



«Un anonimo del XX secolo»: riattivazioni italiane di Magritte, 1967-1970

Giorgio Di Domenico

Scuola Normale Superiore, Pisa

Classe di Lettere

Corso di perfezionamento in Storia dell'arte

Contact giorgio.didomenico@sns.it

Prendendo spunto da un'opera di Giulio Paolini, un'azione ideata da Fabio Sargentini, un'installazione di Renato Mambor e un'opera di Jannis Kounellis tutte realizzate tra il 1967 e il 1970 e accomunate da riferimenti a opere di René Magritte esposte in Italia, l'articolo analizza i processi di riattivazione e risemantizzazione dell'opera dell'artista nell'Italia al passaggio tra gli anni Sessanta e Settanta. Intrecciando dibattito critico, produzione artistica e storia del collezionismo italiano di Magritte, il saggio chiarisce come l'immagine dell'artista come anticipatore della Pop Art allineato al gusto borghese, tipica degli anni Sessanta, abbia progressivamente lasciato spazio a una lettura più sottile, incentrata sul valore analitico e metalinguistico delle sue opere, in linea con quanto stava accadendo a livello internazionale.

Building on a work by Giulio Paolini, an art action conceived by Fabio Sargentini, an installation by Renato Mambor, and a work by Jannis Kounellis – all realized between 1967 and 1970 and all referencing paintings by René Magritte exhibited in Italy – the paper analyzes the Italian processes of reactivation and resemantization of the artist's work between the 1960s and 1970s. Interweaving critical debate, artistic production, and the artist's Italian market, the paper clarifies how the image of Magritte as a forerunner of Pop Art aligned with bourgeois taste, typical of the 1960s, gradually gave way to a more subtle reading, focused on the analytical and metalinguistic value of his works, consistent with the international critical debate.

Keywords: René Magritte, Giulio Paolini, Renato Mambor, Jannis Kounellis, Surrealism, Italian Contemporary Art

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

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

Citation Giorgio Di Domenico, «Un anonimo del XX secolo»: riattivazioni italiane di Magritte, 1967-1970, «La Diana», 7-8, 2024, pp. 105-118.
DOI 10.36253/ladiana-3381

Copyright © 2024 Giorgio Di Domenico

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 anonimo del XX secolo»: riattivazioni italiane di Magritte, 1967-1970

Giorgio Di Domenico

Raramente l'occhio si ferma su una cosa,
ed è quando l'ha riconosciuta
per il segno d'un'altra cosa.
ITALO CALVINO, *Le città invisibili*, 1972

1. Perché Magritte

Verso la fine degli anni Sessanta, per risultare nuovamente spendibile e attuale agli occhi dei protagonisti delle ricerche italiane d'avanguardia, la figura di René Magritte doveva liberarsi da almeno due etichette. Da un lato vi era quella ben condensata da una scenetta immaginaria pubblicata su «Marcatré» nel giugno 1966, in relazione alla mostra *L'écart absolu* allestita alla Galerie L'Œil di Parigi nel dicembre 1965:

Yves Tanguy: Come ammiraglio dei mari boreali le sirene più ottuse mi debbono il saluto militare e le loro collane di conchiglie. (A Magritte) Dunque, chi sei buon uomo? *René Magritte*: Governo le acque stagnanti dei salotti piccolo-borghesi dove pesco il pesce della folgore!¹

La fama di guardiano di salotti piccolo- e anche alto-borghesi non era infondata: la retrospettiva ordinata da Enrico Crispolti all'Aquila nel 1965,² pensata anche come una ricognizione del collezionismo italiano dell'artista, ne aveva confermato l'innegabile popolarità e fortuna commerciale. Tre anni più tardi, chi si fosse trovato a sfogliare il numero di «Vogue» di ottobre 1968 vi avrebbe trovato riprodotto, appeso elegantemente a filo con un contenitore di legno, il dipinto *Le Palais de rideaux* (1928, c.r. 266) che adornava il salotto sull'Appia Antica di Marcello Mastroianni.³ Poco prima, sfruttando il momento di notevole fortuna commerciale dell'artista, Alexander Iolas aveva fatto gettare a Verona grandi bronzi derivati da alcuni dei suoi più celebri motivi pittorici.⁴ Si trattò di un'operazione controversa contro cui, a ridosso della morte di Magritte, si scagliò Claudio Cintoli. Dalle colonne di «Cartabianca», rivista sperimentale associata alla Galleria L'Attico, l'artista parlò di «un triste epitaffio di funebrampollosità monumentale», di «bronzoni neodecadendrappeggianti» degni di «generaloni superdecorati» e colse l'occasione per tratteggiare un primo ritratto del compianto surrealista belga:

Se dovessi pensare ad un anonimo del XX secolo per antonomasia penserei a “Magritte” [...] Con la tenacia di un tarlo ha visitato i meandri della coscienza degli oggetti quotidiani dislocandoli nell’adimensionalità di sistemi mentali. Ha riproposto la proporzione, la fisicità, la ubicazione relativa delle cose, snaturandole e trasformandole in densità speculative.⁵

L’elogio scorreva naturale dalla penna di chi per anni aveva appuntato sui propri taccuini citazioni e disegni dell’artista, traendone inneschi determinanti per le proprie opere.⁶

L’altra etichetta, più dura da scalfire rispetto a quella dell’allineamento al gusto borghese, era quella di anticipatore della Pop Art. Anche questa era connessa alla rassegna aquilana: come ricostruito recentemente da Luca Pietro Nicoletti,⁷ quella proposta da Crispolti con l’*Omaggio* incluso in *Alternative Attuali 2*, anticipata nell’introduzione alla prima mostra di Aldo Mondino al Punto e ribadita in un libricino sulla *Pop Art*,⁸ era infatti una caratterizzazione critica utile a inserire l’artista nel dibattito sulla Nuova Figurazione e sulla pittura americana che stava tenendo banco in Italia. Del resto, come aveva riconosciuto Renzo Guasco su «D’Ars Agency» recensendo una personale torinese di Magritte,

la nuova produzione artistica modifica insensibilmente ma senza sosta l’occhio del critico obbligandolo a rettificare tutti i suoi giudizi, compresi quelli sull’arte del più lontano passato, sino al punto di capovolgerli o rinnegarli.⁹

Ancora utile ad avvicinare Magritte alle prime ricerche di artisti come Pino Pascali,¹⁰ sul lungo periodo, tuttavia, quella Pop rischiava di trasformarsi in una lettura limitante, appiattita su questioni di soggetti e di pelle della pittura che inevitabilmente depotenziavano, fino ad annullarlo, il potenziale di interrogazione linguistica e metapittorica dei quadri di Magritte. Non solo: si trattava di un’arma a doppio taglio che rischiava di indebolire il belga nel confronto con gli americani. Sintomatico, in questo senso, il commento sferzante di Maurizio Fagiolo su alcune opere di Tano Festa esposte alla Galleria Odyssia nel 1965: «Questi ultimi quadri sono veri film a soggetto, ma il tono purtroppo è più quello di Magritte che quello di Rosenquist».¹¹ L’unica voce a levarsi apertamente contro la lettura di Magritte come *popist* fu quella di Luigi Carluccio, ma forse per le ragioni sbagliate.¹²

Alla fine del decennio, insomma, i tempi sembravano maturi per un aggiornamento critico che evidenziasse la sorprendente attinenza dell’opera del belga alle nuove questioni entrate nell’agenda dell’avanguardia internazionale, sottraendola sia alla dimensione del cattiva-

vo gusto borghese, sia alla già vecchia lettura Pop. Negli Stati Uniti un'operazione simile era già stata avviata: presente *in nuce* nei ritratti scattati all'artista nel 1965 dal fotografo Duane Michals, facilitata dalla retrospettiva al MoMA di quello stesso anno, aveva trovato un innesco determinante nei saggi di Max Kozloff e Roger Shattuk pubblicati all'interno del numero speciale sul Surrealismo di «Artforum». ¹³ In Italia, più che le scritture della critica o le mostre dei musei, a liberare Magritte da queste due etichette furono soprattutto le opere e l'attività degli artisti, come anticipato dal caso luminoso di Cintoli. Appropriandomi di una nota di chiarimento apposta da Marisa Volpi in calce al suo articolo del 1969 *Perché Magritte*, «non mi riferisco tanto alle suggestioni iconografiche magrittiane sulla pop-art, quanto a quelle più sottili e concettuali su Kounellis, Fabro, Paolini, Pistoletto, Pascali, Festa, ecc.». ¹⁴

2. Suggestioni più sottili e concettuali

L'analisi delle «suggestioni magrittiane» nell'opera di alcuni degli artisti evocati da Volpi permette di affrontare non solo i processi di rifunzionalizzazione di cui fu oggetto in Italia la pittura di Magritte, ma anche il valore di innesco che essa assunse per la progressiva maturazione, in senso linguistico-analogico, dell'opera di quegli stessi artisti italiani. Questo paragrafo analizzerà brevemente quattro casi, tutti entro il quadriennio 1967-1970: un'opera di Giulio Paolini, un'azione ideata da Fabio Sargentini, un'installazione di Renato Mambor e un'opera di Jannis Kounellis.

Già nel 1966 Carla Lonzi segnalava come Paolini avesse potuto trovare nell'opera di Magritte e Duchamp «due prototipi di demistificazione» da cui trarre «motivi di riflessione e stimoli di fantasia». ¹⁵ Tra il 1967 e il 1968 l'artista realizzò *Les promenades d'Euclide*: nove collage su carta, ognuno ottenuto schiacciando su un foglio bianco un solido costruito col cartoncino colorato. ¹⁶ A una prima lettura, l'opera poteva apparire come un omaggio distaccato all'antico matematico greco. Il titolo, in realtà, replicava quello di un celebre dipinto di Magritte, raffigurante un quadro su cavalletto posto davanti a una finestra aperta su un paesaggio urbano, tutto giocato sulla spiazzante continuità tra la veduta raffigurata nel quadro nel quadro e il panorama su cui si apre la finestra: *Les Promenades d'Euclide* (1955, c.r. 826), appunto. All'epoca l'opera era proprietà di Alexander Iolas che l'aveva spedita a varie mostre italiane: la personale da Schwarz nel 1962, quella all'Attico nel 1963 e soprattutto *Le Muse inquietanti* nel 1967, ¹⁷ dove sicuramente Paolini aveva avuto occasione di ammirarla. Solo nel 1968 il dipinto sarebbe

passato al Minneapolis Institute of Art, dove è ancora conservato.¹⁸ Si trattava, insomma, di un Magritte ‘italiano’ con cui Paolini aveva potuto confrontarsi in prima persona, traendone un innesco determinante per le sue ricerche sulle possibilità di rappresentazione dello spazio tridimensionale.

Il 19 ottobre 1968 Fabio Sargentini organizzò all’Attico, la sua galleria romana, l’azione-evento *Ginnastica Mentale*: per una sera gli spazi della galleria si trasformarono in una palestra aperta al pubblico, con tanto di spalliere, sacchi da pugilato, tappetini e un gruppo di atleti entusiasti, tra cui Eliseo Mattiacci. Come chiariva il gallerista nel piccolo pieghevole pubblicato dopo l’evento,

Questa non è stata una mostra (ludica) né ha preteso di esserlo, è stato invece il tentativo di trasformare il luogo “galleria d’arte” in un altro luogo, nel caso specifico una palestra di ginnastica [...] Ciò mi è servito per considerare con minore riverenza, ma con più fantasia e libertà, il mio lavoro, quello degli altri, e lo stesso spazio in cui operare.¹⁹

Sorprendentemente, Sargentini aveva deciso di utilizzare un quadro di Magritte sia nel manifesto, sia nel pieghevole della serata. Si trattava di *Le Mouvement perpétuel* (1935, c.r. 361), caustico olio su tela con un muscoloso uomo primitivo impegnato a reggere un osso con la destra e un bilanciere con la sinistra, vestito con una straniante tutina leopardata sullo sfondo di un surreale paesaggio di montagna, con tanto di laghetto in cui si specchiano una botte e due solidi geometrici. Nel dipinto di Magritte la sfera sinistra del bilanciere copre il volto del protagonista, lasciandone comunque trasparire i lineamenti; qui Sargentini era intervenuto con un fotomontaggio: «la forma tonda dell’estremità del bilanciere mi consentiva di inserire l’ovale della mia faccia».²⁰ Sostituendosi al protagonista, il gallerista trasformava il dipinto di Magritte in una sorta di ritratto indiretto. Anche *Le Mouvement perpétuel* poteva vantare significativi trascorsi italiani: esposto alla Biennale del 1954, alle personali da Falanga e alla Galatea nel 1962,²¹ era stato anche riprodotto a tutta pagina nella cruciale edizione Bompiani della *Histoire de la peinture surréaliste* di Marcel Jean.²² Si trattava di un dipinto abbastanza eccentrico all’interno della produzione di Magritte, ricchissimo di riferimenti visivi e culturali di indubbia suggestione: in quegli stessi mesi, sia detto per inciso, sembrò offrire un determinante innesco visivo per i motivi animalier, le sagome tridimensionali e gli allestimenti su prato dello *Zoo geometrico* (1969) di Claudio Parmiggiani, già parasurrealista. Scegliendo di ricorrere al dipinto di Magritte, inoltre, Sargentini sembrava volersi riallacciare all’attività del padre Bruno,

con cui nel 1963 aveva organizzato un'importante personale dell'artista.²³ Vi era dunque una certa ambivalenza nell'utilizzo del quadro: se da un lato vi era un interesse evidente a sottolinearne il valore di icona straniante caricata di un attualissimo fascino passatista, espressione di un'estrema inattualità che paradossalmente l'avvicinava più facilmente alle ricerche sperimentali d'avanguardia, dall'altro il quadro rappresentava una memoria diretta dell'attività passata della galleria. Sargentini era ancora in contatto con i collezionisti del primo corso dell'Attico e inevitabilmente una simile riattivazione poteva assumere anche risvolti commerciali: «Compravo e rivendevo i surrealisti, gli informali, e con questo lavoro dietro le quinte finanziavo l'acqua di Pascali».²⁴ Era un modo indiretto, insomma, per affermare che un dipinto di Magritte e un'azione sperimentale potevano ancora condividere gli stessi spazi e gli stessi riferimenti, anche simbolici.

Un anno e mezzo più tardi, a Montepulciano, Achille Bonito Oliva coordinò la rassegna *Amore mio*, organizzata autonomamente da un collettivo di artisti:

Si sono *autoconvocati* attraverso una serie di consultazioni, ribaltando l'iter istituzionale di una normale mostra, per esprimere e presentare uno spazio non strettamente linguistico, ma più elasticamente antropologico, dove confluiscono tutte le istanze e le preferenze affettive, sentimentali, culturali e psicologiche, che generalmente non affiorano nella nozione di oggetto estetico.²⁵

Renato Mambor caricò la sala riservatagli all'interno di Palazzo Ricci «della atmosfera mentale (il ricordo) dell'infanzia, la scuola e i giochi», attraverso «una dilatazione, un ingigantimento degli elementi», con «banchi [...] macroscopici» e «un monopattino enorme [che] giace di lato come la moto di Easy rider».²⁶ A ogni artista erano state riservate anche alcune pagine all'interno del catalogo della mostra, andato in stampa a giugno, prima dell'apertura di *Amore mio*. In questo spazio editoriale, pensato per interventi creativi potenzialmente indipendenti dall'esposizione, Mambor fece riprodurre alcune sue azioni fotografiche e alcuni di quelli che definiva 'ambienti fotografati'.²⁷ L'ultima pagina dell'intervento ospitava la fotografia di una misteriosa operazione allestita dall'artista tre anni prima: *Alla sera: Magritte* (1967). Nell'imbotte di una finestra e nella parete che la sovrastava, Mambor aveva proiettato la riproduzione ribaltata di un dipinto di Magritte (fig. 1). Si trattava di *La Colère des Dieux* (1960, c.r. 1924): un olio su tela con una vecchia automobile che procede verso sinistra, sovrastata da un cavallo al galoppo condotto da un fantino. Anche in questo caso si trattava di un dipinto dai significativi trascorsi italiani: nel corso del 1965 era stato incluso sia nell'*Omaggio*



1. Renato Mambor, *Alla sera: Magritte*, 1967, proiezione. Riprodotto in *Amore mio*, cit., p.n.n. Crediti: Courtesy Archivio Mambor.

di Alternative Attuali, sia nelle personali allestite da Notizie a Torino e dalla Medusa a Roma, dove Mambor poteva averlo visto di persona.²⁸ Nell'assenza di informazioni di contesto relative all'operazione *Alla sera: Magritte* e ai suoi significati, oltre a registrare l'adattabilità e la rinnovata spendibilità del repertorio di immagini e figurazioni offerto da Magritte, ora inserito nelle «preferenze affettive, sentimentali, culturali e psicologiche» dell'artista, è interessante notare come l'immaginario passatista e lo stile freddo del dipinto, quasi da abbecedario, ben si adattassero all'installazione nostalgica ideata a Montepulciano da Mambor, impegnato in quel periodo in una faticosa operazione di rinnovamento in senso concettuale del proprio linguaggio artistico. In quegli stessi mesi l'artista aveva infatti realizzato una serie di opere fotografiche, tra cui *Due orizzonti* (1969), in cui il dispositivo concettuale magrittiano della sovrapposizione enigmatica tra un paesaggio e una sua rappresentazione, lo stesso del dipinto caro a Paolini, veniva replicato facendo ricorso alla fotografia: uno scatto del mare era appoggiato sulla sabbia, dunque rifotografato facendo coincidere la linea dell'orizzonte dell'immagine



con quella del mare, creando uno straniante effetto di *mise en abyme* (fig. 2). Furono probabilmente queste operazioni a permettere a Filiberto Menna, reduce nel 1976 dalla pubblicazione di *La linea analitica*,²⁹ di rintracciare una matrice magrittiana anche negli esordi pittorici di Mambor, maturati nel corso del decennio precedente nell'ambiente di ispirazione Pop della Scuola di Piazza del Popolo:

Egli colloca fin da allora l'opera pittorica sul piano di una proposizione, di un enunciato linguistico. Da questo punto di vista, la posizione di Mambor nei confronti dei problemi posti dalla rappresentazione presenta più di una analogia con la pittura "fredda" di Magritte e con i paradossi logico-linguistici con cui il pittore belga mette in discussione il referenzialismo iconico.³⁰

Sempre nel 1970 un altro protagonista di *Amore mio*, Jannis Kounellis, sembrò misurarsi direttamente con l'immaginario magrittiano in una sua opera, come sempre *Senza titolo*. Estromessa dal canone, essa sopravvive soltanto nel palinsesto di immagini, quasi un saggio visivo, che chiude *Il territorio magico* di Bonito Oliva.³¹ A quanto risulta, l'opera non fu mai esposta: doveva trattarsi di uno di quegli allestimenti approntati nello studio per essere sottoposti a una prima verifica foto-

2. Renato Mambor, *Due orizzonti*, 1969-2013, stampa fotografica. Crediti: Courtesy Archivio Mambor.

grafica con la collaborazione di Claudio Abate,³² poi sopravvissuti soltanto in quella forma.³³ Nel *Senza titolo*, o almeno nella fotografia che lo documenta, la testa di una donna nuda è schiacciata contro una lastra di metallo. Il taglio della fotografia, all'altezza dell'ombelico, lascia immaginare che sia seduta. La testa è inclinata a destra di quarantacinque gradi, sorretta da una mensola obliqua di metallo fissata alla lastra. Del volto è possibile riconoscere soltanto il naso: la bocca è coperta da un rettangolo bianco, forse di tessuto, oppure di carta, su cui campeggia la parola 'ALBERI', gli occhi da due toppe analoghe, su cui si legge, due volte, la parola 'PIOMBO'. Le tre parole stampigliate sul volto di quel nudo femminile sembrano evocare gli accostamenti verbo-corporei del Magritte 'classico' dei secondi anni Venti: da un lato quelli di dipinti come *L'Espoir rapide* (1927, c.r. 191), dall'altro quelli del montaggio fotografico costruito attorno al dipinto *La Femme cachée* (1929, c.r. 302), pubblicato sull'ultimo numero di «La Révolution Surréaliste».³⁴ Kounellis ne era probabilmente consapevole: con quest'opera sembrava quasi mettere se stesso alla prova, rendendo tangibile e verificabile una dichiarazione resa a Volpi nel 1967, forse distrattamente:

D. L'effetto di sorpresa e di scoperta che hanno i tuoi quadri sullo spettatore è ottenuto con tecniche che mi sembrano simili per es. a quelle di un Magritte...

R. È vero, ma Magritte agisce in modo mentale mentre io in modo... fisico. Il surrealismo europeo e quello francese in particolare è ancora legato ai limiti del quadro.³⁵

Forzando fisicamente i limiti dell'iconografia surrealista e recuperando alcune sue esperienze pittoriche degli anni Sessanta direttamente dipendenti dai dispositivi linguistici magrittiani,³⁶ Kounellis assemblava, oltre i «limiti del quadro», una tra le immagini più forti della nuova arte italiana degli anni Settanta.

3. Regione di libertà

Già nel 1968, introducendo la tripersonale *Paolini Fabro Kounellis* allestita alla galleria romana Qui Arte Contemporanea, Volpi aveva insistito su come Magritte avesse permesso ai tre artisti inclusi nella mostra di evocare

una regione di libertà, in cui le connessioni non sono obbligatoriamente prescritte, in cui gli oggetti, i materiali, i concetti, i colori, le forme, hanno un'esistenza fluida che aspetta da essi (e da noi) una precaria, singolare aggregazione.³⁷

Questa apertura, destinata a dilatarsi significativamente nei mesi successivi, appare effettivamente come il lascito più significativo del sur-

realista belga alla giovane arte italiana. Impegnati nel processo di superamento dei retaggi Pop che in molti casi avevano caratterizzato la loro produzione degli anni Sessanta, i giovani artisti italiani potevano riaffrontare i riferimenti surrealisti cui avevano guardato nel corso del decennio precedente, selezionandone adesso gli aspetti più attuali o ‘utili’.³⁸

I quattro casi evocati nel paragrafo precedente, parziali e certo non esaustivi, offrono quattro esempi di riattivazione di quel repertorio, maturati in ambienti, con intenzioni e da prospettive radicalmente diversi tra loro. Ciò che li accomuna è il loro legame con opere di Magritte che erano state esposte in Italia o facevano parte di collezioni italiane. Non si tratta di un dato marginale, ma di una spia di come, sullo sfondo di una più generale ricostruzione del dibattito critico e culturale, l’analisi della ricezione italiana del Surrealismo possa unire in maniera produttiva, forse senza poterne prescindere, l’indagine della storia commerciale e del collezionismo all’analisi di opere e ricerche dell’avanguardia creativa non direttamente riconducibili agli ambienti surrealisti o postsurrealisti.

I casi affrontati e le attenzioni da cui scaturivano testimoniano, inoltre, dell’incredibile versatilità del patrimonio di immaginari, soluzioni formali e dispositivi linguistici offerto dalla pittura di Magritte e, più in generale, dal Surrealismo. Il progressivo evolversi della ‘funzione Magritte’ – analogo, per esempio, a quello della ‘funzione Picabia’ o della ‘funzione Man Ray’ – è indice della sorprendente capacità di adattamento delle ricerche dada-surrealiste. La loro natura proteiforme, esito della mancanza di un’estetica prescrittiva tipica del movimento, permetteva al Surrealismo di mutare di volta in volta, anche in uno stesso periodo, ma di fronte a un diverso fruitore, la propria fisionomia. Il Kounellis del 1960, il Paolini del 1968, il Kounellis del 1968, persino il Chia del 1979 avevano tutti guardato a Magritte, ma ogni volta si era ovviamente trattato di un Magritte diverso. Queste diverse fisionomie erano messe a disposizione degli artisti dall’azione incrociata di galleristi, critici, storici dell’arte, editori, collezionisti e direttori di museo, il cui gusto e le cui scelte erano a loro volta continuamente aggiornati nel confronto con l’opera degli artisti, in un circolo virtuoso che fece la fortuna della ricezione italiana dell’Avanguardia storica nel corso degli anni Sessanta e Settanta.

Limitando l’analisi al breve periodo su cui si concentra questo contributo, anche in Italia sembrò prevalere la linea del Magritte analitico e metalinguistico, messo a fuoco attraverso una sistematica rilettura in senso concettuale delle opere già conosciute negli anni in cui a risultare

più attuale era stato invece il Magritte Pop. Due libri apparsi nella prima metà del decennio avrebbero confermato, da prospettive diverse, ma entrambe esterne alla storia dell'arte, che quella era la linea più produttiva da seguire: da un lato la prima edizione Einaudi di *Le città invisibili*,³⁹ con *Le Château des Pyrénées* (1959, c.r. 902) scelto da Italo Calvino per la copertina,⁴⁰ dall'altro il pamphlet attorno a *Ceci n'est pas une pipe* di Michel Foucault.⁴¹ Altri due attentati, forse definitivi, al Magritte Pop dei salotti borghesi.

Sono grato a Elisa Berrettoni e Patrizia Speciale (Archivio Mambor), Giulia De Giorgi (CRRRI – Centro di Ricerca Castello di Rivoli) e Fabio Sargentini per i materiali e le informazioni che hanno messo a mia disposizione. In occasione delle due giornate di studio ho tratto spunti preziosi dal confronto con Barbara Cinelli e Claudio Zambianchi. Nell'articolo sono riprodotte le opere non disponibili online; per le altre, si rimanda ai link inseriti in nota. Con 'c.r.' si rimanda al catalogue raisonné dell'artista: René Magritte. *Catalogue raisonné, a cura di David Sylvester et al., 5 voll., Flammarion-Fonds Mercator-Electa-Menil Foundation, Paris-Bruxelles-Milano-Houston, 1992-1997.*

¹ s.a., *L'écart absolu. L'Oeil Galerie d'Arte. Parigi, dicembre 1965*, «Marcatré», 23-25, giugno 1966, pp. 163-166. A questa scenetta può essere affiancato il profilo di Jean-Claude tratteggiato da Alberto Arbasino nelle primissime pagine di *Fratelli d'Italia*: «Adesso sta dipingendo. Fa dei quadri vagamente surrealisti. Da quel poco che mi par di capire, tipo Tanguy o Magritte... Oh, Dio, no, adesso vuol farmi vedere persino delle fotografie, le ha dietro... Appunto... Niente che non si sia già visto... E tanto... Ma le duchesse apparentemente li comprano». Alberto Arbasino, *Fratelli d'Italia*, Feltrinelli, Milano, 1963, p. 12.

² *Omaggio a Magritte*, in *Alternative attuali 2*, catalogo della mostra a cura di Enrico Crispolti (L'Aquila, Castello Spagnolo, 7 agosto-30 settembre 1965), Lerici, Milano, 1965.

³ Olghina di Robilant, *A Roma da Marcello Mastroianni*, «Vogue», 207, ottobre 1968, pp. 150-157 (150).

⁴ Uno degli esemplari del nudo femminile *La Folie des grandeurs* (1967, c.r. 1088) finì addirittura nella sala da bagno dell'appartamento milanese degli Agnelli, rinnovato da Gae Aulenti. Una fotografia della stanza, apparsa su «Domus» nel 1970, è disponibile sul sito della rivista: <https://www.domusweb.it/it/dall-archivio/gallery/2022/10/28/gae-aulenti-e-la-casa-per-un-collezionista.html> (ultimo accesso: dicembre 2024). Altro caso di sorprendente fortuna borghese fu la parete di nudi magrittiani allestita nella grande villa romana di Sophia Loren e Carlo Ponti. Su questi due episodi vedi: Giorgio Di Domenico, *Private Shrines: Domestic Experiences of Surrealism in Three Italian Interiors from the Early 1970s*, «International Journal of Surrealism», I, 2, Spring 2024, pp. 45-64 (50-53).

⁵ Claudio Cintoli, *René Magritte*, «Cartabianca», gennaio 1969, pp. 20-21.

⁶ Claudio Cintoli, *Il micromegalomane, 1968-1970*, riproduzione anastatica, Artestudio, Macerata, 1971.

⁷ Luca Pietro Nicoletti, *Il Magritte "pop" del 1965*, in *Alternative Attuali. L'esperienza di Enrico Crispolti all'Aquila. 1962-1968*, a cura di Giuseppe Di Natale, Quodlibet, Macerata, 2013, pp. 108-113.

⁸ Aldo Mondino, catalogo della mostra con testi di Enrico Crispolti e Aldo Mondino (Torino, Galleria Il Punto, 3-18 maggio 1963), Il Punto, Torino, 1963; Enrico Crispolti, *La Pop Art*, Fabbri, Milano, 1966.

⁹ Renzo Guasco, *René Magritte*, «D'Arts Agency», VI, 1, 20 gennaio 1965, pp. 41-43.

¹⁰ Di fronte agli enormi dettagli anatomici inclusi nel 1965 nella prima personale dell'artista alla Tartaruga, Dario Micacchi aveva registrato «un'aggressività e un orrore di gusto surrealista», mentre Fagiolo ne aveva segnalato l'affinità con la «donna sezionata in cinque quadri da Magritte (*L'évidence éternelle*, 1946)»; a queste considerazioni offriva una sponda indiretta il testo in catalogo di Vivaldi, il critico che pochi mesi dopo avrebbe definito uno dei dettagli anatomici un «vero, ossessionante monumento al sesso [...] che non sarebbe dispiaciuto

ai surrealisti». Dario Micacchi, *Una neo-metafisica degli oggetti della città*, «L'Unità», 10 aprile 1965, p. 6; Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Il grande gesto di Pascali*, «Avanti!», 24 agosto 1966, p. 3; Cesare Vivaldi, *Una mostra di giovanissimi*, «Collage», 5, 1965, pp. 39-43 (43).

¹¹ Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Trentenni ruggenti e no*, «Avanti!», 1 giugno 1965, p. 3. Sui rapporti tra Festa e Magritte basti pensare alla grande installazione *Cielo meccanico* (1967), trasposizione tridimensionale di dipinti come *La tempête* (1931, c.r. 336). La recensione si riferiva alla collettiva *Una generazione*, con opere di Adami, Angeli, Aricò, Castellani, Del Pezzo, Festa, Mari, Pozzati, Recalcati e Schifano (Roma, Galleria Odyssea, 10 aprile-5 maggio 1965).

¹² «A Torino una mostra di Magritte allestita qualche anno fa passò quasi inosservata, provocò reazioni sgradevoli. Era il tempo di massima tensione dell'informale e le cose di Magritte sembravano dipinte con la pedanteria tipica dei pittori del cattivo gusto, i cosiddetti "pompieri". Può darsi che oggi l'attenzione si volga verso di lui soltanto perché la "pop-art" ha riportato di moda l'oggettività della rappresentazione e che perciò Magritte appaia come un lontano maestro degli spregiudicati americani di oggi. È uno sbaglio critico; ma non importa, se è così che "il pompiere" ottiene la sua rivincita». Luigi Carluccio, *La rivincita del "pompiero" Magritte*, «Gazzetta del Popolo», 8 aprile 1965, p. 6.

¹³ Max Kozloff, *Surrealist Painting Re-Examined*, «Artforum», V, 1, September 1966, pp. 5-9; Roger Shattuck, *This is not René Magritte*, ivi, pp. 32-35.

¹⁴ Marisa Volpi Orlandini, *Perché Magritte*, «Qui Arte Contemporanea», 5, 1969, p.n.n., n. 2.

¹⁵ Giulio Paolini, catalogo della mostra con un testo di Carla Lonzi (Milano, Galleria dell'Ariete, dal 15 aprile 1966),

Galleria dell'Ariete, Milano 1966, p.n.n. Il catalogo è consultabile online sulla piattaforma MAConDA: <https://www.maconda.it/prodotti-di-galleria/it/Galleria+dell%27Ariete/Giulio+Paolini/1/550/> (ultimo accesso: dicembre 2024).

¹⁶ Catalogo ragionato online di Giulio Paolini, n. GPO-0149: <https://www.fondazionepaolini.it/ita/scheda-opera?arc=GPO-0149&searchid=d83c654e7b5d0&xi=8> (ultimo accesso: dicembre 2024).

¹⁷ *Le Muse inquietanti: maestri del surrealismo*, catalogo della mostra a cura di Luigi Carluccio (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, novembre 1967-gennaio 1968), Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, 1967, p. 158.

¹⁸ Accession number: 68.3. Per una riproduzione dell'opera: <https://collections.artsmia.org/art/1670/the-promenades-of-euclid-rene-magritte> (ultimo accesso: dicembre 2024).

¹⁹ *Ginnastica Mentale*, catalogo della mostra con un testo di Fabio Sargentini (Roma, Galleria L'Attico, 19 ottobre 1968), L'Attico, Roma, 1968, p.n.n.

²⁰ Fabio Sargentini, e-mail all'autore, 6 maggio 2024.

²¹ *Magritte*, catalogo della mostra con un testo di Luigi Carluccio (Torino, Galleria Galatea, 2-26 febbraio 1962), Galatea, Torino, 1962, n. 19, riprodotto, p.n.n. Il catalogo è consultabile online sulla piattaforma MAConDA: <https://www.maconda.it/mostra/it/Galleria+Galatea/Ren%26acute%3B+Magritte/1/532/> (ultimo accesso: dicembre 2024).

²² Marcel Jean, *Il surrealismo*, Bompiani, Milano, 1959 (*Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, 1959), p. 176.

²³ Su questo tema e sui suoi sviluppi anni Settanta si è soffermato recentemente, occupandosi anche di *Ginnastica mentale*, Andrea Lanzafame: *Non solo Arte povera: riflessioni intorno alla Galleria L'Attico, tra Bruno e Fabio Sargentini*, «Studi di Memofonte», 28,

2022, pp. 155-180 (161): <https://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-28-2022/#andrea-lanzafame-non-solo-arte-povera-riflessioni-intorno-alla-galleria-lattico-tra-bruno-e-fabio-sargentini> (ultimo accesso: dicembre 2024). Qui anche una riproduzione dell'invito: p. 170, fig. 8.

²⁴ Giancarlo Politi, *Fabio Sargentini*, Giancarlo Politi Editore, Milano, 1990, p. 7.

²⁵ Achille Bonito Oliva, «*Amore mio*: i segni della presenza», «Domus», 490, settembre 1970, pp. 46-47 (47).

²⁶ *Ibidem*. Sui banchi «al posto dei libri fotografie di ogni tipo, dalla famiglia al fumetto al segno erotico». Giulia Massari, «*Amore mio*», una mostra, «Il Mondo», 12 luglio 1970, p.n.n.

²⁷ *Amore mio*, catalogo della mostra (Montepulciano, Palazzo Ricci, 30 giugno-30 settembre 1970), Centro Di, Firenze, 1970, pp.n.nn.

²⁸ *René Magritte: Selezione di dipinti dal 1925 al 1962*, catalogo della mostra (Roma, La Medusa, dal 12 giugno 1965), La Medusa, Roma, 1965, riprodotto, p.n.n. Il catalogo è consultabile online sulla piattaforma MAConDA: <https://www.maconda.it/prodotti-di-galleria/it/La+Medusa/La+Medusa/1/510/> (ultimo accesso: dicembre 2024).

²⁹ Filiberto Menna, *La linea analitica dell'arte moderna: le figure e le icone*, Einaudi, Torino, 1975. Magritte era protagonista del quinto capitolo: *Critica della rappresentazione*.

³⁰ Filiberto Menna, testo senza titolo in *Renato Mambor. Il filtro: Opere del '67*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Etrusculudens, dal 14 aprile 1976), Etrusculudens, Roma, 1976. Pubblicato sul sito dell'archivio dell'artista: <https://www.archiviomambor.it/antologia-critica/> (ultimo accesso: dicembre 2024).

³¹ Achille Bonito Oliva, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte*, Centro Di, Firenze, 1972, p. 113.

³² La protagonista dell'opera, una ragazza svizzera di nome Michela ricercata dall'Interpol, era la fidanzata di Abate. Il riconoscimento della modella, la stessa di *Stampo virile* di Vettor Pisani, si deve a: Fabio Belloni, *Stampo virile. Vettor Pisani e Claudio Abate nel 1970*, «Studi di Memofonte», 21, 2018, pp. 3-41 (16-18): <https://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-21-2018/#fabio-belloni-stampo-virile-vettor-pisani-e-claudio-abate-nel-1970> (ultimo accesso: dicembre 2024). Qui anche una riproduzione dell'opera: p. 18, fig. 8.

³³ A conferma della mancata concretizzazione espositiva dell'opera, nel 1973 Kounellis utilizzerà la struttura metallica di quel *Senza titolo* in una sua azione presentata alla Modern Art Agency: l'artista vestito rimpiazzava la modella nuda, con gli occhi coperti da una semplice benda bianca e la fiamma di un bruciatore stretta tra i denti.

³⁴ René Magritte, *Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt*, «La Révolution Surréaliste», 12, 15 dicembre 1929, p. 73. Complice forse il bianco e nero fortemente contrastato della fotografia di Abate, nell'ambiguità complessiva dell'operazione, la violenza con cui il corpo nudo era esposto e ridotto a puro elemento semantico ricordava anche certi oggetti costruiti e fotografati da Man Ray, come *Coat Stand* (1920).

³⁵ Marisa Volpi, *Tecniche e materiali: Kounellis*, «Marcatré», 37-40, maggio 1967, p. 73. L'anno precedente, sollecitato da Lonzi, era stato più elusivo: «A me piace oggi un'esperienza non letteralmente surrealista, ma un'esperienza che dà una possibilità fantastica all'uomo, una possibilità di vita anche interiore. La realtà è talmente ossessiva». Carla Lonzi, *Un villaggio pieno di rose. Un'intervista a Kounellis di Carla Lonzi*, «Catalogo», 3, 1966, p.n.n.

³⁶ Vedi il dipinto *Senza titolo (Notte)* (1966) nelle collezioni del Centre Pompidou (<https://www>

centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c4gg57, ultimo accesso: dicembre 2024), oggi purtroppo orfano della tela nera 'a L' che ne chiudeva originariamente i due lati inferiore e sinistro, in cui sembrano riaffiorare le atmosfere, le strategie, i caratteri tipografici persino, di dipinti celebri di Magritte come *Les Palais des Rideaux III* (1929, c.r. 304) del MoMA (<https://www.moma.org/collection/works/80137>, ultimo accesso: dicembre 2024). Nell'interesse del giovane Kounellis per il repertorio dada-surrealista giocò senz'altro un ruolo determinante la frequentazione di Mario Diacono.

³⁷ *Fabro Paolini Kounellis*, catalogo della mostra con un testo di Marisa Volpi (Roma, Qui arte contemporanea,

dal 24 aprile 1968), Qui Arte Contemporanea, Roma, 1968, p.n.n. Il catalogo è consultabile online sulla piattaforma MAConda: <https://www.maconda.it/prodotti-di-galleria/it/Editalia+QUI+arte+contemporanea/Fabro+Paolini+Kounellis/1/322/>, ultimo accesso: dicembre 2024. Sul valore e il significato del «riferimento imprevedibile» di Volpi a Magritte, vedi anche Maria Grazia Messina, *Strade parallele di Marisa Volpi e di Giulio Paolini, 1968-1973*, «Ricerche di storia dell'arte», 124, 2018, pp. 100-109 (102).

³⁸ Il riferimento è alla distinzione fondamentale tra Surrealismo utile e Surrealismo futile. Vedi: Alessandro Del Puppo, *Surrealismo utile e surrealismo*

futile. Qualche traccia, «Predella», 49 ½, numero monografico *Echi del surrealismo nell'arte italiana del Dopoguerra. Luoghi, pratiche, protagonisti*, 2021, pp. 27-34.

³⁹ Italo Calvino, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1972.

⁴⁰ «Non sono casuali le copertine dei libri di Calvino, scrittore che ha dedicato alla prima immagine che i lettori "leggono" nei suoi testi una particolare attenzione, tanto che si potrebbe ricostruire la storia delle sue intenzioni poetiche solo passando in rassegna le copertine dei suoi libri». Marco Belpoliti, *Settanta*, Einaudi, Torino, 2010, p. 224.

⁴¹ Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe. Deux lettres et quatre dessins de René Magritte*, Fata Morgana, Montpellier, 1973.