



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

SCUOLA DI DOTTORATO IN CULTURE UMANISTICHE E VISIVE

DOTTORATO DI RICERCA IN TEORIA E ANALISI DEL TESTO

XVII CICLO – L-ART/03

Marcel Broodthaers

Lo sguardo e la pratica allegorica nella
contemporaneità

Candidata: Dott.ssa Maria Elena Minuto

Relatore: Prof. Elio Grazioli

Coordinatore del Dottorato: Prof.ssa Alessandra Violi

Anno accademico 2013-2014

A due E.

A LA LIMITE... LE MOI... LE SUJET.
A LA LIMITE D'UNE THÉORIE
D'OISEAUX, DE CHOUX, DE PIQUETS.
A LA LIMITE DE LA PASSION, DE
LA FOLIE, DE L'INTERNEMENT.
L'ANCIENNE ? LA NOUVELLE ? A LA
LIMITE D'OBJETS IDENTIQUES.
EN DE ÇA . AU DELA

INDICE

Introduzione

La rideterminazione dell'allegoria nell'arte contemporanea europea del secondo Novecento	9
--	---

Capitolo 1 - Modernità e allegoria

Walter Benjamin: dal tempo mitico del simbolo al tempo storico dell'allegoria	20
---	----

Capitolo 2 - Neoavanguardia e allegoria

Benjamin H. D. Buchloh e Hal Foster: le metamorfosi della figura dell'allegoria nella società del capitalismo avanzato	38
--	----

Capitolo 3 - Prefigurazioni allegoriche nell'opera di Marcel Broodthaers

Gli accumuli "frammentari" di gusci di uova e cozze (1964-66)	53
---	----

Capitolo 4 - Strategie e immagini allegoriche

Appropriazione: "Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image" (1969)	71
---	----

Sovversione: "Pense-Bête" (1964), la raccolta di poesie divenute oggetto...	88
---	----

Finzione: Le "Musée d'Art Moderne, Département des Aigles" (1968-72)	110
--	-----

Capitolo 5 - Antinomie e controtempi allegorici

"Décors" (1974-76)	181
--------------------	-----

Conclusioni	205
-------------	-----

Apparati

"Dix mille francs de récompense" (1974)	214
---	-----

"Lettres Ouvertes" (1968-72)	220
------------------------------	-----

Marcel Broodthaers, "Charles Budelaire. Je hais le mouvement qui déplace les lignes" (1973)	241
---	-----

Bibliografia	256
--------------	-----

Allégorie

C'est une femme belle et de riche encolure,
Qui laisse dans son vin traîner sa cheveleure.
Les griffes et tout s'émousse au granit de sa peau.
Elle rit à la Mort et nargue la Débauche,
Ces monstres dont la main, qui toujours gratte et fauche,
Dans ses jeux destructeurs a pourant respecté
De ce corps ferme et droit la rude majesté.
Elle marche en déesse et repose en sultane;
Elle a dans le plaisir la foi mahométane,
Et dans ses bras ouverts, que remplissent ses seins,
Elle appelle des yeux la race des humains.
Elle croit, elle sait, cette vierge inféconde
Et pourtant nécessaire à la marche du monde
Que la beauté du corps est un sublime don
Qui de toute infamie arrache le pardon.
Elle ignore l'Enfer comme le Purgatoire,
Et quand l'heure viendra d'entrer dans la Nuit noire,
Elle regardera la face de la Mort,
Ainsi qu'un nouveau-né, - sans haine et sans remords.

Charles Baudelaire, *Allégorie*, in "Les Fleurs du mal", 1857

Introduzione

La rideterminazione dell'allegoria nell'arte contemporanea europea del secondo Novecento

“Se è la fantasia che offre al ricordo corrispondenze, è però il pensiero che gli dedica allegorie. Il ricordo ricollega le une alle altre”.

Walter Benjamin, *Zentralpark*, 1938-1939

“Ho iniziato con la poesia, ho realizzato dei lavori tridimensionali e infine dei film che univano diversi elementi artistici. Le mie opere sono *rebus*, qualcosa che si deve visualizzare *al di fuori*”.

Marcel Broodthaers, in “Trépied”, No. 2, Bruxelles, febbraio 1968

Attraverso quali forme, intenzioni ed espressioni la figura dell'allegoria agisce, trasformandosi, nella contemporaneità? Quando iniziò ad entrare in crisi il simbolo come unità e ad emergere l'*immaginario allegorico* come discontinuità¹?

Se sin dal Cristianesimo il fenomeno dell'*allegoresi* nasce come un complesso meccanismo di appropriazione delle immagini, sostituzione e trasposizione del loro significato originario, se nella modernità con le Avanguardie storiche questo stesso procedimento ha reso ulteriormente problematico ed arbitrario il rapporto tra il significante e il processo di significazione attraverso la pratica del montaggio e dell'assemblaggio, è tuttavia nella contemporaneità e in particolar modo in determinate opere d'arte della Neoavanguardia che questa sovversiva forma del pensiero e dello sguardo ha raggiunto la sua massima espressione. Durante gli anni '60 e '70, infatti, oltre ad esperienze legate alla *performance*, alla “site-specificity”, alla “smaterializzazione” dell'oggetto artistico, alla “critica delle istituzioni” e alla “riappropriazione

¹ Etimologicamente il termine *allegoria* significa “parlare diversamente” (dal greco *allos-altra/agoreuo-parlo*), mentre *simbolo* (dal greco *sum-bellein*) vuol dire “tenere unito, insieme”. Nelle parole greche è già contenuta la profonda differenza tra queste due figure semantiche in cui la prima separa significato e significante, mentre la seconda li fonde. Come scrive Tzvetan Todorov a questo proposito: “Il simbolo è, l'allegoria *significa*”. Vedi: TZVETAN, Todorov, *Théories du symbole*, Éditions du Seuil, Paris 1977 (tr. it. *Teorie del simbolo*, Garzanti, Milano 1991).

creativa” dello spazio urbano e sociale, sono emerse anche forme d’arte profondamente e provocatoriamente allegoriche.

Accanto a opere d’arte che invitavano alla partecipazione, all’azione, all’immediatezza e al contatto diretto, vi erano delle altre che al contrario restituivano *distacco*, *artificio* e *assenza*, poiché il *pensiero allegorico*, nascendo da un compromesso tra l’immaginazione e la forma logica della ragione, si pone sempre *al di là* e *oltre* la rappresentazione².

Tuttavia è solo tra gli anni ‘80 e ‘90 che il singolare carattere allegorico di queste opere ha iniziato ad essere osservato, interpretato e descritto in termini “allegorici” da storici e critici d’arte come Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster, Rosalind Krauss, David Joselit, Craig Owens e Douglas Crimp. Con una distanza storico-critica all’incirca di dieci-venti anni, questi autori hanno aperto una prima e significativa riflessione riguardo allo statuto ontologico di questa forma letteraria e figurale del pensiero all’interno dell’arte contemporanea, individuando nelle tecniche di appropriazione, montaggio e ripetizione, costitutive di ogni struttura e pratica allegorica, le “ossessioni” della Neoavanguardia³.

Perché l’allegoria è riemersa in modo così significativo in alcune opere e attraverso determinate tecniche artistiche durante gli anni ‘60 e ‘70? Perché solo negli anni ‘80 e ‘90 è stata riscoperta, interrogata e problematizzata dalla storia e dalla critica d’arte?

La risposta a queste domande abita il pensiero e le straordinarie intuizioni di Walter Benjamin che a questo proposito ne *Il dramma barocco tedesco* scriveva: “Il senso, in quanto allegorico, è inguaribilmente diverso dalla sua realizzazione storica”⁴.

Questo lavoro critico, in cui Benjamin analizza e descrive la genesi, le oscillazioni e le transizioni dell’espressione allegorica dal Cristianesimo sino alla sua esplosione nell’età

²Ponendosi sempre *al di fuori* dell’immagine, il significato di un’allegoria implica necessariamente una condizione di *assenza*, di *estraneità* e di *alterità*. La storica e critica d’arte Rachel Haidu nel suo testo *The Absence of Work*, legge il lavoro di Marcel Broodthaers come un’opera strutturalmente *assente*. Tuttavia, questa “non presenza”, è analizzata e descritta da Haidu unicamente in termini fisici e spaziali, mai allegorici. Vedi: HAIDU, Rachel, *The Absence of Work: Marcel Broodthaers, 1964-1976*, MIT Press, Cambridge 2010.

³ Per approfondire il significato della pratica del montaggio in rapporto all’opera d’arte, vedi: BENJAMIN, Walter, *Trauerspiel und Tragödie*, in *Gesammelte Schriften*, a cura di TIEDEMANN, R., ADORNO, W., SCHOLEM, G., Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972 (tr. it. *Walter Benjamin. Metafisica della gioventù*, Scritti 1910-1918, Einaudi, Torino 1982) e BENJAMIN, Walter, *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).

⁴ BENJAMIN, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1926 (tr. it. *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999, p. 145).

barocca è, infatti, la fase pregiudiziale ai suoi successivi saggi *Parigi. La capitale del XIX secolo* (1935) e *Di alcuni motivi in Baudelaire, Parco Centrale* (1938-39), nei quali l'allegoria sarà eletta dall'autore a ossatura critica e immaginifica della modernità.

In questi scritti dedicati a Charles Baudelaire e alla città di Parigi, Benjamin, analizzando le condizioni storiche e i processi produttivi che determinarono tra la fine dell'800 e gli inizi del '900, la nascita di una particolare "visione allegorica", storicizza questo singolare *sguardo* legandolo al "soggetto storico della reificazione" e della secolarizzazione ovvero alle dinamiche astratte del capitale e del segno-merce.

Questa ricerca riparte dal cuore delle riflessioni benjaminiane sul carattere storico dell'allegoria e dai primi studi di Buchloh e Foster riguardo alle metamorfosi di questa figura retorica nella società del capitalismo avanzato, per rileggere attraverso di essa l'opera di una delle figure più controverse ed emblematiche dell'arte del XX secolo: il poeta e artista belga Marcel Broodthaers (Bruxelles 1924 – Colonia 1976)⁵.

A partire dalla lettura delle sue poesie e dall'osservazione dei suoi cumuli frammentari di gusci di uova e cozze come possibili *prefigurazioni allegoriche*, per arrivare ad individuare nei *Poèmes Industriels*, nei *Décors* e nelle differenti *Sections* del *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, una loro ulteriore e radicale espressione, questo studio vuole riconsiderare l'opera di quest'artista come centro paradigmatico e momento seminale della rideterminazione dell'allegoria nell'arte contemporanea europea del secondo Novecento.

Riconoscendo nell'allegoria l'idioma specifico del pensiero e del linguaggio aporetico di Broodthaers, questo studio pone in rilievo le profonde e significative differenze tra i suoi lavori e le coeve ricerche dell'*Institutional Critique* e dell'Arte concettuale. Lo scarto, infatti, che contraddistingue la sua opera rispetto alle riflessioni dell'Arte concettuale e alle provocazioni dell'*Institutional Critique* – manifestazioni artistiche all'interno delle quali i suoi lavori sono stati prevalentemente studiati e analizzati sino

⁵ Se una delle prime traduzioni dell'opera benjaminiana si deve a Pierre Klossowski che nel 1936 pubblicò il saggio *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935) tradotto in francese sulla nota rivista *Zeitschrift für Sozialforschung* stampata a Parigi e diretta da Adorno, Horkheimer e Marcuse tuttavia, la più ampia ricezione francese degli scritti del filosofo tedesco si lega alla traduzione che ne fece Maurice de Condillac nel 1959 per conto dell'editore Juillard. Quella anglosassone, invece, risale principalmente alla fine degli anni '60 e precisamente al prezioso contributo di Hannah Arendt che nel 1968 curò e scrisse l'introduzione alla raccolta di saggi *Illuminations* per la casa editrice newyorkese Schocken. Tradotti nella maggior parte tra gli anni '50 e '70, gli scritti di Benjamin entravano precisamente nel solco delle riflessioni della critica e dell'arte contemporanea della Neoavanguardia.

ad oggi – risiede nel suo temperamento e immaginario profondamente allegorico, che si manifesta soprattutto all'interno di quel fitto dialogo instaurato con la dimensione della *finzione* e dell'*artificio*⁶.

Ponendo al centro delle sue riflessioni il mercato e il “sistema dell'arte”, il ruolo sociale del museo e quello della critica d'arte, Broodthaers propone un'opera d'arte *engagée*, ma sotto il segno dissacrante e mistificante dell'allegoria, dei suoi incessanti “travestimenti”, rivolgimenti e *inganni*.

I suoi lavori non parlano mai in modo chiaro e diretto dello spazio sociale come i raccoglitori di dati e i questionari di Hans Haacke, non circoscrivono l'ambiente istituzionale come le bande monocrome e seriali di Daniel Buren e non alterano strutturalmente gli spazi architettonici delle gallerie e dei musei come le installazioni o gli interventi site-specific di Michael Asher⁷. Broodthaers esaspera di continuo la scissione tra ciò che l'immagine rappresenta e ciò che essa significa, disturba l'ordine dei segni e provoca delle “scosse intellettuali” che causano un *ritardo* nell'immagine, non il suo immediato compimento, ricordandoci che: “quando è possibile è necessario svelare *il segreto dell'arte*”⁸.

Nei *Poèmes Industriels* (1968-72), ad esempio, le frecce indicano una direzione fittizia, un luogo che non sarà mai raggiunto da nessuno poiché *inesistente*, le virgole e i punti esclamativi ingranditi a dismisura fluttuano arbitrariamente sulla superficie dell'opera senza nessuna finalità sintattica, le parole non denotano nulla, le scritte *défense de*

⁶ Broodthaers nelle sue opere esaspera il carattere arbitrario ed artificiale dell'allegoria. Ogni sua riflessione e provocazione, infatti, passa sempre attraverso la creazione di situazioni fittizie, la simulazione di convenzioni legate al “sistema dell'arte” e la riproduzione di meccanismi di menzogna. Il *Museo delle Aquile* e i *Décors* sono la massima espressione di queste intenzioni. Per approfondire la complessità del rapporto instaurato da Broodthaers con la *finzione*, si rimanda alla lettura dei capitoli: *Strategie e immagini allegoriche* e *Antinomie e controtempi allegorici*.

⁷ A questo proposito vedi: McEVILLEY, Thomas, *Another Alphabet. The Art of Marcel Broodthaers*, in “Artforum”, Vol. 28, New York, novembre 1989, pp. 106-115; COMPTON, Michael, *La rhétorique de Marcel Broodthaers*, in “Art Press”, Vol. 64, Paris, novembre 1982, pp. 6-9.

⁸ BROODTHAERS, Marcel, *Dix mille francs de récompense*, auto-intervista che l'artista ha pubblicato sotto forma di testo, nel catalogo dell'esposizione *Catalogue - Catalogus* (1974) al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles e che è erroneamente attribuita a Irmeline Lebeer. Il testo integrale è stato pubblicato per la prima volta nella rivista “October”, Vol. 42, MIT Press, Cambridge, autunno 1987, pp. 39-48.

toucher vietano di toccare oggetti *assenti* e le pipe, i cubi, i parallelepipedi e i cilindri privi di massa “non premono su nessun suolo”⁹.

L’ordine del vedere e del sapere non coincidono mai nell’opera di Broodthaers e gli oggetti, i libri, le lettere dell’alfabeto, le immagini, la parola e i cumuli di materia organica divengono sotto il suo sguardo e la sua pratica allegorica veri e propri *centri d’indeterminazione*.

È invece nel diverso valore attribuito al linguaggio, il luogo per eccellenza della *rappresentazione*, che si radicalizza la profonda divergenza tra il suo pensiero e le ricerche di molti artisti dell’Arte concettuale. Se questi ultimi, infatti, hanno creduto di poter salvaguardare l’arte dalla commercializzazione, rinchiudendola all’interno di un’ideale e “smaterializzata” torre d’avorio di sole definizioni-enunciazioni, Broodthaers al contrario riconosce il progressivo legame dell’arte con il mercato e l’industria culturale, giocando con lo spazio formale del linguaggio, evidenziandone le continue aberrazioni e smascherando i rapporti finanziari e di potere che legano la dimensione estetica a quella economica. Per Broodthaers anche le teorie e le “definizioni linguistiche” sono permeabili alla mercificazione e neanche la sostituzione dell’oggetto fisico con il linguaggio può proteggere l’arte da questa condizione¹⁰.

Le tautologie dell’Arte concettuale esplodono in *schegge allegoriche* nei *rebus*, nei giochi di parole e nelle scritte *Fig. 0, Fig. A, Fig. 1, Fig. 2, Fig. 12* con cui l’artista contrassegnava di continuo oggetti e immagini, mentre lo slancio archivistico-tassonomico e gli interventi *site-specific* dell’Institutional Critique mutano rispettivamente nelle allitterazioni visive del suo *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles* (1968-72) e nelle ricostruzioni fittizie e allusive dei *Décors* (1974-76)¹¹.

⁹ Emblematica a questo riguardo è l’opera *Livre tableau ou Pipes et formes académiques* (1970).

¹⁰ Nel 1968, quando Broodthaers inaugurava il *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section du XIX siècle*, la Kunsthalle di Düsseldorf celebrava l’Arte concettuale con la leggendaria mostra *Prospect ‘68*, Lucy Lippard pubblicava *The Dematerialization of Art*, Laurence Weiner il libro *Statements*, Sol LeWitt in seguito ai *Paragraphs on Conceptual Art* (1967) le *Sentences on Conceptual Art* e Seth Siegelaub insieme a Jack Wendler *The Xerox Book* con lavori di Carl Andre, Robert Barry, Joseph Kosuth, Robert Morris e Douglas Heubler.

¹¹ Per avere un quadro generale dell’Arte concettuale e dell’Institutional Critique tra gli anni ‘60 e ‘70 e per comprenderne le differenze in rapporto all’opera di Broodthaers, vedi: ALBERRO, Alexander, STIMSON, Blake, *Institutional Critique. An Anthology of Artists’ Writings*, MIT Press, Cambridge 2009; NEWMAN, Michael, BIRD, John, *Rewriting Conceptual Art*, Reaktion Books, London 1999; BUCHLOH, Benjamin H. D., *Conceptual Art 1962-1969: From Aesthetic of Administration to Critique of Institutions*, in “October”, Vol. 55, MIT Press, Cambridge,

Nell'opera di Broodthaers il processo di demistificazione dell'arte, del "sistema" che le ruota intorno e delle false ideologie ad essa connesse, passa sempre attraverso un momento allegorico "ritardante", "aberrante" e "straniante" che stravolge le aspettative, agita le immagini e "turba" il significato.

Accentuando la rottura annunciata da Magritte tra le parole, le immagini e i loro significati, rovesciando il principio indicale di Duchamp con la frase *Ceci n'est pas un objet d'art* e rendendo manifesti i meccanismi alla base della formazione delle ideologie, Broodthaers ha cristallizzato nell'immagine icastica e dialettica dell'allegoria l'irreversibile e crescente complicità tra l'arte e le forze produttive.

Non è un caso che i suoi lavori evochino in modo ossessivo il periodo tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, poiché è esattamente in quel determinato momento storico che iniziò ad apparire quella nuova e controversa "fisionomia" dell'allegoria legata alla progressiva estraniamento dell'individuo, alla comparsa del pubblico di massa e all'intronizzazione della merce preconizzata e individuata da Benjamin.

Dopo questa serie di considerazioni e riscontri emersi nel corso di questa ricerca, restano però ancora aperte e passibili di ulteriori approfondimenti queste domande: Broodthaers ha letto gli scritti di Benjamin? Perché nei suoi lavori ci sono continui rimandi all'opera di Mallarmé, Gide, Poe, Hugo, La Fontaine e Valéry, ai dipinti di Ingres, Courbet e David, e viceversa appaiono così rari e sfuggenti i riferimenti al pensiero benjaminiano? Perché nell'utilizzo di oggetti *démodé*, nel richiamo ai *feuilletons*, alla nascita dei primi musei pubblici e alle collezioni private, nelle continue allusioni alla storia del medium e alla "riproducibilità tecnica", nei riferimenti ai disegni e alle incisioni di Grandville, nei costanti rimandi a Baudelaire e nelle ricostruzioni degli *intérieurs* borghesi e dei *décors fin de siècle* ripercorriamo quei frammenti di mondo allegorici narrati e descritti da Benjamin, ma non cogliamo un rimando puntuale ai suoi scritti?

Tuttavia, un primo ma esplicito riferimento all'opera e al pensiero benjaminiano emerge in un dialogo avvenuto tra Stéphane Rona e Marcel Broodthaers, durante il quale

inverno 1990, pp. 105-143; GERMER, Stefan, *Haacke, Broodthaers, Beuys*, in "October", Vol. 45, MIT Press, Cambridge, estate 1988, pp. 63-75.

l'artista esprime questo pensiero significativo riguardo all'importanza delle riflessioni maturate dal filosofo tedesco per la critica d'arte:

[i]l ruolo del critico si è ridotto ancora di più rispetto a quello dell'artista. Quest'ultimo ha sempre la possibilità di lanciare una carta che disturba il gioco. Ma se il critico sfugge a tutto questo, allora è tutto diverso, la critica d'arte si sviluppa e sconfinava rapidamente in altri territori. Penso a Walter Benjamin, straordinario critico d'arte tedesco, che è morto nel 1940 quando si è fatto incastrare sui Pirenei tra la Spagna e la Francia. Si è suicidato lì. Ne sto parlando così a lungo, poiché credo che in questa vecchia zona francese, nessuno conosca il suo nome. Che io ne sappia, non esiste praticamente nessuna traduzione dei suoi testi. Ma egli ha scritto molte cose sull'arte, sulla nascita del cinema, sul Futurismo. Lì vi è un modello di critica d'arte molto importante che non è mai servito. Infine penso a György Lukács. Sono intento a leggerlo, a comprenderlo. Ho la netta sensazione che egli tocchi molto spesso il problema con acume. D'altronde, ho lavorato con uno dei suoi discepoli, Goldman, durante un suo seminario¹².

La risposta ai precedenti interrogativi, potrebbe risiedere proprio nei contenuti di questo seminario tenuto dal filosofo e sociologo francese al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles nel 1969. Quest'aspetto, sollevato da Rosalind Krauss nel suo saggio *The Angel of History* (2010)¹³, ma non ancora debitamente approfondito dalla critica d'arte, è al contrario uno dei punti chiave che questa ricerca intende ricostruire e sviluppare attraverso un'attenta disamina dei documenti e materiali d'archivio dell'artista conservati presso "Les Archives de l'Art Contemporain en Belgique" di Bruxelles, "Les collections du Centre Pompidou" e "La Bibliothèque Kandinsky" di Parigi.

Alla luce delle considerazioni sinora emerse riguardo al ruolo dell'allegoria in Broodthaers, è di primaria importanza capire se egli sia entrato in contatto con le riflessioni di Benjamin e in che modo, poiché è alquanto improbabile che Goldmann, analizzando gli scritti di Baudelaire, non abbia fatto riferimento anche ai testi di Benjamin dedicati alla vita e alle opere di Baudelaire.

Del tutto sintomatico, infatti, il fatto che le opere *Un Film de Charles Baudelaire* (1970), *Charles Baudelaire. Je hais le mouvement qui déplace les lignes* (1973), *Une Seconde*

¹² *C'est l'Angélus qui sonne*, dialogo tra Stéphane Rona e Marcel Broodthaers, in "+ - 0", Ginevra-Bruxelles 1976, in HAKKENS, Anna, *Marcel Broodthaers: Par lui-même*, Ludion/Flammarion, Gand 1998, pp. 127-134.

¹³ Vedi: KRAUSS, Rosalind, *The Angel of History*, in "October", Vol. 134, MIT Press, Cambridge, autunno 2010, pp. 111-121.

d'Eternité. D'après une idée de Charles Baudelaire (1970), *Pauvre Belgique* (1974) e *Comédie* (1974), dedicate da Broodthaers al pensiero e alla vita del poeta francese, siano state realizzate subito dopo il seminario di Goldmann¹⁴.

Rendendo una propria opera una delle maschere ideologiche del potere, il museo, e mettendo in scena la trasfigurazione allegorica dell'arte nella forma del feticcio-merce, Broodthaers restituisce all'allegoria quell'intima e paradossale storicità preconizzata da Benjamin nei primi decenni del XX secolo.

Ricalcando l'incipit de *Il capitale* di Marx (1867), Guy Debord nella sua *Société du spectacle* (1967) scriveva lapidariamente:

Tutta la vita delle società in cui regnano le moderne condizioni di produzione si presenta come un'immensa accumulazione di *spettacoli*. Tutto ciò che era vissuto direttamente s'è *distanziato* in una *rappresentazione* [...] Lo spettacolo è il *capitale* a un tal grado di accumulazione da divenire *immagine*¹⁵ (corsivi miei),

individuando nello spettacolo l'immagine allegorica assunta dal tardo capitale. Ricreando nel *Musée des Aigles* e nelle sue differenti *Sections* i meccanismi e i dispositivi di esposizione delle opere d'arte e alterando costantemente il modo di percepire immagini e oggetti quotidiani strappandoli dal loro contesto originario per poi riscriverli all'interno di nuove, *stranianti* e inusuali situazioni, Broodthaers riproduce nei suoi lavori i procedimenti di astrazione, mistificazione, feticizzazione e spettacolarizzazione del "sistema dell'arte", cogliendo in esso la forma allegorica per eccellenza della contemporaneità in cui si rispecchia narcisisticamente l'ego *distorto* della società capitalista. Broodthaers, non a caso come Debord lettore degli scritti del giovane Marx e del Lukács di *Storia e coscienza di classe* (1923), riconosce nel "processo di allegoriz-

¹⁴ A chiusura del suo libro d'artista *Charles Baudelaire. Je hais le mouvement qui déplace les lignes* Broodthaers scriveva: "Questo libro nasce da un seminario tenuto da Lucien Goldmann su Baudelaire, al quale sono stato invitato a partecipare come *artista*. Marcel Broodthaers".

¹⁵ Marx dava inizio al *Capitale* con l'affermazione secondo cui "tutta la vita delle società nelle quali predominano le condizioni moderne di produzione si presenta come un'immensa accumulazione di *merci*" (corsivi miei). Vedi: MARX, Karl, *Das Kapital, Kritik der politischen Ökonomie*, Verlag von Otto Meisner, Amburgo 1867, (tr. it. *Il capitale*, Newton Compton, Roma 1976); DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle*, Buchet-Chastel, Paris 1967 (tr. it. *La società dello spettacolo*, Gallimard, Paris 1992, tesi 1, p. 86 e tesi 34, p. 97).

zazione” della realtà, del linguaggio e delle immagini, l’azione *détournante* del XX secolo¹⁶.

Nata per accogliere e tradurre l’eredità pagana all’interno di un nuovo ordine concettuale di significazione, l’allegoria, ci insegna dialetticamente Broodthaers, è quella singolare e paradossale “figura del futuro che ritorna dal passato”¹⁷.

Elusiva, dichiaratamente ingannevole e riflessiva, l’opera di Broodthaers è la preziosa e dissacrante testimonianza del modo in cui nella contemporaneità il tempo mitico del simbolo è stato definitivamente stravolto e *détournato* dal tempo storico e antinomico dell’allegoria.

Il primo e il secondo capitolo “seguono”, attraverso il pensiero e gli scritti di Benjamin, Buchloh e Foster, “il cammino percorso dal genio dell’allegoria nel mutare delle sue intenzioni”¹⁸ nel moderno e nel contemporaneo. Il terzo capitolo si concentra sulle prime “somatizzazioni allegoriche” nell’opera di Broodthaers, ovvero sulle “accumulazioni frammentarie di gusci di cozze e uova”, mentre il quarto capitolo analizza i fulcri e i *topoi* della strategia allegorica in opere emblematiche come *Pense-Bête* (1964), *Un Coup de dés jamais n’abolira le hasard. Image* (1969) e il *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles* (1968-72).

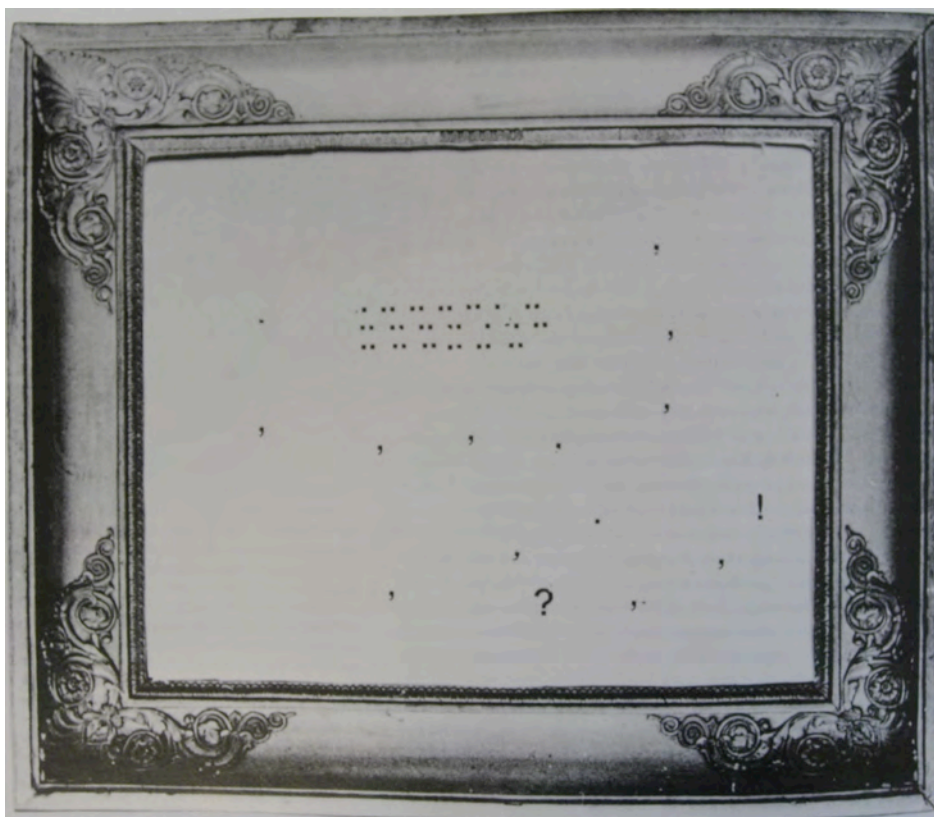
¹⁶ Elaborata da Guy Debord e Gil Wolman, la teoria situazionista del *détournement* è apparsa per la prima volta nel saggio “Méthodes de Détournement” pubblicato nella rivista surrealista belga “Les lèvres nues”, No. 8, Bruxelles, 1956. *Chef-d’œuvre del détournement*, Broodthaers tuttavia, a differenza di Debord, non ha mai creduto nella possibilità di un’azione rivoluzionaria in grado di ribaltare gli ordini imposti dal sistema capitalista. Le sue opere, al contrario, testimoniano l’impossibilità di una tale rivoluzione e l’irreversibilità del crescente legame tra l’arte e “l’industria della seduzione”. Per smascherare e rovesciare questi meccanismi di potere e di produzione economica che organizzano, codificano e determinano l’esposizione e la circolazione dell’arte, Broodthaers utilizza la forza eversiva dell’ingegno allegorico. Vedi: DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle*, Buchet-Chastel, Paris 1967, in *op. cit.*, p. 97; BROODTHAERS, Marcel (a cura di), *Musée d’Art Moderne Département des Aigles. Section des Figures, Der Alder vom Oligozän bis Heute*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 16 maggio-9 luglio 1972 e *Section Publicité, Documenta 5*, Kassel, 30 giugno-8 ottobre 1972.

¹⁷ Benjamin nelle sue *tesi Sul Concetto di storia* (1940) descrive la modernità nella sua compenetrazione con l’antichità, mostrandoci in che modo nell’allegoria passato e presente confliggono dialetticamente. Per approfondire il carattere dei “controtempi” allegorici, si rimanda alla lettura del quinto capitolo di questa ricerca. Vedi inoltre: BENJAMIN, Walter, *Über den Begriff der Geschichte*, in *Walter Benjamin gesammelte Schriften*, Vol. I-II, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974, pp. 693-704 (tr. it. *Sul concetto di storia*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1995, pp. 75-86).

¹⁸ BENJAMIN, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1926 (tr. it. *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999, p. 195).

Infine il quinto capitolo riflette sui *Décors* (1974-76), dove la formatività e la profondità dello sguardo e del pensiero allegorico di Broodthaers hanno ormai raggiunto piena espressione e maturità.

Principali luoghi di questa ricerca: Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (S.M.A.K, Gand), Herbert Foundation (Gand), Archives de l'Art Contemporain en Belgique (Bruxelles), Musées Royaux des Beaux-Arts en Belgique, Cinémathèque Royale (Bruxelles), Bibliothèque de l'Université Libre de Bruxelles, Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (M HKA, Anversa), Middelheim Bibliotheek (Anversa), Galerie Ronny Van de Velde (Knokke), Les collections du Centre Pompidou e La Bibliothèque Kandinsky (Parigi).



Marcel Broodthaers, *Sans titre*, 1972

Immagine tratta dal primo volume della *Sections des Figures*,
Der Alder vom Oligozän bis Heute, Städtische Kunsthalle,
Düsseldorf 16 maggio-9 luglio 1972

Capitolo 1 - Modernità e allegoria

Walter Benjamin: dal tempo mitico del simbolo al tempo storico dell'allegoria

“Tutto per me diviene Allegoria”.
Charles Baudelaire, *Le cygne*, 1859

“Baudelaire si confida con le allegorie. Esse sono le uniche a conoscere il segreto”.
Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, 1938

Era il 1939 quando Walter Benjamin, descrivendo il radicale mutamento avvenuto nella concezione e nell'impiego della figura dell'allegoria tra il Seicento barocco e la fine dell'Ottocento, il secolo della *flânerie*, delle grandi esposizioni universali e degli *intérieurs* borghesi, scriveva: “La figura chiave della vecchia allegoria è il cadavere. La figura chiave della nuova allegoria è il ricordo. Il ricordo è lo schema della *trasformazione della merce in oggetto da collezione*”¹⁹, introducendo e problematizzando per la prima volta nella storia della filosofia, dell'arte e della letteratura il rapporto tra *allegoria*, *opera d'arte* e *mercificazione*. Era invece il 1917 quando Marcel Duchamp, dopo aver fissato una ruota di bicicletta su uno sgabello da cucina (*Roue de bicyclette*, 1913), ruotava di 90 gradi un orinatoio di ceramica, *Fountain*, un prodotto industriale venduto in serie, firmato R. Mutt e datato 1917, che da quel momento in poi avrebbe cambiato per sempre le sorti e il significato della parola “arte”. Da questi due momenti di radicale rottura, che hanno puntato per la prima volta il dito sul modo in cui *allegoricamente* “gli emblemi ritornano come merci”²⁰, infatti non si è mai più tornati indietro. Dalla messa a fuoco della progressiva complicità tra l'arte e le forze produttive e di una nuova e sedicente “iconolatria” del feticcio-merce, l'immenso libro della storia dell'arte non poteva essere più lo stesso e Marcel Broodthaers, uno dei massimi interpreti neoavanguardisti della trasformazione dell'arte in oggetto di consumo e dei meccanismi di potere che regolano la sua esposizione, circolazione e ricezione nei musei, ne era del tutto consapevole.

¹⁹ BENJAMIN, Walter, *ZentralPark*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955 (tr. it. *Parco centrale*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962, p. 143).

²⁰ BENJAMIN, Walter, *ZentralPark*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955, in *op. cit.*, p. 141.

Egli, infatti, dopo aver indossato le vesti “dell'allegorista”, concentrò dal 1968 la gran parte della sua attività artistica sulla minuziosa ricostruzione e al tempo stesso sulla totale demistificazione del concetto di museo, l'organo per eccellenza del potere istituzionale che ha reso possibile e celebrato nella contemporaneità la “trasformazione della merce in oggetto da collezione”²¹.

Ma facciamo un piccolo passo indietro e procediamo ancora una volta con ordine poiché il legame controverso e talvolta paradossale tra *allegoria*, *arte* e *merce* introdotto da Duchamp attraverso una “reazione d'indifferenza visiva, unita a una totale assenza di buono o cattivo gusto”²², problematizzato da Benjamin nei suoi scritti dedicati all'opera di Baudelaire e alla città di Parigi e affrontato da Broodthaers nel suo “fittizio” e dissacrante *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1978-72), ha radici molto profonde e complesse e per questo motivo merita le dovute analisi e precauzioni²³.

Ancor prima, infatti, che “la forma di merce nell'opera d'arte e la forma di massa nel pubblico si manifestassero in forma più diretta e brutale che non fosse mai avvenuta prima” (corsivi miei)²⁴ e che “il sempreuguale” entrasse in scena “per la prima volta sensibilmente nella produzione di massa”²⁵, come affermava Benjamin nel suo *Parco centrale* (1938-39) interrogandosi sui sostanziali mutamenti che dagli inizi del '900

²¹ Non è un caso che la *Section des Figures* del *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, con la sua ricchissima ed eterogenea collezione di “aquile dall'Oligocene sino ai nostri giorni” sia stata inaugurata da Broodthaers sotto l'egida di Duchamp. Per approfondire quest'aspetto e il modo in cui Broodthaers nella sua opera, attraverso l'arma “incantatrice” e demistificatrice dell'allegoria, ha analizzato il museo come istituzione di potere e la trasformazione dell'arte in prodotto di massa, si rimanda al quarto capitolo di questa ricerca e in particolar modo al paragrafo dedicato al rapporto tra “finzione” e allegoria. Vedi: *Finzione. Le “Musée d'Art Moderne. Département des Aigles”* (1968-72).

²² DUCHAMP, Marcel, *À propos du ready-made*, in AA.VV., *Duchamp du signe. Érits*, Flammarion, Paris 1975 (tr. it. *Marcel Duchamp. Scritti*, Abscondita, Milano 2005, p. 165).

²³ Data la ricchezza di riflessioni e suggestioni contenute ne *Il dramma barocco tedesco* (1926) e nella sua *Premessa gnoseologica* riguardo al concetto di allegoria in generale e alla sua “fisionomia” nell'epoca barocca in particolare, in questo capitolo, oltre ai continui rimandi agli scritti benjaminiani dedicati a Baudelaire (*Di alcuni motivi in Baudelaire; Parco Centrale*, 1938-39) e alla città di Parigi (*Parigi. La capitale del XIX secolo*, 1935), si farà costante riferimento a questa importante opera. La genesi e l'oscillazione “dell'intenzione allegorica” dal Cristianesimo sino alla sua esplosione durante il Barocco attraversata e descritta da Benjamin in quest'opera sono, infatti, degli elementi imprescindibili per comprendere in che modo questa singolare forma retorica si è trascritta, mutando, nella modernità e in seguito nella contemporaneità.

²⁴ BENJAMIN, Walter, *ZentralPark*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955, in *op. cit.*, p. 138.

²⁵ BENJAMIN, Walter, *ZentralPark*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955, in *op. cit.*, p. 140.

avevano interessato le condizioni della produzione artistica, bisogna risalire alle insanabili differenze tra simbolo e allegoria. Anche in questo caso le intuizioni e le riflessioni del filosofo tedesco si sono rivelate di straordinaria importanza e attualità per analizzare e comprendere in che modo l'allegoria ha agito, trasformandosi, nella modernità e nella contemporaneità, influenzando il pensiero e la produzione artistica di molti esponenti della neoavanguardia²⁶.

Perché e in che modo a un certo punto l'ordine simbolico è esploso in allegoria? Quando entrò in crisi il simbolo come unità e subentrò il "mondo allegorico" come discontinuità? In che momento l'armonia simbolica tremò stravolgendosi in allegoria e cosa accadde quando gli dei dell'antichità classica "se ne andarono" e con essi "l'eternità"? Benjamin ne *Il dramma barocco tedesco* (1926), l'opera che gli precluse di conseguire la libera docenza universitaria, rispose a queste domande con questa *stranante* e rivoluzionaria *inversione* del pensiero e dello sguardo:

Mentre nel simbolo, con la trasfigurazione della caducità, si manifesta fugacemente il volto trasfigurato della natura nella luce della redenzione, l'allegoria mostra agli occhi dell'osservatore la *facies hippocratica* della storia come irrigidito paesaggio originario [...]. È questo il nucleo della visione allegorica dell'esposizione barocca²⁷.

E ancora:

Nel campo dell'intuizione allegorica l'immagine è frammento, runa. La sua bellezza simbolica si volatilizza [...]. La falsa apparenza della totalità si spegne [...]. Cogliere l'incompiutezza, e la fragilità della natura sensibile, del bello naturale, al classicismo non era dato²⁸.

Nella prospettiva benjaminiana la consapevolezza barocca "di una frammentarietà irridimibile", dell'opacità di un mondo d'immagini in continuo mutamento e della

²⁶ Per approfondire il legame tra allegoria e neoavanguardia si rimanda al capitolo successivo di questa ricerca in cui sono analizzati gli scritti di Benjamin Buchloh, Hal Foster, Rosalind Krauss, David Joselit e Douglas Crimp dedicati a questo tema. Vedi: *Neoavanguardia e allegoria. Benjamin H. D. Buchloh e Hal foster: le metamorfosi della figura dell'allegoria nella società del capitalismo avanzato*.

²⁷ BENJAMIN, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1926 (tr. it. *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999, p. 141).

²⁸ BENJAMIN, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1926, in *op. cit.*, p. 150.

vulnerabilità della storia trovava nell'immagine allegorica dell'incompiutezza, dell'enigmaticità e della *contrastività* la forma del pensiero appropriata a un mondo in cui le cose erano strappate per sempre dai loro significati e dove la realtà non coincideva più con le sue immagini. L'ispirazione allegorica "che si pone *al di là* della bellezza", quello "sfondo oscuro sul quale si doveva staccare il mondo luminoso del simbolo"²⁹ che caratterizzava l'epoca barocca, "lo sguardo saturnino e serotino di quelle generazioni"³⁰ fece la sua comparsa nel momento in cui il simbolo, completamente sprofondato in uno stato di afasia e di atrofia, non era più in grado di raccontare e restituire la crescente estraneità dell'uomo, le aporie del reale e i profondi rivolgimenti della storia. L'allegoria contiene e "dice" queste cesure, è tarata dalla perdita del senso universale e soprattutto per Benjamin rispecchia la "perdita dell'aura" metafisica dell'essere, dell'opera d'arte e del poeta, la cui "aureola", come scriveva Baudelaire nella sua *Perte d'auréole* (1857), "scivolava di testa nella fanghiglia del macadam"³¹. Del resto, come ci racconta Benjamin nei suoi scritti dedicati al poeta francese, "la dissoluzione dell'aura nell'esperienza dello *choc*" è stato il prezzo che Baudelaire ha pagato per acquisire la "sensazione della modernità", quella dimensione *impura* e avvolgente in cui mentre "L'*idéal* dispensa la forza del ricordo; lo *spleen* gli oppone l'orda dei secondi"³².

Il mondo allegorico della logica e dell'ebbrezza, delle eccedenze e delle astrazioni, dei contrasti e delle provocazioni e dei turbamenti e delle passioni emergeva dai resti di un equilibrio e di un'organicità simbolica ormai consunta ed esangue, totalmente incapace di "farsi carico" di una realtà reificata, alienata e spossessata, dove non esisteva più un rispecchiamento immediato tra "l'io" e il mondo, in cui l'opera d'arte non significava più necessariamente ciò che rappresentava e dove il linguaggio non restituiva più un senso compiuto e determinato una volta per tutte.

²⁹ BENJAMIN, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1926, in *op. cit.*, p. 135.

³⁰ BENJAMIN, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1926, in *op. cit.*, p. 153.

³¹ BAUDELAIRE, Charles, *Perte d'auréole*, 1857, in BAUDELAIRE, Charles, *Oeuvres complètes*, Michel Lévy Frères Éditeurs, Paris 1868-1870 (tr. it. *Opere*, Einaudi, Torino 1992).

³² BENJAMIN, Walter, *Über einige Motive bei Baudelaire*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955 (tr. it. *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962, p. 120).

Ponendo una significativa distinzione tra la temporalità lineare e conciliante del simbolo e quella discontinua ed esuberante dell'allegoria, Benjamin scriveva:

Il simbolo rimane ostinatamente lo stesso. *Le allegorie invecchiano* perché lo sconcertante appartiene alla loro essenza³³ (corsivi miei).

A differenza dei simboli che restano sempre uguali con la loro ostinata sintesi tra particolare e universale, le allegorie sono immagini viventi, *equivocche*, incostanti e *periture*, esposte all'accadere storico, che sanno di vivere nel tempo e proprio per questo motivo non si fanno illusioni. Nelle allegorie descritte e narrate da Benjamin, in quelle fuggevoli e inquiete figure che implicano la percezione della dissonanza e l'esperienza della frattura, non c'è alcuna "epifania", nessuna manifestazione "dell'assoluto nel particolare". Esse, come ci narra il filosofo tedesco nei suoi scritti, seguendo "il cammino percorso dal genio dell'allegoria anche nel mutare delle sue intenzioni"³⁴, hanno perso la "totalità" e "l'eternità", quella visione "salvifica" e "feticistica" del passato tipica dello storicismo e del "modo di vedere" simbolico, che viceversa con la sua spinta verso "l'assoluto" porta fuori dal tempo e dal mondo³⁵.

L'allegoria rompe definitivamente con la trascendenza e "l'incanto dell'arte", denunciando la "bellezza", quella "promessa di felicità" invocata e celebrata da Stendhal come "falsa apparenza"³⁶. D'altronde, come affermava Benjamin:

Dove il simbolo riassorbe in sé l'uomo, dal profondo dell'essere l'allegorico va incontro all'intenzione sulla sua strada e *la colpisce in fronte*³⁷ (corsivi miei).

³³ BENJAMIN, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1926, in *op. cit.*, p. 157.

³⁴ BENJAMIN, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1926, in *op. cit.*, p. 195.

³⁵ Risalendo al suo etimo, il simbolo dal greco *sum-bellein*, "mettere insieme", è la traduzione di un concetto in una forma semplice e stabile. Esso ha una funzione semantica precisa che implica un rapporto immediato e intuitivo tra significato e significante. L'allegoria, al contrario, dal greco *allos*-altro *agoreuo*-parlare, "parlare diversamente", ponendosi sempre *al di fuori* dell'immaginario di cui parla, implica sempre una *dissociazione* e un'*alterità* tra ciò che l'immagine rappresenta e ciò che essa significa. Come scriveva Benjamin: "L'ambiguità e la molteplicità si senso sono i tratti fondamentali dell'allegoria" (*Il dramma barocco tedesco*, p. 150).

³⁶ Adorno riprese questa definizione di Stendhal, ma per aggiungere che la promessa in questione "non è mai mantenuta". Vedi: ADORNO, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1973 (tr. it. *Teoria Estetica*, Einaudi, Torino 1975).

Nella forma compiuta, rassicurante e *adialettica* del simbolo il passato e il presente si risolvono l'uno nell'altro, dove al contrario nella forma caduca, *difettiva* e *disgiuntiva* delle allegorie l'antichità e la modernità confliggono dialetticamente poiché esse “si radicano in modo più duraturo e profondo proprio là dove il caduco e l'eterno entrano in collisione”³⁸ [fig. 1]. A questo proposito Benjamin, facendo riferimento alla poesia *Le cygne* di Baudelaire e al modo in cui in essa, sullo sfondo di una mutua compresenza tra moderno e antico, era evocata la città di Parigi in tutta la sua vulnerabilità, scriveva:

Nessuna delle sue riflessioni estetiche ha descritto *la modernità nella sua compenetrazione con l'antichità*, come avviene in alcune parti delle *Fleurs du mal*. La poesia più significativa in questo senso è *Le cygne*. Non a caso si tratta di una *poesia allegorica*. La città, che è in costante movimento, s'irrigidisce. Diviene fragile come il vetro [...]. È nella *caducità* che da ultimo e in modo più profondo il moderno si lega all'antico³⁹ (corsivi miei).

Ricordiamo che l'*Angelus Novus* di Paul Klee (1920), “l'angelo della storia”, “di un presente rivolto all'indietro” che con “gli occhi spalancati, la bocca aperta e le ali distese volta le spalle al futuro” descritto da Benjamin nella sua nona tesi *Sul concetto di storia* (1940) con una penetrante *ekphrasis*, guardava verso “l'infranto”. “Trascinato verso il futuro da un vento irresistibile”, l'angelo osservava i “cumuli di rovine” ai suoi piedi accumulati nel corso tempo senza redimere nulla⁴⁰. Riguardo a questo particolare “vento della storia” che invece di incitare nella fede nel progresso trascinava lo sguardo verso le macerie con un inarrestabile “spirito di gravità”, Benjamin scriveva:

Per il dialettico ciò che conta è essere sospinto dal vento della storia universale. Pensare per lui significa: alzare le vele. Quel che conta è *come* si alzano. Le parole per lui sono solo le vele. Come vengono alzate fa di loro un concetto⁴¹.

³⁷ BENJAMIN, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1926, in *op. cit.*, p. 157.

³⁸ BENJAMIN, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1926, in *op. cit.*, p. 199.

³⁹ BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972-1989 (tr. it. *Opere complete*, Scritti 1938-1940, Vol. VII, Einaudi, Torino 2006, p. 162).

⁴⁰ Per Benjamin “l'accadere storico” si contrae ed entra in scena con l'immagine allegorica della rovina. A questo proposito vedi: BENJAMIN, Walter, *Il dramma barocco tedesco*, p. 141, pp. 150-163 e pp. 206-210.

⁴¹ BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972-1989, in *op. cit.*, p. 194.

Ripercorrendo le prime manifestazioni dell'allegoria durante il Cristianesimo, penetrando i suoi "segreti" e "abissi" nell'epoca barocca e rintracciando le sue molteplici "maschere" e metamorfosi nei primi anni del '900 attraverso i *tableaux parisiens* schizzati da Baudelaire nei suoi racconti, poesie e *écrits sur l'art*, Benjamin riconsegna a questa figura la sua intima e paradossale storicità che con un "balzo di tigre nel passato"⁴² consentiva la "comunione dialettica" di presente e passato. Incompresa e messa ai margini dal classicismo, dal romanticismo e infine dall'idealismo, che vedevano nell'astoricità, nell'acriticità e nell'atemporalità del simbolo la loro forma espressiva e rappresentativa d'eccellenza, l'allegoria al contrario con Benjamin ritrovava nuovamente il suo valore e peso storico. Con la sua straordinaria abilità di combinare e di sedimentare al proprio interno, storie e temporalità differenti, l'allegoria può essere letta come il *pendant* sensibile e *figurale* dell'immagine dialettica, "quell'immagine di sogno in cui il passato viene a convergere con il presente in una costellazione"⁴³. Baudelaire per Benjamin è stato in assoluto il più grande fisionomista della città di Parigi e della sua "folla", il poeta che grazie al suo particolare *tocco allegorico* è riuscito meglio di chiunque altro a dare *forma* alla modernità, evocando "dalla miseria del filisteismo, la fantasmagoria dell'arte moderna"⁴⁴, quel "nuovo, strappato con eroico sforzo al sempreuguale"⁴⁵. Riguardo alla collera e all'impeto con cui Baudelaire ha tramutato il mondo reale in "frammenti allegorici", Benjamin scriveva:

L'allegoria di Baudelaire ha in sé le tracce della rabbia che era necessaria per irrompere in questo mondo e distruggerne l'armonica struttura⁴⁶.

Inoltre, e qui entriamo ancora una volta nel cuore delle nostre riflessioni sul rapporto tra *allegoria*, *arte* e *merce*, Baudelaire aveva una "profonda esperienza della natura della

⁴² BENJAMIN, Walter, *Über den Begriff der Geschichte*, in *Walter Benjamin gesammelte Schriften*, vol. I-II, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974, pp. 693-704 (tr. it. *Sul concetto di storia*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1995, p. 84).

⁴³ BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972-1989, in *op. cit.*, p. 507.

⁴⁴ BENJAMIN, Walter, *ZentralPark*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955, in *op. cit.*, p. 141.

⁴⁵ BENJAMIN, Walter, *ZentralPark*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955, in *op. cit.*, p. 139.

⁴⁶ BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972-1989, in *op. cit.*, p. 192.

merce e riconosceva il mercato e il pubblico come istanze oggettive”⁴⁷. Nelle sue opere l’allegoria e la merce “si sposano nel corpo svuotato di anima della prostituta, la vita che significa la morte”⁴⁸, colei che con il sorgere delle metropoli “era entrata in possesso di nuovi arcani” tra cui “il volto mitico della città come labirinto”⁴⁹. A questo proposito Benjamin scriveva:

È l’unicità della poesia di Baudelaire che le immagini della donna e della morte si mescolino in una terza: quella di Parigi. La Parigi delle sue poesie è una città sprofondata, più ancora sottomarina che sotterranea⁵⁰.

E ancora, rispetto al legame tra feticci-merce, *passages* parigini e prostituzione e all’innata capacità di Baudelaire di evocare e di giustapporre *l’una* nell’immagine allegorica *dell’altra*:

Un’immagine del genere è la merce stessa: come feticcio. Un’immagine del genere sono le gallerie, che sono casa *come* sono stelle. Un’immagine del genere è la prostituta, che è *insieme* venditrice e merce⁵¹ (corsivi miei).

Dal tempo mitico e unificante del simbolo, attraverso la lettura e l’interpretazione delle liriche di Baudelaire, Benjamin ci immette nella “fantasmagoria” del tempo storico e dialettico dell’allegoria, la forma letteraria e figurata del pensiero che, parlando tanto alla ragione quanto all’immaginazione, ha saputo vivere, riflettere, interpretare e talvolta anche esasperare le contraddizioni e le tensioni del proprio tempo senza risolverle all’interno di nessuna presunta “unità”, poiché:

Le allegorie sono nel regno del pensiero quel che le rovine sono nel regno delle cose⁵².

⁴⁷ BENJAMIN, Walter, *ZentralPark*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955, in *op. cit.*, p. 133.

⁴⁸ BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972-1989, in *op. cit.*, p. 225.

⁴⁹ BENJAMIN, Walter, *ZentralPark*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955, in *op. cit.*, p. 142.

⁵⁰ BENJAMIN, Walter, *Paris, die Hauptstadt des XIX Jahrhunderts*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955 (tr. it. *Parigi. La capitale del XIX secolo*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962, p. 156).

⁵¹ BENJAMIN, Walter, *Paris, die Hauptstadt des XIX Jahrhunderts*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955, in *op. cit.*, p. 156.

⁵² BENJAMIN, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1926, in *op. cit.*, p. 151.

All'immediatezza del momento sintetico del simbolo Benjamin sostituisce la dialettica del *momento ritardante*, astrattivo e riflessivo dell'allegoria, in cui le polarità restano aperte e gli opposti coesistono. Inoltre, riflettendo sul carattere profondamente antinomico e *détournant* dell'allegoria, sul suo impulso distruttivo e al contempo conservativo, Benjamin scriveva:

Ciò che è colpito dall'intenzione allegorica rimane avulso dai nessi della vita: *distrutto e conservato allo stesso tempo*. L'allegoria immobilizza i sogni e dà l'immagine dell'*inquietudine irrigidita*⁵³ (corsivi miei).

E riguardo alla particolare dialettica interna a questa forma espressiva:

[l]'intuizione della caducità delle cose e la preoccupazione di salvarle trasportandole nell'eterno è uno dei moventi più forti della concezione allegorica⁵⁴.

Con lo sguardo lungimirante del "materialista storico" Benjamin pone il problema dell'immagine allegorica e delle contraddizioni che essa incarna poiché, se da un lato essa annienta la realtà, la storia, gli oggetti, le immagini e i loro significati, dall'altro li trasfigura attraverso un continuo processo di disarticolazione e riarticolazione⁵⁵. "Come chi precipita corre il rischio di rovesciarsi"⁵⁶, così l'allegoria dopo aver "toccato il fondo" si *capovolge*, stravolgendosi, in un altro universo d'immagini, lasciando sempre aperto "lo spazio al sogno di una cosa" [fig. 2]. Scardinando l'elemento mitico, l'ascesa verso "il regno dei cieli" in cui la bellezza della forma coincide con la pienezza della sostanza, dichiarando i simboli come illusioni dell'ideologia dei "dominatori" e dei

⁵³ BENJAMIN, Walter, *ZentralPark*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955, in *op. cit.*, p. 134.

⁵⁴ BENJAMIN, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1926, in *op. cit.*, p. 198.

⁵⁵ Nei suoi scritti dedicati al rapporto tra allegoria e neoavanguardia Benjamin Buchloh parlerà di "sublimazione e desublimazione", facendo riferimento a determinate "procedure allegoriche" caratteristiche di molta arte prodotta sul finire degli anni '60 come ad esempio le tecniche di "montaggio", "appropriazione", "ripetizione" e "citazione", definendo queste ultime come vere e proprie "ossessioni della neoavanguardia". Per approfondire questo tema si rimanda al secondo capitolo di questa ricerca e al testo: BUCHLOH, Benjamin H. D., *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, in "Art Forum", Vol. XXI No. 1, settembre 1982, pp. 43-56.

⁵⁶ BENJAMIN, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1926, in *op. cit.*, p. 206.

“vincitori” e soprattutto rendendo possibile la compresenza dialettica nel presente del passato, l’allegoria infatti fa saltare il *continuum* della storia ma nello stesso tempo la “ricomponere” mediante nuove e inusuali configurazioni⁵⁷ dal momento che:

Qualunque cosa essa tocchi, la sua mano la trasforma, come Mida, in *qualcosa di significativo*⁵⁸ (corsivi miei).

Pertanto, il suo “rilievo del frammentario nell’opera d’arte”⁵⁹ e il suo “movimento verso il basso” non devono assolutamente trarci in inganno, poiché se è vero che il simbolo sublima la storia, è altrettanto vero che l’allegoria la riduce letteralmente “a pezzi”, ma unicamente nella prospettiva di una “totalità dispersa”⁶⁰ e straordinariamente visionaria di riscriverla “pezzo per pezzo”.

A questo proposito Benjamin scriveva:

⁵⁷ Per Benjamin il momento mitico, simbolico e allegorico sono nettamente distinti poiché, dove il primo e il secondo creano “l’apparenza del bello”, il terzo la fa saltare completamente dichiarandola come “illusione”. Per il filosofo tedesco, inoltre, l’elemento epico è annientato dall’indagine materialistica, quella ricerca reazionaria e *discontinua* che “si rivolge a una coscienza del presente che fa deflagrare la continuità della storia”. Per approfondire questi contenuti vedi: BENJAMIN, Walter, *Über den Begriff der Geschichte*, in *Gesammelte Schriften*, vol. I-II, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974, pp. 693-704 (tr. it. *Sul concetto di storia*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1997, pp. 75-86); BENJAMIN, Walter, *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker*, in “*Zeitschrift für Sozialforschung*”, no. 6, 1937, pp. 346-380 (tr. it. *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico*, in *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000, pp. 79-123).

⁵⁸ BENJAMIN, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1926, in *op. cit.*, p. 204.

⁵⁹ BENJAMIN, Walter, *ZentralPark*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955, in *op. cit.*, p. 144. L’attenzione rivolta alla “rovina”, al “frammento insigne” e l’invito a cogliere “la vita del dettaglio”, legano le riflessioni di Benjamin all’insegnamento “micrologico” di Aby Warburg, il quale affermava che “il buon dio si nasconde nel dettaglio”. Benjamin ha sempre fatto tesoro delle ricerche di Warburg ed è per questo motivo che lo storico dell’arte è citato all’interno del *Dramma barocco tedesco*. Le sue riflessioni sul carattere *residuale* delle immagini, sulla loro innata capacità di montare e di giustapporre al loro interno paradigmi culturali e modelli di visualità provenienti da contesti distanti nel tempo e nello spazio sono state, infatti, di estrema importanza per l’elaborazione della nozione di immagine dialettica e allegorica da parte di Benjamin.

⁶⁰ Non è un caso che con la loro costruzione di una “totalità frammentaria” la tecnica del montaggio e l’arte del mosaico rappresentino per Benjamin i procedimenti “allegorici” per eccellenza. Del resto *Mnemosyne, l’Atlante della memoria* warburghiano, realizzato dall’assemblaggio e dalla giustapposizione frammentaria di centinaia d’immagini e di reperti archeologici provenienti da epoche e contesti differenti, è stato uno dei maggiori punti di riferimento di Benjamin.

Separare quel tesoro d'immagini in cui si compie il salto nel luogo della salvezza da quell'altro, cupo, che significa morte e inferno, vorrebbe dire, infatti, fraintendere completamente l'allegorico [...]. Per una sorta di *salto mortale all'indietro* la visione allegorica si capovolge in redenzione [...]. L'intenzione allegorica alla vista delle nude ossa non si paralizza, ma trapassa repentinamente in resurrezione⁶¹ (corsivi miei).

I Greci, d'altronde, come affermava Nietzsche nella sua *Nascita della tragedia* (1872), "crearono l'Olimpo per tollerare la vita". Il "pathos" dionisiaco *precede* il "logos" apollineo, ne è la condizione stessa, non il contrario, così come il "brutto" è la fase pregiudiziale al "bello" e non il suo opposto⁶².

Benjamin elegge l'allegoria, quest'imperfetta e fuorviante manifestazione dell'intelletto e dell'immaginazione grazie a cui ogni immagine, parola e oggetto può significare sempre *qualcos'altro*, restando *inespresso*, come chiave di lettura e ossatura critico-immaginifica della *modernité*⁶³. Con i suoi "turbamenti" e "passioni" l'allegoria ci parla di un mondo moderno *infranto* e *in itinere*, della polisemia e dell'incompiutezza dell'opera d'arte e di un "io" alienato che non partecipa più al senso della realtà, ma senza riprodurre "l'urto" di queste fratture mimeticamente. Essa, infatti, sin dalle sue prime e folgoranti apparizioni in ambito cristiano si nutre costantemente d'artificio e di astrazioni, restituendoci la ricchezza e la complessità della realtà attraverso eleganti "finzioni" e ricercate costruzioni intellettuali⁶⁴.

⁶¹ BENJAMIN, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1926, in *op. cit.*, pp. 206-207.

⁶² Vedi: NIETZSCHE, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie*, Verlag von E. W. Fritzsch, Leipzig 1872 (tr. it., *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 1977).

⁶³ Per Benjamin le vere opere d'arte nascondono sempre un'*eccedenza*, un qualcosa che avvertiamo sensibilmente ma che tuttavia non riusciremo mai a possedere intellettualmente ed è proprio per questo motivo che nel corso del tempo continueranno a sorprenderci, caricandosi sempre di nuovi e diversi significati. Il tema della *cesura* tra "apparenza" e "essenza" nella rappresentazione e ciò che di essa resterà sempre *inespresso* è analizzato da Benjamin nella *Premessa gnoseologica* al *Dramma barocco tedesco*. Per Benjamin l'*incompiuto*, impedendo che la forma dell'opera d'arte sia totale, agisce come forza critica in grado di far emergere le aporie della storia e la fragilità dell'esistenza. A questo proposito vedi: BENJAMIN, Walter, *Erkenntniskritische Vorrede*, in *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1926 (tr. it. *Premessa gnoseologica*, in *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999, pp. 3-31).

⁶⁴ L'allegoria non rappresenta né descrive il mondo realisticamente, ma lo restituisce letteralmente "in frantumi" e per questo motivo differisce dalle trame mimetiche, ne è in netto contrasto. Per approfondire il rapporto conflittuale tra *mimesis* e allegoria si rimanda alla lettura dell'opera *Trauerspiel und Tragödie*, il testo che contiene il primo nucleo dei temi sull'al-

Per Benjamin, del resto, “l’allegorico”, “come tipo storicamente determinato di pensatore”, è colui che vive d’astrazioni, dal momento che “se è la fantasia che offre al ricordo corrispondenze, è però il pensiero che gli dedica allegorie”⁶⁵. Rispetto alla complessità del processo di allegorizzazione degli oggetti, delle immagini e dei loro significati, Benjamin scriveva:

Se l’oggetto diventa allegorico, eccolo affidato alle mani dell’allegorista, nella buona e nella cattiva sorte [...]. Nelle sue mani la cosa diventa *qualcos’altro*, per mezzo di essa *egli parla d’altro* e la cosa diventa allora la chiave per accedere al regno di un sapere segreto per cui l’allegorista la venera come *emblema*⁶⁶ (corsivi miei).

Animato dall’interrogativo “Quando inizia a emergere la merce nell’immaginario della città?”⁶⁷, Benjamin analizzò le condizioni storiche e i processi socio-economici che generarono e determinarono una particolare “visione allegorica” della modernità. Egli riconsiderò criticamente lo statuto ontologico e il ruolo di questa forma visiva e letteraria all’interno della cultura moderna, contestualizzandola all’interno della società di massa e individuandone una possibile trasformazione-dissoluzione nella forma del feticcio-merce. A questo riguardo Benjamin scriveva:

L’ambiente oggettivo degli uomini assume, sempre più apertamente, la fisionomia della merce. Nello stesso tempo la *réclame* si accinge a coprire con il suo bagliore il carattere di merce delle

legoria che saranno svolti in seguito da Benjamin nel suo studio sull’*Ursprung des deutschen Trauerspiels*. A questo proposito vedi: BENJAMIN, Walter, *Trauerspiel und Tragödie*, in *Gesammelte Schriften* II, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974, pp. 133-37 (tr. it. *Trauerspiel e Tragedia* in *Metafisica della gioventù*. Scritti 1910-18, Einaudi, Torino pp. 168-72); Benjamin Walter, *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie* in *Gesammelte Schriften* II, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974, pp. 137-40 (tr. it. *Il significato del linguaggio nel Trauerspiel e nella tragedia*, in *Metafisica della gioventù*. Scritti 1910-1918, Einaudi, Torino, pp. 173-76).

⁶⁵ BENJAMIN, Walter, *ZentralPark*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955, in *op. cit.*, p. 136.

⁶⁶ BENJAMIN, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1926, in *op. cit.*, pp. 157-158.

⁶⁷ BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972-1989, in *op. cit.*, p. 205.

cose. Alla trasfigurazione menzognera del mondo delle merci si oppone la sua disposizione in senso allegorico⁶⁸.

Per Benjamin l'avvento del pubblico di massa, l'affacciarsi tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento di una prima ma significativa complicità tra l'arte e le forze produttive e soprattutto l'emergere di un particolare "sguardo allegorico" che caratterizzò l'opera di Baudelaire, mettendo letteralmente "a soqquadro" le strade di Parigi erano tutti episodi intimamente legati al "soggetto storico della reificazione", all'emergere di un controverso fenomeno individuato e problematizzato da György Lukács nella sua *Storia e coscienza di classe* (1923) che, unitamente alla crescente astrazione dell'individuo rispetto alla società celebrava l'intronizzazione e personificazione della merce, colpendo indistintamente e progressivamente il linguaggio, i rapporti sociali, gli oggetti, le immagini e le opere d'arte [fig. 3]. Riguardo alle "particolari fantasie" della moda e all'immaginario di Grandville, il grande illustratore e caricaturista francese che ha "trasferito il carattere di merce all'universo", Benjamin scriveva:

La moda prescrive il rituale secondo cui va adorato il feticcio della merce; Grandville estende i diritti della moda agli oggetti dell'uso quotidiano e al cosmo intero. Seguendola nei suoi estremi, egli scopre la sua natura. Essa è in conflitto con l'organico; accoppia il corpo vivente al mondo inorganico e fa valere sul vivente i diritti del cadavere⁶⁹.

Portando il discorso sull'arte all'interno della filosofia della storia, Benjamin esprimeva la necessità di "rappresentare" il riemergere della figura dell'allegoria nell'economia delle merci e di mostrare nella sua estrema drasticità la consegna dell'arte al mercato. A questo proposito scriveva:

Bisogna rappresentare la rideterminazione dell'allegoria nel regno delle merci [...]. È necessario spiegare l'introduzione dell'allegoria a partire dalla situazione dell'arte determinata

⁶⁸ BENJAMIN, Walter, *ZentralPark*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955, in *op. cit.*, pp. 135-136.

⁶⁹ BENJAMIN, Walter, *ZentralPark*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955, in *op. cit.*, p. 152.

dall'evoluzione della tecnica e rappresentare la disposizione melancolica di quest'opera solo nel segno di quella⁷⁰.

Per Benjamin, infatti, l'arte dalla fine dell'Ottocento iniziò a portare i segni e a *somatizzare* le contraddizioni e le schizofrenie della realtà legate all'incremento delle forze produttive e alle dinamiche astratte del capitale. Riguardo all'omologazione prodotta dall'economia capitalistica e al rispecchiamento perverso del *flâneur* nel feticcio-merce, Benjamin scriveva:

Il feticcio della merce si muove su un Jaggernaut, sul carro del dio Shiwa, che rende uguale tutto ciò che passa sotto le sue ruote. Il *flâneur* si identifica con questo feticcio che ha ripreso i tratti del dio. E gli assomiglia: non tanto al dio creatore, quanto al dio che si riposa *dopo la creazione*⁷¹ (corsivi miei).

E ancora rispetto alla relazione insidiosa tra allegoria ed estraniamento:

Lo sguardo dell'allegorico, che colpisce la città, è lo sguardo dell'estraniato⁷².

Proprio su questa particolare forma di "estraniamento" dell'espressione e "dell'intenzione allegorica" descritta da Benjamin, una serie di critici e storici dell'arte americani hanno iniziato a riflettere a partire dagli anni '80, proponendo delle interessanti riletture in chiave allegorica di determinate opere d'arte realizzate da alcuni artisti della prima e della seconda neoavanguardia come ad esempio Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Marcel Broodthaers e Victor Burgin. Prendendo come punto di riferimento l'opera di Duchamp, colui che per primo, attraverso delle "semplici" *scelte*, ha trasfigurato il carattere inorganico "della merce che cerca di guardarsi in faccia"⁷³ in opera d'arte, Benjamin Buchloh, Hal Foster, Rosalind Krauss, Douglas Crimp e David Joselit hanno ricominciato a osservare e interpretare i "movimenti" e i "turbamenti"

⁷⁰ BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972-1989, in *op. cit.*, p. 204.

⁷¹ BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972-1989 (tr. it. *Opere complete*, Scritti 1938-1940, Vol. VII, Einaudi, Torino 2006, pp. 429-430).

⁷² BENJAMIN, Walter, *Paris, die Hauptstadt des XIX Jahrhunderts*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955, in *op. cit.*, p. 155.

⁷³ BENJAMIN, Walter, *ZentralPark*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955, in *op. cit.*, p. 136.

dell'allegoria “nel cuore della reificazione” delle società del capitalismo avanzato, poiché per un bizzarro e controverso cortocircuito della fantasia e della ragione “se altre forme risplendono magnifiche come il primo giorno, questa fissa *nell'ultimo* l'immagine del bello”⁷⁴ (corsivi miei).

Dopo aver attraversato “gli avanzi di un mondo di sogno”⁷⁵ benjaminiani, è arrivato ora il momento di addentrarci nell'arte della neoavanguardia e di vedere in che modo le riflessioni del filosofo tedesco sul rapporto tra *allegoria*, *merce* e *arte* hanno profondamente influenzato la lettura di quest'ultima da parte di molti critici d'arte contemporanea. Dalle sorprendenti intuizioni di Benjamin, ci spostiamo verso il pensiero di Buchloh e di Foster la cui nozione di “azione differita”, di *retroazione*, non può che richiamare alla mente la complessa serie di “futuri anticipati e passati ricostruiti”⁷⁶ costitutivi dell'immagine allegorica, *l'immagine del futuro che ritorna dal passato*.

⁷⁴ BENJAMIN, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1926, in *op. cit.*, p. 210.

⁷⁵ BENJAMIN, Walter, *Paris, die Hauptstadt des XIX Jahrhunderts*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955, in *op. cit.*, p. 160.

⁷⁶ FOSTER, Hal, *What's Neo about the Neo-Avant-Garde?*, in *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge 1996 (tr. it. *Chi ha paura della neoavanguardia?*, in *Il Ritorno del Reale. L'Avanguardia alla fine del Novecento*, Post-mediaBooks, Milano 2006, p. 39).

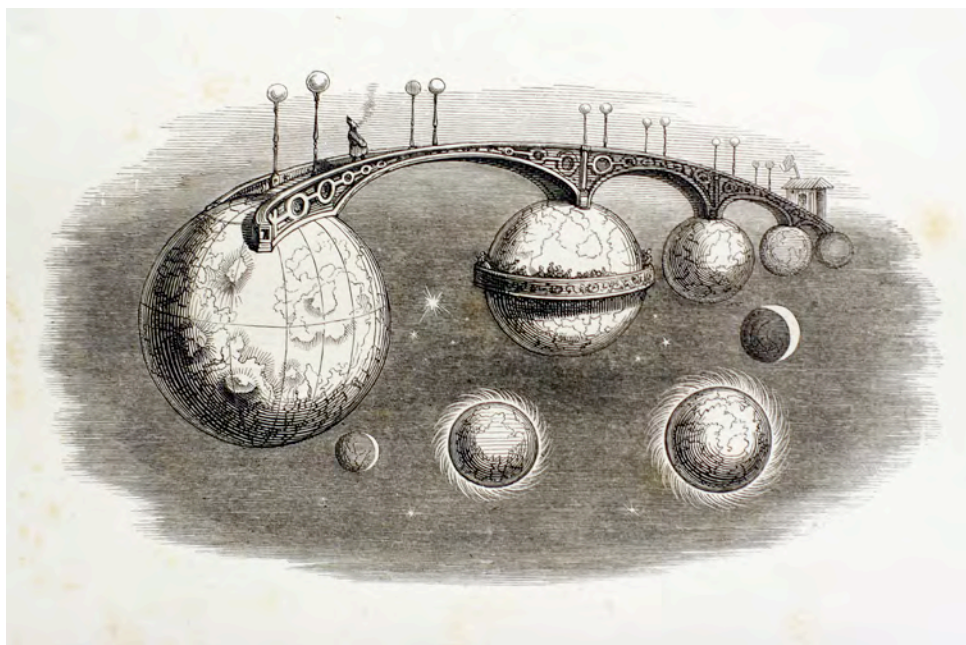


Fig. 1) J.J. Grandville, illustrazione di *Un Autre Monde*, 1844



Fig. 2) J.J. Grandville, illustrazione di *Un Autre Monde*, 1844



Fig. 3) J.J. Grandville, *La Mode*, 1844

Capitolo 2 - Neoavanguardia e allegoria

Benjamin H. D. Buchloh e Hal Foster: le metamorfosi della figura dell'allegoria nella società del capitalismo avanzato

Dalla metà degli anni '80 del Novecento, facendosi spazio tra analisi ancora marcatamente postrutturaliste, *cultural* e *visual studies* e “derive postmoderne”, emergeva in un particolare ambito della critica d'arte anglosassone una singolare forma di lettura e di “rilettura” *in chiave allegorica* di determinati processi artistici e opere d'arte realizzate tra gli anni '60 e '70 da artisti della neoavanguardia americana ed europea. Messe da parte per un momento le ricerche e le preoccupazioni legate “all'arte nello spazio urbano”, “all'impegno sociale” e alla “difesa della natura”, Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster, Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Craig Owens e David Joselit guardavano al passato e ripartivano dal nucleo delle riflessioni benjaminiane sul legame controverso tra *arte*, *merce* e *allegoria* emerse nei suoi scritti dedicati a Charles Baudelaire e alla città di Parigi per analizzare alcuni lavori di Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Marcel Broodthaers e Victor Burgin⁷⁷.

Ognuno con la propria specificità di linguaggio e analisi, questa serie di critici d'arte e autori della nota rivista “October” riconobbero quella profonda corrispondenza tra il progressivo processo di astrazione del capitale, dell'individuo e della società e il carattere polisemico, frammentario e antinomico delle opere d'arte individuata da Benjamin agli inizi dello scorso secolo. Ancora sotto “effetto Duchamp”⁷⁸ e con una distanza storico-critica di quasi cinquant'anni rispetto alle illuminanti intuizioni e suggestioni del filosofo tedesco, una parte della critica d'arte contemporanea si trovava nuovamente a “fare i conti” con i mutamenti e i “movimenti” dell'allegoria, ma questa volta “nel cuore della reificazione e della frammentazione” della società del capitalismo avanzato.

⁷⁷ È bene specificare che oltre agli scritti *Di alcuni motivi in Baudelaire* e *Parco centrale* (1938-1939) e a *Parigi. La capitale del XIX secolo* (1935), la nozione benjaminiana di allegoria moderna è stata assimilata da questa serie di critici anche attraverso *Il dramma barocco tedesco* (1926) che fu tradotto in inglese nel 1977. Per approfondire il concetto di allegoria sviluppato da Benjamin, si rimanda al capitolo *Modernità e allegoria. Walter Benjamin: dal tempo mitico del simbolo al tempo storico dell'allegoria* di questa ricerca.

⁷⁸ Il riferimento è al titolo del volume speciale della rivista “October” dedicato a Marcel Duchamp. Vedi: BUSKIRK, Martha, NIXON, Mignon (a cura di), *The Duchamp Effect*, in “October”, Vol. 70, MIT Press, Cambridge, autunno 1994.

Del resto, come scriveva Benjamin a proposito della *mancata coincidenza* tra storie, tempi e immagini e rispetto alla “temporalità differita della significazione artistica”⁷⁹:

[i]l senso, in quanto allegorico è inguaribilmente *diverso* dalla sua realizzazione storica⁸⁰ (corsivi miei).

Certi modelli teorici e tagli critici utilizzati per analizzare e descrivere esperienze legate alla *site-specificity*, alla *Land Art*, alla *Body Art* e alla *performance* non erano ovviamente adatti a restituire il carattere sfuggente e *implicito* di opere come ad esempio *Libro dimenticato a memoria* di Vincenzo Agnetti (1969), *Work and Commentary* di Victor Burgin (1973) o il *Musée des Aigles* di Marcel Broodthaers (1968-72), poiché esse con il loro “temperamento” e immaginario allegorico *eccedevano* sensibilmente e concettualmente questo tipo di letture, mettendole completamente in crisi. Consapevole del fatto che accanto a “modelli testuali”, a “pratiche simulacrali” e a “segni indicali” esisteva ed emergeva tutta una serie di opere dalla natura introversa e dal forte “impulso allegorico”⁸¹, una certa critica d’arte, dunque, a cavallo tra gli anni ‘80 e ‘90 rimescolava le proprie carte e iniziava a *interpretare allegoricamente* quei lavori dalla forte instabilità semantica che facevano “collidere differenti livelli di significato e diversi tipi di segni”⁸². Ma non solo, poiché a entrare nel mirino dello “sguardo allegorico” erano anche le tecniche di “appropriazione”, “montaggio”, “citazione” e “ripetizione”, definite da Benjamin come “processi allegorici” d’eccellenza, indicate da Foster come “ossessioni della neoavanguardia” e descritte da Buchloh come vere e proprie “procedure allegoriche”⁸³.

È dunque attraverso la lente critica e immaginifica dell’allegoria che Thomas Crow analizzò alcuni *Combine Paintings* di Rauschenberg come *Allegory* (1959-60), *Small*

⁷⁹ FOSTER, Hal, *What’s Neo about the Neo-Avant-Garde?*, in *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, p. 25).

⁸⁰ BENJAMIN, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1926 (tr. it. *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999, p. 145).

⁸¹ Vedi: OWENS, Craig, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, in “October”, Vol. 12, MIT Press, Cambridge, estate 1990, pp. 67-86.

⁸² KRAUSS, Rosalind, in AA.VV., *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, London 2004 (tr. it. *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Zanichelli, Milano 2006, p. 406).

⁸³ BUCHLOH, Benjamin H. D., *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, in “Artforum”, Vol. XXI, No. 1, New York, settembre 1982, pp. 43-56.

Rebus (1956), *Charlene* (1954) e *Rebus* (1954)⁸⁴ [fig. 1 e fig. 2], che Douglas Crimp realizzò la mostra *Pictures* (1977)⁸⁵ e che Rosalind Krauss interpretò l'opera di Jasper Johns, scrivendo a proposito dei suoi dipinti a encausto:

Questa stratificazione introduce un senso del tempo nello spazio del quadro: non solo il tempo reale della complessa realizzazione dell'opera, ma anche *un tempo allegorico di significati differenti e/o memorie suggerite*⁸⁶ (corsivi miei).

Escludendo l'Arte concettuale nelle sue più ampie e "immateriali" declinazioni e certe 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", della "prossimità" e della "partecipazione attiva" profondamente radicata nel "corpo" e nei "luoghi". Tuttavia, a turbare e a destabilizzare profondamente l'assetto di queste "geografie", entrava in gioco il mondo delle "collisioni e delle dispersioni allegoriche" che con i suoi paradossi, rivendicazioni e discrasie, metteva costantemente davanti allo spettatore l'insanabile schisi tra rappresentazione e significazione. Ponendosi sempre *al di fuori* della rappresentazione e *oltre* l'immaginario di cui parla, l'allegoria infatti è la forma intellettuale dell'*assenza* e della *distanza che separa* lo spettatore dall'opera d'arte, sfruttando creativamente, concettualmente e provocatoriamente lo scarto tra significato e significante. A differenza dei simboli che con la loro trascendentale sintesi tra particolare e universale "restano ostinatamente se stessi", l'allegoria, al contrario, come aveva intuito Benjamin, è una forma elusiva, immanente e *disgiuntiva* che "invecchia poiché lo sconcertante appartiene alla sua essenza"⁸⁷.

⁸⁴ Come sottolinea Crow, in Rauschenberg c'è un'urgenza di parlare di se stesso ma sempre *in modo indiretto* attraverso delle sofisticate operazioni di montaggio di oggetti e immagini "sospesi" nell'intervallo tra l'arte e la vita. Vedi: CROW Thomas, SCHIMMEL, Paul (a cura di), *Robert Rauschenberg: Combines*, catalogo della mostra, Metropolitan Museum of Art, New York 20 dicembre 2005-2 aprile 2006; CROW, Thomas, *This Is Now: Becoming Robert Rauschenberg*, in "Artforum" Vol. 36, No. 1, New York, settembre 1997, p. 100.

⁸⁵ Riunendo i lavori di Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo e Philip Smith, Crimp in questa celebre mostra estese "l'impulso allegorico" anche al processo fotografico, inserendolo all'interno di un cortocircuito simulacrale di appropriazione, citazione, ripetizione e riproduzione delle "immagini". Vedi: CRIMP, Douglas (a cura di), *Pictures*, catalogo della mostra, Artists Space, New York, 24 settembre-29 ottobre 1977.

⁸⁶ KRAUSS, Rosalind, in *op. cit.*, p. 406.

⁸⁷ BENJAMIN, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1926, in *op. cit.*, p. 157.

Dando una delle più pregnanti definizioni e interpretazioni di arte moderna, Baudelaire nel suo *Le Peintre de la vie moderne* (1863) a proposito della compenetrazione dialettica tra antichità e modernità scriveva:

Con “modernità” intendo l’effimero, il fugace, il contingente, la metà dell’arte di cui l’altra metà è l’eterno e l’immutabile⁸⁸.

Benjamin non aveva alcun dubbio riguardo all’*immagine* che meglio di chiunque altra dava luogo a questa “possibilità” e affermava:

È inconfondibile la forma di questa *sovrapposizione*, l’allegoria⁸⁹ (corsivi miei).

Tuttavia, se nella modernità l’intenzione allegorica “immobilizzava i sogni e dava l’immagine dell’inquietudine irrigidita, ponendo in rilievo il carattere frammentario dell’opera d’arte”⁹⁰, nella contemporaneità il *processo di allegorizzazione* delle immagini, del pensiero e del linguaggio esasperava e perturbava ulteriormente la *mancata saldatura* tra segno e significato, “estendendo all’infinito il campo e il gioco della significazione”⁹¹.

Dopo aver attraversato immagini, epoche e contesti diversi, nella contemporaneità la figura dell’allegoria *si trasformava ancora una volta* “nel mutare delle sue intenzioni”⁹², inventando nuove “astuzie” e assumendo nuovi aspetti determinati dai repentini cambiamenti del capitale e dalle logiche sempre più convulse e schizofreniche della cultura della merce.

⁸⁸ BAUDELAIRE, Charles, *Oeuvres complètes*, Michel Lévy Frères Éditeurs, Paris 1868-1870 (tr. it., *Opere*, Einaudi, Torino 1992, p. 1285).

⁸⁹ BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972-1989, in *op. cit.*, p. 167.

⁹⁰ BENJAMIN, Walter, *ZentralPark*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955 (tr. it., *Parco centrale*, in Angelus Novus, Einaudi, Torino 1962, p. 144).

⁹¹ DERRIDA, Jacques, *L’écriture et la différence*, Éditions du Seuil, Paris 1967 (tr. it., *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971, p. 361).

⁹² BENJAMIN, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1926, in *op. cit.*, p. 195.

Influenzati dal pensiero di György Lukács, il grande teorico della reificazione, e profondamente convinti che “l’ispirazione allegorica resta fedele alle macerie”⁹³, Buchloh e Foster manifestarono la necessità di interrogare nuovamente il legame controverso tra forme artistiche, pratiche allegoriche e forze socio-economiche⁹⁴.

Studioso di Karl Marx, Theodor W. Adorno e Guy Debord il primo e assiduo lettore di Lucien Freud, Jacques Lacan e Michel Foucault il secondo, entrambi i critici infatti analizzarono le dinamiche capitalistiche che determinarono la “rottura dell’ordine simbolico”, influenzando la progressiva affermazione e metamorfosi dell’allegoria nella società del capitalismo avanzato⁹⁵.

Riguardo alla propria posizione teorica e ai testi che lo suggestionarono di più, Buchloh dichiarava:

Per quanto schematico possa apparire, il mio lavoro è situato metodologicamente tra due testi: uno del 1947, *La dialettica dell’Illuminismo* di Theodor Adorno e Max Horkheimer, in particolare il capitolo “L’industria culturale”, e l’altro del 1967, *La società dello spettacolo* di Guy Debord. Più penso a questi testi e più mi sembra che storicizzino gli ultimi cinquant’anni di produzione artistica, perché dimostrano come gli spazi autonomi della rappresentazione culturale – spazi di sovversione, resistenza, aspirazione utopica – sono gradualmente erosi, assimilati o semplicemente annientati⁹⁶.

⁹³ BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, in *op. cit.*, p. 187.

⁹⁴ Ricordiamo che anche molte riflessioni di Benjamin sul legame tra allegoria, arte e mercificazione nascono dal confronto con il “soggetto storico della reificazione” introdotto e problematizzato da Lukács. Vedi: LUKÁCS, György, *Geschichte und Klassenbewusstsein*, Verlag de Munter, Amsterdam 1922 (tr. it. *Storia e coscienza di classe*, Sugar, Milano 1967).

⁹⁵ Per approfondire il pensiero dei due critici riguardo alla crescente assimilazione delle forme culturali di significato da parte “dell’industria culturale”, vedi: BUCHLOH, Benjamin H. D., *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European American Art from 1955 to 1975*, MIT Press, Cambridge 2001; BUCHLOH, Benjamin H. D., *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 1985, pp. 107-122; BUCHLOCH, Benjamin H. D., *Formalism and Historicity: Changing Concepts in European and American Art since 1945*, in *Europe in the Seventies: Aspects of Recent Art*, The Art Institute of Chicago Press, Chicago 1977, pp. 81-97; FOSTER, Hal, *Discussions in contemporary culture*, The New Press, New York 1988; FOSTER, Hal, *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press, Seattle 1985; FOSTER, Hal, *(Post) Modern Polemics*, in “New German Critique”, No. 33, Duke University Press, autunno 1984, pp. 67-78.

⁹⁶ Benjamin Buchloh durante una conversazione con Hal Foster, Rosalind Krauss, David Joselit e Yve-Alain Bois riportata in, AA.VV., *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (Second Edition), Thames & Hudson, London 2011 (tr. it. *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, (Seconda edizione), Zanichelli, Milano 2013, p. 120.

Inoltre, ricalcando ancora una volta l'eredità del pensiero filosofico e politico di Benjamin per cui “alla trasfigurazione menzognera del mondo delle merci si oppone la sua disposizione in senso allegorico”⁹⁷ e concentrandosi sulle “strategie di appropriazione, rimozione e sovrapposizione di senso”⁹⁸ che caratterizzano il *processo allegorico* sin dalle sue prime e folgoranti apparizioni in ambito cristiano, Buchloh a proposito del rapporto tra *allegoria*, *oggetto* e *significazione* affermava:

La mente allegorica parteggia per l'oggetto e protesta contro la sua svalutazione a merce, svalutandolo una seconda volta [...]. La ripetizione dell'atto originale di rimozione e la nuova attribuzione di significato redimono l'oggetto⁹⁹.

Sempre a questo riguardo, ma questa volta rivolto verso i misteri, le inquietudini e gli “abissi” della cultura barocca, Benjamin scriveva:

Separare quel tesoro d'immagini in cui si compie il salto nel luogo della salvezza da quell'altro, cupo, che significa morte e inferno, vorrebbe dire, infatti, fraintendere completamente l'allegorico [...]. Per una sorta di *salto mortale all'indietro* la visione allegorica si capovolge in redenzione [...]. L'intenzione allegorica alla vista delle nude ossa non si paralizza, ma *trapassa* repentinamente *in resurrezione*¹⁰⁰ (corsivi miei).

Ispirato dagli insegnamenti della Scuola di Francoforte, direttore e editore della rivista “Interfunktionen” dal 1972 al 1974 e grande interprete dell'opera di Marcel Duchamp, Gerhard Richter, Sigmar Polke e Allan Sekula, Buchloh ha visto nell'arte del dopoguerra una forma di “dialettica di sublimazione e desublimazione” e non a caso dedicherà molte delle sue ricerche e un numero speciale della rivista “October” a Marcel Broodthaers, l'artista degli *anagrammi nascosti* che ha reso l'allegoria e il suo mo-

⁹⁷ BENJAMIN, Walter, *ZentralPark*, in *op. cit.*, p. 136.

⁹⁸ BUCHLOH, Benjamin H. D., *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, in “Artforum”, Vol. XXI No. 1, New York, settembre 1982, p. 44.

⁹⁹ BUCHLOH, Benjamin H. D., *Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant-Garde*, in “Artforum”, Vol. 18, No. 9, New York, maggio 1980, p. 56.

¹⁰⁰ BENJAMIN, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1926 (tr. it. *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999, pp. 206-207).

vimento antinomico tra “l’intuizione della caducità delle cose e la preoccupazione di salvarle trasportandole nell’eterno”¹⁰¹ il sigillo inconfondibile della propria opera¹⁰².

Fatto tesoro delle riflessioni di Adorno contenute in *Minima Moralia* (1951) e in *Ästhetische Theorie* (1969) riguardo al rapporto sempre più stretto tra l’arte e i meccanismi di estraniamento perpetrati dall’“industria culturale”, Buchloh affermava a proposito di Broodthaers:

Marcel Broodthaers è stato l’artista che ha anticipato la trasformazione della produzione artistica in un settore dell’industria culturale, un fenomeno che riconosciamo solo adesso¹⁰³.

Anche Rosalind Krauss ha colto nel lavoro di Broodthaers l’ostinata volontà di mettere in luce la progressiva trasformazione capitalistica dell’arte in articolo di massa e riguardo alla sua sovversiva e dissacrante “azione di *détournement* istituzionale” realizzata con il *Musée des Aigles* scriveva:

[i]l capitalismo è il maestro del *détournement* poiché assorbe ogni protesta dell’avanguardia trasformandola a proprio vantaggio. Marcel Broodthaers intrattenne uno strano rapporto mimetico con il capitalismo. In parole povere, egli portò a termine una forma di *détournement* su se stesso¹⁰⁴.

¹⁰¹ BENJAMIN, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in *op. cit.*, p. 198.

¹⁰² Oltre al già citato testo *Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant-Garde*, vedi anche: BUCHLOH, Benjamin H. D., *Contemplating Publicity: Marcel Broodthaers’ Section Publicité*, in *Marcel Broodthaers: Section Publicité*, catalogo della mostra, Marian Goodman Gallery, New York 1995; BUCHLOH, Benjamin H. D. (a cura di), *Marcel Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*, in “October”, Vol. 42, MIT Press, Cambridge, autunno 1987; BUCHLOH, Benjamin H. D., *The Museum Fictions of Marcel Broodthaers*, in A. Bronson, Peggy Gale (a cura di), *Museums by Artists*, Art Metropole, Toronto 1983, pp. 39-56.

¹⁰³ BUCHLOH, Benjamin H. D., *Introductory Note*, in *Marcel Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*, “October”, Vol. 42, MIT Press, Cambridge, autunno 1987, p. 6.

¹⁰⁴ KRAUSS, Rosalind, *A Voyage in the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, London 1999 (tr. it. *L’arte nell’era postmediale. Marcel Broodthaers, ad esempio*, PostmediaBooks, Milano 2005, p. 39). Krauss dedicherà altri scritti all’opera di Broodthaers, soffermandosi sulla sua produzione cinematografica “postmediale” e sulla sua singolare relazione con la figura del “collezionista” e “dello storico dialettico” analizzate da Benjamin rispettivamente nel saggio *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico* (1937) e nelle tesi *Sul concetto di storia* (1940). Per approfondire questi contenuti e l’operazione di *détournement* del museo inteso come istituzione realizzata da Broodthaers, vedi inoltre: KRAUSS, Rosalind, *Under Blue Cup*, MIT Press, Cambridge 2011 (tr. it. *Sotto la tazza blu*, Mondadori, Milano 2012); KRAUSS, Rosalind, *The Angel of History*, in “October”, Vol. 134, MIT Press, Cambridge, autunno 2010, pp. 111-121; KRAUSS, Rosalind, *Two Moments from the Post-*

Foster invece, riprendendo le fila del discorso benjaminiano sulle “strategie eversive e appropriazionistiche dell’allegoria”¹⁰⁵ nei confronti delle immagini e interrogandosi sulle forze storiche in atto riguardo alla sua rideterminazione nell’arte della seconda neoavanguardia, scriveva:

L’allegoria non è ermeneutica poiché, appropriandosi e sovrapponendosi a unità oggettive e semantiche preesistenti, non ricostruisce un senso “originario” perso o oscurato, ma al contrario aggiunge sempre un altro significato all’immagine di partenza attraverso un montaggio critico a posteriori¹⁰⁶.

In una struttura allegorica, infatti, un testo è riletto sempre da un altro testo che lo reinterpreta criticamente attraverso delle ricercate costruzioni “logico-artificiali”¹⁰⁷. Riscrivendo radicalmente la storia del pensiero e delle immagini attraverso inaspettati salti, improvvisi arresti e radicali rotture, l’allegoria, come scriveva David Joselit, “distrugge l’autonomia del testo e infrange la sacralità dell’oggetto”¹⁰⁸.

Nella sua settima tesi *Sul concetto di storia* Benjamin affermava che “la storia doveva essere spazzolata contropelo”¹⁰⁹, rivendicando la necessità di una *contro-narrazione* e di un *contro-movimento* che con la sua temporalità dialettica e “aberrante” non avrebbe

Medium Condition, in “October”, Vol. 116, MIT Press, Cambridge, estate 2006, pp. 55-62; KRAUSS, Rosalind, *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, in “October”, Vol. 54, MIT Press, Cambridge, autunno 1990, pp. 3-17; CRIMP, Douglas, *This Is Not a Museum of Art*, in *On the Museum’s Ruins*, MIT Press, Cambridge 1993, p. 200-235.

¹⁰⁵ Anche Douglas Crimp si è soffermato sulle tecniche di “appropriazione” dell’allegoria e su questa traccia ha analizzato l’opera di David Salle, Sherrie Levine, Jimmy De Sana e Richard Prince. Vedi: CRIMP, Douglas, *Appropriating Appropriation*, in *On the Museum’s Ruins*, MIT Press, Cambridge 1993, pp. 126-148.

¹⁰⁶ FOSTER, HAL, *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, p. 21).

¹⁰⁷ Sul carattere ambivalente, “proteiforme” e artificiale dell’allegoria vedi inoltre le riflessioni contenute nei testi di: NORTHROP, Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, 1957 (tr. it. *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 1969); FLETCHER, Angus, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*, Cornell University Press, Ithaca 1964; TZVETAN, Todorov, *Théories du symbole*, Éditions du Seuil, Paris 1977 (tr. it. *Teorie del simbolo*, Garzanti, Milano 1991); DE MAN, Paul, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, Yale University Press, New Haven 1979 (tr. it. *Allegorie della lettura*, Einaudi, Torino 1997); STIEGLER, Bernard, *De la misère symbolique: L’époque hyperindustrielle*, Éditions Galilée, Paris 2005.

¹⁰⁸ JOSELIT, David, *An Allegory of Criticism*, in “October”, Vol. 103, MIT Press, Cambridge, inverno 2003, p. 4.

¹⁰⁹ BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, in *op. cit.*, p. 504.

più raccontato la storia dei “vincitori” ma la memoria degli “oppressi e dei senza nome”¹¹⁰. *Forma impura* e “discontinua” della ragione e dell’immaginazione, l’allegoria non ha forse letteralmente “spazzolato contropelo” la storia dell’arte, facendoci vedere *l’altro* del mondo delle immagini, delle cose e delle opere d’arte?

Riguardo al suo libro *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century* (1996), una collezione di saggi con un singolare “punto di osservazione paralattico” rispetto alla storia dell’arte che partendo da una “genesì minimalista” dei movimenti artistici arriva fino ai loro “rilievi etnografici”, Foster scriveva:

Sebbene io mi riferisca a cambiamenti e rotture, nessuna delle trasformazioni qui tracciate sono totali o improvvise. Questo libro cerca un *movimento duplice* di svolte e ritorni, di genealogie e di *azioni differite*, una *retroazione*¹¹¹ (corsivi miei).

Profondamente contrario alla visione dell’avanguardia come “pura origine” e della neo-avanguardia come “acritica ripetizione” sostenuta da Peter Bürger nel suo testo *Theorie der Avantgarde* (1974)¹¹², Foster proponeva nuovi modelli di narratività, di temporalità e di soggettività in grado di cogliere e di restituire la complessità della storia dell’arte e il fatto che “è il ritardo ad essere originale”¹¹³. Tuttavia, sostengo che il critico d’arte statunitense ha trovato queste nuove possibilità di lettura dell’arte e dei suoi maggiori protagonisti, non solo nel linguaggio dell’inconscio di Freud e di Lacan come appare in modo evidente nel suo libro¹¹⁴, ma anche nel *concetto di allegoria come immagine temporalmente dialettica* proposto e analizzato da Benjamin nei suoi scritti.

¹¹⁰ BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, in *op. cit.*, p. 505.

¹¹¹ FOSTER, HAL, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, in *op. cit.*, p. 17.

¹¹² Vedi: BÜRGER, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974 (tr. it. *Teoria dell’avanguardia*, Bollati Boringhieri, Torino 1990).

¹¹³ DERRIDA, Jacques, *L’écriture et la différence*, Éditions du Seuil, Paris 1967, in *op. cit.*, p. 263 (tr. it. *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971).

¹¹⁴ Vedi il riferimento costante di Foster ai testi: FREUD, Sigmund, *Totem und Tabu*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Leipzig 1924 (tr. it. *Totem e tabù*, Bollati Boringhieri, Torino 1972); LACAN, Jacques, *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Éditions du Seuil, Paris 1973 (tr. it. *Il Seminario, libro XI, I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Einaudi, Torino 1979).

La “complessa rete di anticipazioni e ricostruzioni”¹¹⁵, il “continuo processo di spinte in avanti e indietro che rovescia ogni semplice schema di prima e dopo, causa ed effetto, origine e ripetizione”¹¹⁶ tra le due avanguardie da lui individuato, infatti, oltre al modello psicanalitico di “soggetto traumatico”¹¹⁷, va ricercato anche nel “modo dialettico”, nel mondo dei *controtempi allegorici* “in differita” che rendono possibile in ogni momento la *mutua compresenza nel presente del passato* che Foster aveva bene in mente quando affermava:

Anche quando l'avanguardia attinge dal passato, ritorna sempre dal futuro e viene rimessa in prospettiva dall'arte del presente¹¹⁸.

Craig Owens, al contrario, nei suoi scritti dedicati al rapporto tra allegoria e cultura di massa non si sofferma mai su questi movimenti “bizzarri” tra epoche differenti messi in luce da Foster e tace completamente le ragioni economiche e i fenomeni storici che produssero il fenomeno dell'*allegoresi* occidentale. Egli, infatti, sviluppò un modello di “allegoria postmoderna” molto attento ai *cortocircuiti allegorici* del segno-merce, ma totalmente scevro da riflessioni legate al contesto storico, sociale e istituzionale che li aveva originati¹¹⁹.

A proposito del suo saggio *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism* (1980) Foster affermava:

Craig Owens nel suo testo celebra semplicemente la problematizzazione del referente nell'arte postmoderna senza riflettere e capire le forze storiche e i processi economici che hanno provocato tale ambiguità nell'attività di referenza. Owens non mette in primo piano le dinamiche

¹¹⁵ FOSTER, HAL, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, in *op. cit.*, p. 10.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 39.

¹¹⁷ Secondo Freud e Lacan, infatti, la soggettività non è stabilita una volta per tutte ma è strutturata come una connessione di “anticipazioni e ricostruzioni” di eventi traumatici. Foster adotterà questa prospettiva psicanalitica anche per analizzare la serie di dipinti *The Death and Disaster Series* di Andy Warhol (1962-63) e le condizioni “dell'abietto” e “dell'osceno” presenti nei lavori di Robert Gober, Mike Kelley e Cindy Sherman.

¹¹⁸ FOSTER, HAL, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, in *op. cit.*, p. 7.

¹¹⁹ Per approfondire il legame tra “allegoria, arte e postmodernismo” sviluppato da Owens, si rimanda anche al suo testo: *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1992.

capitalistiche, nel suo saggio la parola *capitale* non appare neanche una volta. Questo non è il percorso seguito da Benjamin, guida intellettuale di “The Allegorical Impulse”¹²⁰.

Owens, in poche parole, a differenza di Buchloh e di Foster, non ha assimilato né elaborato criticamente il pensiero profetico di Benjamin, che sin dai primi anni del Novecento aveva visto il modo in cui nell’arte “gli emblemi ritornano come merci”¹²¹ in un mondo dove

[l]o sviluppo delle forze produttive ha distrutto i sogni e gli ideali del secolo scorso, prima ancora che fossero crollati i monumenti che li rappresentavano¹²²

e in cui, come Duchamp ci ha messo bene davanti agli occhi con i suoi *readymade*, la merce si accingeva cinicamente a “sostituire il modo di vedere allegorico”¹²³.

Individuati i “campi di emergenza”, gli *effetti retroattivi* e i profondi rivolgimenti dell’allegoria nell’arte contemporanea americana ed europea del primo e secondo Novecento, passiamo ora all’altro nucleo fondamentale di questa ricerca, ovvero all’analisi dell’opera di Marcel Broodthaers, l’allegorico del XX secolo che, chiedendosi se “l’arte poteva esistere al di fuori di un piano negativo”¹²⁴, invitava con il suo sedicente *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles* “a entrare nella notte del suo alfabeto dipinto”¹²⁵, affermando che

[s]e uno accetta che la rappresentazione della mia arte porti con sé un’inversione di senso/non senso, allora potrebbe trattarsi di una nuova forma di *readymade*, un *readymade* barocco.

¹²⁰ FOSTER, HAL, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, in *op. cit.*, p. 96.

¹²¹ BENJAMIN, Walter, *ZentralPark*, in *op. cit.*, p. 141.

¹²² BENJAMIN, Walter, *Paris, die Hauptstadt des XIX Jahrhunderts*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955 (tr. it., *Parigi. La capitale del XIX secolo*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962, p. 160),

¹²³ BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, in *op. cit.*, p. 205.

¹²⁴ BROODTHAERS, Marcel, *Dix mille francs de récompense*, auto-intervista che l’artista ha pubblicato sotto forma di testo, nel catalogo dell’esposizione *Catalogue - Catalogus* (1974) al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles e che è erroneamente attribuita a Irmeline Lebeer. Il testo integrale è stato pubblicato per la prima volta nella rivista “October”, Vol. 42, MIT Press, Cambridge, autunno 1987, pp. 39-48.

¹²⁵ BROODTHAERS, Marcel, *Être bien pensant ou ne pas être. Être aveugle*, testo inedito, 1975, Archives de l’Art contemporain en Belgique, AACB, Bruxelles,

Questo *dubbio readymade* sarà perciò equivalente a un'opera d'arte dubbia¹²⁶ (corsivi miei) [fig. 3].

¹²⁶ BROODTHAERS, Marcel, *Ma Collection*, 1971, Archives de l'Art contemporain en Belgique, AACB, Bruxelles.



Fig. 1) Robert Rauschenberg, *Allegory*, 1959-60, *Combine Painting*, pittura a olio, stoffa, carta di giornale e ombrello su tela, sabbia e colla su pannello specchiante, 182,9 x 304,8 x 28,8 cm

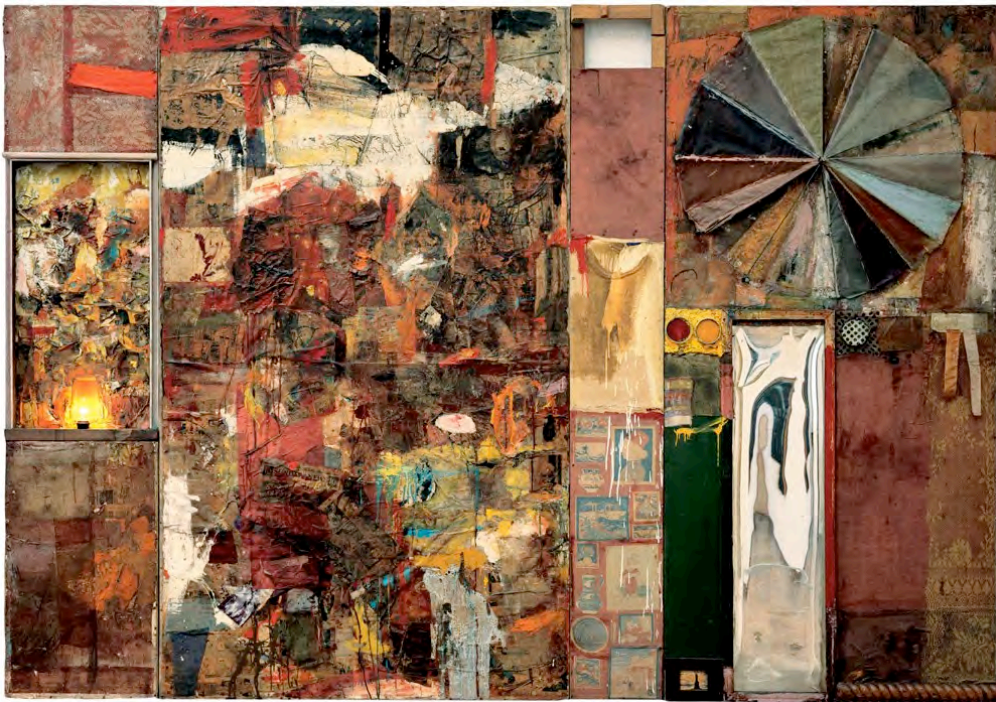


Fig. 2) Robert Rauschenberg, *Charlene*, 1954, *Combine Painting*, pittura a olio, carta di giornale, legno, carboncino, stoffa, plastica, specchio, lampadina elettrica e metallo su Homasote montati su tavola di legno, 225 x 321 x 11,5 cm

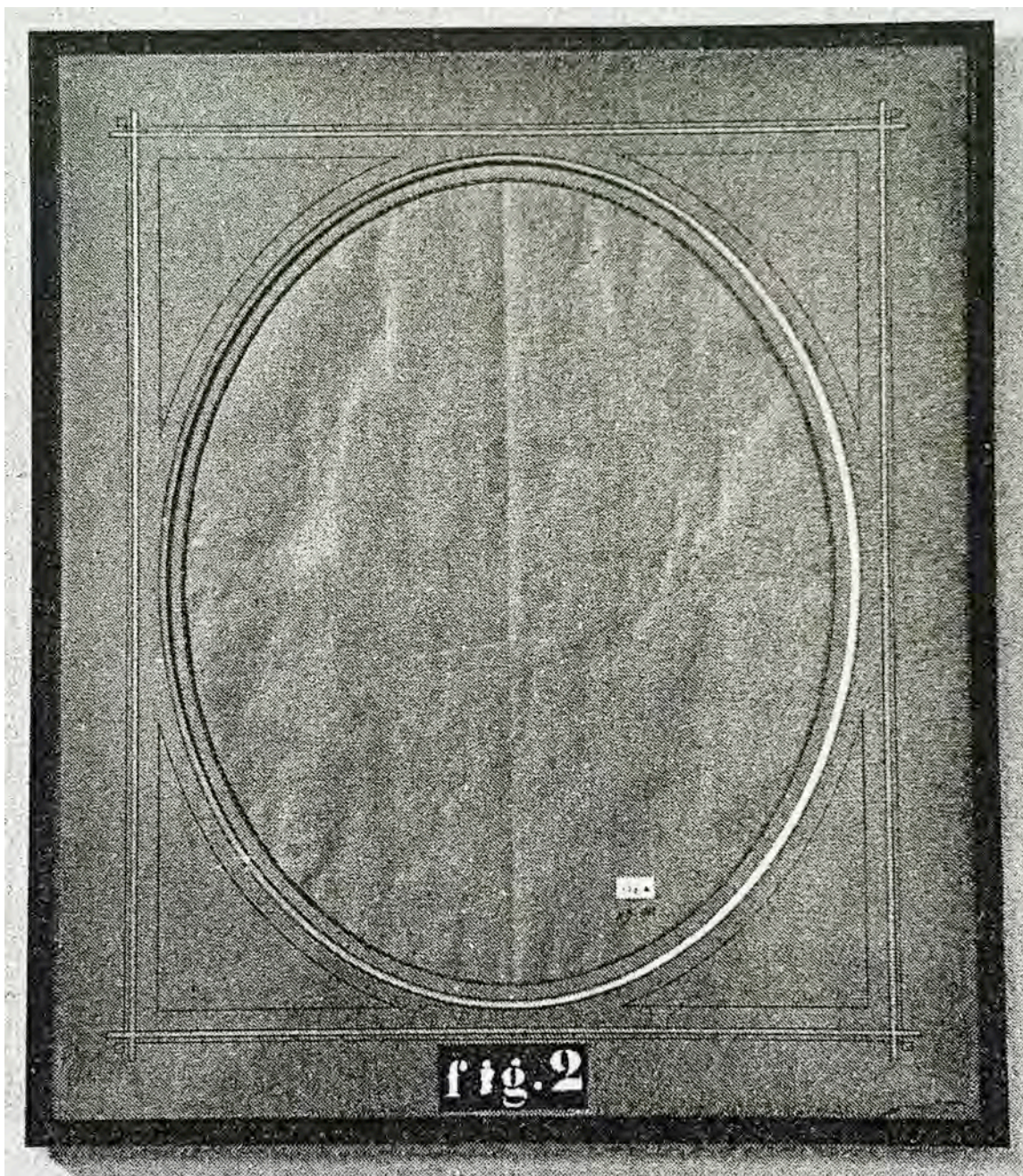


Fig. 3) Marcel Broodthaers, *Sans Titre*, 1972, cornice attaccata su una delle pareti della *Section Publicité* del *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Documenta 5*, Kassel, 30 giugno-8 ottobre 1972

Capitolo 3 - Prefigurazioni allegoriche nell'opera di Marcel Broodthaers

Gli accumuli “frammentari” di gusci di uova e cozze (1964-66)

“Una cozza nasconde uno stampo e viceversa” *.

Marcel Broodthaers, estratto da *Théorèmes*, 1966

“Tutto è uovo. Il mondo è nato da un grande giallo, il sole” *.

Marcel Broodthaers, estratto da *Evolution ou l'œuf film*, 1965

Rotto, intatto, dipinto, accostato a frasi o a singole parole, accumulato ad altri gusci all'interno di casse di legno, vassoi, valige e scarpe, incollato su tele, cornici, sedie, tavole di legno e specchi, esposto in piccole credenze e scaffali, ammassato all'interno di piatti, vasi di vetro, *pots* e *casseroles* in ghisa, conficcato insieme ad altri elementi nel gesso e mischiato a vernici, resine colorate e talvolta anche a sostanze organiche, il “guscio” di uova e di cozze è l'elemento che tra il 1964 e il 1966, insieme a cumuli di carbone e a *chaudrons* di “patatine fritte”, torna insistentemente e in modo sempre diverso nell'opera di Broodthaers. Bisogna però sin da subito precisare che tra questi due “gusci” vi era una differenza di contenuto, poiché le *moules*, sulle quali troviamo numerosi disegni, appunti e note sparse dell'artista, ispirarono la creazione di una serie di scritti, riflessioni e opere dal carattere nostalgico, non ultima la poesia *Ma Rhétorique* scritta nel 1966 in cui Broodthaers proclamava “a voce alta”:

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 le temps perdu.

Je dis Je, le Roi des Moules, la parole

Des Moules¹²⁷.

* “Une moule cache un moule et vice-versa”. Per la versione integrale del testo vedi: “Moules Oeufs Frites Pots Charbon”, catalogo della mostra, Wide White Space Gallery, Anversa, 26 maggio-26 giugno 1966.

* “Tout est œuf. Le monde est œuf. Le monde est né du grand jaune, le soleil”. Per la versione integrale del testo vedi: “Phantomas”, No. 51-61, Bruxelles, dicembre 1965, pp. 111-113.

La *moule* raccoglie le correnti, i sospiri e “i sogni del Mare del Nord” e per Broodthaers è “bella”, “equilibrata” e “perfetta”, essendo essa stessa il proprio mondo e insieme il proprio modello. Riguardo a questa singolare “monade” che abita i segreti e gli incanti del mare, l’artista inoltre scriveva:

Una cozza nasconde un volume. La fuoriuscita delle cozze dalla pentola non si attiene alle leggi dell’ebollizione. *Segue le regole dell’artificio* per sfociare nella costruzione di una forma astratta¹²⁸ (corsivi miei).

Troveremo così nei suoi lavori stampi di cozze (*Moule de moules*, 1965-66; *Moule de moules et casserole blanche*, 1965), incrostazioni di gusci di cozze su leggi e pannelli (*Cercle de moules*, 1966; *Petit panneau de moules*, 1965; *Pupitre à musique*, 1964), accumulazioni di gusci d’uova su giochi per bambini, calici di vetro e appendiabiti (*Chariot d’enfant avec œufs*, 1966; *Coupe avec coquilles d’œufs*; *Portemanteau*, 1965) e strati di entrambi uniti a diversi colori e colle dentro dispense e armadi [fig. 1; fig. 2, fig. 3]. Tuttavia, questi singolari e frammentari *accrochages* di gusci su oggetti di uso quotidiano, tele e grandi pannelli, oltre a restituire un particolare *esprit belge* e rimandare al concetto di “belgitude”, come del resto faceva in maniera ancora più esplicita il suo *Fémur d’homme belge* (1965) dipinto con i tre colori della bandiera nazionale, e definito dall’artista come “oggetto poetico” poiché “colpevole nell’Arte come linguaggio e innocente nel linguaggio come Arte”¹²⁹ [fig. 4], riflettevano un’*assenza*. Il guscio per Broodthaers, e in particolar modo quello delle cozze era, infatti, una piccola

¹²⁷ *La mia retorica*. “Io dico Io Io dico Io. / Il Re delle Cozze Io tu dici Tu. / Io tautologizzo. Io conservo. Io sociologizzo. / Io manifesto manifestamente. A livello di / Mare delle cozze, ho perduto il tempo perduto. / Io dico Io, il Re delle Cozze, la parola / Delle Cozze” [trad. it. mia]. BROODTHAERS, Marcel, *Ma Rhétorique*, 1966, in “Moules Oeufs Frites Pots Charbon”, catalogo della mostra, Wide White Space Gallery, Anversa, 26 maggio-26 giugno 1966.

¹²⁸ Apparsa per la prima volta in francese e fiammingo nel catalogo della mostra *Marcel Broodthaers: Catalogue / Catalogus*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 27 settembre-3 novembre 1974, questa citazione del pensiero di Broodthaers, che originariamente venne pubblicata come risposta a un’intervista a cura di Irmeline Leeber, in realtà è il frutto di un’autointervista realizzata dall’artista nel 1974 dal titolo *Dix mille francs de récompense*. Vedi: BUCHLOH, Benjamin H. D. (a cura di), *Marcel Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*, in “October”, Vol. 42, MIT Press, Cambridge, autunno 1987, pp. 39-48.

¹²⁹ BROODTHAERS, Marcel, *Dix mille francs de récompense*, in *op. cit.*, p. 41. Sull’idea di *humour belge*, vedi anche le opere: *Triptyque* (1966), *Trois coquetiers rouge jaune noir sur assiette* (1966), *Trois tas de charbon* (1966-67) e *Oeufs multicolores sur plateau de service* (1966).

dimensione monadologica che restituiva *allegoricamente* “l’illusione del vuoto” e la sensazione di difesa preventiva dell’uomo rispetto al reale. D’altronde, come scriveva l’artista nella sua poesia *La Moule*: “Questa furbastra ha evitato lo stampo della società. Si è colata nel proprio”¹³⁰.

Questo “involucro”, al contempo fisico e concettuale, “che seguiva le regole dell’artificio per sfociare nella costruzione di una forma astratta”, era l’elemento attraverso il quale Broodthaers si riferiva allusivamente alla progressiva astrazione dell’individuo e della società e con cui ironizzava su “un alto divenire del comportamento artistico” [fig. 5]¹³¹. È esattamente attraverso questa prospettiva, immaginaria, fittiva ed elusiva, che i suoi cumuli frammentari di gusci di uova e di cozze devono essere letti, ovvero come *fasi pregiudiziali* all’esplosione allegorica che investirà e caratterizzerà tutta la sua opera posteriore culminando nel 1972 con il *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures*¹³². Riguardo al rapporto tra “guscio e vuoto” e con un invito ben preciso rivolto allo spettatore, Broodthaers scriveva:

Delle cozze, delle uova, degli oggetti, senza contenuto oltre l’aria e senza grazia. Soltanto il loro guscio esprimeva *il vuoto. È il supporto che bisogna guardare*. Infatti, con le mie opere vi restituisco la realtà¹³³ (corsivi miei),

precisando inoltre:

Il tema è prima di tutto il rapporto che s’instaura tra i gusci e *l’oggetto che li sostiene*. Tavolo, cassa o pentola. È su un tavolo che si serve un uovo. Ma sul mio tavolo dove ci sono troppe uova manca il coltello, la forchetta e il piatto. *Assenze necessarie* per far parlare l’uovo a tavola o affinché lo spettatore abbia un’idea originale del pollo¹³⁴ (corsivi miei).

¹³⁰ BROODTHAERS, Marcel, *La Moule*, in *Pense-Bête*, 1963. Per la versione originale e integrale di questa poesia vedi pag. n. 98 di questa ricerca.

¹³¹ Marcel Broodthaers, *Pour un Haut Devenir de Comportement Artistique*, 1964, carta avvitata nel gesso e gusci d’uovo su tavola, 30 x 70 x 15 cm.

¹³² Per approfondire il rapporto tra allegoria e finzione si rimanda al capitolo *Strategie e immagini allegoriche*.

¹³³ *Marcel Broodthaers par Marcel Broodthaers*, in “Journal des Beaux-Arts”, Bruxelles, 25 marzo 1965, p. 9.

¹³⁴ BROODTHAERS, Marcel, *Dix mille francs de récompense*, in *op. cit.*, p. 40.

Sin dalla creazione dei suoi primi “oggetti” e “accumulazioni” Broodthaers cercherà di definire chiaramente la propria posizione rispetto alle ricerche di molti artisti attivi durante gli anni ‘60 nel corso di interviste o attraverso delle vere e proprie dichiarazioni, rimarcando più volte il fatto che le sue opere, nate dall’incontro fortuito tra biglie colorate, porcellane, cozze, uova, gesso e oggetti di diversa natura, si confrontavano e restituivano “pezzi” di realtà¹³⁵. Per difendersi dalla teoria di molti critici d’arte che vedevano in esse delle espressioni del Surrealismo, Broodthaers sottolineava ripetutamente il loro rapporto con il reale, ed è proprio in quest’ottica che deve essere letto il suo invito a guardare e a non dimenticarsi del *supporto*. “Il sostegno” su cui l’artista depositava le proprie “incrostazioni”, riportava, infatti, inevitabilmente e concretamente “il mondo dell’immaginario” surrealista “con i piedi a terra”.

La “forza di gravità” che spingeva le sue “stratificazioni” di gusci e colla verso il “suolo” doveva necessariamente evitare per Broodthaers la confusione con un pensiero in cui “[t]utto porta a credere che esiste un punto dello spirito dove la vita e la morte, il reale e l’immaginario, il passato e il futuro, il comunicabile e l’incomunicabile, l’alto e il basso cessano di essere percepiti come contraddittori”¹³⁶. Lo stesso René Magritte, con il quale Broodthaers condivise idee, interessi, passioni e il suo amore incondizionato per Mallarmé e che fu, insieme a Duchamp, la figura centrale per la creazione del suo *Musée des Aigles*, diede una lettura “surreale” dei suoi primi lavori.

In una lettera inviata a Marcel Lecomte, in cui l’artista proponeva l’acquisto di un’opera di Broodthaers per il Musée des Beaux-Arts di Bruxelles, Magritte scriveva:

Ti segnalo che alla galleria Saint-Laurent ho visto un oggetto che avrebbe un ruolo efficace in una vetrina del museo durante la prossima mostra dedicata “al sogno”. Si tratta di un leggio

¹³⁵ Nel 1963 Broodthaers riceverà il *Prix Jeune Sculpture* e dal 1964 inizierà una serie di esposizioni dei suoi “oggetti”, *collages*, sculture e “accumulazioni” presso la Galerie Saint-Laurent, la Galerie Aujourd’hui, la galleria Smith, La Galerie Cogeime, Les Contemporains di Bruxelles e la Wide White Space Gallery di Anversa. Inoltre, il 23 luglio del 1964 presenterà alla galleria Smith *A Sophisticated Happening*, nel corso del quale leggerà un articolo di giornale dedicato al rapporto tra arte e denaro sul quale incollerà un piccolo quadrato nero e un paio di occhiali “giganti”. Questo *happening* è stato uno dei primi interventi in cui Broodthaers ha analizzato in modo ironico e con spirito cinico i confini istituzionali, politici e sociali che condizionano la produzione e la ricezione dell’arte, trasformandola in oggetto di consumo sottomesso alle leggi del mercato e della moda.

¹³⁶ BRETON, André, *Second Manifeste du Surréalisme*, 1929, in “La Révolution Surréaliste”, No. 12, Paris, 15 dicembre 1929 (tr. it., *Manifesti del Surrealismo*, Einaudi, Torino 2003, p. 111).

realizzato da Broodthaers. Con l'esposizione di quest'oggetto il museo sarà (in una certa misura) surrealista come avrebbe desiderato¹³⁷.

Il “leggio” cui faceva riferimento Magritte era l'opera *Pupitre à musique* (1964), in cui una serie d'incrostazioni di gusci di cozze mescolati a del gesso e a della vernice invadevano letteralmente lo spazio destinato ad accogliere gli spartiti musicali [fig. 6]. Anche Marcel Mariën, una delle figure più intriganti, dinamiche e “insolenti” del Surréalisme Révolutionnaire, coglieva una nota surreale in alcuni lavori di Broodthaers e a questo proposito scriveva:

Marcel Broodthaers, al quale feci notare che il suo femore tricolore e che la sua vanga ricoperta di carta dipinta erano molto semplicemente degli “oggetti surrealisti”, mi rispose “sì... certamente... ma che non bisognava dirlo”¹³⁸.

Tutta la prima fase dell'opera di Broodthaers, infatti, dopo la sua annunciata e più volte ribadita *métamorphose* “da poeta ad artista” diede luogo a numerosi fraintendimenti e a differenti interpretazioni del suo lavoro ma anche ad una serie di contraddizioni dell'artista stesso¹³⁹.

C'era chi vedeva nella combinazione e nella giustapposizione talvolta frammentaria di piatti, padelle, cozze e uova e nei suoi *objets trouvés* delle manifestazioni del Nouveau Réalisme e chi invece vedeva nei *gadgets* e nei *souvenirs* racchiusi all'interno di “uova” trasparenti di plastica e nella serie di volti pubblicitari “messi in conserva” delle espressioni “pop” [fig. 7 e fig. 8]¹⁴⁰. Tuttavia, a questa molteplicità di letture della sua opera, Broodthaers rispondeva prontamente:

¹³⁷ MAGRITTE, René, lettera inviata a Marcel Lecomte, 21 agosto 1964, AACB, n. 8885.

¹³⁸ MARIËN, Marcel, lettera inviata a Jean Van LENNEP, Bruxelles, 21 agosto 1976, AACB No. 31246. Le opere di Broodthaers cui fa riferimento Marcel Mariën sono: *Fémur d'homme belge* (1965) e *Bêche* (1965).

¹³⁹ Per approfondire questo primo nucleo dei lavori di Broodthaers vedi: SCHWARZ, Dieter, “Look! Books in plaster!”: *On the First Phase of the Work of Marcel Broodthaers*, in BUCHLOH, Benjamin H. D. (a cura di), *Marcel Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*, in “October”, Vol. 42, autunno 1987, pp. 57-66; HAIDU, Rachel, *The Absence of Work: Marcel Broodthaers, 1964-1976*, MIT Press, Cambridge 2010, pp. 1-46.

¹⁴⁰ Broodthaers conosceva bene Pierre Restany. Il critico d'arte francese si recò più volte nella sua casa-*atelier* a Bruxelles e collaborò alla realizzazione della sua prima mostra retrospettiva *Marcel Broodt(h)aers / Court Circuit* presso il Palais des Beaux-Arts di Bruxelles nel 1967, in occasione della quale scrisse il testo critico *J'attends ton coup de fil, Marcel!*, un “dialogo

All'inizio ho messo in scena degli oggetti della realtà quotidiana, cozze, uova, padelle, immagini pubblicitarie. Questa pratica m'inscriveva nel Nouveau Réalisme e certe volte nella Pop Art, mentre trattavo l'argomento con la volontà di ridurlo a uno schema teorico¹⁴¹.

Per Broodthaers il Nouveau Réalisme dava luogo a una semplice forma di “estetizzazione” del reale nella quale non si riconosceva assolutamente poiché “astorica” e “acritica”, mentre al contrario individuava nella Pop Art un'espressione originale e consapevole del suo tempo che restituiva le forme di estraniamento dell'industria culturale e gli inganni consumistici della società del capitalismo avanzato, ponendosi in una certa misura in contrasto con essa¹⁴². A questo riguardo, l'artista scriveva:

La Pop Art può essere definita come una forma di rivolta contro la società e allo stesso tempo come una presa di coscienza di questa società del tempo libero e delle sue realtà. Un'opera Pop è una presa di coscienza di una determinata realtà. [...]. La Pop Art possiede uno scopo sociale¹⁴³.

Ma non è tutto, poiché nelle sculture, negli *assemblages* e nelle opere più “materiche” realizzate da Broodthaers nei primi anni '60, ovvero quelle in cui comparivano degli oggetti conficcati all'interno di colate e agglomerati di gesso come ad esempio *Les Ancêtres* (1964), *La Grand-Mère* (1964), *Huitre malade d'une perle* (1963-1968) e

immaginario” intrattenuto con l'artista. Broodthaers invece dedicò due opere al critico del Nouveau Réalisme: *Coup de fil à Pierre Restany* (1967), un *assemblage* in cui comparivano due barattoli di vetro e un telefono immersi nell'ovatta, e *Profils photographiques de Pierre Restany et Jeannine de Goldschmidt* (1966), un piccolo casellario a croce di legno al cui interno erano inseriti quattro vasetti di vetro contenenti le riproduzioni fotografiche dei loro volti visti di profilo.

¹⁴¹ Marcel Broodthaers, estratto di una *Lettre Ouverte*, Lignano, 7 agosto 1968.

¹⁴² Per approfondire la scena artistica in Europa e in America a cavallo tra gli anni '60 e '70 vedi: CROW, Thomas, *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent*, George Weidenfeld and Nicolson Ltd, London 1996; BUCHLOH, Benjamin H. D., *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European American Art from 1955 to 1975*, MIT Press, Cambridge 2001.

¹⁴³ Marcel Broodthaers intervistato da Jean-Michel Vlaeminckx, in “Degré Zéro”, No. 1, Bruxelles 1965, p. 2.

Pense-Bête (1964) [fig. 9 e fig. 10], molti critici percepivano l'eco dei "calchi" di George Segal, che nel 1963 espose i suoi lavori presso la Sonnabend Gallery di Parigi¹⁴⁴. A proposito del primo impatto avuto con le sculture di Segal e rispetto "all'autorità" dell'opera di Magritte, Broodthaers scriveva:

Sono trascorsi diciotto mesi da quando ho visto a Parigi una mostra dei calchi di Segal; questo fu il punto di partenza, lo *choc* che mi spinse a produrre delle opere. Poi fu la volta di Lichtenstein, Jim Dine e Oldenburg che portarono a termine la raccolta dei semi piantati dall'irritabile, il maldestro, il grande René Magritte. La Pop Art si è ispirata alla sua poesia e si è appropriata del suo *humour* e della sua severità¹⁴⁵,

dichiarando in modo ancora più esplicito in un altro testo:

Le figure di Segal sono grezzi calchi di esseri umani colti in momenti della vita quotidiana. Un uomo si china sul brillante piano in vetro di un flipper. Un altro è seduto su una squallida panchina e ha in mano una tazza di porcellana scadente. Il flipper e la tazza sono oggetti reali. Sono prodotti in fabbrica, non in uno studio d'artista. Dalle figure di Segal non ci si deve aspettare nulla¹⁴⁶.

Broodthaers riconosce a pieno titolo le suggestioni dello scultore americano sui suoi primi lavori realizzati con il gesso, così come non manca di evidenziare l'influenza del pensiero di Magritte sulla generazione degli artisti della Pop Art americana definita dall'artista come "l'*humour* nero del realismo socialista". Per Broodthaers, infatti, la Pop Art conteneva delle "schegge" dell'opera magrittiana, quell'opera fatta di segni linguistici e pittorici, di passaggi clandestini tra parola e immagine e di mancate saldature tra il linguaggio, l'oggetto e la sua rappresentazione che l'artista non smetteva

¹⁴⁴ La mostra cui si fa riferimento è: *George Segal*, Ileana Sonnabend Gallery, Parigi, ottobre-novembre 1963. Tra il 1964 e il 1965 in Belgio e in Olanda si alternarono molte mostre dedicate agli autori del Nouveau Réalisme e della Pop Art. Inaugureranno così le esposizioni *Arts d'Extrême Occident* realizzata nel 1964 presso il Musée des Beaux-Arts di Verviers con opere di Daniel Spoerri, Arman, César e Martial Raysse.

¹⁴⁵ *Marcel Broodthaers par Marcel Broodthaers*, in *op. cit.*, p. 9. Durante quest'esposizione Broodthaers fu fotografato in compagnia di Otto Hahn accanto ad uno dei calchi dell'artista americano. Broodthaers in questa fotografia oscurerà il suo volto e l'immagine sarà riprodotta nella rivista "Phantomas", No. 51-61, Bruxelles, dicembre 1965.

¹⁴⁶ BROODTHAERS, Marcel, *Gare au défi! Le Pop Art, Jim Dine et l'influence de René Magritte*, in "Journal des Beaux-Arts", No. 1029, Bruxelles, novembre 1963, p. 33.

mai di riportare nelle idiosincrasie, reificazioni e aberrazioni della “realtà quotidiana”. “Immaginando” di realizzare un’intervista con il suo “mentore”, Broodthaers scriveva:

MB: Cosa ne pensate di non considerare più i vostri dipinti in funzione dei titoli che, come avete più volte dichiarato, raggiungono lo spaesamento dello spettatore, trasportando l’immagine a un livello in cui si distacca completamente da ogni interpretazione comune, al contrario, ritrovare gli avvenimenti della vita, della società... in breve, ricostruire intorno alle vostre opere il contesto scomparso? In questo modo, esse apparirebbero come delle testimonianze d’attualità e non come poemi.

RM: Non capisco.

MB: Ascoltate, ciò non traduce esattamente la mia opinione sull’arte ma questo punto di vista potrebbe essere interessante. Sarebbe destinato a istituire una critica attiva delle vostre immagini, che per me non è mai stata fatta.

RM: È un curioso linguaggio il vostro. È sociologia, e ciò non mi riguarda. Ma se a voi interessa, non vedo inconvenienti¹⁴⁷.

Questo “dialogo immaginario” riassume chiaramente le posizioni differenti dei due artisti riguardo al compito e al significato dell’arte. Magritte, infatti, rimproverava costantemente Broodthaers di fare “sociologia”, mentre quest’ultimo non perdeva occasione di ricontestualizzare l’opera del suo predecessore all’interno di una realtà reificata e frammentata in cui sia il linguaggio che le immagini seguivano la moda dettata “dalla società dello spettacolo” riproducendone le logiche, le astrazioni e il falso ideologico. A questo proposito, Broodthaers rimarcava:

Ci sono sempre stati nella sua opera alcuni aspetti caricaturali che hanno illustrato bene la nostra epoca. Penso in particolar modo a un dipinto intitolato *Le Voyager* datato 1935. La sua influenza a New York è molto più considerevole di quanto si possa immaginare. Magritte non è, credo, particolarmente felice d’essere in qualche modo il padre della Pop Art, ma ci sono molti più aspetti nella sua opera che annunciano la Pop Art che in Dada¹⁴⁸.

¹⁴⁷ BROODTHAERS, Marcel, *Interview imaginaire de René Magritte*, in “Journal des Arts plastiques”, Bruxelles, gennaio 1967, p. 4.

¹⁴⁸ Marcel Broodthaers intervistato da Jean-Michel Vlaeminckx, in *op. cit.*, p. 3.

Per la mostra personale di Jime Dine alla Galerie Aujourd'hui di Bruxelles nel 1965 Broodthaers pubblicherà, inoltre, il testo *Gare au Défi. Le Pop Art, Jim Dine et l'influence de René Magritte*, in cui proporrà la lettura dell'opera *Hat* (1962) dell'artista americano come un omaggio a Magritte, "la bombetta a grandezza naturale di Jime Dine è, immagino, destinata salutarlo", scriveva nell'articolo¹⁴⁹.

Inoltre, a complicare ancora di più la "messa a fuoco" di questa prima fase dell'opera di Broodthaers, entrava in gioco anche l'opera di Kurt Schwitters, l'inventore dell'*Ur-sonate* (1921-1932), della poesia, della pittura e delle astrazioni *Merz*, in onore del quale l'artista nel 1957 realizzò il suo primo film intitolato *La Clef de l'Horloge (Poème cinématographique en l'honneur de Kurt Schwitters)*¹⁵⁰. Broodthaers era affascinato dagli "accumuli claustrofobici di lavoro" dell'artista tedesco dentro e contemporaneamente fuori al movimento Dada, dalle sue aggregazioni eteroclite e dal carattere maniacalmente inclusivo della sua opera fatta di strati di colla, vernice, legno, stoffa, reti metalliche, chiodi, sostanze organiche e oggetti di uso quotidiano a tal punto da dichiarare: "Schwitters è una civetta che raramente ha dipinto dei quadri a olio. La sua opera rimasta vivida mi ha colpito allo stesso modo della poesia"¹⁵¹. Riguardo al carattere poetico degli oggetti messi in scena da Schwitters nei suoi assemblaggi, "rilievi" e sculture, Broodthaers scriveva:

Nell'opera di Kurt Schwitters la contraddizione tra un universo fantastico e un rigore matematico apre certamente la strada a interpretazioni poetiche, come questo film di pochi minuti: *La Clef de l'Horloge*. In questo dipinto, ad esempio, appare una ruota di una carrozzina disposta all'estremità di una traiettoria. Nello spazio del quadro la sua immobilità sembra infrangersi ad ogni istante e trascinare gli oggetti che la circondano in un movimento meccanico.

¹⁴⁹ BROODTHAERS, Marcel, *Gare au Défi. Le Pop Art, Jim Dine et l'influence de René Magritte*, in "Les Beaux-Arts", Bruxelles, 14 novembre 1963, p. 9.

¹⁵⁰ BROODTHAERS, Marcel, *La Clef de l'Horloge (Poème cinématographique en l'honneur de Kurt Schwitters)*, Bruxelles, 1957, film 16 mm, b/n, 7 min. In questo film, registrato da Broodthaers durante la mostra di Schwitters presso il Palais des Beaux-Arts di Bruxelles (13 ottobre-11 novembre 1956), si alternano fotogrammi in positivo e in negativo in cui compare la ripetizione del titolo del film, della parola "merz" anche in versione "capovolta" e una serie d'immagini molto ravvicinate di alcune opere dell'artista tedesco tra cui si possono distinguere *Das Arbeiterbild* (1919), *Das Unbild* (1919), *Merzbild 31* (1920) e *Das Sternbild* (1920).

¹⁵¹ BROODTHAERS, Marcel, *La Figure 0*, in "Kurt Schwitters", catalogo della mostra, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 15 gennaio-3 marzo 1971, p. 15.

Questi oggetti, che percepisco come stelle di lusso quando invece sono pezzi di legno, stracci e vecchi biglietti dell'autobus¹⁵².

Tra l'altro "merz" non è forse la seconda sillaba della parola tedesca "kommerz"? A Broodthaers, sagace interprete neoavanguardista della trasformazione dell'arte in merce e in oggetto feticistico da collezione, di certo non sfuggirono i ritagli di giornale, di ricevute fiscali, di carta da pacchi, di biglietti dell'autobus e di libri attaccate da Schwitters nei suoi *collages* e *assemblages* in cui comparivano parole come "Kommerzbank", "Gold", "Made of", "Privat" e "Vitesse". Broodthaers coglieva in questi "frammenti di realtà" incollati, avvitati e inchiodati su tele, cartoni e assi di legno i primi segni di quel singolare e controverso fenomeno della "modernità" identificato e definito da György Lukács prima e da Walter Benjamin subito dopo, come il "soggetto storico della reificazione" e per questo motivo ne era profondamente attratto¹⁵³.

Tuttavia, a dissolvere completamente ogni dubbio riguardo la natura "incerta" dei suoi primi lavori non perfettamente riconducibili a un determinato movimento artistico, subentrava una considerazione dello stesso artista che alla domanda: "Ma lo spettatore potrebbe sbagliarsi e vedere lì un'espressione simile a quella del Nouveau Réalisme degli anni '60?", rispondeva seccamente:

I miei primi oggetti e immagini – 1964/1965 – non potevano dare luogo a questa confusione. *La letteralità legata all'appropriazione del reale non mi soddisfaceva* poiché rivelava una pura e semplice accettazione del progresso nell'arte e... d'altronde. Ciò detto, nulla può impedire a uno spettatore di sbagliarsi, se ci tiene. E non mi assumo né la buona fede dello spettatore o del lettore né la sua cattiva fede¹⁵⁴ (corsivi miei).

Broodthaers è molto chiaro e non lascia spazio ad alcun dubbio: l'appropriazione letterale del reale non lo riguardava assolutamente poiché implicava una posizione "neutra" e indifferente rispetto ai mutamenti e alle discrasie dell'arte. L'appropriazione messa in campo da Broodthaers nelle sue opere, non aveva nulla a che fare con il

¹⁵² BROODTHAERS, Marcel, *La Figure 0*, in *op. cit.*, p. 14.

¹⁵³ Per approfondire le riflessioni di György Lukács e Walter Benjamin riguardo al "processo di reificazione" dell'individuo, della realtà e dei rapporti sociali durante la modernità, si rimanda alla lettura del primo capitolo di questa ricerca.

¹⁵⁴ BROODTHAERS, Marcel, *Dix mille francs de récompense*, in *op. cit.*, pp. 43-44.

prelevamento d'immagini pubblicitarie né con quello di oggetti di consumo in seguito trasformati in "opera d'arte", poiché, al contrario, era sempre una "presa di possesso" radicalmente e provocatoriamente *allegorica*. Nelle sue mani incredibilmente ingegnose, nervose ed eclettiche, infatti, gli oggetti e le immagini diventavano ogni volta *qualcos'altro* e per mezzo di essi egli parlava *d'altro*, trasformando con la profondità dello sguardo e dell'ingegno allegorico "in un sol colpo le cose e le opere in scrittura eccitante"¹⁵⁵. Del resto, le opere realizzate da Broodthaers erano delle *dimensioni equivocate* e contraddittorie, delle "trappole maliziose" che si divertivano a provocare e a lasciare lo spettatore in uno stato d'incertezza dal momento che, come l'artista stesso affermava:

Ciò che mi rassicura, è la speranza che colui che guarda corre il rischio – per un istante – di non trovarsi più così bene a suo agio¹⁵⁶.

Ma non è tutto, poiché a disturbare ulteriormente il presunto legame degli "oggetti poetici" di Broodthaers con il Nouveau Réalisme e la Pop Art, interveniva in primo luogo una ruota di bicicletta fissata su uno sgabello da cucina, una pala da neve con impressa la scritta "In advance of the broken arm" e un orinatoio di ceramica ruotato di 90° gradi, firmato R. Mutt e datato 1917, la serie di *objets insolites* che il nostro "Roi des Moules" conosceva perfettamente.

Il *Musée des Aigles* (1968-1972), d'altronde, la laboriosa e straordinaria *finzione* "messa in atto" da Broodthaers che "permetteva di afferrare la realtà e nello stesso tempo ciò che essa nascondeva"¹⁵⁷, non nacque come vedremo dall'osservazione dei lavori degli artisti Pop e Nouveaux Réalistes, ma dalla "contrazione di un concetto di Duchamp e di un pensiero antitetico di Magritte"¹⁵⁸, combinando magistralmente e criticamente lo spirito sovversivo e agitatore di Dada e quello poetico e visionario del Surrealismo [fig. 11].

¹⁵⁵ BENJAMIN, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1926 (tr. it. *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999, p. 150).

¹⁵⁶ BROODTHAERS, Marcel, *Dix mille francs de récompense*, in *op. cit.*, p. 43.

¹⁵⁷ BROODTHAERS, Marcel (a cura di), *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Sections d'Art Moderne et Publicité*, pamphlet distribuito in occasione dell'inaugurazione della *Documenta 5*, Kassel, 30 giugno-8 ottobre 1972.

¹⁵⁸ BROODTHAERS, Marcel, *Dix mille francs de récompense*, in *op. cit.*, p. 46.



Fig. 1) Marcel Broodthaers, *Moules sauce blanche*, 1967, pentola, gusci di cozze e vernice, 50 x 36 x 36 cm

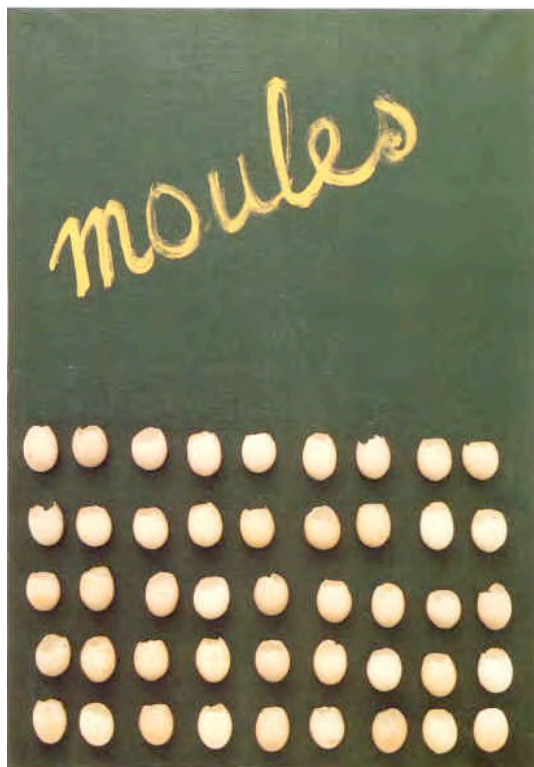


Fig. 2) Marcel Broodthaers, *L'Erreur*, 1966, vernice su tela e gusci d'uovo, 100 x 70 x 8 cm



Fig. 3) Marcel Broodthaers, *Boureau des moules*, 1966, gusci di cozze, colla e vernice su tavolo di legno, 85 x 88 x 65 cm



Fig. 5) Marcel Broodthaers, *Fémur d'homme belge*, 1964-1965, femore dipinto, 8 x 47 x 10 cm



Fig. 6) Marcel Broodthaers, *Pupitre à musique*, 1964, legno, vernice, gesso e gusci di cozze, 140 x 102 x 53 cm



Fig. 7) Marcel Broodthaers, *5 visages en pots*, 1966, vasi di vetro e fotografie, 20 x 40 x 20 cm



Fig. 8) Marcel Broodthaers, *Cycle de la vie*, 1964, materiali vari, 7.5 x 50 x 8.5 cm



Fig. 9) M. Broodthaers, *Les Ancêtres*, 1964, legno, metallo, plastica, gesso, 55.5 x 67 x 42.5 cm

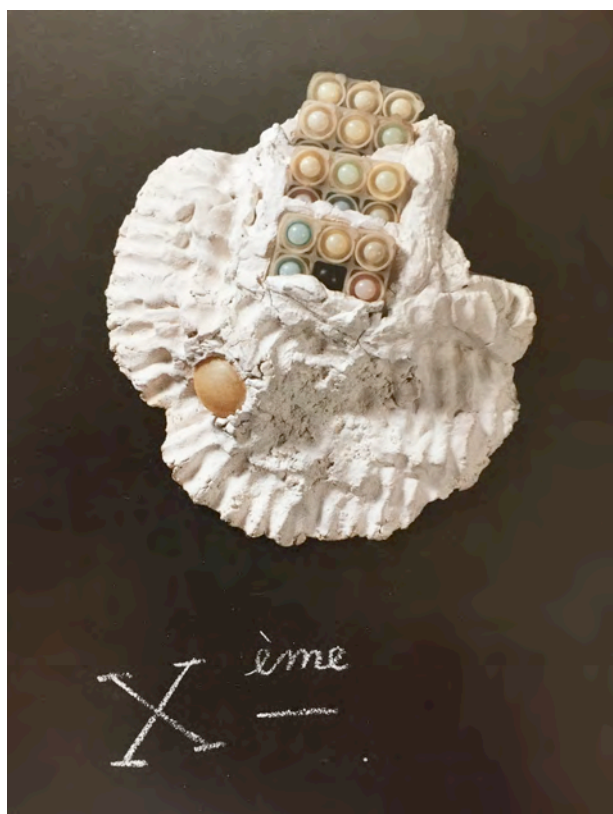


Fig. 10) M. Broodthaers, *Huître malade d'une perle*, 1963-1968, biglia rosa, perle e scatole di plastica inserite nel gesso, scritta "Xème" con il gesso aggiunta come sottotitolo dall'artista nel 1968 sul pannello dipinto, 70 x 70 x 12 cm



Fig. 11) Marcel Broodthaers, *La malediction de Magritte*, 1966, pannello, mensola, carta, vernice, vetro e ovatta, 78 x 62 x 32 cm

Capitolo 4 – Strategie e immagini allegoriche

Appropriazione: “Un Coup de dés jamais n’abolira le hasard. Image” (1969)

“Andare incontro al caso, poiché ci scorre tra le dita nell’istante stesso!”.

Marcel Broodthaers, Düsseldorf 1972

“Ogni pensiero emette un Colpo di Dadi”¹⁵⁹ scriveva nel 1897 Mallarmé nel suo *Un Coup de dés jamais n’abolira le hasard. Poème*, inaugurando con esso ciò che di lì a poco avrebbe preso nella letteratura, così come nell’arte, il nome ma prima di tutto il peso e il significato di contemporaneità. Nel 1969, attraverso una successione di linee orizzontali nere su carta e una serie d’incisioni parallele su alluminio, che riproducevano fedelmente l’interlinea dei corpi topografici scelta da Mallarmé, Broodthaers rendeva il contenuto di questo poema *immagine*¹⁶⁰. Ma in che tipo d’immagine Broodthaers trasfigurava lo scritto mallarmeano dal momento che ogni sua singola lettera spariva senza lasciare alcuna traccia dietro righe d’inchiostro nero di diversa misura e sotto rette incise di differente altezza?

Eliminando ogni residuo linguistico dal foglio di carta ed esasperandone le pause e i vuoti, Broodthaers trasformava il *Coup de dés* in un’*immagine aniconicamente allegorica* i cui *silenzi* diventavano significativi quanto gli spazi saturi [fig. 1 e fig. 2].

Impadronendosi di unità oggettive e semantiche preesistenti, sovvertendo il loro significato originario e ponendosi sempre *oltre* la rappresentazione e l’immaginario di cui parla, l’allegoria, del resto, è quella forma antinomica del pensiero e dello sguardo che ci mostra il modo in cui una presunta *assenza* di figuratività e un’apparente *negazione* di significatività possano al contrario suggerire altri tipi di configurazioni possibili.

Broodthaers non trova in Mallarmé un modello letterario ma artistico, riconoscendo nel *Coup de dés* un trattato esemplare dell’arte del XX secolo¹⁶¹ [fig. 3]. A questo proposito, l’artista scriveva:

¹⁵⁹ “Toute Pensée émet un Coup de dés”, MALLARMÉ, Stéphane, *Un Coup de dés jamais n’abolira le Hasard. Poème*, in “La Nouvelle Revue Française”, Paris 1897.

¹⁶⁰ È René Magritte a donare nel 1946 una copia del *Coup de dés* a Broodthaers.

¹⁶¹ Oltre al *Coup de dés. Image*, Broodthaers realizzerà altre tre opere dedicate a Mallarmé. Una di queste in particolare, *Ma Collection* (1971), esprime la centralità del pensiero mallarmeano nell’opera dell’artista. Quest’opera, in forma di dittico, è un singolare “archivio privato” in cui Broodthaers raccoglie e dispone una serie di affetti personali e di elementi ricorrenti nei suoi lavori. Nel riquadro di destra compaiono inviti e manifesti di mostre monografiche e collettive

Mallarmé è l'origine di tutta l'arte contemporanea... egli inventa inconsapevolmente lo spazio moderno¹⁶².

Suggestivo poeta e sagace scrittore, appassionato lettore di romanzi, testi di semiotica, filosofia, storia e fiabe per bambini, assiduo frequentatore di musei, biblioteche e sale cinematografiche e collezionista di libri antichi e di oggetti *démodé*, Broodthaers realizzò due versioni del *Coup de dés jamais n'abolira le hasard. Poème*, una cartacea e l'altra scultorea, che intitolerà emblematicamente *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image*¹⁶³ [fig. 4].

Animato da un sentimento contrastante nei confronti del linguaggio, Broodthaers con le sue due *images* spezzava definitivamente il legame tra pensiero, scrittura e immagine perseguito nel *Coup de dés*¹⁶⁴. Riguardo all'intenzione e al carattere di questa scissione Broodthars affermava:

[i]n questo piccolo libro su Mallarmé realizzo una separazione tra il testo e l'immagine del testo, la grafica. Ho ristampato il testo come introduzione all'*immagine del testo*¹⁶⁵ (corsivi miei).

alle quali l'artista ha partecipato, mentre nel riquadro di sinistra la fotografia in bianco e nero e a mezzo busto di Mallarmé, sotto la quale compare l'enigmatica scritta *Fig. 0*. Come vedremo più avanti analizzando altri lavori dell'artista, lo "zero" preceduto dalla parola "Fig." è una delle cifre emblematiche dell'ingegno allegorico di Broodthaers.

¹⁶² "Mallarmé est la source de l'art contemporain... il invente inconsciemment l'espace moderne". BROODTHAERS, Marcel, in RORIMER, Anne, *The Exhibition et the MTL Gallery in Brussels, March 13-April 10, 1970*, in "October", No. 42, MIT Press, Cambridge, autunno 1987, p. 110.

¹⁶³ Entrambe di 32 pagine e di formato 32,5 x 25 cm, le due versioni cartacee si suddividono a loro 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 I a X, ognuna di 32 x 50 cm.

¹⁶⁴ Il debito intellettuale nei confronti di René Magritte emerge proprio in questo "scollamento" e in particolar modo nei lavori di Broodthaers caratterizzati da una forte radice linguistica. Entrambi gli artisti, infatti, "sospendono" il legame tra la parola e l'immagine, creando una netta distanza tra queste due dimensioni. Le loro opere "disturbano" il rapporto tra il linguaggio, gli oggetti e le immagini, rendendo questa relazione inquieta, paradossale e profondamente contraddittoria.

¹⁶⁵ BROODTHAERS, Marcel, intervista a cura di Freddy de Vree, 1974, in HAKKENS, Anna, *Marcel Broodthaers: Par lui-même*, Ludion / Flammarion, Gand 1998, p. 103.

Mettendo in atto un accurato procedimento di ablazione, di alterazione e di dislocazione di significato, la ripetizione seriale di blocchi monocromi su carta e metallo annullava completamente l'ideale mallarmeano di "un alfabeto delle stelle" reincarnato nella disposizione spaziale delle lettere sul foglio di carta¹⁶⁶.

Il principio di equivalenza e di vicendevole corrispondenza tra i movimenti del pensiero e quelli delle parole celebrato da Mallarmé nel suo poema, infatti, era completamente sconvolto e rovesciato nell'opera di Broodthaers. Rendendo la parola e l'immagine pensabili esclusivamente all'interno di un rapporto di mutua cancellazione, Broodthaers nel suo *Coup de dés*. *Image* mostrava che la rappresentazione acquisiva il proprio valore semantico nel momento stesso in cui il linguaggio al contrario cessava di produrre significato. A questo proposito e con il suo solito spirito sarcastico l'artista scriveva:

Riguardo all'idea di stabilire un rapporto diretto tra letteratura e arti visive *temo* di averlo fatto prendendo come soggetto il *Coup de dés* di Mallarmé!!!¹⁶⁷ (corsivi miei).

Tuttavia, il fascino e la complessità di questo intervento "iconoclasta" non risiede unicamente nell'austerità delle sue linee su carta e nel rigore delle sue incisioni su alluminio, ma anche in quel forte e radicale processo di *astrazione allegorica* che lo caratterizza. A rendere, infatti, più difficile la lettura del *poema divenuto immagine* era ancora una volta la figura ammalianti e inquieta dell'allegoria che con i suoi "tranelli" e continui "depistaggi" rendeva la natura dell'opera mallarmeana ancor più esoterica, sfuggente e controversa.

Jacques Rancière nella conferenza *L'espace des mots: de Mallarmé à Broodthaers* rileggeva in questi termini la relazione controversa tra il *Coup de dés* mallarmeano e l'interpretazione postuma di Broodthaers:

Accentuando la spazializzazione mallarmeana e rendendo in questo modo lo spazio "parlante" muto, Broodthaers spezza il paradigma della superficie di scambio. "L'immagine" del poema da

¹⁶⁶ Per approfondire la natura dell'intervento di Broodthaers, vedi: BUCHLOH, Benjamin, OPPITZ, Michael, *Marcel Broodthaers. Trente ans plus tard, une conversation*, in DISERENS, Corinne (a cura di), *L'action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé*, catalogo della mostra, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 7 aprile- 3 luglio 2005, pp. 90-109.

¹⁶⁷ BROODTHAERS, Marcel, in *Marcel Broodthaers, Catalogue des Livres, 1957-75*, Galerie Michael Werner, Köln 1982, p. 27.

lui proposta sospende il felice matrimonio tra scrittura e spazio. Egli, al contrario, introduce una spaccatura all'interno della grande utopia di una superficie di scambio tra le parole e le cose, l'arte e la vita [...] Dove un'intera generazione ha lavorato per raggiungere la compenetrazione tra segni, forme e oggetti, Broodthaers al contrario ha utilizzato la superficie come tavolo da disegno, uno spazio nel quale il processo di fusione è messo ancora una volta in discussione¹⁶⁸.

Il filosofo francese pone bene in rilievo la netta disgiunzione realizzata da Broodthaers tra segni, parole, oggetti e immagini, quella *distanza allegorica* così presente nei suoi lavori dove il suo temperamento e immaginario artistico trovava una delle sue più fervide e mature espressioni. Ogni "movimento allegorico", infatti, presuppone sempre un momento "ritardante" e "aberrante" che annulla ogni possibilità di contatto immediato e diretto con l'opera d'arte. Il fenomeno dell'*allegoresi* occidentale d'altronde, come emerge nel celebre scritto benjaminiano dedicato alla cultura barocca, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1926), nascendo sempre da un compromesso tra l'immaginazione e la forma logica della ragione, non ammette alcuna prossimità e reciprocità tra lo spettatore e l'opera d'arte¹⁶⁹. A differenza delle "superfici di scambio" cui fa riferimento Rancière, di quelle avide e impazienti accumulatrici di segni e prodotti di massa apparse nei primi anni del Novecento in *collages*, *montages*, *assemblages* e *poèmes-objects*, la superficie che ci presenta Broodthaers nel suo *Coup de dés. Image* è una dimensione provocatoriamente *introversa*. Tuttavia, l'astrazione da cui nasce la sua opera non deve trarci in inganno, poiché non si tratta assolutamente di un ritorno a certe logiche e rigori tardo modernisti ma al loro esatto opposto¹⁷⁰.

¹⁶⁸ RANCIÈRE, Jacques (a cura di), *L'espace des mots: de Mallarmé à Broodthaers*, conferenza, Musée des Beaux-Arts, Nantes, 9/01/2004.

¹⁶⁹ Se ci soffermiamo sull'attenzione riportata verso lo spazio urbano e sociale, sugli interventi *site-specifics*, sulle azioni della *Body Art* e sulle sperimentazioni della *Land Art* nel corso degli anni '70, allora la "fantasia e l'ingegno allegorico" di Broodthaers appaiono oggi ancora più unici e sorprendenti. La maggior parte della produzione artistica di quegli anni, infatti, invitava alla partecipazione e al contatto ravvicinato con l'opera d'arte ed è all'interno di questa prospettiva gli anni '70 possono essere letti come un'epoca prevalentemente "antiallegorica".

¹⁷⁰ Indubbiamente schive e introverse, le superfici dei lavori di Broodthaers non sono mai intransitive. Scrivendo direttamente su latta, stoffa, plastica, vetro, tela e carta e sperimentando continuamente nuove tecniche e supporti, Broodthaers apre sempre le sue opere alla realtà, senza chiuderle all'interno di nessun principio di autoreferenzialità. Come Krauss osservò, i suoi lavori sono "continue allusioni alla storia del medium". Film come *La Clef de l'Horloge* (1956), *Analyse d'une Peinture* (1973) e *A Voyage on the North Sea* (1973-74) in cui la cinepresa isola porzioni di dipinti, mettendone in risalto in modo molto ravvicinato tecniche e materiali, sono un esempio significativo dell'attenzione di Broodthaers verso il supporto

Il processo di spazializzazione e di “cosalizzazione” del *Coup de dés* deve essere letto, infatti, nelle sue implicazioni storico-politiche poiché la netta frattura tra parola e immagine realizzata da Broodthaers riproduce in termini spaziali il fenomeno di reificazione alla base dei meccanismi di alienazione e di straniamento perpetrati dall’industria culturale. L’estrazione della parola dal suo contesto linguistico originario e la sua successiva erosione e trasposizione su carta meccanografica e alluminio non sono dei semplici *exercices de style* ma vere e proprie *allegorie* della progressiva identificazione tra l’arte e il mondo delle merci.

Se nel *Coup de dés. Poème* lo spazio della pagina prende la forma e l’andamento del “mistero precipitato urlato”¹⁷¹ di cui parla, nel *Coup de dés. Image*, al contrario, acquisisce l’alienabilità e l’astrattezza del processo di reificazione cui fa riferimento. Broodthaers trova nel processo di *allegorizzazione* del pensiero e del linguaggio poetico lo strumento visivo e concettuale attraverso cui rendere intellegibile la natura e il processo di trasformazione dell’arte in oggetto di consumo. La *distanza* e quel persistente senso di contraddizione che avvertiamo sensibilmente e intellettualmente nei suoi lavori non sono mai dimensioni neutralmente o accidentalmente create, bensì sempre allegoricamente e intenzionalmente determinate.

Entrambe le versioni del *Coup de dés* furono esposte per la prima volta insieme ad alcuni *Poèmes industriels* (1968-72) all’interno della mostra *Exposition Littéraire autour de Mallarmé: Marcel Broodthaers à la Deblidoudebliou / S* personalmente curata dall’artista presso la Wide White Space Gallery di Anversa nel 1969¹⁷² [fig. 5 e fig.6]. Riguardo ai contenuti di questa mostra l’artista scriveva in una lettera:

artistico. Per approfondire quest’aspetto vedi: KRAUSS, Rosalind, *Under Blue Cup*, MIT Press, Cambridge 2011 e KRAUSS, Rosalind, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, London 1999 (tr. it. *L’arte nell’era postmediale, Marcel Broodthaers, ad esempio*, Postmedia Books, Milano 2005). Inoltre, nell’opera *Il n’y a pas des structures primaires* (1968) e in alcuni *Poèmes industriels* come ad esempio *Museum enfants non admis* (1968), *Livre tableau ou Pipes et formes académiques* (1970), *Académie I* e *Académie II* (1970) in cui appaiono le parole “Une forme une surface un volume” o le scritte “Un cube, une sphère, une pyramide, un cylindre”, i paradigmi della *Minimal Art* e della *Conceptual Art* sono ironicamente presi di mira da Broodthaers.

¹⁷¹ MALLARMÉ, Stéphane, *Un Coup de dés jamais n’abolira le Hasard. Poème*, in *op. cit.*, Paris 1987.

¹⁷² In molte altre occasioni come ad esempio per l’esposizione *Le Corbeau et le Renard* (1968), nel *Musée d’Art Moderne Département des Aigles* (1968-72) e nei *Décors* (1974-76), Broodthaers rivestirà contemporaneamente il ruolo di artista e di curatore, anticipando all’incirca di cinquant’anni una delle espressioni ormai consolidate della pratica artistica contemporanea. Per approfondire quest’aspetto dell’opera di Broodthaers e i contenuti di questa

Cari amici,

su alluminio anodizzato, delle incisioni eseguite esattamente nello stesso ordine e nella stessa dimensione tipografica del testo del poema *Un Coup de dés* di Mallarmé e infine su carta meccanografica trasparente. Supporto che corrisponde alla carta Monval e alla velina d'Arches dell'edizione originale del 1914. Il lavoro di copia è stato realizzato sull'esemplare no. 35 in possesso di Monsieur Duboseq.

Perché?

Senza dubbio, Magritte, incontrato molto tempo fa, m'invitò a riflettere su questo poema. Ho dimenticato, ho riflettuto...oggi realizzo questa *Immagine*. Dico addio. Lungo periodo vissuto. Addio a tutti, letterati deceduti e artisti morti. Novità! Novità? Può darsi. Eccetto, una Costellazione.

Un Coup de dés...

Attualmente molti riferimenti. W. Swennen, J. M. Vlaeminckx...

Anche Lacan. "Écrits"...in una prospettiva mallarmeana. L'ultimo paragrafo, pagina 892:

"L'unico enunciato assoluto è stato pronunciato da chi di diritto, ovvero che nessun tiro di dadi abolirà il caso nel significante, per la ragione, aggiungiamo noi, che nessun caso esiste se non all'interno di una determinazione di linguaggio, e questo sotto qualsiasi aspetto lo si coniughi, di automatismo o di incontro".

Chi di diritto: Lettere rubate all'alfabeto.

In occasione di una mostra (vedi anche il poema di Mallarmé trascritto su delle camicie della polizia di Dallas) di placche di plastica termoformata, di libri e di una lettura sul tema fatta da Pierre Verstraeten.

Marcel Broodthaers, Exposition – W.W.S., Anversa 2.12.1969.¹⁷³

mostra, vedi: CHAFFEE, Cathleen, *Situating Marcel Broodthaers's Final Exhibitions*, in "Manifesta Journal", No. 7, 2009-2010, Silvana Editoriale, Milano 2009, pp. 40-49; HAIDU, Rachel, *Reading Art*, in *The Absence of Work: Marcel Broodthaers, 1964-1976*, MIT Press, Cambridge 2010, pp. 63-105.

¹⁷³ BROODTHAERS, Marcel, lettera scritta in occasione dell'inaugurazione dell'*Exposition Littéraire autour de Mallarmé: Marcel Broodthaers à la Deblioudebliou / S*, Wide Withe Space Gallery, Anversa 2-20 dicembre 1969. In questa mostra, oltre agli esemplari su carta e alluminio, il *Coup de dés* fu presentato da Broodthaers anche su altri due supporti. Alcuni passi del poema, infatti, furono trascritti con del gesso dall'artista su tre camicie nere (l'opera così realizzata

Rispetto alla sua serie di placche di plastica pressata in cui comparivano segni d'interpunzione ingranditi a dismisura, "pipe fumanti", forme geometriche, lettere dell'alfabeto e scritte come "Musée – Les Aigles", "Museum – Enfants non admis" e "Cinéma Modèle", il tributo reso da Broodthaers a Mallarmé appariva ancora più complesso, poiché a entrare in gioco e a problematizzarne ulteriormente il carattere controverso era il *processo di appropriazione* da cui prendeva origine. Broodthaers, infatti, s'impadroniva del poema, lo rinomina e lo firma con le proprie iniziali, ne mantiene completamente invariato il formato, il numero di pagine, la prefazione e la grafica (dell'edizione pubblicata da Gallimard nel 1914), ma ne altera totalmente il senso mediante austeri rettangoli neri che annullano ogni possibilità di contatto con i contenuti, il corpo e le *nuances* del testo originario.

Singolare e conturbante "strategia" dell'ingegno e "dell'ispirazione allegorica", il fenomeno di appropriazione caratterizza da sempre, seppur in modo discontinuo, la storia dell'arte¹⁷⁴. Dai primi accenni in ambito pagano sino alle folgoranti apparizioni in ambito cristiano¹⁷⁵, dalle dissacranti sperimentazioni delle Avanguardie storiche, sino alle massime espressioni e radicalizzazioni della Neoavanguardia, l'appropriazione indebita di qualcosa contenutisticamente e formalmente già compiuta costituisce un nodo critico molto importante del pensiero e del processo artistico sin dalle sue origini. Tuttavia, ciò che differenzia sostanzialmente questo "impulso" nel corso della storia dell'arte, oltre all'intenzione da cui nasce e all'espressione attraverso cui prende forma, è prima di tutto lo spirito che lo caratterizza¹⁷⁶.

s'intitola *Un Coup de dés, ombre, voile*), mentre degli altri furono proiettati sul muro da un *carrousel* di diapositive.

¹⁷⁴ Significativo a questo riguardo il pensiero di Benjamin Buchloh che agli inizi degli anni '80 associò la figura dell'allegoria alle pratiche di appropriazione e montaggio. Per approfondire quest'aspetto vedi: BUCHLOH, Benjamin H. D., *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, in "Artforum", Vol. XXI No. 1, New York, settembre 1982, pp. 43-56 e il secondo capitolo di questa ricerca: *Benjamin H. D. Buchloh e Hal Foster: le metamorfosi della figura dell'allegoria nella società del capitalismo avanzato*.

¹⁷⁵ Riguardo al fenomeno dell'*allegoresi* durante il Cristianesimo, Walter Benjamin scriveva: "Se la Chiesa avesse potuto rimuovere con un colpo di mano il *pantheon* classico dalla memoria dei credenti, l'*allegoresi* non sarebbe mai nata. Essa, infatti, non è un monumento epigonale alla vittoria, bensì la parola destinata a bandire un residuo ancora intatto dell'antica vita". Vedi: BENJAMIN, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt-am-Main 1926 (tr. it. *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999), p. 199.

¹⁷⁶ Per approfondire le differenti prospettive con cui alcuni storici e i critici d'arte hanno analizzato la nozione di "appropriazione" nell'arte della Neoavanguardia, vedi: OWENS, Craig, *Representation, Appropriation and Power*, in AA.VV. (a cura di), *Beyond Recognition:*

A rendere, infatti, radicalmente diversa la natura del procedimento di appropriazione nelle opere avanguardistiche rispetto a quelle realizzate dalla Neoavanguardia è che in queste ultime esso ha perduto “l’illusione”, quella spinta rivoluzionaria e reazionaria di poter “cambiare e migliorare le cose”. Riguardo al meccanismo di appropriazione, sovversione e riutilizzo delle immagini pubblicitarie utilizzato dalle Avanguardie e celebrato dall’industria di massa e rispetto al modo in cui Francis Picabia, uno dei suoi massimi esponenti, si è servito di questo procedimento, Jean-Jacques Lebel scriveva:

L’industria pubblicitaria si è sempre basata sull’inganno, sull’appropriazione e sullo straniamento delle immagini. Quanti milioni di volte la Gioconda e altre icone artistiche sono state utilizzate per annunci e manifesti pubblicitari?

Picabia, con i suoi disegni, ripaga l’industria del lavaggio del cervello con la stessa moneta, impadronendosi e sovvertendo a sua volta il processo accaparratore attraverso l’apposizione del proprio marchio. Inverte la rotta, *trasformando letteralmente una strategia commerciale in una strategia di sovversione artistica*¹⁷⁷ (corsivi miei).

Come Picabia, così anche Broodthaers, con i suoi ripetuti “inganni” (*Musée d’Art Moderne, Département des Aigles*, 1968-72) e con le sue “appropriazioni indebite” (*Pauvre Belgique*, 1974; *Charles Baudelaire. Je hais le mouvement qui déplace les lignes*, 1973; *Vingt ans après*, 1969) “trasformava letteralmente una strategia commerciale in una strategia di sovversione artistica”.

Tuttavia, dalle prime apparizioni nell’arte di tecniche, materiali, immagini e procedimenti mutuati “dall’industria del lavaggio del cervello”, sino alla loro consacrazione all’interno del “sistema dell’arte”, sono passati oltre quarant’anni.

Rispetto al creatore delle *Transparences* (1930), dei *Monstres* (1926) e dei *Portraits mécaniques* (1916-18), Broodthaers nelle sue opere ha giocato con un altro tipo di appropriazione, mostrando in che modo “gli spazi di sovversione, resistenza e di aspira-

representation, power, and culture, University of California Press, Los Angeles 1992, pp. 88-113; CRIMP, Douglas, *Appropriating Appropriation*, in Janet Kardon (a cura di), *Images Scavengers*, Institute of Contemporary Art, Philadelphia 1982, pp. 189-193; BUCHLOH, Benjamin H. D., *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, in “Artforum”, Vol. XXI No. 1, New York, settembre 1982, pp. 43-56.

¹⁷⁷ LEBEL, Jean-Jacques, *Éloge de “Funny Guy”, l’inventeur du Pop Art*, 2014, archivio Jean-Jacques Lebel (tr. it. *Elogio di Funny Guy, Inventore della Pop Art*, Johan & Levi, Monza, 2014, p. 20).

zione utopica, sono stati gradatamente erosi, assimilati o addirittura completamente annientati dall'apparato in espansione dell'industria culturale del capitalismo avanzato"¹⁷⁸.

L'Avanguardia ci ha posto per la prima volta davanti al prelevamento e allo spaesamento delle immagini, dinanzi ad assemblaggi incongrui di detriti urbani, a pezzi di giornale strappati, tagliati e rimontati insieme e a oggetti di uso quotidiano trasformati in opere d'arte. Circa quarant'anni più tardi la Neoavanguardia, dopo aver assimilato e riletto criticamente l'esperienza avanguardistica di appropriazione, ha riproposto quegli stessi elementi e *techniques subversives*, ma con una profonda e radicale differenza: le icone, i segni, gli oggetti e i simulacri cui ci aveva esposto l'Avanguardia, ritornavano nella contemporaneità in un certo senso "asfittici", poiché privi di quel respiro rivoluzionario e di quella carica eversiva che caratterizzò e alimentò le prime due decadi dello scorso secolo¹⁷⁹. Tuttavia, pur manchevole di quell'afflato ribelle, la pulsione all'appropriazione è riapparsa prepotentemente nelle opere della Neoavanguardia con nuove suggestioni, intenti, desideri e pulsioni.

Interrogandosi sulle ragioni e sulle possibilità di esistenza dell'arte contemporanea, Hal Foster nel saggio *Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde?* (1996) rimetteva totalmente in

¹⁷⁸ Benjamin Buchloh durante una conversazione con Hal Foster, Rosalind Krauss, David Joselit e Yve-Alain Bois riportata in, AA.VV., *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (Second Edition), Thames & Hudson, London 2011 (tr. it. *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, (Seconda edizione), Zanichelli, Milano 2013, p. 120. Momento iniziale della *formatività allegorica*, "l'appropriazione" nell'opera di Broodthaers è sempre una presa di possesso "colta" che porta i segni della storia. Negli anni '80 in America, opere come *Living Room Corner, Arranged by Mr. & Mrs. Burton Tremaine, New York City* (1984) di Louise Lawler, *Untitled (Cowboy)* di Richard Prince (1980) e *After Walker Evans: 1-22* di Sherrie Levine (1981), estenderanno "l'istinto allegorico di appropriazione" anche alla fotografia, utilizzandolo come un potente strumento critico nei confronti della nozione di origine e del principio di autorialità messe in crisi da Roland Barthes e Michel Foucault nei testi *Mythologies* (1957), *La mort de l'auteur* (1967), *L'Archéologie du savoir* (1969) e *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969).

¹⁷⁹ Per approfondire le radici e la natura di questi cambiamenti e il loro progressivo legame con l'industria culturale, vedi: BUCHLOH, Benjamin H. D., *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European American Art from 1955 to 1975*, MIT Press, Cambridge 2001; FOSTER, Hal, *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); CROW, Thomas, *Modern Art in the Common Culture*, Yale University Press, London 1996.

discussione il rapporto di “dipendenza” tra Avanguardie storiche e Neoavanguardie sostenuto da Peter Bürger nel suo testo *Theorie der Avantgarde* (1974)¹⁸⁰.

Lo storico dell’arte, infatti, problematizzò la natura di questa relazione, introducendo la nozione di “azione differita” come “antidoto” a una lettura della storia dell’arte di taglio tradizionalista-progressista che vedeva nelle opere realizzate durante gli anni ‘50 e ‘60, una riproposizione sterile e acritica delle opere prodotte tra gli anni ‘10 e ‘20 dello scorso secolo. Riguardo alla necessità di ripensare la storia dell’arte come un assemblaggio di tempi e modelli visivi eterogenei sospinti all’interno di un movimento duplice e *retroattivo*, Foster scriveva:

Vorrei suggerire uno scambio temporale tra Avanguardia storica e Neoavanguardia, una relazione complessa di anticipazioni e ricostruzioni [...] L’Avanguardia storica e le Neoavanguardie sono costituite in maniera analoga, come un continuo processo di spinte in avanti e indietro, un sistema complesso di futuri anticipati e passati ricostruiti, in breve, in un’azione differita che rovescia ogni semplice schema di prima e dopo, causa ed effetto, origine e ripetizione¹⁸¹.

In queste parole di Foster non ritroviamo forse l’eco di quella dimensione aberrante e paradossale “di un passato che ritorna dal futuro” preconizzata e descritta da Walter Benjamin nelle sue tesi *Sul concetto di storia* (1940) attraverso le immagini dialettiche del “balzo di tigre nel passato” e “dell’avvolgimento della saracinesca”? Possiamo cogliere oggi nel concetto di “azione differita” quelle *schegge allegoriche* del “pensiero dialettico” rinvenute da Benjamin nella Modernità? E rispetto all’utilizzo della tecnica di appropriazione e al suo legame con il processo allegorico di sradicamento delle immagini e trasposizione del loro significato originario, dove e come si colloca l’opera di Marcel Broodthaers in generale e il suo *Un Coup de dés jamais n’abolira le hasard. Image* in particolare? Poiché, come scriveva Lebel nel suo *Éloge de “Funny Guy”, l’inventeur du Pop Art* (2014):

¹⁸⁰ Vedi: BÜRGER, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974 (tr. it. *Teoria dell’avanguardia*, Bollati Boringhieri, Torino 1990).

¹⁸¹ FOSTER, Hal, *Who’s afraid of the Neo-Avant-Garde?* (tr. it. *Chi ha paura della Neo-avanguardia?*) in FOSTER, Hal, *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, p. 39); CROW, Thomas, *Modern Art in the Common Culture*, Yale University Press, London 1996.

[u]n conto è appropriarsi di uno scolabottiglie e di un orinatoio, firmarli (con uno pseudonimo), disporli non in posizione verticale ma orizzontale per modificarne il senso, ed esporli, come fece Duchamp; un altro è elevare la semplice pubblicità commerciale a statuto d'opera d'arte come fece Picabia¹⁸²

e un altro ancora, aggiungo io, è impossessarsi di opere letterarie di diversi a cavallo tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, modificarle con cancellature, segni e incisioni e attraverso l'inserimento di nuove scritte e immagini, rieditarle e ribaltarne completamente il significato¹⁸³. A differenza dei suoi predecessori avanguardisti, Broodthaers non s'impossessa di prodotti di massa, d'iconi popolari o di segni culturali ma di "pensieri" che in seguito trascrive in immagini e in opere d'arte.

Nei suoi raffinati libri d'autore, nati sempre dall'incontro tra il pensiero di uno scrittore e *l'intenzione allegorica* dell'artista, Broodthaers non mantiene mai inalterato il senso originario delle parole poiché il loro suono, così come il loro significato e la loro espressività, scompare sempre sotto la densità e la responsabilità semantica di un nuovo contenuto [fig. 7].

Alterando, manipolando e rendendo completamente illeggibili poesie, romanzi e racconti, Broodthaers stabilisce un rapporto provocatoriamente "antimimetico" con il pensiero e il linguaggio di cui si appropria¹⁸⁴. *L'intuizione allegorica*, del resto come ci suggerisce Benjamin, nascendo sempre da un'astrazione e da un artificio dell'intelletto,

¹⁸² LEBEL, Jean-Jacques, in *op. cit.*, p. 20.

¹⁸³ Mi riferisco in particolar modo alle opere: *Pauvre Belgique* (1974); *Charles Baudelaire. Je hais le mouvement qui déplace les lignes* (1973); *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image* (1969), *Vingt ans après* (1969) e ad un progetto editoriale mai realizzato avente come soggetto il saggio *Ceci n'est pas une pipe* di Michel Foucault (1973). Anche in questo caso Broodthaers si sarebbe appropriato del testo originale per poi rovesciarne e riscriverne integralmente i contenuti. Lo scritto, che si sarebbe trasformato in *Ceci est une pipe*, doveva entrare a far parte della *Section Littéraire del Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, essere pubblicato in francese, inglese e fiammingo, includere il saggio di Foucault e una serie di riflessioni e d'interventi grafici di Broodthaers.

¹⁸⁴ In più occasioni Buchloh parlerà, al contrario, di "travestimenti allegorici" facendo riferimento ad una particolare e spiccata propensione dell'allegoria al "camuffamento". Se il *Musée des Aigles* (1968-72), i *Décors* (1974-76) e una sezione del libro *Magie, Art e Politique* (1973) sono senza alcun dubbio espressioni emblematiche di questa "inclinazione", tuttavia, opere come il *Coup de dés. Image, Charles Baudelaire. Je hais le mouvement qui déplace les lignes* e *Pense-Bête* dimostrano l'esatto opposto. Su questo punto mi soffermo nel quarto capitolo di questa ricerca in cui analizzo entrambe le versioni del *Pense-Bête* (1964).

differisce radicalmente dalle trame mimetiche, ne è in netto contrasto¹⁸⁵. Un esempio emblematico di quest'atteggiamento, rimarchiamolo ancora una volta, è il modo in cui il momento sintetico e mimetico del *Coup de dés. Poème* è stato letteralmente capovolto nel momento allegoricamente fittizio e analitico del *Coup de dés. Image*.

L'identità tra i moti incostanti del pensiero e l'andamento discontinuo delle lettere sulla pagina invocata da Mallarmé, infatti, è stata completamente infranta dall'uniformità e dalla ripetizione seriale dei blocchi monocromi di Broodthaers.

È proprio all'interno di questa complessa e conflittuale scissione tra pensiero e immagine, scrittura e figura, poesia e arte che Broodthaers ricongiunge nella contemporaneità la strategia avanguardistica di appropriazione alla figura ancestrale dell'allegoria, raggiungendo con il suo *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image* una delle sue massime e compiute espressioni¹⁸⁶.

Veri e propri esemplari di editoria d'arte, i suoi preziosi *livres d'images* sono a tutti gli effetti delle *riscritture allegoriche* di testi letterari e poetici che, mettendo in moto tutta una serie di fulcri e *tòpoi* della "strategia allegorica di appropriazione", ne dispiegano la figuratività, l'intensità e la visionarietà. Impossessandosi delle loro immagini e dei loro contenuti, Broodthaers ne ha riscritto completamente la storia dando luogo, attraverso un ricercato meccanismo di aggiunte, correzioni, eliminazioni e trasposizioni a una personale *scrittura sovrapposta* fatta di molteplici strati allusivi, evocativi e figurativi¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Per approfondire il rapporto conflittuale tra *mimesis* e allegoria analizzato da Benjamin nei suoi primi scritti giovanili, vedi: BENJAMIN, Walter, *Trauerspiel und Tragödie*, in *Gesammelte Schriften* II, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974, pp. 133-37 (tr. it. *Trauerspiel e Tragedia* in *Metafisica della gioventù*. Scritti 1910-18, Einaudi, Torino pp. 168-72); Benjamin Walter, *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie* in *Gesammelte Schriften* II, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974, pp. 137-40 (tr. it. *Il significato del linguaggio nel Trauerspiel e nella tragedia*, in *Metafisica della gioventù*. Scritti 1910-1918, Einaudi, Torino, pp. 173-76).

¹⁸⁶ Un'altra opera esemplare a questo riguardo è Charles Baudelaire. *Je hais le mouvement qui déplace les lignes* (1973). Per una visione integrale del lavoro, si rimanda alla sezione Apparati di questa ricerca.

¹⁸⁷ Un primo e straordinario esempio di "risrittura privata e sovrapposta" nell'opera di Broodthaers è rappresentato da *Le Corbeau et le Renard* (1967). Questo "libro-oggetto", nato dall'omonima fiaba di La Fontaine, raccoglie molti motivi e suggestioni ricorrenti all'interno dell'opera di Broodthaers. Esso, infatti, si compone di un libro, di un film, di una serie di tele e di alcuni testi scritti dall'artista. L'insieme di tutti questi elementi diede luogo alla mostra *Le Corbeau et le Renard* presso la Wide White Space Gallery di Anversa diretta da Annie de Decker. Riguardo alla natura e alla genesi di quest'opera Broodthaers scriveva: "Ho ripreso il testo di La Fontaine e l'ho trasformato in ciò che definisco una *scrittura personale* (poesia). Davanti ai caratteri tipografici del testo, ho inserito degli oggetti di uso quotidiano (degli stivali,

L'allegoria, infatti, rispetto a tutte le altre figure retoriche, oltre ad avere una natura profondamente eversiva, figurale ed elusiva, possiede anche quella straordinaria e innata facoltà immaginativa di montare e di giustapporre al proprio interno paradigmi culturali e modelli di visualità provenienti da dimensioni distanti nel tempo e nello spazio. Jean-François Lyotard nel suo *Discours, figure* (1971) scriveva:

[q]uando *la parola si fa cosa*, non è per copiare una cosa visibile bensì per *rendere visibile una cosa*¹⁸⁸ (corsivi miei).

Il profondo legame che unisce il *Coup de dés. Poème* al *Coup de dés. Image* non risiede proprio in questo *movimento transizionale* della parola verso la “cosa”? Privando il linguaggio della sua funzione comunicativa, denotativa e ostensiva abituale, Mallarmé per la prima volta ne rivelava una dimensione di marcata visibilità e di sensuale corporeità. Sublimando nella sua *Image* del *Coud de dés* “il potere di figurare *al di là* del solo significare del linguaggio”¹⁸⁹, Broodthaers ha portato a compimento questa premessa mallarmeana, ricordandoci inoltre che: “Lo scopo dell’arte è commerciale. Anche il mio scopo è commerciale. Lo scopo (il fine) della critica è ugualmente commerciale”¹⁹⁰.

Infatti, se nell’opera di Mallarmé *la parola diviene cosa* per simulare e coreografare i moti vacanti del pensiero e dell’intelletto, in Broodthaers, al contrario, essa si trasfigura per rendere *allegoricamente* visibile la progressiva trasformazione dell’arte in oggetto di massa. Nell’opera di Broodthaers, d’altronde, come emergerà in modo ancora più evidente nei capitoli successivi di questa ricerca, l’allegoria mantiene sempre saldamente “i piedi a terra”.

un telefono, una bottiglia di latte...) il cui scopo era d’entrare in stretto rapporto con le parole stampate. Era un tentativo di *negare* per quanto possibile il significato della parola e quello dell’immagine [...] Il mio film è un *rebus* che bisogna avere il desiderio di *decifrare*, un *esercizio di lettura*” (corsivi miei). BROODTHAERS, Marcel in AA. VV. *Interview de Marcel Broodthaers, notre invité au Hoef*, in “Trépied”, No. 2, Bruxelles, febbraio 1968, pp. 4-5.

¹⁸⁸ LYOTARD, Jean-François, *Figure de la pensée* in *Discours, figure*, Éditions Klincksieck, Paris 1971 (tr. it. *Figura del pensiero: il Coup de dés*, in *Discorso, figura*, Unicopli, Verona 1988, p. 93).

¹⁸⁹ LYOTARD, Jean-François, *Figure de la pensée* in *Discours, figure*, Éditions Klincksieck, Paris 1971, in *op. cit.*, p. 30.

¹⁹⁰ BROODTHAERS, Marcel, *À MTL ou à BCD*, febbraio 1970, Archives de l’Art contemporain en Belgique, AACB, Bruxelles.

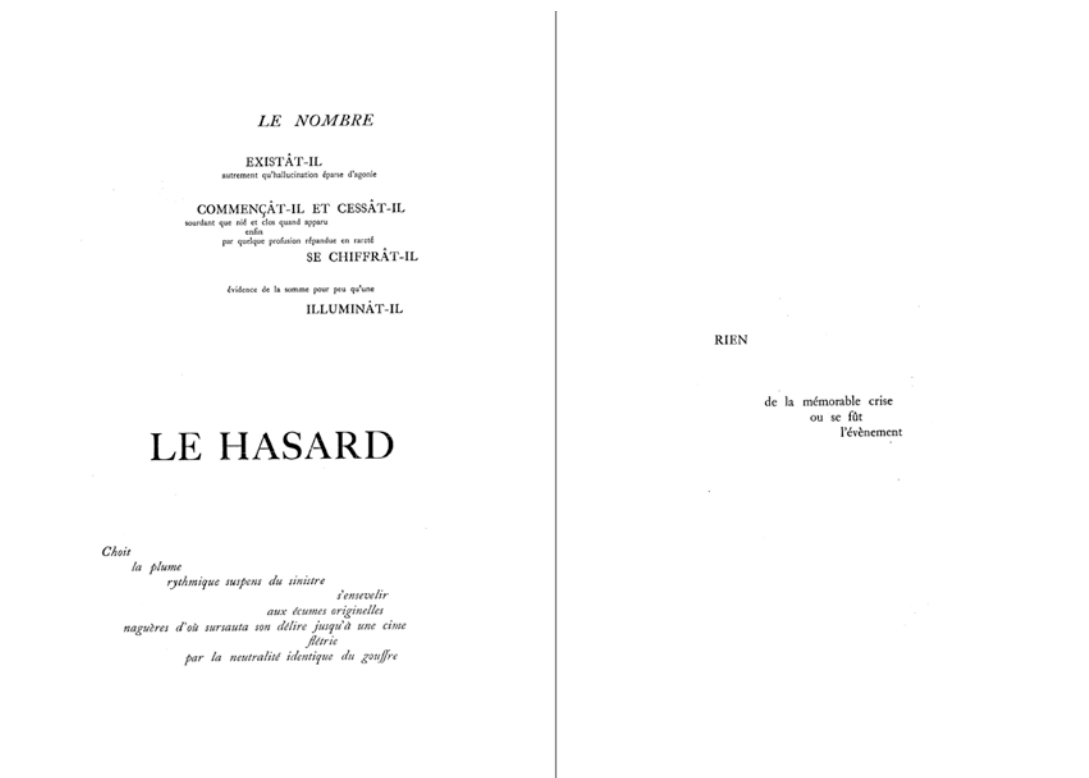


Fig. 1) Stéphane Mallarmé, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897
(edizione Gallimard del 1914)

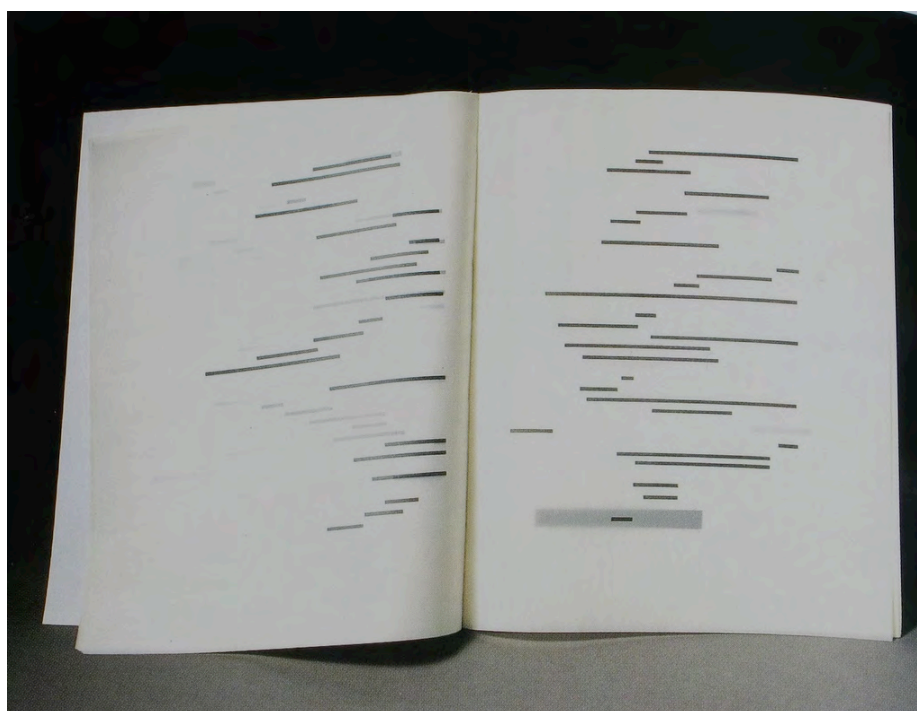


Fig. 2) Marcel Broodthaers, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*. *Image*, 1969, esemplare
realizzato su carta trasparente, 32 pp. 32.5 x 25 cm



Fig. 3) Marcel Broodthaers, *Ma Collection*, 1971, fotografie e documenti montati su due pannelli, 100 x 65 cm (ognuno)

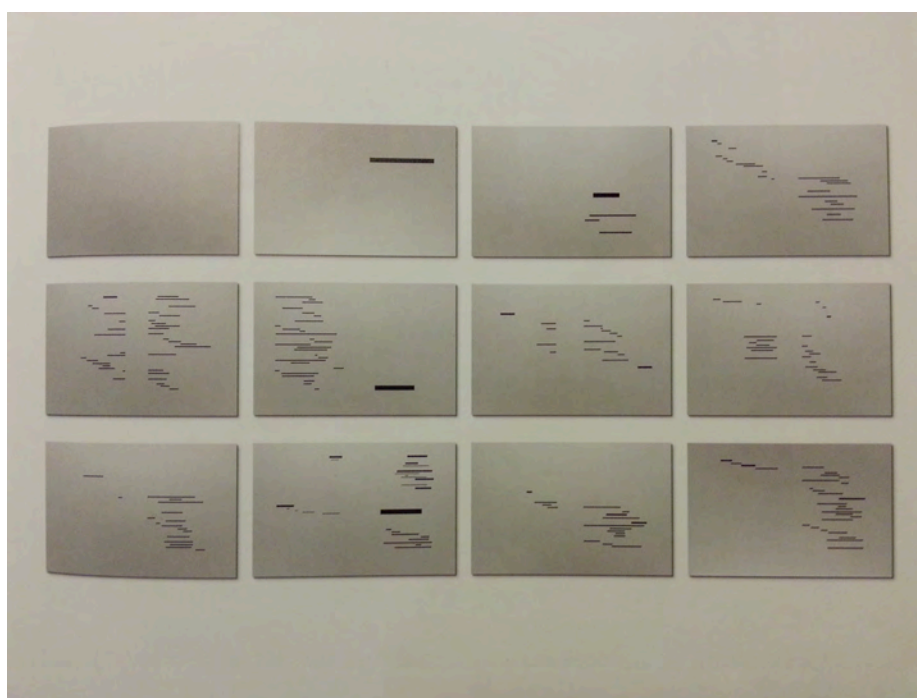


Fig. 4) Marcel Broodthaers, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image*, 1969, 12 placche in alluminio anodizzato 50 x 32 cm

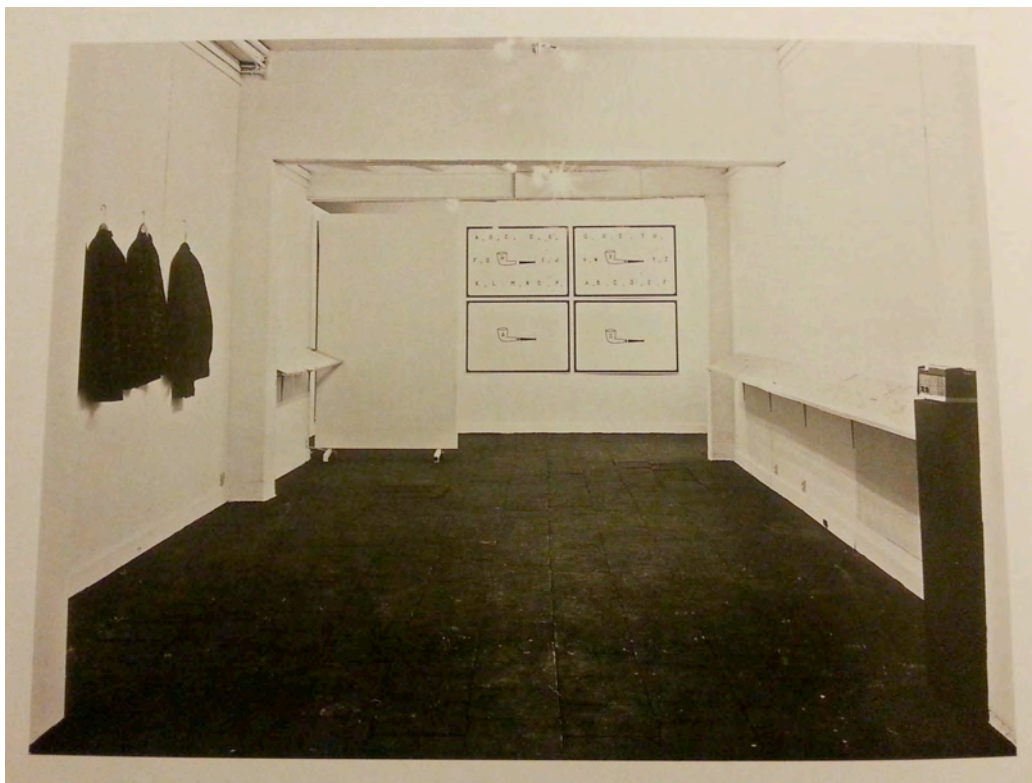


Fig. 5) Marcel Broodthaers, *Exposition littéraire autour de Mallarmé*,
vista dell'esposizione presso la Wide White Space Gallery di Anversa, 2-20 dicembre 1969

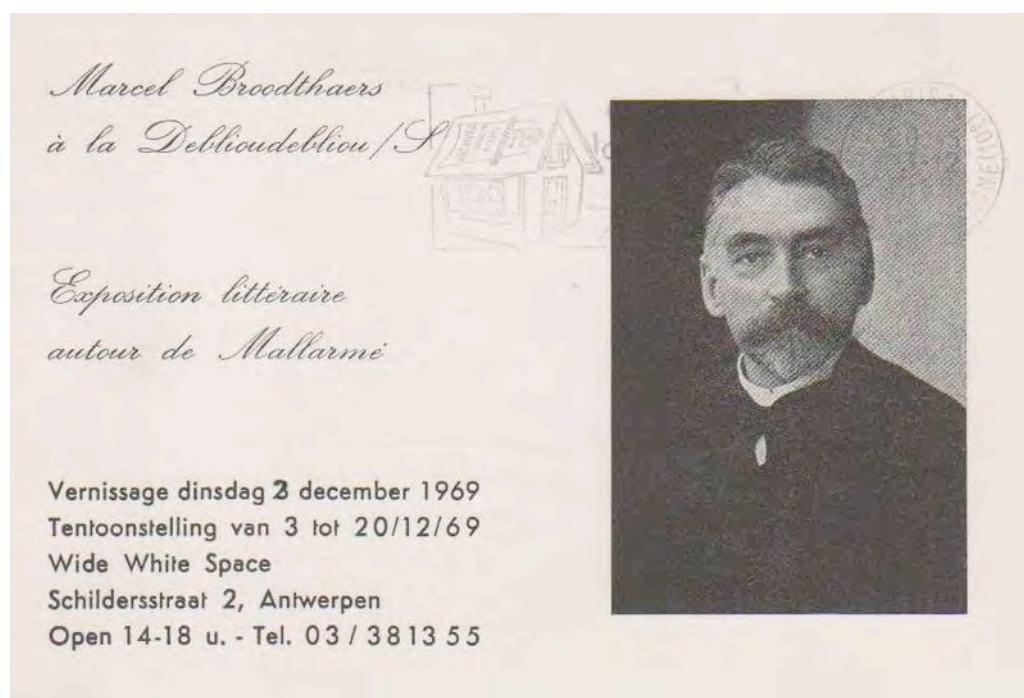


Fig. 6) Marcel Broodthaers, invito all'*Exposition littéraire autour de Mallarmé*, Wide White Space
Gallery di Anversa, 2-20 dicembre 1969, 10.6 x 16.1 cm

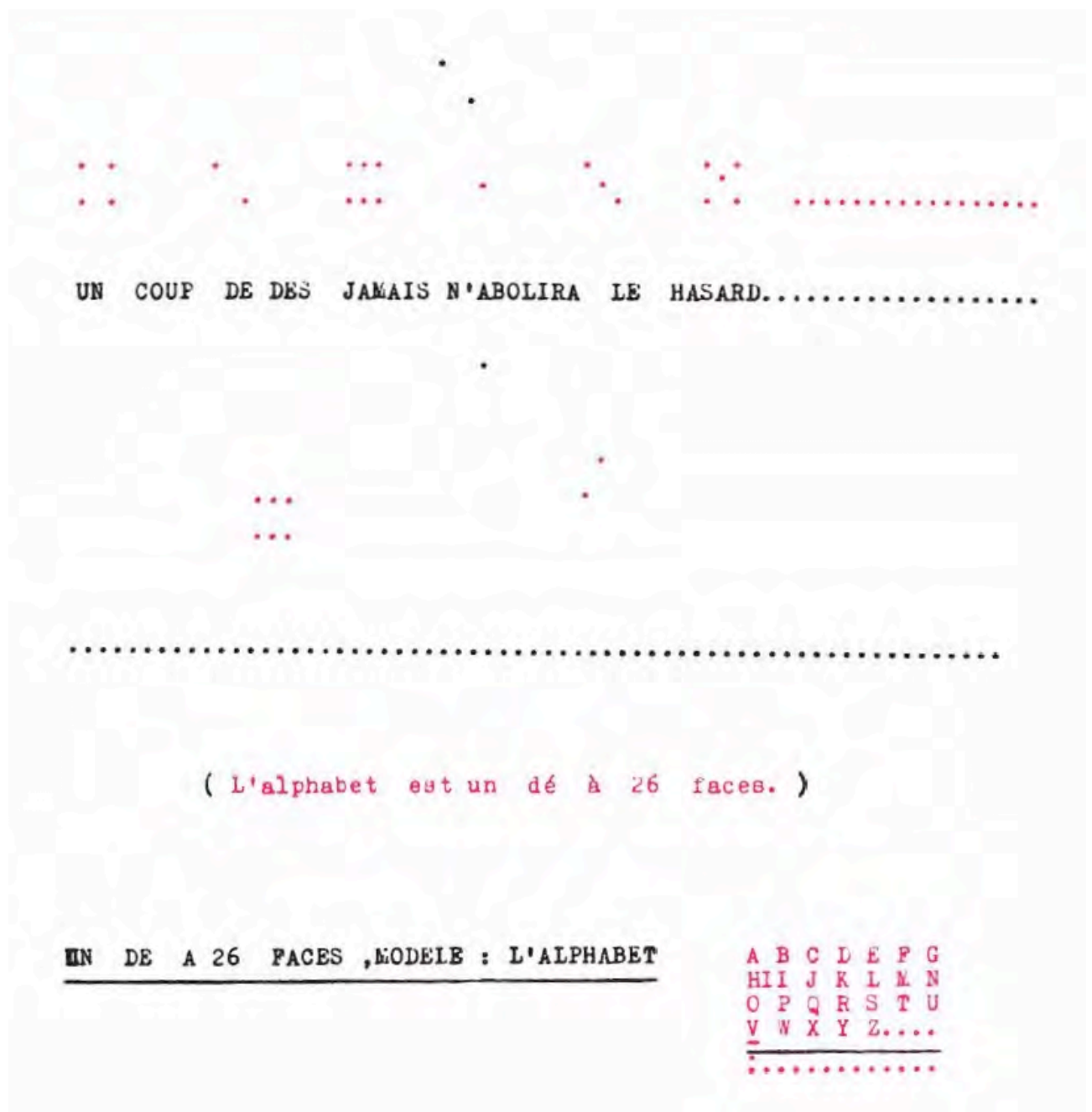


Fig. 7) Marcel Broodthaers, *Untitled Poem*, 1966-1968

Sovversione: Pense-Bête (1964), la raccolta di poesie divenute oggetto...

La lucertola.

“Voglio inventare lo stupore, dice, e sparisce con la sua idea” *.

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

Nel 1964 Broodthaers, dopo essere entrato ufficialmente a far parte del “mondo dell’arte”, dichiarando di volersi “misurare con la cattiva fede e con la finzione” e “di voler vendere qualcosa e avere successo nella vita, impegnandosi con i propri avversari”¹⁹¹, conficcava brutalmente le cinquanta copie invendute della sua ultima raccolta di poesie, *Pense-Bête*¹⁹², all’interno di una colata di gesso e gusci d’uovo trattenuta in una delle due estremità da una forma sferica di plastica [fig. 1]¹⁹³. Ma facciamo un piccolo passo indietro e procediamo con ordine. Prima di “seppellire” definitivamente le sue poesie, le sue idee, i suoi pensieri e le sue aspirazioni, nella materia informe, Broodthaers aveva già iniziato, infatti, a lavorare sulla spazialità del testo e sulla dimensione sensibile della parola, ricoprendo con dei riquadri monocromi di colori differenti parti del suo scritto poetico [fig. 2, fig. 3, fig. 4 e fig. 5].

Nell’opera di Broodthaers il graduale processo di occultamento, di corrosione e di “provocazione” del linguaggio era già iniziato nel 1963 con questa serie di ritagli colorati quadrati e rettangolari sovrapposti a parti di testo, ma per il suo totale “congelamento” dovevamo aspettare il 1964 quando l’artista, in seguito a numerose riflessioni e ripensamenti, decise di recidere con il suo passato di poeta e scrittore e di iniziare a creare “qualcosa di insincero” animato da una particolare “attitudine nega-

* *Le lézard*. “Je veux inventer la stupéfaction, dit-il, et il disparaît avec son idée”.

¹⁹¹ Apparsa per la prima volta in francese e fiammingo nel catalogo della mostra *Marcel Broodthaers: Catalogue / Catalogus*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 27 settembre-3 novembre 1974, questa citazione del pensiero di Broodthaers, che originariamente venne pubblicata come risposta a un’intervista a cura di Irmeline Leeber, in realtà è il frutto di un’autointervista realizzata dall’artista nel 1974 dal titolo *Dix mille francs de récompense*. Vedi: BUCHLOH, Benjamin H. D. (a cura di), *Marcel Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*, in “October”, Vol. 42, MIT Press, Cambridge, autunno 1987, pp. 39-48.

¹⁹² Marcel Broodthaers, *Pense-Bête*, tiratura sconosciuta, 32 pp., 27,5 x 21,5 cm, edizione a cura dell’autore, Bruxelles, 1963. Oltre al significato letterale di “pensiero-bestia”, in lingua francese con la parola “pense-bête” si fa riferimento a un biglietto utilizzato come “promemoria”, quello che comunemente chiamiamo “post-it”.

¹⁹³ Nella parte superiore della “scultura”, la carta da pacco strappata lasciava vedere le parti dei libri che viceversa erano completamente nascosti dal gesso nella parte inferiore.

tiva”¹⁹⁴. A questo riguardo Broodthaers scriveva nella rivista “Phantomas” *Comme du beurre dans un sandwich*:

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. Piacevolmente [...]. 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 tocca profondamente¹⁹⁵ (corsivi miei).

Questo “passaggio” da poeta a “creatore” non fu assolutamente una transizione facile e indolore per Broodthaers ed è proprio per questo motivo che nella sua opera troveremo costantemente riferimenti al suo trascorso di scrittore e di poeta che si divertiva a utilizzare “l’oggetto come una parola zero”¹⁹⁶.

L’inserimento di carte colorate e di una serie “d’impronte d’artista”, apposte in modo discontinuo all’interno del suo testo poetico, *prefiguravano* la realizzazione della scultura *Pense-Bête*, l’*allegoria* materializzata del suo “agitato” *glissement e détournement* dalla poesia alle arti visive. Sull’invito che annunciava l’apertura della sua prima mostra personale presso la galleria Saint-Laurent di Bruxelles nel 1964 [fig. 6]¹⁹⁷, Broodthaers

¹⁹⁴ Per approfondire le due versioni, cartacea e scultorea, dell’opera *Pense-Bête* vedi: SCHWARZ, Dieter, “Look! Books in plaster!”: *On the First Phase of the Work of Marcel Broodthaers* in BUCHLOH, Benjamin H. D. (a cura di), *Marcel Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*, in “October”, Vol. 42, MIT Press, Cambridge, autunno 1987, pp. 57-66.

¹⁹⁵ BROODTHAERS, Marcel, *Comme du beurre dans un sandwich*, in “Phantomas”, Bruxelles, dicembre 1965, p. 295.

¹⁹⁶ BROODTHAERS, Marcel, *Dix mille francs de récompense*, in *op. cit.*, p. 39. Prima di sposare le arti visive Broodthaers, oltre a pubblicare le sue poesie e i suoi scritti all’interno delle 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”, fu attivo anche come libraio, fotografo, editore, collezionista, guida di musei e giornalista, 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”.

¹⁹⁷ BROODTHAERS, Marcel, Galerie Saint-Laurent, Rue Dusquenoy, Bruxelles 10-25 aprile 1964. All’interno di questa mostra Broodthaers esporrà per la prima volta la scultura *Pense-Bête*, le sue accumulazioni di gusci di uova e di cozze su tele, tavoli, credenze, sedie e all’interno di valige e i suoi oggetti fatti di biglie colorate, porcellane, bicchieri e cumuli di carbone. In un

metteva bene in chiaro le ragioni di questa scelta e ironizzando sugli interessi economici e commerciali che definivano il mondo dell'arte, scriveva con spirito cinico e dissacrante:

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 risposto. Se vendo qualche cosa, prenderà il 30%. Queste sono, così sembra, le normali condizioni; alcune gallerie prendono il 75%. Di cosa si tratta? In realtà di oggetti¹⁹⁸ (corsivi miei).

La decisione di abbracciare il "sistema dell'arte", lasciando la dimensione della scrittura – dimensione che come vedremo non sarà mai realmente abbandonata da Broodthaers, ma che al contrario caratterizzerà tutta la sua produzione artistica –, nasceva da un rapporto molto intenso e controverso dell'artista con il linguaggio. Un legame così significativo e ricco di suggestioni che sin dalle origini attraverserà e definirà tutta la sua ricerca di poeta e di artista.

Nei suoi lavori Broodthaers "fa urtare" tra loro le cose, gli oggetti, le parole, i segni e i significati, realizzando delle opere stratificate, enigmatiche ed *equivocche*, che si divertono a lasciare lo spettatore nell'incertezza, decisamente non a suo agio. Così, nelle sue mani nervosamente eclettiche e straordinariamente creative, i libri, le poesie e le tele pittoriche divenivano sculture (*Echelle avec alphabet*, 1965-1971; *aaa Art*, 1967; *Pyramide de toiles*, 1973), le lettere dell'alfabeto e i segni d'interpunzione si trasformavano in dipinti (*Untitled poem*, 1966-1968; *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, 1974-1975; *Muet*, 1974; *a b c*, 1974; *Un jardin d'hiver, alphabets avec palmier*, 1974), i suoi oggetti "colpevoli nell'Arte come linguaggio e innocenti nel linguaggio come

primo momento, dato il loro carattere di *objets trouvés* e il loro rimando alla realtà quotidiana e popolare, l'insieme di queste opere sarà descritto e interpretato dalla critica d'arte dell'epoca come espressione e declinazione "made in Belgium" del Nouveau Réalisme e della Pop Art. Questo presunto legame, tuttavia, sarà smentito più volte da Broodthaers nel corso di interviste o attraverso vere e proprie dichiarazioni. A questo proposito vedi: BROODTHAERS, Marcel, *Dix mille francs de récompense*, in *op. cit.*, pp. 39-48 e il terzo capitolo di questa ricerca: *Gli accumuli "frammentari" di gusci di uova e cozze (1964-66)*.

¹⁹⁸ L'invito della mostra sarà stampato in versioni differenti e il testo sarà impresso su diverse carte di giornale che riproducevano le pubblicità dell'epoca.

Arte”¹⁹⁹ diventavano poesia (*Le Manuscrit trouvé dans une Bouteille*, 1974; *Eloge de la folie*, 1973; *Oscar, Turpitude*, 1973) e la scrittura mutava in film (*Le Courbeau et le Renard*, 1967; *Au-delà de cette limite*, 1971; *La Société des Musées présente*, 1971; *Une Seconde d’Éternité. D’après une idée de Charles Baudelaire*, 1970) [fig. 7]. Broodthaers immaginava ed era “l’inventore” di un mondo in cui...

Un cubo verde. Una sfera blu. Una piramide bianca. Un cilindro nero.

Come i sogni di cui non ci si ricorda.

Nuotano altrove in un mondo dove Squalo,

Coltello, Cuoco sono sinonimi.

Un cubo bianco. Una sfera bianca. Una piramide bianca. Un cilindro bianco²⁰⁰.

Nel 1969, trascorsi quindi cinque anni dalle “esequie” della sua collezione di scritti poetici, Broodthaers, inoltre, realizzerà altre due opere che metteranno bene in luce la sua relazione conflittuale e talvolta paradossale con il linguaggio: *Un Coup de dés. Image* e *La Pluie (Projet pour un texte)*. Entrambe queste opere, infatti, nascevano da un meccanismo di frustrazione e di sottrazione della parola scritta, di privazione dei suoi contenuti letterari e da un’interdizione rivolta provocatoriamente dall’artista al lettore-spettatore. Come abbiamo osservato nel precedente paragrafo dedicato “all’appropriazione”, Broodthaers, dopo aver preso possesso del “Coup de dés” mallarmeano, renderà i suoi contenuti e i suoi spazi bianchi, *immagine*, cancellando completamente lo scritto mediante una successione di linee orizzontali nere su carta o attraverso una serie d’incisioni parallele su alluminio anodizzato.

L’*image* del “Coup de dés” realizzata da Broodthaers diveniva visibile e percettibile, nell’istante in cui la parola diveniva “afasica”, totalmente incapace di produrre e di restituire significato²⁰¹. A cosa andava incontro invece la parola nel suo “Progetto per un testo”? A quali turbamenti, passioni, possessioni?

¹⁹⁹ BROODTHAERS, Marcel, *Dix mille francs de récompense*, in *op. cit.*, p. 39.

²⁰⁰ BROODTHAERS, Marcel, *poème inédit*, sans titre, 1961.

²⁰¹ Per approfondire questi contenuti vedi pp. 75-91 di questa ricerca.

Seduto su una sedia davanti a un piccolo tavolo nel giardino della sua casa in rue della Pépinière n. 30 a Bruxelles, dove nel 1968, tra alcune casse d'imballaggio vuote, una serie di cartoline postali e *affiches* e certi discorsi pronunciati sul “destino dell'Arte”, nasceva il *Musée des Aigles*, l'artista incomincia a scrivere su dei fogli di carta con una penna. La pioggia inizia a cadere (in realtà si trattava di Jean Harlez che arrampicato su una scala e con un innaffiatoio versava dell'acqua sopra il suo amico!) e Broodthaers continua a scrivere assorto nei propri pensieri, apparentemente noncurante del fatto che il suo testo, di cui non conosceremo mai i contenuti, si cancellava man mano che prendeva forma. La pioggia s'intensifica, il calamaio pieno d'inchiostro, d'idee, immagini e speranze tracima e poco prima che lo schermo sia diventato completamente nero, appare la scritta “Projet pour un texte” [fig. 8]. In questo film Broodthaers trasferiva *allegoricamente* dentro la parola, nello spazio incompiuto della sua scrittura, che a causa della pioggia battente non riuscirà mai a prendere forma e ad aderire sulla pagina, la propria condizione, la sua difficoltà di poeta, quando il suo lavoro, come lui stesso dichiarò, “consisteva nello scrivere il meno possibile”.

Ma torniamo a *Pense-Bête* e al suo mutamento in scultura. Il fatto che Broodthaers sia stato ispirato e stimolato a creare una nuova opera dalla “non lettura” delle sue poesie e il fatto che privi il lettore di accedere al suo testo, rifletteva per la prima volta il suo profondo disagio e risentimento di *poeta non letto*. I lavori successivi realizzati da Broodthaers, quelli prevalentemente a carattere letterario, infatti, oltre a cercare di “comprendere la moda nell'arte, seguirla e tentarne infine una definizione”, “proponendo poco e dell'indifferenza”²⁰², portavano i segni di questo “desiderio frustrato”. Che cosa nascondevano i cinquanta volumi impacchettati, disposti in serie e collocati su un basamento di legno? Quali esitazioni, figure, ricordi e suggestioni racchiudevano? *Pense-Bête* era la storia, la melodia e il tempo di queste *immagini*:

²⁰² BROODTHAERS, Marcel (a cura di), *Dix mille francs de récompense*, auto-intervista realizzata nel 1974 in: BUCHLOH, Benjamin H. D. (a cura di), *Marcel Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*, in “October”, Vol. 42, MIT Press, Cambridge, autunno 1987, p. 44.

La Moule

Cette roudable a évité le moule de la société.²⁰³

Elle s'est coulée dans le sien propre.

D'autres, ressemblantes, partagent avec elle l'anti mer.

Elle est parfaite.²⁰⁴

La Méduse

Elle est parfaite

Pas de moule

Rien que le corps.²⁰⁵

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.²⁰⁶

²⁰³ Gioco di parole tra *la moule* (la cozza) e *le moule* (lo stampo). [N.d.T]

²⁰⁴ BROODTHAERS, Marcel, *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. it. mia].

²⁰⁵ BROODTHAERS, Marcel, *La Medusa*. "È perfetta / Nessuno stampo / Solo il corpo" [trad. it. mia].

²⁰⁶ BROODTHAERS, Marcel, *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. it. mia].

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)²⁰⁷

Broodthaers era fortemente attratto dalle possibilità segniche, semantiche ed espressive del linguaggio, dai suoi “inganni”, “doppi sensi” e *nuances* e amava i libri a tal punto da acquistarli in modo compulsivo, da collezionarli, da creare delle “expositions littéraires”²⁰⁸ e da organizzare delle mostre dei suoi lavori all’interno di eleganti librerie in stile *Belle Époque*. Ricordiamo, infatti, che la prima esposizione dei suoi *Poèmes Industriels* (1968-1972) dal titolo *M.U.SÉ. E. . D’.A.R.T. CAB. INE. TD. ES. E. STA. MP. E. S. Département des Aigles, Multipl(i)é, inimitable, illimité*, fu realizzata dall’artista presso la Librairie Saint-Germain de Prés a Parigi²⁰⁹.

Broodthaers, bibliofilo colto e “impaziente”, era talmente affascinato dai libri, dalle loro differenti *textures*, grafiche, tipografie e materiali da esporli come vere e proprie “opere d’arte” all’interno della sua abitazione e da curarne personalmente delle edizioni sulle quali interveniva in modo sempre diverso e creativo, scegliendo carte rare e pregiate e invitando in alcuni casi degli artisti a “personalizzarle” con disegni e acquerelli²¹⁰.

²⁰⁷ BROODTHAERS, Marcel, *Il Pappagallo*. “Chiamiamo i rinforzi. / Spariamo. Lui risponde a colpi di brume. / Già grida da un altro mondo. / Si gonfia. Passerà. / (Ripete vive la liberté)” [trad. it. mia].

²⁰⁸ Mi riferisco in particolar modo alla mostra *Exposition littéraire autour de Mallarmé: Marcel Broodthaers à la Debloudebliou/S*, realizzata dall’artista presso la Wide White Space Gallery di Anversa dal 2 al 20 dicembre del 1969. Per approfondire la natura e le caratteristiche di quest’esposizione vedi: HAIDU, Rachel, *The Absence of Work: Marcel Broodthaers, 1964-1976*, MIT Press, Cambridge 2010, pp. 63-105.

²⁰⁹ Marcel Broodthaers (a cura di), *M.U.SÉ. 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, 184 Boulevard Saint-Germain, Paris, 29 ottobre 1968.

²¹⁰ Il frontespizio di alcuni esemplari delle opere *Mon Livre d’ogre* (1957) e *Minuit* (1960) ad esempio è stato realizzato dall’artista Serge Vandercam che ha creato dei disegni astratti con

Ad eccezione di *Mon Livre d'ogre* (1957) e *Minuit* (1960), infatti, tutte le altre raccolte delle sue poesie sono state seguite e pubblicate dall'artista stesso.

Nasceranno così *La Bête noire* (1961) e la serie dei *Chaiers* (1972), ma anche importanti progetti e collaborazioni editoriali con Yves Gevaert, Ronny Van De Velde, Paul Leeber, Benjamin Buchloh, Michael Werner, Herman Daled e Yvon Lambert che daranno origine ad alcuni dei suoi meravigliosi “libri d'artista” come *A Voyage on the North Sea* (1973); *Un Jardin d'Hiver* (1974); *La Séance. Racisme végétal. Film de Marcel Broodthaers* (1974); *En lisant la Lorelei. Wie ich Lorelei gelesen habe* (1975) e *La Conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires* (1975)²¹¹.

La passione di Broodthaers erano le vecchie edizioni Gallimard, con la loro purezza ed eleganza grafica²¹², i libri di fiabe per bambini de “l'école des loisirs” e il loro *bestiaire enchante*²¹³, i quaderni di scuola elementare su carta millimetrata, a righe e a quadretti, i libri d'autore stampati a tiratura limitata, ma anche alcune particolari versioni “tasca-bili” pubblicate da case editrici emergenti. Broodthaers, inoltre, e qui ci avviciniamo al cuore della nostra riflessione sull'opera *Pense-Bête*, era profondamente colpito dal carattere oggettuale del libro e dal fatto che per lui, per la sua “tormentata” storia di poeta e scrittore, la scrittura e il libro, erano il *riflesso allegorico* di un'interdizione. Riguardo questo rapporto “mortifero” tra *libro-oggetto* e divieto e rispetto al “fascino proibito” prodotto da questa relazione controversa, Broodthaers dichiarava:

[i]l libro è l'oggetto che mi affascina, poiché rappresenta per me l'oggetto di un divieto. Tutta la mia prima proposta artistica porta l'impronta di questo *maleficio*. La svendita di un'edizione di poesie, da me scritte, mi ha fornito il materiale per una scultura. Ho conficcato a metà un pacco

inchiostro di china e acquerello, mentre alcune edizioni a tiratura limitata dell'opera *La Bête noire* (1961) sono state illustrate da una serie d'incisioni di Jan Sanders.

²¹¹ Per approfondire questi lavori e il particolare rapporto di Broodthaers con il libro, vedi: NOBIS, Norbert, MEYER, Werner (a cura di), *Marcel Broodthaers. Catalogue des Éditions. L'Oeuvre graphique et les Livres*, catalogo della mostra, Sprengel Museum, Hannover, 20 febbraio-5 maggio 1996, Städtische Galerie Göttingen, 16 giugno-21 luglio 1996, Cantz Verlag, Hannover 1996; COMPTON, Michael, *Les Éditions de Marcel Broodthaers*, in AA.VV. (a cura di), *Marcel Broodthaers: L'oeuvre graphique, essais*, Centre Genevois de Gravure Contemporaine, Genève, 31 maggio-20 giugno 1991.

²¹² In *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image* (1969), Broodthaers riprodurrà fedelmente nella copertina della sua nuova opera i caratteri tipografici e la grafica tradizionale della casa editrice francese.

²¹³ La raccolta di poesie *Mon livre d'ogre* (1961), ad esempio, è interamente dedicata agli animali dello zodiaco, alle loro costellazioni e ai loro elementi: fuoco, terra, acqua e aria.

di cinquanta esemplari di una raccolta, *Pense-Bête* [...]. Non si può leggere il libro senza distruggere l'aspetto scultoreo. Questo gesto concreto trasferiva il divieto allo spettatore, insomma, credevo. Ma con mio stupore, la reazione di quest'ultimo fu tutt'altra rispetto a quella che immaginavo. Comunque sia, sino ad oggi ha percepito l'oggetto o come un'espressione artistica o come una curiosità. «Guarda, dei libri nel gesso!»²¹⁴ (corsivi miei)

In uno dei suoi primissimi scritti, *Le rêve d'un jeune homme malheureux ou l'anarchiste anodin*²¹⁵, Broodthaers aveva già manifestato il proprio fascino verso la censura e il "divieto", *leitmotiv* che come vedremo accompagnerà anche altre opere postume come *Défense de fumer* (1969-1970), *Défense de Photographier* (1975) e *Au-delà de cette limite les billets ne sont plus valables* (1971), ma un testo in particolare, proprio per il suo carattere ambiguo ed ermetico suscitava il suo interesse e la sua curiosità, così nella prefazione di *Pense-Bête* leggiamo con una certa sorpresa:

Arte poetica

Il gusto del segreto e la pratica dell'ermetismo fanno tutt'uno e sono il mio gioco preferito. Ma qui voglio svelare le fonti della mia ispirazione, questa volta, abbandonando ogni pudore.

Spesso le opere giuridiche hanno stimolato la mia immaginazione. Il posto che la parola vi occupa è un posto netto. L'ambiguità del Diritto si basa senza dubbio sull'interpretazione del testo; allo spirito e non alla lettera.

La parola nei codici giuridici brilla come un solitario. Ebbene, ecco ciò che mi appassiona da quando iniziai a leggere. Passione pericolosa, passione ossessiva di cui ecco uno scarno risultato, qualche poema *détournés* dalla propria natura di persona e di cosa.

Ecco un estratto del mio libro preferito²¹⁶ (corsivi miei).

Piantando le sue emozioni, i suoi sogni e le sue ambizioni all'interno di un impasto di materia inerte, l'artista sembrava provocatoriamente bisbigliare: "Disposti su un basamento di legno, illuminati dall'alto, esposti all'interno di una galleria nel cuore di

²¹⁴ BROODTHAERS, Marcel, testo tratto da una conversazione con Irmeline Leeber, in *op. cit.*, p. 44.

²¹⁵ BROODTHAERS, Marcel, *Le rêve d'un jeune homme malheureux ou l'anarchiste anodin*, in "Le Salut public", Bruxelles 1945.

²¹⁶ BROODTHAERS, Marcel, prefazione dell'opera *Pense-Bête*, 1963-1964.

Bruxelles, ma soprattutto trasformati in “opera d’arte”, riuscite adesso a *vedere i miei libri*? Dopo aver ottenuto il consenso di un gallerista ed essere stati accolti con l’esclamazione “ma questa è arte, la esporrei volentieri!”, ne percepite ora il valore? Mio caro lettore distratto, non hai avuto sino ad ora la curiosità di leggere le mie poesie? Bene, adesso ti negherò per sempre questa opportunità, imbevendole nel gesso e rendendole completamente illeggibili, a meno che...”.

Infatti, seppur incollate l’una all’altra, la possibilità di entrare in contatto con esse restava, bisognava soltanto averne la volontà. Tuttavia, dopo aver preso atto del fatto che nessuno aveva avuto il coraggio d’infrangere la barriera di gesso e d’incomunicabilità e il desiderio d’impossessarsi delle sue poesie curiosando tra i loro significati, silenzi, spazi e punteggiature, Broodthaers commentava con rammarico e malinconia:

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, vivevo praticamente isolato dal punto di vista della comunicazione, essendo il mio pubblico fittizio. Improvvisamente è diventato reale, a questo livello, dove è questione di spazio e di conquista. Oggi il libro di poesie ha trovato sotto nuove forme un certo pubblico, cosa che non impedisce alla differenza di persistere²¹⁷.

Annullando la possibilità di accedere al suo ultimo libro di poesie, il libro dell’“auto-censura”, del “divieto” e del “paradosso”, che acquisiva maggiore “visibilità” nel momento stesso in cui perdeva la propria “leggibilità”, Broodthaers invitava a *guardarlo diversamente*, a scorgervi *qualcos’altro*. Ancora una volta, la possibilità di guardare diversamente ai suoi “oggetti fatti di parole”, alle sue “immagini di *coquilles* e di *charbon*”, ai suoi “libri-film”²¹⁸ e ai suoi *Film als Objekt*, ci veniva offerta dai movimenti dialettici ed “eccentrici” dell’allegoria, “la figura del futuro che ritorna dal passato” che con le sue peregrinazioni, i suoi continui *camouflages* ed imprevedibili *détournements* prende la forma dell’immaginario di cui parla, esortando ad osservare con attenzione ciò che *al di fuori* dell’immagine e della parola resta *inespresso*.

²¹⁷ BROODTHAERS, Marcel, *Dix mille francs de récompense*, in *op. cit.*, p. 44.

²¹⁸ Mi riferisco in particolar modo all’omaggio reso da Broodthaers a La Fontaine, *Le Courbeau et le Renard* realizzato nel 1967, in cui l’artista, attraverso un sofisticato gioco di sovrapposizioni e di continue sostituzioni tra testo scritto, oggetti e immagini, creava un cortocircuito fra ordini segnici e semantici differenti.

Riappropriandosi delle cinquanta copie invendute del suo “pense-bête”, sovvertendo il suo significato originario di scritto poetico e trasformandolo in *qualcosa d’altro*, Broodthaers “esponeva” il corpo “mortificato” e reificato del suo testo, rimettendolo nuovamente in gioco come “opera d’arte”. Rendendo “cosa” il proprio pensiero, Broodthaers *mostrava allegoricamente* e in tutta la sua meschinità e crudezza “la struttura essenziale dell’Arte, un processo di reificazione”²¹⁹.

Questa concezione e interpretazione materialistica dell’arte, sulla quale Benjamin Buchloh imposterà la maggior parte dei suoi scritti dedicati all’artista²²⁰, si manifestava nella consapevolezza e nel continuo smascheramento dei rapporti economici e di potere che legavano l’arte alle regole e alle logiche del mercato. La maggior parte dei lavori realizzati da Broodthaers, infatti, sono animati dalla necessità di mettere in relazione l’emergere di determinate forme di significato con i profondi cambiamenti avvenuti all’interno della società contemporanea riguardo alla concezione e alla ricezione dell’arte. Detentore sintomatico di tali mutamenti in generale e della trasformazione dell’opera d’arte in oggetto di consumo in particolare, Broodthaers, rispetto al contro-verso rapporto tra arte, mercificazione e reificazione scriveva:

Cos’è l’arte? Dall’Ottocento questa domanda è stata posta incessantemente all’artista, al direttore di museo e all’appassionato d’arte. Del resto, non credo si possa definire in modo legittimo e serio l’arte a meno che non si esamini il problema nei termini di una costante ovvero *la trasformazione dell’arte in merce*. Questo processo si è talmente accelerato al giorno d’oggi, che il valore artistico e il valore commerciale si sono confusi. Se si tratta del fenomeno della reificazione, allora *l’arte sarà una singolare rappresentazione di questo fenomeno*, una forma di tautologia²²¹ (corsivi miei).

²¹⁹ BROODTHAERS, Marcel, *Dix mille francs de récompense*, in *op. cit.*, p. 42.

²²⁰ Vedi: BUCHLOH, Benjamin H. D., *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European American Art from 1955 to 1975*, MIT Press, Cambridge 2001; BUCHLOH, Benjamin 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; BUCHLOH, Benjamin H. D., *The Museum Fictions of Marcel Broodthaers*, in A. Bronson, Peggy Gale (a cura di), *Museums by Artists*, Art Metropole, Toronto 1983, pp. 39-56; BUCHLOH, Benjamin H. D., *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, in “Artforum”, Vol. XXI, No. 1, New York, settembre 1982, pp. 43-56.

²²¹ BROODTHAERS, Marcel, *Être bien pensant ou ne pas être. Être aveugle*, in HAKKENS, Anna, *Marcel Broodthaers: Par lui-même*, Ludion / Flammarion, Gand 1998, p. 122.

Tuttavia, dietro a queste riflessioni legate alla relazione via via sempre più “concupiscente” tra arte e mercato, nel pensiero di Broodthaers si nascondeva sempre *un di più*. Chiedendosi, infatti, cosa celava lo spazio in cui erano “bloccate” le sue poesie e ricalcando scherzosamente “le mosse” del gioco del “nascondino” tipiche in un certo senso della strategia e della pratica allegorica, l’artista dichiarava:

Cosa nasconde lo spazio? Non è un gioco del tipo Lupo ci sei?

In effetti, il lupo dice ogni volta che è *altrove*, e nonostante ciò è lì.

E sappiamo che si volterà e catturerà qualcuno²²² (corsivi miei).

Ponendosi sempre *oltre* la rappresentazione e *al di là* di ogni semplice e immediata significazione, l’allegoria non è forse proprio quel “lupo” che “dice ogni volta che è *altrove*, e nonostante ciò è lì” a “disturbarci”, disorientarci e confonderci? Attraversando in modo discontinuo e sempre mutevole epoche e contesti diversi e voltandosi sulle sue “prede”, l’allegoria, non è forse “quell’insaziabile” e “temeraria” figura che di volta in volta cattura nuove immagini, oggetti, segni, significati e parole?

La sovversione e la successiva trasformazione del suo “libro preferito” in oggetto hanno una matrice fortemente autobiografica, poiché sono gli ultimi disperati tentativi di Broodthaers di suscitare, come la sua intrepida e fugace “*lézard*”, *stupéfaction* e interesse nei confronti delle sue poesie, sentite e vissute come “segni tangibili d’impegno, poiché senza ricompense”²²³.

Dopo aver descritto e “accompagnato” il “funerale di una prosa, di una poesia, della tristezza o del piacere” e la sua *trasformazione allegorica* in scultura, ci domandiamo: cosa contenevano queste raccolte di poesie piantate brutalmente nel gesso? Le poesie crudelmente sottratte al pensiero, all’ascolto e allo sguardo raccontavano di animali in fuga, “di sogni del Mare del Nord” e di isole deserte, di “cristalli del disprezzo estremamente preziosi”, di *clowns* e funamboli in bilico tra “parole eclatanti”, di castelli immersi nelle brume e di “storie senza parole” ed erano brevi, incisive come lampi ed ermetiche. In alcune di esse si percepiva l’eco degli scritti di Paul Nougé e di Marcel

²²² BROODTHAERS, Marcel, *Dix mille francs de récompense*, in *op. cit.*, p. 45.

²²³ *Ibidem*.

Mariën²²⁴, delle *images défendues* di René Magritte, della “scrittura alfabetica” di Christian Dotremont e il fascino esoterico delle poesie di Marcel Lecomte, i poeti che lo introdussero al *Surréalisme Révolutionnaire* belga durante gli anni ‘40 e con i quali condivise, insieme a René Magritte, serate a teatro e incontri letterari, ma soprattutto suggestioni, idee e riflessioni e l’interesse verso alcune pratiche dell’occultismo²²⁵.

Tuttavia è bene specificare che il rapporto di Broodthaers con il Surrealismo belga non fu mai costante e senza riserve, poiché l’artista, al contrario, ne restò sempre ai margini, ribadendo più volte che la sua opera e “l’incontro organizzato tra uova, tavoli, cozze, *casseroles* e arte” non aveva nulla a che fare con il mondo dell’immaginario e soprattutto che:

Magritte con “Questa non è una pipa” era ancora troppo Magritte. Vale a dire che non era abbastanza “Questa è una pipa”. È a partire da questa pipa che ho tentato l’avventura²²⁶.

Broodthaers era affascinato dal regno animale e amava “confondersi” con meduse, serpenti, pappagalli, tartarughe e *moules* e “nascondersi” sotto *il velo* incantatore, straniente e sovvertitore dell’allegoria, dietro i loro istinti, respiri e segreti. La sua più grande opera del resto, il *Musée d’art Moderne, Département des Aigles*, è interamente e

²²⁴ Nel 1972 Mariën dedicherà un’opera a Marcel Broodthaers, *L’étrange maladie de Monsieur B.*, un dipinto che raffigurava una *moule* chiusa sulla quale vi era scritto: “N’ouvrir qu’en cas de décès”.

²²⁵ Il sette giugno del 1947 a Bruxelles Broodthaers firmerà 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 e il successivo manifesto *La cause est entendue* (1.07.1947), il Surrealismo Rivoluzionario prenderà definitivamente le distanze da Breton e dal suo *milieu* parigino, riconoscendo il partito comunista come unica e vera istanza rivoluzionaria. Dal 1943 Broodthaers aderirà al Parti communiste de Belgique (PBC), collaborerà a molte sue iniziative e frequenterà in modo assiduo il circolo surrealista. Per approfondire la particolare declinazione del Surrealismo in Belgio, i suoi contenuti e suoi principali protagonisti e in che modo Broodthaers aderì alle loro idee e proposte, vedi: BROODTHAERS, Marcel, *Projet pour un film*, in “Le Surréalisme Révolutionnaire”, No. 1, Bruxelles, marzo-aprile 1948; MARIËN, Marcel, *L’Activité Surréaliste en Belgique (1924-1950)*, Éditions Lebeer-Hossmann, Bruxelles 1979; VAN LENNEP, J., *De Magritte a Broodthaers: Le Surréalisme en Belgique quarante ans plus tard*, in “Bulletin du Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique”, Vol. 3, Bruxelles 1984, pp. 205-244.

²²⁶ BROODTHAERS, Marcel, *Dix mille francs de récompense*, in *op. cit.*, p. 41.

ossessivamente consacrato 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”.

Jürgen Harten raccontò in un'intervista che un visitatore particolarmente attento e sagace sul “libro delle firme” collocato all'entrata della *Section des Figures* di Düsseldorf aveva scritto: “Broodthaers è l'aquila!”. Un'aquila cangiante, “folgorante” e rivoluzionaria che, seppur animata da un pensiero critico di rottura, trasfigurava allegoricamente e poeticamente ad ogni suo passo il rigore e l'austerità della “carta del mondo politica” in un'appassionata, visionaria e “ispirata” *Carte du monde poétique* (1968)... [fig. 9].



Fig. 1) Marcel Broodthaers, *Pense-Bête*, 1964, pacco di 50 libri conficcati nel gesso, sfera di plastica e gusci d'uovo su supporto di legno, 30 x 84 x 43 cm

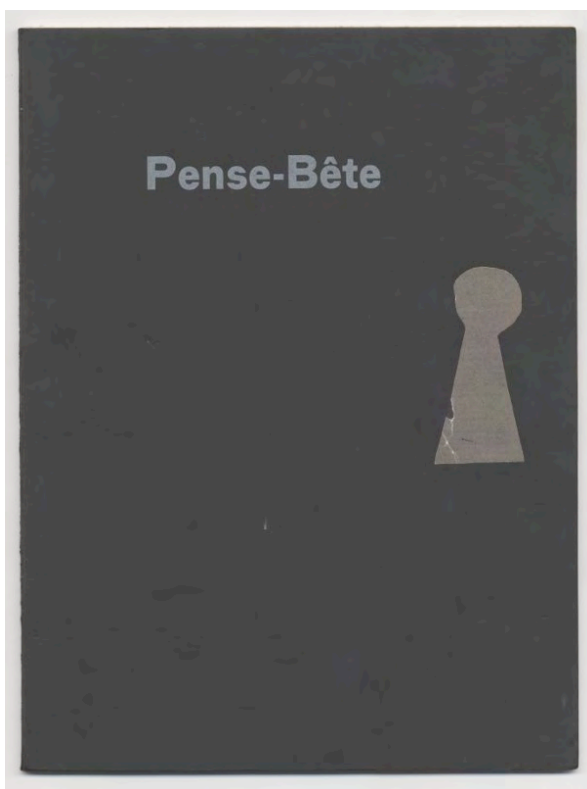


Fig. 2) Marcel Broodthaers, copertina della raccolta di poesie *Pense-Bête*, 1963-1964, sul retro dedica a Marcel Lecomte, Archives de l'Art contemporain en Belgique, AACB, Bruxelles

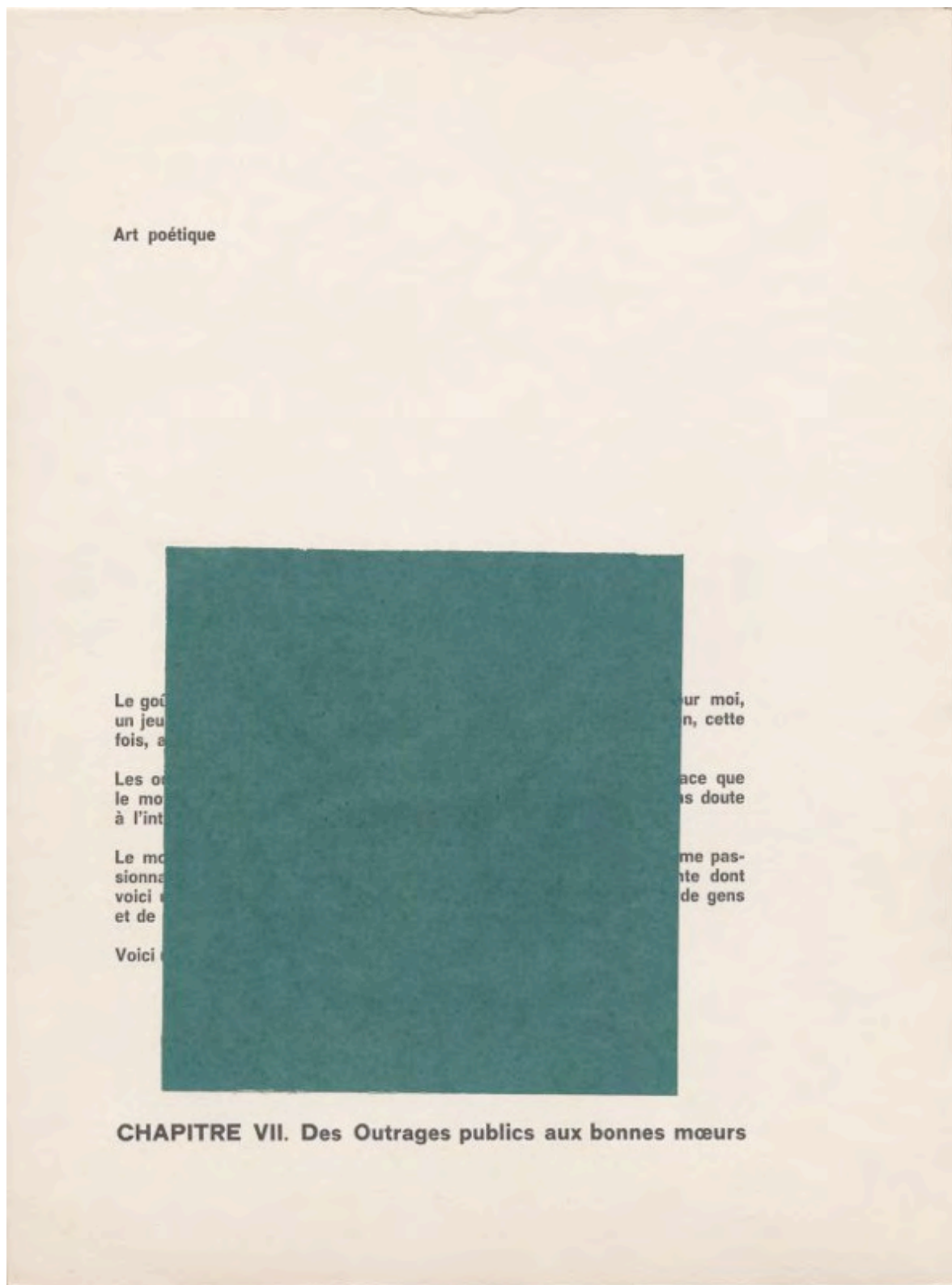


Fig. 3) M. Broodthaers, *Pense-Bête*, 1963-1964, collage e inchiostro nero su carta, 32 pp., 27,5 x 21,5 cm
Archives de l'Art contemporain en Belgique, AACB, Bruxelles

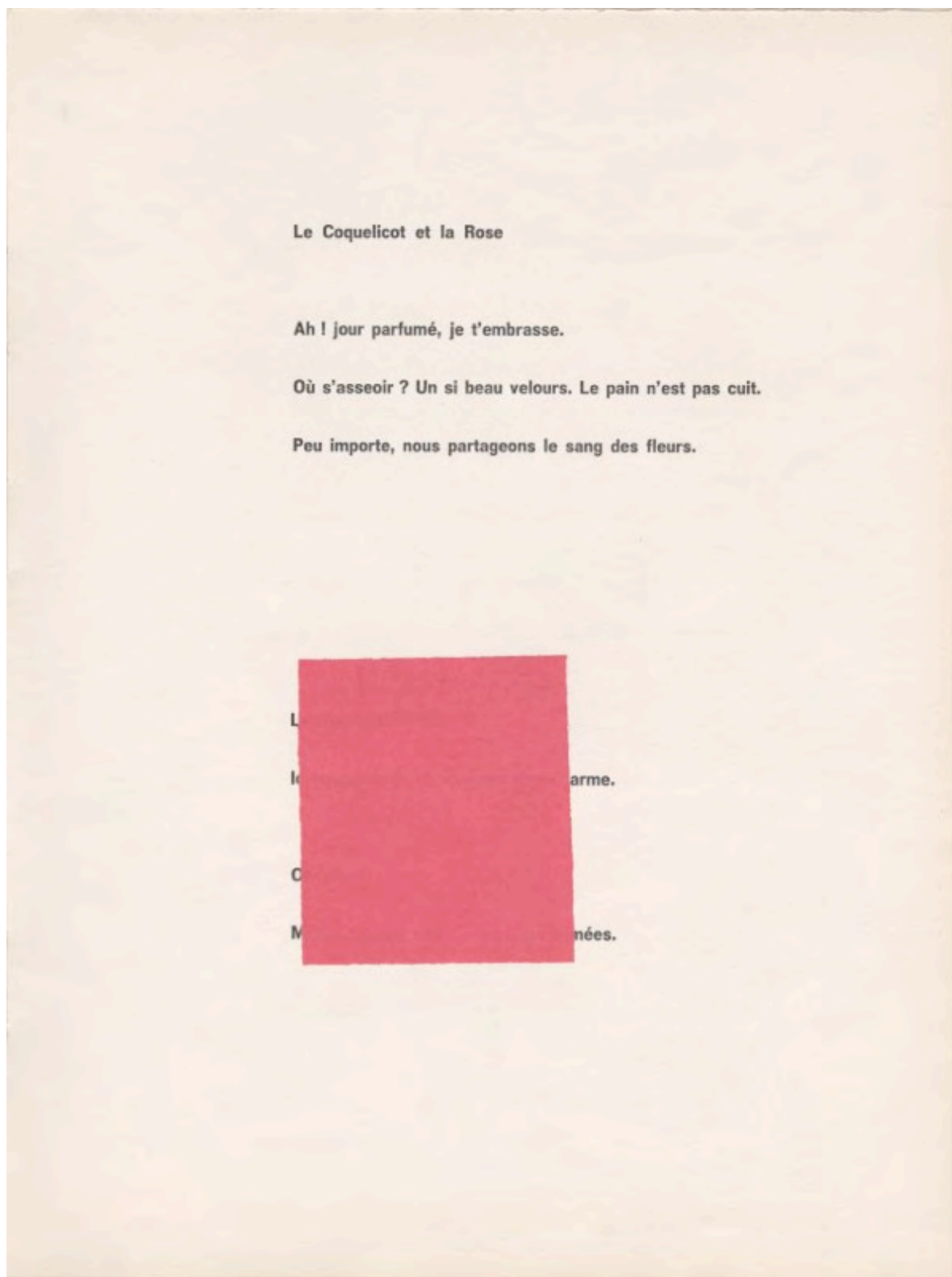


Fig. 4) M. Broodthaers, *Pense-Bête*, 1963-1964, collage e inchiostro nero su carta, 32 pp., 27,5 x 21,5 cm
Archives de l'Art contemporain en Belgique, AACB, Bruxelles

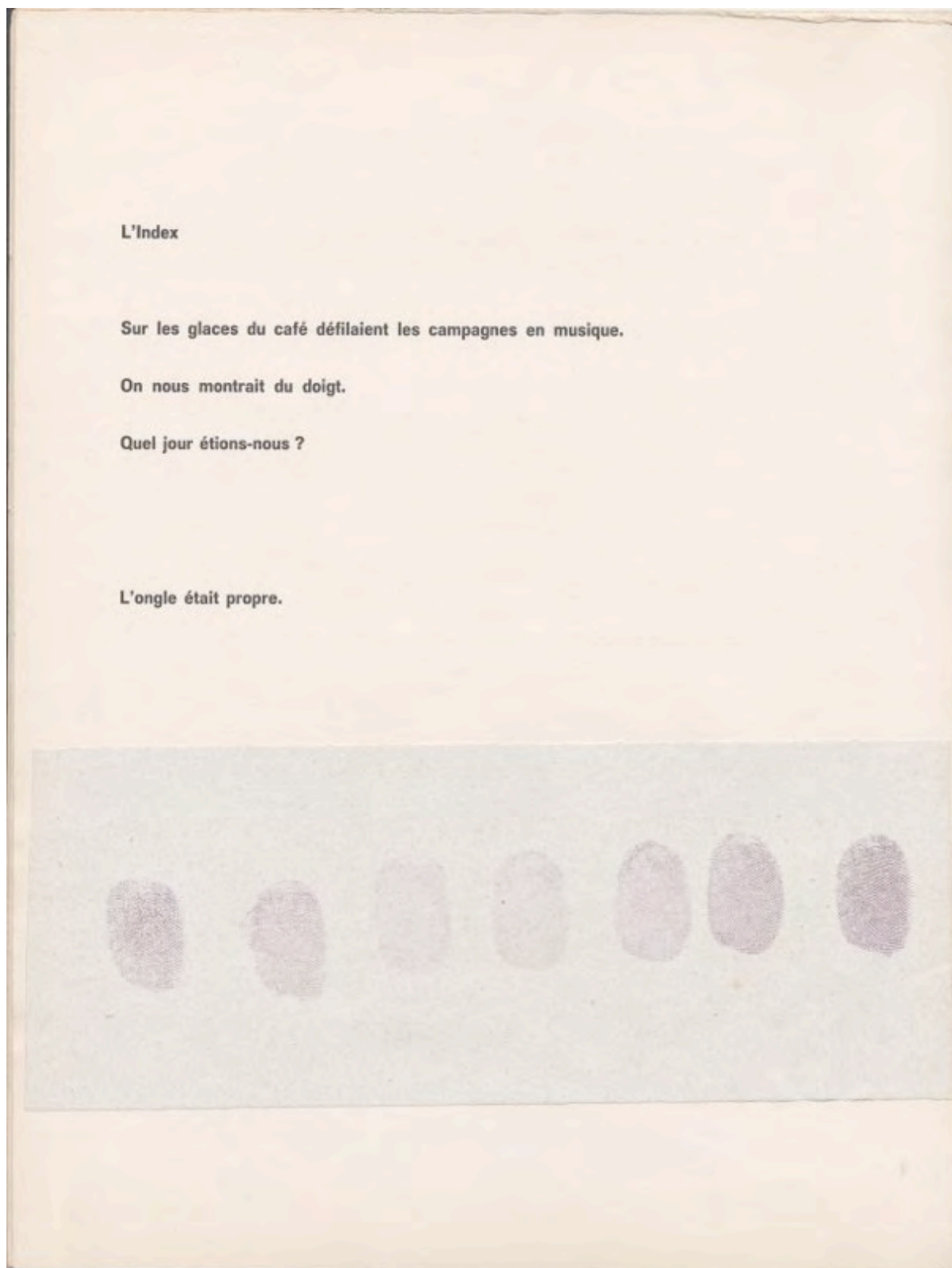


Fig. 5) M. Broodthaers, *Pense-Bête*, 1963, impronte dell'artista, collage e inchiostro nero su carta, 32 pp., 27,5 x 21,5 cm, Archives de l'Art contemporain en Belgique, AACB, Bruxelles

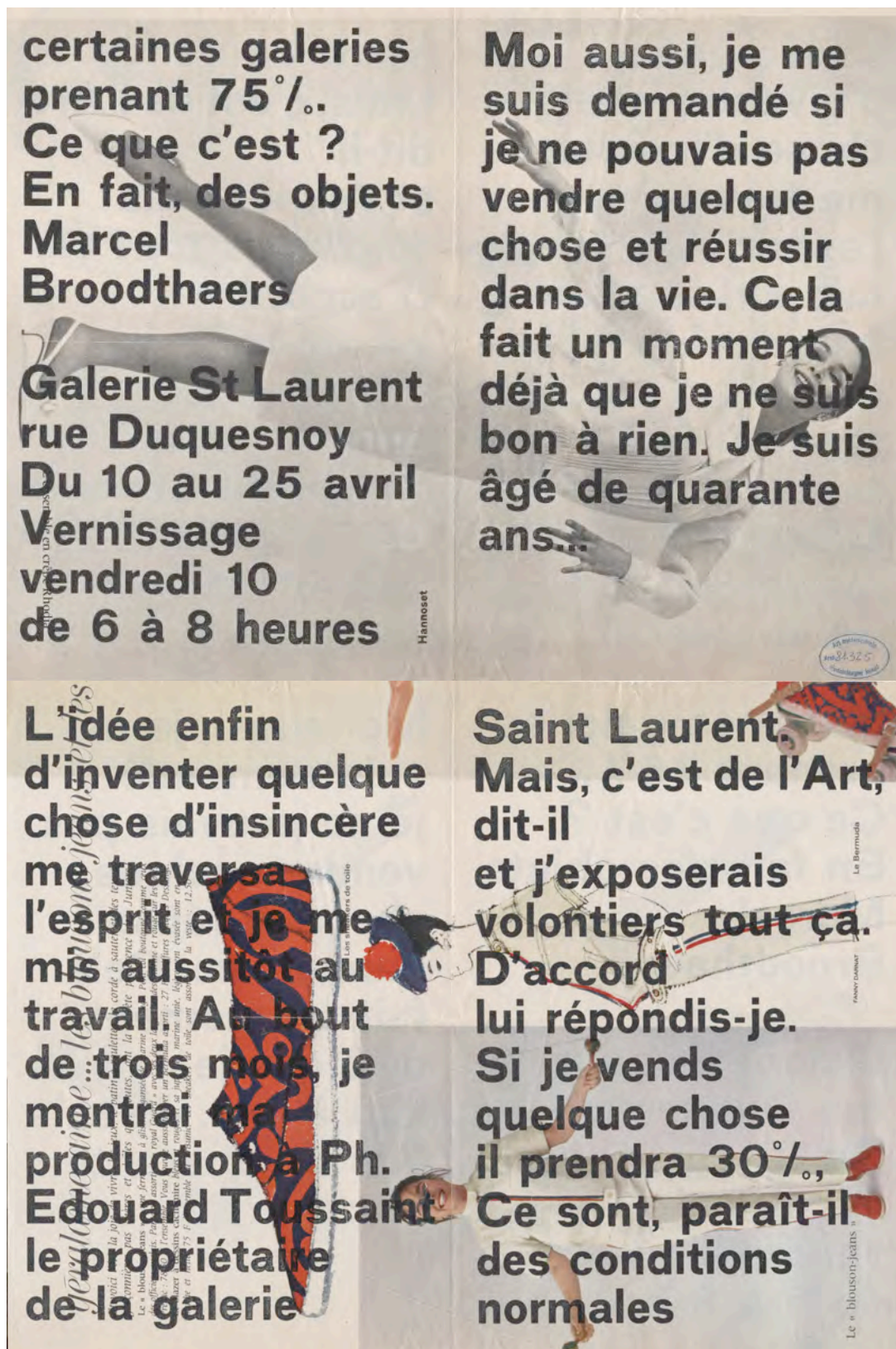


Fig. 6) Doppia pagina di giornale stampata fronte-retro utilizzata come invito alla prima mostra personale di Marcel Broodthaers alla galleria Saint-Laurent di Bruxelles, 10-25 aprile 1964, 25 x 33,5 cm
Archives de l'Art contemporain en Belgique, AACB, Bruxelles



Fig. 7) Marcel Broodthaers, tre fotogrammi del film *Le Courbeau et le Renard*, 1967, proiettati su uno schermo con cornice nera sulla quale sono stampati degli estratti del poema, 61 x 80 x 4 cm

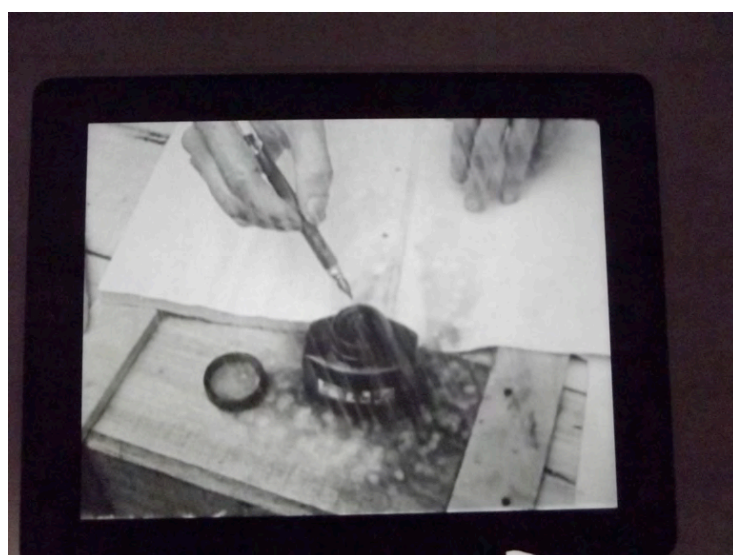


Fig. 8) Marcel Broodthaers, *La Pluie (projet pour un texte)*, 1969, fotogrammi, film 16 mm, b/n, 2 min. 30 sec.



Fig. 9) Marcel Broodthaers, *Carte du monde poétique*, 1968, cartina politica del mondo incollata su tela siglata M.B. (1968), 120 x 182,5 cm

Finzione: Il “Musée d’Art Moderne, Département des Aigles” (1968-72)

“Nel mondo realmente capovolto, il vero è un momento del falso”.

Guy Debord, *La Société du Spectacle*, 1967

“La verità della bugia esiste. Ciò determina la mia coscienza”.

Marcel Broodthaers intervistato da Johannes Cladders, Düsseldorf, gennaio 1972

Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section du XIX siècle

(rue de la Pépinière n. 30, Bruxelles, 27 settembre 1968-27 settembre 1969)

Una serie di casse d’imballaggio vuote prese in prestito da una compagnia specializzata nel trasporto di opere d’arte sulle quali comparivano le tipiche scritte “haut”, “bas”, “fragile”, “faire attention”, “picture”, delle sedie poggiate contro il muro di un piccolo giardino, un *carrousel* di diapositive, delle luci da set cinematografico, dei cavalletti per macchine fotografiche e una cinepresa disposti nello spazio, un camion della compagnia di trasposto “Continental Menkès” parcheggiato sulla strada, la scritta *Musée-Museum* dipinta a stencil su dei vetri di una finestra, e una collezione di cinquanta cartoline attaccate al muro che riproducevano a colori e in bianco e nero dei capolavori dell’Ottocento come: *Madame Recamier* e *Napoléon franchissant le Grand-Saint-Bernard* di Jacques-Louis David (entrambi del 1800), un *Autoportrait* (1804), *Mademoiselle Rivière* (1806), *La grande odalisque* (1814) e *Le bain turc* (1862) di Ingres, *Le 28 juillet*, *La liberté conduisant le peuple aux barricades* (1830) di Delacroix, *Les casseurs de pierre* (1850), *Les dormeuses* (1866) e *Bonjour Monsieur Courbet* (1889) di Courbet e infine alcune riproduzioni di disegni di Grandville²²⁷ [fig. 1 e fig. 2].

La sera del 27 settembre 1968 nasceva a Bruxelles, nella casa di Marcel Broodthaers in rue de la Pépinière n. 30, “alla presenza dei rappresentanti del mondo civile e

²²⁷ Le stesse immagini erano anche proiettate a ripetizione sul muro e su alcune casse d’imballaggio.

militare”²²⁸, il *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section du XIX siècle*²²⁹ a proposito del quale l’artista ricordava romanticamente:

Il nome *Département des Aigles* è nato da una poesia, una vecchia poesia che avevo scritto e ritrovato: “Ô Tristesse envol des canards sauvages. Ô Mélancholie Aigre Château des Aigles”. L’ho scritta quindici o vent’anni fa...è un *ricordo letterario*²³⁰ (corsivi miei).

In seguito ai movimenti di contestazione e ai moti rivoluzionari del maggio del ‘68, in un’epoca di grande rivoluzione, segnata da una profonda riflessione sui linguaggi, da forti contrasti e da un sostanziale mutamento della coscienza sociale, Broodthaers inaugurava il suo museo “prendendo la parola” in veste di Direttore con un discorso introduttivo pronunciato, oltre che da lui stesso, anche dall’ospite d’onore Johannes Cladders, direttore del *Mönchengladbach Museum*²³¹.

²²⁸ BROODTHAERS, Marcel, *Lettre ouverte* indirizzata a “Chers Amis”, Parigi 29.11.1968. Archives de l’Art contemporain en Belgique (AACB), Bruxelles.

²²⁹ L’apertura del *Museo delle Aquile* è stata preceduta da una “lettera aperta” scritta dall’artista (*Lettre ouverte*, indirizzata al “Cabinet des Ministres de la Culture”, Ostende 7.09.1968) e da un invito che in lingua francese e fiamminga annunciava: “Marcel Broodthaers ha il piacere di invitarvi ad assistere all’inaugurazione della *Sezione del XIX secolo* del *Dipartimento delle Aquile* per conto di Monsieur J. Cladders, direttore del *Mönchengladbach Museum*, che avrà luogo venerdì 27 settembre alle ore 19.30”.

Per analizzare le *Lettres ouvertes* scritte da Broodthaers prima e dopo l’apertura della *Section du XIX siècle*, firmate una volta come direttore, un’altra come collezionista e un’altra ancora come amministratore del proprio museo, si rimanda alla sezione Apparati di questa ricerca.

L’insieme di queste lettere “aperte” (1968-72), costituiranno la *Section Littéraire* del *Musée d’Art Moderne Département des Aigles*, una raffinata sezione che rifletterà sull’importanza della “diffusione” dei pensieri e delle idee da parte del museo. A questo proposito vedi: PELZER, Birgit, *Recourse to the Letter*, in “October”, Vol. 42, MIT Press, Cambridge, autunno 1987, pp. 157-181; BUCHLOH, Benjamin, *Open Letters, Industrial Poems*, in “October”, Vol. 42, MIT Press, Cambridge, autunno 1987, pp. 67-100; BORGEMEISTER, Reiner, GILISSEN, Maria, *Ceci est une Pipe/ This is a Pipe/ Die ist eine Pfeife. Section Littéraire du Musée d’Art Moderne, Départements des Aigles*, Merz, Stuttgart 2001.

²³⁰ “O Tristezza decollo di anatre selvagge. O Malinconia Aspro 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).

²³¹ Assiduo lettore di Michel Foucault, Roland Barthes, Émile Benveniste, Lucien Freud e Jacques Lacan, Broodthaers sa che la comunicazione è molto di più che la semplice e neutrale trasmissione di un messaggio, sa che la posizione del soggetto cambia continuamente all’interno di un discorso in un costante movimento di *débrayage* ed *embrayage* e sa perfettamente che “il parlare” è prima di tutto la messa in atto di un “rapporto di forza e di potere” che si stabilisce tra gli interlocutori. La scelta di Broodthaers d’inaugurare la *Sezione del XIX secolo* con un discorso introduttivo pronunciato da un direttore di museo, infatti, non è casuale ma storicamente fondata. Per approfondire come queste analisi abbiano inciso sull’opera di Broodthaers, vedi: BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale I e II*, Gallimard, Paris 1966 e

Il *Musée des Aigles* s'inseriva all'interno di una "costellazione artistica" in piena effervescenza e sperimentazione creativa dove, in un clima di forte indipendenza e di contestazione radicale verso i dettami imposti da logiche capitalistiche e rigori "accademici", lo statuto, le definizioni e il ruolo dell'opera d'arte erano completamente messi in discussione²³².

In Belgio la protesta degli artisti, nata per denunciare la repressione culturale da parte delle istituzioni, la censura di alcuni artisti visivi, scrittori, letterati e cineasti e la mancanza di un museo di arte contemporanea nella capitale, si radicalizzò nelle azioni del *Vrije Aktie Groep Antwerpen* e con l'occupazione del Palais des Beaux-Arts di Bruxelles dove, dalla fine del mese di maggio del 1968, si alternarono una serie di assemblee libere. Come animatore di molti dibattiti e manifestazioni pubbliche e in qualità di presidente di una delle prime *assemblées libres*, Broodthaers fu una figura chiave per lo sviluppo di questi movimenti di opposizione e per la nascita di numerose discussioni "tra artisti" che sfociarono nella pubblicazione del *Cahier de revendications des artistes belges*²³³. In una delle sue prime *Lettres ouvertes* e con un preciso riferimento all'atto di violenza commesso su Andy Warhol, leggiamo:

Palais des Beaux-Arts, 7.06.1968

1974 (tr. it. *Problemi di linguistica generale I e II*, Il Saggiatore, Milano 1971 e 1985); FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969 (tr. it. *L'Archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1999); FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris 1966 (tr. it. *Le parole e le cose*, BUR, Milano 1978); BARTHES, Roland, *Éléments de sémiologie*, Éditions du Seuil, Paris 1960 (tr. it. *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino 1966); BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris 1972 (tr. it. *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, Einaudi, Torino 1982); LACAN, Jacques, *Écrits*, Éditions du Seuil, Paris 1966 (tr. it. *Scritti*, 2 volumi, Einaudi, Torino 1974). Inoltre, per analizzare il modo in cui Broodthaers ha utilizzato il discorso e la lettura come vere e proprie forme d'arte, vedi i film: BROODTHAERS, Marcel, *Une Discussion Inaugurale*, 1968, 16mm, bianco e nero, muto, 8 min. 30 sec, Bruxelles e *Speakers Corner*, 1972, 16mm, bianco e nero, muto, 8 min, Londra.

²³² Nello stesso anno in cui inaugurava il *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section du XIX siècle*, le Musée de La Haye presentava una monumentale mostra dedicata alla *Minimal Art*, il Moderna Museet di Stoccolma organizzava la prima retrospettiva di Andy Warhol in Europa e Sol LeWitt realizzava il suo primo *Wall Drawing*.

²³³ Vedi: *Cahier de revendications des artistes belges*, pubblicato dal Conseil national belge des arts plastiques, Laconti, Bruxelles 1968; DEVILLEZ, Virginie, *Art, pouvoir et participation dans les années '68. What happened?*, in LECLERQ, Catherine, DEVILLEZ, Virginie, *Mass Moving, Un aspect de l'art contemporain en Belgique*, Dexia Banque, Bruxelles 2004, pp. 37-55; FRANEAU, Nicolas, *Mai '68, une revendication politique et libertaire. L'implication des artistes belges par l'occupation du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles*, in "Chaiers de l'Université Libre de Bruxelles" 2001-2002.

Ai miei amici,

Calma e silenzio. Un gesto fondamentale è stato fatto qui che getta una nuova luce sulla cultura e sulle aspirazioni di qualcuno al suo controllo, in un verso o nell'altro. Ciò significa che la cultura è una materia obbediente.

Che cos'è la cultura? Scrivo. Ho preso la parola.

Sono mediatore per un'ora o due. Io dico io. Riprendo la mia attitudine personale. Temo l'anonimato. (Mi piacerebbe controllare il senso della cultura). Non ho delle rivendicazioni materiali da fare, nonostante mi ubriachi con la zuppa di cavoli. Attraverso tutto questo, proteggere una forma di libertà d'espressione nuovamente acquisita, che mi sembra preziosa per il nostro patrimonio culturale.

Una parola ancora per tutti coloro che non hanno partecipato a queste assemblee o che le hanno disprezzate: non bisogna sentirsi venduti prima ancora di essere stati acquistati.

Amici miei,

piango con voi per Andy Warhol.

Marcel Broodthaers²³⁴

La prima "cellula" del *Museo delle Aquile* nacque come risposta reazionaria a questi avvenimenti, con lo scopo preciso di aprire un dibattito critico e politico sul ruolo delle istituzioni nei confronti della società e sul rapporto tra arte, ideologia, cultura e mercato. In una piccola *maison* dei primi anni del Novecento situata nel cuore della città di Bruxelles, Broodthaers, insieme a un ristretto gruppo di artisti, collezionisti, galleristi e direttori di museo, rifletteva sullo statuto dell'arte e delle istituzioni in rapporto ad essa, ponendo le seguenti domande: cos'è l'arte? Che ruolo ha l'artista all'interno della società? Quali sono i confini politici, giuridici ed economici del museo e qual è la sua posizione istituzionale rispetto alla determinazione, alla presentazione e alla diffusione dell'opera d'arte? Cosa deve contenere un museo? Quale rapporto di necessità lega l'arte al museo? Riguardo all'origine, ai contenuti e all'evoluzione del *Museo delle Aquile*, Broodthaers dichiarava:

²³⁴ BROODTHAERS, Marcel, *Lettre ouverte*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 7.06.1968 Archives de l'Art contemporain en Belgique (AACB), Bruxelles.

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 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 rimballato 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. Ma la questione essenziale nel nostro paese prima di tutto, è il problema del linguaggio di questa critica, della sua formulazione, della presentazione dei diversi problemi e contenuti, del concetto di pittura e della nozione storica di museo²³⁵ (corsivi miei).

Broodthaers individua e circonda con il *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* e come vedremo più avanti in ogni sua differente *Section*, la cornice solitamente invisibile dell'istituzione, marcando tutte le sfere attraverso cui il potere opera e crea insieme di sapere, riconoscendo nel museo uno dei principali luoghi di concentrazione,

²³⁵ BROODTHAERS, Marcel, intervista a cura di Freddy de Vree, Gand 1969, in HAKKENS, Anna, *Marcel Broodthaers: Par lui-même*, Ludion / Flammarion, Gand 1998, p. 68. L'idea di museo di Broodthaers è strettamente legata al concetto di *décor*, termine che ricorre molto spesso nei suoi scritti. Tuttavia, è bene specificare che il significato di questa parola si discosta dall'accezione inglese e italiana di mera "decorazione" poiché nella lingua francese *décor* significa anche "allestimento", *mise en scène* ed è proprio in questa specifica accezione che questo termine deve essere letto in rapporto all'opera di Broodthaers. Inoltre, riguardo al significato della parola *décor*, nel dizionario francese Larousse leggiamo: "Apparenza che nasconde una realtà differente". Il *Museo delle Aquile* non era forse proprio questo? Un'apparenza che attraverso l'installazione di casse, iscrizioni e cartoline in un appartamento, celava in realtà un'aspra critica verso la politica culturale dello stato belga sul finire degli anni '60?

di produzione e di diffusione dell'industria culturale²³⁶. Luogo d'autorità e di prestigio 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" in cui si riflette edonisticamente e narcisisticamente l'ideologia capitalista della società del consumo.

Negli stessi anni in cui Buren installava nei musei le sue bande monocrome verticali di diversi colori e dimensioni ed Haacke vi affiggeva le sue serie fotografiche, e nel momento stesso in cui Asher ne forzava con i suoi interventi *site-specific* i confini politici, ideologici ed istituzionali, Broodthaers costruiva nella sua stessa casa il proprio museo al contempo pubblico e romanticamente solitario con alcune scritte, qualche cassa di legno e con delle cartoline postali di formato 95 x 65 cm attaccate al muro²³⁷ [fig. 3, fig. 4, fig. 5 e fig. 6]. Rispetto al significato e al ruolo del suo *Musée des Aigles* e con il suo solito piglio spiazzante, l'artista, in una lettera inviata a Konrad Fischer e a Rolf Wederer, scriveva:

[q]uesto museo, un *décor*, rappresenta per me una situazione, un sistema definito da oggetti, da scritte e da diverse attività come questa nel momento in cui vi scrivo... Se questo museo è una riflessione specifica sull'arte (che si manifesta attraverso uno spazio aperto sulla strada e chiuso

²³⁶ Per avere una visione generale del *Musée des Aigles* e nello stesso tempo per approfondire ogni sua singola *Sections*, vedi: HAIDU, Rachel, *Speech and Politics e History*, in *The Absence of Work. Marcel Broodthaers, 1964-1976*, MIT Press, Cambridge 2010, pp. 107-224.

²³⁷ Interrogando la natura dell'arte nel suo rapporto con il sistema culturale, politico ed istituzionale, Broodthaers, insieme a Buren, Asher ed Haacke ha dato identità a quel filone d'indagine definito dalla critica d'arte come *Institutional Critique*. Tuttavia, un esempio emblematico della diversità tra queste esperienze artistiche è rappresentato dalle opere esposte da Broodthaers e Haacke alla *Documenta 5* di Kassel. Mentre Haacke, infatti, proponeva la terza serie dei sondaggi in cui invitava i visitatori a depositare i loro dati e loro risposte (*Documenta Besucher Profil*, 1972), aprendo una riflessione sulle loro identità politiche, sociali, geografiche e culturali, Broodthaers esponeva le sue aquile di bronzo, laccate d'oro e delle cornici vuote. All'immediatezza, chiarezza e franchezza dei "contenitori sociali" di Haacke, Broodthaers replicava allegoricamente con le sue immagini e *collages* di aquile ritagliate da riviste e manifesti e con una serie di raffinate cornici antiche di legno che invece di racchiudere dipinti come abitualmente ci si aspetterebbe, incorniciavano il nero dei pannelli utilizzati per costruire le pareti della *Section Publicité* del *Museo delle Aquile*. Per approfondire questa *Sezione* si rimanda alla lettura del paragrafo successivo di questa ricerca. Vedi inoltre: SZEEMANN, Harald (a cura di), *Documenta 5*, catalogo della mostra, Kassel, 30 giugno-8 ottobre, Verlag Documenta, Kassel 1972; BUCHLOH, Benjamin 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; BAKER, George, *This Is Not an Advertisement: Marcel Broodthaers's Section Publicité*, in "Artforum", Vol. XXXIV, No. 9, New York, maggio 1996, pp. 86-89.

sul lato del giardino), cosa significa questa lettera al di là della semplice comunicazione che ci lega? E che ruolo gioca l'antica macchina CONTINENTAL?

.....?²³⁸

Un luogo dunque scandito soltanto da una serie di oggetti, da determinati eventi come discussioni e letture aperte al pubblico e da alcune iscrizioni che suggerivano allo spettatore di trovarsi all'interno di un "museo" (*Musée-Museum. Section XIX siècle-Afdeling XIX eeuw, Département des Aigles-Vleugel Afdeling*). Un museo messo significativamente tra "virgolette" poiché come Broodthaers stesso dichiarò, sin dai primi battiti di questa straordinaria avventura, nato come finzione (ha sempre finto con tutte le sue forze di essere un vero museo) "nella finzione stessa" (dentro la logica del museo tradizionale), per rovesciarne dall'interno i paradigmi e smascherarne l'apparato ideologico che subdolamente presiede, definisce e organizza ciascun sistema di conoscenza²³⁹. Definendo il proprio museo come una dimensione ingannevole e fittizia e riflettendo sul modo in cui questa *finzione* avrebbe potuto agire sui visitatori, Broodthaers dichiarava:

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 ad un ospedale, ad una prigione, ed 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?²⁴⁰ (corsivi miei)

²³⁸ BROODTHAERS, Marcel, *Lettre ouverte* indirizzata a Rolf Wederer e Konrad Fischer, Bruxelles, 25.08.1969. Archives de l'Art contemporain en Belgique (AACB), Bruxelles.

²³⁹ Rifacendosi al Barthes di *Mythologies*, Buchloh, rispetto al modo in cui Broodthaers si è impossessato dei codici, delle regole e dei linguaggi del museo, parlerà di "contro-appropriazione" e di "contro-finzione". Per approfondire quest'aspetto, si rimanda alla lettura del paragrafo successivo di questa ricerca in cui si analizza la *Sezione delle figure del Museo delle Aquile*.

²⁴⁰ BROODTHAERS, Marcel, intervista a cura di Freddy de Vree, in HAKKENS, Anna, *Marcel Broodthaers: Par lui-même*, Loudion / Flammarion, Gand 1998, pp. 75-76. È bene sottolineare ancora una volta che seppur "fittizio", il *Museo delle Aquile* non è un luogo "immaginario", poiché non resta nella mente dell'artista, ma viene effettivamente realizzato.

Le riproduzioni su cartolina de *La Grande Odalisque* avvolta in un morbido e prezioso turbante color oro e argento, del sensuale e lascivo *Le bain turc* di Ingres e dei disegni di ponti sospesi su delle sfere e di animali in abiti *fin de siècle* realizzati da Grandville, il disegnatore per eccellenza delle *Esposizioni Universali* e “dell’intrinizzazione della merce e dell’aureola che la circonda”²⁴¹, non sono immagini strappate casualmente dalla storia dell’arte, ma raffinate e sofisticate rappresentazioni allegoriche che introducono elegantemente lo spettatore nel terreno controverso della *finzione* nell’arte [fig. 7 e fig. 8]. Riguardo al profondo fascino suscitato dall’opera di Ingres, Broodthaers affermava: Non sono né un pittore né un violinista. Ciò che veramente m’interessa è Ingres. Non sono interessato a Cézanne e alle sue mele²⁴².

Perché Ingres contrapposto alle mele di Cézanne? Perché *Mademoiselle Rivière* contrapposta a delle mele disposte su un tavolo? Perché la “posa” leziosa e innaturale di un ritratto contrapposta alla realtà e all’umiltà di una natura morta?

La risposta a questa domanda abita proprio la dimensione dell’*artificio* e dell’*inganno* nell’arte costantemente interrogata e 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 da Ingres. Il loro fascino per l’artista risiede nel loro manierismo in grado di trasfigurare la realtà delle cose²⁴³.

²⁴¹ BENJAMIN, Walter, *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955 (tr. it. *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962, p. 151).

²⁴² Apparsa per la prima volta in francese e fiammingo nel catalogo della mostra *Marcel Broodthaers: Catalogue/Catalogus*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 27 settembre-3 novembre 1974, questa citazione del pensiero di Broodthaers, che originariamente venne pubblicata come risposta ad un’intervista a cura di Irmeline Lebeer, in realtà è il frutto di un’autointervista realizzata da Broodthaers nel 1974 dal titolo *Dix mille francs de récompense*. Vedi: BUCHLOH, Benjamin H. D. (a cura di), *Marcel Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*, in “October”, Vol. 42, MIT Press, Cambridge, autunno 1987, pp. 39-48.

²⁴³ Baudelaire è stato uno dei primi pensatori e scrittori della modernità a capire l’importanza della moda nell’arte e a individuare in essa i primi segni del fenomeno storico della reificazione. Broodthaers ne è perfettamente consapevole ed è per questo motivo che Baudelaire è uno dei suoi autori di maggior riferimento. Per approfondire il modo in cui Baudelaire colse e descrisse i primi sintomi del processo di reificazione nell’arte e il suo progressivo legame con “l’industria della seduzione”, si rimanda alla lettura del primo capitolo di questa ricerca in cui si analizzano gli scritti benjaminiani dedicati a questo autore e all’emergere della figura dell’allegoria nella modernità. Nel *Salon Parisien* del 1846 Baudelaire, mentre osservava alcuni soggetti dipinti da

Broodthaers non sa che farsene della nuda semplicità di alcune mele, poiché è attratto in modo ossessivo dai quei pittori che hanno celebrato il carattere feticistico della merce come Grandville ed esaltato l'indole menzognera dell'arte come Ingres²⁴⁴. In un passo di una *Lettre ouverte* scritta dall'artista nel 1968 firmata *Département des Aigles* leggiamo:

Viva la storia di Ingres! Questo grido risuona dal fondo della mia coscienza [...]. I discorsi vertevano sul destino dell'arte (Grandville). I discorsi vertevano sulla sorte dell'arte (Ingres). I discorsi vertevano sulla relazione tra violenza istituzionale e violenza poetica²⁴⁵.

Nella sua casa-*atelier* Broodthaers creò una dimensione molto particolare, al contempo fittiva ed effettiva, privata e pubblica, artificiale e memoriale in cui si alternavano dibattiti, assemblee, concerti e proiezioni di film e documentari, un luogo irriverente e straordinariamente poetico che “armato di finzione” rimetteva radicalmente e provocatoriamente in discussione la formazione delle ideologie nella società contemporanea e il ruolo del museo nella definizione, esposizione e trasmissione dell'opera d'arte, riconoscendo in quest'ultima il valore di scambio per eccellenza del capitalismo avanzato.

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 suo 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”. Vedi: BAUDELAIRE, Charles, *Écrits sur l'art in Oeuvres 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).

²⁴⁴ Ingres incarna per Broodthaers quel tipo di mentalità borghese che riflette narcisisticamente la propria immagine ricorrendo ai “trucchi” dell'arte e ai fasti dell'antichità. Riguardo alla complessità del rapporto tra finzione e realtà nell'opera di Ingres, Baudelaire, nel suo saggio *sull'Esposizione Universale* del 1855, scriveva: “Ingres crede che la natura debba essere corretta, emendata, e che l'inganno felice, piacevole, tutto per la delizia degli occhi, non sia soltanto un diritto ma un dovere. Si era detto sino ad ora che la natura andava interpretata, trasposta nel suo complesso ed in tutta la sua logica, ma nelle opere del nostro maestro ricorre non poche volte dolo, astuzia, violenza, per non dire *gioco di baro* e *sgambetto*” (corsivi miei). Vedi: BAUDELAIRE, Charles, *op. cit.*, p. 1172.

²⁴⁵ BROODTHAERS, Marcel, *Lettre ouverte* indirizzata a “Chers Amis”, Parigi 29.11.1968. Archives de l'Art contemporain en Belgique (AACB), Bruxelles.

Erano, inoltre, gli anni in cui le esperienze legate alla performance, alla *site-specificity*, alle sperimentazioni sul linguaggio e sul corpo, alla “smaterializzazione” dell’oggetto artistico, alla ricerca poetico-visuale e alla riappropriazione creativa dello spazio urbano e sociale, trovavano la loro massima e radicale espressione²⁴⁶.

Era il tempo in cui in Italia Fabio Mauri, dopo un lungo lavoro artistico dedicato alla riflessione sul rapporto tra arte, storia e ideologie dominanti, scriveva:

L’ideologia è la storia d’Europa. È l’oggetto grave europeo, la sua effettiva bottiglia, analcolica o d’alta etilicità²⁴⁷

e in cui Vincenzo Agnetti, altro insigne poeta e artista “allegorico” del XX secolo, costruiva il suo *Progetto per un Amleto Politico* e incideva su del feltro l’immagine temporalmente differita “*Quando mi vidi non c’ero*”²⁴⁸.

Alla letteralità e all’intellegibilità di pratiche artistiche volte verso lo spazio pubblico, la corporeità e il sociale, ma soprattutto riguardo alle varie manifestazioni dell’ideologia capitalista e ai meccanismi di fascinazione e di falsificazione perpetrati dal mercato dell’arte, Broodthaers replicava con l’arma demistificatrice, sediziosa, provocatrice e

²⁴⁶ Per approfondire la ricchezza e la molteplicità delle ricerche artistiche realizzate in America e in Europa tra gli anni ‘60 e ‘70, vedi: GOLDBERG, RoseLee, *Performance, Live Art 1909 to the Present*, Thames and Hudson, London 1979; JONES, Amelia, *Body Art / Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1998; LIPPARD, Lucy R., *Six Years: the Dematerialization of the Art Object From 1966 to 1972*, Berkeley University of California Press, Berkeley 1973; MORGAN, Robert C., *Conceptual Art: An American Perspective*, McFarland, Jefferson (North Carolina) 1994; ALBERRO, Alexander, STIMSON, Blake, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, MIT Press, Cambridge 1999; PELZER, Birgit, *Cache-toi objet. La Révolution introuvable*, in MOURE, Gloria, *Behind the Facts. Interfunktionen 1968-1975*, Ediciones Polígrafa, Barcelona 2004; ALBERRO, Alexander, STIMSON, Blake, *Institutional Critique. An Anthology of Artists’ Writings*, MIT Press, Cambridge 2009.

²⁴⁷ MAURI, Fabio, *Scritti in mostra. L’avanguardia come zona 1958-2008*, a cura di F.A. Miglietti, il Saggiatore, Milano 2008, p. 229. Per analizzare cosa accadeva in Italia tra la fine degli anni ‘60 e la metà degli anni ‘70, vedi: BIGNAMI, Silvia, PIOSELLI, Alessandra (a cura di), *Fuori! Arte e spazio urbano 1968-1976*, catalogo della mostra, Museo del ‘900, Milano 15 aprile-4 settembre 2011; CASERO, Cristina, Di RADDÒ, Elena, *Anni ‘70: l’arte dell’impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell’arte italiana*, Silvana, Cinisello Balsamo 2009; CAMEL, Luciano, *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 Salerniana, 10 agosto-31 ottobre 1996; VERGINE, Lea, *Attraverso l’arte, pratica politica / pagare il ‘68*, Arcana, Roma 1976; CRISPOLTI, Enrico, *Ambiente come sociale. La Biennale 1976*, catalogo della mostra, Venezia, Giardini di Castello, 18 luglio-10 ottobre 1976.

²⁴⁸ Vincenzo Agnetti, *Progetto per un Amleto politico*, 1973, scultura in acciaio tubolare con tavola numerata, 86 x 180 cm e *Quando mi vidi non c’ero*, 1971, feltro, 63 x 60 cm.

dialetticamente tormentata dell'allegoria. La prossimità, l'immediatezza, il contatto, la partecipazione e la reciprocità messe in atto in molte opere e interventi artistici realizzati tra gli anni '60 e '70, non trovavano alcuno spazio nel suo *Museo delle Aquile* "allegoricamente" *engagé*.

I dipinti di Delacroix, Ingres e Courbet e i disegni di Gandville attaccati semplicemente con dei chiodi al muro, erano riproduzioni in bianco e nero senza spessore, il camion "Continental" parcheggiato davanti all'entrata dell'abitazione e le casse disposte a terra o poggiate alle pareti erano *vuote* e il videoproiettore proiettava a rotazione immagini di opere d'arte *distanti* nel tempo e nello spazio. Questi elementi, che intrecciati idealmente insieme costituivano l'orditura critica, analitica e concettuale della *Section du XIX siècle*, erano forme significativamente e provocatoriamente *assenti* che invitavano a "leggere tra le righe" e a scorgere in filigrana la complessità di una dimensione che, seppur reale, restava sempre allegoricamente *altrove*.

L'allegoria, d'altronde, come un'abile e intrepida "prestigiatrice", ogni volta ci suggerisce che è in un *altro luogo* ma, tuttavia, nello stesso momento ci ricorda che è sempre lì a turbare il pensiero e a "infastidire" le immagini. È esattamente attraverso la lente di questa "ubiquità semantica" che il vuoto delle casse d'imballaggio, delle riproduzioni su cartolina e del camion di trasporto "Continental" deve essere letto, ovvero come *vuoto allegorico* attraverso cui l'artista ha ricreato allusivamente e restituito implicitamente il vuoto istituzionale e politico che in quel dato momento storico definiva la vita artistica, sociale e culturale del Belgio.



Intimamente legata al commercio e alle regole dell'industria culturale, l'attività artistica per Broodthaers è profondamente "insincera" e "inautentica" e per questo motivo non può avere la pretesa di trasmettere contenuti di natura politica e sociale, né tantomeno illudersi di "poter migliorare e cambiare le cose"²⁴⁹.

²⁴⁹ Interrogandosi sulle ragioni dell'arte moderna dopo Auschwitz, Adorno nella sua *Teoria estetica* (1969) dichiarò perentoriamente che la "macchia della bugia" non era più cancellabile dall'arte. Broodthaers rifiuta totalmente l'idea di un'arte "politica" attiva nella sfera sociale. Nel diverso valore attribuito all'arte, inoltre, si determina la profonda divergenza tra il suo pensiero e quello di un altro grande artista degli anni '70, Joseph Beuys che, al contrario, sul "concetto ampliato di arte" ha costruito e definito la propria teoria e pratica artistica. Questa "differenza" diventerà il soggetto principale di un'opera realizzata da Broodthaers nel 1973, il raffinato libro

Bisogna, al contrario, smascherarne le aporie nel suo rapporto controverso con la politica, la cultura di massa e l'estetica della merce e, come l'artista stesso dichiarò durante un'intervista, "comprenderne la moda, seguirla e tentarne infine una definizione". Per Broodthaers ogni atto artistico di "opposizione" finisce inevitabilmente con il riprodurre ciò che voleva 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 vittima delle astuzie e degli inganni della logica capitalista²⁵⁰.

Con lo sguardo lungimirante del "materialista storico"²⁵¹, di colui che ha saputo cogliere, ancor prima della sua effettiva realizzazione, l'irreversibile trasformazione dell'arte e delle teorie ad essa connesse in oggetti di consumo, Broodthaers affermava:

[è] più saggio prevedere che noi stessi agiremo da capitalisti, insomma, che in quanto collezionisti e artisti o ispiratori di un nuovo tipo di galleria, saremo sopraffatti dalle strutture

d'artista, *Magie. Art e Politique*, in cui la possibilità di un'arte "magicamente politica" è provocatoriamente messa sotto accusa dall'artista belga.

Il 25 settembre del 1972 Broodthaers scrive una lettera a Beuys che sarà pubblicata il 3 ottobre dello stesso anno nella rivista *Rheinische Post* di Düsseldorf con il titolo *Politica della magia? Lettera aperta di Broodthaers a Beuys: La nostra relazione si è fatta difficile*. Nella prima parte del libro, sotto la sezione "Politica", accanto alla pagina del giornale tedesco, appariva la traduzione in inglese, francese e tedesco della lettera inviata da Broodthaers a Beuys. Lettera, è bene specificarlo, composta dai frammenti di un precedente scritto inviato da Offembach a Wagner ritrovato, come Broodthaers dichiarò in più di un'occasione, in una "vecchia mansarda di Colonia". Nelle pagine di *Magie. Art et Politique* l'autore di opere e operette diventerà l'alter ego di Broodthaers, mentre il teorico della "gesamtkunstwerk" quello di Beuys. Nell'aspra critica mossa da Offenbach a Wagner riguardo la confusione tra arte e politica, si rifletteva integralmente la critica di Broodthaers nei confronti dell'opera di Beuys. Alla *Living Sculpture* e agli insegnamenti pedagogici di Beuys dedicati all'ambiente, alla natura e all'ecologia, ma soprattutto al suo "credo messianico", l'artista belga opponeva un cinismo dissacrante che tuttavia sappiamo bene in grado di sradicare le certezze nel profondo.

²⁵⁰ Nel 1974, sulla copertina della rivista tedesca d'avanguardia *Interfunktionen*, all'epoca diretta da Benjamin Buchloh, Broodthaers, in francese, tedesco e inglese scriveva: "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". Vedi: BROODTHAERS, Marcel (a cura di), copertina di *Interfunktionen*, No. 11, Colonia, inverno 1974.

²⁵¹ In molte occasioni 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. Per approfondire i contenuti di queste analisi rispetto all'opera di Broodthaers e la loro influenza sulla critica d'arte tra gli anni '80 e '90, si rimanda alla lettura del primo e del secondo capitolo di questa ricerca.

profonde del sistema e che necessariamente ne riprodurremmo la struttura capitalista [...]. 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 collassare [...]. Non appena ho iniziato a fare arte, la mia, quella che ho copiato, lo sfruttamento delle conseguenze politiche di questa attività mi è parso ambiguo, sospetto, troppo angelico. Se il prodotto artistico è cosa della cosa, *la teoria diventa proprietà privata*²⁵² (corsivi miei).

Nel diverso valore attribuito al linguaggio e nel suo utilizzo, si radicalizza, infatti, la sostanziale divergenza tra l'opera di Broodthaers e quella degli esponenti dell'Arte Concettuale. Alla presunta chiarezza, trasparenza e neutralità della parola celebrata da questi ultimi, Broodthaers oppone sempre l'opacità, l'instabilità e la complessità di un messaggio "sporcato d'esperienza". Alla domanda "ci sono oggetti cui tiene ancora?" l'artista, stabilendo una netta separazione tra linguaggio poetico e linguaggio artistico, rispondeva:

Sì, alcuni. Sono poetici, vale a dire colpevoli nell'"Arte come linguaggio" e innocenti nel "linguaggio come Arte"²⁵³.

Davanti ai lavori di Broodthaers in generale e al suo *Museo delle Aquile* in particolare, lo spettatore non è mai a suo agio e "al sicuro", poiché intervengono costantemente elementi che turbano lo sguardo, frustrano il significato e sconvolgono le attese.

Broodthaers ricalca meticolosamente le pratiche, le leggi e i meccanismi del museo, rendendone intellegibili le regole, i segreti e le strategie di mistificazione. Come l'artista dichiarò durante una conversazione con Jürgen Harten e Katharina Schmidt:

Il *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* 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 credibilità²⁵⁴.

²⁵² BROODTHAERS, Marcel (a cura di), *Dix mille francs de récompense*, auto-intervista realizzata nel 1974, in *op. cit.*, pp. 42-45.

²⁵³ BROODTHAERS, Marcel (a cura di), *Dix mille francs de récompense*, auto-intervista realizzata nel 1974, in *op. cit.*, pp. 39-48.

²⁵⁴ BROODTHAERS, Marcel, intervista a cura di Jürgen Harten e Katharina Schmidt, in HAKKENS, Anna, *Marcel Broodthaers: Par lui-même*, Loudion / Flammarion, Gand 1998, p. 81.

Impadronendosi di unità oggettive e semantiche preesistenti, l'allegoria, non è forse un *furto* di un'immagine e del suo significato? Ponendosi *oltre* l'immagine di cui si è impossessata, l'allegoria non *illude* forse lo spettatore di essere costantemente lì, all'interno dei confini dell'opera, quando invece è sempre concettualmente *altrove*? Costruendo intorno alle sue "vittime" delle strutture logico-concettuali aggiuntive, l'allegoria non cerca forse di infondere ai suoi *artifici* maggior efficacia, valore e veridicità?

Indossata la "maschera dell'allegorista" Broodthaers si appropriava dell'idea e dell'immagine del museo tradizionale per sovvertirla e problematizzarla dal suo interno stesso, rubando e vuotando la sua realtà originaria e riempiendola di *finzione*. Il *Museo delle Aquile* non compariva in alcuna guida turistica, le casse d'imballaggio apparentemente piene non contenevano nessuna opera d'arte, *La liberté conduisant le peuple aux barricades* di Delacroix, *Madame Recamier* di David e *Le bain turc* di Ingres erano semplici riproduzioni commerciali e le luci distribuite nello spazio dell'abitazione non illuminavano nulla.

La nuova immagine del museo che Broodthaers sottopone attentamente al nostro sguardo con il suo *Museo delle Aquile*, è un'immagine artificialmente rovesciata, una *contro*-immagine allegorica, illusiva e allusiva, straniata e straniante, una figura critica e paradossale, spossessata dalle sue originarie certezze, abitudini, convinzioni e convenzioni in cui, come scrisse Debord nella sua *Société du Spectacle*, "il vero è un momento del falso". Come "nel mondo realmente capovolto" immaginato e descritto dallo scrittore e cineasta francese, il falso è la dimensione preliminare al vero e non il suo opposto, così nel *Museo delle Aquile* di Broodthaers "la verità della bugia esiste". Baudelaire chiudeva 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 mentire²⁵⁵.

Il *décor*, la “messa in scena” nella sua casa-*atelier* dei primi anni del Novecento di un piccolo e solitario museo fatto di luci, parole, oggetti, suoni e immagini, non è forse “quell’*utile illusione*” che ha gettato una nuova e significativa luce sui meccanismi dell’arte e del sistema che le ruota attorno? “Il museo della finzione”, non è forse quella dimensione dichiaratamente falsa e per questo motivo “infinitamente più vicina al vero” attraverso cui lo spettatore ha elaborato una nuova consapevolezza critica nei confronti di un linguaggio e di una logica museale che stabilisce cos’è arte e cosa non lo è? Nel *Museo delle Aquile*, l’illusione precede la realtà, è la fase pregiudiziale alla comprensione del reale, non la sua antitesi. In esso, la finzione, con le sue “delizie”, inganni e provocazioni, diviene a tutti gli effetti, lo strumento critico e immaginifico attraverso cui è “possibile afferrare la realtà e ciò che essa nasconde”²⁵⁶. Non è un caso, infatti, che nella sua opera Broodthaers si sia servito mirabilmente e ripetutamente delle seduzioni, delle arguzie e dei segreti dell’allegoria, la figura per eccellenza del pensiero e dello sguardo dialettico che della finzione ha fatto sempre la condizione stessa della verità.



Trascorso esattamente un anno, la sera del 27 settembre del 1969, il *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section du XIX siècle* chiudeva, lasciando dietro di sé le schegge e le suggestioni di una dimensione al contempo reale e *finzionale* unica nella sua storia e nel suo genere e a proposito della quale l’artista affermava:

Il caso è l’unica, la sola luce in un’avventura come questa. *Il caso* vi libera e ci permette di continuare il nostro cammino nella direzione intrapresa, così che diventiamo coscienti, in un modo del tutto particolare, di ciò che abbiamo iniziato²⁵⁷ (corsivi miei).

²⁵⁵ BAUDELAIRE, Charles, *op. cit.*, p. 1255.

²⁵⁶ BROODTHAERS, Marcel (a cura di), *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Sections des Figures, Der Adler vom Oligozän bis Heute*, catalogo della mostra, Vol. II, p. 19, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 16 maggio-9 luglio 1972.

²⁵⁷ Marcel Broodthaers durante una conversazione con Jürgen Harten e Katharina Schmidt pubblicata nel comunicato stampa della mostra *Der Adler von Oligozän bis heute, Section des*

Dopo aver staccato le cartoline dal muro ed aver imballato sedie, casse di legno e luci, Broodthaers traslocava ad Anversa presso l'A 37 90 89, uno spazio dedicato all'arte diretto da Kaspar König, portando con sé le intuizioni, le riflessioni e le provocazioni maturate nel corso di un intero anno²⁵⁸.

Dalle ceneri ancora ardenti e straordinariamente fertili della *Section du XIX siècle* nasceva la *Section du XVII siècle* del *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, anch'essa costruita esclusivamente con del materiale d'imballaggio, mediante l'arrangiamento di alcune sedie e casse di legno e attraverso la disposizione di una serie di riproduzioni di dipinti e disegni del XIX secolo attaccate al muro, anch'essa straordinariamente e "sibillinamente" allegorica²⁵⁹ [fig. 9].

Figures del *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 16 maggio-9 luglio 1972.

²⁵⁸ Anche la chiusura del museo fu accompagnata da una cerimonia "ufficiale" e da un invito che annunciava: "Marcel Broodthaers ha il piacere di invitarvi alla cerimonia di chiusura della *Sezione del XIX secolo* del *Dipartimento delle Aquile* che avrà luogo sabato 27 settembre alle ore 18.00. Un servizio di trasporto è previsto per condurre gli invitati ad Anversa presso lo spazio espositivo *A 37 90 89* in Beeldhouwersstraat n. 46, dove avrà luogo l'inaugurazione della *Sezione del XVII secolo* per conto del Sig. P. K. Van Daalen, Direttore del Zeeuws Museum di Middelbourg".

²⁵⁹ Il *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* conoscerà dal 1968 al 1972 dodici diverse sezioni delle quali in questa sede, per motivi legati al taglio specifico dato a questa ricerca, si analizzeranno solo quelle prettamente a carattere allegorico.

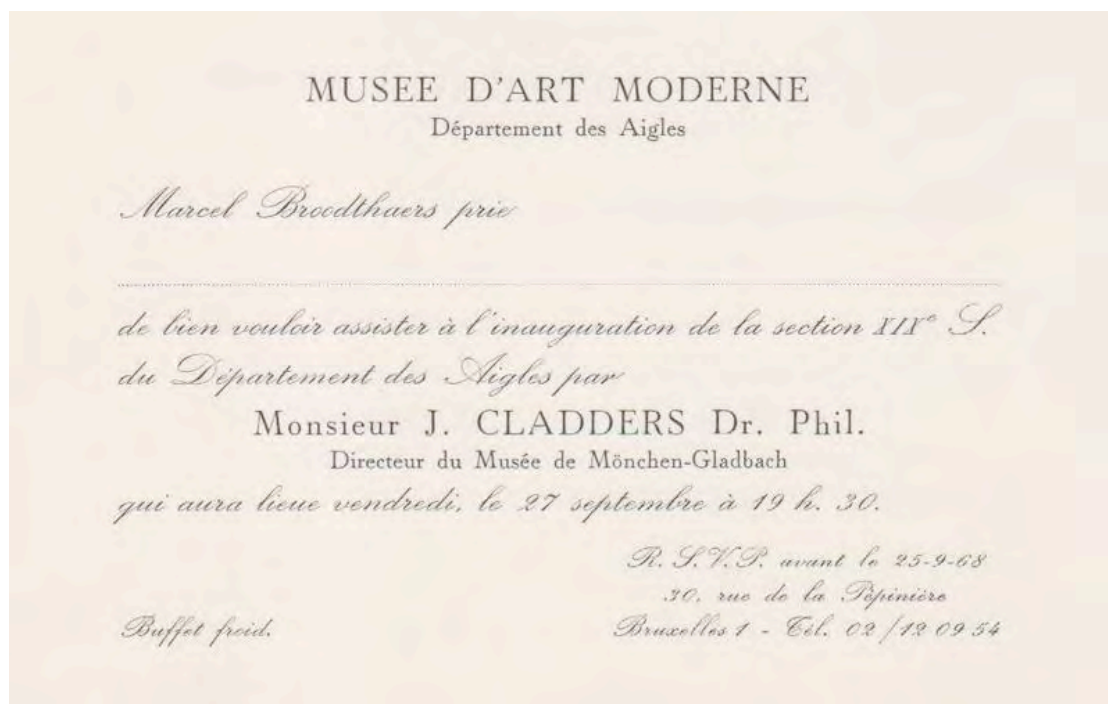


Fig. 1) Marcel Broodthaers, invito all'inaugurazione del *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section du XIX siècle*, rue de la Pépinière n. 30, Bruxelles, 25.09.1968



Fig. 2) Marcel Broodthaers durante l'inaugurazione del *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIX siècle*, rue de la Pépinière n. 30, Bruxelles, 27 settembre 1968



Fig. 3) Marcel Broodthaers, interno del *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIX siècle*, rue de la Pépinière n. 30, Bruxelles, 27 settembre 1968 – 27 settembre 1969



Fig. 4) Marcel Broodthaers, particolare della cassetta delle lettere del *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIX siècle*, rue de la Pépinière n. 30, Bruxelles, 27 settembre 1968 – 27 settembre 1969

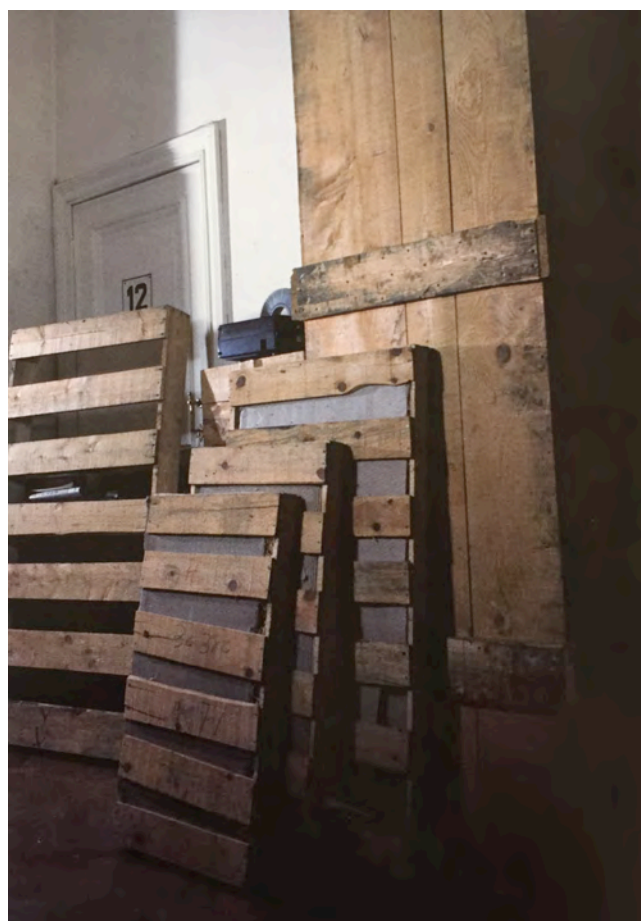


Fig. 5 e Fig. 6) Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section du XIX^e siècle* (particolari), rue della Pépinière n. 30, Bruxelles, 27 settembre 1968 - 27 settembre 1969



Fig. 7) Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Mademoiselle Rivière*, 1805, olio su tela, 116 x 90 cm

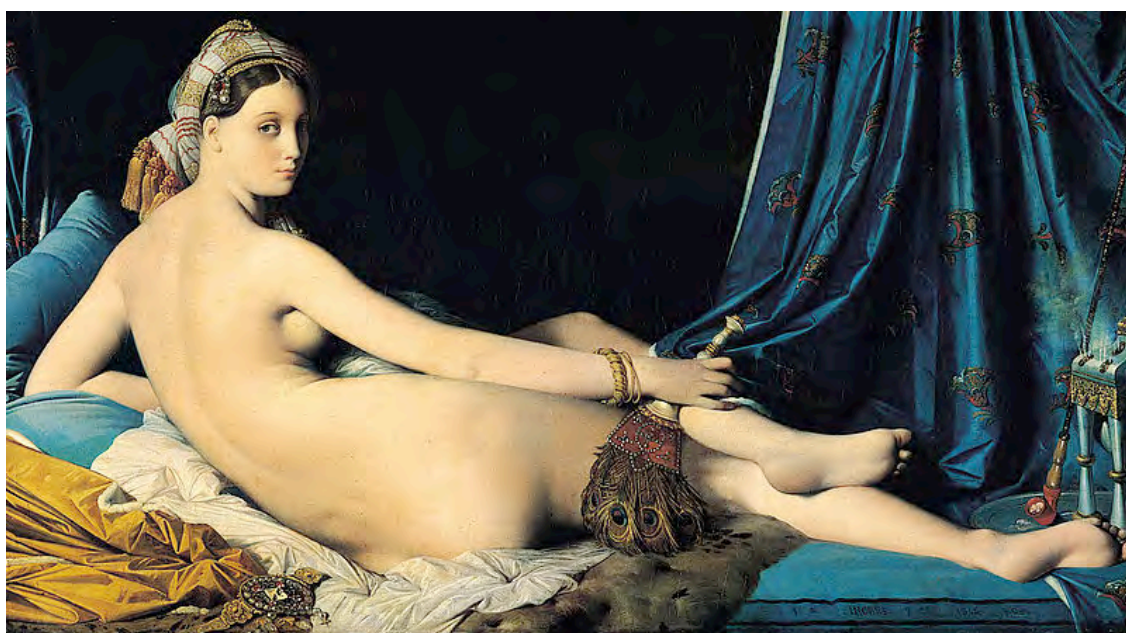


Fig. 8) Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La Grande Odalisque*, 1814, olio su tela, 91 x 162 cm



Fig. 9) Marcel Broodthaers, vista dell'esposizione del *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XVII siècle*, A 37 90 89, Anversa, 27 settembre-4 ottobre 1969

Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures
Der Adler vom Oligozän bis Heute, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 16 maggio-9 luglio 1972

“Ho immaginato un Readymade reciproco: usare un Rembrandt *come* tavolo da stiro”.
Marcel Duchamp*

“Il titolo non contraddice il disegno; *afferma in modo diverso*”.
René Magritte**

Dopo quattro anni di migrazioni, rivolgimenti, interruzioni e trasformazioni, la figura dell'aquila, sinora soltanto nominata ed evocata nelle differenti *Sections du Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, in lettere, manifesti, appunti e note sparse, prendeva forma all'interno della Kunsthalle di Düsseldorf, trascrivendosi sensibilmente in sculture, dipinti e oggetti di varia natura e provenienza²⁶⁰. Da silente e immateriale “presenza”, custode di un'idea e di un'immagine rivoluzionaria di museo inteso come “istituzione” di potere, l'aquila, con la sua copiosa eredità mitologica, simbolica e ideologica, diveniva corpo intellegibile ed “esponibile”, varcando prepotentemente le porte di un'istituzione tedesca dedicata all'arte. Con le sue fantasie, provocazioni, suggestioni e idiosincrasie, il *Museo delle Aquile* era entrato ormai ufficialmente a far parte di un vero e proprio museo e la sua nuova *Section des Figures* era pronta a far capitolare altre certezze, logiche e rigori legati all'arte, al mercato e alle istituzioni. Come “collezionista”, “conservatore” e “curatore” del proprio *Musée des Aigles*, Broodthaers è senz'altro un pioniere: è stato, infatti, il fondatore di un museo e l'organizzatore di una mostra monumentale, *L'Aquila dall'Oligocene ai nostri giorni*,

*DUCHAMP, Marcel, *Discours au Musée d'Art Moderne de New York*, 1961, in *Duchamp du signe. Écrits*, Flammarion, Paris 1994, pp. 191-192 (tr. it., Marcel Duchamp. Scritti, Abscondita, Milano 2005, pp. 38-39).

** Magritte scrisse questa frase sul retro di una delle differenti versioni dell'opera *La Trahison des images* (1928).

²⁶⁰ Nell'arco di questi quattro anni, Broodthaers attraverserà il Belgio, i Paesi Bassi e la Germania, organizzando l'esposizione delle differenti *Sections* del suo itinerante e “fuggitivo” *Musée des Aigles*. Nasceranno così: la *Section Littéraire* a Bruxelles e Ostende (1968-1971), la *Section Documentaire* sulla spiaggia di Le Coq nel mese di agosto del 1969, la *Section Folkloristique* presso lo Zeeuws Museum di Middelburg nel 1970, la *Section Cinéma* a Düsseldorf (1971-1972) e la *Section Financière* in occasione della partecipazione della galleria Michael Werner alla fiera di Colonia nel 1971.

unica nella sua storia e nel suo genere che riuniva e presentava a Düsseldorf i mutamenti della figura dell'aquila nel corso dei secoli e in diverse culture attraverso un insieme eterogeneo di centinaia di oggetti [fig. 10]²⁶¹.

Nelle sale della Kunsthalle, allora diretta da Jürgen Harten, erano esposte aquile impagliate, di bronzo, laccate d'oro, di carta, di ceramica, di legno e d'argento, aquile che decoravano sculture, fibule, bandiere, elmi, manifesti, emblemi, dipinti, maioliche, fregi, porcellane e arazzi, aquile che comparivano in riviste, che ornavano gioielli antichi, stemmi nobiliari, armi araldiche e architetture e aquile che venivano proiettate sul muro da un *carrousel* per diapositive e che apparivano in articoli di massa come ad esempio in piccoli *gadgets* e *souvenirs* di plastica. Ogni singolo oggetto, *feticcio* e immagine esposta nel *Musée des Aigles, Section des Figures*, era accompagnato da un numero d'inventario scelto arbitrariamente dall'artista (Fig. 0; Fig.1; Fig. 2 e a seguire), lo stesso che compariva accanto alle opere presentate all'interno del catalogo della mostra²⁶². Nulla era lasciato al caso nel "museo della finzione", tutto rientrava nel disegno compiutamente studiato e organizzato dalla mente contraddittoria e straordinariamente fervida dell'artista.

Ed infine, a coronare questa vasta e diversificata collezione di aquile, un dipinto ad olio realizzato da Gerhard Richter, *Adler* (1972), che con un'austera inquadratura dal basso verso l'alto ritraeva in tutta la sua eleganza, autorevolezza e minacciosità l'animale poggiato su un trespolo²⁶³ [fig. 11].

²⁶¹ Per aprire un confronto tra la meticolosa operazione di Broodthaers e la figura del collezionista descritta da Walter Benjamin nel suo saggio *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico* (1937), vedi: CRIMP, Douglas, *This Is Not a Museum of Art*, in *On the Museum's Ruins*, MIT Press, Cambridge 1993, pp. 200-235.

²⁶² La "Fig. 0" del *Département des Aigles, Section des Figures*, accompagnava un dipinto della fine dell'800 che raffigurava un castello neogotico immerso nelle brume e che recava la scritta "*Ô Mélancolie aigre château des aigles*", un verso di una poesia che Broodthaers scrisse nel 1954 e che venne pubblicata per la prima volta nella raccolta di scritti poetici intitolata *Mon Livre d'ogre* (L'Enseigne de l'Arquebuse du Silence, Ostende 1957). Nella versione integrale della poesia leggiamo: "O Tristesse envol des canards sauvages Viol d'oiseaux au grenier des forêts O Mélancolie aigre château des aigles" ("O Tristezza volo di anatre selvagge Stupro di uccelli ai sottotetti delle foreste O Malinconia acre castello delle aquile" – dove si perdono i giochi di variazione sonora vol-viol, aigre-aigles). Quest'ultimo verso dal sapore romantico, ricorre anche in un *assemblage* realizzato originariamente per la *Section Cinéma* (Burgplatz n. 12, Düsseldorf, gennaio 1971-ottobre 1972) e successivamente esposto nella *Section Publicité* (*Documenta 5*, Kassel, 20 giugno-8 ottobre 1972).

²⁶³ Su commissione di Broodthaers, Richter realizzò due differenti versioni di quest'opera. La prima, intenzionalmente sfocata e leggermente sottotono, la seconda, che fu inserita all'interno della collezione della *Section des Figures*, molto più nitida e definita.

Broodthaers cercò e collezionò in modo ossessivo ogni oggetto caratterizzato dal motivo figurativo dell'aquila, curiosando nei musei d'arte, di storia e di archeologia, rovistando nei mercati delle pulci, in negozi d'antiquariato e frugando tra gli scaffali di antiche biblioteche, rivolgendosi ad amici, mercanti e gallerie d'arte²⁶⁴.

Con la perizia dello storico, l'esperienza dell'antiquario, la passione di un vero e proprio collezionista e l'ostinazione dell'archeologo – dopo gli *après coups* dell'*Archeologia del sapere* di Foucault –, Broodthaers raccolse e archiviò nel suo museo dell'“inganno”, duemila anni di storia del simbolo del Sacro Romano Impero, dell'Impero austro-ungarico, degli Stati Uniti d'America e del Terzo Reich, attaccandolo alle pareti, sistemandolo all'interno di vetrine e disponendolo a terra, ma soprattutto espose duemila anni di storia del pensiero delle ideologie dominanti, concentrati saldamente e icasticamente in un'unica immagine: il simbolo per antonomasia dell'imperialismo e del potere politico, religioso e militare che tuttavia, posto vicino a confezioni di burro olandesi, a *dépliants* del Touring Club, a scatole di Bêtise de Cambrai e a delle pallide imitazioni e riproduzioni fotografiche di stemmi di confraternite, scudetti di squadre di calcio e loghi di club automobilistici, era completamente ridotto a squallido simulacro.

Tutti questi oggetti erano sottoposti da Broodthaers ad un principio uniformante di serializzazione e ripetizione. Ogni gerarchia tra di essi era completamente sospesa e nessuno di loro spiccava per doti o qualità, poiché, come all'interno di un grande mosaico, ogni singolo elemento doveva servire alla costruzione dell'insieme²⁶⁵. Ma prima di tutto ad essere nel mirino del *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section*

²⁶⁴ Nel *Museo delle Aquile*, oltre a sculture, pubblicità e oggetti realizzati in diverse parti del mondo, erano esposti più di 300 dipinti raffiguranti l'immagine dell'aquila come ad esempio: *Les fanatiques* di Magritte (1955), *La Liberté (Helvetia)* di Böcklin (1891) e il *Ratto di Ganimede* di Rubens (1636-37). Broodthaers ottenne il prestito di queste opere da parte di numerose collezioni private, musei e gallerie d'arte grazie alla collaborazione di quarantaquattro musei europei e al sostegno della Kunsthalle di Düsseldorf. Inoltre, all'interno di questo eccentrico e poliedrico museo, si alternavano proiezioni di film e diapositive. Una di queste sezioni in particolare, dedicata alla figura dell'aquila nella pubblicità, costituirà la *Section Publicité* del *Musée des Aigles* e sarà presentata alla *Documenta 5* di Kassel. Per approfondire questa sezione, vedi il paragrafo successivo: *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles. Section Publicité, d'Art Moderne et Galerie du XX siècle*.

²⁶⁵ Buchloh analizzerà la presentazione di questi oggetti, descrivendo il loro ordine e la loro disposizione come una struttura rigorosamente paratattica. A questo proposito vedi: BUCHLOH, Benjamin, *Contemplating Publicity: Marcel Broodthaers' Section Publicité* in BUCHLOH, Benjamin (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, pp. 87-99.

des Figures era l'immagine dell'autorità e del prestigio dell'arte che dietro una semplice targhetta di plastica impressa con la scritta "CECI N'EST PAS UN OBJET D'ART" crollava definitivamente [fig. 12 e fig. 13]. In un'auto-intervista dell'artista leggiamo:

La *Sezione delle Figure* raggruppava pitture, sculture e oggetti provenienti da numerosi musei. Ogni pezzo era accompagnato dalla nota: "Questa non è un'opera d'arte" – che si trattasse di un vaso sumero proveniente dal Louvre o di un totem del British Museum o di una pubblicità strappata da un giornale [...]. Credo di aver sottolineato il principio di autorità che rende il simbolo dell'Aquila il colonnello dell'Arte²⁶⁶.

Lo spettatore, infatti, era invitato da Broodthaers a confrontarsi con il peso simbolico, la storia e con il ricco patrimonio mitologico di quest'animale e contemporaneamente con la lapidarietà di questa frase che, "ottenuta mediante la contrazione di un concetto di Duchamp e di un pensiero antitetico di Magritte"²⁶⁷, ne negava perentoriamente e ripetutamente l'identità.

Riguardo alla possibilità di far maturare nello spettatore, grazie a questo confronto, uno sguardo critico sull'arte e sul modo in cui era esposta in pubblico, Broodthaers, nel testo intitolato *Méthode, Adler, Ideologie, Publikum* pubblicato nel catalogo della mostra, scriveva:

"Questa non è... questa non è un'opera d'arte". Ciò non significa nient'altro che: mia brava gente, come siete cieca! Ci si trova dunque davanti a questa scelta: o l'informazione rispetto all'arte cosiddetta moderna ha prodotto il suo effetto e ogni aquila diviene semplicemente un elemento di un metodo, o la scritta si trova lì come pura assurdità, vale a dire che continua a situarsi sotto il livello delle idee di Duchamp e Magritte. Allora la mostra si svilupperà di nuovo secondo i principi classici: l'aquila nell'arte, nella storia, nell'etnologia... Sono certo che avrei avuto molte meno possibilità con il serpente, il leone o la tartaruga²⁶⁸.

²⁶⁶ BROODTHAERS, Marcel, *Dix mille francs de récompense*, auto-intervista realizzata nel 1974, in BUCHLOH, Benjamin H. D. (a cura di), *Marcel Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*, in "October", Vol. 42, MIT Press, Cambridge, autunno 1987, pp. 46-47.

²⁶⁷ BROODTHAERS, Marcel, *Dix mille francs de récompense*, auto-intervista realizzata nel 1974, in *op. cit.*, p. 46.

²⁶⁸ BROODTHAERS, Marcel, *Adler, Ideologie, Publikum*, in *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Sections des Figures, Der Adler vom Oligozän bis Heute*, catalogo della mostra, Vol. I, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 16 maggio-9 luglio 1972, p. 16. Questo

Lo spartiacque aperto dalla dichiarazione “Questa non è un’opera d’arte” era netto e chiaro e la posizione di Broodthaers non lasciava alcun dubbio in merito: o ci si posizionava *al di sotto* del varco rivoluzionario aperto da Duchamp e Magritte, o perfettamente allineati ad esso.

Nonostante ciò, i dubbi riguardo l’esito della mostra restavano e a questo proposito, in un testo che accompagnava l’esposizione, l’artista dichiarava:

L’Aigle de l’Oligocène à nos jours è stata presentata come una mostra sperimentale, ciò significa che il suo risultato non era stato stabilito sin dall’inizio. Non potevo affermare con certezza che non sarebbe sorta nessuna contraddizione tra la mia intenzione originaria e il risultato finale. Inizialmente non potevo dare un parere critico a questo riguardo. In effetti, mi era impossibile prevedere quale sarebbe stata la reazione alla ripetizione della piccola etichetta che accompagnava l’oggetto con la scritta “Questa non è un’opera d’arte”. Non potevo prevedere le conseguenze artistiche e ideologiche che sarebbero potute scaturire dall’accumulo del simbolo della potenza divina e dello spirito di conquista²⁶⁹.

Riempendo in modo ossessivo le sale della Kunsthalle di Düsseldorf con “Questa non è un’opera d’arte” (“Ciò che mi ha permesso di decorare l’orinatoio di Duchamp con lo stemma dell’Aquila che fuma la pipa”, affermava l’artista...) e invitando in questo modo lo spettatore a considerare ogni singolo oggetto raffigurante l’emblema dell’aquila come tale, spogliato e spossessato letteralmente da ogni orpello e surplus mitologico, Broodthaers rendeva intellegibile il passaggio solitamente invisibile dal reale all’ideologico, mostrando la trasfigurazione della realtà del mondo nell’immagine sedicente del mondo. A proposito della distanza fraposta dall’arte tra sé e lo spettatore e riguardo all’intento “iconoclasta” della sua impresa, Broodthaers scriveva:

Tutto è aquila in arte, tutto è stile, superiorità, tutto riflette le cose da lontano e separatamente. Per la gente comune l’artista è una sorta d’intermediario tra gli uomini e gli dei, come l’aquila...

catalogo fu interamente ideato e realizzato da Broodthaers, apparse in due piccoli volumi e venne pubblicato in lingua tedesca dalla Kunsthalle di Düsseldorf in edizione limitata.

²⁶⁹ BROODTHAERS, Marcel, *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Sections des Figures, Der Adler vom Oligozän bis Heute*, catalogo della mostra, Vol. II, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 16 maggio-9 luglio 1972, p. 4.

Demistificando il simbolo dell'aquila, cerco nello stesso tempo di demistificare l'arte e contemporaneamente di restituire la funzione reale del museo in una società come la nostra²⁷⁰.

Dichiarando ripetutamente che il suo museo non collezionava né esponeva “pezzi d'arte”, ma semplicemente una serie diversificata di oggetti realizzati nel corso dei secoli in differenti culture, Broodthaers ne mostrava provocatoriamente l'aura fittiva, presentandola come il vile prodotto di una mediazione e di una costruzione artificiale da parte del museo, delle istituzioni e delle classi sociali dominanti²⁷¹.

Oltre a presidiare una delle maggiori fonti del potere istituzionale e a rendere questo stesso centro una propria opera, Broodthaers, con una parodia perfettamente congegnata delle pratiche usuali del museo tradizionale (le tassonomie, i criteri di classificazione, serializzazione, inventariazione, catalogazione e di ordinamento cronologico)²⁷², replicava con le astuzie, i linguaggi e le provocazioni dell'arte alle riflessioni aperte da Foucault che, nella sua *Archéologie du savoir* (1969), riflettendo sui meccanismi e sui dispositivi istituzionali che nel tempo fondano e regolano i “campi d'esistenza e d'emergenza” delle “funzioni enunciative” come le prigioni, gli ospedali e i manicomi, scriveva:

Queste relazioni si stabiliscono tra istituzioni, processi economici e sociali, forme di comportamento, sistemi di norme, tecniche, tipi di classificazione, modi di caratterizzazione; e *non sono presenti nell'oggetto* [...]. Non ne definiscono la costituzione interna ma ciò che gli

²⁷⁰ BROODTHAERS, Marcel, in LEEBER, Irmeline, *Ô Mélancolie aigre château des aigles. Les musées personnels: Marcel Broodthaers*, in “Chroniques de l'Art Vivant”, No. 35, Paris, dicembre 1972-gennaio 1973, pp. 20-21.

²⁷¹ In molti lavori Broodthaers ricalcherà i dispositivi di esposizione, d'archiviazione e di conservazione delle opere d'arte da parte del museo, “mettendo in scena” gli andamenti del mercato dell'arte e le azioni normalizzatrici, disciplinatrici e codificatrici delle istituzioni nei confronti delle pratiche artistiche. Altre opere significative a questo riguardo, oltre alla straordinaria e ambiziosa avventura del *Museo delle Aquile*, sono: una riproduzione di un atto di vendita, *Contrat concernant la vente d'un kilog d'or fin en lingot* (Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf 1971), una simulazione di un fallimento per bancarotta, *Section Financière. Musée d'Art Moderne à vendre 1970-1971 pour cause de faillite, Département des Aigles*, (Colonia Art Fair, 5-10 ottobre 1971), e una litografia sulla quale vi erano impresse le iniziali dell'artista accanto a numeri e importi, *Gedicht-Poem-Poème/ Change,-Exchange-Wechsel* (1973).

²⁷² A questo proposito vedi: BLISTÈNE, Bernard, *Marcel Broodthaers conteur et moraliste parodique*, in “Art Press”, No. 153, Paris, dicembre 1990, pp. 24-30.

permette di *apparire*, di giustapporsi ad altri oggetti, di situarsi in rapporto ad essi, di definire la sua differenza, la sua irriducibilità, ed eventualmente la sua eterogeneità, insomma di collocarsi in un *campo di esteriorità*²⁷³ (corsivi miei).

Rileggendo con estrema lucidità e consapevolezza critica il pensiero di Foucault e le sue analisi sulle “pratiche discorsive” che permettono di costituire “l’oggetto di un sapere”, l’artista affermava:

La presentazione di una mostra dipende dall’opinione che ha dell’arte colui che espone. La presentazione ufficiale adotta le norme “modernizzate” di ogni organo istituzionale. Vale a dire che un metodo espositivo gerarchico costituisce, insieme alle istituzioni che espongono (i musei) e alle altre istituzioni (gli ospedali, le prigioni ecc.) la società ufficiale²⁷⁴.

Tuttavia, in cosa consisteva il singolare e rivoluzionario “metodo Duchamp-Magritte” coniato e utilizzato da Broodthaers nel suo *Musée des Aigles. Section des figures*? Perché questa “contrazione d’idee e d’intenti” aveva dato origine a questa inusuale e ciclopica mostra? In che modo questa *Section* metteva in atto il pensiero di Duchamp e quello di Magritte? Sempre all’interno del catalogo dell’esposizione ma questa volta nella sezione emblematicamente intitolata *Méthode*, leggiamo:

Duchamp

Che si tratti di un orinatoio firmato “R. Mutt” o di un *objet trouvé*, qualsiasi oggetto può essere elevato al rango di opera d’arte. Da Duchamp in poi l’artista è l’autore di una definizione. Inizialmente, l’iniziativa di Duchamp aveva come scopo di far vacillare il potere delle giurie e

²⁷³ FOUCAULT, Michel, *L’Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969 (tr. it. *L’Archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1999, pp. 61-62).

²⁷⁴ BROODTHAERS, Marcel, *Le Degré Zéro*, in “Heute Kunst”, Milano 1973, pubblicato per la prima volta in, HAKKENS, Anna, *Marcel Broodthaers: Par lui-même*, Ludion / Flammarion, Gand 1998, p. 95. Come testimoniano numerose opere, citazioni e richiami, espliciti e non, Broodthaers fu un assiduo lettore di Foucault. Un esempio emblematico a questo proposito, è il progetto incompiuto di un libro che aveva come soggetto principale *Ceci n’est pas une pipe* di Magritte “riletta” dal filosofo francese. Questo libro d’autore concepito da Broodthaers nel 1970, di cui si conservano appunti, schizzi e riflessioni e il cui titolo sarebbe dovuto essere *Ceci est une pipe, This is a Pipe, Dies ist eine Pfeife*, doveva entrare a far parte della *Section Littéraire* del *Musée d’Art Moderne Département des Aigles* (Bruxelles, Ostende 1968-1971) insieme alla serie delle *Lettres ouvertes* scritte dall’artista tra il 1968 e il 1972.

delle accademie. Sebbene attenuata, essa domina ancor oggi, con l'appoggio dei collezionisti e dei mercanti d'arte, un vasto campo dell'arte contemporanea. Entrambi gli aspetti sono messi in luce qui. La sopravvivenza di questa iniziativa è dimostrata inoltre, dal fatto che gli artisti applicano la definizione di ciò che è arte alla definizione stessa, al linguaggio della definizione, facendo emergere in questo modo tutta una sotto-letteratura.

Magritte

Leggete il testo di M. Foucault

Ceci n'est pas une pipe

M.B.²⁷⁵

Broodthaers era profondamente attratto da determinate opere di Magritte: da quei dipinti “d'immagini e parole” in cui l'artista metteva in crisi l'idea di rappresentazione, spezzando definitivamente il legame *ekphrastico* che sin dalla Grecia arcaica aveva caratterizzato il rapporto tra l'immagine e la parola.

Quest'ultima nei quadri di Magritte non è più “un discorso che pone l'oggetto davanti agli occhi con vivida chiarezza”²⁷⁶, né tantomeno “una rappresentazione verbale di una rappresentazione visiva”²⁷⁷. Nelle opere del maestro belga, sotto un'apparente semplicità di linee, forme e colori, la parola importuna l'immagine, rendendola provocatoriamente estranea, ambigua e inquieta, “creando una distanza così ampia che impedisce si possa essere al tempo stesso e simultaneamente lettore e osservatore”²⁷⁸.

Come Magritte ci avvisava di prestare attenzione alle seduzioni e agli artifici delle immagini con la scritta “Ceci n'est pas une pipe” nel celebre dipinto la *Trahisson des images* del 1928 e con “Ceci n'est pas une pomme” nell'omonima opera del 1964, separando scrupolosamente e crudelmente l'elemento grafico da quello plastico, così Broodthaers, rendendo manifesto il processo di costruzione ideologica intorno all'opera d'arte da parte del museo e delle pratiche espositive, ci avvertiva di fare attenzione ai

²⁷⁵ BROODTHAERS, Marcel, *Méthode*, in *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Sections des Figures, Der Alder vom Oligozän bis Heute*, catalogo della mostra, Vol. I, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 16 maggio-9 luglio 1972, p. 13.

²⁷⁶ TEONE, *Progymnasmata*, 11 (II, 118 Spengel).

²⁷⁷ MITCHELL, W. J. T., *Ekphrasis and the Other*, in “Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation”, University of Chicago Press, Chicago 1994.

²⁷⁸ FOUCAULT, Michel, *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, Paris 1973 (tr. it. *Questa non è una pipa*, SE Studio Editoriale, Milano 1988, p. 51).

trucchi mistificanti e trasfiguranti del sistema dell'arte con la scritta "Ceci n'est pas un objet d'art".

Affascinato dai rebus filosofici, dai giochi linguistici e dai cortocircuiti semiotici ideati da colui che "aveva una supercoscienza del *trompe-l'œil*" e che aveva capito che "l'arte è una menzogna che può diventare linguaggio"²⁷⁹, Broodthaers, in opere come *L'erreur* (1966) e *Le Courbeau et le Renard* (1967), esaspera ulteriormente la *schisi* tra realtà e rappresentazione, la mancata saldatura tra testo e immagine realizzata da Magritte, liberando la sua opera da un'interpretazione meramente in chiave surrealista²⁸⁰.

Riportando il lavoro del suo predecessore "con i piedi a terra" e ponendo in rilievo il fatto che quest'ultimo aveva restituito concretamente lo spaccato di un'epoca e non solo le sue fantasie inconscie, l'artista durante un'intervista dichiarava:

Magritte non è mai stato completamente integrato al gruppo surrealista. Ne è restato sempre ai margini. Nella sua opera ci sono sempre stati degli aspetti caricaturali che hanno illustrato bene la nostra epoca [...]. Ho riflettuto molto sull'arte attuale e ho riscontrato che l'opera di Magritte è una delle fonti principali dell'arte contemporanea²⁸¹.

E ancora, riferendosi all'opera *L'art de la conversation* del 1950:

²⁷⁹ BROODTHAERS, Marcel, *Un tombeau*, in "Architecture", No. 52, Bruxelles 1963, p. 175.

²⁸⁰ Broodthaers spoglia completamente l'opera di Magritte da ogni retrogusto onirico e fantastico. Affascinato dalla profonda spaccatura provocata dal suo predecessore all'interno dei sistemi di significazione, Broodthaers non legge l'opera magrittiana in termini surreali ma realistici, calandola nella contingenza della realtà reificata. Tuttavia, se talvolta Broodthaers lamentava al suo precursore un distacco dall'esperienza, Magritte rimproverava a Broodthaers di essere troppo "sociologo". Per approfondire quest'aspetto e il pensiero di Broodthaers nei confronti dell'opera di Magritte, vedi: VLAEMINCKX, Jean-Michel, *Entretien avec Marcel Broodthaers*, in "Degré Zéro", No. 1, Bruxelles 1965; BROODTHAERS, Marcel, *Interview imaginaire de René Magritte*, in "Journal des Arts Plastiques", No. 30, Bruxelles 1967; BROODTHAERS, Marcel, *Dix mille francs de récompense*, auto-intervista realizzata nel 1974, in BUCHLOH, Benjamin H. D. (a cura di), *Marcel Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*, in "October", Vol. 42, MIT Press, Cambridge, autunno 1987, pp. 39-48. DE VREE, Freddy, *Entretien avec Marcel Broodthaers*, Gand 1968, in HAKKENS, Anna, *Marcel Broodthaers: Par lui-même*, Ludion / Flammarion, Gand 1998, p. 68.

²⁸¹ BROODTHAERS, Marcel intervistato da Jean-Michel Vlaeminckx, in "Degré Zéro", No. 1, Bruxelles 1965.

Dai paradisi degli angeli freddi e delle fanciulle perverse andiamo all'inferno con Magritte. Magritte è Satana [...]. L'arte di Magritte è realista. Non vedo un sogno lì dove dipinge delle pietre che ammassate le une alle altre formano la parola "Rêve"²⁸².

Per Broodthaers, infatti, il divorzio tra la parola e l'immagine e lo scollamento tra ciò che quest'ultima rappresenta e ciò che essa significa non deve essere più ricercata in un "mondo di sogno" in cui "tutto porta a credere che esiste un punto dello spirito dove la vita e la morte, il reale e l'immaginario, il passato e il futuro, il comunicabile e l'incomunicabile, l'alto e il basso cessano di essere percepiti come contraddittori"²⁸³, ma all'interno di una realtà reificata e frammentata, in cui sia il linguaggio che le immagini iniziano a seguire e a riprodurre i movimenti, le aberrazioni e le logiche del capitale. Nell'opera di Broodthaers il triangolo oggetto-parola-immagine originariamente turbato dai paradossi visivi presenti in molti dipinti di Magritte, diviene a tutti gli effetti un centro d'indeterminazione in cui delle frecce impresse su delle targhe di plastica o dipinte sul muro indicano dei luoghi inesistenti (pannello indicatore presente all'interno della *Section d'Art Moderne, Documenta 5*, Kassel 1972; *Société*, 1969; *Département des Aigles. David-Ingres-Wiertz-Courbet*, 1968), dove dei segni d'interpunzione ingranditi a dismisura, fluttuano arbitrariamente su tele e superfici di plastica (*Cinéma Modèle*, 1970; *L'Alphabet* 1969; *Museum enfants non admis*, 1968), in cui delle lettere dell'alfabeto, dipinte su giocattoli, mobili, oggetti e su dei fogli carta non articolano nessuna frase (*Tabouret*, 1968; *m*, 1975; *Lettres de l'alphabet*, 1974; *Valise avec alphabet*, 1973) e in cui delle parole e delle poesie vengono inserite dentro piccoli vasetti per marmellate accanto ad occhi, volti e labbra ritagliati dai giornali dell'epoca (*L'oeil*, 1966; *La tour visuelle* 1966; *9 pots en verre avec reproductions*, 1966; *Petite armoire, pots et ventouses*, 1965).

Ma soffermiamoci ancora una volta sull'originale "metodo" scelto da Broodthaers che con un esplicito riferimento al pensiero di Duchamp non può che arricchirsi ulteriormente. Infatti, se da una parte, affermando che il semplice arrangiamento di alcune casse, luci e sedie, aveva dato origine ad un insolito e fittizio museo ("Come Duchamp

²⁸² BROODTHAERS, Marcel, *Un tombeau*, in *op. cit.*, p. 175.

²⁸³ BRETON, André, *Second manifeste du Surréalisme*, 1929, in "La Révolution Surréaliste", No. 12, Paris, 15 dicembre 1929 (tr. it., *Manifesti del Surrealismo*, Einaudi, Torino 2003, p. 111).

ha detto ‘Questa è un’opera d’arte’, io ho detto ‘Questo è un museo’”, scriveva l’artista), Broodthaers ricalcava il gesto ostensivo di Duchamp, dall’altra, negando ripetutamente l’artisticità di ogni singolo oggetto presente all’interno della *Section des Figures* con la frase “Ceci n’est pas un objet d’art”, lo capovolgeva del tutto²⁸⁴. Riflettendo sullo “statuto” acquisito nel corso del tempo dall’orinatoio di Duchamp e problematizzando anch’esso nel suo ruolo di “opera d’arte”, Broodthaers scriveva:

Questo museo fittizio prende come punto di partenza l’identità dell’arte e dell’Aquila..., veniva da sé d’imprimere l’orinatoio di Duchamp (1917) con il simbolo dell’Aquila, più esattamente, la fotografia dell’oggetto santificato dalla storia dell’arte, presentato qui con molti altri documenti²⁸⁵.

Marchiando la riproduzione fotografica “dell’orinatoio di Duchamp” con un timbro rosso raffigurante l’immagine di un’aquila mentre fuma in modo altezzoso e strafottente una sigaretta, Broodthaers dissacra “l’oggetto” consacrato dalla storia dell’arte, denunciando anch’esso come “aquila” [fig. 14]. Anche *Fountain* “non ce l’ha fatta”, persino quello spazio avanguardistico di sovversione e resistenza aperto da Duchamp agli inizi dello scorso secolo per Broodthaers è stato nel tempo gradualmente eroso, incorporato e irrimediabilmente “corrotto” dal sistema dell’arte. Tuttavia, sappiamo perfettamente in quale momento storico Broodthaers realizza le proprie opere ovvero durante la neo-avanguardia, il movimento che dalla seconda metà degli anni ‘50 ha visto, documentato e talvolta anche celebrato il progressivo legame dell’arte con l’apparato in espansione dell’industria culturale.

A distanza di cinquantacinque anni dalla rotazione di 90° gradi di un orinatoio di ceramica firmato “R. Mutt” e datato 1917 e quarantaquattro dall’immagine elegante di una “pipa” diffamata da una scritta, Broodthaers, con la sua pungente e spiazzante

²⁸⁴ La differenza tra le operazioni di Duchamp e di Broodthaers risiede nel loro diverso modo di circoscrivere e di mettere a fuoco la cornice istituzionale. Entrambi, Duchamp demistificatore “in positivo” e Broodthaers “in negativo”, riflettono sull’impatto che l’istituzione museale ha sui discorsi intorno alle pratiche artistiche e sulla loro ricezione. Il nodo del problema è lo stesso ovvero l’involucro fittivo e ideologico costruito intorno all’opera d’arte.

²⁸⁵ BROODTHAERS, Marcel (a cura di), *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Sections Art Moderne et Publicité*, pamphlet distribuito in occasione dell’inaugurazione della *Documenta 5* di Kassel, in HAKKENS, Anna, *Marcel Broodthaers: Par lui-même*, Ludion / Flammarion, Gand 1998, p. 93.

ironia, riattraversava criticamente il pensiero di Magritte e Duchamp, “ricalcando” l’enunciato del primo, “rovesciando” quello del secondo, ma soprattutto presentando entrambi come “aquile” [fig. 15 e fig. 16]. A questo riguardo, nel numero monografico di “October” dedicato all’opera di Broodthaers curato da Benjamin Buchloh, Michael Oppitz, nel suo testo non a caso significativamente intitolato *Adler / Pfeife / Urinoir*, scriveva:

Sia la pipa che l’orinatoio sono adorati come feticci, dotati proprio di quell’aura che Broodthaers strappa dai suoi oggetti, le aquile. La sua ottica semioclasta s’impone prepotentemente nei e attraverso i visitatori della mostra, penetra il livello mitico e metalinguistico e li annulla completamente²⁸⁶.

Tuttavia, a caratterizzare ulteriormente la complessità di questa “rilettura semioclasta” e a definirne ancora meglio il “taglio” critico e rivoluzionario è ancora una volta l’arma demistificatrice e “diabolicamente” ingannatrice dell’allegoria.

L’operazione di detronizzazione attraverso cui Broodthaers “ha strappato qualche piuma all’aquila mitica”²⁸⁷, infatti, non deve essere ricercata unicamente nella “sintesi” del pensiero duchampiano e magrittiano, ma nel suo immaginario e ingegno fervidamente allegorico. Nel *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures*, “l’immagine sublime dell’arte e l’immagine sublime dell’aquila”, del resto, precipitava a “colpi di martello” allegorici, sotto le “schegge acuminate” derivate dalla rottura irreversibile del loro guscio simbolico costruito dalla rappresentazione “borghese”. Come un’intrepida e “sanguinaria” Erinne nell’atto della propria vendetta, così la figura dell’allegoria irrompeva fulmineamente all’interno della *Section des Figures* per colpire letalmente il simbolo, mettendolo in crisi e stravolgendolo completamente. La “scossa allegorica” provocata dall’iscrizione trilingue “CECI N’EST PAS UN OBJET D’ART”, “THIS IS NOT A WORK OF ART”, “DIES IST KEIN KUNSTWERK”, spezzava definitivamente la coerenza, l’unità e la solidità del simbolo del potere, del prestigio e dell’assolutezza dell’arte.

²⁸⁶ OPPITZ, Michael, *Adler / Pfeife / Urinoir*, in BROODTHAERS, Marcel (a cura di), *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures, Der Adler vom Oligozän bis Heute*, catalogo della mostra, Vol. II, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 16 maggio-9 luglio 1972, pp. 20-21.

²⁸⁷ OPPITZ, Michael, *Adler / Pfeife / Urinoir*, in *op. cit.*, pp. 20-21.

“L’identità dell’arte e dell’Aquila” sancita da Broodthaers come punto di partenza del suo *Museo delle Aquile*, collassava ripetutamente ad ogni sguardo rivolto dallo spettatore verso questa scritta. L’armonia e l’organicità del simbolo, deflagrava nel mondo “turbolento” e antinomico dell’allegoria. Al tempo “eternante” e unificante del simbolo classico, in cui il significato s’identifica totalmente nella forma, si sostituiva, infatti, nelle opere di Broodthaers il tempo conflittuale e aporetico dell’allegoria neoavanguardista, dove al contrario questi due termini vivono in costante tensione dialettica.

Con le sue “trappole allegoriche”, i suoi moniti e i suoi continui giochi allusivi, Broodthars esortava a non abbandonarsi completamente alle seduzioni delle immagini e a diffidare dell’arte che sin dalle origini ha sempre avuto l’ambizione di sostituirsi alla realtà. A questo proposito e con un’esplicita dichiarazione d’intento, l’artista affermava:

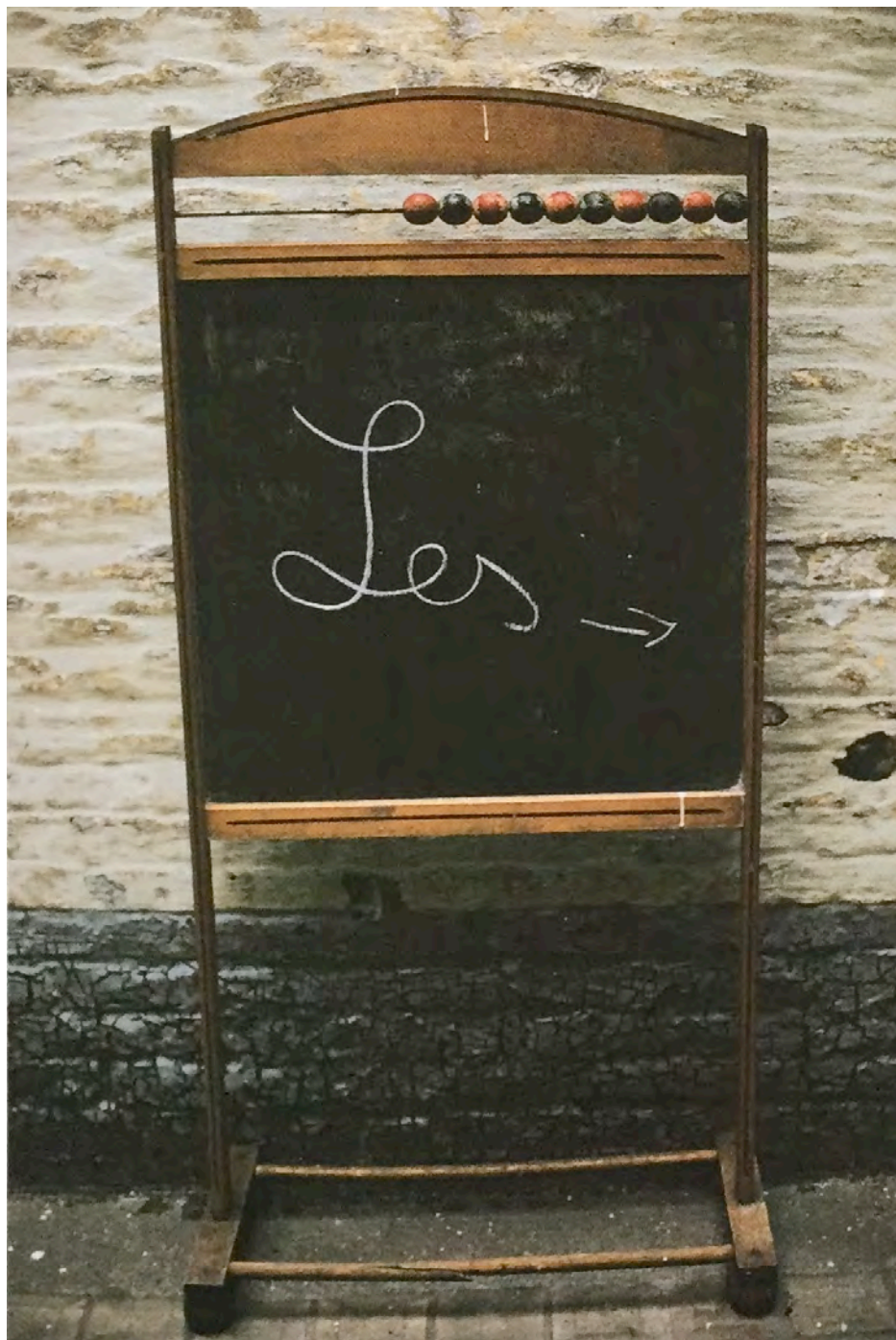
Come sono pericolose queste immagini. Esse provocano una sorta di narcosi dalla quale non ci si risveglia più. Di colpo una forte paura. In seguito la perdita di conoscenza. Infine l’ammirazione, senza alcuna riserva. [...]. Il simbolo dell’aquila è stato ripreso senza mai essere stato messo in discussione. L’intenzione di questa mostra è di scacciarla dal cielo immaginario in cui essa vola da secoli minacciandoci con il suo fulmine di pietra, di legno, ricoperto d’oro o d’acciaio inossidabile²⁸⁸.

E ancora, rispetto alla natura del suo intervento:

Scacciando l’aquila con Harten, abbiamo potuto prenderci gioco di noi stessi, considerandoci come *un’aquila a due teste*. Ciò non fu facile né per lui né per me poiché ovviamente a livello d’autorità s’instaurò una competizione tra il vero museo e il falso, e tutto questo attraverso una ricerca sul simbolo del potere. Certe volte era divertente!²⁸⁹ (corsivi miei)

²⁸⁸ BROODTHAERS, Marcel (a cura di), *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Sections des Figures, Der Alder vom Oligozän bis Heute*, catalogo della mostra, Vol. I, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 16 maggio-9 luglio 1972, in HAKKENS, Anna, *Marcel Broodthaers: Par lui-même*, Ludion / Flammarion, Gand 1998, p. 89.

²⁸⁹ BROODTHAERS, Marcel, in LEBEER, Irmeline, *Ô Mélancolie aigre château des aigles. Les musées personnels: Marcel Broodthaers*, in “Chroniques de l’Art Vivant”, No. 35, Paris, dicembre 1972-gennaio 1973, p. 21.





Marcel Broodthaers, *Tableau noir (Les Aigle)*, 1970,
lavagna, gesso, 148 x 70 x 36 cm

Con una distanza storico-critica di quasi cinquant'anni, in cui il *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* è stato oggetto di numerosissimi studi, analisi e ricerche da parte di storici e critici d'arte in America e in Europa, possiamo certamente confermare che l'intento di Broodthaers, di "scacciare l'aquila dal cielo immaginario", è stato realizzato. L'aquila, o meglio, l'idea e l'immagine dell'arte come aquila, è effettivamente "precipitata al suolo". Tuttavia, ciò che ancora oggi dev'essere debitamente posto in rilievo rispetto all'opera di Broodthaers in generale e al suo *Musée des Aigles* in particolare, è in che modo e attraverso quali strumenti e accorgimenti questa "caduta" è stata resa possibile. Ancora una volta ritengo che questa "forza di gravità" capace di sovvertire degli ordini precostituiti suggerendo nuovi tipi di riconfigurazioni possibili, vada ricercata nei movimenti paradossali, conflittuali e straordinariamente fantasiosi dell'allegoria, quella nobile e temeraria figura che nel corso dei secoli, parlando tanto alla ragione quanto all'immaginazione, si è nutrita indefessamente di miti e simboli, impossessandosi delle loro immagini, segni e contenuti per poi stravolgerne e dissiparne il significato originario. Broodthaers riporta la figura ancestrale e "usurpatrice" dell'allegoria nella contemporaneità e con uno scopo ben preciso: quello di far crollare le illusioni perpetrate dall'ideologia borghese²⁹⁰, suggellate per l'artista nell'"identità dell'arte e dell'Aquila".

Riguardo alla possibilità di scindere "cosa è arte e cosa è ideologia", Broodthaers dichiarava:

Penso che il risultato ottenuto sia un'interrogazione sull'arte attraverso l'oggetto artistico che è l'aquila. Questo è ovvio. L'aquila e l'arte sono confuse l'una con l'altra. Non lo sono? Un'unica iscrizione, l'atmosfera austera, la ripetizione dell'oggetto e il confronto con la proiezione pubblicitaria invitano i visitatori a guardare un oggetto artistico, in questo caso un'aquila. Quello che voglio è separare ciò che è arte all'interno di un oggetto. Ad esempio, qui che cosa è arte e che cosa è ideologia? Chiaro? Voglio mostrare l'ideologia per quello che è e impedire che l'arte renda questa ideologia inapparente e quindi efficace, poiché penso che quando si mostra l'ideologia all'interno di un oggetto artistico, allo stesso tempo la si smaschera.

²⁹⁰ La fase conclusiva dell'opera di Broodthaers si concentrerà proprio su questo tema specifico. Tra il 1974 e il 1976 l'artista, infatti, realizzerà una serie d'installazioni, i *Décors*, presso musei e spazi dedicati all'arte contemporanea in cui ricostruirà l'immaginario borghese attraverso un inventario dei suoi simboli e dei suoi usi e costumi per poi sovvertirne i codici linguistici, formali e ideologici. Per approfondire questi contenuti vedi quarto capitolo di questa ricerca.

Ma contemporaneamente viene rispettato il suo valore artistico, il suo gioco di forme e colori²⁹¹.

Questa volta, le vittime sacrificali dell'allegoria, non sono i demoni o i cupidi alati trasformati in angeli dall'iconografia cristiana, né "la merce che cerca di guardarsi in faccia, celebrando la sua incarnazione nella prostituta"²⁹² descritta da Benjamin agli inizi dello scorso secolo, ma la dimensione fittizia, auratica e ideologica dell'arte "costruita a tavolino" dal museo inteso come luogo di produzione dell'industria culturale. Negando ogni presunta "neutralità" del contesto espositivo e presentando al contrario le regole e i paradigmi della presentazione museale come "dispositivi" altamente mistificanti, Broodthaers scriveva:

Nella maggior parte dei casi ogni pratica espositiva nasce sulla base di un compromesso. Prendiamo atto dunque che la *mise en scène* degli oggetti e delle immagini è raramente adeguata e che per ogni esposizione vi è una tendenza alla manipolazione. L'ho dimostrato l'estate scorsa con la mostra *L'Aigle de l'Oligocène à nos jours* presso la Kunsthalle di Düsseldorf [...]. Era facilmente deducibile che volevo neutralizzare il valore d'uso del simbolo dell'Aquila e ridurlo al suo *degré zéro* per introdurre delle dimensioni critiche nella storia e nell'utilizzo di questo simbolo²⁹³.

È precisamente con la nota "Questa non è un'opera d'arte" che Broodthaers realizzerà quest'operazione di "desublimazione" dell'arte e del sistema economico ed istituzionale che le ruota attorno, suggerendo di tornare a vedere le sculture, i dipinti e le immagini raffiguranti il motivo dell'aquila esposte all'interno del suo museo, nella loro realtà, utilità e semplicità di oggetti. Svelando l'*illusione* (l'aura fittiva dell'arte sublimata nella figura dell'aquila) attraverso l'illusione stessa (la costruzione di un museo "artificiale" nel cuore di un museo tradizionale), Broodthaers chiede allo spettatore di

²⁹¹ BROODTHAERS, Marcel, estratto dell'intervista rilasciata a George Adé in occasione dell'apertura della mostra *Der Alder vom Oligozän bis Heute* presso la Städtische Kunsthalle di Düsseldorf (16 maggio-9 luglio 1972).

²⁹² BENJAMIN, Walter; *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955 (tr. it. *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962, p. 136).

²⁹³ BROODTHAERS, Marcel, *Le Degré Zéro*, in "Heute Kunst", Milano 1973, pubblicato per la prima volta in HAKKENS, Anna, *Marcel Broodthaers: Par lui-même*, Ludion / Flammarion, Gand 1998, p. 95.

iniziare a guardare criticamente e cinicamente il rapporto che intercorre tra l'arte, il museo e i meccanismi espositivi.

Come abbiamo precedentemente osservato, analizzando la *Section du XIX siècle*, Broodthaers solleciterà questo sguardo critico nello spettatore attraverso un complesso e fitto dialogo con la dimensione della *finzione*, quell'artificio polisemico e proteiforme che sin dalle origini ha costituito la nervatura allegorica, eversiva ed immaginifica del *Museo delle Aquile*. Riguardo al ruolo e al valore della finzione nella costruzione, definizione e sviluppo del suo museo, Broodthaers dichiarava:

Ho parlato di una finzione basata sull'arrangiamento di alcune casse il cui punto di vista era restituito da una serie di cartoline. Adesso parlo di finzione in rapporto a delle aquile che espongono sotto la medesima etichetta *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*. In fin dei conti emerge che l'aquila è essa stessa, sin dalle origini, finzione... finzione il cui contenuto sociologico e politico è sempre più difficile da capire man mano che si torna indietro nel passato [...]. Credo che questa mostra possa far capire che l'aquila e il modo in cui viene esposta rivelino la finzione. Due finzioni si fronteggiano qui, ciò ha certamente un effetto di provocazione. È essenziale per questa mostra che acquisiamo, grazie a questo confronto tra finzioni, una coscienza più vigorosa della realtà, della realtà di un'idea beninteso²⁹⁴.

E ancora, sul rapporto antinomico tra realtà e finzione:

Penso che una finzione come quella del mio museo offra la possibilità di afferrare la realtà e nello stesso tempo ciò che essa nasconde. La *Section des Figures* è, come dimostra la mostra di Düsseldorf, la realizzazione di questa intenzione²⁹⁵.

Interrogandosi sul significato e sul concetto di mito nella società contemporanea e proponendo come "antidoto" alla creazione dei "miti borghesi" l'appropriazione stessa di questi ultimi, Barthes in *Mythologies* (1957) scriveva:

²⁹⁴ Marcel Broodthaers durante una conversazione con Jürgen Harten e Katharina Schmidt pubblicata all'interno della brochure stampata in occasione dell'inaugurazione della mostra *Der Alder vom Oligozän bis Heute*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 16 maggio-9 luglio 1972, in HAKKENS, Anna, *Marcel Broodthaers: Par lui-même*, Ludion / Flammarion, Gand 1998, pp. 81-82.

²⁹⁵ BROODTHAERS, Marcel (a cura di), *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures, Der Alder vom Oligozän bis Heute*, catalogo della mostra, Vol. II, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 16 maggio-9 luglio 1972, p. 19.

Per la verità, l'arma migliore contro il mito è forse mitificarlo a sua volta, è produrre un mito artificiale: e questo mito ricostituito sarà una vera e propria mitologia. Visto che il mito ruba al linguaggio, perché non rubare il mito? Per far ciò basterà ridurlo esso stesso a punto di origine di una terza catena semiologica, porne la significazione come primo termine di un secondo mito²⁹⁶.

Impossessandosi di quella dimensione mitica e auratica che ha santificato l'orinatoio di Duchamp e che ancora oggi celebra entusiasticamente, per esempio, gli "aspirapolveri" e le "lucidatrici" di Koons e rendendo quindi esplicito il "processo di mitizzazione" intorno all'opera d'arte da parte del museo, delle istituzioni e dell'opinione pubblica e l'abuso ideologico che vi si nasconde, Broodthaers non ha forse posto "il mito dell'arte" come "punto di origine di una terza catena semiologica", costruendo con il *Museo delle Aquile* la sua personale e controversa "mitologia dell'arte"? Come Buchloh ha finemente osservato, rifacendosi al pensiero di Barthes, Broodthaers si è appropriato del "metalinguaggio borghese", di quell'immaginario ricco di cerimoniali, cosparso di idoli e feticci, *duplicando* e ricostruendo alla lettera i suoi simboli, codici e rituali per poi rovesciarne alla radice gli schemi, le rappresentazioni e le false ideologie attraverso la proposizione di una sofisticata "contro-appropriazione"²⁹⁷.

Tuttavia, la finzione di "terzo grado" che Broodthaers ci sottopone con il suo *Museo delle Aquile* è una "contro-significazione", una "contro-immagine" intimamente e sovversivamente allegorica, poiché sempre allusiva, intrigante ed eversiva²⁹⁸.

²⁹⁶ BARTHES, Roland, *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris 1957 (tr. it. *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1975, p. 228).

²⁹⁷ Riprendendo le riflessioni di Barthes sul rapporto tra mito e ideologie dominanti, Buchloh proporrà una nuova e significativa lettura dell'opera di Broodthaers. Per approfondire questi contenuti, si rimanda alla lettura del secondo capitolo di questa ricerca e agli scritti: BUCHLOH, Benjamin H. D., *The Museum Fictions of Marcel Broodthaers*, in GALE, Peggy, AMMANN, Jean-Christophe, BRONSON, A.A., *Museums by Artists*, Art Metropole, Toronto 1983, pp. 40-56; BUCHLOH, Benjamin, *Marcel Broodthaers, allegories of the avant-garde*, in "Artforum", Vol. 18, New York 1980, pp. 52-59.

²⁹⁸ Per Barthes il mito, come frutto di una costruzione artificiale da parte della società e della cultura borghese, innesta un contenuto secondo, ideologico sulla realtà (su una coppia di significanti e significati già esistenti), rubando il suo linguaggio e le sue forme. A questo "sistema semiologico" di secondo grado si sovrappone la "mitologia", che a sua volta si appropria dei miti prodotti dalla società borghese smascherandoli e demistificandoli, collocandosi come terzo anello della catena semiologica proposta dal critico e semiologo francese. Vedi: Barthes, Roland, *op. cit.*, pp. 203-250.

Nelle sue mani, infatti, i “camuffamenti dell’allegoria” divengono dei potenti e mirabili strumenti di demistificazione con cui l’artista fa saltare completamente ordini e retoriche obsolete, proponendo altri tipi di configurazioni possibili. L’allegoria d’altronde, come ci insegnano gli esegeti cristiani, si è sempre nutrita d’artificio, di quella finzione incantatrice e incarnatrice di contraddizioni che sin dagli albori è stata la sua forma e il suo significato, contenitore e contenuto allo stesso tempo. Che vi assomigli o che *finja* di assomigliarvi, questo museo, il *Museo delle Aquile*, porta in realtà la verità nella sua stessa straordinaria finzione. La verità allegoricamente *distorta* e *indiretta* di una società capitalista che, oltre alla propria immagine, celebrava la trasformazione dell’arte in feticcio-merce. Ne troviamo traccia negli elmi, nei vasi, negli stemmi e in ogni oggetto contrassegnato dal simbolo dell’aquila presentato nella *Section des Figures* e in un sontuoso specchio di legno color oro del XVIII secolo sormontato da un’aquila reale con le ali dispiegate che Broodthaers esporrà per la prima volta nella mostra *Catalogue-Catalogus*, la sua prima retrospettiva realizzata nel 1974 presso il Palais des Beaux-Arts di Bruxelles²⁹⁹.

Non è un caso, del resto, che a riverberare l’eco di questa vasta, preziosa ed eterogenea collezione di aquile sia stato proprio questo specchio convesso che, come sappiamo, ha la proprietà *accattivante* e *deformante* di catturare e deviare i riflessi e le immagini provenienti dalla realtà, invertendo al suo interno lo spazio, gli oggetti e le persone che lo circondano. Riguardo alla natura insidiosa e paradossale di questo specchio, Broodthaers dichiarava:

²⁹⁹ Dopo la chiusura delle varie *Sections* del *Musée d’art Moderne, Département des aigles*, Broodthaers ideerà e curerà personalmente sei mostre in sei città differenti che chiamerà *Décors*. Ognuna di esse, con la propria specificità di contenuti, linguaggi e ambientazioni, presenterà una serie di lavori realizzati precedentemente dall’artista, aprendo delle riflessioni sul rapporto tra guerra e *confort*, arte e potere e spirito borghese e colonialismo. A questo proposito, si rimanda alla nota n. 28 di questo paragrafo, all’ultimo capitolo di questa ricerca e ai testi: BROODTHAERS, Marcel (a cura di), *Catalogue-Catalogus*, catalogo della mostra, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 27 settembre-3 novembre 1974; BROODTHAERS, Marcel (a cura di), *Eloge du sujet*, catalogo della mostra, Kunstmuseum Basel, 5 ottobre-3 novembre 1974; BROODTHAERS, Marcel (a cura di), *Invitation pour une exposition bourgeoise*, catalogo della mostra, Nationalgalerie, Berlin, 25 febbraio-6 aprile 1975; BROODTHAERS, Marcel (a cura di), *Le privilège de l’art*, catalogo della mostra, Museum of Modern Art, Oxford, 26 aprile-1 giugno 1975; BROODTHAERS, Marcel, BARKER, Barry (a cura di), *Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers*, Institute of Contemporary Arts, London, 11 giugno-6 luglio 1975; BROODTHAERS, Marcel (a cura di), *L’Angélus de Daumier*, Centre National d’Art Contemporain, Paris, 2 ottobre-10 novembre 1975.

Specchio ufficiale, si può dire, che restituisce l'immagine virtuale di queste aquile che raccontano attraverso le loro molteplici teste, la Storia delle guerre dal punto di vista dell'Arte. Questo specchio è quello del paradosso. Sebbene sormontato dal messaggero di Giove, è uno specchietto per le allodole³⁰⁰.

Come i cacciatori utilizzano il baluginio del sole per attirare le allodole nelle loro trappole fatte di specchi, così Broodthaers si è servito del suo specchio dell'*inganno* per attrarre e catturare lo sguardo ingenuo di visitatori che, credendo di assistere ad una classica mostra dedicata "all'aquila nell'arte, nella storia, nell'etnologia" o all'interno di una semplice "*exposition bourgeoise*", non facevano altro che sottostare inconsapevolmente ai meccanismi e ai trucchi mistificanti del sistema dell'arte. Di quel sistema farraginoso la cui immagine era restituita allegoricamente dal medesimo specchio che ne mostrava in tutta la sua mediocrità e meschinità il falso ideologico [fig. 17].

Staccati arazzi e dipinti dalle pareti, riconsegnati vasi e sculture a musei e collezioni private, e riposti nei cassetti libri, spille e medaglie, anche la *Section des Figures* chiudeva, lasciando dietro di sé le rovine prodotte dal passaggio fulmineo e tormentato dell'allegoria. Abbandonato il corpo "precipitato" e ormai inerte del simbolo dell'aquila, l'analisi di Broodthaers si sposterà a Kassel, dove, in occasione dell'apertura della *Documenta 5* di Kassel, inaugurerà la *Section Publicité* del *Musée d'Art Moderne Département des Aigles*. Ma questa volta, l'analisi del nostro insigne e carismatico allegorista si concentrerà sulla circolazione senza sosta del simulacro, negando completamente il rapporto esistente tra l'immagine e la sua origine.

³⁰⁰ BROODTHAERS, Marcel, *Dix mille francs de récompense*, auto-intervista realizzata nel 1974, in *op. cit.*, p. 47.



Fig. 10) Marcel Broodthaers, vista dell'esposizione del *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 16 maggio-9 luglio 1972



Fig. 11) Marcel Broodthaers, oggetti esposti in vetrine all'interno del *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 16 maggio-9 luglio 1972



Fig. 12) Gerhard Richter, *Adler*, 1972, olio su tela



Fig. 13) Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 16 maggio-9 luglio 1972



Fig. 14) Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 16 maggio-9 luglio 1972

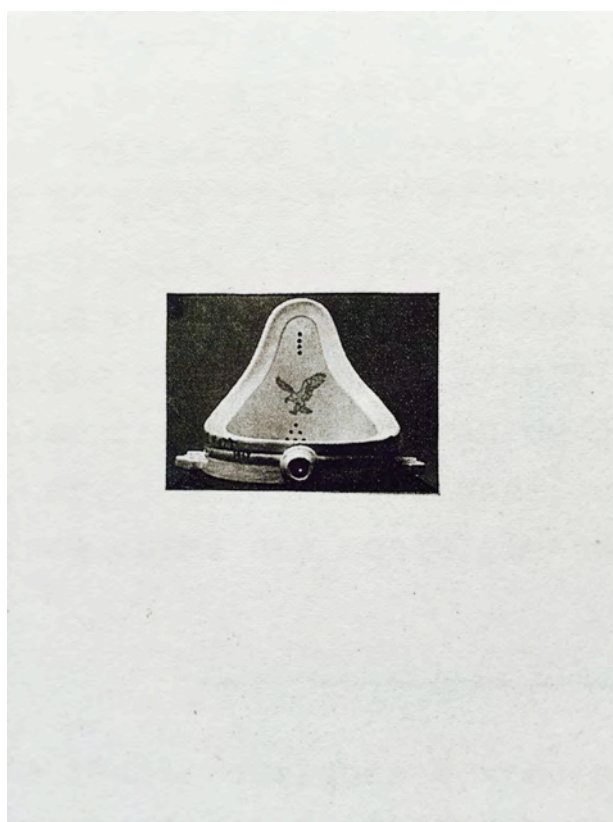
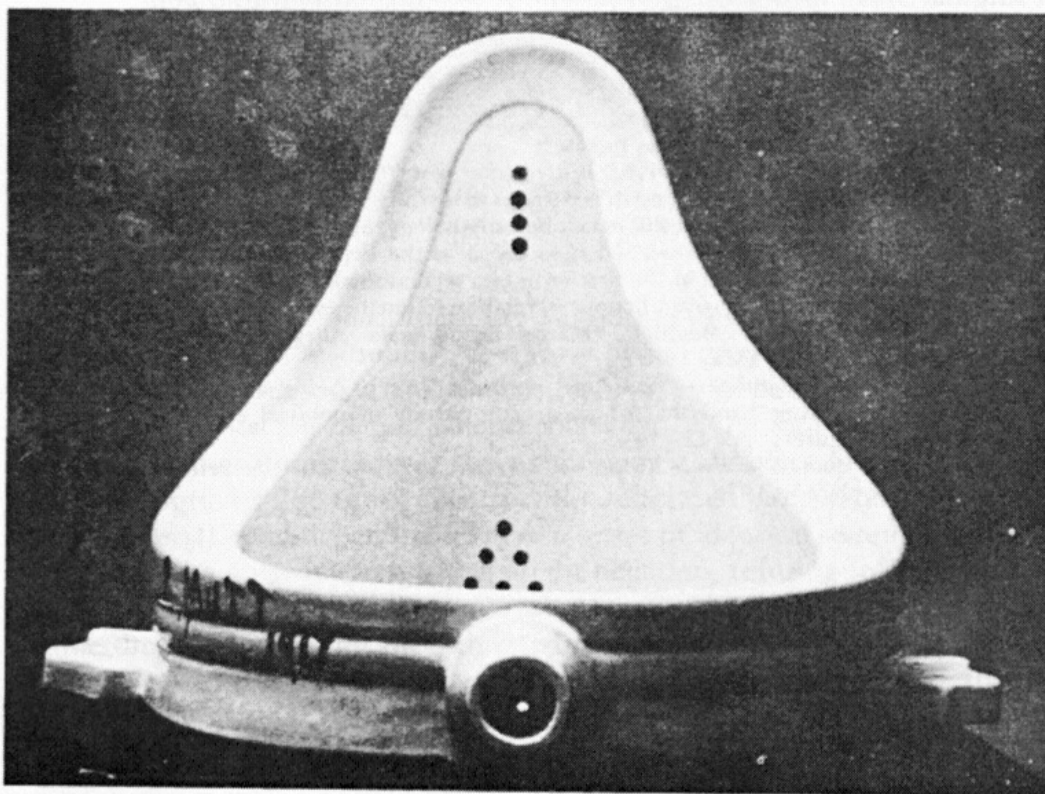


Fig. 15) Marcel Duchamp, *Fountain* (1917), fotografia dell'opera impressa da un timbro raffigurante un'aquila mentre fuma una pipa, catalogo della mostra (Vol. I) *Der Adler vom Oligozän bis Heute, Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 16 maggio-9 luglio 1972.

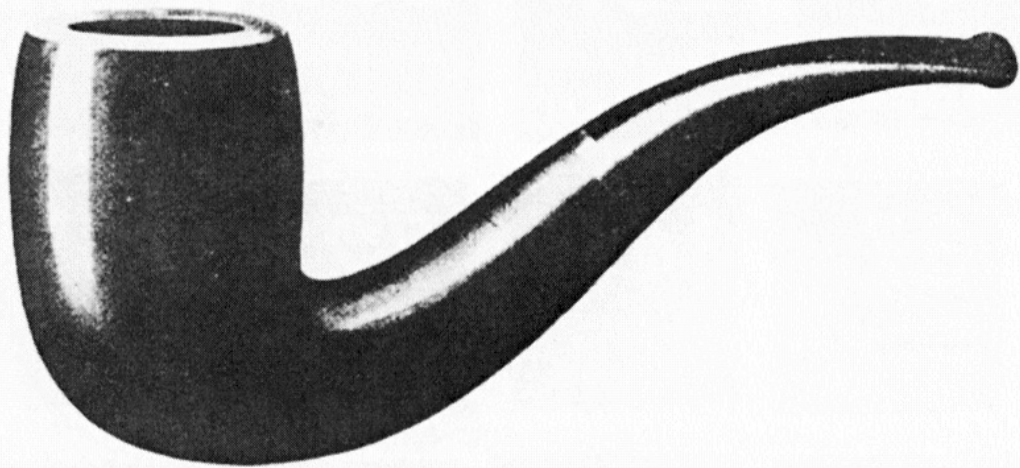
DUCHAMP



Springbrunnen, 1917

Fig. 16) Marcel Duchamp, *Fountain* (1917), fotografia dell'opera riprodotta nel catalogo della mostra (vol. I) *Der Adler vom Oligozän bis Heute, Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 16 maggio-9 luglio 1972, p. 14.

MAGRITTE



Ceci n'est pas une pipe.

Der Verrat der Bilder, 1929

Fig. 17) René Magritte, *La Trahison des images* (1928), fotografia dell'opera riprodotta nel catalogo della mostra (vol. I) *Der Adler vom Oligozän bis Heute*, Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 16 maggio-9 luglio 1972, p. 15.



Fig. 18) *Miroir d'époque Regency*, specchio convesso, cornice di legno dorata sormontata da un'aquila, (scritta sul retro: Acquistato a una fiera di antiquari. M.B, 4 maggio 1973)

Musée d'Art Moderne, Département des Aigles
Section Publicité, d'Art Moderne et Galerie du XX siècle

Documenta 5, Befragung der Realität. Bildwelten heute, Kassel, 30 giugno-8 ottobre 1972

Invitato da Harald Szeemann ad esporre alla *Documenta 5*, Broodthaers trasferiva il suo *Museo delle Aquile* nelle sale della Neue Galerie di Kassel in cui, all'interno della sezione intitolata *Museen von Künstlern - Musées Personnels*³⁰¹, venivano ospitati altri rivoluzionari e inusuali “musei d'artista” come la raffinata e sofisticata *Boîte-en-Valise* di Duchamp (nella versione del 1941) che conteneva delle riproduzioni fotografiche in formato ridotto di alcuni lavori dell'artista, documenti, fotografie e *fac-similés*, il visionario e marcatamente “pop” *Mouse Museum* di Claes Oldenburg (1972) che raccoglieva pistole, bambole di pezza, *robots* e sculture di stoffa imbevute di gesso riproducenti torte, *sandwiches* e sanitari, “l'enciclopedico” *Schubladenmuseum* di Herbert Distel (1970-1977) con una serie di opere in “miniatura” realizzate da diversi artisti per ogni suo singolo “cassetto”, e il suggestivo *Armoire d'Arman* di Ben Vautier (1967) fatto di “parole”, “idee” e “pensieri”.

Con la scritta di gesso color oro “Museum gegründet im Jahre 1968 – Musée fondé en 1968”, una serie di pannelli di legno neri, montati assieme per creare una piccola sala, la disposizione di eleganti cornici d'ebano e di faggio, la proiezione continua di diapositive raffiguranti l'immagine dell'aquila nella storia dell'arte e nella pubblicità e con “un discorso inaugurale pronunciato da un'Aquila Reale”, Broodthaers dava origine alla sua nuova *Section Publicité* del *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*³⁰² che in sostanza esponeva una documentazione fotografica della precedente *Section des Figures* [fig. 19 e fig. 20]. Questa volta però, a differenza della *Section des Figures*, in cui erano meticolosamente raccolti e ordinati centinaia di oggetti differenti uniti dal motivo

³⁰¹ Organizzata intorno a molteplici temi come ad esempio “Luce e Idea”, “Propaganda politica”, “Utopia” e “Gioco e Realtà”, sui quali gli artisti erano invitati a confrontarsi e documentata all'interno di un voluminoso catalogo “a fogli intercambiabili” progettato da Ed Ruscha, questa edizione della *Documenta* segnava la ricezione ufficiale da parte delle istituzioni dell'Arte Concettuale in Europa.

³⁰² Già nel 1971 Broodthaers aveva iniziato a riflettere sul rapporto tra arte e pubblicità. Molti appunti, note sparse e disegni realizzati dall'artista in quel periodo, dimostrano la sua attenzione per questo tema. Una prima versione della *Section Publicité*, infatti, venne proposta da Broodthaers a Franz Meyer, direttore all'epoca del Kunstmuseum di Basilea, ma il progetto non fu realizzato.

iconografico dell'aquila, l'atmosfera del suo museo che "una volta giocava il ruolo di una parodia politica delle espressioni artistiche, e un'altra volta quella di una parodia artistica degli avvenimenti politici"³⁰³, si presentava più discreta, pacata e raccolta. "Che si trattasse di San Giovanni l'Evangelista o di Walt Disney, il simbolo dell'aquila" e il suo copioso "bagaglio" storico, ideologico e mitologico, stravolto dal passaggio irruento e fugace dell'allegoria, avevano lasciato il posto all'esteriorità, alla ripetitività, alla fluidità e alla bidimensionalità dell'immagine simulacrale³⁰⁴. Riguardo alla natura e ai contenuti di questo nuovo progetto Broodthaers dichiarava:

Ho voluto mettere l'accento, qui, più sul lavoro fotografico e sulla riproduzione in quanto tali, che su un tema specifico. Mi sono concentrato sulla pubblicità, stabilendo un confronto tra l'aquila nella storia dell'arte e l'aquila nella pubblicità. Bisogna dire che in Germania l'aquila è molto diffusa nella pubblicità. È il segno stesso della pubblicità, non è vero? Nella pubblicità l'aquila ha conservato tutto il suo carattere persuasivo e magico, al servizio quindi dei prodotti industriali [...]. Questa *Sezione*, infine, riguarda più il tema della pubblicità in rapporto all'arte che le strutture del museo analizzate attraverso il simbolo autoritario dell'aquila come a Düsseldorf³⁰⁵.

Negando completamente il rapporto esistente tra l'immagine e la sua origine, la *Section Publicité* esasperava il valore di scambio delle immagini che apparivano in manifesti, riviste e *posters*, totalmente strappate e dissociate da ogni realtà sensibile. Nella sua nuova *Sezione* Broodthaers ci presentava delle immagini "spossessate", alterate e trasfigurate da logiche legate allo spettacolo, alla *réclame*, al commercio e al conformismo culturale, attaccandole alle pareti, montandole in *collages* e fotomontaggi,

³⁰³ BROODTHAERS, Marcel (a cura di), *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Sections d'Art Moderne et Publicité*, pamphlet distribuito durante l'inaugurazione della Documenta 5, Kassel, 30 giugno-8 ottobre 1972, in HAKKENS, Anna, *Marcel Broodthaers: Par lui-même*, Ludion / Flammarion, Gand 1998, p. 92.

³⁰⁴ A questo proposito vedi: BAKER, George, *This Is Not an Advertisement: Marcel Broodthaers's Section Publicité*, in "Artforum", Vol. XXXIV, No. 9, New York, maggio 1996, pp. 86-89.

³⁰⁵ Marcel Broodthaers intervistato da Georges Adé per la "Belgian Radio and Television" durante l'inaugurazione della *Section Publicité*, in BUCHLOH, Benjamin 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, p. 11.

sistemandole all'interno di vetrine accanto a libri, a cataloghi d'arte e pubblicità e proiettandole a parete mediante due *carrousels* di diapositive³⁰⁶.

Ma non solo, poiché vicino alla circolazione e alla duplicazione di queste immagini e ad un volantino che recitava lo slogan “Kauf Gutes ein mit Garantie” (“Acquistare merce con garanzia”)³⁰⁷, comparivano anche due tele vergini, una targa di plastica pressata con la frase “Musée d'Art Moderne Dt. Des Aigles. Fig. 0. Service Publicité” e una scultura di legno composta da un'aquila laccata d'oro, una lastra di metallo incisa con il pensiero “O Mélancolie Aigre Château des aigles” e da una targhetta contrassegnata dal numero “5” e dalla scritta “Musée d'art moderne – Publicité”³⁰⁸ [fig. 21, fig. 22 e fig. 23].

Questo singolare *assemblage allegorico*, dove sotto l'effigie dell'aquila apparivano significativamente le parole “mélancolie” e “publicité”, ricalcava attraverso le forme e i linguaggi dell'arte il pensiero di Benjamin che, riflettendo sulla fisionomia e sulle “metamorfosi dell'allegorico” tra Seicento ed Ottocento, in uno dei suoi scritti dedicati a Baudelaire scriveva:

[l]a *melancholia*, nell'Ottocento, ha un altro carattere che nel Seicento. La figura-chiave della vecchia allegoria è il cadavere. La figura-chiave della nuova allegoria è il «ricordo». Il «ricordo» è lo schema della trasformazione della merce in oggetto da collezione³⁰⁹.

³⁰⁶ L'espedito della doppia proiezione, per un totale di 160 diapositive, era già stato utilizzato da Broodthaers nella *Section des Figures* di Düsseldorf, ma solo qui a Kassel era diventato uno dei fulcri principali della sua iniziativa. Come nella *Sezione delle Figure*, così anche nella *Sezione Pubblicità*, un *carrousel* si concentrava sul tema “dell'aquila nella storia dell'arte”, mentre l'altro “sulle immagini dell'aquila nella pubblicità”.

³⁰⁷ Questo piccolo manifesto, inoltre, scritto in tedesco e in francese ed impresso da un logo pubblicitario raffigurante un'aquila stilizzata annunciava: “All'entrata della Neue Galerie, sul lato sinistro, il Musée d'Art Moderne, Département des Aigles fondato nel 1968 presenta una sintesi della *Section des Figures*. Fotografie, diapositive e oggetti. Aquile dal 3500 a.C.”.

³⁰⁸ Questa targa apparteneva alla serie dei *Poèmes Industriels*, un insieme di lavori su metallo e plastica termoformata realizzati da Broodthaers tra il 1968 e il 1972. Per approfondire il carattere di queste opere, si veda il quarto capitolo di questa ricerca. Invece, “O Mélancolie Aigre Château des aigles” è il terzo verso di una poesia scritta da Broodthaers nel 1947, pubblicata per la prima volta, nella raccolta di scritti poetici *Mon livre d'ogre* del 1957. Questo verso apparirà, inoltre, nella sovraccoperta del catalogo dell'Art Fair Cologne del 1971 come parte della *Section Financière* (Galerie Michael Werner, Colonia, 5-10 ottobre 1971) e sotto un dipinto di fine '800 raffigurante un tipico castello della Baviera immerso nelle brume riprodotto all'interno del catalogo della mostra *Der Adler von Oligozän bis heute*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 16 maggio-9 giugno 1972.

³⁰⁹ BENJAMIN, Walter; *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955 (tr. it. *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962, p. 143).

Affermando che “il ricordo è la reliquia secolarizzata”³¹⁰, Benjamin incideva nella modernità i tratti della progressiva astrazione dell’individuo, della società e del processo artistico. Nei primi anni ‘70 dello scorso secolo Broodthaers con questa scultura sottoponeva al nostro sguardo e al nostro intelletto la medesima immagine icastica preconizzata da Benjamin, associando dialetticamente e allegoricamente la dimensione della malinconia e del ricordo a quella della pubblicità³¹¹.

Oltre ad alcuni raffinati *encadrements* vuoti accompagnati dalle ermetiche scritte “Musée-Museum. fig.1”, “fig.0” e “fig.3”, (alcuni di essi erano già apparsi nella precedente *Section Cinéma* di Düsseldorf), ecco apparire, ancora, due fotografie in bianco e nero elegantemente incorniciate ed appese su uno dei pannelli principali della *Section*. Una fotografia ritraeva *Fountain* (1917) di Duchamp marchiata dal “famoso timbro” di un’aquila mentre fuma una pipa incontrato nella precedente *Sezione delle Figure*, mentre l’altra riproduceva la *Trahison des images* di Magritte, nella versione del 1929, impressa dalla scritta “Abb. 1.” (abbreviazione di “abbildung” che in tedesco significa “copia”, “riproduzione”) [fig. 24 e fig. 25].

Questa volta i “numi tutelari” del *Museo delle Aquile* non occupavano più il “posto d’onore” all’interno di un catalogo come nella mostra *Der Adler von Oligozän bis heute* di Düsseldorf, ma erano presentati nella loro veste simulacrale alla stregua di tutte le altre immagini.

Descrivendo il modo in cui Broodthaers aveva organizzato l’esposizione e la disposizione delle immagini delle sue “aquile” su pannelli, muri e all’interno di vetrine, Buchloh poneva una netta distinzione tra le logiche che avevano animato il *collage* avanguardista e quelle che al contrario definivano la *Section Publicité*. A differenza della complessità spaziale e percettiva dei *collages* e dei fotomontaggi realizzati dalle Avanguardie Storiche, Buchloh sottolineava il carattere “didascalico” della “collezione d’immagini” di Broodthaers, definendo il suo ordine come una struttura rigorosamente

³¹⁰ BENJAMIN, Walter, in *op. cit.*, p. 140.

³¹¹ Per approfondire le riflessioni di Benjamin sull’allegoria e la loro profonda incidenza sull’arte e sulla critica d’arte del XX secolo, si rimanda alla lettura del primo capitolo di questa ricerca in cui si analizzano gli scritti benjaminiani dedicati a questo tema e le trasformazioni di questa figura dalla modernità alla contemporaneità, attraverso le teorie critiche di Buchloh e Foster.

paratattica e meccanicamente *archiviale* che prevedeva la disposizione sistematica di una cosa dopo l'altra³¹² [fig. 26 e fig. 27].

Commentando le divergenze tra questi due approcci, di cui il primo disgiuntivo, frammentario e “dispersivo” e l'altro sintetico, sistematico e “discorsivo”, Buchloh scriveva:

Se il *collage* avanguardista è stato determinato secondo i principi di *shock* e dinamismo, le collezioni di Broodthaers, al contrario, si distinguono per la loro serialità e per la loro organizzazione didattica. Se l'estetica del *collage* tradizionale enfatizza la discontinuità della percezione, dello spazio e dei materiali, Broodthaers, viceversa, omogenizza i suoi elementi secondo la loro iconografia. L'ostinata analisi di un singolo emblema, l'immagine dell'aquila, nel suo carattere accentratore, mette esattamente in atto il contrario dell'effetto di decentramento e dispersione raggiunti dal *collage* delle Avanguardie Storiche³¹³.

Dopo aver denunciato il museo come “istituzione” di potere e i meccanismi di estraniamento e di omologazione dell'industria culturale, dopo aver smascherato il legame tra forme artistiche e forze socio-economiche e dopo aver mostrato e detronizzato l'aura fittiva dell'opera d'arte, l'analisi di Broodthaers si spostava sul fascino narcotico prodotto delle immagini pubblicitarie, “sigillando” le sue “aquile” e i suoi due “maestri”, Duchamp e Magritte, dietro la superficie appetibile e seduttiva del simulacro. L'aura perduta dell'arte intesa e raffigurata come aquila, fatta capitolare da Broodthaers nella *Sections des Figures* con la perentoria affermazione “Ceci n'est pas un objet d'art”, era ora cinicamente sostituita dall'artista con la falsa e abbagliante aura della pubblicità. Tuttavia, nella *Section Publicité* le immagini raffiguranti l'emblema dell'aquila, l'animale “che sfrutta il simbolismo dell'oro per mettere ancor meglio in risalto l'ossessione speculativa”³¹⁴ e che ha “il prezzo come idea fissa”³¹⁵, non erano più

³¹² Molte immagini presentate all'interno della *Section Publicité* erano riproduzioni fotografiche di dipinti, sculture e oggetti esposti nella mostra *Der Adler von Oligozän bis heute* presso la Städtische Kunsthalle di Düsseldorf e altre ancora delle fotocopie di alcune opere pubblicate all'interno del catalogo dell'esposizione.

³¹³ BUCHLOH, Benjamin H. D., *Contemplating Publicity: Marcel Broodthaers' Section Publicité*, in *Marcel Broodthaers: Section Publicité*, catalogo della mostra, Marian Goodman Gallery, New York 1995, p. 96.

³¹⁴ BROODTHAERS, Marcel, intervistato da Irmeline Leeber e Marian Verstraten, in *Marcel Broodthaers. Catalogue-Catalogus*, catalogo dell'esposizione, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 27 settembre-3 novembre 1974.

accompagnate da questa dichiarazione sovversiva e provocatoria che ne negava ripetutamente l'identità, ma al contrario da un'etichetta che con la scritta "Musée d'Art Moderne - Publicité - Publicity - Werbung", ne riaffermava pienamente l'autorità [fig. 28]. Fatta a pezzi da un enunciato che ne dissacrava l'inviolabilità, nella *Section Publicité*, al contrario, "l'identità dell'arte e dell'aquila" riacquisiva completamente la sua integrità e invulnerabilità, facendo ritorno nel "regno dei cieli".

L'arte nella pubblicità non poteva essere messa in discussione, il suo potere, il suo fascino e il suo prestigio erano totalmente al sicuro, protetti dall'*allure* e dalla fantasmagoria generati dal "meccanismo omologante dell'identico".³¹⁶

A questo proposito Broodthaers dichiarava con tono profetico:

Dall'arte sumera alle opere di oggi, l'aquila parla *il linguaggio dello stile* dell'epoca. Una mancata corrispondenza si presenta nell'esposizione durante la proiezione delle immagini pubblicitarie. Il linguaggio pubblicitario parla all'inconscio dello spettatore-consumatore, e così l'aquila magica recupera interamente la sua potenza. Nella pubblicità essa resta intatta, aggressiva. L'opera d'arte non può essere manipolata qui, poiché si trova tra convenzioni che regolano la vita artistica. L'arte è utilizzata nella pubblicità e ottiene enormemente successo, regnando su degli orizzonti abbaglianti. Essa personifica il sogno dell'uomo³¹⁷ (corsivi miei).

La rinnovata ascesa dell'arte garantita dalla pubblicità era ormai compiuta e da questo momento in poi bisognava nuovamente tornare a fare i conti con la sua riconquistata "aura". Questa volta, però, i "rompicapi" e i problemi cui Broodthaers ci sottoponeva non erano più dettati e determinati dai tempi, dai linguaggi e dalle forme del simbolo come nella *Sections des Figures*, ma dalle astuzie, gli abbagli e le logiche del simulacro.

³¹⁵ BROODTHAERS, Marcel, *Le monde 21 juin*, 1968, dittico, disegni e scritta a pennarello nero e rosso su carta, 28.5 x 37.5 cm ognuno.

³¹⁶ Vedi: ADORNO, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1973 (tr. it. *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1975); ADORNO, Theodor W., *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1951 (tr. it. *Minima Moralia: riflessioni sulla vita offesa*, Einaudi, Torino 1994). Per approfondire le riflessioni di Adorno sul legame tra arte, mercificazione e industria culturale e in che modo queste ultime hanno inciso sulla "lettura" dell'arte contemporanea fatta da Buchloh, si rimanda alla lettura del primo capitolo di questa ricerca.

³¹⁷ BROODTHAERS, Marcel (a cura di), *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures, Der Adler von Oligozän bis heute*, catalogo della mostra, Vol. II, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 16 maggio-9 luglio 1972, p. 19.

Baudrillard in *Oublier Foucault* (1977) scriveva: “il potere non è mai esistito se non come simulacro”³¹⁸.

Con salti, riflessioni, interruzioni e improvvisi ritorni, tutta l’opera di Broodthaers si è concentrata sull’analisi e sulla comprensione delle differenti forme assunte dal potere, aprendo delle penetranti analisi sul rapporto tra potere e linguaggio come nelle *Lettres Ouvertes* (1968-71) e nei *Poèmes Industriels* (1968-72), sul legame tra arte, istituzioni, finzione e potere come nel *Musée des Aigles* (1968-72) e sulla relazione tra colonialismo, *comfort* e potere come nei *Décors* (1974-76). Broodthaers sa perfettamente che il “potere” non gioca a “carte scoperte” e che per agire e operare nel migliore e più efficace dei modi deve camuffarsi e trasformarsi di continuo, rendendosi perfettamente *irricognoscibile*. I suoi mutevoli e incessanti “travestimenti” sono stati attentamente studiati da Broodthaers e proprio per questo motivo l’artista una volta ha interrogato nella sua opera la costruzione, la definizione e l’espressione del potere nelle formazioni e nelle funzioni enunciative, un’altra all’interno del museo inteso come istituzione e un’altra ancora nei “salotti borghesi” *fin de siècle*. Nella *Section Publicité* invece, nel mirino delle sue osservazioni e del suo “ingegno allegorico” è la manifestazione e l’esercizio del potere attraverso l’immagine simulacrale.

Cinque anni prima della pubblicazione del testo del filosofo francese, uno dei maggiori interpreti postmoderni della proliferazione dei simulacri nella società occidentale contemporanea, Broodthaers ne presentava a Kassel le differenti e cangianti “maschere” abbellite e rese uniche dal *maquillage* della pubblicità. Rimarcando l’*ingannevole apparenza* del suo museo e riflettendo sulla sua evoluzione e trasformazione nel corso del tempo, Broodthaers scriveva:

[t]utto il progetto si è evoluto rapidamente staccandosi da un contesto immediato o piuttosto sociologico e ha cominciato a vivere una vita autonoma [...]. La dimensione *fittiva* si è staccata in modo molto particolare dall’iniziativa che portava il nome *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles*. L’aspetto *irreale*, l’arrangiamento delle casse, che all’inizio non era niente di più che un semplice *décor*, si è progressivamente istituzionalizzato ai miei occhi e a quelli del mio *entourage*. Questo museo è diventato realtà per i miei amici, per le persone che si occupano d’arte e per coloro che, avendone sentito parlare, sono venuti a visitarlo. Nonostante il

³¹⁸ BAUDRILLARD, Jean, *Oublier Foucault*, Galilée, Paris 1977 (tr. it. *Dimenticare Foucault*, Cappelli, Bologna 1977).

suo carattere *fuggitivo*, è così che intorno al *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* si è sviluppato un sistema di relazioni interamente nuovo³¹⁹ (corsivi miei).

La *finzione* ha costituito sin dalle origini la spina dorsale e la nervatura critica del *Museo delle Aquile* e come abbiamo potuto osservare nei paragrafi precedenti, l'allegoria, o ancor meglio ogni "processo di allegorizzazione" del linguaggio, del pensiero e delle immagini, si nutre instancabilmente di finzione, realizzando delle costruzioni logico-artificiali sorprendentemente ricche, complesse e cariche di suggestioni. Privato della sua dimensione *irreale* che ne garantiva l'esistenza, permettendo di "afferrare la realtà e ciò che essa nasconde"³²⁰, il *Museo delle Aquile* per Broodthaers non aveva più ragion d'essere. Nel momento in cui la *finzione* era riconosciuta, svelata e ufficializzata e il suo *Musée - Museum* diveniva realtà istituzionalizzata, doveva interrompere subito la propria attività e chiudere definitivamente.

Nell'opuscolo distribuito all'interno della *Section Publicité*, Broodthaers rifletteva su questo graduale e radicale cambiamento della sua "opera", sul passaggio dalla natura critica ed eversiva delle sue differenti *Sections* alla loro progressiva istituzionalizzazione da parte dei musei ufficiali e degli altri organi amministrativi. Spiegando le motivazioni personali e le circostanze storiche che lo spingevano a chiudere il suo *Museo delle Aquile*, l'artista scriveva:

Fondato nel 1968 a Bruxelles, sotto la pressione degli avvenimenti politici dell'epoca, questo museo chiude le proprie porte a *Documenta*. Sarà passato da una forma eroica e solitaria a una forma vicina alla consacrazione grazie all'aiuto della Kunsthalle di Düsseldorf e a quella della *Documenta*. È dunque logico che in questo momento si sia paralizzato nella noia. Ecco un punto di vista romantico; ma cosa ci posso fare?³²¹

L'opuscolo, inoltre, terminava con questa secca e sarcastica affermazione:

³¹⁹ BROODTHAERS, Marcel, intervista a cura di Jürgen Harten e Katharina Schmidt, apparsa nel comunicato stampa presentato in occasione dell'apertura della mostra *Der Adler von Oligozän bis heute*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 16 maggio-9 luglio 1972, in HAKKENS, Anna, *Marcel Broodthaers: Par lui-même*, Ludion / Flammarion, Gand 1998, p. 81.

³²⁰ BROODTHAERS, Marcel, in *op. cit.*, p. 92.

³²¹ BROODTHAERS, Marcel (a cura di), *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section d'Art Moderne et Publicité*, pamphlet distribuito durante l'inaugurazione della *Documenta 5*, Kassel, 30 giugno-8 ottobre 1972, in *op. cit.*, p. 92.

A occuparsi d'arte, non si finisce mai di passare da un catalogo all'altro³²².

In più occasioni Broodthaers si è soffermato sull'analisi dei "supplementi" di diffusione e di ricezione culturale come manifesti, *brochures*, cartoline, libri, riproduzioni fotografiche e annunci pubblicitari, dichiarandone apertamente la non "neutralità" rispetto al "sistema dell'arte" ed è proprio su questo punto specifico che si radicalizza la sostanziale differenza tra il suo pensiero e quello di molti esponenti dell'Arte Concettuale. Se, infatti, questi ultimi pensarono di poter salvaguardare l'arte dal commercio e dalla mercificazione attraverso una sua parziale "dematerializzazione" in enunciati, "tautologie" e definizioni, Broodthaers al contrario ne presentava il crescente e irreversibile legame con l'industria culturale, rendendo manifesti i rapporti economici e di potere che uniscono l'arte e la critica alle ferree regole del mercato. Anche l'atto linguistico e gli strumenti di mediazione e trasmissione culturale per Broodthaers partecipavano a pieno titolo "all'inganno consumistico", nessuno escluso. Il linguaggio stesso per l'artista, eretto come baluardo dalla *Conceptual Art* era "colpevole di collusione" con il mercato.

Con l'atteggiamento parodistico tipico di una *boutade*, opere come ad esempio *100/100 % Ordre de bourse, La Banque* (1967), *Le monde 21 juin* (1968), *Museum-Museum* (1972), *Autumn Landscape* (1973) e *Gedicht/Poem/Poème – Change/Exchange/Wechsel* (1973) esprimevano la netta posizione di Broodthaers nei confronti del rapporto tra arte, mercato e potere, ponendosi in evidente contrasto rispetto alla visione talvolta ingenua e autoreferenziale del linguaggio e dell'arte *tout court* proposta da molti artisti concettuali. Questi ultimi per Broodthaers, non riuscendo a cogliere e di conseguenza a mostrare lo spessore ideologico che si annidava dietro la presunta "trasparenza" del linguaggio, rendevano l'ideologia e ogni forma di demagogia ancora più efficace, poiché subdolamente "inapparente". Mostrando la vera natura dell'arte e del sistema che le ruota intorno, l'artista affermava:

Mi sento molto più a mio agio ad Art Cologne che all'interno del mio museo, poiché in questa fiera d'arte ci troviamo completamente nella realtà della società contemporanea, nel bel mezzo del suo sistema che si dimostra essere meramente commerciale [...] È la vita di ognuno, l'esistenza di quasi ogni artista, dei direttori dei musei e dei galleristi. Grettamente commerciale.

³²² BROODTHAERS, Marcel, in *op. cit.*, p. 92.

Non voglio dire che tutte queste persone siano odiose o vili, ma che l'arte è venduta come squallida merce³²³.

Non è quindi certamente un caso che “l'ultimo capitolo” della sua straordinaria e itinerante avventura sia stato concepito, organizzato e scandito dall'insieme eterogeneo di tutti questi *ephemera* che, esaltando il carattere di simulacro di ogni merce, ed in primo luogo dell'arte intesa come mercanzia, celebravano la trasfigurazione del valore d'uso nel valore di scambio dell'immagine.

Sempre all'interno della Neue Galerie, Broodthaers realizzò un'installazione complementare alla *Section Publicité*: il *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles/Section d'Art Moderne* tramutato in seguito nel *Musée d'Art Ancien, Département des Aigles/Galerie du XXe Siècle*³²⁴. Questa nuova installazione, collocata al secondo piano dell'edificio e sviluppata intorno alla relazione tra opera d'arte, spettatore e proprietà privata, faceva parte della sezione *Individuelle Mythologien* della *Documenta 5*. Nel precedente paragrafo dedicato alla *Section des Figures*, passando attraverso le riflessioni di Barthes sulla nozione di mito nella società contemporanea in *Miti d'oggi* (1957) e quelle di Buchloh sull'incidenza di queste osservazioni sulle pratiche artistiche della neoavanguardia in generale e sull'opera di Broodthaers in particolare in *The Museum Fictions of Marcel Broodthaers* (1983), ho analizzato il processo con cui Broodthaers nel suo *Museo delle Aquile* si era impossessato del “mito dell'arte” e della sua “aura fittizia”, proponendo la possibilità di una lettura di questa “contro-appropriazione” o “finzione di terzo grado”, come la costruzione da parte dell'artista di una sofisticata, *allegorica* e personale “mitologia dell'arte”³²⁵. Ritengo pertanto che questo confronto tra il pensiero di Barthes, le analisi di Buchloh e l'opera di Broodthaers possa essere uno strumento valido per ripensare criticamente e attraverso nuove prospettive al suo prezioso contributo alla *Documenta 5* di Kassel, poiché non credo assolutamente che la

³²³ BROODTHAERS, Marcel, intervista realizzata da Freddy de Vree in occasione della mostra *Marcel Broodthaers: Musée d'Art Moderne, Département des Aigles. Section Cinéma*, Düsseldorf, 1971, in *Marcel Broodthaers: Interviews und Dialoge 1946-1976*, “Kunst Heute” No. 12, Colonia, Kiepenheuer und Wilsch, 1994.

³²⁴ Il *Musée d'Art Moderne* aprirà il 30 giugno e resterà attivo sino al 31 agosto, mentre il *Musée d'Art Ancien* inaugurerà il primo settembre e resterà aperto sino alla chiusura della *Documenta 5*.

³²⁵ Vedi pp. 152-155 del paragrafo precedente.

scelta di Szeemann d'inserire il *Musée d'Art Moderne* all'interno della sezione "Mitologie Personali" sia stata un'operazione causale.

In cosa consisteva questo nuovo intervento? Quali erano le sue forme, elementi, intenzioni ed espressioni? La nuova declinazione della *Section Publicité* era composta dalle indicazioni "Direktion", "Garderobe", "Kasse", "Sekretariat" e da otto frecce che ne indicavano fittiziamente la direzione (sia le insegne che le frecce erano disposte sulla giuntura di due muri ciechi), dalle iscrizioni "Museum-Fig.0-Musée" dipinte su una finestra della Neue Galerie e da un quadrato nero posizionato sul pavimento al cui interno compariva una scritta trilingue che avvisava: "PRIVAT-EIGENTUM/PRIVATE PROPERTY/PROPRIÉTÉ PRIVÉE" [fig. 29].

Sei settimane prima della chiusura della *Documenta* questa "segnalazione" sarà sostituita da: "ÉCRIRE PEINDRE COPIER FIGURER PARLER FORMER RÊVER ÉCHANGER FAIRE INFORMER POUVOIR". Tuttavia, ciò che necessariamente dev'essere messo in risalto di quest'opera, è che la porzione di spazio dipinta di nero era delimitata da quattro catene sostenute da delle sbarre di ferro, come un vero e proprio "capolavoro" messo al sicuro all'interno di un museo.

Negando un contatto diretto e immediato con la fisicità del suo lavoro e la prossimità con il pensiero che l'ha reso possibile, queste barriere di metallo riproducevano *allegoricamente*, non solo la *distanza* tra lo spettatore e l'opera d'arte, ma anche la netta separazione tra l'opera e il suo artefice. Inoltre, riflettendo contemporaneamente sulla natura narcisistica del suo museo ("una forma d'azione eroica e solitaria", come scriveva l'artista)³²⁶ e sulla sua originaria attitudine critica, volta a mostrare il

³²⁶ Broodthaers analizzò ripetutamente il rapporto tra artista, opera d'arte e narcisismo, realizzando dei lavori molto complessi e dal fascino controverso dedicati a questo tema. Come l'artista dichiarò in più occasioni, molti di essi furono influenzati dalle riflessioni di Lacan e in particolar modo dalla lettura dei suoi *Écrits* (1966). Per approfondire quest'aspetto dell'opera di Broodthaers, si vedano: la serie delle *Ardoises Magiques* (1972-1973, tecnica mista, 42.5 x 76.5 cm, ciascuna), *Narcisse* (1966, tecnica mista, 71 x 46.5 x 12.5 cm), *Modèle Narcisse* (1970, da una serie di 24 disegni su carta); *Miroir M.B. M.B. M.B....* (1971, vernice su tela, 107 x 319 cm), *La Signature, Série 1, Tirage illimité* (1969, foglio serigrafato in rosso e nero su carta lucida, 55 x 75 cm), *M.B., 24 images / seconde* (1970, pellicola b/n, 35 mm e matita su cartone), *Le positif et le négatif de la signature M.B* (1970, targhe di plastica pressate, 86 x 121 cm ciascuna), *M.B. M.B. M.B.* (1968, vernice su tela, 65 x 115 cm), *Une Seconde d'Eternité (D'après une idée de Charles Baudelaire)* (1970, 35 mm, b/n, 1 sec., Berlin). Inoltre, si rimanda alla lettura dei testi: BORGEMEISTER, Rainer, *La Signature, L'artiste*, in AA.VV. (a cura di), *Marcel Broodthaers: L'oeuvre graphique, essais*, Centre Genevois de Gravure Contemporaine, Genève, 31 maggio-20 giugno 1991, pp. 43-52; PELZER, Birgit, *Marcel Broodthaers: The Place of the Subject*, in NEWMAN, Michael, BIRD, Jon, *Rewriting Conceptual Art*, Reaktion Books,

controverso rapporto tra la nozione d'arte e quella di proprietà privata, queste recinzioni mostravano la dialettica tra il carattere profondamente impulsivo, volubile e poetico della sua "impresa" e il suo cinico spirito calcolatore e dissacratore. Nei musei, e Broodthaers ne era perfettamente consapevole, questa *distanza allegorica* interposta tra opera e spettatore prendeva la forma astratta della contemplazione feticistica, "del pubblico anonimo che celebrava la propria alienazione nell'adorazione senza alcuna riserva di ciò che gli era stato sottratto", come scriveva profeticamente Debord nella sua *Société du Spectacle* (1967)³²⁷.

Se scorriamo l'immenso libro della storia dell'arte e ci soffermiamo sulla maggior parte della produzione artistica realizzata nel corso degli anni '70 in America e in Europa e sulla critica d'arte di quello stesso periodo che talvolta dietro all'abuso di termini come "partecipazione", "socialità", "azione" e "riappropriazione" nascondeva uno sguardo, un pensiero e un linguaggio sostanzialmente *antiallegorico*, allora tutta l'opera di Broodthaers, irrorata d'artificio, di "trabocchetti logici", di "cortocircuiti allegorici" e finzioni, risuona oggi ancora più preziosa, "ermetica", problematica ed eversiva. La profonda *divaricazione* aperta dall'artista tra autore e opera d'arte e tra quest'ultima e lo spettatore, il *ritardo* significativo prodotto nella fruizione e significazione delle immagini, il *distacco* provocato tra ciò che un'immagine rappresenta e ciò che essa significa e la sensazione di *assenza* provata dinanzi alle sue cornici e casse vuote³²⁸, sono tutti i "marchi di fabbrica" con cui Broodthaers "incideva a fuoco" i propri lavori, restituendo *allegoricamente* ciò che secondo lui doveva ormai essere analizzato nei termini di una costante ovvero "la trasformazione dell'arte in merce" determinata dal "fenomeno storico della reificazione". "Mancanze", "distacchi" e "silenzi" che Broodthaers ravvisò nell'opera di Piero Manzoni, conosciuto per la prima volta alla Galerie

London 1999, p. 186.

³²⁷ Vedi: DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle*, Buchet-Chastel, Paris 1967 (tr. it. *La società dello spettacolo*, Baldini e Castoldi, Milano 2001). Una prima e penetrante riflessione aperta dal cineasta e scrittore francese sul concetto di separazione tra le persone, lo spettatore e le immagini e tra il "lavoratore" e i beni di consumo da lui prodotti, generata dall'ordine del capitalismo avanzato, risale al 1961, anno in cui girerà il suo cortometraggio *Critique de la séparation*.

³²⁸ Come vera e propria reminiscenza della *Section du XIX siècle* in rue della Pépinière n. 30 a Bruxelles, una cassa d'imballaggio vuota era appoggiata su uno dei muri della *Section Publicité*.

Aujourd'hui di Bruxelles, dove era in corso una mostra dell'artista italiano insieme a Enrico Castellani³²⁹.

Firmato da Manzoni come *Scultura Vivente*³³⁰ e colpito profondamente dalle sue riflessioni sul rapporto tra arte e poesia, Broodthaers, riguardo alle suggestioni nate dal loro incontro dichiarava:

Ci siamo conosciuti come se fossimo dei commedianti. Questo incontro con Manzoni, il 23.2.62, data del certificato che dichiara che sono "un'opera d'arte", mi ha permesso di apprezzare *la distanza che separa* la poesia dal prodotto artistico, mettendo in discussione lo spazio delle "belle arti". Detto in altri termini, il valore del messaggio identificato con l'idea di merce a sua volta assimilata al processo di mercificazione³³¹ (corsivi miei).

L'immagine allegorica, d'altronde, immaginando, rappresentando e significando sempre *altro da sé*, pone costantemente un'*insanabile frattura* tra la sua dimensione sensibile e intellegibile. All'"immediatezza" e al carattere "estroverso" dei "sondaggi socio-politici" di Hans Haacke, Broodthaers rispondeva con *rébus*, con degli accumuli frammentari di gusci d'uova e di cozze usurati dal tempo e con dei lavori altamente "sfuggenti" (*La Grand-Mère*, 1964; *Huitre malade d'une perle*, 1963-68; *Oeufs*, 1967; *Panneau de moules*, 1968), alle "tautologie" di Joseph Kosuth replicava con scritture allegoriche e con delle "lettere strappate all'alfabeto" (*Théorie des figures*, 1972; *Charles Baudelaire. Je hais le mouvement qui déplace les lignes*, 1973; *aaa Art*, 1967; *Langage de fleurs*, 1965) e infine alle "strategie di critica istituzionale" e all'affissione illegale delle strisce di carta di Daniel Buren controbatteva con un museo "itinerante" costantemente in bilico tra finzione e realtà. Ma non è tutto, poiché alla "letteralità" e alla "serialità" delle strutture e dei volumi geometrici della *Minimal Art* reagiva con l'affermazione "il n' y a

³²⁹ La mostra cui si fa riferimento è: *Castellani et Manzoni*, Galerie Aujourd'hui, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles 1962.

³³⁰ Piero Manzoni, *Declaration of Authenticity* No. 71. Il certificato dichiarava: "This is to certify that Marcel Broodthaers has been signed by my hand and therefore is to be considered as an authentic work of art for all intents and purposes as of the date below. Piero Manzoni, Bruxelles the 23 of 2/62". In una delle sue "lettere aperte", intestata *Musée d'Art Moderne, Section Littéraire*, Broodthaers riprodurrà integralmente quest'attestato d'autenticità rilasciato da Manzoni. Vedi: Marcel Broodthaers, *Lettre Ouverte*, Bruxelles 23.11.1969.

³³¹ Marcel Broodthaers citato in BROODTHAERS, Marie-Puck (a cura di), *Piero Manzoni*, catalogo della mostra, Galerie des Beaux-Arts, Bruxelles, primo novembre-31 dicembre 1987.

pas des structures primaires”³³² e rovesciando la prima delle *Sentences of Conceptual Art* di Sol LeWitt (1969) scriveva: “Conceptual artist are more rationalists than mystics..., etc.”.³³³

Per Broodthaers, artista che ha concepito e utilizzato “l’arte come un lavoro inutile, apolitico e amorale”³³⁴, l’arte è una dimensione profondamente insincera e inautentica, “dall’esistenza sospetta”³³⁵, che non può avere la pretesa di sostituirsi alla realtà, di restituire un messaggio chiaro e univoco, né tantomeno di avvicinare a sé il pubblico, come al contrario molta arte prodotta negli anni ‘70 aveva sperato e professato.

Sin dal suo travagliato passaggio “da poeta ad artista”, Broodthaers rifiuta completamente l’illusione di un’arte “relazionale” e marcatamente *engagé*, poiché la lettura dei suoi oggetti e delle sue immagini dipendeva sempre da un *doppio livello*. Non poteva, d’altronde, essere diversamente per il nostro insigne ed eclettico “allegorista” che con un certo *humour* sadico dichiarava:

Un ignobile impulso mi pervade, non nascondere che se i torti sono dalla mia parte proverò una sorta di piacere. Un piacere perverso, poiché dipenderà dalle vittime che hanno creduto che io avessi ragione³³⁶.

³³² Oltre a chiudere la prima parte di una lettera senza destinatario scritta da Broodthaers il 27 agosto del 1968, “il n’y a pas des structures primaires” è il titolo di un’opera realizzata dall’artista nel 1972 (*Il n’y a pas des structures primaires*, vernice su tela, 78 x 115 cm). Altri lavori 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 XVIIème Siècle*, 1969 (dittico, targhe di plastica pressate, 120 x 85 cm, ciascuna); le due versioni, una in bianco e l’altra in nero dell’opera *Livre tableau ou Pipes et formes académiques*, 1969-1970 (targa di plastica pressata, 86 x 121 cm).

³³³ La prima delle *Sentences of Conceptual Art* dichiarava: “Conceptual artists are mystics rather than rationalists”. Vedi: LEWITT, Sol, *Sentences of Conceptual Art*, in “Art-Language”, Vol. I, No. 1, maggio 1969. “L’inversione” del pensiero di Lewitt costituiva il primo di cinque punti-contenuti di una lettera scritta da Broodthaers a David Lamelas intestata “Musée d’Art Moderne, Section Littéraire, Département des Aigles”. Vedi: BROODTHAERS, Marcel, “Mon Cher Lamelas”, *Lettre Ouverte*, Bruxelles 31.10.1969. AACB, Archive de l’Art Contemporain en Belgique, Musée Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.

³³⁴ BROODTHAERS, Marcel, *Être bien pensant ou ne pas être. Être aveugle*, 1975, testo inedito, in HAKKENS, Anna, *Marcel Broodthaers: Par lui-même*, Ludion / Flammarion, Gand 1998, p. 122.

³³⁵ BROODTHAERS, Marcel, *Être bien pensant ou ne pas être. Être aveugle*, 1975, testo inedito, in *op. cit.*, p. 123.

³³⁶ BROODTHAERS, Marcel, *Être bien pensant ou ne pas être. Être aveugle*, 1975, testo inedito, in *op. cit.*, p. 123.

Staccatasi da un contesto di rivoluzione politica e sociale (*Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section du XIXème siècle*), dismessi i panni di un'intrepida Erinne nell'atto della propria vendetta (*Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des figures*) e abbandonati i lustri, gli incanti e le insidie dell'immagine pubblicitaria (*Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Publicité*), la figura dell'allegoria nell'opera di Broodthaers mutava nuovamente, trasformandosi ancora una volta in qualcosa d'altro³³⁷.

Dopo aver aperto spazi di dissenso e di riflessione, aver rovesciato ordini simbolici e simulacrali, attraversando culture, oggetti, superfici, materiali e *textures* e dopo essersi sbarazzata dell'aura fittiva dell'opera d'arte, denunciando quest'ultima come merce, l'allegoria con le sue immagini, suggestioni e provocazioni trasmigrava e s'*incarnava* questa volta nei salotti borghesi *fin de siècle*. I *Décors* realizzati tra il 1974 e il 1976 inauguravano così il capitolo conclusivo della straordinaria, affascinante e appassionante storia dell'opera di Broodthaers.

³³⁷ Analizzando l'impatto della figura dell'allegoria nelle neoavanguardie in generale e nell'opera di Broodthaers in particolare, Buchloh è stato uno dei maggiori storici dell'arte, a descriverne i cambiamenti e i mutamenti nelle pratiche artistiche contemporanee, identificandoli come veri e propri "travestimenti". Per approfondire quest'aspetto della teoria critica di Buchloh, si veda il primo capitolo di questa ricerca e i testi: BUCHLOH, Benjamin H. D., *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European American Art from 1955 to 1975*, MIT Press, Cambridge 2001; BUCHLOH, Benjamin H. D. (a cura di), *Marcel Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*, in "October", Vol. 42, MIT Press, Cambridge, autunno 1987; BUCHLOH, Benjamin H. D., *The Museum Fictions of Marcel Broodthaers*, in A. Bronson, Peggy Gale (a cura di), *Museums by Artists*, Art Metropole, Toronto 1983, pp. 39-56; BUCHLOH, Benjamin H. D., *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, in "Artforum", Vol. XXI, No. 1, New York, settembre 1982, pp. 43-56.

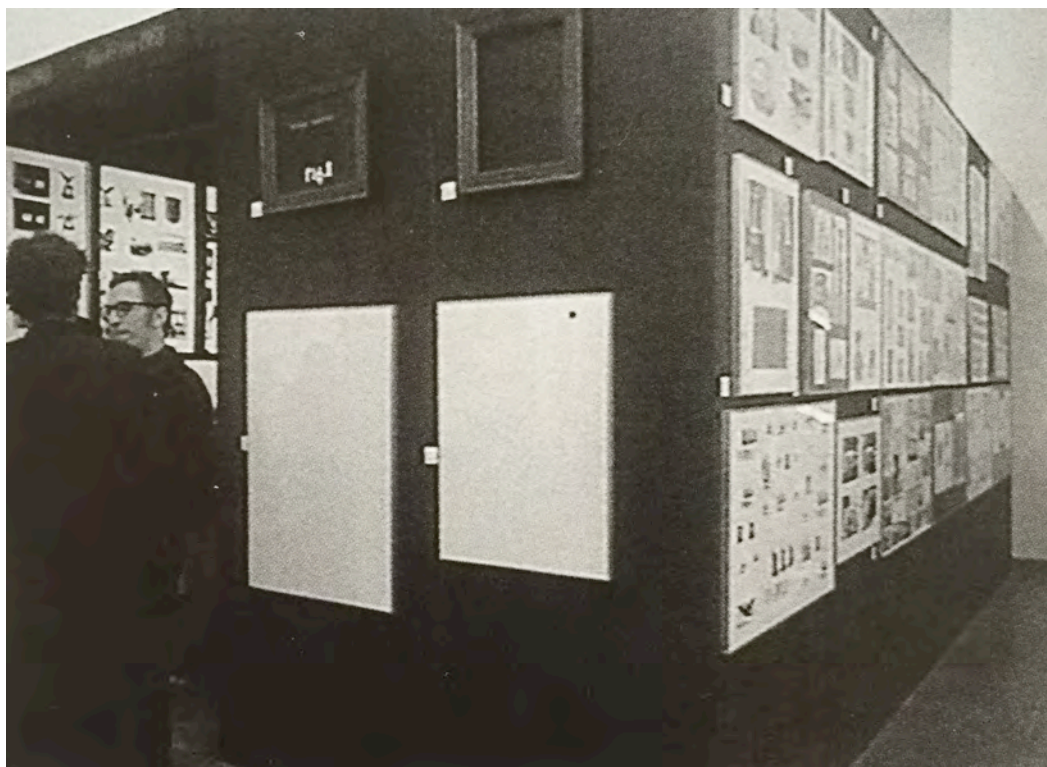


Fig. 19 e Fig. 20) Marcel Broodthaers, vedute d'insieme del *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Publicité, Documenta 5*, Kassel, 30 giugno-8 ottobre 1972

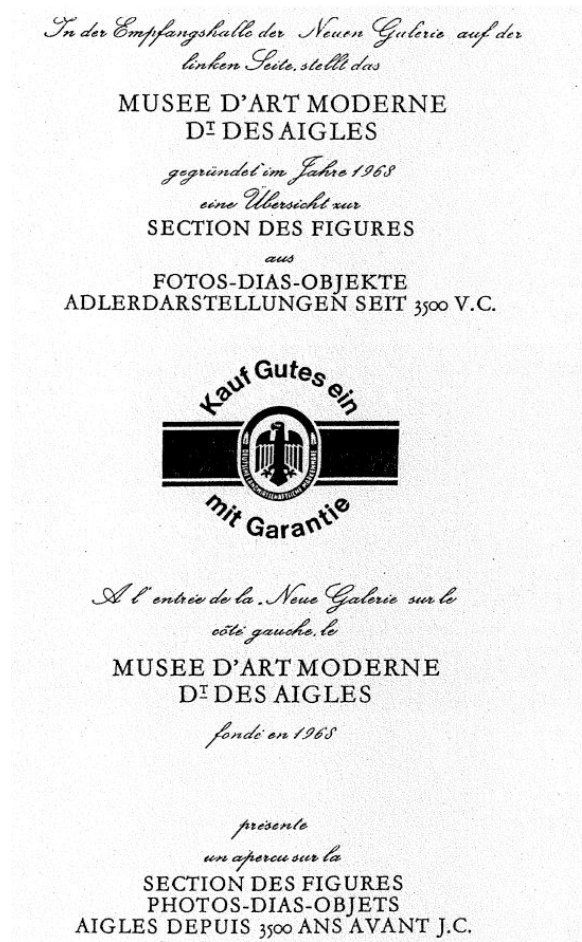


Fig. 21) Marcel Broodthaers, "Kauf Gutes ein mit Garantie", 1972, manifesto, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Publicité, Documenta 5, Kassel, 30 giugno-8 ottobre 1972*



Fig. 22) Marcel Broodthaers, *Service publicité*, 1971, targa di plastica pressata, 85 x 120 cm, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Publicité, Documenta 5, Kassel, 30 giugno-8 ottobre 1972*



Fig. 23) Marcel Broodthaers, assemblage, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Publicité, Documenta 5*, Kassel, 30 giugno-8 ottobre 1972

Aquila, scultura in bronzo laccato d'oro, 9 x 17 x 4 cm; "O Mélancolie Aigre Château des aigles", lastra di metallo, 2,5 x 7 cm; "Musée d'Art Moderne, Publicité, 5", targa di plastica, 5 x 5 cm

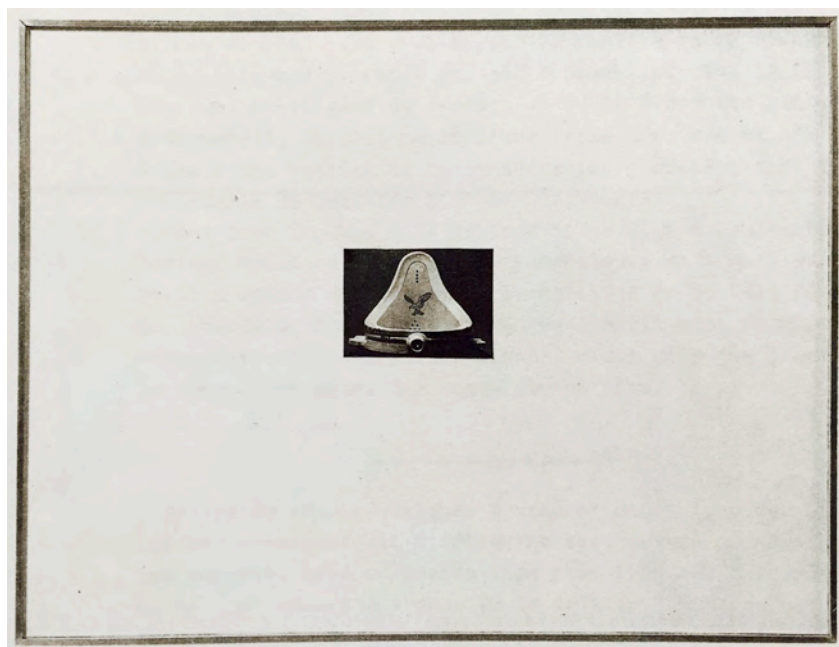


Fig. 24 e Fig. 25) Marcel Broodthaers, riproduzioni fotografiche montate su cartoncino, cornici di legno 85 x 50 cm (ognuna), *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Publicité, Documenta 5*, Kassel, 30 giugno-8 ottobre 1972



Fig. 28) Marcel Broodthaers, serie di targhe in plastica montate su pannello di cartone, 5 x 5 cm ciascuna, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Publicité, Documenta 5*, Kassel, 30 giugno-8 ottobre 1972



Fig. 29) Marcel Broodthaers, installazione, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section d'Art Moderne, Documenta 5*, Kassel, 30 giugno-31 agosto 1972

Museo

Secondo la *Grande Encyclopédie*, il primo museo nel senso moderno della parola (cioè la prima collezione pubblica) sarebbe stato fondato il 27 luglio 1793 in Francia dalla Convenzione. L'origine del museo moderno sarebbe dunque legata allo sviluppo della ghigliottina. Tuttavia, l'*Ashmolean Museum* di Oxford, fondato alla fine del XVII secolo, era già una collezione pubblica appartenente all'Università.

Lo sviluppo dei musei ha chiaramente superato le speranze anche più ottimistiche dei fondatori. Non solo l'insieme dei musei del mondo rappresenta oggi un colossale accumulo di ricchezze, ma soprattutto l'insieme dei visitatori dei musei del mondo rappresenta senza alcun dubbio il più grandioso spettacolo di una umanità liberata dalle preoccupazioni materiali e votata alla contemplazione.

Bisogna tener conto del fatto che le sale e gli oggetti d'arte non sono che un contenente il cui contenuto è formato dai visitatori: è il contenuto che distingue un museo da una collezione privata. Un museo è il polmone di una grande città: la folla affluisce ogni domenica nel museo come il sangue e ne riesce purificata e fresca. I quadri non sono che superfici morte ed è nella folla che si producono i giochi, gli scoppi, gli sfavillii di luce descritti tecnicamente dai critici autorizzati. Le domeniche, alle cinque, alla porta d'uscita del Louvre, è interessante ammirare il fiotto di visitatori visibilmente animati dal desiderio di essere in tutto simili alle celesti apparizioni di cui i loro occhi sono ancora estasiati.

Grandville ha schematizzato i rapporti tra contenente e contenuto dei musei esagerando (apparentemente almeno) i legami che si stabiliscano provvisoriamente fra visitati e visitatori. Lo stesso, quando un indigeno della Costa d'Avorio mette delle asce di pietra levigata dell'epoca neolitica in un recipiente piena d'acqua, si bagna nel recipiente e offre del pollame a quelle che crede *pietre di tuono* (cadute dal cielo in uno scoppio di tuono), non fa che prefigurare l'attitudine di entusiasmo e di comunione profonda con gli oggetti che caratterizza il visitatore del museo moderno.

Il museo è lo specchio colossale 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.

Trad. it. in Georges Bataille, *Documents*, Dedalo, Bari 1974, pp. 177-178.

Capitolo 5 - Antinomie e controtempi allegorici

*I Décors: A conquest by Marcel Broodthaers**

“Dite ovunque che l’ho detto”.

Marcel Broodthaers, Kunstmuseum, Basilea, 1974

“Non dite che non l’ho detto – Il pappagallo” **.

Marcel Broodthaers, Wide White Space Gallery, Anversa, 1974

Nel gennaio del 1974, dopo aver “strappato qualche piuma all’aquila mitica” e averla “scacciata dal cielo immaginario dove da secoli dimorava minacciandoci con il suo fulmine di pietra, di legno, ricoperto d’oro o di acciaio inossidabile”³³⁸, Broodthaers installava un *Jardin d’Hiver* in una delle sale del Palais des Beaux-Arts di Bruxelles dove, nello stesso momento, esponevano anche Carl Andre, Daniel Buren, Victor Burgin, Gilbert & George, On Kawara, Richard Long e Gerhard Richter³³⁹ [fig. 1, fig. 2, fig. 3 e fig. 4]. Un insieme eterogeneo di oggetti prelevati dalla realtà quotidiana e di elementi di storia naturale dava origine all’opera che Broodthaers descriveva come:

Un A B C D E F del divertimento,

* *A Conquest by Marcel Broodthaers* fa riferimento al titolo scelto dall’artista per la sua mostra realizzata nel 1975 presso l’Institute of Contemporary Arts di Londra diretto all’epoca da Barry Barker.

** Marcel Broodthaers: “Dites partout que je l’ai dit” / “Ne dites pas que je ne l’ai pas dit – Le perroquet / Zeg niet dat ik het niet gezerd heb – Die papegaai”.

³³⁸ BROODTHAERS, Marcel (a cura di), *Musée d’Art Moderne, Section des Figures, Der Adler vom Oligozän bis heute*, catalogo della mostra, Vol. I, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 16 maggio-9 luglio 1972, in, HAKKENS, Anna, *Marcel Broodthaers: Par lui-même*, Ludion / Flammarion, Gand 1998, p. 89.

³³⁹ *Un Jardin d’Hiver* è il primo *Décor* realizzato da Broodthaers e l’unico ad essere presentato all’interno di una mostra di gruppo. Le altre due versioni di quest’opera, infatti, faranno parte di due grandi retrospettive dedicate all’artista: *Catalogue – Catalogus* e *L’Angélus de Daumier* dove *Un Jardin d’Hiver* battezzerà la *Salle Verte*. A questo proposito vedi: *Carl Andre, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Victor Burgin, Gilbert & George, On Kawara, Richard Long e Gerhard Richter*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles 9 gennaio-3 febbraio 1974; *Marcel Broodthaers. Catalogue – Catalogus*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles 27 settembre-3 novembre 1974; *L’Angélus de Daumier*, Centre National d’Art Contemporain, Fondation Salomon de Rothschild, Paris, 3 ottobre-10 novembre 1975; HAIDU, Rachel, *Private and Public*, in *The Absence of Work. Marcel Broodthaers, 1964-1976*, MIT Press, Cambridge 2010, pp. 225-263.

un'arte del divertimento.

G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

Per dimenticare. Per dormire, sereno, benpensante.

Nuovi orizzonti si tracciano.

Vedo avvicinarsi a me dei nuovi orizzonti e lo spirito di *un altro alfabeto* (vedi catalogo)

Scritto a Bruxelles il 7.1.1974 in occasione di una mostra collettiva alla quale partecipo con questo giardino³⁴⁰ (corsivi miei).

Ventisei palme e sedici sedie pieghevoli da giardino disposte circolarmente al centro della sala e alle sue estremità sei ingrandimenti fotografici d'incisioni inglesi in bianco e nero risalenti al XIX° secolo che raffiguravano insetti, cammelli, piante tropicali ed elefanti attaccate alle pareti, due vetrine che contenevano delle stampe di serpenti e pavoni, il catalogo della mostra e il libro d'artista *Un Jardin d'Hiver*³⁴¹ [fig. 5 e fig. 6] ed infine uno schermo televisivo sormontato da una telecamera che trasmetteva in tempo reale le immagini delle persone che visitavano la sala e quelle registrate di un cammello che:

[è] stato filmato in rapporto a questo giardino esotico, come in un rapporto tra due esotismi, quello a cui siamo abituati e poi un cammello che non si trova realmente al suo posto, ma che malgrado tutto in Europa è considerato come un animale esotico [...]. Nel film vediamo il cammello sullo schermo di un monitor, in una falsa realtà che dopotutto è una realtà della rappresentazione³⁴².

³⁴⁰ BROODTHAERS, Marcel, testo che accompagnava la mostra *Un Jardin d'Hiver*, (Palais des Beaux-Arts, Bruxelles 9 gennaio-3 febbraio 1974), in *op. cit.*, p. 104.

³⁴¹ Il contributo di Broodthaers alla pubblicazione del catalogo di gruppo consisteva in cinque pagine sulle quali erano stampate le riproduzioni fotografiche di alcune incisioni di animali presenti nel *Jardin d'Hiver*. Il libro d'artista *Un Jardin d'Hiver*, invece, conteneva quattro litografie a colori di pappagalli e una serie di scritte di diversa misura e carattere tipografico come: "The Art of Fine Print", "The Art of Print", "The Fine Art", "The Art of", "This Art", "The Art", "Finest" e "Team". Vedi: Marcel Broodthaers (a cura di), *Un Jardin d'Hiver*, 1974, stampa offset, quattro litografie a colori, copertina in cartone bianco, 20 x 20 cm, 28 pp., 120 esemplari, editori: Société des Expositions, Bruxelles e Petersburg Press, London.

³⁴² BROODTHAERS, Marcel, estratto da un'intervista per l'*Atelier de création radiophonique*, France Culture, 1975. Il video mostrava l'entrata "ufficiale" dell'animale accompagnato da Broodthaers e da alcuni guardiani dello zoo di Anversa all'interno del Palais des Beaux-Arts di Bruxelles.

Preso in prestito dallo zoo di Anversa questo cammello rappresentava per Broodthaers

[l']*incomunicabilità*, la bellezza come nella poesia di Baudelaire: “Je suis belle, ô mortels! Comme un rêve de pierre”³⁴³ (corsivi miei).

Sotto le “mentite spoglie” di un “invito al viaggio”³⁴⁴, questo elegante *environnement* dal fascino esotico e *démodé* alludeva ai fasti, ai *cliché* e agli orrori perpetrati durante l'epoca coloniale e inaugurava la prima di sei grandi retrospettive che come dichiarava Broodthaers:

[e]rano l'inizio dell'idea di *Décor* che possiamo esprimere con l'intento di restituire alla pittura o all'oggetto la propria funzione reale, vale a dire che il *décor* non era fine a se stesso ma mi doveva servire alla creazione di un'opera teatrale o di un film. Aggiungiamo che questa funzione dell'oggetto come oggetto di *décor* si trova già nella prima versione del *Musée*³⁴⁵.

Le casse d'imballaggio vuote, le sedie di legno, le cartoline che riproducevano alcuni capolavori del XIX° secolo, i riflettori, le scritte MUSEE-MUSEUM AFDELING XIX° EEUW- SECTION XIX° SIÈCLE e le scale appoggiate al muro nella casa di Broodthaers a Bruxelles, devono essere lette infatti come prefigurazioni *ante litteram* all'*esprit décor*. I primi germi e manifestazioni dell'*idée de décor*, e Broodthaers ci ha fornito una preziosa indicazione in merito, vanno ricercati infatti nella sua casa-*atelier*, in “quell'antro di libertà, di sporcizia e di pace nel cuore di un alveare di uffici ultra

³⁴³ BROODTHAERS, Marcel, intervista radiofonica con Jean-Pierre van Tieghem, Benjamin Buchloh, David Lamelas e Michael Oppitz, emissione RTB “Bruxelles actuelle”, 1974. Il riferimento è alla poesia *La Beauté* contenuta nella raccolta *Les Fleurs du Mal* (1857).

³⁴⁴ Ricordiamo che durante il colonialismo il re Leopoldo II del Belgio fondò e amministrò lo stato del Congo brutalmente, perpetrando crimini e violenze nella totale mancanza di rispetto dei costumi e delle tradizioni locali. Significative a questo riguardo sono anche le opere *Le Problème noir en Belgique* (1963-64) dove sulla prima pagina del quotidiano “Le Soir” sotto un *accrochage* di uova dipinte di nero compariva la scritta “Il faut sauver le Congo” e *La Conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires* (1975), il libro-miniaturo (3,8 x 2,5 cm) che ritraeva trentadue paesi come delle “macchie d'inchiostro” della stessa misura che avevano perso la propria identità geopolitica.

³⁴⁵ Marcel Broodthaers intervistato da Freddy de Vree, Gand 1974, in HAKKENS, Anna, *Marcel Broodthaers: Par lui-même*, Ludion / Flammarion, Gand 1998, p. 104.

moderni straripanti di attività”³⁴⁶ dove nacque la prima *Section del Musée d’Art Moderne, Département des Aigles* [fig. 7 e fig. 8]. Come la prima “cellula” del *Museo delle Aquile*, così anche la prima versione dell’opera *Un Jardin d’Hiver* era ricca di *sottintesi* e d’immagini “di secondo grado” che restituivano *allegoricamente* la *tabula rasa* del “sistema dell’arte” e le varie forme di “colonialismo mentale”³⁴⁷. A questo riguardo, Freddy de Vree nel corso di un dialogo con Broodthaers dichiarava:

Avete installato *Un Jardin d’Hiver* pieno di piante, eppure la mia prima idea è stata, come in un’associazione: quest’opera evoca un deserto³⁴⁸

a cui Broodthaers rispondeva entusiasticamente:

Sì, *l’immagine di un deserto*. Questo genere d’*immagine supplementare* mi rallegra, poiché non si trova in ciò che è esposto. Palme, sedie, riproduzioni... tuttavia, l’idea fondamentale è il deserto³⁴⁹ (corsivi miei).

A quale “deserto” dunque facevano riferimento le incisioni di pappagalli e aquile e le palme che insieme alle sedie formavano un *cercle de la gloriette* all’interno del Palais des Beaux-Arts? A quale *assenza* alludeva la discrezione e il *silenzio* di “un giardino d’inverno” che ricordava le *Palmes Houses* in vetro e metallo di Kew Gardens e Chatsworth?

Anche in quest’occasione, la raffinatezza delle composizioni, delle opere e delle installazioni realizzate da Broodthaers con il loro stile e la loro *imagerie* straordinariamente *rétro*, non deve trarci in inganno poiché *al di sotto* del loro aristocratico e sofisticato *effetto di superficie* si nasconde sempre *un di più* che provoca, sovverte e

³⁴⁶ RESTANY, Pierre, *J’attends ton coup de fil, Marcel!*, in *Marcel Broodt(h)aers / Court Circuit*, catalogo della mostra, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 13-25 aprile 1967.

³⁴⁷ OPPITZ, Michael, *Rubens et le Jardin d’Hiver*, in *Marcel Broodthaers. Catalogue – Catalogus*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 27 settembre-3 novembre 1974, p. 52. In questo saggio l’antropologo tedesco propone un’interessante lettura “strutturalista” del *Jardin d’Hiver*, interpretando la disposizione spaziale degli oggetti scelta da Broodthaers come una vera e propria “unità signifiante”.

³⁴⁸ DE VREE, Freddy, (a cura di), intervista a Marcel Broodthaers, Gand 1974, in HAKKENS, Anna, *Marcel Broodthaers: Par lui-même*, Ludion / Flammarion, Gand 1998, p. 104.

³⁴⁹ Marcel Broodthaers intervistato da Freddy de Vree, Gand 1974, in *op. cit.*, p. 104.

disorienta lo spettatore. Il “deserto” evocato *per antifrasi* dalle immagini di rinoceronti, zebre, rettili e ossari era, infatti, come l’artista stesso affermava:

[u]n’illustrazione *a contrario* della situazione politica ed economica attuale. La predominanza del deserto, il deserto della società, il deserto del tempo libero, il deserto, infine, del mondo dell’arte...³⁵⁰

Sin dall’inizio del suo turbolento passaggio “da poeta ad artista” (*Pense-Bête*, 1974) tutta l’opera di Broodthaers ha preso di mira “il sistema dell’arte”, ribaltandone i codici, le retoriche e le demagogie e anche quest’ultima fase del suo lavoro non poteva certamente essere da meno poiché:

Prigioniera dei suoi fantasmi e del suo uso magico, l’Arte orna i nostri muri borghesi come segno di potenza, accompagnando le peripezie della nostra storia come un gioco d’ombre³⁵¹.

Come *Le Musée des Aigles*, così anche i *Décors* mostrano che talvolta è l’esposizione stessa “l’opera d’arte”, proponendo una riflessione critica, operata dall’*interno*, sul modo in cui quest’ultima è presentata e percepita all’interno di un museo e di un *intérieur* borghese *fin de siècle*, il luogo per eccellenza, come scriveva Walter Benjamin:

[d]ove le lanterne dei lampioni entrano nelle immagini dei notturni stellati in modo tale da trasformare l’universo in un soffitto a cui sono fissati migliaia di lampadari di cristallo. Grandville nelle *Etoiles* le ha disegnate così³⁵².

Non è un caso, infatti, che anche nei *Décors*, Broodthaers giochi ironicamente con i “segni”, gli “ornamenti” e i “dispositivi” che attribuiscono ai suoi lavori il valore di oggetti d’arte come piedistalli, vetrine, *passe-partouts* e cornici, preferibilmente d’oro e talvolta *kitsch*, che “mettono in mostra” il passaggio dallo statuto di oggetto a quello di

³⁵⁰ Marcel Broodthaers intervistato da Freddy de Vree, Gand 1974, in *op. cit.*, p. 104.

³⁵¹ BROODTHAERS, Marcel, *Être bien pensant ou ne pas être. Être aveugle*, testo inedito, in HAKKENS, Anna, *Marcel Broodthaers: Par lui-même*, Ludion / Flammarion, Gand 1998, p. 122.

³⁵² BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972-1989 (tr. it. *Opere complete*, Scritti 1938-1940, Vol. VII, Einaudi, Torino 2006, p. 420).

opera d'arte. Broodthaers, del resto, non si stancava mai di ricordare: “è il supporto che dev'essere guardato”³⁵³.

Ognuno con la propria specificità di linguaggio, forme e contenuti, tutti i *Décor* realizzati dall'artista tra il 1974 e il 1976 giocavano con i “segni” con cui la borghesia affermava narcisisticamente la propria identità nel mondo dell'arte, esibendo “le privilège de l'art” e “l'esaltazione del denaro nel cuore di un mondo che ha nascosto tutti i suoi problemi”³⁵⁴. Proponendo un'ulteriore lettura del *Jardin d'Hiver* come “jeu d'hasard”, Broodthaers affermava:

Vi è un'*imagerie* del XVIII secolo qui, nel senso che un *jardin d'hiver* corrisponde a un'idea di *comfort*, a un modo di vivere tipico della borghesia del XVIII secolo. In qualche modo questo ideale è ancora presente oggi [...]. *Les jeux de hasard* prodotti dalle sedie di ferro, dalle palme o dalle immagini del XIX secolo ingrandite e riprodotte su pellicola fotografica è un *hasard* sollecitato... che non è stato facile realizzare poiché ha questa specie di... perché ha quest'apparenza di *cliché*. Bisognava costruire questo *cliché* partendo da alcuni dati che sono dei dati visivi, vale a dire il volume dell'opera, vale a dire la presenza delle esperienze degli altri artisti³⁵⁵.

Di certo Broodthaers non si era lasciato scappare questa “apparence de cliché” poiché era ben consapevole del fatto che:

[p]er circolare in arte, per funzionare come artista bisogna essere vestiti alla moda. Non è forse per questo motivo che vado d'accordo con la moda del tempo? Bisogna far sapere allo spettatore che alcune volte nella vita può essere ingannato e confondere la moda con la verità³⁵⁶.

Broodthaers era profondamente attratto “del fascino narcotico prodotto da certe immagini”³⁵⁷ e non è un caso che dedicherà una serie di straordinarie opere a Charles

³⁵³ Marcel Broodthaers par Marcel Broodthaers, in “Journal des Beaux-Arts”, Bruxelles, 25 marzo 1965, p. 9.

³⁵⁴ Marcel Broodthaers intervistato da Freddy de Vree, Gand 1974, in *op. cit.*, p. 105.

³⁵⁵ Marcel Broodthaers durante una conversazione con Marianne Verstraeten in occasione dell'allestimento di *Un Jardin d'Hiver* (1974), in HAKKENS, Anna, *Marcel Broodthaers: Par lui-même*, Ludion / Flammarion, Gand 1998, p. 108.

³⁵⁶ Marcel Broodthaers durante una conversazione con Marianne Verstraeten in occasione dell'allestimento di *Un Jardin d'Hiver* (1974), in HAKKENS, Anna, *Marcel Broodthaers: Par lui-même*, Ludion / Flammarion, Gand 1998, p. 109.

Baudelaire³⁵⁸, il poeta e fisionomista della *modernité* che riguardo al rapporto controverso tra artista, modernità ed estetica del tempo nel suo *Le Peintre de la vie moderne* (1863) scriveva:

La modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile. Vi è stata una modernità per ogni pittore antico; e la maggior parte degli splendidi ritratti che ci restano dei tempi passati *indossano i costumi del proprio tempo*³⁵⁹ (corsivi miei).

E ancora, rispetto a “l'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant”:

E così egli va, corre, cerca. Ma che cosa cerca poi? [...]. Egli cerca quell'indefinito che ci deve essere permesso di chiamare modernità [...]. Il segreto è, per lui, di *distillare dalla moda ciò che essa può contenere di poetico* nella trama del quotidiano, di estrarre l'eterno dall'effimero³⁶⁰ (corsivi miei).

Trascorsi nove mesi dall'inaugurazione del *Jardin d'Hiver* e sempre all'interno del Palais des Beaux-Arts di Bruxelles, Broodthaers realizzava una seconda versione del *Jardin d'Hiver* apportando alcune modifiche e integrazioni al suo progetto originario. Nel *Jardin d'Hiver II*, infatti, le palme e le sedie da giardino erano disposte unicamente contro il muro, i sei ingrandimenti fotografici delle incisioni inglesi del XIX secolo si intravedevano tra il fogliame delle palme e le vetrine che contenevano il libro *Un Jardin*

³⁵⁷ BROODTHAERS, Marcel (a cura di), *Musée d'Art Moderne, Section des Figures, Der Adler vom Oligozän bis heute*, catalogo della mostra, Vol. I, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 16 maggio-9 luglio 1972, in HAKKENS, Anna, *Marcel Broodthaers: Par lui-même*, Ludion / Flammarion, Gand 1998, p. 89.

³⁵⁸ Il riferimento è alle opere: *Un Film de Charles Baudelaire* (35 mm, colore, audio, 6 min. 20 sec., Bruxelles - Paris 1970), *A film by Charles Baudelaire* (35 mm, colore, audio, 6 min. 30 sec., Bruxelles -Paris 1970), *Une Seconde d'Eternité (D'après une idée de Charles Baudelaire)* (35 mm, bianco e nero, 1 sec., Berlino 1970), *Charles Baudelaire Peint* (1972, stampa tipografica e matita su tela, 79 x 90 cm), *Charles Baudelaire. Je hais le mouvement qui déplace les lignes* (stampa tipografica, 32,5 x 25 cm, 16 pp., Éditions Hossmann, Hamburg 1973), *Pauvre Belgique de Charles Baudelaire* (stampa offset, 32,5 x 25 cm, 152 pp., éditeurs: Daled, Gevaert, Leeber, Bruxelles 1974), *Comédie* (1974, litografia montata su cartone, 63,5 x 46 cm). Per approfondire l'opera *Charles Baudelaire. Je hais le mouvement qui déplace les lignes* (1973), si rimanda alla sezione Apparati di questa ricerca.

³⁵⁹ BAUDELAIRE, Charles, *Oeuvres complètes*, Michel Lévy Frères Éditeurs, Paris 1868-1870 (tr. it. *Opere*, Einaudi, Torino 1992, p. 1285).

³⁶⁰ BAUDELAIRE, Charles, *Oeuvres complètes*, in *op. cit.*, p. 1285.

d'Hiver e alcune copie del catalogo della mostra di gruppo non erano più presenti. Inoltre, in questa nuova installazione era trasmesso il film *Un Jardin d'Hiver (A B C)* (1974)³⁶¹ e per la prima volta erano esposte le opere *Tapis de sable* (1974) e *a b c* (1974) [fig. 9 e fig. 10]. Nel suo saggio dedicato al *Jardin d'Hiver* Michel Oppitz scriveva in modo *tranchant*:

Una palma è tutto lo spirito del colonialismo piantato in un vaso. È il marchio di fabbrica della dignità imperiale³⁶².

Nelle mani eclettiche e fervidamente creative di Broodthaers il simbolo di pace e di resurrezione cristiana, divenuto nel tempo emblema delle vittorie dei grandi coloni, si trasformava nell'immagine provocatoriamente allegorica e "en pot" di un *Racisme végétal*³⁶³. Travestito da "oasi", il *Jardin d'Hiver* era *viceversa*

[u]n discorso sugli avvenimenti contemporanei, sul momento storico degli anni '70, una riflessione negativa sulla situazione ideologica della società odierna³⁶⁴.

Animato da "l'espoir d'un autre alphabet" e attraverso l'utilizzo di "Nouveaux trucs, nouvelles combines"³⁶⁵ Broodthaers realizzerà le sue differenti versioni e interpretazioni del concetto di *décor*, utilizzando vecchi lavori presentati ogni volta in maniera diversa. Pertanto, accanto all'esposizione di oggetti e di opere inedite e alla creazione di nuovi allestimenti, ritroveremo in molte occasioni anche *Fémur de la femme français* (1965), *Casseroles et moules fermées* (1965), *Bêche* (1965), *Papa* (1965), *Valise charbon* (1966),

³⁶¹ Il film *Un Jardin d'Hiver (A B C)* (35 mm, colore, sonoro, 6 min.) mostra una serie d'inquadrature ravvicinate di cammelli dipinti, fotografati e incisi, le immagini di Broodthaers mentre sfoglia il catalogo dell'esposizione e quelle dei visitatori intervallate da alcuni fotogrammi con le lettere A B C.

³⁶² OPPITZ, Michael, *Rubens et le Jardin d'Hiver*, in *op. cit.*, p. 52.

³⁶³ Citazione dell'opera *La Séance. Racisme végétal. Film de Marcel Broodthaers* (1974). Questo libro d'artista realizzato da Broodthaers e pubblicato da Benjamin Buchloh è apparso per la prima volta nella rivista "Interfunktionen", No. 11, 1974. Il libro, stampato integralmente in bianco e nero, alterna fotogrammi di film interpretati da Laurel & Hardy, Peter Sellers e George C. Scott e si apre e si chiude con la stessa immagine di tre palme di diversa altezza su un'isola deserta.

³⁶⁴ OPPITZ, Michael, *Rubens et le Jardin d'Hiver*, in *op. cit.*, p. 52.

³⁶⁵ Questa "formula" appare nel catalogo della mostra *L'Angélus de Daumier* ed è utilizzata dall'artista come sottotitolo alla descrizione di ogni singola sala dell'esposizione.

Deux tonneaux (1966), *Sac en cuir avec œufs* (1968) e non ultimi, “la maschera”, “l’orologio”, “la pipa”, “la pagina di un calendario” e “lo specchio” contrassegnati rispettivamente dalle scritte *Fig. 1*, *Fig. 12*, *Fig. 2*, *Fig. A*, *Fig. I* che comparivano nella *Théorie des figures* (1972) e nella *Section Cinéma* del Musée d’Art Moderne, Département des Aigles (Burgplatz n. 12, Düsseldorf, autunno 1972)³⁶⁶.

Riguardo alle proprie intenzioni Broodthaers affermava:

Ho cercato di articolare in modo differente degli oggetti e dei dipinti realizzati dal 1964 sino a oggi per creare delle sale dall’*esprit décor*³⁶⁷.

Così, oltre alla prima versione del *Jardin d’Hiver* e a pochi mesi di distanza uno dall’altro, nasceranno: *Catalogue – Catalogus* per il Palais des Beaux-Arts di Bruxelles (1974), *Eloge du sujet* per il Kunstmuseum di Basilea (1974), *Invitation pour une exposition bourgeoise* per la Nationalgalerie di Berlino (1975), *Le privilège de l’art* per il Museum of Modern Art di Oxford (1975), *Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers* presso l’Institute of Contemporary Arts di Londra (1975) ed infine *L’Angélus di Daumier* presso il Centre National d’Art Contemporain, Fondation Salomon di Rothschild a Parigi (1975)³⁶⁸.

Su questi due ultimi *Décors* apriremo un breve *excursus* poiché fondamentali per un’ulteriore messa a fuoco del rapporto tra arte, finzione e allegoria.

La “conquista di Marcel Broodthaers” realizzata negli spazi dell’ICA New Gallery di Londra è il primo e l’unico *Décor* a non esporre delle opere realizzate dall’artista ma soltanto una serie di oggetti presi in prestito da una ditta specializzata in set cinematografici e da un grande magazzino londinese, *Heales*³⁶⁹.

³⁶⁶ Interamente dedicata al cinema e ai suoi linguaggi, questa straordinaria *Section* del Musée des Aigles s’ispira all’opera *Cinéma Modèle* inaugurata da Broodthaers nel 1970 “sotto l’alto patronato di La Fontaine”. *Cinéma Modèle* consisteva nella proiezione giornaliera dalle 14.00 alle 18.00 dei film: *Le Courbeau 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), *A Film by Charles Baudelaire* (1970).

³⁶⁷ BROODTHAERS, Marcel, *Note sur le sujet*, in *L’Angélus de Daumier*, catalogo della mostra, Vol. II, Centre National d’Art Contemporain, Fondation Salomon de Rothschild, Paris, 2 ottobre-10 novembre 1975, p. 5.

³⁶⁸ Ispirato dall’immaginario “décor”, oltre al già citato *Jardin d’Hiver (A B C)* (1974), Broodthaers realizzerà i film: *Eau de Cologne* (1974), *Berlin oder ein Traum mit Sahne* (1974), *Monsieur Teste* (1974) e *La Bataille de Waterloo* (1975).

³⁶⁹ Broodthaers gioca con l’ambivalenza di significato della parola “décor” che in lingua francese può significare sia “decorazione” in senso stretto che “set cinematografico”.

Con il noleggio di questi elementi scenici e d'uso comune, Broodthaers allestiva “a tema” e in perfetto rigore simmetrico, la *Salle XIX^e Siècle* e la *Salle XX^e Siècle* [fig. 11 e fig. 12]. La sala dedicata all'Ottocento, illuminata da tre riflettori, conteneva due cannoni in stile Waterloo, un grande serpente di bronzo in posizione d'attacco, due sedie in stile eduardiano, un vecchio revolver, due botti di acquavite sulle quali era attaccata una fotografia tratta dal *western Heaven with a Gun*, una composizione di fiori secchi, sei palme e un tavolo da gioco sul quale erano posizionati frontalmente un granchio e un astice di plastica. “Arredata” con l'intenzione di stabilire “un incontro tra mobili e armi”³⁷⁰, la sala del Novecento invece esibiva una bomba a mano, delle mitragliatrici e revolver, alcune istruzioni illustrate per l'uso di una pistola Luger, un set di mobili da giardino e un *puzzle* che riproduceva una delle guerre storicamente più importanti del XIX secolo, la battaglia di Waterloo, secondo il dipinto di William Heath. Poste una di fronte all'altra come in uno specchio, entrambe le sale raccontavano la controversa storia del legame tra *arte*, *guerra* e *confort*, esibendo in tutta la loro vanagloria le armi e i simboli per eccellenza “dell'Arte della guerra”. Simboli ormai “precipitati” e svuotati di senso, come ci suggeriscono tacitamente le armi-giocattolo inutilizzate e il *puzzle* della battaglia di Waterloo *disfatto* e inerte su un banale tavolo da giardino prodotto in serie³⁷¹. Anche in questo caso, la maggior parte degli oggetti presenti all'interno della mostra erano collocati su piedistalli, esposti all'interno di vetrine o disposti su tappeti di erba *artificiale*. “Le socle”, che come Broodthaers non smetteva mai di ripetere “il faut regarder”, puntava di nuovo il dito sulla cornice solitamente invisibile dell'istituzione che sancisce cosa o meno può diventare opera d'arte e quando. Ancora una volta Broodthaers esponeva “quelque chose d'insincère”³⁷², ancora una volta ci avvisava che “CECI N'EST PAS UN OBJET D'ART”.

Ma non è tutto, poiché questi “dispositivi” messi sapientemente in atto da Broodthaers avevano anche un altro scopo ben determinato ovvero quello di esaltare l'*artificio*, le strategie di “marketing” e di persuasione operate dal museo e dalla critica intorno

³⁷⁰ BROODTHAERS, Marcel, in *Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers*, catalogo della mostra, Michael Werner Gallery, Paris, 23 marzo-24 aprile 2007, p. 35.

³⁷¹ Non a caso molte sequenze del film *La Bataille de Waterloo* (1975) inquadrano le mani di un'attrice che, dapprima in modo esitante poi sempre più rapido, smonta nervosamente il puzzle.

³⁷² BROODTHAERS, Marcel, estratto dell'invito della sua prima mostra personale presso la Galerie Saint-Laurent di Bruxelles, 10-25 aprile 1964.

all'opera d'arte³⁷³. La *finzione*, del resto, ha irrorato e attraversato trasversalmente tutta l'opera di Broodthaers, culminando nel *Musée des Aigles*, la sua più grande *mise en scène* che attraverso le armi e le astuzie dell'allegoria ha offerto "la possibilità di afferrare la realtà e nello stesso tempo ciò che essa nasconde"³⁷⁴.

Lontano, infatti, dall'essere delle asettiche e acritiche ricostruzioni "in stile", le *Sale del XIX e XX secolo* erano, al contrario, *allegorie della storia* permeate dalla cultura della guerra, del denaro, del potere e dello spirito di *conquista* perfettamente studiate e "costruite a tavolino" dall'artista.

Terminata questa esperienza londinese, il 2 ottobre dello stesso anno sotto la direzione di Pontus Hultén e "l'egida dei Pieds Nickelés" inaugurava *L'Angélus de Daumier*, "un lapsus" come lo definiva Broodthaers³⁷⁵ che per l'occasione collocava ai piedi della prestigiosa scala neoclassica dell'Hôtel de Rothschild a Parigi la sua opera *Malle* (1975), un baule di vimini che

[c]onteneva dei messaggi che mi sono stati confidati dallo Stato di un altro emisfero. Essi sono nascosti secondo i principi della "Lettre Volée" e del "Manuscrit trouvé dans une Bouteille"³⁷⁶.

Oltrepassata quest'opera con i suoi "misteri" e riferimenti ai racconti di Edgar Allan Poe, nell'abitazione di una delle più importanti famiglie di banchieri al mondo, facevano la loro comparsa "une succession de décors" differenti che Broodthaers nominò: *Salle Bleue*, *Salle Rose*, *Salle Outremer*, *Salle des Nuances*, *Salle Rouge*, *Salle Verte*, *Salle Blanche*, *Salle Noire*. Rispetto al "contesto" in cui erano esposti i propri lavori, Broodthaers scriveva con un certo sarcasmo:

È *L'Angélus de Daumier* e devo compiere il mio dovere poiché lo dichiaro nella prima parte del catalogo sotto forma di nota. Parlo di un certo stupore. Certo, davanti al numero di Titoli che

³⁷³ A questo proposito vedi: BARKER, Barry, *Marcel Broodthaers. Take the Risk with Me*, in "Flash Art", New York, novembre-dicembre 2009, pp. 56-59.

³⁷⁴ BROODTHAERS, Marcel (a cura di), *Musée d'Art Moderne, Section des Figures, Der Alder vom Oligozän bis Heute*, catalogo della mostra, Vol. II, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 16 maggio-9 luglio 1972, in *op. cit.*, p. 19.

³⁷⁵ Un *lapsus* poiché *L'Angélus* è un dipinto realizzato da Jean-François Millet (1857). Per approfondire i contenuti di quest'esposizione vedi: RONA, Stéphane (a cura di), *C'est l'Angélus qui sonne*, in "+ - 0", No. 12, Genval-Bruxelles, febbraio 1976, pp. 18-19; RONA, Stéphane, HAHN, Otto (a cura di), *Interview Marcel Broodthaers au C.N.A.C. à Paris*, in "+ - 0", No.11, Genval-Bruxelles, novembre 1975, pp. 7-9.

³⁷⁶ BROODTHAERS, Marcel, *Note sur le sujet*, in *op. cit.*, p. 5.

ricoprono l'istituzione dove ho installato le mie valige e bauli. Bisogna sapere che qui siamo alla Fondation Salomon de Rothschild³⁷⁷.

Queste sale, ognuna notevolmente diversa dall'altra e molto lontane dallo spirito di una retrospettiva, contenevano disegni, sculture, dipinti e oggetti realizzati da Broodthaers dal 1964, ad eccezione della stanza del barone di Rothschild in stile Luigi XIV, una “natura morta” della storia lasciata perfettamente intatta, “un palco nel teatro universale” come scriveva Benjamin a proposito degli *intérieurs* di fine Ottocento. Esposti e “montati” sempre con l'intenzione di creare “Nouveaux trucs, nouvelles combines”, due piccoli dipinti intitolati *Voyage autour de la Mode* (1975), otto disegni preparatori al film *Le Poisson pourrait par la tête* (1970), il libro *Le Voyage en Mer du Nord* (1973), qualche bottiglia di Cognac e di Château Margaux, dei sacchi con la scritta “Tabac Belge”, l'opera *Pupitre à musique* (1964), due serpenti impagliati e *Monsieur Teste* (1975), ispirato all'omonima opera letteraria di Paul Valéry, davano origine a dei *cabinet de curiosités* unici nel loro genere e alla

[p]ossibilità che la *Salle des Nuances* apparisse tutt'intera come un dipinto, o a un'altra che apparisse come la tavolozza di un pittore³⁷⁸.

Attraversati i “tesori” e i *bruits secrets* di queste “Wunderkammerns” [fig. 13], si accedeva infine alla *Salle Blanche*, l'epilogo poetico e autobiografico di Broodthaers scritto mediante la ricostruzione in legno e cartongesso in scala reale di una parte del *rez-de-chaussée petit-bourgeois* della sua abitazione a Bruxelles, dove “nel 1968 ebbero luogo una serie di discussioni riguardo la nozione di museo e di gerarchia”³⁷⁹. Una stanza completamente priva di mobili, oggetti e immagini illuminata semplicemente da una lampadina che scendeva dal soffitto e delimitata da un cordone rosso che ne vietava l'accesso in cui “fluttuavano” le parole “pourcentage”, “amateur”, “collectionneur”, “galerie”, “musée”, “prix”, “a b c”, “figure”, “ombre”, “perspective”, “couleur”, “composition” e “tempête” dipinte di nero sulle pareti e sul pavimento [fig. 14].

³⁷⁷ BROODTHAERS, Marcel, *Note sur le sujet*, in *op. cit.*, p. 5.

³⁷⁸ BROODTHAERS, Marcel, *Salle des Nuances*, in *L'Angélus de Daumier*, catalogo della mostra, Vol. I, p. 11.

³⁷⁹ BROODTHAERS, Marcel, *Salle Blanche*, in *L'Angélus de Daumier*, catalogo della mostra, Vol. I, p. 7.

Leitmotiv ricorrenti in molte sue opere e richiami al legame tra arte, denaro e mercificazione, queste parole, come tanti punti sparsi in una costellazione, riassumevano la sua storia personale di poeta e di artista vissuta tra Bruxelles, Düsseldorf, Parigi e Colonia. Come per la maggior parte dei suoi interventi, anche nella sua *Sala Bianca* Broodthaers operava un'*inversione*: se, infatti, l'inizio della sua attività artistica ebbe origine con la fondazione di un "museo fittizio" dentro la propria abitazione, la sua "conclusione", al contrario, aveva luogo con la ricostruzione di uno degli ambienti della sua casa-*atelier* all'interno di una fondazione dedicata all'arte contemporanea.

Con questo *détournement* tra pubblico e privato e con i suoi bauli, lettere dell'alfabeto, bussole, scatole di fiammiferi, libri, personaggi meccanici e cartine politiche del mondo, Broodthaers portava a compimento il suo ultimo *Décor*, prendendo definitivamente congedo dal mondo dell'arte.

Quando Hans Haacke per la storica mostra *Projekt '74* "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 passandosela "di mano in mano" (*Manet-Projekt '74*) e Daniel Buren incollava le sue "strisce su carta" sulla parete d'ingresso del Wallraf-Richartz Museum, Broodthaers, in una delle sue sale, installava *l'Entrée de l'Exposition*, un'apparente oasi di palme, di "lettere dell'alfabeto" elegantemente incorniciate e di animali esotici³⁸⁰, dichiarando a voce alta di avere "le orecchie di un asino e gli occhi di un'aquila"³⁸¹. "Apparente", poiché accanto alle sue piante e ai suoi animali a un primo sguardo "senza tempo" erano esposte le opere *Poème-Change-Exchange-Wechsel* (1973), *Museum-Museum* (1972) e *Tractatus-Logicus-Catalogicus* (1972) che riportavano tutto al nodo principale della sua ricerca artistica, ossia al rapporto tra arte, potere, istituzioni e mercato. Nello stesso periodo in cui Chris Burden si "crocifiggeva" sul cofano di un Maggiolino Volkswagen (*Trans-fixed*, 1974), André Cadere portava in giro per il mondo i suoi *bâtons* di legno colorato (*Barre en bois ronde*,

³⁸⁰ Ritenute dalla commissione esaminatrice del Wallraf-Richartz Museum "offensive" e "diffamatorie", le due opere in questione realizzate da Haacke e Buren furono censurate e tolte dal museo il giorno seguente l'inaugurazione, provocando lo sdegno di tutti gli altri artisti invitati ad esporre. Per analizzare i contenuti di questa esposizione e i contributi dei singoli artisti vedi: MAENZ, Paul (a cura di), *Projekt '74. Kunst Bleibt Kunst*, catalogo della mostra, Wallraf-Richartz Museum, Colonia, 5 giugno-8 settembre 1974.

³⁸¹ BROODTHAERS, Marcel, in *Projekt '74. Kunst Bleibt Kunst*, catalogo della mostra, Wallraf-Richartz Museum, Colonia, 5 giugno-8 settembre 1974 p. 151.

1974) e la *site-specificity* trovava piena affermazione con lavori di Richard Serra, Michael Heizer, Richard Long, Mel Bochner e Richard Nonas³⁸², Broodthaers realizzava dei “salotti *fin de siècle*”, dei “tappeti di sabbia”, degli “inviti per un’esposizione borghese” e delle raffinate “stanze d’artista”, ricordandoci che:

Non è mai un documento di cultura senza essere insieme un documento di barbarie³⁸³.

Riguardo alla sua partecipazione a questa esposizione, Broodthaers con un surreale *sense d’humour* scriveva:

Spero di accrescere la mia reputazione e di occupare una posizione di rilievo negli ambienti che si occupano della trasformazione, del trasporto e delle speculazioni che assicurano la gloria delle piante esotiche³⁸⁴.

“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”³⁸⁵, così Broodthaers era magneticamente attratto dall’Ottocento borghese, dalle sue utopie, retoriche, glorie e ideali. Incuriosito dai *feuilletons* e dagli *abécédaires fin de siècle*, affascinato dalle prime *réclames*, dai giocattoli d’epoca e dagli *objets à la mode*, Broodthaers realizzò opere, copertine di riviste e libri d’autore interamente ispirati all’iconografia e all’immaginario ottocentesco come ad esempio la splendida serie d’incisioni inglesi della metà del XIX secolo che ritraevano il *Winter Garden*, la *Palm House* di Kew Gardens e alcune vedute di capitali europee ritoccate mediante lueggiate ad acquerello e inchiostro³⁸⁶ [fig. 15].

³⁸² Per approfondire i contenuti della *site-specificity* e le opere dei suoi principali esponenti, vedi: BISHOP, CLAIRE, *Installation Art: A Critical History*, Tate Publishing, London 2005; KWON, Miwon, *One Place After Another: Notes on Site-Specificity*, in “October” No. 80, MIT Press, Cambridge, estate 1997, pp. 85-110; KRAUSS, Rosalind, *Sculpture in the Expanded Field*, in “The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths”, MIT Press, Cambridge 1985 (tr. it. *La scultura nel campo allargato*, in “L’originalità dell’avanguardia e altri miti modernisti”, Fazi, Roma 2007).

³⁸³ BENJAMIN, Walter, *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker*, in “Zeitschrift für Sozialforschung”, no. 6, 1937, pp. 346-380 (tr. it. *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico*, in *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000, pp. 79-123).

³⁸⁴ BROODTHAERS, Marcel, *Dorf bleibt Dorf*, in “0 - +”, No. 5, Bruxelles, settembre 1974, p. 15.

³⁸⁵ BENJAMIN, Walter, *ZentralPark*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955 (tr. it. *Parco centrale*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962, p. 138).

³⁸⁶ Esempari a questo riguardo sono inoltre, la copertina realizzata da Broodthaers per il numero 970 della rivista “Studio International” (1974), le proiezioni di diapositive su pareti e

Tuttavia, il suo ossessivo rimando al secolo dell'illuminazione a gas, dei *passages* e delle "operette" di Offenbach e il suo costante ritorno a determinati motivi e stereotipi borghesi "come la spinta che attira sempre di nuovo il delinquente sul luogo del delitto"³⁸⁷, non devono trarci in inganno ed essere confusi con citazioni "colte" né tantomeno nostalgiche, ma al contrario come penetranti e dissacranti letture del momento storico in cui

[l]a 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 prima³⁸⁸.

L'astice e il granchio che giocano a carte su un tavolo da gioco vicino a "cannoni", "pistole" e candelabri di epoca napoleonica, "il cammello dell'incomunicabilità", la cesta di vimini che contiene "messaggi cifrati provenienti da un altro emisfero", il puzzle disfatto della *Bataille de Waterloo* e le palme "piantate" in musei e gallerie d'arte sono tutte provocatorie e sofisticate *allegorie* che dietro al loro aspetto "stravagante" e *démodé* e alla loro presunta semplicità, nascondevano e *sottintendevano* un mondo d'inquietudine, di squilibri e incertezze. Le opere e gli oggetti scelti da Broodthaers per la creazione dei suoi "ambienti" raccontavano "gli avanzi di un mondo di sogno", suggerendo legami e *correspondences* tra logiche di potere, guerre, colonialismi, speculazioni del mercato dell'arte e ideologie borghesi. Con lo sguardo lungimirante di chi "sognando urge al risveglio"³⁸⁹, i *Décors* "cominciano a scorgere i monumenti della borghesia come rovine prima ancora che siano caduti"³⁹⁰ [fig. 16].

casce d'imballaggio con incisioni inglesi e capolavori del XIX° secolo, le opere *Little Brass Cannon (Décor)*, 1975, 'a' 'b' 'c' (*Children's Cubes*), 1974, *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).

³⁸⁷ BENJAMIN, Walter, *ZentralPark*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955, in *op. cit.*, p. 136.

³⁸⁸ BENJAMIN, Walter, *ZentralPark*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955, in *op. cit.*, p. 136.

³⁸⁹ BENJAMIN, Walter, *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955 (tr. it. *Parigi. La capitale del XIX secolo*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962, p. 160).

³⁹⁰ BENJAMIN, Walter, *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955, in *op. cit.*, p. 160.



Fig. 1 e Fig.2) Marcel Broodthaers, veduta della mostra *Un Jardin d'Hiver*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 9 gennaio – 3 febbraio 1974



Fig. 3 e Fig. 4) Marcel Broodthaers, *Un Jardin d'Hiver*, 1974, due dei sei ingrandimenti fotografici delle antiche incisioni inglesi del XIX° secolo, 81 x 125,5 cm (ognuno)

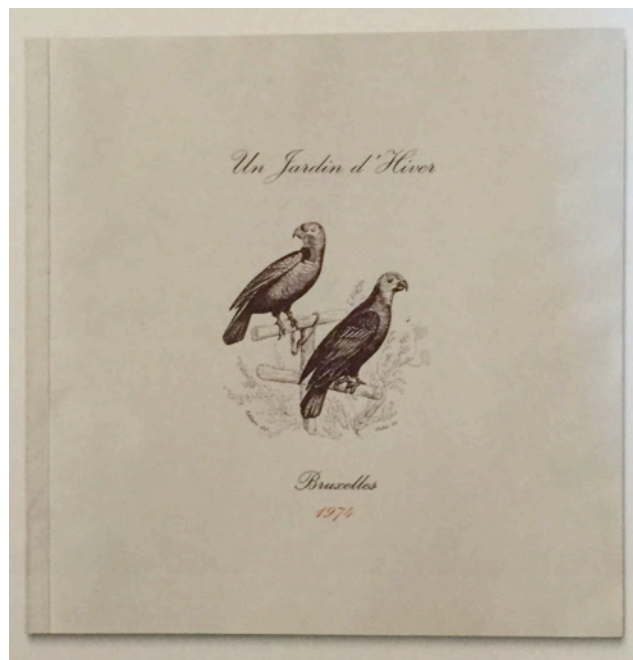


Fig. 5 e Fig. 6) Marcel Broodthaers, copertina e interno del libro *Un Jardin d'Hiver*, 1974, stampa offset, quattro litografie a colori, 28 pp., 20 x 20 cm. Editori: Société des Expositions, Bruxelles e Petersburg Press, London

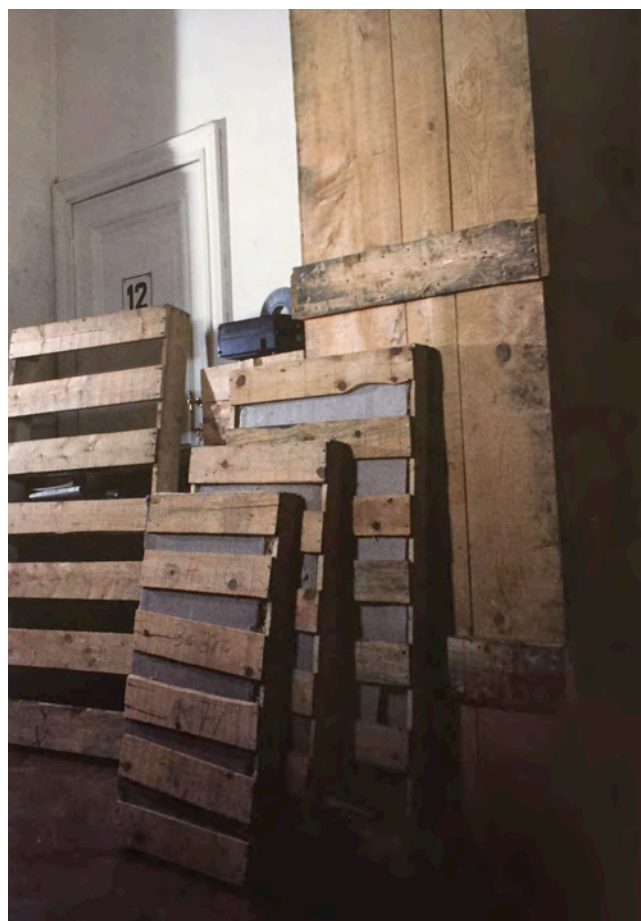


Fig. 7 e Fig. 8) Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section du XIX^e siècle* (particolari), rue della Pépinière n. 30, Bruxelles, 27 settembre 1968 - 27 settembre 1969



Fig. 9) Marcel Broodthaers, *a b c*, 1974, stampa e pittura a *stencil* su asciugamano di spugna, 104 x 51 cm



Fig. 10) Marcel Broodthaers, *Tapis de sable*, 1974, sabbia al quarzo, pigmenti, palma piantata in un vaso, lettere dipinte a *stencil*, tappeto 33 x 220 cm, palma 198 x 160 cm



Fig. 11 e Fig. 12) Marcel Broodthaers, *Salle XIX^e Siècle* e *Salle XX^e Siècle*, veduta della mostra *Décor: A conquest by Marcel Broodthaers* Institute of Contemporary Arts, London, 13 giugno – 6 luglio 1975



Fig. 13) Marcel Broodthaers, *Salle Verte*, 1975, fotografie della mostra *L'Angélus de Daumier*, Centre National d'Art Contemporain, Fondation Salomon de Rothschild, Paris, 2 ottobre-10 novembre 1975

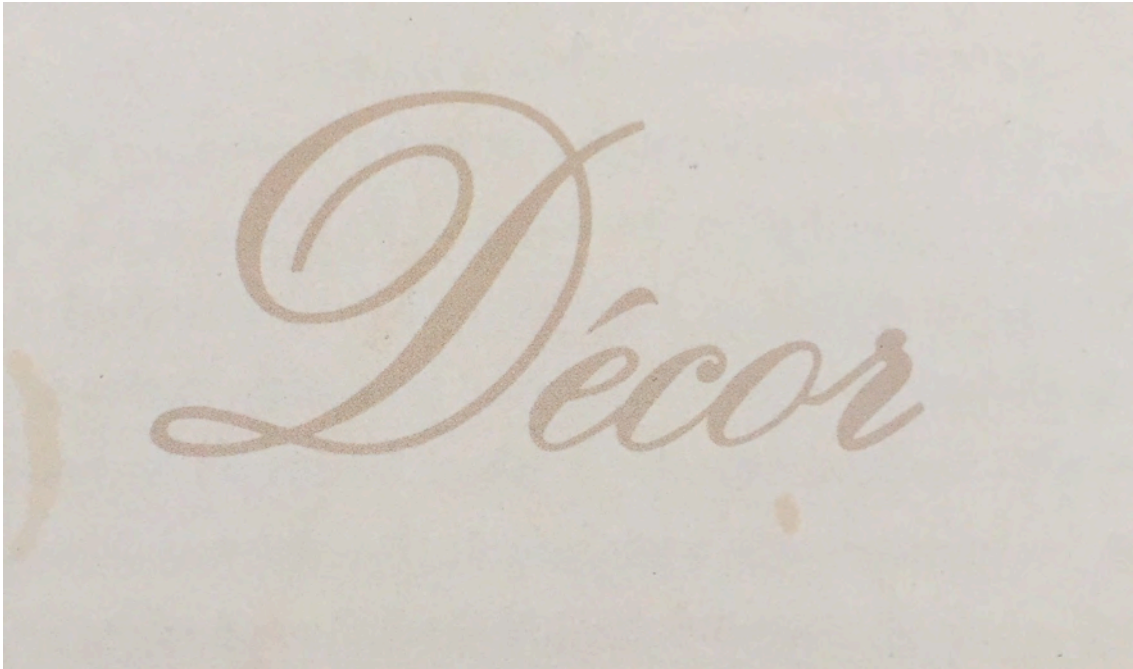


Fig. 16) Marcel Broodthaers, *Décor*, 1975, cartolina, 45 x 45 cm

Conclusioni

OBJET MÉTAL ESPRIT OBJET MÉTAL ESPRIT OBJET MÉTAL ESPRIT
OBJET MÉTAL ESPRIT OBJET MÉTAL ESPRIT OBJET MÉTAL ESPRIT
OBJET MÉTAL ESPRIT OBJET MÉTAL ESPRIT OBJET MÉTAL ESPRIT

Marcel Broodthaers, *Lettre ouverte*, Ostende, 7.09.1968

“Farò cascare nella trappola altre persone? Chi lo sa? Lo spero”.

Marcel Broodthaers, in “Les Beaux-Arts”, No. 1086, Bruxelles, 1.04.1965

Con la ripetizione sistematica delle parole “oggetto metallo spirito” Broodthaers chiudeva “sibillinamente” la lettera inviata al “Cabinet des Ministres de la culture” da parte del *Musée des Aigles* e nello stesso tempo inaugurava in modo altrettanto “criptico” uno dei suoi primi *Poèmes Industriels*, *Téléphone*, realizzato nel 1968 [fig.1]³⁹¹. Definiti e descritti dall’artista come degli “objets littéraires”, i “poemi industriali” trascritti su plastica termoformata “portavano, in modo sensazionale, i segni di un linguaggio” con uno scopo ben preciso: disturbare e rendere il più possibile ambiguo e complesso il processo di lettura delle immagini, della scrittura e dell’opera d’arte. Riguardo alla natura di queste singolari “placche” fabbricate come dei *gaufres* e alle sue intenzioni, Broodthaers dichiarava:

[1]a 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 garanzia³⁹² (corsivi miei).

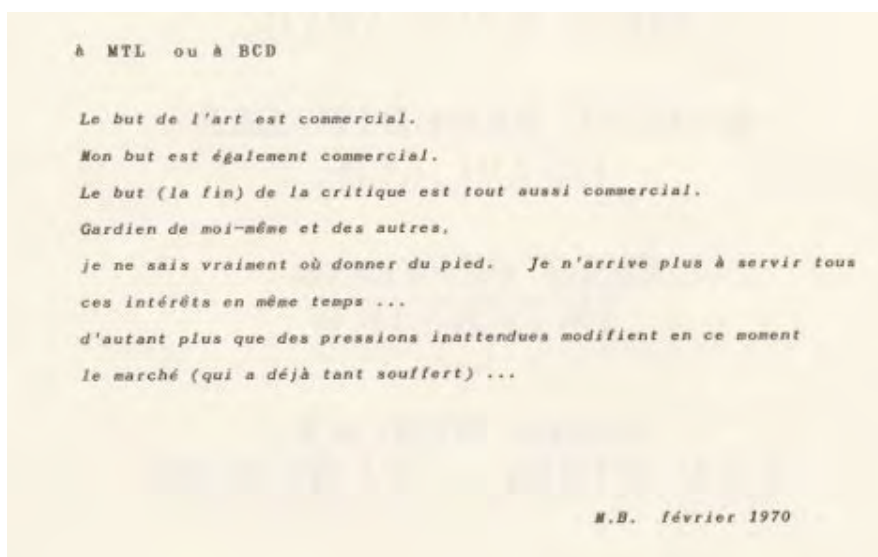
³⁹¹ Vedi: Marcel Broodthaers, *Téléphone*, 1968, targa di plastica pressata, 86 x 120 cm e la sezione Apparat di questa ricerca. Realizzati tra il 1968 e il 1972, i *Poèmes Industriels* furono esposti per la prima volta nella mostra *M.U.SÉ. E. . D’.A.R.T. CAB. INE. TD. ES. E. STA. MP. E. S. Département des Aigles, Multipl(i)é, inimitable, illimité*, curata personalmente da Broodthaers presso la Librairie Saint-Germain des Prés a Parigi nel novembre del 1968.

³⁹² BROODTHAERS, Marcel, *Dix mille francs de récompense*, auto-intervista che l’artista ha pubblicato sotto forma di testo, nel catalogo dell’esposizione *Catalogue - Catalogus* (1974) al

E ancora:

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 stesse³⁹³ (corsivi miei).

Controcorrente rispetto alle coeve ricerche e sperimentazioni dell'arte performativa e *site-specific* e diffidente nei confronti del Minimalismo, dell'Arte Concettuale e verso alcuni interventi dell'Institutional Critique, Broodthaers firmava dei *rebus* “qu'il faut avoir le désir de déchiffrer”³⁹⁴, ingrandiva a dismisura dei segni d'interpunzione, “scalava la barra della formula Significante/Significato” e ideava dei *jeux d'hasard* imprevedibili, utilizzando “l'objet comme un mot zéro”³⁹⁵. Inoltre, sprezzante verso ogni forma di “bon ton” e profondamente convinto che “l'arte est un caprice” scriveva:



(Archives de l'Art contemporain en Belgique, AACB, Bruxelles)

Palais des Beaux-Arts di Bruxelles e che è erroneamente attribuita a Irmeline Lebeer. Il testo integrale è stato pubblicato per la prima volta nella rivista “October”, Vol. 42, MIT Press, Cambridge, autunno 1987, pp. 39-48.

³⁹³ BROODTHAERS, Marcel, intervista a cura di Freddy de Vree, 1974, in HAKKENS, Anna, *Marcel Broodthaers: Par lui-même*, Ludion / Flammarion, Gand 1998, p. 80.

³⁹⁴ Marcel Broodthaers durante un'intervista a cura della rivista “Trépiéd”, No. 2, Bruxelles, febbraio 1968, p. 4.

³⁹⁵ BROODTHAERS, Marcel, *Dix mille francs de récompense*, in *op. cit.*, p. 39. Il riferimento all'opera *Le Degré zéro de l'écriture* di Roland Barthes (1953) è stata più volte ribadita dall'artista.

Nel momento in cui sulla scena artistica degli anni '70 si affermava prevalentemente un'arte della *presenza*, dell'*immediatezza* e della *prossimità* e per questi motivi essenzialmente, strutturalmente e “geneticamente” *antiallegorica*³⁹⁶, Broodthaers, al contrario, si dichiarava “directeur” e “conservateur” di un museo *fittizio* e proclamava a voce alta “l'insincérité et le prestige de l'art”, creando delle “finzioni logiche” perfettamente congegnate come il *Musées des Aigles* (1968-72) e i *Décors* (1974-76), delle sofisticate *mise en abîme* tra oggetti, immagini e parole come nel libro-film *Le Courbeau et le Renard* (1967) e dei raffinati processi di *effacement* della scrittura come nelle opere *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image* (1969), *La Pluie (projet pour un text)* (1969) e *Les Ardoises magiques* (1973).

Broodthaers non è mai stato un uomo delle “improvvisazioni” e anche quando alcuni dei suoi lavori sembrano spontanei, espliciti e “accessibili”, essi, al contrario, sono sempre il risultato di una lenta e razionale maturazione. Alla “riappropriazione creativa dello spazio urbano”, “all'impegno sociale” e ai moti rivoluzionari “dissent and disorder”, caratteristici dell'arte di protesta e di opposizione degli anni '70, Broodthaers rispondeva in modo cinico e strafottente con “un art sans importance, apolitique et peu moral”³⁹⁷, proponendo “poco e dell'indifferenza”³⁹⁸ attraverso una comunicazione provocatoriamente “difettosa”. Del resto, ciò che più lo rassicurava era:

[L]a speranza che colui che guarda corra il rischio di non trovarsi più così bene a suo agio³⁹⁹.

Con un abile e anacronistico *mouvement inversé*, Broodthaers ha attinto a piene mani dall'immaginario ottocentesco descritto da Walter Benjamin, Charles Baudelaire, Paul Valéry e André Gide, realizzando opere di un'attualità disarmante e spiazzante che mettevano completamente in crisi il “sistema dell'arte” contemporaneo, mostrandone le speculazioni, gli imbrogli e il falso ideologico. Appropriandosi di testi e di opere realizzate da autori vissuti nel corso dell'Ottocento e sovvertendo il loro significato originario, Broodthaers d'altronde, come ci testimoniano la gran parte dei suoi lavori, si

³⁹⁶ Come emerso nei precedenti capitoli di questa ricerca, ricordiamo, infatti, ancora una volta che l'allegoria con le sue sofisticate costruzioni “logico-artificiali” si pone sempre *altrove* e *oltre* la rappresentazione e l'immaginario di cui parla.

³⁹⁷ BROODTHAERS, Marcel, *Vers un art sans importance*, manoscritto inedito datato 19 agosto 1969, Archives de l'Art contemporain en Belgique, AACB, Bruxelles.

³⁹⁸ BROODTHAERS, Marcel, *Lettre ouverte*, Ostende, 7.09.1968.

³⁹⁹ BROODTHAERS, Marcel, *Dix mille francs de récompense*, in *op. cit.*, p. 43.

era affidato nelle mani di una vera e propria esperta in *déchronologie*, l'allegoria, la *figura del passato che ritorna dal futuro*.

Poeta, artista, realizzatore di films e fotografo, appassionato lettore di Stéphane Mallarmé, Edgar Allan Poe, Oscar Wilde e Lautréamont, ai quali dedicò una splendida serie di opere su tela⁴⁰⁰, ed estimatore dell'opera di Ingres, René Magritte, Gerhard Richter e David Lauder, Broodthaers ha radicalmente messo in discussione il sistema di scambio tra l'arte, la critica, il mercato e la moda, interrogandosi sui legami controversi esistenti tra l'opera d'arte, il museo e il pubblico.

Con ventuno anni di distanza dal *Musée imaginaire* di Malraux (1947), cinque anni prima del *Museum der Obsessionen* di Harald Szeemann (1973) e solo con un anno di distanza dalla sua leggendaria mostra *When Attitudes Become Form. Works – Concepts – Processes – Situations – Information: Live in Your Head* (1969), Broodthaers, fermamente convinto che “una finzione permette di afferrare la realtà e nello stesso tempo ciò che essa nasconde”, inaugurava sotto l'egida di Duchamp e Magritte la sua più grande e dissacrante “messa in scena”, il *Musée d'Art Moderne. Département des Aigles*, volta a scardinare le certezze e le demagogie del museo inteso come istituzione di potere. Con il nome *Musée des Aigles* trascritto su tele, lavagne, schermi cinematografici e lingotti d'oro e attraverso una serie di *discours d'ouvertures*, casse d'imballaggio vuote, cartoline che riproducevano capolavori del XIX° secolo, proiezioni su cassa, *lettres ouvertes* e soprattutto con la proclamazione “dell'identità dell'arte e dell'aquila”, Broodthaers marcava tutte le sfere e i rituali attraverso cui il potere opera, creando, come scriveva Michel Foucault, “insiemi di sapere”. La sua lettura antesignana, *allegorica* e talvolta parodistica del museo inteso come istituzione e “dell'arte come aquila”, ha messo radicalmente in discussione ogni *idée reçue* sul “mondo dell'arte”, influenzando profondamente tutta una generazione di artisti e suscitando l'interesse dei più influenti critici e storici dell'arte americani ed europei.

Lo slogan “chez votre fournisseur” impresso su uno dei suoi “poemi industriali” ci suggerisce che l'aquila non è solamente “il messaggero di Giove” né unicamente un'astuta e intraprendente *venditrice*, ma prima di tutto il simbolo del prestigio politico dell'arte

⁴⁰⁰ Mi riferisco alle opere *Série de neuf peintures en langue allemande, Die Welt* (1973), *Oscar, Turpitude* (1973), *Série en langue française (neuf peintures sur un sujet littéraire)* (1972), *Charles Baudelaire peint 1821-1867 René Magritte écrit 1898-1967* (1972).

che “sfrutta il simbolismo dell’oro per far risaltare meglio l’ossessione speculativa, artistica e non”⁴⁰¹ [fig. 2]. Anche quando Broodthaers doveva fornire delle semplici informazioni, il suo “tocco” restava sempre *elusivo*, come del resto nelle sue “lettere aperte” indirizzate a “ministri della cultura”, rappresentanti del mondo dell’arte e a persone immaginarie che “annunciavano i lavori in corso” del *Museo delle Aquile* e che come lui stesso affermava:

[s]i riferiscono ogni volta a degli *elementi di cui non fornisco la chiave di lettura*. È volontario [...]. Per me, queste lettere sono il contrario di un mezzo di comunicazione. Esse piuttosto riportano il nome del *Musée des Aigles*⁴⁰² (corsivi miei).

Come emerso dalla disamina di numerosi documenti, appunti e note sparse conservate presso l’Archives de l’Art contemporain en Belgique, lo Stedelijk Museum voor Actuele Kunst di Gand e Les collections du Centre Pompidou di Parigi, Broodthaers è entrato in contatto con le riflessioni di Walter Benjamin e nello specifico con i suoi scritti dedicati a Charles Baudelaire e alla città di Parigi. Pertanto il seminario tenuto da Lucien Goldmann sul poeta francese nel 1969 presso il Palais des Beaux-Arts di Bruxelles a cui Broodthaers “era stato invitato a partecipare come artista”⁴⁰³ è un nodo fondamentale rispetto alla ricezione critica della sua opera poiché, come abbiamo già sottolineato nell’introduzione di questa ricerca, è assai improbabile che Goldmann, analizzando l’opera di Baudelaire, non abbia fatto riferimento anche ai testi di Benjamin. Broodthaers, come testimoniano i suoi lavori e il suo “assillo personale” nei confronti dell’Ottocento, ha riletto artisticamente il pensiero benjaminiano sul rapporto tra *arte*, *merce* e *allegoria*, riconsegnando a questa figura la propria intima e paradossale storicità e celebrandola come emblema e ossatura critica della contemporaneità. A differenza infatti del carattere surdeterminato e *asintomatico* del simbolo, l’allegoria è un’*immagine convalescente e difettiva* che incarna e “somatizza” le tensioni, le fru-

⁴⁰¹ BROODTHAERS, Marcel (a cura di), *Catalogue - Catalogus*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 27 settembre-3 novembre 1974, p. 4.

⁴⁰² Marcel Broodthaers, estratto dall’intervista *Gesprek mit Marcel Broodthaers* a cura di Ludo Bekkers, in “Museumjournaal”, Amsterdam, 15 febbraio 1970.

⁴⁰³ BROODTHAERS, Marcel, nota di chiusura del suo libro d’artista *Charles Baudelaire. Je hais le mouvement qui déplace les lignes*, Éditions Hossmann, Hamburg 1973. Per l’approfondimento di quest’opera si rimanda alla sezione Apparati di questa ricerca.

strazioni e le aporie del proprio tempo, fissando in modo discontinuo gli spazi di dissenso e le fratture della storia.

Broodthaers è stato uno dei massimi esponenti della neoavanguardia europea che “con la precisa chiaroveggenza del materialista storico”⁴⁰⁴ ha registrato, interpretato e reso intellegibile la crescente trasformazione dell’arte in oggetto di consumo. Alla domanda “perché stai per scrivere un libro” posta dall’editore Richard Lucas, Broodthaers rispondeva seccamente:

Per fare delle dediche e per stabilire un legame profondo tra arte e mercato. In effetti, esiste un tipo di *scrittura speciale* per sollevare alcuni problemi⁴⁰⁵ (corsivi miei).

Questa “scrittura speciale” che dialogava con i territori più oscuri e dialettici dell’espressione è il sigillo dell’opera di Broodthaers, “l’abito” dissacratorio, sarcastico e ricercatamente *démodé* indossato dalle sue “aquile”, “uova”, *casseroles des moules*, *abécédaires*, “pipe”, *palettes*, “orologi” “lettere dell’alfabeto” e “palme en pot” che “portavano, in modo sensazionale, i segni di un linguaggio” prettamente e sovversivamente *allegorico*.

Nella sua *Archéologie du savoir* (1969) Foucault scriveva: “la storia del pensiero è sempre allegorica”⁴⁰⁶. In questa ricerca ho riattraversato “la storia del pensiero” di Marcel Broodthaers, lo sfuggente, dialettico e istrionico “homme de lettres manuscrites et de lettres imprimées”, che con “un balzo di tigre nel passato”⁴⁰⁷ ha reso l’allegoria benjaminiana, l’*immagine détournante* e “à rebours” del XX° secolo, mostrando 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”⁴⁰⁸ [fig. 3].

⁴⁰⁴ BUCHLOH, Benjamin H. D. (a cura di), *Marcel Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*, in “October”, Vol. 42, MIT Press, Cambridge, autunno 1987, p. 5.

⁴⁰⁵ BROODTHAERS, Marcel (a cura di), *Vingt ans après*, 1969, libro d’artista, Éditeur Richard Lucas, Bruxelles, p. 3.

⁴⁰⁶ FOUCAULT, Michel, *L’Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969 (tr. it. *L’Archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1999, p. 38).

⁴⁰⁷ BENJAMIN, Walter, *Über den Begriff der Geschichte*, in *Walter Benjamin gesammelte Schriften*, vol. I-II, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974, pp. 693-704 (tr. it. *Sul concetto di storia*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1995, p. 84).

⁴⁰⁸ BENJAMIN, Walter, *ZentralPark*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955 (tr. it. *Parco centrale*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962, p. 136).



Fig.1) Marcel Broodthaers, *Téléphone*, 1968, targa di plastica pressata, 81,8 x 119 x 4 cm



Fig. 2) Marcel Broodthaers, *Chez votre fournisseur. Le Vinaigre des Aigles*, 1968, targa di plastica pressata, 81,8 x 119 x 4 cm

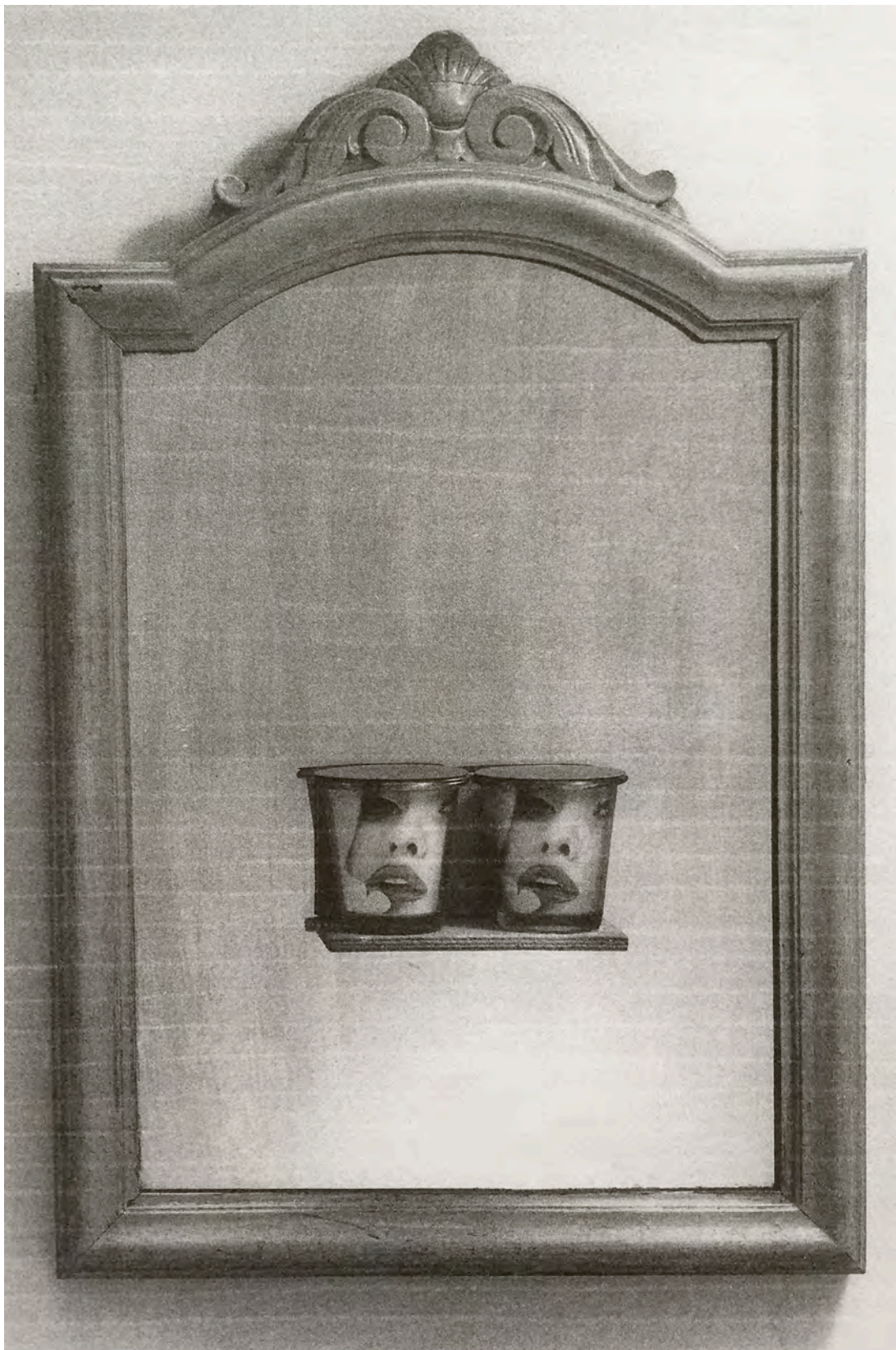


Fig. 3) Marcel Broodthaers, *Narcisse*, 1966, 71 x 46,5 x 12,5 cm

Apparati

DIECIMILA FRANCHI DI RICOMPENSA

1. Oggetti

In lei gli oggetti funzionano come delle parole?

Io utilizzo l'oggetto come una parola zero.

All'inizio non erano oggetti letterari?

Potremmo chiamarli così, mentre gli oggetti più recenti sfuggono a questa denominazione che ha fama dispregiativa (mi domando perché). Questi oggetti recenti portano, in modo sensazionale, i segni di un linguaggio. Parole, numerazioni, segni iscritti sull'oggetto stesso.

All'inizio della sua attività ha seguito una direzione altrettanto precisa?

Ero ossessionato da una certa pittura di Magritte, quella in cui appaiono delle parole. In Magritte c'è contraddizione tra la parola dipinta e l'oggetto dipinto, rovesciamento del segno del linguaggio e della pittura a vantaggio di una restrizione della nozione di soggetto.

Ci sono degli oggetti cui tiene ancora?

Sì, alcuni. Sono poetici, vale a dire colpevoli nell'«Arte come linguaggio» e innocenti nel linguaggio come Arte. Ad esempio, quelli che le sto per descrivere.

Un femore tricolore, *Femore d'uomo belga*. E un vecchio ritratto di un generale raccattato in un non so più quale mercato delle pulci. Ho fatto un piccolo foro all'altezza della bocca altezzosa del generale per introdurre un mozzicone di sigaretta. In questo oggetto-ritratto c'è una felice armonia di toni. La pittura è bruna, piuttosto sbiadita, anche il mozzicone. Un sigaro qualunque non finirebbe in qualsiasi bocca di generale..... la dimensione del sigaro, il formato della bocca. È questa l'arte del ritratto? Preferisco credere che si tratti di un oggetto pedagogico. È necessario svelare – quando si può – il segreto dell'arte, il generale morto fuma un sigaro spento. Ho fatto così, con il femore, due oggetti utili. Avrei voluto farne altri che mi avrebbero potuto dare altrettanta soddisfazione. Ma mi sono stufato del genere. Il ritratto e il femore mi sembrano avere la virtù di corrodere la falsificazione inerente alla cultura. Con il femore, nazionalità e struttura dell'essere umano sono collegati. Il soldato non è lontano.

Ci sono molti gusci, di cozze e di uova nella sua produzione. Delle accumulazioni?

Il tema è prima di tutto il rapporto che s'instaura tra i gusci e l'oggetto che li sostiene. Tavolo, cassa o pentola. È su un tavolo che si serve un uovo. Ma sul mio tavolo dove ci sono troppe uova

manca il coltello, la forchetta e il piatto. Assenze necessarie per far parlare l'uovo a tavola o affinché lo spettatore abbia un'idea originale del pollo.

E le cozze, un sogno sul mare del Nord?

Una cozza nasconde un volume. La fuoriuscita delle cozze dalla pentola non si attiene alle leggi dell'ebollizione. Segue le regole dell'artificio per sfociare nella costruzione di una forma astratta.

Dunque, lei è vicino a un sistema accademico?

Ad una retorica che si nutre nel nuovo dizionario delle idee condivise. Più che di oggetti e di idee, organizzo l'incontro di funzioni differenti che rinviano allo stesso mondo: il tavolo e l'uovo, la cozza e la pentola al tavolo e all'arte, alla cozza e al pollo.

Il mondo dell'immaginario?

O quello della realtà sociologica? È quello che Magritte non mancava di rimproverarmi. Mi considerava più sociologo che artista.

2. Segnaletiche industriali

Le placche di plastica corrispondono a questa realtà sociologica?

Ho creduto che la plastica mi liberava dal passato, dal momento che questa materia non esisteva. Questa idea mi era tanto piaciuta che mi dimenticai che questo materiale fosse già stato «nobilitato» dalla sua apparizione sulle pareti delle gallerie e dei musei sotto la firma dei Nouveaux Réalistes e dei Pop americani. Quello che m'interessava era la deformazione che il materiale recava alla rappresentazione.

Erano prodotte in 7 esemplari?

Ho definito io stesso la loro tiratura poiché nessuna galleria voleva assumere in quel determinato momento il rischio della produzione. Per realizzarle, fui aiutato da una ditta privata.

E il linguaggio di queste placche?

Diciamo di rebus. E l'argomento, una riflessione su una difficoltà di lettura causata dall'utilizzo di questo materiale. Sappia che queste placche si fabbricano come delle cialde.

Queste placche sono così faticose da decifrare?

La lettura è disturbata dall'aspetto visivo del testo e viceversa. Il carattere stereotipato del testo e dell'immagine è determinato dalla tecnica della plastica. E 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 come se questo ruolo dovesse spettare all'artista e per estensione a tutti i produttori economicamente interessati. Ci sarebbe, qui, l'apertura di una polemica. 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.

Che tipo di sciocco intrappola con le sue placche?

Ebbene! Coloro che scambiano queste placche per dei quadri e le attaccano ai muri. Nulla dice peraltro che lo sciocco non sia il loro autore che ha creduto di essere linguista scavalcando la barra della formula Significante/Significato e che, effettivamente, avrebbe giocato soltanto al professore.

3. Figure

Si situa in una prospettiva surrealista?

Conosco questo a memoria: «Tutto porta a credere che esiste un punto dello spirito dove la vita e la morte, il reale e l'immaginario, il passato e il futuro, il comunicabile e l'incomunicabile, l'alto e il basso cessano di essere percepiti come contraddittori». Spero di non avere nulla di questa mentalità. Magritte con «Questa non è una pipa» è meno semplice. Ma ancora, era troppo Magritte. Vale a dire che non era abbastanza «Questa è una pipa». È a partire da questa pipa che ho tentato l'avventura.

Un esempio?

Nel Museo di Mönchengladbach vedrà una scatola di cartone, un orologio, uno specchio, una pipa e anche una maschera e un fumogeno, e altri oggetti ancora di cui non mi ricordo più, accompagnati dall'espressione Fig. 1 o Fig. 2 o Fig. 0 dipinta sulla parete al di sotto o accanto a ciascuno di loro. Se si fa affidamento al senso dell'iscrizione, l'oggetto acquisisce un carattere illustrativo che si riferisce a un tipo di romanzo della società. Questi oggetti, lo specchio e la pipa, sottomessi a questa stessa numerazione (dove la scatola di cartone e l'orologio e la cassa) diventano elementi intercambiabili sulla scena di un teatro. Il loro destino è compromesso. Ottengo, qui, un incontro sperato di funzioni differenti. Una doppia investitura e una texture leggibile – legno, vetro, ferro, tessuto – li articola moralmente e materialmente. Non avrei potuto ottenere questa complessità con gli oggetti tecnologici la cui unicità volge lo spirito alla monomania: minimal art – robot – computer. I numeri 1, 2, 3 appaiono figurativamente. E le abbreviazioni Fig. sbagliate nel loro significato.

È questa la condizione affinché lei si senta a suo agio?

Ciò che mi rassicura, è la speranza che colui che guarda corre il rischio – per un istante – di non trovarsi più così bene a suo agio. Non dimentichi di passare al museo di Mönchengladbach.

Ma lo spettatore potrebbe sbagliarsi e vedere lì un'espressione simile a quella del Nouveau Réalisme degli anni 60?

I miei primi oggetti e immagini – 1964/1965 – non potevano dare luogo a questa confusione. La letteralità legata all'appropriazione del reale non mi soddisfaceva poiché rivelava una pura e semplice accettazione del progresso nell'arte e... d'altronde. Ciò detto, nulla può

impedire a uno spettatore di sbagliarsi, se ci tiene. E non mi assumo né la buona fede dello spettatore o del lettore né la sua cattiva fede.

È partito da una visione elaborata del suo progetto?

Non so cosa ha potuto produrre il mio inconscio, lei non me lo farà dire. Ho costruito degli strumenti destinati al mio uso personale per capire la moda nell'arte, seguirla e cercare infine una definizione della moda. Non sono né pittore, né violinista. Ciò che m'interessa è Ingres. Non è Cézanne e le mele.

Perché non si è servito di libri o di riviste? Non mancano degli elementi d'informazione di questo tipo?

Il punto è che afferro più facilmente i dati concettuali o altro mediante l'informazione che dà il prodotto specifico (in particolare il mio) che attraverso il travestimento della sua teoria. Catturo meno facilmente le cose e ciò che esse implicano attraverso la lettura dei libri, fermo restando che il libro è l'oggetto che mi affascina, poiché rappresenta per me l'oggetto di un divieto. Tutta la mia prima proposta artistica porta l'impronta di questo maleficio. La svendita di un'edizione di poesie, da me scritte, mi ha fornito del materiale per una scultura.

Un oggetto nello spazio?

Ho conficcato a metà un pacco di cinquanta esemplari di una raccolta, *Pense-Bête*. 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 qui leggere il libro senza distruggere l'aspetto scultoreo. Questo gesto concreto trasferiva il divieto allo spettatore, insomma, credevo. Ma con mio stupore, la reazione di quest'ultimo fu tutt'altra rispetto a quella che immaginavo. Comunque sia, sino ad oggi ha percepito l'oggetto o come un'espressione artistica o come una curiosità. «Guarda, dei libri nel gesso!» 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, vivevo praticamente isolato dal punto di vista della comunicazione, essendo il mio pubblico fittizio. Improvvisamente è diventato reale, a questo livello in cui è questione di spazio e di conquista.

C'è una differenza tra i due pubblici?

Oggi il libro di poesie ha trovato sotto nuove forme uno certo pubblico, cosa che non impedisce alla differenza di persistere. Del primo pubblico, il secondo ignora ciò a cui mira. Se dunque lo spazio è l'elemento fondamentale della costruzione artistica (forma del linguaggio o forma materiale), non potrei, dopo questa singolare esperienza, che contrapporlo alla filosofia di ciò che è scritto con un senso comune.

Cosa nasconde lo spazio? Non è un gioco del tipo Lupo ci sei?

In effetti il lupo dice ogni volta che è altrove, e nonostante ciò è lì. E sappiamo che si volterà e catturerà qualcuno. La costante ricerca di una definizione dello spazio non servirà che a nascondere la struttura essenziale dell'Arte, un processo di reificazione. Ogni individuo percepisce una funzione dello spazio, e tanto più se essa è convincente, se ne appropria mentalmente o economicamente.

Quali sono le sue idee politiche?

Non appena ho iniziato a fare arte, la mia, quella che ho copiato, lo sfruttamento delle conseguenze politiche di questa attività (la cui la teoria non può essere individuata se non al di fuori del suo campo) mi è parso ambiguo, sospetto, troppo angelico. Se il prodotto artistico è cosa della cosa, la teoria diventa proprietà privata.

Ha fatto dell'arte impegnata?

Prima. Ed erano delle poesie, segni tangibili d'impegno, poiché senza ricompense. Il mio lavoro consisteva allora nello scrivere il meno possibile. Con l'arte visiva non ho potuto impegnarmi che con miei avversari. Gli architetti sono nella stessa situazione, quando lavorano in proprio. Cerco sin tanto che mi è permesso di circoscrivere questo problema proponendo poco e dell'indifferenza. Lo spazio non può condurre che al paradiso.

Ci sarebbe una differenza tra l'arte visiva e un impegno disinteressato?

..... (silenzio)

A partire da quale momento si fa dell'arte indifferente?

Dal momento in cui si è meno artisti, dove la necessità del fare non affonda le sue radici che nel ricordo. di presentarvi... Credo che le mie esposizioni siano dipese, e dipendano ancora dai ricordi del periodo in cui vedevo la situazione creativa sotto una forma eroica e solitaria. In altri termini – Un tempo: Leggete, guardate – Oggi: Permettetemi

L'attività artistica – precisiamo: nel contesto di una circolazione nelle gallerie, collezioni e musei, vale a dire quando gli altri ne prendono consapevolezza – sarebbe il culmine dell'inautenticità?

Ritroviamo, forse, nella tattica scelta per intraprendere l'azione sul campo, una forma autentica di messa in discussione dell'arte, della sua circolazione, ecc. Ciò che, indistintamente da tutti i punti di vista, giustifica la continuità e l'espansione della produzione. Resta, l'arte come produzione, come produzione.

A questa roulette, come salva l'aspetto?

C'è ancora non meno interessante, al terzo o quarto grado. È...*

4. La figura dell'Aquila

Questo modo di voler unire delle forme artistiche così distanti le une dalle altre tanto quanto un oggetto può esserlo da una tela tradizionale non fa pensare all'incontro di una macchina da cucire e di un ombrello su un tavolo da vivisezione?

Un pettine, una tela tradizionale, una macchina da cucire, un ombrello, un tavolo possono prendere posto nel museo all'interno di sezioni differenti secondo una classificazione. Vediamo le sculture in uno spazio riservato, le pitture in un altro, le porcellane e le maioliche..., gli animali impagliati... Ogni spazio, a sua volta suddiviso può essere destinato a una sezione – i serpenti, gli insetti, i pesci, gli uccelli, suscettibili di essere divisi in dipartimenti – i pappagalli, gli uccelli pescatori, le aquile.

Il Museo d'Arte Moderna a Bruxelles, nel 1968, con delle casse d'imballaggio servite un tempo al trasporto delle opere d'arte e recanti le iscrizioni e i contrassegni dei luoghi di destinazione – era la sezione del XIX secolo inaugurata dal discorso del Dr. J. Cladders di Mönchengladbach?

Le peregrinazioni e le trasformazioni di questo museo sono documentate in diverse pubblicazioni. La tappa di Düsseldorf nel 1972** fa il punto. La «Sezione delle Figure» raggruppava delle pitture, delle sculture e degli oggetti provenienti da numerosi musei. Ogni pezzo era accompagnato dalla nota: ***Questa non è un'opera d'arte*** – che si trattasse di un vaso sumero proveniente dal Louvre o di un totem del British Museum o di una pubblicità strappata da un giornale (ogni elemento rappresentante l'aquila). «Questa non è un'opera d'arte» è una formula ottenuta mediante la contrazione di un concetto di Duchamp e di un pensiero antitetico di Magritte. Ed è ciò che mi ha permesso di decorare l'orinatoio di Duchamp con lo stemma dell'Aquila che fuma la pipa. Credo di aver sottolineato il principio di autorità che rende il simbolo dell'Aquila il colonnello dell'Arte.

Questo museo continua a non essere un oggetto d'arte, una pipa?

«Questa non è un'opera d'arte»: la formula è una Figura 0. Ogni elemento di questa esposizione di Düsseldorf è una Figura 1 o una Figura 2. Ogni tappa di questo museo rientra egualmente in questo sistema rudimentale. Riprendiamo ciò che abbiamo descritto più in alto, là dove una scatola di cartone diventa l'equivalente di una maschera, ecc. Uno specchio sormontato da un'aquila – antichità della fine del XVIII secolo – è in possesso di un'associazione museografica di Gent. Specchio ufficiale, si può dire, che restituisce l'immagine virtuale di queste aquile che raccontano attraverso le loro molteplici teste la Storia delle guerre dal punto di vista dell'Arte. Questo specchio è quello del paradosso. Sebbene sormontato dal messaggero di Giove, è uno specchietto per le allodole.

Di quale museo infine è il conservatore?

Di nessuno, salvo che potevo così definire ruolo e contenuto di un museo il cui lo statuto non si sarebbe più letto nelle avventure dei Pieds-Nickelés di Forton o in quest'immagine di Bosch che raffigura come si estirpa una pietra dalla testa delle persone sofferenti di malinconia. (Oggi, lo strumento scientifico ha sostituito il martello che era nelle mani dei Paracelsi del XVI secolo). Il Museo d'Arte Moderna sarebbe allora quello del senso. Resterebbe quindi da scoprire se l'arte esiste al di fuori di un piano negativo.

* 10.000 franchi di ricompensa al lettore che sostituirà i punti di sospensione con una formula appropriata.

** con il sostegno di K. Ruhrberg, di J. Harten e dell'ufficio della Kunsthalle

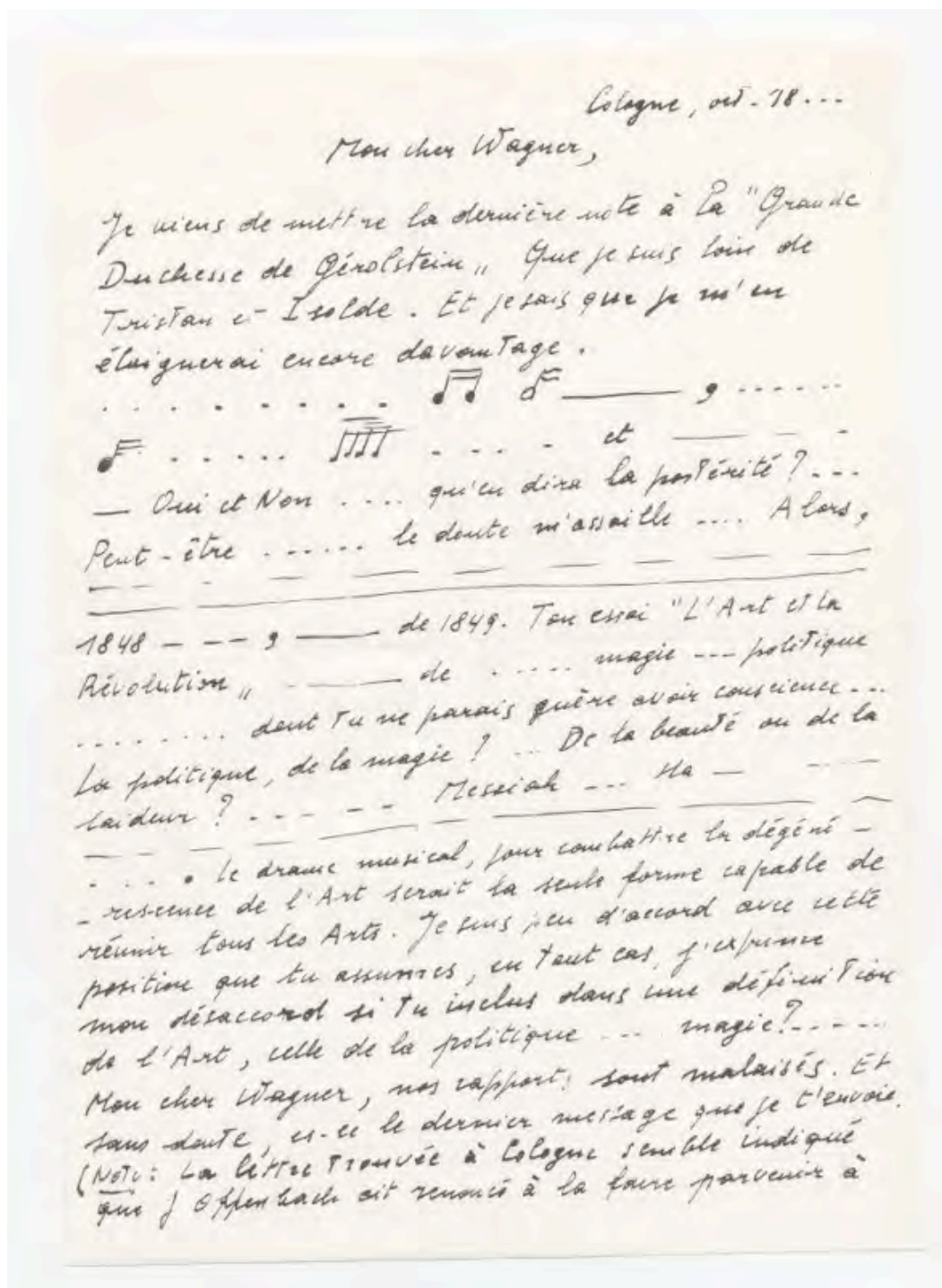
Nota

Dix mille francs de récompense (titolo originale) è un'auto-intervista che Marcel Broodthaers ha pubblicato per la prima volta sotto forma di testo nel catalogo dell'esposizione *Catalogue/Catalogus* (1974) al Palais des Beaux Arts e che è stata erroneamente attribuita a Irmeline Lebeer.

Il testo è stato tradotto dalla scrivente.

Lettres Ouvertes (1968-72)*

* Nelle pagine seguenti sono riprodotte integralmente e in ordine cronologico le *Lettres Ouvertes* che sono state citate nei diversi capitoli di questa ricerca.



Marcel Broodthaers, "Mon cher Wagner", recto della lettera, Colonia, ottobre 1918*
Archives de l'Art contemporain en Belgique, AACB, Bruxelles

*Questa lettera, scritta effettivamente da Broodthaers nel 1973 in francese, tedesco e inglese, è stata pubblicata per la prima volta all'interno dell'opera *Magie. Art et Politique*, un libro d'artista di 24 pagine al cui interno comparivano anche la serie delle *Ardoises Magiques*, una lettera indirizzata a Beuys e le "definizioni" *Etre Artiste* (*Magie. Art et Politique*, 400 esemplari, 21 x 15 cm, Moltiplicata, Colonia 1973).

son destinataire.)

Le roi Louis II écoule Hans H. de ses châteaux.
Sa Majesté te préfère à ce spécialiste des compositions
à la flûte. Je comprends, s'il s'agit d'un choix
artistique. Mais cette passion que le monarque
nourrit à ton égard n'est-elle pas également
motivée par un choix politique? J'espère que
cette question te troublera autant que moi.
Wagner, à quelles fins servons-nous?
Pourquoi? Comment? Pauvres artistes que
nous sommes!

À la Musique.
J. Offenbach.

P.S. ~~Un exemplaire en 2 volumes~~
Un exemplaire en 2 volumes du roman
de Stendhal - Le Rouge et Le Noir -
(Lévy, Paris 1830) gît aussi
parmi les ~~très~~ gravats répandus sur le
plancher.
Ni chaise - ni table - C'est tout ce qu'il
y avait dans cette mansarde. Je conserve
précieusement ces reliques.

M.B.

Bruxelles- Palais de Beaux-Arts

Le 29/5/68.

Le 29 mai, l'Assemblée Libre et l'Organisation de Journées Néerlandaises ont conclu l'accord suivant:

En aucun cas le déroulement des activités des Journées Néerlandaises ne sera entravé. Toutes les précautions pratiques seront prises afin que le programme établi se déroule comme prévu. La salle de marbre est le lieu principal de ces activités. Elle doit être disponible selon l'horaire suivant:

Jeudi 30 mai: de 11 à 15 h.: colloque;
18 h. 30' arrivée de décors.
Vendredi 31 mai 18 h. 30' installation d'éclairage
21 h. essais d'éclairages.
Samedi 1 juin 18 h. arrivée de décors fragiles.
Lundi 3 juin installation des décors.
Nuit du lundi 3 au mardi 4 juin: répétition théâtrale.
Mardi 4 juin répétition générale.
Mercredi 5 juin répétition toute la journée.

A ces moments, les activités de l'Assemblée Libre, se poursuivront sans interruption, dans d'autres locaux.

Occupation du PALAIS des Beaux ARTS

L'assemblée libre occupant ce jeudi 30 mai 1968 le palais des Beaux-Arts de Bruxelles, déclare que son activité se fera par l'action solidaire de tous les artistes, quelles que soient leur discipline et en dehors de toute discrimination esthétique et linguistique

La communauté culturelle se constitue en groupes de travail répartis selon les différentes disciplines artistiques représentées

Les réunions des différents groupes de travail ont pour but l'élaboration d'un document de réflexion critique sur la culture et notre société

L'assemblée libre

- conteste la conception du ministère et des maisons chargées de dispenser la culture
 - exige que le budget ministériel de la culture réponde aux besoins réels de la vie culturelle
 - proteste contre l'arbitraire avec lequel sont distribuées les subventions
 - exige le changement radical de l'enseignement, afin de permettre l'épanouissement critique de chacun
 - condamne la subjectivité dirigée des responsables de l'information
 - condamne le système de commercialisation de toutes les formes d'art, considérées comme produits de consommation
- Les travaux de chaque groupe de travail seront rassemblés dans un document exposant les différents résultats et les moyens d'action préconisés
- L'assemblée libre réaffirme sa totale solidarité avec les différents mouvements de contestation qui se dessinent actuellement

L'ASSEMBLEE LIBRE LIBRE QUI S'EST TENUE A LA CAMBRE, LE SAMEDI 1 JUIN 1968

-Affirme que sa volonté de contestation est globale, puisqu'elle vise à la destruction du régime capitaliste et à son remplacement par une société où socialisme et liberté exprimeront la réalité d'une condition humaine renouvelée.

-Affirme, en conséquence, que la contestation qu'elle entreprend ne se résoud ni dans de pures discussions de principes, ni dans l'obtention de "réformettes" qui au mieux ne peuvent qu'améliorer la société capitaliste, la rendant plus efficace et donc plus oppressive.

Dans le cadre de ces principes, l'Assemblée Libre appelle les étudiants, les enseignants et le personnel technique et scientifique de toutes les institutions d'enseignement supérieur (Universités, Ecoles Techniques Supérieures, Conservatoires, Ecoles d'Architecture, des Sciences Sociales, des Arts, etc.) à proclamer l'abrogation des barrières administratives, sociales et culturelles qui les séparent.

L'Assemblée Libre estime qu'une formation d'adultes responsables ne se conçoit que dans une liaison interdisciplinaire effective qui permettra à tous d'acquérir non seulement une formation professionnelle complète mais encore une vision générale et critique qui leur permettra d'être des citoyens responsables et non des objets manipulés par le pouvoir en place.

Pour réaliser ces objectifs, l'Assemblée Libre proclame:

- a) L'agrégation de tous les enseignements supérieurs en une seule unité d'études, de travail et de réflexion.
- b) La suppression des épreuves éliminatoires de sélection qui expriment le malthusianisme de notre société.
- c) La refonte complète de l'enseignement secondaire (tronc commun, préparation aux études supérieures par l'introduction de séminaires de travail et la fin d'une pédagogie d'abrutissement);
- d) La démocratisation réelle des études, dès le secondaire visant à faire entrer dans un cycle complet d'études l'ensemble des jeunes de notre pays (allocation d'études en fonction du revenu familial, salaire pour les étudiants dès la dernière année du secondaire, élimination des spécialisations étrangères au niveau des études secondaires, etc.)

L'Assemblée Libre appelle toutes les Assemblées Libres des Universités, des Grandes Ecoles et des dernières années du secondaire à faire de cette revendication une revendication commune.

MOTION VOTÉE A L'UNANIMITÉ (moins deux abstentions).

Palais des Beaux Arts le 7/6/68.

A mes amis,

Calme et silence. Un geste fondamental, ici, a été fait qui jette une lumière vive sur la culture et les aspirations de quelques uns à son contrôle -de part et d'autre- ce qui veut dire que la culture est une matière obéissante.

Qu'est-ce que la culture? J'écris. J'ai pris la parole. Je suis négociateur pour une heure ou deux. Je dis je. Je reprends mon attitude personnelle. Je crains l'anonymat. (J'aimerais contrôler le sens de la culture.) Je n'ai pas de revendications matérielles à formuler bien que je me saoule avec de la soupe aux choux. Au travers de tout cela, protéger une forme de liberté d'expression nouvellement acquise, qui me paraît précieuse, pour notre capitale de province. Un mot encore à tous ceux qui n'ont pas participé à ces journées ou qui les ont méprisées : il ne faut pas se sentir vendu avant d'avoir été acheté, ou à peine. Mes amis, avec vous je pleure pour ANDY WARHOL.

MARCEL BROODTHAERS

Marcel Broodthaers, "A mes amis", *Lettre Ouverte*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 7.06.1968, Archives de l'Art contemporain en Belgique, AACB, Bruxelles

KASSEL, le 27 juin '68.

Un cube, une sphère, une pyramide obéissant à u x
lois de la mer. Un cube, une sphère, une pyramide, un
cylindre. Un cube bleu. Une sphère blanche. Une
pyramide blanche. Un cylindre blanc. Ne bougeons plus.

Silence. L'espace défile les yeux bavards. Un cube vert.
Une sphère bleue. Une pyramide blanche. Un cylindre noir.
Comme les rêves dont on se souvient peu; mondes où requin,
couteau, cuisinier sont synonymes. Un cube noir. Une pyramide noire.

ACADEMIE III.

Une sphère et un cylindre noirs. Je préfère clore les paupières
et entrer dans la nuit. L'encre de la pieuvre décrira les nuages
et la terre lointaine. Une sphère jaune. Une pyramide jaune.
Un cube jaune qui fond dans l'eau, l'air et le feu.

TIRAGE LIMITE.

LE NOIR ET LE ROUGE

AMSTERDAM ---- PRAGUE -- NANTERRE ---- PARIS ----

VENISE --- BRUXELLES -- LOUVAIN - BELGRADE - BERLIN --- WASHINGTON --

TIRAGE ILLIMITE.

Mes Amis,

Ne lisez pas dans ma lettre du 7 juin 68 : - Il ne faut pas se sentir
vendu avant l'achat.- Mais, lisez : Il ne faut se sentir vendu après
l'achat.- Ceci, afin de contenter l'âne et le père de chacun.

Mes amis, qui est Warhol? Et Lamela?

M. BROODTHAERS -



Bruxelles, le 14 juillet 1968.

Mon cher Beuys,

Dieu, que c'était difficile de dire ami à un allemand quand on est né sur une autre terre. Beuys, tu es ami et Dutscke est ami. La belle Allemagne ressuscite. Ces mots sont importants, car tu n'es pas seul à lire ma lettre. Mon fils, qui est curieux, a la manie de déchiffrer ma correspondance. Il a dix ans. Et il lit naïvement. Il croit que le soleil se cache derrière le soleil. A-t-il peur de l'aveuglement? Es-ce que je mens?

Toi Beuys, ami comme tes élèves amis comme Lohaus et d'autres allemands comme Cladders. Beaucoup d'allemands et des étrangers comme Panamarenko, ce belge qui compte des crocodiles ou bien ce faux soldat, aviateur peut-être. (Il construisait une machine. Es-ce je rêve?) Comme Christiansen qui parle avec les yeux.

Beuys, poète concentrationnaire, avec tes tables de cuivre, tes étincelles magiques, tes feutres pleins de cimetières, tes lits bordés par la peste; avec tes amis de fraîche date, sud-américains, juifs, yankees ...

Sommes-nous à la porte d'une nouvelle boucherie? Je sens pourrir, au loin, la viande. Mais sommes-nous bien informés? On ne sait pas grand chose ici sur ton art, pas plus qu'en France. Nos journalistes sont bizarres.

On annonce ici la création d'un musée d'art moderne, à Bruxelles. Personne n'y croit.

Je te parlerai de notre presse lors de notre prochaine rencontre. Elle est conditionnée, bien que nous ignorons le nom de notre Springer.

Dieu que l'art est difficile! Vingt fois sur le métier de graisse, il faut remettre son ouvrage.

Beuys, à bientôt. Il y a plein de monde chez moi partagé entre la géométrie analytique et la foi en un dieu incroyable.

M. Broodthaers.

M.B.

LIGNANO, le 27 août 1968.

J'ai d'abord mis en scène les objets de la réalité quotidienne, moules, oeufs, pots, images publicitaires. Cette démarche m'inscrivait dans le Nouveau Réalisme et parfois le Pop-Art quand je traitais mon sujet avec la volonté de le réduire à un schéma théorique.

L'une des conséquences imprévues de mon activité fut la redécouverte de René Magritte. J'ai pu écarter le rideau tissé par les surréalistes qui cache la valeur d'actualité de son oeuvre.

Oui, la pratique de l'art aboutit à une série de prises de conscience. Je me sers depuis 67 de toiles photographiques, de films, de diapositives pour établir les rapports entre l'objet et l'image de cet objet, et aussi ceux qui existent entre le signe et la signification d'un objet particulier: l'écriture.

Aujourd'hui alors que l'image destinée à la consommation courante a repris à son compte les subtilités et les violences du Nouveau Réalisme et du Pop-Art, je souhaite que les définitions de l'art soutiennent une vision critique tant de la société, que de l'art, que de la critique d'art elle-même. Le langage des formes doit se réunir à celui des mots. Il n'y a pas de "Structures Primaires".

Marcel Broodthaers. Avril '68.

À relire cette déclaration que j'ai envoyée à la revue suisse "Art International" et qui a été publiée dans le catalogue de "Lignano Biennale 1", je suis partagé entre la satisfaction d'avoir parlé de ce que j'avais sur le coeur et l'inquiétude de l'avoir exprimé confusément.

Cette remarque par exemple: Oui, la pratique de l'art aboutit à une série de prises de conscience... Comme si une seule prise de conscience ne suffisait pas !

Et encore ceci: Aujourd'hui alors que l'image destinée à la consommation courante Aujourd'hui, en août, j'aurais préféré que l'on imprime répression au lieu de consommation bien que les deux termes ont tendance à se confondre.

L'actualité invente de nouveaux synonymes.

... Il n'y a pas de "Structures Primaires"... J'ai oublié de justifier cette affirmation. C'est évident puisqu'il en manque la moitié.

Ce n'est pas le moment, chers amis, pour conclure en vous confiant que 999 jours sur 1000 je n'éprouve qu'indifférence.

M. BROODTHAERS.

P.S. Je garderai un très bon souvenir de Lignano grâce à une "table ronde" réellement libre et de fameux repas de poissons.

Marcel Broodthaers, *Lettre Ouverte*, Lignano, 27.08.1968
Archives de l'Art contemporain en Belgique, AACB, Bruxelles

CABINET DES MINISTRES DE LA CULTURE.

Ostende, le 7 sept.1968

O U V E R T U R E

- - - - -

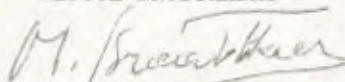
Nous avons le plaisir d'informer la clientèle et les curieux de l'inauguration du " Département des Aigles " du Musée d'Art Moderne.

Les travaux sont en cours; leur achèvement déterminera la date à laquelle nous espérons faire briller, la main dans la main, la poésie et les arts plastiques.

Nous espérons que notre formule " désintéressement plus admiration " vous séduira.

Pour l'un des Ministres

Marcel BRODTHAERS



À bientôt, chers Amis,

30, rue de la Pépinière
Bruxelles 1.

OBJET	METAL	ESPRIT	OBJET	METAL	ESPRIT	OBJET	METAL	ESPRIT
OBJET	METAL	ESPRIT	OBJET	METAL	ESPRIT	OBJET	METAL	ESPRIT
OBJET	METAL	ESPRIT	OBJET	METAL	ESPRIT	OBJET	METAL	ESPRIT
OBJET	METAL	ESPRIT	OBJET	METAL	ESPRIT	OBJET	METAL	ESPRIT
OBJET	METAL	ESPRIT	OBJET	METAL	ESPRIT	OBJET	METAL	ESPRIT
OBJET	METAL	ESPRIT	OBJET	METAL	ESPRIT	OBJET	METAL	ESPRIT
OBJET	METAL	ESPRIT	OBJET	METAL	ESPRIT	OBJET	METAL	ESPRIT
OBJET	METAL	ESPRIT	OBJET	METAL	ESPRIT	OBJET	METAL	ESPRIT

Marcel Broodthaers, *Lettre Ouverte*, Ostende, 7.09.1968
Archives de l'Art contemporain en Belgique, AACB, Bruxelles

M U S E U M

... Un directeur rectangle. Une servante ronde ...

... Un caissier triangulaire. Un gardien carré ...

Jouer sur la réalité et sa représentation à partir d'une technique industrielle. Quelle réalité ?

C'est au travers de l'application de cette théorie scolaire au monde superficiel de la ville et de ses journaux que je crois découvrir un naturel qui me serait propre.

Je me sens solidaire de toutes les démarches qui ont pour but la communication objective, ce qui suppose une critique révolutionnaire de l'emploi malhonnête de ces moyens extraordinaires qui sont les nôtres : presse, radio, télévision en noir et en couleur.

A mes amis,

... peuple non admis. On joue ici tous les jours, jusqu'à la fin du monde.

M.BROODTHAERS.

Anvers, 11 octobre 1968.

J'ai trop à vous dire, chers amis, je cours au plus pressé. J'écrivais je crois, dans ma première lettre datée du 7 ou du 8 juin de Bruxelles, que je n'avais pas de revendications matérielles à formuler. J'ai réfléchi. Cela n'est pas complètement faux. J'ai tant besoin d'argent comme le reconnaît le Ministère officiel de la Culture de mon pays (la Belgique) que j'éprouve un sentiment de frustration à ne pas être invité à toutes manifestations et tribunes où je pourrais non seulement me faire connaître, mais encore faire valoir mon point de vue, mais encore gagner (de l'argent) pour me permettre de "survivre" comme le reconnaît Soyons bref. L'ouverture du Département des Aigles s'est produite à la date et à l'heure prévue. Je vous raconterai cette soirée mémorable, très bientôt.

M.B.

Art recommandé : I.I.Grandville, J.A.D.Ingres, R.Magritte, D.Lamelas.

Exposition recommandée : "multiples" Palais des Beaux-Arts.

P O L I T I Q U E

Le Département des Aigles recommande vivement l'augmentation des budgets du Ministère de la Culture même s'il faut pour cela diminuer légèrement les budgets de la Défense et de l'Intérieur.

Marcel Broodthaers, *Lettre Ouverte*, Anvers, 11.10.1968
Archives de l'Art contemporain en Belgique, AACB, Bruxelles

Département des A i g l e s

Paris, le 29 novembre 1968.

Chers Amis,

Mes caisses sont vides. Nous sommes au bord du gouffre. Preuve: Quand je n'y suis pas, il n'y a personne. Alors? Assumer plus longtemps mes fonctions? Le système des musées serait-il aussi compromis que celui des galeries? Cependant, notez que le Département des Aigles est encore indemne bien que l'on s'efforce à le détruire.

Chers amis, mes caisses sont superbes; ici un peintre célèbre, là un sculpteur connu, plus loin une inscription qui fait prévoir l'avenir de l'Art. Vive l'histoire d'Ingres! Ce cri résonne au fond de ma conscience. Cri de guerre. Je suis en péril. Je renonce à vous donner des explications qui m'exposent à un péril supplémentaire

P o è m e

Je suis le directeur. Je m'en fous. Question ?
Pourquoi le faites-vous ?

P o l i t i q u e

Le département des aigles du musée d'art moderne, section XIX^e siècle, a été effectivement inauguré le 27 septembre 1968 en présence de personnalités du monde civil et militaire. Les discours ont eu pour objet le destin de l'Art.(Grandville). Les discours ont eu pour objet le destin de l'Art.(Ingres). Les discours ont eu pour objet le rapport entre la violence institutionnalisée et la violence poétique.

Je ne veux, ni ne peux vous exposer les détails, les soupirs, les étoiles, les calculs de cette discussion inaugurale. Je le regrette.

I n f o r m a t i o n

Grâce au concours d'une firme de transport et de quelques amis, nous avons pu composer ce département qui comprend en ordre principal:

- | | |
|-------------------------------------|---------------|
| 1/ des caisses | |
| 2/ des cartes postales | "surévaluées" |
| 3/ une projection continue d'images | (à suivre) |
| 4/ un personnel dévoué. | |

Chers amis, je suis désolé du trop long silence dans lequel je vous ai laissés depuis mes lettres datées de
Je dois, pour l'instant, vous quitter. Vite, un mot d'affection,

votre Marcel Broodthaers.

P.S. Mon ordre, ici, dans l'une des villes de Duchamp est peuplé de poires; on en revient à Grandville.

Correspondance: Musée d'Art Moderne, Département des Aigles,
30 rue de la Pépinière, Bruxelles 1. Tél. 02/12.09.54

Marcel Broodthaers, *Lettre Ouverte*, Paris, 29.11.1968
Archives de l'Art contemporain en Belgique, AACB, Bruxelles

Departement
dos
A i g l e s

Bruxelles, 9 mai 1969

Mon cher Kasper,

Ce qui me reste comme souvenir principal de notre tour d'horizon dans la salle I du musée, c'est notre admiration commune pour le portrait de Mademoiselle Rivière par Ingres. Et vous avez déclaré à Marie-Puck qu'elle était aussi belle que cette peinture. Mais n'étions nous pas alors dans le jardin ? Il y a des lilas maintenant qui passent au-dessus du mur et l'herbe devient moins rare.

Donc vous entrez dans le processus d'une idée. J'en suis fort aise, car ma tâche de conservateur est bien solitaire. Deux pièces nouvelles viennent de s'ajouter à la collection. Tout va bien. J'ai eu avec "l'homme du transport", un fructueux échange de vues. D'autre part, j'attends les architectes.

Nous verrons-nous bientôt ? Amitiés.

M. Broodthaers

Musée d'Art Moderne Section XIX^e siècle
30, rue de la Pépinière, Bruxelles 1 Tel (02) 12.09.54

Antwerpen, le 10 mai 1969.

Chers amis,

De Bruxelles à Anvers il y a une cinquantaine de kilomètres.
Pas le temps de réfléchir à ce musée. Je pensais avec des
parenthèses sans mots à l'intérieur.

J'aime Dusseldorf:

C'est l'une des rares villes où la police est encore aimable
et où peut-être (soyons prudents) je me flatte d'avoir quelques
relations (toutes proportions gardées).

Les arbres de la Königsallee, l'immeuble de la Phoenix, le
pont d'Oberkassel.

L'académie et ses couloirs du XIXe siècle parce que Beuys,
Palermo, Ulrich (qui connaît le français comme je connais l'
allemand et dont j'ai perdu le nom), Immendorf (qui m'invita
dans des circonstances spéciales).

Parce que j'y ai eu l'idée d'une lettre qui tiendrait lieu de
laissez-passer culturel, international, carte d'identité, ...

Chers amis, d'Anvers à Bruxelles il y a le même nombre de
kilomètres que le 10 mai 1940.

Alors, il est étrange que je puisse à la fois réfléchir à mon
musée et aux sentiments qui me lient à Düsseldorf.

M. BROODTHAERS.

Correspondance: Musée d'Art Moderne. Département des Aigles.
Section XIXe siècle.
30, rue de la Pépinière. Bruxelles 1.

10
Département
des
V i g l e s

Bruxelles, le 21 juillet 69

Mon cher Jacques,

A chacun ses zones absolues selon
ses contraintes. N'est-ce-pas?

Par exemple, salutations distinguées et compliments de
marchands de toutes sortes.

Ceci de neuf:

D'abord, une masturbation ~~très~~ parfaite; j'ai mis les draps
à sécher profitant des heures de fermeture.

Mais j'y songe tout à coup, comment va la vie à Liège?

Tant il est vrai, mon cher Jacques que notre pensée procède
par bonds, une idée après un rêve ... une zone absolue,
après une fausse, une défaite après une victoire ...

Ensuite, un voyage itinérant de mon réussite, spécialement le
"Département des Aigles", à Waterloo dans le cadre doré du
bicentenaire de la naissance de Napoléon. Succès de foule,
mon cher, j'en ai rapporté un petit film à titre de souvenir
personnel, que j'ai moi-même tourné avec des soldats.

Rien que sur le plan publicitaire, ce fut une réussite.

Cependant modeste. Il aurait fallu la lune en couleurs.

Amitiés,

M. B.

Musée d'Art Moderne, Section XIX^e siècle
30, rue de la pépinière, Bruxelles 1

Tel. 12.09.54.

(11)

MUSEE D'ART MODERNE
SECTION LITTERAIRE
DEPARTEMENT DES AIGLES

BRUXELLES, LE 31 octobre 1969.

Mon Cher Lamelas,

1. *Conceptual artists are more rationalists rather than mystics... etc.....*
2. *Comme je tiens à défendre un sens de la réalité plutôt que la théorie et le rêve...*
3. *Musée d'Art Moderne. Section Littéraire. Département des Aigles.*
4. *Dans l'une de mes dernières lettres datée du 25 août 69, placée encore sous le signe du XIX^{ème} siècle et adressée aux organisateurs d'une exposition en cours à Leverkusen, au lieu de... ces chemins, ces mers, ces nuages comme ceux d'une liberté et d'une justice. Il faut lire ceci: ... ces chemins, ces mers, ces nuages comme ceux d'une répression et d'une absence.*

Parce que la réalité du texte et le texte réel sont bien loin de former un seul monde.
5. *Qu'est-ce qu'un artiste étranger?*

Marcel Broodthaers.

ANCIENNE ET NOUVELLE ADRESSE :
30, RUE DE LA PEPINIERE, BRUXELLES I (BELGIUM)

TELEPHONE (02) 12 09 54

(12)

MUSEE D'ART MODERNE
SECTION LITTERAIRE
DEPARTEMENT DES AIGLES

BRUXELLES, LE 23 nov. 69.

AVIS

DECLARATION OF AUTHENTICITY No. 071

This is to certify that *Marcel Broodthaers*
has been signed by my hand and therefore is
to be considered as an authentic work of art
for all intents and purposes as of the date below.

Signature
Pier-Jan
Bruxelles the 23 of 2 / 69

Avec mes salutations, naturellement.

Le Conservateur,

M. Broodthaers

ANCIENNE ET NOUVELLE ADRESSE :
30, RUE DE LA PEPINIERE, BRUXELLES I (BELGIUM)

0932-27
TELEPHONE (02) 12 09 54

Marcel Broodthaers, "Avis", *Lettre Ouverte*, Bruxelles, 23.11.1969
Archives de l'Art contemporain en Belgique, AACB, Bruxelles

Antwerpen, 2 décembre '69

Chers amis,

Sur aluminium anodisé, des sillons gravés exactement dans le même ordre et la même dimension que la typographie du texte du poème: Un coup de Dés de Mallarmé. Enfin sur papier mécanographique transparent. Système de supports correspondant au papier Monval et au vélin d'Arches de l'édition originale. (1914) Le travail de copie a été exécuté sur l'exemplaire n° 35 appartenant à Monsieur Duboseq.

Pourquoi?

Sans doute, Magritte rencontré, il y a longtemps, m'invita à méditer ce poème. Donc, j'oubliai, je méditai, ...aujourd'hui, je fais cette image. Je dis Adieu. Longue période vécue. Adieu à tous, hommes de lettres décodés. Artistes morts.

Nouveau! Nouveau? Peut-être. Excepté. Une Constellation.

Un Coup de Dés...

Actuellement beaucoup de références. W. Swennen, J. M. Vlatminck... Aussi Lacan. "Ecrits"...dans une somme mallarméenne. Le dernier alinéa, page 892:

"Le seul énoncé absolu a été dit par qui de droit: à savoir qu'aucun coup de dé dans le signifiant, n'y abolira jamais le hasard, - pour la raison, ajouterons-nous, qu'aucun hasard n' existe qu'en une détermination de langage, et ce sous quelque aspect qu'on le conjugue, d'automatisme ou de rencontre."

Qui de droit: Lettres volées à l'alphabet.

Ceci à l' occasion d'une exposition (A voir aussi le poème de Mallarmé écrit sur des chemises de la police de Dallas.) de ces plaques, de ces livres et d'une lecture sur le sujet par Pierre Verstraeten.

Marcel Broodthaers

Exposition - W.W.S. Lecture: A 37 90 89

Marcel Broodthaers, "Chers amis", *Lettre Ouverte*, Anversa, 2.12.1969
Archives de l'Art contemporain en Belgique, AACB, Bruxelles

BRUXELLES, LE 14 janvier 70

Je n'y suis pas, mais j'y suis
grand même

Comment contrôler la culture et
le métier? Les poètes et la vie...
et les philosophes (Barthes, Derrida,
Lyotard et enfin Deleuze) ? J'oublie
Hallam (un poète). Et Sollers (=

30, RUE DE LA PEPINIERE, BRUXELLES 1 (BELGIUM)

TELEPHONE (02) 12 09 54

de famille de soi-même. On s'aime. M.B.

240

Marcel Broodthaers

Charles Baudelaire. Je hais le mouvement qui déplace les lignes (1973)

Marcel Broodthaers, *Charles Baudelaire. Je hais le mouvement qui déplace les lignes*, Éditions Hossmann, Hamburg 1973. Nella nota di chiusura del libro, Broodthaers scriveva: “Questo libro trae origine da un seminario di Lucien Goldmann su Baudelaire, tenuto a Bruxelles l’inverno 1969-70, al quale ero stato invitato a partecipare come artista. Marcel Broodthaers”.

CHARLES BAUDELAIRE

Je hais le mouvement qui déplace les lignes

Edition Hossmann Hamburg

1973

LA BEAUTÉ

Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Éternel et muet ainsi que la matière.

Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris ;
J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes ;
Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.

Les poètes, devant mes grandes attitudes,
Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments,
Consumeront leurs jours en d'austères études ;

Car j'ai, pour fasciner ces dociles amants,
De purs miroirs qui font toutes choses plus belles :
Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles !

Fig. 1

Fig. 2

Fig. A

Fig. 0

Fig. 12

Fig. A

Fig. 1

Fig. 0

Je

Fig. A

Fig. 2

Fig. 1

Fig. 12

Fig. 0

Fig. 0

Fig. 1

Fig. A

hais

Fig. 1

Fig. 1

Fig. 1

Fig. 1

Fig. 1

Fig. 1

Fig. 1

Fig. 1

le

Fig. A

Fig. A

Fig. A

Fig. A

Fig. A

Fig. A

Fig. A

Fig. A

mouvement

Fig. 0

Fig. 0

Fig. 0

Fig. 0

Fig. 0

Fig. 0

Fig. 0

Fig. 0

qui

Fig. 0

Fig. 0

Fig. 0

Fig. 0

Fig. 0

Fig. 0

Fig. 0

Fig. 0

déplace

Fig. A

Fig. 2

Fig. 1

Fig. 12

Fig. 0

Fig. 0

Fig. 1

Fig. A

les

Fig. 1

Fig. 2

Fig. A

Fig. 0

Fig. 0

Fig. 12

Fig. 1

Fig. A

lignes

LA BEAUTÉ

Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Éternel et muet ainsi que la matière.

Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris;
J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes;
Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.

Les poètes, devant mes grandes attitudes,
Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments,
Consumeront leurs jours en d'austères études;

Car j'ai, pour fasciner ces dociles amants,
De purs miroirs qui font *les étoiles* plus belles:
Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles!

(Fig. 0)

Il a été tiré du présent ouvrage: treize exemplaires sur Roemerturm Alt Xanten à la cuve dont dix exemplaires numérotés de I à X et trois hors commerce numérotés de A à C, signés par l'auteur et constituant authentiquement l'édition originale; trois cents exemplaires formant la première édition et vingt-cinq exemplaires marqués S.P., réservés à la presse.

(Fig. 12)

Ce livre trouve son origine dans un séminaire de Lucien
Goldmann sur Baudelaire, tenu à Bruxelles l'hiver
1969-1970, auquel j'avais été invité à participer comme *artiste*.

MARCEL BROODTHAERS

Bibliografia

Libri d'Autore e poesie di Marcel Broodthaers

BROODTHAERS, Marcel, *Mon Livre d'Ogre. Suite de récits poétiques*, L'enseigne de l'Arquebuse du Silence, Ostende 1957.

BROODTHAERS, Marcel, *Minuit*, George Houyoux, Bruxelles 1960.

BROODTHAERS, Marcel, *La Bête Noire*, Éditions de l'auteur, Bruxelles 1961.

BROODTHAERS, Marcel, *Pense-Bête*, Édition de l'auteur, Bruxelles 1964.

BROODTHAERS, Marcel, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image*, Éditeurs Galerie Wide White Space, Anversa e Galerie Michael Werner, Colonia 1969.

BROODTHAERS, Marcel, *Vingt ans après*, Richard Lucas, Bruxelles 1969.

BROODTHAERS, Marcel, *Cahiers*, Éditions de l'auteur, Bruxelles 1972.

BROODTHAERS, Marcel, *Plan vert. La porte est ouverte*, Éditeur Galerie Michael Werner, Colonia 1972.

BROODTHAERS, Marcel, *A Voyage on the North Sea*, Petersburg Press, London 1973.

BROODTHAERS, Marcel, *Magie: Art et Politique*, Éditions Multiplicata, Paris 1973.

BROODTHAERS, Marcel, *Charles Baudelaire: Je haïs le mouvement qui déplace les lignes*, Éditions Hossmann, Amburgo, 1973.

BROODTHAERS, Marcel, *Jeter du poisson sur le marche de Cologne*, Éditeur Galerie Michael Werner, Colonia 1973.

BROODTHAERS, Marcel, *Roman. C'était comme une semaine de Bonté*, Éditeur Galerie Thomas Borgmann, Colonia 1974.

BROODTHAERS, Marcel, *Charles Baudelaire. Pauvre Belgique*, Éditeurs Herman Daled, Yves Gevaert, Paul Leeber, Parigi, New York 1974.

BROODTHAERS, Marcel, *Un Jardin d'Hiver*, Société des Expositions, Petersburg Press, Bruxelles, London 1974.

BROODTHAERS, Marcel, *Le Cadran s(c)olaire*, Éditions des Amateurs, Berlino 1974.

BROODTHAERS, Marcel, *En Lisant la Lorelei. Wie ich die Lorelei gelesen habe. As I read the Lorelai*, Éditeurs Galerie Heiner Friedrich, Monaco e Galerie Yvon Lambert, Paris 1975.

BROODTHAERS, Marcel, *La Conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires*, Lebeer Hossmann, Bruxelles 1975.

BROODTHAERS, Marcel, *Projet pour un film: L'oeuf de l'aigle*, Éditeur Galerie Michael Werner, Colonia 1983.

Lettres Ouvertes scritte da Marcel Broodthaers

Marcel Broodthaers, *Lettre Ouverte*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 29.05.1968

Marcel Broodthaers, *Lettre Ouverte*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 30.05.1968

Marcel Broodthaers, *Lettre Ouverte*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1.06.1968

Marcel Broodthaers, "A mes amis", *Lettre Ouverte*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 7.06.1968

Marcel Broodthaers, *Lettre Ouverte*, Kassel, 27.06.1968

Marcel Broodthaers, "Mon Cher Beuys", *Lettre Ouverte*, 14.07.1968

Marcel Broodthaers, *Lettre Ouverte*, Lignano, 27.08.1968

Marcel Broodthaers, *Lettre Ouverte*, Ostende, 7.09.1968

Marcel Broodthaers, *Lettre Ouverte*, Düsseldorf, 19.09.1968

Marcel Broodthaers, *Lettre Ouverte*, Anversa, 11.10.1968

Marcel Broodthaers, *Lettre Ouverte*, Paris, 29.11.1968

Marcel Broodthaers, "Mon cher Kasper", *Lettre Ouverte*, Paris, 9.05.1969

Marcel Broodthaers, "Chers amis", *Lettre Ouverte*, Anversa, 10.05.1969

Marcel Broodthaers, "Mon cher Jacques", *Lettre Ouverte*, Bruxelles, 21.07.1969

Marcel Broodthaers, "Mon cher Lamelas", *Lettre Ouverte*, Bruxelles, 31.10.1969

Marcel Broodthaers, "Avis", *Lettre Ouverte*, Bruxelles, 23.11.1969

Marcel Broodthaers, "Chers amis", *Lettre Ouverte*, Anversa, 2.12.1969

Marcel Broodthaers, "Mon cher Clara", *Lettre Ouverte*, Bruxelles, 1.01.1969

Scritti, articoli e interviste a cura di Marcel Broodthaers

BROODTHAERS, Marcel, *Être bien pensant ou ne pas être. Être aveugle*, testo inedito, scritto a macchina e datato primo aprile 1975.

BROODTHAERS, Marcel, *Dorf bleibt Dorf*, in “0 - +”, no. 5, Bruxelles, settembre 1974, p. 15.

BROODTHAERS, Marcel, *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.

BROODTHAERS, Marcel, *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.

BROODTHAERS, Marcel, *Interview imaginaire de René Magritte*, in “Journal des Arts Plastiques”, No. 30, Bruxelles, gennaio 1967.

BROODTHAERS, Marcel, *Interview d'un collectionneur: Hubert Peeters*, in “Journal des Arts Plastiques”, No. 32, Bruxelles 1967, p. 3.

BROODTHAERS, Marcel, *A propos d'une émission de Jean Antoine sur Giorgio de Chirico*, in “Journal des Arts Plastiques”, No. 28, Bruxelles 1967.

BROODTHAERS, Marcel, *à Marcel Lecomte*, p. 83; *Interview / Marcel Broodthaers*, Marcel Lecomte, p. 84, in “Phantomas”, No. 68/72, Bruxelles, luglio 1967.

BROODTHAERS, Marcel, *Evolution ou l'oeuf film*, pp. 111-113; *Comme du Beurre dans un Sandwich*, pp. 295-296; *La Mort de l'Enfant de Anita Beni*, p. 321, in “Phantomas”, No. 51-61, Bruxelles, dicembre 1965.

BROODTHAERS, Marcel, *À la Galerie Aujourd'hui. Marcel Broodthaers par Marcel Broodthaers*, in “Journal des Beaux-Arts”, No. 1086, Bruxelles, primo aprile 1965, p. 5.

BROODTHAERS, Marcel, *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.

BROODTHAERS, Marcel, *Un club Antonin Artaud vient d'être créé à Bruxelles*, in “Les Beaux-Arts”, Bruxelles, 29 giugno 1962, p. 12.

BROODTHAERS, Marcel, *Un précurseur: Livinus*, in “Les Beaux-Arts”, Bruxelles, 5 gennaio 1962, p. 5.

BROODTHAERS, Marcel, *Un poète en voyage...à Londres*, in “Les Beaux-Arts”, No. 942, Bruxelles, 23 giugno 1961, p. 11.

BROODTHAERS, Marcel, *Un poète en voyage...à Londres*, in “Les Beaux-Arts”, No. 941, Bruxelles, 16 giugno 1961, p. 10.

BROODTHAERS, Marcel, *Un poète en voyage...à Londres*, in “Les Beaux-Arts”, Bruxelles, 23 aprile 1961, p. 13.

BROODTHAERS, Marcel, *Un poète en voyage...à Londres*, in “Les Beaux-Arts”, Bruxelles, 7 aprile 1961, p. 12.

BROODTHAERS, Marcel, *L'art dans l'espace*, in “Le Patriote Illustré”, No. 25, Bruxelles, 19 giugno 1960, p. 15.

BROODTHAERS, Marcel, *Voyage en pays lointain*, in “Le Patriote Illustré”, No. 23, Bruxelles, 5 giugno 1960, pp. 16-19.

BROODTHAERS, Marcel, *Un poète en voyage...à Bruxelles*, in “Les Beaux-Arts”, Bruxelles, 12 maggio 1961, p. 11.

BROODTHAERS, Marcel, *Un autre monde*, in “Le Patriote Illustré”, No. 10, Bruxelles, 9 marzo 1958, p. 29.

BROODTHAERS, Marcel, *Les Confession du siècle*, in “Le Patriote Illustré”, No. 50, Bruxelles, 15 dicembre 1957, pp. 11-13.

BROODTHAERS, Marcel, *Le ballon ce n'est pas fait pour se tuer*, in “Germinal”, 29 settembre 1957, pp. 1-6.

BROODTHAERS, Marcel, *Projet pour un film*, in “Le Suréalisme révolutionnaire”, No. 1, Paris, marzo-aprile 1948, p. 4.

BROODTHAERS, Marcel, *L'île sonnante*, in “Le ciel bleu”, No. 7, Bruxelles, 5 aprile 1945.

BROODTHAERS, Marcel, *Le rêve d'un jeune homme malheureux ou l'anarchiste anodin*, in “Le Salut Public (Hebdomadaire de précision politique et littéraire)”, No. 1, Bruxelles 1945.

Publicazioni a cura di Marcel Broodthaers

BROODTHAERS, Marcel, *A Book by Marcel Broodthaers*, in “Studio International”, No. 974, New York, marzo/aprile 1975, pp. 107-115.

BROODTHAERS, Marcel, copertina di Studio International, No. 970, Vol. 188, New York, ottobre 1974.

BROODTHAERS, Marcel, copertina e *La Séance. Racisme végétal. Film de Marcel Broodthaers*, in “Interfunktionen”, No. 11, Colonia, luglio 1974.

BROODTHAERS, Marcel, *Changement de propriété*, in “Interfunktionen”, No. 10, Colonia 1973, pp. 76-79 e pp. 160-162.

BROODTHAERS, Marcel, *Phantomas*, No. 62, Vol. 13, Bruxelles, febbraio 1966.

Dialoghi e interviste con Marcel Broodthaers

AA. VV. *Interview de Marcel Broodthaers, notre invité au Hoef*, in “Trépied”, No. 2, Bruxelles, febbraio 1968, pp. 4-5.

BAKKERS, Ludo, *Gesprek met Marcel Broodthaers*, in “Museumjournaal”, Amsterdam, 15 febbraio 1970.

BUCHLOH, Benjamin H. D., OPPITZ, Michael (a cura di), *Analyse eines Bildes*, dialogo con Marcel Broodthaers, pamphlet distribuito durante la mostra *Peintures littéraires 1972-1973*, Galerie Rudolf Zwirner, Colonia, 29 ottobre 1973.

De VREE, Freddy (a cura di), dialogo con Marcel Broodthaers (1969), in: *Marcel Broodthaers aan het woord*, Ludion, Gent / Amsterdam 1998, pp. 68-72; pp. 75-78; pp. 103-107.

HARTEN, Jürgen, SCHMIDT, Katharina, *Auszug aus einem Gespräch mit Marcel Broodthaers*, comunicato stampa della mostra *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures (Der Adler vom Oligozän bis heute)*, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 16 maggio-9 luglio 1972.

RONA, Stéphane (a cura di), *C'est l'Angélu qui sonne*, in “+ – 0”, No. 12, Genval-Bruxelles, febbraio 1976, pp. 18-19.

RONA, Stéphane, HAHN, Otto (a cura di), *Interview Marcel Broodthaers au C.N.A.C. à Paris*, in “+ – 0”, No.11, Genval-Bruxelles, novembre 1975, pp. 7-9.

VERSTRAETEN, Marianne (a cura di), *Entretien avec Marcel Broodthaers*, dialogo avvenuto in occasione dell'installazione *Un jardin d'hiver* realizzata per la mostra *Carl Andre/ Marcel Broodthaers/ Daniel Buren/ Victor Burgin/ Gilbert & George/ On Kawara/ Richard Long/ Gerard Richter*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 9 gennaio-3 febbraio 1974.

VLAEMINCKX, Jean-Michel (a cura di), *Entretien avec Marcel Broodthaers*, in “Degré Zero”, No. 1, Éditions Dialogues, Bruxelles 1965.

Cataloghi monografici a cura di Marcel Broodthaers

BROODTHAERS, Marcel (a cura di), *L'Angélu de Daumier*, Vol. II, catalogo della mostra, Centre National d'Art et de Cultura Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris, 2 ottobre-10 novembre 1975.

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

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

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

BROODTHAERS, Marcel (a cura di), *Film als Object-Object als Film*, catalogo della mostra, Städtische Museum, Mönchengladbach, 21 ottobre-7 novembre 1972.

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

BROODTHAERS, Marcel (a cura di), *MTL-DTH*, catalogo della mostra, Galerie MTL, Bruxelles, 13 marzo-10 aprile 1970.

BROODTHAERS, Marcel (a cura di), *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.

BROODTHAERS, Marcel (a cura di), *Court Circuit Marcel Broodt(h)aers*, catalogo della mostra, Palais des Beaux Arts, Bruxelles, 13-25 aprile 1967.

BROODTHAERS, Marcel (a cura di), *Moules Oeufs Frites Pots Charbon*, catalogo della mostra, Galerie Wide White Space, Anversa, 26 maggio-26 giugno 1966.

BROODTHAERS, Marcel (a cura di), *Moules Oeufs Frites Pots Charbon Perroquets*, catalogo della mostra, Galerie Wide White Space, Anversa, 26 maggio-26 giugno 1966.

BROODTHAERS, Marcel, *Le Corbeau et le Renard*, catalogo della mostra, Galerie Wide White Space, Anversa, 7-24 marzo 1967.

Cataloghi monografici

AA.VV. (a cura di), *Marcel Broodthaers. The Complete Prints and Books 1964-1975*, catalogo della mostra, Galerie Ronny Van de Velde, Knokke, 22 dicembre-18 marzo 2013.

AA.VV. (a cura di), *Marcel Broodthaers: Correspondences/Korrespondenzen*, catalogo della mostra, Galerie Hauser & Wirth, Zurigo, 14 giugno-16 settembre 1995, Galerie David Zwirner, New York, 21 ottobre-25 novembre 1995.

AA.VV. (a cura di), *Marcel Broodthaers: projecties*, catalogo della mostra, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 13 settembre 1992-4 luglio 1993.

AA.VV. (a cura di), *Marcel Broodthaers: The Complete Prints and Editions*, catalogo della mostra, ICA, Londra 4 novembre-6 dicembre 1992.

AA.VV. (a cura di), *Marcel Broodthaers*, catalogo della mostra, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 24 marzo-8 giugno 1992.

AA.VV. (a cura di), *Marcel Broodthaers, James Ensor*, catalogo della mostra, Galerie Ronny Van de Velde, Anversa, 20 settembre-13 dicembre 1992.

AA.VV. (a cura di), *Marcel Broodthaers. The complete prints*, catalogo della mostra, Galerie Michael Werner, New York, 24 maggio-29 giugno 1991.

AA.VV. (a cura di), *Marcel Broodthaers: Le Maçon: L'Architecte est absent*, catalogo della mostra, Fondation pour l'architecture, Bruxelles, 11 ottobre-10 novembre 1991.

AA.VV., (a cura di), *Marcel Broodthaers: Le Salon Noir*, 1966, catalogo della mostra, Galerie Ronny Van de Velde, Anversa, 1988.

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*, catalogo della mostra, Galerie Michael Werner, Colonia, 1986.

AA.VV. (a cura di), *Marcel Broodthaers. L'Entrée de L'Exposition*, catalogo della mostra, Galerie Michael Werner, Colonia, 27 settembre-31 ottobre 1984.

AA.VV. (a cura di), *Marcel Broodthaers*, Mary Boone and Michael Werner Gallery, New York 2 giugno-30 giugno 1984.

AA.VV. (a cura di), *Marcel Broodthaers*, catalogo della mostra, Galerie Isy Brachot, Paris, 3 novembre 1982-8 gennaio 1983.

AA.VV. (a cura di), *Marcel Broodthaers 1924-1976*, catalogo della mostra, Moderna Museet, Stoccolma, 15 maggio-27 giugno 1982.

AA.VV. (a cura di), *Marcel Broodthaers. Catalogues des Livres/ Catalogue of Books/ Katalog der Bücher*, catalogo della mostra, Galerie Michael Werner Colonia, Marian Goodman Gallery New York, Galerie Gillespie, Laage, Solmon, 1982.

AA.VV. (a cura di), *Marcel Broodthaers 28.I.1924-28.I.1976*, catalogo della mostra, Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam, 12 febbraio-22 marzo 1981, Het Museum, Rotterdam 1981.

AA.VV. (a cura di), *Marcel Broodthaers. "Proverbe"*, catalogo della mostra, Galerie Michael Werner, Colonia, 3 ottobre-5 novembre 1980.

AA.VV. (a cura di), *Marcel Broodthaers 1924-1976*, catalogo della mostra, Galerie Isy

Brachot, Bruxelles, 9 novembre-9 dicembre 1978.

AA.VV. (a cura di), *Marcel Broodthaers: Books, Editions, Films*, catalogo della mostra, New 57 Gallery, Edimburgo, 15 agosto-10 settembre 1977.

AA.VV. (a cura di), *Marcel Broodthaers. Rétrospective (octobre 1963-mars 1973)*, catalogo della mostra, in "Bulletin" No. 66, Galerie Art & Project, Amsterdam 1973.

BARKER, Barry, MAES, Frank (a cura di), *Marcel Broodthaers*, catalogo della mostra, Milton Keynes Gallery, London, 26 gennaio-30 marzo 2008.

BEEREN, Willem A. L. (a cura di), *Marcel Broodthaers*, catalogo della mostra, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam, 14 febbraio-22 marzo 1981.

BORJA-VILLEL, Manuel (a cura di), *Marcel Broodthaers: Cinéma*, catalogo della mostra, Fondacio Antoni Tàpies, Barcellona, 17 aprile-29 giugno 1997.

BUCHLOH, Benjamin 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.

CHEVRIER, Jean-François, DISERENS, Corinne (a cura di), *L'action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé / Marcel Broodthaers trente ans plus tard*, catalogo della mostra, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 9 aprile-3 luglio 2005.

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

DAVID, Catherine, PELZER, Birgit (a cura di), *Marcel Broodthaers*, catalogo della mostra, Galérié National Jeu de Paume, Paris, 17 dicembre 1991-1 marzo 1992.

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

DYPRÉAU, Jean, RESTANY, Pierre (a cura di), *Moules, Oeufs, Frites Pots, Charbon van Marcel Broodthaers*, catalogo della mostra, Wide White Space Gallery, Anversa, 26 maggio-26 giugno 1966.

GILISSEN, Maria, DIETER, Schwarz (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.

GOLDWATER, Marge, COMPTON, Michael (a cura di), *Marcel Broodthaers*, catalogo della mostra, Walker Art Center, Minneapolis, 9 aprile-18 giugno 1989, Rizzoli, New York, 1989.

HAKKENS, Anna, GILISSEN, Maria, FRANK, Lubbers (a cura di), *Marcel Broodthaers. Projections*, catalogo della mostra, *Marcel Broodthaers. Slide Projections*, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 13 settembre 1992-4 luglio 1993, Stedelijk van Abbemuseum Editions 1994.

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

NOBIS, Norbert, MEYER, Werner (a cura di), *Marcel Broodthaers. Catalogue des Éditions. L'Oeuvre graphique et les Livres*, catalogo della mostra, Sprengel Museum, Hannover, 20 febbraio-5 maggio 1996, Städtische Galerie Göttingen, 16 giugno-21 luglio 1996, Cantz Verlag, Hannover 1996.

REISE, Barbara, OPPITZ, Michael, ZWEITE, Armin, HERBIG, Jos (a cura di), *Catalogue-Catalogus*, catalogo della mostra, Palais des Beaux Arts, Bruxelles, 27 settembre-3 novembre 1974, Éditions du Société des Expositions du Palais des Beaux Arts, Bruxelles 1974.

WEISS, Evelyn, KOLBERG, Gerhard, VOGELSANG, Bernd (a cura di), *Marcel Broodthaers*, catalogo della mostra, Museum Ludwig, Colonia, 4 ottobre-26 novembre 1980.

ZWIRNER, Dorothea (a cura di), *Décor. A Conquest by Marcel Broodthaers*, catalogo della mostra, ICA New Gallery, London, 13 giugno-6 luglio 1975.

Cataloghi di mostre collettive e personali

AA.VV. (a cura di), *Conceptual Art*, catalogo della mostra, Galerie Ronny Van de Velde, Knokke, 2 agosto-14 settembre 2014, Graphius Group Edition, Ghent 2014.

AA.VV. (a cura di), *Le Miroir vivant: René Magritte, Marcel Broodthaers, Bruce Nauman, Markus Raetz*, catalogo della mostra, Musée cantonal des Beaux-arts, Losanna, 2 ottobre 1997-11 gennaio 1998.

AA.VV. (a cura di), *Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, Robert Rauschenberg, Andy Warhol*, catalogo della mostra, Galerie Isy Brachot, Paris, 12 gennaio-11 marzo 1989.

AA.VV. (a cura di), *Actualité d'un bilan*, catalogo della mostra, Galerie Yvon Lambert, Paris, 1972.

BAUDSON, Michel, de DUVE, Thierry, MARCADÉ, Bernard (a cura di), *Magritte en Compagnie, Du bon usage de l'irrévérence*, catalogo della mostra, Centre Culturel de la Communauté Française Le Botanique à Bruxelles, 23 maggio-3 agosto 1997, Éditions Labor, Bruxelles 1997.

BELLI, Gabriella (a cura di), *La parola nell'arte. Ricerche d'Avanguardia nel 900'*, catalogo della mostra, Mart, Rovereto, 10 novembre 2007-6 aprile 2008, Skira, Milano 2007.

BIGNAMI, Silvia, PIOSELLI, Alessandra (a cura di), *Fuori! Arte e spazio urbano 1968-1976*, catalogo della mostra, Museo del Novecento, Milano, 15 aprile-4 settembre 2011.

BUCHLOH, Benjamin H. D, FUCHS, Rudy, FISCHER, Konrad (a cura di), *ProspectRetrospect. Europa 1946-1976*, catalogo della mostra, Verlag der Buchhandlung, Walter König, Colonia, 20-31 ottobre.

CARAMEL, Luciano, *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 Salerniana, 10 agosto-31 ottobre 1996.

CHEVRIER, Jean François, BORJA-VILLEL (a cura di), *Manuel, Art and Utopia. Restricted Action*, catalogo della mostra, MACBA, Barcellona, 3 giugno-12 settembre 2004.

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

CRISPOLTI, Enrico, *Ambiente come sociale. La Biennale 1976*, catalogo della mostra, Venezia, Giardini di Castello, 18 luglio-10 ottobre 1976.

DAVID, Catherine (a cura di), *Documenta X, Politics-Poetics*, catalogo della mostra, Kassel, 21 giugno-28 settembre 1997.

FISCHER, Konrad, HARTEN, Jurgén (a cura di), *Prospect 71. Projecton*, catalogo della mostra, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, Art Press Verlag, ottobre 1971.

FISCHER, Konrad, WEDEWER, Rolf (a cura di), *Konzeption-Conception*, catalogo della mostra, Städtisches Kunstmuseum, Leverkusen, ottobre-novembre 1969, Schloss Morsbroich 1969.

GEVAERT, Yves (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.

HERBERT, Anton (a cura di), *As if it could. Works and documents from the Herbert Foundation. Ouverture*, catalogo della mostra, Herbert Foundation, Ghent, 20 giugno-26 ottobre 2013.

LEONARDI BONTEMPO, Graziella, BONITO OLIVA, Achille (a cura di), *CONTEMPORANEA-Incontri Internazionali d'Arte*, catalogo della mostra, Parcheggio di Villa Borghese, Roma, novembre 1973-febbraio 1974.

MAGNANI, Gregorio (a cura di), *65-75. Aspetti e pratiche dell'arte europea*, catalogo della mostra, Castello di Rivara, Torino, 19 maggio-31 luglio 1990.

MARTIN, Jean-Hubert et. al (a cura di), *Magiciens de la Terre*, catalogo della mostra, Centre George Pompidou, Paris, 18 maggio-14 agosto 1989.

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

MORRIS, Lynda (a cura di), *Genuine Conceptualism*, catalogo della mostra, Herbert Foundation, Ghent, 4 giugno-8 novembre 2014.

PELZER, Birgit, BUCHLOH, Benjamin H. D. et. al (a cura di), *A Bit of Matter and a Little Bit More...La Collection et les Archives de Herman et Nicole Daled 1966-1978*, catalogo della mostra, Haus der Kunst, Monaco, 30 aprile-25 luglio 2010.

STORR, Robert (a cura di), *Gerhard Richter: Forty Years of Painting*, catalogo della mostra, Museum of Modern Art, New York, 14 febbraio-21 maggio 2002, Chicago, 22 giugno-15 settembre 2002, San Francisco, 11 ottobre-14 gennaio 2002, pp. 60-61.

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

Testi di consultazione specifici. Filosofia, letteratura

ADORNO, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1973 (tr. it. *Teoria Estetica*, Torino, Einaudi 1975).

ADORNO, Theodor W., *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1951 (tr. it. *Minima Moralia: riflessioni sulla vita offesa*, Einaudi, Torino 1994).

BARTHES, Roland, *S/Z*, Éditions du Seuil, Paris 1973 (tr. it. *S/Z*, Einaudi, Torino 1974).

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris 1957 (tr. it. *Miti d'oggi*, Lerici, Milano 1962).

BATAILLE, George, *Musée*, in "Documents", 2.4, Paris 1930, p. 330 (tr. it. *Museo*, in "Documents", Dedalo, Bari 1974, pp. 177-178).

BAUDELAIRE, Charles, *Oeuvres complètes*, Michel Lévy Frères Éditeurs, Paris 1868-1870 (tr. it. *Opere*, Einaudi, Torino, 1992).

BAUDRILLARD, Jean, *Oublier Foucault*, Galilée, Paris 1977 (tr. it. *Dimenticare Foucault*, Cappelli, Bologna 1977).

BENJAMIN, Walter, *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1982 (tr. it. *I "passages" di Parigi*, Einaudi, Torino 2000).

BENJAMIN, Walter, *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, in “Gesammelte Schriften”, Vol. 3, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1982, pp. 363-374.

BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972-1989 (tr. it. *Opere complete*, Scritti 1938-1940, Vol. VII, Einaudi, Torino 2006).

BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972-1989 (tr. it. *Opere Complete*, Scritti 1934-1937, Vol. VI, Einaudi, Torino 2004).

BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972-1989 (tr. it. *Opere Complete*, Scritti 1932-1933, Vol. V, Einaudi, Torino 2003).

BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972-1989 (tr. it. *Opere Complete*, Scritti 1930-1931, Vol. IV, Einaudi, Torino 2002).

BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972-1989 (tr. it. *Opere Complete*, Scritti 1928-1929, Vol. III, Einaudi, Torino 2010).

BENJAMIN, Walter, Da *Gesammelte Schriften*, a cura di TIEDEMANN, R., ADORNO, W., SCHOLEM, G., Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972 (tr. it. *Walter Benjamin. Metafisica della gioventù*, Scritti 1910-1918, Einaudi, Torino 1982).

BENJAMIN, Walter, *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955 (tr. it. *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962).

BENJAMIN, Walter, *Einbahnstraße*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955 (tr. it. *Strada a senso unico*, Einaudi, Torino 1983).

BENJAMIN, Walter, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1950 (tr. it. *Infanzia berlinese*, Einaudi, Torino 1973).

BENJAMIN, Walter, *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).

BENJAMIN, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1926 (tr. it. *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999).

BENJAMIN, Walter, *Theologisch-Politisches Fragment*, in *Gesammelte Schriften*, II, 1, 1921, pp. 203-204 (tr. it. *Frammento Teologico-politico*, in *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922*, Einaudi, Torino 1982).

BUCK-MORSS, Susan, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, MIT Press, Cambridge 1989.

DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle*, Buchet-Chastel, Paris 1967 (tr. it. *La società dello spettacolo*, Baldini e Castoldi, Milano 2001).

DERRIDA, Jacques, *Mal d'archive une impression freudienne*, Éditions Galilée, Parigi, 1995 (tr. it. *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Edizioni Filema, Napoli, 1966).

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

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

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

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

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

LYOTARD, Jean-Francois, *Rébus (loquitur). Le rébus fonctionne le discours...et fonctionne l'espace plastique. Le rébus et les règles*, in *Discours, figure*, Éditions Klincksieck, Paris 1971 (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, René, *Ecrits complets*, Flammarion, Paris 1979.

MALLARMÉ, Stéphane, *Oeuvres complètes*, Éditions Gallimard, Paris 1945.

MALLARMÉ, Stéphane, *Un coup de dés jamais n'abolira le Hasard. Poème*, in "La Nouvelle Revue Française", Paris 1914.

Testi di consultazione specifici. Critica e storia dell'arte

AA.VV. (a cura di), Marcel Broodthaers: conférences & colloques, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 17 dicembre 1991-1 marzo 1992.

AA.VV. (a cura di), *Marcel Broodthaers: L'oeuvre graphique, essais*, Centre Genevois de Gravure Contemporaine, Genève, 31 maggio-20 giugno 1991.

ALBERRO, Alexander, STIMSON, Blake, *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, MIT Press, Cambridge 2009.

ANTOINE, Jean Philippe, *Marcel Broodthaers, Moule, Muse, Méduse*, Les presses du réel, Paris 2006.

BEX, Florent, BAUDSON, Michel, *L'Art en Belgique depuis 1975*, Fonds Mercator, Anversa 2001.

BLOTKAMP, Carel et al., *Museum in Motion? The Modern Art Museum at Issue*, Govt. Pub. Office, Gravenhage (Olanda) 1979.

BORGEMEISTER, Reiner, GILISSEN, Maria, *Ceci est une Pipe/ This is a Pipe/ Die ist eine Pfeife. Section Littéraire du Musée d'Art Moderne, Départements des Aigles, Merz, Stuttgart* 2001.

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

BROODTHAERS, Marie-Puck (a cura di), *Marcel Broodthaers. Livre d'images*, Johan&Levi, Milano 2013.

CASERO Cristina, DI RADDIO, Elena, *Anni '70: l'arte dell'impegno, I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009.

CROW, Thomas, *Modern Art in the Common Culture*, Yale University Press, London 1996.

CROW, Thomas, *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent*, George Weidenfeld and Nicolson Ltd, London 1996.

DE DUVE, Thierry, *Ceci ne serait pas une pipe*, in DE DUVE, Thierry, *Magritte en compagnie. Du bon usage de l'irrévérence*, Labor, Bruxelles 1997, pp. 31-39.

DICKHOFF, Wilfried, *Marcel Broodthaers: Tinaia 9 Box*, Tinaia 9 Verlags, Colonia 1994.

FINEBERG, Jonathan, *Art since 1940. Strategies of Being*, Harry N. Abrams, New York 1995.

FLETCHER, Angus, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*, Cornell University Press, Ithaca 1964 (tr. it. *Allegoria: Teoria di un modo simbolico*, Lerici, La Spezia 1967).

FOSTER, Hal, *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).

GALE, Peggy, AMMANN, Jean-Christophe, BRONSON, A.A., *Museums by Artists*, Art Metropole, Toronto, 1983.

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

GOLDSTEIN, Ann, RORIMER, Anne, *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, MIT Press, Cambridge 1995.

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

HAKKENS, Anna, *Marcel Broodthaers: Par lui-même*, Ludion / Flammarion, Paris 1998.

JONES, Amelia, *A Companion to Contemporary Art since 1945*, Blackwell Publishing, New York 2006.

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

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

KRAUSS, Rosalind, *The originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge 1984 (tr. it. *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi Editore, Roma 2007).

KRAVAGNA, Christian, *The Museum as Arena: Institutional Critical Statements by Artists*, Walter KÖnig, Colonia 2001.

LEBEL, Jean-Jacques, *Éloge de "Funny Guy", l'inventeur du Pop Art*, 2014, archivio Jean-Jacques Lebel (tr. it. *Elogio di Funny Guy, Inventore della Pop Art*, Johan & Levi Editore, Truccazzano (MI), 2014, p. 20).

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

MEREWETHER, Charles, *The Archive: Documents of Contemporary Art*, MIT Press, Cambridge 2006.

NEWMAN, Michael, BIRD, John, *Rewriting Conceptual Art*, Reaktion Books, London 1999.

RANCIÈRE, Jacques (a cura di), *L'espace des mots: de Mallarmé à Broodthaers*, conferenza, Musée des Beaux-Arts, Nantes, 9/01/2004.

RAUNIG, Gerald, GENE, Ray, *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, May Fly Books, London 2009.

SCHULTZ, Deborah, *Marcel Broodthaers: Strategy and Dialogue*, Peter Lang, London 2007.

VERGINE, Lea, *Attraverso l'arte, pratica politica / pagare il '68*, Arcana, Roma 1976.

VERGINE, Lea, *Il corpo come linguaggio: Body-Art e storie simili*, G. Prearo, Milano 1974.

Saggi e testi critici

AA.VV. *Conceptual Art and the Reception on Marcel Duchamp*, in "October", Vol. 70, MIT Press, Cambridge, autunno 1994, pp. 126-146.

AZOULAY, Ariella, *The Darkroom of History*, in "Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities", Vol. 10, No. 3, Routledge, United Kingdom, dicembre 2005, pp. 57-77.

BAKER, George, *This Is Not an Advertisement: Marcel Broodthaers's Section Publicité*, in "Artforum", Vol. XXXIV, No. 9, New York, maggio 1996, pp. 86-89.

BARKER, Barry, *Marcel Broodthaers. Take the Risk with Me*, in "Flash Art", New York, novembre-dicembre 2009, pp. 56-59.

BAUDSON, Michel, YVES, Gevaert, *Marcel Broodthaers*, in "Studio International", Vol. 188 No. 970, New York, ottobre 1974, pp. 142-143.

BAUDSON, Michel, *Marcel Broodthaers*, in "Clés pour les arts", No. 45, Bruxelles, settembre 1974, p. 10.

BAUDSON, Michel, Bruxelles: *Marcel Broodthaers*, in "Clés pour les arts", No. 22, Bruxelles, giugno 1972, pp. 4-5.

BLISTÈNE, Bernard, *Marcel Broodthaers conteur et moraliste parodique*, in "Art Press", No. 153, Paris, dicembre 1990, pp. 24-30.

BUCHLOH, Benjamin H. D., *Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive*, in "October", Vol. 88, MIT Press, Cambridge, estate 1999, pp. 117-145.

BUCHLOH, Benjamin H. D., *Contemplating Publicity: Marcel Broodthaers' Section Publicité*, in *Marcel Broodthaers: Section Publicité*, catalogo della mostra, Marian Goodman Gallery, New York 1995.

BUCHLOH, Benjamin H. D., *Conceptual Art 1962-1969: From Aesthetic of Administration to Critique of Institutions*, in "October", Vol. 55, MIT Press, Cambridge, inverno 1990, pp. 105-143.

BUCHLOH, Benjamin H. D. (a cura di), *Marcel Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*, in "October", Vol. 42, MIT Press, Cambridge, autunno 1987.

BUCHLOH, Benjamin H. D., *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 1985, pp. 107-122.

BUCHLOH, Benjamin H. D., *The Museum Fictions of Marcel Broodthaers*, in A. Bronson, Peggy Gale (a cura di), *Museums by Artists*, Art Metropole, Toronto 1983, pp. 39-56.

BUCHLOH, Benjamin H. D., *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, in "Artforum", Vol. XXI, No. 1, New York, settembre 1982, pp. 43-56.

BUCHLOH, Benjamin H. D., *Documenta 7: A Dictionary of Received Ideas*, in "October", Vol. 22, MIT Press, Cambridge, autunno 1982, pp. 104-126.

BUCHLOH, Benjamin H. D., *Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant-Garde*, in "Artforum", Vol. 18, No. 9, New York, maggio 1980, pp. 52-59.

BUCHLOCH, Benjamin H. D., *Formalism and Historicity: Changing Concepts in European and American Art since 1945*, in *Europe in the Seventies: Aspects of Recent Art*, The Art Institute of Chicago Press, Chicago 1977, pp. 81-97.

CHAFFEE, Cathleen, *Situating Marcel Broodthaers's Final Exhibitions*, in "Manifesta Journal", No. 7, 2009-2010, Silvana Editoriale, Milano 2009, pp. 40-49.

CLAURA, Michel, *Actualité d'un bilan*, in "Flash Art", No. 38, New York, gennaio 1973, p. 14.

COMPTON, Michael, *La rhétorique de Marcel Broodthaers*, in "Art Press", Vol. 64, Paris, novembre 1982, pp. 6-9.

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

CRIMP, Douglas, *On the Museum's Ruins*, in "October", Vol. 13, MIT Press, Cambridge, estate 1980, pp. 41-57.

CRIMP, Douglas, *Appropriating Appropriation*, in Janet Kardon (a cura di), *Images Scavengers*, Institute of Contemporary Art, Philadelphia 1982, pp. 189-193.

CRIMP, Douglas, *Pictures*, in "October", Vol. 8, MIT Press, Cambridge, estate 1979, pp. 75-88.

CUEFF, Alain, *Broodthaers / Beuys le poète / le chaman*, in "BeauxArts", No. 97, Paris, gennaio 1992, pp. 62-70.

DE DECKER, Anny, *Marcel Broodthaers*, in "Museumjournaal", No. 2, Amsterdam, aprile 1976, pp. 50-55.

DE DUVE, Thierry, *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, 2007, pp. 27-38.

FOSTER, Hal, *(Post) Modern Polemics*, in "New German Critique", No. 33, Duke University Press, autunno 1984, pp. 67-78.

FRASER, Andrea, *From the Critique of Institutions to an Institutions of Critique*, in "Artforum", No. 44, New York, settembre 2005, pp. 278-283.

FULFORD, Jason, *The NK Art Book Fair*, in "Art Documentation", Vol. 28, No. 1, The University of Chicago Press, estate 2009, pp. 51-56.

GERMER, Stefan, *Haacke, Broodthaers, Beuys*, in "October", Vol. 45, MIT Press, Cambridge, estate 1988, pp. 63-75.

GILDEMYN, Marie-Pascale, *Hommage à Marcel Broodthaers 28.1.1924-28.1.1976*, in "+ - 0", No. 47, Bruxelles, giugno 1987, pp. 20-33.

HAXTHAUSEN, Charles W., *Marcel Broodthaers. Los Angeles*, in "The Burlington Magazine", Vol. 131, No. 1039, London, ottobre 1989, pp. 738-739.

- JAMART, Christine, *Sous l'étendard du colonel de l'art*, in "Art & Culture", No. 4, Bruxelles, dicembre 1991, pp. 18-19.
- JOSELIT, David, *An Allegory of Criticism*, in "October", Vol. 103, MIT Press, Cambridge, inverno 2003, pp. 3-14.
- JOUFFROY, Alain, *Au-delà de cette limite les billets ne sont plus valables*, in "Opus International", No. 33, Paris 1972, pp. 59-60.
- JOUFFROY, Alain, *Le Musée*, in "Opus International", Paris 1969, p. 121.
- KELLEY, Mike, *Marcel Broodthaers*, in Mike Kelley, John C. Welchman (a cura di), *Foul Perfection: Essays and Criticism*, MIT Press, Cambridge 2003.
- KRAUSS, Rosalind, *The Angel of History*, in "October", Vol. 134, MIT Press, Cambridge, autunno 2010, pp. 111-121.
- KRAUSS, Rosalind, *Two Moments from the Post-Medium Condition*, in "October", Vol. 116, MIT Press, Cambridge, estate 2006, pp. 55-62.
- KRAUSS, Rosalind, *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, in "October", Vol. 54, MIT Press, Cambridge, autunno 1990, pp. 3-17.
- LEBEER, Irmeline, *Les musées personnels: Marcel Broodthaers*, in "Chroniques de l'Art Vivant", No. 35, Paris, dicembre 1972-gennaio 1973, pp. 20-21.
- LEVIN, Thomas Y., *Walter Benjamin and the Theory of Art History*, in "October", Vol. 47, MIT Press, Cambridge, inverno 1988, pp. 77-83.
- LEHNER, Sabine-Dorothee, *Marcel Broodthaers: L'Artiste en tant que Saboteur, et l'ordre des choses*, in "+ - 0", No. 53, Bruxelles, giugno 1989, pp. 19-21.
- McEVILLEY, Thomas, *Another Alphabet. The Art of Marcel Broodthaers*, in "Artforum", Vol. 28, New York, novembre 1989, pp. 106-115.
- NESBIT, Molly, *Ready-Made Originals: The Duchamp Model*, in "October", Vol. 37, MIT Press, Cambridge, estate 1986, pp. 53-64.
- OWENS, Craig, *Representation, Appropriation and Power*, in AA.VV (a cura di), *Beyond Recognition: representation, power, and culture*, University of California Press, Los Angeles 1992, pp. 88-113.
- OWENS, Craig, *From Work to Frame, or, Is There Life After "The Death of the Author"?*, in AA.VV (a cura di), *Beyond Recognition: representation, power, and culture*, University of California Press, Los Angeles 1992, pp. 122-139.
- OWENS, Craig, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, in "October", Vol. 12, MIT Press, Cambridge, primavera 1980, pp. 67-86.
- OWENS, Craig, *Earthwords*, in "October", Vol. 10, MIT Press, Cambridge, inverno 1979, pp. 120-130.

RAINE, Jean, *Marcel Broodthaers: Ce qui fut vrai de sa vie l'est aussi de son oeuvre*, in “+ – 0”, No. 25, Bruxelles, marzo 1979, pp. 42-43.

REISE, Barbara, *The Broodthaers Museum Gambit*, In “Art in America”, New York, maggio-giugno 1975, pp. 52-53.

REISE, Barbara, *The "Belgian Issue"*, in “Studio International”, New York, maggio-giugno 1975, pp. 245-247.

REISE, Barbara, *"Incredible" Belgium: Impressions'*, in “Studio International”, New York, ottobre 1974, pp. 117-123.

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

STEINBERG, Leo, *Other Criteria*, in “Reflections on the State of Criticism”, in “Artforum”, New York, marzo 1972, pp. 61-98.

TODD, Alden, *Marcel Broodthaers. On the Tautology of Art & Merchandise*, in “The Print Collectors Newsletter”, Vol. XXIII No. 1, New York, marzo-aprile 1992, pp. 5-8.

VAN LENNEP, Jean, *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 1984, pp. 205-244.

Filmografia

Film realizzati da Marcel Broodthaers

La Clef de l'Horloge (Poème cinématographique en l'honneur de Kurt Schwitters), 1957, 16 mm, bianco e nero, sonoro, 7:00 min., Bruxelles

Le Chant de ma Génération, 1959, 35 mm, bianco e nero, sonoro, Bruxelles

Bruegel et Goya, Journalistes, 1964, 35 mm, bianco e nero, sonoro, 20:00 min., Bruxelles

Object, 1967, 16 mm, bianco e nero, 10:00 min., Bruxelles

Le Courbeau et le Renard, 1967, 16 mm, colore, 7:00 min., Bruxelles

Une Discussion Inaugurale, 1968, 16 mm, bianco e nero, 8:30 min. e 10:00 min., Bruxelles

Le Musée et la Discussion, 1969, 16 mm, bianco e nero, 12:00 min., Bruxelles

Un Voyage à Waterloo (Napoléon 1769-1969), 1969, 16 mm, bianco e nero, 13:00 min., Bruxelles

La Pluie (Project pour un texte), 1969, 16 mm, bianco e nero, 2:00 min., Bruxelles

Défense de Fumer, 1969-1970, 35 mm e 16 mm, bianco e nero, 28 sec., Bruxelles

Ceci ne serait pas une pipe, (Un Film du Musée d'Art Moderne), 1969-1970, 35 mm, bianco e nero, 2.20 min., Bruxelles

La Pipe (Gestalt, Abbildung, Figur, Bild), 1969-1972, 16 mm, bianco e nero con tinta blu, 4:20 min., Bruxelles

MTL (DTH), 1970, 16 mm, colore, 5:00 min., Bruxelles

Un Film de Charles Baudelaire, 1970, 35 mm, colore, sonoro, 6:20 min., Bruxelles-Paris

A Film by Charles Baudelaire, 1970, 35 mm, colore, sonoro, 6:30 min., Bruxelles-Paris

Un Seconde d'Eternité (D'après une idée de Charles Baudelaire), 1970, 35 mm, bianco e nero, 1 sec., Berlino

Belga Vox – Mode - 20th Century Fox, 1971, 16 mm, bianco e nero, 8:30 min.

Charlie als Filmstar, 1971, 16 mm, bianco e nero, 2:30 min.

Brüssel Teil II, 1971, 16 mm, bianco e nero, 2:20 min.

Project pour un Poisson (Project pour un Film), 1970-1971, 35 mm, bianco e nero, 9:00 min., Bruxelles-Colonia

Crime à Cologne, 1971, 35 mm, bianco e nero, sonoro, 1:30 min., Colonia

Au-delà de cette limite, 1971, 16 mm, bianco e nero, 7:30 min., Paris-Berlino

Chère petite soeur (La Tempête), 1972, 16 mm, bianco e nero, 4:00 min., Bruxelles

Rendez-vous mit Jacques Offenbach, 1972, 16 mm, bianco e nero, sonoro, 18:30 min., Bruxelles-Düsseldorf

Speakers Corner, 1972, 16 mm, bianco e nero, 8:00 min., London

Analyse d'une Peinture, 1973, 16 mm, colore, 6:00 min., Bruxelles

Deux Films, 1973, 16 mm, colore, 12:00 min., Bruxelles

A Voyage on the North Sea, 1973-1974, 16 mm, colore, 4:15 min., Bruxelles-London

Un Jardin d'Hiver (ABC), 1974, 35 mm, colore, sonoro, 6:00 min., Bruxelles

Eau de Cologne 1974, 1974, 35 mm, colore, sonoro, 2:00 min., Colonia

Berlin oder ein Traum mit Sahne, 1974, 35 mm, colore, sonoro, 10:00 min., Berlino

Monsieur Teste, 1974, 35 mm, colore, 2:00 min., Bruxelles-Paris

Figures of Wax (Jeremy Bentham), 1974, 16 mm, colore, sonoro, 15:00 min., London

Slip-test (Dissolves), 1975, 16 mm, colore, 6 sec., London

La Bataille de Waterloo, 1975, 35 mm e 16 mm, colore, sonoro, 11:20 min., London

Desidero ringraziare per il loro prezioso aiuto:

Prof. Elio Grazioli, Università degli Studi di Bergamo
Prof.ssa Alessandra Violi, Università degli Studi di Bergamo
Prof.ssa Amelia Valtolina, Università degli Studi di Bergamo

Annick e Anton Herbert, Herbert Foundation, Ghent
Laura Hanssens, Herbert Foundation, Ghent
Prof. Frederik Leen, Vrije Universiteit, Brussel, Département d'art moderne des Musées royaux
des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles
Véronique Cardon, Archives de l'Art contemporain en Belgique, Bruxelles
Francis Malfliet, Cinémateque Royale, Bruxelles
Prof. Frank Maes, Ghent University, Broodthaers-kabinet, S.M.A.K., Ghent
Iris Paschalidis, Lien Roelandt, Collectie, S.M.A.K., Ghent
Luk Lambrecht, Cultuurcentrum, Strombeek
Viviane Liekens, Collectie, M HKA, Antwerp

Prof. Hans de Wolf, Vrije Universiteit, Brussel
Prof. Michel Draguet, Université Libre de Bruxelles

Jean Harlez, Christine Jamart, Giuliana Setari, Chiara Parisi, Virginie Devillez