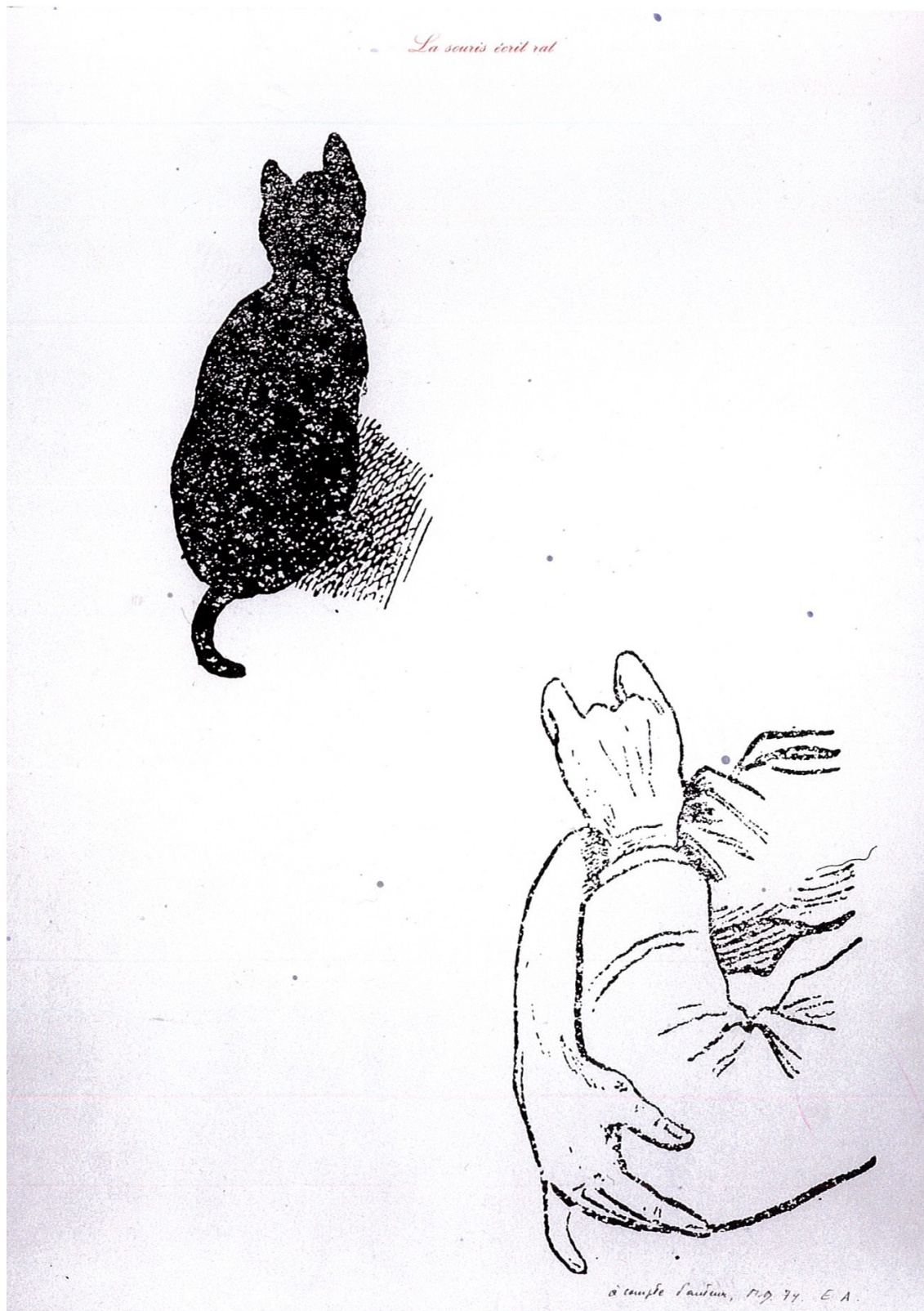


# INDICE

INTRODUZIONE .....	3
I CAPITOLO. Dalla parola all'oggetto: l'azione insincera.....	18
1.1 La testualità nelle neoavanguardie .....	18
1.2 Broodthaers si pronuncia Brotars.....	28
1.3 Pense- Bête e M. Teste.....	29
1.4 Bartleby .....	37
1.5 I Poèmes Industriels .....	41
1.6 L'oggetto insincero .....	48
1.7 Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des figures. ....	58
.....	69
II CAPITOLO. Dall'oggetto al décor: verso la costruzione di uno spazio della convenzione, del gioco e della finzione.....	70
2.1 Il Cosmo di Gombrowicz e le Cose di Perec .....	70
2.2 L'esprit du décor: le opere e le mostre .....	75
2.2.1 Un Jardin d'Hiver .....	77
2.2.2 La Veranda di Melville .....	84
2.2.3 Cinéma Modèle.....	87
2.2.4 Film come rebus, romanzi come puzzle: Marcel Broodthaers e Georges Perec .....	95
2.2.5 Da Catalogus-Catalogue a L'Angélus de Daumier .....	100
2.3 Decorum, décoration, décor.....	114
2.3.1 Opera contemporanea: opera d'arte, oggetto o decoro sottratto alla vita quotidiana?.....	114
2.3.2 Decorum, gusto cattivo gusto e kitsch.....	118
2.3.3 Il XIX secolo e la nascita di una nuova grammatica degli oggetti .....	124
2.3.4 Gombrich e l'attenzione periferica. ....	134
2.3.5 Gli anni Sessanta e la diffusione del termine décor nell'arte contemporanea .....	138
III CAPITOLO. Dal décor alla salle: lo spazio della distrazione. ....	147
3.1 La quête e il topos.....	147
3.2 La stantia .....	149
3.3 La poetica dell'inoperosità .....	157
3.4 Il grado zero e la nascita di un nuova spazialità .....	164
3.5 L'état d'esprit surrealista e l'esprit du décor di Broodthaers.....	170
3.6 La retorica nera.....	180
CONCLUSIONI. Immaginare il presente .....	188
BIBLIOGRAFIA .....	233



*La souris écrit rat (à compte d'auteur), 1974.*

Stampa tipografica nera e rossa su carta Arches per acquerello. Tiratura 150 esemplari numerati e firmati, 76x56 cm.

# INTRODUZIONE

Il titolo *Poetiche dell'ombra: "L'esprit du décor" in M.B.*, per quanto evocativo e intrigante, necessita per la sua generica convenienza di specifiche precisazioni.

Se più chiara può risultare la presenza della parola *Poetiche* (che si riferisce all'atto di creazione declinato in forma plurale<sup>1</sup> come *facere de materia* - e non *creare ex nihilo* -, grazie all'etimologia della stessa parola poetica che rimanda al verbo greco ποίεω che significa "produrre"), più complessa e travagliata è la decisione che ricade sull'uso della parola *ombra*. Essa ha un suo preciso significato laddove indica l'area oscura che si proietta su una superficie quando un corpo si interpone tra essa e una fonte luminosa, naturale o artificiale che sia, ma si amplia di senso nel momento in cui si entra nella sfera simbolica. Tuttavia, proprio in questa complessità lessicale che rimanda ad una dualità irrisolvibile di entità sospesa tra corporeo e incorporeo, visibile ma non tangibile, illusivo eppur reale, si cela la chiave d'accesso alla presente ricerca che ha come oggetto una rilettura critica della produzione dell'artista belga Marcel Broodthaers (M.B.) negli anni 1974/'75, corrispondenti al periodo che lui stesso chiama *décor* e che si struttura per lo più in esposizioni organizzate in *salles*.

Broodthaers è un artista non molto noto in Italia, anche se nel 2012 il MAMbo di Bologna, gli ha dedicato una mostra; poche, infatti, sono le pubblicazioni in italiano su di lui, mentre altrove, soprattutto in area francofona, fiorisce una ricca letteratura intorno alla sua produzione. In generale, riconosciuto come un artista di nicchia per un lungo periodo, negli ultimi tempi è stato rivalutato grazie alle diverse retrospettive che sono state a lui consacrate da grandi istituzioni come il MOMA di New York (2016), il Reina Sofía di Madrid (2016), la Monnaie de Paris (2015). Eppure, la sua portata è rilevante tanto che la critica americana Rosalind Krauss lo indica come uno degli artisti più influenti del XX secolo. Del resto, insieme a Daniel Buren, Hans Haacke, Michael Asher, Robert Rauschenberg, Dan Graham e Martha Rosler, è reputato tra i padri della *Critica Istituzionale*,

---

<sup>1</sup> Per il concetto di singolare/plurale nelle arti cfr. Nancy J.L., *Le muse*, Diabasis, Reggio Emilia, 2006.

ovvero quel movimento che pone al centro della sua indagine il sistema dell'arte, analizzando criticamente le dinamiche che sottendono il funzionamento e il rapporto con il pubblico di luoghi espositivi come musei e gallerie. Egli inoltre è considerato un punto di riferimento anche da molti artisti della nuova generazione, per quel suo modo di accostarsi alla società del capitalismo avanzato cercando di trarne una nuova logica di intervento nel processo creativo. Tutta la sua produzione sembra infatti orientata verso l'assunzione ed il successivo smascheramento dei processi di frammentazione e reificazione della società dei consumi e ad una strenua resistenza all'assimilazione dell'arte da parte dell'industria culturale. Se però questi aspetti sono rilevanti in un'idea di massima del suo percorso artistico, sicuramente le sue opere e la sua personalità non si possono esaurire in essi. L'uso del linguaggio collegato al suo essere poeta prima ancora che artista, la percezione periferica a cui costringe i “decori” disseminati nello spazio, i diversi gradi di rappresentazione degli stessi attraverso l'utilizzo di diversi media tecnologici, l'inoperosità o l'operare per sottrazione come modalità di produzione, insieme all'infinitudine di citazioni e rimandi al mondo letterario fanno di lui un artista complesso che costringe chi voglia accostarsi al suo lavoro ad un atto critico, su di sé e sui suoi strumenti di analisi in primo luogo. Broodthaers ha fatto delle sue opere un medium espositivo oltre che dei dispositivi testuali, ponendo al centro dei suoi interessi sempre l'uomo e il suo rapporto con le *cose* in un'era di cambiamenti e trasformazioni ineluttabili. Le modalità di relazione del soggetto creatore e percepente con lo spazio sono al centro di una rielaborazione critica delle dinamiche artistiche e sociali di soggettivazione. Ma Broodthaers non è un sociologo e non è un filosofo, anche se la profondità del sua ricerca interseca questioni allora molto dibattute in entrambi gli ambiti. Nonostante ciò, la restituzione delle sue idee avviene sempre attraverso i mezzi e gli stratagemmi propri al linguaggio delle arti visive. Il rapporto con lo spazio è la sua costante sia quando si tratti di parole, che di cose, che di immagini. Uno spazio che viene trattato con un occhio rivolto al passato ed in cui si avvertono chiaramente le soluzioni surrealiste e suprematiste, ma anche al futuro, aprendo a quell'estetica della relazione in cui processualità e

simultaneità risultano gli elementi fondanti. Il suo è un *esprit du décor* proprio perché non si limita ad un trattamento plastico/formale dell'oggetto ma coinvolge i sensi e la mente all'interno di una costruzione spaziale in cui occhio, corpo e comportamento non possono essere disgiunti.

Ma ora veniamo al perché della parola *ombra*. L'ombra è un'area oscura che proiettata su una superficie assume l'aspetto di una sagoma o di una figura indistinta; per il suo essere eterea essa indica, metaforicamente, lo spirito, l'anima dei morti, il fantasma del corpo di un defunto; è la traccia scura di qualcosa che c'è o (metaforicamente) è *stato*; in arte per secoli ha segnato i toni chiaroscurali, ovvero quelle pieghe di colore che danno il senso della profondità, della luce, della realtà. L'ombra è una traccia di vita, dipendente dal reale, ma che al contempo da esso risulta staccata perché non ha consistenza, è atmosferica e nebulosa. Tutti questi fattori la collocano sulla soglia tra visibile e invisibile, tra il regno dei vivi e il regno dei morti. Quando è presente illude su una presenza, quando è assente allude ad un fenomeno fuori dalle leggi della fisica. Il teatro delle ombre cinesi si basa proprio su questa ambigua rappresentazione: figure fantastiche proiettate su di una parete grazie ad un gioco di mani e di luci. Questa è l'accezione che più si sente vicina alla poetica di Broodthaers: la capacità di proiettare un'ombra fantastica su di uno spazio a partire da una realtà preesistente.

Sempre a riguardo dell'espressione *Poetiche dell'ombra*, si aggiunge che la perifrasi adottata rimanda alla poetica dell'*inoperosità* con la quale Giorgio Agamben<sup>2</sup> definisce - riprendendo la coppia potenza/atto aristotelica - la potenza-di-non insita nella potenza che sospende l'atto creativo producendo attrito e frenando la potenza-di, non annullandola ma potenziandone le possibilità. In questa dinamica sospensiva che agisce, ma in negativo, la parola ombra - intesa come l'altra metà di un corpo esposto alla luce in un ambiente sensibile - slitta nominalmente al posto di inoperosità perché si ritiene più vicina alla componente illusoria che il termine *décor* porta con sé, in particolar modo nella lingua francese, andando a significare oltre il decoro propriamente detto anche il

---

<sup>2</sup> Agamben G., *Il Fuoco e il racconto*, Nottetempo, Roma, 2014, p. 55.

*plateau de tournage* ovvero il set cinematografico. L'inoperosità si adatta infatti maggiormente a definire l'atto creativo come processo di soggettivazione all'interno di azioni politiche che hanno una loro precisa valenza in un contesto comunitario e sociale<sup>3</sup>; ovviamente si tratta di sfumature, di scelte, di interpretazioni.

Dunque, per quella capacità eteroclita che la produzione di Broodthaers porta con sé - alle volte anche in senso prettamente quantitativo, combinando elementi tratti dalla tradizione letteraria come da quella visiva - la descrizione e l'analisi delle sue opere vengono collocate in un panorama più ampio di esperienze e possibilità (scrittori del no, grado zero, auto-negazione dell'opera, tecniche che portano a questa auto-negazione come la cancellazione, la tautologia, la metafora) che si sviluppano in concomitanza alla rivoluzione industriale e che decorreranno per il resto del secolo successivo alla formulazione di un nuovo linguaggio e una nuova arte.

In questo percorso, infine, non si è voluta operare distinzione tra immagine e parola in virtù del fatto che la pratica dell'artista suggerisce un'unità di approccio piuttosto che una distinzione. Non sorprenda pertanto che nelle pagine seguenti autori come Hugo von Hofmannsthal, Herman Melville, Charles Baudelaire, Paul Valéry o Italo Calvino, Georges Perec e Enriques Vila-Matas ricorrano con una certa frequenza. Broodthaers stesso, anche se nel 1964 metterà fine alla sua attività di *scriba*, continuerà incessantemente a produrre lettere aperte, interviste o messaggi da decifrare. In questa fase, l'oggetto viene proclamato colpevole nell'*Art comme langage* e innocente nel *langage comme Art*<sup>4</sup>: l'oggetto, ritenuto

---

<sup>3</sup> Di seguito si riportano due esempi di utilizzo del termine inoperosa/inattiva in ambito comunitario: Nancy J.L., *La comunità inoperosa* (1983), Cronopio, Napoli, 2003 e Malevič K, *L'inattività come verità effettiva dell'uomo*, Asterios, Trieste, 2012. Il senso di *inoperosa* per Nancy si rifà ad una concezione di comunità immanente, resistente ad ogni tipo di "cancellazione" che i singoli movimenti o individui nel corso della storia avrebbero voluto apportare, attraverso l'istituzione dei campi di concentramento per esempio. *L'inattività* di Malevič - traduzione dal francese *paresse* - invece è uno scritto del 1921 in cui l'artista ribalta il senso del "non fare" e pone nell'inazione il principio di ogni liberazione dell'uomo all'interno di una società socialista. Mentre infatti il capitalismo, non distribuendo in maniera paritaria il lavoro, organizza una classe di operai contro una di proprietari inattivi, il socialismo, garantendone un'equa ripartizione, consegue parallelamente una spartizione paritaria del tempo libero; quest'ultimo non coincide con la pigrizia ma piuttosto con l'*otium*, momento di pace dedicato all'arte e alla scienza, orientato verso rivelazioni creatrici, la libertà di azione, l'esperienza libera e la ricerca.

<sup>4</sup> Dall'intervista *Dix mille francs de récompense* (1974) in Hakkens A. (a cura di), *Marcel Broodthaers aan het woord/par-lui-même*, edizioni Ludion/Flammarion, Gand/Amsterdam, 1998, p.111.

colpevole nell'arte come linguaggio (che potrebbe rimandare al concettuale), si affranca dalla suddetta accusa nel linguaggio come arte, ovvero nell'arte del linguaggio o anche detta metalinguaggio. La parola, anche se trasformata in cosa (*Pense-Bête*, 1964), continua così a *docere, movere e delectare* e ad essere usata per costruire un testo grazie ad un nuovo e rinnovato lessico con una sua propria grammatica, sintassi, morfologia, e semantica. A proposito dei suoi scritti, ancora, si deve precisare che nonostante siano numerosi, non è possibile guardare ad essi come materiale in cui trovare un'univoca intenzionalità interpretativa. Essi sono come un *message in a bottle*: l'ironia e il *non-sense*, l'ambiguità e la contraddizione ne impregnano il contenuto. Per cui, per quanto utile e fondamentale strumento di comprensione, le sue parole mai devono essere ritenute alla stregua di un lascito testamentario, ma piuttosto accostate le une alle altre esse costruiscono un rebus da decifrare.

La ricerca si presenta dunque articolata in tre parti o tre capitoli, ognuno dei quali incentrato rispettivamente sul linguaggio, il *décor* e lo spazio. Tale distinzione è prettamente funzionale alla possibilità di analisi che una differenziazione di tal genere produce, ma anche ad una modalità di lavoro che ha individuato in questi tre aspetti le variabili di un percorso in cui tali fattori si presentano, si combinano, si annullano e si rinnovano in maniera precipua e costante su di una superficie che assomiglia tanto a quella di una tavoletta di cera, con un suo spessore e una sua capacità di impressione. Per questo motivo e altri ancora che si paleseranno nel corso della lettura, la tesi si compone come una matriosca: dal generale al particolare, dal contenitore al contenuto, perché ogni elemento rimanda ad un altro in una vorticoso catena di senso che dal visuale si sposta al testuale e viceversa. L'unità e la molteplicità, il vero e il falso, il nascosto e l'evidente si collocano all'interno delle *salles* in cui ogni punto coincide con ogni punto di ognuno degli altri in un punto unico che è quello in cui stanno tutti, direbbe *Qfwfq*, protagonista delle *Cosmicomiche* di Calvino.

Un'ultima precisazione riguardo il metodo. Nel 2016 è stato pubblicato *Cultura Visuale. Immagini sguardi media dispositivi* di Andrea Pinotti e Antonio Somani<sup>5</sup>,

---

<sup>5</sup> Pinotti A., Somaini A., *Cultura Visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Einaudi, Torino, 2016.

il volume può essere considerato il primo compendio di Cultura Visuale pubblicato in Italia, sulla scia dei *Visual Culture Studies* di aria anglofona o della *Bildwissenschaft* tedesca.

In riferimento al tradizionale metodo storico-artistico, il campo di studio aperto dalla cultura visuale è più ampio e permette l'uso di strumenti più adeguati per un'indagine critica sulle espressioni artistiche contemporanee. Negli studi visuali al centro dell'analisi è difatti l'immagine - senza distinzione tra artistica o meno - e la visione, intesa come storicamente orientata, ovvero connessa alla storia delle tecnologie ottiche che definiscono le coordinate del visibile, ai dispositivi che inquadrano il rapporto con le immagini che sono viste sempre come qualcosa di concreto e storicamente condizionato, ed alle dinamiche culturali e sociali che accompagnano l'atto di guardare e di essere guardati in un contesto definito tecnologicamente, medialmente, socialmente e politicamente. Per tecnologie ottiche e dinamiche che accompagnano la visione si intendono tutti quei fattori da cui dipende la visibilità di un'immagine ovvero gli elementi che fanno sì che l'*image* diventi *picture*, dunque supporti, media e dispositivi. Dunque, in sostanza, per supporto possono essere intesi la tela, la parete, la carta, ma anche lo schermo di un monitor o di una sala cinematografica; per medium sia l'insieme dei supporti che delle tecniche esercitate su tali supporti (i pigmenti di colore o il dripping per medium della pittura, la lastra di rame piuttosto che la celluloide per il medium della fotografia, pellicola o schermi per il medium cinema), sia l'ambiente/atmosfera in cui avviene la percezione; per dispositivo, infine, «tutto ciò che - all'interno o all'esterno dei margini dell'immagine - concorre a *disporre nello spazio* l'immagine stessa e a organizzare il suo rapporto con lo spettatore configurandone in qualche modo lo sguardo»<sup>6</sup>, considerando le forme di articolazione del visibile come pratiche di soggettivazione e de-soggettivazione dell'individuo (per Foucault il *Panopticon* di Bentham era un esempio di dispositivo, nell'arte potremmo considerare dispositivo una sala e il modo in cui sono disposte le opere e l'insieme di apparati che ne permettono la visualizzazione, come monitor, schermi, pannelli).

---

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 172.



Per comprendere quali siano le convergenze e le divergenze con la storia e la critica d'arte tra i tanti esempi offerti dal volume *Cultura Visuale*, se ne riportano due: Michael Baxandall e Rosalind Krauss, anche perché gli scritti di quest'ultima sono stati ampiamente utilizzati nel corso della presente ricerca. Quando Baxandall<sup>7</sup> da storico dell'arte negli anni Ottanta utilizza per la prima volta il concetto di cultura visuale intende significare la correlazione esistente tra lo stile pittorico del Quattrocento italiano e le capacità visive che si sono sviluppate e consolidate nella vita quotidiana di quella determinata epoca e che necessariamente ne orientano la visione. Risulta evidente da questa breve riflessione che un'immagine nata come sacra e vernacolare, inserita oggi in un contesto museale dove ha acquisito lo statuto di opera d'arte, ha modificato radicalmente il tipo di visione. Passando invece allo spinoso confronto con la critica militante del postmoderno americano, si deve citare un'intervista del 1997, in cui essa esprime la sua riluttanza in merito alla cultura visuale, perché pare che quest'ultima tenda a spostare l'attenzione dall'oggetto al contesto in maniera così fondativa da inficiare lo stesso studio dell'arte che ha il suo centro nel medium visivo. Questa affermazione incuriosisce sia perché l'approccio di *October*, giornale di cui lei stessa è redattrice, non è mai stato ortodosso nei confronti della tradizione, sia perché sembra una disputa sul concetto di medium. Riprendendo il suo ultimo libro, *Sotto la tazza blu*<sup>8</sup>, e comparando i vari argomenti, balza all'occhio come i soggetti coincidono: medium, supporti, ma anche talune pratiche artistiche analizzate (quella di Harun Farocki per esempio); la divergenza sta dunque proprio nel trattamento del medium che per la Krauss deve essere ridefinito sulla base di una sua specificità (sembra quasi ritorni sui passi del suo maestro Clement Greenberg piuttosto che proseguire sulla strada del postmediale), mentre per gli studi di cultura visuale acquisisce un senso più ampio e articolato, come prima specificato. Non potendo dimenticare la definizione che già nel 1977 Rosalind Krauss dà di «scultura in passaggio»<sup>9</sup>,

---

<sup>7</sup> Nell'autore il concetto di «visual culture» appare per la prima volta in Baxandall M., *Pitture ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento* (1972), Einaudi, Torino, 1978, p. 130.

<sup>8</sup> Krauss R., *Sotto la tazza blu* (2011), Bruno Mondadori, Milano, 2012.

<sup>9</sup> Krauss R., *Passaggi: storia della scultura da Rodin alla Land Art* (1977), Bruno Mondadori, Milano, 1998.

sembra abbastanza chiaro che i due sguardi si siano già incontrati in tempi non sospetti e che il tutto si giochi su una questione di definizioni più che di contenuti.

### *Chi è M.B.?*

Marcel Broodthaers nasce il 28 gennaio 1924 a Bruxelles e muore, nello stesso giorno di cinquantadue anni dopo, a Colonia, il 28 gennaio 1976.

«La signature de l'auteur – peintre, poète, cinéaste... - m'apparaît être le début d'un système de mensoges, le système que chaque poète, chaque artiste essaie d'établir pour se défendre... contre quoi exactement, je l'ignore»<sup>10</sup>.

Spesso le sue iniziali sono apparse nelle sue opere (*La signature, Série 1, Tirage illimité*, 1969 (fig.3); *Une seconde d'éternité (D'après une idée de Charles Baudelaire)*, 16mm film, b/n, durata 1 secondo, 1970) come grafismo che costituisce il tempo di una finzione.

Broodthaers è un artista, ma anche un poeta, un uomo di lettere, un intellettuale, un collezionista, un giornalista, un conferenziere. Le sue opere visive, dopo il passaggio all'arte nel 1964, non risultano quasi mai particolarmente armoniose, compiacenti e comunicative, ma fredde, bizzarre e chiuse nella loro significazione. I suoi *décor* non seducono ma piuttosto respingono e sfidano l'apparente innocenza dello sguardo. L'occhio posto di fronte ad esse incontra e scontra una realtà astiosa, frammentata, fittizia nel suo complesso, non perché ci sia una verità che assuma forme e caratteristiche opposte, ma perché fittizi sono gli ingranaggi legati al culturale che la società dei consumi nascente ha messo in azione. Compito dell'artista sarà allora quello di svelarli, attraverso un processo di demistificazione per rivelare il loro ombroso incedere nella quotidianità. Difatti, la sua pratica non è protesa verso la conquista di una verità, quanto verso la possibilità di sferrare ancora un fendente contro un nemico invisibile ma pur sempre insidioso. Ed in effetti, nonostante da poeta non raggiunga i risultati sperati, Broodthaers decide di non deporre le armi davanti ai dispositivi di reificazione che minacciano l'ineluttabile, ma con estrema lucidità fa sue le

---

<sup>10</sup> Hakkens A. (a cura di), *Marcel Broodthaers... op. cit.*, p. 78.

regole del sistema, e con altri mezzi, i suoi mezzi, gioca la sua personale partita. Nella produzione - che poi tanto ha dell'attitudine e della perseveranza - l'errore e il fallimento non sono scansati come ostacoli letali, ma anzi vengono accolti come malinconicamente necessari. L'artista sa di non potere realmente cambiare i giochi su di un tavolo in cui i duellanti hanno le sembianze di un granchio e di un aragosta, ma non può neanche cedere alla pressione dell'indulgenza e della mestizia. Così usa tutti gli stratagemmi che gli son propri. Ed ecco riecheggiare i versi di un poeta a lui molto caro come Baudelaire: [...] *Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés / Sur la ville et les champs, sur le toits et les blés, / Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime, / Flairant dans tous les coins les hasards de la rime, / Trébuchant sur le mots comme sur les pavés, / Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés*<sup>11</sup>.

*L'escrime* come la poesia, il dardo come la *plume*. Broodthaers come Baudelaire si serve degli strumenti che gli son propri: la metafora, la citazione, la tautologia, la sineddoche, ma anche lo straniamento e l'ironia in un insieme di figure retoriche adattate al linguaggio visuale e di espressioni visive adattate alla parola. Brillante e malinconico, saccente e raffinato, bizzarro e colto, molto colto, dal 1964 inizia a modellare l'uomo sul personaggio, il comportamento sull'opera, senza però perdere la lucidità delle intenzioni. Se non si mette freno alla fame di definizioni, si potrebbe presentare la sua opera come antigraziosa, ansiosa<sup>12</sup> e postmediale, servendosi di una serie di concetti più o meno pregnanti che nel corso del Novecento si sono sviluppati ed hanno orientato la lettura dell'opera d'arte attraverso codici estetici completamente differenti rispetto a quelli che la tradizione gli aveva consegnato. In questa catena interpretativa, particolarmente intrigante risuona il termine *postmediale*, utilizzato da Rosalind Krauss in

---

<sup>11</sup> I versi sono tratti dalla poesia *Le soleil* di Charles Baudelaire, pubblicata in *Les Fleurs du mal*, 1856; la prima strofa alla quale i versi appartengono è ripresa anche da Benjamin in *In alcuni motivi in Baudelaire* in Tiedemann R., Schweppenhäuser H. (a cura di), *Walter Benjamin. Opere Complete VII. Scritti 1938-1940*, ed. it. a cura di Ganni E., Einaudi, Torino, 2006, p. 378.

<sup>12</sup> Gli aggettivi antigrazioso e ansioso rimandando a due specifici concetti che il mondo della critica ha attribuito a molta arte del Novecento, in particolare di avanguardia. Antigrazioso, infatti, rinvia al titolo del ritratto di Margherita Sarfatti eseguito da Boccioni nel 1912, ed incarna le caratteristiche legate alla non figurazione e al tratto non piacevole, grezzo, sommario; ansioso, invece, riporta all'accezione che Harold Rosenberg dà in *L'oggetto ansioso*, 1967, dell'opera d'arte contemporanea, ovvero un oggetto opaco, incerto, in ansia di definizione. Rosenberg H., *L'oggetto ansioso* (1964), Bompiani, Milano, 1967.

riferimento all'atmosfera che le sue opere compongono e che indica la fine della specificità del medium con il passaggio ad una pluralità di media; ciò contribuisce - insieme ad una serie di azioni in atto ormai da più di mezzo secolo - a liquidare definitivamente come obsoleta la visione focale a favore di un'attenzione periferica che sottende un intero ambiente in cui muoversi e non solo una parete dove appendere un quadro e su cui concentrare lo sguardo. Broodthaers sovverte le gerarchie visive e configura l'opera come un elemento composto che, immerso in un determinato spazio-ambiente, combina i suoi plurimi elementi per dar luogo a nuovi significati. Il processo che accompagna e plasma l'oggetto prima della sua epifania, se in un primo momento si nutre delle dinamiche legate al ready-made e dell'indagine surrealista, in un secondo rinnova la stessa avanguardia, facendo cadere il principio dell'enunciato e della legittimità del luogo. Ed è proprio in virtù di quest'atmosfera che a dieci anni di distanza da *Pense-Bête*, l'artista utilizzerà la parola *décor*, in luogo di installazione, per definire le opere che prendevano posto *in situ*.

La produzione di Broodthaers, come accade in molte *mitologie individuali*, la si riesce a descrivere meglio per antitesi che per analogia ad altri artisti o movimenti coevi: lontanissimo dall'epopea del visivo inaugurata dalla pop art e da Andy Warhol, gli oggetti che attirano la sua attenzione appartengono spesso alla routine giornaliera, per cui hanno caratteri ordinari, banali, convenzionali, e più naturalmente intimi e nascosti; tra di essi figurano le *moules* (nella doppia accezione di cozza, ovvero mollusco di mare, e di stampo, ovvero matrice utilizzata in particolare nei processi di produzione industriale), ma anche patatine fritte, piatti, uova, femori, stendardi, insegne, rebus, puzzle, mobilia varia spesso sottratta dal decoro quotidiano. Le bizzarrie di Broodthaers appaiono altrettanto lontane dagli aspetti minimali della scultura e degli ambienti americani, a cui addirittura opporrà un'atmosfera da *bric à brac* ottocentesco, piuttosto che seguire la tendenza del *white cube*. Nell'uso di materiali desunti dalla realtà emerge qualche affinità con il *nouveau réalisme*, ma anche questo parallelismo non trova il suo giusto approdo: il modo di associare di Broodthaers si nutre di ben altre suggestioni, spesso derivanti dal passato, ed in particolare dai surrealisti

e dalla poesia del XIX secolo. Ma se da una parte il suo incidere nel campo delle arti visive appare come una scelta individuale, libera da ogni giogo collettivo, dall'altra è inverosimile isolare il suo percorso dalla fitta trama di eventi che investono la società degli anni Sessanta/Settanta. Si pensi solo che il progetto della sua vita, il *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, inaugura la prima sezione (*Séction XIXeme siècle*) a Bruxelles il 27 settembre 1968, in seguito alle riflessioni maturate dopo le contestazioni studentesche di maggio, alle quali aveva attivamente partecipato, occupando il Palais des Beaux Arts. È necessario, allora, spendere qualche parola sul clima politico-culturale che si respirava in Belgio in quegli anni: di fronte ai venti di cambiamento che investivano l'intera Europa, lo Stato che un tempo servì da cuscinetto per limitare l'avanzata francese, reagisce in coerenza alla sua storia.

Nelle arti visive sono gli anni dell'happening, dell'opera *in situ*, della performance, della liberalizzazione del corpo e delle attitudini. Dove esporre queste opere fragili, estemporanee, oltre misura? *Fuori o dentro il museo?* Questa è una delle domande che le neoavanguardie si pongono sempre con maggiore insistenza, mentre infiamma la critica intorno al museo, alle sue funzioni e alle opere d'arte che non si voleva fossero considerate prodotti di consumo; tutt'intorno cresce la lotta contro la guerra e il nucleare, aumenta l'attenzione verso le questioni ambientali e le accuse nei confronti delle istituzioni dilagano e diventano sempre più estreme. È il tempo dei Situazionisti e di Fluxus. Non immune alle contestazioni in corso - di cui il Sessantotto rappresenta solo l'apice di una serie di rivendicazioni che covavano già da tempo - il Belgio attua una manovra "inclusiva": attraverso la nascita delle *Maisons de la culture* ad opera del ministro Pierre Wigny, viene attivato un piano di "comunitarizzazione" che attutisce gli esiti della contestazione, facendo confluire lo spirito ribelle della rivoluzione nella più ponderata soluzione di un'evoluzione sociale, con l'obiettivo di limitare la consumazione meccanica dei prodotti di massa e favorire la partecipazione dei cittadini alla vita di comunità. Si aggiunga a questo che fino ad allora Bruxelles non aveva né un museo né un centro dedicato alle sperimentazioni artistiche contemporanee. L'obiettivo quindi è di coinvolgere

anche gli artisti all'interno delle attività delle *Maisons*. Di fatto però accadde che l'avanguardia resta fuori da questi circuiti, percepiti comunque come istituzionali, ed i pochi artisti che partecipano alle attività lo fanno mossi da uno spirito più sociale che artistico in sé. Anche se il *Plan quinquennal de politique culturelle* di Wigny fallirà nei suoi propositi, perché non si assisterà ad una democratizzazione della cultura a favore delle classi disagiate e l'arte d'avanguardia rimarrà sempre appannaggio di pochi, quest'esperienza politica e culturale segna il territorio e irrigidisce la differenza (a volte confondendo i piani) tra i luoghi deputati all'arte contemporanea e i luoghi di svago e tempo libero.

In questo contesto matura la pratica di Broodthaers, un contesto in cui viene favorita la partecipazione e la riflessione attiva intorno alla cultura, ai luoghi di produzione e agli strumenti di diffusione; un contesto in cui gli artisti rivendicano il loro ruolo nella società e pretendono gli venga data la parola per esprimere la loro opinione; un contesto, appunto, in cui all'indomani delle discussioni fioccate nel maggio '68 durante l'occupazione del Palais de Beaux Arts sui rapporti tra arte e società, Broodthaers decide di continuare la discussione nel suo domicilio in Rue de la Pépinière insieme ad un piccolo numero di artisti, collezionisti, amici e galleristi, dando inizio all'avventura del *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, un'opera che porterà avanti a fasi alterne fino al 1972 e che dal suo nascere pone al centro della riflessione il museo, la collezione, il valore e lo statuto dell'opera d'arte. Questioni aperte sui cui Broodthaers non smetterà mai di meditare, integrando lo sguardo lucido ed indagatore - tant'è che fittiziamente spesso amava definirsi sociologo più che artista - con una notevole conoscenza delle scienze umane e del pensiero che intorno a lui andava strutturandosi. György Lukács<sup>13</sup>, Michel Foucault, Roland Barthes entrano di soppiatto e trovano il loro giusto posto in una ricerca che non si appiattirà mai su stereotipi o assimilazioni passive, ma piuttosto saprà elaborare e proporre *nouveaux trucs et nouvelles combines* singolari, alle volte un

---

<sup>13</sup> Broodthaers aveva appreso la lezione lukácsiana seguendo i seminari a Bruxelles del sociologo marxista Lucien Goldmann. Hakkens A. (a cura di), *Marcel Broodthaers... op. cit.*, p. 131. Molti degli studi di Goldmann hanno avuto come oggetto il rapporto tra letteratura e società (cfr. Goldmann L., *Per una sociologia del romanzo. Una ricerca esemplare sui rapporti tra letteratura e società* (1964), Bompiani, Milano, 1967).

po' bizzarri, ma capaci di stimolare la riflessione ancora oggi.

Durante la sua vita, diversi sono stati gli incontri che hanno lasciato una traccia nel suo percorso artistico. Se ne citeranno almeno tre: quello con Marie Giliessen che, incontrata nei primi anni della sua carriera d'artista, gli sta accanto fino al giorno della sua morte, condividendone la vita e il lavoro; spesso, infatti, dietro l'obiettivo fotografico e della macchina da presa ci sono proprio i suoi occhi. E poi quelli con due artisti: Pietro Manzoni e Joseph Beuys. Il primo avviene a Milano, quando l'*enfant terrible* lo dichiara "opera d'arte autentica", con tanto di firma autografa come certificato di garanzia apposta sul corpo. L'affinità è elettiva, entrambi in quel periodo riflettono sul significato della produzione e della certificazione dell'arte attraverso la firma e sulle questioni relative ai valori artistici ed economici di un'arte ridotta a merchandising. Più leggendario è invece il rapporto con Joseph Beuys, l'artista-sciamano. Le strade di Broodthaers e Beuys si incrociano più volte: a Dusseldorf, dove condividono fin dagli anni Sessanta lo stesso ambiente artistico, a Kassel e a New York nel 1972, perché invitati a partecipare alla *Documenta* di Szeemann e alla mostra *Amsterdam-Paris-Dusseldorf* al Guggenheim. Ma c'è un antecedente: nel 1971 il prestigioso museo newyorchese aveva annullato per ragioni politiche la personale di Hans Haacke. In quella circostanza molti artisti firmarono una petizione a favore di Haacke, tra cui lo stesso Broodthaers che per la medesima ragione, l'anno seguente, declina l'invito del Guggenheim. Non altrettanto fa Beuys, non solo non firma la petizione, ma accetta di buon grado la consacrazione americana. Così il 3 ottobre 1972 Broodthaers, nelle vesti del musicista tedesco Offenbach pubblica una lettera aperta sul *Rheinische Post* indirizzata a Beuys, qui impersonato dal grande Wagner. La lettera è intitolata *Politik der Magie* e si conclude così: « Wagner, a quale fine serviamo? Perché? Come? Poveri artisti che siamo! Viva la musica »<sup>14</sup>.

Erano tempi di ideali, di arte nuova e nuovo pensiero.

---

<sup>14</sup> Cfr. R. Labrusse, *Histoire d'un soupçon: Marcel Broodthaers, Joseph Beys* in *La provocation, une dimension de l'art contemporain. Actes du colloque*, CIRHAC- Université Paris 1, Paris 2002, pp. 245-266.

*Être bien pensant ou ne pas être. Être aveugle.*<sup>15</sup>

Qu'est-ce que l'art? Depuis le dix-neuvième siècle, la question est sans cesse posée tant à l'artiste qu'au directeur de musée qu'à l'amateur. En fait, je ne crois pas qu'il soit légitime de définir l'art sérieusement, autrement que de considérer la question au travers d'une constante, à savoir la transformation de l'Art en marchandise. Ce processus s'accélère de nos jours au point qu'il y a superposition des valeurs artistiques et commerciales. S'il s'agit du phénomène de réification, l'Art serait une représentation singulière de ce phénomène, une forme de tautologie. Il se justifierait alors comme affirmation et du même coup y puiserait une existence suspecte. [...] il est certain que le commentaire sur l'Art suit le mouvement économique. [...] l'Art orne nos murs bourgeois comme signe de puissance; il accompagne les péripéties de notre histoire comme un jeu d'ombres, artistiques, l'on s'en doute. [...] Art et littérature ... des faces de la lune, laquelle est cachée? Que de nuages et d'images éphémères...

Je n'ai, ici, rien découvert, pas même l'Amérique. Je fais le choix de considérer l'Art comme un travail inutile, apolitique et peu moral. Une ignoble inspiration me poussant, je ne cacherai pas que si les torts sont de mon côté, j'en éprouverai une sorte de jouissance. Jouissance coupable puisqu'elle dépendrait des victimes de ceux qui ont cru que j'avais raison.

[...] Mon alphabet est peint.

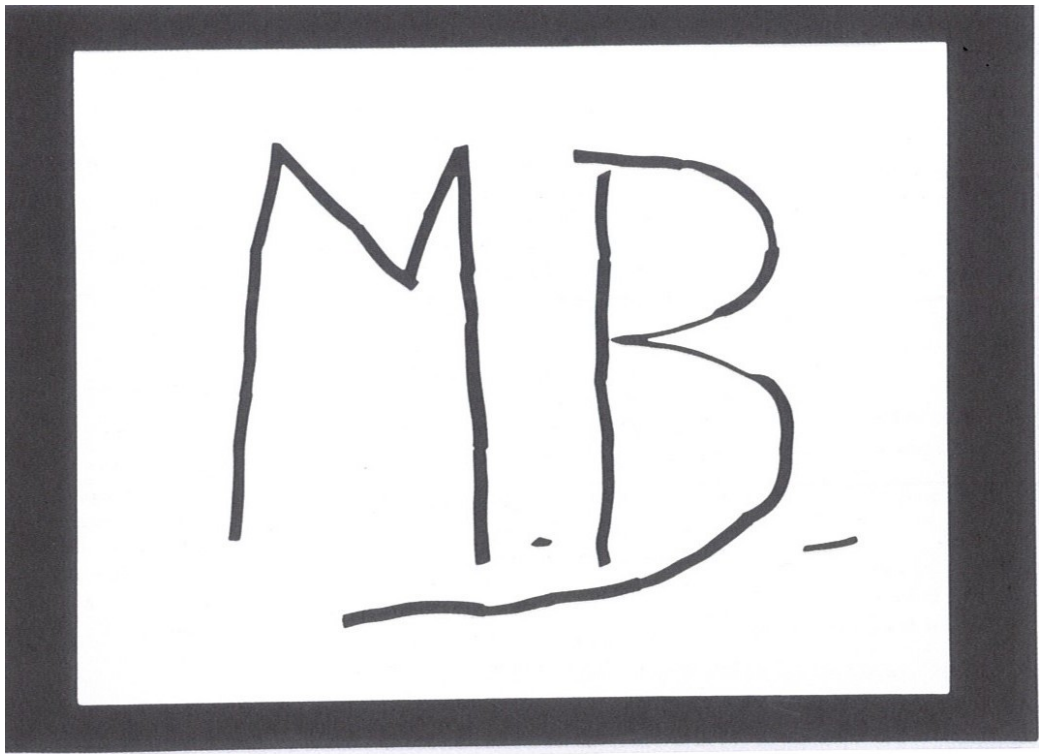
Tout cela est obscur, les lecteurs sont invités à entrer dans cette nuit pour y lire une théorie ou éprouver des sentiments fraternels, ceux-là qui unissent les hommes et particulièrement les aveugles.

Marcel Broodthaers, 1975

---

<sup>15</sup> Hakkens A. (a cura di), *Marcel Broodthaers... op. cit.*, pp. 122-123. Il testo è stato pubblicato originariamente in inglese con il titolo *To be a straight thinker or not to be. To be Blind* nel catalogo dell'esposizione *Le privilège de l'art*, al Museum of Modern Art, Oxford, 26 aprile/1 giugno 1975.





*Le positif et le négatif de la signature M.B., 1970.*  
Targa di plastica pressata, 86x121 cm (ciascuna).

# I CAPITOLO. Dalla parola all'oggetto: l'azione insincera.

Scrivere: cercare meticolosamente di trattenere qualcosa, di far sopravvivere qualcosa: strappare qualche briciola precisa al vuoto che si scava, lasciare, da qualche parte, un solco, una traccia, un marchio o qualche segno.

Georges Perec, *Specie di spazi* (1974)

## 1.1 La testualità nelle neoavanguardie

Il decostruttivismo di Jacques Derrida segna il venir meno del linguaggio e del segno linguistico intesi come entità fisica a due facce: significato/concetto e significante/espressione<sup>16</sup>. Per quanto il filosofo francese non si riconosca mai pienamente nel postmoderno<sup>17</sup>, le sue riflessioni sono limitrofe ai temi che gli sono propri: dissoluzione dell'identità, costruzione di nuove soggettività, impossibilità di guardare ed interrogare il mondo come una totalità. «La modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno immutabile», scrive Charles Baudelaire<sup>18</sup>. Il poeta, precorrendo i tempi di almeno un secolo, intuisce che gli elementi che porteranno alla crisi della modernità saranno, in realtà, i suoi stessi fondamenti.

Mentre il pensiero postmoderno si propaga dalla Francia agli Stati Uniti, annunciando la fine delle grandi narrazioni, nel campo dell'arte si assiste ad una seconda rivoluzione con la nascita della neoavanguardia, ovvero di una serie di pratiche (concettuale, minimale, land art, performing arts) che, dichiarata guerra alla tradizione, si richiamano più o meno esplicitamente alle sperimentazioni delle avanguardie storiche. Marcel Broodthaers e le sue opere si iscrivono proprio in questo tempo. Ma prima di addentrarsi nel suo percorso ripercorrendo e analizzando i lavori ante-*décor* a cui questo capitolo è dedicato, occorre soffermarsi sul concetto di testuale, una tendenza propria a molta arte di quegli

<sup>16</sup> Cfr. Saussure de F., *Corso di linguistica generale* (1916), GLF Laterza, Bari 2009 e Hjelmslev, L., *I fondamenti della teoria del linguaggio* (1946), Einaudi, Torino, 1987.

<sup>17</sup> Cfr. Lyotard J.F., *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* (1979), Feltrinelli, Milano, 2014.

<sup>18</sup> Baudelaire C., *Scritti sull'arte* (1992), Einaudi, Torino, 2004, p. 288.

anni e che si ritrova, in una forma specifica e preponderante, anche nella sua produzione. Per farlo, è necessario inquadrare la sua ricerca in un ventaglio di posizioni; nello specifico di questo paragrafo si farà riferimento non solo ad alcuni pensatori - come Derrida appunto, Ludwig Wittgenstein e Roland Barthes - che hanno elaborato teorie sul linguaggio con notevoli ricadute nel mondo delle arti visive, ma anche e soprattutto alla lettura che il critico americano Hal Foster fa della neoavanguardia secondo una prospettiva che tende alla costruzione di un pensiero critico complesso in cui l'opera d'arte è un tassello espressivo risultato di una rete mobile di relazioni sociali, economiche, politiche. Foster, del resto, insieme alla squadra di *October*<sup>19</sup> (Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh, Douglas Crimp) ha offerto dei contributi essenziali non solo alla definizione della neoavanguardia ma anche dell'opera dello stesso Broodthaers, ritenuto uno degli artisti più interessanti della sua generazione, un precursore di molte correnti future che - come l'*Angelus Novus* di Klee - ha il viso rivolto al passato mentre una tempesta lo spinge irrimediabilmente verso il futuro<sup>20</sup>.

Posta l'analisi creativa che la neovanguardia fa del ready-made, grazie ad un processo definito di «azione differita»<sup>21</sup>, Foster individua dei tratti specifici ad essa, come la struttura del segno e la riflessione sul posizionamento dell'istituzione e del soggetto all'interno di una strategia di rielaborazione della rappresentazione, dell'autorialità e della frammentazione.

---

<sup>19</sup> La rivista fu fondata nel 1976 da Rosalind Krauss e Annette Michelson. L'avventura di *October* - che ha inciso sul panorama della critica militante americana, segnando una tra i punti di massima riflessione - è stata animata da voci come quelle di Yve-Alain Bois, Rosalyn Deutsche, Hal Foster, Denis Hollier, Benjamin Buchloh e David Crimp. Per approfondire le vicende della rivista cfr. Mancini M.G., *October. Una rivista militante*, Luciano Editore, Napoli, 2014.

<sup>20</sup> Tesi n.9 di filosofia della storia: « C'è un quadro di Klee che s'intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che gli non può chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta ». In Tiedemann R., Schweppenhäuser H. (a cura di), *Walter Benjamin. Opere... op. cit.*, p. 932.

<sup>21</sup> L'espressione, presa in prestito dalla psicanalisi freudiana, indica il continuo recupero e riposizionamento del passato nel presente e, nel caso specifico, l'aritmica connessione e disconnessione delle pratiche artistiche del presente a quelle del passato. «In Freud, un evento è considerato traumatico solo alla luce di un evento successivo, che lo reinterpreta retroattivamente in un'azione postuma. Qui avanzo l'ipotesi che il vero significato degli eventi di avanguardia venga prodotto in maniera analoga, attraverso una complessa rete di anticipazioni e ricostruzioni». Foster H., *Il ritorno al reale. L'avanguardia alla fine del Novecento* (1996), Postmedia, Milano, 2006, p. 10.

In una relazione costante tra arte e vita, che non mira ad una connessione ma piuttosto ad una tensione dialettica tra le due parti, testualità e temporalità sono individuate come le due “ossessioni” delle neoavanguardie. Attraverso il testo/discorso/linguaggio gli artisti pensano di riuscire a manipolare la posizione del soggetto e dell'istituzione all'interno della società e, esplorando le possibilità offerte dall'intertestualità culturale e dalla simultaneità temporale, mettono in discussione il ruolo del museo e la funzione dell'arte che si sta trasformando essa stessa in istituzione<sup>22</sup>.

Il rapporto con ciò che è fuori dal medium (inteso in senso modernista come supporto) e l'apertura al medium in quanto ambiente/atmosfera sono fondamentali per comprendere la portata di un'arte che rivendica al contempo la sua autonomia e la sua capacità di penetrazione nelle dinamiche capitaliste di reificazione e frammentazione. Proprio l'assunzione del metodo decostruzionista permette l'avvio di un processo che all'interno di questa dualità riposiziona la concezione di tempo e spazio nelle arti visive. L'autonomia a cui aspira l'arte come disciplina con una sua autorevolezza all'interno delle scienze umane, si accompagna così inevitabilmente alla sua dispersione nella cultura che è «pressoché testuale, testuale perché il linguaggio divenne importante (come in molta arte concettuale) e perché divenne dominante il decentramento tra soggetto e oggetto (come in molta arte *site specific*)»<sup>23</sup>. Per questa ragione, gran parte della critica ad una tipologia di rappresentazione tradizionale ha avvio proprio da un modello di «arte come testo»<sup>24</sup>, per superare sia la distinzione tra le categorie estetiche formali (pittura e scultura) che la divisione tra cultura alta e cultura di massa, tra arte autonoma e arte funzionale.

Tale tendenza o «passione del segno», come la chiama Foster, si iscrive in verità all'interno di una riflessione molto più ampia sul segno, figlia dell'inquietudine e dell'incertezza in cui era stato gettato il linguaggio alla fine del XIX secolo, quando le categorie estetiche e le categorie sociali iniziarono a convergere nella convinzione che il solo possesso/desiderio degli oggetti/merce fosse fonte di

---

<sup>22</sup> Tutti elementi questi si ritroveranno in particolare nella parabola del progetto di vita di Broodthaers: il *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*.

<sup>23</sup> Foster H., *Il ritorno al reale... op. cit.*, p. 83.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 84.

benessere, confort e di un decoroso status sociale. Quest'atmosfera di disagio in cui i significati delle  *cose*  mutavano al ritmo vertiginoso della produzione industriale che pulsava oggetti di ogni forma e misura al di là di ogni principio funzionalista, si riscontra negli scritti di Charles Baudelaire e Hugo von Hofmannsthal e nelle impareggiabili illustrazioni di Grandville, dove l'oggetto assume l'aspetto di una presenza animata e minacciosa, destinata ad una seconda vita come una sorta di «natura trasformata in apocalisse»<sup>25</sup>.

Quando Derrida dà alle stampe *L'écriture et la différence* nel 1967<sup>26</sup>, frutto di una raccolta di saggi e riflessioni che maturava da anni, offre un'articolata trattazione sul linguaggio in cui trova pieno compimento la rottura epistemologica apportata nei primi decenni del secolo dalla linguistica strutturalista a cui si deve la divisione del segno tra significato e significante.

Questo è il momento in cui il linguaggio invade il campo problematico universale; è il momento in cui, nell'assenza di centro o di origine, tutto diventa discorso [...] vale a dire, un sistema nel quale il significato centrale, originale o trascendentale, non è mai presente in assoluto al di fuori di un sistema di differenze. L'assenza di significato trascendentale estende all'infinito il campo e il gioco della significazione<sup>27</sup>.

Foster nella sua analisi postuma mette in relazione non solo la neovanguardia con il decostruttivismo, ma anche la rottura epistemologica strutturalista, ripresa da Derrida, con la rottura artistica propria al modernismo dove in termini saussuriani la  *langue*  può essere paragonata alla specificità del medium/supporto<sup>28</sup>.

La pratica irriverente dell'avanguardia - continua il critico - aveva «messo tra parentesi» l'oggetto/referente, decontestualizzandolo e defunzionalizzandolo, al fine di esplorarne la sua autonomia e la sua stessa arbitrarietà nei confronti di un significato che poteva essere manipolato e trasfigurato a seconda del contesto nel

---

<sup>25</sup> Agamben G., *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale* (1977), Einaudi, Torino, 2011, p. 61.

<sup>26</sup> Derrida J., *La scrittura e la differenza* (1967), Einaudi, Torino, 2002.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 361. Riportata anche in Foster H., *Il ritorno... op. cit.*, p. 87.

<sup>28</sup> Egli si richiama, infatti, a Rosalind Krauss quando a proposito del collage cubista scrive di una prima sperimentazione che esplora «le condizioni di rappresentabilità richieste dal segno». *Ibidem*.

quale era inserito, si pensi solo alla *Fontana* di Duchamp. Passando alle neoavanguardie la «passione del segno» piuttosto che scemare, si rafforza e diviene una sorta di “resistenza” alla dissoluzione del segno stesso che si radica dapprima nell'uso di nuove tecniche e materiali (Frank Stella, Robert Rauschenberg, Jasper Johns) poi nel corpo e nei luoghi (si pensi alla nascita dell'*happening* con Allan Kaprow)<sup>29</sup>.

Il testuale nell'arte può essere letto, quindi, come una risposta al «trauma della significazione», alla tremenda arbitrarietà del significato, alla crisi della rappresentazione e frammentazione del segno. Ma conclude Foster che al contrario dello strutturalismo «il postmoderno non circoscrive né sospende il referente, ma opera per rendere problematica l'attività di referenza»<sup>30</sup>. Quindi mentre l'avanguardia aveva messo tra parentesi l'oggetto/referente indagandone innanzitutto l'aspetto convenzionale, la neoavanguardia lo processa nella sua relazione con lo spazio-istituzione, lanciando la sua sfida simbolica all'immaginario capitalista. Gli artisti come Broodthaers si appropriano, infatti, delle dinamiche capitalistiche di produzione (processo che Buchloch chiamerà «assunzione di modernità») così da avere la possibilità, durante il processo di decostruzione, di infiltrarsi nell'immaginario per restituire un “simbolico” alterato o utopicamente “azzerato” rispetto al referente originale, prodotto dell'industria culturale e di massa. L'allegoria difatti è una tra le figure retoriche maggiormente utilizzate dall'artista belga.

Ma perché Foster si richiama esplicitamente a Derrida? Cos'era questa *différence/différance* che aveva permesso la decostruzione definitiva del segno strutturalista gettandolo nella più totale arbitrarietà? E su quale terreno matura la riflessione sul testuale?

Derrida pone al centro della sua analisi il concetto di voce (phonè /φωνή) e di scrittura, partendo dagli studi di Ferdinand de Saussure. Secondo una tradizione propria alla cultura occidentale che aveva dato i natali all'invisibile interiore, ovvero alla trascrizione alfabetica del suono, alla voce viene assegnato un primato nei confronti della scrittura. La voce è considerata il significato, ciò che

---

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 89.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 96.

viene direttamente dalla coscienza che diviene autocoscienza ascoltandosi, mentre la scrittura è l'espressione, il corpo sensibile del significato. Riprendendo questa dualità, il filosofo francese si concentra su quella linea effimera di demarcazione che dovrebbe separare le due parti: voce/scrittura, significato/significante e fa notare come sia nell'una che nell'altra ciò che permette di formulare i concetti come di percepire il suono di una parola è il fattore differenziale, ovvero un concetto può essere espresso e compreso perché in relazione e in differenza dagli altri, un suono (labiale, gutturale, dentale, paratale, liquido o nasale) può essere emesso e percepito perché in relazione e in differenza dagli altri. Ma questa dualità non si esaurisce nella differenziazione interna tra significati e significanti ma anche nella relazione reciproca tra i due elementi, dal momento che l'uno non esiste senza l'altro (non può esistere la parola *rosso* o *red* o *rouge* se non concepiamo l'idea di rosso e le sue sfumature, porpora, bordeaux, amaranto etc). È in questa relazione che si consuma la *différance*, resa palese dal gioco di parole *différance* al posto di *différence* come si scriverebbe correttamente in francese; le due parole hanno infatti lo stesso suono ma sono scritte in maniera differente con la *a* al posto della *e*, da questo ne deriva che durante la performance orale non è possibile avere la certezza se la parola pronunciata sia l'una o l'altra. Questo dimostra che nonostante il significato e il significante siano due elementi indissolubili non si potrà mai avere l'assoluta corrispondenza tra di loro, perché attraverso la sola *phonè* non si può dimostrare quale sia la trascrizione alfabetica di quello che effettivamente si pensa, *différance* o *différence*, semplicemente perché il pensiero è invisibile.

Il primato della voce rispetto alla scrittura dunque per Derrida è altamente improbabile; ma lo scopo della sua dissertazione non è stabilire la subordinazione dell'una nei confronti dell'altra, quanto piuttosto sostenere che all'origine non c'è né l'una né l'altra, ma quello che fin'ora si è chiamato *différance*, ovvero quel segno senza suono che corrisponde alla linea di separazione tra significato e significante, che è dentro di noi ma non si può dire: l' "archiscrittura", la chiama, ovvero un luogo del silenzio che precede ogni parola e che la rende possibile. Del resto un testo, ovvero un insieme di parole che trasmettono un messaggio

trascritte alfabeticamente su un foglio, non si compone di soli grafemi. Un testo è fatto anche di punti, virgole, puntini di sospensione, margini e spazi bianchi, tutti elementi che non si possono dire. Stéphane Mallarmé viene considerato l'iniziatore dello spazio moderno, a dimostrazione di come la pratica decostruttiva riserva un'importanza decisiva all'occhio che sa leggere comunque quegli elementi muti che non hanno alcuna corrispondenza nel codice alfabetico. Citando Wittgenstein, diremmo: «Ciò di cui non si può parlare si deve tacere».

Ed in effetti, il filosofo austriaco, appartenente ad una nobile e ricca famiglia dell'*ancien régime*, è uno dei primi a sostenere i limiti del linguaggio, nonostante la stretta corrispondeva in cui lo poneva con il pensiero. Il *Tractatus logicus-philosophicus*<sup>31</sup> pubblicato per la prima volta nel 1921 - da cui l'espressione sopra è tratta - è un'opera articolata in frammenti, ovvero una serie di brevi pensieri seguiti da un commento che tanto ricorda la costellazione degli aforismi di Nietzsche e delle *Tesi sul concetto di storia* di Benjamin.

Nonostante la diversità di posizioni che caratterizza le prime opere dalle successive (in particolare quelle dopo il 1930), in questa sede si rende opportuno sottolineare la stretta relazione in cui il filosofo del *Tractatus* dispone il linguaggio, il pensiero e il mondo (anche alla luce del fatto che nel 1972 Broodthaers intitolerà una mostra *Tractatus Logico-Catalogicus* in stretta assonanza con il *Tractatus* di Wittgenstein). Queste tre sfere, benché distinte, sono accumulate da una medesima "forma", ovvero un'identità di struttura che permette che il mondo (inteso come «tutto ciò che accade», cioè come un insieme di fatti e non di cose) possa essere rappresentato dentro di noi attraverso il pensiero e quest'ultimo, a sua volta, attraverso il linguaggio. Wittgenstein non spiega come sia possibile questa correlazione o come si strutturi questa comune forma/identità, tanto che proprio questo «non detto» precorre quello che verrà chiamato metalinguaggio, ovvero l'insieme di quelle norme sintattiche e grammaticali che costituiscono il linguaggio ma che non possono essere dette, nonostante insite nello stesso; il linguaggio ha dunque delle limitazioni.

Nella seconda metà del Novecento, la questione diviene centrale nella riflessione

---

<sup>31</sup> Conte A.G. (a cura di), *Wittgenstein Ludwig. Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino, 2002.



di molti autori, considerando anche il grande impulso in questa direzione dato dallo sviluppo e dalla diffusione della semiotica. Quando Barthes, uno dei padri della disciplina, nel 1953 pubblica *Il grado zero della scrittura*<sup>32</sup>, Derrida ancora non ha pienamente elaborato il metodo decostruttivista, ma il breve pamphlet mostra come l'arbitrarietà a cui era stato ridotto il segno fosse tutt'altro che ignorata e soprattutto come la componente testuale venga inquadrata fin da subito in un processo legato alle dinamiche del capitalismo avanzato così come faranno le neoavanguardie qualche anno dopo. Anche Barthes riflette, infatti, sul linguaggio scritto, individuandone tre livelli, lingua, stile e scrittura, così differenziandoli: la prima è «un *corpus* di prescrizioni e di abitudini comune a tutti gli scrittori di una stessa epoca»; la seconda è propria all'autore, poiché «è la “cosa” dello scrittore, il suo splendore e la sua prigionia, è la sua solitudine. Indifferente e trasparente in relazione alla società [...]»; la terza, invece, è «una funzione: essa è il rapporto tra la creazione e la società, è il linguaggio letterario trasformato dalla sua destinazione sociale, è la forma colta nella sua intenzione umana e legata così alle grandi crisi della Storia». Per cui mentre lo stile e la lingua sono «due forze cieche», la scrittura è quella funzione del linguaggio legata alla storia e alla società. Da quando la borghesia è divenuta classe dominante e la letteratura è stata definitivamente consacrata come oggetto, sembra anch'essa avere assunto la forma della merce, ovvero di qualcosa di ingarbugliato, complesso, pieno di segreti, lontano dalla trasparenza del linguaggio classico. Essa ha assunto i connotati convenzionali borghesi, divenendo essa stessa scrittura borghese. Soltanto l'allontanamento e anzi il completo annullamento di questa componente referenziale (nei riguardi della società), permetterebbe una regressione al grado zero, e quindi l'emergere di una scrittura bianca, trasparente e impassibile che, escludendo la forma e dunque la storia, estrometterebbe anche l'ideologia.

È evidente la sfera utopica - come Barthes sottolineerà in seguito - nella quale si colloca l'argomentazione che pur tuttavia viene qui richiamata non solo per la componente sociale propria alla riflessione sulla scrittura, ma anche - come si

---

<sup>32</sup> Barthes R., *Il grado zero della scrittura* (1958), Einaudi, Torino, 2003.

vedrà più specificatamente nel capitolo dedicato al *Musée d'Art Moderne* - perché diverse sono le analogie con il «grado zero» a cui Broodthaers sottopone gli oggetti del suo *Musée* che, come la scrittura di Barthes, sono frutto di un abbandono della forma convenzionale di linguaggio ormai aggredito da un pensiero dominante a favore di una trasparenza e di un biancore che ne rivendicano, seppur nell'ideale, l'autonomia.

L'analisi del linguaggio nella società di massa continua ad avere negli scritti di Barthes un ruolo cruciale, pertanto, coerentemente al nostro percorso che vedrà nel 1972 la partecipazione di Broodthaers nella sezione *Mitologie Individuali* di Documenta 5 curata da Harald Szeemann, importa soffermarsi sul volume *Miti d'oggi* - o *Mythologies*<sup>33</sup> secondo il titolo originale - pubblicato nel 1957 che raccoglie una raccolta di saggi risalenti al 1954/1956, tra cui il testo che chiude il volume e lo intitola. Tutti i saggi (tranne l'ultimo appunto) sono scritti brevi su argomenti apparentemente casuali: il catch, la Garbo, pubblicità di detersivi, la macchina Citroën, per esempio. La scrittura di questi argomenti/oggetti mette il filosofo direttamente in “ascolto” con la società a lui coeva (ascoltare è un atto psicologico, udire è un atto fisiologico - diceva lo stesso) permettendogli l'elaborazione del capovolgimento del concetto di mito rispetto alla classicità: questi argomenti/oggetti sono, infatti, descritti come i nuovi miti della società di massa (come lo sarà l'icona di Marilyn Monroe riprodotta in serie da Andy Warhol, un maestro dell'ascolto di quell'epoca), una società che tende a mitizzare il futile, trasformando il culturale in naturale, ovvero ciò che è stato artificialmente costruito in «naturalmente nostro». Il mito così non risiede più nella sostanza che i mitologi del passato avevano individuato nei fatti allegorici e/o simboli, e poi psichici e storici delle società primitive, e neanche nel *topos* di trasmissione dell'antico, come sosteneva Aby Warburg, quanto piuttosto nel modo in cui esso viene comunicato e, non risiedendo più nella cosa in sé (sostanza), il mito contemporaneo può essere definito come un metalinguaggio. Che si parli del catch, della Garbo, della Citroën, o del detersivo, è la forma del comunicare che da luogo al mito nella società di massa. Inoltre, non sono più

---

<sup>33</sup> Barthes R., *Miti d'oggi* (1957), Einaudi, Torino, 2007.

l'universale e il collettivo ad essere oggetto di mitizzazione, ma il dettaglio, il particolare, spesso anche insignificante; il mito contemporaneo si trova, infatti, più spesso al margine che al centro. La mitologia si configura così come un sistema di comunicazione, dal che risulta che il mito non può essere un oggetto, un concetto, o un'idea, bensì un *modo* di significare, una forma, un messaggio; esso non si definisce in relazione alla sua sostanza, ma dal modo in cui la si proferisce: ci sono limiti formali al mito, non sostanziali. E poiché il mito, così come scrive Barthes proprio all'inizio del suo saggio, è innanzitutto una parola<sup>34</sup>, la parola regola la vita e la morte del linguaggio mitico. Pertanto, se come sostiene la scienza della mitologia esso non può che nascere dalla cultura (e non dalla natura), in quanto rappresentazione del pensiero, nell'ambito della società di massa avviene un passaggio successivo e inverso: il mito nasce dal culturale per essere portato al naturale, e diviene quel *quid* familiare, intimo che ci appartiene ordinariamente, ma non come particella sopravvissuta dell'antico, dell'ancestrale, dell'infantile o dell'onirico, ma come elemento falsificato: è il futile che “parlato” in un determinato modo diviene accessibile a tutti. Questo tipo di approccio permette allo scrittore francese di procedere con un'opera critica di mistificazione della cultura borghese e di massa.

Per concludere dunque, il pensiero di Derrida, Barthes, Wittgenstein o le opere di tanti altri autori del XIX secolo e della prima metà del XX secolo, come Baudelaire, Mallarmé, Valéry, se da una parte sono testimoni e artefici della frattura del segno linguistico, della sua frammentarietà e arbitrarietà, oscurità e fuggevolezza, dall'altra, riposizionando il valore del segno in relazione al “mondo”, fanno di questa assoluta parzialità linguistica il ponte con il contingente.

L'opera di Broodthaers si nutre di questo fertile terreno di pensiero mai fagocitandone passivamente il senso, ma sempre ponendosi in una posizione di elaborazione critica del dato e della sua trasmissione, avviando un incessante lavoro di decostruzione e ricostruzione in grado di arrivare fino ai nostri giorni.

---

<sup>34</sup> Sull'etimologia della parola mito/ mitologia si veda anche Iesi F., *Il mito*, Milano, ISEDI, 1973, pp. 12-27.

## 1.2 Broodthaers si pronuncia Brotars

L'artiste a toujours la réserve de tirer une carte qui perturbe le jeu<sup>35</sup>.

Est-ce bien le rôle d'un artiste encore en activité de s'étendre au sujet de ses motivations? Voilà une source suspecte. Il vaut mieux certainement pour un futur menacé de laisser d'abord se tromper les critiques d'art<sup>36</sup>.

Iniziamo dal nome: «Broodthaers si pronuncia Brotars»<sup>37</sup>.

Broodthaers era un poeta e sarebbe stato un bartleby preferibilmente incluso tra gli «scrittori del no» da Enrique Vila-Matas<sup>38</sup>, se solo nel 1964 non fosse divenuto un artista. La sua pratica alberga - senza fissa dimora - in quel processo sottrattivo e/o al “negativo” proprio delle retrovie della neoavanguardia che situa il suo interesse non sulle immagini della cultura di massa, ma sui processi che la sottendono. La negazione è uno strumento che nelle mani degli artisti non si trasforma in mero nichilismo, ma piuttosto permette una critica vivace e vitale della cultura dominante<sup>39</sup>.

All'indomani della svolta artistica, Broodthaers non rinuncerà mai completamente alla scrittura *tout court*, ma continuerà ad essere poeta senza esserlo, spazializzando il linguaggio e conferendogli un valore plastico che altrimenti non avrebbe raggiunto all'interno della pagina stampata. Ma l'uso che egli fa della parola non si riduce alla realizzazione di calligrammi e neanche può essere incluso nella poesia visiva propriamente detta, di cui gli italiani Emilio Isgrò e Vincenzo Agnetti sono tra i maggiori e originali esecutori. Ma prendendo le mosse da Mallarmé, rielaborando il ready-made di Duchamp e il *Ceci n'est pas une pipe* di Magritte, egli riuscirà ad approdare ad una grammatica degli oggetti tale da funzionare come un vero e proprio linguaggio. In un'epoca caratterizzata

<sup>35</sup> Da *C'est l'Angélu qui sonne. Entretien de Stéphane Rona avec Marcel Broodthaers*, 1976 in Hakkens A. (a cura di), *Marcel Broodthaers... op.cit.*, p. 131.

<sup>36</sup> Da *Notes sur le sujet*, catalogo alla mostra *L'Angélu de Daumier*, Parigi 1975, *Ivi*, p. 124.

<sup>37</sup> Così si apre il testo *J'attends ton coup de fil, Marcel!* nel catalogo alla mostra *Marcel Broodt(h)aers / Court-Circuit* (1967), *Ivi*, p.55.

<sup>38</sup> Vila-Matas E., *Bartleby e compagnia* (2000), Feltrinelli, Milano, 2013.

<sup>39</sup> Si ricordi per esempio, in Italia, la mostra *Vitalità del negativo* a cura di Achille Bonito Oliva, organizzata a Roma al Palazzo delle Esposizioni nel 1970. Cfr. Bonito Oliva A. (a cura di), *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*, Centrodi, Firenze, 1970.

da grandi stravolgimenti culturali - come il decennio 1965/'75 in cui si circoscrive il suo lavoro - l'artista porterà alle estreme conseguenze nelle arti visive quella crisi tra significato e significante, tra parola e forma che aveva avuto inizio nel secolo scorso e che si è individuato in quello che Derrida ha definito come la rottura epistemologica strutturalista. Del resto, come afferma l'artista stesso: «non esistono più strutture primarie»<sup>40</sup> (fig.4).

Ma andiamo per ordine, si è detto che Broodthaers era un poeta poi divenuto artista che però non rinuncerà mai a scrivere. Non è un paradosso, ma l'affermazione la si dipana passando per quelli che Vila-Matas chiama gli «scrittori del no», ovvero gli scrittori che non scrivono. Ma perché mai uno scrittore dovrebbe arrivare al rifiuto di scrivere?

Nella prima parte del capitolo si cercherà di fornire delle probabili risposte a questa domanda di modo che nella seconda, una volta esemplificata la spinta creativa che può derivare da un gesto al negativo, il discorso si possa focalizzare sull'oggetto latore innocente di insincerità. Per fare questo occorrerà fare un passo indietro nel XIX secolo, quando l'*unicum* divenne seriale con un cambiamento di valori e gusto nella società che influenzerà tutta la produzione artistica contemporanea e senza la quale il lavoro di Broodthaers potrebbe apparire il guizzo bizzarro più di un sociologo che di un artista, come del resto spesso amava definirsi.

### **1.3 *Pense-Bête e M. Teste***

Marcel Broodthaers nasce a Bruxelles nel 1924, è un belga francofono. Dal 1943, dopo una breve parentesi alla Facoltà di Chimica, si dedica completamente alla scrittura; per sopravvivere fa i lavori più disparati, dal giornalista al conferenziere, dal custode di musei al portiere di notte all'idraulico - si narra per mantenersi un soggiorno a Parigi nel 1961. Pubblica i suoi primi poemi sulle riviste *Le Ciel Bleu* e *Phantomas* e per un periodo collabora con il *Journal des Beaux-Arts*, con una sua rubrica: *Un poète en voyage à Londres*. Nel 1957

---

<sup>40</sup> Da M. Broodthaers *À mes amis*, Bruxelles, aprile 1968, *Lettre Ouverte* indirizzata all'editore di Art International e ai Direttori della I Biennale di Lignano. *Hakkens A. (a cura di), Marcel Broodthaers... op. cit., p. 62.*

pubblica la sua prima raccolta di poesie *Mon Livre d'ogre*, nel 1960 la seconda: *Minuit*, nel 1961 la terza: *La bête noir*, nel 1964 la quarta: *Pense-Bête*.

Ecco due delle sue poesie: la prima, pubblicata nel 1962, sarà posta anche in apertura del numero monografico di *October* (1987), interamente dedicato a lui; la seconda *Questions de peinture* è stata pubblicata l'anno successivo:

Il nous ont dit  
Ne Tuez pas et ils  
méritaient la mort.  
Aimez Votre prochain.

Ils ont dessinés  
des poutres entre les A et sur les T  
Ils ont fait des images  
Ils ont dit que nous étions des enfants,  
Ils nous (ont) empêché de lire les textes,  
car il n'y a pas une ligne qui ne les condamne.  
Les belles lettres  
ça bouche les yeux,  
Ils ont mis du Jazz dans mon langage  
Et le jazz, c'est de  
l'ouate. Silence! Silence!  
Enfants et poissons  
ils vont nous jeter à la mer  
ils vont nous jeter en prison  
Ils n'ont plus de visages.

### *Questions de peinture*

La peinture de Franz Hals est-elle  
faite d'une matière empoisonnée?  
Et celle de Goya?  
Chacun traitant le visage humain  
d'une manière subtile.  
Ces tableaux ont-ils un parfum pervers  
comme l'éloge monstrueux dont  
ils sont victimes?

Est-ce au critique qu'il faut  
adresser ces questions?  
Ou à l'organisateur d'expositions?

Sagaci (*Est-ce au critique qu'il faut / adresser ces questions?/Ou à l'organisateur d'expositions?*) e melanconici, i versi di Broodthaers uniscono l'osservazione disinteressata del *flâneur* a quella catalogatrice dell'*uomo della folla*. Parafrasando le parole di Buchloh nella nota introduttiva al numero speciale di *October*: né l'oblio né la canonizzazione, né il margine né il centro sono appropriati per la sua opera, egli con l'acuta chiarezza del materialista ha intuito la trasformazione della produzione artistica nel settore dell'industria culturale, anticipando un fenomeno che solo ora riconosciamo nella sua portata più vasta e corrosiva<sup>41</sup>.

Ma la sua produzione poetica si arresta nel 1964 quando fa colare del gesso su cinquanta esemplari invenduti dell'ultima raccolta di poesie, *Pense-Bête* (fig.1). La malta liquida e bianca arrivata sulla base nera, su cui erano posizionati i volumi in verticale, si ferma e inizia il suo processo di indurimento, bloccando i libri in un unico pezzo non uniforme e impedendone di fatto la consultazione. Le parole rimangono così imprigionate in un amalgama duro e compatto perdendo la loro destinazione d'uso (essere lette) ed acquisendone un'altra (non più visibili ad occhio nudo diventano una parte insita e nascosta di un oggetto da guardare, una sorta di metalinguaggio che non si può dire, ma che regge e articola il meccanismo della visione).

Ad un amico gallerista mostra il risultato di questa operazione e nasce così la sua prima mostra alla Galerie Saint-Laurent di Bruxelles. Di seguito si riportano le parole che sono stampate sull'invito, sovrimpresse su immagini e lettere di un cartoncino precedentemente già utilizzato per una *réclame*, dove su un lato compare il volto di una giovane donna che indossa diversi tipi di copricapi in differenti pose (sei in tutto, fig.2), dall'altro quello della pubblicità della stagione sciistica dell'hotel *Grand Soleil*:

Moi aussi, je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie. Cela fait un moment déjà que je ne suis bon à rien. Je suis âgé de quarante ans...

L'idée enfin d'inventer quelque chose d'insincère me traversa l'esprit et je me suis

---

<sup>41</sup> *Marcel Broodthaers-Writings, Interviews, Photographs*, MIT Press Journal, October 42: Art /Theory/ Criticism /Politics, Cambridge, 1987, p. 5.

aussitôt au travail. Au bout de trois mois je montrai ma production à Ph. Edouard Toussaint le propriétaire de la Galerie Saint-Laurent.  
Mais, c'est de l'Art, dit-il et j'exposerais volontiers tout ça.  
D'accord, lui répondis-je. Si je vends quelque chose il prendra 30 %. Ce sont, paraît-il des conditions normales, certaines galeries prenant 75 %.  
Ce que c'est?  
En fait, des objets<sup>42</sup>.

Questa è la prima opera d'arte di Broodthaers e pone più di una questione. Non solo il passaggio dalla scrittura all'oggetto, ma anche l'uso non accessorio della parola *insincère*.

*Pense-Bête*, titolo dell'opera, attiva quel processo di divenire cosa della parole. Il linguaggio acquista un valore plastico, attraverso una scissione del testo come portatore di senso e della scrittura come portatrice di forma<sup>43</sup>. Già Mallarmé con la poesia *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) aveva inaugurato un nuovo modo di intendere lo spazio della poesia, molto più vicino al mondo delle cose piuttosto che a quello delle parole. Broodthaers stesso, infatti, che conosce e soprattutto considera il poeta simbolista uno dei suoi maestri, lo omaggerà<sup>44</sup> nel 1969 con l'opera omonima, in cui opporrà delle bande nere sulle parole del componimento originario (fig.5), cancellando le stesse e creando una tautologia in divenire e, conseguentemente, nel 1974 nella *Salle Blanche* (fig.42), dove le parole fluttueranno tra le pareti di una stanza della memoria<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> Hakkens A. (a cura di), *Marcel Broodthaers... op. cit.*, p.39

<sup>43</sup> Sklovskij nella prefazione scritta nel 1967 per l'edizione italiana di *Teoria della Prosa*, - volume tra i più importanti del formalismo russo e che raccoglie una serie di suoi scritti dei primi decenni del XX secolo - scrive: « Se noi, in arte, paragoniamo due gatti, o due fiori, la forma artistica si attua non sul momento di questo accoppiamento, in sé; si tratta di detonatori di grosse esplosioni, di accessi alla conoscenza. Rifiutando l'emozione o l'ideologia, in arte, noi rifiutiamo tra l'altro anche la conoscenza della forma, il fine di questa conoscenza, e l'esperienza della conoscenza stessa. Allora, forma e contenuto si staccano l'un l'altro. Questa formula provocatoria è in realtà una formula capitolarda, è una frattura della sfera dell'arte, la distruzione della totalità percettiva dell'uomo». Sklovskij V., *Teoria della prosa* (1917), Einaudi, Torino 1976, pp. IX-X.

<sup>44</sup> In verità i riferimenti più o meno espliciti che Broodthaers fa agli autori del XIX secolo non si possono considerare degli omaggi nel senso letterale del termine: nella sua pratica vi è una ripresa consapevole accompagnata da una differenziazione netta e precisa, un sentimento di reverenza che viene ribaltato e superato attraverso l'uso di linguaggi contestualizzati o, potremmo dire, "performativizzati" al suo tempo che non è quello dei suoi predecessori.

<sup>45</sup> La *Salle Blanche* è stata esposta la prima volta durante la mostra *L'Angéus de Daumier* (1975), all'Hotel de Rothschild di Parigi, al tempo sede del *Centre national d'art contemporain*, futuro *Centre Pompidou*. La *Salle Blanche* è una ricostruzione di una delle *pièce* della casa dell'artista dove si era aperta l'avventura del *Musée d'Art Moderne-Département des Aigles* con la *Section XIXème siècle* (1968), nella quale erano state presentate al posto delle opere d'arte casse per il trasporto e cartoline di quadri di artisti dell'Ottocento, come Ingres e Delacroix. La *Salle Blanche*, in quanto ricostruzione di



L'opera ormai, per quanto libro o raccolta di poesie, non si legge ma si guarda.

Notre Seconde Révolution Industrielle au vingtième siècle produit un excès d'information et de sollicitations visuelles. La différence entre poésie et arts plastiques s'estompe devant le problème de cet excès d'images, qu'il s'agit avant tout de sensibiliser, d'humaniser, d'individualiser<sup>46</sup>.

In questa pratica, la forma e il contenuto non solo non coincidono perfettamente, ma in tensione costante, questi due poli accrescono il contrasto nella loro stessa modalità di presentazione, perché sottoposti ad un costante scambio di senso a seconda di come vengano combinati nello spazio. (Sembra avvertire la linea di demarcazione che Derrida aveva chiamato *différance*). La forma si ridurrà, infatti, spesso a pura figura, sagoma insignificante da riempire con i significati simbolici della società a lui coeva, illustrazione in bianco e nero dei processi che regolano il funzionamento di una tv a colori.

Già da ora possiamo dire che l'arte per Broodthaers è e sarà la messa in spazio di un'idea (il libro oggetto nel caso di *Pense-Bête*) e la *salle* - atto ultimo della sua produzione che comparirà in combinazione con il *décor* - configurerà, anzi "tridimensionerà" la messa in scena dello spazio di quell'idea, non solo dando profondità all'oggetto e allo sguardo dello spettatore, ma inondando l'atmosfera - in cui egli è situato - delle diverse significazioni a cui è sottoposto l'oggetto a seconda del suo grado di rappresentabilità (di presenza, in fotografia, film, stampa o illustrazione).

Quando *Pense-Bête* viene messo in mostra, Broodthaers compie in realtà un esperimento di cui fino al giorno dell'inaugurazione non ne conosce il risultato. Egli non sa che effetto possa fare su di un osservatore un libro chiuso che non si può aprire e dunque neanche leggere all'interno di una galleria; e così una volta esposto, rimane stupito della reazione del pubblico che non riconosce più l'oggetto in quanto libro e non prova né ad aprirlo né a leggerlo ma si limita a guardarlo senza la minima curiosità per un possibile contenuto. Evidentemente

---

un'azione passata, è una *salle* vuota, e se nel 1968 al posto delle opere vi erano casse e cartoline, ora al posto di queste ultime vi sono parole, spazializzate e materializzate, che "fluttuano" sulle pareti. Cfr. Rancière J., *L'espace des mots. De Mallarmé a Broodthaers*, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Nantes, 2005.

<sup>46</sup> Da *J'attends ton coup de fil* in Hakkens A. (a cura di), *Marcel Broodthaers... op. cit.*, p.55.

l'esperimento era riuscito. Lo stupore di allora emerge dalle sue stesse parole ben dieci anni più tardi :

J'ai plâtré à moitié un paquet de cinquante exemplaires d'un recueil, le *Pense-Bête*. Le papier d'emballage déchiré laisse voir, dans la partie supérieure de la "sculpture", les tranches des livres (la partie inférieure étant donc cachée par le plâtre). On ne peut, ici, lire le livre sans détruire l'aspect plastique. Ce geste concret renvoyait l'interdiction au spectateur, enfin, je le croyais. Mais à ma surprise, la réaction de celui-ci fut tout autre que celle que j'imaginai. Quel qu'il fût, jusqu'à présent, il perçut l'objet ou comme une expression artistique ou comme une curiosité. "Tiens, des livres dans du plâtre!". Aucun n'eut la curiosité du texte, ignorant s'il s'agissait de l'enterrement d'une prose, d'une poésie, de tristesse ou de plaisir. Aucu ne s'est ému de l'interdit. Jusqu'à ce moment, je vivais pratiquement isolé du point de vue de la communication, mon public étant fictif. Soudain, il devint réel, à ce niveau où il est question d'espace et de conquête<sup>47</sup>

Ecco, un probabile bartleby aggirarsi nello spazio vuoto e bianco dei fogli della contemporaneità, mentre dietro di lui scorre una lunga lista di personaggi che avevano già abdicato alla scrittura: da Rimbaud che compone le sue opere prima dei vent'anni per poi cadere in un silenzio vagabondo, ai numerosi anti-eroi inoperosi di cui è piena la letteratura a cavallo tra Ottocento e Novecento: Titiro delle *Paludi* di Gide, *L'uomo senza qualità* di Musil, *Monsieur Teste* o l'alter ego di Paul Valéry, Lord Chandos di Hofmannsthal - forse il più esemplificativo della condizione. Non casualmente - osserva Claudio Magris nella prefazione all'edizione italiana del romanzo di Hofmannsthal - la missiva di Lord Chandos è un vero e proprio commiato alla parola, quella parola che aveva perduto «ogni facoltà di pensare o di parlare coerentemente su qualsiasi argomento»<sup>48</sup>. Per Lord Chandos l'unità tra il mondo spirituale e il mondo fisico si era rotta, trascinando con sé la corrispondenza tra le creature, perché mentre un tempo ognuna di esse era la chiave di comprensione per un'altra, ora questo legame non era più possibile.

Questa lacerazione ed uccisione del linguaggio che aveva avuto inizio con Mallarmé<sup>49</sup>, la sua assimilazione ad una forma piuttosto che ad un contenuto che

<sup>47</sup> Da *Dix mille francs de récompense* in *Ivi*, pp. 116-117.

<sup>48</sup> Hofmannsthal von H., *Lettera di Lord Chandos* (1902), Bur, Milano, 1991, p. 43.

<sup>49</sup> Non solo autore di *Un coup de dés n'abolira pas le hasard*, il poeta francese sembra essere stato anche

era proseguita con i calligrammi di Guillaume Apollinaire, deflagra dopo la seconda guerra mondiale: il linguaggio di Carlo Emilio Gadda, la molteplicità di Italo Calvino, *Le cose* di Georges Perec, le storie inesistenti di Antonio Tabucchi<sup>50</sup>, e ancora le discussioni maturate in seno al Gruppo '63<sup>51</sup> e al Nouveau Roman francese, sono alcune sorprendenti maniere di interpretare una frattura che invece di saldarsi si era fatta sempre più profonda.

«Alla fine, le parole si sono salvate perché hanno smesso di vivere», dice il *Personaggio del Sì* del romanzo di Marcel Manière, in dialogo con il *Personaggio del No* riportato, insieme alle voci di tutti gli altri, da Vila-Matas nel suo *Bartleby in compagnia*<sup>52</sup>.

«Se venisse, /se venisse un uomo/ se venisse un uomo al mondo, oggi, con/ la barba di luce dei/ patriarchi: potrebbe solo, se parlasse di questo/ tempo, solo/ potrebbe balbettare, balbettare/ sempre sempre / soltanto soltanto» scrive Celan, «Ho un romanzo assente che ha una storia che desidero raccontare» risponde Tabucchi, « per molto tempo mi sono coricato per iscritto » replica Perec.

In questo dialogo fittizio e polifonico, ritroviamo la generazione dei bartleby o degli scrittori del no. Scrittori al negativo, scrittori del labirinto, dell'assenza di centro che, quando il terreno semantico si fa inquieto e tempestoso, abbracciano il timone per cambiare rotta, distruggono i segni della referenza e lasciano le parole fluttuare tra le nubi che indicano l'ingresso ad un altro mondo; e mentre lo

---

il "progettista" di un *Livre*, opera che a noi non è mai giunta completa e che Eco considera uno dei primi esempi di opera in movimento, poiché andava oltre un «*Coup de dés*, dove grammatica, sintassi e disposizione tipografica del testo introducevano una polimorfa pluralità di elementi in relazione non determinata.

Nel *Livre* le stesse pagine non avrebbero dovuto seguire un ordine fisso: esse avrebbero dovuto essere collegabili in ordini diversi secondo leggi di permutazione. Posta una serie di fascicoli indipendenti (non riuniti da una rilegatura determinante la successione) la prima e l'ultima pagina di un fascicolo avrebbero dovuto essere scritte su di uno stesso grande foglio piegato in due, che segnasse l'inizio e la fine del fascicolo [...] ». Cfr. Eco U., *Opera Aperta* (1962), Bompiani, Milano 2013, p. 48.

<sup>50</sup> Si fa riferimento in particolare a: *Quel pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda; *Molteplicità* in *Lezioni Americane* e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino; *La vie mode d'emploi* di Georges Perec; *Storia di una storia che non c'è* in *I volatili del Beato Angelico* di Antonio Tabucchi.

<sup>51</sup> «Nella retorica classica lo stile è la misura di tutte le cose, è la loro anima. In Arbasino, e in questo egli si apparenta a C.E. Gadda, lo stile è uno strumento di degradazione: viene dall'autore escogitato come espediente di rottura, di "svalorizzazione delle cose" di cui racconta», scrive Guglielmi nel saggio *la Poetica della svalutazione*, pubblicato in Barilli R., Guglielmi A. (a cura di), *Gruppo 63. Critica e Teoria* (1976), Marsilio, Venezia, 2003. In particolare Guglielmi fa riferimento al romanzo epistolare di Arbasino, *L'anonimo Lombardo* (1959), in cui nel testo, già strutturato il lettere, c'è un ampio uso di note e citazioni.

<sup>52</sup> Vila-Matas E., *Bartleby e... op.cit.*, p. 146.

status sociale li vorrebbe sempre più esposti alle leggi di quel mercato che pulsa l'editoria, loro sghignazzano una storia che non c'è. Essi sfuggono, confondono, fanno perdere le tracce, mentre un pubblico assetato di evasione fantastica e libidinosa cerca riparo sotto la loro presunta coltre di gusto e convenzione, che essi non solo deridono, ma ironicamente dispiegano e sovvertono, usando l'arte del linguaggio: straniamento, associazione, metafora, le forme si librano in un cielo terso e innocente.

Tra queste ombre cinesi, che non hanno le sfumature dell'incarnato, il vigore della muscolatura, la concretezza delle carni e men che meno il *tangere* delle espressioni, ma che nonostante tutto sembrano più vere del vero, si riconosce da lontano *Monsieur Teste* di Paul Valéry. L'imperturbabile personaggio diverrà, infatti, l'alter ego di Broodthaers<sup>53</sup>, nell'opera omonima datata 1974 (fig.24) e sarà presentato come un autonomo piccolo, glabro, sorridente quanto indifferente, seduto su di una seggiola a sfogliare una rivista con sullo sfondo il mare e le palme dei paradisi artificiali e lontani.

Il personaggio di Valéry prende vita in una fase in cui lo scrittore era affetto dal male acuto della precisione. M. Teste salta fuori allora come il demone della possibilità: osserva e manovra, ma non vuole essere manovrato, perché conosce solo due valori, il possibile e l'impossibile. In questo strano cervello dove la filosofia conta poco, il «linguaggio è sempre sotto accusa», il sentimento è provvisorio e ciò che conta è l'attesa e l'esecuzione di operazioni definite. Ecco come Valéry descrive M. Teste:

M. Teste avait peut-être quarante ans. Sa parole était extraordinairement rapide, et sa voix sourde. Tout s'effaçait en lui, les yeux, les mains. Il avait pourtant les épaules militaires, et le pas d'une régularité qui étonnait. Quand il parlait, il ne levait jamais un bras ni un doigt, il avait tué la marionette. Il ne souriait pas, ne disait ni bonjour ni bonsoir; il semblait ne pas entendre le "comment-allez-vous?"<sup>54</sup>.

M. Teste non aveva opinioni. Quale potesse essere la sua personalità è del tutto un mistero. Non rideva e non piangeva, non gioiva e non si irritava. Nella sua

---

<sup>53</sup> *Monsieur Teste* non è il solo titolo letterario che ritroviamo in Broodthaers, oltre infatti al già citato *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, l'opera il *Costume d'Igitur*, con ogni probabilità si ispira al racconto *Igitur* pubblicato da Mallarmé nel 1869.

<sup>54</sup> Valéry P., *Monsieur Teste* (1926), Gallimard, Paris, 1978, p. 10-11.

casa non c'era un libro, era una dimora pressoché banale, la sua vita era tutta un'abitudine ed un'assenza. *Il parlait confondu avec les choses*, e il suo possibile non lo abbandonava mai. Il racconto prosegue alla ricerca di un dettaglio che qualifichi M. Teste, che lo caratterizzi, che lo connoti, che lo specifichi come individuo, che lo renda riconoscibile dalla *moltitudo* che lui osserva con distacco e disinteresse. Chi è M. Teste? In fine, egli si congeda così, dandoci forse un indizio su cosa e dove cercare: *Adieu. Bientôt va... finir... une certaine manière de voir*.

Una certa maniera di vedere, quindi. E si ricordi che *observare* oltre al significato che abitualmente detiene, etimologicamente amplia la sua aria semantica, avvicinando il suo senso a quello di “adeguarsi a”, “conformarsi” e si utilizza, infatti, nell'espressione “osservare le regole”, ovvero rispettare i regolamenti, i codici, le pratiche. Un osservatore è un individuo che compie tale azione all'interno di una determinata serie di possibilità, inquadrata in un sistema di convenzioni e limitazioni che ne influenzano la percezione<sup>55</sup>.

*Pense-Bête* può essere considerato come il commiato del poeta alla parola, ma anche il punto di partenza per una rivoluzione dello sguardo. Ma prima di continuare, una piccola digressione. Abbiamo detto dei bartleby e degli scrittori del no, ma chi è in origine Bartleby?

#### **1.4 Bartleby**

«Preferire di no». Questa è l'espressione che Bartleby lo scrivano, il personaggio creato da Melville nel 1853<sup>56</sup>, pronuncia ogni qual volta gli venga richiesto di eseguire un ordine o semplicemente gli venga fatta una domanda che presupponga la messa in campo di un parere, una scelta, una azione, una volontà. La trama del breve romanzo è semplice: un notaio (voce narrante), il cui ufficio è ubicato in Wall Street a New York, riceve l'incarico di magistrato dell'Alta Corte di Giustizia. Alle sue dipendenze vi sono due uomini, ma vista la mole crescente di lavoro, a seguito di un annuncio, un giorno bussa alla porta Bartleby, che

<sup>55</sup> Crary, J., *Le tecniche dell'osservatore* (1990), Torino, Einaudi, 2013, p. 8.

<sup>56</sup> Melville H., *Bartleby lo scrivano* (1853), Bur, Milano 2013.

diventa il terzo aiutante, la sua mansione è quella di copista. Bartleby, «un giovanotto impassibile», dalla figura «pallidamente distinta, penosamente rispettabile, inguaribilmente desolata», lavora con cura e instancabilmente, ma al terzo giorno, appena gli viene fatta la richiesta di revisionare le carte insieme agli altri copisti, risponde: «preferirei di no». Tra ironia e *non sense*, il magistrato si affeziona alla figura discreta e silenziosa di Bartleby, nonostante con i giorni il suo diniego divenga sempre più insistente. La situazione scivola nel paradosso quando, Bartleby preferisce non compiere più le normali mansioni per cui era stato assunto e, nonostante il licenziamento, si rifiuta di lasciare lo studio, ormai divenuto la sua dimora. Il finale è desolante: Bartleby, che con il trascorrere delle pagine diventa sempre più tanto testardo quanto indifeso, non facendo mai trapelare alcun sentimento di rabbia o acredine, viene sfrattato in modo coatto, non opponendo alcuna resistenza. Lo immaginiamo, allora, Bartleby, pallido e nel suo *Costume d'Igitur*, sotto braccio al poliziotto mentre viene portato al carcere cittadino come vagabondo. E li trova la sua fine. Quando il notaio lo vede per l'ultima volta giace nel cortile «rannicchiato in posizione fetale alla base del muro, le ginocchia tirate in su, disteso su un lato, la testa appoggiata alle gelide pietre». Prima di congedarsi dai lettori, la voce narrante ha la premura di informarci che tempo addietro Bartleby era stato probabilmente impiegato presso l'ufficio Lettere smarrite di Washington, con la mansione di apporre il codice di avviamento postale della morte in quelle che erano state missive di vita.

Melville scrisse questo racconto più o meno a metà del XIX secolo. Al di là della simpatia che suscita Bartleby lo scrivano, il lettore in un primo momento non può non partecipare alle vicende del protagonista con un impulso di difesa del suo ostinato e caparbio quanto inoffensivo “no”. Bartleby è un copista, esercita il mestiere di professione, sa quindi scrivere ma preferisce non farlo, perché? Il suo «preferirei di no», pronunciato con ostinata indifferenza verso qualunque richiesta gli venga fatta, è come un lampo che squarcia i muri del dialogo borghese, sbrindellando le norme della comunicazione convenevole, decorosa e necessaria. E così, ciò che ci si aspetta, non accade. E improvvisamente dal cantuccio indifeso in cui avevamo relegato l'innocuo e pallido personaggio

melvilliano, bisognoso di protezione, salta fuori un titano del silenzio che sfida, risoluto, la società e i suoi dispositivi. Egli non agita bandiere e men che meno parole di contrasto o di offesa, non usa la dialettica e in lui non c'è traccia di gestualità minacciosa. *Forse è cieco?* Ad un certo punto si chiede il notaio. Come se fosse impossibile per un individuo sottrarsi consapevolmente all'ordinario assolvimento delle funzioni di cittadino con una casa, di impiegato con un lavoro ed, infine, di carcerato (accusato di ?) con un'ordinanza.

La formula *I prefer not to* esclude ogni alternativa e inghiotte quel che pretende di conservare non meno di quanto non scarti ogni altra cosa; essa implica che Bartleby cessi di copiare, cioè di riprodurre parole; fa crescere una zona di indeterminazione tale che le parole non si distinguono più, crea il vuoto nel linguaggio<sup>57</sup>.

Così Gilles Deleuze scrive di Bartleby. Non solo la formula *I prefer not to* disinnesci il dialogo, ma confonde anche i presupposti stessi sui quali la comunicazione si basa: l'impiegato che esegue gli ordini del suo capo, l'uomo in difficoltà che riceve le premure di un amico benevolo. *I prefer not to* mina le premesse stesse del linguaggio, opponendo alla «logica dei presupposti» (ruolo sociale) la «logica della preferenza» (ruolo individuale). Recidendo il messaggio da ogni referenza, Bartleby stesso diventa un uomo senza referenze. «Ecco perché la formula funziona come una vera e propria agrammaticalità»<sup>58</sup>. Nel saggio di Agamben, *Bartleby o della contingenza*, che completa il pamphlet, il meccanismo di diniego e di ordine preferenziale, diviene la formula stessa della creazione. Riprendendo alcuni passi del *De Anima* di Aristotele, dove l'intelletto in potenza è visto come una tavoletta di cera in cui ancora nulla è stato scritto e a cui si ritornerà nell'ultimo capitolo del presente lavoro, il filosofo equipara la scrittura al processo creativo. «Lo scriba che non scrive è la potenza perfetta, che solo un nulla separa ormai dall'atto di creazione»<sup>59</sup>. Dunque, perché ci sia un pensiero in potenza si deve partire sempre dalla tavoletta bianca, ovvero dalle possibilità del non. Ma è anche vero che se ci si colloca sul crinale della

---

<sup>57</sup> Agamben G., Deleuze G., *Bartleby. La formula della creazione*, Quodlibet, Macerata, 2012, p.19.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 54.

volitività, come espressione ed affermazione del singolo individuo (come oggi saremmo propensi a pensare), allora sembrerebbe che una potenza senza una volontà sia destinata a fallire, a non divenire mai atto. Ma attenzione ad esemplificare così il passaggio, perché il fatto che sia una volontà a pungolare l'azione - aggiunge Agamben - è «precisamente la perpetua illusione della morale». Bartleby non è che non vorrebbe scrivere, solo preferirebbe non farlo e *I prefer not to* diviene la formula della potenza di un corpo che si allontana da un *milieu* ideologicamente, culturalmente, etnicamente e sessualmente condizionato, aprendo alle potenzialità che un gesto al negativo parimenti può dare, destituendo e ricostituendo un altro ordine referenziale delle cose, degli uomini, delle convenzioni sociali.

Nell'espressione *I prefer not to* c'è una negazione di uno *status*, la dissoluzione del principio dell'uomo creatore e demiurgo. *Pense-Bête* è verosimilmente concepibile come la tavoletta bianca aristotelica; anche se l'opera contiene i segni della scrittura, il gesso che cola sull'impilata di libri, ha un'azione obliante. La potenza che fu atto attraverso un gesto volitivo di affermazione di uno *status* sociale (lo stesso che ha fatto del libro un prodotto dell'editoria sottoposto alle leggi del mercato), deve obliare il moto propulsivo e, ritornando al suo stadio embrionale, divenire germe della creazione.

Questa è l'origine dei bartleby. La rinuncia alla scrittura, o meglio all'uso convenzionale che la scrittura produce, è un sintomo di un malessere più profondo che sconvolge il romanziere come il poeta già dalla metà dell'Ottocento. *I prefer not to* è una formula agrammaticale che rompe le referenze note e costituite per inaugurare una nuova grammatica, svincolata dalle convenzioni e dalle maniere della società borghese del tempo. Bartleby ne è una vittima - sembrerebbe - pressoché ignara di questo sentimento. Il suo è un diniego malconcio, passivo, silenzioso, il suo deambulare è strascicante, la sua carnagione pallida, il suo passato fatto di un lavoro che lo obbligava a porre timbri di morte su lettere di vita. Già questo mestiere gli aveva insegnato che non sempre il linguaggio ha un suo destinatario, non sempre un messaggio può essere comunicato. E quanti amori, quante notizie, quante informazioni, quanta vita - in



una parola sola! - sono cadute nell'oblio delle poste di New York (*Ah Bartleby, ah umanità*, chiosa l'autore nel finale). Mani palpitanti hanno tremato o gioito mentre le sillabe si componevano sotto i loro occhi per combinare frasi di senso, fremendo o disperando al solo pensiero della sorpresa o del dolore che avrebbero suscitato. Ed invece tutto ciò che è stato sussulto, impazienza, eccitazione, sofferenza si è trasformato in carta triturrata, gettata, bruciata. E sembra di vederle le lettere che svolazzano mentre compiono il loro ultimo ballo, prima di diventare cenere e cadere su un pavimento grigio e asettico di un qualsiasi ufficio della Grande Mela.

Ma se Bartleby sembra essere lontano dalla consapevolezza che farebbe di lui uno *scriba*, Lord Chandos sente ormai il distacco, l'angoscia dell'indefinito: le parole fluttuano, mentre «ogni cosa si frazionava, e ogni parte ancora in altre parti, e nulla più si lasciava imbrigliare in un concetto»<sup>60</sup>.

## 1.5 I *Poèmes Industriels*

Le moyen d'expression doit être subordonné à l'idée. Avec le Pop, j'ai acquis une indifférence envers la plastique que je ne possédais pas avec la poésie. Mai j'ai découvert récemment que pour exprimer l'idée convenablement, je devais nécessairement jouer avec des éléments plastiques. D'un certain côté, on retombe toujours sur l'élément plastique<sup>61</sup>.

Tra il 1968 al 1970, periodo che coincide anche con la vita del *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968-1972), Broodthaers produce le *Plaques* o *Poèmes Industriels*: una serie di circa 30 placche di plastica, ottenute come si fanno le *gaufres*, ovvero pressate tra due piastre roventi che ne determinano la superficie in rilievo. Ognuna di essa è riprodotta in edizioni di sette copie negative e sette positive. Esse si collocano in relazione al *Musée* e alle lettere aperte, costituendo il nucleo fondativo del suo secondo periodo di attività<sup>62</sup>.

<sup>60</sup> Hofmannshah von H., *Lettera ... op. cit.*, p. 45.

<sup>61</sup> D a *Entretien avec Marcel Broodthaers* di J.M. Vlaeminckx pubblicato in *Degré Zéro* (Bruxelles 1965) in Hakkens A. (a cura di), *Marcel Broodthaers...op. cit.*, p. 46.

<sup>62</sup> D. Schwarz suddivide la produzione di Broodthaers in tre fasi: la prima (1964-1967) inizia con la sovversione dello statuto di poeta e il battesimo della sua carriera di artista con *Pense-Bête*, e prosegue con le opere in cui si fa un uso copioso di *moules* e uova - questa fase è maggiormente riconducibile all'influenza del *Nouveau Réalisme* e a quella della Pop Art. La seconda (1968-1972) è segnata invece

Le placche, impostate come fossero dei rebus, ripropongono l'annosa questione copia-originale, mettono in risalto il procedimento industriale tramite l'uso della plastica ed esortano alla decifrazione di un messaggio che, consegnato all'immagine, contiene sia lettere che oggetti. Le placche sono denotate da un testo stereotipato (sia a livello di front che di disposizione degli elementi) e funzionano come delle insegne. In combinazione con il *Musée*, infatti, corrispondono alle indicazioni che genericamente si possono trovare all'interno di una qualsivoglia istituzione museale (vi sono le porte di entrata e di uscita, la scritta *Museum/ Musée* si ripete più volte, insieme alle norme da seguire, divieti in particolare, e frecce che stabiliscono il percorso ), insomma funzionano come attrattori di attenzione, segnali, che orientano il visitatore-osservatore all'interno di un qualsiasi spazio espositivo (oltre i musei, pensiamo alle gallerie, le fiere, etc.). Il loro soggetto è una speculazione su una difficoltà di lettura vincolata dall'impiego di questo materiale<sup>63</sup>, ovvero una riflessione sulla lettura ostacolata, o comunque veicolata, dall'aspetto visivo del testo e viceversa. L'uso della plastica, infatti, produce una deformazione “interna” alla rappresentazione, perché indotta dal materiale stesso (figg.16,17).

Per Broodthaers il messaggio non può essere diretto, e da semplici osservatori non si può prendere posizione o dalla parte del testo o dalla parte dell'immagine. La lettura proposta riunisce quindi «due livelli appartenenti entrambi ad un'attitudine negativa che sembra essere quella più vicina all'attitudine artistica»<sup>64</sup>. Ma proprio quando sembra che le sue parole stiano tracciando una strada da seguire per una corretta interpretazione, l'artista cambia il tono del discorso e, ironizzando, chiamare le placche: *attrape-nigauds*.

*Attrape-nigauds* in francese significa specchietti per le allodole. E allora *Quel*

---

dal progetto della sua vita il *Musée d'Art Modern, Département des Aigles*, dai *Poèmes Industriels* e dalle *Lettres Ouvrées*, ovvero delle lettere che, in quanto direttore del suo museo, indirizza con comunicazioni di diversa natura ad un pubblico tanto generico quanto evidentemente fittizio - in questa seconda fase il linguaggio di Broodthaers si stacca definitivamente dalle correnti a lui coeve ed assume quelle specificità che lo porteranno nel 1972 ad essere invitato da Szeemann alla *Documenta 5* nella sezione “Mitologie Individuali”. La terza (1974-1975) ed ultima, a causa della precoce morte, lo vedono approdare ad un'espressione più matura e consapevole della parola e dell'immagine; segnata anche dall'entrata del cinema, sarà da lui definita il periodo *décor*. Cfr. Schwarz D., *Look! Books in plaster!* : *On the First Phase of the Work of Marcel Broodthaers* in *Marcel Broodthaers - Writings, Interviews, Photographs*, October 42... *op. cit.*, pp, 57-66.

<sup>63</sup> Da *Dix mille francs de récompense ...op. cit.*, p. 114.

<sup>64</sup> *Ibidem* (traduzione dell'autore).

*genre de nigauds attrapez-vous avec vos plaques?* (letteralmente: quale genere di sciocchi attirate con le vostre placche?); ecco la risposta:

Ceux qui prennent ces plaques pour des tableaux et les accrochent aux murs. Rien ne dit d'ailleurs que le nigaud ne soit leur auteur qui a cru être linguiste en sautant la barre de la formule Signifiant/ Signifié et qui, en fait, n'aurait que joué au professeur<sup>65</sup>.

La speculazione lascia il posto ad un'amara ironia. Gli sciocchi sono quei collezionisti che le compreranno per appenderle ai muri delle loro case, ed in fondo, lo sciocco è anche lui che ha creduto di esser un linguista per oltrepassare la linea tra significato e significante, giocando a fare il professore.

Le placche avvicinano la pratica di Broodthaers alle dinamiche di produzione e comunicazione della società dei consumi, punto di arrivo di tutta la sua ricerca. Durante un incontro del 1969 con Freddy De Vree, egli chiarisce che questa tendenza all'oggettività - inclusa la scelta della plastica - risponde all'esigenza di comunicare un messaggio sul mondo materiale e si colloca in aperta contraddizione con la sua tendenza naturale al narcisismo e alla soggettività. E specifica:

Je pourrais peut-être clarifier ce que je viens de dire à propos de ma tendance à l'objectivité à partir du choix de ce matériau, du plastique, un matériau familier, que tout le monde connaît, et qui permet de comprendre qu'il s'agit d'un message sur le monde matériel d'aujourd'hui. Ce message, cette image, ce texte, est subjectif – du moins une fois sur deux. Cette image peut être la représentation d'un poème, une allusion à l'histoire de l'art – aussi bien le passé que quelque chose qui m'à touché – Magritte par exemple<sup>66</sup>.

E a proposito del legame con Magritte continua:

J'ai beaucoup réfléchi à l'art actuel, et découvert que l'œuvre de Magritte est l'une des sources principales de l'art plastique contemporain. Dans Magritte on peut retrouver à son tour le message de Mallarmé... pour autant qu'on puisse parler de message. Ce que j'ai également remarqué, c'est que Magritte commence maintenant à jouir d'une célébrité posthume immense. Cette célébrité est particulièrement suspecte, car elle est essentiellement liée à la flembee des prix d ses tableaux, si bien que son art est en

---

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> Da *Entretien de Freddy De Vree avec Marcel Broodthaers* pubblicato in Hakkens A. (a cura di), *Marcel Broodthaers ...op. cit.*, p. 68.

fait obscurci par cette gloire. D'abord son art a été obscurci par l'ignorance, le mépris, la méconnaissance. Aujourd'hui on peut parler du contraire absolu: il est si extraordinairement célèbre que peu de gens ont eu l'occasion de voir réellement un Magritte. Je ne crois pas que je me sois servi de son langage. Au contraire, dans ces plaques de plastique avec des pipes et l'inscription de son nom, j'ai essayé de déployer son langage. J'utilise, si l'on veut, les mêmes éléments, mais je leur donne une autre orientation, une orientation réaliste. Je ne me suis pas attaché aux idées de poésie et de Mystère, je me suis plutôt servi de cette distorsion du grand et du petit, de l'objet et de sa représentation, pour faire apparaître la réalité sociologique<sup>67</sup>.

Il legame con Magritte e i surrealisti è notevole, molte placche sono caratterizzate invero da chiari riferimenti alle opere di colui che Broodthaers considera suo maestro, anche per la comune origine belga (figg.18,19). Ed a quanto pare, Magritte lo trovava più sociologo che artista. Esiste, infatti, una breve intervista immaginaria, che si compone di un ilare ed incalzante scambio di battute intrise di quel *sense of humor* belga al centro di intere riflessioni da parte dei critici<sup>68</sup>. In questo fittizio dialogo si coglie abbastanza bene la necessità di Broodthaers di investigare in maniera del tutto personale lo statuto dell'immagine, e non rassegnarsi - per quanto i predecessori fossero i suoi maestri illustri e geniali - alle soluzioni fin lì trovate ed operate. Ecco un estratto:

[...]

M.B. Que pensez-vous de ceci: ne plus considérer vos tableaux en fonction des titres qui – vous l'avez souvent déclaré – achèvent le dépaysement du spectateur et transportent l'image dans l'esprit à un niveau où elle se détache absolument de toute interprétation commune. Au contraire, retrouver les événements de la vie, de la société... bref, retracer autour de vos œuvre l'environnement disparu. Elles apparaîtraient, dès lors, comme des témoignages de l'actualité et non comme des poèmes.

R.M. Je ne comprends pas.

M.B. Ecoutez, cela ne traduit pas exactement mon option en matière d'art. Ce point de vue pourrait être intéressant. Il serait destiné à fonder une critique vivante de vos images. A mon sens, elle n'a jamais été faite.

R.M. C'est un curieux langage que vous tenez. C'est de la sociologie, cela ne m'intéresse pas. Mais si cela vous intéresse ... (il rit) ... je n'y vois pas l'inconvénient.

M.B. Vous préférez que nous parlions d'autres chose?

---

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 70.

<sup>68</sup> Cfr. *Magritte en compagnie. Du bon usage de l'Irrévérence*, Labor, Bruxelles, 1997 e Hoet J., *Irony By vision in Rene Magritte, Marcel Broodthaers, Panamarenko, Jan Fabre*, The Watari Museum of Contemporary Art, Tokyo, 1991.

R.M. Cela n'est pas une mauvaise idée.

M.B. Il y a beaucoup de chapeaux boules dans votre peinture. Pourquoi?

R.M. Ah oui.

M.B. A quelle époque de votre vie, le chapeau boule vous a-t-il? Impressionné? Avez-vous un souvenir d'enfance qui concerne un chapeau boule?<sup>69</sup>

E così conclude.

Secondo Buchloh - autore del saggio specifico su quest'opera *Open Letters, Industrial Poems*<sup>70</sup> - i *Poèmes Industriels* colgono e accolgono pienamente l'attività di critica rivolta al sistema dell'arte e alle sue leggi, nonché alle dinamiche che ne hanno sancito la trasformazione in industria culturale. L'opera può essere letta, difatti, come uno snodo tra l'accettazione delle tecniche di modernità e la dichiarazione delle strategie adottate per rivelarla e quindi demistificarla.

Partendo dal testo di Mallarmé, *The Impressionists and Edouard Manet*, apparso in *The Art Monthly Review* nel 1876, in cui si sottolinea come l'arte del tempo non potesse essere isolata dalle dinamiche politiche e industriali, Buchloh individua nei *Poèmes Industriels*, l'opera attraverso la quale si verifica l'*assumption of modernist*, ovvero il contatto, l'interazione e la manipolazione dei meccanismi di produzione industriale sia a livello del materiale (la plastica), sia della procedura (la serie di positivi e negativi prodotti in rilievo), sia del soggetto (l'osservatore che guarda immagini di parole e cose). I *poèmes Industriels* si comportano così come degli *outils visuels* e sono strumento d'indagine per comprendere quale sia il "comportamento" dell'oggetto artistico se ridotto a prodotto-merce.

Si è alle soglie degli anni Settanta, l'ascesa della società dei consumi sta portando a compimento la trasformazione delle gerarchie estetiche, mentre le masse entrano a pieno titolo nella vita culturale, sollecitando il cambiamento e lo sviluppo delle forme di percezione. Il fatto che Broodthaers insista sulle caratteristiche sopra dette (soggetto, materiali e procedure), negando di fatto la nozione di oggetto unico, lo pone in relazione sia con la pratica del Nouveau

---

<sup>69</sup> Da *Dix mille francs de récompense* ...*op. cit.*, p. 111.

<sup>70</sup> Buchloh B., *Open Letters, Industrial Poems* in *Marcel Broodthaers—Writings, Interviews, Photographs*, October 42... *op. cit.*, pp. 67 – 100.

Réalisme che con la Pop Art, oltre che direttamente con la tecnologia, nei confronti della quale nutrirà sempre una certa forma di scetticismo. E se biasimerà le due correnti coeve<sup>71</sup> per aver indirizzato la propria pratica verso i processi sociali in maniera troppo semplificata e passiva, egli proporrà - da ora in maniera costante e caparbia - un'attività di dissimulazione attraverso l'utilizzo di strategie ben precise. La maniera di frammentare tipica della poesia *fin de siècle*, le forme negative del narrare<sup>72</sup> proprie dei bartleby, insieme alla tecnica dello straniamento formalista<sup>73</sup> scese in campo nell'agone delle arti visive, incontrano la pratica dei multipli, della cancellazione e della citazione.

In relazione ai *Poèmes Industriels* si collocano, infatti, le due opere già citate e che esemplificano queste strategie: il rifacimento della poesia di Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1969), dove l'artista aveva apposto sui versi della poesia originaria delle bande nere, impedendone la lettura secondo la procedura utilizzata anche in *Pense-Bête*, e poi la *Salle Blanche*, dove letteralmente «le parole sembrano spuntare per magia nel punto in cui appaiano»<sup>74</sup>.

Se Sartre aveva indicato in Mallarmé il profeta che aveva annunciato il Novecento, per Broodthaers il poeta simbolista francese sarà la fonte stessa della

---

<sup>71</sup> Nella *Lettera Aperta* del 7.6.'68 Broodthaers chiosa: « [...] 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 ». Ed in quella successiva datata 27.06.'68: « 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 Lamelas? ».

<sup>72</sup> Le forme negative del narrare sono già note allo stesso Sklovskij come quei « racconti che presentano quel procedimento della descrizione di un'azione che non si compie mai». Sklovskij V., *La teoria...* *op. cit.*, p. 80.

<sup>73</sup> Nonostante lo straniamento sarà una strategia che tanta arte del Novecento farà propria, la sua prima formulazione avviene in ambito formalista. Sarà infatti Sklovskij a fornire un'esaustiva riflessione attraverso l'analisi dei testi di Tolstoj, in particolare. In *L'arte come procedimento*, dopo aver riportato una frase del romanziere russo: «Se tutta la complessa vita di molti passa inconsciamente, allora è come se non ci fosse mai stata», aggiunge: «ed ecco che per restituire il senso della vita, per "sentire" gli oggetti, per far sì che la pietra sia di pietra, esiste ciò che si chiama arte. Scopo dell'arte è il procedimento dello "straniamento" degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo, nell'arte, è fine a se stesso e deve essere prolungato; l'arte è una maniera di "sentire" il divenire dell'oggetto, mentre il "già compiuto" non ha importanza nell'arte». *Ivi*, p. 12.

<sup>74</sup> Scrive Benjamin a proposito della poesia di Baudelaire: « [...] Ispirazione di Hugo: le parole gli si offrono, al pari delle immagini, come una massa ondeggiante. Ispirazione di Baudelaire: grazie a una procedura profondamente studiata, le parole sembrano spuntare per magia nel punto in cui appaiano. In questa procedura l'immagine ha un ruolo fondamentale». Frammento XXXIV, *Parco Centrale* in Tiedemann R., Schweppenhäuser H. (a cura di), *Walter Benjamin. Opere... op. cit.*, p.179.

contemporaneità dal punto di vista del *medium of language*<sup>75</sup>. Egli mette in scena, infatti, la spazializzazione del linguaggio che aveva la sua origine sulla superficie bianca della pagina. Baudelaire ne aveva avvertito il richiamo, Mallarmé né era stato il padre, Apollinaire ed Aragon gli ideali prosecutori, le *Parole in Libertà* dei Futuristi e l'*Ursonate* di Schwitters, un tentativo ben riuscito di visualizzazione nel campo delle arti visive. Broodthaers elaborerà il tutto e lo restituirà sotto forma di medium mai definito e definibile in maniera univoca nel tempo.

Nella fase più matura e consapevole, egli sperimenta dei rebus da decifrare, preferisce confondere piuttosto che rivelare, costruisce una *miscellanea* di figure con l'effetto di produrre una sorta di resistenza ermetica del visivo sul linguistico e viceversa. Frattura, compone e ricompone, insomma, e come in una tautologia, spesso gli elementi (parole e cose) finiscono per annullarsi l'un l'altro, permettendo in ultima analisi il disinnesco del dispositivo. Come il «preferirei di no» di Bartleby disinnesca il linguaggio borghese, così i rebus di Broodthaers disinnescano il riconoscimento e dunque la trasmissione e la percezione convenzionale del segno, dando avvio ad una «vitalità al negativo» dell'esperienza creativa. L'apertura verso le nuove possibilità - che passa instancabilmente attraverso la più o meno dichiarata dissimulazione dei meccanismi di reificazione - raggiungerà il suo punto crioscopico nel grado zero degli oggetti all'interno del grande progetto della sua vita: il *Musée d'Art Moderne-Département des Aigles*, in particolare nella *Section des Figures*.

Per sottrarre l'oggetto all'automatismo della percezione, Broodthaers ricorre ad una tecnica già nota alle avanguardie artistiche come ai formalisti russi, ovvero lo straniamento che come scrive Sklovskij è un fenomeno che mira proprio alla creazione di una visione piuttosto che ad un riconoscimento pedissequo dell'immagine:

Scopo dell'immagine non è l'avvicinamento del suo significato alla nostra comprensione, ma la creazione di una particolare percezione dell'oggetto, la creazione della sua “visione” e non del suo “riconoscimento”.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Buchloh B., *Open Letters ... op. cit.*, p. 73.

<sup>76</sup> Sklovskij V., *La teoria... op. cit.*, p. 19.

Bisogna estrarre l'oggetto dalla serie di associazioni consuete, nella quale si trova. Bisogna rivoltare l'oggetto, come si volta un ceppo di fuoco. Il Cechov, nel suo Taccuino di appunti, c'è questo esempio : un tizio passava da quindici-trent'anni per un vicolo, ed ogni giorno leggeva l'insegna "Grande assortimento di *sigi*" e ogni giorno pensava : " Ma a chi diavolo serve un grande assortimento di marene? " Ma un giorno, chissà per quale motivo, staccarono l'insegna e la appoggiarono di fianco addosso al muro, e allora poté leggere "Grande assortimento di *sigari*". Il poeta stacca tutte le insegne dal loro posto, l'artista è sempre l'istigatore della rivolta degli oggetti. Gli oggetti insorgono, gettando via da sé i vecchi nomi ed assumendo, con un nuovo nome, un nuovo aspetto. [...] la nuova parola sta all'oggetto come un vestito nuovo. L'insegna è stata staccata. Questo è uno dei mezzi per la trasformazione dell'oggetto in qualcosa di percettibile, in qualcosa capace di diventare materiale di un'opera d'arte.<sup>77</sup>

Definita quindi la possibilità di una creazione al negativo grazie agli «scrittori del no» e alle strategie di straniamento, cancellazione, moltiplicazione e citazione, sul finire del XIX secolo un altro fenomeno si delinea all'orizzonte: la nascita dell'oggetto "menzognero", latore di insincerità che si inquadra in una perdita di identità del referente, contribuendo ad una sospensione delle significazioni in un aere di significanti – come suggerirebbe Magritte.

## 1.6 L'oggetto insincero

« Moi aussi, je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie. Cela fait un moment déjà que je ne suis bon à rien. Je suis âgé de quarante ans...  
L'idée enfin d'inventer quelque chose d'insincère me traversa l'esprit et je me suis aussitôt au travail. [...] ».

Questo è l'incipit del testo riprodotto sull'invito alla prima mostra del 1964 che accompagna l'opera *Pense-Bête*. Quasi tutti i saggi su Broodthaers iniziano riportando quest'espressione che da molti - a buon ragione - è ritenuta la sua dichiarazione d'ingresso nel mondo dell'arte. Al di là dell'atteggiamento che in francese si direbbe *piresseux*, ovvero svogliato, annoiato e tipico di una certa arte "indifferente"<sup>78</sup> o inoperosa, va sottolineata l'interpretazione che ancora

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 86.

<sup>78</sup> «Le moyen d'expression doit être subordonné à l'idée. Avec le Pop, j'ai acquis une indifférence envers



Buchloh dà a quel «qualcosa di insincero»:

[...] “something insincere” sets one of the many parameters of Broodthaers' future investigations: a continuous reflection on the status of the (art) object under the universal reign of commodity production, once the object had lost the credibility of its modernist, utopian dimension. For Broodthaers the work of art no longer operated in terms of its inherited – quintessentially modernist – dialectic : to be simultaneously the exemplary object of all commodity production and the exceptional object which denied and resisted the universality of that reign. Instead, the final subsumption of artistic production under the reign of the culture industry – and that “industry” that the *Industrials Poems* actually address – the work could now only engage in the destruction of that dialectic<sup>79</sup>.

Per il critico americano, quel «qualcosa d'insincero» è la scappatoia per uscire dalla dialettica tra *oggetto esemplare*, frutto della produzione di merci, ed *oggetto straordinario* (artistico) che resiste all'assimilazione a questo regno. Prendendo contro piede l'annosa questione copia/originale, la pratica di Broodthaers mira a spezzare la dialettica stessa per riportare l'oggetto (che sia esemplare o che sia straordinario, poco importa) su un unico piano, quello dell'industria culturale, e solo una volta immerso in questo ambiente, demistificarlo. Questo significa pienamente *assumption of modernist*: non solo avvalersi dei processi di produzione ma anche del *milieu*/ambiente in cui avviene l'assimilazione - spesso inconscia - di quella stessa cultura. Ancora una volta conviene ricorrere alla formula di agrammaticalità (*I prefer not to*) deleuziana per comprendere come Broodthaers mini il linguaggio dall'interno, cercando la rottura con le forme convenzionali di comunicazione di massa. Solo ostacolando, disturbando, distorcendo il messaggio e la sua circolazione, egli può iniziare a sfilare gli intrecci che ne articolano il tessuto. Per farlo, ha bisogno però di metterli in scena, giocando sul doppio binario finzione-realtà e con le categorie copia/originale (unico/multiplo), nonché con i diversi gradi di rappresentazione delle stesse.

I *Poèmes Industriels* costituiscono un tassello importante della sua eteroclitia

---

la plastique que je ne possédais pas avec la poésie. [...] » da *Entretien avec Marcel Broodthaers* di J.M. Vlaeminckx (1965) in Hakkens A., *Marcel Broodthaers... op. cit.*, p. 46.

<sup>79</sup> Buchloh B., *Open Letters ... op. cit.*, p. 72.

produzione perché funzionano come una porta d'accesso ai luoghi dell'industria culturale; ed eccoci dentro il museo, osservatori assorti e coinvolti nei processi legati alla decifrazione dei segni negli spazi espositivi e ai meccanismi di ricezione dell'opera-merce.

L'insincerità di cui è portatore l'oggetto non è un elemento nuovo nel dibattito artistico, ma richiama molte delle critiche e delle riflessioni sorte agli albori della società borghese nel XIX secolo. L'oggetto (artistico o artigianale) una volta divenuto merce diviene “menzognero”, poiché il suo valore non è più direttamente connesso né al suo uso men che meno alle caratteristiche materiali che lo determinano in quanto tale. Piuttosto esso diviene immagine di uno status sociale, ostaggio di un meccanismo volitivo articolato in decoro e convenzione, che sancisce le norme di comportamento e del “giusto vivere” di una comunità. Indubbiamente l'arte è sempre stata connessa a questioni di gusto legate per lo più alle scelte delle classi più abbienti che di essa ne hanno fatto il loro stendardo d'immortalità. Ma nel secolo delle rivoluzioni, in cui si assiste sì all'ascesa della classe borghese, ma oltremodo anche alla democratizzazione di un certo tipo di benessere, si è come di fronte ad un'illusione che molti letterati di allora hanno avvertito chiaramente. Alexis de Tocqueville ne è un esempio e per questo si riporta di seguito un passo delle parole dello storico dell'arte Ernst Gombrich in proposito:

“L'ipocrisia della virtù appartiene ad ogni età, ma l'ipocrisia del lusso è peculiare dei secoli democratici. Per soddisfare queste nuove brame dell'umana vanità le arti ricorrono a ogni specie d'impostura”. In queste parole Alexis de Tocqueville riassume il capitolo *Il quale spirito gli Americani coltivano le arti* nella sua classica opera *La democrazia in America*, pubblicata nel 1835. [...] Ciò che lo importuna come aveva già importunato i suoi predecessori, è l'idea di imitazioni a buon mercato che conferiscano a un oggetto un' “apparenza di splendore senza rapporto con il suo valore autentico”, e così mettono il loro proprietario in condizione di “sembrare qualcosa che non è”. Se occorresse una prova dell'interazione stretta tra gerarchie sociali ed estetiche, questa risposta alle nuove possibilità dei processi industriali la offrirebbe. Raramente l'ammirazione che proviamo per un qualsiasi oggetto bello può venire scissa dalla stima che diamo al suo valore materiale<sup>80</sup>.

---

<sup>80</sup> Gombrich, E.H., *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa* (1979), Phaidon, London, 2010, p. 53; Tocqueville de A., *La democrazia in America* (1830), Torino, UTET 2007, pp. 463-467.

«Interazione tra gerarchie sociali ed estetiche», si tenga a mente questa espressione perché sarà una delle chiavi di accesso al concetto di *décor*.

Dunque, l'idea di un oggetto latore di insincerità è un aspetto specifico del secolo precedente, verso il quale Broodthaers presta un'attenzione costante. All'Ottocento appartengono, infatti, i suoi diletti riferimenti: Grandville, Baudelaire, Mallarmé ma non solo, da questo secolo, e soprattutto dal suo crinale, egli riprende una serie di concetti/ambiente (come il *Jardin d'hiver* o lo *studio* cinematografico) che saranno il fulcro delle opere del suo ultimo periodo. Karl Marx e György Lukács sono i pensatori da cui ha inizio la riflessione sull'oggetto insincero e per entrambi, come per Baudelaire, un momento cruciale della dialettica tra *oggetto straordinario* e *oggetto esemplare* è rappresentato dalle Esposizioni Universali. L'idea di oggetto “insincero” si legata difatti alla nascita del mercato, della merce e di una classe borghese che grazie al suo possesso acquista e consolida uno status, mettendo in scena «qualcosa che non è».

Marx dedica il primo capitolo de *Il Capitale* alla merce, mettendo fin da subito in evidenza come il suo valore (che adattato ai termini in esame corrisponde al valore dell'*oggetto esemplare*) presuppone uno scambio e un processo sociale invisibili e sottesi alla forma finita e allo stadio ultimo di prodotto pronto alla mercificazione. La merce anche se sembra «a prima vista una cosa ovvia, banale» ad una più attenta analisi si rivela invece «una cosa molto ingarbugliata, piena di sottigliezze metafisiche e di ghiribizzi teologici».

Finché è valore d'uso, non v'è in essa nulla di misterioso, sia che venga considerata in quanto, per le sue proprietà, soddisfa bisogni umani, sia che riceva tali proprietà solo come prodotto del lavoro umano. È chiaro come il sole che l'uomo, con la sua attività, modifica in maniera a lui utile la forma dei materiali esistenti in natura. Per esempio, la forma del legno risulta modificata quando se ne fa un tavolo : ciò malgrado, il tavolo rimane legno, un'ordinaria cosa sensibile. Ma, non appena si presenta come merce, eccolo trasformarsi in una cosa insieme sensibile e sovrasensibile. Non solo sta coi piedi al suolo, ma si mette a testa in giù di fronte a tutte le altre merci, e dipana dalla sua testa di legno grilli ben più stupefacenti che se cominciasse a ballare da sé. [...] Da dove nasce, dunque, il carattere enigmatico del prodotto del lavoro, non appena riveste la forma di merce? Evidentemente, da questa stessa forma ».

L'enigma della merce consiste dunque semplicemente nel fatto che, a guisa di

specchio, essa rinvia agli uomini l'immagine dei caratteri sociali del loro lavoro come caratteri oggettivi degli stessi prodotti del lavoro, proprietà naturali sociali di questi oggetti; quindi rinvia loro anche l'immagine del rapporto sociale fra oggetti, rapporto esistente al di fuori dei produttori medesimi.

[...] la forma merce, e il rapporto di valore fra i prodotti del lavoro in cui essa si esprime, non hanno assolutamente nulla a che vedere con la loro natura fisica e coi rapporti materiali che ne discendono : è solo il rapporto sociale ben determinato esistente fra gli uomini che qui assume ai loro occhi la forma fantasmagorica di un rapporto fra cose. Per trovare un'analogia a questo fenomeno, dobbiamo rifugiarsi nella regione nebulosa del mondo religioso. Qui i prodotti della testa umana appaiono come figure autonome, dotate di vita propria, che stanno in rapporto l'una con l'altra e tutte insieme con gli uomini. Così accade, nel mondo delle merci, anche ai prodotti della mano umana. Questo io chiamo il feticismo che aderisce ai prodotti del lavoro non appena sono prodotti come merci, e che quindi è inseparabile dalla produzione di merci<sup>81</sup>.

L'attività di Broodthaers ha una forte valenza sociale oltre - o probabilmente prima - che estetica, ed affonda le sue radici in questi stessi processi e in un pensiero comunista-marxista (egli fu anche iscritto al Partito Comunista belga per un periodo) che - con le dovute riserve di un'ideologia prestata all'arte - non si può non prendere in considerazione, altrimenti la chiave di accesso al vasto universo di *M.B.* sarebbe preclusa o si ridurrebbe ad un'analisi semplificata di un artista cresciuto all'ombra del Sessantotto. Si ricorda che Broodthaers, del resto, non fu l'unico allora ad abbracciare una riflessione più specificatamente politica: *tutto è politica* si urlava e nello stesso campo dell'arte, per esempio, già da qualche tempo ciò che rimaneva del surrealismo - un movimento che nasceva di per sé con la pretesa di agire, mutare se non addirittura rivoluzionare l'aspetto della società nei primi decenni del XX secolo - infiammava la diatriba sulla capacità e la possibilità d'intervento dell'arte sulla realtà. Sono gli anni dell'intellettuale *engagé*, cosa che Broodthaers, al di là del periodo di occupazione del Palais des Beaux Arts di Bruxelles, non sarà mai nel senso sartriano del termine, anzi la sua personalità lo collocherà decisamente più sul versante dell'"inoperosità", anziché sulle barricate; nonostante questo egli non smetterà mai d'immaginare e lavorare, con i suoi mezzi, ad una rivoluzione dello sguardo.

---

<sup>81</sup> Macchioro A., Maffi B. (a cura di), *Karl Marx. Il Capitale. Libro primo* (1867), UTET, Torino, 1974, pp. 148-150.

Rammentando, infatti, le parole del testo con cui si è aperto il presente lavoro, *Être bien pensant ou ne pas être. Être aveugle*, egli si interroga su cosa sia l'arte e sostiene che, in particolare dopo il XIX secolo, questa domanda si sia insinuata nella mente dell'artista come in quella del direttore del museo o dell'amatore. L'arte deve essere definita in modo serio e soprattutto la si deve considerare attraverso una costante: la sua trasformazione in merchandising. Un processo sempre più incalzante che ha portato alla sovrapposizione di valori artistici e di valori commerciali (fig.23). *S'il s'agit du phénomène de réification* - scrive.

Reificazione: la parola *rei* deriva da *res* latino che significa *cosa* e che unito al verbo *facere* indica un *divenire cosa* delle persone in contatto con il mondo capitalista. Se il feticismo comporta una personificazione della merce, la reificazione un *divenire oggetto* della persona, e a quali conseguenze questi fenomeni abbiano aperto la strada anche nel campo dell'arte è noto, basti pensare alle riflessioni di Mario Perniola nel suo *Sex appeal dell'inorganico*<sup>82</sup> e alla categoria del *Post-human*<sup>83</sup> degli anni Novanta.

[...] ciò che qui importa è in che misura il commercio di merci e le sue conseguenze strutturali (struktiv) sono in grado di influire sull'intera vita esterna ed interna della società. [...] la reificazione sorta per via del rapporto di merce assume un'importanza decisiva sia per lo sviluppo oggettivo della società, sia per l'atteggiamento degli uomini di fronte ad essa; per l'assoggettamento della loro coscienza alle forme in cui si esprime questa reificazione; per i tentativi di afferrare questo processo o di ribellarsi ai suoi effetti disastrosi, di liberarsi dalla servitù di questa «seconda natura» che così ha origine.<sup>84</sup>

Le considerazioni sulla merce di Marx, come di Baudelaire e Benjamin, ruotano intorno ad un momento nevralgico del XIX secolo in cui l'oggetto sia *straordinario* come *esemplare* è stato messo in vetrina, amplificando la componente menzognera messa in luce da Tocqueville: le Esposizioni Universali.

Connesse all'industrializzazione, le Esposizioni Universali si svolsero agli inizi tra Londra e Parigi, città che nel giro di qualche decennio sarebbero diventate

---

<sup>82</sup> Perniola, M., *Sex appeal dell'inorganico* (1994), Torino, Einaudi, 2004.

<sup>83</sup> Cfr. catalogo della mostra *Post human*, tenuta a Losanna, Rivoli, Atene, Amburgo, tra il 1992-1993. Deitch, J. (a cura di), *Post human*, Idea Books European distribution, 1992.

<sup>84</sup> Lukács G., *Storia e coscienza di classe* (1923), SugarCo, Milano 1991, pp. 108-120.

delle megalopoli. Oggi come allora, durante queste esposizioni veniva data la possibilità a diverse nazioni di presentare i loro prodotti e dimostrare il loro avanzamento tecnico, scientifico e di gusto. La prima esposizione, la *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*, inaugurò a Hyde Park nel 1851. Sei milioni di visitatori in solo sei mesi, queste le cifre eccezionali per l'epoca, a dimostrazione del fatto che anche il pubblico generico aveva compreso la portata dell'iniziativa. Gli oggetti esposti erano oltre centomila e tra le quattro categorie in cui era divisa l'esposizione figurava anche: *Sculture e Arte Plastica*<sup>85</sup>.

Baudelaire scrisse tre articoli sulla seconda esposizione che si tenne a Parigi nel 1855, *l'Exposition Universelle des produits de l'Agriculture, de l'Industrie et des Beaux-Arts: Metodo di critica, Dell'idea moderna del progresso applicata alle Belle Arti e Spostamento della vitalità*<sup>86</sup>.

Il poeta francese è inesorabilmente affascinato da questo grande evento e dagli oggetti che da ogni parte del mondo erano giunti per essere esposti per la prima volta tutti in insieme, in un unico spazio, sotto gli occhi del visitatore qualunque. La bizzarra fonte di ogni bellezza, il mistero principio generatore di ogni fascino sinistro, la fede nel progresso che «getta tenebre sopra ogni oggetto della conoscenza», possibile che una simile infatuazione fosse «il segno diagnostico di una decadenza oramai più che visibile?»<sup>87</sup>. Commenta impeccabilmente Agamben questo turbamento che trapassa i tre articoli:

[...] come Bosch all'alba del capitalismo, aveva tratto dallo spettacolo dei primi grandi mercati internazionali delle Fiandre i simboli per illustrare la sua concezione mistica adamita del Regno millenario, così Baudelaire, all'inizio della seconda rivoluzione industriale, trae dalla trasfigurazione della merce nell'Esposizione Universale l'atmosfera emozionale e gli elementi simbolici della sua poetica. La grande novità che l'Esposizione aveva ormai reso evidente per un occhio accorto come il suo, era che la merce aveva cessato di essere un oggetto innocente, il cui godimento e il cui senso si esaurivano nel suo uso pratico, per caricarsi di quell'inquietante ambiguità a cui Marx doveva alludere dodici anni più tardi parlando

<sup>85</sup> Le altre erano: Materie prime, Macchinari e Invenzioni meccaniche, Manufatti. Molti degli oggetti che avevano preso parte a questa manifestazione furono raccolti nella collezione che andrà a costituire il primo museo di arti industriali, quello che oggi è il Victoria and Albert Museum di Londra. Cfr. Fiorio M.T., *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Bruno Mondadori, Milano 2011, pp. 95-97.

<sup>86</sup> Baudelaire C., *Scritti ... op.cit.*, pp. 183-202.

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 187.

del suo “carattere di feticcio” [...]. Una volta che la merce avesse liberato gli oggetti d'uso dalla schiavitù di essere utili, il confine che separava da questi ultimi l'opera d'arte e che gli artisti, dal Rinascimento in poi, avevano lavorato instancabilmente a edificare, stabilendo la supremazia della creazione artistica sul “fare” dell'artigianato e dell'operaio, diventa estremamente precario<sup>88</sup>.

L'innocenza dell'oggetto, connessa al piacere e all'appagamento procurato dal suo uso pratico, lascia il posto all'inquietudine e all'ambiguità, sentimenti che sono forieri del carattere di feticcio dell'oggetto trasformato in merce e che a sua volta, come ricoperto ormai da una maschera enigmatica, non è più immediatamente riconoscibile. L'oggetto insincero, infatti, è un oggetto in vetrina, un oggetto il cui valore non solo non corrisponde più al valore d'uso ma la cui forma viene a coincidere sempre più con quella di un pubblico che ne anela il possesso, provocando quel che già Tocqueville aveva messo in luce: il parallelismo tra le categorie estetiche e le categorie sociali.

«La mercificazione assoluta dell'opera d'arte è anche l'abolizione più radicale della merce», continua Agamben. Quindi quanto più è illimitata ed incondizionata - potremmo dire anche democratizzata - la circolazione dell'opera/merce, tanto più la sua stessa componente di merce viene negata. Me cosa significa?

Per il filosofo, Baudelaire ha intuito agli albori dell'industrializzazione l'unica possibilità per l'arte di sopravvivere alla civiltà capitalista: l'oggetto straordinario non doveva contrapporsi all'oggetto esemplare, ma assumere in sé le caratteristiche dell'oggetto merce, autonegando la sua componente tradizionalmente “artistica” di opera unica ed originale. Ecco *in nuce* la «vitalità al negativo», il procedimento alla base delle strategie della creazione contemporanea per raggirare le dinamiche dell'industria culturale. Ma, andando ancora oltre, come poteva l'opera d'arte autonegarsi? Come una copia o un multiplo potevano dirsi ancora opera d'arte? Grazie proprio al lato enigmatico, misterioso e fantasmagorico della merce stessa, grazie all'invisibile significato che ne veicola il possesso, grazie al simbolico che ne definisce l'appartenenza ad

---

<sup>88</sup> Agamben G., *Stanze ... op. cit.*, p. 49-50.

un immaginario da capitalizzare da parte della borghesia in ascesa. Le proprietà “mostruose” mostrano così la loro ombra illusiva, delocalizzando il segno attraverso l'esperienza dello choc.

Baudelaire, come Benjamin qualche decennio dopo, difatti parleranno dello choc<sup>89</sup> come una reazione istintiva di fronte alla modernità. Per il poeta *maudit* lo choc è causato dalla presenza di un oggetto che, depredato del suo valore d'uso, diviene ambiguo, svuotato di senso; per il filosofo tedesco, invece, dalla presenza degli strumenti tecnologici o *apparat*<sup>90</sup>. Ciò che oggi è scontato, come lo squillo di un telefono, allora non lo era affatto. Si immagini l'imprevedibile irruzione di un suono sconosciuto e artefatto nel silenzio di una casa male illuminata. È uno choc, un sobbalzare tra sorpresa e paura in un frammento di tempo, madido di confusione. In quell'istante misterioso e profetico risiede l'esperienza dello choc che, riportata e rinnovata nell'opera d'arte, permetterebbe in quella sospensione di significato di ribaltare i termini della percezione, e quindi della conoscenza stessa di ciò con cui si è entrati in contatto. Ma è evidente che per fare questo, l'arte così come è stata conosciuta per secoli deve autodistruggersi o appropriarsi dell'irrealtà<sup>91</sup>.

Dunque, è in questa auto-negazione dell'opera che trovano origine le pratiche al negativo. Da Mallarmé in poi, infatti, la poesia si costruirà per frammenti come parti di un qualcosa che non c'è più: un assoluto e finito poema-mondo che non potrà mai più essere evocato integralmente (si veda *La lettera di Lord Chandos*), ma solo reso presente attraverso la sua negazione. Ed ugualmente si potrebbe dire per l'opera d'arte totale dopo le avanguardie storiche.

«Come notava Ortega, la metafora sostituisce una cosa con un'altra, non tanto per giungere a questa, quanto per sfuggire a quella [...]»<sup>92</sup>. Le strategie adottate da Broodthaers si collocano esattamente all'interno di questo percorso, un percorso che passa per il *désœuvrement*, ovvero l'inoperosità<sup>93</sup>, intesa come principio

<sup>89</sup> Pinotti A., Somaini A. (a cura di), *Walter Benjamin, Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino, 2012.

<sup>90</sup> Somaini A., « *L'oggetto attualmente più importante dell'estetica* ». *Benjamin, il cinema e il « Medium della percezione »*, in *Fata Morgana: quadrimestrale di cinema e visioni*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, n.117.

<sup>91</sup> Agamben, G., *Stanze... op. cit.*, p. 52.

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>93</sup> Si anticipa una testimonianza a proposito dell'inoperosità che sarà ripresa e approfondita nel terzo



sottrattivo e non riempitivo, come un togliere e non un mettere, da cui è evidente la metafora dello scavo che tanta fortuna avrà fino ai nostri giorni.

Epifania dell'inafferrabile chiama tutto ciò Agamben. Questa espressione, che ha inizio proprio con le Esposizioni Universali, si traduce in un rinvenimento inatteso - malinconico e angosciante a volte, ironico e dissacrante delle altre - di un nuovo mondo di corrispondere, combinare ed associare le parole con le lettere, gli oggetti con le cose e ancora, le parole con gli oggetti e le lettere con le cose. Questa sensazione di soglia tra due universi sospesi in un'atmosfera non necessariamente apocalittica ma anche di gioco, in fondo, se si pensa a poesie come *Voyelles* di Rimbaud del 1871, attraversa tutta la seconda metà del XIX secolo e, come già anticipato a proposito dello choc, sarà intercettata ed indagata da Benjamin nel secolo successivo. Si legge, infatti, in uno dei suoi frammenti :

IV - [...] L'introduzione dell'allegoria risponde, con ben maggiore pregnanza, alla stessa crisi dell'arte cui intorno al 1852 era destinata a opporsi la teoria dell'*art pour l'art*. La crisi dell'arte ha ragioni tanto nella situazione tecnica quanto in quella politica<sup>94</sup>.

E così commenta, infatti, le Esposizioni Universali:

Le esposizioni universali sono luoghi di pellegrinaggio al feticcio merce. "L'Europe s'est déplacé pour voir des marchandises", dice Taine nel 1855. Le esposizioni universali sono precedute da esposizioni nazionali dell'industria, di cui la prima ha luogo nel 1798 sul Campo di Marte. Essa nasce dall'intento di "divertire le classi operaie e diventa per loro una festa di emancipazione". La classe operaia è in primo piano come cliente. L'ambito dell'industria dei divertimenti non si è ancora fermato. [...]

Le esposizioni universali trasfigurano il valore di scambio delle merci; creano un ambito in cui il loro valore d'uso passa in secondo piano; inaugurano una fantasmagoria in cui l'uomo entra per lasciarsi distrarre. L'industria dei divertimenti gli facilita questo compito, sollevandolo all'altezza della merce. Egli si abbandona alle sue manipolazioni, godendo della propria estraniamento da sé e dagli altri. - L'intronizzazione della merce e l'aureola di distrazione che la circonda è il tema segreto dell'arte di Grandville. A ciò corrisponde il dissidio fra l'elemento utopistico e l'elemento cinico di essa. Le sue arguzie della rappresentazione di oggetti morti

---

capitolo: «Je pense que tu as réussi à faire d'une oeuvre une desoeuvre, c'est-à-dire à accumuler en toi une telle quantité de travail qu'il passait pour du désœuvrement. C'est en cela d'ailleurs que tu as dépassé Marcel Duchamp, cet indépassable [...] » scrive Alain Jouffroy, profondo amico e collega di Broodthaers, in un saggio pubblicato in *Marcel Broodthaers*, Galerie Isy Brachot, Paris, 1983.

<sup>94</sup> Benjamin W., *Frammento IV, Parco Centrale* in Tiedemann R., Schweppenhäuser H. (a cura di), *Walter Benjamin. Opere... op. cit.*, p. 308.

corrispondono a ciò che Marx chiama i “capricci teologici” della merce. [...]

Le esposizioni universali edificano l'universo delle merci. Le fantasie di Grandville trasferiscono il carattere di merce all'universo. Lo modernizzano. L'anello di Saturno diventa un balcone in ferro battuto su cui gli abitanti di Saturno prendono aria la sera. [...] La moda prescrive il rituale secondo cui va adorato il feticcio merce; Grandville estende i diritti della moda agli oggetti dell'uso quotidiano e al cosmo interno. Seguendola nei suoi estremi, ne svela la natura. Essa è in conflitto con l'organico; accoppia il corpo vivente al mondo inorganico, e fa valere sul vivente i diritti del cadavere.

Il feticismo, che soggiace al sex appeal dell'inorganico, è il suo ganglio vitale. Il culto della merce lo mette al proprio servizio. [...]

La fantasmagoria della civiltà capitalistica raggiunge la sua massima realizzazione nell'Esposizione Universale del 1867. L'Impero è al culmine della sua potenza. Parigi si conferma capitale del lusso e delle mode. Offenbach detta il ritmo alla vita parigina. L'operetta è l'utopia ironica di un dominio permanente del capitale<sup>95</sup>.

Anche Benjamin quindi stigmatizza le Esposizioni Universali come quel momento in cui avviene il passaggio irreversibile: l'oggetto innocente scompare per sempre nel suo divenire merce, e fattosi latore di insincerità fa apparire come reale qualcosa che non lo è. Indubbiamente, questa componente ne aumenta il fascino, l'attrattiva, il mistero.

### **1.7 Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des figures.**

[...] se la menzogna presuppone, come sembra, l'invenzione deliberata di una finzione, ogni finzione o ogni favola non rimanda per questo a una menzogna<sup>96</sup>.

Se la menzogna, come la verità, avesse una sola faccia, saremmo in una condizione migliore. Di fatto prenderemmo per certo il contrario di quello che dicesse il bugiardo. Ma il rovescio della verità ha centomila aspetti e un campo indefinito<sup>97</sup>.

L'atto del mentire presuppone un'intenzione. Una bugia presume, infatti, l'esistenza di una qualsivoglia verità che, una volta distorta, possa ingannare l'altro. Ma il contrario di menzogna non è verità, ma piuttosto, come scrive Derrida, è veracità, ovvero qualcosa che sia conforme a verità. In questa conformità si collocano le infinite varianti della verità stessa, che attinge ad un

<sup>95</sup> Tiedemann R. (a cura di), *I “Passages” di Parigi. Walter Benjamin*, ed. it. a cura di Ganni E., Einaudi, Torino 2000, pp. 5-15.

<sup>96</sup> Derrida J., *Breve storia della menzogna. Prolegomeni* (2005), Roma, Castelvecchi Editore, 2006, p.13

<sup>97</sup> Montaigne M., *Dei Bugiardi* in Graravini F.(a cura di), *Montaigne.Saggi*, Adelphi, Milano, 1992, p. 44.

qualcosa di completamente indefinito. Presupponendo la menzogna, dunque, una messa in scena che permetta la distorsione della veracità, non è detto che quel qualcosa che viene messo in scena rimandi comunque e necessariamente ad una menzogna.

Il progetto della vita di Broodthaers, ovvero il *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, è un museo fittizio che per quattro anni, dal 1968 al 1972, funziona come una vera e propria istituzione di cui egli stesso si autoproclama direttore.

Il *Musée* nasce in pieno clima sessantottino, all'indomani dell'occupazione del Palais des Beaux Arts, perché le discussioni maturate in seno a questa esperienza potessero avere una loro continuazione ed evoluzione. La prima tappa è allestita nella casa dello stesso artista in Rue de la Pépinière nella capitale belga. Come annotato nel paragrafo precedente, secondo Schwarz, il 1968 coincide con l'inizio della cosiddetta seconda fase della produzione dell'artista e comprende, accanto al *Musée*, le *Lettres Ouvertes* e i *Poèmes Industriels*. Sarà, infatti, proprio una *Lettre Ouverte* (fig.7), indirizzata al *Cabinet des ministres de la Culture*, ad annunciare l'apertura del museo fittizio ed a proclamare (o auto-proclamare piuttosto) l'artista direttore e conservatore della struttura.

La *Section XIXème siècle* è il primo momento di un progetto che si struttura nel tempo, in luoghi e modi diversi. Questa si compone di cartoline di opere del XIX secolo, di proiezioni di diapositive e di casse di legno vuote - prese in prestito ad una ditta di trasporti di opere d'arte - che furono riconvertite in sedute per i numerosi partecipanti all'inaugurazione (fig.9).

Le sezioni successive saranno nel 1969 la *Section XVIIème siècle*, presentata alla Galerie A379089 e la *Section Littéraire. Exposition littéraire autour de Mallarmé* alla Wide White Space Gallery, entrambe ad Anversa (nella *Section Littéraire* sono esposte per la prima volta più versioni di *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*); nello stesso anno l'effimera *Section Documentaire*, dove Broodthaers, con indosso un caschetto con su scritto «Museum», traccia la pianta del museo nella sabbia della spiaggia belga di Le Coq. Nel 1970 la *Section Foklorique* vedrà la luce al Zeeus Museum a Middleburg e la *Section XIXème*

*Siècle (bis)* ritornerà per soli due giorni (il 14 e 15 febbraio) alla Staatliche Kunsthalle di Düsseldorf. Tra il 1970 e il 1971, come una qualsiasi azienda, il museo denuncerà il dissesto e imbandisce la *Section Financière*: un lingotto d'oro verrà messo all'asta per scongiurare la vendita a causa del fallimento. Nel 1971 sarà organizzata la *Section Cinéma*, in un sotterraneo di una casa di Düsseldorf, in Burgplatz 12. Mentre 1972 segnerà la fine dell'avventura del museo fittizio con due delle più significative sezioni: la strepitosa *Section des Figures. L'Aigle de l'Oligocène à nos jours* alla Stadtische Kunsthalle di Dusseldorf, su invito di Jürgen Harten e la *Section Publicité* alla Documenta 5 di Harald Szeemann; dove avranno luogo anche la *Section d'Art Moderne* e il *Musée d'Art Ancien, Département des Aigles, Galerie du XXème siècle*.

Ce musée est un musée fictif. Il joue une fois le rôle d'une parodie politique des manifestations artistiques, une autre fois celui d'une parodie artistique des événements politiques. Ce que font d'ailleurs les musées officiels et les organes comme la Documenta. Avec toutefois la différence qu'une fiction permet de saisir la réalité et en même temps ce qu'elle cache. Fondé en 1968 à Bruxelles, sous la pression des vues politiques du moment, ce musée ferme ses portes avec Documenta. Il sera passé d'une forme héroïque et solitaire à une forme voisine de la consécration grâce à l'aide de la Kunsthalle de Düsseldorf et celle de la Documenta [...] <sup>98</sup>.

Bizzarra la sorte: il museo fittizio che apriva quattro anni prima nell'abitazione dell'artista e che si proponeva di indagare le dinamiche relative al museo, alla sua economia, alla creazione ed esposizione di una collezione, allo statuto dell'opera d'arte, viene fagocitato dallo stesso circuito che aveva preteso di mettere in scena, dando vita, durante l'atto finale, ad una rappresentazione dentro la rappresentazione (ciò che viene messo in mostra nella *Section Publicité* sono le immagini degli oggetti presentati nella *Section des Figures*). Si deve aggiungere comunque che Documenta 5 ha segnato non solo la storia delle esposizioni, grazie alla presenza e alle scelte dell'*exhibition maker* più famoso al mondo, ma anche quella dei linguaggi dell'arte contemporanea per la presenza degli artisti più significativi del panorama internazionale <sup>99</sup>.

<sup>98</sup> Dal pamphlet *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Sections Art Moderne et Publicité* distribuito durante Documenta 5 a Kassel, in Hakkens A. (a cura di), *Marcel Broodthaers.. op. cit.*, p. 92.

<sup>99</sup> Sulla sezione Mitologie Individuali, in cui era incluso Broodthaers, si riportano le parole dello stesso

Il progetto del *Musée*<sup>100</sup>, tutt'oggi, risulta straordinario per la sua capacità di assimilazione, rappresentazione e delocalizzazione delle dinamiche a cui è soggetta l'opera d'arte nell'epoca del capitalismo avanzato. La sezione che colpisce di più di ogni altra per la meticolosità e straordinarietà della visione è la *Section des Figures* (fig.10), riallestita per la prima volta dal 1972 alla Monnaie de Paris in occasione della mostra *Marcel Broodthaers. Musée d'Art Moderne-Département des Aigles* nel 2015 (figg.11,12,13).

Nel testo intitolato *Le Degré Zéro*, Broodthaers sottolinea a proposito della messa in scena di una collezione o, in generale, dell'esposizione di un'opera, che esiste una tendenza alla manipolazione che deriva dal fatto che i musei, come tutti gli istituti di esposizione, in cui include anche ospedali e prigioni, sono espressione di gerarchie e di norme sociali *modernisées*. Avendo più volte nel corso del capitolo evidenziato che l'azione dell'arte, per quanto marginale, non possa essere collocata al di fuori di un contesto sociale, è intuibile perché nella *Section des Figures*, egli si propone di «neutraliser la valeur d'usage du symbole de l'Aigle et la réduire à son degré zéro pour introduire des dimensions critiques dans l'histoire et l'usage de ce symbole»<sup>101</sup>. Ma come raggiunge lo scopo? Cosa vuol dire neutralizzare il valore d'uso di un simbolo, ridurlo al suo grado zero e

---

Szeeman:«Essa è la vita concentrata sotto forma di esposizione e conseguentemente può essere considerata come un tentativo sensibile o comprensibile di classificazione, come una struttura celebrativa e una progressione intellegibile, come un processo che mira a “mettere in evidenza, sottolineare la perpetua specificità realista dell'opera d'arte sull'arte triviale e sull'oggetto di basso stato (immondo o pornografico) al fine di percorrere nell'ordine le differenti tappe della sua importanza sociale; queste si situano tra la rappresentazione funzionale della realtà e la critica sociale, inglobando il realismo accademico, la pubblicità commerciale, la propaganda politica, la creazione delle nuove forme, la critica dei differenti stili d'espressione artistica e la critica teorica. [...] il corpo comemateriale artistico [...] preoccupa questa società e la mette in questione». In Szeemann H., *Ecrire les expositions*, La lettre volée, Paris 1996, p. 29 (trad.it. dell'autore).

L'obiettivo di Szeemann era rendere percettibile/visibile nelle Mitologie un'attitudine esemplare vissuta in quanto *individuum*, ovvero riportare l'attenzione sulla soggettività, nella speranza finale di costruire una società migliore, una società in cui le attitudini non avranno più solo una forma ma anche un significato. Ingeborg Bachmann offre una delle interpretazioni più pertinenti a riguardo, definendole come «spazio spirituale nel quale l'individuo pone dei segnali e dei simboli che, per lui, esprimono l'universo». *Ivi*, p.49. Pertanto siffatte mitologie si configurano come *topoi* carichi di energia, dove segni, segnali, simboli provenienti da un vissuto individuale e personale vogliono significare il mondo.

<sup>100</sup> Per la letteratura intorno al progetto si segnalano in particolare due saggi: David C., *Le Musée du signe* in *Marcel Broodthaers, (rétrospective)*, Galerie nationale du Jeu de Paume, Édition du Jeu de Paume/ RMN, Paris, 1991, pp. 17-23 e Crimp D., *This is not museum* in *Marcel Broodthaers*, Walker Art Center, Minneapolis, Rizzoli International Publications, New York, 1989.

<sup>101</sup> Broodthaers M., *Le degré Zéro*, Heute Kunst, Milano 1973 in Hakkens A. (a cura di), *Marcel Broodthaers... op. cit.*, p. 95.

introdurre una dimensione critica nella storia e nell'uso dello stesso simbolo?

La *Section des Figures. L'Aigle de l'Oligocène à nos jours*, allestita alla Kunsthalle de Düsseldorf nel 1972, si compone di più di 400 oggetti, tra quadri e sculture che raffigurano un'aquila; tutti sono accompagnati dall'etichetta «ceci n'est pas un objet d'art» (in francese, tedesco o inglese) e dall'abbreviazione «fig.» (figura) seguita da un numero arbitrariamente scelto per indicare ogni oggetto. La sezione è costituita da opere d'arte chieste da Broodthaers, in quanto direttore del museo, direttamente ad artisti (Gerhard Richter, Sigmar Polke, Georg Baselitz, Richard Hamilton), da oggetti archeologici presi in prestito dal *Département des Antiquités Orientales* del Louvre, da monete derivanti dalla collezione della Monnaie de Paris e da semplici proiezioni di diapositive. Una sola è la costante: l'aquila. Si dice che Szeemann quando invitò Broodthaers a Documenta avrebbe voluto esporre proprio la *Section des Figures*, ma l'artista, che non espose mai la stessa opera due volte, si rifiutò e da qui nacque la *Section Publicité*, ovvero la rappresentazione per immagini della sezione precedente.

La presenza dell'etichetta, proprio perché non si comporta come una didascalia con trascritto un titolo o un codice di catalogazione, non instaura alcuna distinzione di ordine gerarchico, estetico o quantitativo tra gli oggetti, anzi ne annulla le possibili classificazioni. E, nonostante le differenze, la modalità rappresentativa pone tutti gli oggetti su un piano simile, mettendone in risalto le specificità individuali. Questo tipo di esposizione permette di sottrarre l'oggetto alla manipolazione - di cui si diceva sopra -, ovvero di svincolarlo da qualsiasi tipo di pregiudizio sociale che condizionerebbe la visione<sup>102</sup> e di presentarlo come se si stesse sfogliando una vecchia enciclopedia illustrata, magicamente divenuta in 3D. Ciò che chiede Broodthaers al fruitore è di entrare in un più complesso rapporto con gli oggetti una volta liberati dalla convenzionale percezione.

---

<sup>102</sup> « La fiction du Musée d'Art Moderne - Département des Aigles et l'un de ses développements dans la Section des Figures (L'Aigle de l'Oligocène à nos jours) exposés à la Kunsthalle de Dusseldorf en 1972, en instaurant un rapport de force entre la "violence institutionnalisée" du musée et la "violence poétique" d'un ressemblant arbitraire, contingent et éphémère d'objets hétéroclites ( de l'étiquette de boîte de camembert à l'aigle précolombien ) met au jour les "conditions de vérité" de la présentation muséale». David C., *Le Musée du signe ... op. cit.*, p. 20.

Per attivare questo processo, l'artista si serve di una serie di stratagemmi attinti direttamente dal mondo dell'arte e della poesia. Prima di procedere sul rapporto con i padri putativi, Duchamp e Magritte esplicitamente richiamati nell'opera, una precisazione sull'espressione “grado zero”.

In linguistica il grado zero si ritrova in quella regola detta apofonia. La parola, in greco come in latino, si divide in radice e suffisso e cambia declinazione a seconda della sua posizione nel discorso. In questa alternanza, il grado zero corrisponde esattamente all'assenza vocalica. L'aquila di Broodthaers non è declinabile, non ha un posto nel discorso, non è né soggetto né complemento oggetto, non si può accordare ad alcuna particella che ne indichi il movimento, la causa, la collocazione, non ha genere e non si associa ad alcun aggettivo, essa è un'idea.

Le public est confronté aux objets d'art suivants : toutes sortes d'aigles dont certains possèdent une lourde dimension symbolique et historique. La nature de cette confrontation est déterminée par l'inscription négative : « Ceci n'est pas... cece n'est pas une ouvre d'art ». Cela ne signifie rien d'autre que : mes braves gens, comme vous êtes aveugles!

On se trouve donc devant ce choix : ou bien l'information relative à l'art dit moderne a fait son effet, et chaque aigle devient simplement un élément d'une méthode; ou bien l'inscription est là comme pure absurdité – c'est – à- dire qu'elle continue à se situer en-dessous du niveau de la discussion relative à la validité, par exemple, des idées de Duchamp et de Magritte – alors, l'exposition se déroule de nouveau selon les principes classiques : l'aigle dans l'art, dans l'histoire, dans l'ethnologie, dans le folklore... Je suis certain que j'aurais aussi peu de chance avec le serpent, le lion ou le taureau<sup>103</sup>.

La *Section des Figures* mira a rivelare la reazione dello spettatore di fronte ad un'opera di cui il museo decide la disposizione in rapporto alle parole (etichetta) e, come già aveva fatto Magritte ne *La trahison des images* (1929), mette in luce il carattere autocratico e convenzionale del linguaggio. Era stato Duchamp con l'invenzione del ready-made, a ridurre l'opera d'arte a puro enunciato, prelevando l'oggetto direttamente dalla realtà, venendo meno al principio dell'artista-demiurgo e legittimando lo statuto dell'opera d'arte attraverso la sola dichiarazione dell'artista e/o del contesto (museo o galleria): *ceci est une œuvre*

---

<sup>103</sup> Broodthaers in *Methode e Adler/Ideologie/Publikum* nel catalogo alla mostra *Section des Figures*, Dusseldorf (1972) in Hakkens A. (a cura di), *Marcel Broodthaers... op. cit.*, p. 87.

*d'art*, indipendentemente dalle caratteristiche tecniche e formali dell'opera stessa. Ciò che Broodthaers propone attraverso la *Section des Figures* è il superamento dei due maestri (Magritte e Duchamp): l'oggetto, liberato dal suo asservimento al linguaggio e riportato al grado zero in quanto figura, si sottrae ad una convenzionale e abituale decodificazione. In questo, anche l'*ars combinatoria* tipica del surrealismo viene oltrepassata, in quanto la pratica messa in atto non porta con sé alcun tipo di riferimento all'automaticità o all'inconscio, ma l'oggetto (in quanto grado zero) funziona come una *radice*, qualcosa che esiste e che è lì indipendentemente dal suo è stato e che, dopo il disinnescamento, attende di essere utilizzato in altri e nuovi accostamenti.

Qu'il s'agisse d'un urinoir (1917) signé « R. Mutt » ou d'un diobjet trouvé, chaque objet quelconque peut être élevé au rang d'oeuvre d'art. L'artiste définit cet objet de façon à ce qu'il n'ait pas d'autre avenir que le musée. Depuis Duchamp l'artiste est l'auteur d'une définition.

Initialement, l'initiative de Duchamp avait pour but d'ébranler le pouvoir des jurys et des écoles. Bien qu'estompée, elle domine aujourd'hui, avec l'appui des collectionneurs et des marchands, un domaine étendu de l'art contemporain. Les deux aspects seront éclairés ici.

La survivance de cette initiative est démontrée en outre par le fait que les artistes appliquent actuellement la définition de ce qu'est l'art à la définition elle-même – au langage de la définition – et font surgir ainsi toute une sous-littérature.

Magritte

Lisez le texte de M. Foucault

*Ceci n'est pas une pipe*<sup>104</sup>

Come Broodthaers sostiene nel testo che accompagna il catalogo alla mostra, l'immagine che si ha dell'aquila nell'immaginario comune non corrisponde alla realtà, visto che dalla maggior parte degli specialisti essa è descritta in termini “patetici”. Questo significa che la percezione che si ha di lei non deriva dalle caratteristiche etologiche del rapace, ma dall'immaginario che dell'aquila ha fatto il simbolo della grandezza, dell'autorità, della potenza, dello spirito divino, della conquista e dell'Imperialismo, secondo un modello di fruizione sociale dei simboli<sup>105</sup>.

---

<sup>104</sup> *Ivi*, p. 85.

<sup>105</sup> «[...] L'exposition des Aigles constitue la critique la plus méthodique d'un modèle de pratique artistique qui prend appui sur la linguistique et construit la suprématie du signifiant en éliminant en



Fig. 2

L'aigle, tout comme le tigre de papier, est un monstre faible. Il habite dans des musées publics. Cela se reflète aussi dans mon musée fictif que j'ai fondé en 1968 et baptisé *Département des Aigles*. L'aigle de papier possède un caractère dédoublé. D'un part, il représente le rôle d'une parodie sociale de produits artistiques, d'autre part celui d'une parodie artistique de relations sociales. [...] je crois toutefois qu'une fiction telle que mon musée offre la possibilité de prendre barre tant sur la réalité que sur ce qu'elle cache.

Fig. 0

Le concept de l'exposition se fonde sur l'identité de l'aigle comme idée et de l'art comme idée. L'intention est d'inciter à une attitude critique à l'égard de la manière dont l'art est présenté en public. En ce qui concerne le domaine de la perception par le public, je constate que les habitudes et les fixations personnelles s'opposent à une "lecture" exempte de préjugés. Cependant, la plaquette avec l'inscription "Ceci n'est pas une oeuvre d'art" joue un certain rôle. Elle gêne la projection narcissique du visiteur dans l'objet qu'il regarde, mais sa conscience n'est pas atteinte<sup>106</sup>.

L'intenzione dell'artista è di strappare l'uccello all'indeterminatezza e dell'abbacinamento dell'immaginario etere per riportarlo alla concretezza e alla solidità della terra, di «déloger du ciel imaginaire où il vole depuis des siècles et nous menace de sa foudre - en pierre, en bois, enrobé d'or ou d'acier inoxydable»<sup>107</sup>.

E alla domanda che molti si son fatti di fronte a questo lavoro, perché l'aquila? Oltre alle risposte più immediate rispetto a quello che sinora è stato detto (soprattutto se si pensa che l'esposizione è stata organizzata in Germania, dove l'aquila era stato uno dei simboli del Terzo Reich), ovvero la sua corrispondenza con un ideale di forza e potenza che viene qui equiparato anche a quello del museo, in quanto rappresentante di un potere culturale ufficiale ed istituzionalizzato, ve ne è un'altra, meno nota, che rimanda alla forza visionaria delle parole. Vi è, infatti, una poesia del 1961, *Le Zodiaque*, che fa parte della raccolta *La Bête noire*, nei cui versi appare l'allegoria dell'aquila: «Tristesse, envol de canards sauvages./ Mélancolie, aigre château des aigles», i versi

---

bloc le sujet, l'historique, le contextuel et le politique. Le triomphalisme de l'art conceptuel en 1972 est totalement démoli par cette exposition». Commenta Buchloh in *L'Action restreinte -L'art moderne selon Mallarmé (conférences) / Marcel Broodthaers trente ans plus tard (une conversation)*, les Presses du Réel, Paris, 2006, p. 94.

<sup>106</sup> Broodthaers in *Section des Figures* in Hakkens A. (a cura di), *Marcel Broodthaers... op. cit.*, p. 89.

<sup>107</sup> *Ivi*, p. 90-91.

risalgono in realtà al 1957 (fig.14). E non casualmente, solo un oggetto nell'allestimento è privo dell'aquila e porta l'etichetta con su scritto «Fig.0»: è un quadro di mediocre fattura, acquistato probabilmente in uno dei numerosi *bric à brac* che l'artista usava frequentare, rappresenta un castello immerso in un paesaggio montano, mesto e pacato, ma nonostante questa apparente tranquillità che lo pervade, un piglio malinconico si fa avanti in chi lo osserva (fig.15).

Catherine David nel testo del catalogo che accompagna la prima mostra di Broodthaers a Parigi presso La Galerie nationale du Jeu de Paume nel 1991, parla del *Musée* come un *Museo del segno*<sup>108</sup>. Riprendendo il fenomeno del testuale con cui si è iniziato il capitolo e la «passione del segno» come una forma di “resistenza” alla sua stessa disintegrazione, nella *Section des Figures* si può riconoscere come il testuale venga utilizzato. Non solo resistenza, ma meccanismo di apertura a nuove prospettive. Come sottolinea David, bisogna fare attenzione però a non spingersi troppo nell'ambito del teorico, perché per quanto Broodthaers possa essere considerato un interprete della critica dell'economia del segno ispirata alle letture di Mallarmé, Goldman, Foucault, Lacan, Barthes o Derrida, la sua riflessione tocca sempre e solo questioni essenziali alla natura, alla funzione dell'arte e dell'atto estetico nell'era del capitalismo avanzato.

Pratiquant l'art comme un “caprice” mais conscient des déterminismes économiques et sociaux, Broodthaers témoigne paradoxalement de la volonté d'assumer son rapport à l'histoire sans renoncer à marquer clairement sa position de sujet singulier<sup>109</sup>.

Questa precisazione ricondotta all'inclusione di una sezione del *Musée*, la *Section Publicité*, all'interno delle *Mitologie Individuali* di Szeemann, iscrive l'artista in un periodo determinato del secolo corso con altre personalità, come Beuys per esempio, ma al contempo lo proietta in una dimensione “altra”, critica e singolare.

Sono chiare le analogie con *Il grado zero della scrittura* di Barthes riguardo la

---

<sup>108</sup> David C., *Le Musée du signe ... op. cit.*, pp. 17-22.

<sup>109</sup> *Ivi*, p. 20.

concezione del grado zero. Si è già detto di come il filosofo francese in questo saggio rifletta sul linguaggio scritto, individuando nella scrittura la funzione specifica di essere in «rapporto tra la creazione e la società» e nella forma utopica di un grado zero, l'annullamento della componente referenziale e l'emersione di una scrittura bianca, trasparente e impassibile che escludendo la sua relazione con la società estrometterebbe anche l'ideologia. Ed invero, l'unica costante che attraversa l'universo-Broodthaers è la ricerca spasmodica di un *come* perché non avvenga la sussunzione della sua opera nell'industria culturale, espressione di un sapere “vincolato”, che induce ad una percezione condizionata della realtà e della sua rappresentazione.

Alla luce di quanto detto, si chiarifica sempre più il concetto di *unicum* (che si accorda non solo ai *Poèmes Industriels*, ma fondamentalmente ad ogni sua *pièce*), inteso non tanto come originale opposto alla copia, ma come quella capacità di discrezione, in senso guicciardiniano quasi, di cui l'uomo dispone per comprendere la realtà nelle sue infinite sfaccettature e di cui si può avvalere per agire e reagire al corso della storia, senza esserne necessariamente travolto, ma preservando con lucida consapevolezza il *particulare*, cioè un proprio punto di vista e un proprio obiettivo.

Infine, prima di passare al periodo *décor*, è necessario un ultimo parallelismo con l'unico autore che viene citato esplicitamente<sup>110</sup> nel testo in catalogo della *Section des Figures*, intitolato *Methode*, dove chiosa: «Lisez le texte de M. Foucault *Ceci n'est pas une pipe*»<sup>111</sup>, dunque Michel Foucault.

*Ceci n'est pas une pipe*<sup>112</sup> è un volumetto pubblicato per la prima volta nel 1966 in cui Foucault rilegge *La trahison des images* di Magritte, ripresa dallo stesso Broodthaers in una delle sue placche. Per il filosofo francese l'opera madre del surrealismo costituisce un procedimento avanzato e lungimirante perché per la prima volta la pittura accoglie l'elemento linguistico nella sua rappresentazione,

---

<sup>110</sup> « [...] De tous les gens de l'époque, je crois que c'est Barthes qui l'intéressait le plus. Je me souviens aussi qu'à Dusseldorf, il avait *Les Mots et les choses* de Foucault sur la table de nuit, comme une espace de bible. Mais j'avais le très nette impression qu'il ne le lisait pas » così risponde Oppitz, etnologo e amico di Broodthaers alle domande di Buchloh sulla possibile matrice strutturalista dell'artista belga. Cfr. *L'Action restreinte ... op. cit.*, p. 91.

<sup>111</sup> Broodthaers in *Section des figures* in Hakkens A. (a cura di), *Marcel Broodthaers...op. cit.*, p. 85.

<sup>112</sup> Foucault M., *Questo non è una pipa* (1973), SE, Milano, 1988.

minando dall'interno il principio della corrispondenza tra ciò che è e ciò che si afferma di vedere. La parola uccide la referenza con la cosa e la corporeità della forma fa collassare il peso degli oggetti, così che le lettere, per quanto definite, una volta entrate nel campo della visione, distorcono e disturbano il messaggio. Per analizzare la portata dell'opera nel campo delle arti e non solo, inizialmente, Foucault richiama l'immagine del calligramma, ma successivamente ne afferma lo stesso superamento nel rapporto che lega la figura muta della pipa, apparentemente abbastanza riconoscibile, alla sua didascalia che ne dà il senso o le "istruzione per l'uso". Naturalmente le parole sono usate in modo paradossale, tautologicamente, come farà anche Broodthaers nelle placche, con lo scopo di spezzare la catena di senso, aprendo a nuove similitudini. Ed a proposito di similitudini è interessante la distinzione che il filosofo francese propone :

Mi sembra che Magritte abbia disgiunto la similitudine dalla somiglianza e abbia fatto agire la prima contro la seconda. La somiglianza ha un "padrone" : un elemento originario che ordina e gerarchizza partendo da se stesso tutte le copie sempre più sbiadite che è possibile trarne. Somigliare presuppone un referente primario che prescrive e classifica. Il simile si sviluppa in serie che non hanno inizio né fine, che sono percorribili in un senso o nell'altro, che non obbediscono ad alcuna gerarchia, ma si propagano di piccole differenze. La somiglianza serve alla rappresentazione, che regna su di essa; la similitudine serve alla ripetizione, che corre attraverso di essa.<sup>113</sup>

La similitudine è una delle categorie epistemologiche che Foucault in *Le parole e le cose*<sup>114</sup> fa risalire al periodo classico (fino al XVI, XVII secolo). Essa si compone di altre sotto-categorie: la *convenientia*, l'*aemulatio*, l'analogia e le simpatie. In quest'epoca ancora l'uomo non era al centro del sapere; solo l'era successiva, quella che il filosofo trova esemplificata nell'assenza del soggetto dall'opera *Las Meninas* di Velázquez e che coincide con la pura rappresentazione, ovvero con la rappresentazione della rappresentazione, pone l'uomo al centro della conoscenza. Mutano quindi le categorie epistemologiche e il linguaggio si stacca dalle cose, tanto che di Mallarmé dirà che «è la parola stessa nella sua solitudine, nella sua vibrazione fragile, nel suo nulla - non già

---

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>114</sup> Foucault M., *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane* (1966), BUR Rizzoli, Milano, 2013.

insomma il senso della parola, ma il suo essere enigmatico e precario» e la sua è come «una cerimonia del Libro in cui il discorso verrebbe a comporsi da solo»<sup>115</sup>.

*Le Musée d'Art Moderne serait alors celui du sens. Il resterait alors à savoir si l'art existe ailleurs que sur un plan négatif*<sup>116</sup>.

---

<sup>115</sup> *Ivi*, pp. 329-330.

<sup>116</sup> Da *Dix mille francs de récompense* in Hakkens A. ( a cura di), *Marcel Broodthaers...op. cit.*, p. 120.

## II CAPITOLO. Dall'oggetto al *décor*: verso la costruzione di uno spazio della convenzione, del gioco e della finzione

### 2.1 Il *Cosmo* di Gombrowicz e le *Cose* di Perec

«1962 - Che cos'è un romanzo giallo? Un tentativo di organizzare il caos. Per questo il mio *Cosmo*, che mi piace chiamare un “romanzo sulla formazione della realtà” sarà una specie di racconto giallo»<sup>117</sup>.

Lo sguardo del protagonista, Witold, quello del fedele compagno, Fucsio, e sullo sfondo le annoiate conversazioni e i tediosi movimenti di Leo, Gina, Lena, Caterina, il prete, Pallina e Luigi che finisce impiccato con le sue scarpe gialle come prima di lui l'uccello, il bastoncino, il gatto. Questa è la combinazione (apparentemente) casuale che sorregge l'intreccio di *Cosmo*, l'ultimo romanzo di Witold Gombrowicz - lo scrittore polacco già autore di *Pornografia* - pubblicato nel 1965 e che gli valse il prestigioso Prix International de Littérature nel 1967. Una combinazione di personaggi che si muove nel mezzo di una combinatoria di oggetti (anch'essi apparentemente casuali) in un luogo abbandonato, dove «il vuoto della nostra noia s'incontrava con il vuoto di questi presunti segni, indizi, che non erano indizi, con tutta questa buffonata: due vuoti e noi tra di essi»<sup>118</sup>. All'indifferenza dei personaggi corrisponde l'indifferenza degli oggetti: gli uomini non hanno una storia al di fuori dell'angosciante perimetro che le parole iscrivono all'interno della pagina bianca e similmente gli oggetti non hanno una funzione, non hanno un peso specifico, non sembra neanche siano fatti di una qualche materia nello spazio che li contiene. Uomini e cose si ritrovano uniti in un unico grande cosmo governato dalla noia e dal caos. Il ruolo di investigatori, ricoperto in una prima parte da Witold e Fucsio, sembra essere l'unico motore d'azione per una scena che altrimenti collasserebbe per la sua stessa astenia. Sulla scia di un indizio, per quanto bizzarro e inusuale - come l'impiccagione di un uccello e ancor più di un bastoncino -, prende le mosse la *quête*, la domanda che

---

<sup>117</sup> Gombrowicz W., *Cosmo* (1965), Feltrinelli, Milano, 2004, p. 205.

<sup>118</sup> *Ivi*, p. 57.

interroga il mondo. La risposta però non arriva e tutto resta sospeso sulla soglia di un buco nero appena un attimo prima del risucchio finale.

In questa sequela di assurdità che svela una cosmogonia priva di logica, il punto nevralgico che capovolge la situazione e dà inizio alla seconda parte del romanzo, è quando Witold, vagante alla ricerca di indizi che lo portino a svelare il colpevole delle impiccagioni, si dirige verso la stanza di Lena e dalla finestra la scorge in compagnia del marito Luigi. Lei ha un asciugamano da bagno sulle spalle, lui un gilet e tiene in mano una teiera, una teiera...

[...] mi aspettavo di tutto. Ma non una teiera. bisogna capire che cos'è una goccia che fa traboccare il vaso. Che cosa sia "il troppo". Esiste qualcosa come un eccesso di realtà, il suo ingrandirsi che non è più sopportabile. Dopo tanti oggetti, che non potrei nemmeno enumerare, gli aghi, le rane, il passero, il bastoncino, la stanga, il pennino, la buccia di limone, il cartone eccetera, il camino, il tappo, la spaccatura, la grondaia, la mano, le palline, il pane ecc.ecc., le zolle, la rete, il fil di ferro, il letto, le pietruzze, lo stuzzicadenti, il pollo, i brufoli, i golfi, le isole, l'ago e così via e via e via, fino alla noia, alla saturazione, e ora questa teiera, cascata come un capello nella minestra, come la quinta ruota di un carro, a sé, gratis, come il lusso del caos. Basta. Mi si stringeva la gola. Questa non la inghiottirò. Non ce la faccio. È già abbastanza. Tornarsene a casa. [...]<sup>119</sup>

Allora lei si toglie la camicetta, lui le si avvicina, Witold continua a spiare dalla finestra, la luce si spegne, c'è buio, eppure nella sua testa rimane sempre e solo fissa l'immagine della teiera. Un'ossessione visiva priva di ogni scopo, ogni funzione, ogni spiegazione. Si allontana ma ...

[...] mi stavo già avvicinando alla veranda. Sulla balaustra sedeva il gatto di lena, David, e quando mi vide si alzò e fece la gobba per farsi accarezzare. Lo afferrai con forza per la collottola, cominciai a strangolarlo, mi passò per la mente, come un lampo, che sto facendo, ma pensai che ormai era troppo tardi, con tutte le forze stringevo le mani. Lo strangolai. Ricadde penzolini<sup>120</sup>.

La *quête* ha fine, l'investigatore diventa l'indiziato, la teiera-cosa diviene la cosa-gatto e la stessa forza che aveva avviato i primi movimenti diventa centripeta e

---

<sup>119</sup> *Ivi*, p.73.

<sup>120</sup> *Ivi*, p.74.

vortica su se stessa. Il protagonista davanti a questo eccesso di realtà, distoglie le sue attenzioni dall'indagine e si immerge in questo eccesso, ne diventa parte, diventa caos, diventa cosa. L'idea che un'azione potesse interferire e mutare i disequilibri in equilibri, lo terrorizza. Poco prima di perquisire infatti la camera di Caterina, sospettata di essere la colpevole delle impiccagioni, Witold si ritrova a riflettere tra sé e sé:

fissavo le macerie e anche lui [Fucio]: era come se ci volessi individuare la deviazione insignificante, ma zozza, del labbro e, in effetti, accadeva che le macerie, i bilancini, i finimenti, il ciarpame pulsassero con l'atmosfera di viscidità roteante, con il disegno di questa deviazione...insieme al portacenere, la rete del letto, il serrare e il dischiudere... e tutto ciò vibrava, ribolliva, giungendo fino a Lena, il che mi terrorizzava, poiché, pensai che di nuovo ci saremmo messi di nuovo in azione e agendo avremmo creato la realtà... [...] perquisire, guardare, verificare! Verificare! Och, l'azione chiarificatrice! E, och l'azione oscurante, che introduce nella notte, nella chimera!<sup>121</sup>

Solipsismo, onanismo, voyeurismo: sono i tratti della personalità del protagonista e sono propri di un disagio davanti agli oggetti che si moltiplicano, pullulano dentro e fuori dalle case e, come nota Jean Baudrillard - che proprio in quegli anni pubblica *Il sistema degli oggetti*<sup>122</sup> -, per la prima volta nella storia circondano gli uomini in numero maggiore rispetto agli altri uomini. E se nel XIX secolo i disegni di Grandville e la penna di Poe<sup>123</sup> avevano animato, rendendoli mostruosi, questi oggetti, in piena società dei consumi il fenomeno si esaspera e si capovolge, non sono le cose ad umanizzarsi ma gli uomini a trasformarsi in cose. E la scrittura diventa celibe<sup>124</sup>.

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 59.

<sup>122</sup> Baudrillard J., *Il sistema degli oggetti* (1968), Bompiani, Milano, 2003.

<sup>123</sup> Oltre alle illustrazione di Grandville, si fa riferimento a Poe in particolare per il racconto *L'Angelo del Bizzarro* pubblicato nel 1844 (ultima edizione italiana: in *Edgar Allan Poe. I racconti*, ET Biblioteca 46, Einaudi, 2009).

<sup>124</sup> Nel processo di reificazione, la scrittura acquista un ruolo particolare. Essa per esempio, in quanto, pratica produttiva che fabbrica - e non riceve passivamente - l'artefatto di un altro "mondo", viene indagata qualche anno più avanti dallo studioso e gesuita francese, Michel De Certeau come attività che riesce a riposizionare il ruolo del consumatore da passivo ad attivo (da spettatore ad attore). L'indagine di De Certeau si struttura in una serie di analisi sulle pratiche sociali che rivelano come le abitudini ordinarie - compreso il linguaggio - siano state attraversate e modificate dalle dinamiche di scambio e acquisto del consumismo. Ragionando sulla differenza tra oralità e scrittura, egli riflette su quest'ultima sia in quanto «pratica moderna del dominio» esercitata dalle classi dominanti sul popolo, che penetra gli usi e le relazioni dell'individuo, sia in quanto forma di micro-resistenza all'interno del medesimo processo che, per divenire tale, ha bisogno però di compiere un assassinio, anzi un suicidio. Nella distinzione tra alfabeto e voce, egli fa infatti della cultura scritturale fondamentalmente una «parola negata» al *soma*, poiché nel suo farsi alfabeto essa si estranea da una dimensione presente,



Nello stesso anno d'uscita di *Cosmo*, Georges Perec pubblica il suo romanzo di esordio, *Les Choses*, ottenendo immediatamente un grande successo. Il libro narra la storia di una giovane coppia parigina che adatta la sua quotidianità, compresa la sua carriera, ai dettami della società dei consumi. Jérôme e Sylvie, i due protagonisti, vivono noiosamente la loro condizione di studenti e sognano di cambiare vita diventando ricchi. Vogliono essere felici e per loro la felicità coincide con il benessere materiale e con una vita agiata medio-borghese. Travolti dal boom economico, decidono di dare seguito ai loro desideri, lasciano l'università e partono per la Tunisia. Contrariamente alle loro aspettative, la vita a Sfax risulta essere ancora più monotona e mediocre di quella a Parigi, il senso di solitudine si amplia davanti al deserto ed in una città straniera dove sono solo due individui qualunque destinati a guardare da lontano lo sfavillio delle metropoli e per cui il lusso, quello vero, rimarrà sempre inaccessibile. Così lasciano l'Africa e fanno ritorno nella *ville lumière*, mestamente consapevoli e placidamente rassegnati a condurre una vita essenzialmente vuota.

Nella storia di questa giovane coppia, i desideri di Jérôme e Sylvie si focalizzano non tanto sul modo in cui raggiungere la felicità, ma quanto sugli oggetti che fanno questa felicità. La penna di Perec con freddezza ed ironia offre una fotografia esemplare degli esseri umani ormai ineluttabilmente reificati.

Ils auraient aimé être riches. Ils croyaient qu'ils auraient su l'être. Ils auraient su s'habiller, regarder, sourire comme des gens riches. Ils auraient eu le tact, la discrétion nécessaires. [...] ils auraient aimé vivre. Leur vie aurait été un art de vivre<sup>125</sup>.

---

delocalizzandosi, creando un altrove e rappresentandovisi in quanto espressione di una soggettività. In questa dinamica, la scrittura uccide una parte di sé, divenendo celibe. Per De Certeau l'uomo produttore di scrittura è dunque un uomo che produce spazio, che si rappresenta in uno spazio e che, nella relazione performativa con esso, traccia la sua presenza nei vuoti e conquista i bianchi; la rottura con il presente immediato è in verità il tributo da pagare nei confronti della sua soggettività. Se infatti il consumatore davanti allo schermo di una tv non può esercitare alcuna scelta sul prodotto, l'individuo davanti ad un foglio compie invece un gesto che è una forma di attività. La pratica scritturale, dunque, sembra suggerire De Certeau, può divenire una “via di fuga” da un eccesso di reale che, una volta esaurito passandone in rassegna morbosamente ogni sua componente oggettuale (Gombrowicz), può aprire le porte ad un'altra realtà. Il tributo da pagare, però è alto: è un assassinio. Per fare questo, Witold si tramuta in cosa, penetra il caos divenendo esso stesso caos. De Certeau M., *L'invenzione del quotidiano* (1980), Edizioni Lavoro, Roma, 2012.

<sup>125</sup> Perec G., *Les choses. Une Histoire des années soixante*, Julliard, Paris, 1965, p. 16. Edizione italiana: Perec G., *Le cose. Una storia degli anni Sessanta* (1965), Einaudi, Torino, 2011.

*Les Temps Modernes*, la rivista letteraria fondata da Jean-Paul Sartre, etichetta *Les choses* come un documento di accettazione di una vita regolata dal lavoro e dalla macchina sociale, un libro pornografico, voyeuristico e onanista<sup>126</sup>, difendendo come era nella sua tradizione il tipo di intellettuale e di scrittura impegnata che Sartre, in primo luogo, e poi Camus, per altri versi, avevano rappresentato per molto tempo. *Les choses*, del resto, non attacca palesemente le strutture del capitale, né offre un profilo psicologico di personaggi dalla “resistenza” intellettuale, ma mostra piuttosto il bieco asservimento ai desideri indotti dall'illusione di una nuova e felice vita, apparentemente alla portata di tutti.

Perec ad una conferenza sui *Poteri e limiti del romanziere francese contemporaneo* spiega che *Les Choses* è stato ispirato da quattro autori, Flaubert, Nizan, Antelme e Barthes, e dopo aver disegnato una X ed aver posto sui quattro vertici i nomi degli stessi, aggiunge che se «si disegna un'immagine della letteratura» per lui questa coinciderà con «l'immagine del puzzle»<sup>127</sup>.

La superficie sulla quale si muovono le cose di Perec è apparente, vi è un gioco di rimandi e citazioni che ne traccia lo spessore e gli stessi oggetti sono intrisi di significati che prendono corpo non tanto se osservati uno per uno, quanto piuttosto all'interno di una combinazione che si inserisce in un determinato contesto sociale, tanto da delineare non un realismo del dettaglio ma della situazione, dirà Barthes<sup>128</sup>.

E riallacciandoci all'idea di Gombrowitz di un romanzo giallo come romanzo sulla formazione della realtà, è oltremodo interessante scoprire che all'origine di *Les Choses*, in realtà, ci fosse una trama tra detective e spy-story. Si narra che Perec, di cui è nota la passione per il cinema, uscito dalla visione del film *Ocean's Eleven* o *L'inconnu de Las Vegas* (come era stato intitolato nella versione francese), abbia pensato di scrivere la sceneggiatura di un film: una truffa o una vera e propria rapina messa in piedi grazie alle informazioni che un gruppo di intervistatori aveva raccolto con il magnetofono in giro per la città su

---

<sup>126</sup> *Ivi* (Introduzione all'edizione italiana), p. VII.

<sup>127</sup> *Ivi*, p. XXXV.

<sup>128</sup> *Ivi*, p. XIV.

commissione di una banca. Il titolo sarebbe stato *La Bande magnetique* (magnetofono in francese si scrive «bande magnetique», da cui il gioco di parole). Lo stesso Perec qualche anno prima aveva lavorato ad un'indagine di mercato, allora perché non provare a raccogliere degli indizi grazie ad una *quête*? Il progetto del film rimane però allo stato di sinossi, ma nel 1962 egli inizia a lavorare ad un romanzo che riprende la trama del *La Bande magnetique*, *La Grande aventure*. Anche questo rimarrà incompleto, ma l'anno successivo nascono in embrione *Jérôme e Sylvie* e *Les Choses*. «Per dare più efficacia al libro ho soppresso intreccio e psicologia. I personaggi non sono che specchi tesi a riflettere certi miti della nostra epoca»<sup>129</sup>. Qualche anno dopo, nel 1967, esce *Un homme qui dort*, che nelle intenzioni dello scrittore deve essere letto come l'altra faccia de *Les Choses*: «Le cose sono i luoghi retorici della fascinazione ... Un uomo che dorme i luoghi retorici dell'indifferenza»<sup>130</sup>. Il suo protagonista è uno studente che una mattina invece di andare a fare un esame decide di rimanere a letto, da quel momento si distaccherà sempre più dalla quotidianità per rintanarsi in sé stesso. Non è difficile intravedere tra le pieghe del lenzuolo che lo avvolge l'ombra di Gregor Samsa e del nostro Bartleby.

## 2.2 *L'esprit du décor: le opere e le mostre*

Pour circuler en art, pour fonctionner comme artiste, je crois qu'il est une loi;  
il faut être habillé à la mode de son temps<sup>131</sup>.

Je suis belle, ô mortels! Comme un rêve de pierre  
(Baudeaire, *La beauté*)

Nel 1974 Broodthaers entra nel suo *période décor*. Non soddisfatto dei termini come installazione, opera *in situ* o *site specific*, con cui l'arte significava l'insieme degli elementi disposti in un determinato spazio e in un determinato tempo, egli

---

<sup>129</sup> *Ivi*, p. XXVI.

<sup>130</sup> *Ivi*, p. XXXIV.

<sup>131</sup> Dall'intervista con Marianne Verstraeten in Hakkens A. (a cura di), *Marcel Broodthaers... op.cit.*, p. 109.

decide di nominare le sue opere composte da più elementi: *décor*. *L'esprit* che pervade l'operazione vorrebbe riportare l'oggetto d'arte ad un aspetto decorativo con una funzione reale<sup>132</sup>.

Nel capitolo precedente si è visto come l'oggetto, incanalato nei processi di mercificazione, inizi ad essere percepito come menzognero, ovvero latore di “insincere verità” sia da parte degli artisti sia di quegli scrittori che guardano con sospetto al pubblico, all'editoria e ad un linguaggio, in particolare, che non soddisfa più una corrispondenza con un reale in costante trasformazione. Se prima della produzione in serie, l'oggetto/opera rispondeva infatti ad esigenze funzionali all'abbellimento degli arredi piuttosto che agli usi di chi lo acquistava con un valore direttamente proporzionale al suo impiego e alle caratteristiche materiali che lo determinavano in quanto tale, successivamente esso cambia d'abito. Non solo perde la sua funzionalità immediata e diventa “oggetto in vetrina”<sup>133</sup> (vedi la svolta attuata dalle Esposizioni Universali), ma accresce spasmodicamente il suo valore in base al consumo piuttosto che all'uso che se ne fa. La differenza tra le parole consumo e uso chiarifica il concetto. L'atto di consumare presuppone una distruzione o comunque una riduzione al nulla in un tempo limitato attraverso l'utilizzo di un “qualcosa” per determinati fini o per il soddisfacimento dei bisogni individuali, familiari, sociali. Consumare deve la sua etimologia al verbo latino *consumere*, dove *sumere* ha il significato di prendere, togliere, da cui infatti deriva *sumptus*, ovvero dispendio. Il fatto di usare, invece, presuppone il servirsi di una cosa in modi e per scopi particolari. Nella sua etimologia (dal latino *usus*=*impiego, pratica, esercizio*) è esclusa la componente

---

<sup>132</sup> «Elle est la quatrième de ce genre, où j'ai tenté d'articuler différemment des objets et des tableaux réalisés à des salles dans une esprit "décor". C'est-à-dire de restituer à l'objet ou à la peinture une fonction réelle. Le décor n'étant une fin en soi», Broodthaers M., *Notes sur le sujet in L'angélu de Daumier*, CNAC, Parigi, 1975, in *Ivi*, p. 124.

<sup>133</sup> Georg Simmel sul crinale del XIX secolo intuisce come una peculiarità dell'individuo moderno sarebbe stato l'essere circondato da una pleora di oggetti, oggetti tutti differenti tra di loro o “specializzati”, come egli li definisce, e la cui differenziazione stessa avrebbe impedito all'uomo di trovare una corrispondenza con essi. Nel saggio *Esposizione industriale berlinese del 1886* (Mele V. (a cura di), *Georg Simmel. Estetica e sociologia*, Armando Editore, Roma, 2006, pp. 78-85), egli imputa proprio a questa differenziazione la manifestazione di un *superadditum* estetico, mirato ad attirare l'attenzione dei compratori. Questo *superadditum* – definibile anche surplus o eccesso – corrisponde al plusvalore simbolico e comunicativo di cui l'economia capitalista ha bisogno al fine di garantire l'acquisto e il consumo di beni. Simmel comprende ben presto che le metropoli industrializzate stanno modificando il loro aspetto interno, principalmente con il moltiplicarsi di quei luoghi - come grandi magazzini e *passages* - in cui l'oggetto viene messo in vetrina.

di disfacimento, mentre è evidente l'azione del mettere in uso, del praticare.

I processi di industrializzazione, la nascita della classe borghese e, conseguentemente, di un pubblico a cui il mercato costantemente indirizza i suoi messaggi/pubblicità, non solo hanno ampliato il bacino dei potenziali acquirenti, ma hanno mutato le regole dell'acquisto. Il possesso di un determinato oggetto/opera, garantendo l'ingresso ad un nuovo status sociale/borghese - ha provocato lo slittamento da un atto prettamente di fruizione (in cui si mantiene l'azione del praticare, anche riferito allo sguardo) ad uno di appagamento (in cui il disfacimento passa attraverso un atto di possessione).

Nel momento in cui gli artisti e/o gli scrittori avvertono il cambiamento, cercano di prendere le distanze o comunque consapevolmente di andargli incontro/contro, dando luogo ad una serie di stratagemmi che tutt'oggi sono tra i fondamenti dei linguaggi contemporanei. *L'esprit décor* si iscrive all'interno di queste pratiche. Si ricordano le parole di Broodthaers con cui si è aperto il presente lavoro:

Qu'est-ce que l'art? Depuis le dix-neuvième siècle, la question est sans cesse posée tant à l'artiste qu'au directeur de musée qu'à l'amateur. En fait, je ne crois pas qu'il soit légitime de définir l'art sérieusement, autrement que de considérer la question au travers d'une constante, à savoir la transformation de l'Art en marchandise. Ce processus s'accélère de nos jours au point qu'il y a superposition des valeurs artistiques et commerciales. S'il s'agit du phénomène de réification, l'Art serait une représentation singulière de ce phénomène, une forme de tautologie.

Si è deciso dividere il resto del capitolo in due macro-paragrafi: nel primo si analizzeranno le opere e le mostre *décor*, coincidenti con l'ultima fase di vita dell'artista belga (se infatti l'ultima esposizione sarà allestita nell'autunno del 1975 a Parigi, è nel gennaio dell'anno successivo che Broodthaers muore all'età di 52 anni); nel secondo invece gli aspetti estetici ed etici sottesi alla parola *décor* che, nonostante derivi dal termine *décoration*, assume nel tempo contenuti differenti rispetto alla matrice originaria.

### **2.2.1 *Un Jardin d'Hiver***

*Un Jardin d'Hiver* è il primo *décor* di Broodthaers, di cui esistono tre versioni. La prima è esposta durante la collettiva *Carl Andre, Marcel Broodthaers, Daniel*

*Buren, Victor Burgin, Gilbert & George, On Kawara, Richard Long, Gerhard Richter* dal 9 gennaio al 3 febbraio 1974 al Palais des Beaux Arts di Bruxelles; la seconda nella mostra personale *Catalogue-Catalogus* sempre al Palais dal 27 settembre al 3 novembre 1974; la terza all'interno de *L'Angélu de Daumier* allestita dal 2 ottobre al 10 novembre 1975 a Parigi nelle sale del CNAC. Quest'opera annuncia le sei esposizioni *décor* che Broodthaers realizzerà tra il settembre 1974 e il novembre dell'anno successivo.

*Un Jardin d'hiver* I occupa un'intera sala del Palais, gli elementi che lo compongono sono: una trentina di palme, sedici sedie pieghevoli da giardino verdi e rosse, due vetrine d'esposizione in legno di quercia chiaro, uno schermo con sopra una telecamera e sei cornici contenenti degli ingrandimenti fotografici di stampe inglesi del XIX secolo. Essi sono così disposti: sette sedie e altrettante palme formano come un gazebo al centro della sala, una quindicina di palme occupano uno degli angoli (entrando sulla destra), mentre le restanti piante sono disposte lungo le pareti insieme alle altre sedie e le due vetrine. In fondo, in un altro angolo e adagiato su una base, è posizionato uno schermo con al di sopra una videocamera direzionata verso il gazebo; sullo schermo viene trasmesso in bianco e nero tutto quello che accade nello spazio centrale in alternanza alle immagini della performance filmata il giorno dell'inaugurazione quando Broodthaers aveva condotto un cammello, proveniente dallo zoo di Anversa, nella hall dell'edificio (fig.25). La performance, ripresa anche da una camera 35 mm, sarà utilizzata per il film *Un jardin d'hiver*. Ancora, sempre in fondo, si trova un tappeto rosso da cerimonia arrotolato, usato durante la performance, mentre appesi al muro vi sono i sei ingrandimenti fotografici: quattro a destra e due al centro separati da una palma e dalle due vetrine, esattamente di fronte al gazebo. I soggetti delle stampe rappresentano animali esotici: elefanti, dromedari, cammelli, api, calabroni, coleotteri e scarabei. All'interno delle vetrine separate dalla palma e dalle due cornici, vi sono riposte le stampe originali utilizzate per gli ingrandimenti e alcune copie dei cataloghi dell'esposizione collettiva aperti alla pagina di Broodthaers. Infine, in quest'ultima vetrina vi sono anche dei fogli ciclostilati a disposizione del pubblico, che riportano il testo seguente:

Ce serait un A.B.C.D.E.F. .... du divertissement, un art du divertissement.  
... G.H.I.J.K.L.M.N.O.P.R.S.T.U.V.W.X.Y.Z....  
Pour oublier. Pour dormir, serein, bien pensant. De nouveaux horizons se dessinent.  
Je vois venir à moi de nouveaux horizons et l'espoir d'un autre alphabet (voir catalogue).  
Ecrit à Bruxelles, le 7-I-74 à l'occasion d'une exposition collective au Palais des Beaux-Arts à laquelle je participe avec le jardin<sup>134</sup>.

Per l'occasione, la Société des Expositions di Bruxelles e la Petersburg Press di Londra avevano dato alle stampe un opuscolo di 28 pagine, limitato a 120 esemplari. Nella prima pagina vi era scritto a firma di Yves Gevaert e siglato M.B.: «Selon le pint de vue de l'auteur et le mien, il (cet opuscule) pourrait servir de commentaire au décor "Un jardin d'Hiver" planté en janvier 1974 au Palais de Beaux-Arts de Bruxelles» (figg. 26,27,28). L'opuscolo gioca sul font dei caratteri a stampa attraverso la scritta: «The art of fine printing is to arrange type so as to produce a graceful and orderly page that puts no strain oh the eys», riprodotta diverse volte e in grandezze differenti tanto da creare un effetto calembour. Nelle ultime pagine sono rappresentati dei pappagalli. Proprio questo volatile sarà al centro di un *décor* realizzato qualche mese dopo dal titolo *Ne dites pas que je ne l'ai pas dit - Le perroquet*, esposto ad Anversa alla Wide White Space Gallery il 19 settembre ed a Bruxelles a Le Bailli il 25 settembre 1974. Questo è composto da due palme in due vasi, un tavolo vetrina con 2 cataloghi dell'esposizione *Moules, Œufs, Frites, Pots, Charbon* (Anversa, Wide White Space Gallery, 26 maggio-26 giugno 1966) e due esemplari della riedizione del 1974 dal titolo *Moules Œufs Frites Pots Charbon Perroquets*, e da una gabbia con un pappagallo. Vi è anche un sonoro: Broodthaers legge il poema *Moi Je dis Je moi dis Je...* testo riportato nel catalogo. Qualche giorno più tardi, sarà presentata ne *La chambre du Perroquet* all'interno della mostra *L'Éloge du sujet* a Basilea, l'opera *Dites partout que je l'ai dit* (1967-1974), composta da un pappagallo impagliato sotto vetro, un collage (*La poule - Le système D*) e ancora la

---

<sup>134</sup> Marcel Broodthaers, (*rétrospective*), Galerie nationale du Jeu de Paume, Édition du Jeu de Paume/RMN, Paris, 1991, p. 239.

registrazione sonora di *Moi Je dis Je moi dis Je...*

Parallelamente alla mostra collettiva, al Cinema Arenberg è proiettato dal 1 gennaio *Un film de Charles Baudelaire* (1970) di Broodthaers. Il film mostra un insieme di dettagli di una mappa del mondo e in primo piano vi sono delle parole e delle date. Queste immagini seguono un ordine cronologico *à rebours*, evocando il viaggio fatto da Baudelaire alle Isole Mauritius e a La Reunion nel 1891.

*Un Jardin d'Hiver II* viene presentato durante la personale *Catalogue/Catalogus* al Palais, nove mesi dopo la prima versione (fig.30). Gli elementi sono più o meno uguali: una trentina di palme in vaso, sei fotografie di incisioni del XIX secolo, sedici sedie da giardino, la proiezione sullo schermo del film *Un Jardin d'Hiver (A.B.C.)* a colori della durata di 7 minuti, 35 mm e 16 mm, girato durante la performance con il cammello durante il vernissage della mostra precedente.

*Un Jardin d'Hiver III* è, invece, presentato a Parigi all'interno di una delle *salles* (la *salle verte*, figg.31,32) della personale *L'Angéelus de Daumier* allestita al CNAC-Centre National d'Art Contemporain, allora albergato all'Hôtel Rotschild, in attesa dell'imminente trasferimento al Centre Pompidou. Qui Broodthaers installa il *décor* nella stanza del peristilio, dove tre porte finestre affacciavano su un vero e proprio giardino. Come nelle versioni precedenti, le palme e le sedie sono disposte lungo i muri insieme ai sei ingrandimenti fotografici. Rispetto alla seconda versione, ritorna il gazebo, ma decentrato ed invertito (le palme sono circondate dalle sedie e non viceversa) e il tappeto rosso, ma srotolato, attraversante la *salle* da una parte all'altra e direzionato verso l'accesso al giardino dell'Hotel. Infine, nella vetrina vi sono dei serpenti a grandezza naturale e disposto in un angolo vi è un leggio dipinto di rosso e coperto di *moules* che era stato utilizzato per un precedente lavoro nel 1966.

*Un Jardin d'Hiver*, luogo tanto simbolico quanto reale, è un'opera che immerge il pubblico in un'atmosfera desertica, esotica apparentemente lontana dalla quotidianità, anche se gli oggetti che la compongono sono come sottratti al decoro di una qualsiasi casa borghese (palme, incisioni, sedie etc...). Broodthaers mostra così al mondo dell'arte qualcosa di profondamente differente dal *white*



*cube*, allora in voga, proponendo un ambiente più confortevole, meno freddo, che si articola in diversi gradi di rappresentazione della realtà.

Riportiamo uno stralcio da un'intervista rilasciata nel 1974 a Freddy De Vree, poliedrico protagonista della cultura belga in quegli stessi anni:

FDV: *Vous avez installé ici un Jardin d'hiver, plein de plantes tropicales, et pourtant ma première idée a été, comme une association: ceci évoque un désert.*

MB: Oui, l'image d'un désert. Ce genre d'image supplémentaire me réjouit, car elle ne se trouve pas dans ce qui est montré - palmiers, chaises, reproductions... - et pourtant c'est, en effet, l'idée fondamentale: le désert...

FDV: *L'absence...*

MB: L'absence, et l'absence du désert. Un désert à la fois réel et symbolique, une illustration - *a contrario* - de la situation politique et économique actuelle, mais plus encore, la prédominance du désert, le désert de la société, le désert des loisirs, le désert, finalement, du monde de l'art...

[...]

FDV: *Je voudrais, de mon point de vue à moi, reformuler les choses comme suit: ce serait moins une manifestation de sympathie à l'égard de l'art conceptuel que la formation partielle d'un front contre la tendance à l'hyperréalisme.*

Evidemment! L'hyperréalisme ne signifie pas seulement la consécration d'une certaine idée de la peinture à l'intérieur de l'ensemble de l'art, mais également la consécration de toutes les conceptions réactionnaires. Le message de l'hyperréalisme comprend l'idée de confort, l'absence absolue de changement, l'exaltation de l'argent au sein d'un monde qui a dissimulé tous ses problèmes.

[...] A l'époque de Meissonier, on pouvait au moins encore avoir des idées divergentes et représenter autre chose. Cette liberté d'expression qui est sculptée au fronton de toutes nos institutions est aujourd'hui purement formelle. Tandis qu'autrefois, il existait quand même encore une liberté, fût-elle étroite, dans un domaine plus général. Vous ne vous êtes tellement éloigné du *Jardin d'Hiver*, car c'est à cette sorte de serre que je pensais, lorsque je l'ai conçu<sup>135</sup>.

*Un Jardin d'Hiver* è dunque il primo *décor*. Gli elementi sono modesti e, combinati in maniera differente a seconda dell'architettura che li ospita, contribuiscono alla messa in scena di un luogo distante, ma allo stesso tempo familiare: singolarmente le palme, le sedie o le stampe potrebbero abitare qualsiasi dimora borghese del tempo. Nella disposizione delle parti, anche il *medium* del linguaggio trova un suo posto nei fogli ciclostilati, nell'opuscolo stampato per l'occasione e nel catalogo della mostra in vetrina. Ridotta a font, carattere, belle lettere, decoro di pagine che sfogliate l'una dietro l'altra

<sup>135</sup> Dall'intervista rilasciata a Freddy De Vree e pubblicata in *Marcel Broodthaers aan het woord* (Gand 1998) in Hakkens A. (a cura di), *Marcel Broodthaers ... op. cit.*, pp. 104-106.

richiamano l'idea di una piccola tipografia in movimento, la forma avanza rispetto al senso che comunque una volta trovato induce ad uno smarrimento piuttosto che ad una rassicurazione. Il calembour gioca sull'*arte della stampa* fino all'*arte della fine*, in un meccanismo lillipuziano di distorsione.

La collocazione degli oggetti nell'ambiente si nutre di quell'ispirazione poetica che sovverte il linguaggio della logica per far posto ai meccanismi di associazione, come nella migliore tradizione surrealista. Il deserto non è né rappresentato né presentato, ma solo evocato; anzi è proprio la sua assenza che ne permette la presenza. Ecco che la metonimia riappare, come la metafora: oggetti come parti di un tutto immaginario.

Le palme, che compariranno del resto anche in molti altri suoi lavori, insieme alle sedie da giardino spingono il pensiero in una dimensione "altra" rispetto a quella che abitualmente viviamo. Più precisamente, si potrebbe dire che l'elegante agio, per certi versi un po' sinistro pensando alla natura dell'edificio, ha un effetto straniante che induce la mente alla distrazione e, una volta catturata, la immerge nell'altrove evocato. L'iperrealismo a cui allude De Vree durante l'intervista, contro-altare del concettuale, è proprio questo: la consacrazione di tutte le concezioni reazionarie, come il comfort, l'assenza di cambiamento, l'esaltazione del denaro che però, menzionate "alla lettera" in una determinata atmosfera, suscitano o dovrebbero suscitare tautologicamente l'effetto opposto.

Se il *ready-made* è un furto dal reale, il *décor* di Broodthaers compie un ulteriore passo nella direzione da questo tracciata ma con un occhio coevo al suo tempo: il furto compiuto non avviene dal reale in sé, ma dall'immaginario che del reale ha prodotto la società dei consumi. Per quanto i rimandi al XIX secolo non mancano, il viaggio e l'aspetto esotico non sono i medesimi di quelli evocati da Baudelaire nella sua *Invitation au voyage* quando dipinge quei luoghi dove *Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté*. Tutt'altro, il viaggio di Broodthaers ha inizio dalle sedie da giardino, da ambienti lussuosi e borghesi foraggiatori di consumi prima ancora che di usi o evocazioni romantiche. Il viaggio di Broodthaers è quello di *Monsieur Teste* (datato infatti 1974). Il piccolo automa è mobile nella sua stazionarietà, gli basta una rivista e uno sfondo esotico

per essere immerso in una fittizia atmosfera da vacanza. Lui è un automa che, come il personaggio di Valéry, non ha pensieri, opinioni, aspirazioni, sogni. Il suo viaggio si compie nel perimetro della sua dimora, dove può tutto e può avere tutto, mentre i suoi desideri sono stati trafugati da quei meccanismi che l'industria culturale ha già messo in moto. E se si fa un balzo in avanti e si pensa alla fortunata formula del "turismo culturale" che campeggia su qualsiasi programma politico o economico o d'azienda, la capacità di captare il cambiamento riecheggia in tutta la sua forza. Il mistero e l'ignoto di Baudelaire, che tanto avevano spinto il pensiero verso i bordi del reale, facendo quasi toccare con mano il bianco delle nuvole, le ali dell'*albatros* e gli stessi bassifondi di Parigi, oggi sono divenuti attori attraenti di una scenografia circoscritta alla categoria dei consumatori.

Prima di passare all'altro aspetto determinate del *décor*, ovvero i diversi gradi di rappresentazione e il cinema, si deve aggiungere che nel gergo architettonico il *jardin d'hiver* si riferisce ad una *pièce* delle case borghesi della fine del XIX secolo, indicante una veranda vetrata come prolungamento di una sala da soggiorno dove trovavano posto piante e animali esotici, come si vede nel quadro di Charles Giraud, *Veranda de la princesse Mathilde* (1864), esposto in una delle sale del Musée des Arts Décoratifs di Parigi (fig.29).

Se come scrive la storica dell'arte Patricia Falgueras nell'introduzione all'edizione francese di *Inside the white cube* di O'Doherty<sup>136</sup>, *il white cube* riconosce e completa il *gran récit* greenberghiano, assumendo progressivamente su di sé la *planéité*, divenendo il motore della storia dell'arte moderna e ottenendo l'effetto di omogeneizzare lo spazio, il *décor* di Broodthaers si pone agli antipodi di questa neutralità. Qui anzi il procedere per contraddizioni, antinomie, increspature, specificità contro ogni tipo di *plainéité*, si rivela nella sua inesauribile portata visionaria<sup>137</sup>. Ed ecco il poeta che rimane tale pur non

---

<sup>136</sup> O'Doherty B., *Whitr Cube: L'espace de la galerie et son idéologie* (1976), JRP Ringier, Zurich, 2008, p. 8.

<sup>137</sup> La piattezza (*plainéité* o *flatness* nel suo originale inglese), il margine, il formato e la parete sono gli elementi di quel Formalismo di cui lo studioso americano Clement Greenberg sarà il maggiore sostenitore (per il pensiero del critico americano si veda la raccolta di saggi Greenberg C., *Arte e Cultura* (1961), Allemandi, Torino, 1991 e Di Salvatore G., Fassi L. (a cura di), *Clement Greenberg. L'avventura del Modernismo. Antologia critica*, Johan & Levi, Monza 2011).

Per comprendere meglio l'opposizione tra *white cube* e *l'esprit décor* di Broodthaers, basta soffermarsi

essendolo più :

Je crois tout de même être arrivé à m'exprimer à la limite des choses, là où le monde des arts plastiques et le monde de la poésie peuvent éventuellement, je ne dirais pas se rencontrer, mais là, à la frontière précise, où ils se départagent<sup>138</sup>.

«Su ciò di cui non si può parlare, si deve tacere».

### 2.2.2 La *Veranda* di Melville

I *Racconti della veranda* è un'opera di Herman Melville. Melville è lo stesso autore di *Bartleby lo scrivano*, pubblicato per la prima volta proprio all'interno di questa raccolta che vede la luce nel 1856, insieme a *La veranda*, *Benito Cereno*, *L'uomo dei parafulmini*, *Le Isole Incantate*, *La torre campanaria*. *La veranda* è l'unico racconto inedito, mentre tutti gli altri erano già apparsi all'interno del mensile *Putnam's Monthly Magazine*.

Se già nel primo capitolo abbiamo tentato un dialogo polifonico tra gli autori del no, in questo paragrafo si faranno incontrare Broodthaers e Melville sulle soglie di una fittizia veranda che sporge su un effimero ed incantato universo.

Non si vuole forzare l'analisi, ma la decifrazione a cui l'artista belga chiede di dedicarsi, sembra abbracci ad un punto tasselli sparsi in galassie distanti ma che, in un attimo o in un'eternità, trovano il giusto equilibrio per avvicinarsi. La continuità e la restituzione che Broodthaers attua rispetto alla tradizione letteraria

---

sul primo dei saggi di O'Doherty, *Osservazioni sullo spazio espositivo*, in cui il *white cube* viene presentato nella sua dimensione sacrale, come una chiesa: «La galleria è costruita in base a leggi rigorose, come quelle che presiedevano l'edificazione di una chiesa medievale. Poiché il mondo esterno deve restare fuori, in genere le finestre sono sigillate; i muri sono dipinti di bianco; il soffitto diventa fonte di luce. [...] Qui l'arte è libera di "vivere la sua vita"». Quindi prerogativa di questo spazio è proprio il suo "essere fuori" dalla vita sociale, esso non è intaccato in alcun modo dal tempo e dalle sue vicissitudini, e al suo interno valgono le leggi della tecnologia dell'estetica. Il saggio prosegue con l'analisi della fuoriuscita del quadro dalla cornice, indicato come il momento in cui «il contesto divorca l'oggetto». Il primo ad infrangere la legge del "limite" è il quadro da cavalletto che diviene una sorta di finestra trasportabile che scava una sua profondità "illusionistica" sulla parete, al contrario della pittura murale che invece era impregnata delle caratteristiche della superficie, tra cui la stessa piattezza. La presenza del paesaggio che esplose nella tela, tipico prima ancora che degli Impressionisti, dei pittori romantici come Turner o Friedrich, inizia ad indebolire il ruolo della cornice, forzando il margine da una parte e l'immaginario dall'altra per indurre il sospetto di cosa ci potesse essere fuori da uno spazio predefinito. Proprio questi elementi coincidono con il passaggio dall'allestimento dei *Salon* (in cui la disposizione dei quadri alle pareti era come un secondo muro) all'allestimento che faceva "respirare" l'opera e introduceva ad un "fare mostre" completamente differente. Del resto, «studiare non il campo della visione ma i suoi limiti è un'abitudine tutta novecentesca». O'Doherty B., *Inside The White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan & Levi, Monza, 2012, pp. 21-34.

<sup>138</sup> Dall'intervista con Marianne Verstraeten in Hakkens A. (cura di), *Marcel Broodthaers... op. cit.*, p.108.

del XIX secolo segue il meccanismo della matriosca, rimandi su rimandi sempre più piccoli e sempre preesistenti seppur ad occhio nudo invisibili. Leggere ed interpretare il suo lavoro assume così il gusto della caccia al tesoro, come poi la composizione di molte sue opere suggerisce.

«La letteratura [...] presuppone la necessità di una finzione, un inganno con il quale l'uomo cerca di adeguarsi alla natura intimamente teatrale della realtà»<sup>139</sup>. Anche se la frase è riferita al linguaggio di Melville, forse non si potrebbe dire esattamente la stessa cosa dell'arte di Broodthaers?

Lo scrittore americano durante la stesura del suo capolavoro, *Moby Dick*, si trasferisce nello stato del Massachusetts, in una fattoria lontana tanto dal clamore urbano quanto dal successo letterario che purtroppo tarda ad arrivare. La solitudine, il silenzio e l'auto-esclusione dalla società sono tratti che si scorgono anche nei suoi personaggi, da *Bartleby* a *Benito Cereno*. Questa sorta di lento abbandono alla vita di matrice autobiografica acquista nei racconti le forme del distacco da una realtà che solo grazie alle parole può essere ancora "truffata", perché si può abbassare il sipario su una vita per quel che non è o che è poco importa, ma solo la falsificazione del personaggio come del narratore conduce ad un incontro con il pubblico che per quanto fittizio ripaga lo sforzo di adeguamento. E si rammenta a tale proposito che la finzione per il nostro artista belga è l'unico stratagemma possibile per rivelare la realtà, perché non esiste verità senza finzione e viceversa; una finzione che, raggiunta grazie all'uso di una *mise en scène*, teatralizza il gesto e performativizza il pensiero tramite il linguaggio stesso.

Ma vediamo più da vicino la composizione dei *Racconti della Veranda*, oltre il già citato *Bartleby lo scrivano*, due sono le storie che colpiscono per assonanza con i temi broodthaersiani: *La veranda* e *Le Isole Incantante*. Se quest'ultimo racconto rimanda all'idea del viaggio ed alla descrizione di paesaggi esotici (le Isole Galapagos), secondo una tendenza comune a molti scrittori di un secolo che allargava i suoi orizzonti geografici come commerciali, il secondo, *La veranda*, ha un soggetto al quanto anomalo (una veranda) ed è stato scritto ispirandosi alla

---

<sup>139</sup> Bianchi R., *Il narratore come attore dialettico e il suicidio nominalistico* in Melville H., *Racconti della Veranda. Il truffatore di fiducia*, Mursia, Milano, 1991, p. LXXVI.

fattoria del Massachussetts e con lo scopo di fornire una cornice unitaria ai racconti. Nella sua singolarità la veranda richiama il *Jardin d'Hiver* che, oltre ad essere il primo *décor*, nel XIX secolo coincideva proprio con una veranda vetrata dall'atmosfera piuttosto intima. In Melville, la struttura architettonica dalle caratteristiche di trasparenza e flessibilità si mescola perfettamente al luogo dell'anima che essa circonda. La veranda è infatti una parte della casa e al tempo stesso una zona autonoma, di solitudine, di riflessione, di svago. Non sappiamo se Broodthaers abbia letto questi racconti, ma ci piace arrenderci alle sorprese ed immaginare i due luoghi con una certa contiguità.

Protagonista de *La veranda* è un io narrante che arriva in una casa di montagna circondata da un paesaggio abbacinante, rammaricandosi immediatamente del fatto che non vi fosse una veranda:

Quando andai a vivere in campagna, abitai in una vecchia fattoria, priva di veranda. Mi dolsi molto di tale mancanza, non solo perché mi piacevano le verande, in quanto uniscono la tiepida intimità di un luogo chiuso con la libertà di uno spazio aperto, ed è così piacevole dare uno sguardo al termometro mentre sei nel tuo angolino riparato; ma perché la campagna attorno è un tale quadro, che al tempo in cui le bacche silvestri maturano, nessun ragazzo può inerpicarsi per colline o attraversare valli senza imbattersi ad ogni cantuccio in cavalletti e in pittori bruciati dal sole, intenti al lavoro. Proprio il paradiso di chi dipinge. Il cerchio delle stelle è rotto dal cerchio delle montagne. Così appare, se visto dalla casa, sebbene, una volta ascese le cime, non puoi più contemplare il cerchio. Sarebbe bastato che per la casa si fosse scelto un sito spostato di cinque tese, e non avremmo avuto il cerchio magico. [...]

Ora, per una casa situata in un paesaggio simile, non avere una veranda per la convenienza di coloro che potrebbero desiderare di godere con gli occhi della gioia di quel paesaggio a loro completo e comodo piacimento, pareva un'omissione tanto grave quanto quella di non provvedere con scranni o sedili vari una galleria di quadri; che altro infatti sono le gallerie di quadri, se non le marmoree sale di queste stesse colline di pietra albarese? Gallerie alle cui pareti si appendono, mese dopo mese e sempre nuovi, quadri che scoloriscono per rinnovarsi nei colori ogni volta. La bellezza è come la devozione: non puoi leggerla di corsa; tranquillità e costanza sono necessarie con, adesso, una comoda poltrona. Sebbene nei tempi andati quando il culto era di moda e non lo era l'indolenza, i devoti della natura fossero senza dubbio soliti lì restare in adorazione, proprio che come nelle cattedrali di quei tempi facevano i fedeli di una religione più sublime; tuttavia, in questi tempi di fede declinante e di deboli ginocchi, noi abbiamo la veranda e il banco in chiesa<sup>140</sup>.

Così costruisce la veranda sul versante nord, nonostante fosse consuetudine per questioni climatiche avvalersi del sole del Sud. Nelle sere adagiato sulla sua

---

<sup>140</sup> *Ivi* p. 5- 6.

poltrona, il protagonista guarda il paesaggio mozzafiato rasserenato dalla sua scelta, finché un giorno una luce bianca in lontananza non attira la sua attenzione. Non capendo cosa fosse, pensa sia proprio la “casa delle fate” quella che si cela tra le montagne in mezzo al nulla umano. Così decide di salire per l'irto monte e raggiungere quella luce che ogni sera continuava ad illuminare la sua quiete. Arrivato fin su, si trova davanti una casa fatiscente e in mattoni, bussa alla porta ed apre una ragazza, Marianna, che vive con il fratello in quella che per lei è solo una casa a brandelli. Eppure nello stravagante dialogo tra i due, Marianna ammette allo sconosciuto che c'è qualcosa che la solleva dalla monotonia delle sue solitarie giornate passate a cucire, ed è quando guarda dalla finestra e scorge in fondo alla valle un punto di luce, una casa così ben fatta che chi ci abita, pensa, deve essere veramente felice. L'io narrante guarda fuori dal vetro e vede che quel luccichio indicato da Marianna altro non è che la sua abitazione. Così rincasa, promettendo a se stesso di non staccarsi mai più dalla sua veranda e continuare, nel tepore della sua comoda poltrona, a fantasticare su storie di uomini e fate, luci ed ombre, boschi e altrove che nessuna finzione può rendere meno reali di quel che appaiano in quello spazio tutto per sé.

[La veranda] E' il mio palco reale, e questo anfiteatro è il mio San Carlo. Sì, lo scenario è magico, l'illusione del tutto completa. E Madame l'Allodola di Prato, la mia primadonna, recita qui le sue sublimi parti; e assorbito nella sua mattutina nota che, a guisa della statua di Memnone, sembra essere emesse dalla finestra dorata, quanto mi pare lontana la consunta faccia che vi è dietro!  
Ogni notte tuttavia, quando cala il sipario, viene la verità portata dalle tenebre. Nessuna luce appare sulla montagna. Su e giù io cammino sul ponte della mia veranda, ossessionato dal volto di Marianna e da molte storie altrettanto reali<sup>141</sup>.

### **2.2.3 Cinéma Modèle**

Il 9 gennaio 1974, giorno dell'inaugurazione della mostra *Carl Andre, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Victor Burgin, Gilbert & George, On Kawara, Richard Long, Gerhard Richter* al Palais des Beaux Arts di Bruxelles, Broodthaers entra nella classicheggiante hall dell'edificio con al guinzaglio un cammello. La performance viene filmata e durante il tempo dell'esposizione è

---

<sup>141</sup> *Ivi* p. 20.

riprodotta sullo schermo che si trova in *Un Jardin d'Hiver I* in alternanza alla trasmissione in diretta di quello che avviene al centro della sala, dove si trova il fittizio gazebo di sedie e palme. Il solo filmato della performance diviene il film proiettato in *Un Jardin d'Hiver II*, nove mesi dopo.

Dalla sola spiegazione di questo primo *décor* emerge cosa si intenda per diversi gradi di rappresentazione della realtà. Si prenda il cammello: l'animale è presentato nella sua fisicità durante la performance, rappresentato sulle stampe e riprodotto nel film (verrebbe da usare l'espressione: *Ceci est un chameau/Ceci n'est pas un chameau!*). Ed ancora anche il pubblico assume un aspetto molteplice, se da una parte infatti è visitatore dall'altra, grazie alla telecamera puntata al centro della sala e alla trasmissione in diretta sullo schermo, è protagonista (scopo delle tattiche era di rendere lo spettatore attore, scriveva De Certeau). Questa duplice visibilità delle componenti - ora accessorie ora principali - è un elemento atipico che ci approssima all'*esprit* dell'operazione che, a sua volta come si è ricordato all'inizio del capitolo, ha lo scopo di riportare l'oggetto d'arte ad un aspetto decorativo con una funzione reale.

Nicolas Brulhart, a seguito della retrospettiva interamente dedicata alla produzione cinematografica di Broodthaers durante la 12<sup>a</sup> edizione del LUFF-Lausanne Underground Film Festival nel 2013, riflette così sull'uso del video in *Un Jardin d'Hiver*:

Un Jardin d'Hiver utilise l'installation de Broodthaers comme décor, en recadrant les différents objets et espaces aménagés par l'artiste. [...] Dans l'exposition l'utilisation de la vidéo fait allusion à une certaine mode qui s'est substituée au film d'artistes et qui mobilise un dispositif ouvert en l'homogénéisant pour le constituer en nouveau médium de l'expression artistique. La vidéo incarne ici la nouvelle technologie, la nouvelle forme de médiatisation d'un espace-temps contemporain actualisé de manière permanente. Pour désamorcer cette actualité, Broodthaers travaille avec des images désuètes. L'exotisme est associé dialectiquement à la conquête médiatique et technique de l'espace global. Broodthaers associe dialectiquement une série d'idées romantiques liées à la notion d'origine - telles que la nature vierge et luxuriante, la création, et l'épanchement de la subjectivité - tout en mettant à nu les moyens technologiques qui créent les conditions de possibilité de son énonciation.<sup>142</sup>

L'analisi del medium video in Broodthaers ci conduce verso quell'assunzione di

---

<sup>142</sup> Brulhart, N., *Chers amis..., histoire et esthétique du cinéma, de Marcel Broodthaers* in *Décadrage. Cinéma. à travers champs*, 2014, p. 172, <http://www.decadrages.ch/rubrique-suisse/festival>.



modernità di cui Buchloh aveva parlato a proposito dei *Poèmes Industriels* e sulle possibilità aperte dalla tecnologia per rendere mobile un dispositivo (il *décor* appunto) che diviene in tutto e per tutto (nell'atmosfera) un nuovo medium di espressione artistica. Come ben sottolinea Brulhart, questa pratica è come una nuova forma di *médiatisation* dello spazio-tempo contemporaneo. La componente del viaggio e dell'esotismo - *ivi* utilizzate - dirottano l'arrembaggio mediatico e tecnico verso luoghi sia reali che immaginari, innescando l'idea della "conquista" dello spazio globale (fisico e simbolico) che viene non casualmente suggerita dagli stessi titoli di alcune opere e mostre, come *Décor. A conquest by Marcel Broodthaers* - esposizione di cui tra poco si dirà - o *Atlas* (fig.47), una sorta di atlante tascabile, in cui pagina dopo pagina sono miniaturizzati tutti i Paesi del globo. In quest'ultimo, nella trasposizione i Paesi perdono le loro specificità geomorfologiche e divengono simili l'uno all'altro come macchie di inchiostro appena uscite dai test di Rorschach. In fondo, sembra sussurrare gentilmente Broodthaers: lo spazio è una questione di immaginazione. Ma la conquista dello stesso per mano della tecnologia passa inevitabilmente dalla presenza di un pubblico/spettatore, a cui per obblighi di botteghino si deve rendere un "servizio". Posto questo, è lecito chiedersi: cosa sarebbe allora il cinema senza un suo pubblico?

*Un film by Charles Baudelaire* è proprio una risposta a questo quesito. Proiettato per tutto il tempo della mostra collettiva in un cinema di Bruxelles

Un film de Charles Baudelaire n'est pas un film destiné aux cinéphiles. Pourquoi ? Parce qu'il a été tourné au XIX siècle. Et que les cinéphiles n'ont jamais vu des bobines datées d'un temps où Muybridge. Les frères Lumière et Edison n'étaient pas encore nés ou faisaient leurs premiers pas sous l'oeil vigilant des mamans et des papas industriels<sup>143</sup>.

Ed una volta chiarito questo passaggio, l'artista allora può anche specificare che:

Un Jardin d'Hiver est basé sur l'idée que le cinéma est un malheur plus grand que le théâtre et moins que la télévision. Je veux dire que le malheur est fonction d'un public chaque fois plus nombreux, au bénéfice de l'accroissement des recettes. Ce qui ne manque d'être un bonheur<sup>144</sup>.

---

<sup>143</sup> Broodthaers M., *Un film de Charles Baudelaire* in *Ciné Culture*, Bruxelles, n. 105, février 1974.

<sup>144</sup> *Ibidem*.

Il valore dell'opera, il mercato, il pubblico, i desideri, la coercizione di questi verso un interesse comune che sovvenziona di fatto l'industria culturale, sono alcune delle problematiche che sottendono la produzione cinematografica di Broodthaers. Ed allora come uscire da questa “serra”?

Il film - prosegue Brulhart - in rottura con il carattere di impoverimento e oggettivazione legati alla distribuzione di massa, è pensato come un'esperienza autentica e quand'anche non trovi un ambiente di distribuzione adeguato, non sembra andare a cercarlo. Broodthaers non riconosce una continuità tra il film e il cinema, i suoi montaggi incatenano generalmente delle serie di immagini fisse, rifiutano la narrazione e la traduzione dell'opera in un linguaggio di comunicazione, propendendo invece verso un gioco di indifferenza infinito. Il film viene quindi utilizzato alla stregua del collage, con le caratteristiche del frammento e della dispersione<sup>145</sup>.

Broodthaers aveva già consacrato una sezione del suo *Musée* al cinema, la *Section Cinéma* appunto, realizzata tra il 1971 e il 1972 nel sotterraneo di una casa di Düsseldorf, a sua volta ispirata all'opera *Cinéma Modèle*<sup>146</sup> (1970, figg. 21,22). Quest'ultima si organizzava in una programmazione di cinque film, ognuno dei quali dedicato ad una delle figure chiave della sua produzione: *La Clef de l'Horloge (Un Poème cinématographique en l'honneur de Kurt Schwitters)* del 1957 a Schwitters; *La Pipe* del 1969 a Magritte, *Un film de Charles Baudelaires (Carte Politique du monde)* del 1970 a Baudelaire, *Le Corbeau et le Renard* del 1967 a La Fontaine e, infine, *La Pluie* del 1969 a Mallarmé. Quando qualche tempo dopo i cinque film vengono trasposti nella *Section Cinéma-Musée d'Art Moderne – Département des Aigles*, sono accompagnati dall'allestimento di una sala adiacente, *La théorie de Figures*,

---

<sup>145</sup> «J'ai voulu faire un film de fiction dont les éléments sont fournis par des fragments de l'œuvre de Merz de Schwitters et qui rejoindrait le documentaire par l'esprit d'époque dans lequel il est traité» dal catalogo del Festival Filmexprmtefilm (1958) in *Marcel Broodthaers. Cinéma*, Fondation Antoni Tapies, Barcelona, 1997, p. 23.

<sup>146</sup> L'opera *Cinéma Modèle* è stata recentemente ricostruita durante la mostra al Musée de la Monnaie de Paris, *Marcel Broodthaers. Musée d'art Moderne-Département des Aigles* a cura di Chiara Parisi e Marie Gilissen, a cui la rivista *Beaux Arts Magazine* ha dedicato un numero speciale nel maggio 2015: *Marcel Broodthaers. Musée d'art Moderne-Département des Aigles*, *Beaux Arts Magazine* Spéciale Issue, Monnaie de Paris, mai 2015.

dentro la quale parole, cose ed immagini vengono montati alla stregua delle altre sezioni del *Musée*.

*La Clef de l'Horloge (Un poème cinématographique de Kurt Schwitters)* è il primo film di Broodthaers, realizzato quando ancora "era poeta" e lavorava come guida e conferenziere al Palais des Beaux Arts in occasione di una grande retrospettiva su Schwitters. Il film, presentato nel 1958 al *Festival du film expérimental de Knokke le Zoute* vince il primo premio. Centrale è il riferimento a *l'Merzbau* di Schwitters, tanto che il cortometraggio si compone di un *assemblage* di frammenti dell'opera dello stesso artista tedesco, filmati e restituiti in immagini fisse e poi montati insieme ad un sonoro; questo l'inizio della traccia:

C'est un tableau. Il est le créateur de l'art MERZ. MERZ est la seconde syllabe du mot allemand KOMMERZ<sup>147</sup>. Avec beaucoup de colle il a assemblé des vieux débris, pour composer des ensembles hétéroclites de toute beauté. [...] <sup>148</sup>

In occasione della rimessa in scena del film prima in *Cinéma Modèle* poi nella *Section Cinéma*, Broodthaers scriverà:

Il y a ce tableau avec une roue placée  
sur le pôle d'une trajectoire.  
Surprise qu'elle ne soit pas peinte.  
Une roue de chariot?  
... Elle est la roue de l'espace, [...] <sup>149</sup>

L'orologio come la ruota dello spazio. Tempo e spazio si ritrovano dunque riuniti nel medium cinematografico, ma la componente visionaria delle parole, almeno in questo caso ci regala un'immagine ancor più suggestiva di quella che qualsiasi *assemblage* potrebbe rivelare.

Infine, sempre a questo periodo appartiene un altro testo in cui si specifica che nonostante nel 1957 l'opera di Schwitters valesse ancora poco nel mercato dell'arte, non il giudizio economico ma piuttosto la modalità di restituzione del

---

<sup>147</sup> Kommerz in tedesco significa commercio.

<sup>148</sup> Marcel Broodthaers. *Cinéma ... op. cit.*, p. 22.

<sup>149</sup> *Ivi*, p. 24.

*Merzbau* - frammentaria - ha giocato un ruolo fondamentale nella trasposizione cinematografica del suo metodo:

[...] Ce film fut réalisé en 1957 alors que les oeuvres de K. Schwitters valaient peu d'argent sur le marché d'Art. Je ne pense pas que ce soit ce point de vue matériel qui ait influencé son jugement mais bien le parti-pris que j'appliquai au traitement cinématographique de l'oeuvre de Schwitters alors fragmentairement exposée au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles<sup>150</sup>.

Nel film *La Pipe* il riferimento è palesemente a Magritte, di fatti vengono riportati sia il suo nome che l'oggetto più associato alla sua opera, la pipa. La sequenza di immagini, che si compone sullo sfondo di un muro di mattoni mentre in primo piano si alternano il fumo, la pipa da cui proviene e un orologio, richiama alcuni dei *Poèmes Industriels*.

Come per Schwitters anche per Magritte si trovano delle osservazioni riguardanti il valore delle opere; ed anche se in questo caso le parole si rifanno specificatamente alle placche, importa riportare per intero il passaggio sia perché in esso si ritrova la presa di distanza dal maestro surrealista, sia perché ancora una volta emerge centrale la preoccupazione della diffusione dell'opera d'arte legata al valore di mercato:

[...] Ce que j'ai également remarqué, c'est que Magritte commence maintenant à jouir d'une célébrité posthume immense. Cette célébrité est particulièrement suspecte, car elle est essentiellement liée à la flambée des prix de ses tableaux, si bien que son art est en fait obscurci par cette gloire.

D'abord son art a été obscurci par l'ignorance, le mépris, la méconnaissance. Aujourd'hui on peut parler du contraire absolu : il est extraordinairement célèbre que peu de gens ont eu l'occasion de voir réellement un Magritte. Je ne crois pas que je me sois servi de son langage.

Au contraire, dans ces plaques de plastique avec des pipes et l'inscription de son nom, j'ai essayé de déployer son langage. J'utilise, si l'on veut, les mêmes éléments, mais je leur donne une autre orientation réaliste. Je ne me suis pas attaché aux idées de poésie et de Mystère, je me suis plutôt servi de cette distorsion du grand et du petit, de l'objet et de sa représentation, pour faire apparaître la réalité sociologique<sup>151</sup>.

Del linguaggio magrittiano dunque Broodthaers riprende la distorsione del

<sup>150</sup> *Ibidem*.

<sup>151</sup> Dall'intervista rilasciata a Freddy De Vree in Hakkens. A. (a cura di), *Marcel Broodthaers... op. cit.*, pp. 69-70.

messaggio al fine di far apparire una realtà sociologica. In questa formula si può racchiudere non solo il suo debito con il maestro, ma anche l'apertura verso un linguaggio originale e personale che lo porterà dentro le dinamiche sociali di una realtà che pulsa verso il boom.

*Le Corbeau et le Renard* omaggia La Fontaine (fig. 20), ma al di là del titolo gli elementi che lo compongono sono assolutamente svincolati dalla fiaba da cui l'opera prende il nome. Il lavoro di per sé è, inoltre, il primo a fuoriuscire dallo schermo e creare un'atmosfera che, Rosalind Krauss, definirà post-mediale<sup>152</sup>. L'insieme che lo compone riunisce infatti due componimenti scritti da Broodthaers, uno ispirato alla fiaba e un altro intitolato *Le D est plus grand que le T*, ed immagini di filmati presi in prestito dalla Cinémathèque di Bruxelles. Al momento delle riprese, inoltre Broodthaers mette davanti al testo degli oggetti di uso comune, come degli stivali, un telefono e una bottiglia di latte che, ridotti a sagome su uno sfondo, hanno lo scopo di entrare in relazione con i caratteri a stampa<sup>153</sup>. Una volta terminato il filmato, la stessa modalità di presentazione è diversa dalle altre, esso è infatti proiettato su di un telo grande stampato e su due pannelli sui quali appaiono i poemi di Broodthaers.

*Le Corbeau et le Renard* - dopo una prima privata - è stato trasmesso pubblicamente nel dicembre del 1967 durante il *Exprmnt 4*, il *Festival international du film expérimental et poétique* organizzato dalla Cinémathèque Royale de Belgique, con la condizione di essere proiettato fuori competizione e su uno schermo classico. Queste le parole di Broodthaers che descrivono l'opera in un'intervista rilasciata nel 1968 alla rivista *Trépiéd*:

J'ai repris le texte de La Fontaine et je l'ai transformé en ce que j'appelle une écriture personnelle (poésie). Devant la typographie de ce texte, j'ai placé des objets quotidiens (bottes, téléphone, bouteille de lait) dont la destination est d'entrer dans

---

<sup>152</sup> Il termine post-mediale viene usato per indicare il superamento della specificità a cui il modernismo aveva relegato il singolo medium. Il *décor* (la Krauss fa appunto riferimento in particolare all'opera *Le corbeau et le Renard*), si comporta come un apparato le cui parti si toccano l'un l'altra in un'atmosfera di interdipendenza che implica la necessità di uno spettatore e di un campo di visione come «traiettorie attraverso la quale la vista riguarda cose con cui è già stata in relazione». Krauss R., *L'arte nell'era postmediale. Marcel Broodthaers, ad esempio* (1999), Postmedia books, Milano, 2005, p. 26.

<sup>153</sup> Esistono due versioni del *Le Corbeau et le Renard*, questa appena descritta è del 1967, l'altra è del 1972. In quest'ultima tra gli oggetti collocati nello spazio di proiezione vi è una carpetta di cartone illustrata nella prima pagina con un piccolo ritratto di La Fontaine.

un rapport étroit avec les caractères imprimés. C'est un essai pour nier autant que possible le sens du mot comme celui de l'image. Le tournage terminé, je me suis aperçu que la projection sur l'écran normal, c'est-à-dire la simple toile blanche, ne reflétait pas exactement l'image que je voulais composer. L'objet restait trop extérieur au texte. Il fallait pour intégrer texte et objet que l'écran soit impressionné par les mêmes caractères typographiques que ceux du film. Mon film est un rébus qu'il faut avoir le désir de déchiffrer. C'est un exercice de lecture<sup>154</sup>.

Alla domanda del giornalista se il film ha delle caratteristiche così sperimentali da potersi definire un anti-film, egli risponde:

Oui et non, car anti-film reste quand même un film, comme l'anti-roman ne peut échapper complètement au cadre du livre et de l'écriture ; mais mon film élargit le cadre d'un film « ordinaire ». Il n'est pas principalement ou du moins exclusivement destiné aux salles de cinéma. Car pour voir et pouvoir comprendre l'œuvre totale que j'ai voulu réaliser il faut non seulement que le film soit projeté sur l'écran imprimé mais encore que le spectateur possède aussi le texte. Ce film se rapproche si vous voulez du « Pop-art ». C'est pourquoi il va être exposé prochainement dans une galerie qui en fait tirer 40 exemplaires plus les écrans et les livres. Il sera donc exploité comme objet d'art, dont chaque exemplaire comporte un film, deux écrans, et un livre géant. C'est un environnement<sup>155</sup>.

Un film come un oggetto d'arte dunque, in cui integrare testo e oggetto in un'unica atmosfera che serva da scenografia/décor. Un film come esercizio di lettura sentimentale<sup>156</sup> da decifrare come un rebus. Un film, infine, destinato ad un pubblico differente da quello delle sale cinematografiche, tanto da essere più consono ad una proiezione in galleria.

*La pluie (projet pour un texte)* è probabilmente il più noto e il più malinconicamente romantico dei film di Broodthaers. La camera fissa riprende l'artista nel suo giardino in Rue de la Pépinière al tempo in cui era installata la *Section XIXe du Musée d'Art Moderne – Département des Aigles*. Egli inizia a scrivere un testo, ma nel mentre uno scroscio d'acqua piomba su di lui e cancella l'inchiostro dalla pagina, ma nonostante questo egli continua a scrivere dando

---

<sup>154</sup> Dall'intervista rilasciata alla rivista *Trépid* (Bruxelles 1968) in Hakkens A. (a cura di), *Marcel Broodthaers... op. cit.*, p. 59.

<sup>155</sup> *Ivi*, p. 60.

<sup>156</sup> «Je viens à Paris bientôt. Cette semaine ou au début de la suivante montrer le film dont je t'ai parlé (Le Corbeau et le Renard). C'est je crois un exercice de lecture sentimental. Contient-il aussi une théorie de l'objet et une observation sur la contraction du temps? C'était sans doute dans mes intentions. [...]». Da una carta privata di Otto Hahn in *Marcel Broodthaers. Cinéma... op. cit.*, p. 23.

vita ad un'azione disperatamente impossibile (fig.6). Nell'ultima sequenza, una volta riposta la penna, appare la scritta « projet pour un texte ». L'azione del cancellare richiama implicitamente l'altra opera consacrata a Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, in cui le parole sono state coperte da bande nere che ne impediscono la lettura. In effetti, in una delle sequenze in cui la camera si avvicina al foglio, si nota che l'artista è intento a tracciare delle linee più che a scrivere delle frasi.

In conclusione, nonostante la produzione cinematografica di Broodthaers non si arresti qui, ma includa una quarantina<sup>157</sup> di film, si può affermare che Broodthaers non è un cineasta *scripto sensu*, il film per lui non costituirà mai un linguaggio autonomo, o per lo meno non fino al 1975. Non sappiamo dire se avesse avuto la possibilità di portare avanti il suo *décor* fin dove si sarebbe spinto, probabilmente - come lascia intuire dalle ultime dichiarazioni - sarebbe divenuto il medium centrale della sua produzione, ma queste sono solo congetture. I film che sono giunti fino a noi sono per lo più concepiti come prolungamenti del linguaggio stesso, il cui uso permette di riunire in un unico ciak diversi elementi dell'arte (scrittura, oggetto, immagine) in un'atmosfera post-mediale dove ogni punto di ognuno coincide con ogni punto di ognuno degli altri in un punto unico che è quello in cui stanno tutti.

#### **2.2.4 Film come rebus, romanzi come puzzle: Marcel Broodthaers e Georges Perec**

Un esercizio di lettura, una lettura sentimentale che solo gli occhi della mente possono mettere in atto. Questo sono i film per Broodthaers: dei rebus che bisogna avere il desiderio di decifrare.

L'idea del rebus e della riduzione dell'oggetto a figura incastonata brillantemente tra parole e immagini in un cerchio magico, ricorda l'espressione di Perec<sup>158</sup>: se si

<sup>157</sup> Brulhart, N., *Chers amis... op.cit.*, p. 156.

<sup>158</sup> Perec nasce a Parigi nel 1936. Il padre cade al fronte durante la seconda guerra mondiale e la madre viene deportata in un campo di concentramento dove troverà anch'essa la morte. Georges cresce con una zia nel quartiere di Belleville. L'infanzia irrequieta tornerà più volte a tormentare lo scrittore e il tempo passato, la memoria e i ricordi saranno un elemento portante di tutta la sua produzione. In letteratura esordisce con *Le cose* (1965) ottenendo il Premio Renaudot. Nel 1967 entra a far parte di OuLiPo, divenendo ben presto uno dei maggiori esponenti (ricordiamo che anche Italo Calvino farà

dovesse disegnare l'immagine della letteratura questa corrisponderebbe a quella di un rebus. Il pensiero e la produzione dell'artista belga nel tempo nutrono, infatti, una logica che si costruisce come un puzzle, ogni tessera come un'opera, si incatena all'altra in un reciproco scambio di margini e contenuti.

Se prima ci si è soffermati su *Les Choses*, ora è il momento di passare alla sua opera più nota, *La vie mode d'emploi*, pubblicata nel 1978, dove si intrecciano le vite degli inquilini presenti, passati o solo immaginati di un immobile ubicato a Parigi in Rue Simon-Crubbellier, numero 11, nel XVII *arrondissement*. Il libro si struttura in tanti racconti fatti per stare insieme sotto un unico titolo secondo uno schema matematico che prende in prestito una mossa degli scacchi<sup>159</sup> e si compone attraverso una storia principale e molteplici storie che ad essa si intrecciano sullo sfondo del poderoso palazzo.

Il preambolo ha inizio con una citazione di Paul Klee: «L'occhio segue le vie che nell'opera gli sono state disposte», e prosegue:

All'inizio, l'arte del puzzle sembra un'arte breve, di poco spessore, tutta contenuta in uno scarno insegnamento della *Gestalttheorie*: l'oggetto preso di mira - sia esso un atto percettivo, un apprendimento, un sistema fisiologico o, nel nostro caso, un puzzle in legno - non è una somma di elementi che bisognerebbe dapprima isolare e analizzare, ma un insieme, una forma cioè, una struttura: l'elemento non preesiste all'insieme, non è più immediato né più antico, non sono gli elementi a determinare l'insieme, ma l'insieme a determinare gli elementi: la conoscenza del tutto e delle sue leggi, dell'insieme e della struttura, non è deducibile dalla conoscenza delle singole parti che lo compongono: la qual cosa significa che si può guardare il pezzo di un puzzle per tre giorni di seguito credendo di sapere tutto della sua configurazione e del suo colore, senza aver fatto il minimo passo avanti: conta solo la possibilità di collegare quel pezzo ad altri pezzi e in questo senso l'arte del puzzle e l'arte del go hanno qualcosa in comune; solo i pezzi ricomposti assumeranno un carattere leggibile, acquisteranno un senso: isolato, il pezzo di un puzzle non significa niente; è semplicemente domanda impossibile, sfida opaca; ma se appena riesci, dopo molti minuti di errori e tentativi, o in un mezzo secondo prodigiosamente ispirato, a connetterlo con uno dei pezzi vicini, ecco che quello sparisce, cessa di esistere in

---

parte di questo movimento che si propone la sperimentazione di una "letteratura potenziale" alla ricerca di nuovi schemi e nuove tecniche del narrare). Con la *La vie mode d'emploi* vince il Prix Médicis. Muore nel 1982.

<sup>159</sup> «Il romanzo - il cui titolo è *La vita, istruzioni dell'uso* - si limita (se è lecito utilizzare questo verbo per un progetto il cui risultato finale sarà all'incirca quattrocento pagine) a descrivere le stanze così scoperte e le attività che vi si svolgono, il tutto secondo processi formali nei cui particolari non mi sembra abbiano qualcosa di allettante: poligrafia del cavaliere (adattata per di più ad una scacchiera di 10x10), *psudo-queenine* 10, bi-quadrato latino ortogonale d'ordine 10 (quello di cui Eulero congetturò la non esistenza, ma che fu scoperto nel 1960 da Bose, Parker e Shrikhande)». Perec G., *Specie di Spazi* (1974), Bollati e Boringhieri, Torino, 1996, p. 51.



quanto pezzo: l'intensa difficoltà che ha preceduto l'accostamento e che la parola *puzzle* - enigma - traduce così bene in inglese, non solo non ha più motivo di esistere, ma sembra non averne avuto mai, tanto si è fatta evidenza: i due pezzi miracolosamente riuniti sono diventati ormai uno, a sua volta fonte di errori, esitazioni, smarrimenti, attesa. [...]

Se ne potrà dedurre quella che è probabilmente la verità ultima del puzzle: malgrado le apparenze, non si tratta di un gioco solitario: ogni gesto che compie l'attore del puzzle, il suo autore lo ha compiuto prima di lui; ogni pezzo che prende e riprende, esamina, accarezza, ogni combinazione che prova e prova ancora, ogni suo brancolare, intuire, sperare tutti i suoi scoramenti, sono già stati decisi, calcolati, studiati dall'altro<sup>160</sup>.

Il protagonista della storia portante è il miliardario Bartlebooth (nel nome si fondono due personaggi letterari: Barnabooth l'esteta viaggiatore di Larbaud e Bartleby lo scrivano di Melville) che dall'età di vent'anni si prefigge il progetto della vita: portare a termine una serie di puzzle che rappresentano posti precedentemente visitati e dipinti ad acquarello secondo un programma ben definito. Per dieci anni, infatti, Bartlebooth apprende l'arte dell'acquarello dal pittore Valène che abita la soffitta al settimo piano dell'immobile in Rue Simon-Crubbellier; nei vent'anni successivi viaggia, disegna e invia ogni due settimane una veduta ad un artigiano, Gaspard Winckler inquilino del sesto piano, che ha il compito di incollare il dipinto ad un supporto in legno che, una volta ridotto in tante piccole parti, assume l'aspetto di un puzzle. Nei vent'anni seguenti, di ritorno a Parigi, il protagonista mette insieme i puzzle e con una scadenza di due settimane, come quando era in viaggio, rimanda le vedute ricomposte laddove erano state realizzate, ma con un particolare non trascurabile: la carta sulla quale era stato impresso il disegno, immersa in una soluzione speciale ritorna vergine, quindi quel che arriva a destinazione è un foglio bianco. Giunto alla fine della sua avventura, Bartlebooth si spegne con in mano l'ultimo pezzo del quattrocentotrentanovesimo puzzle, lo spazio del pezzo mancante disegna la sagoma di una X, ma ciò che gli è rimasto tra le dita ha la forma di una W. Il fedele Winkler aveva tagliato male un pezzo, ed è proprio questa W (che ritorna nel romanzo *W ou le souvenir d'enfance*) a permettere che gli ultimi cinquant'anni di Bartlebooth non vengano cancellati. W è la traccia di

---

<sup>160</sup> Perec G., *La vita istruzioni per l'uso* (1978), Rizzoli, Milano, 2007, p.7.

un'imperfezione che ha battuto il tempo e permesso ai ricordi di affiorare dall'oblio.

Il romanzo funziona come una macchina che Perec ha oliato bene già dalla sua fase progettuale, infatti alla vicenda tutta personale di Bartlebooth si innestano le traversie dei diversi condomini, uno per capitolo, raccontati secondo uno schema che attraversa l'intero edificio stanza per stanza, piano per piano. Ma al di là della sorprendente struttura narrativa, quel che balza all'attenzione è la modalità con cui lo scrittore tratta "le cose" (ancora una volta) che decorano gli ambienti. Esse si collocano in relazione alle persone e alle situazioni, e tutte insieme - compresi i personaggi - concorrono verso un intreccio che dà forma ad un'immagine che vale come un'istruzione per l'uso alla vita, anzi è uno dei possibili modi di rappresentarla, come dice lo stesso autore<sup>161</sup>. Ecco perché il puzzle è congeniale all'idea stessa che sottende il romanzo. Nel modo di rappresentare la vita spesso si trovano degli elementi uguali (l'uno e il molteplice), solo che alcuni di essi non si rivelano immediatamente, perché hanno cambiato senso accostati ad altre parti di quell'infinito che solo finito può ridare l'insieme.

Lo scrittore non ha alcun interesse per l'introspezione psicologica, il suo sguardo (come già nel suo romanzo d'esordio) risponde ad una visione materialistica dell'universo, illustrato a parole come fosse un'enciclopedia del vivere fatta di segni ed enunciati. E qui al di là della similitudine con l'arte del decifrare, si riconoscono le tante affinità con la pratica "sociologica" di Broodthaers: il piacere di enumerare, catalogare e classificare, il godimento nel costruire un dizionario di cui stabilire le stesse voci, il gusto nell'edificare un mondo intero, pezzetto per pezzetto, parte dopo parte scorgendone analogie e differenze, increspature e continuità, trasparenze e opacità. E ancora, l'indagine che Perec attua sul mondo sembra seguire le intuizioni dell'etnologo e il procedimento dell'archeologo. Come un etnologo classifica colori, forme, caratteri, tipologie di oggetti come di individui, e compila elenchi. In *Tentativo di esaurimento di un luogo parigino* seduto al tavolo di un caffè in Place Saint-Sulpice per tre giorni in determinate ore scrive «quello che generalmente non si nota, quello che non si

---

<sup>161</sup> Georges Perec: La vita istruzioni per l'uso [Intervista 1976 online su youtube] : <https://www.youtube.com/watch?v=5iHYxQK6WOY>.

osserva, quello che non ha importanza: quello che succede quando non succede nulla, se non lo scorrere del tempo, delle persone, delle auto e delle nuvole»<sup>162</sup>. Ma dell'archeologo ha il procedere per strati, tracce, frammenti che solo assemblati l'un l'altro mostrano l'immagine, l'immagine del tempo, il ricordo. Il suo strumento di ricerca allora non è la cazzuola o la pala, ma il linguaggio. Leggere Perec è come scorrere realmente un vocabolario di lingua francese, è talmente ricco e variegato e dettagliato il suo modo di nominare le cose che una costellazione di sillabe non basterebbe a significare il suo universo.

OuLiPo, ma anche il gentil vizio di comporre mondi possibili avvicinano la sua pratica a quella di Italo Calvino che di Perec era un grande estimatore, avendo anche lui preso parte all'officina di letteratura potenziale (OuLiPo sta infatti per *Ouvroir de Littérature Potentielle*) negli anni Sessanta. Calvino più di una volta scriverà di lui e dei suoi romanzi, celebre è infatti la definizione che dà a *La vie mode d'emploi*: un iper-romanzo, l'ultimo vero avvenimento della storia del romanzo che unisce in maniera eccellente il progetto strutturale e l'imponderabile della poesia<sup>163</sup>. In entrambi l'aspetto visionario del testo ha il sopravvento sulla logica semantica, di cui si assiste piuttosto ad un progressivo svuotamento a favore di un insieme che è altro dalla narrazione, è un altrove non definito e non definibile, assolutamente immaginario che si espande come lo spazio che, di fatti per Perec, «comincia così, solo con delle parole, segni tracciati sulla pagina bianca»<sup>164</sup>.

Si avverte in una narrazione trasposta in pratica della decifrazione, un tentativo di mettere alla berlina gli oggetti e le parole, di sfidarne il senso per vedere poi cosa resta di elementi che in fondo da soli nella loro assoluta labilità reggono la storia

---

<sup>162</sup> Perec G., *Tentativo di esaurimento di un luogo parigino* (1975), Voland, Roma, 2011, p. 7.

<sup>163</sup> «Un altro esempio di ciò che chiamo "iper-romanzo" è *La vie mode d'emploi* di Georges Perec, romanzo molto lungo ma costruito da molte storie che si intersecano (non per niente il suo sottotitolo è *Romans* al plurale), facendo rivivere il piacere dei grandi cicli di Balzac.

Credo che questo libro, uscito a Parigi nel 1978, quattro anni prima che l'autore morisse a soli 46 anni, sia l'ultimo vero avvenimento nella storia del romanzo. E questo per molti motivi: il disegno sterminato e insieme compiuto, la novità della resa letteraria, il compendio d'una tradizione narrativa e la summa enciclopedica di saperi che danno forma a un'immagine del mondo, il senso dell'oggi che è anche fatto di accumulazione del passato e di vertigine del vuoto, la compresenza continua d'ironia e angoscia, insomma il modo in cui il perseguimento d'un progetto strutturale e l'imponderabile della poesia diventano una cosa sola». Calvino I., *Molteplicità in Lezioni Americane* (1988), Mondadori, Milano, 2000, p. 119.

<sup>164</sup> Perec G., *Specie di spazi... op. cit.*, p. 19.

e la memoria del mondo. Il pericolo dell'obsolescenza è in agguato come la cancellazione, l'oblio, la *damnatio memoriae*, allora una traccia, un frammento, un ricordo ricomposti in immagine sembrano essere più resistenti di qualsiasi residuo rimasto su una Terra che getta sulla Luna i suoi oggetti dimenticati.

In questo mondo in cui ogni oggetto, al minimo accenno di guasto o invecchiamento, alla prima ammaccatura o macchiolina, veniva immediatamente buttato via e sostituito con un altro nuovo e impeccabile, c'era solo una stonatura, solo un'ombra: la Luna. Vagava per il cielo, spoglia tarlata e grigia, sempre più estranea al mondo quaggiù, residuo d'un modo d'essere ormai incongruo<sup>165</sup>.

### 2.2.5 Da *Catalogus-Catalogue* a *L'Angélus de Daumier*

Dopo aver visto nel dettaglio il primo *décor*, ovvero *Un Jardin d'hiver*, nelle sue tre versioni e differenti gradi di rappresentazione compreso quello cinematografico, è possibile passare all'analisi delle mostre che animano il periodo *décor*:

- *Catalogus-Catalogue*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles (27 settembre - 3 novembre 1974);
- *Éloge du Sujet*, Kunstmuseum, Basilea (5 ottobre - 3 novembre 1974) ;
- *Invitation pour une exposition bourgeoise*, Nationalgalerie, Berlino (25 febbraio- 6 aprile 1975);
- *The privilege of Art*, Museum of Modern Art, Oxford (26 aprile – 1 giugno 1975);
- *Decor. A Coquest by Marcel Broodthaers*, Istitute of Contemporary Arts, ICA, Londra (11 giugno - 6 luglio 1975);
- *L'Angélus de Daumier*, C.N.A.C., Hôtel de Rotschild, Paris (2 ottobre- 10 novembre 1975).

*Catalogus-Catalogue* è una retrospettiva che il Palais dedica a Broodthaers al decimo anno della sua carriera d'artista, in questo lasso di tempo se nel 1968 egli

---

<sup>165</sup> Calvino I., *La memoria del mondo* (1968), Mondadori, Milano, 1997, p. 41.

aveva sfidato pubblicamente l'istituzione costituendo un museo fittizio nella sua propria casa, nel 1972 era stato consacrato alle *Mitologie Individuali* da Szeemann in Documenta 5. Un bel po' di strada separa quindi il periodo *décor* dagli esordi, non tanto in termini temporali (a mala pena appunto un decennio), quanto a livello del riconoscimento da parte di un sistema che quando era poeta aveva quasi completamente ignorato la sua parola, mentre da artista iniziava a dedicargli una certa attenzione.

La prima mostra attraversata dall'*esprit décor* ha inizio con una sorta di "metaopera": *L'entrée de l'exposition* che, sulla scia dell'esperienza del *Musée*, raffina e prosegue la riflessione sulla presentazione dell'opera nello spazio, giocando - come tutta l'esposizione - sul ruolo del pubblico, sulla nozione di museo e sulla concezione di retrospettiva. *L'entrée de l'exposition* infatti non è altro che una rappresentazione dell'entrata ad una mostra in chiave ironica e bizzarra. L'opera viene collocata nella sala d'ingresso dell'edificio, caratterizzata dall'architettura classicheggiante e lo stile maestoso arricchito da colonne e capitelli, da cui poi si ha accesso alle grandi sale laterali. Lo spazio e la sua percezione subiscono delle modifiche: l'ingresso ad una delle gallerie laterali viene nascosto da un pannello che ostacola sia l'occhio, che altrimenti avrebbe vagato godendo del senso di ampiezza dell'area, sia il passaggio vero e proprio all'altra sala, creando una specie di ingorgo. Ad essere in coda però non sono dei visitatori ma delle palme che, ammassate l'una dietro l'altra, assumono una posizione precaria e disarmonica che stona con l'ordine e il rigore del contesto prestigioso.

Superata l'entrata, ci si trova quindi nella prima sala. Qui gli elementi si dispongono simmetricamente all'architettura. Nulla in centro, tutto è allineato a ridosso delle pareti. Vetrine e austeri armadi sono riempiti di opere che appartengono al periodo antecedente al 1974; si scorgono i lavori con le *moules*<sup>166</sup>(fig.36). le uova e le conchiglie e delle stampe in serie. Nella parete

---

<sup>166</sup> Dal 1964 al 1970, Broodthaers realizza degli assemblaggi o accumuli di elementi naturali che lo avvicinano al *Nouveau Réalisme* e suscitano l'interesse del critico del movimento, Pierre Restany. Egli usa conchiglie, uova e *moules* vuote. In francese *moule* significa cozza - il mollusco di mare che è il piatto tipico belga - ma anche stampo, ovvero la matrice usata per creare più serie di una stessa forma. Su questo doppio significato della parola si concentra gran parte della produzione della sua prima fase.

centrale e al centro del muro è appeso uno specchio, *Miroir d'Époque Regency*, con a fianco due vetrine più basse e piatte rispetto a quelle laterali. Nello specchio si riflette il pannello che ostacolava l'accesso ne *L'entrée de l'exposition*, mascherandone la soglia, ed a seconda della posizione del visitatore, la parte destra o sinistra della sala. Lo specchio convesso è sormontato da un'aquila e accompagnato dalla scritta *Acquis à une foire des antiquaires. M.B. Bruxelles le 4 mai 1973*. Si scorge un gioco visivo basato sui molteplici gradi di rappresentazione del reale e un gioco di parole disputato sui doppi sensi, già fondamento di *Un Jardin d'Hiver*. Lo specchio rinvia infatti «[...] l'image virtuelle de ces aigles racontant par leurs têtes multiples l'Histoire des armes le point de vue de l'Art. Ce miroir est celui du contre-sens. Bien que surmonté par le messenger de Jupiter, c'est un miroir aux alouettes»<sup>167</sup>.

Su una parete, inoltre, sono appesi due fogli che hanno l'aspetto delle prove di stampa delle immagini riprodotte all'interno del catalogo. L'intento di Broodthaers sembrerebbe di far apparire le immagini in un contesto differente rispetto a quello per cui erano state pensate con lo scopo di evidenziare come l'immagine possa essere manipolata e subire dei cambiamenti a seconda del dove e del come venga mostrata.

La sala successiva si compone in modo simile, anche qui vi sono vetrine, armadi e delle serie di stampe. È interessante notare come tutti gli oggetti sia della prima che della seconda sala siano presentati dentro i mobili (fig.35), tanto che questi ultimi (e non gli oggetti) dialogano con l'architettura, creando un ambiente che suggerisce un tempo stazionario sotto vetro e uno spazio perimetrale con nulla al centro. Tutti gli oggetti, inoltre, sono opere o parti di opere che Broodthaers aveva realizzato tra il 1964 e il 1974: accessori ed elementi di precedenti esposizioni smembrate e ivi riproposti senza alcun ordine né cronologico né tassonomico. Insomma Broodthaers stesso paia ritorni a vestire i panni del direttore di museo mettendo il suo passato in vetrina come l'idea di una retrospettiva vorrebbe si facesse. Ma rifiutando l'idea della classificazione, il complesso risulta sottoposto più alle leggi del caso che a quelle della

---

<sup>167</sup> *Marcel Broodthaers (rétrospective)... op. cit., p. 236.*

musealizzazione.

Si passa, quindi, per *Un Jardin d'Hiver II*, di cui si è già detto precedentemente e che, si rammenta, è composto da palme, sedie, stampe di disegni di animali esotici e uno schermo che trasmette il film *Un Jardin d'Hiver* girato durante l'inaugurazione della mostra *Carl Andre, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Victor Burgin, Gilbert & George, On Kawara, Richard Long, Gerhard Richter* al Palais nove mesi prima.

Infine, l'ultima sala dell'esposizione è organizzata in modo differente dalle altre, qui non trovano posto vetrine o armadi ma un insieme di cinque opere distribuite nello spazio: i *Poèmes Industriels*, circa dodici placche appese alla parete; *La Théorie des Figures* (1971), già presentata nella sala adiacente alla proiezione dei film della *Section Cinéma* del Musée, e composta da una scatola in legno, un orologio, una pipa, una maschera e una bomba fumogena accompagnati dall'etichetta Fig. 1 o Fig. 2 o Fig. 0, di modo che l'oggetto assuma quell'aspetto illustrativo tipico della modalità enciclopedica del museo fittizio; *Fouilles* (1967), ovvero 5 casse contenenti della segatura di legno, degli oggetti o dei resti in gesso, pietra e osso; il *Tapis de sable*, unica opera realizzata appositamente per la retrospettiva, formata da una palma posta su un tappeto con alle spalle l'immagine della stessa stampata su un foglio, come fosse un'ombra, sormontata dalle lettere A B C; ed infine, un gruppo di sette elementi provenienti da opere precedenti aventi come soggetto i mattoni, dipinti, presentati e rappresentati con materiali diversi nelle forme e nei colori a seconda dei livelli di trasposizione dell'idea del mattone.

La seconda mostra del periodo *décor*, *Éloge du Sujet*, inaugura qualche settimana dopo a Basilea al Kunstmuseum, anch'essa inizia con *L'Entrée de l'Exposition* a cui seguono otto sale in cui Broodthaers installa rispettivamente: *La Chambre du Perroquet*, *La Salle Lumière*, *Salle des Peintures*, *La Chambre de l'Éloge*, *Salle des Figures*, *Chambre Pédagogique*, *Apprendre à lire*, e una stanza dedicata alla leggenda della sirena *Lorelei*.

In questa esposizione, lo spazio è articolato e nominato per la prima volta in *salles*. Purtroppo non è possibile ricostruire precisamente cosa contenga ogni

sala, ma è possibile stilare un elenco di alcuni elementi che compongono l'insieme<sup>168</sup>:

- *Panneau a*: rifacimento di una cornice fatta da un ebanista del museo - di cui l'originale è andato distrutto - e su cui Broodthaers dopo aver dipinto la carta imprime la lettera a;
- Palme in vaso;
- 5 fotografie riprodotte opere realizzate tra il 1966 e il 1972;
- 1 stampa dell'opera *Armoire blanche* (1965);
- *Museum-Museum* (1972): due fogli serigrafati in oro, bianco e nero recanti in alto la scritta Museum e sotto 16 lingotti d'oro con impresso il sigillo dell'aquila. 12 dei lingotti di un foglio riportano il nome di un celebre artista (Mantegna, Bellini, Giorgione, Da Cosimo, Cranach, Watteau, David, Ingres, Boecklin, Chirico, Duchamp, Magritte), 4 invece in maiuscolo le parole: IMITATION, KOPIE, COPIE, ORIGINAL. Nell'altro foglio, 12 dei lingotti recano i nomi di altrettanti mercanti (Butter, Speck, Kanone, Fleisch, Schokolade, Kupfer, Zucker, Blut, Puder, Benzin, Gold, Tabak), mentre i restanti 4, sulla falsa riga del precedente, le parole: IMITATION, FALSCH, KOPIE, ORIGINAL;
- *Gedicht/Poem/Poème- Change/Exchange/Wechsel* (1973): 2 serigrafie su carta su cui sono ripetute le iniziali M.B.. Queste occupano lo spazio del foglio come dei numeri messi l'un sotto l'altro per comporre un'addizione, tanto che alla fine viene tracciata una linea al di là della quale è riportata una somma in denaro, come se si volesse stabilire il valore dell'autografo.
- *Tractatus Logico-Catalogicus* (1972): foglio dove vengono riprodotte delle frasi tratte da una stampa esposta in occasione della mostra *Tractatus Logico-Catalogicus. L'art ou l'Art de vendre*, alla Galleria MTL

---

<sup>168</sup> Di questa come delle due mostre successive, *Invitation pour une exposition bourgeoise* e *The privilege of Art*, si ha poco materiale a disposizione per ricostruirle, e se di *Éloge du Sujet*, per quanto succinto e pensato più come un libro d'artista, esiste il catalogo, stessa cosa purtroppo non si può dire delle altre, o meglio non è stato possibile reperirlo durante la ricerca. Così ci si atterrà, come fatto fin'ora, alla descrizione riportata nel catalogo prodotto dalla Galerie National du Jeu de Paume in occasione della mostra del 1992, in cui vi è una sezione dedicata appositamente alle mostre *Décor. Marcel Broodthaers (rétrospective)*... *op.cit.*, pp. 235-273.



di Bruxelles.

In *Invitation pour une exposition bourgeoise* e *The privilege of Art*, grazie ad alcune foto dell'epoca stampate sul catalogo del Jeu de Paume (1992), si nota che la tipologia e la modalità degli oggetti in mostra è sempre la medesima: opere o pezzi di opere esposte precedentemente e messe in vetrina. Nel catalogo *The privilege of Art*, si ritrova inoltre il testo posto in apertura al presente studio: *Être bien pensant ou ne pas être*. Lo scritto, datato 1975, è incentrato sull'arte, il suo valore e il suo divenire merchandising. Durante quest'ultima mostra sono proiettati anche tre film: *Un film de Charles Baudelaire* (1970), *Berlin oder ein Traum mit Sahne* (1974), *Figures of Wax (Jeremy Bentham)* (1974).

La quinta e penultima mostra di questo periodo è *Decor. A Coquest by Marcel Broodthaers*<sup>169</sup> che si tiene all'Institute of Contemporary Arts di Londra su invito del direttore Barry Barker che da tempo aveva chiesto all'artista belga di lavorare insieme ad un progetto espositivo. Quando Broodthaers finalmente accetta e espone la sua idea - il soggetto della mostra sarà il rapporto tra la guerra e il comfort - chiede a Barker se se la sente di assumersi il rischio di seguirlo, ovviamente egli non si tira indietro<sup>170</sup>.

Gli oggetti esposti questa volta sono differenti dalle mostre precedenti. Essi sono armi e mobili da giardino o da soggiorno presi in prestito direttamente sul posto da una ditta e da un grande magazzino di accessori per il cinema. Anche *Décor* si divide in sale, due, quella del XIX secolo e quella del XX secolo. Nella prima (fig.43) vengono presentati: due cannoni dell'epoca della battaglia di Waterloo, un revolver, una palla di cannone mostrata come fosse una *flower ball* e poi delle palme, due candelabri e due sedie d'epoca, un gran serpente e due barili di acqua vite e una foto estrapolata dal film *Heaven with a Gun*. Sul pavimento sono adagiati due quadrati di erbetta artificiale con al di sopra un tavolo dove un granchio e un'aragosta giocano a carte. Tre spot (bianco, rosso e verde) illuminano l'ambiente.

<sup>169</sup> *Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers, XIXth and XXth century London, 1975*, New York, Michael Werner Gallery, 2007.

<sup>170</sup> Barker B., *Marcel Broodthaers. Take the risk with me*, Flash Art International, november-december 2009, pp. 56-59.

La seconda sala (fig.44) è decisamente più moderna, ammobiliata con la stessa tipologia di oggetti della precedente (armi e mobili), ivi si ricostruisce però un ambiente del XX secolo: tra le armi non figurano più i cannoni ma delle pistole, un revolver, una granata a mano, delle mitragliatrici ed anche la descrizione illustrata sull'uso della pistola Luger. Tra i mobili invece si riconoscono: un parasole, delle sedie e un tavolo da giardino, adagiato su quest'ultimo un puzzle incompleto rappresentante la battaglia di Waterloo (da un quadro di William Heath). Come accaduto con *Un Jardin d'Hiver*, Broodthaers usa le sale come un set cinematografico e gira *The Bataille of Waterloo*, dove alterna scene d'interni girate all'ICA negli spazi dell'esposizione a scene d'esterni, riprese a Buckingham Palace (proprio di fronte all'istituto) in occasione della parata annuale delle truppe britanniche, *Trooping the Colours*.

L'uso del termine *décor* in questa mostra diviene immediatamente più chiaro sia a livello semantico che estetico. Si è detto infatti della doppia significazione in lingua francese di *décor* - decoro/ decorazione e *plateau de tournage*/ set cinematografico - e di come già con *Un Jardin d'Hiver* l'ambiente costituito da più e diversi oggetti in mostra viene utilizzato a sua volta come set in cui girare un film. Qui però il gioco assume una sua particolare valenza anche a livello estetico, non solo si conferma la molteplicità dei piani sui quali viene rappresentato il reale, ma vengono smascherati anche i diversi possibili livelli di cognizione dello stesso. Scegliendo come soggetto dell'esposizione il rapporto tra la guerra e il comfort, Broodthaers mira a demistificare, mostrandolo in maniera iperrealistica o forse sarebbe più corretto dire sub-realistica, il rapporto tra la politica e la maniera più conveniente/decorosa di essere al mondo. Come con il libro di Perec, una volta decifrato il rebus e messo insieme il puzzle, quello che viene offerto alla sguardo è un dei modi possibili di rappresentare la realtà. In questo caso specifico, viene evidenziato alla lettera uno stile di vita, sempre più diffuso nella società dei consumi, che immerso in un ambiente gradevole, seducente ed in una parola sola confortevole, cela magistralmente i capricci e le increspature di quella stessa quiete che ha una matrice ben lontana dalla serenità. Dietro le sedie, i tavoli e l'erbetta si nascondo le insidie del capitalismo e

dell'industria culturale, foraggiata da guerre e manovre economiche segrete. Il potere, che prima era simboleggiato dall'aquila, ritorna da una parte in maniera esplicita con la presentazione delle armi, dall'altra in maniera sottesa sotto le mentite spoglie di una vita agiata, democraticamente accessibile a tutti, anche a noleggio o a rate quando non fosse possibile acquistarne tutti i "decori" in una volta.

Trasferito in un contesto culturale, l'*esprit décor* è diametralmente opposto ma ugualmente congiunto a quel velo di Maya che maschera i meccanismi di sussunzione legati al merchandising dell'arte. Se si pensa ad un foglio disegnato su un verso, poggiato sul recto, magari non si vedranno le linee di matita tracciate, ma se solo ne si gira una parte, a metà dal centro, si scorgeranno le due parti dello stesso, una disegnata e una vergine, su di un unico piano; l'artista deve permettere questa rotazione a 360°. Così Broodthaers rivela l'altra faccia del reale ed alla struttura d'esclusione del museo moderno, alla sua tesaurizzazione e all'illusione del bello ideale o di una storia raccontata su un piano tutto orizzontale, oppone *des nouveaux trucs et des nouvelles combines* per punzecchiare, stimolare e vivificare l'occhio post-modernista.

*Des nouveaux trucs et des nouvelles combines* (nuovi trucchi e nuove combinazioni) è la scritta che appare su ogni pagina della prima parte del catalogo (figg. 38,39,40,41) alla mostra *L'Angélu de Daumier*, allestita a Parigi al C.N.A.C.- Centre national d'art contemporain, allora ospitato all'Hôtel de Rothschild, in attesa dell'apertura del Centre Pompidou. Questa è l'ultima esposizione del periodo *décor* e della sua vita.

Si inizierà dal titolo, *L'Angélu de Daumier*, bizzarro rispetto agli altri. *L'Angélu* è, infatti, un dipinto realizzato da Jean-François Millet, uno dei pittori della scuola di Barbizon, mentre Honoré Daumier è un pittore, vignettista e caricaturista francese. Entrambi vivono nel XIX secolo. Nell'ultima intervista rilasciata in occasione della mostra e pubblicata postuma<sup>171</sup>, Broodthaers ammette che in realtà il titolo deriva da un lapsus, anche se successivamente si è verificata la felice coincidenza di una mostra proprio su Millet a Parigi. L'intervista

---

<sup>171</sup> *C'est l'Angélu qui somme* pubblicata in + - 0 (Genval-Bruxelles, 1976) in Hakkens A. (a cura di), *Marcel Broodthaers ... op. cit.*, p. 127.

prosegue con una lunga riflessione sui cliché che la società ha affibbiato agli artisti (l'artista annoiato, l'artista alcolizzato, l'artista drogato), e se al tempo di Montparnasse, magari alcuni di questi atteggiamenti erano veritieri, oggi gli artisti sono consapevoli, sono dei lavoratori insomma e bevono Perrier! Questi cliché sono piuttosto dovuti a delle proiezioni della borghesia che, comprando l'arte, si fa una certa immagine dell'artista.

La mostra si articola in *salles*, otto più quella che lui chiama la "riserva"; ogni *salle* è allestita in una stanza dell'Hotel che conserva ancora alcuni ambienti così com'erano all'epoca dell'abitazione dei von Rothschild, tra 1843 e il 1922, anno in cui dopo la morte della vedova Rothschild il palazzo passò di proprietà dello Stato francese.

Il catalogo alla mostra consta di due parti come le fasi di una mostra, una progettuale a cui corrisponde l'idea di come sarà l'esposizione, e una pratica in cui l'idea si confronta con il luogo e le particolari circostanze che esso produce<sup>172</sup>.

La prima parte è costituita da un libretto in cui i fogli centrali sono occupati dalla descrizione delle *salles*, una per pagina in cui trova posto anche una breve descrizione dell'ambiente, la scritta *Des nouveaux trucs et des nouvelles combines*, ripetuta per ogni *salle*, e nello spazio rimanente un disegno con motivi decorativi. Seguendo quindi l'ordine e le descrizioni del primo catalogo, le *salles* sono:

- *Salle Bleue*: sul muro si trovano dodici calendari postali tanti quanti gli anni dedicati dall'artista all'arte. In un angolo, alcuni sacchi con la scritta «Tabac Belge» fanno riferimento al paese d'origine dell'artista ma anche all'espressione corrente nel nord del Belgio: *Fume, c'est du belge*;
- *Salle Rose*: sala della baronessa Salomon de Rothschild, per la prima volta aperta in occasione dell'esposizione e resa accessibile al pubblico (fig.37);
- *Salle Blanche*: ricostruzione il più fedele possibile di una stanza della casa

---

<sup>172</sup> La consapevolezza di queste due fasi aveva già portato Broodthaers durante l'allestimento della *Section des Figures* del Musée d'Art Modern-Département des Aigles a Dusseldorf a contrassegnare per esempio alcuni oggetti con l'etichetta H.C. indicante il loro essere fuori catalogo, ovvero che l'oggetto in questione era stato inserito successivamente rispetto a quelli che appaiono in *Museum. Musée d'Art Moderne. Département des Aigles, Section des Figures (Der Adler vom Oligozan bis Heute)*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 1972.

di Bruxelles dove nel 1968 aveva allestito la *Section XIX siècle* del *Musée d'Art Moderne- Département des Aigles*. La *Salle Blanche*, già descritta nel primo capitolo in riferimento alla spazializzazione delle parole, rinvia alle diverse funzioni di una casa: appartamento, atelier, luogo di esposizione e museo. Ma più di ogni altra cosa è una stanza vuota. Ciò che fluttua nelle pareti, ovvero le parole che rimpiazzano gli oggetti laddove erano stati collocati nel 1968, sono dei ricordi, evocano un'immagine piuttosto che rappresentarla. La restituzione del passato si concretizza, quindi, come un'azione evocatrice di un "è stato" e mai come una presentazione pedissequa di un originale (fig.42);

- *Salle Outremare*: grande cartina geografica dove sono incollate delle etichette, un taccuino da viaggio immaginario, una bussola, un libro dal titolo *Le Voyage en Mer du Nord*, un quadro rappresentante un battello di ritorno dalla pesca, delle bottiglie, due casse in plexiglas, un secondo taccuino e due piccoli quadri intitolati *Voyage autour de la mode*, una valigia, otto disegni preparatori al film *Le Poisson pourrit par la tête*, ed infine un collage e qualche scatola di fiammiferi<sup>173</sup>(fig.34);
- *Salle de Nuances*: dove si possono trovare oggetti che non hanno altro posto nella mostra o altrimenti oggetti che hanno un particolare valore. Scrive Broodthaers che, in effetti, ci sono molte possibilità che la stanza appaia interamente come un quadro ed altrettante che appaia come uno strumento per realizzare il quadro (*palette du peintre*);
- *Salle Verte*: corrisponde ad *Un Jardin d'Hiver III*, dove l'oggetto ritrova la sua funzione reale, non in quanto opera d'arte, ma in quanto oggetto di decoro (figg.31-32).
- *Salle Rouge*: la differenza tra un'edizione d'arte e una normale spesso non è altro che formale, per cui in quest'ambiente prendono posto delle tavole con stampe tipografiche e libri di diversa provenienza (fig.33).
- *Salle Noire*: non vi è scritto nulla, dovrebbe essere una sala di proiezione.

---

<sup>173</sup> Al viaggio è dedicato anche il film *Voyage on the North Sea* che poi è il titolo principale della versione inglese ed originale del libro di Krauss R., *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson, 2000, pubblicato in Italia nel 2005 da Postmedia Books con il titolo *L'arte nell'era postmediale. Marcel Broodthaers, ad esempio*.

- *Réserve*: spazio in cui trovano una collocazione quegli oggetti rimasti senza dimora.

Rispetto al *Décor* di Londra, vi sono delle differenze dettate dal luogo stesso in cui si svolge l'esposizione:

D'une manière générale, je tiens compte du lieu géographique où je me trouve. A Paris c'était une fondation, la fondation Salomon de Rothschild. J'ai fait récemment une exposition à Londres qui donnait sur le Mall au moment du Tropic of Colour. Mon exposition était teintée de la situation et de certaines habitudes anglaises. Je ne pense pas qu'il faille y voir autre chose<sup>174</sup>.

Quindi i luoghi inevitabilmente agiscono la pratica. Basti pensare che alcune *salles* utilizzano non solo gli spazi ma anche il mobilio dell'Hotel come elemento di *décor*. Anzi, la *Salle Rose* è la presentazione della stanza della baronessa Salomon de Rothschild, aperta per la prima volta in questa occasione e consegnata allo sguardo curioso del pubblico così com'era.

Le mostre di Broodthaers assumono ogni volta delle caratteristiche differenti anche se ad essere esposti sono sempre gli stessi oggetti. I cambiamenti - che costringono tutt'oggi qualunque curatore ad un esame critico sia degli spazi specifici che delle opere - sono imputabili ad una sua volontà come alle circostanze. Per esempio, dall'intervista di cui sopra si è riportato uno stralcio, si intende che, all'inizio, la mostra di Parigi si sarebbe dovuta strutturare in maniera diversa da quel che poi è diventata. L'idea originaria si basava, infatti, su una ricostruzione di quello che era stato fatto a Bruxelles, in Rue de la Pépinière al tempo del *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*; ma in corso d'opera sono subentrate delle perplessità e ci si è serviti solo di una parte del materiale cambiandolo però di contesto (vedi la *Salle Blanche*); ed a proposito del concetto centrale in questa mostra di ricostruzione/restituzione, si legge:

Je me suis efforcé en faisant les cinq rétrospectives de cette année, d'articuler les pièces dans des sens différents, ici, dans la dernière exposition parisienne, l'intention

---

<sup>174</sup> Dall'intervista *C'est l'Angélu qui sonne .... op. cit.*, pp. 131-132.

étant le décor, non pas tellement en relation avec le lieu mais avec la restitution de l'objet considéré en soi comme oeuvre d'art, comme objet décoratif, c'est-à-dire le décor non pas comme une fin en soi, mais devant me servir soit à une pièce de théâtre soit à un fil. Dans cet esprit-là, j'ai réalisé trois films parfaitement adaptés du point de vue des idées<sup>175</sup>.

I singoli oggetti esposti sono opere d'arte perché di fatto appartengono a mostre precedenti smembrate e presentate sotto un'altra luce. Questo passaggio è necessario alla comprensione del periodo *décor*: la restituzione dell'oggetto ad un aspetto decorativo con funzione reale passa, infatti, per opere d'arte che una volta de-funzionalizzate e de-localizzate divengono accessori per l'ambiente, ma anche protagonisti principali di una trasfigurazione cinematografica. La pratica della sottrazione e del procedere in negativo ritorna e si configura, in modo sempre più chiaro, come il superamento del ready made. Se Duchamp prelevava l'oggetto dal contesto quotidiano, Broodthaers ricava l'idea dell'oggetto/opera non solo da un immaginario collettivo che ha già investito quell'oggetto di significati desiderabili e valori consumistici democraticamente diffusi, ma anche dalla sua personale collezione<sup>176</sup>. Successivamente, la collocazione in luoghi che sono o semplicemente si fingono musei, grazie ai vari stratagemmi di presentazione (uso delle etichette, mancata nomenclatura, straniamento, tautologia, allegoria), riporta l'oggetto alla sua fisicità, ridotto a figura in relazione ad altre figure, regredendo così allo grado zero, snodo obbligato per una restituzione in chiave decorativa ed espositiva che comunque - come si è detto a proposito della *Salle Blanche* - non potrà mai essere un ritorno ad un aspetto originario. L'adattamento all'ambiente impone, infatti, che questi oggetti come schegge impazzite viaggino nel tempo e nello spazio e approdino in un *milieu* in cui la sola vicinanza con altri elementi ne muta le generalità più intime. E per quanto l'operazione si

---

<sup>175</sup> *Ivi*, p. 133.

<sup>176</sup> Un aspetto molto importante della pratica di Broodthaers è quello del "collezionare" a cui fin ora implicitamente si è fatto riferimento nel progetto di vita, il *Musée d'Art Moderne-Département des Aigles*. Esiste, infatti, oltre alla pratica in sé che viene sottesa in quasi tutte le opere che riguardano la riflessione sul museo, una frase ironica e molto nota che risale al 1965, in cui egli ammette che: "dal momento che non ho potuto costruire una mia collezione da solo, per mancanza di mezzi finanziari minimi, [...] dissi a me stesso, sarò un creatore" (*Comme du burre dans un sandwich* in *Phantomas*, n. 51-61 (Dicembre 1965), pp. 295-296. Inoltre, è datata 1970 l'opera *Ma Collection*, formata da due pannelli colmi di oggetti, anche personali, appartenenti all'artista: fotografie in bianco e nero, copertine di cataloghi, libri. Per una riflessione completa sul ruolo di Broodthaers collezionista si veda il saggio *This is Not a Museum of Art* in Crimp, D., *On the Museum's Ruins*, Mit Press, Chicago, 1995, pp. 200-234.

potrebbe reiterare e combinare all'infinito (oggetto-opera-decoro e viceversa), di volta in volta essa stessa assumerà necessariamente caratteristiche, motivazioni e risultati differenti. In questo senso l'operazione è come il *refrain* riportato su ogni pagina del catalogo (*Des nouveaux trucs et des nouvelles combines*), ovvero senza fine, sempre identico e sempre differente a se stesso, che determina un'aria di gioco dove tutto è mobile, manipolabile, provvisto di molteplice vite e combinazioni attraverso le quali essere mostrato. Sono le atmosfere che assumono allora lo statuto di opera, la cui identità, anche se legittimata in spazi istituzionali, resta comunque sfuggente perché affidata ai diversi gradi di rappresentazione, immersa nella perenne ambiguità del vero e del falso e nell'immenso ventaglio di sfaccettature che tra i due poli si interpongono.

Nella seconda parte del catalogo sono contenute delle riflessioni di Broodthaers sulle motivazioni dell'essere artista, sul concetto di *décor* e sul rapporto arte e politica che è interessante riportare per intero. Qui lo spirito sornione ed irriverente, che si burla dei critici come del pubblico, si unisce alla dichiarazione delle intenzioni che sottendono la mostra - più volte richiamate nel corso del paragrafo - e ad una presa di posizione politica sul ruolo dell'arte:

#### Idées/ Motivations

Est-ce bien dans le rôle d'un artiste encore en activité de s'étendre au sujet de ses motivations? Voilà une source suspecte. Il vaut mieux certainement pour un futur menacé de laisser d'abord se tromper le critiques d'art. Toutefois encore un mot sur l'intention de cette exposition. Elle est la quatrième de ce genre, où j'ai tenté d'articuler différemment des objets et des tableaux réalisés à des dates s'échelonnant entre 1964 et cette année, pour former des salles dans un esprit "décor". C'est-à-dire de restituer à l'objet ou à la peinture une fonction réelle. Le décor n'étant pas une fin en soi.

#### Art et politique

La politique que j'entends défendre - en art - est faible, individuelle d'abord et soumise aux pressions et à l'influence d'un public spécialisé où figurent en bonne place les intermédiaires et le collectionneurs. [...] Nous avec l'art sommes sur un terrain mouvant à comparer à celui de la mode ou de la monomanie, qu'il s'agisse de colle ou de surface.

Cependant, bien que faible, la nécessité d'une attitude politique est nécessaire, aujourd'hui<sup>177</sup>.

---

<sup>177</sup> Da *Notes sur le sujet ... op. cit.* pp. 124-125. Riguardo la politica, si deve precisare che questa nota è stata scritta in seguito agli eventi spagnoli: nello stesso periodo di preparazione della mostra, infatti, cadeva il regime dittatoriale di Franco e tutto il Paese brulicava di disordini di varia natura. Broodthaers per solidarietà con i democratici iberici farà finire il vernissage qualche tempo prima



E si ritorna all'inizio per dirigersi verso la fine: se *L'Entrée de l'Exposition* aveva inaugurato ben due delle mostre di questo periodo, differente è l'entrata a *L'Angélu de Daumier*. Alla base della scalinata che precede l'ingresso nelle stanze del palazzo è posta la *Malle en osier* (baule in vimini) che « contient des messages à moi confiés par l'Etat d'un autre hémisphère. Ils sont cachés là selon les principes de la 'Lettre Volée' et du 'manuscrit trouvé dans une bouteille' »<sup>178</sup>. Quest'opera si rifà chiaramente al trucco del "messaggio in bottiglia", dove si dice di nascondere un testo per suscitare la curiosità di qualcuno di modo che quello stesso oggetto - per quanto banale - magicamente mostri il suo lato fascinoso e colmo di mistero. Ancora una volta, l'opera percorre le vie del viaggio per approdare a quei luoghi lontani ed esotici che Baudelaire bramava con la mente, con il corpo, con la parola. Ma questa *malle* sembra anche dire al visitatore: stai attento, strabuzza gli occhi, non credere a tutto ciò che vedi perché non sempre ciò che ti troverai davanti corrisponde a verità.

Questo spazio orizzontale, tutto terrestre, abitato dalle cose, esasperato ed esaurito dalla significazione ossessiva delle sue componenti, combinando al suo interno la forma scritturale e la forma oggettuale, diviene metafora di un luogo che resiste ai meccanismi di sussunzione a cui la società dei consumi espone, non perché sia astratto da essi (impossibile) ma perché li ha tanto assorbiti da renderli nulli.

Non sono infatti i paradisi artificiali, ma lo spleen ad avvicinare Baudelaire all'arido vero ed a renderlo lucido ed insaziabile osservatore del suo tempo. Le citazioni, i rimandi, la modalità classificatoria, il raggiungimento del grado zero degli oggetti, l'utilizzo delle etichette nel *Musée d'Art Moderne-Département des Aigles*, in particolare nella *Section des Figures*, vengono riversati nel periodo *Décor* e miscelati straordinariamente con l'aspetto "iperrealista" del montaggio: tutto in vista, tutto in vetrina, tutto in mostra, tutto presentato, rappresentato e rappresentabile con lo scopo di "esaurire" il reale stesso.

Continuare

---

rispetto all'ora stabilita.

<sup>178</sup> *Ibidem*.

Finché il luogo diventi improbabile  
fino a provare, per un breve istante, l'impressione di essere in una città straniera, o  
meglio ancora, fino a non capire più che cosa succeda e che cosa non succeda, finché  
il luogo intero divenga estraneo, e non si sappia neanche più che tutto questo si  
chiama città, strada, palazzi, marciapiedi...<sup>179</sup>

Solo così lo spazio può essere di nuovo conquistato.

Le *salles* di Broodthaers creano spazi, dove l'ambiente è frammentato, spezzettato, reiterato, moltiplicato ma anche amplificato e fittiziamente unito in un'atmosfera post-mediale grazie all'uso della tecnologia.

Lo spazio è ciò che l'uomo ha creato, altrimenti si avrebbero delle vallate infinite, degli orizzonti senza fine, distese di campi e di oceani su cui l'occhio vagherebbe senza tregua. Lo spazio è ciò su cui lo sguardo inciampa. E lo spazio circoscritto è ciò che permette alle regole - che sottendono la società di quello stesso uomo che l'ha creato - di essere giocate all'interno di un agone in cui gli astanti sono immersi in una scenografia che li coinvolgerà totalmente nei sensi, nel corpo, nello spirito.

## **2.3 Decorum, décoration, décor**

### **2.3.1 Opera contemporanea: opera d'arte, oggetto o decoro sottratto alla vita quotidiana?**

Pourquoi appeler ces choses qui nous occupent présentement: art décoratif? Voilà le paradoxe; pourquoi appeler des chaises, des bouteilles, des paniers, des chaussures, tous objets utiles, des outils? Paradoxe de faire de l'art avec des outils. Entendons-nous. Je dis paradoxe de faire de l'art décoratif avec des outils. Faire de l'art avec des outils tient, si nous nous rallions au Larousse qui veut que l'ART soit l'application des connaissances à la réalisation d'une conception<sup>180</sup>.

Le Corbusier

---

<sup>179</sup> Perec G., *Specie di... op. cit.*, p. 65.

<sup>180</sup> Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui* (1925), Flammarion, Paris, 1996, p. 83.

Nessun problema dell'arte può essere risolto soltanto nell'arte  
(solo i problemi tecnici si possono risolvere)<sup>181</sup>.

Harold Rosenberg

Ormai da più di un secolo andare a vedere un'esposizione di arte contemporanea ed interrogarsi sulla natura di quella “cosa” che si sta guardando e che a sua volta “guarda”, non costituisce una veritiera novità. Nell'epoca *post-readymade*, l'identità dell'opera è divenuta insicura, incerta, ambigua o ansiosa, ovvero in continua ansia di definizione, secondo una felice espressione del critico americano Harold Rosenberg<sup>182</sup>. Una definizione che passa da un riconoscimento dell'opera d'arte in quanto tale sia da parte di una comunità di esperti che di un pubblico/spettatore. Del resto, in particolare la relazione che l'opera intrattiene con il pubblico ha influenzato quasi tutta l'arte visiva dalle avanguardie storiche in poi. E non solo l'arte, ma l'intero apparato museologico si è dovuto riassetare sulla componente partecipativa che un'apertura al pubblico richiede, rendendo necessaria la comunicazione, attraverso lo studio di percorsi espositivi mirati e il continuo aggiornamento e accrescimento dei materiali divulgativi, come pannelli, didascalie, segnaletica, brochure e schermi interattivi. Le mostre realizzate in questi musei “attrattori” di sguardi<sup>183</sup>, perno del turismo culturale e di massa, si

<sup>181</sup> Rosenberg H., *L'oggetto ansioso ... op-cit.*, p. 16.

<sup>182</sup> «Così l' “arte” è stata aperta per includervi *ready-mades* prodotti, istantanee di sogni, eventi sulla tela e fuori, dimostrazioni sulle relazioni di colore e trucchi per il nervo ottico. Ciò che conta è chi fa, cosa fa e per quale ragione.

Il significato di tutto questo può essere solo che l'oggetto arte sopravvive senza un'identità sicura, come quello che io ho definito un “oggetto ansioso” (“Sono un capolavoro”, deve chiedersi, “o un cumulo di rifiuti?”). La sua natura dipende dal riconoscimento che le viene dalla attuale comunità degli esperti. L'arte non esiste. Dichiara se stessa.

L'ansia dell'arte rappresenta la volontà che l'arte “debba” esistere, malgrado le condizioni che possono rendere la sua esistenza impossibile. Attraverso la continua revisione dei suoi fini, delle sue tecniche, della sua portata, l'arte moderna si è costituita in una disciplina che ha le proprie radici nel libero sviluppo degli individui. Tutti gli elementi tradizionali della pittura sono stati concepiti di nuovo in modo da renderli completamente soggetti alla volontà dell'artista. [...] L'ansia dell'arte moderna è la misura della sua coscienza storica e della sua valutazione della statura del passato. È la condizione per cui l'arte del nostro tempo s'identifica con il destino dell'uomo. Nessuna meraviglia che Picasso abbia visto il centro di questo destino in Matisse». *Ivi*, p. 14-15.

<sup>183</sup> Negli ultimi decenni, più specificatamente dalla nascita dei cosiddetti *musei dell'iperconsumo* potremmo dire, i musei d'arte sono divenuti dei catalizzatori di sguardi, degli attrattori di attenzione all'interno dei panorami urbani o fuochi dello sguardo in lande desolate e periferiche. Dal fenomeno Guggenheim di Bilbao in poi, la loro edificazione è stata pensata sempre più spesso in relazione alla riqualificazione di intere aree in fase di abbandono o di degrado piuttosto che alla conservazione, esposizione e fruibilità della collezione custodita al loro interno. Cfr. Bonito Oliva, A., *I fuochi dello*

caratterizzano anche per un'alta componente esplicativa e descrittiva: l'opera da sola<sup>184</sup> (a maggior ragione se contemporanea) sembra non basti a spiegare se stessa ma soprattutto paia non sia in grado di intrattenere il visitatore per un “tempo libero” sufficiente al soddisfacimento del bisogno speso a fare la coda per entrare, pagare un biglietto (quando c'è), stanziare in attesa che si apra uno spiraglio per sbirciare l'originale di un'opera ormai divenuta icona. Si direbbe quasi che ad un'ansia dell'oggetto corrisponda oggi un'ansia del visitatore rivolta a soddisfare pienamente il suo momento di svago.

Il XX secolo ha introdotto nuovi valori visuali, quali disattenzione, *flou*, inatteso, discreto, diffuso, che rimandano a delle qualità di attenzione “periferica” spesso connesse a ciò che viene frettolosamente liquidato come decorativo, marginale, accessorio e la cui caratteristica primaria sembrerebbe il riciclaggio dei segni del quotidiano<sup>185</sup>. Le problematiche legate al decoro, al decorativo o all'ornamentazione difatti hanno interessato il processo di formalizzazione delle questioni relative all'arte almeno dalla seconda metà del XIX secolo e ancora oggi non hanno smesso di influenzarlo.

Una delle distinzioni fondamentali tra arte e design, oltre che nella funzione, è situata nella terminologia: i prodotti/creazioni vengono detti infatti nel primo caso *opere*, nel secondo *oggetti*. Ma come definire le vetrine usate da Broodthaers con dentro le *moules* per esempio? E cosa ancor più complessa cosa intende Broodthaers quando attribuisce a tutto l'insieme il nome *décor*? Siamo nel campo dell'arte, del design, dell'architettura, della decorazione, della produzione industriale? Il fatto che il tutto si trovi all'interno del museo basta a legittimare il suo statuto di opera d'arte?

La ricerca dell'artista belga è essenzialmente rivolta a rispondere a questa domanda. Ma il *décor* è un termine dalla lunga storia e non si può certo liquidare il suo uso come una scelta casuale o semplicemente come una tipologia di

---

*sguardo: musei che reclamano attenzione*, Gangemi, Roma, 2004 e per i musei dell'iperconsumo cfr: *I musei dell'iperconsumo, materiali di studio. Atti del Convegno internazionale* a cura di Franco Purini, Accademia Nazionale di San Luca, Triennale di Milano, Milano 22 ottobre 2002.

<sup>184</sup> Nonostante Umberto Eco suggerisca nel suo intervento *Il museo del terzo millennio*, tenuto in occasione di una conferenza a Bilbao nel 2007 l'idea di un “museo a un solo quadro”, 2001. Fonte online: <http://www.umbertoeco.it/CV/II%20museo%20nel%20terzo%20millennio.pdf>.

<sup>185</sup> Cfr. Michaud, Y. *Motifs in L' envers du décor : dimensions décoratives dans l'art du 20 siècle*, Beaux Arts Magazine, Hors série, 1998 p. 29.

“scultura contemporanea”, anche se per essa si intende esperienza del reale<sup>186</sup>. Quest'ultima in particolare è una definizione a posteriori che si affaccia su un secolo di scultura “spazializzata” che sembra adagiarsi nell'atmosfera, non rivendicando uno spazio preciso ma piuttosto dialogando e negoziando con esso incessantemente i suoi margini, fino alle volte a scontornarsi e confondersi e immergersi in esso tanto da non poterne essere più distinta (da Medardo Rosso a Boccioni, dai *Proun* di El Lissitzky a Carl Andre, da Dan Flavin a Yves Klein a Piero Manzoni).

Ma si procederà per gradi, partendo dalle tradizionali categorie estetiche, si può dunque postulare l'esistenza di un linguaggio relativo alla sola forma? Intendere la scultura come esperienza del reale, non lascia molte probabilità ad una risposta affermativa, ma durante il XIX secolo, alle soglie dell'industrializzazione, la questione non è così scontata o sterile.

In questo paragrafo si chiarirà il concetto di *décor*, con particolare riguardo al modo in cui si sviluppa in Francia e per lo più in area francofona, dove ha acquisito una valenza diversa rispetto al significato che gli viene attribuito dalla semplice traduzione italiana: decoro. Si è detto, infatti, che *décor* è la maniera in cui Broodthaers chiama le sue installazioni, è la denominazione di un intero periodo che comprende le opere e le mostre esaminate precedentemente ed è - fondamentale per la componente illusionistica che la parola porta con sé in Francia rispetto agli altri paesi - un modo di definire il *plateau de tournage* (set cinematografico). Ma *décor* è un termine dalla lunga e salda tradizione in quanto intreccia la sua origine con il più diffuso e controverso “decorazione”, sostituendolo - dalla seconda metà del secolo scorso nelle arti - con una certa fortuna, aprendosi ad un ampio uso che non riguarda solo l'artista belga.

Per cogliere pienamente l'*esprit du décor* dunque, che in Broodthaers non può essere ridotto alle sole questioni plastiche e/o formali, si inizierà dall'etimologia del termine e dalle sue implicazioni nell'ambito dei *mores* e del gusto per, successivamente, circoscrivere la riflessione intorno a due snodi relativi al suo

---

<sup>186</sup> La scultura contemporanea :«s'impose de l'espace et du lieu comme expérience vécue et sort ainsi l'œuvre de sa condition traditionnelle d'objet que l'on regarde. Elle devient expérience du réel» in a Rowell M. (a cura di), *Qu'est ce que la sculpture moderne?*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1986.

uso: il primo, collocabile a metà del XIX secolo, quando le categorie estetiche e le categorie sociali si intersecano durante l'industrializzazione e l'ascesa della borghesia, orientando sostanziali considerazioni sull'autonomia delle forme; il secondo, più vicino a noi e coevo allo stesso Broodthaers, quando ormai abilitato il termine *décor* al posto di decorazione, questo entrerà in scena all'interno di un ambiente/dispositivo richiamando i segni del quotidiano, come gli oggetti che abitualmente abitano la casa e caratterizzano lo stile di vita dell'uomo moderno. Il significato di *décor* si mantiene, dunque, fin dal suo nascere lungo una via binaria, estendendosi dalla sfera etica a quella dell'ornato, per poi comprendere nella seconda metà del Novecento questioni che riguardano lo spazio e la società e la loro reciproca relazione<sup>187</sup>.

### **2.3.2 *Decorum*, gusto cattivo gusto e kitsch**

In latino il termine *decorum* (da cui *décor*(fr.)/decoro(it.), decorazione, decorare) originariamente significa qualcosa “che conviene”; a questo proposito si richiama alla mente la frase di Orazio: *Dulce et decorum est pro patria mori* (Orazio, Odi, III, 2, 13), dove il termine *decorum* è utilizzato per denotare un comportamento degno verso la patria. Il *decorum* in questo senso assume una connotazione etica e politica perché designa la maniera del cittadino di “essere” nella società. In una comunità divisa in caste, l'appartenenza ad un cetto si rivela anche dall'abbigliamento e dagli accessori: insegne, medaglie e gioielli per esempio. Pertanto, dalla maniera più conveniente di adempiere agli obblighi del cittadino nei confronti della patria alla modalità di mostrarsi in pubblico con l'obiettivo di rendere palese uno status sociale, indicando un riconoscimento<sup>188</sup> all'interno della società, il termine arriva ad abbracciare quei fattori legati al bello esteriore, ovvero l'ornamento e la decorazione<sup>189</sup>, denotando così ciò che è accessorio e per

---

<sup>187</sup> Per l'accezione di decorativo, si specifica che propedeutica a questa ricerca non è una riflessione sulla storia della decorazione in Occidente, quanto che, l'intensificarsi del dibattito nel XIX secolo intorno a questi temi, accompagni le speculazioni intorno ad una “grammatica delle forme”, le cui considerazioni costituiscono un'intrigante occasione per meglio guardare agli oggetti ridotti a figura, così come accade nel loro grado zero.

<sup>188</sup> Per il concetto di riconoscimento cfr. Todorov T., *La vita comune* (1995), Pratiche, Milano, 1998.

<sup>189</sup> A livello etimologico è anche molto interessante l'analisi che Elisabetta di Di Stefano riporta in *Estetiche dell'ornamento* a proposito dei termini spesso utilizzati in modo equivalente: decorazione e

sinonimia superfluo.

Nell'antichità, il dibattito sul *decorum* e il richiamo ad esso ha coinvolto anche la lingua e l'architettura, significando uno stile più lineare rispetto ad un'espressione più raffinata ed artificiale: *ornatus versus simplicitas* è stata infatti e non casualmente una questione molto dibattuta nell'oratoria classica (Cicerone, *De Oratore*). Nella *simplicitas* infatti stanziava l'accezione di *decorum* nel senso di un atteggiamento modesto e conveniente alle circostanze, dunque in questo senso ornato e decoro si pongono in posizione antitetica.

Dentro il significato della parola *décor* coabitano quindi due anime: una figlia del decorativo che rivela l'aspetto legato all'ornamentazione e dunque, per estensione, al superfluo, l'altra figlia della convenienza, ovvero una sorta di appellativo morale, legato ai *mores* e alla società che impegna l'individuo in una determinata maniera di essere al mondo, vincolando il suo stesso comportamento.

Riprendendo quanto detto durante l'analisi delle mostre di questo periodo, il *décor* per Broodthaers può essere interpretato come un'intenzione che vuol restituire all'oggetto d'arte una funzione reale secondo ed attraverso le peculiarità già identificate nelle diverse modalità di restituzione (come in particolare la riduzione degli oggetti al grado zero, da cui la sottrazione del significato, la risignificazione in base ad un nuovo contesto mediale e l'uso dei differenti gradi rappresentazione). Rispetto all'epopea pop, gli oggetti dei decori di Broodthaers sono caratterizzati quasi sempre da un aspetto banale, accessorio, a-funzionale (piante, stampe di animali esotici, uova, *moules*) e comunque bizzarro perché completamente decontestualizzato rispetto ad un ambiente funzionale originario (armi, ombrelloni, sedie). Non da meno si deve rammentare che nella ricerca dell'artista spesso è la dimensione sociologica più che estetica a dare pregnanza al correlativo oggetto reale, comportando che le opere (intese come *décor*, nell'accezione di ciò che conviene) si trovino interessate alle questioni di gusto,

---

ornamento. Ornamento, si precisa, deriva dal latino *orno* (ornare) che a sua volta rimanda al sostantivo *ordo* (ordine), contenendo dunque in sé il doppio significato di ornare da una parte e ordinare dall'altra. La parola decorazione, invece deriva dal termine *decorum*. La studiosa quindi specifica che: «nel primo prevale l'associazione con le nozioni di ordine e armonia, nel secondo l'associazione con la nozione di "apparenza estrinseca"». Di Stefano E., *Estetiche dell'ornamento*, Milano, Mimesis, 2006, p. 12.

cattivo gusto, kitsch ed in generale ai fenomeni sociali, con particolare riguardo al consenso che lega queste alle forme politiche.

Quando Greenberg<sup>190</sup> nel 1939 dà alle stampe il celebre saggio *Avanguardia e Kitsch*<sup>191</sup> la seconda guerra mondiale è alle porte e quell'Europa, che aveva dato i natali ai movimenti di avanguardia, è quasi completamente sotto lo scacco dei regimi totalitari. L'industrializzazione avanza e sempre più incalzante è la propaganda asservita ai partiti di massa; una propaganda che ha ben compreso che per intercettare il consenso deve soddisfare i desideri ed i gusti culturali della popolazione e mettere da parte quelli dei “maestri”, perché è al e per il popolo che bisogna procurare dei soggetti da ammirare e innalzare a fonte di meraviglia<sup>192</sup>. Il kitsch dunque come fenomeno di gusto, anzi di cattivo gusto, si presta perfettamente alle nuove ambizioni politiche.

Per quanto il saggio di Greenberg sia funzionale all'affermazione del formalismo e del linguaggio astratto come unica possibilità di salvezza dell'arte stessa contro il capitalismo e la società di massa, vi sono delle osservazioni a riguardo della

---

<sup>190</sup> Clement Greenberg è il maggiore teorico del modernismo che aveva fissato nella bidimensionalità e nell'astrazione i canoni intorno al quale impostare la riflessione analitica sul mezzo specifico e lo statuto epistemologico dell'opera d'arte. La sua attività di critico sostenuta da una costante elaborazione teorica non mancherà di un'analisi socio-culturale della società, in particolare della classe media nelle democrazie capitaliste. Il suo articolo di esordio *Avant-Garde and Kitsch* - pubblicato sulla rivista americana punto di riferimento della cultura marxista del gruppo dei New York Intellectuals, la *Partisan Review* - è un chiaro esempio di come per lo studioso la lotta tra la cultura di massa e d'avanguardia rappresentasse uno scontro culturale cruciale del Novecento, «un conflitto drammatico che contrappone il “gusto dei filistei” agli autentici valori estetici, e dal cui esito dipende l'incerto futuro dell'arte. In tale frangente, la dinamica ispiratrice del modernismo - una dialettica tesa tra la distillazione del meglio del passato e lo sguardo innovatore verso il futuro - rappresenta l'unica risposta possibile da parte della vera arte e diventa un momento deciso di autoconsapevolezza etica». Di Salvatore G., Fassi L. (a cura di), *Clement Greenberg... op.cit.*, p. 25.

<sup>191</sup> *Ivi*, pp. 37- 51.

<sup>192</sup> Più o meno negli stessi anni in cui Greenberg scrive *Avanguardia e Kitsch*, in Europa Siegfried Krakauer, uno tra i maggiori pensatori della scuola di Francoforte, pubblicava il saggio *Massa come ornamento*. Allo sguardo di Krakauer, molto attento alle trasformazioni sociali agli albori della diffusione dei nuovi media, non sfugge il legame che andava stabilendosi tra forme culturali e massa. Nel fermento della Berlino degli anni Venti egli analizza le diverse espressioni della vita culturale, includendo tra queste oltre le canoniche cinema, letteratura, filosofia anche danza, parate e manifestazioni sportive, concludendo che tali manifestazioni esprimono un bisogno della massa che stava divenendo una entità completamente distinta dal popolo. Egli sostiene, infatti, che mentre le forme (culturali) partorite dal popolo sono espressione di un'attività di partecipazione dell'individuo alla società, quelle proprie della massa - tipiche quindi dell'epoca moderna - si configurano invece come delle composizioni esteriori di una figura, come una pietra nelle fondamenta di un edificio o come la forma di una stella fatta dai tifosi allo stadio che avrà pure la forma di una stella ma non la sua luce. Accentuando la componente di anonimie delle masse, Krakauer punta sulla forma esteriore che definisce appunto ornamento. Le forme ornamentali che prendono vita durante le manifestazioni sono dunque vuote, ma si strutturano comunque grazie alla presenza degli individui che passivamente partecipano alla sua composizione. Krakauer S., *La massa come ornamento* (1963), Prismi, Napoli, 1982, pp.99-110.



nascita e della diffusione del kitsch che ancora oggi risultano di particolare acutezza.

«Dove c'è un'avanguardia c'è una retroguardia», così Greenberg stigmatizza la presenza del kitsch definito come:

[...] l'arte e la letteratura commerciali, popolari, con i loro rotocalchi, le copertine delle riviste, le illustrazioni, le inserzioni pubblicitarie, la narrativa su carta patinata o i romanzi pulp, i fumetti, la musica Tin Pan Alley, il tip tap, i film di Hollywood ecc... [...]

Il kitsch è un prodotto della rivoluzione industriale, la quale ha urbanizzato le masse dell'Europa occidentale e dell'America e ha istituito la cosiddetta alfabetizzazione universale. [...]

Il kitsch, utilizzando come materia prima i simulacri degradati e accademici della vera cultura, accoglie e coltiva questa insensibilità. È la fonte dei suoi profitti. Il Kitsch è meccanico e opera secondo formule. Il kitsch è esperienza di seconda mano e sensazione falsa. Il kitsch cambia a seconda dello stile, ma resta sempre lo stesso. Il kitsch è la sintesi di tutto ciò che è spurio nella vita di oggi<sup>193</sup>.

Ma prima ancora di definire il kitsch, Greenberg si pone una domanda: com'è possibile che una stessa società possa produrre una poesia di Eliot e un poema di Guest? In altre parole com'è possibile che avanguardia e retroguardia convivano? Egli dà avvio all'analisi cercando la relazione tra un individuo che vive un'esperienza estetica e il contesto storico-sociale che la origina, e giunge alla conclusione che quando le verità della religione, della tradizione o dello stile sono messe in discussione - come nei periodi di crisi - gli scrittori come gli artisti si rifugiano in una sorta di “alessandrinismo pietrificato”, un virtuosismo sterile e poco proficuo. Riconoscendo nella fine del XIX secolo un momento del genere, constata come scrittori e artisti del tempo abbiano inventato l'avanguardia come forma di critica alla società borghese, ma abbandonando la società borghese per la *bohème* - scrive ancora - l'avanguardia abbandonava anche i «mercati del capitalismo, in balia del quale erano stati lasciati artisti e scrittori dopo la scomparsa del mecenatismo aristocratico»<sup>194</sup>. Questo strappo dal mondo borghese ha prodotto quel rifuggire lontano dai contenuti e dai significati, troppo

<sup>193</sup> Di Salvatore G., Fassi L. (a cura di), *Clement Greenberg... op.cit.*, pp. 42-43.

<sup>194</sup> E continua tra parentesi: «in apparenza, almeno, significava questo - ovvero letteralmente, morire di fame in una soffitta - ma in realtà, come vedremo in seguito, l'avanguardia è rimasta attaccata alla società borghese proprio perché aveva bisogno del suo denaro». *Ivi*, p. 38.

facilmente manipolabili dal commercio e dall'industria, per approdare ad un linguaggio a sé e ad un assolutismo della parola da cui l'arte per l'arte e la poesia pura. L'aspirazione a ridurre il contenuto alla sola forma dell'opera come qualcosa di non dato, d'increato, libero da ogni tipo di significato, da ogni somiglianza, da ogni modello, parafrasando le parole di Greenberg<sup>195</sup>, finiva per far sentire gli artisti come Dio, ma dal momento che l'uomo Dio non è, l'assolutismo a cui tendevano si è risolto per alcuni di loro in un'imitazione dei modi e delle procedure artistiche e letterarie precedentemente sperimentate.

Questo è il substrato in cui cova il germe del kitsch: un'imitazione pedissequa di qualcosa di già esistente. Infatti il kitsch si produce meccanicamente, operando su molteplici livelli di rappresentazione taluni dei quali così elaborati da ammaliare e condurre sulla cattiva strada anche il semplice amatore: il kitsch è ingannatore, nel momento in cui si presenta come qualcosa di voluttuosamente nuovo, ma nuovo non è, essendo il frutto della rielaborazione della tradizione, dell'accademismo e del bello stile in maniera contratta e limitata al fare meccanico. Ma il fatto che esso si nutra di un bagaglio letterario e artistico pregresso e si serva dei procedimenti industriali per essere riprodotto, ancora non spiega il motivo della sua diffusione dagli inizi del XX secolo. È qui che Greenberg dà un esempio del dialogo continuo tra l'opera e la consapevolezza del suo radicamento nell'esperienza quotidiana<sup>196</sup>, andando oltre quella difesa sulla specificità formalista. E ritornando alla domanda iniziale (come è possibile che una stessa epoca possa produrre avanguardia e retroguardia?) egli si sofferma sul rapporto che unisce individuo e società all'interno di un'esperienza estetica. Sostenendo che, per quanto il gusto di per sé si trasformi nel tempo, esso non muti mai completamente (le opere d'arte di Michelangelo o Raffaello venivano considerate dei capolavori al tempo della loro creazione e lo sono anche oggi), egli aggiunge l'anello mancante alla relazione individuo e società, ovvero il consenso al gusto:

Dunque è sempre esistito un consenso, e credo che questo consenso si regga su una distinzione abbastanza costante tra i valori che si possono trovare solo nell'arte e

---

<sup>195</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>196</sup> *Ivi*, p. 22.

quelli che si trovano altrove. Il kitsch, grazie a una tecnica razionalizzata che attinge alla scienza e all'industria, ha in pratica cancellato questa distinzione<sup>197</sup>.

Il kitsch è riuscito a livellare i valori dell'arte e quelli esterni all'arte, producendo una distesa di immagini su cui la classe dominante ha riversato il suo potere politico e culturale. All'imitazione dei procedimenti dell'arte a cui tendeva l'avanguardia, il kitsch preferisce l'imitazione dei suoi effetti e rivolgendosi al popolo, ha riempito le forme astratte di un "contenuto" reso accattivante da uno sterile virtuosismo furtivamente sottratto alla tradizione e abilmente ricomposto sotto una menzognera identità.

Il significato che il XX secolo dà al kitsch, identificandolo genericamente come qualcosa di volgare e non educato, in realtà è molto simile a quello che il secolo precedentemente aveva dato al termine decorazione. Come scrive Ernst Gombrich<sup>198</sup>, la decorazione è stata per lungo tempo ricacciata fuori dalla storia dell'arte occidentale, dominata invece dalla figura; essa è stata molto spesso interpretata come una forma di apertura alla sensualità e ai piaceri dell'infanzia, e considerata come inutile e capricciosa, lontano dall'armonia e dall'equilibrio classico. Questo perché, a partire da Vitruvio, la decorazione è stata interpretata come un motivo irrealistico legato all'immaginazione che si allontanava dalla natura ed era riservata ai soli uomini, una sorta di «piacere del gioco» innato e pericoloso. Solo con la rivoluzione industriale e l'avvento dell'era delle macchine si è determinato uno sconvolgimento nella storia delle arti decorative tale che la ripetizione e il ritmo sono divenuti dei motivi della rappresentazione e la decorazione ha intrapreso la sua entrata inarrestabile nel mondo delle arti, trovando un pieno riconoscimento nel settore delle arti applicate all'industria. Ancora una volta si ritrova l'Esposizione Universale del 1851 a fare da cerniera tra un prima e un dopo. Lo storico vede in essa, infatti, la risposta da parte di un movimento di "rivolta" agli eccessi della fantasia e delle forme esuberanti che l'ornamentazione stava subendo negli ultimi anni, un'iniziativa necessaria che serviva a regolamentare l'estro che altrimenti sarebbe sfociato nel kitsch.

---

<sup>197</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>198</sup> Gombrich, E.H., *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa* (1979), Phaidon, London, 2010, pp. 38-40.

Si è scritto, a proposito della nascita dell'oggetto menzognero, come l'aumento della disponibilità dei prodotti di lusso - per quanto dozzinali e di materiale non pregiato, ma tuttavia dignitosi per l'abbellimento della quotidianità - avvantaggi la borghesia nella sua scalata sociale. Proprio all'interno di questa dinamica - nota Gombrich - l'interazione tra le gerarchie sociali e le gerarchie estetiche<sup>199</sup> sta divenendo sempre più stretta. La rispettabilità e/o la volgarità, divenuti fattori determinanti per il successo o per il discredito del nuovo status in ascesa, divengono direttamente proporzionali alla quantità di beni posseduti ed ostentati. Nel momento in cui la macchina ha reso gran parte degli oggetti realizzabili, moltiplicabili e disponibili e la massima vitruviana del si deve immaginare solo ciò che si può costruire è solo un lontano ricordo, abbisognava stabilire delle regole di stile e gusto.

### **2.3.3 Il XIX secolo e la nascita di una nuova grammatica degli oggetti**

Intorno alla metà del XIX secolo, quando viene meno l'esclusiva fabbricazione artigianale dell'oggetto e la produzione si avvia verso le infinite possibilità offerte dalla macchina, nasce la necessità di stabilire delle regole alla fantasia. A cosa si sarebbero dovuti ispirare i motivi del disegno industriale, ora che i processi produttivi risultavano potenziati ed era divenuto realizzabile ciò che fino a qualche decennio prima era semplicemente inimmaginabile? Le forme avrebbero dovuto continuare ad ispirarsi alla natura? O piuttosto si sarebbero dovute sottomettere alla funzione a cui gli oggetti erano destinati? Oppure ancora si sarebbero evolute comunque ed indipendentemente dalla tradizione e dall'uso attraverso un proprio linguaggio? Funzionalismo, mimetismo e innatismo sono le principali posizioni sostenute dai protagonisti del dibattito dell'epoca<sup>200</sup>, una volta

---

<sup>199</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>200</sup> Tra le pubblicazioni più significative del tempo oltre quelle già citate ricordiamo: Zecchi S. (a cura di), *J.W. Goethe. La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura* (1790), Guanda, Milano, 1999; Codello R. (a cura di), *A.W. Pugin. I veri principi dell'architettura cuspidata ovvero cristiana* (1841), Dedalo, Bari, 1990; Jones O., *The grammar of ornament. Illustrated by examples from various styles of ornaments* (1856), L'Aventurine, Paris, 2001; tra gli scritti di William Morris raccolti in Manieri-Elia M. (a cura di), *Architettura e Socialismo*, Laterza, Bari, 1963, si ricorda *The Arts and Crafts of Today* (1889); Riegl A., *Problemi di Stile. Fondamenti di una storia dell'arte ornamentale* (1893), Feltrinelli, Milano 1963, Riegl A., *Industria artistica tardoromana* (1901), Sansoni, Firenze, 1963; Pinotti A., *Alois Riegl. Grammatica storica delle arti figurative* (1966), Quodlibet, Macerata, 2008; Pinotti A., Scrivano F. (a cura di), *Adolf von Hildebrand, Il problema*

riabilitato l'ornato grazie in particolare alla diffusione delle teorie di William Morris e all'esperienza del movimento *Art and Craft* in Inghilterra.

Nonostante la linea che intercorra tra le differenti posizioni non è sempre ben definita, la *querelle* è nutrita dal bisogno di trovare una teoria e dei principi ai motivi ornamentali che, avviati ormai ad una riproduzione meccanica, non possono più essere ricondotti ad un problema di mimesi o meno con la natura, ma devono e possono affrontare nuove prospettive. Lo studio della natura e la tradizione sono stati i due capisaldi intorno ai quali si sono costruite le teorie della figurazione, ma entrambe (basti pensare alle argomentazioni di Pugin e di Semper) sono state messe in crisi dall'aspetto funzionale a cui i prodotti industriali devono assolvere.

La decorazione si pone quindi al centro della ricerca di un nuovo stile e un nuovo linguaggio che a sua volta si polarizza lungo due direttive: da una parte l'indagine sulle forme, dall'altra quella sull'autore o meglio sulla mano che compie il gesto di un disegnatore/artigiano la cui condizione diventa sempre più simile a quella che fino ad allora era stata ricoperta dai soli artisti.

Di seguito saranno sintetizzate alcune delle posizioni più rilevanti che animano il dibattito, necessarie alla comprensione della teorizzazione di una vera e propria grammatica delle forme o Biologia dell'arte.

L'ornamentazione non può limitarsi ad imitare la natura, sostiene Augustus Pugin (1812-1852), adducendo come esempio il disegno dei complementi d'arredo come carte da parati e tappeti, in cui bisogna fare attenzione al gioco di luci, alle imperfezioni e alle ombreggiature provocate dall'intreccio delle linee che riempiono superfici anche calpestabili. Contro l'ornamentazione tridimensionale e l'illusionismo, il cattolicissimo architetto inglese suggerisce l'uso di forme

---

*della forma nell'arte figurativa* (1893), Aesthetica, Palermo, 2001; Van De Velde H., *Die Renaissance im Modernen Kunstgewerbe*, Lipsia, 1903; Wolfflin H., *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915), Abscondita, Milano, 2012; Focillon H., *Vita delle forme* (1934), seguito da *Elogio della mano*, Torino, Einaudi 1990. Per una letteratura sulla storiografia artistica cfr: Pinotti A., *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wolfflin*, Collana Supplementa, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 1998; Barilli R., *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili* (1982), Bologna, Il Mulino 1991; Venturi L., *Storia della critica d'arte* (1936), Einaudi Torino 2000; Squicciarino N., *Arte e ornamento in Gottfried Semper*, Venezia 1994; Schlosser Magnino J., *La letteratura artistica* (1924), La Nuova Italia, Firenze 1996; Hauser A., *Le teorie dell'arte* (1958), Einaudi Torino, 1988; Bazin G., *Storia della storia dell'arte. Da Vasari ai nostri giorni* (1986), Guida, Napoli, 1993; Sciolla G.C., *La critica d'arte del Novecento*, Utet, Torino 1995; Bologna F., *Dalle arti minori all'industrial design*, Laterza, Bari 1972.

bidimensionali e armoniche tanto da aprire un primo varco verso il linguaggio della pura visibilità<sup>201</sup>. Questo discostarsi dalla natura, non ne fa automaticamente un difensore del prodotto industriale, anzi manifestando la sua dedizione verso lo stile tardo-gotico, egli anticipa di poco la ferma condanna della macchina di John Ruskin (1819-1900). Quest'ultimo, ritenendo la natura unico standard e fonte di bellezza, stabilisce una sorta di parallelismo tra il gesto creatore e la risultante finale. La radicalizzazione della sua analisi, induce Gombrich a parlare a tal proposito di un pensiero polare<sup>202</sup> che da un lato colloca i motivi organici ricchi di elementi vitalistici frutto di un lavoro e di una forma artigianale, dall'altra la precisione e la monotonia meccanica. Non risolvendo la dualità, il contrasto sembra raggiungere un esito manicheo: vita da una parte, morte dall'altra senza possibilità di compromesso<sup>203</sup>.

Gottfried Semper (1803-1879) e Alois Riegl (1858-1905) avviano, dal conto loro, una serie di riflessioni destinate a far discutere molto a lungo: il primo è difatti considerato l'iniziatore del movimento moderno che sfocerà nel razionalismo (l'ornamentazione doveva essere adattata alla funzione al fine di

---

<sup>201</sup> Konrad Fiedler (1841-1895) sarà il principale teorico della pura visibilità. « Confrontando il senso della vista con il senso del tatto, il Fiedler osserva che il tatto non ha un suo sviluppo, tanto è vero che per rappresentarlo dobbiamo ricorrere a dei concetti di durezza, mollezza, ruvidezza, ecc. Mentre, quando ci occupiamo della vista, esiste un'attività che si presenta immediatamente come sviluppo del vedere sensibile, cioè l'attività del gestire, del disegnare, del dipingere, dello scolpire. Tale attività è destinata ad essere percepita dall'occhio senza bisogno di ricorrere a mezzi intellettuali. La pittura, la scultura e l'architettura hanno dunque le loro leggi, che non sono quelle della natura, ma della visibilità. La *natura*, come ci è offerta dalla scienza, non può mai diventare oggetto di rappresentazione artistica. È il *modo* di considerare gli oggetti, parziale per la scienza come per l'arte, che separa la natura artistica da quella scientifica. Il modo artistico è quello della rappresentazione, della forma. Ed è sottoposto a certe condizioni che sono le leggi della conoscenza come visibilità; non si possono imporre leggi all'attività artistica, ma bisogna comprendere la sua conformità alla legge pel suo modo di vedere. Se si vuol comprendere il modo di dipingere di Rembrandt con le sue ombre confuse, bisogna chiarire il significato formale nel suo stile ». Venturi L., *La critica d'arte e la pura visibilità* in *Storia della critica... op. cit.*, p. 287.

<sup>202</sup> Gombrich E.H., *Il senso dell'ordine... op. cit.*, p. 58.

<sup>203</sup> Come ben sottolinea Edgar Wind, inoltre, si deve tener presente che «al suo primo apparire, un'arte che sia stata da poco meccanizzata ha sempre l'aria di una contraffazione, perché ha preso per modello un tipo d'arte non ancora meccanizzato, o soltanto in parte meccanizzato. [...] Per questo, quando Ruskin parla di ciò che egli chiama "vile manifattura", non è che voglia fare una distinzione tra manifatture vili e manifatture onorevoli. Ogni manifattura gli sembra vile, perchè era il contrario dell'onorevole artigianato, che permetteva all'artigiano di controllare con le sue mani il proprio lavoro, mentre nella manifattura la produzione era affidata a una macchina, un automa che mimava e falsificava l'artigianato vivente e di conseguenza non era altro che il suo doppione, volgare e ingannevole» (Wind E., *La meccanizzazione dell'arte* in *Arte e anarchia* (1963), Adelphi, Milano, 1968, p. 106). La necessità di creare un nuovo linguaggio che fosse proprio alle arti meccaniche e alla decorazione nasce anche dal bisogno di distaccarsi da forme che altrimenti sarebbero sempre state una falsificazione dell'originale, una brutta copia.

ottenere una composizione regolare), il secondo, invece, analizzando la continuità e il mutamento degli schemi ornamentali, approda alla teorizzazione di una grammatica delle forme. La decorazione per Riegl si prefigura, infatti, come un problema storico e non meccanico o essenzialmente materiale (come invece sosteneva Semper), portando a sostegno delle sue considerazioni le esigenze estetiche e psicologiche che sottendono la creatività artistica, completamente trascurate dalle tesi funzionaliste.

In *Problemi di Stile* Riegl, riflettendo sulla forma dell'ornamento, traccia un'analisi diacronica sulle stesse forme della creazione umana, non ricercandone un momento primigenio ma piuttosto comparandone i motivi, estrapolando elementi semplici da fenomeni complessi. Individuato un percorso di continuità e sviluppo, egli scorge analogie e differenze tra le forme (in particolare osserva l'ornamento dei motivi tratti dalle piante, come il loto, l'acanto, la palma, il viticcio) nelle diverse epoche (arte preistorica, egiziana, mesopotamica, fenicia, persiana, greca, romana, bizantina, araba) e presuppone che a regolare la loro evoluzione ci sia un principio di autonomia che permette la loro stessa trasmissione dalla tradizione occidentale, al mondo egizio alla Grecia classica e così via. Questa concezione lo pone in antitesi sia al funzionalismo semperiano sia alle tesi sull'origine mimetica e naturalistica di stampo classicistico. Posta dunque un'autonomia e dalla funzione e dalla tradizione, cosa ne determina la spinta verso l'evoluzione?

Riegl parla a questo proposito di un *Kunstwollen*, ovvero di una volontà o intenzionalità artistica che nonostante non venga mai definita chiaramente, si presenta come una "forza reale", un impulso creativo mutevole derivante da una certa visione del mondo (*Weltanschauung*) di volta in volta storicamente determinata che, difatti, non si riscontra nelle sole arti, ma sottende anche le manifestazioni religiose, filosofiche o la scienza di un'epoca.

Non casualmente alla storiografia artistica di fine Ottocento ed inizi Novecento si fa risalire uno dei momenti genealogici della cultura visuale<sup>204</sup> ed uno dei momenti di tangenza tra storia dell'arte e studi visuali appunto. La fine della

---

<sup>204</sup> Cfr. Pinotti A., Somaini A., *Cultura Visuale... op.cit.*, pp. 67-106.

disparità tra arti maggiori e arti minori prodotta dall'industrializzazione, conduce infatti Semper, Morris o lo stesso Riegl - come l'utilizzo dello stesso concetto di *Kunstwollen* lo dimostra - ad allargare i confini delle indagini e ad includere nei loro studi le forme popolari e anonime dell'artigianato artistico e della decorazione, oltre le «immagini riprodotte meccanicamente e le forme miste e intermediali, puntando così ad abbracciare l' "iconosfera" nel suo complesso»<sup>205</sup>. E ritornando al termine di *Kunstwollen*, è interessante soffermarsi su alcune considerazioni fatte in proposito da due studiosi, distanti nel tempo ma che a Riegl hanno dedicato pagine significative: Andrea Pinotti, estetologo ed esperto di studi culturali e Lionello Venturi, tra i maggiori storici e critici d'arte italiani del secolo scorso. Pinotti che più volte ha indagato le questioni di stile del XIX, scrive:

Chiave della comprensione dello sviluppo stilistico è il concetto di *Kunstwollen*, vero e proprio cuore della riflessione riegliana sullo stile. Categoria da Riegl più usata operativamente che definita nei suoi contorni precisi, il *Kunstwollen* sta ad indicare il nesso essenziale tra il mondo delle forme, il sentimento dello spazio e le determinazioni antropologiche ed epocali. « L'umanità in diversi tempi, in diversa maniera, voleva vedere rappresentate davanti agli occhi le immagini sensibili secondo il contorno e il colore nel piano e nello spazio». Questo concetto- chiave ha esercitato sulla storiografia e sulla teoria dell'arte successiva enorme influenza, ma ha prodotto anche numerosi equivoci interpretativi – a partire dalle traduzioni, che ad esempio in italiano oscillano fra “volere arte”, “volere d'arte” o “volontà d'arte”. Di esso si deve probabilmente ammettere, e rispettare, un'essenziale intraducibilità<sup>206</sup>.

A dispetto dell'intraducibilità o della vaghezza in cui Riegl sprofonda a volte la sua terminologia, Pinotti osserva però che vi sono diversi passaggi in altre sue opere che chiarificano il concetto di *Kunstwollen*.

Nell'Introduzione a *Industria artistica tardoromana* (1901), Riegl riassume così l'opposizione fra la propria concezione *teologica* e quella *materialistica*: secondo la teoria del Semper «l'opera d'arte non è altro che un risultato meccanico e condizionato da scopi presi dalla materia prima e dalla tecnica. [...] In contrapposto a questa concezione meccanicista della intima natura dell'opera d'arte, io ne ho sostenuta, per quanto so, per il primo, una teologica nel mio *Stilfragen*. Ho visto infatti nell'opera d'arte il risultato di un *Kunstwollen* determinato e cosciente del suo

<sup>205</sup> Ivi, p. 69.

<sup>206</sup> Pinotti, A., *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wolfflin*, Collana Supplementa, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 1998, p. 47.



scopo che si afferma lottando con lo scopo utilitario, la materia e la tecnica»<sup>207</sup>.

E dal momento che questa “volontà d'arte” non si esaurisce nel solo campo delle forme, ma si può riscontrare anche in altre espressioni creative dell'uomo, lo studioso osserva ancora che sempre in *Industria artistica tardoromana*:

[...] Riegl propone (come compito che nella sua complessità esulava dai dai limiti del suo lavoro) un « parallelismo tra l'arte e la “Weltanschauung” dell'antichità dalle origini alla fase conclusiva tardoantica », volto a dimostrare che « il *Kunstwollen* dell'antichità dalle origini alla fase conclusiva è stato in fondo identico alle altre forme più importanti di espressione della volontà umana durante lo stesso periodo. [...] L'uomo non è solo un essere che percepisce con i sensi (passivo) ma anche un essere che vuole (attivo) e che perciò vuole spiegare il mondo come desidera che gli appaia, nel modo più aperto e dipendente dalla sua volontà (mutevole secondo il popolo, il luogo e il tempo). Il carattere di questa volontà è chiuso in quello che noi abbiamo chiamato oggi la “Weltanschauung” del momento corrente (di nuovo nel più ampio senso della parola): nella religione, nella filosofia, nella scienza, anche nello stato e nel diritto, dove di regola una delle dette forme di espressione generalmente sovrasta le altre»<sup>208</sup>.

Ma veniamo ora alle parole che Lionello Venturi usa per definire il *Kunstwollen* di Riegl, egli chiaramente commenta che nonostante il termine non venga teoricamente definito, è stato comunque applicato

come antitesi di quel potere dell'arte, che non è altro che la capacità tecnica dell'imitazione della natura. Constatato che le forme si trasformino attraverso i tempi, egli si è chiesto quale sia la forza che le trasforma. Il Semper e i suoi seguaci avevano condizionato lo stile con lo scopo, il materiale, la tecnica, senza tener conto dello spirito creatore. Il Riegl ha criticato quella soluzione e vi ha sostituito, come affermazione idealistica, la volontà d'arte. L'opera d'arte è morta se distaccata dal suo processo spirituale creativo: bisogna ricondurla all'origine della sua creazione. La volontà d'arte non è dunque la sintesi delle intenzioni dell'arte d'un dato periodo, ma è la tendenza, l'impulso estetico, il germoglio dell'arte; è un valore dinamico, una forza reale. È il principio dello stile che deve distinguersi dal carattere esteriore dello stile<sup>209</sup>.

Benché la distanza di tempo e di prospettive sia ragguardevole, sembra che le due

---

<sup>207</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>208</sup> *Ivi*, pp. 55-56.

<sup>209</sup> Venturi L., *La critica d'arte ... op. cit.*, pp. 292-293.

posizioni concordino nell'indicare nel *Kunstwollen* un momento cruciale del pensiero riegliano che - malgrado la sua nebulosità - si pone come una “forza reale” storicamente condizionata in un contesto culturale definito socialmente, medialmente, ideologicamente, affettivamente, un impulso alla creazione orientato quindi da una data dimensione del visibile.

Ma la produzione di Riegl non si esaurisce alle opere menzionate, egli è autore anche di una *Grammatica storica delle arti figurative* pubblicata postuma nel 1966, ma i cui testi risalgono presumibilmente al 1897/'99, periodo che si colloca proprio tra *Problemi di stile* (1893) e *Industria artistica tardoromana* (1901). Nell'analisi delle forme proposta nella *Grammatica* ritorna la divisione della storia in periodi fondamentali (dall'antichità al 313 d.c., dal Medioevo al Rinascimento fino al 1520, da allora al suo tempo) che nella seconda versione (1899), corrispondono a loro volta a tre sfere culturalmente distinte: il politeismo antropomorfo, il monoteismo cristiano ed una visione del mondo fondata sulle scienze naturali. Questo approccio ai motivi attraverso il tempo fissa nell'evoluzione delle forme una sorta di schema biologistico organico che nella *Grammatica*<sup>210</sup> si tramuta in un vera e propria morfologia del visibile attraverso il parallelismo con il linguaggio che l'uso del termine “grammatica” induce.

Linguaggio e figurazione sono due modalità analoghe di formazione, vale a dire due modi tramite cui l'uomo si impossessa del mondo, facendone esperienza. Il modo linguistico, essenzialmente connesso alle procedure di concettualizzazione logica, è potentissimo: esso è infatti in grado di ridurre sotto il dominio di un singolo termine innumerevoli differenze empiriche e fenomeniche, che vengono appunto riunificate nell'apprensione linguistica. Pensiamo ad esempio alle infinite sfumature di colore verde che vengono sintetizzate nell'unica parola “verde”. Ma, se guardiamo dall'altra faccia della medaglia, l'impressionante potenza sintetica di questo strumento è pari alla sua impotenza, nel senso che, vista dal lato dell'esperienza visiva, quella sintesi linguistica così efficace è un enorme impoverimento: la parola “verde”, anche integrata da aggettivazioni sempre più sottili (verde salvia, diverso dal verde

---

<sup>210</sup> Riegl non è il solo ad utilizzare il termine grammatica nei suoi studi sulle forme, dalla seconda metà del XIX secolo il termine era infatti entrato nel dibattito sugli stili, basti ricordare nella sola Inghilterra: George Field, *Rudiments of the Painter's Art: or, a Grammar of Colouring* (1850); Owen Jones, *The Grammar of Ornament* (1856); W.D. Richmond, *The Grammar of Lithography. A practical guide for the artist and printer* (1878); William Henry Goodyear, *The Grammar of the Lotus: a new history of classic ornament as a development of Sun worship* (1891). In Francia: Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin: architecture, sculpture, peinture* (1867) e *Grammaire des arts décoratifs. Décoration intérieure de la maison*. In Italia: Felice Tribolati, *Grammatica araldica ad uso degli italiani* (1881). Cfr. Pinotti A., *Stile e verità. Una prospettiva riegliana in Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale*, aprile maggio 2008, n. 64.

bottiglia, dal verde bandiera... ; verde salvia scuro, diverso dal verde salvia chiaro... ; verde salvia scuro con striature argentate, e così via), non potrà mai dar conto di questa *particolarissima*, irriducibile, sfumatura di verde che vedo qui ora davanti a me incarnata in questa foglia di salvia, sotto quest'albero e sullo sfondo di questo prato e di questo cielo, in questa luce e con queste ombre. È invece proprio questa sfumatura (a questa linea, a questo volume) che si rivolge la figurazione delle arti visive, interessata ad approfondire a portare a chiarezza quella conoscenza visiva del mondo che, se lasciata alla dimensione percettiva dell'uomo comune, rimarrebbe consegnata a un confuso caleidoscopio di impressioni cromatiche che si avvicinano senza sosta nell'occhio<sup>211</sup>.

Un approccio simile viene utilizzato qualche decennio più tardi dallo storico dell'arte francese Henri Focillon che pubblicherà nel 1934 *La vita delle forme*, testo nel quale viene tracciata una vera e propria morfologia genetica delle forme artistiche. Come in Riegl, lo studioso utilizza un processo di analisi diacronico da cui un concetto di evoluzione delle forme per concatenazione di elementi mobili e flessibili mai statici ed immutabili, condizionati dal tempo, dallo spazio e dalla razza.

La dinamica d'individuazione schematica e modulare della trasformazione degli stili<sup>212</sup> in Focillon si traduce in un complesso sistema di relazione formale che si articola attraverso un incessante confronto per antinomie, esperimenti, metamorfosi, influenze ma anche tecniche e materiali. Tutti questi elementi che sempre più ci accostano ad una dimensione del visibile analoga ma non identificabile pedissequamente con quella del linguaggio, confluiscono *in toto* nella problematica dello stile che viene trattata come un insieme di forme concatenate l'una all'altra che si trasformano nel tempo in maniera coerente e continuativa. All'interno di questo complesso ingranaggio evoluzionistico, l'esito di una forma non deriva da una mera sovrapposizione di elementi - reminiscenze, prestiti, invenzioni - ma è la risultante piuttosto di una serie di misure e rapporti che, entrando in relazione, costruiscono una sintassi e si comportano come tale.

---

<sup>211</sup> *Ibidem*.

<sup>212</sup> La più nota è sicuramente quella teorizzata da Heinrich Wölfflin (1864-1945) che nel 1915 pubblica i *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, testo destinato ad influenzare con la teorizzazione dei cinque simboli di pura visibilità molta della storiografia e della critica d'arte della seconda metà del Novecento. Lo sviluppo degli stili procedeva secondo Wölfflin secondo coppie antitetiche comprese in cinque simboli: lineare/pittorico, superficie/profondità, forma chiusa/forma aperta, molteplicità/unità, chiarezza assoluta/chiaro/relativa degli oggetti. Uno dei maggiori interpreti e proseguitori di questa teoria in Italia fu il critico Renato Barilli. Cfr. Barilli R., *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili* (1982), Bologna, Il Mulino 1991.

Quest'ordine combinatorio dei motivi si stratifica quindi nel tempo e rende possibile la stessa autonomia della forma rispetto alla funzione e alla natura.

In alcuni passaggi dell'ultimo capitolo del libro, *Le forme nel tempo* - di seguito riportati - si configura pienamente questa visione:

Qual è il posto della forma nel tempo, e come vi si comporta? In che misura è essa tempo, e in che misura non lo è? Da un lato l'opera d'arte è atemporale: la sua attività, la sua dialettica s'esercitano innanzi tutto nello spazio. E, d'altro lato, essa ha il suo posto prima e dopo altre opere. La sua formazione non è istantanea: risulta da una serie di esperienze. Parlare della vita delle forme, evoca necessariamente l'idea di successione.

[...] Ma, in fondo a noi stessi, noi non ignoriamo che il tempo è divenire, e correggiamo con maggiore o minore felicità la nostra concezione monumentale, con quella d'un tempo fluido e d'una durata plastica.

[...] Ci rendiamo conto ormai della maniera come s'impone il problema della forma nel tempo. Esso è duplice. Per prima cosa, è un problema d'ordine interno: qual è la posizione dell'opera nello sviluppo formale? Poi, problema esterno: qual è il rapporto di questo sviluppo con gli altri aspetti dell'attività? Se il tempo dell'opera d'arte fosse il tempo di tutta la storia, e se tutta la storia progredisse con lo stesso movimento, la questione non si porrebbe nemmeno; ma non è così. La storia non è una sequenza bene scandita di quadri armonici, ma, in ognuno dei suoi punti, è diversità, scambio, conflitto. L'arte vi è impegnata e, poiché è azione, agisce, in esso e fuori di esso<sup>213</sup>.

L'opera d'arte dipende dunque da una molteplicità di fattori, fa parte di un sistema di relazioni complesse e la sua forma «è una vita mobile in un mondo che cambia»<sup>214</sup>. Per Focillon lo spazio, il tempo e la razza (la componente genetica riscontrabile in qualsiasi genere animale e/o vegetale) sono fattori intrinseci al farsi opera di una forma, perché alla sua «vita» contribuiscono i «momenti della civiltà», gli ambienti naturali e gli ambienti sociali e le stesse razze umane. «In questi mondi immaginari in cui l'artista è il geometra e il meccanico, il fisico e il chimico, lo psicologo e lo storico, la forma, nel gioco delle metamorfosi, va perpetuamente alla sua necessità alla sua libertà»<sup>215</sup>.

Sempre allo stesso periodo, dalla seconda metà dell'Ottocento fino ai primi decenni del Novecento, risale una tradizione di studi semi-dimenticata, ricordata dall'antropologo Carlo Severi<sup>216</sup> che va sotto il nome di tradizione morfologica o

<sup>213</sup> Focillon H., *Vita delle forme* (1934), seguito da *Elogio della mano*, Torino, Einaudi 1990, pp. 84-101.

<sup>214</sup> *Ivi*, p.12

<sup>215</sup> *Ivi*, p.101.

<sup>216</sup> Severi C., *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Einaudi, Torino, 2004, pp.39-48.

Biologia delle Immagini, o più specificatamente dell'ornamento. Il suo iniziatore, l'inglese Pitt Rivers, fondatore del Museo etnografico omonimo presso l'Università di Oxford, applica la teoria dell'evoluzione darwiniana al campo delle forme e delle rappresentazioni mentali per risalire a quegli stadi dell'umanità in cui ancora non era sviluppata la scrittura. Partendo dalla classificazione dell'organismo evoluto, egli va alla ricerca nella sua forma delle tracce del passato, secondo un procedimento retrospettivo che individua le tappe che hanno portato ad essere quell'organismo ciò che è. La collezione del generale Rivers è divisa in quattro parti: antropologia fisica («crani e capelli tipici»), armi «delle popolazioni selvagge esistenti», oggetti preistorici, veri e falsi, ed infine una quarta, molto più eteroclita ed apparentemente senza un minimo comune denominatore, che racchiude tutto il resto del concepibile: «le arti miscellanee, che includono la ceramica e i suoi sostituti; i modi di navigazione; i vestiti, i modi di intrecciare e tessere; l'ornamento personale; l'arte realistica; l'arte convenzionale; l'ornamentazione; gli utensili; l'arredamento della casa; gli strumenti musicali; gli idoli e gli emblemi religiosi; il denaro e i sostituti del denaro; (ancora) le armi da fuoco; ... [e infine] specchi, cucchiaini, spille e giochi...»<sup>217</sup>. Quest'ultima categoria può essere pensata solo se si ritiene di poter stabilire legami tra oggetti diversi partendo da un'analisi della loro forma, in ciò Rivers si fa erede della tradizione morfologica tedesca, di origine goethiana e originale interprete di quell'antropologia dell'immagini che con Aby Warburg toccherà uno dei punti più alti della sua riflessione.

Rivers tratta gli oggetti come delle parole, costruendo una grammatica attraverso la quale è possibile andare a ritroso nel tempo, e come con l'etimologia, ritrovare in loro le forme degli strumenti dell'uomo primitivo.

Nelle prime fasi dell'umanità – scrive Pitt Rivers- i nomi delle cose cambiano a ogni generazione se non più spesso ancora. Gli oggetti, invece, sono trasmessi da padre a figlio e da tribù a tribù [...] ... nel linguaggio come in tutte le idee comunicate tramite la parola c'è uno iato invalicabile tra l'origine della cultura e la conoscenza che possiamo averne. Per contrasto, possiamo tenere in mano oggi il primo utensile mai creato dall'uomo<sup>218</sup>.

---

<sup>217</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>218</sup> *Ivi*, p. 44.

La classificazione di Rivers sottende due principi fondamentali: l'idea di una sequenza evolutiva e quasi «grammaticale» degli oggetti, che li rende *capaci di parlare* («studiando la grammatica degli oggetti, possiamo imparare a coniugare la loro lingua») ed, infine, che le forme riflettono le idee, quindi tramite lo studio della loro evoluzione è possibile risalire al pensiero primitivo.

Questo viaggio nel mondo delle forme porta verso un'autonomia e una legittimità della decorazione che se nell'arte contribuirà in particolare alla formazione della teoria della pura visibilità e alla polemica astrattismo vs figurazione, oltre ad influire in maniera preponderante nel modernismo, nel mondo degli oggetti aprirà le porte ad una vera e propria grammatica che sorreggerà le origini del design ma anche tutte quelle pratiche artistiche che si rifaranno ad un'estetica del quotidiano, in particolare nella seconda metà del Novecento. Non si tralasci l'assonanza inoltre che viene stabilita tra l'evoluzione delle forme e quella del linguaggio, nel trattare le parti degli oggetti come fossero sintagmi.

Ma prima di passare all'ulteriore svolta che si verifica nel corso del XX secolo, si deve prestare attenzione ad un'altra pubblicazione propedeutica alla riabilitazione della decorazione nell'ambito del Novecento.

#### **2.3.4 Gombrich e l'attenzione periferica.**

Gombrich nel 1979 dà alle stampe *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*<sup>219</sup>, al centro dello studio la percezione dei *patterns*, ovvero degli schemi e dei motivi decorativi.

Il libro è il risultato di una serie di conferenze tenute nel 1967 a Northcliffe quando, invitato a scegliere il tema da trattare, lo storico dell'arte scelse appunto l'ornamento. Lo studio nonostante nelle intenzioni dell'autore si collocasse come ideale proseguo del più noto *Arte e Illusione* (1957)<sup>220</sup>, non ebbe lo stesso successo del primo e tutt'oggi risulta tra i suoi libri meno noti. In realtà vi è un profondo legame tra le due pubblicazioni, riassunto nella formula “dalla

---

<sup>219</sup> Gombrich E.H., *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Phaidon Press, London 1979; trad. it. *Il senso dell'ordine... op. cit.*

<sup>220</sup> Gombrich E. H., *Arte e illusione: studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* (1957), Phaidon, Milano, 2008.

rappresentazione all'ornamento”: se infatti la prima forniva un'interpretazione alle implicazioni psicologiche connesse alla rappresentazione, la seconda si proponeva di analizzare le modalità percettive in relazione all'ornamento. Già con *Arte e Illusione*, lo studioso aveva introdotto importanti novità sull'analisi dell'immagine rappresentativa che, superando l'aspetto mimetico della verosimiglianza e non entrando più in rapporto diretto con la cosa rappresentata, poteva piuttosto essere considerata come una ricostruzione da parte di un percettore che partecipava attivamente al completamento dell'opera. A sua volta, l'autore metteva in risalto come nella visione di quest'ultima intervenivano non solo la sensazione e la percezione, ma anche - nella fase di rielaborazione complessiva - esperienza e memoria. Quando uscì il *Senso dell'ordine*, alcuni detrattori lo inquadrarono come una retrocessione rispetto ai risultati raggiunti precedentemente. Ed in alcuni tratti, questo atteggiamento può essere comprensibile. Gombrich infatti per spiegare la ricezione dell'ornamentazione da parte del campo visivo ricorre ad un «senso di ordine» innato nell'uomo (l'organismo è «un agente attivo che si protende verso l'ambiente non ciecamente e a caso, ma guidato da questo innato senso dell'ordine», scrive). La percezione richiede dunque una griglia in base alla quale individuare le deviazioni alla regolarità. In questo senso, l'utilizzo dell'ordine e della griglia percettiva possono apparire come un irrigidimento al pensiero, riportato alla gabbia prospettiva albertiana; ma tuttavia nella sua articolazione complessiva, considerata l'importanza data all'attenzione periferica, le implicazioni “culturalmente orientate” che rientrano nel processo cognitivo e il lungo excursus che per la prima volta riabilita sotto un'ottica percettiva il dibattito sull'ornamentazione nella seconda metà del XIX secolo, l'analisi di Gombrich non può semplicemente e distrattamente occupare il rango di opera minore.

Fin dall'inizio del volume, l'ornamento viene presentato come un motivo da vedere, non da notare, fuori dal campo visivo e, in quanto “trasversale” ma “universale” al processo creativo, esso è soggetto ad un tipo di attenzione definita dallo studioso “periferica”. «Di regola – scrive infatti Gombrich nella prefazione - i motivi decorativi che riempiono il nostro mondo con tanta

profusione son fuori fuoco nell'attenzione»<sup>221</sup>, riprendendo in parte la riflessione a chiusura del capitolo *La decorazione: teoria e pratica* :

Quanto nella nostra società chiamiamo arte ci viene presentato in un contesto particolare, va recepito con una particolare specie di attenzione o, per impiegare il termine tecnico, con un atteggiamento mentale particolare. Non potremmo mai dedicare il medesimo grado di attenzione a tutta la miriade di prodotti di immaginazione decorativa che ci circondano<sup>222</sup>.

Il testo è ormai un classico della teoria della percezione e della psicologia della forma, e nonostante dalla narrazione rimanga esclusa l'arte coeva all'autore (tranne che per alcune brevi considerazioni su decorazione e astrazione di seguito riportate), tuttavia nella prospettiva dichiarata di offrire una lettura del termine *décor* nel mondo dell'arte contemporanea, il suo studio risulta di una certa rilevanza. Non solo perché sottolinea il ruolo della funzione nel rapporto tra astrazione e decorazione<sup>223</sup>, ma perché parlando di attenzione periferica nella percezione dei motivi decorativi, per la prima volta rilegge in chiave percettiva la storia dell'ornamento, secondo una struttura polifonica e in cui prendono parte fattori esperienziali indotti da una specificità culturale in cui i motivi vengono realizzati.

La mia fede in un “senso dell'ordine” deriva dalla medesima teoria della percezione cui ho fatto ricorso nell'analisi della rappresentazione. In sintesi, tale teoria respinge la concezione della percezione come processo passivo, l'approccio di Sir Karl Popper ha soprannominato la “teoria della mente come recipiente”. Come lui, io credo in quanto egli ha giustamente definito la “teoria della mente come lampada”, concezione che sottolinea l'attività costante dell'organismo nell'analizzare ed esplorare l'ambiente. [...] Non esistono “idee innate”, l'uomo non ha maestro alcuno fuor che l'esperienza<sup>224</sup>.

---

<sup>221</sup> Gombrich E.H., *Il senso dell'ordine... op. cit.*, p. 7.

<sup>222</sup> *Ivi*, p. 82.

<sup>223</sup> «Fu appunto nel periodo in cui la creazione delle forme decorative venne sempre più soppressa a favore dell'utilità funzionale, che quanto viene chiamato arte astratta fece il suo ingresso nel dominio riservato della pittura e della scultura». Ed a proposito delle distinzioni tra arti belle e arti applicate, scrive che per quanto il rapporto tra le due è complesso, una differenza «decisiva senza dubbio rimane: ed è la funzione». *Ibidem*.

<sup>224</sup> *Ivi*, p. 13.



Posto, infatti, che la creazione dell'artista si muove parallelamente all'attività percettiva dello spettatore, i *patterns* usati per strutturare la rappresentazione della realtà non sono qualcosa di completamente ideale e astratto, ma derivano dall'osservazione di quest'ultima e da un processo di stratificazione culturale e di predisposizione all'immagine intrinseca alle capacità percettive dell'individuo. Questo significa che i motivi ornamentali sono il risultato da una parte di un riuso di forme e schemi appartenenti alla tradizione - una sorta di vocabolario di forme ormai assimilato come lo scrittore può dire per le parole - e dall'altra di un confronto con l'oggetto reale. L'immagine finale non rimanda perciò alla cosa rappresentata attraverso delle qualità formali (per esempio di mimesi), ma attraverso delle equivalenze percettive stabilitesi tra lo spettatore e le forme.

Proprio quest'analisi in senso percettivo della decorazione è un ulteriore passo verso il riscatto della parola da secoli di oscurantismo in seno al dibattito artistico/architettonico. Basti citare a tal proposito l'accezione di criminale con cui Loos appellava l'ornamento<sup>225</sup>, toccando probabilmente il punto più alto di un attacco che durava secoli, ovvero da quando nell'antichità - prevalso il concetto di *mimesis* artistica - tutto ciò che non era figurativo era stato considerato soltanto vezzo, capriccio, stravaganza da relegare ad una posizione di subalternità<sup>226</sup>. Gombrich consapevole di questa storia infausta, ne percorre le tappe fin dalle origini: Platone, Cicerone, Vitruvio, Hogart, Winckelmann, Piranesi, Milizia fino ad arrivare e rileggere la *querelle* ottocentesca di cui si è

---

<sup>225</sup> Si fa riferimento al saggio *Ornamento e Delitto* (1908) raccolto insieme ad altri scritti in Loos A., *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano, 1992.

<sup>226</sup> Il ribaltamento almeno in parte di questa concezione si svilupperà nel secolo successivo con la nascita del design e in quella che Andrea Mecacci definisce una «nuova estetica dell'ornamento strutturale». Riprendendo Van de Velde, lo studioso riconosce un'estetica dell'ornamento legata ad un oggetto che conteneva nella sua forma sia la funzione come il bello. «Per Van de Velde la suddivisione tra arte bella e arte applicata fu l'ultima strategia con la quale l'arte protrasse la sua agonia, la sua crisi storica nel tempo della produzione industriale. Proprio l'industria ha invece codificato “un'estetica unitaria” offrendo alle arti, nella loro arbitraria pluralità gerarchica, una nuova sintesi in cui costruttivo, industriale e artistico si compenetrano riscoprendo la sostanza di ogni gesto della *technè*: «L'arte è il meraviglioso ornamento dell'esistenza umana. E non può essere altro, poiché l'essenza di tutte le arti consiste nell'ornare. [...] Una vita senza ornamento non è una vera vita». Per Van de Velde l'ornamento è parte integrante della dimensione industriale e la sua stessa riforma vede nella decorazione “ciò che rende complementari forma e scopo e di fatto ciò che esprime il bello”. L'ornamento è difatti immanente all'oggetto stesso e il suo antinaturalismo gli permette di emanciparsi esteticamente dal gusto kitsch dell'artigianato corrente e di risolversi compiutamente nelle forme produttive dell'industria. In antitesi alle tesi di Riegl nei motivi decorativi, anche se antimimetici e antinaturalistici, si scorge in questa posizione una disposizione razionale che configura il bello. Mecacci A., *Estetica e Design*, Il Mulino, Bologna 2012, pp. 92-93.

detto nel precedente paragrafo.

### 2.3.5 Gli anni Sessanta e la diffusione del termine *décor* nell'arte contemporanea

« La sculpture moderne s'impose de l'espace et du lieu comme expérience vécue et sort ainsi l'œuvre de sa condition traditionnelle d'objet que l'on regarde. Elle devient expérience du réel »<sup>227</sup>. Così viene definita la scultura nell'introduzione al catalogo *Qu'est-ce la sculpture moderne?* pubblicato nel 1986 in occasione della mostra omonima al Centre Pompidou di Parigi che a sua volta faceva eco a *What is Modern Sculpture?*<sup>228</sup> che Robert Goldwater aveva organizzato quasi trent'anni prima (1969) al MOMA di New York. Molteplici sono le innovazioni estetiche che la scultura ha attraversato nel corso del XX secolo e le due mostre appena citate si iscrivono nei diversi contributi atti a comprendere questo cambiamento che prima di tutto è passato da un fermo rigetto dell'accademismo, accordando via via sempre maggiore importanza alle nozioni di spazio, forma, tempo. Se fino al XIX secolo la scultura si caratterizzava per la sua materialità, durezza, solidità e pesantezza, in pochi decenni sfidando ogni legge fisica, essa ha alterato i suoi contorni fino a renderli porosi, integrando infine il vivente, l'immateriale e il concettuale. Rosalind Krauss in *Passaggi: storia della scultura da Rodin alla Land Art*, attraverso una puntigliosa analisi delle opere di differenti artisti del Novecento, definisce la scultura moderna come “in passaggio” da un medium statico ed idealizzato a un medium temporale e materiale<sup>229</sup>. Accantonata definitivamente la scissione tra le arti dello spazio e le arti del tempo, ma anche la teoria della specificità del medium di matrice greenberghiana, essa introduce la categoria temporale nelle arti plastiche. Parlare del tempo della scultura vuole dire conferire uno spazio visibile al gesto, al simultaneo, all'accadimento, alla narrazione stessa, ma non vista come una successione di fatti (*fabula*<sup>230</sup>) cronologicamente ordinati. Il tempo della narrazione non può essere bloccato

<sup>227</sup> Rowell M. (a cura di), *Qu'est-ce la sculpture moderne ?... op. cit.*

<sup>228</sup> Goldwater R., *What is modern sculpture?*, Museum of Modern Art, New York, 1969.

<sup>229</sup> Krauss R., *Passaggi... op. cit.*

<sup>230</sup> Si pensi alla modalità in cui Broodthaers “riscrive” *Le Corbeau e le Renard*.

infatti in una forma di materia inerme. A livello etimologico il verbo *narrare* porta in sé la stessa radice di conoscere (*gna-* da cui il verbo greco γινώσκω e il latino *noscere*): la narrazione è in primo luogo un atto di conoscenza di un fatto, di due o più persone o di sé stessi. E un atto di conoscenza non è mai immanente ad una forma già data ma è radicato nell'esperienza.

Per introdurre il concetto di tempo narrativo nella scultura contemporanea rispetto al passato, Krauss porta due esempi di bassorilievi: *La Marsigliese* di François Rude scolpita sull'Arco di Trionfo e *La Porta dell'Inferno* di Auguste Rodin. Mentre le figure della prima opera – realizzata in stile neoclassico - si dispongono nello spazio secondo due assi, uno verticale e uno orizzontale, e sfidano la visione frontale grazie all'illusione giocata nel rapporto delle figure con lo sfondo dando comunque linearità e continuità alla storia, la seconda si compone in maniera diversa. Il narrato dell'opera, rimasta incompiuta, non fluisce, c'è qualcosa che interrompe e spezza e frammenta il racconto, come la ripetizione stessa delle figure<sup>231</sup>. Secondo Krauss, infatti, il tempo della scultura contemporanea non filtra la narrazione intesa come nei bassorilievi celebrativi quale racconto di un'azione passata da ricordare al quale la forma essenzialmente si adatta, ma si configura come esperienza del reale, ovvero « non procede ma nasce col farsi dell'opera e dell'esperienza che se ne ha»<sup>232</sup>. Parlare del tempo della scultura significa dunque immergere l'azione nella gestualità e, in generale, il processo creativo nel *fluxus* dell'esperienza. La scultura del XX secolo va così scomponendosi e componendosi (o se preferiamo destrutturandosi e strutturandosi) in una materia “disseminata”, dispersa e moltiplicata nello spazio; essa sfugge ad una visione centralizzata e, ormai fuori fuoco, diviene esperienza che si fa mentre si attraversa lo spazio<sup>233</sup>.

<sup>231</sup> Krauss R., *Passaggi...op.cit.*, p. 20.

<sup>232</sup> Grazioli E., *Prefazione, Ivi*, p. 3.

<sup>233</sup> A proposito di Donald Judd e dell'arte minimalista si legge: «Noi tendiamo a pensare che scoprire a che cosa un oggetto assomigli significhi dargli una forma, proporre un modello o un'immagine che ordini ciò che prima appariva superficialmente come una distesa incoerente di fenomeni. Era evidente la convinzione sostenuta dai costruttivisti quando procedettero a elaborare modelli astratti attraverso i quali rappresentare l'organizzazione della materia. La formula “una cosa dopo l'altra”, richiama invece lo scorrere dei giorni, a cui niente ha dato forma né direzione, che niente abita né anima e in cui niente produce senso. Così siamo anche portati a chiederci che cosa propone Judd con queste file di scatole identiche. Si tratta di un'analogia con la materia inerte, con cose che il pensiero non ha fatto emergere e su cui la personalità non ha avuto presa? Una simile domanda ci conduce a stabilire una connessione tra ciò che fa Judd con le file e le pile di scatole e ciò che ha fatto Duchamp quasi cinquant'anni prima

Grazie a Gombrich, risulta ormai chiaro che il fatto che la scultura non occupi più un centro ma si ponga *a latere* dello sguardo, a cui del resto la decorazione era stata relegata per secoli, non rappresenta un ostacolo alla sua percezione. Quanto detto permette di comprendere perché i surrealisti abbiano potuto fare di un tempo psicologico e interiore il medium della loro scultura e - ciò considerato - non sorprende se la memoria stessa possa farsi medium nelle pratiche contemporanee. E allora conseguentemente, diviene legittimo porsi la domanda: il medium della scultura può essere anche la convenienza, e dunque il *décor*?

« Toute une génération a pris conscience d'un sens nouveau de la nature qui repose sur l'extension planétaire du phénomène industriel et urbain. L'art actuel qui en est directement issu puise ses éléments morphologiques dans le folklore urbain et les ressources de la technologie. Ainsi s'affirme sans cesse la présence métamorphique de la nature morte. Ainsi s'élabore partout sous nos yeux le décor quotidien de la vie en 1968.

La présente exposition au Musée Galliera n'a d'autre ambition que de présenter un échantillonnage parisien du décor de la vie moderne [...]

Nous serons ainsi amenés à analyser l'une des situations de conflit majeures de l'expressivité visuelle, à laquelle toutes les pièces exposées se réfèrent plus ou moins directement. Ce conflit le plus apparent a trait à l'occupation de l'espace et il est la résultante de l'immense aventure contemporaine de l'objet industriel. De tous les terroirs de l'Europe jaillissent chaque jour des démarches nouvelles qui ont leur racine commune dans le folklore technique de l'objet et qui aboutissent à des formes plus ou moins élaborées d'environnements, d'assemblages et de structures. Cet *esperanto* populaire affluant à Paris a ses propres limites, inhérentes à sa pléthore même »<sup>234</sup>

Così Pierre Restany presenta in catalogo la mostra *Le Décor quotidien de la vie en 1968: expansions et environnements* organizzata a Parigi, al Musée Galliera nel 1968 e in cui erano esposte opere di Arnal, Cesar, Marc de Rosny, Niki de Saint Phalle, Sanejouand, Tinguely, Castantin Xenakis, artisti per lo più vicini al *Nouveau Réalisme*. Il critico mette in evidenza come la questione del *décor* sia legata alle vicende novecentesche dell'oggetto industriale, alle sue ricadute nell'ambito del folklore tecnico produttore addirittura di un «*esperanto popolare*» ed, infine, ad una costante che ingloba le due precedenti, ovvero la sua relazione diretta con la vita quotidiana.

Ma come è possibile che da un certo momento in avanti la parola *décor* prenda il

---

con i readymades». *Ivi*, p. 251.

<sup>234</sup> *Le Décor quotidien de la vie en 1968, expansions et environnements*, Musée Galliera, Paris, 1968.

posto del più tradizionale decorazione, al quale tutta la storiografia artistica del XIX secolo ha fatto riferimento di concerto al suo sinonimo ornamentazione? Si intuisce come lo spartiacque tra i due termini sia rappresentato dall'accezione politica e sociale che il primo incarna, rispetto ad una locuzione impregnata di significati ristretti all'uso delle forme del secondo.

Jacques Soullillou, filosofo che si è occupato a lungo di “marginale” in area prevalentemente francese (suo un testo in catalogo ne *Magiciens de la terre*, la mostra che nel 1989 per la prima volta portò l'arte africana nel cuore dell'Europa<sup>235</sup>) e che, con il suo libro *Le décoratif* e gli svariati contributi successivi, ha offerto un valido strumento per districarsi meglio in questo agone linguistico e non solo, perché è a lui che si devono la maggior parte delle ricerche in area francese che hanno fatto luce sul *décor* nell'arte contemporanea. Egli ha infatti il merito di avere ampliato il raggio d'indagine e di aver aggiunto all'analisi percettiva apportata alla coppia decorativo/periferico da Gombrich, anche quella relativa ad un punto di vista sociale, femminile ed esotico a cui la coppia rimanda nel corso del secolo.

Il termine decorazione in stretta relazione con ornamentazione portava un fardello troppo pesante per rispondere in modo appropriato alla voglia e all'*esprit* di rinnovamento di un secolo, il Novecento, che fin dagli inizi era alla ricerca di una via autonoma rispetto al passato per esprimersi in maniera adeguata rispetto al nuovo assetto politico, economico e sociale in corso. Ed anche se la decorazione come indagine sulla forma era stata riabilitata da molta della storiografia artistica della seconda metà del XIX secolo, sono solo gli anni venti del secolo scorso a sancire il passaggio cruciale. Grazie infatti alla diffusione dello stile liberty e all'esperienza della Bauhaus, le parole *décor/décoratif* si affermano in maniera definitiva nelle arti distintamente dall'ornamentazione, mantenendo ancora però una certa ambivalenza per quanto riguarda il loro uso. Questa fase intermedia si avverte in *Le Corbusier* che nel suo *L'art décoratif d'aujourd'hui* pubblicato nel 1925<sup>236</sup>, anno dell'Esposizione Universale di Parigi

---

<sup>235</sup> Soullillou J., *Ravissantes périphéries* in *Magiciens de la terre*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1989, pp. 28-31.

<sup>236</sup> Le Corbusier, *L'art décoratif ... op.cit.*

che segnerà il trionfo dello stile liberty, esprime tutte le sue perplessità alla stregua di Loos sugli elementi decorativi. L'architetto, del resto, è tra gli iniziatori del razionalismo, dunque della pulizia e della riduzione della forma a favore della funzionalità. E quando parla di decorativo, adduce bene ad un paradosso di termini: constatando l'ingresso massiccio degli oggetti nella vita quotidiana e nell'arredo delle case, egli guarda al confort da questi apportato come un elemento positivo che risponde al soddisfacimento dei bisogni necessari dell'uomo. Ed esclama: *l'art décoratif* che termine improprio! Le Corbusier vede nel *décor* un parassita che cresce sul decorativo inteso come l'insieme degli oggetti figli dell'industria (come sedie o tavoli) prodotto di una nuova arte e di un nuovo spirito. «[...] nous arriverons à l'art décoratif sans décor. Et nous constaterons que cet art sans décor n'est pas fait par des artistes, mais par l'industrie anonyme qui suit sa route aérée et limpide de l'économie»<sup>237</sup>.

Il *décor* camuffa e si camuffa. È uno spirito falso, un'abominevole perversione secondo l'architetto - come già Tocqueville aveva annotato - perché di esso partecipano quegli oggetti di bassa qualità che si trovano nei grandi magazzini. Ma questo non rende tutti gli oggetti fasulli o marchiati da cattivo gusto, anzi la maggior parte di essi (quelli che lui appunto auspica prodotti senza *esprit du décor* dunque prettamente funzionali) sono ritenuti necessari allo stile di vita di uomo del suo tempo. Questa concezione avvicina sensibilmente il concetto di decorativo e di decorazione al *décor* inteso come accessori, arredi e utensili per la vita quotidiana. Ma la questione del decorativo e della sua sinonimia non si può iscrivere solo alla logica della complementarità rispetto a qualcosa (ornamento o oggetto menzognero), ma va inquadrata nelle condizioni storiche e sociali che "riconoscono" nella sua presenza determinate caratteristiche altrettanto storiche e sociali legate alla sua forma. Quando Baudrillard pubblica *Il sistema degli oggetti* nel 1968, inizia la sua dissertazione dichiarando che l'uomo di oggi è per la prima volta nella storia circondato più da oggetti che da altri uomini. Quella che è la fascinazione per il prodotto industriale fonte di ogni rinnovamento di spirito e portatore di un nuovo stile di vita, si trasforma nel giro di qualche

---

<sup>237</sup> *Ivi*, p. 92.

decennio in una sovrapproduzione di oggetti che mette in scena i peggiori presagi legati ai fenomeni di mercificazioni e reificazione. Il *décor* viene dunque recuperato in tutta la sua ambiguità, come fattore prettamente connesso alla produzione, allo stile di vita ed alla quotidianità in cui la società di massa si trova immersa. Molte pratiche artistiche vicine ai movimenti di rinnovamento degli anni Sessanta/Settanta lo riconoscono dunque come parte del loro linguaggio e lo utilizzano per rivelare le dinamiche sottese all'industria culturale.

Soulillou a proposito parla di un cambiamento di prospettiva che apre la strada al termine *décor* da collocare alla fine di ciò che definisce le «utopie antidecorative» maturate tra la fine del XIX secolo e la prima metà del XX, e in cui si potrebbero riconoscere Semper, Loos e lo stesso Le Corbusier, ovvero i padri del razionalismo e del funzionalismo.

« Le fantasma du décoratif est à la fois effet de cette structure sous la forme du supplément et sa cause dans la mesure où les conditions sociales et historiques présidant à la “reconnaissance” du décoratif déterminent un changement de perspective dont l'enjeu va être de dépasser ce qui apparaît comme une scission intolérable ne correspondant plus aux aspirations d'une théorie et d'une pratique architecturale et artistique modernes. Ce mouvement culmine dans ce que j'appellerai les utopies modernistes antidécoratives dont le mot d'ordre pourrait se résumer : Le décor, pas le décoratif» <sup>238</sup>.

Nelle sperimentazioni visive successive, così, si inverte il gioco, ora è il decorativo a costituire la parte impura del *décor*, nonché la sua eccedenza o la sua carenza rispetto all'ambiente che lo ingloba; perché il *décor* può rinviare sia ad una sensazione di armonia e totalità, rinnovando il sentimento di una *ars una* come accadeva ai tempi della Secessione Viennese, sia ad un senso di dubbio, di dissonanza, di frammentazione dell'insieme, propria non casualmente ai linguaggi postmoderni, in cui l'opera-ambiente può essere riprodotta a sua volta in diversi gradi di rappresentazione grazie all'utilizzo di più medium. Nel *décor* il linguaggio stesso si frantuma, vista la sua ambiguità, la sua doppia faccia: da una parte oggetto funzionale all'abitare, dall'altra simbolo del potere che l'industria culturale ha sui desideri degli individui (l'aquila della *Section des Figures* del

<sup>238</sup> Soulillou J., *Le décoratif*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 13.

Musée d'Arte Moderne di Broodthaers assume su di sé in quanto idea e oggetto proprio questa duplicità).

La parola *décor*, soprattutto in Francia, ha dunque una sua precipua diffusione parallelamente al consolidarsi della società della consumazione e al moltiplicarsi della presenza degli oggetti nella quotidianità; molti sono gli artisti che fanno ad essa riferimento, utilizzando degli oggetti di decoro nelle loro opere o volendo ricreare un'atmosfera intima, privata e, in una parola sola, quotidiana. Tra tutti basti citare Daniel Buren, che ne utilizzerà il significato legato al marginale, a ciò che non si posiziona al centro dell'attenzione visiva e che anzi si confonde nel paesaggio urbano, creando il marchio che lo ha reso riconoscibile fino ad oggi: righe alternate bianche e colorate di 8,7 cm ciascuna.

Se però ci si inoltra nelle pratiche artistiche di quegli anni, connesse alla corrente del *Nouveau Réalisme*, si vedrà come in realtà solo in Broodthaers il *décor* assume un significato tale da indirizzarne un interno periodo di produzione, mentre altrove si configurerà spesso come il figlio povero dell'installazione. Esso sarà quasi sempre usato di concerto alla componente illusionistica dello spazio, tanto da apparire come un elemento che è nascosto e che nasconde, al contrario dell'installazione che presenta in maniera fattuale l'opera.

La differenza tra *décor* e installazione non è solo storica - indubbiamente installazione fa una sua comparsa in tempi molto più recenti - ma profondamente semantica tanto da andare a costituire i due poli di una medesima modalità espositiva che pone l'opera al centro dello spazio. Il *décor* si intende infatti sottoposto ad uno stile, derivante da un gusto e da una visione coincidente con quella di chi detiene il potere (la mostra *Décor* di Broodthaers all'ICA ne è un esempio), esso è pertanto suscettibile ad una diffusione orizzontale all'interno della massa e di una verticale che passa da generazione a generazione dando seguito ad una tradizione<sup>239</sup>. L'installazione, al contrario, assume la valenza di

---

<sup>239</sup> «Décor: ni ambiance, ni décoratif, ni ornement, le décor a à voir avec la loi et le pouvoir (de là à croire que le pouvoir n'est qu'un décor). Tout pouvoir cherche tôt ou tard à s'affirmer à travers un décor: Versailles; une ville coloniale dont la scénographie architecturale devra persuader l'indigène que l'occupant incarne des valeurs universelles d'ordre et de justice; les "servitudes décoratives" qui se mettent en place progressivement en Europe aux XVI et XVII siècle et imposent aux habitants des dessins de façades, à la manière d'un théâtre; ou enfin le siège d'une multinationale s'étant mis en frais pour l'acquisition d'une oeuvre monumentale. Le pouvoir a besoin du décor et donc d'artistes, (nous vivons cependant toujours sous le régime fantasmatique où le pouvoir et artistes seraient



una produzione individuale, non stilistica, radicata in una situazione che rischia di divenire *décor* soltanto quando sente il bisogno di dettare una regola nello spazio circostante<sup>240</sup>, rendendo espliciti determinati giudizi di gusto. Se infatti - nota Soulillou - l'installazione si colloca su una strada che ricerca l'autonomia, il *décor* è sinonimo di una forma di compromesso e di servilità, un vero e proprio *envers* dell'installazione insomma. Ma a delimitare la linea di incidenza dei due termini con ricadute in modelli di visione discordanti è il valore morale: nell'idea di installazione è insito l'essere nello spazio dell'opera, in maniera "esteticamente" buona o cattiva poco importa, mentre nel concetto di *décor*, è connaturata una componente prevalentemente morale, non definita univocamente ma suscettibile al giudizio negativo o positivo a seconda di come lo si utilizzi. L'ambivalenza all'interno del *decorum* dunque permane nel *décor*: come nell'antichità, nel XX secolo il termine continua ad indicare da una parte la "grandezza" (l'ostentazione degli accessori che facevano sì che l'individuo fosse riconosciuto come appartenente ad una certa classe sociale), dall'altra la "modestia" (vincolo di subordinazione dei *cives* nei confronti dei *mores* che si applicava in un comportamento convenevole e conveniente al rango). Sono proprio queste polarità che situano socialmente, politicamente e moralmente il *décor* in una sfera culturale di volta in volta storicamente determinata. Il legame con l'aspetto oggettuale della società della consumazione rimanda implicitamente sia alle dinamiche di produzione capitalistica - ed conseguentemente ad una classe dominante - sia alla volontà di stabilire una relazione con la vita quotidiana che si percepisce essere ormai fortemente dipendente da essa. Difatti nell'organizzazione di un dispositivo di mostra composto da mobili o da oggetti senza un precisa *ratio* allestitiva, alla stregua di una stanza di una qualsiasi abitazione privata, per quella corrispondenza/investimento affettivo che lega l'individuo all'ordine e alla posizione delle cose che lo circondano, una volta dentro si otterrà un *motus* interiore che non si riduce ad un semplice sconvolgimento di ordine plastico, ma anche psicologico.

---

antinomiques). Si nous connaissons aujourd'hui une crise du décor, c'est que nous avons bien affaire à une crise du pouvoir». *L' envers du décor : dimensions décoratives dans l'art du 20 siècle*, Beaux Arts SA, Paris, 1998, p. 23.

<sup>240</sup> *Décor & Installation*, Dilecta, Paris 2011, p. 72.

Dunque l'estensione del *décor* è sostanziale all'installazione, ma giace in essa latente finché non interviene un'intenzionalità etico-politica dell'artista a darle vita, attraverso quasi sempre il richiamo ad elementi scenici compositivi, metaforici ed illusionistici per una *mise en scène* dell'opera nello spazio e dello spazio nello spazio.

In realtà dalla seconda metà del Novecento fino ai nostri giorni questa pratica ha subito uno sviluppo e un'evoluzione che in Francia sono state oggetto più volte di mostre, tanto che dagli anni Novanta in poi se ne rammentano almeno tre con pubblicazioni annesse: *L'Envers du décor* a Villeneuve-d'Ascq tra il 1998 e il 1999, *Ornament and Abstraction* alla Fondation Beyler di Basilea nel 2001 e *Décor & Installations* alla Galerie des Gobelins e alla Galerie de Beauvais tra il 2010/2011<sup>241</sup>.

À partir de la reconnaissance du ready made, avec les mouvements néo-dadaïstes des années 1960, commence la progression du décor dans tous les registres de la création contemporaine, de Warhol à Broodthaers, de Beuys à Buren. A partir des années 1980, l'extension croissante des tapis, papiers peints, moquettes, objets usuels, éléments d'éclairage et pièces de mobilier dans les installations leur donne un nouveau lieu de séjour dans les espaces du musée, du centre d'art ou de la galerie<sup>242</sup>.

Dunque in Broodthaers il *décor* rivive nei suoi molteplici significati pur rimanendo completamente immerso nel suo tempo: come oggetto periferico, decentrato e a-funzionale, passando attraverso le manipolazioni e i montaggi dada e surrealisti, riesce comunque a sganciarsi dal fardello dei maestri per inaugurare un linguaggio “vivo”; come convenienza, presentando forme-realtà che puntano ad un sub-realismo della visione, mostra la nebulosità dei messaggi dell'industria culturale; ed infine come scenografia, mettendo in scena interi ambienti (*salles*), sottopone gli stessi ai differenti gradi di rappresentazione attraverso l'uso di diversi media.

---

<sup>241</sup> *L'envers du décor: dimensions décoratives dans l'art du 20 siècle*, Beaux Arts SA, Paris, 1998; *Décor & Installation*, Dilecta, Paris 2011; altri cataloghi: *Ambiance et décor*, Paris, Larousse, 1966; DARK DECOR, The Independent Curator Inc., New York 1992; DEKOR, Amerika Hauss, Berlin, 1980.

<sup>242</sup> *Décor & Installation.... op.cit.*, p. 50-51.

### III CAPITOLO. Dal *décor* alla *salle*: lo spazio della distrazione.

Nel mondo terreno non mi si può afferrare perché io abito altrettanto bene  
tra i morti come tra i non nati.

Più vicino del consueto al cuore della creazione e ancora troppo poco vicino.

*Paul Klee*, iscrizione sulla sua tomba al cimitero di Berna

#### 3.1 La *quête* e il *topos*

Rileggere *Stanze*<sup>243</sup> di Giorgio Agamben, pubblicato nel 1977, alla luce de *Il fuoco e il racconto*,<sup>244</sup> dato alle stampe nel 2014, è un'esperienza chiarificatrice. In quest'ultimo libro ed in particolare nel saggio *Che cos'è l'atto di creazione*<sup>245</sup>, riceve un'ulteriore esplicazione il ruolo che più di trent'anni addietro il filosofo aveva assegnato alla poesia stilnovistica, in cui - a suo parere e probabilmente per l'ultima volta nella storia della poesia occidentale - il desiderio celebrava il suo «unimento spirituale» col proprio oggetto d'amore<sup>246</sup>. Nel saggio in questione vengono inoltre ripresi alcuni di quei concetti sostanziali già espressi in *Bartleby. La formula della creazione*<sup>247</sup> (che raccoglie i due saggi, uno di Deleuze e l'altro di Agamben, presi in esame nel primo capitolo) e infine si delinea una poetica dell'inoperosità o dell'*ombra*, che dà le istruzioni d'uso per montare il nostro puzzle o una delle sue combinazioni possibili.

Tracciando un parallelismo tra la creazione dell'opera e la ri-creazione dell'autore

---

<sup>243</sup> Agamben G., *Stanze... op.cit.*

<sup>244</sup> Agamben G., *Il fuoco... op.cit.*

<sup>245</sup> *Ivi*, pp. 39-60.

<sup>246</sup> «Ma nella poesia d'amore spirante, alla cui situazione sulla guglia più alta dell'edificio pneumo-fantasmologico era volta la nostra ricerca, il desiderio, sorretto da una concezione che costituisce il solo tentativo coerente del pensiero occidentale per superare la frattura metafisica della presenza, celebra, forse per l'ultima volta nella storia della poesia occidentale, il suo gioioso e inesausto "unimento spirituale" col proprio oggetto d'amore, quella "gioi che mai fina" che resta il progetto per sempre lucido e vitale col quale la nostra cultura poetica dovrà tornare a misurarsi, se e quando essa riuscirà a compiere il passo indietro-e-al-di-là di se stessa verso la proprio origine». Agamben G., *Stanze... op. cit.*, pp. 154-155.

<sup>247</sup> Deleuze G., Agamben G., *Bartleby... op.cit.*

attraverso l'opera, Agamben sposta l'attenzione dall'oggetto al soggetto e iscrive l'atto di creazione all'interno dei processi di soggettivazione. Il concetto di creazione, infatti, viene indagato non dal punto di vista della “cosa prodotta” ma a partire da quella “potenza” che è propria al soggetto produttore e dalla ricreazione che questo tipo di esperienza provoca nel soggetto. Da questo spostamento di prospettiva deriva il concetto di *inoperosità*, ovvero una sospensione dell'atto creativo che crea attrito e frena la potenza-di fare, non annullandola ma potenziandone le possibilità, presupponendo che «l'autoreferenza implica innanzitutto la disattivazione e l'abbandono del dispositivo soggetto /oggetto»<sup>248</sup>.

In questo senso, la poetica stilnovistica intesa come l'ultimo momento in cui desiderio e oggetto coincidono in un'unico *topos* che è la *stantia*, acquista un senso rinnovato dal processo creativo a cui lo stesso soggetto è sottoposto. La *stantia* è infatti un *topos* irreali in cui parola, desiderio e immaginazione convivono prima che la poesia perda il suo oggetto d'amore dando inizio a quella *quête* che da Petrarca in poi segnerà la poetica occidentale. La frammentazione e la spazializzazione a cui Mallarmé sottopone le parole e più in generale quella crisi tra significato e significante che si verifica a fine XIX secolo e che il commiato alla parola di Lord Chandos esemplifica magnificamente, spostano definitivamente la *quête*, e l'oggetto del desiderio che muove la *quête*, su un altro piano, anzi in un altro *topos*.

L'arte occidentale, nata dalla perdita e dalla privazione (dell'oggetto-*fantasma*) trova nelle *poetiche dell'ombra* o al negativo del Novecento così uno dei momenti più alti, di cui Broodthaers ne è un esempio. Quando nelle sue *salles* cose, parole e immagini si ritrovano a convivere, infatti, non è perché la *quête* si sia esaurita e l'oggetto smarrito sia ritornato a “casa” (né intesa come corpo né come reale, visto che nell'uno come nell'altro caso predominano o i meccanismi di reificazione o di defunzionalizzazione), ma perché questo stesso oggetto d'amore ha trovato posto all'interno di un altro “campo” di visione che attraverso i suoi diversi gradi di rappresentazione ha ormai elaborato il lutto, mettendo in

---

<sup>248</sup> Agamben G., *Il fuoco.... op. cit.*, p. 54.

scena il suo funerale tramite la sua stessa epifania. Soltanto nella finzione è ormai possibile cogliere non tanto una realtà quanto una sub-realtà a cui è relegata la verità. Per fare questo Broodthaers si serve delle dinamiche che fin'ora si sono esaminate e della formazione di spazi o *salles*, come lui stesso suddivide quasi tutte le mostre del periodo *décor*. Ambienti in cui l'atmosfera, intesa come l'insieme di elementi reali e irreali, visibili e invisibili, corporei ed incorporei, diventa un medium di trasmissione (portando avanti una modalità espositiva propria alle avanguardie storiche, in particolare ad i surrealisti e costruttivisti russi) e al contempo un *air de jeu* con le sue regole e i suoi giocatori, in cui l'attenzione periferica e la distrazione divengono delle vere e proprie categorie epistemologiche.

Nelle pagine che seguono si analizzeranno i passaggi sopra sintetizzati: dalle *Stanze* di Agamben alle *salles* intese come medium espositivo, *air de jeu* e spazi della distrazione sotto l'egida di una poetica essenzialmente inoperosa.

Non è la prima volta che il concetto di inoperosità viene impiegato per approcciare la pratica di Broodthaers; Alain Jouffroy aveva così scritto dell'amico appena morto:

Tu t'est tué à force de te montrer et à ne pas vouloir te démontrer libre. C'est dire à quel point tu l'étais, quitte à dé-montrer sans cesse ce qu'on appelle aujourd'hui "ton oeuvre".

Quant à moi, je pense que tu as réussi à faire d'une œuvre une desœuvre, c'est-à-dire à accumuler en toi une telle quantité de travail qu'il passait pour du déçeuvement»<sup>249</sup>.

### 3.2 *La stantia*

[...] la teoria del fantasma di origine aristotelica si fonde con la pneumatologia storico-medico-neoplatonica in un'esperienza che è, insieme e nella stessa misura, «moto spiritale» e processo fantasmatico. Solo questa complessa eredità culturale può spiegare la caratteristica dimensione, insieme reale e irreali, fisiologica e soteriologica, oggettiva e soggettiva che l'esperienza erotica ha nella lirica stilnovistica. L'oggetto dell'amore è infatti un fantasma, ma questo fantasma è uno «spirito», inserito, come tale, in un circolo pneumatico in cui si aboliscono e si confondono i confini tra l'esterno e l'interno, il corporeo e l'incorporeo, il desiderio e

---

<sup>249</sup> Broodthaers 1924-1976, Isy Brachot, Paris, 1983.

il suo oggetto<sup>250</sup>.

Nella teoria stilnovistica l'amore assume una forma alta, la donna amata, o la donna angelo appunto, non hanno alcuna componente bassa o carnale, esecrabile e blasfema, ma si collocano in una dimensione che più che trascendente - come si sarebbe pronti a pensare - ha probabilmente più a che fare con l'immanente, ponendosi al di là di ogni possibile sospetto tentatore. L'oggetto d'amore ha infatti le caratteristiche di un fantasma, ovvero di un'immagine interiore, e del *pneuma*, soffio vitale che circola nel corpo umano e da cui dipende il linguaggio. Per tali ragioni, la teoria stilnovistica dell'amore può essere considerata - sostiene Agamben - come una pneumo-fantasmologia, in cui l'immagine interiore assume un misterioso potere da cui, riprendendo il pensiero di Aristotele, dipendono non solo il linguaggio, ma anche l'intelletto, la memoria, il sogno e la sensazione<sup>251</sup>. Il complesso dottrinale che ne deriva congiunge il segno poetico al fantasma che a sua volta è strettamente connesso al desiderio. Ecco perché la *stantia* - che in poesia rappresenta quella parte di canzone costituita da un gruppo di versi e sillabe<sup>252</sup> che definiscono il ritmo e le rime dello schema poetico che non sarà possibile più mutare permettendo al "modulo" di riprodursi all'infinito sempre uguale (nella tecnica) e sempre diverso dal primigenio (nel contenuto) - è sia il *topos* del segno linguistico sia il *topos* del *gaudium* che infine una «topologia dell'irreale», ovvero un luogo che non è da intendersi soltanto in senso utopico, ma come spazio in cui la possibilità di entrare in rapporto con «l'irrealtà e con l'inappropriabile in quanto tali» dà a sua volta la possibilità di «appropriarsi della realtà e del positivo»<sup>253</sup>. Il libro *Stanze* nelle intenzioni dell'autore si pone difatti

<sup>250</sup> Agamben G., *Stanze... op. cit.*, pp. 127-128.

<sup>251</sup> *Ivi*, p. 89.

<sup>252</sup> L'origine del termine *stantia*, viene ricondotto a Dante: «Et circa hoc sciendum est quod hoc vocabulum per solius artis respectum inventum est, videlicet ut in quo tota cantionis ars esset contenta, illud diceretur stantia - hoc est mansio capax sive receptaculum - totius artis. Nam, quemadmodum cantio est gremium totius sententiae, sic stantia totam artem ingremiat...» (De Vulgari eloquentia II 9). Trad.: E a tale proposito si sappia che questo vocabolo è stato trovato ad esclusivo beneficio della tecnica poetica, dando cioè, a quell'organismo in cui fosse compresa tutta la tecnica della canzone, il nome di stanza, vale a dire camera capace ossia ricetta della tecnica tutta.

<sup>253</sup> «È in questa prospettiva che si può qui parlare di una "topologia dell'irreale". Forse il *topos*, questa cosa, secondo Aristotele, "così difficile da afferrare", ma il cui potere "è meraviglioso e anteriore a ogni altro" e che Platone, nel Timeo, concepisce addirittura come un "terzo genere" dell'essere, non è necessariamente qualcosa di "reale" [...]. Noi dobbiamo ancora abituarci a pensare il "luogo" non come qualcosa di spaziale, ma come qualcosa di più originario dello spazio; forse, secondo il

come:

un primo, insufficiente tentativo nel solco del progetto che Musil aveva affidato al suo romanzo incompiuto e che, qualche anno prima, la parola di un poeta aveva espresso nella formula secondo cui «chi afferra la massima irrealtà, plasmerà la massima realtà»<sup>254</sup>.

Il poeta in questione è Hugo Von Hofmannsthal<sup>255</sup>.

Ma da dove deriva questa dottrina fantasma-pneumologica e cosa si intende più precisamente per fantasma e pneuma?

Nel *Filebo* di Platone, Socrate spiega a Protarco che all'interno della nostra anima è come se risiedano due artisti: uno scriba e un pittore, l'uno scrive l'altro disegna. Il primo sotto l'impulso della memoria, delle sensazioni e delle passioni produce in noi opinioni e discorsi; il secondo ricevendo dalla vista o da qualche altro oggetto di senso gli oggetti dell'opinione e dei discorsi dipinge le immagini delle cose dette<sup>256</sup>.

L'artista che dipinge l'immagine interiore delle cose dette è la fantasia e queste «icone» sono definite poco dopo «fantasmi»<sup>257</sup>. La pittura dell'anima però non può avvenire senza che l'individuo provi desiderio, tanto che Platone pone la costruzione dell'immagine interiore - che da qui in avanti chiameremo fantasma - sotto il segno del piacere. Sempre Platone, ma questa volta nel *Teeteto*, spiega il funzionamento di questa pittura interiore attraverso la metafora della tavoletta di cera: nella nostra anima c'è come una tavoletta di cera impressionabile, dono di Mnemosine, la madre delle Muse, ciò che desideriamo conservare di quello che abbiamo visto o udito si imprime nella cera, finché l'immagine dura allora ne conserviamo la memoria, quando scompare o non riesce ad imprimersi la dimentichiamo o non ne abbiamo più coscienza<sup>258</sup>. Dunque da Platone trae

---

suggerimento di Platone, come una pura differenza, cui compete tuttavia il potere di far sì che “ciò che non è, in un certo senso sia e ciò che è, a sua volta, in un certo senso sia”». Agamben G., *Stanze... op. cit.*, p. XV-XVI.

<sup>254</sup> *Ivi*, p. XVI

<sup>255</sup> Cfr. Hofmannsthal von H., *Il libro degli amici*, Adelphi, 1980.

<sup>256</sup> Agamben G., *Stanze... op. cit.*, p. 84.

<sup>257</sup> *Ivi*, p. 86.

<sup>258</sup> «Supponi che via sia nella nostra anima una cera impressionabile, in alcuni più abbondante, in altri meno, più pura negli uni, più impura negli altri; e in alcuni più dura e in altri più molle e in altri ancora una via di mezzo.. è un dono, diciamo, della madre delle Muse, Mnemosine: tutto ciò che desideriamo conservare nella memoria di ciò che abbiamo visto o udito o concepito si imprime in questa cera che

origine l'idea che dentro la nostra anima albergano dei fantasmi e che questi fantasmi possano imprimersi dentro di noi come su di una tavoletta di cera grazie ad un moto chiamato desiderio.

Aristotele nel *De Anima* riprende la metafora della tavoletta di cera e si sofferma sul processo della sensazione: gli organi di senso ricevono «le forme sensibili senza la materia, come la cera riceve l'impronta dell'anello senza il ferro o l'oro»<sup>259</sup> e questa impronta è come un disegno. Il meccanismo della visione è spiegato da Aristotele non come un flusso che dall'occhio si dirige verso l'oggetto, come credevano in molti al suo tempo, ma viceversa come un movimento che dall'oggetto va verso l'occhio attraverso l'aria che funge da trasmettitore<sup>260</sup>: «una passione che il colore imprime nell'aria e che dall'aria viene trasmessa all'occhio, nel cui elemento acquoso essa si riflette come in uno specchio»<sup>261</sup>- da cui la diffusione dell'immagine riflessa. Ma perché la fantasia, sotto la spinta della sensazione, disegni poi nell'anima i fantasmi non necessita sempre della presenza dell'oggetto, cosicché il filosofo greco sarà il primo a parlare di una via autonoma alla loro formazione.

Il fantasma così si ritrova ad essere il centro propulsore di un insieme di capacità: non solo della memoria e dell'intelletto (*nihil potest homo intelligere sine phantasmata*<sup>262</sup>) ma anche del linguaggio, perché la voce degli uomini secondo Aristotele è un «suono significato», ovvero un suono accompagnato da un fantasma<sup>263</sup> e si può dire parola solo ciò di cui si possiede un'immagine interiore. Ecco spiegato il misterioso potere di quest'ultima da cui dipendono il linguaggio, l'intelletto, la memoria, il sogno e la sensazione. Premesso questo e la ripresa che di Aristotele avverrà durante il Medioevo diviene più agevole comprendere l'importanza dell'immagine interiore per i poeti del Duecento, dal momento che

---

noi presentiamo alle sensazioni o alle concezioni. E di ciò che s'imprime noi ne conserviamo memoria e scienza finché ne dura l'immagine (idolo). Ciò che si cancella o non riesce a imprimersi, lo dimentichiamo e non ne abbiamo coscienza». *Teeteto*, 191 d-e. *Ibidem*.

<sup>259</sup> *De anima* (424a). *Ivi*, p. 87.

<sup>260</sup> Il *De anima* di Aristotele è considerato all'origine delle contemporanee teorie sul medium atmosferico, in cui la parola medium viene intesa come *milieu*, *environnement*. All'interno dell'opera del filosofo compare infatti il termine *metaxu* con il significato di mezzo - l'elemento intermedio - che rende possibile la percezione del mondo. Cfr. Pinotti A., Somaini A., *Cultura Visuale... op.cit.*, pp. 164-172.

<sup>261</sup> Agamben G., *Stanze ... op. cit.*, p. 87.

<sup>262</sup> *De anima* (432a). *Ivi*, p. 88.

<sup>263</sup> Riprendendo quanto detto nel paragrafo sul testuale, allora si potrebbe dire che nel sistema significato/significante, il fantasma corrisponde al significato mentre la voce al significante. *Ivi*, p. 89.



essa risulta strettamente connessa sia al segno linguistico che al desiderio.

Nel Medioevo sarà Avicenna a parlare del fantasma come un luogo dell'esperienza dell'anima, un senso interno che spinge fino al divino come fino al maligno, rivoluzionando la spiritualità del XIII secolo. Da medico e scienziato, egli mette in collegamento le facoltà di questo senso interno con l'anatomia celebrale, così che a ciascuna facoltà viene assegnato un posto nelle tre cerniere o cavità del cervello: fantasia, immaginazione, forza cognitiva, forza estimativa e memoria vengono dunque tripartite in tre *loci* (cavità anteriore, posteriore e mediana). Questa ripartizione o *denudatio* del fantasma dai suoi accidenti materiali - così come la chiama Agamben<sup>264</sup> - costituisce lo schema psicologico degli autori medievali.

L'amore medievale è un amore irreali dal carattere fantasmatico, per questo motivo si configura come “un amore per ombra”, un amore celibe, un amore in cui l'oggetto del desiderio trova posto dentro l'individuo in quanto immagine interiore dell'oggetto che si riflette (letteralmente e per le credenze del tempo anche fisiologicamente) negli occhi di chi guarda per poi entrare attraverso la cornea nel corpo e ivi circolarci secondo un tragitto ben definito che attraverso le arterie dal cuore arriva al cervello. Da qui la diffusione e la fortuna della leggenda di Narciso che attecchisce così tanto nell'immaginario del tempo, non perché il giovinetto si innamora di sé, ma perché ciò di cui si innamora è la sua immagine riflessa.

Chiarito cosa si intenda per fantasma, Agamben esplicita con la stessa perizia la teoria del pneuma, inteso essenzialmente nella filosofia stoica-neoplatonica come spirito/soffio che circola nel corpo umano attraverso le arterie (non le vene) e da cui dipendono: la riproduzione (trovandosi nei testicoli e nello sperma), la percezione sensibile, l'intelligenza e la voce - ovvero le capacità, tranne la riproduzione, che erano state già attribuite al fantasma. Ma al contrario di quanto aveva supposto Avicenna, secondo questa teoria, è nel cuore e non nel cervello che ha sede il pneuma ed è infatti nel cuore che si imprime l'immagine interiore, da cui l'immagine del cuore collegato all'amore. Se però quest'organo è la sede

---

<sup>264</sup> *Ivi*, p. 92.

primigenia, il pneuma - grazie alla circolazione attraverso le arterie - si sposta e raggiunge le altre parti del corpo, compreso il cervello, che è infatti il luogo a cui è devoluta l'attivazione di queste capacità.

Dunque ecco perché lo spirito (dal verbo *spirare* che significa letteralmente respirare, come il suo corrispettivo greco πνεύμα= respiro) d'amore stilnovista, tanto cantato nei sonetti di Cavalcanti, Guinizzelli e del giovane Dante, ha origine nel cuore ma al contempo si nutre di quelle caratteristiche proprie al fantasma, ovvero quell'immagine interiore che, nella teoria aristotelica poi ripresa da Avicenna, era situata nel cervello e da cui dipendono il linguaggio, la memoria, l'intelletto, il sogno e la sensazione.

Dall'unione di queste due dottrine ha origine l'edificio fantasmatico-pneumatologico che sottende tutta la poesia stilnovista e il suo linguaggio. Un complesso dottrinale che:

[...] identificando l'immagine interiore della fantasmologia aristotelica col soffio caldo, veicolo dell'anima e della vita, della pneumatologia stoico-neoplatonica, alimenterà così fecondamente la scienza, la speculazione e a poesia della rinascita intellettuale dal XI al XIII secolo. La sintesi che ne risulta è così caratteristica che la cultura europea di questo periodo potrebbe essere a ragione definita una pneumofantasmologia, nel cui ambito, che circoscrive insieme una cosmologia, una fisiologia, una psicologia e una soteriologia, il soffio che anima l'universo, circola nelle arterie e feconda lo sperma è lo stesso che, nel cervello e nel cuore, riceve e forma i fantasmi delle cose che vediamo, immaginiamo, sogniamo e amiamo; in quanto corpo sottile dell'anima, esso è inoltre l'intermediario fra l'anima e la materia, il divino e l'umano, e, come tale, permette di spiegare tutti gli influssi fra corporeo e incorporeo, dalla fascinazione magica alle inclinazioni astrali<sup>265</sup>.

L'amor che *spira*<sup>266</sup> assume pertanto un significato più completo e complesso rispetto ad un semplice moto del desiderio, poiché il pneuma che circola per le nostre arterie è anche fonte del linguaggio, una corrente pneumatica che proveniente dal cuore passa attraverso la laringe mettendo in moto la lingua.

---

<sup>265</sup> *Ivi*, p. 111.

<sup>266</sup> Agamben si riferisce alla famosa terzina dantesca: «E io a lui: «I'mi son un che, quando//Amor mi spira, noto, e a quel modo//ch'e' ditta dentro vo significando». Purgatorio, XXIV canto.

Eros e poesia, desiderio e segno poetico sono così legati e coincidenti nella comune appartenenza a un circolo pneumatico in cui il segno poetico, scaturendo dagli spiriti del cuore, può legarsi immediatamente al dettato di quel «moto spiritale» che è l'amore e al suo oggetto, cioè il fantasma impresso negli spiriti fantastici. Si scuoteva così quella «posizione primordiale del significato e del significante, come due ordini distinti e separati da una barriera resistente alla significazione» che governa in ogni concezione occidentale del segno, fedele all'originale posizione metafisica della voce come «suono significante». Il vincolo pneumatico, che unisce il fantasma, la parola e il desiderio, apre infatti uno spazio in cui il segno poetico appare come l'unico asilo offerto al compimento dell'amore e il desiderio amoroso come fondamento e il senso della poesia, in una circolazione la cui u-topica topologia può essere imperfettamente esemplificata in un nodo borromeo in cui il fantasma stringe insieme desiderio e parola<sup>267</sup>.

Nel *topos* dell'irreale il segno poetico non si divide in significato/significante perché il fantasma/immagine interiore/oggetto del desiderio insieme alla parola o voce significante (che non esisterebbe senza un'immagine interiore) *spirano* vorticosamente uniti l'uno all'altro.

In sostanza la *stantia* per Agamben rappresenta un modello di spazio simbolico della cultura umana, in cui si celebra un'unione delle componenti formali, spirituali e gaudenti. La stessa beatitudine dell'amore, o *joi d'amor*, vivifica questo spazio perché al suo interno corporeo ed incorporeo, materiale ed immateriale, visibile ed invisibile possono convivere. Tanto è vero che la stessa etimologia della parola *joi* – che riassume l'esperienza erotica dei trovatori - è connessa alla pratica linguistica, in quanto deriva presumibilmente da *jocus* = gioco di parole che si pone in posizione antitetica rispetto a *ludus* = gioco corporeo<sup>268</sup>.

Nella *stantia*, la crepa aperta tra il desiderio e il suo inafferrabile oggetto (da cui la *quête*) si salda all'interno di un circolo ermeneutico dove «il fantasma genera il desiderio, il desiderio si traduce in parole e la parola delimita uno spazio in cui diventa possibile l'appropriazione di ciò che non potrebbe altrimenti essere né appropriato né goduto»<sup>269</sup>. Ma quest'unione - specifica Agamben - non risolve la dualità tra la «cosa manifestata» e il «manifestante»; l'ambiguità di qualcosa di

---

<sup>267</sup> Agamben G., *Stanze... op. cit.*, pp. 151-152.

<sup>268</sup> *Ivi*, p. 152.

<sup>269</sup> *Ivi*, p. 153.

spezzato e doppio permane, l'unica differenza è che si manifesta in un unico segno come qualcosa di ricongiunto e di unito. Così il «simbolico» e il «diabolico» coesistono: il primo riunisce ciò che è diviso, il secondo invece permane e «trasgredisce e denuncia la verità di questa conoscenza». E Il significare come il filosofare sono resi possibili da questo differimento, che è presenza e assenza insieme, l'apparire e il nascondersi di «ciò che viene alla presenza» e che la parola greca ἀλήθεια, ovvero svelamento spiega perfettamente<sup>270</sup>.

Ma perché questo oggetto del desiderio non può essere goduto? Perché è possibile rinvenirlo solo in uno spazio simbolico? Perché l'uomo è condannato a questa perpetua mancanza ed incompletezza? Il filosofo risponde ponendo all'origine di questa totalità monca una scissione:

Questa scissione è quella fra poesia e filosofia, fra parola poetica e parola pensante, ed essa appartiene così originalmente alla nostra tradizione culturale, che già Platone poteva ai suoi tempi dichiararla «una vecchia inimicizia». Secondo una concezione che è solo implicitamente contenuta nella critica platonica della poesia, ma che ha acquistato nell'età moderna carattere egemonico, la scissione della parola è interpretata nel senso che la poesia possiede il suo oggetto senza conoscerlo e la filosofia lo conosce senza possederlo. La parola occidentale è così divisa fra una parola inconsapevole e come caduta dal cielo, che gode dell'oggetto della conoscenza rappresentandolo nella formula bella, e una parola che ha per sé tutta la serietà e tutta la coscienza, ma che non gode del suo oggetto perché non lo sa rappresentare.

Questa scissione offre testimonianza dell'impossibilità della cultura occidentale di possedere pienamente l'oggetto della conoscenza (poiché il problema della conoscenza è un problema di possesso, e ogni problema di possesso è un problema di godimento, cioè di linguaggio)<sup>271</sup>.

<sup>270</sup> «Il “disagio” che la forma simbolica porta scandalosamente alla luce è quello stesso che accompagna fin dall'inizio la riflessione occidentale sul significare, il cui lascito metafisico è stato raccolto senza beneficio d'inventario dalla semiologia moderna. In quanto nel segno è implicita la dualità del manifestante e della cosa manifestata, esso è infatti qualcosa di spezzato e di doppio, ma in quanto questa dualità si manifesta nell'unico segno, esso è invece qualcosa di ricongiunto e di unito. Il simbolico, l'atto di riconoscimento che riunisce ciò che è diviso, è anche il diabolico che continuamente trasgredisce e denuncia la verità di questa conoscenza.

[...] tutto ciò che viene alla presenza, viene alla presenza come luogo di un differimento e di un'esclusione, nel senso che il suo manifestarsi è, nello stesso tempo, un nascondersi, il suo essere presente un mancare. È questa coappartenza originaria della presenza e dell'assenza, dell'apparire e del nascondere che i Greci esprimevano nell'intuizione come ἀλήθεια, svelamento, ed è sull'esperienza di questa frattura che si fonda il discorso che ancora noi chiamiamo col nome greco di “amore di sapienza”. Solo perché la presenza è divisa e scollata, è possibile qualcosa come un “significare”; e solo perché non vi è all'origine pienezza ma differimento (sia questo interpretato come opposizione dell'essere e dell'apparire, come armonia degli opposti o come differenza ontologica dell'essere e dell'essente) c'è bisogno di filosofare ». *Ivi*, pp. 160-161.

<sup>271</sup> *Ivi*, p. XIII. Proprio il concetto di ἀλήθεια - ovvero svelamento - rivela l'essenza delle poetiche al negativo e delle stessa pratica di Broodthaers in cui la finzione è utilizzata come quel “mezzo” che

La critica - continua - nasce proprio nel momento in cui questa scissione raggiunge il suo apice, perché mossa dall'esigenza di ritrovare «l'unità della parola spezzata».

Esteriormente, questa situazione della critica può essere espressa nella formula secondo la quale essa non rappresenta né conosce, ma conosce la rappresentazione. All'appropriazione senza coscienza e alla coscienza senza godimento, la critica oppone il godimento di ciò che non può essere posseduto e il possesso di ciò che non può essere goduto. In questo modo essa interpreta il precetto di Gargantua «science sans conscience n'est que ruine de l'âme». Ciò che è recluso nella «stanza» della critica è nulla, ma questo nulla custodisce l'inappropriabilità come il suo bene più prezioso<sup>272</sup>.

*Stanze* si offre come un saggio critico - e su questo l'autore avverte il lettore - ma non per questo da esso si deve attendere la risoluzione delle dissonanze in un'armonica sinfonia, perché la critica in quanto tale indaga sui limiti della conoscenza, «su quel che, cioè, precisamente non è possibile né porre né afferrare». Essa - riprendendo Kant - apre sì lo sguardo al «paese delle verità», ma questo paese sarà sempre come un'isola avvolta da banchi di nebbia ora fitta ora rada, portatrice di visioni e oscurità, di luci e di ombre, di ombre senza corpi, di corpi senza dio.

[L'isola] è il territorio della verità (nome seducente), circondata da un ampio e tempestoso oceano, in cui ha la sua sede più propria la parvenza, dove innumerevoli banchi di nebbia e ghiacci, in corso di liquefazione, creano a ogni istante l'illusione di nuove terre e, generando sempre nuove ingannevoli speranze nel navigante che si aggira avido di nuove scoperte, lo sviano in avventurose imprese che non potrà né condurre a buon fine né abbandonare una volta per sempre<sup>273</sup>.

### 3.3 La poetica dell'inoperosità

[...] et l'éternel coup d'aile n'exclut pas un regard lucide  
scrutant l'espace dévoré par son vol.  
Mallarmé, *Les poèmes d'Edgar Poe*

---

permette di cogliere la verità nel momento stesso in cui essa si nasconde.

<sup>272</sup> *Ivi*, p. XIV.

<sup>273</sup> *Ivi*, p. XI (Kant E., *Critica della ragion pura*, a cura di Pietro Chiodi, UTET 1967, p. 264).

Edgar Wind nel 1963 pubblica *Arte e Anarchia*, se di primo acchito il titolo porterebbe a pensare ad un libro incentrato sul rapporto tra l'arte e l'ordine o con il suo contrario, il caos, dalle prime pagine si evince che non è così. Scrive fin da subito l'autore: «Non vorrei che la parola “anarchia”, messa a capo di queste conferenze, suggerisse al lettore l'idea che intendo parlare in difesa dell'ordine». Ma neanche del suo contrario, nonostante «una certa misura di scompiglio e di confusione può infatti contribuire a suscitare energia creativa»<sup>274</sup>. Energia creativa, si tenga a mente quest'espressione. E continua:

Le forze dell'immaginazione possiedono una loro energia dirompente e capricciosa che l'artista deve sapere amministrare con prudenza. Se egli concede troppa libertà alla propria immaginazione, essa può sfrenarsi e distruggere lui e la sua opera, per eccesso. «La passione frenetica dell'arte» scrisse Baudelaire «è un cancro che divora il resto»<sup>275</sup>.

Lontano dalla deriva romantica sull'artista genio o sul temperamento saturnino, i saggi di Wind ruotano piuttosto sulla creazione artistica e sulla formazione dell'opera in un momento storico in cui l'arte - egli crede - è diventata marginale alla vita e, disgiunta dall'esistenza, sta diventando una «splendida superfluità».

Nell'ultimo saggio del volume, *Arte e Volontà*, dopo aver metaforicamente accostato il rapporto tra artista e pubblico a quello di Narciso ed Eco nel corrispondente mito (Narciso è innamorato della sua immagine ma Eco che potrebbe comunque distoglierlo da questa ossessione non ne ha le capacità perché le poche parole che pronuncia non sono altro che la ripetizione delle ultime sillabe udite), puntualizza che il problema tra arte e volontà potrebbe essere posto in realtà come quello dell'atrio con il tempio. Se dentro il tempio l'artista si trova da solo, nell'atrio no, nell'atrio lo circondano gli “amici” che lo hanno accompagnato fin lì per superare la soglia. Ed ecco la sentenza: l'atrio dell'arte nel tempo si è sistematicamente svuotato.

Lo storico dell'arte rievoca così le leggendarie dispute che Michelangelo aveva con Giulio de'Medici per la Cappella omonima. Il futuro Papa Clemente VII

---

<sup>274</sup> Wind E., *Arte e Anarchia*, Adelphi, Milano, 1968, p. 15.

<sup>275</sup> *Ivi*, p. 16.

interveniva incessantemente sui bozzetti una e più volte, insisteva sul conoscere l'idea anche se fosse ancora in fase di elaborazione. Ed è storia che Michelangelo non avesse proprio un carattere affabile, proprio per questo sorprende sapere che il suo discepolo Condivi racconta che, nonostante i continui disappunti, un giorno l'artista gli confessò che Clemente VII possedeva un'eccezionale capacità di comprensione del processo artistico. Ed uguale cosa egli ricorda del rapporto tra Isabella d'Este e il Mantegna o di Alfonso d'Este e Tiziano e poi più recentemente del mercante Volland con i suoi artisti ed in particolar modo con Renoir che sotto un suo ritratto lo appellò proprio *rasseur* che, nel francese familiare, significa rompiscatole. Il mecenate era difatti una figura che non solo commissionava l'opera, ma interveniva attivamente durante il processo che avrebbe portato alla sua realizzazione e non sempre in maniera delicata, anzi infastidiva e pungolava di continuo l'artista interferendo nelle diverse fasi di produzione. Arrivando al Novecento, Wind ricorda le parole di Jean Arp quando fu chiamato a produrre delle sculture per la sede dell'UNESCO di Parigi. Arp rimase amareggiato del fatto che nemmeno gli architetti avevano da «perdere un po' del loro tempo, per discutere seriamente coi pittori e con gli scultori su come le opere di costoro dovessero essere concepite per inserirsi nel piano generale dell'edificio»<sup>276</sup>.

Sembra che il mondo dell'arte contemporanea abbia smarrito il tempo, insieme alla voglia di contrattare, negoziare i suoi spazi esterni come interni, gli spazi della creazione. Si è già detto che quando Broodthaers organizzò la quinta e penultima mostra del periodo *décor* nonché della sua vita (*Décor. A Coquest by Marcel Broodthaers* che si terrà all'Institute of Contemporary Arts di Londra nel 1975) pose difatti un'unica condizione al direttore Barry Barker: *Take the risk with me*. La mostra era incentrata sul rapporto tra la guerra e il comfort e Barker non si tirò indietro. Ma ritornando a Wind, la capacità che Michelangelo riconosce a Clemente VII è difatti proprio quella di riuscire a creare attrito all'interno del processo, potenziandone l'azione.

Al di là delle ricadute che queste osservazioni possono avere nell'ambito dell'arte

---

<sup>276</sup> *Ivi*, p. 139.

e del sistema dell'arte, è interessante rilevare come Wind considerasse il processo creativo non come un percorso lineare che dal *non-fatto* avrebbe condotto semplicemente al *fatto*, ma piuttosto come un meccanismo complesso inserito dentro una dialettica tensiva: un atto in cui incorrono forze esterne ed interne, convergenze e divergenze, in cui si avanza e si retrocede, si formano attriti e assonanze, ostacoli e scappatoie.

È cosa nota - come scrive Agamben - che l'atto di creazione può essere connesso metaforicamente all'azione dell'architetto: dio crea il mondo come l'architetto realizza l'edificio. Ma per sfuggire alla dualità *creare ex nihilo* (sfera divina) e *facere de materia* (sfera umana), il filosofo ammette che in relazione alle arti è preferibile parlare di atto poetico, sfruttando il significato derivante dalla parola poetica connessa al verbo ποιέω che vuol dire produrre<sup>277</sup>.

Dunque chiarito questo passaggio, in *Che cos'è l'atto di creazione* è esplicitato ciò di cui si già scritto (in parte) nel primo capitolo a proposito di Bartleby e della formula di agrammaticalità *I prefer not to*: la formula della creazione si costruisce al negativo perché al suo interno vi è un momento ostativo della potenza, non in quanto non-potenza ma perché potenza sospesa simultaneamente all'atto. Per spiegare meglio questo costrutto, Agamben riprende i concetti di *dynamis*/potenza ed *energeia*/atto in Aristotele, i due opposti attraverso i quali il filosofo greco spiega gli atti di creazione ed in cui la potenza corrisponde al possesso di una determinata capacità o abilità che, indipendentemente dal suo farsi atto, è presente nel soggetto.

Ragionando per ombre, la potenza-di fare si definisce proprio grazie alla potenza-di-non fare che non corrisponde dunque ad un'assenza di potenza - dal momento che essa è insita nel soggetto - quanto alla sospensione del suo esercizio durante l'atto. La dialettica tra potenza ed atto si colloca così nella durata, acquisendo un carattere essenzialmente dinamico così come quello che Wind aveva riscontrato nel processo creativo degli artisti presi ad esempio.

La creazione o la poetica - meglio dire - nasce da una negazione, una perdita, una privazione. «In questione è, cioè, il modo di essere della potenza, che esiste nella

---

<sup>277</sup> Agamben G., *Il fuoco e...* op. cit., p. 41.



forma della *hexis*, della signoria su una privazione. Vi è una forma, una presenza di ciò che non è in atto, e questa presenza privativa è la potenza», scrive Agamben<sup>278</sup> che da Aristotele riprende il concetto di potenza definibile proprio in base alla «possibilità del suo non esercizio», tanto da poter affermare, infine, che potenza e impotenza «coappartengono» l'uno all'altro e che anzi la potenza suprema è «la potenza che può tanto la potenza che l'impotenza»<sup>279</sup>. Ogni potenza è dunque in rapporto con la sua privazione e su questa altalena di-fare e non-fare si gioca la sua essenza.

Il vivente, che esiste nel mondo della potenza, può la propria impotenza, e solo in questo modo possiede la propria potenza. Egli può essere e fare, perché si tiene in relazione col proprio non essere e non fare. Nella potenza, la sensazione è costitutivamente anestesia, il pensiero non-pensiero, l'opera inoperosità<sup>280</sup>.

Ecco svelata la poetica dell'inoperosità.

L'inoperosità intesa come una sospensione della potenza, non riduce o elimina la potenza, divenendo la causa del non-atto; essa è piuttosto uno stato di resistenza che può essere attuato durante il processo creativo nella sua opposizione all'espressione. Resistere, dal latino *sisto* significa infatti etimologicamente “arrestare, tener fermo” o “arrestarsi”. L'inoperosità figura quindi come un momento critico che arresta «l'impulso cieco e immediato della potenza» che tende verso l'atto e allo stesso tempo evita che questa si risolva e si esaurisca integralmente in esso. L'opera d'arte non è frutto di un atto perfetto e totale. L'imperfezione che deriva dal tremolio che la potenza-di-non produce decelera il processo attuando una sorta di attrito alla sua completezza.

Esaminiamo ora più concretamente l'azione della resistenza nell'atto di creazione. Come l'inespressivo in Benjamin, che spezza nell'opera la pretesa dell'apparenza a porsi come totalità, così la resistenza agisce come una istanza critica che frena l'impulso cieco e immediato della potenza verso l'atto e, in questo modo, impedisce che essa si risolva e si esaurisca integralmente in questo. Se la creazione fosse solo potenza-di-, che non può che trapassare ciecamente nell'atto, l'arte decadrebbe a

---

<sup>278</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>279</sup> *Ibidem*.

<sup>280</sup> *Ivi*, p. 44-45.

esecuzione, che procede con falsa disinvoltura verso la forma compiuta perché ha rimosso la resistenza della potenza-di-non. Contrariamente a un equivoco diffuso, la maestria non è perfezione formale, ma, proprio al contrario, conservazione della potenza nell'atto, salvazione dell'imperfezione nella forma perfetta<sup>281</sup>.

Ciò che la potenza-di-non mette in azione assomiglia ad una sorta di distacco contemplativo dal processo che pone una distanza critica tra l'impulso e la perfezione formale. E sembra tanto che tra l'impulso e la perfezione formale ciò che vada ad essere sospeso sia proprio il costrutto culturale di un individuo situato storicamente, economicamente e socialmente, per dare spazio a ciò che c'è di "perduto" e "irrecuperabile". Lo stesso Agamben fa l'esempio di Josefina, la protagonista del racconto di Kafka, *Josefine la cantante*, la topina che pur non sapendo cantare aveva la capacità di ammaliare il popolo spettatore. Quello che usciva dalla sua bocca non era una melodia classicamente intesa, ma piuttosto un fischio; una peculiarità comune a tutti gli altri topi. Ma allora perché Josefina riusciva a conquistare la loro attenzione? Il suo suono era urtante, ma era naturalmente posto al suo posto come in nessun altro posto poteva essere.

In questo c'è qualcosa della felicità perduta e non più recuperabile, ma anche qualcosa dell'attiva vita di oggi, della sua piccola, ma anche prensibile e tuttavia ancora viva insopprimibile vivacità. E tutto questo davvero non viene detto con toni altisonanti, bensì con leggerezza, sussurrato con tono confidenziale e talvolta un po' roco. Naturalmente è un fischiare. Cosa altrimenti? Fischiare è un linguaggio del nostro popolo, solo c'è chi fischia per tutta la vita e non lo sa, mentre qui il fischio è liberato dalle catene della vita quotidiana e libera anche noi per un breve istante. Certo, non vorremmo mai perderci queste esibizioni<sup>282</sup>.

Il fischio di Josefina assomiglia tanto al «preferirei di no» di Bartleby. Sono entrambi urtanti e fastidiosi, ma al contempo energici, coraggiosi, seducenti perché incredibilmente veri. La loro voce è un silente ostacolo alle convenzioni: si dovrebbe rispondere in un certo modo al proprio capo e Bartleby non lo fa, si dovrebbe cantare in un certo modo ma Josefina non lo fa. Eppure esistono, eppure parlano, eppure vivono. La loro espressione ha qualcosa di primordiale, atavico, incorrotto, non educato, perduto e non più recuperabile, eppure comune

---

<sup>281</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>282</sup> Kafka F., *Josefine la cantante. Cinque storie di animali*, Donzelli editore, Roma, 2000, p. 104.

e appartenente a tutti. Josefina è in grado di cantare per il suo popolo, «in tutte le sue stratificazioni fino a raggiungere l'opposizione più nascosta», perché quello che lei diffonde è «un piacere reale non come lo intende il popolo, che sostiene di sentire da sempre tale piacere in presenza del canto di Josefina, bensì un piacere conforme ai desideri di Josephine». La verità di Josephine e di Bartleby può esprimersi solamente attraverso la finzione di un bel canto o di un rassicurante lavoro borghese, perché solo assunte queste categorie può emergere l'originale che si fa artificio e l'artificio che si fa realtà.

La potenza-di-non non è un'altra potenza accanto alla potenza-di: è la sua inoperosità, ciò che risulta dalla disattivazione dello schema potenza/atto. Vi è, cioè, un nesso essenziale fra potenza-di-non e inoperosità. Come Josefina, attraverso la sua incapacità di cantare, non fa che esibire il fischio che tutti i topi sanno fare, ma che, in questo modo, è “liberato dai lacci della vita giornaliera”, e mostrato nella sua “vera essenza”, così la potenza-di-non, sospendendo il passaggio all'atto, rende inoperosa la potenza e la esibisce come tale. Il poter non cantare è, innanzitutto, una sospensione e una esibizione della potenza di cantare che non trapassa semplicemente nell'atto, ma si rivolge a se stessa. Non vi è, cioè, una potenza di non cantare che precede la potenza di cantare e deve, pertanto, annullarsi perché la potenza possa realizzarsi nel canto: la potenza-di-non è una resistenza interna alla potenza, che impedisce che questa si esaurisca semplicemente nell'atto e la spinge a rivolgersi a se stessa, a farsi *potentia potentiae*, a potere la propria importanza<sup>283</sup>.

Questa forza al negativo dunque che esiste ma trattiene, che pulsa ma introietta, che fa tremare una mano che altrimenti disegnerebbe una forma perfetta e compiuta, riconduce a quel poetare che da Mallarmé in poi si farà spazio, anzi disintegrerà lo spazio, per costruirsi per frammenti, parti di qualcosa (il poema assoluto) che non potrà mai più essere evocato integralmente, ma solo reso presente attraverso la sua negazione.

L'autodistruzione predetta da Baudelaire - che si avvale della teoria dell'*art pour l'art*, intesa non come godimento dell'arte per sé stessa ma piuttosto come distruzione dell'arte ad opera dell'arte<sup>284</sup> - si è evidentemente avverata. L'auto-negazione dell'opera e il disinnesco del dispositivo soggetto-oggetto costituiscono l'essenza delle poetiche dell'ombra, così come si possono chiamare

---

<sup>283</sup> Agamben G., *Il fuoco e ... op. cit.*, p. 52.

<sup>284</sup> Agamben, G., *Stanze... op. cit.*, p. 58.

quelle pratiche al negativo (che si servono di stratagemmi come la cancellazione, lo straniamento e lo svelamento o della sineddoche, della metonimia e della metafora) che per esistere hanno ormai disperso il loro spazio di referenza in una realtà fittizia organizzata come tanti arcipelaghi avvolti dalla nebbia. All'interno di questi banchi l'oggetto, anche se esiste, come nella migliore delle formule costruttiviste, è stato sostituito dal procedimento, procedimento che ha aperto il campo al tempo e alla simultaneità, al gioco dello svelamento e dell'illusione in una poetica che si costruisce a partire dal nulla, anche definibile come *grado zero*. Ma quel nulla che è incorporeo e intangibile, è nella *stantia* il bene più prezioso.

### 3.4 Il grado zero e la nascita di una nuova spazialità

Ho vinto l'involucro colorato del cielo, l'ho strappato e nella sacca che si è formata ho messo il colore e fatto un nodo. Navigate! Il bianco abisso libero, l'infinito, sono davanti a noi.

Kazimir Malevič, 1919

Chiarito cosa si intenda per poetica inoperosa, ora si procederà nell'analisi di come la *stantia* con il suo misterioso *spirare* all'unisono di linguaggio, oggetto e desiderio possa essere utilizzata per penetrare l'enigma delle *salles* di Broodthaers e risolvere i suoi rebus. Per fare questo occorre dedicarsi alla nozione trasformata di spazio che dalle avanguardie storiche in poi si produce nell'arte. Del resto proprio il rapporto che lega l'artista allo spazio è una delle costanti di tutta la storia dell'arte e ne costituisce un'essenziale fondamento.

Più volte nei saggi critici dedicati a Broodthaers ed anche nel corso di questa dissertazione si è fatto riferimento all'eredità (superata o comunque rielaborata) lasciata alla sua pratica dal surrealismo; a questo punto si vuole esplicitare in cosa sia “debitore” ai suoi predecessori e per comprendere pienamente il ruolo chiave che l'artista belga gioca nell'arte contemporanea in relazione anche alle nuove generazioni, sostenere e dimostrare come il suo linguaggio sia una sintesi critica non solo di elementi surrealisti, ma anche prettamente costruttivisti. La

poetica dell'inoperosità adattata alla dimensione dello spazio sociale a lui coevo acquista una sua specificità artistica (e non sociale, e non letteraria) proprio grazie all'unione di questi due modi di intendere le esposizioni all'interno di un'atmosfera postmediale.

Se nel capitolo precedente si è visto come le questioni aperte dallo studio della produzione meccanica dell'ornato ponessero le modalità di percezione dell'oggetto/decoro fuori-campo, perché frutto di un tipo di visione periferica diametralmente opposta a quella focale propria della gabbia prospettica, in questo capitolo la riflessione si focalizza sulle conseguenze che nei linguaggi contemporanei ha prodotto e produce ancora questo tipo di percezione che apre lo spazio dell'opera a campi, atmosfere e - appunto - *salles*. Travolti, infatti, dalle dinamiche industriali non solo per l'uso di nuove forme, materiali e tecniche, ma anche per la disgregazione della dimensione (sociale, economica, politica) che fino ad allora ne aveva orientato il loro *essere al mondo*, gli artisti rispondono alla trasformazione avviando a loro volta quel processo verso la contemporaneità ancora in corso. Difatti, proprio le avanguardie storiche, dichiarando guerra al quadro da cavalletto e alla scultura tradizionalmente intesa come sinonimo di statuaria o forma artistica in tre dimensioni con una funzione decorativa, religiosa, politica o commemorativa, aprono la strada alla definizione della stessa come “esperienza del reale”, epifania dell'installazione, dell'*happening* e dell'opera *in situ*, che avrà un suo specifico e più maturo sviluppo cinquant'anni dopo grazie alle neoavanguardie<sup>285</sup>.

Per il momento però, per assaporare la portata rivoluzionaria dell'avanguardia è necessario spogliarci dei costrutti culturali di uomini del XXI secolo e pensare gli anni Dieci del secolo scorso come un periodo in cui la parola stessa rivoluzione viene percepita secondo il suo significato primario di rovesciamento radicale di un ordine politico e istituzionale costituito che, una volta avviato, avrebbe travolto e coinvolto anche gli aspetti quotidiani della vita, stabilendo un nuovo ordine di valori. Questa carica propulsiva accompagna il rinnovamento sociale a cui aspirano i movimenti che si rivolgono infatti non solo alle arti visive, ma

---

<sup>285</sup> Per il rapporto tra avanguardia e neovanguardia cfr. Foster H., *Il ritorno del reale... op.cit.*

anche alla poesia, al teatro, all'architettura, consacrando più in generale alla nascita di un nuovo spirito e di una nuova concezione simbolica dello spazio. La nuova arte rigettando *in toto* le strutture culturali precedenti, disprezza l'accademia, il pubblico borghese e il ruolo dello Stato in quanto protettore e mira piuttosto a rifondare il suo statuto ontologico.

La volontà demolitrice verso il passato e innovatrice rivolta al presente (prima ancora che al futuro) pervade tutte le avanguardie, ma quella che probabilmente più di ogni altra incarna una nuova poetica dello spazio direttamente connessa alla visione dinamica che dello stesso stavano apportando le scoperte sul campo elettromagnetico e sulla potenza vettoriale è il costruttivismo russo o suprematismo. La non-oggettività postulata dal suo maggiore rappresentate, Kazimir S. Malevič, sorretta dalle teorie del «volo libero delle forme» e dalla presupposizione dell'esistenza di uno spazio dinamico dove l'attrazione terrestre si annulla, è grandemente congiunta alla nuova concezione della materia e dell'universo. Le nuove leggi della fisica hanno da poco portato alla luce infatti il concetto di “campo” in cui l'energia circuita soggetta ad infinite trasformazioni: lo spazio vettoriale fa esplodere definitivamente la gabbia prospettica rinascimentale, fondata sull'osservazione monoculare e diretta, lasciando l'occhio libero di navigare<sup>286</sup> nell'infinito. Proprio all'interno di questa concezione il vuoto acquista una componente inusitata in quanto forza creatrice e non distruttrice.

Il famigerato *Quadrato nero* rappresenta difatti la nascita di una nuova pittura e non solo la sua distruzione, poiché l'arte è «la capacità di creare una costruzione che non dipenda dall'interrelazione fra forma e colore, né si basi sul gusto estetico di un'armonica costruzione compositiva, bensì *sul peso, la velocità e la direzione del movimento*»<sup>287</sup>. Il quadrato nero è da intendersi non solamente come la negazione di ogni figurazione, ma come essenzialmente un'unità semantica e costruttiva, elemento di un nuovo alfabeto. In questo sconosciuto linguaggio il raggiungimento del nulla non ha una valenza nichilistica ma piuttosto liberatoria

---

<sup>286</sup> Andrei B. Nakov, tra i maggiori studiosi del suprematismo, sostiene l'estrema vicinanza tra il nuovo pensiero scientifico e i postulati mistici del filosofo russo Pëtr Dem'janovič Uspenskij, dai cui scritti Kazim S. Malevič fu molto influenzato. Nakov A.B. (a cura di), *Kazimir S. Malevič. Scritti*, Feltrinelli, Milano, 1977, p. 119.

<sup>287</sup> Malevič K., *Dal cubismo e dal futurismo al suprematismo. Il nuovo realismo della pittura* in *Ivi*, p. 180.

perché è attraverso di esso che si può compiere l'unica ed autentica innovazione creativa. Il quadrato nero è il nulla, fine ed inizio senza fine di un nuovo mondo. In Malevič e nei suprematisti opera una volontà “formocreatrice” che se da una parte demolisce il passato e la tradizione dall'altra apre ed esplora nuove dimensioni in maniera ancora più radicale rispetto ai compagni europei. Mentre il linguaggio dei surrealisti e di dada si limita a sabotare l'ordine preconstituito (la *Fontana* di Duchamp è tale in virtù di uno slittamento nominale che non di una costruzione *ex novo* di una fontana) esplorando i meccanismi dell'inconscio, la pratica suprematista si caratterizza invece per essere dinamica e costruttiva. È come se alla volontà incosciente, contemplativa e malinconica dei primi si contrapponga una volontà cosciente, distaccata e razionale dei secondi. Tutt'oggi ad un lettore contemporaneo, gli scritti di Malevič si rivelano in tutta la loro forza e spinta innovatrice. Egli al contrario di Broodthaers, nel 1919 abbandonerà la pittura per dedicarsi alla teoria, alla scrittura e all'insegnamento. «Mi sono trasformato nello *zero delle forme* [...]»<sup>288</sup> affermerà in uno scritto del 1916 riferendosi per la prima volta nell'arte a quel concetto di raggiungimento del grado zero che tanta diffusione e fortuna avrà nel corso del secolo<sup>289</sup>.

Il quadrato nero ha determinato l'economia, che io ho introdotto come quinta dimensione dell'arte. La questione economica è divenuta la mia principale torretta,

<sup>288</sup> *Ivi*, p. 176.

<sup>289</sup> Di seguito viene riportato *Lo specchio suprematista*, ultimo manifesto suprematista pubblicato nel 1923 in occasione della mostra inaugurata il 17 maggio nelle sale dell'Accademia di Pietrogrado e pubblicato con il titolo *Suprematitcheskoe Zerkalo* nella rivista “liJizn Iskusstva” (Vita dell'arte) del 22 maggio 1923. *Ivi*, p. 200

«L'essenza della natura è immutabile fra tutti i fenomeni variabili.

A1. Il mondo come distinzioni umane: Dio, L'anima, Lo spirito, La vita, La religione, La tecnica, L'arte, La scienza, L'intelletto, Weltanschauung, Il lavoro, Il movimento, Lo spazio, Il tempo = 0.

1. La scienza, l'arte non hanno confini, perchè ciò che si conosce è illimitato, innumerevole e l'illimitatezza e l'innumerabilità sono uguali a zero.

2. Se le creazioni del mondo sono le strade di dio e “le sue strade sono imperscrutabili”, sia lui che la sua strada sono uguali a zero.

3. Se il mondo è la creazione della scienza, della conoscenza e del lavoro e la loro creazione è infinita, allora è uguale a zero.

4. Se la religione ha conosciuto dio, ha compreso lo zero.

5. Se la scienza ha compreso la natura, ha compreso lo zero.

6. Se l'arte ha compreso l'armonia, il ritmo e la bellezza, ha compreso lo zero.

7. Se qualcuno ha compreso l'assoluto, ha compreso lo zero.

8. Non c'è essere in me, né fuori di me, nessuno, niente può cambiare, perchè non esiste niente che possa cambiare se stesso e niente che possa essere cambiato.

A2. L'essenza delle distinzioni.

Il mondo come non oggettività».

dalla quale esamino tutte le creazioni del mondo delle cose; questo è il mio lavoro principale, non già di pennello, ma di penna. Risulta che col pennello non si ottiene quello che può la penna. L'uno è arruffato e non può estrarre dalle anse del cervello quel che riesce alla penna più aguzza<sup>290</sup>.

Nel corso della sua carriera, Malevič dunque non porta alle estreme conseguenze il suo grado zero o quadrato nero, concettualizzandolo nella pittura, ma piuttosto si dedica alla componente filosofica che questa visione artistica porta con sé. Diametralmente opposto a quello di Broodthaers, il suo percorso denuncia una fiducia nella parola che – come scrive uno dei suoi maggiori studiosi Andrei Nakov - è probabilmente resa possibile dalla risolutiva frantumazione dell'*ut pictura poesis*. Poesia e pittura finalmente sganciate l'una dall'altra possono percorrere (insieme ma separate dunque) un solo cammino per arrivare alla costruzione di un linguaggio generante un unico segno in cui forma e contenuto sono coincidenti. Libera da ogni referenza con il mondo esterno, la pittura può iniziare un inedito rapporto con il testo<sup>291</sup>.

---

<sup>290</sup> Malevič K., *Introduzione all'album di litografie "Suprematismo – 34 disegni"* in *Ivi*, p. 198.

<sup>291</sup> Nakov più volte sottolinea l'estrema connessione tra il campo letterario e plastico russo- futurista. Tanto che scrive quattro punti che riassumono il rapporto tra le due parti:

«1. Nelle diverse iniziative futuriste è impossibile dissociare l'attività dei pittori da quella dei poeti. Il più delle volte, è ai pittori che tocca il ruolo di guida.

2. A parte poche eccezioni, i poeti erano anche pittori e non solo possedevano un'esperienza professionale in questo campo, ma dimostravano anche un vivo interesse per la pittura d'avanguardia e per la sua teoria: le attività di Kručenyč, della Guru, di Majakovskij o di Chlebnikov possono servire da esempio.

3. La maggior parte dei concetti teorici della poesia venne applicata contemporaneamente nei due campi e si trattava di concetti che provenivano prevalentemente dall'analisi formalista del cubismo.

4. I poeti (Chlebnikov, Aksenov) derivarono direttamente dalla pittura alcuni di questi concetti e li applicarono tali e quali nel campo della poesia». *Ivi*, p. 57

Riportiamo inoltre alcuni stralci da *Sulla Poesia*, testo che Malevič scrisse nel 1919 e che fu pubblicato sulla rivista "Izobrazitel'noe iskusstvo" - di cui uscì solo il primo numero.

«Il ritmo e la cadenza sono propri del poeta e per lui non esistono né grammatica, né parole, giacché si dice del poeta che la parola formulata è menzogna, mentre io direi che le parole sono inerenti al pensiero, ma che esiste qualcosa di più sottile, leggero e flessibile del pensiero. Formularlo a parole non solo è menzogna, è impossibile.

Ogni poeta, pittore e musicista sente questo "qualcosa" e desidera esprimerlo, ma quando si accinge a farlo, da questo sottile, leggero e flessibile qualcosa escono "lei", "l'amore", "Venere", "Apollo", "le Naiadi" ecc. Non è più una piuma, ormai è un pesante materasso con tutte le sue caratteristiche.

[...]L'uomo-forma è un segno, come la nota, la lettera e nient'altro. Colpisce dentro di sé e ogni colpo vola nel mondo.

[... ] Il poeta ha paura di manifestare il proprio lamento, la propria voce, perché nel lamento e nella voce non ci sono cose; questi formano parole nude e pure, che non sono parole vere e proprie, ma soltanto in quanto contengono delle lettere. In esse non c'è materia, c'è la voce del suo essere autentico, puro e il poeta tema anche se stesso.

[...] Ritengo che il momento più elevato nel servizio che il poeta rende allo spirito sia il linguaggio senza parole, quando dalla sua bocca escono parole insensate, folli, incomprensibili per la mente e la ragione». *Ivi*, pp. 221-229.



Le immagini delle prime mostre suprematiste mostrano chiaramente l'autonomia che le opere - attaccate agli angoli piuttosto che al soffitto - rivendicano all'interno dello spazio che le contiene. Esse producono infatti una sorta di spazio nello spazio: non interpretabili come parti di un tutto, rappresentano un nuovo tutto che nonostante sia collocato dentro uno spazio preesistente, nulla ha a che fare con questo perché strutturato con una logica rinnovata e diversa. I *Controrilievi* di Tatlin e i *Proun*<sup>292</sup> di El Lissitzky continueranno questa concezione al di fuori del quadro manipolando e costruendo lo spazio secondo un linguaggio non oggettivo.

Ma prima di abbandonare la portata dell'arte suprematista, un'ulteriore specifica a riguardo della nascita del *Quadrato nero* e dell'interdipendenza tra i diversi ambiti delle arti al tempo in cui si è già vista la nascita dei primi studio cinematografici e della figura del *décorateur*.

Nel 1913 Malevič incontra in una casetta sperduta nel mezzo di un bosco in Finlandia tre componenti dell'avanguardia russa: il poeta Aleksej Kručenyč e il compositore Mihail Matjušin. Durante questo ritrovo viene dato alla luce il manifesto che annuncia la realizzazione di *Vittoria sul Sole*, un'opera teatrale con testi di Kručenyč, musiche di Matjušin e scenografie e costumi di Malevič (il prologo sarà scritto dal poeta Velimir Chlébnikov) che andrà in scena due sole volte, al teatro di Pietrogrado Luna Park il 3 e il 5 dicembre 1913. E' durante questa rappresentazione che fa la sua prima comparsa il quadrato nero<sup>293</sup>. L'opera dai toni bizzarri e drammatici sbeffeggia «il vecchio romanticismo e il vaniloquio» annunciando l'avvento di una nuova era in cui la vittoria sul sole simboleggia la sconfitta della logica terrena e del concetto abituale di bellezza.

Il Costruttivismo produce così un nuovo spazio plastico partendo da una nuova organizzazione del materiale e una nuova logica perché solo grazie ad una nuova forma e un nuovo procedimento si può realizzare un nuovo contenuto.

---

<sup>292</sup> *Proun* deriva da Pro-Unovis. UNOVIS era la scuola per la nuova arte dove insegnava anche Malevič; dunque Proun letteralmente sta a significare “per la scuola della nuova arte”.

<sup>293</sup> Scrive Malevič a Matjušin: «Tutto quanto ho realizzato nel 1913 per la vostra opera Vittoria del sole mi ha condotto a numerose innovazioni. Purtroppo nessuno l'ha notato... il sipario rappresenta un quadrato nero, embrione di tutte le possibilità. Nel corso della sua evoluzione, il quadrato acquista una forza incredibile: diventa il capostipite del cubo e del globo, le sue decomposizioni apportano una sorprendente cultura nel campo della pittura». *Ivi*, p. 39.

La novità del procedimento transrazionale di Malevič sta nel fornire un significato arbitrario ai soggetti scelti dal pittore a far funzionare i vari elementi figurativi (elementi semantici) all'interno di un insieme la cui coerenza è basata non sul principio dell'illusionismo statico della rappresentazione più o meno "veridica" (illusionismo positivo), ma su quello del funzionamento conflittuale delle nuove categorie di letteratura della realtà immaginaria. Questo principio dell'arbitrario compositivo si riferisce a un principio "superiore", a un ordine posto al di sopra di quello dei soggetti e degli oggetti. [...] Malevič procede per stridenti accostamenti di entità semantiche puramente oggettive (le immagini di oggetti "veridici" sono situate al livello di una nuova significazione che di primo acchito si direbbe del tutto aleatoria) e di elementi puramente geometrici, risultanti dall'analisi cubista e futurista. La forma e il contenuto (il soggetto narrativo) non sono più due registri successivi dell'opera d'arte, ma finiscono con l'essere ricondotti a un unico denominatore di significato.<sup>294</sup>

No, signor Benois, non troverete il segreto magico e non mi cacerete nel branco dei porci, perché il segreto magico è l'arte stessa di creare ed essa è nel tempo e il tempo è più grande e più saggio dei porci! E nel mio quadrato non vedrete mai il sorriso della dolce Psiche.  
E non sarà mai il materasso dell'amore.  
Malevič, *Lettera a Benois*, Maggio 1916<sup>295</sup>

### **3.5 *L'état d'esprit* surrealista e *l'esprit du décor* di Broodthaers**

Questi passaggi e quello che ci si appresta ad affrontare sono essenziali per cogliere pienamente *l'esprit du décor*. E per delineare un panorama in cui comprendere tale *esprit*, non è sufficiente il rimando all'etimologia del termine *decorum* e alle sue implicazioni nella storia delle arti dalla seconda metà del XIX secolo agli anni Sessanta di quello successivo, ma è necessario rimontare ai movimenti d'avanguardia che per primi hanno situato l'opera nello spazio, esplorandone le differenti modalità di rappresentazione, presentazione e percezione. Dopo i costruttivisti, pertanto, è essenziale richiamare l'attenzione

---

<sup>294</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>295</sup> Da *Lettera di K.S. Malevič a A.N. Benois*. *Ivi*, p. 167.

sull'*état d'esprit* delle prime esposizioni surrealiste<sup>296</sup> e sugli aspetti della *mise en scène*, dell'illusione e della teatralità a loro propri.

L'idea di un ambiente da costruire indipendentemente dalla singola opera, dalla singola parete o dimora borghese che l'avrebbe ospitata, rappresenta un momento chiave per l'intero XX secolo, perché proprio dall'intuizione di un'arte totale<sup>297</sup> maturerà la pratica di far della stessa esposizione un'opera d'arte, medium naturale scelto dagli artisti per la *mise en scène* delle proprie opere. Con le

<sup>296</sup> La storica e critica d'arte nonché tra le maggiori figure di curatrici europee, Catherine David, nel testo che apre il catalogo alla prima esposizione parigina completamente dedicata a Broodthaers, sostiene che spesso si dimenticano «les distances clairement prises par Broodthaers avec l'état d'esprit surréaliste» (David C., *Le musée du signe* in *Marcel Broodthaers*, Jeu de Paume, Paris, 1991, pp. 17-23). Questa affermazione sembrerebbe in contraddizione con la posizione assunta nel presente lavoro che ne afferma invece una continuità. In effetti, Broodthaers con il suo *Musée d'art moderne, Département des Aigles* – come si è già visto – supera sia la pratica del ready-made sia quella del suo maestro surrealista Magritte. Nella *Section des figures* del Musée, in particolare, rivela chiaramente questo passaggio sottraendo l'oggetto alla forza del linguaggio e della “convenienza” per riportarlo al “grado zero”. L'etichetta che affianca gli oggetti con la formula: «ceci n'est pas un objet d'art», non funziona come un didascalio con un titolo o un codice di catalogazione, non stabilisce una distinzione di ordine gerarchico, estetico o quantitativo, ma piuttosto annulla tutte le possibili classificazioni. Questa tipologia di presentazione allontana l'oggetto dai pregiudizi che potrebbero intercettare durante la decodifica del significato e da una visione condizionata dalla realtà, presentando invece l'oggetto come una “figura”, come se si stesse sfogliando una vecchia enciclopedia in tre dimensioni. Dunque, la continuità di cui si andrà a parlare non si stabilisce in rapporto al trattamento dell'oggetto, ma piuttosto in relazione all'ambiente/*milieu* dove avviene l'esperienza dell'esposizione.

<sup>297</sup> Per una maggiore completezza non si può escludere anche la portata dei movimenti secessionisti che tra il 1890 e il 1900 si presentano nel panorama europeo (non solo a Vienna, ma anche a Berlino, Monaco, Bruxelles e San Pietroburgo) e che si prefissano l'obiettivo di rinnovare il linguaggio della tradizione accordando alle singole opere una libertà scevra dagli apparati della presentazione canonica. Questo approccio prefigura il rinnovamento delle superfici ornamentali dell'architettura sia d'interni che di esterni e si pone in continuità rispetto al movimento industriale sorto in Inghilterra qualche decennio prima. Nel volume *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle* - tradotto in francese dall'edizione tedesca del 1991 - il contributo di Ekkehard Mai sulla Secessione Viennese del 1902, chiarisce un passaggio fondamentale per il presente studio. A proposito della tangenza tra arte industriale e arte visiva si legge: «[...] C'est l'art industriel, encore, qui donna de nouvelles impulsions à l'évolution des artistes et qui érigea à un niveau de nouveauté révolutionnaire le principe du modèle et de la transformation, de la forme et de la fonction. Sur le plan de l'émancipation, les arts appliqués imposèrent la modestie aux arts libéraux. À partir du milieu du siècle, le processus se généralisa pendant trois décennies, jusqu'à ce que, avec l'art spatial s'impose enfin dans l'art industriel l'idée de «l'ars una», qui devint peu à peu le programme des écoles d'art aussi bien des expositions privées ou publiques». Mai E., *La Sécession Viennoise de 1902: l'exposition comme Oeuvre d'Art Totale*, in *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle* (Frankfurt 1991), Editions du regard, Paris, 1998, p. 46.

L'*ars una* come si prefigura alla fine del XIX secolo è un'arte essenzialmente spaziale che mira ad una stretta collaborazione tra architettura, pittura, scultura al fine di costruire interi ambienti in cui il decoro diviene il punto di raccordo delle diverse discipline. Per avere un esempio, basti citare la realizzazione da parte dell'architetto Josef Maria Olbrich del Palazzo della Secessione (1897-99) quale vetta ineguagliata del linguaggio maturato dal movimento viennese. Oltre l'impatto delle idee di Gustav Klimt e la presenza delle sue stesse opere all'interno, nel progetto complessivo si deve sottolineare la valenza che viene conferita al decoro appunto quale protagonista assoluto dell'apparato architettonico-artistico: in un completo ribaltamento di prospettiva esso non è difatti più concepito come elemento al servizio dell'opera, ma diviene esso stesso opera all'interno di un luogo che ambiva a divenire un “rifugio nobile e piacevole” per gli amatori dell'arte. Ad ulteriore prova della consapevolezza spaziale raggiunta in quegli anni, un saggio di G.F. Koch, incluso negli Atti del XXV Convegno Internazionale di Storia dell'Arte svoltosi a Vienna nel 1986, riporta parte di un articolo

dovute differenziazioni, in questa elaborazione si possono inquadrare le esperienze dei costruttivisti, come quelli di Tatlin et Malevitch nell'ultima esposizione futurista del 1915, di *Dada-Messe* del 1920 a Berlino, dell'Esposizione Internazionale del Surrealismo di Parigi del 1938 fino al *Musée d'Art Moderne- Département des Aigles* di Broodthaers.

Lo spazio ha cessato definitivamente di essere inteso come una «bara dipinta per corpi viventi» - come dirà El Lissitzky a proposito del suo *Proun*<sup>298</sup> - e Dada e poi i surrealisti sono finalmente liberi di attuare l'irreversibile operazione di *détournement* sull'oggetto. Il ready made per il suo essere “già fatto” sconvolge infatti lo statuto dell'opera, in quanto vengono attribuiti all'oggetto comune valori fino ad allora appartenuti solo all'opera d'arte. Esso, ponendosi in bilico tra realtà e finzione, confonde, depista, ingarbuglia i sensi per offrire una nuovo significato a quegli oggetti straniti e stranianti, rubati ad uno spicchio di luna e riapprodati sulla terra sotto una nuova veste.

Per quanto riguarda il rapporto con lo spazio, i surrealisti nelle loro mostre tendono primariamente alla costruzione di interi ambienti in cui non è più possibile distinguere l'opera dal contesto, perché esso ne è divenuto parte integrante. Questo sentimento dello spazio si nutre di una componente vitalistica tale da oltrepassare il perimetro delle sole arti visive perché sostanzialmente più vicino ad un sentire personale - con ricadute inevitabili nel campo del sociale - che a delle semplici regole di visione dettate da un manifesto.

José Pierre, artista che ha fatto parte del movimento surrealista dal 1952 al 1969, parla di questo atteggiamento in un saggio pubblicato vent'anni dopo la fine del movimento<sup>299</sup>. Durante le esposizioni internazionali - ricorda - André Breton non concepiva che l'allestimento si riducesse ad un semplice *accrochage* di quadri, di oggetti e di sculture, nonostante oggi quegli stessi quadri, oggetti e sculture

---

pubblicato al tempo della XX esposizione della Secessione Viennese nel 1904, in cui si allude proprio alla particolare determinazione dello spazio da parte dei secessionisti, mutante al mutare delle condizioni: «La détermination de l'espace par rapport aux couleurs des tableaux, le principe retenu de n'accrocher à un mur que peu d'images de meme tonalité, à hauteur moyenne et distance suffisante, et la possibilité d'adapter sans cesse un agencement spatial constamment changeant au caractère propre de ce qui est à chaque fois proposé». Hegewisch K., *Un Médium à la recherche de sa forme. Les expositions et leurs déterminations*, in *Ivi*, p. 24.

<sup>298</sup> *Ivi*, pp. 25-26.

<sup>299</sup> Pierre J., *Une révolution dans l'accrochage : les expositions internationales du Surrealisme* in *Cahiers du MNAM* n. 17-18, 1986, pp. 104-108.

popolino le collezioni dei più grandi musei del mondo. Pierre pone dunque l'accento su un nodo cruciale: inizialmente quelle opere, così come oggi si conoscono, non erano state create distintamente da un ambiente che veniva costruito collettivamente. Infatti - prosegue - per comprendere l'intenzione di andare oltre la singolarità dell'opera ed abbracciare con lo sguardo e con lo spirito piuttosto il luogo intero, fin dal suo nascere il surrealismo non può essere pensato in relazione alle sole arti visive, ma al pari del romanticismo, del simbolismo e dell'espressionismo tedesco, esso deve essere considerato prima di tutto come un *état d'esprit*<sup>300</sup>. Questo stato d'animo accompagna una visione del mondo e, in quanto attitudine interiore ai suoi membri non solo pittori o scultori ma anche scrittori<sup>301</sup>, si esprime in particolare in una ricerca impertinente sull'ordine della realtà per rovesciare l'esistenza apparente delle parole e delle cose. Questa tendenza si rivela evidentemente quindi non solo nell'arte, ma in generale in uno sguardo più attento verso una società in trasformazione, in cui la classe borghese nonostante i timori già pronunciati ampiamente nel corso della seconda metà del secolo precedente, emerge e si rafforza sempre più, benché la crisi del 1929 avesse garantito allo Stato una maggiore libertà di manovra nelle iniziative culturali.

Negli anni Venti/Trenta, quando il quadro da cavalletto è ormai visto dalla maggior parte dell'avanguardia come una *dégénérescence* dell'arte al servizio della borghesia, Max Ernst, René Magritte o di Yves Tanguy - continua Pierre - partecipano dell'*état esprit* surrealista ma le loro opere, staccate dal contesto originario, erano e sono come *muettes*. Questo slittamento reca oggi un certo imbarazzo nel pensarle in collezioni opulente, essendo state concepite in realtà

---

<sup>300</sup> «Pourtant, lors des Expositions Internationales du Surréalisme, André Breton, chaque fois que se fut possible, refusa de s'en tenir à un pur et simple accrochage de tableaux, d'objets et de sculptures. Non pas qu'il ait pu craindre une insuffisance qualitative de la part de ces oeuvres d'art qui font aujourd'hui l'ornement des plus grands musées ou des plus célèbres collections privées (presques toujours américaines, d'ailleurs). La raison en était si simple qu'aujourd'hui encore elle demeure mal perçue de la plupart des critiques ou historiens d'art qui se penchent sur ce phénomène. En effet, une exposition limitée à la présentation d'oeuvres d'art aurait pu laisser croire aux visiteurs que le surréalisme était uniquement un mouvement artistique se manifestant par la production de tableaux, d'objets et de sculptures. Ce qui eût été une vision à la fois partielle et mensongère d'un mouvement qui, au même titre que le romantisme, le symbolisme ou l'expressionnisme allemand, non seulement affecta tous les moyens d'expression mais fut avant tout un *état d'esprit*». Ivi, p.104.

<sup>301</sup> Si pensi al libro di André Breton, *Nadja* pubblicato nel 1928, in cui il racconto si dipana tra parole e immagini (le fotografie sono di Man Ray). Breton A., *Nadja*, Einaudi, Torino, 2007.

come «des insultes permanentes à l'adresse des puissants de ce monde»<sup>302</sup>, ovvero delle provocazioni destinate al pubblico borghese che tradizionalmente partecipava all'esposizioni. Conseguenzialmente, quando viene organizzata la quarta delle *Expositions Internationales du Surréalisme* nel 1938 alla Galerie Beaux-Arts di Parigi, lo scopo non è quello di dar vita ad un sala espositiva dove installare le sole opere, ma di costruire un *environnement* per meglio esprimere e manifestare una determinata visione del mondo destinata ad un pubblico che non era abituato ai consueti appuntamenti con l'arte. Questo modo di pensare l'esposizione, passando per le esperienze della Secessione Viennese, dei Costruttivisti e di Dada, è il risultato di un lavoro di un'equipe che si prefigge parallelamente alla formulazione di un nuovo linguaggio anche degli scopi sociali.

Nella mostra del 1938 i surrealisti riconoscono in Duchamp il loro padre putativo, designandolo ufficialmente *générateur-arbitre* e individuando in lui non solo il *maître des objets* ma anche il *médiateur* tra il mondo interiore e il mondo esteriore, tra la vita quotidiana e la creazione artistica, tra la banalità e la poesia<sup>303</sup> in un'ottica che non si ferma alla pura arte visiva ma mira ad estendere i suoi confini ad orizzonti ben più ampi, inclusi quelli della psicologia e della psicanalisi. Così, oltre Duchamp, era stato chiamato a sovrintendere all'intera realizzazione della mostra un vero e proprio comitato variegato e composito: André Breton e Paul Éluard sono gli organizzatori, Salvador Dalí ed Max Ernst i consiglieri speciali, Man Ray il responsabile delle luci e Wolfgang Paalen l'incaricato delle *eaux et des broussailles*<sup>304</sup>, ovvero delle acque e cespugli. Sembra di avere davanti agli occhi un gruppo di lavoro specializzato in scenografia piuttosto che un collettivo di artisti, come oggi si sarebbe propensi ad immaginare.

Per avere una suggestione di questo spazio basti citare il famigerato soffitto con i sacchi di carbone creato da Duchamp, che rivolta sotto-sopra la visione, facendo dello stesso soffitto un pavimento e viceversa, o ai sedici *mannequins* che

---

<sup>302</sup> Pierre J., *Une révolution dans l'accrochage... op.cit.*, p. 104.

<sup>303</sup> *Ivi*, p. 105.

<sup>304</sup> Abadie D., *L'exposition internationale du surréalisme. Paris 1938 in Paris-Paris 1937-1957*, Centre Pompidou, Paris, 1981, p. 115.

Tanguy, Masson, Seligmann, Sonia Mossé, Arp, Dominguez, Malet, Duchamp, Ernst, Mirò, Marcel Jean, Man Ray, Espinoza, Maurice Henry, Paalen e Dalí vestono e modificano o al *Taxi pluvieux* di quest'ultimo.

*Taxi pluvieux* si compone, per esempio, di più elementi: un taxi, un bizzarro *chauffeur* e un passeggero o meglio un *mannequin* di donna con una parrucca bionda e un vestito elegante adagiato sul sedile posteriore, mentre sull'insieme cade una pioggia/acqua costante che rende i capelli già posticci del manichino una massa stopposa e disordinata. Il bizzarro ambiente è completato dalla presenza di alcune piante, duecento lumache e una strampalata nota scritta dallo stesso Dalí:

Le Taxi pluvieux pour dame esnob et surréaliste comportera: de l' "obscurité bégétale", installation de pluie intérieure, 200 escargots de bourgogne vivants, 12 grenouilles lilputiciennes, portant chacune d'elles une très fine couronne d'or agrippé sur la tête. Le chauffeur portera un casque construit avec une mâchoire de roquin. La dame s'habillera de préférence avec une crêpe sordide ou sera imprimé l'estigmate de l'Angélus de Millet et de ces sensationnelles glaneuses. Bon pour toute l'Année 1938. Salvador Dalí.<sup>305</sup>

La mostra non è volontariamente molto illuminata ed è immersa in un alone di mistero, tanto che Pierre ricorda: «Mais cacher les choses, c'est donner envie de les découvrir, c'est donc finalement les servir», una frase che rivela oltre la pregnanza della pratica dello svelamento, anche la volontà di guardare agli oggetti come protagonisti di una visione artistica in cui lo sguardo vagabonda dal centro ai margini e viceversa al fine di costruire interi ambienti che partendo dalla realtà, ludicamente concorrono alla creazione di spazi illusionistici, ma non per questo meno reali. In questi luoghi l'illusione infatti non ha nulla a che vedere con l'utopia. Se l'utopia è un modello, un ideale, l'illusione è un inganno, una menzogna dei sensi che dimora nella stessa realtà in cui viene generata, mentre il paese immaginario chiamato *Utopia* non abita alcuno spazio. L'illusione come nei migliori giochi di prestigio inganna la vista non rendendo visibile l'invisibile, ma giocando e confondendo gli elementi reali e concreti, camuffandoli allo

---

<sup>305</sup> *Ibidem.*

sguardo; essa si prende gioco della sensazione mostrando una possibile verità che, seppur accade sotto gli occhi, è pur sempre un inganno e svela l'ambivalenza delle cose e delle situazioni su di un piano totalmente orizzontale: non c'è alcuna trascendenza nell'illusione. Sarà Lionello Venturi ad osservare che proprio il principio della forma-realtà e non più della forma-immagine può essere considerato come uno dei postulati non solo di tutte le avanguardie dal cubismo in avanti ma dell'intera arte moderna<sup>306</sup>. La forma-realtà è uno strappo di visione sottratto al contesto quotidiano, e partecipa di un'opera-ambiente in cui si ricreano delle condizioni simili a quelle reali ma non ad esse coincidenti, come in un'*air de jeu*.

*L'esprit du décor* di Broodthaers coglie e rinnova l'*état d'esprit* surrealista, inteso come un moto di spirito che orienta un'intera visione del mondo grazie alla costruzione di ambienti in cui gli oggetti si collocano tangenti l'uno all'altro secondo un principio osmotico e concorrono alla creazione di un'opera coincidente con l'esposizione stessa. In questo *esprit*, l'uso del metalinguaggio si coniuga alla costruzione di spazi illusionistici che funzionano come dispositivi testuali grazie all'uso della finzione come medium. Una finzione che può essere utilizzata tanto per nascondere quanto per rivelare i meccanismi sociali di frammentazione e reificazione. Lo spazio che si apre allo sguardo, infatti, non è un *eu-tópos* o *ou-tópos*, e neanche un'utopia dell'irreale come era la *stantia* di Agamben, ma piuttosto una sorta di sub-realtà in cui il fittizio diviene un necessario ingranaggio del processo di smascheramento all'interno dei diversi gradi di rappresentazione. Non bisogna mai dimenticare che Broodthaers è infatti un cineasta, di quelli che però amano sperimentare e che la sua produzione cinematografica si intensifica nell'ultima fase di vita che coincide col periodo preso in esame.

Lo spazio allestito per la mostra all'ICA di Londra nel 1975 è sia decoro articolato in *salles* (due) che set cinematografico. E riprendendo quanto detto sui suoi film nel capitolo precedente a proposito del loro essere collocati - per una

---

<sup>306</sup> «[...] tutte le più valide affermazioni dell'arte moderna dal cubismo in poi si sono fondate sul neonaturalismo formale cubista: cioè sul principio della forma non rappresentativa o non-figurativa, della forma-realtà e non della forma-immagine». Venturi, L., *Storia della critica.. op.cit.*, p. 310.



precisa scelta dell'autore - al di fuori del circuito di distribuzione di massa, si può cogliere negli spazi-*décor* una certa atmosfera risalente ai primi *studio* cinematografici, sorti sul crinale del XIX secolo<sup>307</sup>.

Quando nel 1897 Georges Méliès edifica a Montreuil-sous-Bois il primo *studio*, i suoi modelli sono l'atelier fotografico (composto da ampie vetrate in modo che la luce naturale potesse filtrare all'interno) e la quinta teatrale (disposta perpendicolare all'asse della visione). Proprio per l'eccessiva somiglianza alla scenografia di quest'ultima, in seguito, la dimensione frontale degli *studio* verrà abbandonata a favore di una obliqua<sup>308</sup>. In questa fase embrionale, alla ricerca un linguaggio autonomo, il cinema comprende che l'elemento che può marcare la definitiva distanza dal teatro è proprio il *décor* in quanto sostanza che crea l'illusione. Così, nel giro di un decennio gli *studio* si ampliano e il *décor* si apre completamente verso il fondo di una stanza che lo prolunga, conferendogli una verità spaziale interdotta al teatro per l'assenza di profondità della scena<sup>309</sup>.

Il *décorateur* diviene una figura cardine dell'ingranaggio che, difficilmente, è distinguibile sia dall'artista, perché chiamato a dipingere spesso le scenografie, sia dai vari tecnici che lavoravano alla costruzione del set.

L'art du décorateur n'est pas aisé à cerner. Et cela, d'abord, parce que sa contribution au film doit idéalement fusionner avec d'autres tout aussi essentielles qui font que le résultat final, dans la plupart des cas, tient à une addition d'apports dont aucun n'est séparable des autres. Cette interdépendance est spécialement évidente entre le décorateur qui crée les espaces de la fiction et le chef opérateur qui s'en empare pour les transformer en images qui n'auront de réelle existence que dans la lumière de la projection sur l'écran. Elle n'est pas moins vraie avec les créateurs de costumes, ou avec le monteurs qui devront raccorder entre eux les espaces, voire, surtout, avec les metteurs en scène qui, bien souvent, semblent reprendre à leur compte dans leurs déclarations sur les décors le mot fameux de Cocteau: "puisque ces mystères nous dépassent, feignons d'en être les organisateurs".

Cet art n'est pas facile à cerner, non plus, parce que, dans la majorité des cas, la meilleure preuve de son succès tient dans son invisibilité. Combien avons-nous vu de ces décors si parfaitement réalistes qu'ils nous faisaient oublier qu'il avait fallu les choisir, les aménager, les construire peut-être, organiser, pour tout dire, un monde de fiction qui se donne à voir pour la simple reproduction du réel? [...] <sup>310</sup>

<sup>307</sup> Per il rapporto tra cinema e *décor* cfr. Berthomé, J.P., *Le décor au cinéma*, Ed. Cahiers du cinéma, Paris, 2003, p. 20.

<sup>308</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>309</sup> *Ivi*, p. 34.

<sup>310</sup> *Ivi*, p.17.

Sembra di rivedere in queste poche righe Duchamp, Breton, Eluard, Dalí, Ernst, Man Ray, Paalen alle prese con la costruzione di una sorprendente quanto bizzarra scenografia: tutti collaborano alla sua messa in scena ed è quasi impossibile stabilire dove finisca il lavoro dell'uno ed inizi quello dell'altro. Broodthaers usa la cinepresa pur rimanendo un artista visivo (si ricorda la sua esplicita intenzione di diffondere i suoi film all'interno delle gallerie e non nei cinema) ed il fatto che i decori siano sia mostre che film, rivelano ancora di più l'ambiguità della rappresentazione nei suoi diversi gradi, facendo riapparire la magia della finzione attraverso una pura presentazione di una realtà. Del resto, l'idea che attraverso lo schermo fosse possibile realizzare tutte le aspirazioni e le tendenze proprie delle altre arti senza rinunciare al realismo si diffonde in particolare grazie alla comparsa e all'utilizzo del video.

E così si conclude questa parte della storia, abbandonando le avanguardie e ritornando agli anni Sessanta/Settanta, in cui l'uso del video proclama definitivamente la fine della specificità mediale, baluardo delle teorie moderniste, inaugurando l'era post-mediale in linea con il pensiero dei post (post-strutturalismo, post-modernismo, post-formalismo). Il termine post-mediale<sup>311</sup>, per Rosalind Krauss, indica infatti proprio l'uso di più medium, anzi di un miscuglio di media (come nell'opera *Le Corbeau et le Renard*), in un medesimo

---

<sup>311</sup> «Da un lato la cancellazione dell'idea stessa di medium, dal momento che l'opera d'arte oggettiva, ridotta a condizione di oggetto reale in uno spazio reale, diventa il luogo per operazioni su quello spazio in una mescolanza di media che definisce la natura dello stesso mondo reale, diventa il luogo per operazioni su quello spazio in una mescolanza di media che definisce la natura dello stesso mondo reale [...]. Dall'altro lato – ed è un altro modo di dichiarare la nostra attuale condizione di vivere che definisco una condizione post-mediale – il concetto di medium, ormai esploso, si è semplicemente ricongiunto alla realtà dei media, cioè ai complessi strumenti tecnologici della pubblicità, della comunicazione e dell'informazione. Risultato di questo spostamento semantico tra *medium* e *media* è la perdita della specificità presentata come conseguenza naturale (dopo tutto i media, nel senso di “media della comunicazione”, sono già “misti”, “mescolati”, combinazione inevitabile di mondo e immagine); e ciò comporta lo spostamento della resistenza fisica del medium estetico alla virtualità del mondo dell'immagine dei media». Krauss R., *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi* (2004), Bruno Mondadori, Milano, 2005, pp. 16-17.

Il concetto di post-mediale viene elaborato negli anni Novanta dalla critica americana per la prima volta all'interno di *“E voi voltate?”*. Un saggio su James Coleman, pubblicato all'interno del sopra citato volume. Il passaggio dal modernismo al post-modernismo o post-mediale, avviene proprio in risposta ad un uso diverso del concetto di medium che mentre per il primo ne costituiva una sua specificità, anche fisica, successivamente abbraccerà le componenti processuali e operazionali attraverso le quali Rosalind Krauss parlerà anche di una possibilità di reinvenzione del medium stesso: «Reinventare un medium è come inventare una lingua, dacché è dovere di un medium non solo possedere una grammatica, una sintassi e una retorica, ma anche un metro di giudizio su cui porre la competenza del suo uso». *Ivi*, p. 72.

ambiente, dove: «le parti dell'apparato sarebbero come cose che non possono toccare le altre senza essere toccate a loro volta», questa interdipendenza mostra «la reciproca necessità di uno spettatore e di un campo di visione come traiettoria attraverso la quale la vista riguarda cose con cui è stata già in relazione prima»<sup>312</sup>. Questa lettura mostra l'effettiva potenza della rivoluzione inaugurata dai costruttivisti e portata a termine nel corso del secolo secondo i passaggi che si sono analizzati. Lo statuto ontologico dell'opera d'arte è stato mutato: dal medium specifico si è passati ad un medium spaziale, in cui confluiscono tutte le peculiarità che prima erano appartenute all'opera d'arte ampliate da tutte le possibilità aperte dai mezzi tecnologici. In questa fase, i singoli linguaggi - come nota Jacques Rancière in un saggio dedicato proprio a Broodthaers e al suo rapporto con Mallarmé - non si sono “autonomizzati” ma piuttosto sono confluiti in un incontro dei loro supporti in un nuovo supporto aereo, dinamico, processuale. E lo stesso si può dire per la scrittura e dello spazio plastico a cui gli scrittori si sono aperti, uno spazio che si costruisce come un *topos* di interscambiabilità dei supporti.

Quand le modèle représentatif qui tenait les arts à distance les uns des autres, selon les règles de l'analogie, s'est effondré, ce qui s'est produit, ce n'est pas la concentration de chaque art sur sa matérialité propre, c'est au contraire que ces matérialités elles-mêmes ont commencé à tomber sans médiation les unes sur les autres. La récusation des règles de la représentation qui guidaient la comparaison des arts conduit non pas à l'autonomisation de chacun sur son support propre mais au contraire à la rencontre directe de ces «supports» eux-mêmes. Quand le poète ne raconte plus une histoire ou ses propres sentiments, ce qu'il explore n'est pas l'intransitivité du langage mais l'espace plastique de l'écriture. Quand le peintre ne peint plus ni femmes nues ni chevaux de batailles, ce qu'il peint, c'est peut-être des idées et des mots. L'un et l'autre se rencontrent alors en construisant le point ou l'espace de l'inter changeabilité des supports : dessin de l'idée ou rythme des choses sur la page, dynamisme du mouvement sur la surface immobile, peinture des mots ou collage des objets sur la toile<sup>313</sup>.

---

<sup>312</sup> Krauss R., *L'arte nell'era postmediale ... op.cit.*, p. 26.

<sup>313</sup> Rancière J., *L'espace des mots... op. cit.*, p. 12.

### 3.6 La retorica nera

#### *La clef de l'Horloge*

K. Schwitters

Il y a ce tableau avec une roue placée  
sur le pôle d'une trajectoire.  
Surprise qu'elle ne soit pas peinte.  
Une roue de chariot?  
... Elle est la roue de l'espace  
une roue, soeur des montres, ma roue surtout,  
dont l'immobilité dans l'espace du tableau  
semblait devoir se rompre à chaque instant  
et entraîner une mécanique rigoureuse.  
C'est dans ce mouvement que je perçus  
l'œuvre de K. Schitters, qui charriait  
au lieu d'étoiles des morceaux de bois,  
des vieux clous, des tickets d'autobus,  
tout ce que l'usager de la Vie abandonne  
dans les caves et les greniers,  
les quais de gare et le pavé des rue  
comme la marée abandonne des épaves.<sup>314</sup>

L'immagine che rimandano i pezzi del *puzzle*, ormai assemblati e montati in quest'ultimo capitolo su fogli che funzionano come una superficie con uno spessore profondo e malleabile, non risulterebbe completa (e probabilmente mai lo sarà) se non inserita nella visione che l'ha generata ed in cui giocano un ruolo portante i costrutti culturali che l'hanno resa quel che è, situata storicamente in un tempo e in uno spazio. Nonostante questo, probabilmente, vi sarà sempre un

---

<sup>314</sup> Estratto da un manoscritto di Broodthaers del 1971 in *Marcel Broodthaers. Cinéma... op.cit.*, p. 23.

pezzo del puzzle a forma di W che rimarrà tra le mani, perché non corrispondente alla sagoma mancante dell'insieme. E come per Bartlebooth, il protagonista di *Una vita. Istruzioni per l'uso* di Perec, questa W rappresenta l'imperfezione, la contraddizione gentile, quel *quid* che nonostante gli estenuanti sforzi di far coincidere il tutto (realtà e finzione, corpo e fantasma, soffio e materia), segna la soglia, vuota, buia, indefinita e indefinibile, chiave d'accesso per un altro *topos*. La soglia è un bordo, un limite, un margine che una volta oltrepassato, anche se il soggetto o l'oggetto in essere dovesse tornare indietro, non garantisce più un ritorno all'origine, perché in quell'intercedere è racchiusa l'idea del procedimento. Questo procedere infatti non è lineare e progressivo ma effetto piuttosto di un'azione differita - come direbbe Foster<sup>315</sup> - contestuale e de-contestuale, simultanea e performativa, esito di un tempo sfalsato che avanza e retrocede. La soglia non traccia una linea di demarcazione netta tra due parti, ma sottende l'ingresso (tanto che la sua radice è comune a quella di “suola”) e la sua presenza non implica una chiusura ermetica dello spazio lasciato alle spalle, ma un possibile rapportarsi dell'una e dell'altra parte. La W è l'indizio che depista, che non consente l'archiviazione e sfugge alla classificazione.

Premesso questo, inquadrare Broodthaers negli anni in cui vive è un esercizio non soltanto di storicizzazione, ma piuttosto di comprensione analitica, considerando il contesto talmente ricco e innovativo in cui opera e la cui portata, ancora oggi, non risulta esaurita. A ragione di questo è stata da poco riedita in Francia, la rivista *Change*<sup>316</sup>: esempio di questo inesauribile e ineguagliato fermento di idee, pensieri, elaborazioni critiche e stati d'animo in area francofona, pubblicata dal 1968 al 1983.

---

<sup>315</sup> Foster H., *Il ritorno del reale...op.cit.*, p. 38.

<sup>316</sup> Lang A. (a cura di), *Change numérique - Édition intégrale de la revue Change (1968-1983)*, Les presses du réel, Paris, 2016.

La rivista, fondata da Jean Pierre Faye, Maurice Roche et Jacques Roubaud, ruota attorno al collettivo *Change* che contava tra i suoi membri regolari anche Philippe Boyer, Yves Buin, Jean-Claude Montel, Jean Paris, Léon Robel et Mitsou Ronat. Per quanto francese, il collettivo si proponeva di interagire con le riviste di altri paesi per aprire ad un dibattito internazionale. «La langue, en se changeant, change les choses » ecco l'idea intorno alla quale ruota il progetto che si apriva ai settori più diversi: dalla poesia alla matematica, dal romanzo, alla linguistica, dalla teoria letteraria alla ricerca psichiatrica. Per fare un esempio se il primo numero *Montage* si pone sotto il segno del cineasta russo Eisenstein, tra i successivi si trovano edizioni dedicate alla poesia orale con un'analisi di Mel Bochner su Malevič, alla teoria della traduzione, ai formalisti russi o alla recezione francese degli scritti di Chomsky.

«Nous habitons les sociétés du montage. Démonter leurs formes ne suffit pas: il faut aller jusqu'aux niveaux où elles se produisent elles-mêmes en engendrant ce jeu des formes - pour les changer»<sup>317</sup>. Questa qualche riga del testo d'apertura del primo numero dedicato al *Montage* e che si colloca sotto l'egida di James Joyce (*mettre ensemble le vrai et le non-vrai*) - citato in alto a destra come un nome tutelare al saggio di Jean Pierre Faye - e del cineasta russo Sergej Michajlovič Ėjzenštejn.

Il montaggio viene descritto da Faye come una forma di combinazione di elementi reali e non reali, che si estende dallo spazio delle arti visive a quello del libro o del testo, in quanto la capacità di mettere in relazione le “cose” tra di loro presuppone principalmente la possibilità di rapportarsi e, conseguenzialmente, di raccontarsi (intransitivo). Per questa ragione, quando lo si pensa, il montaggio in realtà sta già producendo una sua grammatica<sup>318</sup>. Esso è considerato un fattore agente all'interno del dispositivo estetico<sup>319</sup> e non può essere ridotto ad una mera modalità di combinazione delle “cose” disposte su di una superficie (per quanto profonda, illusiva e “decorata”) al fine di mutarne le coordinate significanti, ma diviene un vero e proprio metodo produttore di un metalinguaggio, in grado di mutare le coordinate della percezione.

---

<sup>317</sup> *Ivi*, p. 4.

<sup>318</sup> «Ainsi l'on monte un texte, un livre, un réseau de livres et de textes, comme on monte un cheval de Troie. Et nous nous interrogeons en commun devant l'animal armé qui, bois et métal, et à peine a-t-il pris forme, avance et entre dans l'histoire pour la changer et la transformer.

Ce qui sort ainsi de la surface ou du livre, et peut se produire entre les livres, cela qui se bâtit tout en travers des signaux et des chaînes de signes et qui en tout sens nous investit, est à déchiffrer et défaire, par la patience et l'impatience.

Aux terrasses des sociétés ou par leurs baies, on peut voir ceux qui vont et viennent dans le grand animal tout au travers des meubles et du verre. Mais l'imperceptible cohérence qui se développe, au travers de leur mouvement, est liée par un certain pouvoir de prononcer tout ce qui se fait, et de produire de tels prononcés ou récits.

Endisantici: je fais un montage-déjà je le «produis» dans une grammaire. Je vois celle-ci commencer à l'entraîner dans ses transformations. Le passage s'amorce, de son échafaudage à sa «science».

*Ibidem*.

<sup>319</sup> Per quanto riguarda il termine dispositivo nella cultura visuale cfr. Pinotti A., Somaini A., *Cultura Visuale... op.cit.*, p. 172.

Il termine dispositivo ha però una sua lunga e specifica storia sia nel settore dell'antropologia come in particolare della filosofia, e da ormai diverso tempo è stato assunto dalle scienze umane nel campo della teoria del soggetto, per indicare le pratiche di soggettivazione, ovvero di formazione dell'identità di un individuo nella società. In proposito esiste un'ampia letteratura, qui ci si limita a quelli dei principali autori: Agamben G., *Profanazioni*, Nottetempo, Roma, 2005; Agamben G., *Che cos'è un dispositivo*, Nottetempo, Roma, 2006; Deleuze, G. *Che cos'è un dispositivo*, Cronopio, Napoli, 1989; Lyotard, J.-F., *Des dispositifs pulsionnels*, UGE, Paris, 1973; Perniola M., *Del sentire*, Einaudi, Torino, 2002. Per un agevole compendio sul termine dispositivo si rimanda a: Carmagnola F., *Dispositivo. Da Foucault al gadget*, Mimesis, Milano, 2015.

Dunque, l'*ars combinatoria* che Broodthaers utilizza nelle sue *pièces* trova una sua piena significazione all'interno di un pensiero che scopre il montaggio (cinematografico, in primo luogo) come metodo attraverso il quale mettere insieme il vero e il non vero, che non agisce solo sulle cose, ma risulta strettamente connesso anche al linguaggio.

Nell'introduzione al presente studio, per spiegare l'uso degli oggetti come parole, si è fatto riferimento alla frase in cui l'artista proclama l'oggetto colpevole nell'*Art comme langage* e innocente nel *langage comme Art*. Questa espressione - tratta da *Dix mille francs de récompense*<sup>320</sup> - è determinante per accostarsi alla produzione del periodo *décor*, dal momento che risale al 1974, al tempo della mostra *Catalogue-Catalogus*.

Proprio per la sua specificità si riportano alcuni stralci:

*Les objets fonctionnent-ils, chez vous, comme des mots?*  
J'utilise l'objet comme un mot zéro.

*Ce n'étaient pas d'abord des objets littéraires?*

On pourrait les nommer comme cela, alors que les objets plus récents échappent à cette dénomination qui a réputation péjorative (je me demande bien pourquoi?). Ces objets récents portent, à la manière sensationnelle, les marques d'un langage. Mots, numérotations, signes inscrits sur l'objet lui-même.

*Au début de votre activité vous avez suivi une direction aussi précise?*

J'étais hanté par une certaine peinture de Magritte, celle-là où figurent des mots. Chez Magritte, il y a contradiction entre le mot peint et l'objet peint, subversion du signe du langage et de la peinture au bénéfice d'un resserrement de la notion de sujet.

*Y a-t-il des objets auxquels vous tenez encore?*

Oui, quelques-uns. Ils sont poétiques, c'est-à-dire coupables dans «l'Art comme langage» et innocents dans «le langage comme Art». [...]

Ed a proposito delle placche dei *Poèmes Industriels* :

*Ces plaques sont-elles si malaisée à déchiffrer?*

La lecture est contrariée par l'aspect image du texte et l'inverse. Le caractère stéréotypé du texte et de l'image est défini par la technique du plastique. Et la lecture proposée dépend d'un double niveau – appartenant chacun à une attitude négative qui me paraît être le propre de l'attitude artistique. Ne pas situer le message entièrement d'un côté, image ou texte. C'est-à-dire, refuser la délivrance d'un message clair comme si ce rôle ne pouvait incomber à l'artiste et par extension à tout producteur

---

<sup>320</sup> Hakkens A. (a cura di), *Marcel Broodthaers... op.cit.*, pp. 111-120.

économiquement intéressé. Il y aurait ouverture, ici, d'une polémique. A mon sens, il ne peut y avoir de rapport direct entre l'arte et le message et encore moins si ce message est politique, sous peine de se brûler à l'artifice. De sombrer. Je préfère signer des attrape-nigauds sans me servir de cette caution<sup>321</sup>.

Queste poche righe, citate appositamente in conclusione, racchiudono le coordinate dell'analisi svolta nel presente studio. Per quanto le digressioni e i rimandi siano stati plurimi, la matrice di tutto trova origine in due aspetti: l'ambiguità del linguaggio e l'attitudine negativa.

Considerando che proprio la visibilità della scrittura è ciò che sollecita il vero e falso della visione, Broodthaers riesce a mettere in scena un meccanismo testuale che rivela l'ingranaggio sotteso alla stessa ambiguità del linguaggio (attraverso i *Poèmes* e poi, in maniera più completa, attraverso i *décor*). E la sua è un'attitudine al negativo perché fondamentalmente agisce per mezzo di un'operazione di svelamento che sottrae, indirizzando per i viali dell'*ombra* e dell'illusione l'intera poetica. Allora se si considerano le esposizioni di Broodthaers come delle macchine testuali, più chiara risulta l'intenzione di considerare l'oggetto colpevole nell'*Art comme langage* e innocente nel *langage comme Art*. L'oggetto, risultato di una reificazione della parola, ritorna ad essere "innocente" infatti nel linguaggio come arte, ovvero nell'arte del linguaggio o metalinguaggio. In questa condizione esso acquista di nuovo una capacità agente sul soggetto e sulla spazio.

Il metalinguaggio inteso come una costruzione retorica di cui il linguaggio in oggetto è il discorso, si può considerare a tutti gli effetti come una pratica. Seguendo le riflessioni di Barthes<sup>322</sup>, la retorica infatti non è solo una *tecnica*, cioè un'arte nel senso proprio della parola, ed un *insegnamento* con le sue scuole, ma anche una *scienza* o *proto-scienza*, con un campo di osservazione autonoma, una *morale*, con un sistema di regole che inducono ad un certo comportamento,

---

<sup>321</sup> *Ivi*, pp. 111-114.

<sup>322</sup> Nel 1970 Roland Barthes pubblica *L'ancienne rhétorique*, un volume che raccoglie la trascrizione di un seminario tenutosi a Parigi nel 1964-1965 all'Ecole Pratique des Hautes Etudes. La struttura portante della retorica antica si basava su cinque elementi: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *actio*. In particolare nella sfera dell'*elocutio*, trovano una loro ragione d'essere le figure della significazione (*tropi*) ovvero le figure retoriche, le cui le principali sono: metafora, metonimia e sineddoche, le stesse che abbiamo visto essere proprie alla pratica di Broodthaers. Cfr. Barthes R., *La retorica antica* (1970), Bompiani, Milano, 2000.



una *pratica sociale* adoperata dalle classi dirigenti per assicurarsi la *proprietà della parola*, ed infine una *pratica ludica*: un linguaggio istituzionalizzato che agisce come una forma di potere e che, in quanto tale, nel corso del tempo ha ispirato una «derisione» della retorica, dando inizio ad sorta di «retorica nera», fatta di giochi, parodie, allusioni erotiche ed oscene<sup>323</sup>.

Nell'ultimo film *La Bataille de Waterloo*, girato durante la mostra *Décor* a Londra, appare centrale un gioco: il puzzle della stessa battaglia di Waterloo (fig.45). La storia vuole che l'oggetto in questione sia stato un regalo del direttore dell'ICA alla figlia di Broodthaers. Nel film si vede il puzzle comporsi sotto le mani incerte di un uomo che tenta di mettere insieme frammenti di immagine secondo la giusta combinazione, in un cortocircuito di elementi reali e fittizi tratti da esterni ed interni al *décor*. A questo punto non è azzardato dire che l'elemento ludico appare sotto forma di «retorica nera», utilizzato per deridere (si pensi all'immagine del granchio e all'aragosta che giocano a scacchi sul tavolo da giardino, evidentemente sotto l'impulso di un humor tipicamente belga), ma anche per conquistare attraverso de *nouveaux trucs et nouvelles combines* (che ora si possono dire montaggio) un nuovo spazio in cui lo statuto ontologico dell'opera d'arte è stato finalmente mutato.

Lo spazio del gioco<sup>324</sup>, che per definizione è limitato ad un'area (che si potrebbe

---

<sup>323</sup> *Ivi* (edizione del 1972), pp. 7-8.

<sup>324</sup> Per l'accezione di spazio del gioco si fa riferimento in particolare alle riflessioni di Johan Huizinga in *Homo Ludens*. Egli analizza il gioco in particolare alla luce della componente performativa; in essa – secondo lo storico olandese - trovano origine alcuni comportamenti che rendono possibile l'esistenza della società, da cui appunto il comportamento ludico indagato non dal punto di vista delle regole che lo determinano, quanto nel piacere e nel divertimento provati dall'individuo durante l'azione. Il libro è stato rigettato per decenni dall'ambiente accademico tradizionale, in quanto Huizinga non attua una ricerca specificatamente antropologica, sociologica, storica o filosofica del gioco nelle società, ma piuttosto ne traccia i caratteri - che si possono piuttosto ricondurre alla sfera dell'estetica - passando attraverso una serie di analisi (il gioco in relazione al linguaggio, al diritto, alla guerra, al sapere, alla poesia, al mito, al sacro, alla filosofia, all'arte) che hanno il merito, oggi, di avere definito un fenomeno culturale che, grazie all'esistenza di determinate regole, come la ripetizione e la possibilità di ripresa, la limitazione del tempo e dello spazio, acquisisce una sua propria forma e funzione sociale con ricadute particolarmente feconde nel campo delle arti visive. Huizinga analizza, infatti, il senso e il gusto del gioco, non il come o il perché nascano le regole che lo permettano, presentando il *ludus* come uno spazio di evasione e di trasfigurazione culturale. «La cultura - scrive l'autore - sorge in forma ludica, la cultura è dapprima giocata». In *Homo ludens* - nota Umberto Eco nell'Introduzione - non si afferma soltanto che «ogni cultura fa posto a manifestazioni ludiche o che il gioco si fissa subito come forma di cultura», ma anche che, una volta identificate le caratteristiche, «l'assunzione dei caratteri del gioco sono quelli della cultura e che quindi la cultura sin dall'antichità si manifesta come gioco». Il gioco si estende infatti al mondo animale e umano insieme, esiste prima della cultura stessa che ne viene accompagnata poi e attraversata, dal principio sino alla fase di cultura in cui l'indagatore stesso vive: «La società primitiva gioca, come gioca il bambino, come giocano gli animali. Quel gioco

in questo caso specifico dire *salle*) e ad un tempo (che si potrebbe dire azione/mostra), viene proposto in un'atmosfera da *bric-à-brac* in cui la distrazione<sup>325</sup> diviene una categoria epistemologica. Non più il quadro da cavalletto, non più l'oggetto attrattore di attenzione, non più l'oggetto in rilievo dentro uno spazio bianco, asettico e sacrale: il *décor* è un dispositivo che produce senso all'interno di un'atmosfera post-mediale in cui predominano gli aspetti bizzarri e ambigui della vita quotidiana. La sfida dunque alla società dei consumi viene lanciata sul suo stesso piano. Non utopia, non irrealtà, non *white cube*, l'opera d'arte autonegandosi riesce ad entrare nell'agone assumendo su di sé il processo di produzione industriale, e tramite quest'assunzione si propone di invertire l'esito elaborando dispositivi estetici che intervengono sui meccanismi di soggettivazione attraverso l'elaborazione di un metalinguaggio, da cui la definizione ultima di dispositivi testuali.

La conquista dello spazio a cui rimanda il titolo della mostra di Londra, porta in sé le suggestioni della costruzione suprematista e dell'illusione surrealista; queste due componenti si fondono perfettamente in una pratica che rinnova il testuale come il visuale, aprendo a nuovi gradi di interpretazione dell'oggetto in relazione all'uomo.

---

è sin dall'inizio pieno degli elementi propri del gioco: ordine, tensione, movimento, solennità, fervore. Solo in una più tarda fase di vita sociale viene a collegarsi a quel gioco di nozione che in esso una cosa s'esprime, una rappresentazione cioè della vita. Ciò che fu gioco senza parole acquista forma poetica». Huizinga J., *Homo Ludens* (1938), Einaudi, Torino, 2002, p. 23.

<sup>325</sup> «À l'attention requise par la structure tableau, fondée sur la projection, à l' "absorption", Matisse et Benjamin opposent la distraction. A la vision frontale et statique, ils opposent le "toucher", le mouvement d'une perception latérale et flottante; à la frontalité de la relation d' "enfacialité", ils opposent la frontalité de la surface peinte ou murale sur laquelle glisse le regard pendant que marche le corps, et où il ne s'enlise pas. Ce n'est plus la toile qui est nomade – tout en elle, au contraire, est enraciné dans un lieu -, c'est le corps même du spectateur». Bois Y.A., *Exposition: Esthétique de la distraction, espace de démonstration*, in *Les Chaiers du MNAM*, n.29, automne 1989, p. 67.

*Vorrei che esistessero luoghi stabili, immobili, intangibili, mai toccati e quasi intoccabili, immutabili, radicati; luoghi che sarebbero punti di riferimento e di partenza, delle fonti:*

*Il mio paese natale, la culla della mia famiglia, la casa dove sarei nato, l'albero che avrei visto crescere (che mio padre avrebbe piantato il giorno della mia nascita), la soffitta della mia infanzia gremita di ricordi intatti...*

*Tali luoghi non esistono, ed è perchè non esistono che lo spazio diventa problematico, cessa di essere evidenza, cessa di essere incorporato, cessa di essere appropriato. Lo spazio è un dubbio: devo continuamente individuarlo, designarlo. Non è mai mio, mai mi viene dato, devo conquistarlo.*

Georges Perec<sup>326</sup>

---

<sup>326</sup> Perec G., *Specie di spazi ... op.cit.*, p. 110-111.

## CONCLUSIONI. Immaginare il presente

*L'esprit du décor* di Marcel Broodthaers può essere interpretato come una pratica che si propone di riportare l'oggetto alle condizioni originali di visibilità. La sua organizzazione in *salles* non fa eco agli allestimenti per ambienti o «period room», che tanta fortuna hanno avuto in alcuni decenni del secolo scorso, ma piuttosto ad una concezione dello spazio che rimanda alle atmosfere dei primi *sudio* cinematografici, in cui il *décor* viene utilizzato come stratagemma illusionistico per differenziarsi dalla quinta teatrale che mancava di profondità e mobilità.

Questa costruzione spaziale è intesa come una conquista, ovvero come un procedimento che nella sua resa nominale si presenta ambiguo, perché evocatore sia di pratiche di potere sia di utopiche speranze di raggiungimento di un mondo nuovo. L'ambiguità viene giocata come una tecnica propria al linguaggio, e ancor di più alla società del capitalismo avanzato che del linguaggio si è impadronita per creare consenso. L'intera opera di *M.B.* rivela una strenua difesa dell'arte dall'assimilazione passiva ai meccanismi dell'industria culturale. La reificazione della parola stessa, nel passaggio da poesia ad arti visive con *Pense-Bête*, non si riduce ad un semplice divenire cosa del linguaggio, ma attraverso una *Poetica dell'Ombra*, costruisce un metalinguaggio in grado di formare dei dispositivi testuali in cui la «retorica nera» monta stratagemmi, sberleffi, giochi illusionistici che confluiscono in un'estetica della distrazione.

La pratica di Broodthars rivela nel suo insieme aspetti essenziali che tutt'oggi sono alla base delle espressioni artistiche contemporanee. Se lo spazio ideale del white cube nasce principalmente per preservare l'oggetto d'arte, relegandolo in un luogo asettico e di esclusione, basato sulla decontestualizzazione, molte delle pratiche nate in particolare dopo gli anni Novanta hanno capovolto la logica sacrale del luogo neutro: era chiaro, ormai, che non sarebbe stata una fuga dallo spazio reale a proteggere l'opera dalle leggi del merchandising. In questa prospettiva giocano un ruolo fondamentale le dinamiche *inoperose* che non si

propongono di creare *ex novo*, ma piuttosto di *facere de materia* attraverso un'azione che sospende la volontà-di a favore di una volontà-di-non che funge da pungolo all'interno dell'atto creativo. L'azione artistica inizia a ricercare, infatti, il quotidiano per inserirsi simultaneamente e per lo più performativamente nella società coeva.

La medesima prospettiva si è aperta nella letteratura. «L'etimo di “finzione” è “fingere” (participio *fictum*): vuol dire “formare, immaginare, modellare o plasmare”. Ogni enunciato verbale è una modulazione e una strutturazione di eventi». Recita così il frammento n.20 di *Fame di Realtà* di David Shields<sup>327</sup>, considerato il manifesto poetico della tendenza narrativa ad «infilare nell'opera pezzi di realtà sempre più grandi», costruendo una sorta di romanzo ready-made. La realtà è finzione, la finzione è realtà. Il volume si compone di 618 frammenti o citazioni di cui, solo in appendice e non sempre, viene dichiarata la fonte. Sbeffeggiato il diritto d'autore e smantellata l'idea della struttura tradizionale, fatta di storie e protagonisti, paesaggi interiori come esteriori, il romanzo fluisce come un guazzabuglio di cose già dette, ma che mescolate l'una con l'altra divengono un nuovo fiume in piena, dirompente e pronto a tracimare gli argini per approdare ad un altro e nuovo spazio.

Questa tendenza ha un suo trascorso (la maggior parte degli scrittori presi in esame l'hanno esercitata più o meno esplicitamente), ed evidentemente anche un suo presente considerando il “caso Shields” e come non prefigurarne un futuro, visti anche gli esiti favorevoli di alcuni autori che possono essere collocati su una strada sostanzialmente nuova che coniuga letteratura e arti visive. Non si sta parlando di scrittura visuale o della tecnica dell'*ekphrasis*, ma di qualcosa che si colloca similamente accanto ma non si può sovrapporre. Tre esempi: *Kassel non invita alla logica* di Enriques Vila-Matas, il *Museo dell'Innocenza* di Orhan Pamuk e *Des Histoires vraies* di Sophie Calle<sup>328</sup>.

Kassel 2012, la curatrice di Documenta 13, Carolyn Christov Bakargiev invita cinque scrittori a partecipare: dovranno rimanere per un paio di settimane

---

<sup>327</sup> Shields D., *Fame di realtà* (2010), Fazi, Editore, Roma, 2010

<sup>328</sup> Vila-Matas E., *Kassel non invita alla logica* (2014), Feltrinelli, Milano, 2015; Pamuk O., *Il museo dell'Innocenza* (2008), Einaudi, Torino, 2014; Calle S., *Des histoires vraies*, Actes Sud, Arles, 2002.

“performativamente” seduti ad un tavolino di un ristorante cinese a scrivere (o a non scrivere). Tra questi figura lo spagnolo Vila-Matas lo stesso autore di *Bartleby e compagnia*, che tramuta questa esperienza in uno dei romanzi più divertenti e lucidamente irriverenti sull'arte contemporanea, in cui i protagonisti sono la stessa Bakargiev, Documenta e il mondo senza logica del sistema dell'arte. *Il museo dell'innocenza* è, invece, il primo libro pubblicato da Pamuk dopo la vittoria del Nobel per la letteratura nel 2006. Kemal, innamorato di Füsün, giorno dopo giorno, anno dopo anno raccoglie una miriade di piccoli e insignificanti oggetti che rimandano il ricordo alla sua amata. Qualche anno dopo l'uscita del libro, il Museo dell'Innocenza prende realmente vita in una stradina di Istanbul, la città affacciata sul Bosforo in cui è ambientata la struggente storia d'amore (figg.48,49). Nel 2015, a favore del sodalizio tra arte e letteratura, Pamuk sarà chiamato da Carolyn Christov Bakargiev a collaborare alla XIV Biennale di Istanbul. Ultimo riferimento è l'artista francese Sophie Calle che dagli anni Ottanta ha trasformato la sua ricerca in un'indagine sulla realtà e sugli uomini che la abitano. Celebre l'opera *The Hotel, Room 47* (1981, fig.50), in cui lei stessa, travestita da cameriera, si è fatta assumere da un hotel per entrare nelle camere dei clienti a fotografare e scrivere quello che loro lasciavano una volta usciti. Dal diario alla cronaca al romanzo giallo, la Calle affianca all'indagine nel reale la pubblicazione di piccoli libri, in cui fotografie e scritti si alternano, come nel caso *Des Histoires vraies*.

Se la letteratura è forma di pensiero, di coscienza, di sapienza allora, come suggerisce Shields, si deve iniziare a porre il problema di come saranno scritti i romanzi del futuro e, alla luce di quanto detto, anche di come questo “reale” si configuri in questa nuova prospettiva tra letteratura ed arte, considerando che per il suo carattere di “già dato” fin'ora è stato quasi esclusivamente appannaggio delle arti visive. Ritornando ad esse, l'ordinarietà, a tratti banalità, data dal contesto di partenza viene completamente trasformata dall'operazione artistica che tutt'oggi si continua ad avvalere di molti degli stratagemmi elaborati nel corso del secolo scorso: straniamento, sospensione, rottura epistemologica tra forma e contenuto, *nonsense*, ironia, assemblaggio, componente inconscia, ready-

made, per citare solo alcuni espedienti. Questa nuova scena della rappresentazione, che si avvale anche di una molteplicità di *media*, mira non solo ad una riflessione sull'oggetto-opera o sul soggetto-artista, ma vorrebbe innescare nuove dinamiche sociali. Nicolas Bourriaud trent'anni fa ha chiamato tutto ciò *estetica relazionale*. Non è più una questione di autorialità negata o meno, non è solo il corpo dell'artista ad essere al centro dell'indagine e della trasformazione ma il corpo sociale. Questo per alcuni aspetti decreta la fine delle “mitologie individuali” e sposta l'attenzione verso i processi di soggettivazione che possono coinvolgere le comunità in quelli che sono i luoghi di vita quotidiana. Il processo si è come ulteriormente frammentato a favore di una nuova processualità capace di attecchire nella “serra” del capitalismo cognitivo. Del resto, già in ambito storiografico, il concetto di *microstoria*, ha avvalorato l'idea di una ricerca condotta per arie circoscritte e limitate che fa riaffiorare dall'oblio una serie di informazioni ordinarie e quotidiane, sfuggite alle categorie e alle periodizzazioni della Grande Storia.

Si conclude quindi questa ricerca con una selezione di artisti che rinnovano alcuni caratteri delle dinamiche analizzate, declinandole - ognuno a suo modo - secondo un linguaggio ed una ricerca propri al post-duemila. Il presente studio vorrebbe tracciare infatti un ponte con l'attualità, al fine di comprender criticamente ciò che ci circonda, nella convinzione che è la complessità del mondo e non la sua semplificazione l'oggetto inesauribile della conoscenza.

Nell'ultimo mezzo secolo, il rapporto tra artista e spazio è stato ulteriormente messo alla prova dai fattori legati alla contemporaneità, come la velocità, la smaterializzazione, la produzione pressante di nuove tecniche e materiali, l'assimilazione del gesto creativo all'industria culturale, la relazione tra opera e pubblico. In questo flusso ininterrotto e atemporale, la capacità e la volontà di immaginare il presente, non in quanto rappresentazione, simbolizzazione, finzione, men che meno presentazione, nel senso proprio al ready-made, sembra essere un tratto che caratterizza quelle pratiche che tendono a situarsi (opere e artisti) là dove avvengono le relazioni: contatti, scambi, sguardi, dialoghi, tra persone e spazi quotidiani, a tratti banali, anonimi, semplicemente perché

desacralizzati rispetto ai templi dell'arte, come gallerie e musei. Ma al di là del luogo “già dato”, esiste il momento “restitutivo” dell'effimero, del gesto, del dialogo o del progetto, come si è soliti chiamare questi step diluiti nel tempo. Ed è proprio in questa fase che agisce la potenza dell'atto creativo, attraverso una restituzione della realtà secondo un processo di sintesi (giocata con gli stratagemmi espressivi del linguaggio artistico). Spesso si può osservare che, se ben orchestrato, questo processo elimina l'elemento mediatore tra artista e pubblico. Non c'è il museo, non c'è il curatore. C'è quel che accade mentre accade. Ma nell'epoca dei selfie, del culto populistico della personalità, della democratizzazione a tutti i costi ed insieme del narcisismo e della solitudine, allora diviene fondamentale fare dei distinguo, perché una cosa è pensare che l'opera sia un prodotto “come” tutti gli altri obbediente alle leggi di mercato, un'altra che sia un prodotto “uguale” agli altri.

La scelta è ricaduta allora su quattro artisti tra i più interessanti sul piano nazionale per dare un esempio concreto di quel che si intende per delocalizzazione, spazio della distrazione, creazione di nuove soggettività, riutilizzo anche di aspetti come il *décor*, il montaggio, il linguaggio, il corpo sociale oggi. Sono quattro artisti diversi tra di loro, di cui uno è un collettivo, ma significativi per comprendere in quale prospettiva vengano espressi i fattori precedentemente indicati.

Uno degli artisti italiani che più utilizza il *décor*, inteso come insieme di arredi che fanno parte degli interni della casa e del decoro della vita quotidiana è Flavio Favelli (1967). Fin dall'inizio, nella sua pratica, si denota l'utilizzo di lampadari e mobilia varia (come credenze ed in generale oggetti in legno, caldi e familiari) che fanno parte generalmente del suo passato e di una sua collezione personale. Qui l'azione creativa rielabora dinamiche inconsce connesse alla memoria e alla vita dell'artista che, a sua volta, riesce ad innescare un processo di straniamento su di un oggetto che evoca il dettaglio dimenticato nei meandri dell'oblio; un dettaglio, però, che se stuzzicato riaffiora in un'atmosfera suggestiva avvalorata da un uso particolare della luce, più o meno soffusa, spesso artificiale di un bianco candore e/o asettico godimento. Un miscuglio di proprio e improprio fa



delle sue stanze degli ambienti perturbanti in cui la resa del particolare rende chi guarda chiamato ad interagire con lo spazio in prima persona; non tanto tramite un'azione diretta, quanto inconscia, fatta di rimandi ad una storia comune, spesso prettamente italiana. Il “decoro” nella sua ricerca, infatti, non richiama tanto le dinamiche industriali di produzione, quanto l'investimento emotivo e il legame che ogni individuo stabilisce con ciò che lo circonda. Non mancano, infatti, i riferimenti a prodotti vintage e marche di un tempo non molto lontano che è stato spazzato via dall'obsolescenza repentina e coatta<sup>329</sup>. Negli ultimi anni Favelli ha allestito proprio nei suoi spazi alcune delle opere-ambiente realizzate, processando il distacco e l'abbandono come una sorta di rito personale e collettivo. *Mobilia Essay* [14/15 novembre 2015 tra Savigno (BO) e Castello di Serravalle (BO)], segna il passaggio dal vecchio al nuovo studio, mentre *Via Guerrazzi 21* ( 30 settembre/1 ottobre 2016), l'abbandono metaforico della sua vecchia abitazione in centro a Bologna (figg.51,52).

Marinella Senatore (1977) utilizza, invece, un ampio spettro di mezzi: video, disegno, performance, installazione, fotografia, suono, pittura e scultura. La sua pratica crea nuove possibilità per il coinvolgimento del pubblico e delle comunità locali. Nel 2013 l'artista ha fondato *The School of Narrative Dance*, una scuola nomade, gratuita, centrata sullo storytelling e su un sistema didattico che incentiva l'emancipazione dello studente e attiva processi di auto-coltivazione. L'artista ha una formazione cinematografica oltre che un'esperienza decennale nei contesti corali; proprio questo tipo di vissuto, unito ad una visione collettiva, sono alla base dei primi progetti partecipativi, sorretti dall'idea che dall'incontro di differenti individualità, attraverso l'azione creativa, possa nascere una comunità altrimenti inesistente. Nella pratica di Senatore vengono coinvolte centinaia e centinaia di persone comuni, ognuna delle quali porta con sé la

---

<sup>329</sup> Di seguito si riportano degli stralci dagli scritti dell'artista, la scrittura infatti accompagna quasi sempre le sue opere visive: «Nell'arte c'è anche negatività, contrasto, questioni che dividono, angosce che sono la poetica che pesa come una casa e segna un'intera esistenza [...]»Tratto da *Wall paintings, Cancellare tutto* di Luca Bertolo, Flavio Favelli. Fonte online: <http://www.doppiozero.com/materiali/wall-paintings-cancellare-tutto>.  
«La cancellazione è un tema costante e ricorrente della mia vita. Le immagini censurate, private, oscurate, coperte, tamponate, sono immagini attraenti e che mettono in relazione al piacere oltre che al conflitto. Sottrazione, censura, privazione, oscuramento, copertura, tamponatura, sono cose dure, eppure mi sono care, e comunque in qualche modo fanno rima con conflitto». Favelli F., *One Pound*, 1 ottobre 2016. Fonte online: <https://flaviofavelli.com/>.

propria storia, la propria esperienza e il proprio talento che, una volta condivisi, divengono bagaglio di un'intera comunità. Questa nuova comunità non solo si racconta ma riscrive i suoi spazi sociali, perché è proprio nelle piazze, nelle strade o nei musei (interno/esterno) che quest'esperienza si riversa aprendosi a nuove possibilità di interazione rispetto a quelle quotidiane. Spesso, come accaduto in una delle sue ultime performance, *Modica Street Musical*, il 6 agosto a Modica (RG), l'artista mette in scena un vero e proprio “teatro della rivolta”, in cui non si riconoscono le caratteristiche della rivolta in sé, come l'oscenità, la trasgressione o l'eccesso, ma si denota un ribaltamento delle coordinate spazio-temporali ordinarie: sembra che la rivolta in chiave contemporanea si configuri come un accesso al tempo in quanto durata, strumento per ri-situarsi all'interno di uno spazio/comunità. In questo processo si rivela la prassi artistica con la selezione e la presentazione di una serie di fenomeni culturali (la festa in questo caso con il suo apparato effimero di musiche, canti, balli, recitati, performers e pubblico) agenti sulla costruzione d'identità. Il significato originario di luogo teatrale, del resto, è proprio quello di luogo della rappresentazione riservato sia ad attori che a spettatori in interdipendenza gli uni dagli altri (figg.53,54).

Lu Cafausu, formato da Emilio Fantin, Luigi Negro, Giancarlo Norese, Cesare Pietroiusti e Luigi Presicce, nasce nel 2007 intorno a *lu cafausu*, una “coffee house” nel cuore di San Cesario (LE). Il collettivo è contrassegnato da un'impronta a tratti anarchica, ma anche visionaria, poetica, quasi mistica per taluni aspetti. La sua pratica, infatti, richiama le operazioni dada, il *non-sense* e soprattutto si avvale quasi sempre della componente partecipativa e laboratoriale. Del resto, la maggior parte dei componenti viene dall'esperienza di *Oreste*, il progetto che ha portato negli anni Novanta le prime pratiche di arte relazionale in Italia. Riuniti intorno al *lu cafausu*, struttura ridotta e circolare, completamente indefinibile nella funzione, i cinque artisti hanno di fatto isolato e limitato uno spazio dall'ambiente del quotidiano, dando asilo per un attimo o per sempre, alla bellezza vagabonda. Dentro questo *locus sacer* valgono le regole del gioco; esso è nelle loro parole «un luogo immaginario ma che esiste per davvero». *Lucafausu* si avvale di un linguaggio simbolico e ambiguo, in cui verità e

finzione interagiscono l'una sull'altra, rimandando ad un'azione di svelamento molto simile a quel procedimento che nel corso della ricerca si è interpretato come rivelazione di una sub-realtà. La parola è messa spesso sotto accusa per la sua ambivalenza, e per il suo sottendere altro rispetto alla visibile realtà. Lo stesso *lu cafausu* è un oggetto metaforico che costituisce quel tipo di metafora che, come si è già visto sottolineato da Ortega, non sostituisce una cosa con un'altra «per giungere a questa, quanto per sfuggire a quella». L'assenza di una totalità o di un assoluto, rende la disseminazione propria della loro pratica (che infatti non ha sede sempre a San Cesario, nonostante da poco sia stata costituita anche una Fondazione) frutto di una perdita e, al contempo, ponte con un universo simbolico fluido, non incastonato in parametri geografici ma piuttosto aperto a connessioni energetiche con sedi vicine e lontane di pensiero comune (figg.55,56).

Matteo Fato (1979), è il più giovane degli artisti scelti, ma la sua ricerca presenta diversi punti in comune con le poetiche fin'ora individuate, in particolare per lo studio sul linguaggio. Egli, fin dall'inizio, ha infatti orientato la sua ricerca ricercando una sintesi tra immagine e parola, volendo dare visibilità a quello che Derrida chiamava *différance*, ovvero quell'attimo sospeso tra due elementi che coincide con il silenzio, con quel qualcosa «che non si può dire», ma che nonostante tutto sorregge la struttura dell'intera comunicazione oltre il relazionarsi dell'uomo con il mondo. Nelle sue opere, o nella sua “scrittura”, si ritrova l'uso di differenti mezzi: disegno, pittura, incisione e anche il video che acquisisce a tutti gli effetti funzione di supporto segnico. Anche i materiali sono diversi, legno e ferro in particolare, per la realizzazione di ambienti che vengono montati *site-specific*, in relazione allo spazio e al tempo che li accoglie (fig.57,58).

Questo riposizionamento dell'arte richiama ancora una volta la parola conquista. *Lo spazio non è mai mio, ma mi viene dato, devo conquistarlo*, scriveva Perec.



# **La conquista dello spazio**

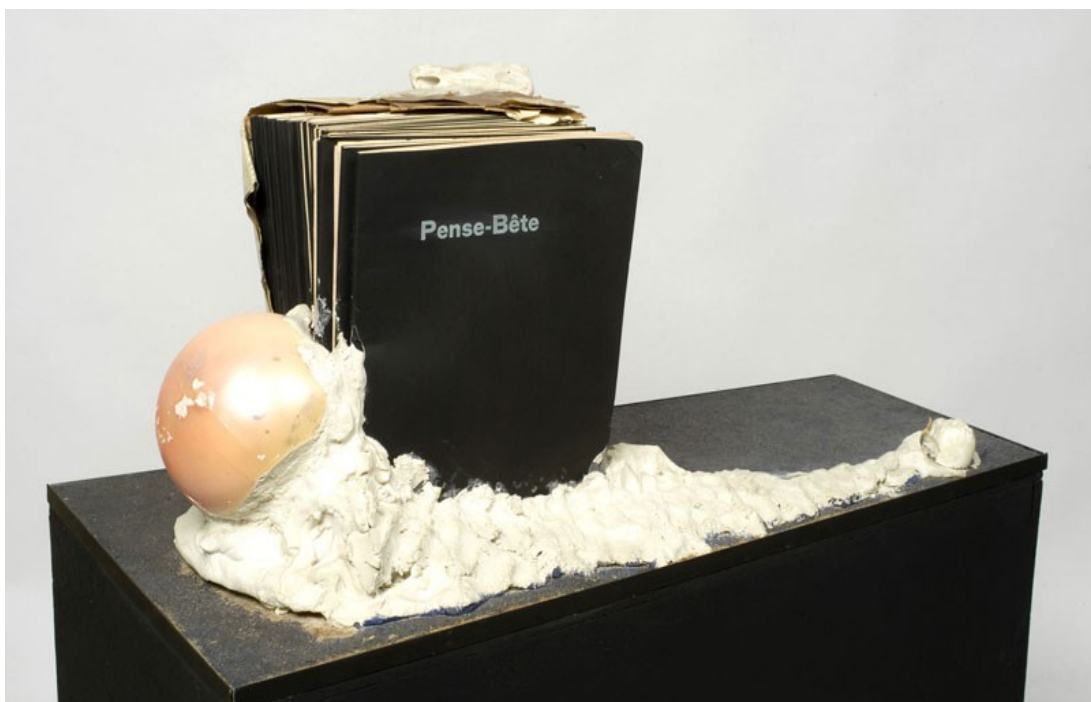


Fig.1 *Pense-Bête*, 1964. 50 libri, gesso, sfere di plastica, gusci d'uovo su supporto di legno, 30x84x43 cm.

Fig.2 *Moi aussi, je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose...* Invito alla prima personale di M.B. Alla Galleria Saint-Laurent, Bruxelles, 10-25 aprile 1964, 25x33,5 cm.

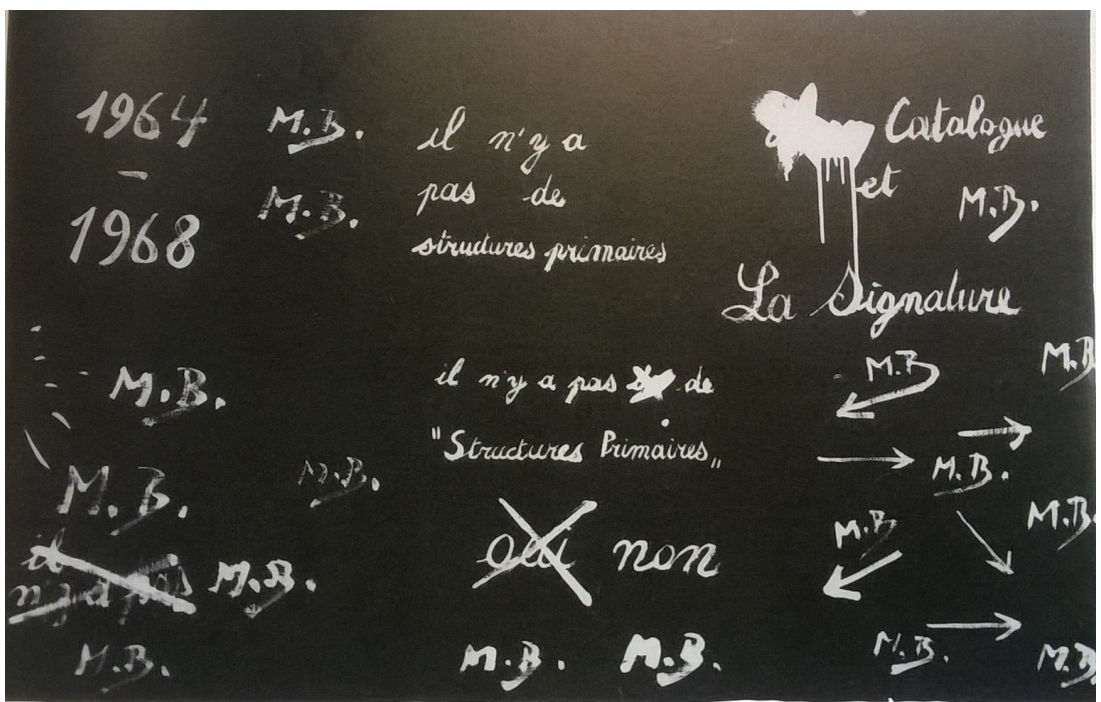
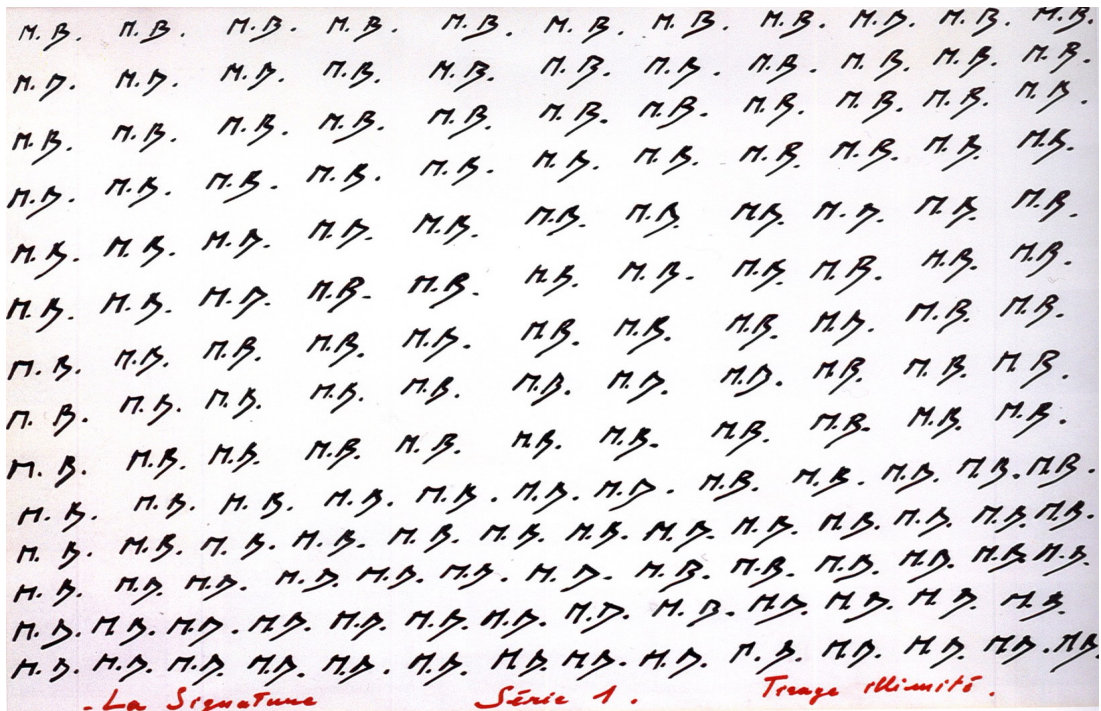
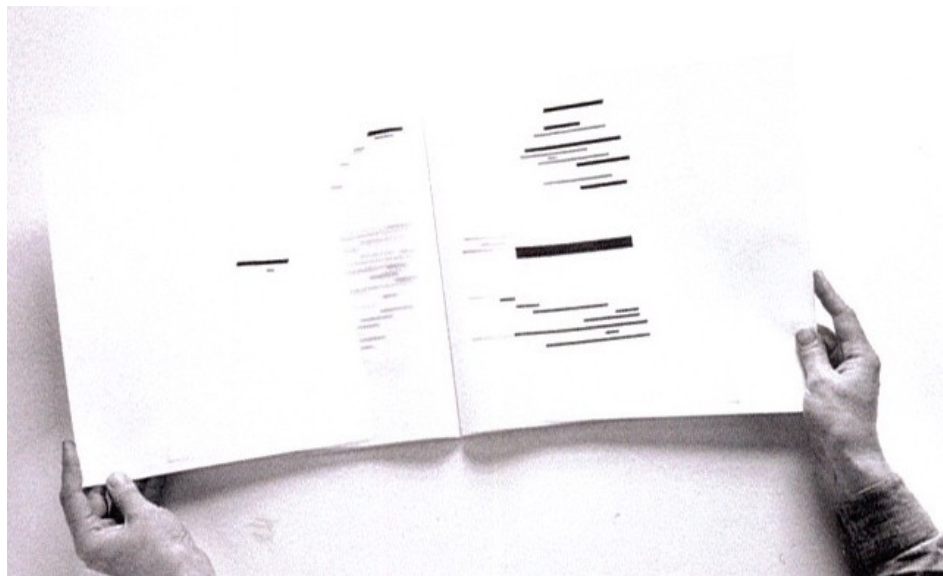
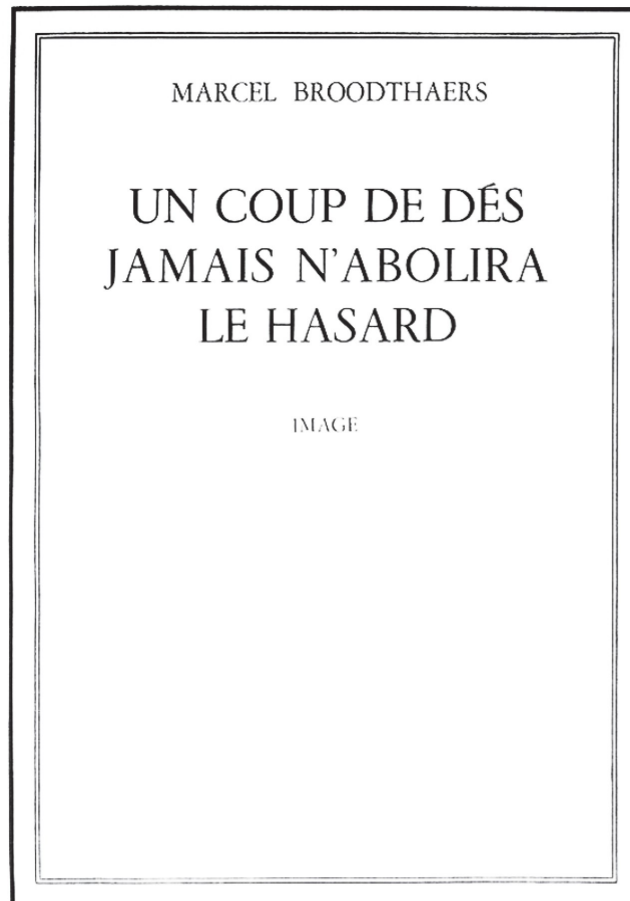


Fig.3 La signature, Série 1, Tirage illimité, 1969. Foglio serigrafato in nero e rosso su carta lucida. Tiratura di 60 esemplari firmati, non numerati, 55 x 75 cm.

Fig.4 il n'y a pas de structures primaires, 1968. Vernice su tela, 78 x 115 cm.



*Fig.5 Un coup de dés jamais quand bien même...*, 1969. Versione su carta trasparente, 32 pp., 32X25cm (esiste anche la versione composta da 12 placche in alluminio anodizzato, 50x32 cm).





*Fig.6 La Pluie (projet pour un texte), Bruxelles, 1969, film 16 mm, b/n, 2 min. 30 sec.*

CABINET DES MINISTRES DE LA CULTURE.

Ostende, le 7 sept.1968

O U V E R T U R E

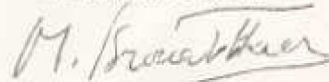
Nous avons le plaisir d'informer la clientèle et les curieux de l'inauguration du " Département des Aigles " du Musée d'Art Moderne.

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

Fig.7 Lettre ouverte, 7 septembre 1969.

Departement  
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<sup>e</sup> 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

Fig.8 Lettre Ouverte, 29 novembre 1968.



*Fig.9 Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIX siècle, veduta dalla mostra Marcel Broodthaers, Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Monnaie des Paris, Paris, 2015.*

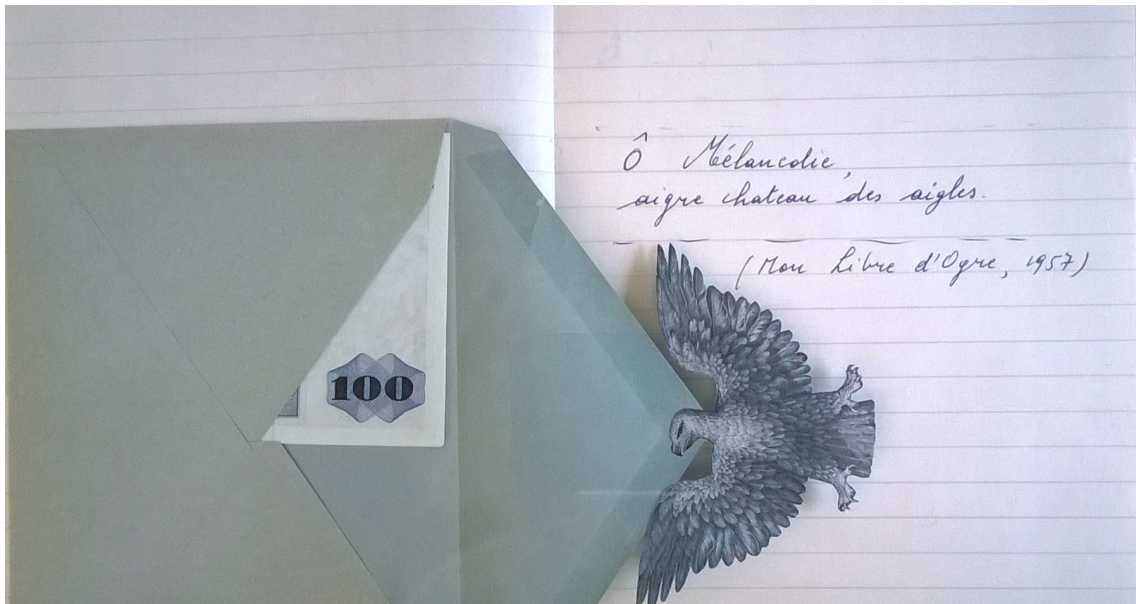


*Fig.10 Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures. L'Aigle de l'Oligocène à nos jours, Stadtische Kunsthalle di Dusseldorf, 1972.*

*Fig.11 Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures. L'Aigle de l'Oligocène à nos jours, veduta dalla mostra Marcel Broodthaers, Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Monnaie des Paris, Paris, 2015.*



*Figg. 12,13 Particolari della Section des Figures.*



*Fig.14 Verso tratto da Mon livre d'ogre (1957); esposto alla mostra Marcel Broodthaers, Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Monnaie des Paris, Paris, 2015.*

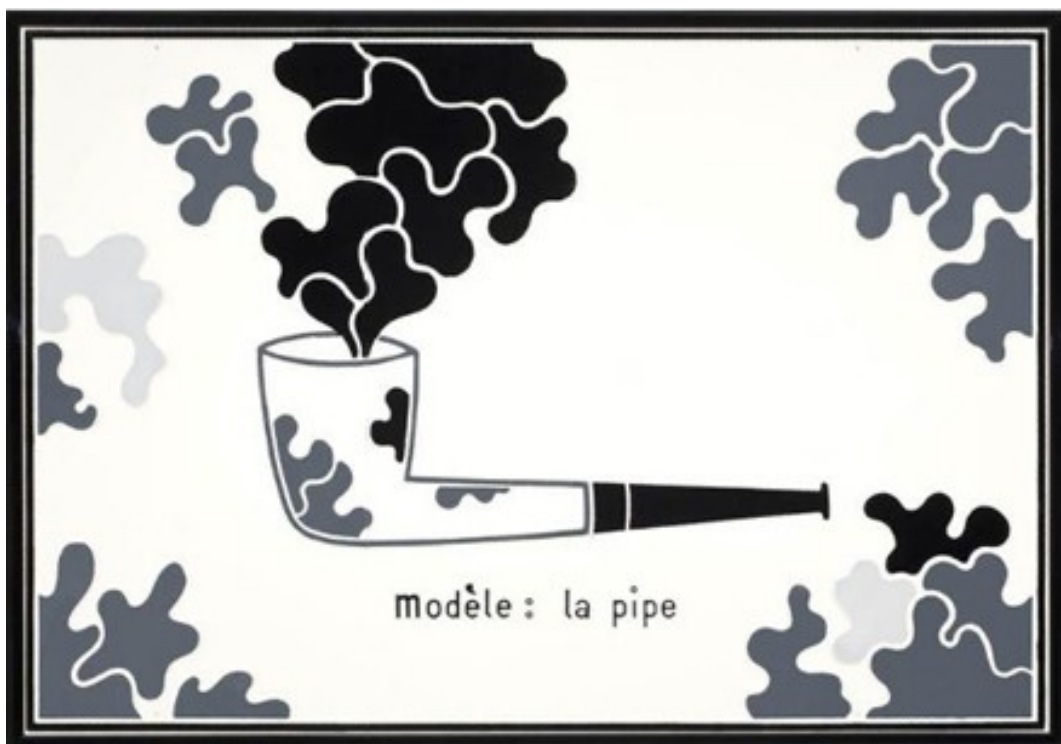
*Fig.15 Particolare della Section des Figures, Fig.0.*



Fig.16 *Poèmes Industriels*, 1968. Targhe di plastica pressata, 85,5x120 cm, veduta dalla mostra *Marcel Broodthaers, Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, Monnaie des Paris, Paris, 2015.

Fig.17 *Poèmes Industriels* e sullo sfondo *Les Portes du Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIX siècle*, 1969, 220x180cm.





*Fig.18,19 Modèle: la Pipe, 1969. Targhe in plastica pressata, 82,4x 119 cm.*



*Fig.20 Le Corbeau et le Renard, 1967, multiplo e film, veduta dalla mostra Marcel Broodthaers, Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Monnaie des Paris, Paris, 2015.*



*Figg.21,22 Cinéma Modèle, veduta dalla mostra Marcel Broodthaers, Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Monnaie des Paris, Paris, 2015.*

# VERITABLEMENT



*Fig.23 Veritablement, 1967, Stampa fotografica su tela, 178 x 122 cm.*



*Fig.24 Monsieur Teste, 1974, Marcel Broodthaers, Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Monnaie des Paris, Paris, 2015.*



*Fig. 25* Marcel Broodthaers in posa con il cammello e i suoi due guardiani all'ingresso del Palais de Beaux-Arts, Bruxelles, 1974. Fotografia ©Maria Gilissen.





*Fig. 29* Charles Giraud, *Veranda de la princesse Mathilde* (1864), Musée des Arts Décoratifs, Paris.

*Fig. 30* *Un Jardin d'Hiver II*, Marcel Broodthaers, veduta dalla mostra *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, Monnaie des Paris, Paris, 2015.





*Fig. 31,32 Un Jardin d'Hiver III o Salle Verte realizzata in occasione della mostra L'Angélu de Daumier, CNAC, Paris, 1974. Archivio fotografico Centre Georges Pompidou.*



Fig.33 Salle Rouge. Fig.34 Salle Outremare. Vedute dalla mostra *L'Angélus de Daumier*, CNAC, Paris, 1974. Archivio fotografico Centre Georges Pompidou

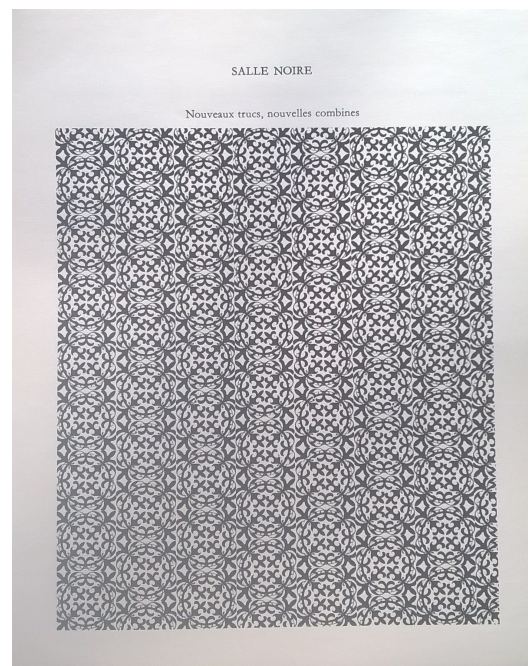
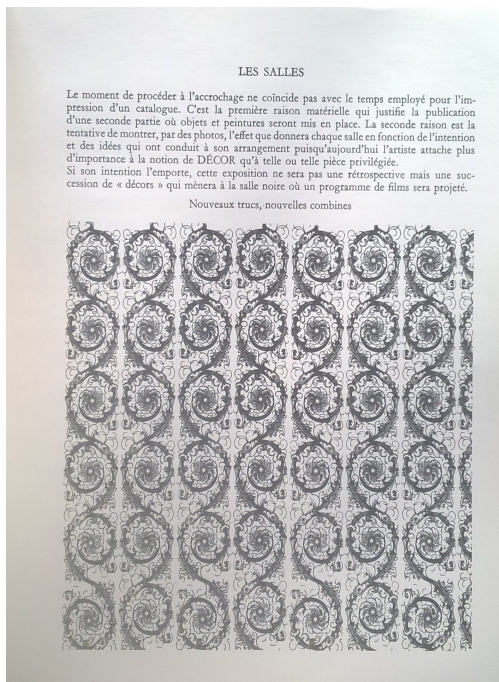
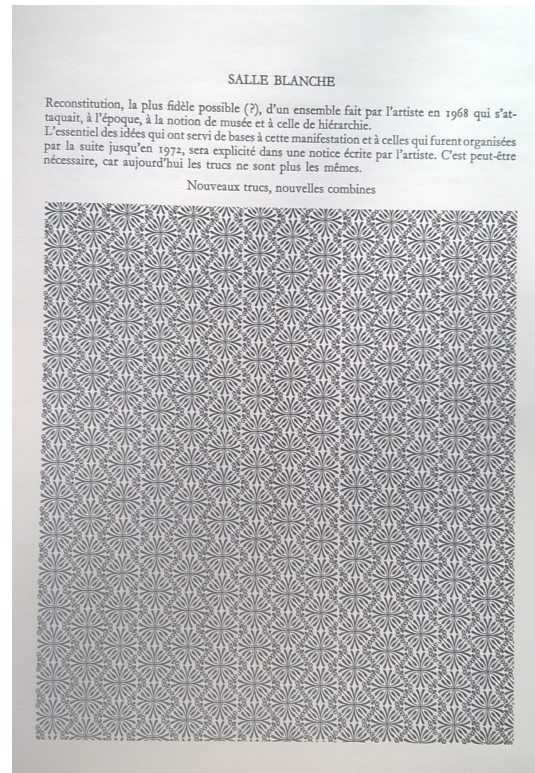
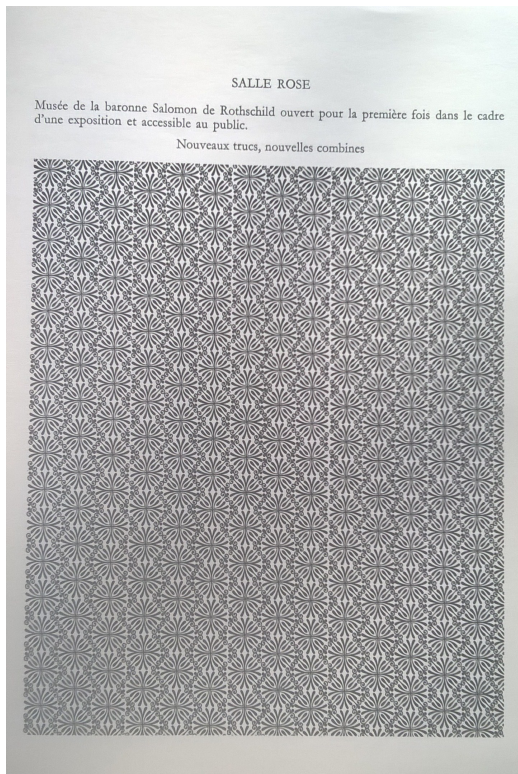


*Fig.35* Veduta dalla mostra *Marcel Broodthaers: A Retrospective*, MOMA, New York, 2016.

*Fig.36* *La Grande Casserole de moules (Chaudron)*, 1966, ghisa e gusci di cozze, e resina colata, 70x65x65 cm.



*Fig.37 Salle rose. Veduta dalla mostra L'Angélu de Daumier, CNAC, Paris, 1974. Archivio Fotografico Centre Georges Pompidou.*



*Fig. 38, 39, 40, 41* Pagina estratte dal catalogo alla mostra *L'Angélu de Daumier*, CNAC, Paris, 1974.





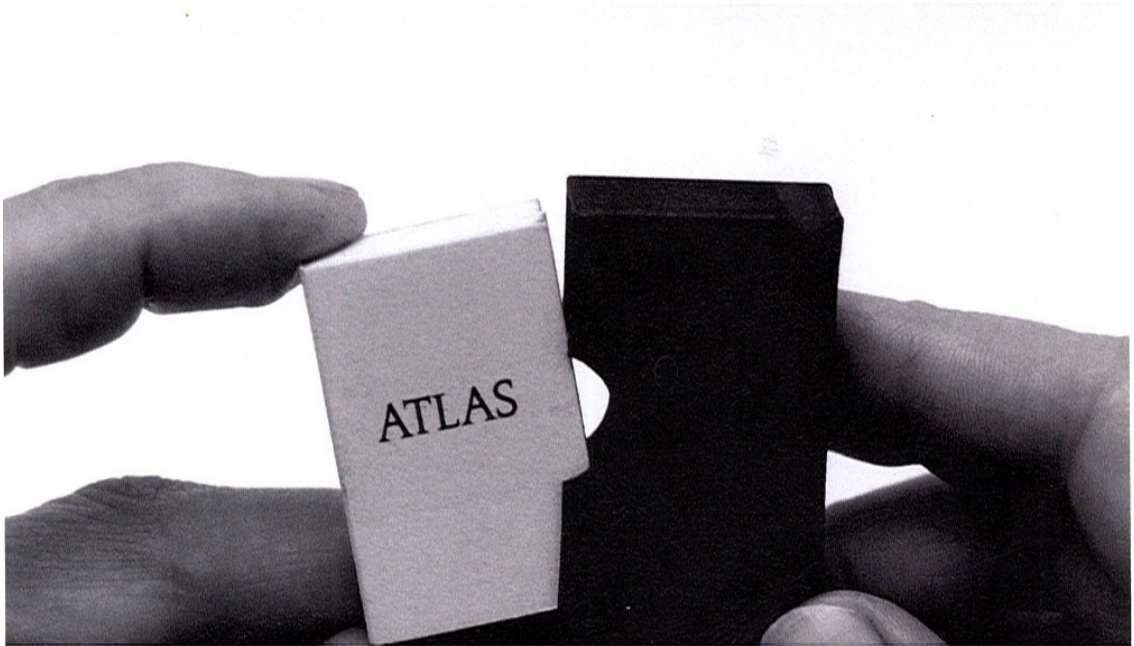
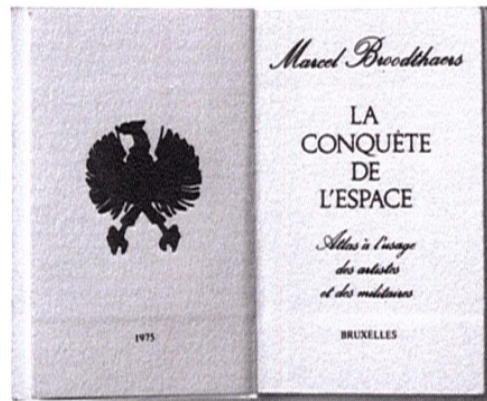
*Figg.43,44 Salle XIX siècle e Salle XX siècle. Vedute dalla mostra *Décor. A conquest* by Marcel Broodthaers allestita presso la galleria Michael Werner Gallery, New York, 2007.*



*Fig.45* frame del film *La Bataille de Waterloo*, 1975.

*Fig.46* *Treasure Island (L'Astragalus)*, 12 dicembre 1973. Scatola di metallo litografata, fotografia di un disegno su etichetta e di una bussola da taschino con una lettera scritta a mano sul dorso e moneta in argento, 14,6x10x3 cm.





*Fig.47 La Conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires, 1975. Libro miniatura dentro cofanetto, 38x25cm.*

# **Immaginare il presente**

**il privato, il sociale, l'assurdo e il composito**

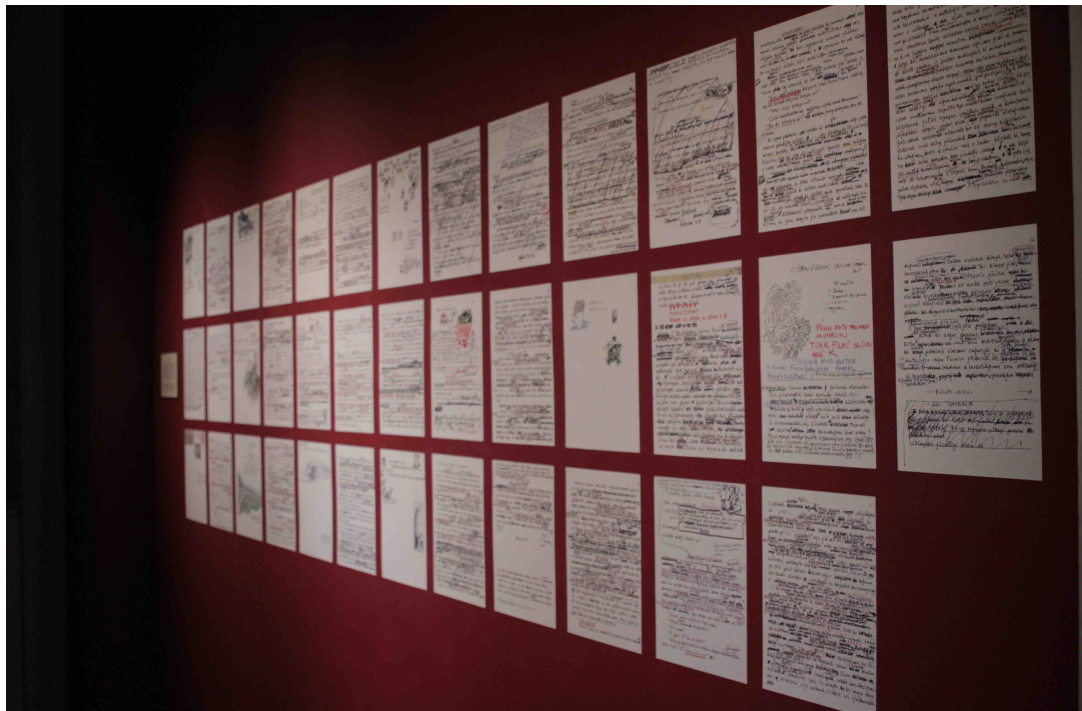


Fig. 48-49 Il museo dell'innocenza, Istanbul.



ROOM 47

Sunday February 22, 1981. 10:00 a.m. I go into 47. All the beds are unmade: the double bed, the single bed, and the small fold-up bed. The first thing I notice are four pairs of slippers: two pairs for adults, two for children. There is French toast on the table, a balloon hanging from a handle on the chest of drawers. On the right-hand bedside table: a book on legal and fiscal research companies and some Marlboros in the drawer. On the left-hand one: a guide to French hotels and, in the drawers, some Tampax. At night, he wears light cotton green pajamas, and she, a blue flannelette nightie. There's a suitcase on the floor. Inside it I find several plastic bags filled with medications and a book, *Venise et ses trésors* d'art. On the luggage stand, a second suitcase. It is full. I don't go through it. I just look. I am already bored. In the wardrobe: two pairs of trousers, a mauve sweater, a mauve shirt, three pairs of Eminence briefs, red, black, and pale blue. Only the bright-colored slippers cheer up the room. At the foot of the night table, a leather briefcase containing two Swiss passports (they are a married couple living in Geneva; I just note that she is of medium height with dark eyes and brown hair and he of

medium height with blue eyes and brown hair), a sheet of paper with a few typed lines: "Amazing Venice. You dream of it all those years and then one day, you're off to the City of Doges which you think you already know after all you've read and seen and heard. The most striking thing is probably the silence. No sound of cars, motorbikes or anything else. You can hear people talking in the street. There's no dashing around. In fact, that is impossible here: no one can run through these narrow, winding streets, constantly cut off by stairways and bridges. In this city, you either walk or do nothing. It is therefore wise to bring comfortable shoes and a Confortil spray..." Further down, these handwritten words: "Glassware: not bad. Cemetery: fantastic. Gondola ride: worth it."

Monday 23, 9:45 a.m. The bathroom is messier than yesterday. They took a bath. The towels are piled up in the basin. The cigarette pack is unopened. The book on Venice, taken out of the suitcase, is now set on the bedside table. Next to it, I find four postcards written in French: views of the city. The first is addressed to Mr. and Mrs. D. in Geneva:

"Greetings and warm regards. See you soon. The S. family." The second to the G. family in Barcelona: "Everything is very beautiful here. We send you warm regards. See you soon. The S. family." The third to the C. family in Barcelona: "Dear all, Venice is very beautiful. Every corner is a little work of art. Tomorrow, God willing, we go to see the surrounding islands. Hugs. The S. family." Lastly, the fourth one, addressed to the Bs. in Geneva: "Everything is very beautiful here but it would be even more so if we were enjoying it together as a family. See you soon. The S. family." In the scotch basket I find a postcard torn into eight pieces. It is of the same scene as the one addressed to the Bs. and is addressed to these same. Only the text is different. One could read: "Everything is very beautiful here but it would be even more so if we were enjoying it with you. See you soon. The S. family."

Tuesday 24, 10:30 a.m. They are going to leave. The suitcases are packed. They are set in front of the door. They leave behind the balloon, which is hanging limp, and stale biscuits.



Fig. 50 Sophie Calle, *The Hotel, Room 47*, 1981.



*Fig. 51,52* Flavio Favelli, *Via Guerrazzi 21*, Bologna, 2015.

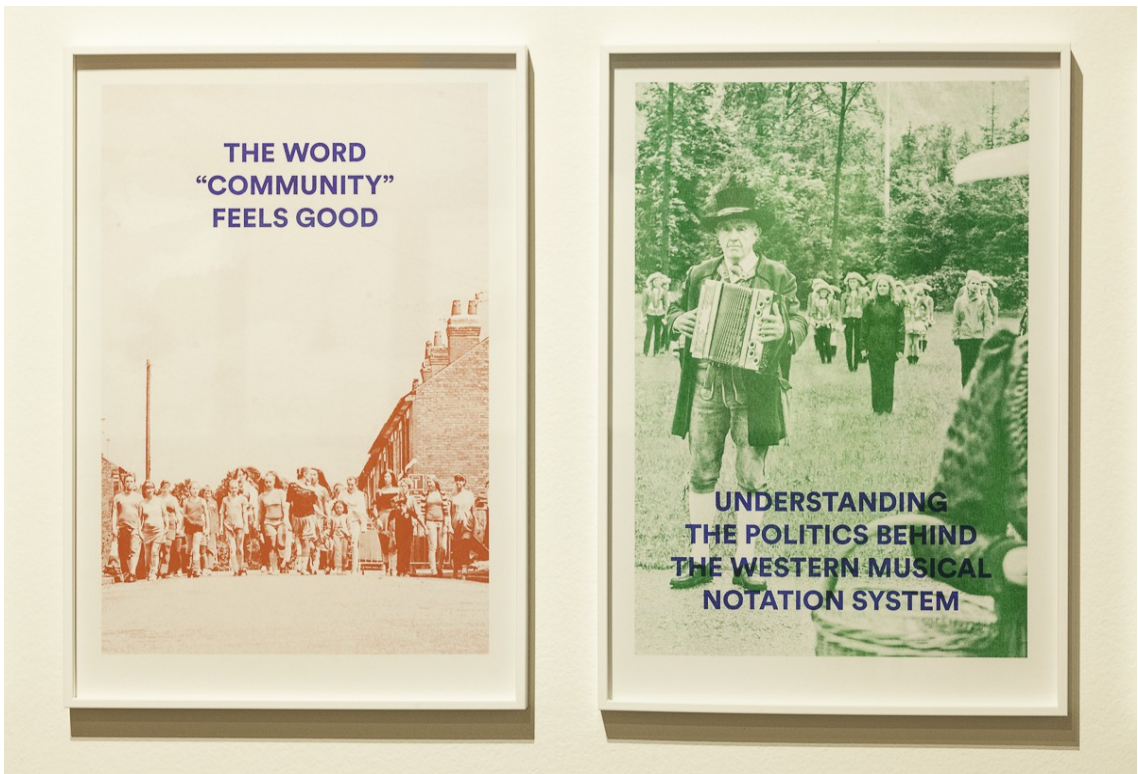


Fig. 53,54 Marinella Senatore, *Modica Street Musical*, Modica, 2015.



*Figg.55,56 Lucafausu, San Cesario.*



*Fig.57 Matteo Fato, Cose Naturali solo show - Jérôme Zodo 2012, Milano*

*Fig.58 Matteo Fato, Senza titolo con Pittura/Untitled with Painting (3), 2013/2015, MAC-Museum of Contemporary Art, Lissone.*



## BIBLIOGRAFIA

- A.A.V.V., *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle* (1991), Du Regard, Paris, 1998
- A.A.V.V., *Visual Culture Questionnaire in October*, 77, 1996
- Abadie D., *L'exposition international du surrealisme. Paris 1938 in Paris-Paris 1937-1957*, ed. Centre Pompidou, Paris, 1981
- Agamben G., *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale* (1977), Einaudi, Torino, 2011
- Agamben G., *Che cos'è un dispositivo*, Nottetempo, Roma, 2006
- Agamben G., *Profanazioni*, Nottetempo, Roma, 2005
- Agamben G., Deleuze G., *Bartleby. La formula della creazione*, Quodlibet, Macerata, 2012
- Agamben G., *Il fuoco e il racconto*, Nottetempo, Roma, 2014
- Alloa E., *Iconic Turn. Alcune chiavi di svolta*, in *Lebenswelt*, II, 2012
- Alloa E., *Penser l'image II. Anthropologies du visuel*, Dijon, Les presses du réel, Paris, 2015
- Assmann A., *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna, 2002
- Calasso R. (a cura di), *Bazlen Roberto. Scritti* (1983), Adelphi, Milano, 2013
- Barilli R., Guglielmi A., *Gruppo 63. Critica e Teoria* (1976), Marsilio, Venezia, 2003
- Barilli R., *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili* (1982), Il Mulino Bologna, 1991
- Barthes R., *Miti d'oggi* (1957), Einaudi, Torino, 2007
- Barthes R., *Il grado zero della scrittura* (1958), Einaudi, Torino, 2003
- Barthes R., *La retorica antica* (1970), Bompiani, Milano, 2000
- Baudelaire C., *Scritti sull'arte* (1992), Einaudi, Torino, 2004
- Baudrillard J., *Il sistema degli oggetti* (1968), Bompiani, Milano, 2003
- Baudrillard J., *La société de consommation* (1970), Telgallimard, Paris, 2013
- Baxandall M., *Pitture ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento* (1972), Einaudi, Torino, 1978
- Bazin G., *Storia della storia dell'arte. Da Vasari ai nostri giorni* (1986), Guida, Napoli, 1993
- Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2000
- Berthomé J. P., *Le décor au cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris, 2003
- Calle S., *Des histoires vraies*, Acte Sud, Arles, 2002
- Chiodi S., (a cura di), *Alberto Boatto. Ghenos Eros Thanatos e altri scritti sull'arte*

- 1968-1985, L'Orma, Roma, 2016
- Bohem G., *Iconic Turn. Una lettera*, (2006), in *Lebenswelt*, II, 2012
- Bois Y.A., *Expositions : Esthétique de la distraction, espace de la démonstration* in *Les Cahiers du MNAM*, n.29, automne 1989
- Bologna F., *Dalle arti minori all'industrial design*, Laterza, Bari 1972
- Bolzoni L., *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Einaudi, Torino, 2005
- Bolzoni L., *La rete delle immagini* (2002), Einaudi, Torino, 2009
- Bonito Oliva A. ( a cura di), *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*, Centrodi, Firenze, 1970
- Bonito Oliva A., *I fuochi dello sguardo: musei che reclamano attenzione*, Gangemi, Roma, 2004
- Bourriaud N., *Estetica relazionale* (1998), Postmedia, Milano, 2010
- Breton A., *Nadja*, Einaudi, Torino, 2007
- Buchloh B., *Formalisme et historicité. Autoritarisme et regression. Deux essais sur la production artistique dans l'Europe contemporaine*, Territoires, Paris, 1982
- Calvino I., *Le Cosmicomiche* (1965), Mondadori, Milano, 2015
- Calvino I., *La memoria del mondo* (1969), Mondadori, Milano 2011
- Calvino I., *Lezioni Americane* (1988), Mondadori, Milano 2000
- Carmagnola F., *Dispositivo. Da Foucault al gadget*, Mimesis, Milano, 2015.
- Coglitore R. (a cura di), *Cultura visuale. Paradigmi a confronto* (Belting, Beyer, Cometa, Hamon, Mitchell, Stadler), duepunti, Palermo, 2008
- Cometa M. (a cura di), *Mitchell W.J.T. Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, duepunti, Palermo, 2009
- Cometa, Michele, *La scrittura delle immagini: letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano, 2012
- Conte A.G. (a cura di), *Wittgenstein Ludwig. Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino, 2002
- Crary, J., *Le tecniche dell'osservatore* (1990), Torino, Einaudi, 2013
- Crimp, D., *On the Museum's Ruins*, Mit Press, Chicago, 1995
- Debary O., Turgeon L. (a cura di), *Objets & Mémoire*, Éditions de la maison des science de l'homme, Paris – Presses de l' Universitaire Laval, Québec, 2007
- De Certeau M., *L'invenzione del quotidiano* (1980), Edizioni Lavoro, Roma, 2012
- Décor & Installation*, Ed. Dilecta, Paris, 2011
- Deitch, J. (a cura di), *Post human*, Idea Books European distribution, 1992
- Deleuze, G. *Che cos'è un dispositivo*, Cronopio, Napoli, 1989
- Derrida J., *La scrittura e la differenza* (1967), Einaudi, Torino, 2002
- Derrida J., *Marx&Sons. Politica, spettralità, decostruzione*, Mimesis, Milano, 2008

- Derrida J., *Breve storia della menzogna. Prolegomeni* (2005), Roma, Castelvecchi Editore, 2006
- Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon* (1983), Einaudi, Torino, 1996
- Desideri F., Matteucci G., (a cura di), *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, Firenze University Press, Firenze, 2006
- Devillez V., *To be in or behind the museum ? Les arts visuels dans les années 68*, in CHTP-BEG- n° 18/2007
- Di Stefano E., *Estetiche dell'ornamento*, Milano, Mimesis, 2006
- Didi-Huberman G., *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007
- Di Salvatore G., Fassi L. (a cura di), *Clement Greenberg. L'avventura del Modernismo. Antologia critica*, Johan & Levi, Monza, 2011
- Dorfles G. (a cura di), *Il Kitsch: antologia del cattivo gusto* (1968), Mazzotta, Milano, 1981
- Eco U., *Opera Aperta* (1962), Bompiani, Milano 2013
- Eco U., *Il museo del terzo millennio*, 2001, <http://www.umbertoeco.it/CV/II%20museo%20nel%20terzo%20millennio.pdf>
- Edgar Allan Poe. I racconti*, Einaudi, Torino, 2009.
- Falguières P., *L'art du jeu* in *Les Cahiers du Mnam*, n. 101, automne 2007
- Falguières P., *Les inconnus à la maison, un parcours dans l'histoire de l'art du collectionnisme* en *L'intime:Le collectionneur derrière la porte*, La maison rouge, Paris, 2004
- Falguières P., *Preface: À plus d'un titre* in O'Doherty B., *Whitr Cube: L'espace de la galerie et son idéologie* (1976), JRP Ringier, Zurich, 2008
- Fiorio M.T., *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Bruno Mondadori, Milano. 2011
- Focillon H., *Vita delle forme* (1934), seguito da *Elogio della mano*, Torino, Einaudi, 1990
- Foster H. (a cura di), *L'antiestetica. Saggi sulla cultura postmoderna* (1983), Postmedia, Milano 2014
- Foster H., *Il ritorno al reale. L'avanguardia alla fine del Novecento* (1996), Postmedia, Milano, 2006
- Foster H., Poinot J-M., *Harald Szeemann. Méthodologie individuelle*, JRP-Ringier, Zurich, 2008
- Foucault M., *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane* (1966), Rizzoli, Milano, 1998
- Foucault M., *Questa non è una pipa* (1973), SE Edizioni, Milano, 1988
- Gadda C.E., *Quel pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957), Garzanti, Milano, 2011
- Goldwater, R. (a cura di), *What is modern sculpture?*, Museum of Modern Art, New York, 1969

- Gombrich, E.H., *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa* (1979), Phaidon, London, 2010
- Gombrowicz W., *Cosmo* (1965), Feltrinelli, Milano, 2004
- Grazioli E., *La collezione come forma d'arte*, Johan & Levi editore, 2012
- Greenberg C., *Arte e Cultura* (1961), Allemandi, Torino, 1991
- Hauser A., *Le teorie dell'arte* (1958), Einaudi Torino, 1988
- Hjelmslev, L., *I fondamenti della teoria del linguaggio* (1946), Einaudi, Torino, 1987
- Hofmannsthal von H., *Il libro degli amici*, Adelphi, 1980
- Hofmannsthal von H., *Lettera di Lord Chandos*, Bur, Milano, 1991
- Hofmannsthal von H., *La donna senz'ombra*, SE, Milano, 2008
- Huizinga J., *Homo Ludens* (1938), Einaudi, Torino, 2002.
- I musei dell'iperconsumo, materiali di studio*. Atti del Convegno internazionale a cura di Purini F., Accademia Nazionale di San Luca, Triennale di Milano, Milano 22 ottobre 2002
- Iesi F., *Il mito*, Milano, ISEDI, 1973
- Illich I., *Nella vigna del testo. Per una etologia della lettura* (1993), Cortina Raffaello, Milano, 1994
- Jones O., *The grammar of ornament. Illustrated by examples from various styles of ornaments* (1856), L'Aventurine, Paris, 2001
- Kafka F., *Josefine la cantante. Cinque storie di animali*, Donzelli, Roma, 2000
- Kazimir S. Malevič. Scritti*, a cura di Nakov A.B.(1977), Mimesis, Milano, 2013
- Kracauer S., *La massa come ornamento* (1963), Prismi, Napoli, 1982
- Krauss R., *Passaggi: storia della scultura da Rodin alla Land Art* (1977), a cura di Grazioli E., Bruno Mondadori, Milano, 1998
- Krauss R., *L'arte nell'era postmediale. Marcel Broodthaers, ad esempio* (1999), Postmedia, Milano, 2005
- Krauss R., *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi* (2004), a cura di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano, 2005
- Krauss R., *L'inconscio ottico*, a cura di E. Grazioli, Mondadori Bruno, Milano, 2008
- Krauss R., *Sotto la tazza blu* (2011), a cura di Grazioli E., Bruno Mondadori, Milano, 2012
- Lang A. (a cura di), *Change numérique - Édition intégrale de la revue Change (1968-1983)*, versione scaricabile in pdf, Les presses du réel, Paris, 2016
- L'envers du décor: dimensions décoratives dans l'art du 20 siècle*, Beaux Arts Magazine, Hors série, Paris, 1998
- L'Envers du décor. Dimension décoratives dans l'art du XX siècle*, Musée d'art moderne de Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq, 1998
- L'Action restreinte. *L'art moderne selon Mallarmé (conférences) / Marcel Broodthaers trente ans plus tard (une conversation)*, Les Presses du réel, Paris, 2006

- La provocation, une dimension de l'art contemporain.* Actes du colloque, CIRHAC-Université Paris 1, Paris 2002
- Lazzarato M., *Marcel Duchamp et le refus du travail*, Les Prairies ordinaires, Paris, 2014
- Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui* (1925), Flammarion, Paris, 1996
- Le Décor quotidien de la vie en 1968, expansions et environnements*, Musée Galliera, Paris, 1968
- Lenain Th., Locher H., Pinotti A., Rampley M., Schoell-Glass C. (a cura di), *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, Zijlmans K., Brill, Leiden, 2012
- Loos A., *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano, 1992
- Lowy M., *Avertissement d'incendie. Une lecture des Thèses "Sur le concept d'Histoire"* (2001), Editions de l'éclat, Paris, 2014
- Lukács G., *Storia e coscienza di classe* (1923), SugarCo, Milano 1991
- Liotard J. F., *Discours Figure* (1971), Klincksieck, Paris, 1985
- Liotard J. F., *Les dispositifs pulsionnels* (1973), Bourgois, Paris, 1979
- Liotard J. F., *Pour faire de ton fils un Baruchello*, prefazione a *L'altra casa*, Galilée, Paris, 1979
- Liotard J.F., *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* (1979), Feltrinelli, Milano, 2014
- Macchioro A., Maffi B. (a cura di), *Karl Marx. Il Capitale. Libro primo* (1867), UTET, Torino, 1974
- Malevič K., *L'inattività come verità effettiva dell'uomo*, Asterios, Trieste, 2012
- Mancini M.G., *October. Una rivista militante*, Luciano Editore, Napoli, 2014
- Mecacci A., *Estetica e Design*, Il Mulino, Bologna 2012
- Mele V. (a cura di), *Georg Simmel. Estetica e sociologia*, Armando Editore, Roma, 2006
- Melville H., *Bartleby lo scrivano* (1853), Bur, Milano 2013
- Melville H., *Racconti della Veranda. Il truffatore di fiducia*, Mursia, Milano, 1991
- Mitchell W.J.T., *Pictorial Turn. Una risposta* (2006), in *Lebenswelt*, II, 2012
- Mirzoeff N., *Introduzione alla cultura visuale*, Meltemi, Roma, 2002
- Montaigne M., *Dei Bugiardi* in Graravini F. (a cura di), *Montaigne. Saggi*, Adelphi, Milano, 1992
- Morris W., *Architettura e Socialismo*, a cura di M.Manieri-Elia, Laterza, Bari, 1963
- Nancy J.L., *La comunità inoperosa* (1983), Cronopio, Napoli, 2003
- Nancy J.L., *Le muse* (1994), Diabasis, Reggio Emilia, 2006
- O'Doherty B., *Inside The White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan & Levi, Monza, 2012
- October*, MIT Press, Massachusetts, n.42, 1987

- Pamuk, *Il museo dell'innocenza* (2008), Einaudi, Torino, 2014
- Pamuk O., *L'innocenza degli oggetti. Il museo dell'innocenza*, Instambul, Einaudi, Torino, 2013
- Paris-Paris 1937-1957*, Centre Pompidou, Paris, 1981
- Perec G., *Les choses*, Julliard. Paris, 1965
- Perec G., *Le cose. Una storia degli anni Sessanta* (1965), Einaudi, Torino, 2011
- Perec G., *Un uomo che dorme* (1967), Quodlibet, Macerata, 2009
- Perec G., *La vie mode d'emploi*, Hachette, Paris, 1978
- Perec G., *Specie di Spazi* (1974), Bollati e Boringhieri, Torino, 2013
- Perec G., *Tentativo di esaurimento di un luogo parigino* (1975), Voland, Roma, 2011
- Perec: Georges La vita istruzioni per l'uso* [Intervista 1976 online su youtube] : <https://www.youtube.com/watch?v=5iHYxQK6WOY>
- Perec G., *La vita istruzioni per l'uso* (1978), BUR Rizzoli, Milano, 2007
- Perniola M., *I situazionisti. Il movimento che ha profetizzato la «Società dello spettacolo»* (1972), Castelvechi, Roma, 2005
- Perniola M., *Sex appeal dell'inorganico* (1994), Torino, Einaudi, 20<sup>04</sup>
- Perniola M., *Del sentire*, Einaudi, Torino, 2002
- Perniola M., *L'arte espansa*, Einaudi, Torino, 2015
- Pierre J., *Une révolution dans l'accrochage : les expositions internationales du Surréalisme in Cahiers du MNAM n. 17-18*, 1986
- Pinotti A., *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wolfflin*, Collana Supplementa, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 1998
- Pinotti A., *Stile e verità. Una prospettiva riegliana in Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale*, n. 64, aprile maggio 2008.
- Pinotti A., Scrivano F. (a cura di), *Adolf von Hildebrand. Il problema della forma nell'arte figurativa* (1893), Aesthetica, Palermo, 2001
- Pinotti A., Somanini A.(a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2009
- Pinotti A., Somaini A. (a cura di), *Walter Benjamin, Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino, 2012
- Pinotti A., Somaini A., *Cultura Visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Einaudi, Torino 2016
- Pomian K., *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo* (1989), Il Saggiatore, Milano, 2007
- Rancière J., *L'espace des mots. De Mallarmé a Broodthaers*, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Nantes, 2005
- Riegl A., *Grammatica storica delle arti figurative* (1966), a cura di A. Pinotti, Quodlibet, Macerata, 2008

- Riegl A., *Industria artistica tardoromana* (1901), Sansoni, Firenze, 1963
- Riegl A., *Problemi di Stile. Fondamenti di una storia dell'arte ornamentale* (1893), Feltrinelli, Milano 1963
- Rosenberg H., *L'oggetto ansioso* (1964), Bompiani, Milano, 1967
- Rossi P., *Il passato, la memoria, l'oblio. Otto saggi di storia delle idee*, Il Mulino, Bologna, 2013
- Rowell M. (a cura di), *Qu'est ce que la sculpture moderne?*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1986
- Sarra A. (a cura di), *Adalgisa Lugli. Arte e meraviglia. Scritti sparsi 1974-1995*, Allemandi, Torino 2006
- Saussure de F., *Corso di linguistica generale* (1916), Laterza, Bari, 2009
- Schlosser Magnino J., *La letteratura artistica* (1924), La Nuova Italia, Firenze 1996
- Sciascia L., *Il teatro della memoria*, Adelphi, Milano, 2004
- Sciolla G.C., *La critica d'arte del Novecento*, Utet, Torino, 1995
- Semper G., *Architettura, arte e scienza. Scritti scelti 1834-1869*, Napoli 1987
- Severi C., *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Einaudi, Torino, 2004
- Shields D., *Fame di realtà*, Roma, Fazi editori, 2010
- Sklovskij V., *Teoria della prosa* (1917), Einaudi, Torino 1976
- Somaini, A., «L'oggetto attualmente più importante dell'estetica». *Benjamin, il cinema e il «Medium della percezione»*, in *Fata Morgana: quadrimestrale di cinema e visioni*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, n.117
- Soulillou J., *Ravissantes périphéries*, in *Magiciens de la Terre*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1986
- Soulillou J., *Le decoratif*, Paris, Klincksieck, 1990
- Staniszewski M.A (a cura di), *A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, 1998
- Szeemann H., *Ecrire les expositions*, La lettre volée, Paris 1996
- Tabucchi A., *I volatili del Beato Angelico*, Sellerio, Palermo, 1987
- Tiedemann R., Schweppenhäuser H. (a cura di), *Walter Benjamin. Opere Complete VII. Scritti 1938-1940*, ed. italiana a cura di Ganni E., Einaudi, Torino, 2006
- Tiedemann R. (a cura di), *I Passages di Parigi. Walter Benjamin*, ed. italiana a cura di Ganni E., Einaudi, Torino 2010
- Tocqueville A., *La democrazia in America* (1830), Torino, UTET 2007
- Todorov T., *La vita comune* (1995), Pratiche, Milano, 1998
- Valery P., *Monsieur Teste* (1926), Gallimard, Paris, 1978
- Venturi L., *La pura visibilità e l'estetica moderna*, Idem, Pretesti di critica, Milano 1929
- Venturi L., *Storia della critica d'arte* (1936), Einaudi Torino 2000
- Vila-Matas E., *Bartleby e compagnia* (2000), Feltrinelli, Milano, 2013

- Vila-Matas E., *Kassel non invita alla logica* (2014), Feltrinelli, 2015
- Warburg A., *Il rituale del serpente* (1923), Adelphi, Milano, 1998
- Wind E., *Arte e anarchia* (1963), Adelphi, Milano, 1968
- Wolfflin H., *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915), Abscondita, Milano, 2012
- Yates F. A., *L'arte della memoria* (1966), Einaudi, Torino, 1993
- Zecchi S. (a cura di), *Goethe J.W., La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura* (1790), Guanda, Milano, 1999

## **Bibliografia specifica**

### **Marcel Broodthaers**

#### **Cronologia delle mostre (personali):**

1964

*Moi aussi, je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose...*, Galerie Saint-Laurent, Bruxelles

*Sophisticated Happening by Marcel Broodthaers. Peinture Sculpture Musique Nature Critique Poésie Instinct Clarté Dada Pop Trap Op*, Galerie Smith, Bruxelles

*Exposition surprise*, Parc du Mont des Arts, Bruxelles

1965

*Objets de Broodthaers/Voorwerpen van Broodthaers*, Galerie Aujourd'hui, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles

1966

*M.B.*, Galerie J, Parigi

*Moules Œufs Frites Pots Charbon*, Wide White Space Gallery, Anversa

*Peinture à l'Œuf, Peinture à l'Œuf, Je retourne à la matière, Je retrouve la tradition des primitifs*, Galerie Cogime, Bruxelles

*Au pied de la lettre*, rue de la Pépinière, Bruxelles

*Projection de diapositives Grandville & M.B.*, Club de Jazz, Ghent

Galerie Smith, Bruxelles

1967

*Marcel Broodt(h)aers/Court Circuit*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles

*Marcel Broodthaers*, 't Kasteelke, Mullem



*Le Corbeau et le Renard*, Quai de l'Horologe, Parigi

1968

*Le Corbeau et le Renard*, Wide White Space Gallery, Anversa

*Marcel Broodthaers*, Galerie Rudolf Zwirner, Colonia

*Musée d'Art Moderne-Département des Aigles, Section XIX<sup>o</sup> siècle*, rue de la Pépinière, Bruxelles (27 settembre 1968-27 settembre 1969)

*Multipl(i)é inimitable illimité. Exposition de tirages limités et illimités de poèmes industriels, M.U.S.E.E..D'.A.R.T. CAB.INE.T D.ES. E.STA.MP.E.S. Département des Aigles*, Librairie Saint-Germain-des-Prés, Parigi

*Séction littéraire*, rue de la Pépinière, Bruxelles (1968-1970)

*La Collection privée de Marcel Broodthaers*, Galerie 44, Bruxelles

1969

*Broodthaers*, Galerie Gerda Bassenge und Benjamin Katz, Berlino

*Marcel Broodthaers*, Galerie Fitzroy, Bruxelles

*Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Documentaire*, Le Coq, Belgio

*Naar een onbeduidende Kunst? Vers un arts sans importance ?*, Galerie Richard Foncke, Ghent

*Musée D'Art Moderne, Département des Aigles, Section XVII<sup>o</sup> siècle*, A37 90 89, Anversa

*Exposition littéraire autour de Mallarmé. Marcel Broosthaers à la Deblioudebliou/S.*, Wite White Space Gallery, Anversa

1970

*Exposition littéraire et musical autour de Mallarmé*, Michael Werner Gallery, Colonia

*Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIX<sup>o</sup> siècle (bis)*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf

*Marcel Broodthaers*, Galerie MTL, Bruxelles

*Modèle/ M. Broodthaers*, Michael Werner Gallery, Colonia

*Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Folklorique/ Cabinet de Curiosité*, Département folklorique del Zeeuws Museum, Middelburg

*Une seconde d'Éternité (d'après une idée de Charles Baudelaire)*, Galerie Folker-Skulima, Berlino

1971

*Département des Aigles, projection d'un film du Musée d'Art Moderne*, exposition de 40 dessins, Michael Werner Gallery, Colonia

*Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Cinéma*, Burgplatz 12, Düsseldorf

*Marcel Broodthaers : Relieftafeln-Filme*, Galerie Ernst, Hannover

*Figures anciennes et modernes*, Wide White Space Gallery, Anversa

*Section Financière, Musée d'Art Moderne à vendre 1970-1971 pour cause de faillite*, Michael Werner Gallery, Foire, Colonia

*Film als Objekt-Objekt als Film*, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach

*Au delà de cette limite vos billet ne sont plus valables*, Galerie Yvon Lambert, Parigi

1972

*Fig.1 Fig.2 Fig.0 Fig.12*, programma di film, Modern Art Agency, Napoli

*Au delà de cette limite vos billet ne sont plus valables*, Galerie Françoise Lambert, Milano

*Marcel Broodthaers (sic) : Zeichnungen, Dias, Filme*, Galerie Heiner Friedrich, Monaco

*Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures (Der Adler vom Oligozä bis heute)*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf

*Tractatus Logicus-Catalogicus (ou l'art de vendre)*, Galerie MTL, Bruxelles

*Chère petite sœur ... 27-8-1901, M.B. M.B. M.B. ...*, Michael Werner Gallery, Colonia

*Le Corbeau et le Renard (1967-1972)*, Wide White Space Gallery, Anversa

*Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Publicité*, Documenta 5, Neue Galerie, Kassel

*Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section d'Art Moderne*, Documenta 5, Kassel

*Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Galerie du XX<sup>e</sup> siècle*, Documenta 5, Kassel

*Marcel Broodthaers. La signature de l'Artiste*, Galerie Grafikmeyer, Karlsruhe

*Marcel Broodthaers*, Galerie Jack Wendler, Londra

1973

*Programme*, sessione di proiezioni, film e diapositive, Wide White Space Gallery, Anversa

*Marcel Broodthaers. Rétrospective (octobre 1963-mars1973)*, Art & Project, Amsterdam

*Petrus Paulus Rubens*, Galerie Le Bailli e Galerie MTL, Bruxelles ; Art & Project, Amsterdam

*Rendez-vous mit Jacques Offenbach*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Monaco

*A, B, C – Paysage d'Automne*, Galerie Yvon Lambert, Parigi

*Fumer-Boire-Copier-Parler-Écrire-Peindre-Filmer, 1821-1867, 1846-1870, 1869-1951, 1871-1945, 1898-1967, 1972*, Galerie Françoise Lambert, Milano

*Peintures Littéraires 1972-1973*, Galerie Rudolf Zwirner, Colonia

*Jeter du poisson sur le marché de Cologne*, Michael Werner Gallery, Colonia

*Fig.1 Fig.2 Fig.0 Fig.12 Fig. A (filme von Marcel Broodthaers)*, Galerie René Bloch, Cinéma Arsenal, Akademie der Künste, Berlino

*M.B. Film*, Galerie Loehr, Francoforte

*Deux films de Marcel Broodthaers:1. Une peinture d'amateur découverte dans une boutique de curiosité ; 2.Le même film revu après critiques*, Galerie Yvon Lambert, Parigi

*Marcel Broodthaers. Œuvres importantes depuis 1963*, Galerie New Smith, Bruxelles

1974

*A Voyage on the North Sea*, Petersburg Press, Londra

*L'Image d'Épinal et l'Image Théorique. Diapositives sur un matériel du XIX siècle (illustration de livre, lithographies, etc...) et un matériel prisé dans l'art immédiatement contemporain*, Palais des Beaux-Arts, Jeunesse et Arts plastiques, Bruxelles

*Réclame pour la mer du Nord*, Galerie/ Edition Seriaal, Amsterdam

*M.B.*, Galerie Folker-Skulima, Berlino

*Zeichnungen*, Michael Werner Gallery, Colonia

*Ne dit pas que je ne l'aipas dit – Le Perroquet/Zeg niet dat ik het niet gezegd heb – De Papegaai*, Wide White Space Gallery, Anversa ; Galerie Le Bailli, Bruxelles

*Culture internationale*, Galerie MTL, Bruxelles

*Catalogue/Catalogus*, Palais des Beaux-arts, Bruxelles

*Éloge du sujet*, Kunstmuseum Basel, Basilea

*1833-1974- Marcel Broodthaers. Das Manuskript in der Flasche/ The Manuscript in a bottle/ Le manuscrit trouvé dans une bouteille – 1833/1974*, Galerie René Block, Berlino

1975

*Invitation pour une exposition bougeoise*, Nationalgalerie, Berlino

*Le Privilège de l'Art*, Museum of Modern Art, Oxford

*Films, dias et fotos. Une contradiction entre les mouvements et le statisme de l'image*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf

*Décor. A Conquest by Marcel Broodthaers*, ICA, New Gallery, Londra

*Voyages autour de la mode*, Galerie Grafikmeyer, Karlsruhe

*Ceci Cela ou Rien/ This that or Nothing... During Six Months*, N. Greenwood Ltd., Londra

*L'Angélu de Daumier*, Centre national d'art contemporain et de la culture Georges Pompidou, Musée national d'art moderne (Hôtel Rothschild), Parigi

*Les Poissons – De Vissen*, Galerie MTL, Bruxelles

*La Conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires*, Galerie MTL e Lebeer Hossmann, Bruxelles

*Figure of Wax (Jeremy Bentham)*, The Slade School of Fine Arts, University College, Londra

1976

*Hommage à Marcel Broodthaers (1924-1976)*, Palais des Beaux-Arts, Rotonde, Bruxelles

*Marcel Broodthaers, Filme 1957-1974/ Dokumentation 1964-1975*, Kunstverein Freiburg, Friburgo

*Marcel Broodthaers, Collected Editions*, John Gibson Gallery, New York

*Marcel Broodthaers, Arbeiten von 1965-1975*, Michael Werner Gallery, Colonia

1977

*The Battle of Waterloo by Marcel Broodthaers and Other Films*, Tate Gallery, Londra

*The Complete Editions on Paper & Books by Marcel Broodthaers*, Nigel Greenwood Ltd. & Galerie Hester van Royen, Londra

*Marcel Broodthaers – Le Miroir, œuvre originale – Éditions, livres, multiples*, Galerie Marika Malacorda, Ginevra

*Marcel Broodthaers, Books Editions Films*, Galerie New 57, Edimburgo

*Marcel Broodthaers (1924-1976), Multiples*, Marian Goodman Gallery, New York

*De Boeken van Marcel Broodthaers*, International Cultureel Centrum, Anversa

*Marcel Broodthaers*, John Gibson Gallery, New York

1978

Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf

*10 Filme von M.B. (1957-1974)*, Staatliche Kunstakademie, Düsseldorf

*Marcel Broodthaers, Plaques/Tekeningen/ Objekten*, Galerie Helen van der Meij, Amsterdam

*Marcel Broodthaers, Édition*, Galerie Catherine Issert, Saint-Paul-de-Vence

*Marcel Broodthaers, Editionem (1964-1975)*, Galerie Heiner Friedrich, Monaco

*Marcel Broodthaers 1924-1976*, Galerie Isy Brachot, Bruxelles

*Marcel Broodthaers*, Marian Goodman Gallery, New York

1979

*Marcel Broodthaers, Editionem (1964-1975)*, Bücher und Plakate, Museum Folkwang, Essen

Galerie Barry Barker, Londra

*Marcel Broodthaers. Graphik*, Galerie im Taxispalais, Innsbruck

*Marcel Broodthaers*, Opera grafica, oggetti e libri 1964-1975, Galleria Ferruccio Fata, Circolo Artistico Culturale, Bologna

*Zeichen setzen durch Zeichen. Marcel Broodthaers. Die gesamte Graphik*, Kunstverein Hamburg, Amburgo

*Marcel Broodthaers*, Kunstforeningen, Copenhagen

*Marcel Broodthaers*, Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf

1980

*Marcel Broodthaers*, Tate Gallery, Londra

*Proverbe, Works and Editions, Marcel Broodthaers*, Michael Werner Gallery, Colonia

*Marcel Broodthaers*, Wallraf-Richartz Museum, Museum Ludwig, Colonia

1981

*Marcel Broodthaers*, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

*La bataille de Waterloo*, proiezione del film di Marcel Broodthaers e esposizione di documenti, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles

*Marcel Broodthaers, Collected Editions*, John Gibson Gallery, New York

*M.B., Books and Documents, Post-Scriptum*, Ghent

1982

*Marcel Broodthaers 1924-1976*, Kunsthalle, Berna; proiezioni di film, Cinéma Movie1, Berna

*Marcel Broodthaers*, Moderna Museet, Stoccolma

*Marcel Broodthaers, Multiples-Printings, Photographs, Drawings, Objects, Slides Projections, Films and the First Complete Exhibition of the Books (1957-1975)*, Marian Goodman Gallery, New York

*Marcel Broodthaers, Drawings and Graphics*, John Gibson Gallery, New York

*Marcel Broodthaers*, Galleria d'Anna D'Ascanio, Roma

*Marcel Broodthaers, Photographies et Éditions. Projection de diapositive Bateau Tableau*, Galerie Marika Malacorda, Ginevra

*Marcel Broodthaers, Projection de 10 films*, Galerie Chantal Crousel, Cinéma La Pagode, Parigi

*Éditions et exposition complète des livres (1957-1975)*, Galerie Gillespie-Laage-Salomon, Parigi

*Marcel Broodthaers*, Galerie Isy Brachot, Parigi

*Die Bücher und andere Arbeiten*, Michael Werner Gallery, Colonia

*Marcel Broodthaers, Portfolio of 17 Photographs : 16 Portraits (1957-1967) and One*

*Self-portrait (1974)*, Marian Goodman Gallery, New York

1984

*Marcel Broodthaers*, Sabine Knust, Monaco

*Marcel Broodthaers*, Mary Boone Gallery, Michael Werner, New York

*L'Éntrée de l'exposition, Marcel Broodthaers*, Michael Werner Gallery, Colonia

*Marcel Broodthaers*, Maria Goodman Gallery, New York

1985

*Marcel Broodthaers, Fotografische Bildnisse*, Neue Galerie der Stadt, Linz ; Wolfgang Gurlitt Museum, Linz ; Österreichische Fotogalerie im Rahmen der Salzburger Landessammlungen Rupertinum, Salisburgo; Österreichische Fotoarchiv, Museum moderner Kunst, Vienna ; Kulturhaus der Stadt, Graz

*Marcel Broodthaers*, Galerie Banque Bruxelles Lambert (BBL), Anversa

1986

*Marcel Broodthaers, Selected Editions*, John Gibson Gallery, New York

*Marcel Broodthaers, L'Éntrée de l'exposition 1974*, Galerie Gillespie-Laage-Salomon, Parigi

*Marcel Broodthaers*, Michael Werner Gallery, New York

*Marcel Broodthaers*, Marian Goodman Gallery, New York

1987

*Marcel Broodthaers, The Complete Prints*, Florizoone Fine Art, Nieuport

*Marcel Broodthaers*, Galerie Isy Branchot, Parigi e Bruxelles

*Marcel Broodthaers Graphics*, Galerie Le Cadre, Hong Kong

*Marcel Broodthaers*, Musée d'Ixelles, Bruxelles

*Filme von Marcel Broodthaers*, Kunstmuseum, Düsseldorf

*L'Éntrée de l'exposition/ Marcel Broodthaers in Zuid-Limburg-Fotos 1961-1970*, Bonnefantemuseum, Maastricht

*Concernant la vente d'un kilo d'or fin en lingot*, Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf

*Marcel Broodthaers*, Galerie & Éditions Stahli, Zurigo

1988

*Marcel Broodthaers*, Academie van Eyck, Masstricht

*Marcel Broodthaers*, Musée St-Pierre, Musée d'Art Contemporain, Lione

*Marcel Broodthaers*, Galerie Watari, Tokyo

*Marcel Broodthaers, Le Salon Noir 1966*, Galerie Ronny Van De Velde & Co, Anversa

1989

*Marcel Broodthaers, L'œuvre graphique complète et les livres*, Galerie Jos Jamar, Knokke-Duinbergen

*Das grafische Werk-Bücher*, Daad Galerie, Berlino

*Marcel Broodthaers*, Walker Art Center, Minneapolis

*The Complete Plaques*, Galerie Mary Boone, New York

*Marcel Broodthaers*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles

1990

*Marcel Broodthaers*, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh

*Marcel Broodthaers, Kunst kennt keine Grenze*, Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf

*Marcel Broodthaers, Photographics Works 1961-1975*, Sander Gallery, New York

*Marcel Broodthaers*, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach

*L'Invitation au Voyage, Marcel Broodthaers*, Expororium Vrije Universiteit, Amsterdam

*Marcel Broodthaers*, Galerie Isy Branchot, Parigi e Bruxelles

1991

*Marcel Broodthaers*, Anthology Film Archives, New York

*Marcel Broodthaers*, Galerie Karlheinz Meyer, Karlsruhe

*Marcel Broodthaers, The Complete Prints*, Michael Werner Gallery, New York

*Marcel Broodthaers, L'œuvre graphiques, 1964-1975*, Centre genevois de gravure contemporaine, Ginevra ; presentazione di film, Théâtre Saint-Gervais, *Le Cinéma de Marcel Broodthaers*, MJC, Ginevra

*Marcel Broodthaers, Editionen*, Michael Werner Gallery, Colonia

*L'Architecte est absent – la Maçon, Marcel Broodthaers*, Fondation pour l'Architecture, Bruxelles

*Marcel Broodthaers*, Galerie nationale du Jeu de Paume, Parigi

1992

*Marcel Broodthaers*, Museo Nacional Reina Sofia, Madrid

*Marcel Broodthaers*, Kunstraum, Monaco

*Filme von Broodthaers, Filmmuseum*, Stadtmuseum, Monaco

*Marcel Broodthaers, das Grafische Werk*, Galerie Daniel Blau, Monaco

*Marcel Broodthaers, Slide projections*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven

*Marcel Broodthaers*, Galerie Ronny Van De Velde, Anvers et Cinema Cartoon's,

Anversa

*Marcel Broodthaers, Complete Prints and Multiples*, Institute of Contemporary Arts, Londra

*Marcel Broodthaers*, Galerie Jule Kewenig, Frechen-Bachem

*Marcel Broodthaers, Diawerken : projection sur caisse, 1968, Gulliver, 1973-1974, Ombres chinoises, 1975*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven

1993

*Marcel Broodthaers, Complete Prints and Editions*, Norfolk Institute of Art and Design, Norwich Gallery

*Marcel Broodthaers, Diawerken : projection, 1971, Images d'Épinal, 1974*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven

*Sign & Emblems, Marcel Broodthaers, Complete prints and editions*, The Museum of Modern Art, Oxford

*Marcel Broodthaers, Diawerken : Bateau Tableau*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven

1994

*Marcel Broodthaers, La Salle Blanche, l'ensemble des Plaques et l'Entrée de l'exposition, 22<sup>a</sup> Bienal Internacional*, San Paolo

*Filme von Marcel Broodthaers*, Künstlerhaus Betanien, Berlino

*Un Jardin d'Hiver, Marcel Broodthaers*, Galerie Jule Kewenig, Frechen-Bachem

1995

*Marcel Broodthaers, Photographic Works*, Sander Gallery, New York

*Works on Paper by Marcel Broodthaers*, Michael Werner Gallery, New York

*Marcel Broodthaers*, Galerie Daniel Buchholz, Colonia

*Correspondances, Werke 1963 bis 1975, Marcel Broodthaers*, Galerie Hauser & Wirth, Zurigo

*Het Broodthaerskabinet*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven

*Marcel Broodthaers, En mémoires*, Wolfgang Wittrock Kunsthandel, Düsseldorf

*The Section Publicité of the Musée d'Art moderne, Département des Aigles by Marcel Broodthaers*, Marian Goodman Gallery, New York

*Marcel Broodthaers, Films*, Films Archives, New York

*Marcel Broodthaers, Correspondances*, David Zwirner Gallery, New York

*Marcel Broodthaers, Films*, Films Archives, New York

*Marcel Broodthaers, Correspondance*, David Zwirner Gallery, New York

*Marcel Broodthaers – The Complete Editions*, Arts Club, Chicago



1996

*Marcel Broodthaers, Graphik und Bücher*, Sprengel Museum, Hannover

*Le projections des diapositives, l'œuvre graphique complète et les livres de Marcel Broodthaers*, Marian Goodman Gallery, New York

*Marcel Broodthaers, Graphik und Bücher*, Städtische Galerie, Göppingen

1997

*Cinéma, Marcel Broodthaers*, Fundació Antoni Tàpies, Barcellona

*Marcel Broodthaers, Poesie und/ oder Kunst*, Neues Museum Weserburg, Breme

*Cinéma, Marcel Broodthaers*, Kunsthalle Düsseldorf

*Literarische Ausstellung um Mallarmé von Marcel Broodthaers*, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach

*a b c, Marcel Broodthaers*, Galerie Rainer Borgemeister, Berlino

*Marcel Broodthaers*, Galerie des Beaux-Arts Galerji, Bruxelles

*Marcel Broodthaers*, Marian Goodman Gallery, New York

*En lisant la Lorelai, Marcel Broodthaers*, MAMCO, Musée d'Art Moderne et Contemporain, Ginevra

*Cinéma, Marcel Broodthaers*, Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela

*Marcel Broodthaers, Projection*, Galerie Erna Hécey, Lussemburgo

1998

*Cinéma, Marcel Broodthaers*, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Staatliche Museen zu Berlin, Berlino

*Histoire de Référence(s), Projection de films, Marcel Broodthaers*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles

*Marcel Broodthaers*, Groeningemuseum, Bruges

1999

*Exploding Cinema, its Installations. Marcel Broodthaers, Section Cinéma*, The International Film Festival Rotterdam ; Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

*Marcel Broodthaers, Complete Work of Prints and Books*, Michael Werner Gallery, New York

2000

*Films By Marcel Broodthaers*, Project Arts Centre, Dublino

*Voyage en mar du Nord, Marcel Broodthaers*, Fort Napoléon, Artival Oostende

2001

*Marcel Broodthaers*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles

*Marcel Broodthaers, Le Corbeau et le Renard*, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Berlino

*Marcel Broodthaers*, Sint-Pietersabdij, Ghent

2003

*Marcel Broodthaers*, Kunsthalle Wien, Vienna

*Textes et Photos, Marcel Broodthaers*, Die Photographische Sammlung /SK Stiftung Kultur, Colonia

2004

*Marcel Broodthaers, Slide Projections*, Fordham, Londra ; *Film*, The Rio Cinema, Londra

2005

*Textes et Photos, Marcel Broodthaers*, Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbona

2006

*Pense-Bête, Extra : Marcel Broodthaers, S.M.A.K.*, Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Ghent

2007

*Décor. A Conquest by Marcel Broodthaers*, Galerie de France nell'ambito di *Michael Werner, une saison à Paris 2007*, Parigi

*La Bataille de Waterloo et 11 autres films de Marcel Broodthaers*, Cinéma MK2 Beaubourg, Parigi

*Décor. A Conquest by Marcel Broodthaers*, Michael Werner Gallery, New York

2008

*Marcel Broodthaers*, Milton Keynes Gallery, Central Milton Keynes, Buckinghamshire

*Décor. A Conquest by Marcel Broodthaers*, Arts Club Chicago

2009

*A Voyage on the North Sea, London 1974, Marcel Broodthaers*, Specific Object Gallery, New York

2010

*Marcel Broodthaers*, Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles

*Section Cinéma, Marcel Broodthaers*, Marian Goodman Gallery, New York

*Major Works by Marcel Broodthaers*, Michael Werner Gallery, New York

*Marcel Broodthaers, Col.lecciò d'obra gràfica i llibres*, Galeria Kewenig, Palma de Maiorca

2011

*Marcel. Het Broodthaers kabinet. L'inventaire*, S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Ghent

2012

*Marcel Broodthaers, L'espace de l'écriture*, MAMbo, Museo d'Arte Moderna, Bologna

*Marcel Broodthaers Wilhelmshöhe, Herkules mit Kaskaden, Found film footage 16 mm from 1972*, Marian Goodman Gallery, Documenta, Kassel

*Cinéma Modèle, Marcel Broodthaers*, Kunstmuseum Winterthur

*Marcel Broodthaers, The Complete Prints and Books*, Galerie Ronny Van de velde, Knolke-Le-Zoute

*Marcel Broodthaers*, Michael Werner Gallery, Londra

2014

*Marcel Broodthaers. Décor: A Conquest and Bricks: 1966-1975*, Michael Werner Gallery, Londra

*Marcel Broodthaers: Décor: A Conquest*, Aspen Art Museum, Aspen

*Le Corbeau et le Renard: Revolt of Language with Marcel Broodthaers*, Kunstmuseum Basel. Basilea

*Words, Things and Concepts*, Akbank Sanat, Istanbul

2015

*Marcel Broodthaers. Musée d'Art Moderne-Département des Aigles*, La Monnaie des Paris, Parigi

*Marcel Broodthaers*, Fridericianum, Kassel, Germany

*Carte du monde poétique : Films, works and documents of Marcel Broodthaers* Herbert Foundation, Gand

*Marcel Broodthaers: Poet and Artist*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven

2016

*Marcel Broodthaers: A Retrospective*, MoMA, New York

*Marcel Broodthaers : Una retrospettiva*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Barcellona

*Marcel Broodthaers*, Marian Goodman Gallery, New York

### **Libri :**

*Mon Livre d'ogre*, Édition à l'Enseigne de l'Arquebuse du Silence, Ostenda, 1957

*Minuit*, George Houyoux editore, Bruxelles, 1960

*La Bête noire*, stampa tipografica per conto dell'autore, Bruxelles, 1961

*Pense-Bête*, stampa tipografica per conto dell'autore, Bruxelles, 1964

*Phantomas*, numero speciale della rivista omonima, 13 anno, n. 62, Bruxelles, 1966

*Vingt ans après*, Richard Lucas editore, Bruxelles, 1969

*Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image*, Wide White Space Gallery, Michael Werner Gallery, Antwerpen/Köln, 1969

mtl 18/5/72-17/6/72 (L'art comme art de vendre), Galerie MTL, Bruxelles, 1972

*Cahiers*, 1972, manoscritti originali

*Plan vert. La porte est ouverte*, Michael Werner Gallery, Köln, 1972

*Magie. Art et Politique*, Multiplicata, Paris, 1973

*Jeter du poisson sur le marché de Cologne*, Michael Werner Gallery, Köln, 1973

*Charles Baudelaire. Je hais le mouvement qui déplace les lignes*, Édition Hossmann, Hamburg, 1973

*A Voyage on the North Sea*, Petersburg Press, London, 1973

*Un Voyage en mer du Nord*, Hossmann/ Petersburg Press, Bruxelles/London 1973

*Eine Reise auf der Nordsee*, M. Dumont-Schauberg/Petersburg Press, Köln/London, 1973

*C'était comme une semaine de bonté*, Galerie Thomas Borgmann, Köln, 1974

*Un Jardin d'Hiver*, Société des Expositions/ Petersburg Press, Bruxelles/London, 1974

*Charles Baudelaire. Pauvre Belgique*, Parigi, 1974

*La Séance. Racisme végétal. Film de Marcel Broodthaers*, B.H.D. Buchloh, Köln, 1974

*En lisant la Lorelei : Wie ich die Lorelei gelesen habe*, Galerie Heiner Friedrich/Yvon Lambert, München/Paris

*La Conquête de l'espace*, Lebeer Hossmann, Bruxelles, 1975

### **Lettres ouvertes:**

*À mes amis*, Bruxelles, avril 1968, *Lettre Ouverte* indirizzata all'editore di Art International a ai direttori della I Biennale di Legnano.

*À mes amis*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 7 giugno 1968, *Lettre Ouverte*

*À mes amis*, Kassel, 27 juin 1968, *Lettre Ouverte*

*À mes amis*, Bruxelles, 14 juillet 1968, *Lettre Ouverte* « *Mon cher Beuys* »

*Ouverture*, Ostende, 7 septembre 1968, *Lettre Ouverte* al Cabinet des Ministres de la Culture.

*À mes amis*, Département des Aigles, Düsseldorf, 19 septembre 1968, *Lettre Ouverte* « *Museum* ».

*À mes amis*, Paris, octobre 1968. *Lettre Ouverte*, invito alla Librairie Saint Germain des Prés, *Lettre Ouverte*.

Anvers, 11 octobre 1968, *Lettre Ouverte*.

*Cher Amis*, Département des Aigles, Paris, 29 novembre 1968, *Lettre Ouverte*.

*Mon cher Kasper [könig]*, Département des Aigles, Bruxelles, 9 mai 1969, *Lettre Ouverte*.

*Cher Amis*, Département des Aigles, Anvers, 10 mai 1969, *Lettre Ouverte*.

*Mon cher Jacques [Charlie]*, Département des Aigles, Bruxelles, 21 juillet 1969, *Lettre Ouverte*.

*Cher Monsieur*, Musée d'Art Moderne, Section XIXe siècle, Département des Aigles, Bruxelles, 25 août 1969, *Lettre Ouverte*.

*Mon cher [Jörg] Immendorf*, Département des Aigles, Anvers, 29 septembre 1969, *Lettre ouverte*.

*Mon Cher [David] Lamelas*, Musée d'Art Moderne, Section Littéraire, Département des Aigles, Bruxelles, 31 octobre 1969, *Lettre ouverte*.

*Mon Cher [David] Lamelas*, Musée d'Art Moderne, Section Littéraire, Département des Aigles, Bruxelles, 23 novembre 1969, *Lettre ouverte*.

*Cher amis*, Anvers, 2 décembre 1969, *Lettre ouverte*.

*Mon cher Beuys*, Düsseldorf, 28 septembre 1972, *Lettre ouverte*.

*Monsieur le Directeur [of the Wallraf-Richartz-Museum]*, Berlin, 30 juillet 1974, *Lettre ouverte*.

*Lettre ouverte à Messieurs les Sénateurs de la Ville de Berlin*, Berlin, [automne 1974], *Lettre ouverte*.

### **Cataloghi delle mostre :**

*Moules Œufs Frites Pots Charbon*, Wide White Space Gallery, Anversa, 1966

Marcel Broodt(h)aers

*Marcel Broodt(h)aers/Court Circuit*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1967

*Le Corbeau et le Renard*, Wide White Space Gallery, Antwerpen, 1968

*mtl*, 13/3/70-14/4/70, Galerie MTL, Bruxelles, 1970

*Film als Objekt - Objekt als Film*, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach, 1971

*Museum. Musée d'Art Moderne. Département des Aigles, Section des Figures (Der Adler vom Oligozan bis Heute)*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 1972

*La porte est ouverte. 27-8-1901 M.B. M.B. M.B. ...*, Michael Werner Gallery, Köln, 1971

*Marcel Broodthaers Rétrospective*, Art & Project, Amsterdam, 1973

*Moules Œufs Frites Pots Charbon Perroquets*, Wide White Space Gallery, Anversa, 1974

*Catalogue/Catalogus*, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1974

*Éloge du Sujet*, Kunstmuseum, Bâle, 1974

*Invitation pour une exposition bourgeoise - Das Wort Film (Le Mot Film)*, Nationalgalerie, Berlin, 1975

*Le Privilège de l'Art*, Museum of Modern Art, Oxford, 1975

*L'Angélus de Daumier*, Centre national d'Art contemporain, Paris, 1975

*Decor. A conquest by Marcel Broodthaers*, Institute of Contemporary Arts, ICA, London, 1975.

*« The Battle of Waterloo » by Marcel Broodthaers and Other Films*, Tate Gallery, London, 1977

*Marcel Broodthaers Books Editions Films*, New 57, Gallery, Edinburgh, 1977

*Marcel Broodthaers, Editionem (1964-1975)*, Galerie Heiner Friedrich, München, 1978

*Marcel Broodthaers 1924-1976*, Galerie Isy Brachot, Bruxelles, 1978

*De Vree, F. Marcel Broodthaers, Marcel Broodthaers*, Manteau Marginaal, Elsevier Manteau, Bruxelles, 1979

*Marcel Broodthaers*, Tate Gallery, London, 1980

*Marcel Broodthaers, Proverbe*, Michael Werner Gallerie, Köln, 1980

*Marcel Broodthaers*, Marian Goodman Gallery, New York, 1984

*Marcel Broodthaers*, Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig, Köln, 1980

*Marcel Broodthaers, 28.1.1924-28.1.1976*, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 1981

*Marcel Broodthaers, La Bataille de Waterloo*, Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles 1981

*Marcel Broodthaers, 1924-1976*, Moderna Museet, Stockholm, 1982

*Marcel Broodthaers, Catalogue des Livres/ Catalogue of Books/Katalog der Bücher : 1957-1975*, Michael Werner Gallery, Köln ; Marian Goodman Gallery, New York ; Galerie Gillispie Laage-Salomon, Paris, 1982

*Marcel Broodthaers*, Galerie Isy Brachot, Paris, 1983

*Marcel Broodthaers, L'Entrée de l'exposition*, Michael Werner Gallery, Köln, 1984

*Marcel Broodthaers*, Marian Goodman Gallery, New York, 1984

*Marcel Broodthaers, Œuvre majeures provenant d'une collection privée à Anvers*, vol.I, Yves Gevaert, Bruxelles, 1984

*Marcel Broodthaers*, Mary Boone/ Michael Werner, New York, 1984

*Marcel Broodthaers*, Fotografische Bildnisse, Neue Galerie der Stadt Linz, Linz, 1985

*Marcel Broodthaers*, Galerie BBL, Antwerpen, 1985

*Marcel Broodthaers, Œuvre majeure provenant d'une collection privée à Anvers*, vol.II, Yves Gevaert, Bruxelles, 1986

*Marcel Broodthaers*, Marian Goodman Gallery, New York, 1986

*Marcel Broodthaers*, Michael Werner Gallery, New York, 1986

*Marcel Broodthaers, in Zuid-Limburg (Photographies 1961-1970)*, Bonnefantenmuseum, Maastricht, 1987

*Marcel Broodthaers. Graphics*, Florizoone Fine Arts, Nieuwpoort ; galleria Le Cadre, Hong Kong, 1987

*Marcel Broodthaers*, Galerie Isy Brachot, Paris/Bruxelles, 1987

*Marcel Broodthaers : Ausstellung*, galleria e edizioni Stähli, Zürich, 1987

*Marcel Broodthaers – Writings, Interviews, Photographs*, October 42: Art /Theory/ Criticism /Politics, MIT Press Journal, Cambridge, 1987

*Marcel Broodthaers : Le salon noir 1966*, galleria Ronny Van de Velde, Antwerpen, 1988

*Marcel Broodthaers*, galleria Watari, Tokyo, 1988

*Marcel Broodthaers*, Walker Art Center, Minneapolis, Rizzoli International Publications, New York, 1989

*Marcel Broodthaers : Complete Graphic Work and Books*, galleria Jos Jamar, Knokke – Duinbergen, 1989

De Vree F., *Marcel Broodthaers. Œuvre 1963-1975*, Galerie Isy Brachot, Bruxelles/Paris, 1990

*Marcel Broodthaers. l'œuvre graphique. Essais*, Centre Genevois de gravure contemporaine, Genève, 1991

*Marcel Broodthaers. The Complete Prints*, Michael Werner Gallery, New York, 1991

*Marcel Broodthaers. L'architecture est absent. Le Maçon*, Fondation pour l'architecture, Imschoot/Uitgevers, Bruxelles, 1991

*Marcel Broodthaers, (rétrospective)*, Galerie nationale du Jeu de Paume, Édition du Jeu de Paume/ RMN, Paris, 1991

*Marcel Broodthaers, (rétrospective)*, Museo National Reina Sofia, edizioni Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 1992

*Marcel Broodthaers, Complete Prints and Multiples*, Institutes of Contemporary Arts, London, 1992

*Marcel Broodthaers : l'Ensemble des plaques*, galleria Jule Kewenig, Frechen-Bachen, 1992

Raine J., *Apocopes pour Marcel Broodthaers*, Éditions L'Échoppe, Paris, 1993

*Un jardin d'Hiver, Marcel Broodthaers*, Galerie Jules Kewenig, Köln, 1994

*Marcel Broodthaers, Projections*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1994

- Broodthaers, Interviews & Dialoge 1946-1976*, Kunst heute n.12, a cura di Wifried Dickhoff, Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1994
- Marcel Broodthaers : Interviews & Dialoge 1946-1976, Kunst heute n.12, Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1994*
- Marcel Broodthaers Box*, edizioni Tinaia 9 Verlag, Köln, 1995
- Buchloh B.H.D., *Marcel Broodthaers, Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Publicité*, Marian Goodman Gallery, New York, 1995
- Marcel Broodthaers, Interview with a Cat (CD)*, Marian Goodman Gallery, New York, 1995
- Marcel Broodthaers, abc*, Galerie Rainer Borgemeister, Berlin, 1997
- Marcel Broodthaers, Cinéma*, Kunsthalle, Düsseldorf; Fundació Antoni Tàpies, Barcelona ; Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1997
- Marcel Broodthaers, En lisant la Lorelai*, Éditions MAMCO, Genève, 1997
- Hakkens A. (a cura di), *Marcel Broodthaers aan het woord/par-lui-même*, edizioni Ludion/Flammarion, Gand/Amsterdam, 1998
- Krauss R., *A Voyage on the North Sea : Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, London, 2000. trad.it. Krauss R., *L'arte nell'epoca postmediale. Marcel Broodthaers ad esempio*, Postmedia Books, Milano 2005
- Marcel Broodthaers, Un Voyage en mer du Nord*, Fort Napoléon, Ostend, 2000
- De Bryun E.C.H. , *On the Museum as Film Décor : Marcel Broodthaers and La Bataille de Waterloo*, in *Trans*, n.8, 2000
- Michaud F., *Musée d'art Moderne, Département des Aigles*, estratto dalla rivista *Bec & Ongle*, maggio 2000
- Marcel Broodthaers, Un Voyage à Waterloo (Napoléon 1769-1969)*, edizioni Merz, Gand 2001
- Section Littéraire du Musée d'Art moderne, Département des Aigles, Ceci est une pipe, This is a pipe, Dies ist eine Pfeife, Marcel Broodthaers*, edizione Merz, Gand, 2001
- Folie S., *Gabriele Mackert, Marcel Broodthaers, Politique (poétique)*, Kunsthalle, Wien, 2003
- Marcel Broodthaers, Textes et photos*, Die photographische Sammlung, SK Stiftung Kultur, Steidl Verlag, Göttingen, 2003
- Marcel Broodthaers, Textos e fotografias*, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2005
- Rancière J, *L'Espace des mots : de Mallarmé à Broodthaers*, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Nantes 2005
- Antoine J.-F., *Marcel Broodthaers Moule – Muse – Méduse (un essai critique en sept coups)*, Éditions les Presses du Réel, Dijon, 2006
- Schultz D., *Marcel Broodthaers Strategy and Dialogue*, Peter Lang International Academic Publishers, Bern 2007
- Barker B., Jouffroy A., Gilissen M., *Décor. A Conquest by Marcel Broodthaers, XIXth and XXth Century, London, 1975*, edizioni Michael Werner, New York, 2007



Krauss R., *A Voyage on the North Sea, Broodthaers, das Postmediale*, Diaphanes Verlag, Berlin Zürich, 2008

*Marcel Broodthaers*, Milton Keynes Gallery, Milton Keynes, 2008

Buchloh B.H.D., *Marcel Broodthaers, Section Cinéma Part II*, Marian Goodman Gallery, New York, 2010

*Marcel Broodthaers, La Collection du Musée d'Art Moderne*, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 2010

De Vree F., *Marcel Broodthaers, Marcel Broodthaers*, Nawoord Ludo Bekkers, Voetnoot, Belgica 8, 2011

Von realer Gegenwart, *Marcel Broodthaers heute*, Kunsthalle Düsseldorf, Verlag Walther König, Köln, 2011

*Marcel Broodthaers, project (sur l'art), Nouveaux trucs, nouvelles combines, London 1975*, in *Frize*, n. 142, London, 2011

*Marcel Broodthaers, L'Espace de l'écriture*, MAMbo, Museo d'Arte Moderna di Bologna, Instant Book\_6, Bologna 2012

*Marcel Broodthaers, Cinéma Modèle 1970 du Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, edizioni Kunstmuseum Winterthur, Winterthur, 2012

König, S., *Marcel Broodthaers. Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, Reimer Verlag, Berlin, 2012

*Marcel Broodthaers. The Complete Prints and Books*, edizioni Jan Ceuleers, Antwerpen, 2012

Moure G., *Marcel Broodthaers. Collected Writings*, Ediciones Polígrafa/ MAMbo, Barcellona, 2012

*Reading Cinema, Finding Words : Arts after Marcel Broodthaers*, The National Museum of Modern Art, Kyoto, 2013

*Marcel Broodthaers*, Galerie Michael Werner, London, 2013

*Marcel Broodthaers. Musée d'art Moderne, Département des Aigles*, Beaux Arts Magazine Spéciale Issue, Monnaie de Paris, mai 2015

*Marcel Broodthaers*, Fridericianum, Kassel , Germany 2015

*Carte du monde poétique : Films, works and documents of Marcel Broodthaers*, Herbert Foundation, Gand, 2015

*Marcel Broodthaers*, MoMA, New York, 2015

*The Conquest Of Space: Atlas For The Use Of Artists And The Military*, Limited Edition, MoMA, New York, 2016

#### **Altre pubblicazioni (selezione):**

Broodthaers M., *Un film de Charles Baudelaire* in *Ciné Culture*, Bruxelles, n. 105, février 1974.

*Rene Magritte, Marcel Broodthaers, Panamarenko, Jan Fabre*, The Watari Museum of Contemporary Art, Tokyo, 1991

- Baudson M., Fradcourt, A. (a cura di), *Magritte en compagnie. Du bon usage de l'Irrévérence*, Labor, Bruxelles, 1997
- Harter J., *L'aigle de l'Oligocene à nos jours, Dusseldorf 1972. Musée d'Art Moderne Département des Aigles Section des Figures* in A.A.V.V., *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle*, Du Regard, Paris, 1998
- 50 espèces d'espaces*, Œuvre du Centre Pompidou, Musée national d'Art Moderne, Centre de la Vieille Charité, MAC, Galeries contemporaines des Musées de Marseille, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1998
- L'Envers du décor, dimensions décoratives dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle*, Éditions Musée d'Art moderne de Lille Métropole, Lille 1998
- Belting H., *Das unsichtbare Meisterwerk: die modernen Mythen der Kunst*, Beck, Munchen 1998
- Szeemann H., *La Belgique visionnaire*, Fonds Mercator/Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 2005
- Harten J., Schmidt K., in Merewether C. (a cura di), *The Archive*, Whitechapel, London /MIT Press, Cambridge (MASS), 2006
- La parole nell'arte, Ricerche d'avanguardia nel '900. Dal futurismo a oggi attraverso le collezioni del Mart*, Museo d'Arte Moderna di Trento e Rovereto, Skira, Milano, 2007
- Vertigo - A Century of Multimedia Art, from Futurism to the Web*, MAMbo, Museo d'Arte Moderna di Bologna, Bologna, 2008
- Barker B., *Marcel Broodthaers. Take the risk with me* in *Flash Art International*, november-december 2009
- Adamou N., *Décor : A Conquest by Marcel Broodthaers, (La Bataille de Waterloo), 1975, ICA, London*, in *re•bus*, Issue 4 Autumn/Winter 2009
- Elogio del dubbio*, Venezia, Punta della Dogana, Palazzo Grassi, Electa, Milano 2011
- Broodthaers M.P. (a cura di), *Marcel Broodthaers. Livre d'images*, Johan & Levi, Monza, 2013
- Brulhart, N., *Chers amis..., histoire et esthétique du cinéma de Marcel Broodthaers in Décadrage. Cinéma. à travers champs*, <http://www.decadrages.ch/rubrique-suisse/festival>, 2014

