, B., « Parleremo al mondo intero ». *La propaganda del fascismo all'estero*, op. cit. n. 21, p. 113-125.

²³ Si vedano Braun, E., « Leonardo's Smile », op. cit. n. 22, p. 174 e Garzarelli, B., « Parleremo al mondo intero ». *La propaganda del fascismo all'estero*, op. cit. n. 21, p. 117.

²⁴ *La Bête noire*, n°3, 1 giugno 1935, p. 5.

²⁵ Si veda Bontempelli, M., « Déclarations », in «900», n°2, inverno 1926-1927, p. 169 : « In questa rivista non discuteremo mai della preminenza intellettuale o pratica di questa o quella nazione : questioni oziose e sterili. » L'originale francese è : « Dans cette revue on ne discutera jamais de la prééminence intellectuelle ou pratique de telle ou telle nation : questions oiseuses et stériles. »

²⁶ Si veda la lettera che Bontempelli pubblicò su *Il Tevere* del 5 agosto 1926, citata in Mascia Galateria, M., « Lettere a Parigi », op. cit. n. 8, p. XXI : « Non ho mai scritto né detto che "900" sarà la rassegna dell'imperialismo fascista. »

²⁷ Si veda Kosinski, D., « G. F. Reber : collector of Cubism », in *The Burlington Magazine*, vol. 133, n°1061, agosto 1991, p. 519-531.

The Art Bulletin nel 1934, e di « Paolo Uccello, peintre lunaire » apparso su *Minotaure* l'anno successivo²⁸. È solo a quest'ultimo che l'autore affida un linguaggio più teso e vibrante, paragoni con l'arte cubista e surrealista, riferimenti ai miti lunari delle civiltà arcaiche e delle società primitive.

Quanto al saggio di Pudelko su Piero di Cosimo²⁹, esso è particolarmente importante nel contesto che stiamo considerando perché è uno storico dell'arte di mestiere a sostenere l'importanza in pittura del caso e dell'inconscio, due principi fondanti dell'estetica surrealista. Bisogna dire che l'elemento casuale nel surrealismo è considerato come un'espressione privilegiata dell'inconscio; nella pratica rinascimentale, invece, il caso era quello offerto al pittore dalla natura. Pudelko si richiama al racconto di Vasari secondo cui Piero di Cosimo contemplava a lungo lo sputo dei malati sui muri ravvisandovi le forme più strane e fantasiose: « Cerca le forme artistiche prodotte dal caso nella natura, oppure i corpi bizzarri formati dallo sputo dei malati, con una sensazione quasi morbosa della bellezza perversa del disgusto, e vi trova la materia dei suoi sogni a occhi aperti³⁰. » Quanto all'inconscio, Pudelko stabilisce in maniera ferma la sua rilevanza nell'opera dei pittori del Rinascimento, vedendo appunto in Piero di Cosimo un artista esemplare:

[L]a fantasia creatrice dell'artista assurge alle sfere dell'assoluto in quelle zone in cui l'elemento allucinatorio è alimentato dalle sorgenti dell'inconscio. Altezze luminose dell'idea – precipizi oscuri dell'inconscio – tra questi due poli oscilla la forza creatrice dell'artista. [...] A seconda della [sua] personalità, dell'epoca, dei problemi relativi a quell'epoca, dello stile, l'accento può essere posto sulle "idee" o sul "carattere demoniaco". Ma sempre l'inconscio accompagna la chiarezza della mente, e non se ne separa mai, come l'ombra dal corpo. Ed è soltanto l'inconscio che crea la poesia dell'oggetto, che incanta il mondo circostante con una forza magica. [...] Solamente nella nostra epoca, grazie al surrealismo, si è tentato di applicare nuove categorie di analisi alle opere dell'arte antica. [...] È possibile risalire, secondo il punto di vista surrealista – e soprattutto per epoche rivoluzionarie come il Rinascimento – alle zone oscure, all'inconscio, al demoniaco che si cristallizza in maniera molto netta in certi artisti. Piero di Cosimo (1462-1521) – una personalità nella quale le forze immense della pittura fiorentina rinascimentale si trasformano come in nessun altro maestro, in una visione grandiosa del cosmo e dell'inconscio – non è molto valorizzato [in questo senso]³¹.

Come si è detto sopra, è notevole che uno studioso che per formazione guardava all'arte rinascimentale attraverso la lente dello storico, occupandosi di datazioni e attribuzioni, si ritrovasse a perorare sulle pagine di *Minotaure* la causa dell'interpretazione surrealista di quegli stessi pittori del Rinascimento italiano. Si è notato prima come l'appropriazione di questi pittori da parte dei surrealisti avesse nel periodo tra le due guerre un significato anche politico, spesso non secondario. Il caso di Pudelko, però, è particolare anche da questo punto di vista, e se i suoi legami familiari possono spiegare il fiancheggiamento dell'interpretazione surrealista su *Minotaure*, bisogna guardarsi dall'attribuire ad esso un significato politico, tanto meno in senso antifascista. Sembra infatti che durante la Seconda Guerra mondiale Pudelko abbia lavorato per l'organizzazione della propaganda tedesca in Norvegia; è come tale, almeno, che il suo nome figura nei documenti dei servizi di *intelligence* americana riguardanti il traffico illecito di opere d'arte con la Germania³². Il ruolo effettivo di Pudelko resta in verità da chiarire. Ma in ogni caso la sua adesione alle ragioni dei surrealisti nel periodo tra le due guerre non può essere letta in senso politico. Semmai si potrà pensare a una forma di provocazione verso gli storici dell'arte accademici, in particolare quelli italiani, refrattari ai principi dell'estetica surrealista.

Storia versus psicologia e natura versus inconscio

Il punto dei vista dei surrealisti sulle opere del passato, anche se espresso da uno storico dell'arte di mestiere, era molto difficile da accettare in Italia per le ragioni cui si è accennato sopra. Anche a prescindere

²⁸ Si veda Pudelko, G., « The Early Works of Paolo Uccello », in *The Art Bulletin*, vol. 16, n°3, settembre 1934, p. 231-259 e « Paolo Uccello, peintre lunaire », in *Minotaure*, 7, 1935, p. 32-41. Nel secondo il nome dell'autore compare nella forma francese « Georges ».

²⁹ Pudelko, G., « Piero di Cosimo, peintre bizarre », *ibid.*, terza serie, n°11, 1938, p. 19-26. Anche qui il nome dell'autore compare nella forma francese « Georges ».

³⁰ *Ibid.*, p. 19: « Il cherche les formes artistiques créées par le hasard dans la nature ou les corps bizarres formés par le crachat de malades dans un sentiment presque maladif pour la beauté perverse du dégoût et il y trouve la matière de ses rêves éveillés. »

³¹ *Ibid.*: « l'imagination productrice de l'artiste touche aux sphères de l'absolu dans les régions où l'élément hallucinatif est alimenté par les sources de l'inconscient. Hauteurs lumineuses des idées – précipices sombres de l'inconscient – c'est entre ces deux pôles qu'oscille la force créatrice de l'artiste. [...] Selon la personnalité, l'epoca, les problèmes propres à cette époque, le style, l'accent peut se trouver sur les "idées" ou sur le "caractère démoniaque". Mais toujours, l'inconscient accompagne la clarté de l'esprit, inséparable, comme l'ombre du corps humain. Et c'est seulement l'inconscient qui crée la poésie de l'objet, qui enchante le milieu avec une force magique. [...] C'est seulement à notre époque que, grâce au surréalisme, on tenta d'appliquer les nouvelles catégories de l'analyse aux œuvres du vieil art. [...] il est possible de dépister, du point de vue surréaliste – et surtout pour des époques révolutionnaires comme la renaissance – les régions sombres, l'inconscient, le démoniaque qui se cristallise très nettement chez quelques artistes. [...] Piero di Cosimo (1462-1521) – une personnalité en qui les forces immenses de la peinture florentine de la renaissance se transforment comme chez aucun autre maître, en vue grandiose du cosmos et de l'inconscient – n'est guère estimé. »

³² Si veda « OSS (Office of Strategic Services) ALIU (Art Looting Intelligence Unit) Reports, 1945-1946, and ALIU Red Flag Names List and Index », *National Archives and Records Administration* (NARA). Web. 4 Feb. 2008, ora su <http://www.sagerecovery.com/looted-art/resources/red-flag-list.htm>.

dall'appropriazione del Rinascimento condotta dal regime fascista, sotto le Alpi c'era sempre molta diffidenza verso la psicanalisi. Per quanto riguarda la storia dell'arte, le formulazioni di Roberto Longhi esprimono forse meglio di altre questo scarto con i surrealisti francesi. Già nel *Piero della Francesca* (1927) Longhi aveva preso le distanze da « quei tentativi di psicologia dell'infanzia geniale – cari alla critica romantica³³ ». Nel 1940, negli *Ampliamenti a Officina ferrarese* (1934), la pittura di Piero di Cosimo veniva interpretata prima di tutto come il risultato di « incroci di cultura fiorentino-ferrarese », e della « bizzarria personalissima » del pittore già descritta da Vasari veniva data una « spiegazione oltre che psicologica, storica³⁴. » Contro la valorizzazione della psicologia e dell'inconscio su cui i surrealisti basavano la loro interpretazione, in Italia si poneva l'accento sui dati del reale e sulla storia come elementi imprescindibili.

Un altro esempio è offerto da Raffaele Carrieri, il poeta e critico d'arte che nel 1939 curò il volume *Fantasia degli italiani*. Carrieri nell'introduzione dice di voler assumere volutamente una postura non accademica e di voler procedere piuttosto per ritmi interiori « di forme di spazi e di volumi³⁵ », dunque secondo una modalità potenzialmente surrealista; eppure, anche quando nota che Leonardo e Piero di Cosimo hanno in comune una « magica e artificiosa natura », « il fanatismo delle idee e l'amore delle cose difficili [...], e la sorprendente attrazione dell'arcano », Carrieri si premura di puntualizzare, alla fine, che « [t]utti e due fantasticano sulle cose reali, creano il soprannaturale dipingendo alberi, rocce, astri »³⁶. Insomma gli italiani non guardavano all'inconscio; al soprannaturale e al mistero ci arrivavano attraverso il reale.

Il Piero di Cosimo di Max Ernst

La polemica italo-francese sull'arte del Rinascimento, centrale nel periodo fra le due guerre, prosegue in realtà anche durante gli anni del secondo conflitto mondiale, arrendendosi veramente solo con la sua fine. Piero di Cosimo subisce un'altra forma di appropriazione negli anni del conflitto, questa volta da parte non di uno storico dell'arte ma di un artista, Max Ernst, che era, tra i surrealisti, il pittore « magico » per eccellenza: in questi termini, infatti, veniva descritta la sua arte, e lui stesso si rappresentava come uno « che aspirava a diventare mago³⁷ ».

Nei riguardi di Piero di Cosimo, che incluse nel 1942 tra i suoi *favorite painters*³⁸ (**fig. 2**) Ernst procedette sovrapponendosi, per così dire, e quasi sostituendosi al pittore rinascimentale. Nel 1946, sul bollettino del *Museum of Modern Art* di New York, il pittore-mago del surrealismo dichiarava:

Il primo quadro che ho dipinto in America è stato *Napoleone nel deserto*. La base è una decalcomania che avevo iniziato in Francia, ma il quadro [vero e proprio] l'ho finito a Santa Monica, in California, poco dopo il mio arrivo nel 1941. La parte superiore del dipinto quale appare oggi era originariamente la parte inferiore della composizione. Poi un giorno mi è capitato di vedere il quadro al contrario, e ho deciso di finirlo in quel modo. Ero appena arrivato dall'Europa dei dittatori. Il risultato finale è forse un'espressione inconscia di quello che provavo in quel momento; perché la figura al centro non è un Napoleone trionfante, ma un Napoleone nel deserto [dell'isola] di Sant'Elena, esiliato e sconfitto.

Circa un mese dopo aver fatto questo quadro sono capitato a Washington e mi sono imbattuto nell'*Allegoria* di Piero di Cosimo nella collezione Kress alla National Gallery. Sono rimasto sorpreso dalla somiglianza tra gli elementi figurativi di questo dipinto, che non avevo mai visto prima, e quelli che io avevo impiegato nella mia composizione – per esempio lo strano cavallo danzante, sorvegliato dalla figura femminile alata, e poi la cordicella e il mostro marino di fronte³⁹.

Tutto il pezzo di Ernst da cui è tratto questo brano è molto ironico, tanto che è difficile separare nel suo racconto la verità dalla provocazione. Certo si esita a credere che Ernst prima di dipingere il suo *Napoleone* (**fig. 3**) non conoscesse l'*Allegoria* di Piero di Cosimo (**fig. 4**), che non ne avesse almeno sentito parlare. Il quadro,

³³ Longhi, R., *Piero della Francesca*, Roma, Valori Plastici, 1927, ora in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. 3, Firenze, Sansoni, 1963, p. 1-78, p. 3.

³⁴ *Idem*, *Ampliamenti nell'Officina ferrarese*, supplemento all'anno IV de *La Critica d'Arte*, Firenze, Sansoni, 1940, ora in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. 5, Firenze, Sansoni, 1980, p. 123-171, p. 136.

³⁵ Carrieri, R., *Fantasia degli italiani*, Milano, Editoriale Domus, 1939, p. 7.

³⁶ *Ibid.*, p. 13.

³⁷ Ernst, M., « Some Data on the Youth of M. E., As Told by Himself », in *View*, numero speciale su Max Ernst, serie 2, n°1, aprile 1942, p. 28-30, p. 30: « aspiring to become a magician and to find the myth of his time. » Si veda anche Warlick, M. E., *Max Ernst and Alchemy. A Magician in Search of Myth*, Austin, University of Texas Press, 2001.

³⁸ « Max Ernst's Favorite Painters », in *View*, serie 2, n°1, aprile 1942, p. 14-15, p. 15.

³⁹ Masson, A., Ozenfant, A., Seligmann, K., Léger, F., Ernst, M., Duchamp, M., Tanguy, Y., Lipchitz, J., Hélicon, J., Chagall, M. e Mondrian, P., « Eleven Europeans in America », in *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, vol. 13, n°4-5, 1946, p. 16-17: « My first painting in America was *Napoleon in the Wilderness* [...]. The decalcomania base was begun in France; but I finished the painting in Santa Monica, California, shortly after my arrival in 1941. Originally the top of the picture as it stands today was the bottom of the composition. One day I happened to see it upside down and decided to finish it that way. I had just come from Europe and dictators. The final painting is possibly an unconscious expression of my feelings at the time; for its central figure is not a triumphant Napoleon, but a Napoleon in the wilderness on St. Helena in exile and defeat. About a month after doing this painting I happened to be in Washington and I came upon the Piero di Cosimo *Allegory* in the Kress Collection at the National Gallery. I was amazed by the resemblance between the iconographic features of this picture I had never seen before and those I had employed in my painting – for instance the strange horse dancing, guarded by a female figure with wings, the string and the sea monster in front. »

infatti, era stato presentato per la prima volta al pubblico nel 1938 in occasione di una mostra alle Schaeffer Galleries di New York, prima di essere donato da Samuel Kress alla National Gallery of Art di Washington l'anno successivo. Ernst allora non era ancora arrivato negli Stati Uniti, ma poteva essere venuto a conoscenza di questa misteriosa figura alata ancora tutta da interpretare, se non direttamente attraverso il catalogo della mostra newyorkese, grazie a riviste specializzate come *The Burlington Magazine*, che sul numero di febbraio del 1939 l'aveva riprodotta a corredo di uno scritto di Ella S. Siple che descriveva la particolarità della raffigurazione e accennava alle difficoltà di interpretazione⁴⁰. Per non dire che un significato politico come quello suggerito retrospettivamente da Ernst nel 1946 per il suo *Napoleone* ricorda in qualche modo la lettura dell'*Allegoria* proposta nella medesima chiave dal critico Robert Langton Douglas nel libro su Piero di Cosimo pubblicato nello stesso anno: « un atto di propaganda politica [...] teso a rappresentare il trionfo della saggezza dei Medici sul disordine e sull'assenza di leggi⁴¹. » Ernst, cioè, avrebbe proposto il suo quadro come una versione rovesciata e aggiornata – emersa, naturalmente, in maniera inconscia – del trionfo politico che Douglas vedeva nell'*Allegoria*.

Ad ogni modo, è chiaro il tipo di appropriazione compiuta da Ernst nel suo racconto. La base per il *Napoleone* è ottenuta con il procedimento della decalcomania, e cioè con una delle principali tecniche di applicazione dell'automatismo surrealista all'arte della pittura, come stabilito da Breton sulla rivista *Minotaure*⁴². In seguito interviene il caso: a Ernst capita di vedere il quadro capovolto, e così decide di finirlo orientandolo in quel nuovo modo. Il risultato finale mostra anche i segni di un lavoro inconscio nella psiche del pittore: fuggito dall'Europa dei dittatori, Ernst avrebbe trasposto i suoi desideri più profondi di quel momento nella raffigurazione di un Napoleone non trionfante, ma sconfitto ed esiliato sull'isola selvaggia di Sant'Elena. Come si vede, i fondamenti dell'estetica surrealista ci sono tutti: automatismo, *hasard*, inconscio. Ma quale è esattamente il ruolo di Piero di Cosimo in tale contesto? Qui il pittore rinascimentale non fornisce un modello autorevole da seguire. Ernst sostiene – che sia vero o no – che non conosceva il dipinto di Piero di Cosimo prima di finire il suo, e di aver visto per la prima volta l'*Allegoria* solo a *Napoleone* terminato. Ciò significa un totale ribaltamento di prospettiva: non è il Rinascimento che guida, legittimandola, la ricerca dei pittori surrealisti; invece il surrealismo illumina, legittima, e addirittura crea, per così dire, il passato. Con Ernst è un quadro surrealista, con il suo bagaglio di elementi compositivi tipici del movimento di Breton, ad attrarre idealmente – e inconsciamente – a sé un pittore del Rinascimento. È come se Max Ernst, rimanendo fermo, spostasse Piero di Cosimo in avanti, fino a traslarlo nella sua orbita di pittore-mago. In questa prospettiva rovesciata e destoricizzata, alla fine è Piero di Cosimo ad assomigliare a Max Ernst, e non viceversa.

Quella di Max Ernst nel 1946 non è l'ultima voce che, provenendo dal panorama culturale delineato, si richiama al Rinascimento italiano. D'altra parte con la fine della guerra viene a decadere il dibattito italo-francese sulla magia dell'arte rinascimentale che aveva caratterizzato, con tutti i suoi risvolti ideologici e politici, il ventennio precedente. Le ulteriori riflessioni svolte sia in Francia che in Italia su questi stessi temi assumeranno inevitabilmente un carattere molto più episodico e marcatamente personale. La scomparsa di certe coordinate di base non significò necessariamente una perdita: il confronto culturale si era infatti incanalato e irrigidito, soprattutto nel corso degli anni '30, in forme essenzialmente dicotomiche e quasi sempre conflittuali, rispecchiate al livello nazionale dall'opposizione tra Francia e Italia, mentre con la fine della guerra si apriva, almeno in teoria, lo spazio per un nuovo confronto e un nuovo dialogo oltre i propri confini. E però, nel nuovo orizzonte postbellico, non troverà posto una ridiscussione della magia dell'arte né tantomeno verrà condotta una riflessione sulle ragioni che, in anni cruciali per entrambi i paesi, avevano fatto scendere il magico da terreno di dialogo a motivo di conflitto.

⁴⁰ Si veda Siple, E. S., « Art in America – The Mid-Winter Season », in *The Burlington Magazine*, vol. 74, n°431, febbraio 1939, p. 81-82.

⁴¹ Langton Douglas, R., *Piero di Cosimo*, Chicago, University of Chicago Press, 1946, p. 40: « a piece of political propaganda [...] intended to represent the triumph of Medicean wisdom over disorder and lawlessness. »

⁴² Si veda Breton, A., « D'une décalcomanie sans objet préconçu (Décalcomanie du Désir) », in *Minotaure*, anno 3, n°8, 1936, p. 18-24, p. 18.