



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

IL SEGRETO

a cura di Raul Calzoni, Michela Gardini, Viola Parente-Čapková

settembre 2019

CAV - Centro Arti Visive
Università degli Studi di Bergamo

MARIA ELENA MINUTO

Marcel Broodthaers: l'artista degli anagrammi nascosti

“Le malaise est souvent le secret des plaisirs les plus grands”.

Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, 1928.

“Le goût du secret et la pratique de l'hermétisme, c'est tout un et pour moi, un jeu favori”.

Marcel Broodthaers, *Pense-Bête*, 1963-1964.

Nel 1964 Marcel Broodthaers (Bruxelles 1924 – Colonia 1976) recideva con il suo passato di poeta e scrittore per “vendere qualcosa e avere successo nella vita” (M. B. 1964a: 39). Trascorso un anno dall'inserimento di riquadri monocromi sovrapposti a parti di testo, l'artista manteneva la parola e conficcava le cinquanta copie invendute della sua ultima raccolta di poesie, *Pense-Bête*,¹ in una colata di gesso e gusci d'uovo [Fig. 1]. Trasformata in scultura ed esposta alla Galerie Saint-Laurent di Bruxelles, la collezione di scritti poetici ispirata ai segreti del regno animale entrava ufficialmente a far parte del mondo dell'arte.² Sovversiva, dichiaratamente ingannevole e rifles-

¹ *Pense-Bête*, 32 pp., 27,5 x 21,5 cm, edizione a cura dell'autore, Bruxelles, 1963. Prima di “seppellire” le poesie nel gesso, Broodthaers aveva già iniziato a lavorare sulla spazialità del testo, ricoprendo parti del suo scritto poetico con delle carte colorate e con una serie di “impronte d'artista”. Questi interventi prefiguravano la realizzazione della scultura *Pense-Bête* (30 x 84 x 43 cm).

² L'invito della mostra annuncia: “Anch'io mi sono chiesto se non potevo vendere qualcosa e avere successo nella vita. È già diverso tempo che non combino nulla. Ormai ho quarant'anni... Alla fine mi è venuta in mente l'idea d'inventare qualcosa d'insincero e mi sono messo subito al lavoro. Dopo tre mesi ho mostrato la mia produzione a Ph. Édouard Toussaint, il proprietario della galleria Saint-Laurent. “Ma questa è arte”, ha detto, “la esporrò ben volentieri”. “D'accordo”, gli ho rispo-

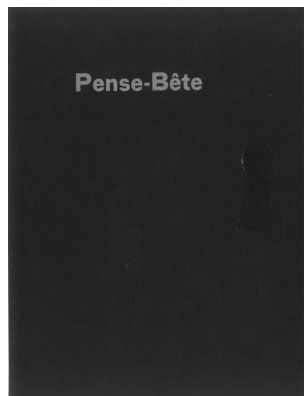


Fig. 1
Marcel Broodthaers (1963), *Pense-Bête*, per conto dell'autore, Bruxelles, 29,5 x 22 cm, 32 pp. Courtesy Estate Marcel Broodthaers e Archives de l'Art contemporain en Belgique, AACB, Bruxelles.

siva, la produzione artistica di Broodthaers prendeva congedo dagli avanzi di un mondo di sogno e iniziava a "inventare qualcosa d'insincero" (ibidem). Nella rivista *Phantomas*, l'artista scriveva (1965: 295):

Riflettevo spesso nelle mostre d'arte. Alla fine, dopo una decina d'anni trascorsi in questa situazione confortevole, mi sono trasformato in *amateur*. Mi rallegravo della mia cattiva fede e mi sarebbe piaciuto creare una collezione. Questo desiderio non fece che crescere, divenne lancinante [...]. Tuttavia, dal momento che non potevo creare la mia collezione, a causa dei miei scarsi mezzi finanziari, non mi restava che occuparmi in altro modo di questa cattiva fede dalla quale attingevo emozioni talmente forti. Sarò creatore, mi dissi. Creatore più che artista. Questo titolo è più adatto poiché presuppone questa meravigliosa indifferenza. Il cambiamento avvenuto nella concezione dell'arte mi toccò profondamente.

Cosa cela la raccolta di poesie piantata nel gesso? Si tratta "del funerale di una prosa, di una poesia, della tristezza o del piacere"? (M. B. 1974b: 188).³

.....
sto. Se vendo qualche cosa, prenderò il 30%. Queste sono, così sembra, le normali condizioni; alcune gallerie prendono il 75%. Di cosa si tratta? In realtà di oggetti" [trad. mia]. L'invito sarà stampato in versioni differenti e il testo impresso su diverse carte di giornale che riproducevano le pubblicità dell'epoca.

³ Broodthaers M. (1974b), "Dix mille francs de récompense. Une interview d'Irneline Lebeer", in Hakken A. (1998), *Marcel Broodthaers par lui même*, Gand/Paris, Ludion/Flammarion, pp. 111-120 (tr. it. "Diecimila franchi di ricompensa", in

Le parole sottratte alla lettura raccontano di animali in fuga e di sogni del Mare del Nord, di castelli immersi nelle brume e di meduse dalla forma perfetta e sono brevi, incisive come lampi ed ermetiche. In alcune di esse si avverte l'eco degli scritti di Paul Nougé e il fascino esoterico delle poesie di Marcel Lecomte e Marcel Mariën,⁴ i poeti che negli anni '40 introdussero l'artista al *Surréalisme Révolutionnaire* belga⁵ e con i quali condivise, insieme a René Magritte, incontri letterari e l'interesse verso alcune pratiche dell'occultismo. In *Pense-Bête* leggiamo:

Le Cancrelat et le Boa

Enfin, je vois en moi-même. J'ai peur d'être vu.
Je suis un boa,
c'est la chose la plus terrible qui puisse arriver à un serpent.⁶

.....
Marcel Broodthaers. Libro d'immagini, Johan & Levi, Monza 2013, pp. 186-189).

⁴ Nel 1972 Marcel Mariën dedicò un'opera a Marcel Broodthaers, *L'étrange maladie de Monsieur B.*, un dipinto che raffigura una *moule* chiusa sulla quale c'è scritto: "N'ouvrir qu'en cas de décès".

⁵ Il sette giugno del 1947 Broodthaers firma a Bruxelles il manifesto *Pas de quartiers dans la révolution!* insieme a: Christian Dotremont, René Magritte, Marcel Mariën, Paul Nougé, Marcel Arents, Louis Scutenaire, Paul Bourgoignie, Achille Chavee, André De Rache, Irène Hamoir, Marcel Havrenne, André Lorant, Albert Lude, Léonce Rigot, Armand Simon e Jean Seeger. Con questo manifesto e il successivo dal titolo *La cause est entendue* (1.07.1947), il Surrealismo Rivoluzionario prende le distanze da André Breton e dal suo *milieu* parigino, riconoscendo il partito comunista come unica forma rivoluzionaria. Dal 1943 Broodthaers entrerà a far parte del Parti communiste de Belgique (PBC), collaborerà ad alcune sue iniziative e frequenterà il circolo surrealista. Per approfondire la particolare declinazione del Surrealismo in Belgio, i suoi principali protagonisti e in che modo Broodthaers aderì alle loro idee, si rimanda alla bibliografia di questo scritto.

⁶ Broodthaers M., *La Blatta e il Boa*. "Infine, vedo chiaro in me stesso. / Ho paura d'essere visto. / Sono un boa, / è la cosa più terribile che possa capitare a un serpente" [trad. mia].

Le lézard

Je veux inventer la stupéfaction, dit-il, et il disparaît avec son idée.⁷

Le Perroquet

On appelle le renforts.
On tire. Il riposte à coups de brumes.
Déjà il crie d'un autre monde.
Il se gonfle. Il va passer.
(Il répète vive la liberté).⁸

La Moule

Cette roudable a évité le moule de la société.⁹
Elle s'est coulée dans le sien propre.
D'autres, ressemblantes, partagent avec elle l'anti mer.
Elle est parfaite.¹⁰

Broodthaers è affascinato dai *bestiaires enchantés* e dalle fiabe dell'*École des Loisirs*, ama confondersi con meduse, serpenti, pappagalli e *moules*, e nascondersi dietro i loro istinti e misteri. L'opera della sua vita, il *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968-72), è consacrata a un animale, l'aquila, "il messaggero di Giove" che con "le sue molteplici teste racconta la Storia delle guerre dal punto di vista dell'Arte" (M. B. 1974b: 120). In un testo pubblicato sulla rivista *Chroniques de l'Art Vivant*, Irmeline Lebeer scrive (1972: 21):

7 Broodthaers M., *La lucertola*. "Voglio inventare lo stupore, dice, e sparisce con la sua idea" [trad. mia].

8 Broodthaers M., *Il Pappagallo*. "Chiamiamo i rinforzi. / Spariamo. Lui risponde a colpi di brume. / Già grida da un altro mondo. / Si gonfia. Passerà. / (Ripete vive la libertà)" [trad. mia].

9 Gioco di parole tra *la moule* (la cozza) e *le moule* (lo stampo). [N.d.T.]

10 Broodthaers M., *La Cozza*. "Questa furbastra ha evitato lo stampo della società. / Si è colata nel proprio. / Altre, rassomiglianti, condividono con lei l'anti mare. / È perfetta" [trad. mia].

Il museo di Broodthaers non è solo un'arma di contestazione impugnata con estrema lucidità ed efficienza, ma anche l'espressione di un uomo, lo specchio [...] di se stesso. "È Marcel Broodthaers l'aquila", scriveva uno spettatore perspicace sul libro delle firme dell'esposizione di Düsseldorf.

Un'aquila cangiante e rivoluzionaria che animata da un pensiero critico di rottura ha completamente rovesciato le regole dell'arte, mostrandone le speculazioni e le false ideologie.

Bibliofilo colto e raffinato, Broodthaers colleziona libri, realizza *expositions littéraires*¹¹ e pubblicazioni d'artista sulle quali interviene in modo sempre diverso e creativo, scegliendo carte rare e pregiate e invitando in alcuni casi degli artisti a personalizzarle con disegni e acquerelli.¹² Nasceranno così *Roman. C'était comme une semaine de bonté* (1974) e *Jeter du poisson sur le marché de Cologne* (1973) ed altre importanti collaborazioni editoriali con Yves Gevaert, Herman Daled, Michael Werner e Paul Lebeer, che daranno origine ad alcuni libri d'artista come *Un Jardin d'Hiver* (1974), *Charles Baudelaire. Pauvre Belgique* (1974) e *Un Voyage en Mer du Nord* (1973). Broodthaers è attratto dal carattere oggettuale del libro e dal fatto che nella sua tormentata storia di "poeta non letto" (Hakkens 1998: 8) quest'ultimo ha rappresentato l'oggetto di un'interdizione. A questo riguardo, l'artista dichiara (1974b: 188):

[...] Il libro è l'oggetto che mi affascina, poiché rappresenta per me l'oggetto di un divieto. Tutta la mia prima produzione artistica porta l'impronta di questo maleficio. La vendita di un'edizione di poesie, da me scritte, mi ha fornito materiale per una scultura. Ho conficcato a metà un pacco di cinquanta esemplari di una raccolta, *Pense-Bête*.

11 Vedi Broodthaers M. (a cura di), *Marcel Broodthaers à la Deblioudebliou/S. Exposition Littéraire autour de Mallarmé*, Wide White Space Gallery, Anversa, 2-20 dicembre 1969; M.U.S.É. E. . D'A.R.T. CAB. INE. TD. ES. E. STA. MP. E. S. *Département des Aigles, Multipl(i)é, inimitable, illimité*, Librairie Saint-Germain de Prés, Parigi, 29 ottobre 1968.

12 Il frontespizio di alcuni esemplari delle opere *Mon Livre d'ogre* (1957) e *Minuit* (1960) è stato realizzato dall'artista Serge Vandercam che ha creato dei disegni astratti con inchiostro di china e acquerello, mentre alcune edizioni di *La Bête noire* (1961) sono state illustrate dalle incisioni di Jan Sanders.

La carta da pacco strappata lascia vedere, nella parte superiore della "scultura", le parti dei libri (essendo dunque la parte inferiore nascosta dal gesso). Non si può leggere il libro senza distruggerne l'aspetto scultoreo. Questo gesto concreto trasferiva il divieto allo spettatore, insomma, almeno credevo. Ma con mio stupore, la reazione fu tutt'altra rispetto a quella che immaginavo. Comunque sia, sino a oggi l'oggetto è stato percepito o come un'espressione artistica o come una curiosità. "Guarda, dei libri nel gesso!"

Commentando con rammarico (*ibidem*):

Nessuno ha avuto la curiosità del testo, ignorando se si trattava del funerale di una prosa, di una poesia, della tristezza o del piacere. Nessuno si è commosso del divieto. Sino a questo momento, vivo praticamente isolato dal punto di vista della comunicazione, essendo il mio pubblico fittizio. Improvvisamente è diventato reale, laddove è questione di spazio e di conquista.

Broodthaers ambisce ad essere letto e il sotterramento delle poesie nella materia informe è l'ultimo tentativo di suscitare, come la fugace "Lézard", stupore e interesse nei confronti dei suoi scritti, sentiti come "segni tangibili d'impegno, poiché senza ricompense" (*ibidem*).¹³ *Le Roi des Moules* ama gli enigmi, insinua dubbi e si muove nella tensione tra opposti, stabilendo un rapporto dialettico e talvolta di mutua cancellazione tra l'immagine e la parola. Nelle sue opere la scrittura dipinge (*Muet*, 1974), gli oggetti scrivono (*Éloge de la folie*, 1973) e i film sono "un prolungamento del linguaggio" (M. B. 1968a: 58).¹⁴

Pense-Bête matura nel fertile terreno di queste relazioni e le porta

13 Broodthaers pubblica le sue poesie nelle più importanti riviste del surrealismo belga come *Le Ciel Bleu*, *Phantomas*, *Le Salut Public (Hebdomadaire de précision politique et littéraire)*, *Edda* e *Le Surréalisme Révolutionnaire*, scrivendo articoli di attualità per i periodici belgi *Le Patriote illustré*, *Journal des Beaux-Arts*, *Journal des Arts Plastiques* e per le riviste francesi *Le Magazine du Temps Présent* e *Germinal*.

14 In questi lavori emerge il debito intellettuale nei confronti dell'opera di René Magritte. Vedi il dittico *Charles Baudelaire peint 1821-1867 - René Magritte écrit 1898-1967* (stampa tipografica a inchiostro blu su carta, 78,5 x 49,5 cm / stampa tipografica a inchiostro blu su tela, 68 x 78 cm).

alle estreme conseguenze, facendo sentire il silenzio del suo contenuto letterario nel rumore del sistema dell'arte. In *Discours, figure*, Jean-François Lyotard scrive (1971a: 93): "quando la parola si fa cosa, non è per copiare una cosa visibile bensì per rendere visibile una cosa". Trasformando il *Pense-Bête* in oggetto d'arte e da collezione, Broodthaers mette a epigrafe la sua attività poetica, rendendo visibile "la struttura essenziale dell'Arte, un processo di reificazione" (M. B. 1974b: 117). Il libro dell'autocensura e del paradosso, che acquisisce visibilità nel momento stesso in cui perde la propria leggibilità, riflette "la perdita dell'aura" del poeta, la cui aureola, come scrive Charles Baudelaire nella *Perte d'auréole* (1857), "scivolava di testa nella fanghiglia del macadam".¹⁵

Immagini di parole

Appassionato lettore di Stéphane Mallarmé, Edgar Allan Poe e Lautréamont ed estimatore dell'opera di Jean-Auguste-Dominique Ingres e Antoine Wiertz, Broodthaers è da collocarsi tra quelle autentiche, e mature, espressioni della neoavanguardia, in cui convivono poesia ed etica rivoluzionaria, arte e mondo, passione e sovversione. Considerato una delle figure più poliedriche ed emblematiche dell'arte del XX secolo, l'autore di *casseroles des moules* e di atlanti in miniatura "ad uso di artisti e di militari",¹⁶ crea le sue opere con la fervida intenzione di "afferrare la realtà e nello stesso tempo ciò che essa nasconde" (M. B. 1972c: 92).

Il cantiere di figure e di emblemi attraverso cui emerge il suo vivido immaginario è irrorato da frammenti di mondo borghesi come *cercles de la gloriète*, giardini d'inverno e *intérieurs fin de siècle*, i luoghi per eccellenza "dove le lanterne dei lampioni entrano nelle immagini dei notturni stellati in modo tale da trasformare l'universo in un

15 Baudelaire C. (1857), *Perte d'auréole*, in *Œuvres complètes*, Michel Lévy Frères Éditeurs, Paris 1868-1870 (tr. it. *Opere*, Einaudi, Torino 1992).

16 Il riferimento è all'opera *La Conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires* (1975), il libro d'artista lillipuziano (3,8 x 2,5 cm) che ritrae trentadue paesi come delle macchie d'inchiostro della stessa misura. Vedi anche: *Atlas*, 1975, stampa offset in bianco e nero, 48,5 x 62,5 cm, Edizioni Lebeer-Hossmann, Bruxelles.

soffitto a cui sono fissati migliaia di lampadari di cristallo” (Benjamin 1938: 420). Attratto dai grandi poeti e fisionomisti della *modernité*, Broodthaers attinge a piene mani dall'Ottocento di Oscar Wilde, Paul Valéry e André Gide, realizzando un'opera estremamente colta e complessa che sotto le “mentite spoglie” di un sedizioso “museo dell'inganno” (*Musée d'Art Moderne. Département des Aigles*, 1968-72) e di eleganti allestimenti dal fascino esotico e *démodé* (*Décors*, 1974-76) ha rovesciato lo statuto e i criteri estetici dell'opera d'arte “nel cuore della reificazione” (Buchloh 1987: 72), mostrandone la trasfigurazione nella forma del feticcio-merce.¹⁷ “Come il rimuginatore ha la stereotipia dei motivi, la fermezza nel rifiuto di tutto ciò che potrebbe distrarlo e la capacità di porre continuamente l'immagine al servizio del pensiero” (Benjamin 1938-39: 138), così Broodthaers realizzò *feuilletons*, libri d'artista e *abécédaires* ispirati all'iconografia ottocentesca come l'opera *En lisant la Lorelei. Wie ich die Lorelei gelesen habe* (1975) e la copertina di un numero della rivista *Studio International* (1974),¹⁸ “un rebus che forma le parole FINE ARTS con l'immagine dell'aquila al posto dell'ultima lettera di FINE e quella dell'asino che sostituisce la A di ARTS” (Krauss 1999: 9) [Fig. 2; Fig. 3].

Tuttavia, “come la spinta che attira sempre di nuovo il delinquente sul luogo del delitto” (Benjamin 1938-39: 136), i continui rimandi dell'artista al secolo dell'illuminazione a gas, dei *passages* e delle

17 Lettore di Karl Marx, György Lukács e Theodor Adorno, i grandi teorici della reificazione, nel 1969 Broodthaers partecipò a un seminario tenuto da Lucien Goldmann presso il Palais des Beaux-Arts di Bruxelles dedicato alla vita e alle opere di Charles Baudelaire. Colpito dall'intervento del filosofo e sociologo francese, discepolo di Lukács, Broodthaers realizzerà l'opera *Charles Baudelaire. Je hais le mouvement qui déplace les lignes* (1973). A chiusura del libro d'artista leggiamo: “Questo libro nasce da un seminario tenuto da Lucien Goldmann su Baudelaire, al quale sono stato invitato a partecipare come *artista*”.

18 *Studio International*, no. 970, vol. 188, ottobre 1974. Significative a questo riguardo sono inoltre, le proiezioni di diapositive su pareti e casse d'imbalsaggio con incisioni inglesi e capolavori del XIX secolo, le opere *Little Brass Cannon* (*Décor*), 1975; *The Manuscript 1833*, 1974; *Treasure Island (L'Astragalus)*, 1973 e i film: *La Bataille de Waterloo* (1975); *Monsieur Teste* (1974); *Figure of Wax (Jeremy Bentham)* (1974); *Analyse d'une Peinture* (1973); *Rendez-vous mit Jacques Offenbach* (1972); *Un Film de Charles Baudelaire* (1970).

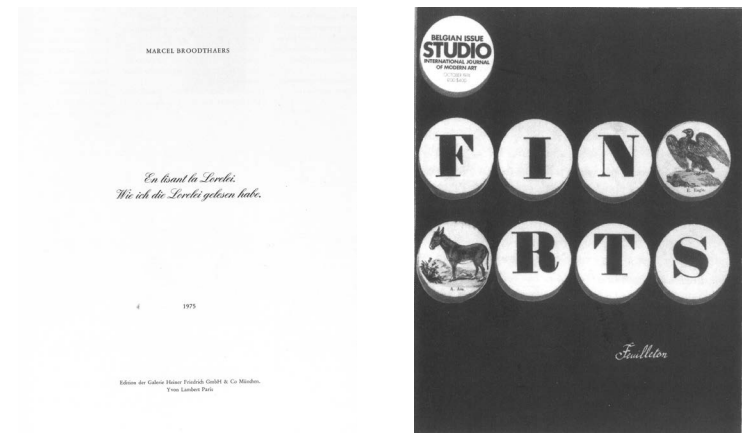


Fig. 2
Marcel Broodthaers (1975), *En lisant la Lorelei. Wie ich die Lorelei gelesen habe*, Galerie Heiner Friedrich GmbH & Co, Monaco/Galerie Yvon Lambert, Parigi, 32 x 24,6 cm, 28 pp. Courtesy Estate Marcel Broodthaers e Archives de l'Art contemporain en Belgique, AACB, Bruxelles (a sinistra). Fig. 3

Marcel Broodthaers, copertina di *Studio International*, no. 970, vol. 188, ottobre 1974. Courtesy Estate Marcel Broodthaers e Archives de l'Art contemporain en Belgique, AACB, Bruxelles (a destra).

operette di Jacques Offenbach, non devono trarre in inganno ed essere confusi con una citazione colta e nostalgica, ma come penetrante lettura del momento storico in cui: “la forma di merce dell'opera d'arte, e la forma di massa nel pubblico, si manifestavano in forma più diretta e brutale che non fosse mai avvenuto prima” (Benjamin 1938-39: 136).

L'astice e il granchio che giocano a carte su un tavolo da gioco vicino a cannoni, pistole e candelabri di epoca napoleonica (*Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers*, 1975), la cesta di vimini che contiene “messaggi cifrati provenienti da un altro emisfero” (*L'Angelus de Daumier*, 1975) e “il cammello dell'incomunicabilità” (*Un Jardin d'Hiver*, 1974) sono allegorie della storia permeate dalla cultura della guerra e dallo spirito di conquista “costruite a tavolino” dall'artista che sottintendono “un discorso sugli avvenimenti contemporanei, sul momento storico degli anni '70, una riflessione negativa sulla si-

tuazione ideologica della società odierna” (Oppitz 1974: 52).¹⁹ Lontano dall'essere delle acritiche ricostruzioni in stile, le installazioni e le *mises en scène* realizzate da Broodthaers “cominciano a scorgere i monumenti della borghesia come rovine prima ancora che siano caduti” (Benjamin 1938: 160). Ispirato alle “ingannevoli pipe” dipinte da René Magritte e sotto “effetto Duchamp”,²⁰ l'artista ha posto costantemente al centro delle sue riflessioni il museo inteso come istituzione di potere, il mercato e il sistema dell'arte, rendendo intellegibile la progressiva complicità tra l'arte e l'industria culturale. Nell'universo allegorico di Broodthaers, il pensiero non si identifica totalmente con il linguaggio (*Il n'y a pas de structures primaires*, 1968), gli elementi sensibili non coesistono con quelli intellegibili (*Le Manuscrit trouvé dans une bouteille*, 1974) e un quadro non significa più necessariamente ciò che rappresenta (*Le Peintre – Le Renard*, 1968).

Davanti a *La Séance* di un *Racisme végétal* (1974)²¹ [Fig. 4] o alla ripetizione del verso “Moi Je dis Je Moi Je dis Je” della poesia *Ma Rhétorique* (1966),²² cogliamo un'atmosfera segreta e inespressa

19 Benjamin H.D. Buchloh, Douglas Crimp, Rosalind Krauss e Craig Owens hanno riletto in chiave allegorica determinati processi artistici e opere d'arte della neo-avanguardia ripartendo dalle intuizioni benjaminiane sul legame tra opera d'arte, allegoria e mercificazione emerse negli scritti: *Parigi. La capitale del XIX secolo* (1935), *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire* (1938), *Di alcuni motivi in Baudelaire* e *Parco Centrale* (1938-39). Per approfondire questi contenuti, si rimanda alla lettura dei testi critici menzionati nella bibliografia di questo scritto.

20 Il riferimento è al titolo del volume della rivista *October* dedicato a Marcel Duchamp. Vedi: Buskirk M., Nixon M. (1994), “The Duchamp Effect”, in *October*, vol. 70, MIT Press, Cambridge.

21 Commissionata da Benjamin Buchloh per il numero 11 della rivista *Interfunktionen* (inverno 1974), la sceneggiatura del film *La Séance. Racisme végétal. Film de Marcel Broodthaers* è realizzata con fotogrammi di film interpretati da Laurel & Hardy, Peter Sellers e George C. Scott. La parola *Séance* era accompagnata da immagini di palme, sotto alle quali la didascalia *Racisme végétal* annunciava il libro d'artista in uscita dallo stesso titolo.

22 Apparsa per la prima volta nel catalogo della mostra *Moules Œufs Frites Pots Charbon* (Wide White Space Gallery, Anversa, 1966), la poesia recita: *Moi Je dis Je Moi Je dis Je. / Le Roi des Moules Moi tu dis Tu. / Je tautologue. Je conserve. Je sociologue. / Je manifeste manifestement. Au niveau de Mer des moules, j'ai perdu*

Fig. 4
Marcel Broodthaers, *La Séance, Racisme végétal. Film de Marcel Broodthaers*, 1974, Benjamin H.D. Buchloh, Colonia, 29,7 x 21 cm, 12 pp. Courtesy Estate Marcel Broodthaers e Archives de l'Art contemporain en Belgique, AACB, Bruxelles.



della parola che non si lascia esplicitare, estendendo “all'infinito il campo e il gioco della significazione” (Derrida 1967: 361). A questo riguardo, l'artista dichiara nel corso di un'intervista (1968a: 58-59):

Ho iniziato con la poesia, ho realizzato lavori tridimensionali e infine dei film che univano diversi elementi artistici. Vale a dire: la scrittura (la poesia), l'oggetto (la materia) e l'immagine (il film) [...] È un tentativo di negare, per quanto possibile, il significato della parola e quello dell'immagine. Le mie opere sono rebus, qualcosa che si deve visualizzare al di fuori.

“Colpevoli nell'Arte come linguaggio e innocenti nel linguaggio come Arte” (M. B. 1974b: 111), gli oggetti di Broodthaers sono immagini equivoche e dalla forte instabilità semantica che fanno “collidere differenti livelli di significato e diversi tipi di segni” (Krauss 2004: 406) attraverso ricercate costruzioni intellettuali. Ne sono testimonianza la serie dei *Poèmes industriels*, realizzati tra il 1968 e il 1972, in cui compaiono virgole e punti esclamativi ingranditi a dismisura, frecce che indicano direzioni fittizie e aquile accompagnate dallo slogan “chez votre fournisseur” e l'opera *Cinéma Modèle. Programme La Fontaine* (1970), una sala cinematografica *in forma d'arte* la

le temps perdu. / Je dis Je, le Roi des Moules, la parole Des Moules.

cui *affiche* recitava: "Teoria il segreto. Il cinema è accessibile solo su appuntamento. Inutile presentarsi".²³

Definiti dall'artista come *objets littéraires*, i *Poèmes industriels* trascritti su plastica termoformata "portavano, in modo sensazionale, i segni di un linguaggio" (M. B. 1974b: 114) con uno scopo ben preciso: rendere il più complesso possibile il processo di lettura delle immagini, della scrittura e dell'opera d'arte. Riguardo alla natura di queste placche fabbricate come dei *gaufres* e alle sue intenzioni, Broodthaers dichiara (*ibidem*):

La lettura proposta dipende da un doppio livello – ognuno appartenente a un'attitudine negativa che mi sembrava tipica dell'atteggiamento artistico. Non situare il messaggio interamente da una parte, immagine o testo. Vale a dire rifiutare la trasmissione di un messaggio chiaro [...]. Secondo me, non può esserci un rapporto diretto tra l'arte e il messaggio e ancor meno se questo messaggio è politico senza il pericolo di essere bruciata dall'artificio. Di collassare. Preferisco firmare delle trappole senza servirmi di questa garanzia.

E ancora (*ibidem*):

In accordo con la loro produzione industriale, esse sembrano rifiutare lo statuto di opera d'arte o piuttosto, dovrei dire, che tendono a dimostrare l'arte e la sua realtà attraverso il mezzo della negatività. Queste placche esprimono l'inadeguatezza, esse si riferiscono a qualcos'altro, non a loro stesse.

Controcorrente rispetto alle coeve ricerche e sperimentazioni dell'arte performativa e *site-specific*, Broodthaers firma degli anagrammi "che bisogna avere il desiderio di decifrare" (M. B. 1968a: 59), proclama *Le Privilège de l'Art* (1975) e inventa dei *jeux d'hasard*

²³ Aperto al pubblico "sotto l'alto patronato di La Fontaine" e nella casa dove visse Goethe a Düsseldorf, *Cinéma Modèle* consisteva nella proiezione dei film: *Le Corbeau et le Renard* (1967), *La Clef de l'Horloge (Poème cinématographique en l'honneur de Kurt Schwitters)* (1957), *La Pipe (René Magritte)* (1969), *La Pluie (projet pour un texte)* (1969), *Un film par Charles Baudelaire* (1970). A quest'attività seguirà la *Section Cinéma* del Musée d'Art Moderne, Département des Aigles inaugurata nell'autunno del 1972.

imprevedibili, utilizzando "l'oggetto come una parola zero" (M. B. 1974b: 111).

Nel momento in cui sulla scena artistica della neoavanguardia si affermava un'arte pubblica, relazionale e partecipativa, Broodthaers, al contrario, giocava ironicamente con dei *signifiants glissants*, creando delle *mises en abîme* tra oggetti, immagini e parole come nel libro-film *Le Corbeau et le Renard* (1967) e dei processi di *effacement* della scrittura come nell'opera *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image* (1969).²⁴ In un opuscolo pubblicato dalla galleria MTL di Bruxelles leggiamo (M. B. 1970b: 97):

Lo scopo dell'arte è commerciale. Il mio scopo è ugualmente commerciale. Lo scopo (il fine) della critica è altrettanto commerciale [...]. Non riesco più a gestire tutti questi interessi nello stesso momento... Tanto più che delle pressioni inattese cambiano in questo momento il mercato (che ha già tanto sofferto)...²⁵

Quando Hans Haacke per la celebre mostra *Projekt '74. Kunst Bleibt Kunst* rileggeva criticamente l'opera *La Botte d'asperges* di Edouard Manet (1880) attraverso le figure istituzionali e di potere che l'avevano posseduta nel corso del tempo (*Manet-Projekt '74*) e Daniel Buren incollava le sue "strisce su carta" sulla parete d'ingresso del Wallraf-Richartz Museum di Colonia,²⁶ Broodthaers installava in una delle sue sale *L'Entrée de l'Exposition* [Fig. 5], un'acre riflessione sugli

²⁴ Ispirato al poema di Stéphane Mallarmé, Broodthaers realizzò due versioni del *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image*, una cartacea e l'altra scultorea. Entrambe di 32 pagine e di formato 32,5 x 25 cm, la versione cartacea si suddivide a sua volta in 300 esemplari realizzati su carta e novanta esemplari realizzati su carta trasparente numerati da 1 a 90 (Editori: Galerie Wide White Space, Anversa e Michael Werner Gallery, Colonia). Della versione scultorea, invece, esistono dieci esemplari incisi su dodici placche di alluminio anodizzato numerate da 1 a X, ognuna di 32 x 50 cm.

²⁵ Broodthaers M. (1970), "À MTL ou à BCD", in *MTL Magazine*, testo esposto alla Galerie MTL, Bruxelles, 13 marzo-10 aprile 1970 e pubblicato nel catalogo della mostra *Belgische Kunst 1969-1970*, Ooidonk 1978, p. 97.

²⁶ Vedi: Ronte D., Schug A. (a cura di), *Projekt '74. Kunst Bleibt Kunst. Aspekte internationaler Kunst am Anfang der 70er Jahre*, catalogo della mostra, Wallraf-Richartz Museum, Colonia, 5 giugno-8 settembre 1974.

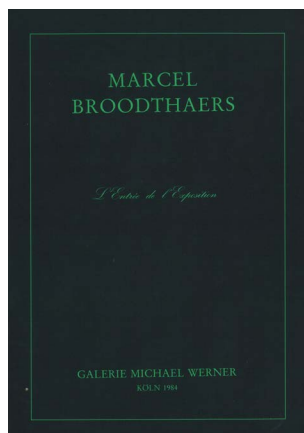


Fig. 5
Marcel Broodthaers, *L'Entrée de l'Exposition* (1974), Copertina del catalogo della mostra, Galerie Michael Werner, Colonia, 27 settembre - 31 ottobre 1984. Courtesy Estate Marcel Broodthaers e Archives de l'Art contemporain en Belgique, AACB, Bruxelles.

orrori perpetrati durante l'epoca coloniale "travestita da oasi", dichiarando di avere "le orecchie di un asino e gli occhi di un'aquila" (M. B. 1969a: 69).

Nello stesso periodo in cui Vincenzo Agnetti incideva su feltro l'immagine temporalmente differita *Quando mi vidi non c'ero* (1971), Hanne Darboven trascriveva calcoli calendariali su centinaia di fogli di carta (*Für Jean-Paul Sartre*, 1975) e la *site-specificity* trovava piena affermazione con lavori di Richard Serra, Michael Heizer e Richard Nonas, Broodthaers realizzava accumuli di gusci di uova e di cozze (*Œufs*, 1967; *Cercle de moules*, 1966), *livres d'images* (*Charles Baudelaire. Je hais le mouvement qui déplace les lignes*, 1973) e stanze d'artista dall'*esprit décor* (*Salle Outremer*, *Salle des Nuances*; *Salle Blanche*, 1975), ricordandoci che: "Tutto ciò è oscuro, i lettori sono invitati ad entrare in questa notte" (M. B. 1975b: 123).

Broodthaers non è mai stato un uomo delle "improvvisazioni" e se alcuni dei suoi lavori sembrano spontanei ed estroversi, essi, al contrario, sono sempre il risultato di una lenta e razionale maturazione. Anche quando doveva fornire delle semplici informazioni, il suo "tocco" restava sempre *illusivo* e provocatoriamente *elusivo*, come ad esempio nelle *Lettres Ouvertes* (1968-72) indirizzate ad artisti e a ministri della cultura che come l'artista stesso affermava (1969a: 67) "si riferiscono ogni volta a degli elementi di cui non fornisco la chiave di lettura".

Come sottolineano Rainer Borgemeister (*La Signature, L'artiste*,

1991) e Birgit Pelzer (*Marcel Broodthaers: The Place of the Subject*, 1999), in Broodthaers c'è un'urgenza di parlare di se stesso (*Narcisse*, 1966)²⁷ e del contesto sociopolitico che lo circonda ma sempre in modo indiretto e segretamente allusivo.

Escludendo l'arte concettuale nelle sue declinazioni più "immateriali" e alcune rivendicazioni tardo-moderniste sull'autonomia del segno artistico rispetto alla sua dispersione nella cultura di massa, l'arte degli anni '70 è stata prevalentemente un'arte della presenza fisica e della partecipazione attiva, profondamente radicata nel corpo e nei luoghi. Tuttavia, a turbare l'assetto di queste "geografie", entrava in gioco il mondo dei *bruits secrets*, dei *bestiaires* (*Pense-Bête*, 1963-64; *La Bête noire*, 1961; *Mon Livre d'Ogre*, 1957) e delle "lettere rubate all'alfabeto" (*a b c*, 1974) dell'officina Broodthaers, che con i suoi paradossi e continui depistaggi metteva costantemente davanti allo spettatore la schisi tra rappresentazione e significazione. Alla riappropriazione creativa dello spazio urbano e ai moti rivoluzionari "dissent and disorder", caratteristici dell'arte di protesta e di opposizione di quegli anni, Broodthaers risponde in modo cinico e strafottente con "poco e dell'indifferenza" (M. B. 1974b: 118), proponendo "Nouveaux trucs, nouvelles combines".²⁸ Del resto, ciò che più lo rassicurava era "la speranza che colui che guarda corra il rischio di non trovarsi più così bene a suo agio" (ivi: 116).

"La Croce del Minimalismo"²⁹ e il discorso tautologico dell'"Art as

27 Influenzato dalla lettura degli *Écrits* di Lacan (1966), Broodthaers analizza ripetutamente il rapporto tra opera d'arte e narcisismo, realizzando molti lavori dedicati a questo tema come: *Gedicht/Poem/Poème – Change/Exchange/Wechsel* (1973), la serie delle *Ardoises Magiques* (1972-73), *Modèle Narcisse* (1970), *Miroir M.B. M.B. M.B....* (1971), *La Signature, Série 1, Tirage illimité* (1969), *M.B., 24 images / seconde* (1970), *Le positif et le négatif de la signature M.B.* (1970), *M.B. M.B. M.B.* (1968), *Une Seconde d'Eternité (D'après une idée de Charles Baudelaire)* (1970).

28 Questa "formula" appare nel catalogo della mostra *L'Angélu de Daumier* realizzata dall'artista presso la Fondation Salomon di Rothschild di Parigi (3 ottobre-10 novembre 1975) ed è utilizzata come sottotitolo alla descrizione di ogni singola sala dell'esposizione.

29 Foster H. (1986), "The Crux of Minimalism", in *Individuals*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, pp. 162-183.

Art''³⁰ deflagravano nel museo d'artista più discusso e controverso dell'arte della neoavanguardia: il *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968-72), *chef-d'œuvre* del *détournement* istituzionale del XX secolo.

“Broodthaers, directeur du Broodthaers”

Delle casse d'imballaggio vuote sulle quali comparivano le scritte “picture”, “with care”, “keep dry”, un carousel di diapositive, delle luci da set cinematografico e delle sedie da giardino disposte nello spazio, un camion da trasporto parcheggiato sulla strada, la scritta *Musée-Museum* dipinta a *stencil* sui vetri di una finestra, e una collezione di cinquanta cartoline attaccate al muro che riproducevano dei capolavori dell'Ottocento come: *Le bain turc* di Jean-Auguste-Dominique Ingres (1862), *La liberté conduisant le peuple aux barricades* di Eugène Delacroix (1830), *Madame Recamier* di Jacques-Louis David (1800) e alcune riproduzioni di disegni di Jean-Jacques Grandville. La sera del 27 settembre 1968 Broodthaers inaugurava nella sua casa di Bruxelles il *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIX^{ème} siècle* in veste di Direttore e con un discorso introduttivo pronunciato, oltre che da lui stesso, anche da Johannes Cladders, all'epoca direttore dello *Städtisches Museum* di Mönchengladbach.³¹ L'artista scriveva (M. B. 1969a: 67):

Il Museo è costituito da un giardino, una tartaruga, delle casse recanti delle indicazioni di gallerie, da alcune ricevute d'invio e recapito, da una serie di cartoline che riproducono dipinti di Ingres, David, Meissonier, ecc. La parola *Musée* è dipinta sulla facciata, la si legge al contrario dalla strada e correttamente dall'interno. Vivo con la mia famiglia in questa situazione [...]. Venite a trovarmi, vedrete questo “Musée” dove l'arte è sul lato del giardino e il resto sulla strada.

30 Reinhardt Ad. (1962), “Art as Art”, in *Art International*. Ristampato in *Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, ed. Barbara Rose, Viking, New York 1975, p. 56.

31 Vedi: Broodthaers M. *Le Musée et la Discussion*, 1969, 16 mm, bianco e nero, 12:00 min., Bruxelles e *Une Discussion Inaugurale*, 1968, 16 mm, bianco e nero, 8:30 min. e 10:00 min., Bruxelles.

Ricordando (ibidem):

Il nome *Département des Aigles* è nato da una poesia, una vecchia poesia che avevo scritto e ritrovato: “Ô Tristesse envol des canards sauvages Viol d'oiseaux au grenier des forêts. Ô Mélancholie Aigre Château des Aigles”. L'ho scritta quindici o vent'anni fa... è un ricordo letterario.³²

In un'epoca segnata dai moti rivoluzionari del maggio del '68 e da un sostanziale mutamento della coscienza sociale, Broodthaers individuava nell'opera d'arte i segni del fenomeno storico della reificazione, riconoscendo nel museo uno dei principali luoghi di produzione e di diffusione dell'industria culturale. Luogo d'autorità in cui si riunisce, organizza e capitalizza la memoria delle società nel corso della storia, il museo per Broodthaers è lo *specchietto per le allodole* “nel quale l'uomo si contempla finalmente sotto tutte le facce, si trova letteralmente ammirevole e si abbandona all'estasi espressa in tutte le riviste d'arte” (Bataille 1930: 300). Al piano terra di una *maison* dei primi anni del Novecento, insieme a un gruppo di amici, collezionisti e galleristi, l'artista dava corpo alla sua *réverie subversive* a un'opera unica nella sua storia e nel suo genere che all'insegna del motto *Aigle Pipe Urinoir* (Oppitz 1972: 156), non partecipa alla “dematerializzazione dell'oggetto artistico”, non cede all'idea di un'arte “politica” attiva nella sfera sociale e guarda con sospetto le azioni dell'*Institutional Critique*.³³ Durante un'intervista con Ludo Bekkers, Broodthaers precisa (1969a: 68):

Inizialmente il Museo è nato come protesta, come contestazione della nozione di museo un po' come s'intende ovunque, ma “come molte

32 “O Tristezza volo di anatre selvagge Stupro di uccelli ai sottotetti delle foreste. O Malinconia Acre Castello delle Aquile”. Questa poesia, scritta nel 1953, fu pubblicata per la prima volta da Broodthaers nella sua raccolta di poesie *Mon Livre d'ogre* (1957).

33 Nel 1968 la Kunsthalle di Düsseldorf celebrava l'arte concettuale con la mostra *Prospect '68*, Lucy Lippard e John Chandler pubblicavano il saggio *The Dematerialization of Art* (1967), Laurence Weiner il libro *Statements*, Sol LeWitt in seguito ai *Paragraphs on Conceptual Art* (1967) le *Sentences on Conceptual Art* e Seth Siegelau insieme a Jack Wendler *The Xerox Book* con lavori di Carl Andre, Robert Barry, Joseph Kosuth, Robert Morris e Douglas Heubler.

cose che in arte nascono da una semplice idea, questa cosa è diventata altro". Alla fine ho posto un'altra domanda: quella della natura dell'opera d'arte e quella del pubblico.

In Belgio la protesta degli artisti, nata per denunciare la repressione culturale da parte delle istituzioni e la mancanza di un museo d'arte contemporanea nella capitale, si radicalizzò nelle azioni del *Vrije Aktie Groep Antwerpen* e con l'occupazione del Palais des Beaux-Arts di Bruxelles. Animatore di dibattiti e manifestazioni pubbliche, Broodthaers è stato una figura chiave per lo sviluppo di questi movimenti di opposizione e per la nascita di numerose *assemblées libres* che sfociarono nella pubblicazione del *Cahier de revendications des artistes belges*.³⁴ La *Section XIX^{ème} siècle* nasce in questo clima di grande rivoluzione e riflessione sui linguaggi e con l'intenzione di mettere a fuoco il controverso rapporto tra l'arte, potere e ideologia. Riguardo all'origine e all'evoluzione del *Museo delle Aquile*, Broodthaers afferma (1969c: 71-72):

Nel 1968, dopo l'ondata di contestazioni che conosciamo, ci siamo riuniti, insieme ad alcuni amici artisti, collezionisti e galleristi, per cercare di analizzare ciò che non funzionava all'interno del mondo artistico belga, per analizzare il rapporto Arte-Società. Abbiamo discusso e poi finalmente ci siamo decisi per una riunione nel mio studio. Abbiamo parlato molto tra di noi e attendevo almeno tra le sessanta e le settanta persone. Ora, il mio studio è vuoto, ci sono solo due o tre sedie... dove si sarebbero dovute sedere queste persone? Allora mi è venuta l'idea di chiamare l'azienda di trasporti Menkès, abbastanza conosciuta a Bruxelles e di prendere in prestito qualche cassa per far sedere i visitatori. Mi sembrò più che logico farli accomodare su questi "segni" che fanno riferimento all'imballaggio delle opere d'arte, casse nelle quali si trasportano pitture e sculture. Ho preso queste casse e le ho disposte qui in modo molto particolare, come se esse stesse fossero delle

34 Vedi: *Cahier de revendications des artistes belges*, pubblicato dal Conseil national belge des arts plastiques, Laconti, Bruxelles 1968; Leclercq C., Devillez V. (2004), *Mass Moving, Un aspect de l'art contemporain en Belgique*, Dexia Banque, Bruxelles; Franeau N. (2001-2002), "Mai '68, une revendication politique et libertaire. L'implication des artistes belges par l'occupation du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles", in *Cahiers de l'Université Libre de Bruxelles*.

opere d'arte. Allora mi sono detto: ma in fondo è questo, il museo è questo. Ecco qui il concetto di museo. Ho aggiunto le cartoline e abbellito questo *décor* di opere d'arte del XIX secolo [...]. È così che questo Museo è nato... non da un concetto, ma da una circostanza; il concetto è venuto dopo. Come Marcel Duchamp ha detto "Questa è un'opera d'arte", io ho detto "Questo è un museo". Ma c'è una differenza: dopo un anno ho rimbaltato tutto questo materiale e il Museo si è sviluppato. In realtà, stabilivo un rapporto tra la vacuità della pittura (che non utilizzo necessariamente in senso dispregiativo), tra l'assenza di un significato e il vuoto delle casse, il vuoto delle riproduzioni. Il Museo comporta anche una critica dello Stato belga, della sua politica museale e delle sue istanze culturali.

La *Section XIX^{ème} siècle* è un luogo scandito da una serie di oggetti, da eventi come dibattiti e letture aperte al pubblico e da alcune iscrizioni che suggeriscono allo spettatore di trovarsi all'interno di un "museo": *Musée-Museum. Section XIX^{ème} siècle-Afdeling XIX eeuw, Département des Aigles-Vleugel Afdeling*. Un museo messo "tra virgolette" poiché come Broodthaers stesso dichiarò, sin dai primi battiti di questa straordinaria avventura,³⁵ nato come finzione (ha sempre finto con tutte le sue forze di essere un vero museo) nella finzione stessa (dentro la logica amministrativa del museo tradizionale) per "denunciare i rapporti tra la nozione di arte e quella di proprietà privata posti sotto il segno di museo" (M. B. 1969a: 70)³⁶. Riflettendo

35 Nell'arco di quattro anni, Broodthaers attraverserà il Belgio, i Paesi Bassi e la Germania, organizzando l'esposizione delle differenti *Sections* del *Musée des Aigles*. Nasceranno così: la *Section XVII^{ème} siècle* ad Anversa (1969), la *Section Littéraire* a Bruxelles e Ostenda (1968-71), la *Section Documentaire* sulla spiaggia di Le Coq (1970), la *Section Folkloristique* presso lo Zeeuws Museum di Middelburg (1970), la *Section XIX^{ème} (bis)* e la *Section Cinéma* a Düsseldorf (1970-72), la *Section Financière* alla fiera d'arte di Colonia (1971), la *Section des Figures (Der Adler vom Oligozän bis Heute)* alla Kunsthalle di Düsseldorf (1972), la *Section Publicité* e la *Section d'Art Moderne* alla Documenta 5 di Kassel (1972). Per ragioni legate al taglio critico di questo numero, si è scelto di concentrare l'analisi sulla *Section XIX^{ème} siècle*.

36 Rifacendosi al pensiero di Roland Barthes in *Miti d'oggi* (1957), Benjamin Buchloh parlerà di "contro-appropriazione" e di "contro-finzione". Vedi: Buchloh B.H.D. (1985), "Ready Made, Object Trouvé, Idée reçue", in AA.VV., *Dissent: The Issue of Modern Art in Boston*, The Institute of Contemporary Art, Boston, pp.

sul modo in cui la finzione avrebbe potuto agire sui visitatori, l'artista dichiara:

Non ho alcuna idea del modo in cui questo museo, che è una costruzione fittizia, agisca sulle altre persone. Vivo soggettivamente quest'avventura del museo, questa finzione [...]. Mi pongo la seguente domanda: non può questo luogo esistere allo stesso tempo come museo e come finzione? [...]. Non sono pienamente convinto che lo spettatore abbia la sensazione di essere in un museo, voglio dire in un luogo simile a un ospedale, a una prigione, e allo stesso tempo all'interno di una finzione. Se ci dimentichiamo per un attimo di essere all'interno di una conversazione, vorrei chiederti: cosa vedi? È un museo? Una finzione? È stato effettivamente realizzato? (M. B. 1971: 75).

Le riproduzioni su cartolina de *La Grande Odalisque* (1814) di Ingres avvolta in un prezioso turbante color oro e argento e dei disegni di Grandville, il disegnatore per eccellenza "dell'intronizzazione della merce e dell'aureola che la circonda" (Benjamin 1938-39: 151), non sono feticci strappati casualmente al grande libro della storia dell'arte ma immagini scelte in modo accurato dall'artista per guidare lo spettatore nel controverso terreno della *finzione* nell'arte. Riguardo all'opera di Ingres, Broodthaers afferma: "Non sono né un pittore, né un violinista. Ciò che m'interessa è Ingres. Non è Cézanne e le mele" (1974b: 116).

Perché Ingres e non le mele di Cézanne? Perché *Mademoiselle Rivière* e non delle mele disposte su un tavolo? Perché la "posa" leziosa e innaturale di un ritratto e non l'umiltà di una natura morta? La risposta a questa domanda abita la dimensione dell'artificio e dell'inganno nell'arte costantemente analizzata da Broodthaers nelle sue opere in generale e nel suo *Museo delle Aquile* in particolare, quella stessa condizione inseguita nel corso dei secoli dai pittori per raggiungere un determinato ideale classico di bellezza e perfezione. Broodthaers è ammaliato dall'illusione che si respira intorno ai corpi e ai volti dipinti dal pittore francese e da quella particolare forma di

107-122; Buchloh B.H.D. (1983), "The Museum Fictions of Marcel Broodthaers", in Bronson A., Gale P. (a cura di), *Museums by Artists*, Art Metropole, Toronto, pp. 39-56.

manierismo in grado di trasfigurare la realtà delle cose.

Nel *Salon Parisien* del 1846 Charles Baudelaire, mentre osservava alcuni soggetti dipinti da Ingres, si accorse che alcune parti dei loro corpi erano sproporzionate, "difettose", quasi "informi". Come notò Baudelaire, quelle lievi distorsioni dei volti e dei corpi, erano dovute allo studio e all'esercizio ossessivo da parte di Ingres dello stile classico, incarnato per l'artista dall'opera di Raffaello. Il "difetto", ci suggerisce Baudelaire in questo meraviglioso *écrit sur l'art*, nasceva da un eccesso insito nella ricerca della perfezione stessa. In un passo dello scritto baudelariano leggiamo:

Ecco delle figure delicate e delle spalle eleganti, così semplici, congiunte a braccia troppo robuste, troppo piene di una carnalità raffaellesca. Ma Raffaello amava le braccia solide e bisognava obbedire, piacere al maestro. Così, potremo scorgere un ombelico spostato verso i fianchi, un seno puntato più del dovuto verso l'ascella. Ci troviamo del tutto sconcertati dinanzi ad una gamba che sfida ogni definizione, magra all'estremo, senza muscoli, informe.³⁷

Broodthaers non sa che farsene della semplicità di alcune mele, perché è attratto in modo ossessivo dai quei pittori che hanno celebrato il carattere feticistico della merce come Grandville, esaltato l'indole menzognera dell'arte come Ingres e messo a nudo *La trahison des images* come Magritte. Con l'intenzione di "stimolare un'attitudine critica rispetto al modo in cui l'arte è presentata in pubblico" (M. B. 1972c: 92), Broodthaers crea una dimensione al contempo fittiva ed effettiva, artificiale e memoriale in cui si alternano discussioni, concerti e proiezioni di film, un luogo irriverente e straordinariamente poetico che "armato di finzione" metteva radicalmente in discussione lo statuto e i criteri estetici dell'opera d'arte, mostrandone le demagogie e le false ideologie. "Il Museo delle Aquile", scrive l'artista (1968a: 190) "è un'azione contro l'immobilità e il conformismo, ma non è ingenua. Sa che a un conformismo ne segue un altro e che il sistema possiede una forza omologante e

37 Vedi: Baudelaire C., *Écrits sur l'art* in *Œuvres complètes*, Michel Lévy Frères, Paris 1868-1870 (tr. it. *Saggi sull'arte*, in *Opere*, I Meridiani, Arnoldo Mondadori, Milano 1996, pp. 1058-1060, pp. 1064-1066 e pp. 1070-1075).

inglobante particolare”.

Fermamente convinto che “non esistono strutture primarie diverse da quella del linguaggio che le definisce” (1968b: 62),³⁸ Broodthaers non crede alla possibilità di un’arte “magicamente politica” (*Magie. Art et Politique*, 1973) poiché ogni atto artistico “di opposizione” finisce inevitabilmente con il riprodurre ciò che vuole contestare, divenendo a tutti gli effetti un vero e proprio “autoinganno istituzionalizzato”. Anche la storia e la critica d’arte non sono immuni a questo meccanismo e il linguaggio stesso per l’artista, salvo nella sua dimensione e funzione poetica, è permeabile alla mercificazione. A questo riguardo, Broodthaers scrive sulla copertina della rivista *Interfunktionen* (1974):

Avviso: se una teoria artistica funzionerà come pubblicità per il prodotto artistico, il prodotto artistico funzionerà come pubblicità per il regime sotto cui è nato. Non ci sarà altro spazio che quest’avviso secondo cui ecc... Per copia conforme. Marcel Broodthaers.

Opere come *Gedicht/Poem/Poème – Change/Exchange/Wechsel* (1973), *Autumn Landscape* (1973) e *Museum-Museum* (1972), riflettono sui postulati dell’attività critica e sul carattere merceologico dell’opera d’arte, ponendosi in netto contrasto rispetto alla visione autoreferenziale e talvolta ingenua del linguaggio proposta da molti artisti concettuali.³⁹ Animato dal desiderio di “negare per quanto possibile il significato della parola e quello dell’immagine” (M.

.....
38 Questa frase chiudeva la prima parte di una *Lettre Ouverte* senza destinatario scritta da Broodthaers il 27 agosto del 1968. Altre opere che hanno come oggetto di scherno alcuni principi e teorie del Minimalismo sono: *Académie I*, 1968 (targa di plastica pressata, 86 x 120 cm), *Académie I (ponctuation peinte)*, 1968 (targa di plastica pressata, 86 x 120 cm); *Section XVII^{ème} Siècle*, 1969 (dittico, targhe di plastica pressate, 120 x 85 cm ciascuna); *Livre tableau ou Pipes et formes académiques*, 1969-70 (targa di plastica pressata, 86 x 121 cm).

39 In una lettera inviata a David Lamelas, Broodthaers scriveva “Conceptual artists are more rationalists than mystics..., etc.”, invertendo la prima delle *Sentences of Conceptual Art* di Sol LeWitt che affermava: “Conceptual artists are mystics rather than rationalists”. Vedi: Broodthaers M., “Mon Cher Lamelas”, *Lettre Ouverte*, Bruxelles 31.10.1969; LeWitt S. (1968), “Sentences on Conceptual Art”, in *Art-Language* vol. I, no. I, Art & Language Press, Coventry, 1969, pp. 11-13.

B. 1968a: 59), Broodthaers mette in atto delle situazioni paradossali, fa urtare tra di loro le cose ed esaspera la mancata saldatura tra dimensione sensibile e intellegibile, denunciando la sua più grande e celebre opera come irreali. Il “*Musée d’Art Moderne, Département des Aigles*”, scrive l’artista (1972c: 92) “è semplicemente una bugia, un’illusione [...]. Il museo della finzione cerca di saccheggiare quello ufficiale, il vero museo, in modo tale da conferire alla sua falsità maggior potere e credibilità”.

Il Museo delle Aquile non compariva in alcuna guida turistica, le casse d’imballaggio non contenevano nessuna opera d’arte, *Le bain turc* di Ingres (1862) e *Madame Recamier* di David (1800) erano delle semplici cartoline postali e le luci da set cinematografico distribuite nello spazio della sua abitazione non illuminavano nulla. Sotto l’egida di Magritte e Duchamp e con lo sguardo lungimirante di chi “sognando urge al risveglio” (Benjamin 1938: 160), Broodthaers costruisce una trama complessa intorno alla nozione storica di museo, un’immagine insidiosa al contempo illusiva e allusiva, reale e immaginale in cui “la verità della bugia esiste” (M. B. 1972d: 229). Baudelaire terminava il suo scritto dedicato ai quadri di paesaggio esposti nel *Salon Parisien* del 1859 con questa confessione:

Vorrei tornare ai diorami, la cui magia enorme e brutale mi sa imporre un’utile illusione. Preferisco contemplare qualche fondale di teatro, dove trovo, espressi, artisticamente e in tragica concentrazione, i miei sogni più cari. Queste cose, essendo false, sono infinitamente più vicine al vero; mentre la maggior parte dei nostri paesaggisti mentono proprio perché trascurano di mentire.

Il *décor*, la “messa in scena” nella sua casa di un piccolo museo fatto di luci, parole, oggetti e immagini, non è forse “quell’utile illusione” che ha gettato una nuova e significativa luce sullo spettacolo narcotico e schizofrenico del sistema dell’arte? Il *museo dell’inganno* non è forse quella dimensione dichiaratamente falsa e per questo motivo “infinitamente più vicina al vero” che ha messo davanti agli occhi dello spettatore “l’identità dell’aquila come idea e dell’arte come idea” (M. B. 1972b: 91). Nel *Museo delle Aquile*, l’illusione precede la realtà, è la fase pregiudiziale alla comprensione del reale, non la sua

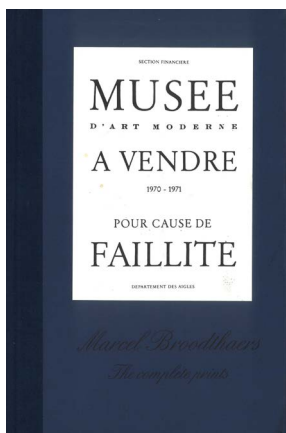


Fig. 6
Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne à vendre pour cause de faillite* (1971), Copertina del catalogo della mostra, Galerie Michael Werner, Colonia, 24 maggio – 29 giugno, 1991. Courtesy Estate Marcel Broodthaers e Archives de l'Art contemporain en Belgique, AACB, Bruxelles.

antitesi. In esso, la finzione diviene a tutti gli effetti lo strumento critico e immaginifico attraverso cui è “possibile afferrare la realtà e ciò che essa nasconde” (ivi: 90). Non è un caso, del resto, che l'opera di Broodthaers sia ricca di riferimenti alla tradizione favolistica di Jean de La Fontaine e ai romanzi d'avventura di Robert Louis Stevenson e Jonathan Swift, i grandi scrittori di storie fantastiche, che della finzione hanno fatto la condizione stessa della verità. A differenza del carattere *asintomatico* dei *100.000 mm* di Stanley Brown (1975) o degli *Statements* di Lawrence Weiner (1968), gli araldi, le incisioni e le palme “en pot” delle installazioni di Broodthaers, sono oggetti convalescenti che somatizzano le tensioni del proprio tempo, fissando in modo discontinuo e paradossale gli spazi di dissenso della storia. Animato dalla “speranza di un altro alfabeto” (M. B. 1974i: 104), Broodthaers è stato uno dei massimi esponenti della neoavanguardia che “con la precisa chiarezza del materialista storico” (Buchloh 1987: 5)⁴⁰ ha reso manifesti i rapporti finanziari e di potere

40 In molte occasioni Benjamin H. D. Buchloh, lettore dell'opera di Broodthaers in chiave marxista, utilizzerà l'appellativo di “materialismo storico”, passando attraverso il pensiero di Benjamin e quello di Adorno, per descrivere lo spirito “chiaroveggente” dell'artista belga e la sua concezione materialistica dell'arte. Vedi: Buchloh B.H.D. (2001), “Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European American Art from 1955 to 1975”, in *October*, MIT Press, Cambridge; Buchloh B.H.D. (a cura di), *Section Publicité du Musée D'Art Moderne, Département des Aigles: Marcel Broodthaers*, catalogo della mostra, Marian Goodman Gallery, New York, 6 ottobre-25 novembre 1995.

che legano la dimensione estetica a quella economica, intrattenendo “un particolare rapporto mimetico con il capitalismo” (Krauss 1999: 34) [Fig. 6].

Alla domanda “perché stai per scrivere un libro” posta dall'editore Richard Lucas, Broodthaers rispondeva: “per fare delle dediche e per stabilire un legame profondo tra arte e mercato. Esiste, infatti, un tipo di scrittura speciale per sollevare alcuni problemi” (1969d: 3). Questa “scrittura speciale” che dialoga con i territori più segreti e dialettici dell'espressione artistico-letteraria del secondo Novecento è il sigillo inconfondibile dell'opera di Broodthaers, “l'abito” sedizioso e ricercatamente *démodé* indossato dalle sue “aquile”, “uova” e *palettes*, che con “un balzo di tigre nel passato” (Benjamin 1939-40: 84) hanno mostrato sfacciatamente al mondo intero in che modo *l'arte* nelle società del capitalismo avanzato è divenuta il *volto allegorico* “della merce che cerca di guardarsi in faccia” (Benjamin 1938-39: 136).

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *L'action restreinte - L'art moderne selon Mallarmé (conférences) / Marcel Broodthaers trente ans plus tard (une conversation)*, Éditions Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2006.
- AA.VV. (a cura di), *Marcel Broodthaers*, catalogo della mostra, Galerie Isy Brachot, Parigi, 4 febbraio-14 marzo 1987, Galerie Christine et Isy Brachot, Bruxelles, 29 aprile-26 giugno 1987.
- AA.VV. (a cura di), *Marcel Broodthaers. Musée d'Art Moderne. Sections Financière, Département des Aigles*, catalogo della mostra, Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf, 1987.
- AA.VV. (a cura di), *Marcel Broodthaers. L'Entrée de L'Exposition*, catalogo della mostra, Galerie Michael Werner, Colonia, 27 settembre-31 ottobre 1984.
- ADORNOT. W. (1969), *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970 (tr. it. *Teoria Estetica*, Torino, Einaudi 1975).
- ALBERRO A., BLAKE S. (2000), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, MIT Press, Cambridge.
- ALBERRO A., BLAKE S. (2009), *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, MIT Press, Cambridge.
- BARTHES R. (1957), *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris (tr. it. *Miti d'oggi*, Lerici, Milano 1962).
- BATAILLE G. (1930), "Musée", in *Documents*, 2.4, Paris, p. 330 (tr. it. "Museo", in *Documents*, Dedalo, Bari 1974, pp. 177-178).
- BAUDELAIRE C., *Œuvres complètes*, Michel Lévy Frères Éditeurs, Paris 1868-1870 (tr. it. *Opere*, Einaudi, Torino, 1992).
- BAUDSON M., BEX F. (2001), *L'Art en Belgique depuis 1975*, Fonds Mercator, Anversa.
- BAUDSON M., DE DUVE T., MARCADÉ B. (a cura di), *Magritte en Compagnie: Du bon usage de l'irrévérence*, catalogo della mostra, Le Botanique, Bruxelles, 23 maggio-3 agosto 1997, Éditions Labor, Bruxelles 1997.
- Id., GEVAERTY. (1974), "Aspects of the Avant-Garde in Belgium", in *Studio International*, vol. 188, no. 970, New York, pp. 142-143.

- Id. (1974), "Marcel Broodthaers", in *Clés pour les arts*, no. 45, Bruxelles, p. 10.
- Id. (1972), "Bruxelles : Marcel Broodthaers", in *Clés pour les arts*, no. 22, Bruxelles, pp. 4-5.
- BEKKERS L., "Gesprek met Marcel Broodthaers", in *Museumjournaal*, serie 15, no. 2, Amsterdam, 15 febbraio 1970, pp. 66-71.
- BENJAMIN W. (1927-40), *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1982 (tr. it. *I "passages" di Parigi*, Einaudi, Torino 2000).
- Id. (1938-1940), *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972-1989 (tr. it. *Opere complete*, Scritti 1938-1940, Vol. VII, Einaudi, Torino 2006).
- Id., *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955 (tr. it. *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962).
- Id. (1935), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Zeitschrift für Sozialforschung, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1936 (tr. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966).
- Id. (1929), *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1926 (tr. it. *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999).
- BIGNAMI S., PIOSELLI A. (a cura di), *Fuori! Arte e spazio urbano 1968-1976*, catalogo della mostra, Museo del Novecento, Milano, 15 aprile-4 settembre 2011.
- BIRD J., NEWMAN M. (1999), *Rewriting Conceptual Art*, Reaktion Books, London.
- BLISTÈNE B. (1990), "Marcel Broodthaers conteur et moraliste parodique", in *Art Press*, no. 153, Paris, pp. 24-30.
- BLOTKAMP C. (1979), *Museum in Motion? The Modern Art Museum at Issue*, Govt. Pub. Office, Gravenhage.
- BORGEMEISTER R., GILISSEN M. (2001), *Ceci est une Pipe / This is a Pipe / Die ist eine Pfeife. Section Littéraire du Musée d'Art Moderne, Départements des Aigles*, Merz, Stuttgart.
- BORJA-VILLEL, M. (a cura di), *Marcel Broodthaers: Cinéma*, catalogo

della mostra, Fondacio Antoni Tàpies, Barcellona, 17 aprile-29 giugno 1997.

BRONSON A.A., GALE P. (1983), *Museums by Artists*, Art Metropole, Toronto, pp. 39-56.

BROODTHAERS M. P. (2013), *Marcel Broodthaers. Livre d'images*, Johan&Levi, Milano.

BROODTHAERS M. (1975a), *En Lisant la Lorelei. Wie ich die Lorelei gelesen habe*, Éditeurs Galerie Heiner Friedrich, Monaco e Galerie Yvon Lambert, Paris.

Id. (1975b), "Être bien pensant ou ne pas être. Être aveugle", testo inedito, in HAKKENS A. (1998), *Marcel Broodthaers par lui même*, Gand/Paris, Ludion/Flammarion, p. 123.

Id. (1975c), *La Conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires*, Lebeer-Hossmann, Bruxelles.

Id. (1975d), "A Book by Marcel Broodthaers", in *Studio International*, no. 974, New York, pp. 107-115.

Id. (1975e) *L'Angélu de Daumier*, catalogo della mostra. vol. I e vol. II, Parigi, Fondation Salomon de Rothschild, 3 ottobre - 10 novembre 1975.

Id. (1975f) (a cura di), *Invitation pour une exposition bourgeoise*, catalogo della mostra, Nationalgalerie, Berlino, 25 febbraio-6 aprile 1975.

Id. (1975g) (a cura di), *Le Privilège de l'Art*, catalogo della mostra, Museum of Modern Art, Oxford, 26 aprile-1 giugno 1975.

Id. (1974a) (a cura di), *Eloge du Sujet*, catalogo della mostra, Kunstmuseum, Basilea, 5 ottobre - 3 novembre.

Id. (1974b), "Dix mille francs de récompense. Une interview d'Ir-meline Lebeer", in HAKKENS A. (1998), *Marcel Broodthaers par lui même*, Gand/Paris, Ludion/Flammarion, pp. 111-120 (tr. it. "Diecimila franchi di ricompensa", in *Marcel Broodthaers. Libro d'immagini*, Johan & Levi, Monza 2013, pp. 186-189).

Id. (1974c), *Roman. C'était comme une semaine de bonté*, Éditeur Galerie Thomas Borgmann, Colonia.

Id. (1974d), "Dorf bleibt Dorf", in *0 - +*, no. 5, Bruxelles, p. 15.

Id. (1974e), *Charles Baudelaire. Pauvre Belgique*, Éditeurs Herman Daled, Yves Gevaert, Paul Leeber, Paris/New York.

Id. (1974f), *Un Jardin d'Hiver*, Société des Expositions, Bruxelles/Petersburg Press, London.

Id. (1974g), copertina di *Studio International*, no. 970, vol. 188, New York.

Id. (1974h), "La Séance. Racisme végétal. Film de Marcel Broodthaers", in *Interfunktionen*, no. 11, Colonia.

Id. (1974i), "Entretien de Freddy DeVree avec Marcel Broodthaers", in HAKKENS A. (1998), *Marcel Broodthaers par lui même*, Gand/Paris, Ludion/Flammarion, pp. 103-107.

Id. (1973a), "Changement de propriété", in *Interfunktionen*, no. 10, Colonia, pp. 76-79 e pp. 160-162.

Id. (1973b), *Un Voyage en Mer du Nord*, Éditions Hossmann, Bruxelles/Petersburg Press, London.

Id. (1973c), *Magie: Art et Politique*, Éditions Multiplicata, Paris.

Id. (1973d), *Charles Baudelaire: Je hais le mouvement qui déplace les lignes*, Éditions Hossmann, Amburgo.

Id. (1972a) (a cura di), *MTL. L'Art comme art de vendre*, catalogo della mostra, Galerie MTL, Bruxelles, 18 maggio-17 giugno 1972.

Id. (1972b) (a cura di), *Musée d'Art Moderne, Section des Figures (Der Adler vom Oligozän bis Heute)*, vol. I e vol. II, catalogo della mostra, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 16 maggio-9 luglio 1972, in HAKKENS A. (1998), *Marcel Broodthaers par lui même*, Gand/Paris, Ludion/Flammarion, pp. 88-91.

Id. (1972c), *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Sections Art Moderne et Publicité*, pamphlet distribuito in occasione della *Documenta 5*, Kassel, 30 giugno-8 ottobre 1972, in HAKKENS A. (1998), *Marcel Broodthaers par lui même*, Gand/Paris, Ludion/Flammarion, pp. 92-93.

Id. (1972d), "Entretien de Marcel Broodthaers avec Johannes Cladders", in DAVID C. e DABINV., *Marcel Broodthaers*, catalogo dell'esposizione, Galerie nationale du Jeu du Paume, Parigi, 1991-1992, p. 229.

Id. (1971), "Entretien de Marcel Broodthaers avec Freddy De Vree", in HAKKENS A. (1998), *Marcel Broodthaers par lui même*, Gand/Paris, Ludion/Flammarion, pp. 75-79.

Id. (1970a) (a cura di), *MTL-DTH*, catalogo della mostra, Galerie MTL, Bruxelles, 13 marzo - 10 aprile 1970, in HAKKENS A. (1998), *Marcel Broodthaers par lui même*, Gand/Paris, Ludion/Flammarion, pp. 92-93.

Id. (1970b), "À MTL ou à BCD", testo esposto alla Galerie MTL, Bruxelles, 13 marzo - 10 aprile 1970 e pubblicato nel catalogo della mostra *Belgische Kunst 1969-1970*, Ooidonk 1978, p. 97.

Id. (1969a), citato da Ludo Bekkers, "Gesprek met Marcel Broodthaers", in *Museumjournaal*, serie 15, no. 2, Amsterdam, 15 febbraio 1970, pp. 66-71.

Id. (1969b), *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image*, Éditeurs Galerie Wide White Space, Anversa e Galerie Michael Werner, Colonia.

Id. (1969c), "Entretien de Freddy De Vree avec Marcel Broodthaers", in HAKKENS A. (1998), *Marcel Broodthaers par lui même*, Gand/Paris, Ludion/Flammarion, pp. 71-72.

Id. (1969d), *Vingt ans après*, Richard Lucas, Bruxelles.

Id. (1968a), "Interview de Marcel Broodthaers, notre invité au Hoef le 30 janvier", *Trépied* no. 2, Bruxelles, 1968, in HAKKENS A. (1998), *Marcel Broodthaers par lui même*, Ludion/Flammarion, Gand-Paris, pp. 58-61.

Id. (1968b), *Lettre ouverte*, inviata alla redazione di *Art International* (Bruxelles aprile 1968), pubblicata postuma nel catalogo della Biennale di Lignano, (27 agosto 1968), in HAKKENS A. (1998), *Marcel Broodthaers par lui même*, Gand/Paris, Ludion/Flammarion, p. 62.

Id. (1967) (a cura di), *Le Corbeau et le Renard*, catalogo della mostra, Galerie Wide White Space, Anversa, 7 - 24 marzo 1967.

Id. (1966), *Phantomas*, no. 62, vol. 13, Bruxelles.

Id. (1965), "Comme du Beurre dans un Sandwich", in *Phantomas*, no. 51-61, Bruxelles pp. 295-296.

Id. (1964a), *Moi aussi, je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose...*, invito della mostra alla Galerie Saint-Laurent,

Bruxelles, 10-25 aprile 1964, testo stampato su una doppia pagina di rivista, fronte/retro, in HAKKENS A. (1998), *Marcel Broodthaers par lui même*, Gand/Paris, Ludion/Flammarion, p. 39.

Id. (1964b), *Pense-Bête*, per conto dell'autore, Bruxelles.

Id. (1961), *La Bête Noire*, per conto dell'autore, Bruxelles.

Id. (1960), *Minuit*, George Houyoux, Bruxelles.

Id. (1957a), *Mon Livre d'Ogre. Suite de récits poétiques*, L'enseigne de l'Arquebuse du Silence, Ostenda.

Id. (1957b), "Les Confession du siècle", in *Le Patriote Illustré*, no. 50, Bruxelles, pp. 11-13.

Id. (1948), "Projet pour un film", in *Le Surréalisme révolutionnaire*, no. 1, Paris, p. 4.

Id. (1945a), "L'île sonnante", in *Le ciel bleu*, no. 7, Bruxelles.

Id. (1945b), "Le rêve d'un jeune homme malheureux ou l'anarchiste anodin", in *Le Salut Public (Hebdomadaire de précision politique et littéraire)*, no. 1, Bruxelles.

BUCHLOH B. H. D. (2001), *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European American Art from 1955 to 1975*, MIT Press, Cambridge.

Id. (1995a) (a cura di), *Section Publicité du Musée D'Art Moderne, Département des Aigles : Marcel Broodthaers*, catalogo della mostra, Marian Goodman Gallery, New York, 6 ottobre - 25 novembre 1995.

Id. (1995b), *Contemplating Publicity: Marcel Broodthaers' Section Publicité*, in *Marcel Broodthaers: Section Publicité*, catalogo della mostra, Marian Goodman Gallery, New York.

Id. (1990), "Conceptual Art 1962-1969: From Aesthetic of Administration to Critique of Institutions", in *October*, vol. 55, MIT Press, Cambridge, pp. 105-143.

Id. (a cura di), "Marcel Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs", in *October*, vol. 42, MIT Press, Cambridge 1987.

Id. (1985), "Ready Made, Object Trouvé, Idée reçue", in AA.VV. (a cura di), *Dissent: The Issue of Modern Art in Boston*, The Institute of Contemporary Art, Boston, pp. 107-122.

Id. (1983), "The Museum Fictions of Marcel Broodthaers", in BRON-

SON A., GALE P. (a cura di), *Museums by Artists*, Art Metropole, Toronto, pp. 39-56.

Id. (1982), "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art", in *Artforum*, vol. XXI, no. 1, New York, pp. 43-56.

Id. (1980), "Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant-Garde", in *Artforum*, vol. 18, no. 9, New York, pp. 52-59.

Id. (1977), "Formalism and Historicity: Changing Concepts in European and American Art since 1945", in AA.VV, *Europe in the Seventies: Aspects of Recent Art*, The Art Institute of Chicago Press, pp. 81-97.

Id., OPPITZ M. (1973), "Analyse eines Bildes", dialogo con Marcel Broodthaers, pamphlet distribuito durante la mostra *Peintures littéraires 1972-1973*, Galerie Rudolf Zwirner, Colonia.

BUSKIRK M., NIXON M. (1994), "The Duchamp Effect", in *October*, vol. 70, MIT Press, Cambridge.

CAMEL L., "Verso i Settanta (oltre i Sessanta)", in *Arte in Italia negli anni Settanta, Verso i Settanta (1968-1970)*, catalogo della mostra, Erice, ex convento di San Carlo, La Salemiiana, 10 agosto-31 ottobre 1996.

CASERO C., DI RADDO E. (2009), *Anni '70: l'arte dell'impegno, I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

CHANDLER J., LIPPARD L. R. (1967), "The Dematerialization of Art", in *Changing Essays in Art Criticism*, E. P. Dutton & Co., New York, 1971, 255-276.

CLAURA M. (1973), "Actualité d'un bilan", in *Flash Art*, no. 38, New York, p. 14.

Id., SIEGELAUB S. (a cura di), *Catalogue / Katalog: 18 Paris IV. 70*, catalogo della mostra, Rue Mouffetard n. 66, Paris, aprile 1970.

COMPTON M., GILISSEN M., JOUFFROY A., WERNER M. (2007), *Décor. A Conquest by Marcel Broodthaers*, Michael Werner Gallery, New York.

COMPTON M., GOLDWATER M. (a cura di), *Marcel Broodthaers*, catalogo della mostra, Walker Art Center, Minneapolis, 9 aprile - 18

giugno 1989, Rizzoli, New York, 1989.

Id. (1982), "La rhétorique de Marcel Broodthaers", in *Art Press*, vol. 64, Paris, pp. 6-9.

Id., REISE B. (a cura di), *Marcel Broodthaers*, catalogo della mostra, Tate Gallery, London, 16 aprile - 26 maggio 1980.

CRIMP D. (1993), "This Is Not a Museum of Art", in *On the Museum's Ruins*, MIT Press, Cambridge, pp. 200-235.

Id. (1982), "Appropriating Appropriation", in KARDON J. (a cura di), *Images Scavengers*, Institute of Contemporary Art, Philadelphia, pp. 189-193.

Id. (1980), "On the Museum's Ruins", in *October*, vol. 13, MIT Press, Cambridge, pp. 41-57.

CROW T. (1996a), *Modern Art in the Common Culture*, Yale University Press, London.

Id. (1996b), *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent*, George Weidenfeld and Nicolson Ltd, London 1996.

DAVID C., DABIN V. (a cura di), *Marcel Broodthaers*, catalogo della mostra, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 17 dicembre 1991-1 marzo 1992.

DERRIDA J. (1967), *L'écriture et la Différence*, Éditions du Seuil, Paris (tr. it. *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971).

DE DECKER A. (1976), "Marcel Broodthaers", in *Museumjournaal*, no. 2, Amsterdam, pp. 50-55.

DE DUVE T. (2007), "The Post-Duchamp Deal. Remarks on a few specifications of the word Art", in *Filozofski vestnik*, vol. XVIII, no. 2, Open Humanitie Press, Slovenian Academy of Sciences and Arts, pp. 27-38.

Id. (1997), "Ceci ne serait pas une pipe", in *Magritte en compagnie. Du bon usage de l'irrévérence*, Labor, Bruxelles, pp. 31-39.

DE VREE F. (a cura di), *Marcel Broodthaers: œuvres. 1963-1975*, catalogo della mostra pubblicato in occasione della omonima esposizione presentata alla rassegna Art/Basel 21, Galerie Isy Brachot, Bruxelles 1990.

DYPRÉAU J., RESTANY P. (a cura di), *Moules, Œufs, Frites Pots, Char-*

bon van Marcel Broodthaers, catalogo della mostra, Wide White Space Gallery, Anversa, 26 maggio-26 giugno 1966.

FISCHER K., STRELOW H. (a cura di), *Prospect 68: Internationale Vorschau auf die Kunst in den Galerien der Avantgarde*, catalogo della mostra, Düsseldorf Kunsthalle, 1968.

FOSTER H. (1996), *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge 1996 (tr. it. *Il Ritorno del Reale. L'Avanguardia alla fine del Novecento*, PostmediaBooks, Milano 2006).

Id. (1984), "(Post) Modern Polemics", in *New German Critique*, no. 33, Duke University Press, pp. 67-78.

FOUCAULT M. (1969a), *Ceci n'est pas une pipe*, Éditions Fata Morgana, Paris 1973 (tr. it. *Questa non è una pipa*, SE Studio Editoriale, Milano 1988).

Id. (1969b), *L'Archéologie du savoir*, Éditions Gallimard, Paris (tr. it. *L'Archeologia del sapere*, BUR, Milano 1999).

FRASER A. (2005), "From the Critique of Institutions to an Institutions of Critique", in *Artforum*, no. 44, New York, pp. 278-283.

GEIRLANDT K. J. (1983), *L'Art en Belgique depuis 1945*, Fonds Mercator, Anversa.

GENE R., RAUNIG G. (2009), *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, May Fly Books, London.

GERMER S. (1988), "Haacke, Broodthaers, Beuys", in *October*, vol. 45, MIT Press, Cambridge, pp. 63-75.

GEVAERT Y. (a cura di), *Carl Andre/ Marcel Broodthaers/ Daniel Buren/ Victor Burgin/ Gilbert & George/ On Kawara/ Richard Long/ Gerard Richter*, catalogo della mostra, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 9 gennaio - 3 febbraio 1974, Éditions du Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles 1974.

GILDEMYN M. P. (1987), "Hommage à Marcel Broodthaers 28.1.1924-28.1.1976", in *+ - 0*, no. 47, Bruxelles, pp. 20-33.

GILISSEN M., DIETER S. (a cura di), *Marcel Broodthaers: Cinéma Modèle. Programme La Fontaine 1970. Nouvelle Activité du Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, 12 Burgplatz Düsseldorf*, catalogo

della mostra, Winterthur Kunstmuseum, 6-11 novembre 2012, Richter & Fey, Düsseldorf 2012.

GOLDSTEIN A., RORIMER A. (1995), *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, MIT Press, Cambridge.

HAIDU R. (2010), *The Absence of Work: Marcel Broodthaers, 1964-1976*, MIT Press, Cambridge.

HAKKENS A. (1998), *Marcel Broodthaers par lui-même*, Gand/Paris, Ludion/Flammarion, 1998.

JAMART C. (1991), "Sous l'étendard du colonel de l'art", in *Art & Culture*, no. 4, Bruxelles, pp. 18-19.

JOUFFROY A. (1972), "Au-delà de cette limite les billets ne sont plus valables", in *Opus International*, no. 33, Paris, pp. 59-60.

Id. (1969), "Le Musée", in *Opus International*, Paris, p. 121.

KRAUSS R. (2011), *Under Blue Cup*, MIT Press, Cambridge (tr. it. *Sotto la tazza blu*, Mondadori, Milano 2012).

Ead. (2010), "The Angel of History", in *October*, vol. 134, MIT Press, Cambridge, pp. 111-121.

Ead. (2006), "Two Moments from the Post-Medium Condition", in *October*, vol. 116, MIT Press, Cambridge, pp. 55-62.

Ead. (1999), *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, London (tr. it. *L'arte nell'era post-mediale, Marcel Broodthaers, l'esempio di Marcel Broodthaers*, Postmedia Books, Milano 2005).

Ead. (1990), "The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum", in *October*, vol. 54, MIT Press, Cambridge, pp. 3-17.

KRAVAGNA C. (2011), *The Museum as Arena: Institutional Critical Statements by Artists*, Walter König, Colonia.

LUKÁCS, G. (1922), *Geschichte und Klassenbewusstsein*, Verlag de Munter, Amsterdam (tr. it. *Storia e coscienza di classe*, Sugar Editore, Milano 1967).

LEBEER I. (1972), "Les musées personnels: Marcel Broodthaers", in *Chroniques de l'Art Vivant*, no. 35, Paris, pp. 20-21.

LEWITT S. (1968), "Sentences on Conceptual Art", in *Art-Language* vol. 1, no. 1, Art & Language Press, Coventry, 1969, pp. 11-13.

Id., (1967), "Paragraphs on Conceptual Art", in *Artforum*, vol. 5, no. 10, New York, pp. 79-83.

LYOTARD J. F. (1971a), "Figure de la pensée" in *Discours, figure*, Éditions Klincksieck, Paris (tr. it. *Figura del pensiero: il Coup de dés*, in *Discorso, figura*, Unicopli, Verona 1988, pp. 89-99).

Id. (1971b), "Rébus (loquitur). Le rébus fonctionne le discours... et fonctionne l'espace plastique. Le rébus et les règles", in *Discours, figure*, Éditions Klincksieck, Paris (tr. it. *Rebus (loquitur). Il rebus lavora il discorso... e lavora lo spazio plastico. Il rebus e le regole*, in *Discorso, figura*, Unicopli, Verona 1988, pp. 328-337).

MAGRITTE R. (1945), *Écrits complets*, Flammarion, Paris.

MALLARMÉ S. (1945), *Œuvres complètes*, Éditions Gallimard, Paris.

Id. (1897), *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Éditions de la Nouvelle Revue Française - Gallimard, Paris 1914.

MARIËN M. (1979), *L'Activité Surréaliste en Belgique (1924-1950)*, Éditions Lebeer-Hossmann, Bruxelles.

MCSHINE K. (a cura di), *The Museum as Muse: Artists Reflect*, catalogo della mostra, Museum of Modern Art, New York, 14 marzo - 1 giugno 1999.

MOURE G. (a cura di), *Marcel Broodthaers: Works and Collected Writings*, catalogo della mostra, MAMbo, Bologna, 28 gennaio - 6 maggio 2012, Ediciones Poligrafa, Barcellona 2012.

Nesbit M. (1986), "Ready-Made Originals: The Duchamp Model", in *October*, vol. 37, MIT Press, Cambridge, pp. 53-64.

OWENS C. (1992a), "Representation, Appropriation and Power", in AA.VV., *Beyond Recognition: representation, power, and culture*, University of California Press, Los Angeles, pp. 88-113.

Id. (1992b), "From Work to Frame, or, Is There Life After 'The Death of the Autor'?", in AA.VV., *Beyond Recognition: representation, power, and culture*, University of California Press, Los Angeles, pp. 122-139.

Id. (1980), "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Post-modernism", in *October*, vol. 12, MIT Press, Cambridge, pp. 67-86.

RANCIÈRE J. (2005), *L'espace des mots: De Mallarmé à Broodthaers*, Éditions Musée des Beaux-Arts de Nantes.

REISE B. (1975), "The Broodthaers Museum Gambit", in *Art in America*, New York, pp. 52-53.

Ead., *The Imagery of Marcel Broodthaers*, in *Catalogue-Catalogus*, catalogo della mostra, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 27 settembre - 3 novembre 1974, Éditions de la Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles 1974.

RONA S. (1976), "C'est l'Angélu qui sonne", in *+ - 0*, no. 12, Genval-Bruxelles, pp. 18-19.

Id., HAHN O. (1975), "Entretien avec Marcel Broodthaers au C.N.A.C. à Paris", in *+ - 0*, no. 11, Genval-Bruxelles, pp. 7-9.

RONTE D., SCHUG A. (a cura di), *Projekt '74. Kunst bleibt Kunst. Aspekte internationaler Kunst am Anfang der 70er Jahre*, catalogo della mostra, Wallraf-Richartz Museum, Cologne, 1974.

SCHULTZ D. (2007), *Marcel Broodthaers: Strategy and Dialogue*, Peter Lang, London.

SIEGELAUB S., WENDLER J.W. (1968), *The Xerox Book*, New York.

SZEEMANN H. (a cura di), *Documenta 5*, catalogo della mostra, Kassel, 30 giugno - 8 ottobre, Verlag Documenta, Kassel 1972.

VAN LENNEP J. (1984), "De Magritte à Broodthaers. Le Surréalisme en Belgique quarante ans plus tard", in *Bulletin du Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, vol. 3, Bruxelles, pp. 205-244.

VERGINE L. (1976), *Attraverso l'arte, pratica politica / pagare il '68*, Aracne, Roma.

VLAEMINCKX J. M. (1965), "Entretien avec Marcel Broodthaers", in *Degré Zero*, no. 1, Éditions Dialogues, Bruxelles.

WEINER L. (1968), *Statements*, Fondation Louis Kellner e Seth Siegelau, New York.