

Università Ca' Foscari Venezia  
Corso di Laurea Magistrale in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni  
Artistici

Tesi di Laurea

**L'Arte della Mediazione. Marcel Broodthaers e  
Harald Szeemann alle origini della curatela moderna**

**Relatore**

Prof. Pietro Jacopo Alessandro Conte

**Correlatrice**

Prof.ssa Cristina Baldacci

**Laureando**

Giacomo Paci 876118

**Anno Accademico**  
2019/2020

## Indice

|  |       |
|--|-------|
| Introduzione   | p. 5  |
| Parte Prima – Marcel Broodthaers   | p. 9  |
| Capitolo I. Capire Marcel Broodthaers attraverso il dibattito artista-curatore         | p. 8  |
| 1. Gli exhibition studies  | p. 8  |
| 2. Il paradigma del curatore contemporaneo “en position de retrait”                    | p. 11 |
| 3. Tornare alle radici. Gli anni '60-'70   |       |
| Pionieri, primi scontri e sovrapposizione dei ruoli                                    | p. 12 |
| 4. Due carriere in parallelo – Broodthaers e Szeemann.                                 |       |
| Una proposta di rilettura  | p. 9  |
| Capitolo II. Marcel Broodthaers. Un'introduzione                                       | p. 15 |
| 1. L'arte in Belgio ai tempi di Broodthaers  | p. 15 |
| 2. I primi anni di attività di Marcel Broodthaers                                      | p. 19 |
| 2.1. La formazione e la carriera di poeta  | p. 19 |
| 2.2. Affacciarsi sul mondo dell'arte   |       |
| Broodthaers giornalista, critico e guida nei musei                                     | p. 22 |
| 2.3. Dalle parole alle immagini. La svolta del '64 e il primo periodo artistico        | p. 26 |
| 2.4. Interagire con il pubblico. Performance e prime mediazioni                        | p. 32 |
| Capitolo III. La mostra come <i>medium</i>   |       |
| Una selezione di mostre di Marcel Broodthaers  | p. 34 |
| 1. <i>Le Corbeau et le Renard</i> (Wide White Space Gallery, Anversa, 1968)            | p. 34 |
| 1.1. Vivacità di Anversa. Beuys, Byars, Broodthaers, Panamarenko alla Wide White Space | p. 42 |
| 2. L'inaugurazione del <i>Musée d'Art Moderne</i>                                      | p. 48 |
| 2.1. Broodthaers curatore nell'ambito del <i>Musée d'Art Moderne</i>                   | p. 52 |

|   |            |
|---|------------|
| 2.2. <i>Section des Figures</i> (Düsseldorf, 1972). Una temporanea oggettivizzazione della finzione | p. 56      |
| 2.3. Marcel Broodthaers e Aby Warburg: fra richiami e parodia                                       | p. 69      |
| 3. Broodthaers e le <i>Projections</i> : curatore di una collezione virtuale                        | p. 79      |
| 4. Broodthaers e i <i>Décors</i> : dedicarsi alle proprie retrospettive                             | p. 86      |
| <br>Parte Seconda – Harald Szeemann   | <br>p. 114 |
| <br>Capitolo I. Harald Szeemann alla Kunsthalle   | <br>p. 114 |
| 1. La formazione e le prime esperienze  | p. 116     |
| 2. La Kunsthalle di Berna. Accenni storici e la nomina di Harald Szeemann                           | p. 119     |
| 3. Le mostre di Szeemann alla Kunsthalle  | p. 123     |
| 3.1. Da <i>Puppen – Marionetten – Schattenspiel</i> a <i>Science-Fiction</i>                        | p. 123     |
| 4. <i>50 Jahre Kunsthalle Bern - 12 Environment</i>   | p. 132     |
| 5. <i>Live in your head - When Attitudes Become Form</i>  | p. 138     |
| <br>Capitolo II. Szeemann curatore indipendente   | <br>p. 156 |
| 1. <i>Agentur für geistige Gastarbeit</i>   | p. 156     |
| 2. <i>Happenings &amp; Fluxus</i>   | p. 159     |
| 3. <i>documenta 5</i>   | p. 168     |
| 4. <i>Il Museum der Obsessionen</i>   | p. 188     |
| 5. <i>Intensive Intentionen</i>   | p. 191     |
| <br>Capitolo III. Gli anni '70  | <br>p. 194 |
| 1. <i>Grossvater: Ein Pionier wie wir</i> (Berna, 16 febbraio - 20 aprile 1974)                     | p. 194     |
| 2. <i>Junggesellenmaschinen / Les machines célibataires</i>   | p. 199     |
| 3. <i>La Mamma</i> – una mostra irrealizzata  | p. 206     |
| 4. <i>Monte Verità</i>  | p. 210     |
| 4.1. Marcel Broodthaers: <i>En Lisant la Lorelei</i>  | p. 219     |
| 5. <i>Der Hang zum Gesamtkunstwerk</i>  | p. 224     |

Conclusioni

p. 227

Bibliografia

p. 236

## Introduzione

La pubblicazione nel 2004 del volume *The Next Documenta Should Be Curated by an Artist*, curato da Jens Hoffmann e nato da una discussione con l'artista tedesco Carsten Höller, ha dimostrato quanto nei primi anni duemila (ma ci si potrebbe riferire anche al secondo decennio del terzo millennio) il dibattito sul rapporto fra artisti e curatori sia ancora aperto. Il quesito su chi abbia la capacità e si debba assumere la responsabilità della mediazione dell'arte sorge con la metamorfosi della stessa in proprietà pubblica, già con l'apertura dei primi musei nel Settecento. Nel XX secolo, con la nascita della figura professionale del curatore, la controversia si traduce in termini contingenti al periodo storico, ma mantiene la forza dell'enigma della sfinge, dell'antica domanda senza risposta. Da qui la volontà di questo elaborato di scavare alle radici del problema, di ritornare a un periodo a cavallo fra gli anni '60 e '70 dove si delinea la fisionomia del moderno sistema dell'arte, per come ancora oggi la si conosce.

Nella società odierna le mostre d'arte sono diventate un fenomeno culturale di massa. Attraggono numeri che fino a cinquant'anni fa sarebbero stati impensabili. Ci si è abituati alle *blockbuster exhibitions*, a un mondo dove il curatore è parte integrante e fondamentale dello *star system* delle arti visive, dell'industria culturale di Adorno e Horkheimer, della società dello spettacolo di Debord. Ma le caratteristiche della sua professione sono ancora parzialmente oscure, come i limiti delle sue prerogative, del suo potere e delle sue responsabilità.

Prendendo come esempi Marcel Broodthaers e Harald Szeemann, un artista che si fa curatore di sé stesso, e un curatore che nella propria attività pionieristica si pone più di una volta in maniera ambigua, (venendo anche accusato pubblicamente di voler fare l'artista), si vuole profilare attraverso un'analisi comparata la questione dello scontro fra creatori e presentatori, nel momento storico in cui l'apparato artistico inizia la trasformazione cui si è appena accennato. Le carriere dei due hanno più di un punto di contatto e verranno studiate in parallelo, evidenziando i momenti in cui esse si intrecciano, e come portino allo sviluppo di un'affinità di pensiero, di una simile sensibilità, e di una serie di interessi condivisi.

Nell'attività di entrambi si noterà un doppio approccio. Pragmatico da un lato, per la volontà di tessere con le mostre un racconto, di realizzare un qualcosa di materiale, di fisico, anche se effimero in quanto circoscritto spazio-temporalmente. E analitico dall'altro lato: la critica istituzionale, di cui Broodthaers e Szeemann scrivono capitoli rilevanti, sarà intesa sia come polemica sullo stato delle cose sia come riflessione sulle modalità di esistenza della realtà museale, sui meccanismi che costituiscono la macchina espositiva.

Nel parallelo fra queste due figure, che così profondamente hanno segnato la propria epoca, si comincerà dalle specificità individuali. Si ricostruirà l'ambiente che li ha formati, partendo da Bruxelles e da Berna, il clima intellettuale nel quale sono cresciuti, il limo culturale da cui hanno tratto profitto per il proprio esordio nel mondo dell'arte. E si vedrà allo stesso tempo l'insieme di personaggi che entrambi conoscono e stimano, per capire quanto la conformità di pensiero emerga anche dalla frequentazione delle stesse cerchie sociali.

Sia Broodthaers sia Szeemann si sono resi protagonisti del proprio tempo per la capacità di lettura sociologica e antropologica della società in cui vivono. Si studierà quindi come il loro interesse per l'attività artistica (che in un caso vuole tradursi in una produzione in prima persona, nell'altro nell'esposizione di opere d'arte altrui), nasca da un interesse per i diversi livelli di funzionamento semiologico delle immagini. Per questo il bisogno di indipendenza e di emancipazione si rivelerà per entrambi di così vitale importanza. Non rinunceranno mai alla propria soggettività, che anche nell'eventuale oggettività dell'indagine emergerà sotto forma di scelte personali e partecipazione attiva. Un metodo che indisporrà gli artisti nei confronti del curatore svizzero, imputato di non attenersi a una presunta neutralità che il suo ruolo richiederebbe.

Broodthaers e Szeemann troveranno nell'esposizione d'arte il mezzo di espressione più consono e funzionale alla propria poetica, soprattutto nelle sue potenzialità narrative. La mostra è un evento che intrattiene e insegna, ma il suo aspetto pedagogico è affrontato dai due in modo diverso, cosa che si dimostrerà decisiva per la differenziazione di artisti e curatori. Ma sarà per entrambi un pretesto per approfondire l'arte come linguaggio e comunicazione.

Come già avvenuto per l'arte performativa, l'arte esposta ha costituito negli anni un patrimonio immateriale. La disciplina degli *exhibition studies* nel momento della sua nascita – relativamente recente – ha dovuto elaborare strumenti teorici per affrontare un'eredità sopravvissuta talvolta con soli racconti e documentazioni scritte. Cercare di rivivificare i ricordi, ricostruire attorno alle tracce materiali rimaste il contesto generale in cui esse erano inserite. Tentativi che negli anni sono stati realizzati, come si vedrà, anche sotto forma di mostre sperimentali, di operazioni meta-curatoriali.

Studiare l'arte come evento sociale, come momento di contatto fra la produzione di uno o più creatori e il pubblico, due mondi con linguaggi e simbologie diverse ma intrecciate, mediate da una figura terza, il curatore, significa affrontare un fenomeno la cui complessità può essere compresa nella sua globalità solo attraverso un approccio interdisciplinare. L'origine di questo elaborato risiede nell'interesse per la ricchezza antropologica dell'attività artistica come parte

fondante della vita collettiva, costante nella sua presenza nei secoli ma tradotta in senso moderno nel XX secolo.

L'aspetto analitico del lavoro di Broodthaers e di Szeemann rispecchia pienamente tale mentalità. Per questo lo studio comparato delle loro figure è paradigmatico per illustrare la genesi di una nuova epoca dell'arte, che entrambi percorrono e cercano di decodificare. In questa sede però l'argomento verrà trattato con un'impronta storico-artistica, tentando di comprendere come i nuovi caratteri della creatività inserita nella società umana influiscano sullo sviluppo della storia dell'arte. Sia per l'artista belga sia per il curatore svizzero si tratterà di esplorare il sostrato culturale e filosofico che ha portato all'elaborazione di un pensiero. Di ricostruire l'universo di riferimenti alla base della loro attività e delle loro scelte, da Magritte a Mallarmé, da Warburg a Panofsky, da Barthes a Cassirer.

L'elaborato è diviso in due parti, una dedicata a Broodthaers e una a Szeemann, ciascuna composta a sua volta da tre capitoli. La prima comincia con una panoramica sullo studio dell'arte esposta e sull'illustrazione delle ambiguità che ancora oggi caratterizzano la figura del curatore. Dal clima intellettuale in cui si forma Broodthaers si procede con la transizione dalle parole alle immagini, dall'attività di poeta alle arti visive, inquadrata in un più generale gioco dei ruoli che l'artista porterà avanti per tutta la propria carriera. Successivamente si presenterà una selezione di mostre, volta a rivelare il suo approccio curatoriale. Uno schema analogo si seguirà per la seconda parte, in cui attraverso un compendio di esibizioni si analizzerà lo sviluppo dell'elaborazione teorica del curatore di Berna, evidenziando i paralleli che di volta in volta si creano con Broodthaers, dagli interessi comuni, come la passione per le arti minori e per le *curiosités* come portatrici, warburghianamente, di un pathos rivelatore, alle similitudini dei loro progetti, primo fra tutti il *Musée d'Art Moderne* nato a Bruxelles nel 1968 e il *Museum der Obsessionen* di Szeemann.

# Parte prima – Marcel Broodthaers

## Capitolo I. Capire Marcel Broodthaers attraverso il dibattito artista-curatore

La carriera artistica di Marcel Broodthaers è stata relativamente breve. 12 anni di produzione su 52 di vita: poco più di un quarto. Ciò nonostante, ha lasciato un'eredità importante: le sue opere funzionano su più livelli, dal plastico al concettuale, e sono state (e continuano ad essere) un punto di riferimento fondamentale per le generazioni successive. In questa prima parte l'artista belga verrà inquadrato con le lenti degli *exhibition studies*, disciplina che si occupa dell'arte in quanto "arte esposta". Broodthaers non è soltanto un produttore di oggetti, ma un narratore, e nel corso degli anni le sue narrazioni si sono realizzate attraverso mostre da lui stesso curate meticolosamente. È sui racconti contenuti in queste mostre e sulle mostre come racconti che ci si vuole soffermare, sia per comprendere la portata delle operazioni broodthaersiane, sia per evidenziare come queste si inseriscano in un preciso momento storico, e come proprio a causa di questa contingenza esse acquistino un ulteriore valore. Siamo fra gli anni '60 e '70, un periodo decisivo per il dibattito sulle diverse specificità di artisti e curatori. Gli artisti e le istituzioni in questi anni si devono confrontare con l'emergenza di alcuni dei pionieri della curatela contemporanea – è comunque importante sottolineare come si stia parlando di arte contemporanea, nel senso di produzione concomitante al periodo di esibizione – e Broodthaers si afferma come figura eminente in questa discussione.

Lo studio della storia dell'arte esposta è una materia giovane, nata negli anni '80 ma sviluppatasi in maniera davvero sistematica a partire dal decennio successivo. Uno sguardo rapido sugli apporti di questa disciplina in merito alla questione che ci interessa potrà favorire un migliore inquadramento della stessa.

### 1. Gli *exhibition studies*

Uno dei leitmotiv di quasi tutti i testi teorici di storia dell'arte esposta, anche dei più recenti, è l'enfasi sulla giovane età della disciplina. «Yet, despite the growing importance of exhibitions, their histories, their structures and their socio-political implications are only now beginning to



be written about and theorized»<sup>1</sup>; «By comparison with art history, aesthetics, ethnography, museum studies and even curatorial studies, exhibition history is a new field, not yet academically entrenched»<sup>2</sup>; «When I began working on exhibition history twenty-five years ago, no one would have predicted that a call for papers to a conference on this subject would attract 110 submissions »<sup>3</sup>.

Lo studio dell'arte come fenomeno che si realizza su un piano sociale, quello della messa in mostra rivolta a un pubblico di spettatori è stato sistematizzato negli ultimi decenni. L'approccio degli *exhibition studies* è interdisciplinare e deriva dalla loro natura polimorfa: per un'analisi dell'arte di questo tipo vengono utilizzati strumenti importati dalla storia dell'arte, dalla sociologia, dalla scienza delle comunicazioni, dall'economia. Uno dei primi obiettivi della disciplina però è la definizione degli attori che rendono possibile una mostra. Jérôme Glicenstein definisce la mostra come un evento di mediazione, nozione che serve a caratterizzare «les opérations de mise en relation d'objets et de personnes en un contexte donné»<sup>4</sup>. In genere quindi si ha uno spazio espositivo, che può essere indipendente, privato o istituzionale, dove vengono esposte le opere di uno o più artisti attraverso la mediazione di una figura terza, il curatore.

Nel momento in cui si cerca di definire più nello specifico queste figure sorgono le prime difficoltà. L'artista crea, lo spazio espositivo accoglie le creazioni, e il mediatore si colloca in una posizione equivoca. Non è alla base dell'attività artistica, ma può intervenire in essa in maniera più o meno rilevante, e presentandola può arrivare a mettere in dubbio l'autorialità dell'opera esposta. Nel corso del XX secolo, quando la professione del curatore è emersa nei suoi tratti più maturi, è nato un confronto acceso fra curatori e artisti che criticavano i primi di estendere troppo le proprie competenze arrogandosi il merito dell'operazione artistica. Molti artisti si sono addirittura proposti come mediatori di sé stessi o di altri colleghi per evitare un intervento altrui che sminuisse il proprio ruolo e hanno trovato talvolta nella mediazione una forma d'arte.

---

<sup>1</sup> «E ancora, nonostante la crescente importanza delle mostre, le loro storie, le loro strutture e le loro implicazioni sociopolitiche iniziano solo ora ad essere descritte e teorizzate». G. Reesa, B. Ferguson, S. Nairne, *Thinking about Exhibitions*, Routledge, Londra-New York 1995, p. 2.

<sup>2</sup> «Paragonate alla storia dell'arte, all'estetica, all'etnografia, agli studi museali e perfino curatoriali, la storia delle esibizioni è una nuova disciplina, non ancora radicata a livello accademico». L. Steeds, *Exhibition*, The MIT Press, Londra 2014, p. 18.

<sup>3</sup> «Quando ho iniziato a lavorare alla storia delle mostre venticinque anni fa, nessuno avrebbe predetto che una richiesta di relazioni per una conferenza sulla materia avrebbe attratto 110 proposte». B. Saou-Dufrène, J. Glicenstein, *Histoire(s) d'Exposition(s)*, Editions Hermann, Parigi 2016, p. 25.

<sup>4</sup> J. Glicenstein, *L'art: une histoire d'expositions*, Presses Universitaires de France, Parigi 2009, p. 85.

Gli studiosi degli *exhibition studies* hanno di conseguenza cercato di tracciare un confine fra le professioni, riconoscendo a ciascuna la propria specificità. Robert Storr scrive: «In sum, the exhibition organizer occupies, or should occupy a position analogous to that of a film director who works collaboratively with everyone else involved in the process of making a movie, but who is assured, in spite of all contrary pressures, of final cut»<sup>5</sup>. Un'altra definizione che si può citare è quella di Alison Green: «The curator is an 'agent' whose signature activities are movement and mediation, which distinguish him or her from a specialist, who builds disciplines or institutional structures»<sup>6</sup>.

Già da queste semplici definizioni del ruolo di curatore emergono le equivocità di questa professione: definito come 'agente', 'mediatore', 'regista', la sua partecipazione nell'attività dell'artista è continuamente in discussione per entità ed esplicitezza. L'apporto più importante degli *exhibition studies* a riguardo è l'aver sottolineato come quella dell'organizzatore di mostre (il curatore) non sia una figura neutrale. Presentare significa sempre intervenire in maniera soggettiva, seppure involontariamente o in buona fede: operare delle scelte relative alle opere da mostrare, alla loro disposizione nello spazio e all'enfasi data a una o più delle suddette, significa sempre snaturare, anche in minima parte, il lavoro dell'artista. Perché così facendo si interviene sul lavoro del creatore, e si usano le sue opere per creare una narrazione che può essere più o meno condivisa dall'autore.

Una mostra riflette la soggettività del suo ideatore e realizzatore, ne può essere considerata un'opera a tutti gli effetti, e il confine che divide artisti e curatori è labile e facilmente travalicabile, come dimostrato dagli esperti degli *exhibition studies* attraverso l'analisi della storia dell'arte esposta nel XX secolo. Ci si può quindi porre la domanda: evidenziate le criticità di questa professione, i curatori contemporanei sono entrati in una fase matura dell'evoluzione della loro figura professionale, in cui viene ricercata la più effettiva neutralità possibile, perché le opere d'arte possano esprimersi nella maniera più pura, a discapito della mediazione che le accompagna?

---

<sup>5</sup> «In definitiva, l'organizzatore di mostre occupa, o dovrebbe occupare, una posizione analoga a quella di un regista che lavora in collaborazione con tutti coloro che sono coinvolti nel processo di creazione di un film, ma a cui è assicurato, a dispetto di qualsiasi pressione, il taglio finale». Robert Storr, "Show and Tell", in *What makes a great exhibition?*, materiali a c. di P. Marincola, Philadelphia Center for arts and heritage, Philadelphia 2006, pp. 14-31, qui p. 16.

<sup>6</sup> «Il curatore è un 'agente' la cui attività consiste nel movimento e nella mediazione, cosa che lo distingue da uno specialista che elabora discipline o strutture istituzionali». A. Green, *When artists curate: contemporary art and the exhibition as medium*, Reaktion books, Londra 2018, p. 15.

## 2. Il paradigma del curatore contemporaneo “en position de retrait”

La critica alle prerogative del curatore può provenire dai curatori stessi. Interrogandosi sull’eredità delle generazioni precedenti, alcuni curatori contemporanei esprimono la volontà di autolimitarsi nel proprio lavoro per non oscurare il lavoro degli artisti, assumendo quella che Glicenstein definisce una “position de retrait”<sup>7</sup>. Ne possiamo considerare qualche esempio. Massimiliano Gioni, che afferma: «As a curator, you’re a diplomat, and the main thing is to listen to the voices of the artists and help realize the exhibition without your own politics getting in the way»<sup>8</sup>. O Hans Ulrich Obrist, che nel suo immenso lavoro di curatela pretende ugualmente di cercare di interferire il meno possibile con il lavoro degli artisti.

Entrambi hanno spesso collaborato con artisti nel corso degli anni. Gioni ha co-curato la Biennale di Berlino nel 2006 insieme a Maurizio Cattelan, dalla cui esperienza afferma di aver «imparato a capire fino a che punto posso avanzare una mia interpretazione senza violare l’opera d’arte»<sup>9</sup>. Obrist invece insieme a Christian Boltanski e a Bertrand Lavier ha ideato il progetto *do it*, una mostra che nelle intenzioni dei suoi inventori dovrebbe avere una durata infinita, riproponendosi nel tempo ogni volta arricchita da interventi e riflessioni di nuovi artisti. Operazioni come queste, così come interventi ancora più equivoci come il *Nano Museum* nel caso di Obrist, un enigmatico museo in miniatura realizzato insieme a Chris Marker, o il *Palazzo Enciclopedico*, la mostra ideata da Gioni per Biennale di Venezia nel 2013, dove il curatore di Busto Arsizio ha secondo molti «costruito la sua cosmologia personale»<sup>10</sup> in un’iniziativa se non altro ambiziosa, dimostrano che il rischio di travalicare il labile confine è sempre presente. E l’enigma dell’ambiguità è ancora insoluto e di difficile risoluzione.

Paolo Baratta, presidente della Fondazione della Biennale di Venezia, ha commentato la scelta di un curatore unico per l’edizione del 2009 nel modo seguente: «un curatore unico può scegliere quali linee percorrere, quali fili tessere, quali fenomeni evidenziare, e può dare unità di lettura alle diverse vie della sua indagine», ponendo l’ennesimo esempio di equivocità in epoca contemporanea<sup>11</sup>. Una pubblicazione emblematica che dimostra quanto la questione sia

---

<sup>7</sup> J. Glicenstein, *L’art: une histoire d’expositions*, cit., p. 79.

<sup>8</sup> «In quanto curatore, sei un ambasciatore, e l’obiettivo maggiore è ascoltare le voci degli artisti e aiutare a realizzare la mostra senza che le tue politiche intervengano». C. Thea, *On curating: interviews with ten international curators*, DAP Distributed Art Publisher, New York 2009, p. 31.

<sup>9</sup> C. Baldacci, *Sogno di sapere tutto: intervista a Massimiliano Gioni sulla 55. Esposizione Internazionale d’Arte*, Fondazione La Biennale di Venezia, Venezia 2013, p. 8.

<sup>10</sup> E. Fontana, *Il Palazzo Enciclopedico*, in “Flash Art”, 20 Luglio 2015, <https://flash---art.it/article/il-palazzo-enciclopedico/>

<sup>11</sup> *Fare Mondi = Making Words 53. Esposizione Internazionale d’Arte*, catalogo a c. di D. Birnbaum e J. Volz, Marsilio, Venezia 2009, p. 10.

ancora aperta è il volume del 2004 *The Next Documenta Should Be Curated by an Artist*, curato da Jens Hoffmann e nato da una discussione dell'*exhibition maker* con l'artista tedesco Carsten Höller, in cui una ventina di artisti intervengono con riflessioni più o meno lunghe sul tema dello scontro fra curatori e artisti.

### **3. Tornare alle radici. Gli anni '60-'70 – pionieri, primi scontri e sovrapposizioni dei ruoli**

Il problema di chi abbia la responsabilità di mediare l'arte sorge proprio nel momento in cui l'idea di *mediare* nasce. Quando l'arte smette di essere una proprietà ad uso esclusivo del privato e nascono i primi musei aperti al pubblico, sorgono i primi conflitti fra artisti e curatori per assicurarsi il posto di intermediari fra l'arte esposta e gli spettatori, con tutti i relativi doveri. Uno dei primi casi rilevanti risale al 1778, quando per riordinare le collezioni del castello del Belvedere di Vienna all'artista già custode Salvator Rosa viene affiancato l'esperto d'arte Christian Van Mechel (decisione che fa irritare non poco il pittore napoletano). Questo esempio settecentesco, a cui se ne potrebbero aggiungere altri, dimostra che nonostante le diverse declinazioni con cui si è posto il problema, la questione di chi abbia una sensibilità maggiore e più atta a 'curare' l'arte fra un professionista e un artista ha accompagnato nei secoli la storia della mediazione dell'arte.

Nel XX secolo ovviamente i modi con cui si pone sono peculiari e contingenti al periodo storico, ma l'eco dell'antica domanda senza risposta risuona sempre. La differenza maggiore si ha con la definizione e professionalizzazione della figura del curatore, in termini ancora oggi decisivi e paradigmatici, che porta a una nuova fase dello scontro. Ecco perché ritornare a quegli anni '60 e '70 e scavare alle radici della problematica può risultare decisivo per comprendere una questione ancora oggi aperta e per inquadrare la portata dell'attività artistica di Marcel Broodthaers, che si inserisce in un quadro storico ben definito.

Si sono citate alcune definizioni di curatore, e si è visto come risulti ancora difficile chiarire i tratti di questa figura. Il primo ostacolo è la distinzione fra il curatore in quanto realizzatore di mostre e le professioni più storicizzate dei vari storici dell'arte, direttori dei musei, critici. E di conseguenza il secondo ostacolo è dato dal fatto che molti dei primi pionieristici curatori che fra gli anni '60 e '70 si impongono nel panorama artistico, come Johannes Cladders, Pontus Hultén, Walter Hopps, provengono da un tipo di formazione che tradizionalmente portava a uno dei preesistenti lavori sopracitati. Essere pionieri nel campo della curatela contemporanea ha significato inventare un mestiere, muoversi all'interno delle istituzioni già esistenti (musei,

gallerie, biennali...) e dichiarare la propria autonomia intellettuale e la propria professionalità specifica.

Il passaggio decisivo è quello da semplice conservatore all'interno di una realtà museale o simile ad autore, realizzatore di mostre. Una figura di riferimento in quel periodo, spesso menzionata dai pionieri citati, è Willem Sandberg, storico direttore dello Stedelijk Museum di Amsterdam, che con la sua veemenza e autorevolezza lega indissolubilmente il museo al proprio nome, fino ad un'identificazione quasi assoluta fra le due entità, e che stima il proprio lavoro così imprescindibile da arrivare ad affermare che «un musée porte l'empreinte de son organisateur puisque c'est lui qui y rassemble ses amours. Le musée impersonnel est un cimetière, les objets y sont déposés et n'y vivent pas. Le vrai musée est un œuvre d'art» fino a dichiarare che lui e solo lui «décidait si quelque chose était une œuvre d'art ou pas»<sup>12</sup>.

Ispirandosi a simili modelli di indipendenza di pensiero, i curatori si sono imposti sulla scena. La pratica prima della concettualizzazione. Si è parlato dei ritardi degli *exhibition studies* rispetto ad una sviluppata storia dell'arte esposta. Per la tematica dei curatori, si può ricorrere ad un'abusata frase hegeliana che può fare chiarezza su quanto è accaduto. «Wenn die Philosophie ihr Grau in Grau malt, dann ist eine Gestalt des Lebens alt geworden, und mit Grau in Grau lässt sie sich nicht verjüngen, sondern nur erkennen; die Eule der Minerva beginnt erst mit der einbrechenden Dämmerung ihren Flug»<sup>13</sup>. Il momento della critica, della concettualizzazione filosofica, viene successivamente all'azione di un gruppo di professionisti dell'arte che in autonomia ha creato, attraverso la prassi, un mestiere *ex novo*.

#### **4. Due carriere in parallelo – Broodthaers e Szeemann. Una proposta di rilettura**

Marcel Broodthaers ha sempre concepito le mostre delle proprie creazioni come vere opere d'arte. L'esibizione in sé, l'unione di prodotti artistici e contesto secondo una certa disposizione va considerata come l'attività più autentica dell'artista belga. Che spesso è stato definito, e si è autodefinito, curatore di sé stesso. E che lo abbia fatto nel periodo di maggiore emergenza della figura del curatore professionista dà al suo lavoro una valenza ulteriore. Perché Broodthaers è

---

<sup>12</sup> «Un museo porta l'impronta del suo organizzatore, dato che è lui che ci riunisce i propri amori. Il museo impersonale è un cimitero, gli oggetti che vi sono depositi non risultano viventi. Il vero museo è un'opera d'arte» [...] «Decideva se qualche cosa era o no un'opera d'arte». J. Glicenstein, *L'art: une histoire d'expositions*, cit., p. 68.

<sup>13</sup> «Quando la filosofia dipinge il suo grigio su grigio, allora una figura della vita è diventata vecchia, e con grigio su grigio essa non si lascia ringiovanire, ma solo riconoscere; la nottola di Minerva comincia solo con il crepuscolo il suo volo». G.W.F. Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse* (1820), Suhrkamp Verlag, Francoforte 2000, p. 15.

stato capace di operare una critica dell'*exhibition maker*, usando il medium della mostra per svelare i meccanismi che si celano dietro l'atto del mediare l'arte.

Quello che si propone in questa sede è uno studio comparato della carriera dell'artista belga e quella del curatore Harald Szeemann, filtrate attraverso una selezione di mostre realizzate negli stessi anni. Due carriere che si sviluppano curiosamente in parallelo, e che al di là delle collaborazioni avvenute negli anni (Broodthaers e Szeemann si conoscono e hanno modo di lavorare più volte insieme), mostrano numerosi punti di contatto interessanti. Da una parte però abbiamo un artista che attraverso l'uso sistematico della mostra come mezzo di espressione artistica segna quella che Rosalind Krauss definisce "età del post-medium"<sup>14</sup>, dall'altra l'*Ausstellungsmacher* (creatore di mostre, come Szeemann stesso amava definirsi) che più di tutti nel secolo scorso ha segnato lo sviluppo della curatela professionista. Due punti di partenza ontologicamente diversi che portano a simili risultati: da questo studio si cercherà di mostrare una connotazione non abbastanza approfondita dell'attività artistica di Broodthaers e approfondire un confronto spesso solo abbozzato.



Da sinistra a destra: Johannes Cladders, Harald Szeemann, Jacques Caumont, Marcel Broodthaers, Documenta 5, Kassel, 1972

---

<sup>14</sup> Si veda il volume: R.E. Krauss, *"A voyage on the North Sea": art in the age of the post-medium condition*, Thames & Hudson, Londra 2009.

## Capitolo II. Marcel Broodthaers. Un'introduzione

### 1. L'arte in Belgio ai tempi di Broodthaers

Marcel Broodthaers nasce a Bruxelles il 28 gennaio 1924. Cresce nell'Europa del secondo grande conflitto, in un paese che vive l'occupazione tedesca fra il '40 e il '44 e una fine della guerra particolarmente aspra (lui stesso partecipa brevemente alla resistenza belga come staffetta). Fa parte di una generazione di giovani che all'uscita dalla guerra vogliono tradurre lo spirito della libertà riconquistata in nuove sperimentazioni artistiche. Broodthaers nel corso della sua carriera, prima di poeta e intellettuale e poi di artista visuale, resterà sempre molto legato al proprio paese, interrogandosi sulla sua storia, sulla sua identità e sul suo ruolo nella ridisegnata geografia mondiale a lui contemporanea. Conoscere il contesto artistico nel quale l'artista belga si forma è di conseguenza un punto di partenza imprescindibile.

Dopo la fine della Seconda guerra mondiale l'eredità più importante, e ancora vivace e attiva, è quella del surrealismo. Diversi raggruppamenti si susseguono negli anni, in seguito a scissioni o distaccamenti in specifiche città. A Bruxelles si forma un primo circolo nel 1926 intorno a Paul Nougé, E.L.T. Mesens et René Magritte; nel 1934 nella regione di Hainaut (in Vallonia) Achille Chavée fonda il gruppo Rottura da cui, al suo ritorno dalla Spagna, dove era andato a combattere nelle Brigate Internazionali, si separerà per creare nel 1938 il 'Groupe surréaliste en Hainaut'<sup>15</sup> che si allinea sulle posizioni del partito comunista dichiarandosi "staliniano". Proprio il rapporto con il partito comunista e le sue esigenze sarà uno dei motivi di scontro più acceso all'interno della corrente surrealista belga, e una delle ragioni del deterioramento dei rapporti fra Magritte e il resto degli artisti.

In particolare, Christian Dotremont aspira a trovare un accordo fra creazione surrealista ed esigenze del partito comunista: fonda nel 1946 la sua rivista *Les deux soeurs*, da cui nasce il manifesto del Surrealismo Rivoluzionario, che sostiene la necessità di un apporto oggettivo e sostanziale del movimento artistico alla causa comunista. Nel trattato *La cause est entendue*, firmato dai surrealisti rivoluzionari francesi e belgi a Parigi il primo luglio 1947, si legge per esempio « le surréalisme, l'expérience et les œuvres surréalistes n'ont de sens que s'ils se développent sur la base et dans le cadre du matérialisme dialectique [...]. Cette absolue détermination du surréalisme par le matérialisme dialectique l'a conduit à prendre conscience de la réalité révolutionnaire et à participer, par les moyens propres à chaque surréaliste, à la

---

<sup>15</sup> M. Draguet, "Cobra: traces et instants – esquisse de chronologie", in *Cobra*, catalogo a c. di P. Adriaens, C. Baldensperger, Hazan, Parigi 2008, pp. 16-97, qui p. 23.

lutte du prolétariat pour son affranchissement »<sup>16</sup>. La nota conclusiva aggiunge inoltre che le tesi pubblicate rappresentano *l'essentiel du surréalisme*, e che chiunque non si riconosca in esse o le tradisca non si può considerare un surrealista.

Negli stessi mesi René Magritte invece si fa promotore del *Surréalisme en plein soleil*, che lui stesso ha ideato: una declinazione della corrente artistica che vuole dare alla Liberazione del dopoguerra la profondità del suo rinnovamento reclamando gioia e piacere («cette joie et ce plaisir qui sont si vulgaires et hors de notre portée, il me semble qu'ils n'appartiennent qu'à nous, qui savons comment on invente les sentiments, de les rendre accessibles pour nous»)<sup>17</sup>. L'idea di Magritte è di rompere con un *surréalisme cristallisé*, freddamente politico, e trasformare il surrealismo in un'arte che possa assicurare al pubblico un piacere nuovo e fondativo. «Contre le pessimisme général, j'oppose la recherche de la joie, du plaisir»<sup>18</sup>. Lo scontro è inevitabile, perché agli occhi dei surrealisti rivoluzionari un tale pensiero non può che significare una riduzione dell'attività artistica a mero decorativismo.

Un secondo tratto fondamentale del surrealismo belga è la sua fisionomia spiccatamente letteraria. Dotremont, Noiret, Havrenne, personaggi di spicco all'interno del movimento, le cui pubblicazioni vengono sponsorizzate dai vari gruppi surrealisti, sono poeti e non pittori. A questo si aggiungono le numerose riviste che vengono curate dai surrealisti belgi, fra cui per esempio *L'Invention Collective* fondata da Magritte e Raoul Ubac, a cui si aggiungono Nougé, Marien e Scutenaire in un vero e proprio circolo, e in un secondo momento Dotremont. La pittura ritornerà ad avere un ruolo egemone in Belgio con il ritorno da Parigi a Bruxelles di Pierre Alechinsky e con la nascita di CoBrA, una delle più interessanti declinazioni europee dell'Espressionismo Astratto, movimento artistico che nell'arco di soli tre anni, fra il 1948 e il 1951, raccoglie numerose personalità fra Copenaghen, Bruxelles e Amsterdam (dove avranno un particolare supporto da Willem Sandberg che nel 1948 organizza una grande mostra allo Stedelijk Museum)<sup>19</sup>. La sigla CoBrA è coniata dallo stesso Dotremont a partire dalle iniziali delle città protagoniste.

---

<sup>16</sup> «Il surrealismo, l'esperienza e le opere surrealiste hanno senso solo se si sviluppano sulla base e nel contesto del materialismo dialettico. [...] Questa assoluta determinazione del surrealismo da parte del materialismo dialettico l'ha condotto a prendere coscienza della realtà rivoluzionaria e a partecipare, attraverso i mezzi propri a ciascun surrealista, alla lotta del proletariato per la sua liberazione». M. Draguet, "Cobra: traces et instants – esquisse de chronologie", cit., p. 39.

<sup>17</sup> «Questa gioia e questo piacere che sono così volgari e fuori dalla nostra portata, mi sembra che non spetti che a noi, che sappiamo come inventare i sentimenti, di renderli accessibili a noi». Ivi, p. 36.

<sup>18</sup> M. Draguet, "Mallarmé «Fig.0»: pièces pour une filiation Magritte-Broodthaers", in *Magritte, Broodthaers & l'Art Contemporain*, catalogo a c. di M. Draguet, Ludion, Anversa 2017, p. 15.

<sup>19</sup>Ivi, p. 71.



Broodthaers interagisce in maniera attiva con i vari protagonisti di questo contesto in pieno fermento post-conflittuale. Dal 1943 al 1951 è membro del partito comunista, e partecipa alle riunioni dei vari gruppi surrealisti. A quelle della *Centrale surréaliste* al Café Parisien di Bruxelles, dove probabilmente incontra per la prima volta Magritte, e alle prime sorte intorno al *Surréalisme révolutionnaire* nel 1947, per cui firma a maggio, salvo poi defilarsi in un secondo momento proprio insieme a Magritte, il manifesto *Pas de quartiers dans la révolution!* Pur partecipando quindi alle iniziative dei surrealisti, di cui condivide l'orientamento politico, Broodthaers propende da subito verso Magritte e le sue scelte: il pittore di Lessines nel 1945 gli dona una copia del poema di Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, un testo che si rivelerà fondamentale per la poetica broodthaersiana, e che creerà un legame mitico fra i due. Presumibilmente Magritte vede in quel giovane, che allora si professa poeta, un punto di rottura con il surrealismo storico che lui stesso voleva superare<sup>20</sup>. La traiettoria personale che segue Broodthaers però lo ricongiungerà a Magritte solo negli anni '60.

È significativo per la formazione di Broodthaers il confronto con un surrealismo belga marcatamente letterario. Dotremont, più vecchio di soli due anni, ha una carriera in parte simile alla sua. Nella sua attività di poeta è ugualmente influenzato da Mallarmé, e abbandonate le istanze politiche rivoluzionarie del surrealismo belga, con la creazione di CoBrA inizia a ragionare sul rapporto fra arti visive e linguaggio. Comincia un dialogo a riguardo con vari artisti e insieme ad Asgern Jorn già nel 1948 realizza le prime "peintures-mots", come testimonia una lettera inviata all'artista Constant: «Nous avons voulu (...automatiquement) mêler organiquement mots et images – et Jorn y a vu une suite des traditions paysannes»<sup>21</sup>. Questo percorso terminerà con l'invenzione dei 'logogrammi', una sorta di forma ibrida fra testo e immagine in cui si congiungono una ricerca sul segno linguistico e una sulla materialità che si esprime attraverso il segno visivo<sup>22</sup>. Broodthaers, con le particolarità del caso, avrà un percorso simile: nel passaggio dalle parole alle immagini il confronto con Dotremont va preso in considerazione.

Non avrà nulla a che vedere con CoBrA invece, ma vive e si forma nei loro stessi ambienti e avrà modo di conoscere bene i loro lavori. In relazione alla mostra di CoBrA *La Fin et les Moyens* (marzo 1949, Palais des Beaux-Arts) commenta nei suoi diari in questo modo (nella traduzione in inglese di G. Moure Cao): «Dot. The very link / between artists who have grouped

---

<sup>20</sup> M. Draguet, "Mallarmé «Fig.0»: pièces pour une filiation Magritte-Broodthaers", cit., p. 21.

<sup>21</sup> «Abbiamo voluto (... automaticamente) unire organicamente parole e immagini – Jorn ci ha visto un seguito delle tradizioni paesaggistiche». N. Aubert, *Christian Dotremont: la conquête du monde par l'image*, L'Harmattan, Parigi 2012, p. 105

<sup>22</sup> Ivi, p. 223.

together in / this era – bodies of / and brings artists to consciousness / Surrealism – abstraction / front against the cold and socialist realism»<sup>23</sup>, riconoscendo a Dotremont (Dot.) un ruolo fondamentale nel rassembleamento dei vari artisti.



Il Manifesto dei Surrealisti Rivoluzionari (1947)



Broodthaers e Magritte a Bruxelles nel 1966

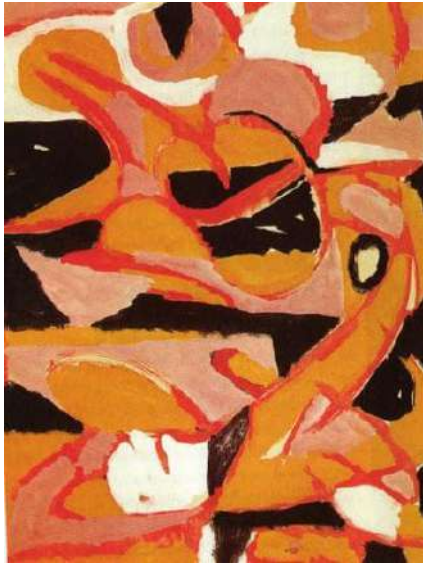


C. Dotremont et A. Jorn, *Je lève, nous rêvons*



1948 C. Dotremont, *Je, quel drôle de mot...* (Logogramme), 1975

<sup>23</sup> «Dot. Il vero collegamento fra artisti che si sono raggruppati in questa era – corpi di – e porta artisti alla coscienza – Surrealismo, astrazione – fronte contro il freddo e socialista realismo». G. Moure Cao, *Marcel Broodthaers: collected writings*, Ediciones Polígrafa, Barcellona 2012, p. 48.



P. Alechinsky, *Exercice de nuit*, 1950



Magritte fotografato nel suo studio da Broodthaers

## 2. I primi anni di attività di Marcel Broodthaers

### 2.1 La formazione e la carriera di poeta

Nel 1942 Broodthaers si iscrive, su pressione della famiglia, alla facoltà di chimica dell'Université libre de Bruxelles (anche se avrebbe preferito studiare storia dell'arte). È un'esperienza che dura solo un anno: abbandonati gli studi lavora per un breve periodo in una banca. È uno dei tanti lavoretti che svolgerà in gioventù, quando la professione di poeta non gli garantisce entrate sufficienti. Inizia a scrivere poesie già nel 1943, e la prima pubblicazione ufficiale risale al 1945, quando sulla rivista poetica di tendenza surrealista *Le Ciel bleu* dà alle stampe il poema *L'Ile sonnante*. Lavora anche come venditore di libri, e in un'occasione si improvvisa banditore d'asta organizzando in una casa ufficiale un'asta di volumi preziosi<sup>24</sup>.

Molte poesie degli anni giovanili mostrano alcuni degli interessi che Broodthaers continuerà a esplorare, con un linguaggio e con modalità diversi, dopo aver deciso di dedicarsi alle arti visive. *Adieu, police!*, pubblicata nell'aprile del 1954 sulla rivista letteraria belga *Phantomas*, contiene in nuce la passione di Broodthaers per il gioco dei ruoli e la falsificazione dell'identità: «Je voulais être joueur d'orgue / dans l'armée du silence / mais je jouai à la marelle / sur la rosée de sang [...] je fus l'épouvantail du commerce [...] je devins Fantômas. / Vêtu d'eau et de guerre, / je grandissais sous le ciel de Paris»<sup>25</sup>. La poesia, che racconta di fantomatici episodi e

<sup>24</sup> M. Compton, "Marcel Broodthaers", in *Marcel Broodthaers (1924-1976)*, catalogo a cura di The Tate Gallery e M. Gilissen Broodthaers, Tate Gallery Publications Department, Londra 1980, pp. 13-25, qui p. 14.

<sup>25</sup> «Volevo essere un suonatore d'organo / nell'esercito del silenzio / ma giocai a campana / sulla rugiada rosa di sangue [...] fui lo spaventapasseri del commercio [...] divenni Fantomas. / Vestito d'acqua e di guerra, / crescevo

cambi di mestiere inventati da Broodthaers, è firmata con tre parole messe tra parentesi, «Château d'If.» (in altri componimenti modificato in “Château d' Af.”): uno pseudonimo o un riferimento alla piccola villa-fortezza che Alexandre Dumas si fece costruire come luogo di lavoro<sup>26</sup>, che letto in inglese suona quasi come “Castello dei Se”, e che aggiunge enigmaticità alla poesia<sup>27</sup>.

*Le Roi Midi* (1954) mostra la sua inclinazione verso l'ironia e lo scherzo: «Le roi Midi a faim dans son / palais perdu / les cuisiniers font grève... Il n'y a plus rien à manger / que les petites princesses / aux cœurs tricotés d'azur. / Tout seul dans son palais le roi Midi / digère. / Tout est losange aux tables de Midi»<sup>28</sup>. È abbastanza chiaro cosa accada alle piccole principesse. *Souvenir d'Espagne* (1954), contenuta nel volume manoscritto di dieci pagine che Broodthaers dedica ai coniugi Bourgoignie (Paul, uno scrittore, e Suzanne, che ospita negli anni alcuni incontri dei surrealisti), svela invece la passione di Broodthaers per il ricorso a riferimenti colti intrecciati: «Mais l'Espagne est là-bas / comme le galop lointain d'un cheval / et ses paysages ensanglantés / pour les fusillades de Goya descendent avec le feu du matin [...] Oui, mon cerveau est à Guernica / et ma langue à Irun la désolée [...] et toi, arrache le pinceau des mains mortes / du Gréco, et peint / Garcia Lorca Saint Sébastien».<sup>29</sup>

In questa prima fase della sua carriera le raccolte più interessanti che pubblica sono tre. *Mon Livre d'Ogre* (1957), una serie di poesie di gusto ermetico, fra cui una in particolare si distingue per come anticipa l'immaginario successivo di Broodthaers artista visuale: «Ô Tristesse, envol des canards sauvages / Viol d'oiseaux au grenier des forêts / Ô Mélancolie aigre château des aigles»<sup>30</sup>. *Minuit* (1960), in cui domina l'evocazione di atmosfere notturne («Les siècles sont rangés dans une boîte d'allumettes. / J'achète. J'ai une pièce de huit. / Le soleil est bleu / à la

---

sotto il cielo di Parigi». S. Sackeroff e T. Velázquez, “Poetry, Photographs, and Films”, in *Marcel Broodthaers – A Retrospective*, catalogo a c. di M.J. Borja-Villel e C. Cherix, MoMA Publications, New York 2015, pp. 52-75, qui p. 58.

<sup>26</sup> Ivi, p. 52.

<sup>27</sup> La poesia è inoltre accompagnata in chiusura da una nota sibillina: «La Rue du Quai est le rendez-vous des vicieux et des joueurs de toute espèce; la jeunesse y passe parfois, histoire de rire, mais n'y va guère» («La via del lungofiume è il luogo d'incontro di peccatori e giocatori d'ogni specie: la gioventù ci passa talvolta, una storia da ridere, ma non ci va quasi»).

<sup>28</sup> «Il re Mezzogiorno ha fame nel suo / palazzo perduto / i cuochi sono in sciopero... non c'è più nulla da mangiare / se non le piccole principesse / dai cuori azzurri lavorati a maglia. / Tutto solo nel suo palazzo il re Mezzogiorno / digerisce / Tutto è losanga ai tavoli di Mezzogiorno». S. Sackeroff e T. Velázquez, “Poetry, Photographs, and Films”, cit., p. 59.

<sup>29</sup> «Ma la Spagna è là / come il galoppo lontano di un cavallo / e i suoi paesaggi sanguinosi / per le fucilate di Goya che discendono col fuoco del mattino [...], sì, il mio cervello è a Guernica / e la mia lingua a Irun la desolata [...] e tu, strappa il pennello dalle mani morte / del Greco, e dipingi / Garcia Lorca, San Sebastiano». G. Moure Cao, *Marcel Broodthaers: collected writings*, cit., p. 47.

<sup>30</sup> «O Tristezza, volo delle oche selvatiche / Violenza sugli uccelli sul soffitto delle foreste / O melancolia aspra castello delle aquile». S. Sackeroff e T. Velázquez, “Poetry, Photographs, and Films”, cit., p. 60.

fenêtre de l'étoile / Minuit danse / avec la fée en vrille / Un peu de vert à l'oreille, je rêve à l'alphabet»<sup>31</sup>.

Il terzo, *Pense-Bête*, viene pubblicato nel 1964. *Pense-Bête* è un'espressione francese che significa "promemoria", ma letteralmente si traduce "pensa-bestia", quindi "pensa stupidamente". I componimenti sono preceduti da un testo scritto dall'autore stesso riguardo al proprio modo di fare poesia. Consapevole del proprio stile enigmatico, il poeta dichiara: «Le gout du secret et la pratique de l'hermétisme, c'est tout un et pour moi, un jeu favori»<sup>32</sup>.

Uno degli aspetti più interessanti di queste pubblicazioni è l'attenzione che Broodthaers presta all'aspetto fisico e alla decorazione dei volumi. Di frequente i versi si dispongono nello spazio con una libertà di memoria mallarmeiana, e sono introdotti da interventi grafici di vari artisti. Nelle prime 33 copie di *Mon Livre d'ogre* (fig. 1) il frontespizio include una litografia colorata di Serge Vandercam (artista membro di CoBrA, che illustrerà pure alcune copie di *Minuit*)<sup>33</sup>. Nel volume *La Bête noire* (1961, fig. 2) invece le poesie sono accompagnate da incisioni di Jan Sanders.



Fig. 1 *Mon Livre d'ogre*, litografia di S. Vandercam

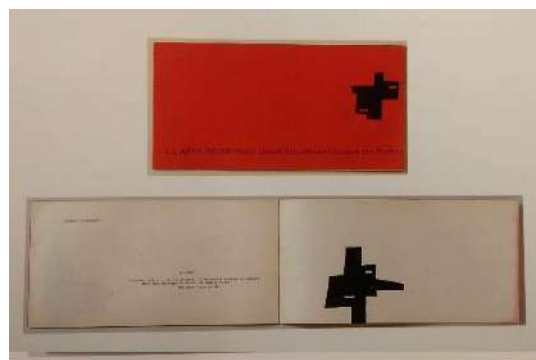


Fig. 2 *La Bête noire*, incisioni di J. Sanders

Ma il caso più eclatante si ha con *Pense-Bête* (fig. 3), pubblicato nello stesso anno in cui Broodthaers decide di diventare artista. Qui è l'autore stesso che realizza in molte copie degli interventi grafici di diverso tipo: impronte digitali timbrate con l'inchiostro (un chiaro rimando ai lavori di Piero Manzoni, che nel 1962 lo aveva autografato come "scultura vivente") e forme geometriche regolari o fantasiose sono abbinati alle poesie, arrivando a coprirle talvolta

<sup>31</sup> Poesia *L'Herbe*: «I secoli sono ordinati in una scatoletta di fiammiferi. / Compro. Ho un pezzo di otto. / Il sole è blu / alla finestra della stella / la Mezzanotte danza / con la fata in vite / Un po' di verde all'orecchio, io sogno l'alfabeto». S. Sackeroff e T. Velázquez, "Poetry, Photographs, and Films", cit., p. 69.

<sup>32</sup> «Il gusto del segreto e la pratica dell'ermetismo, è un tutt'uno per me, un gioco favorito». D. Schultz, *Marcel Broodthaers: strategy and dialogue*, Peter Lang, Oxford Bern Berlin 2007, p. 32.

<sup>33</sup> N. Nobis e W. Meyer, *Marcel Broodthaers: Katalog der Editionen*, Graphik und Bücher, Cantz, Ostfildern 1996, p. 55.

impossibilitandone la lettura. Sono i primi esperimenti di Broodthaers di armonizzazione e dialogo fra arte del linguaggio e arti visive, che si pongono in parallelo alle esperienze contemporanee di Dotremont.

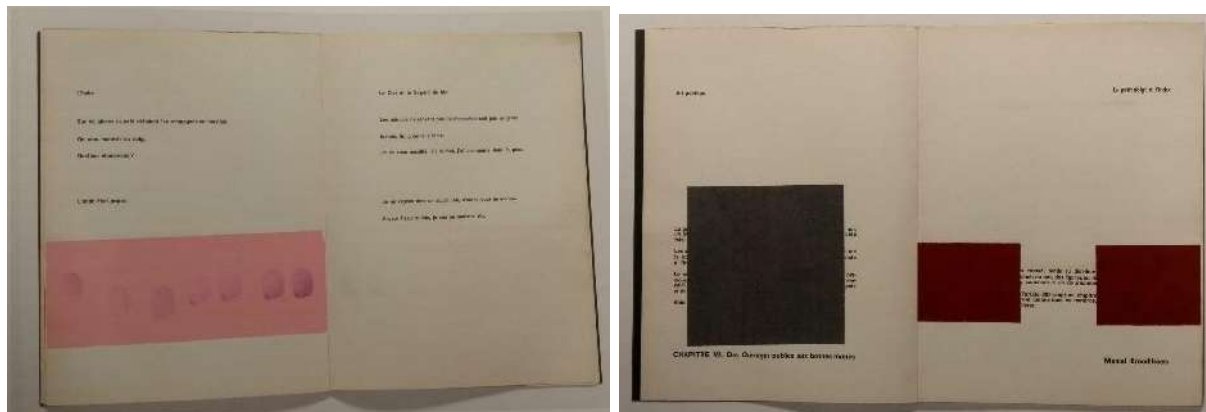


Fig. 3 Interventi grafici su un volume di *Pense-Bête*

## 2.2. Affacciarsi sul mondo dell'arte: Broodthaers giornalista, critico e guida nei musei

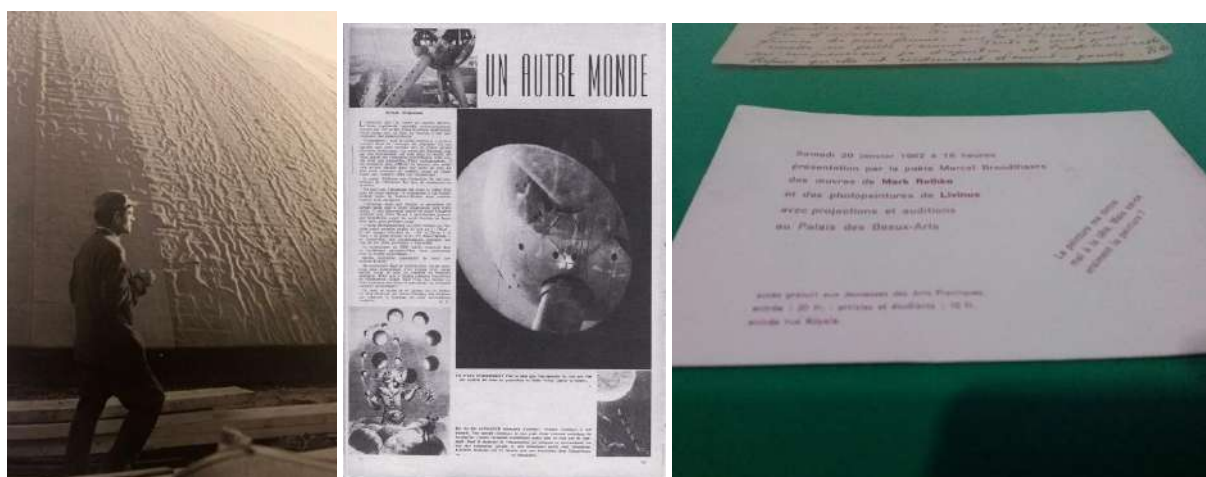
I primi contatti che Broodthaers instaura con il mondo dell'arte nascono da un altro gioco di ruoli, sorto da una sincera curiosità verso i meccanismi dell'apparato culturale e da tentativi di entrare a farne parte in diversi modi.

Nel 1957 si fa assumere come operaio nei cantieri dell'esposizione universale che avrebbe avuto luogo l'anno successivo nella capitale belga. L'obiettivo è realizzare un reportage dall'interno per documentare i lavori e lo spirito della fiera. Viene colpito in particolare dalla costruzione dell'Atomium a Laeken, per cui realizza un reportage fotografico e scrive un articolo pubblicato sulla rivista *Le Patriote Illustré*: «Je pense d'ailleurs que l'intention de ces promoteurs de l'Atomium fut bien de construire un symbole. Tel qu'il est, l'Atomium est aussi le reflet d'un gout de notre époque...»<sup>34</sup>.

Viene in seguito assunto come guida per le esibizioni realizzate dalla fiera nel Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Negli anni successivi farà nuovamente la guida, saltuariamente, per le collezioni del museo. Sono esperienze importanti, in cui per la prima volta si veste del ruolo di mediatore fra l'arte e il pubblico. Negli stessi anni organizza pure dei programmi di proiezioni pubbliche: *L'exploration du monde* nel 1957, che viaggia per numerose città belghe, e *Poésie*

<sup>34</sup> «Penso d'altronde che l'intenzione dei promotori dell'Atomium fosse in realtà di costruire un simbolo. Così com'è, l'Atomium è anche il riflesso di un gusto della nostra epoca...». *Soleil politique – Marcel Broodthaers*, catalogo a c. di L. Beckwé, B. De Baere, L. Dewachter, M. Gilissen Broodthaers e M.P. Broodthaers, MHKA Museum, Anversa 2019, p. 24.

*cinéma*, una selezione che realizza lui stesso<sup>35</sup>. Nel 1962 offre una visita, in qualità di poeta, della mostra al Palais des Beaux-Arts di Rothko e delle *photopeintures* di Livinus, che in un articolo pubblicato nel *Journal des Beaux-Arts* descrive come un *précurseur*, erede di Moholy Nagy e Man Ray, capace di ricreare «l'éclat précieux des tableaux anciens dans cette oeuvre abstraite» unendo ad esso «des couleurs jusqu'ici inédites»<sup>36</sup>. Sull'invito alla visita (fig. 4) era messa in risalto un'ironica affermazione: «la peinture me donne mal à la tête. Mais est-ce vraiment la peinture?»<sup>37</sup>



Broodthaers all'Expo di Bruxelles e il relativo reportage

Fig. 4 Invito alla presentazione su Rothko e Livinus

Sono anni in cui si pone come commentatore: un'attività che gli permette di riflettere a lungo sui diversi *medium*, i mezzi di espressione impiegati nella sua contemporaneità dagli artisti, e di ragionare sul rapporto che questi hanno con l'arte del passato. All'inizio degli anni '60, sempre per il *Journal des Beaux-Arts* di Bruxelles, realizza una serie di reportage da Londra dal titolo *Un poète en voyage... A LONDRES*. Immergendosi nell'atmosfera della capitale londinese, che per la sua vivacità spesso paragona in maniera scherzosa alla situazione ben più tranquilla di Bruxelles, ha modo di visitare numerose gallerie di arte contemporanea. Le descrizioni che ne fa sono sicuramente originali: «C'était le vernissage et à Londres, c'est extraordinaire. On boit beaucoup et personne ne regarde les tableaux, ostensiblement. J'eus alors le courage de quitter Bond Street, j'avais perdu ma peau. Comme un véritable critique, j'ai pu admirer près d'Hyde Park à la galerie One les œuvres de Tamayo. Foule. On y buvait

<sup>35</sup> J.F. Poirier, «Œuvres et expositions 1964-1973», in *Marcel Broodthaers: [exposition]*, catalogo a c. di C. David e V. Dabin, Musée du Jeu de Paume, Parigi 1991, p. 49.

<sup>36</sup> «Lo splendore dei quadri antichi in questa opera astratta, unendo ad essi dei colori mai visti prima d'ora». *Soleil politique – Marcel Broodthaers*, catalogo a c. di L. Beckwé, B. De Baere, L. Dewachter, M. Gilissen Broodthaers e M.P. Broodthaers, cit., p. 66.

<sup>37</sup> «La pittura mi causa mal di testa. Ma è davvero la pittura?».

encore plus qu'à l'I.C.A. Le conservateur de la Tate Gallery en redingote se tenait appuyé sur son parapluie, de l'autre main il tenait un verre»<sup>38</sup>. Spicca in particolare l'espressione «come un vero critico».

Un'altra esperienza fondamentale è la visita nel 1963 alla mostra di Jim Dine alla Galerie d'Aujourd'hui, per cui scrive l'articolo *GARE AU DEFI! Le Pop Art, Jim Dine et l'influence de René Magritte*. Nella recensione dimostra il suo interesse per la corrente della Pop Art, dimostrando di apprezzare in particolare George Segal (che aveva visto alla Galerie Sonnabend) e tracciando in un'interpretazione personale un percorso che da Dada e Magritte arriva alle ultime sperimentazioni Pop. «Ces artistes poursuivent la construction de la route infernale inaugurée par Dada, mouvement international. Eh bien, Vive Dada, Vive Dadapop, Vive Jim Dine»<sup>39</sup>.

L'attività di commentatore (in senso lato) non impedisce a Broodthaers di sperimentare la via della creazione già in questa prima fase della sua carriera. La produzione più significativa è il cortometraggio (di sette minuti) *La Clef de l'Horloge* (fig. 5), un 'poema cinematografico' in onore di Kurt Schwitters. Realizzato in notturna all'interno del Palais des Beaux-Arts nelle sale che ospitavano una mostra sull'artista tedesco, la pellicola mostra un'evidenziazione di alcuni particolari delle opere di Schwitters illuminati nell'oscurità della galleria. La sperimentazione passa attraverso un'assenza di conoscenze tecniche. «He did not have a budget but found a way to make the most of any available resources. Without a tripod he balanced the camera on the shoulder of one of the guards; without lightning he used a torch to highlight the details on the works»<sup>40</sup>.

*La chiave dell'orologio* è un racconto sul passare del tempo, scandito dal ticchettare di un orologio usato come colonna sonora. Broodthaers si interessa alla figura di questo artista che un decennio dopo la morte cominciava a guadagnare fama, e anticipa l'apprezzamento che negli anni '60 ne faranno Rauschenberg e gli artisti del *Nouveau Réalisme*<sup>41</sup>. Sono molti gli aspetti di Schwitters che possono averlo affascinato. La sua doppia identità di artista e poeta (scrive a

---

<sup>38</sup> «Era il vernissage, e a Londra ciò è eccezionale. Si beve molto e nessuno guarda davvero i quadri. Ebbi allora il coraggio di lasciare Bond Street, ci avevo perduto la pelle. Come un vero critico, ho potuto ammirare vicino a Hyde Park alla galleria One le opere di Tamayo. Folla. Si beveva ancora di più che all'I.C.A. Il conservatore della Tate Gallery in completo si teneva appoggiato all'ombrello, nell'altra mano aveva un bicchiere». J.F. Poirier, «Œuvres et expositions 1964-1973», cit., p. 47.

<sup>39</sup> «Questi artisti proseguono la costruzione della strada infernale inaugurata da Dada, movimento internazionale. Ebbene, Viva Dada, Viva Dadapop, Viva Jim Dine». *Soleil politique – Marcel Broodthaers*, catalogo a c. di L. Beckwé, B. De Baere, L. Dewachter, M. Gilissen Broodthaers e M.P. Broodthaers, cit., p. 30.

<sup>40</sup> «Non aveva un budget ma trovò un modo di far rendere al massimo le risorse disponibili. Senza un treppiede bilanciava la telecamera sulla spalla di uno dei guardiani; senza illuminazione usava una torcia per evidenziare i dettagli sulle opere». D. Schultz, *Marcel Broodthaers: strategy and dialogue*, cit., p. 41.

<sup>41</sup> Ibidem.



riguardo: «still very much alive, his work touched me as if by poetry – the film you are about to see...»)42. Le sue sperimentazioni spaziali, per cui negli anni '20 si impone come pioniere delle prime opere-ambiente (Francesco Poli descrive la perdita *Kathedrale des erotischen Elends* - Cattedrale della miseria erotica, fig. 6 - come «un'architettura labirintica caratterizzata dalla presenza di cavità e anfratti, dove secondo logiche associative misteriose si sovrappongono e materializzano in presenza fisiche tracce inconsce, esperienze e ricordi»)43.



Fig. 5 Fotogrammi da *La Claf de l'Horloge*



Fig. 6 K. Schwitters, *Kathedrale des erotischen Elends*, 1933

E il trattamento che Schwitters fa degli oggetti e delle sue sculture. Broodthaers ritorna sull'argomento anni dopo nell'articolo *Die Null-Figur*, in cui si legge:

My father, who I invited to the first showing, was scornful: “I can’t see anything. The film’s all dark”, he said, two or three times [...]. For people of my father’s generation, the objects played the servile role of dashes of color of brushstrokes intended to strengthen the composition. While for me, too, the object was divested of its character, it thereby became the sign of a spoken lyricism [...]. The love for Schwitters was something that my father and I both felt, but in 1957 there was a marked opposition between the figures we derived from him. The first represented certainty, balance, safety. The second, which emphasized the poetic system to the detriment of visual qualities, represented instability, fragility, menace [...]. It is no longer the object that covers the concept but the reverse. And the object is spoken, written or filmed language44.

42 «Ancora molto vivo, il suo lavoro mi ha colpito come poesia – il film che state per vedere...». G. Moure Cao, *Marcel Broodthaers: collected writings*, cit., p. 59.

43 F. Poli, *Mettere in scena l'arte contemporanea: dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, Johan & Levi, Roma 2016, p. 22.

44 «Non posso vedere nulla. Il film è tutto scuro» disse due o tre volte [...] Per le persone della generazione di mio padre, gli oggetti giocano il servile ruolo di colpi di pennello colorati intesi a rafforzare la composizione. Invece per me, l'oggetto era spogliato dal suo carattere, perciò diventa il segno di un liricismo espresso [...] l'amore per Schwitters era qualcosa che mio padre ed io abbiamo sentito, ma nel 1957 c'era una marcata opposizione fra le figure che derivavamo da lui. Per il primo rappresentavano certezza, equilibrio, sicurezza. Il secondo, che empatizzava con il sistema poetico a scapito delle qualità visive, rappresentava instabilità, fragilità, minaccia. Non era più l'oggetto che copriva il concetto ma il contrario. E l'oggetto è il linguaggio parlato, scritto o filmato». G. Moure Cao, *Marcel Broodthaers: collected writings*, cit., p. 66.

Scrive queste parole nel 1971: quattordici anni dopo il film e quando ha ormai alle spalle sette anni di carriera artistica. Per questo è difficile capire se la maturità dei concetti che esprime, capaci in poche parole di cogliere il senso del trattamento dell'oggetto artistico nell'epoca del Pop e del Nouveau Réalisme, corrisponda a quanto aveva pensato nel realizzare il cortometraggio. Ma sicuramente anche in età giovanile aveva intuito, magari più istintivamente, la portata della poetica dell'artista tedesco, come dimostrano le parole che nel '57 accompagnano il cortometraggio: «From wheat fields dotted with poppies and cornflowers / to modern panoramas of cities, my gaze whether circular or / horizontal sees only the night»<sup>45</sup>. La notte nel film di Broodthaers diventa una metafora dell'ode agli scarti come momento crepuscolare ma ancora ricco di poeticità della società umana. La pellicola viene presentata però come 'poema cinematografico': il cinema è ancora per Broodthaers un mezzo linguistico, ma già si preannuncia un indirizzo più plastico.

### **2.3. Dalle parole alle immagini. La svolta del '64 e il primo periodo artistico**

Magritte. Mallarmé. Schwitters. Pop Art. Nouveau Réalisme. Quando Broodthaers decide di diventare artista, abbandonando momentaneamente l'attività di poeta, ha alle spalle quarant'anni di formazione intellettuale, di articolato sostrato culturale, che a livello concettuale gli permettono di raggiungere fin da subito un'originale complessità. Le arti visive lavorano su tutt'altro livello, e Broodthaers ne è consapevole. Imparerà col tempo ad affinare le proprie capacità e a trovare la propria posizione, ma le sue esperienze pregresse rimangono un punto imprescindibile per comprendere a fondo la sua parabola artistica.

Nel 1964, anno della sua prima mostra ufficiale, Broodthaers ha 40 anni e innumerevoli lavori alle spalle<sup>46</sup>. Non proprio un esordiente studente dell'accademia. L'annuncio scritto sull'invito alla Galerie St. Laurent (fig. 7) è programmatico e rende la portata della sua svolta: «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...»<sup>47</sup>. Ho quarant'anni, sono ormai un buono a nulla. Un uomo in piena crisi di mezz'età. Una presentazione studiata a

---

<sup>45</sup> «Dai campi di grano puntinati di papaveri e spighe / ai moderni panorami delle città, dove il mio sguardo circolare o / orizzontale vede solo la notte». G. Moure Cao, *Marcel Broodthaers: collected writings*, cit., p. 58.

<sup>46</sup> Oltre a quelli già citati, nel 1961 passa i tre mesi estivi a lavorare come idraulico e portiere notturno a Parigi, approfittando del tempo libero per esplorare la capitale francese.

<sup>47</sup> «Io pure mi sono domandato se non potessi vendere qualcosa e riuscire nella vita. È ormai da un po' che sono un buono a nulla. Ho ormai quarant'anni...». F. Wilmott e R. Garcia, "Objects", in *Marcel Broodthaers – A Retrospective*, cit., pp. 76-115, qui p. 80.

tavolino, diventata mitica, che racconta la volontà di Broodthaers di svoltare. Come poeta non ha successo, è poco noto, e vuole rimarcare la sua incapacità di vendere.

Al di là del desiderio di creare un racconto, sono diversi i motivi che lo spingono a dedicarsi alle arti visive. In primo luogo, il desiderio di confrontarsi finalmente con un linguaggio che si sviluppa nello spazio reale e non solo in quello mentale o della pagina stampata. Ancora più interessante però è la sua aspirazione a creare un rapporto diretto con il pubblico. In un'intervista in occasione di una mostra del 1974 ritornerà sulla questione: «Jusqu'à ce moment, je vivais pratiquement isolé du point de vue de la communication, mon public étant fictif. Soudain, il devint réel»<sup>48</sup>. Broodthaers comincia a ragionare sul concetto di mediazione nel momento in cui il pubblico si trasforma da gruppo di lettori senza volto a insieme di persone con cui ci si può relazionare direttamente.



Fig. 7 L'invito alla mostra e Broodthaers davanti alla Galerie Laurent



Fig. 8 *Pense-Bête*

La Galerie Saint Laurent è uno spazio espositivo particolare: a metà fra una galleria e una libreria, una mostra organizzata lì richiama alla mente l'installazione di Duchamp e Breton nella vetrina del Gotham Book Mart del 1945. Lo spettatore per arrivare all'esposizione deve attraversare i corridoi con gli scaffali di libri: l'ambiente ideale per un ex-poeta ancora in fase di transizione. Fra le prime sperimentazioni scultoree, spicca *Pense-Bête* (fig. 8): alcune copie invendute del suo ultimo volume di poesie erano incollate da un blocco di gesso a cui si aggiungono due sfere in plastica rosa lucida. «I wanted to free poetry from its ivory tower and therefore I threw it into the wet plaster to make a kind of sculpture out of it»<sup>49</sup> commenterà anni dopo. Le altre opere in mostra, che accompagnano le dichiarazioni già stampate sugli inviti, hanno ugualmente come protagonisti gli oggetti del fascino proibito di Broodthaers: i libri.

<sup>48</sup>«Fino a quel momento, vivevo praticamente isolato dal punto di vista della comunicazione, il mio pubblico era fittizio. Improvvisamente, divenne reale». D. Schultz, *Marcel Broodthaers: strategy and dialogue*, cit., p. 56.

<sup>49</sup>«Volevo liberare la poesia dalla sua torre d'avorio e perciò ci gettai sopra gesso bagnato e la resi una sorta di scultura». R. Garcia e F. Wilmott, "Objects", cit., p. 76.

L'artista esordisce con quanto gli è più familiare, in un rapporto ovidiano di *odi et amo* nei confronti dell'oggetto che aveva segnato i suoi primi quarant'anni di vita e da cui ora cerca faticosamente di allontanarsi.

Nell'intervista già citata del '74 ricorda la reazione del pubblico che lo aveva colpito: «“Tiens, des livres dans du platre! 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. Aucun ne s'est ému de l'interdit». Questa finta reazione di delusione<sup>50</sup> registra il gioco di ambiguità che Broodthaers già da queste prime esperienze sperimenta sulla specificità dei medium. Tratta i libri come oggetti ma si stupisce quando la gente li contempla come tali senza aprirli per leggerli. I primi anni di attività si caratterizzano in seguito proprio per la creazione di sculture-oggetti. Con alcune tematiche ricorrenti.

I colori della bandiera del Belgio sono spesso presenti. Tre esempi. *Fémur d'homme belge* (1964-1965, fig. 9) consiste in un femore dipinto in rosso, giallo e nero, e ha l'aspetto di una parodia del mito della razza e della nazione. Un simile trattamento lo subisce *La Valise belge* (1964, fig. 10), dipinta all'esterno e contenente alcuni oggetti tipicamente belgi<sup>51</sup>. *Les Fouilles (caisses de fouilles restaniennes, fig. 11)*, che fanno riferimento al critico ideatore del movimento del *Nouveau Réalisme*, presenta una serie di fantomatici ritrovamenti archeologici, che nel loro insieme paiono una parodia delle opere di artisti come César, Spoerri o Arman. Broodthaers e Restany si conoscono, e nel '66 l'artista belga avrà l'occasione di esporre alla Galerie J della moglie del critico: oltre a *Les Fouilles*, gli dedicherà un'altra opera, *Un Coup de Fil à Pierre Restany*, in cui gioca sul senso letterale dell'espressione “coup de fil” in francese (“un taglio di filo”, fare una telefonata).

Con gli artisti del *Nouveau Réalisme* condividerà alcune modalità di espressione, ma da un punto di vista concettuale se ne chiamerà sempre fuori, definendosi invece Pop. In un'intervista del '65 afferma: «the Restany movement is rather an acquiescence to the forms of modern civilization. Almost a glorification. They are looking for a new aesthetic, on the scale of the civilization they are living in, while Pop is first of all a stand against it. Rauschenberg keeps on saying that in the United States, every artist is an opponent»<sup>52</sup>. L'interpretazione delle correnti

---

<sup>50</sup>«Toh, dei libri nel gesso! Nessuno ebbe la curiosità di andare a vedere il testo, ignorando se si trattasse della sepoltura di una poesia, di tristezza o di piacere. Nessuno si commosse per quanto era proibito». M. Compton, "Marcel Broodthaers", cit., p. 16.

<sup>51</sup> Una valigia ritorna pure nell'opera *Machine à penser*, in cui una valigia aperta mostra dei barattoli di vetri vuoti contenenti frammenti di carta illeggibili firmati MB.

<sup>52</sup> «Il movimento di Restany è piuttosto una acquiescenza alle forme della civilizzazione moderna. Quasi una glorificazione. Cercano una nuova estetica, sulla scala della civilizzazione in cui vivono. Invece il Pop è prima di tutto una lotta contro di essa. Rauschenberg continua a ripetere che negli Stati Uniti, ogni artista è un oppositore». G. Moure Cao, *Marcel Broodthaers: collected writings*, cit., p. 151.

artistiche a lui contemporanee da parte di Broodthaers è opinabile, ma porta comunque a decisioni precise su come essere artista.

In *Les Fouilles* alcuni frammenti nelle casse sono ancora dipinti con i colori della bandiera belga. Broodthaers insiste sulla propria identità nazionale. Nel momento in cui il Pop americano domina e influisce egemonicamente sulla scena artistica occidentale, dove tanta risonanza hanno le bandiere americane di Jasper Johns o le icone della cultura statunitense rappresentate da Warhol o Lichtenstein, l'artista belga oppone quanto è più proprio al suo paese. Non con spirito nazionalista, ma con grande capacità di autoironia, presentando la propria patria come il piccolo paese spesso provinciale e nato da contingenze storiche del tutto particolari, che lo hanno costretto a riunire gruppi linguistici diversi che difficilmente provano un senso di coesione e di comunità. Dimostra questa attitudine l'intervista immaginaria al corpo imbalsamato di Jeremy Bentham (University College di Londra) del 1974: «“Are you English?” No... I come visit you for a foundation of a university in the States. I am Belgian” “Yes. I see. The new country. The result of the victory of Wellington” “Yes” “I am cold. Close the window please”».<sup>53</sup>



Fig. 9 Femur d'homme belge



Fig. 10 Valise belge



Fig. 11 Les Fouilles (caisses de fouilles restaniennes)



Non c'è solo la bandiera a rappresentare l'identità belga. Nelle opere del primo periodo dominano il carbone, le cozze, le *frites* (in legno), le uova. La “legge del frigorifero” di cui Broodthaers parla in riferimento al Pop Americano<sup>54</sup> tradotta in Belgio. In *Grande Casserole*

<sup>53</sup> «“Sei inglese?” “No... vengo a trovarti per la fondazione di un'università negli Stati Uniti. Sono belga” “Ah, sì. Il nuovo stato. Il risultato della vittoria di Wellington” “Sì” “Ho freddo. Chiudi la finestra”». G. Moure Cao, *Marcel Broodthaers: collected writings*, cit., p. 451.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

(1966, fig. 12) un pentolone nero rigurgita cozze dando l'impressione di essere costantemente sul punto di ebollizione. *Pot Moule Coeur* (1966, fig. 13) è un contenitore in vetro pieno di cozze immerse in una resina trasparente. *Tableau d'oeufs (meilleurs voeux)* del 1966 è un semplice arrangiamento di sei uova su tela (fig. 14), accompagnate da altrettante firme "MB", che ricorda gli *Achrome* di Piero Manzoni realizzati con pagnotte dipinte di bianco. *Petite cage avec des oeufs* (1965-1966) è un chiaro omaggio a *Why not sneeze, Rose Selavy?* del 1921 di Duchamp, mentre *Frites* (fig. 15) è un piatto trionfante di patatine fritte in legno dipinte di nero. Tutto quello che un belga possa mai desiderare.

La riflessione sugli oggetti e sul loro significato nasce dalla lezione del connazionale Magritte, ritrovato a vent'anni dall'incontro del '45 (Magritte visita e apprezza la mostra alla Galerie Laurent nel '64). Le opere di Broodthaers, che si distinguono per il ricorso a materiali organici e naturali (mentre gli artisti Pop si concentrano maggiormente su prodotti di creazione umana, anche se le *Frites* dell'artista belga possono essere accostate alle sculture in cui Claes Oldenburg ricostruisce vivande in cartapesta), sottintendono un significato che va ben oltre l'impatto visivo della facile riconoscibilità degli elementi. Le cozze, le uova, sono tutte contenitori svuotati. Contengono un vuoto, una forma in potenza, e rappresentano per questo la perfezione. La perfezione nella potenzialità e nel fungere da stampo per una forma perfetta (Broodthaers gioca molto sull'ambiguità in francese della parola "moule", che significa sia cozza sia stampo).



Fig. 12 *Grande casserole*



Fig. 13 *Pot Moule Cœur*

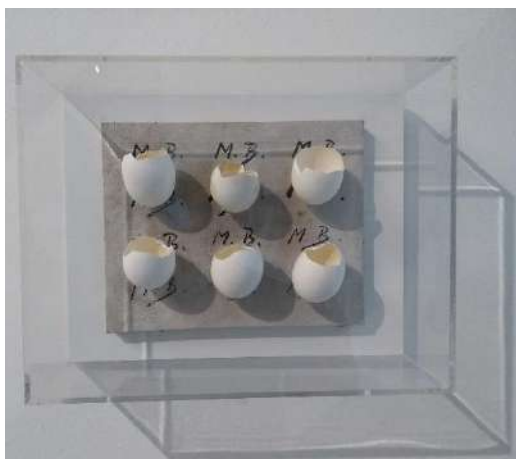


Fig. 14 *Tableau d'Oeufs*



Fig. 15 *Frites*

Già da poeta aveva dedicato molti componimenti a questi concetti. *La Moule* (da *Pense-Bête*, 1964): «Cette roublarde a évité le moule de la société. / Elle s'est coulée dans le sien propre. / D'autres, ressemblantes, partagent avec elle l'anti-mer. / Elle est parfaite»<sup>55</sup>. La cozza-stampo è perfetta in quanto “anti-mare”. All'inverso la medusa, nell'omonima poesia, è descritta come perfetta in quanto corpo senza stampo: «Elle est parfaite / Pas de moule / Rien que le corps»<sup>56</sup>. Broodthaers traduce in un linguaggio tridimensionale le figure retoriche della ripetizione e della metonimia, per cui si usa il nome del contenente per il contenuto. E realizza così un parallelo fra linguaggio scritto e linguaggio visuale, la materializzazione di un'idea in un oggetto che richiama alla mente la lezione di Kurt Schwitters.

In un articolo del '65 apparso sul *Journal des Beaux-Arts* scrive invece in relazione alla sua mostra alla Galerie Aujourd'hui: «Des moules, des œufs, des objets, sans contenu autre que l'air et sans grâce. Seulement leurs coquilles exprimant le vide forcément. C'est le socle qu'il faut regarder. En fait, je vous livre de la réalité avec mes œuvres»<sup>57</sup>. Riconoscendo in seguito l'influenza che ha subito da Segal, di cui già da “critico” aveva scritto, Broodthaers insiste sul concetto di vuoto. Che va interpretato anche alla luce di una concezione particolare dello spazio. Nel passaggio dallo scritto al visuale infatti Broodthaers opera una traslazione: passa da uno spazio fittizio, immaginario, ad uno concreto, tridimensionale. Nella visione dell'artista, il padre di questo passaggio fondamentale, che è alla base di tutta l'arte contemporanea (la cui

<sup>55</sup> «Questa astuzia ha evitato lo stampo (cozza) della società. / È scivolata nel proprio sé / Altri, che le somigliano, condividono con lei l'anti-mare. / È perfetta». G. Moure Cao, *Marcel Broodthaers: collected writings*, cit., p. 115.

<sup>56</sup> «È perfetta / Nessuno stampo / Niente se non il corpo». Ibidem.

<sup>57</sup> «Cozze, uova, oggetti senza contenuto altro se non l'aria, e senza grazia. Soltanto le loro conchiglie che esprimono necessariamente il vuoto. È il solco che bisogna guardare. In effetti, vi consegno la realtà con le mie opere». *Soleil politique – Marcel Broodthaers*, catalogo a c. di L. Beckwé, B. De Baere, L. Dewachter, M. Gilissen Broodthaers e M.P. Broodthaers, cit., p. 43.

più grande conquista nel suo pensiero è proprio questo nuovo dialogo fra spazio letterario e spazio reale), è Mallarmé.

Con il suo poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, scoperto dall'artista belga grazie a Magritte nel '45, il poeta francese abbandona ogni convenzione di impaginazione per disporre liberamente nella pagina le parole e i versi. Broodthaers scrive: «Mallarmé est à la source de l'art contemporain... Il invente inconsciemment l'espace moderne»<sup>58</sup>. Il concetto di spazializzazione dell'idea aveva d'altronde già affascinato allo stesso modo di Broodthaers molti contemporanei di Mallarmé, fra cui in particolare Paul Valéry, che nel 1929 scrive: «Mallarmé, n'ayant lu le plus uniment du monde son *Coup de dés*, comme simple préparation, me fit enfin considérer le dispositif. Il me sembla de voir la figure d'une pensée pour la première fois placée dans notre espace [...]. Ici, véritablement, l'étendue parlait, songeait, enfantait des formes temporelles»<sup>59</sup>. Broodthaers ritornerà spesso negli anni al poema di Mallarmé, che già lo aveva molto influenzato nei suoi componimenti poetici, traducendolo in diverse opere scultoree e libri d'artista.

#### **2.4. Interagire con il pubblico. Performance e prime mediazioni**

Fin da subito l'opera di Broodthaers non si può riassumere in una semplice produzione di oggetti. Si è vista la sua affermazione circa il cambiamento del suo pubblico, diventato reale nel momento in cui passa da essere poeta a essere artista. Il rapporto con il pubblico è fondamentale, le sue sculture sono fatte per essere esibite, osservate e comprate. Nel momento sociale dell'esposizione guadagnano, nel loro insieme, il proprio valore. Broodthaers anche in età giovanile aveva nelle sue corde l'idea di performance e di arte come spettacolo e interazione. Durante la programmazione di film *L'exploration du monde* nel 1957 per esempio una volta presenta un film scozzese vestito in kilt, un'altra volta un film di Chaplin in un costume chapliniano. Dopo la svolta del '64 realizza una serie di performance vere e proprie.

In *Sophisticated Happening by Marcel Broodthaers: Peinture sculpture musique nature critique poésie instinct clarté Dada Pop trap op* (fig. 16), eseguita alla Galerie Smith di Bruxelles il 23 luglio 1964, un oggetto misterioso coperto da un telo è posizionato al centro dello spazio espositivo. Accompagnato da *La Brabançonne*, l'inno nazionale belga,

---

<sup>58</sup> «Mallarmé è alla base dell'arte contemporanea... inventa inconsapevolmente lo spazio moderno». J.F. Poirier, «Euvres et expositions 1964-1973», cit., p. 21.

<sup>59</sup> «Mallarmé, avendomi letto nel modo più chiaro possibile il suo *Coup de dés*, come semplice preparazione a una più grande sorpresa, mi fece infine osservare la disposizione. Mi sembrò di vedere la figura di un pensiero per la prima volta abitare nel nostro spazio. Qui, davvero, il verso parlava, pensava, generava forme temporali». Ibidem.



Broodthaers lo scopre in maniera cerimoniosa, svelando una sedia dipinta di rosso, giallo e blu con sopra appoggiati dei gusci d'uovo. In seguito, comincia a leggere articoli recenti riguardo alla commercializzazione dell'arte.

*Exposition surprise* invece, realizzata nel settembre del '64 al Parc du Mont des Arts di Bruxelles, aiutato da un gruppo di colleghi artisti e poeti, dispone una selezione di sue opere in una mostra improvvisata nel verde, mentre in sottofondo dei musicisti caraibici e sudamericani suonano tamburi d'acciaio<sup>60</sup>.

In simili occasioni già si profila un artista che fa della mediazione il proprio strumento di espressione. Nel 1966 la galleria Wide White Space di Anversa ospita la mostra di Broodthaers *Moules Oeufs Frites Pots Charbon*. Nel catalogo l'artista si presenta come “re delle cozze” («Moi Je dis Je Moi Je dis Je / Le Roi des Moules Moi Tu dis Tu / Je tautologue. Je conserve. Je sociologue...»<sup>61</sup>), continuando scherzosamente il proprio gioco dei ruoli. Un'indicazione ancora più importante la dà in un altro catalogo, relativo alla prima Biennale di Lignano (1968): «J'ai d'abord mis en scène les objets de la réalité quotidienne, moules, oeufs, pots, images publicitaires...»<sup>62</sup>.

Poche parole, ma fondamentali. Broodthaers non dice “ho creato”, o “ho assemblato”, ma “ho messo in scena”, vale a dire *esposto*. Affinando le proprie abilità artistiche Broodthaers farà delle mostre uno dei propri mezzi espressivi più importanti. Le esibizioni verranno concepite come vere e proprie opere d'arte, come le performance irripetibili nella loro circoscrizione spazio-temporale. Il prossimo capitolo continuerà quindi con una selezione di alcune delle più significative mostre ideate da Broodthaers nel corso della sua carriera, volta a dimostrare le sue capacità di artista-curatore.



Fig. 16



*Machine à penser*

<sup>60</sup> R. Garcia e F. Wilmott, “Objects”, cit., p. 77.

<sup>61</sup> «Io io dico io io dico io / il re delle cozze io tu dico tu / io tautologo. Io conservo. Io sociologo». Ivi, p. 102.

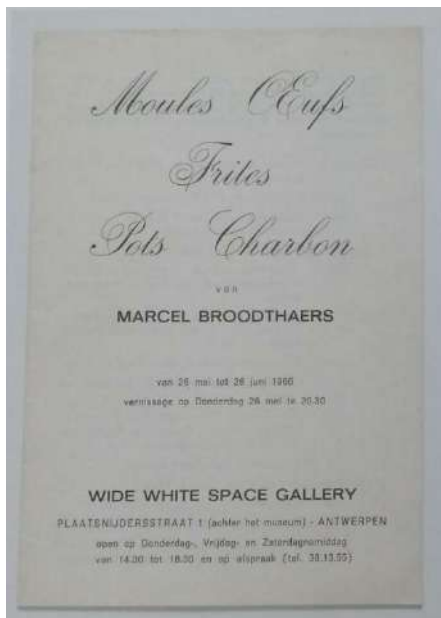
<sup>62</sup> «Inizialmente ho messo in scena gli oggetti della realtà quotidiana, le cozze, le uova, le pentole, le immagini pubblicitarie». D. Schultz, *Marcel Broodthaers: strategy and dialogue*, cit., p. 106.



*Petite cage avec des œufs*



*M. Duchamp, Why not szezze, Rose Selavy ?*



Catalogo della mostra *Moules Oeufs Frits Pots Charbon*



### Capitolo III. La mostra come *medium*: una selezione di mostre di Marcel Broodthaers

#### 1. *Le Corbeau et le Renard* (Wide White Space Gallery, Anversa, 1968)

Dal 7 al 24 marzo 1968 alla galleria Wide White Space di Anversa si tiene la mostra di Broodthaers *Le Corbeau et le Renard*. Questa è stata spesso descritta come un punto di svolta nella carriera dell'artista belga, per diversi motivi. In primo luogo, perché dimostra un approccio alla produzione artistica molto diverso del primo periodo. Già a metà degli anni '60 Broodthaers si interroga sulle proprie modalità espressive: passa da assemblaggi di elementi

con un'estetica del prosaico, alla creazione di oggetti scultorei più curati e armoniosi. Nel 1965 afferma in un'intervista: «My old love for such things as a hat, an apple, an umbrella is now over. I used to use them for making objects. Nowadays I eat the apple, wear the hat and carry the umbrella on my arm»<sup>63</sup>. Unite al riferimento all'iconografia magrittiana, citata in un segno di abbandono e di omaggio filiale, queste parole rivelano la nuova attitudine di Broodthaers. Che nel '68, con la mostra *Le Corbeau et le Renard*, si complica ulteriormente. È la prima mostra in cui la multidisciplinarietà del suo lavoro si sviluppa in un insieme dove ogni elemento è complementare. La totalità della mostra è intesa come opera in sé, ideata dall'artista con vero spirito curatoriale. Dieci anni dopo *Beauty Parlor* (inizialmente *Untitled Environment* di Allan Kaprow, 1958) il concetto di *environment*, di arte come conversione di uno spazio espositivo in un ambiente che ingloba lo spettatore, è stato già approfondito da molti artisti, ma Broodthaers lo declina in una maniera personale che anticipa l'atteggiamento curatoriale che assumerà successivamente.

Il punto di partenza è l'omonima favola di Jean de La Fontaine (*Il corvo e la volpe*). Broodthaers si inserisce nella successione di artisti che hanno sentito il fascino e le potenzialità di traduzione nelle arti visive delle favole moraleggianti dello scrittore francese secentesco. Nel 1911 Apollinaire pubblica un *Bestiaire* di chiara ispirazione lafontainiana, in cui figurano incisioni di Raoul Dufy. Chagall comincia fra il 1926 e il 1927 a realizzare delle illustrazioni in *gouache* delle *Favole*, che diventano incisioni per un'edizione illustrata negli anni '30 che nel frontespizio presenta proprio il corvo e la volpe. Lo stesso Broodthaers lascia incompleto il progetto di un bestiario, di cui alcune poesie vengono pubblicate in altri volumi. *Le Chat et le Serpent de Mer*, apparso in *Pense-Bête*, è un chiaro riferimento scherzoso a La Fontaine: «Les animaux ne pensent pas. Ils appartiennent pas au genre / humain. Ils ignorent la fable. / Je vis sans moralité, dit le chat, j'ai une souris dans la peau / Je me repens dans un soupir. Ah, c'est le bout du monde. / Ah sur l'eau trouble, je vois un monstre. Ah»<sup>64</sup>. Broodthaers apprezza in La Fontaine la capacità di creare raccontare metaforicamente la società umana attraverso una simbologia animale che ne evidenzia vizi e virtù in maniera acuta. Per *Le Corbeau et le Renard* però non riprende il testo originale del poeta, ma lo riscrive a suo modo (figg. 17-18).

---

<sup>63</sup> «Il mio vecchio amore per le cose come un cappello, una mela, un ombrello è finito. Un tempo li usavo per creare oggetti. Oggi mangio la mela, indosso il cappello e porto sottobraccio l'ombrello». D. Schultz, *Marcel Broodthaers: strategy and dialogue*, cit., p. 113.

<sup>64</sup> «Gli animali non pensano. Non appartengono al genere / umano. Essi ignorano la favola. / Io vivo senza moralità, dice il gatto, ho un topo sotto la pelle. / Mi pento in un sospiro. Ah, è la fine del mondo. / Ah, nell'acqua torbida, vedo un mostro. Ah.». G. Moure Cao, *Marcel Broodthaers: collected writings*, cit., p. 112.



figg. 17-18

Il primo elemento a colpire nel racconto di Broodthaers è la destabilizzazione. Le favole di La Fontaine sono universalmente note, e racchiudono in poche righe un messaggio o un insegnamento sempre chiaro e facilmente memorizzabile. Broodthaers cita da subito i protagonisti della favola, ma quello che offre al lettore successivamente è una serie di immagini e di personaggi slegati che creano nel loro insieme un enigma. La dimensione pedagogica si perde, e le aspettative del lettore-spettatore, che crede di potersi appoggiare sulla propria conoscenza della nota favola, sono *sapées*<sup>65</sup>, disattese. Il testo è il nucleo centrale attorno a cui la mostra si organizza.

All'apertura della mostra, Broodthaers invita degli amici musicisti, che durante il vernissage suonano brani di Bach e Vivaldi: un'atmosfera classica e solenne, piuttosto inusuale nel contesto delle gallerie avanguardiste<sup>66</sup>. Lo stesso abbigliamento di Broodthaers è d'altronde anacronistico e desueto, contrariamente agli artisti a lui contemporanei che si presentano ormai in camicie colorate e jeans<sup>67</sup>. L'aspetto della scrittura come atto performativo era inoltre già stato affrontato da Broodthaers nel 1967, quando in un *happening* in occasione dell'apertura della *Semaine de Théâtre anglais* trascrive in strada il testo di La Fontaine e parte della propria rivisitazione. Sempre nel 1967 realizza il cortometraggio di sette minuti che è al centro della mostra.

<sup>65</sup> «La notoriété des protagonistes permet en outre de jouer la carte de la déstabilisation, voire de saper les attentes du lecteur». F. Vandepitte, "Marcel Broodthaers: Le corbeau et le renard. Leçon d'écriture et exercice de lecture", in *Marcel Broodthaers*, catalogo a c. di F. Leen, Snoeck, Gand Bruxelles 2010, p. 52.

<sup>66</sup> J.F. Poirier, "Œuvres et expositions 1964-1973", cit., p. 120.

<sup>67</sup> Ibidem.





Il film, che Broodthaers descrive come un enigma che bisogna avere voglia di risolvere, ha come sfondo il testo stampato di *Le Corbeau et le Renard*. Lo scritto è impresso su una tavola di legno dipinta di bianco con dei ripiani inseriti trasversalmente, su cui sono appoggiati oggetti di vario tipo che si alternano e cambiano di posizione. A una scarpa che viene rigirata fra le mani dell'artista succede la dedica alla moglie Maria Gilissen e un'inquadratura su un barattolo di vetro contenente una foto arrotolata dell'artista sorridente (in questi anni Broodthaers realizza spesso opere di questo tipo). Sui ripiani appaiono scarpe, telefoni, le figure ritagliate di Maria, di Broodthaers e di Magritte (in foto, la consegna di un cappello da Magritte a Broodthaers), telefoni, bottiglie, uova.

A queste immagini la telecamera alterna delle inquadrature sul componimento dell'artista, intervallando figure e parole, così movimentate da rendere la lettura di fatto impossibile. Il film si conclude con l'apparizione dell'invito cartaceo alla mostra, che Broodthaers aveva curato attentamente: su un lato del plico pieghevole il suo nome compariva al centro di quello che sembra uno schermo televisivo, quasi alludendo ad una pretesa notorietà<sup>68</sup>, e l'ironia si poteva

<sup>68</sup> J.F. Poirier, "Œuvres et expositions 1964-1973", cit., p. 118.

cogliere per l'errore (corretto a penna) nella compilazione del nome. La pellicola viene proiettata su schermi particolari: una cornice nera su cui a mano sono scritti versi di La Fontaine racchiude un rettangolo bianco su cui è stampato un ingrandimento del componimento di Broodthaers.

Nella sala della galleria (fig. 19) i due elementi della proiezione, il proiettore posto su un piedistallo nero e lo schermo sulla parete opposta, sono circondati da elementi che rimandano alla pellicola e allo scritto. Una grande tela con stampato un ingrandimento del testo divide le due sezioni dello spazio espositivo. Altre tipografie raffigurano gli oggetti che compaiono sugli scaffali nel film. Le opere in mostra sono realizzate in più versioni e unite in una serie di contenitori, delle lunghe scatole in legno ricoperte di tela fotografica su cui si può leggere il testo di Broodthaers. Nell'omonima composizione *Le Corbeau et le Renard* una tela fotografica con un ritratto dell'artista di schiena intento a scrivere è appesa sopra un piedistallo bianco su cui è appoggiata una macchina da scrivere, da cui fuoriesce un foglio con la medesima stampa della tela. Con l'artista che si presenta come un maestro che scrive alla lavagna in corsivo, la fiaba recupera l'aspetto pedagogico che l'enigmaticità aveva nascosto.

Alle opere realizzate per *Le Corbeau et le Renard* Broodthaers affianca una selezione di creazioni precedenti. Fra queste figurano: *Armoire à charbon* (1966), un armadietto le cui ante in vetro sono opache per le macchie di carbone, e su cui sono appoggiati pezzi di carbone, *Grande Casserole* (1966) e una scultura della serie dei *Briques* (mattoni). Le sculture precedenti si integrano nel racconto dell'artista, ma vengono anche inquadrare con sguardo retrospettivo e si fanno espressione dell'atteggiamento curatoriale che Broodthaers sta sviluppando.

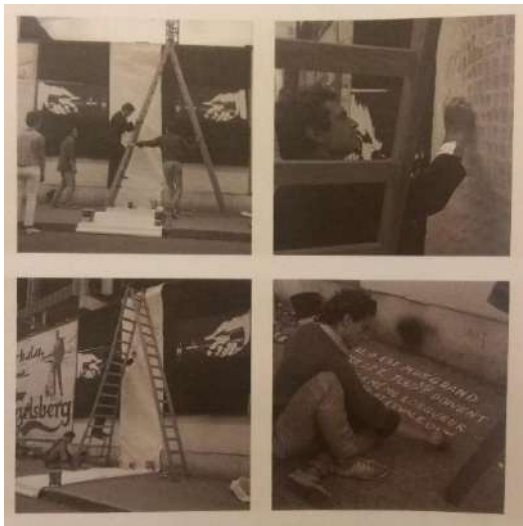
L'artista afferma: «I would like to say that I am not a filmmaker. For me, film is an extension of language. I began with poetry, then visual art, and finally cinema which brings together several different elements of art. Which is to say: writing (poetry), the object (visual art), and the image (film). The difficult thing, of course, is the harmony between these elements»<sup>69</sup>. Broodthaers non si presenta con un ruolo definitivo. Il messaggio che vuole lasciare risiede nell'armonia che l'artista cerca di creare fra opere realizzate con i *medium* più disparati. Per questo può affermare «oggi mangio la mela, indosso il cappello». La dimensione che ha trovato come propria è quella di una narrativa creata attraverso la totalità di una mostra. «I took the text by La Fontaine and transformed it into what I call personal writing (poetry). In front of the

---

<sup>69</sup> «Voglio precisare che non sono un regista. Per me, il cinema è un'estensione del linguaggio. Ho cominciato con la poesia, poi mi sono spostato verso le arti visive, e infine verso il cinema, che porta insieme diversi elementi dell'arte. Il che significa: scrittura (poesia), l'oggetto (arte visiva), e l'immagine (il film). La cosa difficile, ovviamente, è l'armonia fra questi elementi». G. Moure Cao, *Marcel Broodthaers: collected writings*, cit., p. 184.

typographic representation of this text, I placed a number of everyday objects (boots, telephone, bottle of milk) so that they would enter into a close relation with the printed characters [...]. My film is a rebus that you need to want to decipher. It is an exercise in reading»<sup>70</sup>.

Il film è un esercizio di lettura, la mostra nella sua interezza è un esercizio di lettura. Gli elementi dell'*écriture personnelle* richiamano gli oggetti tridimensionali dell'esibizione, in un enigma che lo spettatore-lettore deve cercare di sciogliere ma la cui chiave di risoluzione non è donata dall'artista. Il pittore assente potrebbe essere Magritte. L'architetto assente l'autore della scultura in mattoni ("stesso gioco": ancora Magritte?). E così via, in un crescendo di mistero in cui sembra che ogni risposta sia quella giusta, e nessuna lo sia. Ciò che resta maggiormente è l'operazione di narrativa attraverso il *medium* della mostra, che avvicina Broodthaers al lavoro di un vero e proprio curatore quando crea una mostra tematica utilizzando le opere esposte per tessere i fili di un racconto.



Broodthaers durante l'happening *Poetic Show*



Fig. 19 La Wide White Space Gallery di Anversa

<sup>70</sup> «Ho preso il testo di La Fontaine e l'ho trasformato in quello che chiamo una scrittura personale [in francese *écriture personnelle*] (poesia). Di fronte alla rappresentazione tipografica del testo, ho posizionato una serie di oggetti di uso quotidiano (stivali, telefoni, bottiglie di latte) perché entrassero in una stretta relazione con i caratteri stampati. Il mio film è un rebus che bisogna voler decifrare. È un esercizio di lettura». in G. Moure Cao, *Marcel Broodthaers: collected writings*, cit., p. 154.





*Le Corbeau et le Renard* nella mostra *Soleil Politique* (Anversa, 2020)



Musicisti la sera dell'inaugurazione

La mostra *Le Corbeau et le Renard* è da mettere in parallelo con quella realizzata l'anno successivo (2-20 dicembre 1969) nella stessa Wide White Space Gallery di Anversa: *Exposition littéraire autour de Mallarmé: Marcel Broodthaers à la Deblioudebliou/S*. In questa occasione Broodthaers omaggia il poeta francese traducendo in opere di arte visiva il suo poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. La poesia viene analizzata dal punto di vista dell'organizzazione spaziale dei versi sulla pagina. In dodici lastre di alluminio opaco (fig. 20) vengono incisi dei tratti neri che riproducono la disposizione dei versi, come se l'artista avesse usato all'incontrario le caselle della stampa a caratteri mobili.

Ad Anversa nascono nel '500 due fra i più famosi stampatori antichi, Plantijn e Moretus, il cui stabilimento, con le sue macchine e la sua collezione tipografica, è parte fondante del patrimonio culturale della città belga. L'operazione di Broodthaers sembra quasi un omaggio a questa storia secolare. Con lo stesso principio realizza inoltre diversi libri d'artista, e la poesia di Mallarmé viene anche trascritta in gessetto su tre camicie poi appese su una parete della galleria, originarie della polizia del Texas e trovate da Broodthaers in un negozio di vestiti usati americani<sup>71</sup>.

«Deblioudebliou / S» è la traslitterazione del modo in cui l'artista americano James Lee Byars chiamava la Wide White Space Gallery (WWS). Questo semplice fatto ci racconta di un Broodthaers in contatto stretto con una rete internazionale di artisti anche molto diversi da lui, in particolar modo ad Anversa. Un dettaglio da approfondire per contestualizzare meglio la sua opera.

---

<sup>71</sup> J.F. Poirier, “Œuvres et expositions 1964-1973”, cit., p. 141.



Fig. 20 *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*



Invito alla mostra alla Wide White Space Gallery

## 1.1. Vivacità di Anversa. Beuys, Byars, Broodthaers, Panamarenko alla Wide White Space

Nel 1968 Joseph Beuys è ad Anversa. L'artista tedesco, che da qualche anno sta sconvolgendo la scena artistica occidentale, vive un '68 intenso, in pieno periodo Fluxus, spostandosi di città in città per portare le proprie *Aktionen*, performance, e le proprie opere. Dal 10 febbraio al 5 marzo si tiene alla Wide White Space di Anversa la sua mostra *Zeichnungen Fettplastiken*, che viene inaugurata il 9 febbraio con la *Aktion Bildkopf – Bewegkopf (Eurasienstab)*. La performance (fig. 21) è accompagnata dalla musica del compositore danese e membro di Fluxus Henning Christiansen e filmata da Paul de Fru. Stesso anno, stesso luogo, e simile organizzazione (musica, film, opere, oggetti scultorei) di *Le Corbeau et le Renard* di Broodthaers, che apre appena due giorni dopo la chiusura della mostra di Beuys. Il racconto che ne esce è ovviamente diverso, e fa riferimento al progetto di fondazione di uno stato fittizio, il Democratico Socialista Stato di *Eurasia*, la cui creazione era stata annunciata in un manifesto pubblicato il 12 maggio 1967. Beuys nel corso della sua *Aktion* fa ricorso ai materiali che da anni ormai caratterizzano il suo lavoro. Winfried Konnertz scrive: «Zu Anfang knetet Beuys auf einer Kommode Margarine, glättet anschließend auf einer Leiter stehend in einer Ecke dort bereits eingefugtes Fett»<sup>72</sup>. Il grasso, il feltro vengono usati per decorare gli spazi della galleria in vari modi, fra cui uno spargimento con l'ausilio di una lunga asta in rame.

<sup>72</sup> «All'inizio, Beuys impastò margarina su una cassettera, quindi levigò il grasso che era già stato inserito su una scala in un angolo». in G. Adriani, W. Konnertz, K. Thomas, *Joseph Beuys*, Dumont Buchverlag, Colonia 1994, p. 100.



Fig. 21 Beuys alla Wide White Space Gallery Fettplastik mit Autospiegel und Braunkreuz e Das Erdtelefon, opere presenti nella mostra

Il dato più significativo è che Beuys si trovi proprio ad Anversa, e proprio nella stessa galleria di Broodthaers: di lì a breve ne diventerà uno degli artisti ufficiali. In questa galleria si realizza così un incontro fra tre artisti protagonisti di quegli anni: Beuys, Broodthaers e Panamarenko. Un incontro che Jon Thompson definisce «un événement capital de l'histoire de l'art»<sup>73</sup>. Beuys, l'artista sciamano impegnato in una complessa narrativa del rapporto fra uomo e natura nell'epoca contemporanea, in prima linea nel movimento Fluxus, con il sogno dell'opera d'arte totale (*Gesamtkunstwerk*) che coinvolgesse e rivoluzionasse la politica del suo tempo. Broodthaers, che da quattro anni ha esordito ufficialmente nel mondo dell'arte in cui sta importando un innovativo approccio intellettuale e letterario. E Panamarenko, di quasi vent'anni più giovane dei primi due, che riuscirà a imporsi come uno dei principali artisti belgi della seconda metà del ventesimo secolo.

Ci sono numerosi punti in comune fra Broodthaers e questi artisti. Broodthaers ha fatto studi di chimica ed è rimasto affascinato in gioventù da Livinus, che per il suo lavoro fra l'artistico e l'alchemico definisce *le magicien d'un moyen âge moderne*<sup>74</sup>. Beuys in maniera simile si interessa alla storia della filosofia della scienza e alle proprietà materiche delle sostanze che utilizza per le proprie opere, con un affine atteggiamento di sciamano-alchimista. Broodthaers (1924-1976) e Beuys (1921-1986) appartengono alla stessa generazione cresciuta durante la Seconda guerra mondiale (l'artista belga amava dire «Ah c'est terrible, ce Beuys me bombardait dans son stuka pendant que moi j'étais dans la cave»<sup>75</sup>). Esordiscono lo stesso anno alla Wide

<sup>73</sup> M. Draguet, *Panamarenko: la rétrospective!*, Ludion, Bruxelles 2005, p. 24.

<sup>74</sup> *Soleil politique – Marcel Broodthaers*, catalogo a c. di L. Beckwé, B. De Baere, L. Dewachter, M. Gilissen Broodthaers e M.P. Broodthaers, cit., p. 66.

<sup>75</sup> «Ah è terribile, questo Beuys mi bombardava dal suo *stuka* mentre io ero nel rifugio». in Y. Aupetitallot, "Interview avec Anny De Decker, Bernd Lohaus", in *Wide White Space: derrière le musée*, catalogo a c. di Y. Aupetitallot, Richter Verl, Bruxelles-Düsseldorf 1994, pp. 19-79, qui p. 28.

White Space Gallery, e pur senza arrivare a conoscersi mai a fondo<sup>76</sup>, interagiranno e si incontreranno spesso. Il 14 luglio 1968 Broodthaers scrive una lettera aperta a Beuys:

My dear Beuys,

God it was hard to say friend to a German when one was born on a different soil. Beuys, you are a friend and Dutschke is a friend. Beautiful Germany is rising from the dead. These words are important, for you are not the only one to read my letter. My son, who is curious, has a habit of reading my correspondence. He is ten. And he reads in a naïve fashion. He thinks the sun hides behind the sun. is he afraid of being blinded? Do I tell a lie?

Beuys, you my friend like your student friends like Lohaus and other Germans like Cladders. A lot of Germans and foreigners like Panamarenko, this Belgian who tames crocodiles and then this fake soldier, an aviator perhaps (He was building a machine. Am I dreaming?) Like Christiansen who speaks with his eyes.

Beuys, concentration camp poet, with your copper tables, your magic sparks, your felt hats full of cemeteries, your beds bordered by the plague with your new-found friends, South Americans, Jews, Yankees....

Are we on the verge of some new butchery? I can smell it, rotting in the distance, meat. But are we well informed? We don't know much here about your art, no more than in France. Our journalists are bizarre.

They're announcing here the creation of a modern art museum, in Brussels. Nobody believes it.

I'll tell you about our press when we next meet. It's conditioned, although we don't know the name of our Springer.

God but art is difficult! You've got to sweat and sweat over your creation and rework it time and again.

Beuys, see you soon. There are all these people here at my place torn between analytical geometry and faith in an incredible god.

Marcel Broodthaers, MB<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> «Ils ne se connaissaient pas très bien. Marcel ne parlait pas l'allemand, Beuys connaissait deux ou trois phrases en français. L'anglais, à ce moment-là, n'était pas encore la langue de travail du milieu de l'art» («Non si conoscevano troppo bene. Marcel non parlava il tedesco, Beuys conosceva due o tre frasi in francese. L'inglese, a quell'epoca, non era ancora la lingua internazionale dei professionisti dell'arte»). Ivi, p. 32.

<sup>77</sup> «Mio caro Beuys, / Dio, com'è difficile dire amico a un tedesco quando uno è nato su un suolo diverso. Beuys, tu sei un amico e Dutschke è un amico. La bella Germania sta risorgendo dall'oltretomba. Queste parole sono importanti, perché non sei l'unico lettore della mia lettera. Mio figlio, che è curioso, ha l'abitudine di leggere le mie corrispondenze. Ha dieci anni. e legge in un modo ingenuo. Pensa che il sole si nasconda dietro il sole. Ha paura di diventare cieco? Dico una bugia? Beuys, tu amico mio come i tuoi amici studenti come Lohaus e altri tedeschi come Cladders. Molti tedeschi e stranieri come Panamarenko, questo belga che doma coccodrilli e poi questo finto soldato, un aviatore forse (stava costruendo una macchina. Sto sognando?) Come Christiansen che parla con i suoi occhi. Beuys, poeta da campo di concentramento, con i tuoi tavoli in rame, i tuoi cappelli di feltro pieni di cimiteri, i tuoi letti contornati dalla peste con i tuoi amici appena trovati, i sudamericani, gli ebrei, gli Yankees... Siamo sulla soglia di una nuova macelleria? Posso sentirla, marcire a distanza, carne. Ma siamo bene informati? Non sappiamo molto della tua arte qui, non più che in Francia. Annunciano la creazione di un museo di arte moderna, a Bruxelles. Nessuno ci crede. Ti dirò della nostra stampa quando ci vedremo la prossima volta. È condizionata, anche se non conosciamo il nome del nostro Springer [Axel Springer, gruppo editoriale tedesco, NDT]. Dio, se l'arte è difficile! Devi sudare e sudare sulle tue creazioni, e rielaborarle di tanto in tanto. Beuys, ci vediamo presto. Ci sono tutte queste persone qui dove sto io incerte fra la geometria analitica e la fede in un dio incredibile. Marcel Broodthaers, MB». G. Moure Cao, *Marcel Broodthaers: collected writings*, cit., p. 196.

La lettera assume fin dal principio un tono poetico tipico di Broodthaers che sembra volersi posizionare sullo stesso livello del linguaggio di Beuys (specie all'inizio, quando parla del figlio che crede che il sole si nasconda dietro il sole). Broodthaers fa riferimento al modo di lavorare dell'artista di Krefeld, ma le parole rimangono sempre in bilico fra l'omaggio e la derisione (lo chiama "poeta dei campi di concentramento", forse un riferimento alla sua performance del 1964 *Kukei/Akopee-nein*, forse uno scherno). Rimarca spesso la loro amicizia, ma apre la lettera confessando quanto sia difficile chiamare amico un tedesco. Cita Cladders, allora direttore di museo a Mönchengladbach, e Christiansen, il compositore con cui Beuys aveva collaborato ad Anversa. Ma soprattutto parla di Panamarenko, che in quel periodo inizia a trovare uno stile più personale con cui affermarsi: abbandonato il fascino per il Pop e per l'America dei primi anni, si dedica ormai alla sua più grande passione. La creazione di macchine impossibili, destinate a non funzionare, ma progettate accuratamente con calcoli e prospetti ingegneristici ben precisi. Nel riferimento in seguito abbandonato al Pop segue una parabola simile a quella di Broodthaers.



Panamarenko: *Krokodillen* (citata da Broodthaers nella lettera a Beuys)

*Das Flugzeug*,

*Meganeudon I*

Broodthaers e Panamarenko entreranno a far parte di quello che Anny De Decker e Bernd Lohaus, proprietari della Wide White Space Gallery, hanno definito "le groupe belge": «Nous allons à une ou deux voitures aux vernissages de Eindhoven, Amsterdam, Düsseldorf, Paris. On nous connaissait comme un groupe de cinq, six personnes, on disait toujours le groupe belge, Isi [Fizman, collezionista e grande amico di Broodthaers, NDR], Marcel Broodthaers, parfois Panamarenko»<sup>78</sup>. Broodthaers è quindi un membro attivo di questo piccolo circolo di amici belgi (artisti, collezionisti, galleristi), che si sposta per l'Europa del nord alla ricerca di vernissage.

<sup>78</sup> «Andavamo con una o due macchine ai vernissage di Eindhoven, Amsterdam, Dusseldorf, Parigi. Ci conoscevano come un gruppo di cinque, sei persone, eravamo chiamati il "gruppo belga", Isi, Marcel Broodthaers, a volte Panamarenko». Y. Aupetitallot, "Interview avec Anny De Decker, Bernd Lohaus", cit., p. 32.

Politica, cultura e scienza sono presenti nei lavori dei tre artisti. Ma ci sono almeno altri due aspetti che li accomunano. Gli omaggi a Duchamp, faro per tutti gli artisti del ventesimo secolo e oltre (si sono già visti i riferimenti broodthaersiani, si possono citare di Beuys la performance *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* – 1964 – e di Panamaranko l'*Aeromodeller* che richiama indirettamente *Le Grand Verre* di Duchamp). E soprattutto il ricorso all'idea molto diffusa nell'arte di quel periodo di *multiple*, la realizzazione di una stessa opera in più copie. È un'operazione che lavora sul concetto di aura della creazione originale, sull'arte come merce, sull'ampliamento delle possibilità di distribuzione del proprio lavoro. Beuys afferma a proposito dei suoi *Multiples*: «Jede Edition hat für mich den Charakter eines Kondensationskerns, an dem sich viele Dinge ansetzen können [...]. Das ist wie eine Antenne, die irgendwo steht, mit der bleibt man in Verbindung [...] und so kommen alle möglichen Begriffe zusammen, und daran bin ich interessiert, dass sehr viele Begriffe zusammenkommen»<sup>79</sup>.

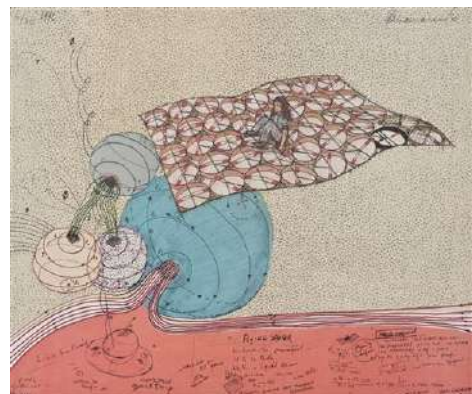
L'artista nella stessa intervista ragiona sull'arte mercificata, e si pone così sullo stesso livello di riflessione di Broodthaers, che allo stesso modo medita sulla riproducibilità dell'arte e sul suo diventare un bene di consumo. Uno dei primi *multiple* che realizza è proprio la serie di opere messe in vendita durante la mostra *Le Corbeau et le Renard* («It is one of those “multiples” that have been talked about for some time now as a means of distribution for art») <sup>80</sup>. Pure nella produzione di Panamarenko i *Multiples* costituiscono un catalogo da studiare a parte.



Scatola per il multiple *Le Corbeau et le Renard*



Beuys, *Rose für direkte Demokratie*, Multiple



Panamarenko, *Tapis volant*, multiple

<sup>79</sup> «Ogni edizione ha per me il carattere di un nocciolo di condensazione, su cui molti concetti si possono accumulare [...]; è come un'antenna, che sta fissa da qualche parte, con cui si può restare in collegamento [...] e così convergono tutti i possibili concetti, e di questo io mi interesso, che molti concetti possano convergere». in J. Beuys, J. Schellmann, *Joseph Beuys: Multiples*, Schellmann & Klüser, Monaco 1977, p. 15.

<sup>80</sup> «È uno di quei *multiple* di cui si sente parlare ultimamente come mezzo di distribuzione dell'arte». in G. Moure Cao, *Marcel Broodthaers: collected writings*, cit., p. 185.

Un ultimo artista che entra nel circuito della Wide White Space e che diventerà grande amico di Broodthaers (tanto che la figlia Marie ospiterà nella propria galleria la sua celebre performance *The death of James Lee Byars* nel 1994) è l'americano James Lee Byars. Il 18 aprile 1969 si tiene nella galleria di Anversa una performance che coincide con la sua prima apparizione in Europa. De Decker e Lohaus sono intrigati dall'idea di ospitare un artista tanto discusso nel paese d'origine<sup>81</sup>. E in effetti la performance *A Pink Silk Airplane for 100* (fig. 22), in cui un lungo vestito collettivo in seta rosa lucente in cui i partecipanti possono infilare la testa e lasciarsi guidare dal "capitano" Byars, aggiunge vivacità alla scena artistica della città belga. Molti professionisti dell'arte di Anversa vi partecipano, e fra questi Broodthaers, che di Byars condivide sicuramente l'aspetto ludico e scherzoso dell'arte: è l'inizio di una lunga amicizia.

Al di là degli apparenti anacronismi della sua figura, e di un modo di fare arte del tutto peculiare, si è visto come Broodthaers tenga viva negli anni una fitta rete di legami e collaborazioni con i vari colleghi. Con essi avviene uno scambio reciproco, una reciproca apertura della visione, e lo dimostrano i punti in comune le similitudini con Beuys, Panamarenko e Byars che si sono evidenziate.



Fig. 22 Broodthaers (primo in basso a destra, primo in alto a sinistra) partecipa alle performance di James Lee Byars

<sup>81</sup> E. Hoek, "The year of the rooster", in *James Lee Byars: the perfect kiss*, Koenig Books, Londra 2018, pp. 41-49, qui p. 43.



Small edition box (New Year 1967), multiple collettivo (50 copie) realizzato dagli artisti della Wide White Space Gallery per il Capodanno del 1967.  
 Broodthaers: cozza  
 Hennemann: piccolo unlimited  
 Heyrman: sigaretta (King Size)  
 Lohaus: coudrage  
 Panamarenko: zolletta di zucchero



J.L. Byars, *The three B's: Beuys, Broodthaers, Byars*

## 2. L'inaugurazione del *Musée d'Art Moderne*

Il 1968 è l'anno decisivo della carriera di Broodthaers. Fra maggio e giugno un gruppo di artisti e studenti occupa la *Salle des Marbres* (sala dei marmi) del Palais des Beaux-Arts, in un gesto di critica pienamente sessantottino contro la commercializzazione dell'arte e contro la società borghese e consumista<sup>82</sup>. Broodthaers è eletto come uno dei quattro portavoce dell'occupazione. Il 7 giugno scrive in una lettera aperta: «Un geste fondamental, ici, a été fait qui jette une lumière vive sur la culture et les aspirations de quelques-uns à son contrôle – de part et d'autre – ce qui veut dire que la culture est une matière obéissante. / Qu'est-ce que la culture ? J'écris. J'ai pris la parole. Je suis négociateur pour une heure ou deux»<sup>83</sup>.

Nella lettera traspare il conflitto interno provato dall'artista: se Broodthaers appoggia la causa degli occupanti, allo stesso tempo non disprezza l'aspetto istituzionale del mondo dell'arte e l'autorevolezza di un museo come il Palais des Beaux-Arts che rende l'arte una “materia obbediente”. La lettera si conclude così: «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»<sup>84</sup>.

<sup>82</sup> C. Rattemeyer, “Musée-Museum”, in *Marcel Broodthaers – A Retrospective*, cit., pp. 166-213, qui p. 266.

<sup>83</sup> «Un gesto fondamentale è stato fatto qui, che getta una luce viva sulla cultura e sulle aspirazioni di qualcuno al suo controllo – da una parte e dall'altra – il che vuol dire che la cultura è una materia obbediente. / Che cos'è la cultura? Io scrivo. Io ho preso la parola. Io sono un negoziatore per un'ora o due». in D. Schultz, *Marcel Broodthaers: strategy and dialogue*, cit., p. 78.

<sup>84</sup> «Un'ultima parola per chi non ha partecipato a queste giornate o coloro che le hanno disprezzate: non bisogna sentirsi venduti prima di essere stati comprati, o averlo fatto a malapena./ Amici miei, con voi io piango ANDY WARHOL». Ibidem.



Broodthaers partecipa a pieno titolo al Sessantotto di Bruxelles, ma la sua età anagrafica lo rende più che altro uno spettatore interessato. Questa esperienza gli permette comunque di approfondire le riflessioni sui concetti di musealizzazione e di istituzionalizzazione dell'arte: da lì a poco fonderà l'opera con cui ha scritto il proprio nome nel Pantheon artistico del ventesimo secolo, il *Musée d'Art Moderne*.

L'aneddoto sulla genesi del *Musée* è raccontato dallo stesso Broodthaers in un'intervista a Freddy De Vree nel 1969:

In 1968, after the wave of protests we experienced, a few friends – artists, collectors, gallery people – and myself got together to try to analyze what was going wrong in the Belgian art world, to analyze the relationships Art-Society. We chatted then we eventually decided to hold a meeting in my studio. We told everybody about it, and I was expecting at least sixty or seventy people. Now, my studio is quite bare, there are only two or three chairs... where were these people going to sit? So, I got the idea to telephone a transport company, Menkès – quite well known in Brussels – and to hire a few crates so the visitors could sit down. It seemed perfectly logic to me to seat them on these “signs” that make reference to the fact of packing art, crates in which paintings and sculptures are transported. I received the crates and installed them here in actually quite a special way, in fact as if they were works of art. And then I said to myself: but actually that's it, that's the museum. So there you have the notion of the museum<sup>85</sup>.

Broodthaers affermerà in seguito che il suo museo nasce prima da una contingenza storica, e che solo in un secondo momento emerge il concetto. E se si presta fede alle sue parole qui citate, si comprende il motivo di tale asserzione. Osservando il suo studio, decide di sfruttare la possibilità di tramutarlo in un *environment*, un finto museo che entri in relazione con la serie di targhe in metallo, finti cartelli da museo, che sta realizzando in questo periodo. Le casse vengono esposte appoggiate alle pareti come se fossero opere d'arte, accompagnate da altri elementi tecnici utilizzati durante l'allestimento di una mostra, lampade e fari per l'illuminazione, scale e treppiedi, e più di cinquanta cartoline raffiguranti opere di artisti del diciannovesimo secolo, fra cui Courbet, David, Ingres, Wiertz e persino un Magritte, che

---

<sup>85</sup> «Nel 1968, dopo questa onda di proteste di cui abbiamo avuto esperienza, un paio di amici – artisti, collezionisti, persone delle gallerie – e io ci siamo uniti per cercare di analizzare cosa andasse storto nel mondo dell'arte belga, per analizzare le relazioni Arte-Società. Ne abbiamo parlato e abbiamo quindi deciso di tenere un incontro nel mio studio. Lo abbiamo detto a tutti, e io mi aspettavo almeno sessanta, settanta persone. Ora, il mio studio è alquanto spoglio, ci sono solo due o tre sedie... dove si sarebbero sedute queste persone? Quindi ho avuto l'idea di telefonare ad una compagnia di trasporti, Menkès – abbastanza conosciuta in Belgio – e affittare una serie di casse così che i visitatori potessero sedersi. Mi sembrò perfettamente logico farli sedere su questi “segni” che si riferiscono all'impacchettare l'arte, casse in cui dipinti e sculture sono trasportati. Ho ricevuto le casse e le ho installate in un modo speciale, in effetti come se fossero delle opere d'arte. E allora mi sono detto: ma questo è in realtà un museo. Quindi ecco la nozione di museo». in G. Moure Cao, *Marcel Broodthaers: collected writings*, cit., p. 228.

vengono incollate alle pareti con del semplice nastro adesivo. Altre opere erano proiettate con delle diapositive su alcune delle casse. Sulle finestre affacciatisi sulla strada appare la scritta “Section XIXe siècle” (con la traduzione in fiammingo “Afdeling XIXe eeuw”), sul cortile invece “Département des Aigles”. Davanti all’abitazione divenuta museo è invece parcheggiato un camion della ditta di trasporti Merkès. L’inaugurazione del *Musée d’Art Moderne* avviene il 27 settembre 1968.

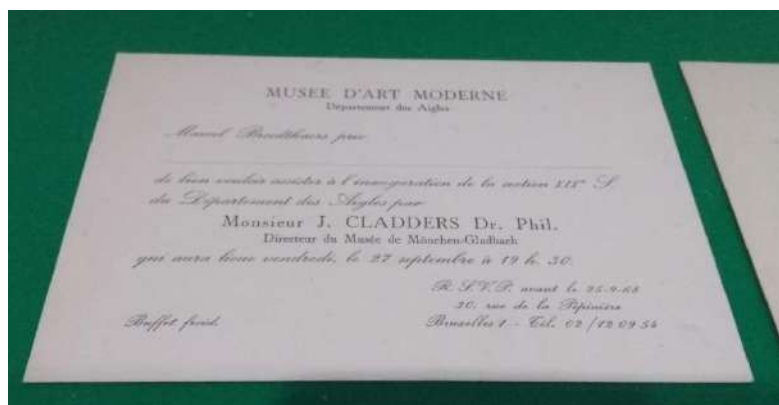


fig. 23

Il biglietto di invito (fig. 23) ha un aspetto decisamente solenne, e annuncia la presentazione ufficiale che verrà fatta dal direttore del museo di Mönchengladbach Johannes Cladders<sup>86</sup>: «Si prega di riservare prima del 25 settembre. (R.S.V.P.), 30, rue de la Pépinière, Bruxelles, 1. Buffet froid». La serata attira molti dei protagonisti della scena artistica belga e qualche personalità internazionale, come gli artisti Daniel Buren e James Lee Byars, oltre allo stesso Cladders.

Alla sua inaugurazione il *Musée* potrebbe sembrare un semplice ambiente performativo, un’opera di Rirkrit Tiravanija *ante litteram*: discussioni sull’arte, un buffet, la decorazione di uno spazio privato divenuto spazio espositivo. È in realtà solo l’inizio di un progetto lungo quattro anni. Broodthaers non si presenta più come artista, ma come direttore di un museo fittizio (concetto su cui gioca spesso) itinerante. La prima sede è la sua abitazione privata, ma fino al 1972 viaggerà di città in città (in Belgio, in Olanda e in Germania), sviluppandosi in dodici versioni (*Sections*) diverse. Ogni sezione è dedicata a un tema o a un medium artistico differente, e costituisce una delle possibili visualizzazioni temporanee del progetto che nella

<sup>86</sup> In una lettera del 29 novembre Broodthaers riassume gli argomenti dei discorsi: «The speeches addressed the destiny of Art (Grandville). The speeches addressed the destiny of Art (Ingres). The speeches addressed the relationship between institutionalized violence and poetic violence» (“I discorsi si riferivano al destino dell’arte (Grandville). I discorsi si riferivano al destino dell’arte (Ingres). I discorsi si riferivano alle relazioni fra violenza istituzionalizzata e violenza poetica”) G. Moure Cao, *Marcel Broodthaers: collected writings*, cit., p. 202.

sua interezza vive solo nella mente del suo ideatore. In concreto il museo di Broodthaers consiste in una serie di sotto-operazioni che rientrano nel grande progetto della sua istituzione fittizia: oggetti, mostre, incontri, lettere e annunci ufficiali. Creando il *Musée* l'artista belga porta su un ulteriore livello il gioco dei ruoli che fin dalla giovane età lo appassiona.



Una cassa del *Musée d'Art Moderne* esposta alla mostra *Soleil Politique* (Anversa, 2019)



Il cortile, *Département des Aigles*



Broodthaers mentre allestisce il proprio studio



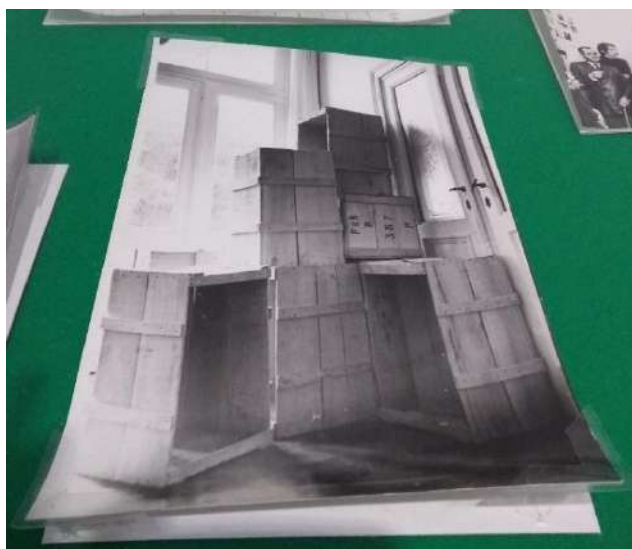
Dettaglio del *Musée* e la sera dell'inaugurazione



La sera dell'inaugurazione e il camion della ditta di trasporti Menkès



Targhe del Musée: Département des Aigles alla mostra *Soleil politique*



Al Musée d'Art Moderne. Da sinistra a destra: Broodthaers, Cladders, Marie-Puck Broodthaers, Byars

## 2.1. Broodthaers curatore nell'ambito del Musée d'Art Moderne

Le dodici sezioni del Musée di Broodthaers consistono in dodici mostre vere e proprie: *Section XIXe siècle*, *Section Documentaire*, *Section VIIe siècle*, *Section Littéraire*, *Section XIXe siècle bis*, *Section Folklorique / Cabinet de Curiosités*, *Section Cinéma*, *Section Financière*, *Section*

*des Figures, Section Publicité, Musée d'Art Moderne, Musée d'Art Ancien*. L'artista si veste da curatore, incarnando le ambiguità di una figura professionale che va delineandosi in quegli anni. Quella del curatore-creatore, che usa il *medium* della mostra per creare un proprio racconto, sconfinando nell'ambito delle competenze e responsabilità normalmente proprie di un artista. I primi grandi curatori-artisti dell'epoca contemporanea sono capaci di creare una propria dimensione, un proprio pensiero sistematizzato che prende forma attraverso le mostre che curano.

Lo stesso si può dire di Broodthaers: la sua dimensione è quella del *château des aigles*, preannunciato da una poesia nel 1960 e che ora prende consistenza sotto forma di museo. Persistono mistero ed enigmaticità. L'aquila appare fin dalla prima sezione, in cui il giardino dell'artista è rinominato *Département des Aigles*. Ma solo nel 1972, anno della chiusura del museo, il rapace prende davvero il volo e fa la sua comparsa fra le opere esposte nel museo. Come la nittolotta di Hegel, che comincia il proprio volo sul fare del crepuscolo. L'idea di esplorare la simbologia dell'aquila può essere venuta a Broodthaers dall'osservazione dell'opera *Mit dem Adler* di Klee, o ancora di più del quadro *Le domaine d'Arnheim*. Ma negli anni l'artista fa propria la storia di questo animale e del suo simbolo, legando il proprio nome ad esso, integrandolo quasi nella propria firma.

Broodthaers si presenta spesso come direttore del museo, più raramente come curatore, ma è di fatto quello il lavoro di cui ricalca le orme. Direttore nel momento in cui il suo lavoro burocratico consiste nella direzione e nella conservazione dell'istituzione fittizia, curatore quando diventa responsabile delle mostre che essa organizza. Nella sua simulazione, assai parodistica, assume tutti i compiti che un normale direttore o curatore di un museo deve svolgere. Che Broodthaers descrive e fa emergere nel corpus delle lettere ufficiali del museo. Un archivio di tutte le finte pratiche burocratiche e della rete di relazioni sociali che Broodthaers tesse durante gli anni della direzione del *Musée*. Le lettere, aperte o rivolte a specifici destinatari, sono inviate da luoghi diversi, quasi a voler mimare il *déplacement* costante a cui un curatore è sottoposto per il proprio lavoro.

Già prima dell'inaugurazione del 27, il 7 settembre 1968, Broodthaers pubblica da Ostenda una lettera in cui annuncia l'apertura del museo "on behalf of one of the Ministers"<sup>87</sup> (a nome di uno dei ministri), inventando un'inesistente investitura ufficiale dal governo belga. Il 19 afferma inoltre da Düsseldorf che l'esperimento sarebbe durato in eterno: «We'll be playing here every day, until the end of the world» («giocheremo qui ogni giorno, fino alla fine del

---

<sup>87</sup> G. Moure Cao, *Marcel Broodthaers: collected writings*, cit., p. 198.

mondo»)<sup>88</sup>. L'11 ottobre da Anversa invece aggiunge una nota importante a una lettera: «Les Département des Aigles recommande vivement l'augmentation des budgets du Ministère de la Culture même s'il faut pour cela diminuer les budgets de la Défense et de l'Intérieur»<sup>89</sup>. Uno dei ruoli dei curatori è curare il budget delle mostre. Chiedere un aumento di budget da parte del ministero, riducendo eventualmente il finanziamento alla difesa del paese, è chiaramente una richiesta umoristica. Ma dà a Broodthaers curatore un'aura di maggiore ufficialità. Il 9 maggio 1969 scrive a un giovane Kasper König, futuro grande direttore di musei e fondatore del Skulptur Projekte Münster:

My dear Kasper,/ what most sticks in my mind from our survey of room I of the museum is our mutual admiration for the portrait of *Mademoiselle Rivière* by Ingres. And you told Marie-Puck she was as beautiful as this painting? But were we not in the garden at the time? There are lilacs that are now taller than the wall and the grass is becoming less scarce. So, you are entering into the process of an idea. I am most glad, for my task as curator here is a most solitary one. Two new pieces have just joined the collection. All is well. I had a fruitful exchange of views with the "transport man". Apart from that I'm waiting for the architects<sup>90</sup>.

Al tono poetico della descrizione del giardino, si aggiungono alcune indicazioni da evidenziare. Broodthaers parla della *Mademoiselle Rivière* come se davvero il quadro di Ingres facesse parte della collezione del museo. È presente solo in cartolina. Ogni elemento del museo è trattato, nella finzione, come una vera opera d'arte. L'artista si rallegra con König dell'ingresso nella collezione di due nuovi "pezzi". E si definisce curatore, descrivendo l'incontro con altri membri dello staff del museo (un impiegato della ditta dei trasporti, gli architetti). In una lettera del 1970 dà una propria interpretazione dell'importanza dei curatori nella sua epoca: «Dear Sir, first of all, what a great pleasure it is to be informed of the projects of my colleagues. You are as good as your word, you have made artists into different beings, binding them together in a clarity that till now, only the organizers of art exhibitions had known»<sup>91</sup>.

---

<sup>88</sup> G. Moure Cao, *Marcel Broodthaers: collected writings*, cit., p. 201.

<sup>89</sup> «Il Dipartimento delle Aquile raccomanda l'aumento di budget da parte del Ministero della Cultura, a costo di dover diminuire leggermente i budget della Difesa e dell'Interno». Ivi, p. 207.

<sup>90</sup> «Mio caro Kasper, ciò che più mi si fissa in testa dalla nostra visita della prima sala è la nostra mutua ammirazione per il ritratto di Ingres *Mademoiselle Rivière*. E tu hai detto a Marie-Puck [la figlia di Broodthaers, NDT] che lei è bella quanto il dipinto? Ma non eravamo nel giardino allora? Ci sono lillà ora più alti del muro e l'erba sta diventando meno rada. Quindi stai entrando nel processo di un'idea. Sono molto contento, perché il mio incarico di curatore è alquanto solitario. Due nuovi pezzi sono appena entrati in collezione. Tutto va bene. Ho avuto uno scambio fruttuoso con un uomo dei trasporti. A parte quello, sto aspettando gli architetti». Ivi, p. 208.

<sup>91</sup> «Caro signore,/ prima di tutto, che piacere essere informato dei progetti dei miei colleghi. Sei fedele alla tua parola, hai fatto degli artisti degli esseri diversi, legandoli insieme in una chiarezza che finora solo i creatori di mostre conoscevano». Ivi, p. 219.

Il curatore nella visione di Broodthaers è colui che riesce a trasformare gli artisti, unendoli in una chiarezza che derivando dal pensiero del curatore diventa fruibile al grande pubblico. Sottolinea bene quindi, in poche parole, il potere sempre maggiore che sta assumendo la mediazione nel campo dell'arte.

In alcune lettere Broodthaers fa emergere esplicitamente la finzione delle proprie operazioni. Nella lettera del 25 agosto 1969 scrive: «Je vous propose comme participation à l'exposition CONCEPT ART XX la reproduction précise de cette lettre dans le catalogue et c'est au niveau de la page que je souhaite qu'elle soit présentée (C'est-à-dire que le catalogue serait ouvert sur une table ou sur le mur...»<sup>92</sup>. Nel contesto di una mostra di arte concettuale, *Konzeption-Conception*, allo Städtisches Museum Schloss Morsbroich di Leverkusen, Broodthaers sottopone una lettera ufficiale del museo, chiedendo che sia mostrata all'interno del catalogo, di cui desidera che una copia sia appoggiata su un tavolo o appesa al muro. La lettera, *mediata* in modo diverso, diventa un'opera d'arte.

L'operazione è meno banale di quanto sembri, e mostra come cambia la percezione di un qualcosa di semplice, come può essere una lettera, nel momento in cui viene musealizzata. Non viene musealizzata così com'è però, ma mostrata nella riproduzione su una copia del catalogo che qualunque visitatore della mostra può acquistare per poco. Broodthaers gioca con i diversi livelli di complessità dell'eredità duchampiana, declinandola in maniera originale e rendendola parte del complesso progetto del *Musée*.

Un'ultima lettera interessante, da cui emerge la finzione dell'operazione broodthaersiana, è quella a Immendorf del 29 settembre 1969:

My dear Immendorf,/ I am lending to you for 3 days, a piece from the Musée d'Art Moderne, Section XVII siècle, Département des Aigles. Its title "Handle with Care"/ Please return it, after use, to this adress: A 37 90 89, 46 Baeldhouwerstaat, Antwerp, where I am installed with the Section XVII siècle, for a few days, only. Fondly, get to it, M. Broodthaers./ P.S. Don't forget to send this crate back, because it belongs (in reality) to the Musée des Beaux-Arts d'Anvers<sup>93</sup>.

Da questa lettera il lavoro di Broodthaers appare come un gioco, in cui gli amici sono complici e le istituzioni, in questo caso il Museo di Belle Arti di Anversa, sono come i genitori che

---

<sup>92</sup> «Propongo, come partecipazione alla mostra CONCEPT ART XX, l'esatta riproduzione nel catalogo di questa lettera, che voglio che sia disposta mostrando la pagina (cioè con il catalogo aperto su un tavolo o su un muro...» G. Moure Cao, *Marcel Broodthaers: collected writings*, cit., p. 211.

<sup>93</sup> «Mio caro Immendorf, ti presto per tre giorni un pezzo del Musée d'Art Moderne, Section XVII siècle, Département des Aigles. Il suo titolo "Maneggiare con cura". Ti prego di restituirlo, dopo l'utilizzo, a questo indirizzo [...], dove mi trovo con la Sezione del XVII secolo, solo per qualche giorno. Cordialmente, M. Broodthaers. P.S. Non dimenticarti di rimandarmi indietro la cassa, perché appartiene (nella realtà), à Museo di Belle Arti di Anversa». in G. Moure Cao, *Marcel Broodthaers: collected writings*, cit., p. 213.

chiudono un occhio sui figli che giocano con i loro strumenti da lavoro. Come un bambino che gioca a “facciamo che io ero...”, Broodthaers si finge un direttore, prende in prestito una cassa da un vero museo e la lascia con un prestito ufficiale a un amico chiedendo di trattare con attenzione quest’opera dal titolo “maneggiare con cura”. Si appropria di un oggetto banale di proprietà di una grande istituzione, lo dichiara opera d’arte (dalle sue parole si presume di un certo valore), in un *post-scriptum* rivela che tutto ciò è un gioco.

Nella complessità semantica del racconto broodthaersiano però, anche il gioco fa parte del progetto, e non vuole screditare l’insieme. Non bisogna quindi assumere la capacità dell’artista di fare autoironia come scappatoia per liquidare l’opera *Musée d’Art Moderne* con una risata. Le *Sections* che la rappresentano infatti raggiungono alti livelli di complessità, per cui Broodthaers assume seriamente il ruolo di curatore. L’esempio più interessante, di cui ora si parlerà, è la *Section des Figures*, realizzata a Düsseldorf nel 1972.

## **2.2. *Section des Figures* (Düsseldorf, 1972). Una temporanea oggettivizzazione della finzione**

Nel 1971, il direttore della Kunsthalle di Düsseldorf, Karl Ruhrberg, insieme al giovane curatore Jürgen Harten, invitano Broodthaers a realizzare dentro al loro spazio espositivo una sezione del *Musée d’Art Moderne – Département des Aigles*. Sono passati tre anni dall’inaugurazione del museo fittizio, e fra pochi mesi avverrà la chiusura definitiva. La risposta dell’artista alla richiesta non tarda ad arrivare. In data 8 agosto 1971 scrive: «To the Director/ Dear Sir,/ In order to give concrete form to the project Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, it is my intention to visit those museums where there are paintings, sculptures, objects, images relating to the iconography of the eagle»<sup>94</sup>.

Quello che ha in testa Broodthaers è il progetto più ambizioso che finora abbia avuto. A Düsseldorf vuole creare una grande esposizione che insceni la presenza della simbologia dell’aquila nel corso della storia. Per farlo vuole riunire quanti più oggetti e opere d’arte possibili raffiguranti un’aquila negli spazi della Kunsthalle. La sua metamorfosi da artista a curatore è completa. Nella lettera citata, inviata a Ruhrberg, cita i musei che intende visitare per andare alla ricerca di ciò che vuole esporre. Il Louvre, il British Museum, i musei di Göttingen,

---

<sup>94</sup> «Al direttore,/ Gentilissimo,/ per dare forma concreta al progetto Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, è mia intenzione visitare quei musei dove ci sono quadri, sculture, oggetti, immagini relative all’iconografia dell’aquila». in G. Moure Cao, *Marcel Broodthaers: collected writings*, cit., p. 328.



Monaco, Berlino. Leggendo questa lettera si ha l'impressione di sbirciare dentro l'agenda di un curatore che ha il compito di realizzare una mostra tematica.

Creare una mostra per un curatore significa visitare quante più collezioni possibili e scovare tutto ciò che possa servire al proprio racconto. Esattamente quello che fa Broodthaers, che scrive: «In addition, it is also my intention to get in touch with a zoology expert in order to find out about the life of the bird. As it is an endangered species, I want to know what has been done to protect it. I think this issue has taken an interesting turn in Sweden as the eagle has been the direct victim of industrial pollution caused by paper manufacture»<sup>95</sup>. Nella fase embrionale della progettazione, Broodthaers ragiona anche su come inserire il racconto che vuole fare nella propria epoca contemporanea. Nell'estate del 1971 ha in mente uno studio approfondito dell'iconografia e dell'iconologia dell'aquila, e una riflessione su come questa si inserisca nella società in cui vive. Un viaggio nel tempo che diventerà il tratto distintivo della mostra di Düsseldorf e di altri suoi allestimenti futuri.

Il 16 maggio 1972 apre la mostra *Der Adler vom Oligozän bis heute* ("L'aquila dall'Oligocene a oggi"). Rimarrà aperta meno di un mese, fino al 9 giugno. L'aspetto finale dell'esibizione consiste in un raggruppamento non gerarchico e non cronologico di elementi di varia natura, presi in prestito da quarantaquattro diverse istituzioni: musei pubblici, collezioni private, oggetti di proprietà dell'artista. Si va dai frammenti di vasi di culture antiche ai quadri di epoche diverse, da tappezzerie di vario tipo a oggetti della contemporaneità (telefoni, macchine da scrivere, bicchieri, bottiglie di birra). Unico criterio, che sia presente un'aquila, che per la prima volta diventa davvero la protagonista assoluta del Dipartimento a lei consacrato.

Dentro le vetrine o appese ai muri, a fianco di ciascun oggetto è applicata una targhetta metallica che in tre lingue ammonisce lo spettatore sulla sua natura: «Dies ist kein Kunstwerk, Ceci n'est pas un objet d'art, This is not a work of art». Il visitatore può perdersi in questo grande allestimento passando dalla contemplazione di piccola bigiotteria medievale ad un vaso ottocentesco appoggiato su una scatola per imballaggi (un richiamo alla prima versione del *Musée*), da un'aquila impagliata a bottiglie di spumante marca *Aigle* con relativi tappi appoggiati di fianco.

Concettualmente potrebbe sembrare un'accumulazione spontanea, non ragionata e di ispirazione surrealista. Proprio i surrealisti sono fra i primi a proporre delle mostre concepite

---

<sup>95</sup> «Inoltre, è anche mia intenzione entrare in contatto con un esperto di zoologia per avere informazioni riguardo alla vita dell'uccello. In quanto specie in pericolo, voglio sapere cosa è stato fatto per proteggerla. Penso che questa faccenda abbia preso una declinazione interessante in Svezia, dove l'aquila è stata vittima diretta dell'inquinamento industriale causato dalla manifattura della carta». Ibidem.

come opere nel loro insieme. Si considerino la mostra di Parigi del 1938 o quella di New York del 1942, in cui fra gli organizzatori c'è un Duchamp nelle vesti di proto-artista-curatore: il principio di sovrapposizione arbitraria delle opere e di sconvolgimento della percezione e dei canoni espositivi presenti nell'immaginario dei visitatori era il mezzo espressivo principale scelto dagli artisti. La mostra di Broodthaers invece è ordinata: le vetrine si succedono una dopo l'altra e le "opere" sono fruibili in tutta tranquillità. Le targhette degli oggetti indicano un numerino che si può comodamente ritrovare sul catalogo per ottenere qualche informazione a riguardo.

Solo un particolare, fondamentale, manca apparentemente all'insieme: una vera coesione. Il lavoro dell'artista sta proprio qui: nel mimare la pratica normale di un curatore, stravolgendone il senso. Borgemeister e Cullens scrivono a riguardo:

The old order, the apparently self-evident taxonomy of cultural specimens, has been fractured. The principle of classification that formerly contained them has been exposed as a fiction. Its place is taken - but undogmatically, merely as an example, with no claims to permanence - by another equally fictional order, but one that is clearly dependent on the subject, "heterarchical," not hierarchical. Not only is the idea of what constitutes art revealed as a lie, or at any rate a fabricated truth, but the fundamental system of our culture, the rules that govern the demarcation of the system's subdivisions, are interrogated in relation to hierarchical structure<sup>96</sup>.

I due studiosi sottolineano alcuni aspetti importanti dell'operazione di Broodthaers. L'artista preleva oggetti da collezioni diverse, che sono normalmente inseriti in un racconto museale tassonomico e pedagogico, e importandoli nel proprio museo fa luce sulla finzione che sta dietro ad ogni esposizione istituzionale. La collezione di un museo è una verità prefabbricata, convenzionale. Finendo in una nuova istituzione, quella fittizia fondata da Broodthaers, le opere assumono un valore nuovo e diventano parte di una nuova verità artificiale, quella stabilita dall'artista.

Borgemeister e Cullens si soffermano sull'arbitrarietà e sull'aleatorietà dell'esposizione di Broodthaers. È vero: *Section des Figures* è una mostra temporanea che dopo meno di un mese viene smantellata. Ha una temporalità ridotta, e parte del suo senso sta nella critica intesa come

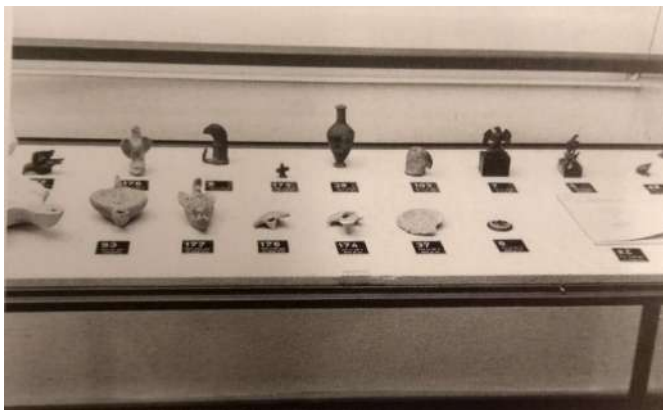
---

<sup>96</sup> «Il vecchio ordine, la tassonomia di campionature culturali apparentemente auto-evidente è stata fratturata. Il principio di classificazione che prima li conteneva è stato mostrato come una finzione. Il suo posto è stato preso, ma non in maniera dogmatica, ma come un esempio, senza una richiesta di permanenza, da un altro ordine egualmente fittizio, ma uno che è chiaramente dipendente dal soggetto, "eterarchico", non gerarchico. Non solo l'idea di cosa costituisce l'arte è mostrata come una bugia, o ogni tipo di verità prefabbricata, ma il fondamentale sistema della nostra cultura, le regole che governano la demarcazione fra le suddivisioni del sistema, sono interrogate in relazione alla struttura gerarchica». in R. Borgemeister e C. Cullens, *Section des Figures: The Eagle from the Oligocene to the Present*, in "October", Vol.42, 1987, pp. 135-154, qui p. 146.

rivelazione dei meccanismi di funzionamento della mediazione dell'arte. Ma il senso di questo lavoro non si risolve nella pura critica: Broodthaers lavora realmente come un curatore, e crea realmente una nuova collezione esposta con un senso logico. I criteri di messa in mostra sono magari antitetici a quelli tradizionali, ne sono la parodia, ma sono comunque presenti e definiscono quel legante che manca all'apparenza. Un ordine nel disordine. Dallo studio del soggetto della mostra, all'insieme delle operazioni burocratiche per assicurarsi i prestiti dalle varie collezioni, dalla rete di relazioni intessute con pubblico e apparato istituzionale, alla cura dell'allestimento, Broodthaers si muove come un vero e proprio curatore indipendente. Vale a dire quella tipologia di curatori *freelancer*, non legati con un contratto a una specifica istituzione, ma chiamati di volta in volta a ideare una mostra per qualsivoglia museo o fondazione artistica (come successo nel caso di Broodthaers, chiamato da Ruhrberg e Harten a Düsseldorf).

Foto dalla *Section des Figures* a Düsseldorf, 1972





Per *Der Adler von Oligozän bis heute* Broodthaers cura ogni aspetto. Si è vista la parte curatoriale, ma si potrebbe parlare anche di un artista nelle vesti di sociologo, di presentatore, di zoologo quasi. L'opera d'arte sta nell'insieme che la mostra rappresenta. In esso, un ruolo rilevante è giocato anche dal catalogo. Broodthaers lavora molto sui due volumi che accompagnano la mostra. Consapevole del carattere effimero proprio alla sua operazione, per

cui non rimangono che foto e filmati, ha pensato di voler lasciare nel catalogo un testimone fedele del lavoro svolto. Per questo i due libri presentano una precisione e uno zelo nell'organizzazione che la mostra nella realtà non sempre aveva.



fig. 24

## Der Adler vom Oligozän bis heute

Marcel Broodthaers

zeigt eine experimentelle Ausstellung  
seines Musée d'Art Moderne, Département des Aigles,  
Section des Figures

fig. 25



fig. 26

I due volumi in copertina mostrano, sotto l'immagine di un oggetto estratto dalla mostra, l'elenco dei musei che hanno concesso i vari prestiti. Sul primo in particolare campeggia la foto di tre uova (fig. 24), con un relativo cartellino a indicarne la natura: due di falco, uno di aquila. Già un elemento di contrasto rispetto alla mostra, in cui tutto quello che è esposto è accompagnato semplicemente dalla targhetta che recita “questa non è un'opera d'arte”, senza alcuna ulteriore spiegazione. «*Der Adler vom Oligozän bis heute* - Marcel Broodthaers zeigt eine experimentelle Ausstellung seines Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures» (“L'aquila dall'Oligocene a oggi – Marcel Broodthaers esibisce una mostra sperimentale del suo Musée d'Art Moderne”) è la scritta (fig. 25) che compare in seconda pagina.

Esattamente come un curatore che firma nelle prime pagine il catalogo di una mostra per indicare che si tratta di una sua creazione, così Broodthaers sottolinea da subito il suo ruolo nell'ideazione di questa “mostra sperimentale”. Segue la foto a tutta pagina (fig. 26) di un'aquila dello zoo di Anversa. Che fa seguito alla citata lettera a Ruhrberg del '71, ed è un elemento autobiografico (da fotografo Broodthaers si recava spesso allo zoo di Anversa).



fig. 27

Si susseguono due brevi testi introduttivi di Broodthaers e Ruhrberg, e due pagine (fig. 27) a riassumere quello che dovrebbe essere il senso della mostra: *von Oligozän*, con il disegno di un'aquila primitiva e una breve nota descrittiva in inglese, *Bis heute*, con il logo stilizzato della Mercedes. Il percorso cronologico preciso che si presume da queste prime pagine non rispecchia ovviamente l'organizzazione della mostra. Nella *Einführung* (introduzione) Harten scrive: «Dass ein Künstler nach eigenen Gesichtspunkten eine thematische Ausstellung aus grobenteils kunsthistorischen, archäologischen und ethnographischen Museumbeständen aufbaut, wie Marcel Broodthaers es jetzt als Konservator eines fiktiven Museums quasi unter Kollegen getan hat, ist meines Wissens ein Novum»<sup>97</sup>. Il curatore di Düsseldorf sottolinea la novità dell'operazione di Broodthaers, che definisce *Konservator* invece che *Kurator* (ma si può spiegare questa scelta di lessico contestualizzando il testo).



fig. 28

<sup>97</sup> «Che un artista costruisca dal suo punto di vista una mostra tematica da grandi collezioni storico artistiche, archeologiche e etnografiche, come ha fatto Marcel Broodthaers in quanto conservatore del suo museo fittizio quasi come un collega, è dal mio punto di vista una novità». in M. Broodthaers e J. Harten, *Der Adler vom Oligozän bis heute*, Städtische Kunst-Halle Düsseldorf, Düsseldorf 1972, p. 9.

Successivamente prende parola Broodthaers (fig. 28): la scritta *METHODE* e una freccia che invita a voltare pagina, e la riproduzione grafica delle targhette trilingue presenti nella mostra con relativa spiegazione («Diese Inschrift aus Kunststoff sind jedem Ausstellungsstück beigegeben. (Die Inschriften illustrieren eine Idee von Marcel Duchamp und René Magritte»<sup>98</sup>). Nella pagina successiva approfondisce la questione in qualche riga, in un testo intitolato ancora *METHODE* «Ganz gleich, ob es sich um ein mit R. Mutt signiertes *Urinoir* handelt oder um ein *Objet trouvé*, jeder beliebige Gegenstand kann in den Rang eines Kunstwerkes erhoben werden. Der Künstler definiert diesen Gegenstand so, dass dessen Zukunft nur noch im Museum liegt. Seit Duchamp ist der Künstler Autor einer Definition»<sup>99</sup>.

Broodthaers vuole approfondire e omaggiare l'eredità di Duchamp, e dimostra di aver capito a fondo la portata del suo lavoro. La *Fontaine* è una di quelle opere entrate talmente nel mito che si tende a scordarne la storia. La *Society for Independent Artists* sta organizzando nel 1917 la *First Annual Exhibition* a New York. Duchamp interviene nell'organizzazione, ottenendo che nessun criterio qualitativo sia applicato nella selezione degli artisti (basterà un'iscrizione e il pagamento di un contributo)<sup>100</sup>, e che le opere siano esposte seguendo l'ordine alfabetico dei nomi degli autori. E al comitato decisionale invia, sotto pseudonimo (R. Mutt) il celebre gabinetto. Che viene rifiutato, e quindi mai messo in mostra. Circa un mese dopo, sempre anonimamente pubblica un messaggio in difesa di Mr. Mutt, in cui si legge: «Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under a new title and point of view - created a new thought for that object».

È la nascita dell'idea di *readymade*, o *objet trouvé* (definizione usata da Broodthaers nel catalogo). L'opera scompare dopo il 1917, e Duchamp non la esibirà più, se non nella sua *Boîte-en-valise*, il piccolo museo portatile che realizza alla fine degli anni '30 contenente le sue maggiori opere riprodotte in miniatura. Fiumi di inchiostro sono stati spesi su questa opera. Un recente contributo molto interessante è stato dato da Elena Filipovic, esperta di *exhibition studies*, che nel 2016 ha pubblicato un volume che rilegge l'intera carriera di Duchamp in quanto *ur-curator*, artista-curatore *ante litteram* per eccellenza (*The apparently marginal activities of Marcel Duchamp*). Nel testo *When Exhibitions become Form* (un gioco di parole

---

<sup>98</sup> «Queste iscrizioni in plastica sono affiancate ad ogni oggetto esposto. Queste iscrizioni illustrano un'idea di Marcel Duchamp e René Magritte». Ivi, p. 12.

<sup>99</sup> «Che sia un orinatoio firmato R. Mutt o un *objet trouvé*, qualsiasi oggetto può essere innalzato al rango di opera d'arte. L'artista definisce l'oggetto così che il suo futuro risiede solo in un museo. Dopo Duchamp, l'artista è l'autore di una definizione». Ivi, p. 13.

<sup>100</sup> A. Green, *When artists curate: contemporary art and the exhibition as medium*, cit., p. 39.

sul titolo della celebre mostra di Szeemann), Filipovic scrive: «The 'invention' of the readymade needed to be curated; in other words, it required a public exhibition, which it finally got in Duchamp's creation of an exhibition in a suitcase, *La Boîte-en-valise* (1938-42)»<sup>101</sup>. La sua tesi è che la scomparsa della *Fontana* dopo la mostra del 1917 sia dovuta al fatto che l'opera non sia mai stata esposta: perché sia percepita e considerata tale, un'opera deve essere mediata, musealizzata, curata (*curated*). Percezione che in questo caso comincia solo con la *Boite*: «Fountain's first public appearance in the *Boîte-en-valise* fundamentally contributed to that operation»<sup>102</sup>. Alle parole di Filipovic se ne possono unire alcune di Gadamer da *Verità e Metodo*:

Il carattere di *rapraesentatio* dell'immagine è solo un caso particolare della *rapraesentatio* come evento pubblico. Ma il secondo momento, quello della rappresentazione nell'immagine, reagisce sul primo. Colui il cui essere è così essenzialmente caratterizzato dal mostrarsi non appartiene più a sé stesso. Per esempio, non può evitare di essere rappresentato in immagine, e poiché queste rappresentazioni determinano l'immagine che si ha di lui, alla fine egli dovrà mostrarsi come la sua immagine prescrive che appaia. È apparentemente paradossale, eppure è così: l'originale diventa tale solo in virtù dell'immagine-quadro; e d'altra parte l'immagine non è altro che il manifestarsi dell'originale<sup>103</sup>.

Parafrasando le sue indicazioni: per quanto possa sembrare paradossale, la *Fontana* di Duchamp acquista valore come opera d'arte nel momento in cui viene presentata come tale, così come l'oggetto della rappresentazione di un quadro acquista un'immagine solo nel momento in cui viene reso immagine. Nel caso di Duchamp siamo inoltre in presenza di due opere d'arte, fra cui l'esistenza di una (la *Boîte-en-valise*) legittima l'esistenza dell'altra (*Fontaine*).

Nel testo *METHODE* Broodthaers si dichiara interessato all'aspetto provocatorio e di sfida ai canoni dominanti di Duchamp, e come i suoi nuovi criteri, quelli di una libertà assoluta da parte dell'artista di scegliere i metodi espressivi della propria creatività, siano diventati nella sua epoca dominanti nel mondo dell'arte. La *Section des Figures* è un *experimentelle Ausstellung*: un esperimento curatoriale che dimostra la potenza della mediazione nella definizione di quanto è arte. Un potere in primo luogo nelle mani del curatore (come dimostra Broodthaers

---

<sup>101</sup> E. Filipovic, "When Exhibitions become form: On the History of the Artist as Curator", in *Exhibition*, materiali a c. di L. Steeds, The MIT Press, Cambridge Londra 2014, pp. 156-167, qui p. 161.

<sup>102</sup> «la prima apparizione pubblica della *Fontana* nella *Boîte-en-valise* contribuì in maniera fondamentale a questa operazione». in E. Filipovic, *The apparently marginal activities of Marcel Duchamp*, The MIT press, Cambridge 2016, p. 122.

<sup>103</sup> H.-G. Gadamer, *Verità e Metodo*, tr. it. di G. Vattimo, Bompiani, Milano 2000, p. 307.



indossandone le vesti), che crea la possibilità di incontro fra opere d'arte e spettatori nel momento sociale della mostra, ponendosi come mediatore fra autori e pubblico. E in secondo luogo dell'artista, che dopo Duchamp diventa *Autor einer Definition*, legittimo autore di opere capaci di ridefinire l'idea di arte.

L'operazione di Duchamp è completata nel pensiero di Broodthaers da quella di Magritte, che ha il merito di aver intrecciato per la prima volta arte e linguaggio (con l'opera che nel catalogo appare dopo la *Fontana* sotto il titolo *Der Verrat der Bilder*, "Il tradimento dell'immagine", 1938), concretizzando la possibilità per gli artisti di essere autori di una *Definition*. Il testo termina infatti con un consiglio di lettura: «Lesen Sie den Text von M. Foucault "Dies ist nicht eine Pfeife"»<sup>104</sup>, il saggio che Foucault ha dedicato al quadro di Magritte. Quasi a voler contraddire questa riflessione, in un gesto fra parodia e volontà di disorientare, Broodthaers aggiunge però le targhette recitanti "questa non è un'opera d'arte". Il valore di questa asserzione cambia naturalmente a seconda dell'oggetto a cui è associata.

In *Uhr mit Adler*, un semplice orologio belga di inizio Novecento con sopra una statuina in bronzo di un'aquila, probabilmente nessuno spettatore, anche il più duchampiano, avrebbe riconosciuto un'opera d'arte. Per la foto in bianco e nero di un dettaglio del *Ratto di Ganimede* di Rubens si potrebbero tirare in ballo considerazioni di benjaminiana memoria. Nel caso di Bocklin invece, di cui Broodthaers esibisce il quadro *Die Freiheit*, la questione sembrerebbe complicarsi. In un altro testo introduttivo nel catalogo Broodthaers scrive: «Das Publikum wird mit folgenden Kunstgegenständen konfrontiert: Adlern aller Art, von denen ein Teil mit schwerwiegenden symbolischen und historischen Ideen befrachtet ist. Der Charakter dieser Gegenüberstellung ist bestimmt durch die negative Inschrift: "das ist kein... das ist kein Kunstwerk". Das heißt nichts anderes als: Publikum, wie bist Du blind!»<sup>105</sup>. Broodthaers chiede al pubblico di riconoscere tutti gli oggetti come simili in quanto accomunati dalla stessa definizione negativa. Duchamp nei suoi *readymade* preleva un elemento dalla realtà quotidiana e lo eleva a opera d'arte. Broodthaers musealizza oggetti di diversa natura, ma, a parole, nega a tutti l'acquisizione dell'aura di nobiltà che normalmente l'istituzione garantisce. Anche a quelli, come il quadro di Bocklin, che ne avrebbero pieno diritto.

---

<sup>104</sup> «Leggete il testo di M. Foucault "Questa non è una pipa"». M. Broodthaers e J. Harten, *Der Adler vom Oligozän bis heute*, cit., p. 13.

<sup>105</sup> «Il pubblico si confronta con i seguenti oggetti d'arte: aquile di ogni tipo, di cui una parte caricata di serie idee simboliche e artistiche. Il carattere di questo confronto è determinato attraverso l'iscrizione negativa: "questa non è... questa non è un'opera d'arte". Non significa nient'altro: pubblico, come sei cieco!». M. Broodthaers e J. Harten, *Der Adler vom Oligozän bis heute*, cit., p. 16.

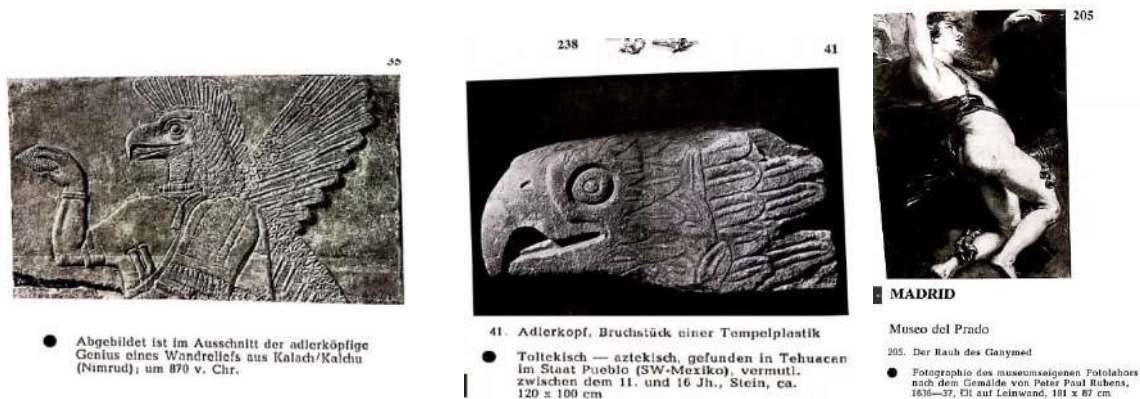


Fig. 29 Immagini e didascalie dal catalogo *Der Adler vom Oligozän bis heute* (nel catalogo in sezioni diverse)



Quindi si legge: «Das Verzeichnis der Exponate ist wie folgt geordnet: zunächst alphabetisch nach Orten, danach nach Leihgebern (zuerst Museen, bzw. andere öffentliche Einrichtungen, dann Privatbesitz, schließlich, soweit möglich, in der Regel chronologisch)»<sup>106</sup>. Il catalogo continua con tre ulteriori sezioni: l'elenco delle collezioni da cui arrivano le opere, secondo l'ordine indicato dalla suddetta citazione. Le tavole (fig. 29), in bianco e nero e a colori, e una “enciclopedia” finale. Nelle tavole le immagini sono affiancate da un numero che rinvia all'elenco. Il lettore può sfogliare comodamente il catalogo associando a ciascuna riproduzione una nota informativa. Una situazione diametralmente opposta a quella di altre *Sections* del museo, in cui agli oggetti esposti erano associate arbitrariamente le sigle “fig. 0”, “fig. 1”, “fig. 2”.

<sup>106</sup> «L'elenco degli oggetti in esposizione è organizzato come segue: prima in ordine alfabetico per luoghi, poi per finanziatori (in primo luogo i musei o altre istituzioni pubbliche, poi private, e per quanto possibile nell'ordine cronologico)». in M. Broodthaers e J. Harten, *Der Adler vom Oligozän bis heute*, cit., p. 18.



fig. 30

Il catalogo si conclude con una *Enzyklopädie* (enciclopedia, fig. 30). Che comincia con alcune definizioni di aquile. «Adler: Adler, Lateinisch Aquila, Griechisch αεβος, Französisch Aigle, Italienisch Aquila, Spanisch Aquila; ist der grösstes, stärkste und geschwindeste unter den Raub-Vogeln...»<sup>107</sup>. Il tono inizialmente non è dei più seri, ma il testo si sviluppa in un elenco preciso di tutti gli oggetti che nascono dall'associazione di un'aquila: *Adlerdollar, Adlerfisch, Adlerschild, Adlertag, Adlerwerke...* A questi segue la definizione di una selezione di “termini chiave”: Ästhetik, Apokalypse, Aquila, Augurium, Augustalis etc. È interessante la voce *Autoren*, per cui sono riuniti i seguenti nomi: Alian - Alciat - Aristoteles - Augustin - Bengt Berg - Brehm - Broodthaers - Duchamp - Gilgamesch - Holderlin - Homer - Horapollo - Horaz Johannes Ev. - C.G. Jung - James Kruss - Magritte - Mallarmé - Physiologus - Plinius – Somadewa. Tutti autori che, in modi diversi, hanno avuto a che fare con la simbologia del rapace. E il periodo storico considerato è davvero dall'antichità *bis heute*: da Gilgamesh, al Fisiologo, a Magritte e Duchamp, fino a includere lo stesso Broodthaers.

*Der Adler vom Oligozän bis heute* è una mostra complessa, che lavora su più livelli. Il primo, ovviamente, è quello della simbologia dell'aquila. «L'objectif de cette exposition est de l'arracher de ce ciel imaginaire où il tournoie depuis des siècles, nous menaçant de ses éclairs»<sup>108</sup> afferma lo stesso Broodthaers. L'aquila è infatti uno dei pochi simboli davvero onnipresenti nella storia dell'uomo, a tutte le latitudini e longitudini.

Emblema per eccellenza dell'Impero Romano, Pastoureau lo posiziona come primo uccello per importanza nei suoi approfonditi studi sui Bestiari, ricordando le diverse leggende che in epoca medievale vengono associate all'animale (per esempio sulle sue capacità rigenerative: «pour ce faire, il commence par briser contre un rocher son bec devenu trop long et qui l'empêche de se

<sup>107</sup> «Aquila: in latino Aquila, in greco αεβος, in francese Aigle, in italiano Aquila, in spagnolo Aquila, è il più grande, il più forte e il più veloce di tutti i rapaci...». Ivi, p. 58.

<sup>108</sup> «L'obiettivo di questa mostra è strapparla da quel cielo immaginario dove si aggira da secoli, minacciandoci con i suoi fulmini». in J.F. Poirier, “Œuvres et expositions 1964-1973”, cit., p. 32.

nourrir. Puis il vole à proximité du soleil afin de bruler ses vieilles ailes et ses yeux fatigués. Enfin, ranimé par la lumière et par le feu, il se laisse tomber du haut du ciel et plonge trois fois dans une fontaine merveilleuse : il retrouve aussi sa vigueur et sa jeunesse»<sup>109</sup>). Cesare Ripa (fig. 31) la rende protagonista, nella sua opera *Iconologia*, di figure quali l’Astrologia, il Giudice, la Liberalità, la Regalità, l’Ingegno, segnando così secoli di rappresentazione di questo animale. Affermando di volerla strappare dall’alto del cielo da cui da secoli ci minaccia, sembra che Broodthaers desideri smontare la forza del suo simbolo. Ma rendendola protagonista assoluta attraverso oggetti medievali, moderni e contemporanei, ne ribadisce tutta la sua potenza in una grande *Wunderkammer* in cui traspaiono millenni di sovrapposizioni semantiche. Dove Pastoureau convive con Ripa, il romanticismo di Bocklin con i fumetti di Topolino e di Nonna Abelarda e Soldino (fig. 32).

Il secondo livello su cui lavora la mostra è quello della critica istituzionale, intesa come svelamento dei meccanismi espositivi e amministrativi. E il terzo, ma se ne potrebbero trovare altri, è quello della figura dell’artista stesso che si afferma come curatore come raramente prima nella storia: per questo il paragone più affine che si sia trovato è quello di Duchamp, la cui carriera di *ur-curator* è stata solo di recente messa davvero in evidenza, grazie allo sviluppo capillare degli *exhibition studies*.



fig. 32



fig. 31

Un giovane d’aspetto feroce et ardito; sarà nudo, avere in capo un elmo, e per cimiero un’Aquila; a gl’omeri l’ali di diversi colori (\) L’aquila per cimiero dinota la generosità e sublimità sua, perciocché Pindaro paragona gli uomini di alto ingegno a questo ucello, avendo egli la vista acutissima, et il volo di gran lunga superiore a gli altri animali volatili»

C. Ripa, *Iconologia* (1593), Einaudi, Torino 2012, p. 271

<sup>109</sup> «Per cominciare, si rompe contro una roccia il becco, diventato troppo lungo e che gli impedisce di nutrirsi. Quindi vola vicino al sole per bruciarsi le vecchie ali e gli occhi affaticati. Infine, rianimata dalla luce e dal fuoco, si lascia cadere dall'alto del cielo e si immerge tre volte in una fontana meravigliosa: ritrova così il suo vigore e la sua giovinezza.». M. Pastoureau, *Bestiaires du Moyen Age*, Seuil, Parigi 2011, p. 140.

### 2.3. Marcel Broodthaers e Aby Warburg: fra richiami e parodia

Broodthaers è stato spesso indicato, come altri suoi colleghi in epoca contemporanea, come artista warburghiano. Il confronto fra il lavoro dell'artista e quello dello studioso tedesco si rivela per molti versi interessante.

In primo luogo, i due condividono l'interesse per l'unione fra pensiero discorsivo e pensiero figurativo. La ricerca sul pensiero discorsivo si concretizza in entrambi i casi con una passione precoce e spasmodica per i libri, regolarizzata col tempo. Warburg comincia a collezionare volumi nel 1886: acquisti che nel 1901-1902 diventano sistematici<sup>110</sup>. Uno dei suoi progetti di vita era la biblioteca KBW (Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg), che organizza la summa dei suoi interessi e offre materiale di ricerca ai suoi allievi. Inizialmente costruita ad Amburgo, nel 1933, quando Warburg è morto da ormai quattro anni, viene trasferita con i suoi 60.000 volumi (e 25.000 fotografie) a Londra, dove si trova tutt'ora, per proteggerla dal pericolo incombente del nazismo.

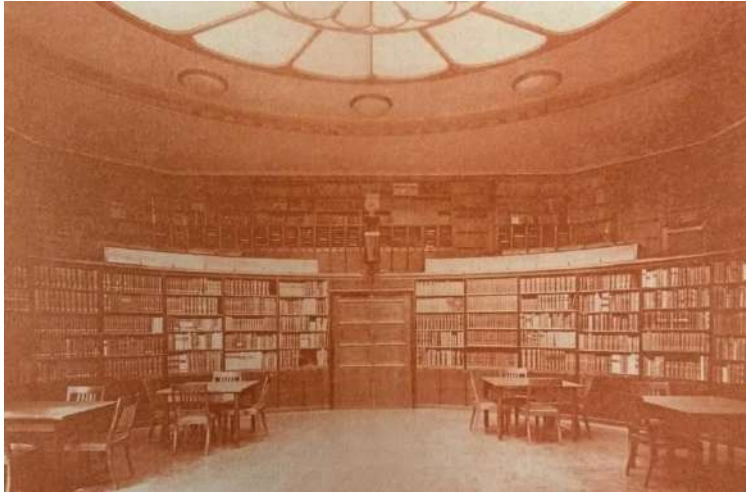
Intorno all'oggetto-libro si potrebbe riassumere in maniera simile tutta la carriera di Broodthaers. Da sempre una sua ossessione, un desiderio proibito, Broodthaers accumula i libri, attraverso di essi cerca di esprimersi come poeta, li converte in scultura con *Pense-Bête*, li riporta a metà strada fra l'artistico e il letterale con i lavori su *Un coup de dés* di Mallarmé.

Ma soprattutto non smette mai di collezionarli, e la sua libreria personale rimarrà per sempre un rifugio privato in cui con cura tiene vivi tutti i propri interessi e punti di riferimento (molti suoi studiosi si sono soffermati su questo dettaglio, fra cui Rosalind Krauss che testimonia come «in Broodthaers's library there are many erudite books - titles by Heidegger, Barthes, Goldman»<sup>111</sup>).

---

<sup>110</sup> R. Recht, "L'Atlas Mnémosyne de Aby Warburg" in A.M. Warburg, *L'Atlas Mnémosyne* (1929), tr. fr. di S. Zilberfarb, l'Ecarquillé, Parigi 2012, pp. 7-52, qui p. 13.

<sup>111</sup> R. E. Krauss, *The Angel of History*, in "October", vol. 134, 2010, pp. 111-121, qui p. 116.



La sala di lettura e delle conferenze della KBW, Amburgo, 1926



Il Warburg Institute di Londra oggi

Per quanto riguarda il pensiero figurativo, Warburg ha dedicato tutta la sua vita allo studio delle immagini, definendosi (nella traduzione di Roland Recht) «non pas comme “historien de l’art”, mais comme “historien des images”»<sup>112</sup>. Un concetto fondamentale per Warburg è quello della memoria, in particolare la “memoria sociale”: l’uomo come artista fa uso di un patrimonio ereditato, «Er setzt die unverlierbare Erbmasse mnemisch ein»<sup>113</sup> (“usa questo l’eredità imperitura mnemonicamente”), e la storia dell’arte rivela l’evoluzione dinamica dei modi di espressione che si fa testimone dello sviluppo della conformazione antropologica nei secoli. Roland Recht commenta così il suo ricorso all’idea di memoria: «il est assurément le seul historien de cette époque dont toute l’œuvre est travaillée par cette question de la mémoire à laquelle il associe, et cela aussi le distingue de ses contemporains, les tensions douloureuses qui sont à l’œuvre dans la psyché, autrement dit les souffrances de l’âme, le seul à aborder cette question de la mémoire en ayant recours aux images. Non pas aux images mentales [...], mais aux images matérielles, aux œuvres d’art»<sup>114</sup>.

E continua traducendo un passaggio di Warburg del 1924, da una nota introduttiva alla conferenza *Il rituale del serpente*:

La mémoire n’est qu’une collection choisie d’excitations auxquelles répondent des manifestations (à voix haute ou à voix basse). C’est pourquoi, je songe pour ma

<sup>112</sup> R. Recht, “L’Atlas Mnémosyne de Aby Warburg”, cit., p. 11.

<sup>113</sup> A.M. Warburg, “Einleitung, der Bilderatlas MNEMOSYNE (1929)”, in *Der Bilderatlas Mnemosyne*, materiali a c. di M. Warnke e C. Brink, Akademie Verlag, Berlino 2000, pp. 3-6, qui p. 3.

<sup>114</sup> «È sicuramente il solo storico di quest’epoca di cui tutta l’opera sia attraversata da questa questione della memoria a cui egli associa, e questo lo distingue dai suoi contemporanei, le tensioni dolorose che sono all’opera nella psiche, altrimenti dette le sofferenze dell’anima, il solo ad affrontare questa questione della memoria e a fare ricorso alle immagini. Non alle immagini mentali, ma alle immagini materiali, alle opere d’arte». R. Recht, “L’Atlas Mnémosyne de Aby Warburg”, cit., p. 12.

bibliothèque une désignation fonctionnelle : une collection de sources pour la psychologie d'une science de l'expression humaine. La question est de savoir comment naissent les expressions phonétiques ou figurées, selon quel sentiment ou quel point de vue, conscient ou inconscient, elles sont conservées dans les archives de la mémoire, et s'il existe des lois selon lesquelles elles s'y déposent et émergent à nouveau<sup>115</sup>.

Da queste riflessioni nasce l'idea dell'*Atlante Mnemosyne*: una serie di tavole con cui realizzare una storia delle immagini comparata e studiare l'evoluzione dei temi e degli stili in campo artistico, da installare nella propria biblioteca per stimolare le ricerche in una coesione di discorsivo e figurativo. Il lascito più importante, materialmente e concettualmente, di Aby Warburg.

Broodthaers è un artista, non uno studioso, per questo le sue operazioni vanno contestualizzate su tutt'altro livello. Ma è un artista concettuale (in senso lato): nelle sue opere il valore estetico è sempre accompagnato da una riflessione, che sia profonda o superficiale, che verte spesso sul significato dell'esistenza e sul bisogno di creatività da parte dell'uomo. Come Warburg ha da subito una propensione al θαυμάζειν, alla meraviglia verso la capacità di espressione da parte dell'uomo. Nel 1963 scrive una piccola nota in un diario privato, pubblicata per la prima volta nel 2003: «J'aime pas voyager dans le Métro./ J'peux pas y lire mes stations./ Comme c'est drôle! Je sais écrire mon nom./ Je sais faire mes lettres. Toutes les lettre de l'alphabet./ Mais j'arrive pas à les réunir./ J'ai beau de les prononcer, ça donne jamais un Mot./ Eh bien, l'autre jour, j'étais dans le Métro./ J'essayais de lire mes stations./ Et tout d'un coup, -/ J'en croyais pas mes yeux ! – mes lettres se sont réunies/ et ça donnait – devinez quoi ?/ O P E R A»<sup>116</sup>.

In queste poche, e scherzose, righe, Broodthaers palesa il proprio divertimento e il proprio interesse per quella magia che è la nascita del linguaggio, similmente a Warburg quando scrive (sempre nella traduzione di Recht) «la question est de savoir comment naissent les expressions phonétiques». Nel passaggio da poeta ad artista invece comincia ad approfondire il significato delle arti visive. Che lo porterà ad un'indagine sul museo non solo come luogo di potere, ma

---

<sup>115</sup> «La memoria non è che una collezione selezionata di eccitazioni a cui rispondono delle manifestazioni (ad alta o bassa voce). È per questo che io penso per la mia biblioteca una designazione funzionale: una collezione di risorse per la psicologia di una scienza dell'espressione umana. La questione è di sapere come nascono le espressioni fonetiche o figurate, secondo quale sentimento o quale punto di vista, cosciente o incosciente, esse sono conservate negli archivi della memoria, e se esistono delle leggi secondo cui esse si depositano ed emergono di nuovo». Ibidem.

<sup>116</sup> «Non mi piace viaggiare in metro./ Non riesco a leggere le mie stazioni./ Com'è divertente! So scrivere il mio nome./ So fare le mie lettere. Tutte le lettere dell'alfabeto./ Ma non riesco nemmeno a riunirle./ Provo pure a pronunciarle, ma non formulo mai una parola./ Ebbene, l'altro giorno, ero in metro./ Provavo a leggere le mie stazioni./ E tutto d'un tratto, non credevo ai miei occhi! – Le mie lettere si sono riunite/ e questa dava – indovinate cosa? / O P E R A». M. Gilissen, *Marcel Broodthaers: Texte et Photos*, Steidl, Colonia 2003, p. 259.

anche come spazio istituzionale dove i criteri su cosa sia l'arte vengono stabiliti. Lo dimostra già la prima manifestazione del *Musée d'Art Moderne*.

Al 30 di rue de la Pépinière (sede della sua abitazione-museo), Broodthaers non mette in mostra solo casse in legno, lampade e scale. Affisse alle pareti ci sono decine di cartoline, che raffigurano opere d'arte di diversa provenienza in un confronto inedito di matrice warburghiana. Perché Warburg organizza il suo Atlante in tavole che riuniscono diverse riproduzioni, in seguito disposte alle pareti della biblioteca. Certo, Broodthaers non è uno studioso, e non pretende neanche di avere la profondità di riflessione di Aby Warburg. Ma una certa intuizione warburghiana è presente nella sua operazione.

Il progetto del *Musée* dura quattro anni: se l'artista non lascia grandi scritti a riguardo (d'altro canto sono meno di una decina le pagine con cui Warburg introduce il suo Atlante), e se le riflessioni rimangono spesso ad un livello embrionale, il lasso temporale che Broodthaers dedica a questo impresa – un terzo della sua carriera di artista – indica perfettamente il suo interessamento per la storia delle immagini e il loro impatto nella vita e nel progresso dell'essere umano. Tanto che riflette continuamente su come la linea del tempo delle creazioni artistiche vada in parallelo con quella della storia umana. In particolar modo si interessa agli anacronismi: alle creazioni che svelano passaggi già avvenuti nel mutamento della psiche umana.

Ecco che il lessico warburghiano può aiutare a comprendere la profondità del lavoro di Broodthaers, o a esplorarne le potenzialità. Broodthaers non amava infatti la prolissità, e preferiva lasciare delle intuizioni, degli enigmi di ambigua risoluzione. La manifestazione più warburghiana del museo di Broodthaers è sicuramente la *Section des Figures*. A Düsseldorf l'artista opera una vera ricerca approfondita sulla simbologia dell'aquila nel corso della storia. Cristina Baldacci per descrivere il lavoro di Warburg scrive: «Da anni seguiva i flussi migratori delle immagini archetipe nella storia dell'arte, cercando di individuarne la sopravvivenza anche nella sfera visuale contemporanea al di fuori di quella artistica. Il suo atlante includeva pertanto immagini “alte” e “basse” collezionate nel corso di tutta una vita, e rappresentava il sisifeo tentativo di costruire un modello di memoria culturale»<sup>117</sup>. Come si è visto, la *Section des Figures* ha anche un intento parodistico del sistema della classificazione tassonomica museale. Ma un impegno nel ricreare la storia di un simbolo, che mette in luce evoluzioni negli stili senza una gerarchia fra le immagini e le opere mostrate, persiste e non può essere ignorato: per questo le parole relative a Warburg appena citate possono tranquillamente essere accostate alla mostra ideata per la Kunsthalle di Düsseldorf.

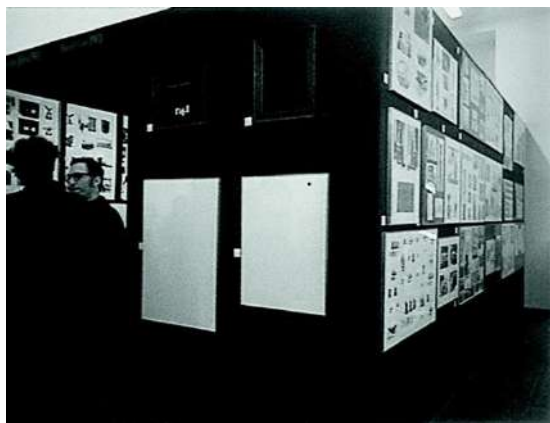
---

<sup>117</sup> C. Baldacci, *Archivi impossibili: un'ossessione dell'arte contemporanea*, Johan & Levi Editore, Monza 2016, p. 28.





Le tavole dell'Atlante di Warburg esposte alla KBW di Amburgo



*Section des Publicité a documenta5 (1972)*, in cui Broodthaers realizza delle tavole "warburghiane" raffiguranti quanto esposto nella *Section des Figures*

Un altro concetto che unisce l'artista belga e lo studioso tedesco è quello dello spazio, inteso in due sensi: fisico e mentale. Lo spazio fisico della biblioteca KBW di Amburgo gioca per Warburg un ruolo fondamentale. La sala principale assume una forma ovale, lungo cui vengono allestite le tavole dell'Atlante. Sempre Recht cita e traduce una nota di Warburg a riguardo: «Enfin toutes les planches sont disposées ensemble dans la salle de lecture, horizontalement selon le grand axe de l'ellipse. La ligne oblique était inopportune. J'ai de l'air pour l'émancipation des motifs ! Donatello devient le guide spécial. Je sais depuis longtemps que la perspective du plafond doit être intégrée. La conquête de l'infini dans la verticale»<sup>118</sup>.

<sup>118</sup> «Infine, tutte le tavole sono disposte insieme nella sala di lettura, orizzontalmente secondo il grande asse dell'ellisse. La linea obliqua era inopportuna. Ho bisogno dell'emancipazione dei motivi! Donatello diventa la guida speciale. So da tempo che la prospettiva del soffitto deve essere integrata. La conquista dell'infinito nella verticale». R. Recht, "L'Atlas Mnémosyne de Aby Warburg", cit., p. 16.

La forma ad ellisse permette una disposizione continua delle tavole che il visitatore o l'ascoltatore di una conferenza può abbracciare con lo sguardo. Fra le riproduzioni alle pareti e la proiezione di immagini durante le conferenze (Warburg faceva notoriamente ricorso ad un proiettore di diapositive) la KBW si pone, con le dovute distanze e le differenti premesse (Warburg non era certamente un artista), come interessante precedente del *Musée* di Broodthaers. Quasi, a sua volta, un museo ideale che racchiude idealmente tutti gli oggetti di studio del suo ideatore.

Ma quello che interessa veramente a Warburg è uno spazio a metà fra il fisico e il mentale, quello della creazione artistica. Le prime righe dell'introduzione all'*Atlante Mnemosyne* recitano:

Bewusstes Distanzschaffen zwischen sich und der Außenwelt darf man wohl als Grundakt menschlicher Zivilisation bezeichnen; wird dieser Zwischenraum das Substrat künstlerischer Gestaltung, so sind die Vorbedingungen erfüllt, dass dieses Distanzbewusstsein zu einer sozialen Dauerfunktion werden kann, deren Zulänglichkeit oder Versagen als orientierendes geistiges Instrument eben das Schicksal der menschlichen Kultur bedeutet<sup>119</sup>.

L'atto artistico si inserisce nello spazio creato dalla distanza fra sé e il mondo esterno, che è secondo Warburg l'atto fondativo della civiltà umana. Questo spazio si caratterizza come mentale, concettuale, perché va pensato: Warburg studia soprattutto l'arte rinascimentale, ma nella nota introduttiva alla conferenza *Il rituale del serpente* prende in considerazione anche un'arte che può nascere da processi psichici inconsci (è comunque un uomo del XX secolo, Surrealismo e Art Brut si vanno già configurando nella sua epoca). E come spazio fisico, perché la conquista viene intesa come traduzione di un pensiero in due o tre dimensioni (il prodotto dell'attività artistica).

Warburg prosegue affermando che i *künstlerischen Menschen*, gli artisti (letteralmente "gli uomini artistici") non si accontentano di creare un *Denkraum*, uno spazio di pensiero, ma si dividono fra *die Tendenz zur ruhigen Schau oder orgiastischen Hingabe*, fra una tendenza a una tranquilla contemplazione e un fervore orgiastico. Un omaggio indiretto, che qualche pagina dopo diventerà esplicito, alla divisione nietzschiana fra spirito apollineo e dionisiaco, che vuole spiegare l'esistenza dell'arte come risultato di due momenti contrastanti ma

---

<sup>119</sup> «La creazione cosciente di una distanza fra sé e il mondo esterno, questo è senza dubbio ciò che costituisce l'atto fondamentale della civiltà umana. Se l'intervallo così creato forma il substrato di una creazione artistica, allora sono riunite le condizioni perché la coscienza di questa distanza rivesta una funzione sociale durabile, la cui inadeguatezza o fallimento come strumento di orientazione spirituale significa il destino della cultura umana». A.M. Warburg, "Einleitung, der Bilderatlas MNEMOSYNE", cit., p. 3.

complementari, quello della riflessione, della presa di distanza, e quello della creazione artistica vera e propria, la conquista dello spazio. Conquista è il termine chiave che serve a comprendere il lavoro di Broodthaers.

Le prime tavole dell'Atlante di Aby Warburg riguardano lo studio dello spazio da parte dell'uomo e il suo posizionarsi in esso. Come si è visto, la presa di distanza fra sé e il mondo esterno e il posizionamento in questa distanza della propria creatività è nella visione warburghiana il fondamento dell'attività artistica. Ed è anche uno dei punti di partenza di Marcel Broodthaers, che con una simile mentalità si dedica alla creazione di mappe e atlanti.

Fra le mappe realizzate da Broodthaers si può citare *Carte du monde poétique* (1968), un *readymade* rettificato, in cui Broodthaers cancella e sostituisce alcune lettere del titolo di una mappa geografica *politique* per ottenerne una del mondo poetica. Operazione che ripete lo stesso anno in *Carte du monde utopique*, che si inserisce perfettamente nel suo contesto sessantottino. Ma l'esempio più emblematico, ed enigmatico, è sicuramente quello del dittico *Soleil politique* (1972).



fig. 32



fig. 33

Il primo quadretto che lo compone (fig. 32) ha uno sfondo nero ed è inquadrato da una cornice lucida nera. Al centro sono riuniti alcuni pianeti, in quello che pare un confronto in scala per mostrare la grandezza della Terra in proporzione agli altri membri del Sistema Solare. La Terra però è oscurata. Ne rimane l'iscrizione, ma il nero dello sfondo ha inglobato e cancellato la sua forma. Broodthaers ha inoltre aggiunto alla denominazione del sole l'aggettivo *politique*, trasformando la rappresentazione del Sistema Solare in una metafora sociale. Un gruppo sociale in cui le gerarchie sono dettate dalle dimensioni dei pianeti, e in cui l'uomo, padrone

dell'universo per eccellenza, è assente. Una minima traccia ne ricorda la presenza. Poche semplici manipolazioni che creano un'immagine carica di grande poeticità.

Nel secondo quadro (fig. 33), leggermente più grande, i colori sono gli stessi (salvo una seconda cornice di colore a racchiudere i due soggetti al centro). Questa volta il protagonista è l'uomo, e la sua cartografia. Una nave con le vele spiegate che affronta una tempesta, che sembra sul punto di inghiottirla da un momento all'altro. E una mappa del mondo muta, sui cui stati Broodthaers scrive arbitrariamente "fig. 0", "fig. 1", "fig. 2". L'opera si presta a possibili speculazioni sul suo significato politico. Lo stesso Broodthaers chiama il dittico *Soleil politique*, quasi a voler indicare questa come la corretta via di interpretazione. Ma bisogna ancora una volta giocare sull'assonanza *politique* – *poétique* per capire le immagini. Broodthaers non sta facendo un'invettiva contro il potere dei sistemi dittatoriali, ma vuole tracciare l'ossessione e il bisogno dell'uomo di appropriarsi dello spazio, di conquistarlo attraverso la mappatura. Quello che emerge non è l'aspetto politico di questa operazione antropologica, ma la sua poeticità. Il fatto che la mappatura dello spazio descriva un modo dell'uomo di stare al mondo, il suo dichiararsi in quanto essere umano. Broodthaers ha la capacità di fare convivere uno sguardo sulla sublimità di questa affermazione dell'identità umana (nel vascello che affronta la tempesta) e uno sguardo ironico e scherzoso (tipicamente suo, nella parodia della pratica tassonomica). Le parole di Warburg sulla presa di distanza fra sé e il mondo diventano ancora una volta di fondamentale importanza per capire a fondo l'opera di Broodthaers.

Un secondo progetto interessante è *La Conquête de l'espace, Atlas à l'usage des artistes et des militaires* ("La Conquista dello spazio, Atlante ad uso di artisti e militari", 1972, fig. 34). Un atlante geografico solitamente è un libro di grande formato, che propone in un solo volume cartine di varie scale e dimensioni del globo intero. L'*Atlante* di Broodthaers invece misura 4.2x2.9x1 cm. Un contenitore nero racchiude un minuscolo libro sulla cui copertina è stampata la semplice scritta *Atlas*. Aprendolo, si scopre il disegno nero di un'aquila sul frontespizio, e in prima pagina un'impaginazione elegante del titolo del libricino.

Da qui inizia il vero atlante: 32 silhouettes di stati e di alcune zone geografiche scelti arbitrariamente, uno per pagina, presentati nella loro forma stilizzata. Tutte con dimensioni simili, a prescindere dalle dimensioni e differenze reali degli stati. Emisfero Nord, Emisfero Sud, Sudafrica, Germania, Andorra, Inghilterra, Australia, Austria, Belgio, Canada, Danimarca, Spagna, Finlandia, Francia, Grecia, Haiti, Italia, Irlanda, Islanda, Giappone, Liechtenstein, Monaco, Nigeria, Norvegia, Nuova Zelanda, Paesi Bassi, Portogallo, Senegal, Svezia, Svizzera,

Turchia, Stati Uniti, Zaire. L'ordine alfabetico è seguito rigorosamente (nella traduzione francese), così come la numerazione degli stati.

L'aspetto più importante è il concetto di *conquête*: l'atlante è ideato per militari e artisti allo stesso tempo. L'attività artistica viene concepita da Broodthaers come una conquista dello spazio, in senso fisico e concettuale. Concettuale perché l'agire di un artista è la risposta allo stimolo di un pensiero. Fisico perché è la traduzione in tre dimensioni di questo pensiero, che occupa lo spazio della propria dimensione, si impone militarmente. I termini di ragionamento sono assolutamente warburghiani. Non a caso anche Warburg, nella nota citata in cui si riferisce allo spazio fisico della propria biblioteca, parla di una *conquista*. Dall'idea di conquista, di imposizione, nasce il confronto fra artisti e militari da parte di Broodthaers (e da qui il recupero della simbologia dell'aquila sul frontespizio).

Le radici del discorso stanno sempre nell'opera di Mallarmé, di cui fino alla fine (con l'*Atlante* siamo a un anno dalla sua morte, ed è il suo ultimo libro d'artista) esplora le potenzialità di traduzione in arte. L'esperienza dello spazio diventa nella visione di Broodthaers la modalità principale di espressione dell'uomo, sublimata, si potrebbe dire, nel suo fare arte. In un'intervista a Irmeline Leber nel 1974 afferma: «La recherche constante d'une définition de l'espace ne servirait qu'à cacher la structure essentielle de l'Art, un processus de réification. Chaque individu percevant une fonction de l'espace, et d'autant plus si elle est convaincante, se l'approprie mentalement ou économiquement»<sup>120</sup>. La struttura essenziale dell'arte per Broodthaers è la reificazione: ogni individuo, a prescindere dalla propria occupazione o funzione sociale, si appropria dello spazio. Gli artisti pure, a loro modo.

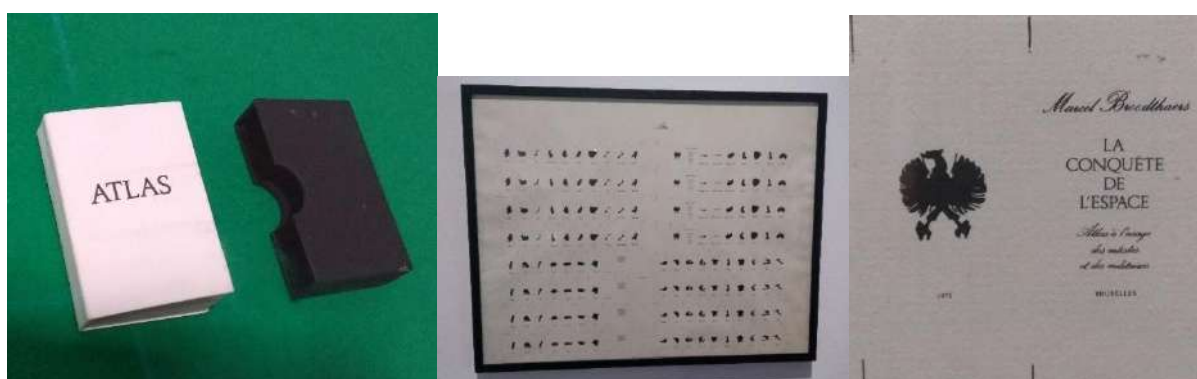


Fig. 34

<sup>120</sup> «La ricerca costante di una definizione dello spazio non servirebbe che a nascondere la struttura essenziale dell'Arte, un processo di reificazione. Ogni individuo che percepisce una funzione dello spazio, e tanto più se essa è convincente, si appropria di esso mentalmente o economicamente». I. Leber e M. Broodthaers, "Dix mille francs de récompense", in *Marcel Broodthaers: exposition au Palais des beaux-arts de Brussels*, Editions Palais des beaux-arts, Bruxelles 1974, pp. 64-69, qui p. 66.

Riguardo alle dimensioni dell'atlante di Broodthaers, Benjamin Buchloh ha avuto un'importante intuizione: «no technique could have articulated more succinctly Broodthaer's melancholic derision, his disenchantment with the utopian aspirations of the late 1960s, than those of the miniature and the silhouette, with which he carried out a sublime sabotage of the false radicality of Conceptual Art and the expansionist promises of Land Art»<sup>121</sup>.

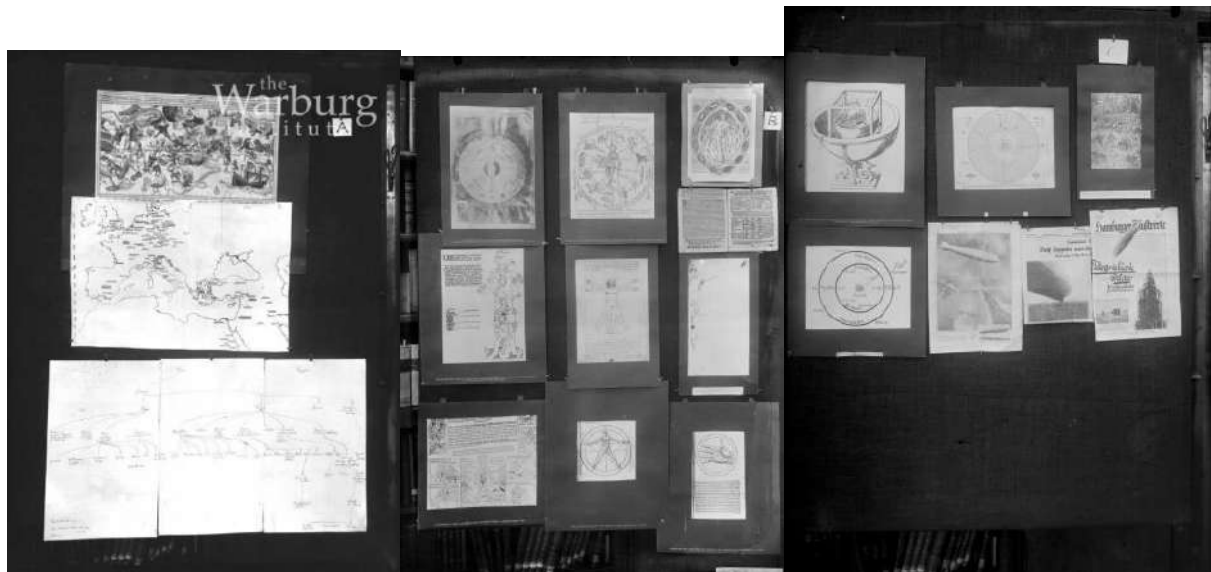
Il fatto che Buchloh accomuni Land Art e Conceptual Art è interessante. L'espansione nello spazio degli artisti di queste correnti si compie infatti su un piano fisico e concettuale. Lo stesso terreno di confronto di Warburg e Broodthaers. Robert Smithson, Michael Heizer, Joseph Beuys, partono da premesse diverse nella realizzazione delle loro opere (si considerino, rispettivamente, *Broken circle*, 1971, *Rift*, 1968, *Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch*, 1958-1985), ma arrivano a una stessa appropriazione dell'ambiente espositivo (che sia un museo o il paesaggio).

La loro è una promessa di conquista in una scala mai esplorata prima. Broodthaers con il suo *Atlante* ha la capacità di osservare questo processo con il suo tipico sguardo disincantato, ironico e scherzoso. Di schernire chi fa del tentativo di controllo del mondo e dei suoi confini una ragione di vita, chi vuole dare all'uomo una posizione a ogni costo dominante, e chi pensa che con l'uso del proprio raziocinio l'uomo possa davvero arrivare a definire lo spazio che lo circonda e di conseguenza il proprio ruolo e il significato della propria esistenza.

Con le opere "geografiche" Broodthaers si avvicina un'altra volta al pensiero di Aby Warburg, di cui si è visto come condivida, in un'altra epoca, su un altro livello e in altri termini, alcune fondamentali preoccupazioni e riflessioni.

---

<sup>121</sup> «Nessuna tecnica avrebbe potuto articolare in modo più succinto la derisione melanconica di Broodthaers, il suo disincanto verso le aspirazioni utopiche della fine degli anni '60, che quelle della miniatura e della silhouette, con cui fa emergere un sublime sabotaggio della falsa radicalità dell'Arte Concettuale e le promesse espansionistiche dell'Arte Ambientale». B.H.D. Buchloh, "First and last: two books by Marcel Broodthaers", in *Marcel Broodthaers – A Retrospective*, cit., pp. 41-51, qui p. 46.



Da sinistra a destra: tabelle A, B, C dell'*Atlante Mnémosyne*. «A: Differenti sistemi di relazioni – cosmica, terrestre, genealogica – in cui l'uomo è impegnato. Riunione di tutte queste relazioni nel pensiero magico, perché la distinzione fra ascendente, luogo di nascita e situazione cosmica suppone già un'operazione del pensiero. B: differenti gradi di proiezione del sistema cosmico sull'uomo. Corrispondenza armonica. Più tardi, riduzione dell'armonia alla geometria astratta e non più cosmica (Leonardo da Vinci. C: Evoluzione della rappresentazione di Marte. Rottura con la concezione antropomorfa: immagine – sistema armonica - segno» (R. Recht, "L'Atlas Mnémosyne d'Aby Warburg", cit., pp. 66-68).



*Carte de l'Europe (1969-1974)*



*Carte de monde poétique (1968)*

### 3. Broodthaers e le *Projections*: curatore di una collezione virtuale

Si è accennato all'uso del proiettore da parte di Broodthaers. Nelle mostre da lui create infatti è una presenza costante. L'artista crea negli anni numerose serie di diapositive, che sono le sue opere dal carattere più ossimorico. Sono allo stesso tempo fra le più intime e fra le più pensate per un pubblico. Fra le più intime perché sono l'espressione dei suoi interessi personali e dei

suoi desideri collezionistici. Più pubbliche perché il proiettore di diapositive è per antonomasia il medium pedagogico, pensato per l'insegnamento al pubblico. Non a caso lo si è considerato in primo luogo in relazione a Warburg, che pure ne faceva uso durante le sue conferenze.

Jan Debbaut scrive che le *slides* di Broodthaers non sono sicuramente il suo lavoro più monumentale, ma «very likely the most intimate one» (molto probabilmente i più intimi). E aggiunge: «Territoire privé? But that is precisely why they are so fascinating. They offer an immodest view into the dimly lit breeding ground of his inspiration, his vocabulary and way of working, the kitchen where inimitable literary and pictorial ingredients are endlessly combined, seasoned and boiled into new dishes...»<sup>122</sup>. Le *slides* di Broodthaers sono delle piccole collezioni in miniatura a carico dell'artista stesso. Debbaut sottolinea bene una delle loro caratteristiche principali: la commutabilità. Le diapositive sono interscambiabili, e il senso delle serie a cui appartengono è sempre potenzialmente sconvolgibile da parte dell'artista. Verso questo patrimonio personale Broodthaers agisce quindi come un curatore nei confronti di una collezione di un museo che ha a disposizione per creare i racconti che vuole nel momento sociale delle mostre.

Alcune serie di diapositive sono indipendenti, ma la maggior parte sono strettamente collegate al tema delle esibizioni in cui si inseriscono: nel *Musée d'Art Moderne* (prima *Section* del 1968) ripropongono sulle casse alcuni dei dipinti già raffigurati nelle cartoline, nella *Section des Figures* aggiungono decine e decine di esempi alla raccolta sulla simbologia dell'aquila. Le diapositive diventano, attraverso la loro funzione didattica, il ponte che congiunge il pensiero dell'artista e la sua traduzione nella realtà delle arti visive. Oltre alla funzione pedagogica però sottintendono anche quella di *territoire privé*.

In quanto artista-mediatore Broodthaers crea opere pensate per un pubblico, perché il pubblico se ne appropri. Cariche di enigmi spesso senza risposta: gli spettatori hanno una piena libertà di interpretazione. «Nothing is able to keep the viewer from being wrong, if that is what he wishes. I never hold myself accountable for the good or the ill will of the viewer or reader» afferma in un'intervista<sup>123</sup>. Lo si è visto con le interpretazioni di opere come *Soleil Politique* o lo stesso *Atlante*. Si sono proposte delle ekphrasis cercando di cogliere il senso delle scelte iconologiche di Broodthaers a partire da alcune sue riflessioni indipendenti dalle specifiche

---

<sup>122</sup> «Territorio privato? Ma quello è precisamente il motivo per cui sono affascinanti. Offrono una vista impudica sul terreno scarsamente illuminato della sua ispirazione, il suo vocabolario e il suo modo di lavorare, la cucina in cui inimitabili ingredienti letterari e pittorici sono combinati senza fine, conditi e bolliti in nuovi piatti». J. Debbaut, "Foreword", in *Marcel Broodthaers: projections*, catalogo a c. di J. Debbaut, F. Lubbers, A. Hakkens, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven 1994, p. 6.

<sup>123</sup> «Niente può impedire allo spettatore di sbagliarsi, se è quello che desidera. Non mi ritengo mai responsabile della buona o cattiva volontà dello spettatore o del lettore». Ibidem.



creazioni. I suoi scritti possono aiutare a chiarire alcuni aspetti del suo lavoro, ma l'impressione che molti suoi studiosi hanno e spesso lamentano<sup>124</sup> è la mancanza di indicazioni da parte sua che aiutino a districare tutti i nodi delle reti che ha intessuto. Qui si vede naturalmente la differenza fra un artista e uno studioso: Broodthaers non è Warburg, il suo lavoro ha anche un intento pedagogico ma non si risolve lì. Non risiede solo lì il senso della sua esistenza. Persiste una dimensione magica, trascendente, intrinsecamente inesplicabile. La dimensione dell'arte. Le proiezioni di Broodthaers mostrano o selezioni di sue creazioni, o una cernita delle sue raccolte private (soprattutto illustrazioni dei libri antichi che collezionava). Due paragoni spesso avanzati sono con la *Boîte-en-valise* e con la serie i quadri di David Teniers raffiguranti la galleria di quadri di Arciduca Leopoldo Guglielmo.



fig. 35 Marcel Duchamp, *Boîte-en-valise*



fig. 36 David Teniers, *La Galleria dell'arciduca Leopoldo Guglielmo a Bruxelles*

Come alcune delle *projections* di Broodthaers, la *Boîte-en-valise* (fig. 35) rappresenta in effetti un'antologia di opere, mostrate insieme in formato di miniatura per permettere allo spettatore di avere una panoramica sulla produzione dell'artista entro un determinato lasso temporale. L'artista in entrambi i casi si fa curatore di un proprio personale museo in piccole dimensioni. Un museo in miniatura si presenta pure nei quadri di David Teniers (Anversa 1619 - Bruxelles 1690). Analogamente a Duchamp è un pittore che fa parte del DNA di Broodthaers, che può ammirare i suoi quadri nel Palais des Beaux-Arts di Bruxelles (si ricordi il lungo legame affettivo e lavorativo che lega Broodthaers a questo museo).

Uno dei compiti più importanti che aveva era gestire la collezione nel palazzo di Leopoldo Guglielmo, dal 1650 una delle più incredibili per qualità e quantità in Europa. David Teniers il Giovane, nato ad Anversa, si trasferisce a Bruxelles verso la metà del 1600, e lì viene nominato

<sup>124</sup> Poirier scrive per esempio: «Pour évoquer l'œuvre de Marcel Broodthaers il est encore souvent d'usage d'en appeler au secret ou au mystère, comme s'il avait emporté avec lui la clef d'une énigme introuvable». J.F. Poirier, «Œuvres et expositions 1964-1973», cit., p. 17.

pittore di corte da Leopoldo Guglielmo d'Austria. A questo ruolo si aggiunge il compito di gestire le collezioni d'arte dell'arciduca. Due sono le principali attività a cui doveva presiedere. Dipingere una serie di vedute della galleria (fig. 36), di cui si possono vedere oggi alcuni esempi alla Egremont Collection (Petworth, Inghilterra) o al Museo Nacional del Prado di Madrid. Margret Klinge chiarisce bene la funzione di questi quadri: «these gallery views fulfilled an important function in establishing the prestige of Leopold Wilhelm's collection. Such pictures, sent to members of the European royal and princely houses, enabled the recipients to experience and admire the splendor of the archduke's acquisitions. Viewers were able to analyze the pictures reproduced in detail by Teniers one by one, in order to gain an idea of their quality and importance»<sup>125</sup>.

Le vedute sono fittizie, non corrispondono allo spazio reale e all'effettiva disposizione delle opere appartenenti alla collezione, ma la finzione serve proprio per immortalare una scena che desti ammirazione in chi la osserva. E in secondo luogo, Teniers si occupa della compilazione del *Theatrum Pictorium*, un catalogo che si fa testimone dei più importanti possedimenti del duca. Pubblicato nel 1660 a Bruxelles, consiste in una serie di stampe accompagnate da una minima esplicazione testuale, ed è la prima pubblicazione riguardante la collezione di quadri di un nobile, che inaugura una tradizione che si andrà sviluppando soprattutto in Francia nel XVIII secolo.

Duchamp crea un museo in miniatura delle proprie creazioni, Teniers di una raccolta di quadri non realizzati da lui ma che ha in custodia. Due vie percorse da Broodthaers nella realizzazione di *projections*. Il fil rouge che lega i tre artisti si interrompe però in un punto che va evidenziato. Teniers e Duchamp eseguono più versioni delle proprie collezioni in piccole dimensioni, da inviare il primo alle varie casate nobiliari europee, il secondo ai diversi musei occidentali perché il proprio messaggio e la propria fama crescano con esse. Per Broodthaers invece le diapositive rappresentano, come già sottolineato, l'opera più intima e personale. Non ne fa un *multiple* come per altri suoi progetti. Da qui la difficoltà di metterle in mostra: scomparso il custode, l'impressione è di possedere illegittimamente una sua proprietà privata.

Nel 1968 Broodthaers presenta la serie di slides *Le catalogue et la signature*. Il pannello su cui le diapositive (fig. 37) vengono proiettate ha una cornice bianca su cui compaiono le serigrafie

---

<sup>125</sup> «Queste vedute di gallerie svolgono un'importante funzione nell'instaurazione del prestigio della collezione di Leopoldo Guglielmo. Queste immagini, inviate ai membri delle casate reali e principesche europee, permettevano ai riceventi di fare esperienza e ammirare lo splendore delle acquisizioni dell'arciduca. Gli spettatori potevano analizzare le figure riprodotte in dettaglio da Teniers a una a una, per acquisire un'idea della loro qualità e della loro importanza». M. Klinge, "David Teniers and the Theatre of Painting", in *David Teniers and the theatre of painting*, catalogo a c. di M. Klinge, Courtauld institute of art gallery, Londra 2006, p. 15.

di alcune sue opere (fra le altre: *Poele de moules* -1965, una padella colma di gusci di cozze-, *Grande casserole, Made in Belgium* - stampa fotografica di un bambino che osserva il suo *Bureau de moule*, 1966-, una foto di Magritte rielaborata, alcuni esempi della serie dei *Briques* e dei barattoli con fotografie all'interno). Già uno sguardo retrospettivo sulla sua carriera iniziata da quattro anni. Nel rettangolo nero dove avviene la proiezione compaiono invece cinque sigle MB. Le slides mostrano in successione (e a colori) alcune opere di Broodthaers, che risultano così cinque volte firmate e autenticate.

È un periodo in cui l'artista sta riflettendo molto sul potere della firma in arte, esasperandolo in alcune sue opere. Un omaggio a Manzoni e al loro incontro del 1962, quando l'artista italiano certifica che «Marcel Broodthaers has been signed by my hand and therefore is to be considered as an authentic work of art for all intents and purposes». In un *Avis* (fig. 38), una nota del *Musée* del 1969 Broodthaers riporta questa dichiarazione di autenticità aggiungendo il commento «me conservant moi-même, avec mes salutations, naturellement, le Conservateur, MB»<sup>126</sup>. *Le catalogue et la signature* viene occasionalmente mostrata fra il 1968 e il 1969 alla Wide White Space Gallery di Anversa e nella casa di Broodthaers a Bruxelles. In seguito, la tela per la proiezione è venduta, e le slides rimangono in suo possesso, a dimostrazione del carattere privato che mantengono questi progetti.



fig. 37 *Le catalogue et la signature* alla mostra *Soleil politique*

fig. 38

Nel 1973 proietta per la prima volta la serie *Bateau Tableau* (fig. 39). In un manoscritto del 1973 scrive: «En français les mots tableau et bateau ont un son semblable [...] J'ai acheté la toile peinte [...] à Paris dans une boutique de la rue Jacob [...]. J'ai dû la payer un prix élevé

<sup>126</sup> «Conservando me stesso, cari saluti, naturalmente, il Conservatore, MB».

bien qu'elle ne soit pas signée»<sup>127</sup>. A partire da un quadretto anonimo raffigurante delle barche in mare crea una serie di 80 diapositive (e successivamente anche altri progetti), in cui ingrandisce vari dettagli della tela per svelarne tutti i segreti.

L'opera non è di grande qualità, ma Broodthaers sembra affezionarsi ad essa in modo spasmodico, studiandola in ogni suo dettaglio. *Bateau Tableau* è un ottimo esempio inoltre di *exercice de lecture*, definizione già data dall'artista al film *Le Corbeau et le Renard*. Oltre al confronto fra i mezzi di espressione, fotografia e pittura, quasi un dibattito sul *paragone* traslato in epoca contemporanea, questa serie di diapositive ha una forte impronta didattica. Broodthaers mostra allo spettatore lo scrupolo e la metodologia con cui ha indagato il quadro, nel suo aspetto materiale (le materiche *taches* di colore che compongono la bandiera francese che sventola su una nave, i chiodi che tengono la tela tesa sul supporto) e stilistico (l'ingrandimento dei vari dettagli e particolari del dipinto). L'atteggiamento pedagogico rientra ancora una volta nella figura di Broodthaers artista-curatore.



fig. 39 Le diapositive di *Bateau Tableau*

Come già visto nel confronto fra Broodthaers e Warburg però, come per molti progetti di Broodthaers pure le *projections* non sono sempre mezzi di un messaggio chiaro e volutamente istruttivo. Si consideri la serie *ABC – ABC Image* (1974, fig. 39). Due proiettori fanno apparire contemporaneamente sulla parete immagini che si affiancano. Lettere dall'alfabeto, immagini

<sup>127</sup> «In francese le parole *quadro* e *barca* hanno un suono simile [...] ho comprato la tela dipinta a Parigi in una boutique di rue Jacob [...]. Ho dovuto pagarla un prezzo elevato, anche se non è firmata». *Marcel Broodthaers: projections*, catalogo a c. di J. Debbaut, F. Lubbers, A. Hakkens, cit., p. 92.

di animali o di oggetti, mutuando la modalità di insegnamento dell'alfabeto che si usa nelle scuole primarie.

Le proiezioni non sono però sincronizzate, e gli appaiamenti sono casuali: può capitare una lettera a fianco di un oggetto che comincia per la stessa, un oggetto e una lettera spaiati, due lettere, due oggetti, con combinazioni sempre diverse e imprevedibili. Oppure appare la scritta *Fine Arts*, in cui alcuni oggetti possono sostituire le lettere. Una *projection* anti-didattica, in cui Broodthaers esplora le potenzialità assurde del sistema linguistico.

Un interesse che esprime anche in altre serie, come *Gulliver* (1973-1975, fig. 40), in cui rende omaggio ad autori come Swift e Carroll e all'esplorazione dell'universo del linguaggio che avviene nei loro romanzi, attraverso illustrazioni che Broodthaers trova nei libri che colleziona. È sempre presente quindi il concetto di museo in miniatura, di ostensione della propria collezione, per cui Broodthaers si fa vanto, come l'arciduca Leopoldo Guglielmo nei quadri di Teniers, delle proprie preziose acquisizioni.



fig. 39 *ABC ABC Images* alla mostra *Soleil politique*

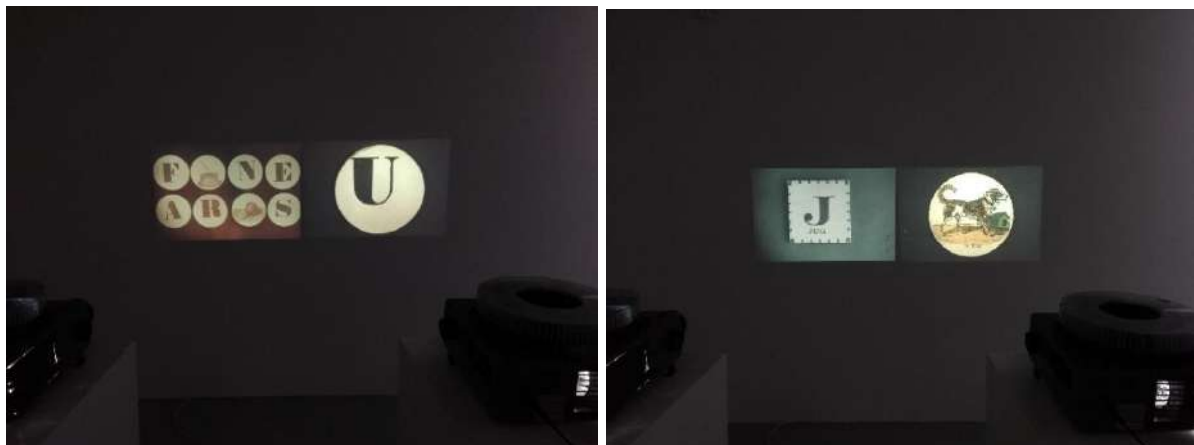


fig. 39



fig. 40 Le mani di Broodthaers tengono il libro *Un Autre Monde* di J.J. Grandville, 1966, per la serie *Grandville & MB*, 1966

#### 4. Broodthaers e i *Décors*: dedicarsi alle proprie retrospettive

Nel 1972 Broodthaers afferma: «Je suis né en 1924. Je deviens artiste en 1963. J'ai fondé un musée (le Musée d'Art Moderne, Département des Aigles) en 1968. Je ferme ce musée en 1972 à la Documenta de Cassel. La même année je redeviens artiste»<sup>128</sup>. L'artista non abbandona col tempo la passione per il trasformismo, per il gioco dei ruoli. In questa telegrafica dichiarazione racconta un metamorfismo ordinato e che procede per sequenze logiche. Artista, direttore di museo, artista. La realtà dei fatti è un po' diversa. Broodthaers esplora negli anni ogni tipo di modalità di espressione, e i suoi annunciati cambi di mestiere non corrispondono mai a un effettivo abbandono delle mansioni precedenti.

Non smette di essere poeta nel '64 con la mostra alla Galerie Lambert, non smette di essere artista nel '68 con la fondazione del *Musée*, non smette di essere un artista-curatore nel '72 con la chiusura dell'ultima *Section* del suo *Département des Aigles*, anzi. Dopo la chiusura del museo si apre la terza fase della carriera artistica di Broodthaers. Questa sì, ordinata. 12 anni di lavoro divisibili in tre periodi di quattro anni ciascuno: dal '64 al '68 le prime sperimentazioni e le prime esplorazioni dei diversi medium artistici. Dal '68 al '72 la direzione del *Musée d'Art*

<sup>128</sup> «Sono nato nel 1924. Divento artista nel 1963. Ho fondato un museo (il Musée d'Art Moderne, Département des Aigles) nel 1968. Ho chiuso il museo nel 1972 a documenta, a Kassel. Lo stesso anno sono ridiventato artista». *Marcel Broodthaers – A Retrospective*, catalogo a c. di M.J. Borja-Ville e C. Cherix, cit., p. 215.

*Moderne*. Dal '72 al '76 la fase dei *Décors*. In questi ultimi anni Broodthaers si ripiega su quanto prodotto finora e sviluppa ai massimi livelli la propria attitudine curatoriale concependo una serie di mostre retrospettive.

Come già fatto in alcune occasioni in passato, l'artista fa suo il medium della mostra come modalità d'espressione della propria creatività. Cura ogni aspetto di queste mostre, come scrive Cathleen Chaffee: «for Broodthaers nearly every aspect of these late exhibitions contributed to their meaning and therefore called for his participation; he selected loans, oversaw floor plans, directed the installations, planned related film programs, and designed, edited, and wrote the texts for the catalogues»<sup>129</sup>. Mettere in scena creazioni precedenti non significa per lui non proporre di nuove. Lo sguardo retrospettivo che promuove inoltre non è sempre logico e cronologico: usa l'insieme di opere vecchie e per creare combinazioni sempre originali dentro gli spazi espositivi. La vera opera è la mostra.

Nel 1974 appare a Bruxelles, al Palais des Beaux-Arts, la prima versione dell'installazione *Un Jardin d'Hiver* (fig. 41). Compare in altre due occasioni, con configurazioni leggermente diverse ma che ne mantengono lo spirito iniziale. Nella sala di un museo Broodthaers riunisce decine di palme in vaso della stessa altezza (da 1,75 a 2,20 m circa), sei ingrandimenti di stampe del diciannovesimo secolo incorniciati e appesi alle pareti, un tappeto rosso arrotolato e appoggiato per terra, un televisore acceso, sedici sedie da giardino pieghevoli e rosse, una serie di vetrine contenenti stampe originali del XIX secolo.

Alcuni elementi cambieranno: il monitor nella versione presentata qualche mese dopo sempre a Bruxelles diventerà una proiezione su schermo, il numero delle piante varierà, come quello delle vetrine e la disposizione dei componenti. Il significato dell'installazione si sviluppa su almeno tre livelli. La prima caratteristica da sottolineare però è il ruolo di Broodthaers. Michael Oppitz scrive: «La contribution de Broodthaers à cette exposition consiste en un ensemble d'objets prélevés, sans exception aucune et tels quels, dans la réalité quotidienne, comme c'est le cas pour bon nombre d'autres environnements. Ce qui implique que le côté manuel de l'acte artistique se réduisit à une affaire de déménageurs»<sup>130</sup>.

---

<sup>129</sup> «Per Broodthaers quasi ogni aspetto di queste ultime mostre contribuiva al significato e per questo necessitava della sua partecipazione. Selezionava i prestiti, rivedeva i progetti per le sale, dirigeva le installazioni, pianificava le relative proiezioni, e ideava, dirigeva e scriveva i testi per i cataloghi». C. Chaffee, «Décors», in *Marcel Broodthaers – A Retrospective*, cit., p. 290-329 qui p. 291.

<sup>130</sup> «Il contributo di Broodthaers a questa mostra consiste in un insieme di oggetti prelevati, senza eccezione tali e quali, dalla realtà quotidiana, come è il caso in molti altri *environnements*. Questo implica che l'intervento manuale dell'atto artistico si riduca a un lavoro da traslocatori». M. Oppitz, «Rubens et le Jardin d'Hiver», in *Marcel Broodthaers: exposition au Palais des beaux-arts de Brussels*, cit., pp. 48-54, qui p. 50.

Non è tanto la mancanza dell'intervento manuale a colpire (negli anni '70 inoltrati è un discorso ormai introiettato), ma ancora una volta la sua attività di *déménageur*: unendo oggetti da lui selezionati per creare un racconto in uno spazio espositivo si propone nelle vesti di artista-curatore. La selezione e le modalità di installazione sono processi importanti anche in questo caso: non siamo di fronte ad un'accumulazione illogica e irrazionale, ma pensata per veicolare dei messaggi che lo spettatore deve cogliere immergendosi nell'ambiente della mostra. Un'attitudine decisamente curatoriale.



Fig. 41 *Jardin d'Hiver* alla mostra *Le Soleil Politique*

Il primo significato del *Jardin d'Hiver* deriva da una riflessione sul colonialismo storico e sull'Orientalismo, il fascino dell'orientale. Il Giardino d'Inverno (*Orangerie* o *Jardin d'Hiver* in francese) è storicamente uno spazio ideato per accogliere piante esotiche che non potrebbero altrimenti sopravvivere al clima rigido delle terre straniere (occidentali) in cui sono state importate. Interessarsi ad esso significa rivolgere la propria attenzione alla storia del colonialismo, dell'esotismo e dell'orientalismo. Broodthaers studia questi fenomeni nella loro configurazione del diciannovesimo secolo non principalmente da un punto di vista politico (anche se questo aspetto è comunque presente), ma da quello della storia delle immagini.

«The nineteenth century is an especially fertile field for the study of reception in terms of resistance and transformation. An age of burgeoning and competing constituencies, at the beginning of the explosion of visual media, of modes of communication and commodification, it offers a rich array of channels for communication and transformation of exoticist subjects»<sup>131</sup>

<sup>131</sup> «Il diciannovesimo secolo è un terreno fertile per lo studio della recezione in termini di resistenza e trasformazione. Un'epoca di fiorenti e competitive costituzioni, all'inizio dell'esplosione dei mezzi di informazione illustrati, dei modi di comunicazione e di mercificazione, offre un ricco insieme di canali di comunicazione e trasformazione dei soggetti esotici». F.N. Bohrer, *Orientalism and visual culture: imagining Mesopotamia in nineteenth century Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, p. 22.



scrive Frederick N. Bohrer. Nel proprio *Jardin d'Hiver* Broodthaers appende sei ingrandimenti fotografici di stampe del diciannovesimo secolo, raffiguranti vari animali esotici: uno con elefanti, due con insetti vari, due con pavoni e altri uccelli, uno con cammelli e dromedari. Sulle stampe l'artista ha scritto a penna "Un Jardin d'Hiver", per evidenziarne l'appartenenza all'insieme della mostra.

In queste illustrazioni apprezza proprio una nuova cultura delle immagini, la loro prominenza che nel diciannovesimo secolo va definendosi, come rimarca Bohrer nel passo citato. Ma anche il soggetto in sé, il fascino dell'esotico. Da un lato quindi il diciannovesimo secolo come epoca in cui le immagini acquistano una rapidità e una facilità di circolazione inedite che avvicinano gli spettatori e i lettori delle riviste illustrate a immaginari prima di allora poco presenti nelle loro menti. Come scrive ancora Bohrer:

These were developments that founded large-scale touristic circulation. Though centered on actual tours, this movement was equally significant for fostering "armchair travelers" especially through the proliferation of illustrated travel literature in books, pamphlets, and magazines. Notably, though the root meaning of "parcourir" is to move through space, it can also refer to leafing through a book. Either way, by the mid-nineteenth-century, audiences in the West were inundated by cultures and objects beyond their expectations<sup>132</sup>.

Un pubblico esposto all'esotico come mai prima, la nascita degli *armchair travelers*, i viaggiatori da poltrona. Proprio questi viaggiatori però non sono spettatori neutrali, ma sono membri della società colonialista che è alla base del fenomeno dell'Orientalismo. Il fascino per l'orientale nasce da un rapporto di potere verticale e gerarchico, da chi colonizza a chi è colonizzato. "Graecia capta ferum victorem cepit" scriveva Orazio sulla conquista culturale dei greci nei confronti dei romani. Broodthaers non vuole insinuare che i belgi erano *ferum victorem*, ma che il fascino per l'Oriente nasce da una precedente conquista militare. Che nella storia dell'Orientalismo c'è un aspetto militare da non trascurare – e si è già visto il rapporto fra arte e militarismo nella visione broodthaersiana, che nel *Jardin d'Hiver* ottiene una nuova declinazione.

---

<sup>132</sup> «Questi furono gli sviluppi che fondarono la circolazione turistica su larga scala. Sebbene centrato su una certa geografia, questo movimento era altrettanto significativo per i nascenti "viaggiatori da poltrona", specialmente attraverso la proliferazione di una letteratura di viaggio illustrata, riviste, pamphlets. Rimarcabilmente, sebbene la radice del significato di "parcourir" sia il movimento nello spazio, può anche riferirsi allo sfogliare i libri. In ogni caso, verso la metà del diciannovesimo secolo, il pubblico dell'Occidente era inondato da culture e oggetti oltre ogni loro aspettativa». F.N. Bohrer, *Orientalism and visual culture: imagining Mesopotamia in nineteenth century Europe*, cit., p. 45.

Non c'è da parte dell'artista una dichiarazione esplicitamente sviluppata di questi concetti, ma il semplice fatto di esporli chiamandoli con il proprio nome significa, appunto, metterli in scena. Il *Jardin d'Hiver* è storicamente il giardino dei capricci: nelle regge del XVIII secolo, fra cui spicca Versailles, simbolo del potere dei governanti. Nel XIX secolo rivela una *commodification* (per recuperare un termine di Bohrer), espressione del gusto borghese, dell'appropriazione dell'altro, figlia di una mentalità coloniale. Appropriazione emblematica è proprio la palma, protagonista del giardino di Broodthaers. Naturalmente nel 1974 il potere di questa pianta, ormai presente ovunque in Europa, si è perso, così come quello delle illustrazioni che l'artista appende alle pareti, che ora hanno solo il fascino dell'oggetto di antiquariato. Broodthaers si interessa all'anacronismo delle sue scelte, riflette sul concetto di anacronismo e sullo scontro fra le epoche. Il contrasto si genera infatti con il televisore (poi diventato proiettore), vero ospite inatteso dell'ambiente.

Proprio questo contrasto introduce il secondo significato dell'operazione di Broodthaers: il rapporto fra uomo e natura nell'epoca contemporanea. L'atmosfera esotica evocata dal *Jardin d'Hiver* non è quella di un hammam alla Delacroix o alla Ingres, ma è una dimensione tutta al naturale. E dal mondo della natura che arriva il primo spettatore della mostra. Scrive Barbara Reise: «D'autre part, on autorise l'accès au Jardin d'Hiver aux visiteurs humains, mais c'était uniquement un dromadaire qui reçut une visite, tous frais payés, au Palais des Beaux-Arts pendant la première exposition de cette pièce»<sup>133</sup>. Il giorno dell'inaugurazione l'artista belga accompagna un cammello dello zoo di Anversa al Palais des Beaux-Arts per una visita ufficiale. Arrivano nell'atrio, non visitano le sale, ma l'evento è cerimonioso, filmato e proiettato sul monitor del *Jardin*.

L'animale è condotto e accolto come il console di un paese lontano, e trattato come un ospite d'onore. Broodthaers assume il ruolo di guida, di mediatore nei suoi confronti, come Beuys quando quasi dieci anni prima aveva spiegato l'arte a una lepre morta. Il confronto con Beuys non è casuale: Broodthaers si inserisce in un dibattito molto esteso nel campo artistico, e la sua voce si aggiunge a quella di altri che in quegli anni si esprimono sullo stesso tema. Beuys ha fondato gran parte del suo discorso artistico sul rapporto uomo-natura, coinvolgendo, come Broodthaers, animali e alberi nei propri progetti. E si è visto come i due siano entrati in contatto ad Anversa nella Wide White Space Gallery.

---

<sup>133</sup> «D'altro canto, si autorizza l'accesso al Giardino d'Inverno ai visitatori umani, ma fu unicamente un dromedario che ottenne una visita, tutta pagata, al Museo di Belle Arti durante la prima esibizione di questa installazione». B. Reise, "The Imagery of Marcel Broodthaers", in *Marcel Broodthaers: exposition au Palais des beaux-arts de Brussels*, cit., p. 32.

Nel '74, contemporaneamente alla prima versione del *Jardin d'Hiver*, Beuys è in Italia. Il 3 ottobre si tiene a Pescara "Incontro con Beuys": dal soggiorno in Italia cominciano le riflessioni che porteranno l'artista tedesco a realizzare negli anni seguenti la complessa operazione *Difesa della Natura*. Nel 1984 in una discussione con Marco Bagnoli riassume in alcune riflessioni le preoccupazioni che lo hanno interessato negli ultimi anni:

Se noi non abbiamo rispetto per l'autorità dell'albero, o per il genio, o per l'intelligenza dell'albero, troveremo che l'intelligenza dell'albero è talmente enorme da permettergli di decidere di fare una telefonata per comunicare un messaggio sulla triste condizione degli esseri umani. L'albero farà la sua telefonata agli animali, alle montagne, alle nuvole, e ai fiumi: deciderà di parlare pure con le forze geologiche, e se l'umanità fallisce, la natura avrà una vendetta terribile, una vendetta terribilissima che sarà l'espressione dell'intelligenza della natura ed un tentativo di riportare gli esseri umani al lume della ragione attraverso lo strumento della violenza. Se gli uomini non possono fare altro che rimanere imprigionati nella loro stupidità, se si rifiutano di dare considerazione all'intelligenza della natura, e se si rifiutano di mostrare una capacità di entrare in rapporto di collaborazione con la natura, allora la natura farà ricorso alla violenza per costringere gli uomini a prendere un altro corso. Siamo giunti ad un punto in cui dobbiamo prendere una decisione. O lo faremo, o non lo faremo<sup>134</sup>.

Queste parole riassumono bene gli ultimi sviluppi della figura sciamanica e profetica di Beuys, nell'84 ormai matura e reduce da decenni di riflessioni sul rapporto dell'uomo con il mondo naturale. I lavori di Broodthaers sono figli di un altro percorso, ma nell'accostamento fra arte e politica, in questo caso politica della gestione del patrimonio naturale, i due artisti si avvicinano. Broodthaers mette a nudo un colonialismo digerito troppo in fretta da chi, come i belgi, ne ha fatto un pezzo importante della propria storia (nel '74 non è nuovo a riflessioni di questo genere, si considerino opere come *Le problème noir en Belgique* del 1964), che fa riemergere raccontando l'appropriazione dei tesori naturali altrui. Il racconto di Beuys, artista, attivista, predicatore, è più inserito nella propria epoca, testimonia la nascita di un ecologismo come *modus vivendi*, tradotto nel suo caso nella dimensione che coniuga arte e vita. I termini di confronto, al di là delle differenze per le peculiarità dei casi, rimangono.

Si è visto come Beuys e Broodthaers si incontrino nel particolare ambiente della Wide White Gallery, dove è presente un terzo personaggio che rivela una simile sensibilità riguardo alla tematica uomo-natura: Panamarenko. Negli anni '70 l'artista di Anversa lavora alla fabbricazione delle sue grandi macchine, ma comincia a sua volta una riflessione sulla natura,

---

<sup>134</sup> L. De Domizi Durini, "Il Diario", in *Joseph Beuys: difesa della natura: diary of Seychelles*, catalogo a c. di L. De Domizio Durini, I. Tomassoni, G. Bonomi, Charta, Milano 1996, pp. 35-72, qui p. 62.

che lo porterà nel 1990 a recuperare la figura del cammello per il progetto *Voyage en Egypte I* (fig. 42). Riprendendo il resoconto del viaggio in Egitto di Flaubert («Rien n'est beau comme ces grandes bêtes mélancoliques avec leur col d'autruche et leur démarche lente, surtout lorsqu'on les voit dans le désert s'avancer devant vous alignés sur un seul rang»<sup>135</sup>) realizza un *multiple*, una stampa fotografica in 75 copie, da cui si annuncia l'impegno su un altro progetto. «Panamarenko n'a rien à voir avec Flaubert, mais il aime bien marcher dans le désert. En ayant pitié des chameaux, il a commencé, en décembre 1994, de construire une poule géante, avec un parasol de cellules solaires, pour se balader sur les vastes terres que le bédouin Isi Fizman compte se procurer un de ces jours»<sup>136</sup>.

Vent'anni esatti dividono questo lavoro (Panamarenko si impegnerà davvero nella progettazione e nella costruzione di una gallina-automa da spostamento) dalla mostra del Palais des Beaux-Arts, ma se ne può trovare una reminiscenza, comprensibile per un artista cresciuto negli ambienti frequentati da Beuys e Broodthaers, di cui condivide decisamente l'atteggiamento capace di ironia nei confronti dell'attività artistica.

Fra le correnti artistiche contemporanee a Broodthaers però quella che più si avvicina alle meditazioni broodthaersiane è l'Arte Povera. La visita del cammello al Museo di Belle Arti ricorda in particolare l'opera senza titolo del 1969 di Jannis Kounellis in cui la Galleria l'Attico di Roma (fig. 43) viene trasformata in una specie di stalla ospitante dodici cavalli legati alle pareti, esposti quasi come fossero dei quadri, rimanendo nei fatti degli animali vivi. Anche se Broodthaers ci tiene a sottolineare che la sua non è l'esposizione di un animale vivo: «it entered the Palais des Beaux Arts only to make the film, and not as a living animal. It wasn't displayed in the gallery. It came in, didn't it? [...] What remains is the trace of a visit [...] I don't exhibit living creatures, men or animals». Quello che conta per lui è quindi il cammello come reale visitatore del Palais: la poetica dell'operazione è più vicina a Beuys che a Kounellis. Il *Jardin d'Hiver* di Broodthaers in ogni caso fa parte del suo percorso personale attraverso il mondo dell'arte, ma non è del tutto alieno ad alcune riflessioni che impegnano i suoi colleghi nei medesimi anni.

Il terzo significato del Giardino sta nella sua caratteristica di ambiente sociale. È un'area vivibile oltre che visitabile per i visitatori, che si possono sedere sulle sedie, conversare, godere

---

<sup>135</sup> «Nulla è bello come questi grandi animali malinconici con il loro collo da struzzo e il loro passo lento, soprattutto quando li vediamo avanzare tutti in fila nel deserto». P. Morrens, H. Willemse, *Panamarenko: Multiples*, Exhibitions International, Leuven 2008, p. 95.

<sup>136</sup> «Panamarenko non ha nulla a che fare con Flaubert, ma ama camminare nel deserto. Avendo pietà dei cammelli, ha cominciato, nel dicembre del 1994, a costruire un pollo gigante, con un sistema di pannelli solari, per spostarsi sulle varie terre che il beduino Isi Fizman pensa di comprare uno di questi giorni». Ibidem.

dell'esposizione in comunità. Il monitor è collegato con una telecamera che filma i movimenti dei visitatori, che possono così riflettere sulla propria presenza fisica all'interno dello spazio espositivo. Broodthaers ragiona sulla mostra come evento di socialità e raggruppamento collettivo. Ancora una volta dimostra di saper considerare ogni aspetto che concerne l'organizzazione e l'ontologia di una esibizione, vero suo *medium* che lo rende un artista-curatore.



fig. 42 Panamarenko, *Voyage en Egypte I*, multiple, 1990



Broodthaers (secondo da destra) con il dromedario al Palais des Beaux-Arts



fig. 43 Jannis Kounellis, *Senza titolo*, 1969



Il dromedario nella proiezione al *Jardin d'Hiver*

Dal 27 settembre al 3 novembre del 1974, sempre al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles, si tiene un'altra importante retrospettiva di Broodthaers: *Catalogue-Catalogus*. In coda a un saggio del catalogo, Broodthaers lascia il seguente messaggio:

Le rédacteur du catalogue me communique que l'auteur de cet article Michael Oppitz souhaitait une mise en page particulière destinée à faciliter la lecture de son analyse, ce que je n'ai pu réaliser puisque c'est comme artiste que je signe le système de ce catalogue et que son déroulement ne me semblait pas permettre une

dérogação. Entre science et art j'étais bien obligé 'par vocation' de choisir le second terme de l'alternative. Il va de soi que j'aimerais autant changer de vocation<sup>137</sup>.

La dichiarazione si chiude scherzosamente con il suo classico gioco dei ruoli, in cui fa riferimento alla fallimentare parentesi universitaria degli studi di chimica. La prima parte racconta invece il ruolo egemonico che assume nella realizzazione di queste mostre: gli articoli nel catalogo non sono suoi, ma è lui ad avere l'ultima parola sull'impaginazione, sulla struttura grafica del volume. Come per *Der Adler vom Oligozän bis heute*, il catalogo è parte della mostra: Broodthaers lo firma in qualità di artista.

La struttura del volume è da evidenziare. Dall'inizio alla fine, testo sulla sinistra e immagini sulla destra. Entrambi questi elementi occupano tutto lo spazio della pagina ed entrano in contatto solo una volta. Come due binari paralleli che non si incontrano. Per il catalogo di una retrospettiva dal titolo *Catalogue-Catalogus*, quasi un omaggio alla tradizione occidentale dei *Tractatus* (*Tractatus logico-philosophicus* di Wittgenstein, *Tractatus theologico-politicus* di Spinoza), ci si potrebbe aspettare un apparato di immagini che chiarisca al lettore il percorso cronologico dell'arte di Broodthaers. Non è così.

Le figure (fig. 44) si ripetono senza un filo logico, alternando vere opere a fotografie e lettere singole che si impongono nelle pagine (A, B, ABC). Broodthaers gioca con la classificazione del proprio lavoro, mette in difficoltà lo studioso che vorrebbe ritrovare le tracce del suo passaggio e ricostruire un sentiero coerente. Lascia invece degli *Holzwege*, per recuperare un'espressione heideggeriana. Dei sentieri interrotti che non portano da un punto A ad un punto B come si potrebbe intendere da una prima lettura. Sulla copertina del catalogo l'artista lascia un altro messaggio: «ce catalogue non signé et non numéroté ne peut être considéré séparément de la planche où les mêmes images sont présentées dans un contexte de lecture différent»<sup>138</sup>. Nella mostra è presente una tavola "warburghiana" che propone le stesse immagini del catalogo, ma in un contesto differente (fig. 45). Come per altri suoi progetti, Broodthaers propone un esercizio di lettura (si è visto l'esempio di *Bateau Tableau*): all'osservatore-lettore la responsabilità di decifrarlo (o di provarci).

---

<sup>137</sup> «Il redattore del catalogo mi comunica che l'autore di questo articolo, Michael Oppitz, vorrebbe un'impaginazione particolare destinata a facilitare la lettura della sua analisi, cosa che non ho potuto realizzare perché è in quanto artista che firmo questo catalogo e la sua stesura non mi sembrava poter permettere una prorogazione. Fra scienza e arte io sono stato obbligato 'per vocazione' a scegliere il secondo termine dell'alternativa. Ma è ovvio che vorrei ben cambiare la mia vocazione». M. Oppitz, "Rubens et le Jardin d'Hiver", cit., p. 54.

<sup>138</sup> «Questo catalogo non firmato e non numerato non può essere considerato separatamente dalla tavola dove le stesse immagini sono presentate in un contesto di lettura differente».



fig. 44



fig. 45 La *planche* di *Catalogue-Catalogus* alla mostra *Le Soleil Politique*

L'ingresso alla mostra contiene già un intervento di Broodthaers. L'artista agisce per modificare l'architettura solenne dell'edificio del grande architetto belga Victor Horta. Lo sguardo del visitatore, che dall'esterno della sala principale dovrebbe scorgere la grandezza dello spazio che lo attende, è interrotto da un pannello che Broodthaers ha fatto installare all'ingresso. Che è quindi stretto, quasi un *Imponderabilia* alla Abramovic *ante-litteram*: se un numeroso gruppo di visitatori dovesse tentare di entrare, si creerebbe subito un ingorgo. Ma, ironicamente, a fare la fila sono una trentina di palme in vaso (fig. 46). Superato il primo ostacolo, si aprono alla vista le prime due grandi sale della mostra.



fig. 46



fig. 47

Le opere sono disposte in un'ordinata successione lungo le pareti. Sul lato opposto all'ingresso è appeso il *Miroir d'Epoque Regency*, specchio superstite dell'ultima *Section* del *Musée d'Art Moderne*, che domina e raddoppia con il suo riflesso lo spazio espositivo (fig. 47).

Catturano subito l'attenzione le vetrine scelte da Broodthaers per contenere le proprie creazioni. Alte o basse che siano, più motivazioni possono spiegarne la presenza. «Le mobilier, important et austère, avait été disposé tout à fait symétriquement par rapport aux axes qui définissent l'architecture de Victor Horta»<sup>139</sup> scrive Jean-François Poirier. La prima spiegazione è un ulteriore tentativo di dialogo con l'architettura del luogo. La seconda risiede in quello che contengono: vecchie opere di Broodthaers, mostrate ora come reperti museali in vetrine che si addicono più a un museo di scienze naturali che a un Palais des Beaux-Arts.

Le opere sono messe in mostra come animali impagliati, come *curiosités*. Una simile messa in mostra rispecchia una tendenza che si va delineando proprio in quegli anni. Sono numerosi gli artisti che fanno ricorso alle vetrine per esporre le proprie opere nei musei. Seguendo ognuno le proprie declinazioni e assoggettandole alla propria poetica, la volontà generale è lo sfruttamento dell'aura immediata che questo mobilio è in grado di conferire a qualsiasi oggetto sia posto al suo interno. Un paragone interessante in questo senso può essere quello fra Broodthaers e Beuys.

Si possono considerare in maniera comparata, per esempio, *Hasengrab (Tomba della lepre, 1964-1979, fig. 48)* e una delle vetrine che compaiono in *Catalogue-Catalogus*. La vetrina dell'artista tedesco è un omaggio all'animale che era stato protagonista della già citata

---

<sup>139</sup> «I mobili, importanti e austeri, erano stati disposti simmetricamente agli assi che definiscono l'architettura di Horta». J.F. Poirier, «Rétrospectives et Décors», in *Marcel Broodthaers: [exposition]*, cit., pp. 232-393, qui p. 238.



performance *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (“Come spiegare le immagini a una lepre morta”), svoltasi alla Galerie Schmela di Düsseldorf nel 1965. David Franklin la descrive nei seguenti termini: «the arrangement in a vitrine of the components of this sculpture provides evidence for a consciously intended free presentation by the artist: the opening of a grave. It was also executed over an extended period which in art history is associated with monumental projects but instead here about elaboration and miniaturization [...]. The sculpture must be understood as a funerary monument but instead of eulogizing a hero or a famous person, it commemorates an animal»<sup>140</sup>. La vetrina di Broodthaers da accostare a quest’opera di Beuys è quella contenente *Bols et Coquilles d’Oeufs* (1966, fig. 49) e una versione di *Grosse Casserole* dipinta di rosso.



Fig. 48 J. Beuys, *Hasengrab*



fig. 49 La vetrina di Broodthaers alla mostra *Soleil politique*

Nonostante le dimensioni, i colori e i materiali di costruzioni diverse, sono diversi i punti di contatto fra le due opere. Lo sguardo retrospettivo che i due artisti danno alle proprie opere del passato. L’omaggio ad elementi naturali, una lepre nel caso di Beuys, rappresentata metaforicamente da altri materiali, le uova e le cozze nel caso di Broodthaers. La capacità di distanziarsi da una tendenza al monumentale che allora era ben presente nel panorama artistico occidentale (aspetto che si è già studiato per Broodthaers in contrapposizione a Beuys, ma che in questo caso accomuna i due). E il ricorso agli scarti, la loro santificazione: le uova dell’artista belga sono rotte, le conchiglie delle cozze sarebbero da buttare, e nel suo insieme *Hasengrab*

<sup>140</sup> «L’allestimento in una vetrina dei componenti di questa scultura evidenzia una presentazione intesa come libera dall’artista: l’apertura di una tomba. È stata eseguita in un periodo prolungato in cui la storia dell’arte è associata con progetti monumentali, qui invece si trova elaborazione e miniaturizzazione [...]. La scultura deve essere intesa come un monumento funerario, ma invece che elogiare un eroe o una persona famosa, commemora una lepre». H. Bastian, D. Franklin, *Joseph Beuys – Skulpturen*, Schirmer Mosel, Monaco 2015, p. 77.

appare come una raccolta di rifiuti messa sottovetro. Il confronto fra le due vetrine è l'ennesimo caso in cui sembra di scorgere un viaggio in parallelo fra le poetiche di Broodthaers e di Beuys: due artisti apparentemente distanti, ma che in realtà condividono spesso scelte di materiali e riflessioni<sup>141</sup>.



J. Beuys, *Gyroscopische Plastik*



J. Beuys, *Filzanzug*



M. Broodthaers, *Maria*

Ritornando alla mostra *Catalogue-Catalogus*: nella prima sala oltre allo specchio sono appese alle pareti le tavole che riportano le immagini del catalogo, e sono allineate diverse vetrine contenenti libri e altre opere di Broodthaers, che giocano sulla doppia finzione di museo e di retrospettiva. In un angolo è esposta *Table blanche avec oeufs* (1965). Nella seconda sala invece le opere che occupano più spazio sono le *Peintures-littéraires*. Fra le creazioni più minimaliste di Broodthaers, consistono in grosse tele bianche (tutte dello stesso formato, 100x85cm) su cui

<sup>141</sup> Lo studio comparato fra i due artisti meriterebbe un capitolo a parte. Si vogliono fornire qui alcuni spunti di riflessione ulteriori da cui questo potrebbe partire. *Gyroscopische Plastik* è una scultura performativa che Beuys espone fra il 1964 e i 1982. Un grosso pianoforte a coda viene suonato dall'artista (che esegue un brano di Erik Satie). Dopo la fine del concerto, Beuys chiude il pianoforte e fa girare una trottola in un piatto di porcellana. Heiner Bastian scrive: «The sound reflected the sea, which we think we hear in a seashell. At some point, seemingly endless, the rotation of the top subsided, then it finally teetered against the borders of the porcelain and for a few seconds, a bright spherical sound emerged: the music of an accident. That is the sculpture. The piano is the great, metaphorically resonant voice. The voice, which we hear in Mallarmé's "Un coup de dés", as the purity of a linguistic game on the edge of the ideality of nothingness. Everything in this work by Joseph Beuys speaks of such a play in the vicinity of silence». (H. Bastian, D. Franklin, *Joseph Beuys – Skulpturen*, cit., p. 80). È interessante come Bastian metta in relazione la performance di Beuys con il testo di Mallarmé, a cui Broodthaers fa costantemente riferimento nel corso della sua carriera. Questo dimostra come nel ragionare sul concetto di spazio, di silenzio, di distanza fra gli oggetti che occupano il nostro mondo e le nostre creazioni artistiche i due siano quanto mai vicini. *Filzanzug* ("Vestito di Feltro", 1970) di Beuys, potrebbe essere accostato alle diverse opere in cui Broodthaers ricorre agli appendiabiti: *Portemanteau aux coquilles de moules* (1965), *Maria* (1966), ma soprattutto le giacche appese durante la mostra *Exposition littéraire autour de Mallarmé*, su cui l'artista trascrive la poesia dello scrittore francese. Si è citata già una lettera inviata da Broodthaers. Nel 1972 gliene dedica un'altra, altrettanto importante. Pretendendo di aver trovato una lettera che Hoffenbach avrebbe inviato a Wagner e di mandargliela per esteso, l'artista belga avanza qualche critica circa l'unione che Beuys fa fra arte e politica: «In this struggle against the degeneration of art the musical drama would thus be the only form capable of uniting all the arts. I can hardly go along with that contention of yours, and at my rate I wish to register my disagreement if you allow a definition of art to include one of politics... and... magic». (G. Moure Cao, *Marcel Broodthaers: collected writings*, cit., p. 387).

campeggia una semplice scritta. Riuniti in gruppi da nove, con una disposizione 3x3, sono divise per temi. La serie *Die Welt...* (fig. 50) per esempio riunisce i “mondi” creati da nove celebri intellettuali tedeschi: Kant, Nietzsche, Goethe, Marx, Beethoven, Hegel, Holderlin.

Una tela vuota e un'altra con la semplice data “1973” (riferimento alla contemporaneità di Broodthaers, che quindi si inserisce in questo ideale percorso storico fra pensatori, musicisti e poeti). Nessun suggerimento, nessuna indicazione ulteriore a nome e anno di nascita e di morte viene fornita allo spettatore. Tutto si gioca nella mente di chi osserva e legge: l'artista lascia alcuni spunti, ma non si assume nessuna responsabilità circa quanto avviene nella mente di chi guarda. «Il fatto che la rappresentazione di un oggetto sia collegata immediatamente con un piacere può venir percepito solo interiormente e, se non si volesse indicare altro che questo, darebbe un giudizio meramente empirico»<sup>142</sup> scrive Kant in un'asserzione dalla *Critica del Giudizio* che sembra calzare bene all'opera di Broodthaers.

Un'altra serie è dedicata ai pittori: il nome di Peter Paul Rubens occupa sette tele esterne della serie, interrotta solo da una su cui compare quello di Pieter Jansz Saenredam (fig. 51). Al centro figurano alcuni soggetti pittorici: «les bijoux, les chiens, les fleurs, les armures, les nuages, les femmes, les tapis», e l'anno 1973. In un'altra versione Saenredam è posto al centro e i soggetti, tradotti in fiammingo, in basso. Il concetto che conta è quello di cesura: Rubens e Saenredam sono separati da vent'anni, sia nella data di nascita sia nella data di morte, ma il secondo, specializzandosi su vedute interne di chiese e architetture varie (abbandonando i soggetti enunciati dalla tavola in centro), si pone come un vero iato rispetto alla pittura di Rubens. Un polittico del genere evoca un capitolo della storia dell'arte, creando un parallelo con il presente, il 1973, nuovo periodo di rottura estetica<sup>143</sup>, ancora più astrattamente rispetto alle cartoline del *Musée*. Broodthaers presenta allo spettatore nella maniera più fuggevole possibile un percorso da lui immaginato nella storia dell'arte. Quasi una mostra nella mostra. A chi osserva la responsabilità dell'“ardua sentenza” a riguardo.

---

<sup>142</sup> I. Kant, *Critica della capacità di giudizio* (1790), tr. it. L. Amoroso, Rizzoli, Milano 2012, p. 379.

<sup>143</sup> Michael Oppitz riassume l'opera secondo il seguente schema: «Rubens / cesura / Saenredam / cesura / Oggi (1973)». M. Oppitz, “Rubens et le Jardin d'Hiver”, cit., p. 50.



fig. 50



fig. 51

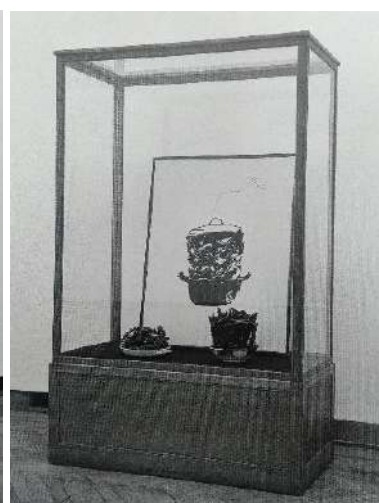
Nella sala sono inoltre presenti altre vetrine. In una è inserita *Chaise et caisson* (1968, fig. 52), in cui una sedia, dipinta sommariamente di nero e coperta di sigle MB è posta in una scatola che la rende inutilizzabile. Non è l'unica opera in cui Broodthaers ricorre a questo oggetto estraendolo dalla realtà quotidiana e rendendolo inutilizzabile, come fanno altri artisti negli stessi anni (primi fra tutti Beuys, si pensi alla sua *Fettstuhl* del 1964, o a Kosuth, *One and three chairs*, 1965), che ragionano sul valore ontologico e antropologico di questo particolare oggetto. Le altre mostrano opere emblematiche come *Valise noire contenant des moules* (1966) che dialogano con stampe raffiguranti lo stesso soggetto.



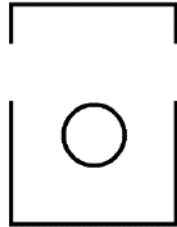
fig. 52 Vetrina con *Chaise et caisson* alla mostra *Soleil politique*



Vetrine alla mostra *Catalogue-Catalogus* nel 1974



Dalla seconda sala si accede al *Jardin d'Hiver*, riprodotto qui in una seconda versione. Michael Oppitz nel saggio *Rubens et le Jardin d'Hiver* contenuto nel catalogo interpreta l'opera secondo il seguente schema grafico:



Riassume l'opera in tre livelli, *niveaux*: quello dei lati destro e sinistro e dell'asse parallelo all'entrata, livello dell'inventario (l'eredità del XIX secolo: palme coloniali, incisioni esotiche, vetrine da museo e sedie da giardino metropolitano). Il cerchio corrisponde al livello dell'azione, lo spazio sociale, abitabile dagli spettatori, che diventano nel museo una società fittizia, parte integrante dell'opera. Il terzo livello, sull'ultimo asse, è quello della critica, dell'analisi, compiuta attraverso il video proiettato sullo schermo (che dà uno sguardo introspettivo su quanto avviene nel *Jardin*).

Dal Giardino d'Inverno si accede all'ultima sala, dove sono presenti più raggruppamenti di opere. *La Théorie des Figures* (fig. 53), proveniente dalla *Section Cinéma* del museo, riflessione magrittiana sugli oggetti. Un secondo gruppo riunisce alcuni lavori della serie *maçon*, come *Pelle* (1970), probabilmente un omaggio alla duchampiana *En prévision du bras cassé* (1915), e altre sculture in mattoni o raffiguranti mattoni, che testimoniano l'interesse di Broodthaers per l'architettura, omaggiata attraverso il suo elemento più semplice e banale.



Fig. 53 *Théorie des Figures* e le opere della serie dei *Maçons* alla mostra *Catalogue-Catalogus*

Al centro della sala domina *Tapis de sable* (fig. 54), su cui Broodthaers, in un'intervista, si esprime in questi termini: «Ce palmier qui est installé au milieu d'un tapis de sable a plus à voir avec une forme de rêve, une forme poétique où le palmier est détourné de son sens sociologique, traité un peu à la manière dont le Douanier Rousseau aurait pu traiter certaines choses, plus exactement comment on a interprété Rousseau»<sup>144</sup>. Una palma in vaso è posta al centro di un tappeto di sabbia su cui appaiono in nero le lettere dell'alfabeto elegantemente tracciate. Broodthaers dichiara di proporre una visione onirica che guarda al paesaggio orientale con l'ingenuità del doganiere Rousseau (“o come pensiamo di interpretare Rousseau”). Ma in realtà fra i due c'è una grande distanza.

Broodthaers ricostruisce una duna del deserto in cui l'intervento umano è ben presente. C'è un ordine preciso nella disposizione spaziale, la palma è in vaso, le lettere dell'alfabeto portano la dimensione del linguaggio nell'universo naturale interrompendo quella che potrebbe essere una visione primitiva, primordiale, preumana sul mondo. Il vaso e il linguaggio sono elementi di disturbo, segnano il passaggio uexkülliano da *Welt* a *Umwelt*, e avvicinano notevolmente Broodthaers all'Arte Povera.

Interventi antropologici sulla natura, come quelli di Penone (*Continuerà a crescere tranne che in quel punto*, 1968), riflessioni sulle classificazioni dell'uomo del mondo naturale, si veda Boetti (i suoi numerosi arazzi, *I mille fiumi più lunghi del mondo* del 1983), il ricorso all'elemento naturale, sia per interrogarne in maniera seria i poteri mistici (Giovanni Anselmo) sia per inserirli in una dimensione ludica (Pino Pascali): tutti elementi che si sono già incontrati in opere precedenti dell'artista belga, che con *Tapis de Sable* si avvicina ulteriormente a questa sensibilità artistica.

Nella parete di fronte all'installazione inoltre è appeso un riquadro in stoffa alquanto boettiano (fig. 55) che raffigura una palma. Le lettere “a, b, c” che compaiono nella parte superiore sono riportate in corrispondenza di tre parti della pianta, le foglie, il tronco, le radici. La tassonomia parodistica è un altro tratto costante dell'opera di Broodthaers e di questa sala in particolare (a partire dall'insieme *Théorie des Figures*).

---

<sup>144</sup> «Questa palma installata al centro di un tappeto di sabbia ha più a che vedere con la forma di un sogno, una forma poetica dove la palma è distaccata dal suo senso sociologico, trattata un po' alla maniera in cui il doganiere Rousseau avrebbe potuto trattare certe cose, o più esattamente come noi interpretiamo Rousseau». J.F. Poirier, “Rétrospectives et Décors”, cit., p. 246.



fig. 54 *Tapis de Sable* alla mostra *Soleil politique*



fig. 56

Nel 1975 hanno luogo le ultime grandi mostre di Broodthaers. Fra queste, *Décor. A Conquest by Marcel Broodthaers*, all'Institute of Contemporary Art di Londra (ICA, dall'11 giugno al 6 luglio) e *L'Angélu de Daumier* al Centre national d'art contemporain di Parigi (2 ottobre – 10 novembre). Cominciamo proprio dall'esposizione di Parigi.

La prima particolarità della mostra è il titolo. *L'Angélu* è uno dei quadri più iconici di Jean-François Millet, e rappresenta due contadini che concludono la propria giornata lavorativa nei campi dopo aver sentito il suono delle campane dell'angelus. Fin dal momento della sua apparizione è stato considerato un capolavoro, ed associato al suo nome come solo con le grandi opere si fa. Octave Mirbeau, cronista ottocentesco, scrive nel 1889:

Il n'en a pas fallu davantage, pour que l'*Angélu*, immédiatement, soit un chef-d'œuvre, et même pour qu'il soit le chef-d'œuvre de Millet. Tout le monde : public, critiques, amateurs, ministres, marchands et Américains, ont accepté la chose, avec d'autant plus de bonne grâce que des écrivains d'art – et ils s'y connaissent – affirmèrent par la suite et péremptoirement que, dans l'*Angélu* de Millet, ce qu'il y avait d'admirable, d'inouï, de prodigieux, c'est qu'on entendait les cloches<sup>145</sup>.

Dall'Ottocento quindi si comincia a parlare dell'*Angélu de Millet*: associando il quadro a Daumier, Broodthaers spiazza il potenziale visitatore contemporaneo che ha mantenuto il

<sup>145</sup> «Non ci è voluto molto di più perché l'*Angélu* diventasse immediatamente un capolavoro, e perfino perché diventasse il capolavoro di Millet. Tutti: pubblico, critici, amatori, ministri, mercanti e americani hanno accettato la cosa, con tanta buona grazia quanto gli esperti d'arte, che ci capiscono, che affermarono in seguito e velocemente che nell'*Angélu* di Millet, quello che vi è di ammirevole, di inaudito, di prodigioso, è che si sentano le campane». B. Girveau, C. Georgel, A. Scottez-De Wambrechies, *Millet*, Palais des Beaux-Arts, Lille 2017, p. 100.

collegamento nel proprio immaginario (in quel periodo Millet è protagonista di un'importante rilettura storica<sup>146</sup>). E che potrebbe pure pensare, legittimamente, di recarsi a una mostra di Daumier. Broodthaers si dimostra restio a svelare il legame fra il titolo e quanto realmente viene messo in mostra, e nelle interviste spesso risponde in maniera scherzosa: «And then I quite like this old idea in an agricultural society of breaking up the working day. I always find that interesting. I think it's a shame they don't have a chair, that they can't sit down, joke around a bit, that they have to stand up like that. It's as if in Millet it always went with a certain ideology of painting»<sup>147</sup>.

Sembrirebbe che Broodthaers voglia recuperare dal quadro l'atmosfera di gioia per la fine della fatica, la possibilità di rilassarsi, di prendersi una pausa dalla stanchezza accumulata durante il giorno, e trasporla nella propria mostra. È un indizio, forse una falsa traccia: resta il dubbio sul significato di un titolo volutamente criptico. Nel catalogo della mostra scrive, a conferma della sua volontà di mettere in difficoltà i potenziali indagatori della sua opera: «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 les critiques d'art»<sup>148</sup>.

Resta il fatto che *L'Angéhus de Daumier* sia fra le esibizioni più ambiziose di Broodthaers, quasi un suo testamento (caso vuole che sia l'ultima), in cui riunisce in uno spazio espositivo ampio e ben organizzato le preoccupazioni che l'hanno tenuto occupato negli ultimi undici anni di carriera artistica. Non essendo ancora pronto il museo in seguito divenuto Centre Pompidou, la mostra viene organizzata all'*Hôtel particulier* (in Francia un tipo di abitazione o villa lussuosa destinata ad esibizioni) Salomon de Rothschild, dove all'epoca aveva sede il CNAC, Centre National d'Art Contemporain.

---

<sup>146</sup> D. Schultz, *Marcel Broodthaers: strategy and dialogue*, cit., p. 216.

<sup>147</sup> «E poi mi piace abbastanza questa vecchia idea di una fine della giornata lavorativa in una società agricola. L'ho sempre trovato interessante. Penso sia una vergogna che non abbiano una sedia, che non si possano sedere, scherzare un po', che debbano stare in piedi così. È come se in Millet ci fosse sempre una certa ideologia della pittura». G. Moure Cao, *Marcel Broodthaers: collected writings*, cit., p. 458.

<sup>148</sup> «Ebbene il ruolo di un artista ancora in attività si estende alla spiegazione delle proprie motivazioni? Ecco una fonte sospetta. È meglio per il futuro lasciare prima che i critici d'arte si sbagliano». M. Broodthaers, *L'Angéhus de Daumier*, 2 vol., CNAC, Parigi 1975, vol. II, p. 3.





Il piano terra dell'Hotel oggi

La piantina della mostra *Angélus de Daumier* La facciata dell'Hotel Solomon de Rothschild

Per l'occasione Broodthaers occupa tutto il pianterreno dell'Hôtel. Ogni sala è associata ad un colore, legato al tema di quanto vi è esposto. Il catalogo è in due volumi. Nel primo compaiono in sequenza tutte le sale: in ogni pagina appare in alto il titolo dell'ambiente, un breve commento di Broodthaers (più o meno enigmatico) e il motto "nouveaux trucs, nouvelles combines" ("nuovi trucchi, nuovi trucchetti"). Una citazione dalla serie a fumetti francese *Les Pieds Nickelés* che sembra fare allusione, in maniera scherzosa, alla capacità dell'artista di riciclare gli stessi elementi per creare mostre diverse ingannando il pubblico. Il resto della pagina è occupato da un'inquadratura di motivi grafici da carta da parati.

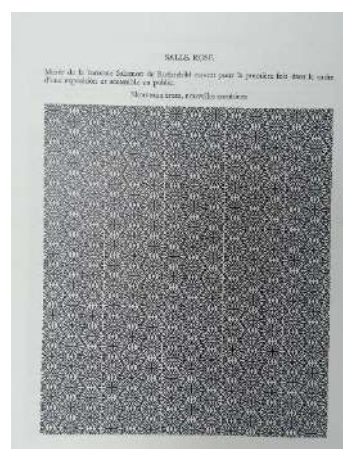


fig. 57 La Salle Rose e la relativa pagina nel catalogo della mostra

La visita comincia con lo scalone in ingresso e il fastoso atrio affrescato. Superato il primo corridoio sulla destra si entra nella *Salle Rose* (fig. 57): «Musée de la baroness Salomon de Rothschild ouvert pour la première fois dans le cadre d'une exposition et accessible au public»<sup>149</sup>. I Rothschild sono una storica e autorevole famiglia europea di origine ebraica. Broodthaers si interessa al *genius loci* e alla collezione di famiglia di ceramiche e arti

<sup>149</sup> «Museo della baronessa Salomon de Rothschild, aperto per la prima volta nell'occasione di una mostra e accessibile al pubblico». M. Broodthaers, *L'Angélus de Daumier*, cit., vol. I, p. 4.

decorative. È il primo artista a chiedere espressamente di aprire durante una propria mostra la sala di Adele, baronessa Salomon de Rothschild, in cui dal 1922 è conservata la collezione disposta come un *cabinet de curiosités* alla moda del XIX secolo. Di conseguenza il visitatore attraversa la storia architettonica e familiare del palazzo prima di immergersi nell'universo artistico di Broodthaers. La *conquête* broodthaersiana comincia con la *Salle Blanche* (fig. 58).

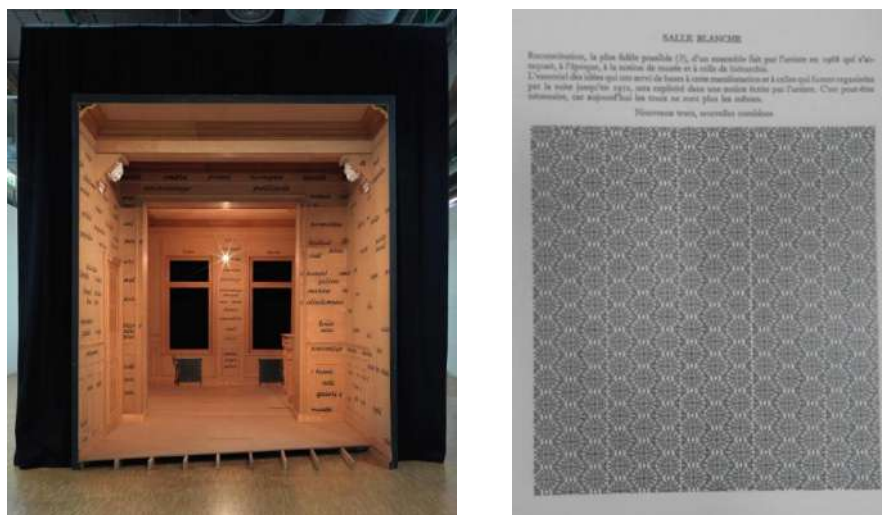


fig. 58 La *Salle Blanche*, oggi al Centre Pompidou, e la relativa pagina del catalogo della mostra

«Reconstitution, la plus fidèle possible (?), d'un ensemble fait par l'artiste en 1968 qui s'attaquait, à l'époque, à la notion de musée et à celle de hiérarchie. L'essentiel des idées qui ont servi de bases à cette manifestation et à celles qui furent organisées par la suite jusqu'en 1972, sera explicité dans une notice écrite par l'artiste. C'est peut-être nécessaire, car aujourd'hui les trucs ne sont plus les mêmes»<sup>150</sup>. La sala bianca è, a detta di Broodthaers, la riproduzione più fedele possibile di un ambiente del suo *Musée*: il punto di domanda che inserisce nella nota del catalogo mette già in dubbio la sua affermazione.

Al visitatore si offre alla vista il calco della sala dell'appartamento di rue de la Pépinière 30 di Bruxelles, sede della prima *Section* del 1968. Verniciata di bianco, è una materializzazione del concetto di *white box*, l'ambiente museale contemporaneo per antonomasia. Le riflessioni broodthaersiane sul concetto di involucro, partite dalle piccole dimensioni di uova e cozze, si concretizzano qui in una scala monumentale. Lo spazio è vuoto, fatta eccezione per due caloriferi e una lampadina che, appesa al centro, illumina tutto l'ambiente. Nel '68 il salone

<sup>150</sup> «Ricostruzione più fedele possibile (?) di un insieme fatto dall'artista nel 1968 che si indirizzava, all'epoca, alla nozione di museo e a quella di gerarchia. La cosa essenziale nelle idee che hanno fatto da base a questa manifestazione e a quelle che sono state organizzate in seguito fino al 1972 sarà esplicitata in una notizia scritta dall'artista. È forse necessario, perché oggi le vicende non sono più le stesse». M. Broodthaers, *L'Angélu de Daumier*, cit., vol. I, p. 5.

dello studio dell'artista è convertito in un'opera-museo, ora il suo calco è esposto come un'ulteriore opera. La stessa modalità con cui Duchamp passa dalla *Fontaine* originale (1917) alle varie copie esposte nelle collezioni di tutto il mondo.

La stanza della sua casa è resa un ready-made, potenzialmente riproducibile all'infinito. A interrompere il biancore delle pareti è una costellazione di scritte nere, in un ordinato corsivo. "Huile, toile, figure, composition, chevalet, images, brillant, toile, éclairage, copie, blanc, noir, galerie, prix, collectionneur...": tutti termini legati al mondo delle immagini o del mercato dell'arte. Cristina Baldacci scrive a proposito di questa operazione: «quasi come se avesse voluto rovesciare uno dei principali precetti warburghiani, quello di dare la parola all'immagine, Broodthaers attribuì al linguaggio la stessa forza simbolico-rappresentativa dell'immagine e creò un atlante di parole che assomigliava a un grande archivio di stampo foucaultiano. La *Salle Blanche* avrebbe potuto ipoteticamente contenere tutto ciò che era stato detto e tutto quello che ancora doveva essere detto sull'arte»<sup>151</sup>.

Sul rapporto fra immagine e linguaggio, sul tentativo di fare comunicare questi mondi paralleli e impregnarli reciprocamente si basa gran parte dell'opera di Broodthaers, che ritorna sul tema con rinnovata forza nella *Salle Blanche*. Se con le *Peintures littéraires* lo spettatore aveva a disposizione nomi di artisti e precisi riferimenti storici, qui entra in gioco il contenitore, l'apparato che rende possibile la messa in mostra. Le tele sono bianche, la sala è bianca: siamo negli stessi anni in cui da Agnes Martin a Robert Ryman allo stesso Manzoni (che Broodthaers ben conosceva) l'applicazione di un bianco assoluto sulla tela si moltiplica, e Broodthaers non è di certo neutro a queste sperimentazioni.

La sala *Outremer* (fig. 59) a fianco della *Salle Blanche* testimonia la passione dell'artista per il concetto di viaggio, di esplorazione e di avventura: valigie, disegni, carte geografiche, carnets di viaggio, messaggi in bottiglia. In quella delle *Nuances* ("sfumature") sono raccolte varie creazioni della serie dei *Maçons*, raccolte in un insieme che «apparaisse toute entière comme un tableau, [...] comme la palette du peintre»<sup>152</sup>. *Salle Verte* (fig. 60) è la terza versione del *Jardin d'Hiver*, che diventa qui un giardino artificiale temporaneo che si affaccia dalla finestra sul giardino (vero) della fondazione Rothschild. *Salle Rouge* interroga sul senso delle edizioni d'arte, attraverso tavole stampate e libri esposti in vetrine. *Salle Bleu* (fig. 61), la prima a comparire nel catalogo, presenta alle pareti dodici calendari, «correspondant au nombre d'années que l'artiste a consacré aux Arts Plastiques». In un angolo sono appoggiati dei sacchi

---

<sup>151</sup> C. Baldacci, *Archivi impossibili: un'ossessione dell'arte contemporanea*, cit., p. 154.

<sup>152</sup> «Appare nell'insieme come un quadro [...], come la tavolozza del pittore». M. Broodthaers, *L'Angélu de Daumier*, cit., vol. I, p. 6.

imbottiti recanti la scritta “Tabac Belge” (fig. 62), «signifiant la nationalité de l’artiste; il faut y voir une allusion à cette expression courante dans le nord de la France particulièrement et à Paris: ‘Fume, c’est du belge’»<sup>153</sup>. *Salle Noire* è l’anticamera, vuota e scura, della *Salle Blanche* (pensata in origine come spazio per una proiezione, progetto abbandonato per problemi di fondi), e porta all’ultima sala, l’unica senza un vero colore, *Réserve*, dove «prendront place des objets pour lesquels on n’a pas pu trouver une place convenable»<sup>154</sup>.

*L’Angélu* di *Daumier* appare come la mostra più completa di Broodthaers: un percorso a colori, attraverso la sua immaginaria tavolozza che si dispiega tridimensionalmente nello spazio espositivo. L’artista assume il ruolo di creatore-curatore in maniera globale. E, non a sorpresa, entra in conflitto con gli organizzatori dell’esibizione. Il motivo scatenante è proprio la *Salle Blanche*. La ricostruzione di una sala del museo, sottolinea Cathleen Chaffee, si iscrive in una tradizione precisa, «qui consiste à reconstituer des intérieurs historiques voués à disparaître dans des musées [...] pour les sauver de l’oubli». Chaffee continua scrivendo che: «la façon dont un tel espace est aménagé dépend totalement du moment de son histoire que le commissaire de l’exposition jugera être le plus illustratif ou le plus authentique»<sup>155</sup>.

Broodthaers interviene sul progetto di ricostruzione fedele della prima *Section* del 1968, e rende la *Salle Blanche* la nuova opera di cui si è parlato. I *commissaires* che avevano partecipato all’allestimento della mostra protestano e pretendono che il loro nome sia rimosso dal catalogo già stampato. L’aneddoto rovescia lo stereotipo dell’artista che protesta con il curatore che stravolge il suo progetto originale allargando troppo le proprie competenze, e restituisce l’immagine di un artista che pensa alla mostra come momento decisivo per la propria creatività. Un evento che non ripropone puntualmente i progetti passati, come ci si potrebbe aspettare da quelle che si presentano come mostre retrospettive, ma parte da essi per ideare nuove disposizioni, rielaborazioni e creazioni *tout court*. *Nouveaux trucs, nouvelles combines*.

Cosa che afferma lui stesso chiaramente: «Je suis très opposé à l’esprit de reconstitution. Je crois que je n’en ferai pas ou en tout cas, je n’en signerai aucun. Je me suis efforcé en faisant

---

<sup>153</sup> «Corrispondenti al numero di anni che l’artista ha dedicato alle Arti Plastiche [...] che rimandano alla nazionalità dell’artista; bisogna vederci un’allusione all’espressione molto usata nel nord della Francia, specie a Parigi: “Fuma, è belga”». Ivi, p. 7.

<sup>154</sup> «Sono esposti oggetti per cui non si è trovato un luogo più conveniente». Ivi, p. 9.

<sup>155</sup> «Che consiste nel ricostruire interni storici destinati a sparire nei musei [...] per salvarli dall’oblio; [...] il modo in cui un tale spazio è trasposto dipende totalmente dal momento storico che il curatore della mostra giudicherà essere più illustrativo o più autentico». C. Chaffee, “Chez Broodthaers: considérations domestiques”, in *Marcel Broodthaers*, catalogo a c. di F. Leen, Snoeck, cit., pp. 82-97, qui p. 84.

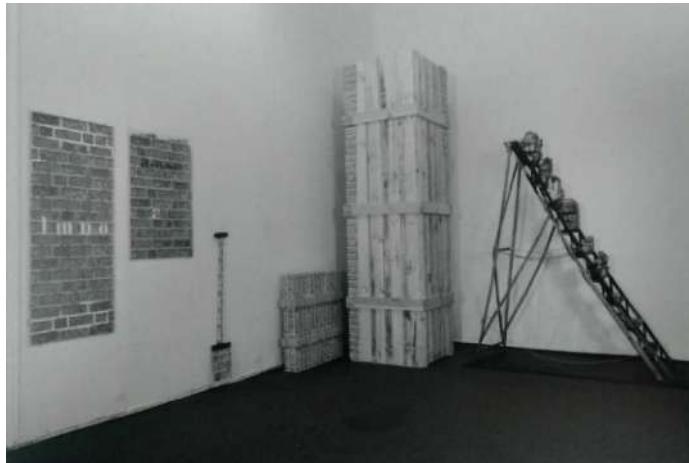
les cinq rétrospectives de cette année, d'articuler les pièces dans des sens différents, ici, dans la dernière exposition parisienne, l'intention étant le décor»<sup>156</sup>.



fig. 59 Salle Outremer



fig. 60 Salle Verte



Salle des Nuances



Opere dalla Salle des Nuances alla mostra *Soleil politique*



fig. 61



fig.62

<sup>156</sup> «Mi oppongo con decisione allo spirito di ricostruzione. Credo che non ne farò, non ne firmerò nessuna. Mi sono sforzato facendo le cinque retrospettive quest'anno, di articolare gli spazi in sensi diversi, qui, in quest'ultima mostra parigina, con l'intenzione di un arredamento». C. Chaffee, "Chez Broodthaers: considérations domestiques", cit., p. 87.

Il *Décor*, traducibile con arredamento o allestimento, è il concetto fondamentale per capire Broodthaers artista-curatore. Jean-Marc Poinot dà una definizione del *décor* broodthaersiano riassuntiva e fedele alle affermazioni dello stesso artista: «le décor chez Marcel Broodthaers n'a rien à voir avec le grand art dont Delacroix fut un des derniers représentants avec ses fresques de Saint-Sulpice et de l'Assemblée nationale, le décor est pour lui cette disposition momentanée d'objets interchangeables pour la prise de vue du cinéma, pour la mise en vue de l'exposition, mais aussi une sorte de praticable tel qu'on l'utilise au théâtre»<sup>157</sup>.

Ci sono più elementi chiave da cogliere quindi. La disposizione momentanea, quindi la mostra come opera temporaneamente circoscritta. La questione del cinema: la creazione nell'allestimento delle opere di un potenziale set cinematografico, atto a catturare la fugacità del momento. E il paragone con la pratica teatrale: la mostra è per Broodthaers un medium artistico dal carattere sociale. Il pubblico ha sempre un ruolo fondamentale, sia come semplice spettatore, sia come abitante di un ambiente, come nel caso del *Jardin d'Hiver*.

Il *Décor* più complesso che l'artista belga abbia realizzato è *Décor: A Conquest of Space*, allestito all'ICA (Institute of Contemporary Art) di Londra nel 1975. La mostra è divisa in due ambienti: *Décor* del XIX secolo, *Décor* del XX secolo. Nel primo un boa impagliato si erge minaccioso al centro. Il pavimento è coperto da una moquette rossa, e una serie di ritagli di moquette verde a inquadrare i componenti della scenografia. Due casse di superalcolici in legno (gin e rum) sono poste sotto una vetrina, contrapposte sul lato opposto da un'altra vetrina che contiene un'aragosta e un granchio (finti) che si sfidano a carte. Due cannoni del diciannovesimo secolo stanno ai lati di una palla di cannone la cui superficie è ricoperta di fiori. Una pistola, un candelabro, due sedie imbottite concludono la scena, illuminata in più punti da riflettori verdi e rossi.

Nel secondo ambiente al centro si trova un tavolino con un ombrellone aperto (a cui se ne aggiunge uno chiuso appoggiato a una parete). Intorno quattro sedie da esterno e un riflettore che illumina un puzzle completato a metà della battaglia di Waterloo, appoggiato sul tavolo. Alle pareti delle vetrine contenenti vari tipi di pistole, su cui sono appoggiate due file ordinate di fucili da assalto moderni. In questa grande installazione l'artista realizza il legame fra arte militare e arte visiva che aveva anticipato nel suo atlante microscopico. La guerra diventa un

---

<sup>157</sup> «L'allestimento in Marcel Broodthaers non ha nulla a che vedere con la grande arte di cui Delacroix fu uno degli ultimi rappresentanti con i suoi affreschi a Saint-Sulpice e all'Assemblée nationale, l'allestimento è per lui una disposizione momentanea di oggetti intercambiabili per l'inquadratura cinematografica, per la messa in scena della mostra, ma anche una sorta di disposizione come quelle che si usano a teatro». J.M. Poinot, *Quand l'oeuvre a lieu: l'art exposé et ses récits autorisés*, Les Presses du réel, Digione 2008, p. 279.

gioco, un set cinematografico, pur con una gradazione diversa nella scherzosità con il “passare dei secoli” (l’ambiente del ventesimo è certamente più minaccioso).

In questo capitolo si è visto come Broodthaers nel corso della sua carriera non si ponga come semplice creatore di opere, ma usi queste come strumenti per realizzare lavori più complessi: le mostre. Per questo motivo le sue creazioni oggi esposte nei musei in giro per il mondo appaiono spesso come decontestualizzate. Proprio negli anni ’70 con l’affermazione di Minimalismo e Arte Concettuale si apre una discussione sul museo come luogo inadatto a ospitare un certo tipo di arte, che qui non si approfondirà<sup>158</sup>. Al Centre Pompidou è stata rimontata la *Salle Blanche*, attualmente esposta di fianco all’opera *Rubens* in una sala che presenta artisti degli anni ’70 catalogabili sotto l’etichetta di un concettualismo allargato.

Le mostre che sono state realizzate dopo la sua morte hanno riproposto spesso la ricostruzione degli ambienti da lui progettati, che si sviluppano in nuovi spazi che ne determinano una percezione diversa da quella originaria, come è successo alla Monnaie di Parigi nel 2015 (dove è stata riallestita la *Section des Figures*) e al MKHA di Anversa nel 2019 (con *Le corbeau et le renard* e *Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers*). Chi ha curato queste mostre ha sentito da subito la mancanza della guida dell’autore<sup>159</sup>. E anche la responsabilità di dover seguire le indicazioni lasciate dall’artista, non di rado sibilline, e la documentazione fotografica e documentaria per riesumare lo spirito curatoriale dell’artista, a costo di rinunciare alla propria individualità di *commissaire d’exposition*.

Si è cominciato il capitolo introducendo la questione degli *exhibition studies*, e il loro apporto relativamente al dibattito sulle specificità di artisti e curatori. Broodthaers lavora negli anni immediatamente precedenti al sorgere di questa disciplina, e anche per questo il suo esempio è così storicamente rilevante. E con gli strumenti, le lenti di questa materia di studio si può

---

<sup>158</sup> Un contributo interessante a cui si vuole rimandare è quello di William Rubin, che parla del museo come di un compromesso: «Pour moi, un musée est essentiellement un compromis. Ce n’est ni véritablement un lieu public, ni un lieu privé, comme par exemple un appartement. Sa faiblesse est que c’est nécessairement un lieu homogénéisé, vide de toute connotation autre qu’artistique. Et ceci, en définitive, est une situation artificielle [...] je ne nie pas la nécessité de ce compromis ; je dis seulement que c’est un compromis et que, selon moi, nous devrions toujours envisager les musées en tant que tels. Il s’agit d’autant plus d’un compromis pour certaines œuvres minimales, ou pour les œuvres environnementales et les happenings. Les musées n’ont jamais été et ne seront jamais, je crois, l’environnement idéal pour des œuvres d’art. en effet, celles-ci ne sont pas les plus intéressantes lorsqu’elles sont séparées de tout ce qui fait la vie. Certes, cela permet à plus de gens de les voir, c’est pratique, c’est bon pour l’Histoire de l’art – et surtout pour la conservation des œuvres – mais cela reste un compromis» (W. Rubin, “Le concept de musée n’est pas infiniment extensible”, tr. fr. Anne Lacoste, in *L’époque, la mode, la morale, la passion*, catalogo a c. di B. Blistène, C. David, A. Pacquement, pp. 406-408, qui p. 407).

<sup>159</sup> Già nel 1980, a quattro anni dalla scomparsa di Broodthaers, Michael Compton scriveva nel catalogo della mostra alla Tate di Londra: «In this exhibition we will reconstruct a few of Broodthaers’ ensembles with as much accuracy as we can in the circumstances [...]. This is the first large retrospective exhibition that has been put together without Broodthaers’ help [...] We have not tried to speak in Broodthaers’ voice, but we hope our presentation will show that we have learned something» (Michael Compton, “Marcel Broodthaers”, in *Marcel Broodthaers (1924-1976)*, catalogo a cura di The Tate Gallery e M. Gilissen Broodthaers pp. 13-25 qui p. 25).

comprendere maggiormente l'opera dell'artista belga. Si è citato Robert Storr, che parla del curatore come di un *film director*, un regista: Broodthaers nei *Décors* assume, esplicitamente, questo ruolo. Si è citata Alison Green, che traccia la linea di demarcazione fra curatori, creatori di racconti mediati per un pubblico, e gli studiosi specialisti che costruiscono la storia dell'arte e le materie ad essa connesse: Broodthaers, si è visto, si avvicina alla sensibilità warburghiana, ma in un lavoro completamente diverso (congruo ad un artista).

Si è vista l'esperienza di Sandberg, che parla del museo come istituzione mai neutrale, sempre figlia della firma del suo direttore, e talvolta vera opera d'arte: il fittizio *Musée d'Art Moderne* di Broodthaers mette a nudo questa condizione. Inquadrare storicamente la figura di Marcel Broodthaers, capire che il suo gioco dei ruoli ha una dimensione riflessiva che va ben oltre una spesso presente scherzosità, aiuta a far luce su un periodo decisivo per gli sviluppi successivi di alcuni aspetti del sistema dell'arte. Il confronto con il curatore Harald Szeemann renderà possibile il completamento di questa valutazione.

*Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers alla mostra Soleil politique*







# Parte seconda – Harald Szeemann

## Capitolo I. Harald Szeemann alla Kunsthalle

Rispetto alla carriera di artista-curatore intensa ma relativamente breve di Marcel Broodthaers, Harald Szeemann è stato un protagonista assoluto del mondo dell'arte dalla giovane età fino alla sua scomparsa nel 2005. Ha lasciato dietro di sé un'eredità complessa, e il suo spazio di lavoro e archivio, la cosiddetta *Fabbrica Rosa*, vecchia industria di orologi riconvertita nel comune svizzero di Maggia, è da anni oggetto di studio (e di venerazione) nell'ambito della storia dell'arte e degli *exhibition studies*. Szeemann non è stato solo un curatore, ma anche un pensatore, un moderno *connoisseur*, capace di ampliare gli orizzonti delle pratiche artistiche con le proprie intuizioni e sperimentazioni.

Il suo pensiero si forma con la pratica, si sistematizza e si complica negli anni. Una *praxis dianoetica*: le mostre riflettono lo sviluppo di un'idea di arte originale e sempre coerente con sé stessa, capace di tradurre nell'arte del XX secolo le conquiste degli studi iconografici e iconologici di figure di riferimento come Warburg e Panofsky. Szeemann ha spesso scherzato sul non essere stato uno studente modello (come quando racconta di aver passato «six months in Paris—officially working on my thesis but actually living a kind of Rimbaud-style life in the company of the painter Bruno Muller and Françoise Bonnefoy»<sup>160</sup>), ma ha in realtà completato tutte le tappe degli studi di storia dell'arte fino al dottorato. E, soprattutto, anche durante l'attività curatoriale non ha mai abbandonato l'approfondimento di questioni teoriche e un approccio da storico delle immagini.

Nel capitolo dedicato a Marcel Broodthaers si è vista la difficoltà sempre attuale di definire la figura del curatore, una professione interdisciplinare e polimorfa, che lavora al confine di mondi separati, quello del pubblico e quello degli artisti. La costruzione di ponti fra questi territori non comunicanti pone spesso il curatore in una posizione ambigua, non perfettamente definita. Lo lascia a metà strada. Con Harald Szeemann si indaga al cuore della questione, si ritorna alle origini della controversia.

---

<sup>160</sup> «Sei mesi a Parigi – ufficialmente lavorando sulla mia tesi, ma in realtà vivendo una specie di vita alla Rimbaud in compagnia dei pittori Bruno Müller e François Bonnefoy». T. Bezzola, *Harald Szeemann: with by through because towards despite*, Voldemeer, Zurigo-Vienna-New York 2007, p. 15.

Il curatore svizzero comincia a lavorare negli anni '60. Un momento decisivo, in cui due fenomeni complementari si sviluppano contemporaneamente: la critica istituzionale come mezzo di espressione da parte di artisti affermati di diverse nazionalità, e l'emergenza del lavoro del curatore che si smarca dai mestieri di mediazione dell'arte precedentemente esistenti. Uno degli attori principali di questo cambiamento è Szeemann, che inventa col tempo un nuovo modello professionale diventato presto paradigmatico. La complementarità dei percorsi tracciati da artisti e curatori fra gli anni '60 e '70 non è casuale: nel momento in cui l'arte ha una svolta linguistica e concettuale, spesso ascritta al successo di Wittgenstein e dello strutturalismo francese, ma per cui si potrebbero considerare anche motivazioni storico-politiche, si segnala un bisogno maggiore di mediazione. Una maggiore necessità di figure che facciano da tramite fra gli universi sempre più semanticamente complessi degli artisti contemporanei e il pubblico.

Szeemann è stato capace, nei primi anni della propria carriera, di farsi portavoce delle nuove volontà di espressione degli artisti. Per questo è proprio nei primi anni di attività che realizza alcune delle sue mostre più iconiche. In un periodo tra l'altro, come nota Nathalie Heinich, in cui «le statut d'«auteur d'exposition» n'en est encore qu'à ses balbutiements»<sup>161</sup>. È stato un attento lettore dello *Zeitgeist*, del *Kunstwollen* dell'epoca in cui si affaccia sul panorama artistico internazionale. E tutto questo è stato per lui il trampolino di lancio. Dopo aver affinato le proprie tecniche di esposizione, dagli anni '70 ha dato avvio a un progetto culturale personale che riflette i suoi interessi e le sue valutazioni. Una mostra è per lui un'avventura, e uno strumento semanticamente ricco, che lavora su più livelli di significato. Ed è da qui che si possono evidenziare le similitudini fra Szeemann e Broodthaers. A partire da due posizioni diametralmente opposte, interpretano il *medium* della mostra in termini simili.

La mostra come narrazione. Come occasione per intessere un racconto. Nel caso di Broodthaers si possono trovare sia mostre di opere da lui create, sia di creazioni altrui da lui selezionate, come un vero curatore. I due condividono quindi una stessa volontà di narrazione: la mostra è anche uno strumento didattico. Ovviamente la pedagogia è declinata nei due casi in maniera diversa. Da un lato c'è una didattica intesa come operazione artistica (come per *Le Corbeau et le Renard*), che vuole mantenere un alone di mistero, non farsi afferrare completamente. Dall'altro è una necessità imposta dal proprio ruolo di divulgatore e mediatore. Sia Broodthaers sia Szeemann inoltre sfruttano la mostra come opportunità per esplorare il mondo dell'arte e i suoi significati. Si è vista con l'artista belga una serie di elementi warburghiani che

---

<sup>161</sup> «Lo statuto di «autore di mostre» balbetta ancora». N. Heinich, *Harald Szeemann: un cas singulier - entretien*, L'Echoppe, Parigi 1995, p. 11.

caratterizzano la sua opera. Con Szeemann lo schema si ripete. Il curatore svizzero è stato un grande studioso delle immagini, direttamente e indirettamente. Ha vestito i panni dell'esploratore, dell'archeologo, dell'iconologo, per studiare il modo in cui gli artisti a lui contemporanei e non solo visualizzano il mondo e i mondi paralleli da loro creati. Si è interessato al valore delle immagini, al loro ruolo nella società umana. E lo ha fatto negli stessi anni di attività di Marcel Broodthaers. Partendo da presupposti differenti, con intenti e una portata diversi, ma similmente, in una maniera affascinante. Non a caso in più di un'occasione i destini dei due si sono incrociati.

In questa sede si presenta uno studio per tappe: una selezione di mostre di Szeemann che proponga un percorso cronologicamente parallelo a quello considerato per Broodthaers nella prima parte, che faccia emergere le analogie e le similitudini delle due personalità. Per affrontare la complessità del pensiero e delle mostre di Szeemann si cercherà di ricostruire il sostrato culturale e teorico che ha portato al suo sviluppo.

## **1. La formazione e le prime esperienze**

L'introduzione autobiografica per un volume a lui dedicato, pubblicata come bozza a causa della sua prematura scomparsa, si apre nel seguente modo: «Although my actions have always been guided by the Existentialists' vision of having been cast out of the void onto the earth, reality is another thing altogether. Like everyone else, I was born of natural parents. It was not until later that I would turn my attention in quite a different context to the Immaculate Conception, and the idea that some God had chosen me did not occur to me for some years»<sup>162</sup>. L'ironia che accompagna il messaggio dal sapore vagamente heideggeriano introduce perfettamente la brillante figura del curatore svizzero. Nasce a Berna nel 1933 da "genitori naturali": un padre anglo-svizzero, coiffeur figlio di un coiffeur, e una madre proveniente da una più ordinaria famiglia elvetica.

«Schools were never my delight»<sup>163</sup> continua. Bocciato all'età di 15 anni, in adolescenza si appassiona di sport, disegno e pittura, ma soprattutto di teatro. Coltiverà il sogno di diventare pittore fino ai 19 anni, quando incontra i quadri di Fernand Léger in una mostra alla Kunsthalle

---

<sup>162</sup> «Sebbene le mie azioni siano sempre state guidate dal pensiero esistenzialista di essere stato gettato dal vuoto sulla terra, la realtà è un'altra cosa. Come tutti gli altri, sono nato da genitori naturali. Soltanto più tardi, in un altro contesto, mi rivolsi all'Immacolata Concezione, e l'idea che un qualche dio mi avesse scelto non mi sfiorò per anni». T. Bezzola, *Harald Szeemann: with by through because towards despite*, cit., p. 13.

<sup>163</sup> «La scuola non è mai stata la mia passione». Ibidem.

di Berna e pensa “I’ll never get that good”<sup>164</sup>. È a teatro quindi che si verifica la prima prova di maturità. Sul palcoscenico trova un mondo di mediazione, fatto di giochi di ruolo, di ricerca di un’identità alternativa, e di contatto con un pubblico che si interessa al racconto che porta in scena. Elementi che presagiscono il mestiere che intraprenderà in futuro, e che lo avvicinano già alla mentalità di Broodthaers. La scena è a lungo un gioco dell’infanzia, ma è dal 1952 che inizia a recitare più seriamente. Scrive testi e li rappresenta con tre amici. I ruoli a lui più cari sono però quelli di Malvolio (*La dodicesima notte*, Shakespeare), e di Mefisto (*Urfaust*, Goethe). I rapporti con i colleghi tuttavia si incrinano, e nel 1956 Szeemann decide di fondare un suo personale *Einmanntheater* [teatro di un solo uomo] (fig. 1): uno spettacolo per cui cura testi, scenografia e musiche. Al cui proposito scrive: «It was originally intended more for my own pleasure, but the first few nights were such a success that I kept it going for more than a month. The whole thing was conceived as an imaginary journey from the banal to the highly spiritual»<sup>165</sup>.



Fig. 1. Szeemann e il suo *Einmanntheater*

A 23 anni rivela già l’indole indipendente e intraprendente che caratterizzerà il resto della sua carriera. E sperimenta l’idea di unione e armonia fra le arti che sarà per lui altrettanto decisiva. L’atmosfera di Berna in quegli anni è tutto fuorché provinciale. Szeemann ricorda la presenza di Daniel Spoerri come primo ballerino nel teatro comunale, la vivacità della scena culturale provocata da Meret Oppenheim, da Eugène Ionesco, dalle conferenze di Sartre, dalla sale da

<sup>164</sup> H. U. Obrist, *A brief history of curating*, Ringier: Les Presses du réel, Zurigo 2008, p. 103.

<sup>165</sup> «Era inizialmente inteso per il mio piacere personale, ma le prime notti furono talmente un successo che continuai per più di un mese. Il concetto sostanzialmente era un viaggio immaginario dal banale agli alti livelli della spiritualità». Ivi, p. 14.

concerto che accolgono i grandi musicisti del jazz americano. Le feste si alternano fra il Café Commerce e la casa di Franz Meyer, direttore della Kunsthalle cittadina, e della moglie Ida Chagall (figlia del pittore russo).

Proprio la conoscenza di Meyer gli permette di avvicinarsi alla pratica curatoriale. Nel 1957 al Kunstmuseum di San Gallo si sta organizzando l'ambiziosa mostra *Malende Dichter - dichtende Maler*, che vuole ripercorrere la storia dei pittori-poeti da Michelangelo fino all'epoca contemporanea. Un membro del comitato organizzativo si ammala, e Meyer fa il nome del giovane Szeemann, che ha avuto modo di frequentare nei mesi precedenti. Szeemann lo descrive come un debutto di fuoco. Inizialmente lavora sulle biografie degli artisti per il catalogo della mostra, ma comincia presto a collaborare attivamente all'allestimento. Una vera avventura: "most of all I worked day and night on the arrangement of the exhibition [...] Heidi and I were working day and night with just a few hours of sleep, rolled up in the museum's carpets"<sup>166</sup>. L'intensità dell'esperienza lo segna profondamente. Scopre nella mostra temporanea il proprio *medium*, il proprio perfetto mezzo di comunicazione. Nella mostra ritrova il ritmo di preparazione che aveva imparato ad apprezzare per gli spettacoli teatrali, ma non la necessità di ritornare in scena ogni sera per rivivificare il racconto. Così come Broodthaers trova nell'esposizione artistica uno strumento per relazionarsi direttamente con un pubblico reale (rispetto a quello anonimo dei lettori dei tempi in cui era poeta), Szeemann abbandona il palco per la cabina di regia. Gli attori sono ora gli artisti, ma la trama è affidata a lui, e sebbene possa ritirarsi dietro le quinte in qualsiasi momento nel corso della rappresentazione, il rapporto con il pubblico non si scinde, ma in una certa misura si fortifica. In entrambi i casi a fare da guida è un bisogno profondo, viscerale, di raccontare e di essere ascoltato.

Nel 1957 Szeemann realizza a Berna anche il suo primo vero progetto curatoriale: una piccola mostra della durata di tre giorni dedicata alla figura di Hugo Ball. È attratto dalla sua vita intensa, fatta di attivismo politico e culturale. Studia il suo diario e percorre i luoghi delle sue peregrinazioni: scopre cosa significhi entrare nella mentalità di un artista, ricostruirne la vita interiore. In quel periodo vive a Parigi: dopo aver discusso la tesi di dottorato si è trasferito nella capitale francese, in un capannone di proprietà di Gunther Grass. Ha modo di vedere da vicino il metodo di lavoro dello scrittore tedesco, la sua tessitura di racconti attraverso documenti e album storici, e ne rimane affascinato. Ma soprattutto frequenta assiduamente la biblioteca nazionale, dove divora i grandi classici dell'iconologia, abbandonando l'impostazione viennese dei suoi professori svizzeri, in particolare di Arndt, allievo di von

---

<sup>166</sup> «Per di più lavoravo giorno e notte all'allestimento della mostra. Heidi e io lavoravamo giorno e notte con solo qualche ora di sonno, avvolti nei tappeti del museo». Ivi, p. 34.

Schlosser e Riegl, più attenti alla lettura formale che a quella contenutistica dell'arte. «Anche se Rouault dipingeva una puttana, secondo lui non si doveva parlare della puttana, ma solo dei contrasti di blu e rosso: era di una noia mortale»<sup>167</sup>. È a Parigi che gli giunge la notizia del concorso per il posto di direttore della Kunsthalle di Berna. È il 1959, Szeemann ha 26 anni. Otterrà il posto, e due anni dopo comincerà a dirigere il prestigioso spazio espositivo.

## 2. La Kunsthalle di Berna. Accenni storici e la nomina di Harald Szeemann

A 28 anni Szeemann diventa uno dei direttori di museo più giovani di sempre. L'istituzione per cui lavora ha una storia lunga e significativa, e si rivela il trampolino di lancio perfetto per il giovane curatore.

Francesco Poli definisce nei seguenti termini il concetto di Kunsthalle: «con il termine Kunsthalle si definisce un edificio con uno spazio architettonico appositamente concepito per esposizioni d'arte temporanee; un tipo di istituzione senza collezioni permanenti, a differenza dei musei»<sup>168</sup>. È un modello di fondazione nato verso la fine dell'Ottocento nell'Europa del Nord (si vedano i casi di Brema, Amburgo o Düsseldorf), e sviluppatosi nel XX secolo come spazio adibito soprattutto a una promozione non commerciale dell'arte contemporanea.

Nel 2018 un volume curato da Peter Schneemann, *Localizing the contemporary: the Kunsthalle Bern as a model*, uscito in occasione del centenario della fondazione, ha ricostruito le diverse fasi della sua esistenza. Nel primo decennio del Novecento si comincia a discutere della necessità di dotare la capitale svizzera di un'istituzione che stimoli la crescita della scena artistica locale mantenendo intatto lo spirito cosmopolita della città. È nell'ottobre del 1918 che viene inaugurato l'edificio della Kunsthalle, simbolo della cooperazione fra l'associazione di artisti del luogo e dell'amministrazione cittadina borghese. Schneemann scrive che «the historic building [...] represents and materializes nothing less than the very concept of a kind of public space that enables all the utopian thoughts of a mutually beneficial relationship between art and society»<sup>169</sup>. Il carattere con cui nasce è di sostegno all'arte come fenomeno sociale, nella sua dimensione collettiva, con un'idea democratica che coniuga la necessaria indipendenza degli artisti, il loro bisogno di una realtà extra-commerciale, e il beneficio che l'attività artistica reca

---

<sup>167</sup> L. De Domizio Durini, *Harald Szeemann: il pensatore selvaggio*, Silvana Editoriale, Milano 2005, p.58.

<sup>168</sup> F. Poli, *Mettere in scena l'arte contemporanea: dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, Johan & Levi, Roma 2016, p. 123.

<sup>169</sup> «L'edificio storico rappresenta e materializza il concetto stesso di spazio pubblico che rende possibile tutti i pensieri utopici di una relazione mutualmente benefica fra arte e società». P.J. Schneemann, *Localizing the contemporary: the Kunsthalle Bern as a model*, JRP Ringier, Zurigo 2018, p. 25.

alla vita comune della popolazione. Nella storia degli spazi indipendenti che caratterizzerà in maniera più decisa la seconda parte del XX secolo il modello della Kunsthalle si pone come un importante precedente, e l'esempio di Berna è sicuramente fra i più interessanti. Anche perché all'epoca era l'unico ambiente espositivo fondato da artisti, che riescono con i propri sforzi a finanziarne la costruzione, e ne mantengono nel tempo il 51% degli interessi.

Come già avvenuto nel XIX secolo con il Palazzo della Secessione di Olbrich a Vienna, la Kunsthalle, nata essenzialmente come spazio indipendente, entra presto a far parte del panorama urbano. L'edificio, progettato nel suo aspetto finale dagli architetti Klauser e Streit, coniuga alla funzionalità della struttura cubica del padiglione espositivo temporaneo di fine XIX secolo, per cui proprio il Secessionsgebäude viennese potrebbe essere un modello, l'austerità del tempio neoclassico (fig. 2-3). Lo spazio, con la sua organizzazione razionale, si impone nella geografia bernese, come una severa cornice che si contrappone nella propria stabilità alla natura effimera delle proprie decorazioni, le mostre temporanee. Schneemann commenta a riguardo: «Explicitly planned as a structure for temporary exhibitions, it developed a unique quality as a kind of stable counterpart to the transitory interventions and positionings that it housed»<sup>170</sup>.

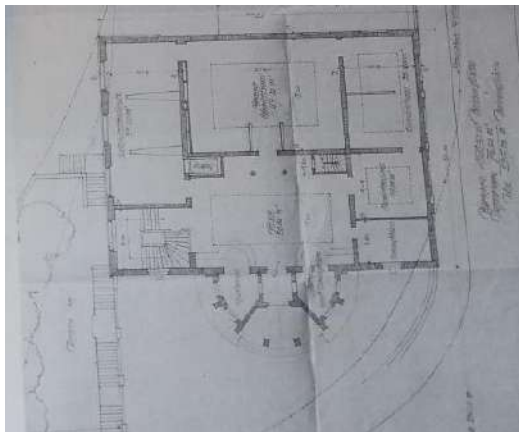


Fig. 3 Il progetto della Kunsthalle nel 1916



Fig. 2 La Kunsthalle negli anni '60

Harald Szeemann interviene in questa storia riuscendo a stravolgere le carte in tavola. In un edificio concepito sostanzialmente per esibizioni di pittura e di scultura, organizza nei nove anni della sua direzione mostre con artisti che spesso lavorano direttamente sulla cornice, sul sito espositivo in quanto tale. Lo spirito con cui è nata la Kunsthalle è rispettato in maniera

---

<sup>170</sup> «Esplicitamente progettata come struttura per le mostre temporanee, sviluppò una qualità unica di controparte stabile rispetto agli interventi transitori e alle installazioni che ospitava». Ivi, p. 35.



ligia<sup>171</sup>, ma come mai prima essa si trasforma in radicale laboratorio per la sperimentazione contemporanea, e il giovane curatore è il primo a problematizzare la natura del luogo dandole un valore innovativo. Un impegno che non troverà sempre l'appoggio della comunità bernese e del Kunstverein locale, con cui i rapporti si incrinano negli anni. Ma la passione di Szeemann per il contemporaneo nasce proprio dal piacere di mettere in discussione il modello prefissato, di esplorare la creatività in una dimensione non ancora socialmente affermata. «È per questo che non posso fare mostre come *I dieci capolavori dell'Impressionismo*, perché in quel caso i quadri si possono mettere come si vuole sul muro, la gente va a vederli, è già accettato, è già una conferma del senso della proprietà nel cervello della gente»<sup>172</sup> afferma in un'intervista, in cui aggiunge che i luoghi culturali, nella sua visione, devono essere usati per cambiare «attraverso strategie pacifiche come l'arte» gli schemi mentali di origine sociale presenti nella mente dei visitatori. Alla Kunsthalle di Berna trova proprio questo spazio, che dopo le ultime direzioni è pronto per il salto di qualità.

Nel secondo dopoguerra sono due i direttori che precedono Szeemann. Arnold Rüdlinger, che dirige la Kunsthalle fra il 1946 e il 1955, e Franz Meyer, che ne prende le redini fino al 1961. In quindici anni i due coprono gran parte del panorama delle avanguardie occidentali storiche e recenti con le proprie mostre, che contribuiscono alla formazione di Szeemann, ma gli lasciano una certa libertà nel raccogliere il testimone: «Quando sono arrivato alla direzione non dovevo più occuparmi del passato e ho potuto continuare»<sup>173</sup>. Rüdlinger comunica a Szeemann la decisione di Meyer di lasciare il posto da direttore, ma gli sconsiglia di avere a che fare con il comitato di artisti che gestisce la Kunsthalle. Da Parigi Szeemann ritorna subito a Berna e fa visita a diciassette membri del comitato. L'entusiasmo della sua giovane età fa breccia: «I was elected: the world's youngest museum director, the first Catholic director in Protestant Bern. There were some similarities to John F. Kennedy...»<sup>174</sup>.

Già nel periodo bernese Szeemann comincia a tratteggiare la figura professionale del moderno curatore. Non è una rivoluzione che compie da solo: in una traiettoria che guarda soprattutto al

---

<sup>171</sup> Nel catalogo della prima mostra nel 1919 si legge: «The Kunsthalle [...] seeks to offer the public, over a period of time and to the extent possible, a broader view of contemporary art. In light of this objective, it seems appropriate to present works which, although their aesthetic value may still be a matter of dispute, must nonetheless be regarded as significant factor that have contributed to the progress of art. Acceptance of a work for exhibition at the Kunsthalle implies no judgement. It is up to viewers, in keeping with their tastes and sensibilities, to come to terms with the works presented here». T. Bezzola, *Harald Szeemann: with by through because towards despite*, cit., p. 23.

<sup>172</sup> A. Stazzone, *Harald Szeemann: l'arte di creare mostre*, Logo Fausto Lupetti, Bologna 2014, p. 53.

<sup>173</sup> Ivi, p. 37.

<sup>174</sup> «Sono stato eletto: il più giovane direttore di museo del mondo, il primo direttore cattolico della Berna protestante. C'era qualche similitudine con John F. Kennedy...». T. Bezzola, *Harald Szeemann: with by through because towards despite*, cit., p. 18.

Nord Europa, simile a quella che si è studiata per la generazione di Broodthaers che da CoBrA giunge a Beuys, il clima è di assoluta collaborazione internazionale. «The financial situation – both personal and public – was desolate. My whiskey consumption took care of my salary in no time, and as far as the Kunsthalle was concerned, the only solution for me was to develop cooperative projects with other institutions»<sup>175</sup>: Szeemann, con la sua solita ironia, la racconta prima di tutto come una situazione di necessità. Ma ciò che unisce realtà come la Kunsthalle di Berna, il Moderna Museet di Stoccolma, lo Stedelijk Museum di Amsterdam e il Kunstverein di Düsseldorf è la linea di pensiero comune di questi spazi espositivi e dei loro direttori. Una simile sensibilità, una consapevolezza condivisa del momento storico vissuto.

Pontus Hultén è il direttore del Moderna Museet dal 1958 al 1973. Di lui Szeemann apprezza fin da subito la volontà di rompere gli schemi e la vita a stretto contatto con gli artisti della sua generazione. Egli stesso padre della curatela moderna, capace di rendere Stoccolma una delle capitali dell'arte occidentale nella seconda metà del XX secolo, Niki de Saint Phalle diceva a suo riguardo: «he has the soul of an artist, not of a museum director»<sup>176</sup>. Willem Sandberg invece dirige lo Stedelijk Museum dal 1945 al 1962. Altro nome imprescindibile nella storia dei curatori, porta avanti la propria attività guidato dall'ideale dell'unione di arte e vita e dalla volontà di rendere il museo qualcosa di più di un semplice cimitero per una collezione permanente. Szeemann li conosce all'inizio degli anni '60, e comincia con loro una collaborazione che fa viaggiare le mostre da un'istituzione all'altra. L'autorevolezza di questi determinati direttori-curatori lega indissolubilmente i loro nomi alle istituzioni che dirigono. Negli anni '60 non si va alla Kunsthalle, al Moderna, allo Stedelijk: si va da Szeemann, da Hultén, da Sandberg.

I tre, come Karl-Heinz Hering a Düsseldorf, sono uniti da una stessa volontà di mettere in crisi l'aura di santità che nei decenni precedenti le istituzioni museali hanno mantenuto. Non per un desiderio di ribellione fine a sé stesso, ma per offrire uno spazio di espressione al passo coi tempi a una generazione con nuovi bisogni e messaggi da conferire.

Le prime mostre di Szeemann che si considereranno non rispecchiano però questo sostegno internazionale alle nuove sperimentazioni artistiche, ma raccontano già in parte la complessità e la sistematicità del progetto culturale che il curatore svizzero realizzerà nel corso della propria carriera.

---

<sup>175</sup> «La situazione finanziaria, sia personale che pubblica, era desolante. Il mio consumo di whiskey si prendeva cura del mio salario in un attimo, e per quanto riguarda la Kunsthalle, l'unica soluzione era per me sviluppare progetti di cooperazione con altre istituzioni». Ivi, p. 27.

<sup>176</sup> «Ha l'anima di un artista, non di un direttore di museo». H. U. Obrist, *A brief history of curating*, cit., p. 41.

### 3. Le mostre di Szeemann alla Kunsthalle

#### 3.1. Da *Puppen - Marionetten - Schattenspiel* a *Science-Fiction*

Durante gli anni della direzione della Kunsthalle, Harald Szeemann organizza una serie di mostre tematiche che esplorano universi creativi e immaginari non propriamente artistici. Comincia questo percorso con *Prähistorische Felsbilder der Sahara* nel 1961, in cui settanta rocce di arte rupestre del Sahara ricopiate dall'archeologo francese Henri Lothe vengono esposte nelle sale del museo, per evidenziare l'influenza che il primitivismo di zone ancora poco note può avere sull'arte contemporanea.

Le quattro mostre che si considereranno raccontano il fascino che il curatore ha «sempre avuto per gli aspetti della cultura che da alcuni sono considerati minori, delle *finesses*, e che fatalmente rischiano di perdersi»<sup>177</sup>. A guidarlo la convinzione che le sublimi opere d'arte possano condividere lo stesso impeto di creatività e di intensità, Warburg direbbe di *pathos* (ed era lui in primo luogo a includere nel proprio *Atlante* immagini “alte” e “basse”), di opere valutate come minori. Nel breve scritto *Some Remarks on Folk Art*, Walter Benjamin studia l'intensità del *Kunstwollen* di arte folk e kitsch. Se davanti a un quadro di Tiziano o di Monet, scrive il filosofo tedesco, non sentiamo la necessità di regolare il nostro orologio sulla posizione del sole dipinto, questo accade per immagini all'apparenza più insignificanti, come le illustrazioni di un libro per bambini. Questo perché, secondo Benjamin, tali immagini hanno la capacità di presentarci situazioni a noi più familiari. Ci danno una sensazione di *déjà vu*, ma non nel senso comunemente inteso: «The *déjà vu* is changed from the pathological exception that is in civilized life to a magical ability at whose disposal folk art (and kitsch no less so) places itself»<sup>178</sup>. Folk art e kitsch hanno un'abilità magica, quella di trascinare in sé chi le osserva e permettere un'osservazione dall'interno all'esterno allo spettatore. A differenza dell'arte classica, che dall'esterno dà all'uomo uno sguardo sul mondo: «Art teaches us to see into things. Folk art and kitsch allow us to see outward from within things»<sup>179</sup> (una conclusione che ricorda le considerazioni di Heidegger su *Un paio di scarpe* di Van Gogh).

---

<sup>177</sup> L. De Domizio Durini, *Harald Szeemann: il pensatore selvaggio*, cit., p. 60.

<sup>178</sup> «Il *déjà vu* diventa, dall'eccezione patologica che si trova nella vita civilizzata, un'abilità magica alla cui disposizione si pone la folk art (e il kitsch non di meno)». W. Benjamin, “Some Remarks on Folk Art”, tr. ing. Di E. Jephcott in *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, materiali a c. di M. W. Jennings, B. Doherty and T.Y. Levin, Harvard University Press, Cambridge Londra 2008, pp. 254-257, qui p. 255.

<sup>179</sup> «L'arte ci insegna a guardare dentro le cose. La Folk Art e il Kitsch ci permettono di osservare l'esterno dall'interno delle cose». Ibidem.

Il dibattito filosofico con cui Szeemann può giustificare le proprie scelte, e che può averlo ispirato, è ampio e articolato. Ma risalta l'audacia delle decisioni prese per uno spazio espositivo di arte contemporanea nella Svizzera degli anni '60. Si supera il semplice fascino per il primitivo o per le *curiosités*, e si entra in una dimensione di ricerca sul valore e sul significato delle immagini nelle loro diverse identità all'interno della società umana. Un interesse sicuramente condiviso da Marcel Broodthaers. Già suggestionato in giovane età dall'immaginario di Kurt Schwitters e dalla sua poetica degli scarti, in più progetti, si vedano le *Projections* o *Bateau Tableau*, l'artista belga recupera immagini dimenticate dall'universo della cultura popolare. Una delle sezioni del *Musée d'Art Moderne* rimasta irrealizzata si sarebbe inoltre intitolata proprio *Section Folklorique – Cabinet de curiosités* (avrebbe dovuto tenersi allo Zeeuws Museum di Middelburg, in Olanda, ma diversi impedimenti organizzativi ne frenano la realizzazione). Altra grande passione di Broodthaers è la collezione di vecchi volumi illustrati. Un'ulteriore arte minore che affascina pure Szeemann, che svolge la tesi di dottorato sugli inizi delle illustrazioni dei libri in età moderna (con una particolare attenzione sui lavori degli artisti Nabis).

Dal 17 febbraio all'11 marzo 1962 si tiene alla Kunsthalle *Puppen - Marionetten – Schattenspiel*, parte di un immaginario trittico realizzato da Szeemann nei primi anni alla Kunsthalle. I temi della mostra approfondiscono due degli aspetti più artistici del teatro dei burattini: le tecniche asiatiche e le sperimentazioni teatrali contemporanee. L'esposizione si sviluppa come un grande evento. Ad accompagnarla si tengono conferenze, presentazioni, proiezioni serali, spettacoli di cabaret, di marionette, di teatro d'ombre cinesi. Lo spazio espositivo si trasforma in un grande teatro, in una festa, la sala di ingresso – curata dall'artista svizzero Walter Vögeli – in un palcoscenico (Szeemann scrive che «Der Mittelsaal wird damit - für einmal - zum Theatersaal»<sup>180</sup>). Nel catalogo il curatore sottolinea proprio il carattere eventuale e sperimentale della mostra: «Diese Ausstellung ist nicht als historischer Überblick, sondern als Anregung zur Auseinandersetzung mit einem spannenden Thema und einer Kunstform des Theaters - Puppen, Marionetten und Schattenspiel - und damit als Versuchsballon zu werten. Als Versuch einmal, intern die Grenzen der Kunsthalle als Kunsthaus und Zentrum von den räumlichen Gegebenheiten her abzustecken»<sup>181</sup>. Un

---

<sup>180</sup> «Il salone d'ingresso diventa quindi – per una volta – una sala teatrale». W. Ebinger, H. Szeemann, *Puppen - Marionetten - Schattenspiel: (Asiatica und Experimente)*, Kunsthalle Bern, Berna 1962, p. 7.

<sup>181</sup> «Questa mostra non è da valutare come una panoramica storica, ma come stimolo per una discussione su un tema emozionante e per una forma artistica di teatro - bambole, marionette e giochi d'ombra - e quindi come un ballon d'essai. Come tentativo prima di tutto di segnare i confini interni della Kunsthalle come centro artistico e come centro dotato di capacità spaziali». Ibidem.

*Versuchsballon*, traduzione tedesca di *ballon d'essai*. Un tentativo di testare le risposte del pubblico cittadino a un evento inusuale per un museo d'arte e le potenzialità dello spazio espositivo. Le opere presenti in mostra puntano a stupire per gli accostamenti insoliti: i clown di Paul Klee vicino alle sculture di Bernhard Luginbühl, le marionette dell'artista Harry Kramer vicino a oggetti rituali dei Bambara, maschere etniche e personaggi del teatro delle ombre cinese e indonesiano.

Burattini e pupazzi infantili nel XX secolo sono stati di grande ispirazione per numerosi artisti. Il successo della psicoanalisi freudiana, il potere di evocare una dimensione perduta, primitiva (l'accostamento fra pupazzi e maschere tribali nella mostra non è casuale) sono fra le cause di questo successo. Baudelaire, in *Morale du joujou*, scriveva già nel 1853: «Il y a dans un grand magasin de joujoux une gaieté extraordinaire qui le rend préférable à un bel appartement bourgeois. Toute la vie en miniature ne s'y trouve-t-elle pas, et beaucoup plus colorée, nettoyée et luisante que la vie réelle?»<sup>182</sup>. I giochi infantili testimoniano una spiritualità dell'infanzia nelle sue concezioni artistiche: il gioco, *joujou*, è la prima iniziazione del bambino all'arte. Baudelaire parla addirittura di una «première tendance métaphysique». È interessante di conseguenza come Szeemann parta nel 1962, in una delle sue prime mostre alla Kunsthalle, dal concetto di arte come gioco. Quasi recuperando il dibattito filosofico a lui contemporaneo<sup>183</sup>. Roland Barthes dedica un capitolo delle sue *Mythologies* (1957) ai *Jouets*, i giocattoli. Ma è soprattutto Hans-Georg Gadamer che nel suo *Verità e Metodo* (1960) ipotizza un rilevante paragone fra esperienza del gioco ed esperienza dell'arte.

Il filosofo tedesco scrive che «nel giocare stesso è riposta una peculiare, sacrale serietà»<sup>184</sup>: il gioco è tale nel momento in cui chi partecipa vi è totalmente immerso. «Non il rimando esteriore del gioco alla serietà, ma solo la serietà nel giocare fa sì che il gioco sia interamente gioco»<sup>185</sup>. Oltre alla capacità di sospendere l'*esistenza pratica e attiva*, l'altra caratteristica fondamentale del gioco è la sua dimensione mediale. Ed è questo l'aspetto che può aver interessato Szeemann, o che se non altro lo avvicina al pensiero gadameriano. Secondo Gadamer «il gioco non ha il suo essere nella coscienza o nell'atteggiamento del giocatore, ma piuttosto è esso a trarre chi gioca nel proprio ambito e a riempirlo del proprio spirito. Il giocatore avverte il gioco come una

---

<sup>182</sup> «C'è una straordinaria allegria in un negozio di giocattoli che lo rende preferibile a un bell'appartamento borghese. Non si trova lì tutta la vita in miniatura, e molto più colorata, pulita e lucente della vita reale?». C. Baudelaire, "La Morale du Joujou", in *L'Art Romantique*, Levy Frères Editeurs, Parigi 1868, p. 141.

<sup>183</sup> L'arte come gioco è un concetto in realtà di lunga data: si pensi al giudizio estetico di Kant, che lavora in *einem freien Spiele*, secondo un libero gioco dei sensi.

<sup>184</sup> H.-G. Gadamer, *Verità e Metodo*, tr. it. di Gianni Vattimo, Bompiani, Milano 2000, p. 227.

<sup>185</sup> Ivi, p. 229.

realtà che lo trascende»<sup>186</sup>. È questa natura mediale che permette di creare un parallelo fra gioco e spettacolo teatrale (in quanto lo spettacolo teatrale, *Schau-Spiel*, «ha la struttura propria del gioco, di essere un mondo in sé conchiuso»<sup>187</sup>), e fra gioco e arte, che diventa *Spiel der Kunst*, gioco dell'arte. «L'essere autentico dello spettatore che prende parte al gioco non è adeguatamente concepibile in base alla soggettività, come un modo di atteggiarsi della coscienza estetica [...]. L'assistere, come modo di atteggiarsi del soggetto, ha il carattere dell'esser fuori di sé»<sup>188</sup>.

Szeemann, in una parabola gadameriana, parte dal teatro, si interessa all'arte, esplora la dimensione del gioco. Riesce ad unire le tre realtà, in maniera *seriamente* scherzosa, in un'indagine sul rapporto fra rappresentazione artistica e spettatore. Un *fil rouge* che unisce *Puppen - Marionetten – Schattenspiel* alle mostre dell'età più matura. E che lo avvicina alla sensibilità di Broodthaers, che si è sempre interrogato sul valore e sul significato dell'arte, ma ci ha pure saputo giocare.

La seconda mostra tematica che Szeemann realizza è *Bildneri der Geisteskranken - Art Brut - Insania pingens* (24 agosto - 15 settembre 1963). Szeemann si interessa alle similitudini formali fra Art Brut e artisti contemporanei “sani”. È affascinato soprattutto dall'intensità delle opere di pittori come Adolf Wölfli o Heinrich Anton Müller, i cui lavori rivelano, nella sua visione, non un semplice strumento di liberazione dalla malattia, ma la creazione di complessi mondi fatti di simboli e allusioni magiche. Da qui la sensazione di fascino e di *Unheimliche* freudiano che si prova nell'osservarle.

Nel 1963 è già passato quasi un ventennio dall'elaborazione dubuffettiana del concetto di Art Brut. Ma la mostra di Berna è fra gli eventi che aprono la via del successo e dell'accettazione internazionale dell'arte realizzata dai pazienti psichiatrici. Anticipa la consacrazione che avverrà in Svizzera tredici anni dopo, con l'apertura del Musée de l'Art Brut di Losanna – che ospita la collezione che Jean Dubuffet dona alla città nel 1971. Szeemann ha la capacità di cogliere la sensibilità e di mostrare con delicatezza la particolarità di questo fenomeno estetico. In un articolo scritto dopo la chiusura della mostra afferma: «Die Ausstellung war nicht als Illustration von Krankengeschichten gedacht, sondern wurde vom Bilde, von der Intensität des Ausdrucks her gestaltet»<sup>189</sup>. Non una mostra di arte terapeutica, ma un'indagine seria

---

<sup>186</sup> Ivi, p. 243.

<sup>187</sup> Ibidem.

<sup>188</sup> Ivi, p. 273.

<sup>189</sup> «La mostra non era pensata come illustrazione delle cartelle cliniche, ma è stata creata a partire dall'immagine, dall'intensità dell'espressione». T. Bezzola, *Harald Szeemann: with by through because towards despite*, cit., p. 90.

sull'intensità delle operazioni artistiche di pittori sì *laici* (*Laienmaler*), senza formazione, ma mossi da autentiche pulsioni creative, da valutare in quanto tali.

Nell'estate del 1964 Szeemann presenta alla Kunsthalle la terza parte del trittico dedicato alle aree marginali della creatività nelle arti visive: *Ex Voto*. Nel catalogo scrive: «Like the two preceding exhibitions in the series, this show was not conceived as an exhaustive scholarly appraisal but seeks instead to examine this wealth of material from an 'artistic' point of view, considering in this case both formal and thematic aspects»<sup>190</sup>. I manufatti di arte votiva sono raccolti su due piani: centinaia di piccole immagini, quadri, sculture di varie dimensioni provenienti da quattro nazioni coprono un arco temporale che va dal XV secolo al 1960. I criteri con cui sono raggruppate le opere vanno dalle motivazioni tematiche (per esempio richieste relative ad animali), formali (comunanza di segni e simboli) o geografiche. Nel percorso della mostra si possono apprezzare i cambiamenti di stile delle immagini: dal realistico al simbolico, dal semplice aneddoto ad una narrativa più complessa. Szeemann sottolinea nel catalogo i motivi per cui è smosso da questa tipologia artistica: la *naïveté* delle immagini, accompagnata da una ricca iconografia, che dà luogo ad un'unione di forma e contenuto che, sebbene artisticamente irrilevante, nasce da un sincero atto di fede. Ancora una volta è l'intensità delle raffigurazioni a colpirlo: quanto più il relativo miracolo o disastro è importante, tanto più l'ex voto risulta vitale e carico. Un tema, quello dell'intensità delle immagini, che Szeemann svilupperà in maniera più sistematica negli anni a venire, ma che già in questa mostra a Berna (figg. 4-5) è presente in fase embrionale.

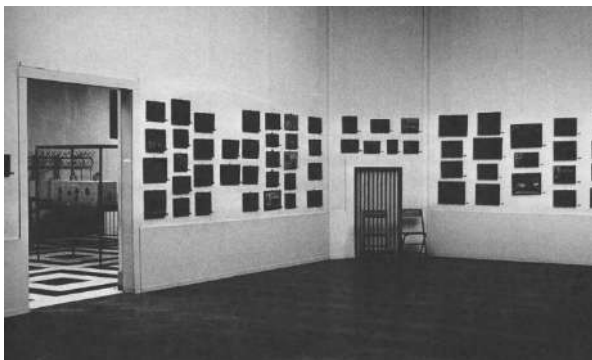


fig. 4



fig. 5

Un altro aspetto interessante di *Ex voto* è il metodo con cui viene organizzata, e con cui le opere vengono raccolte. Szeemann racconta di aver viaggiato attraverso tutta la Svizzera, visitando

---

<sup>190</sup> «Come le due precedenti mostre della serie, questa non è concepita come un'esaustiva valutazione accademica ma cerca invece di esaminare la ricchezza del materiale raccolto da un punto di vista artistico, considerando in questo caso aspetti sia formali sia tematici». Ivi, p. 107.

ovunque chiese e luoghi sacri: un atteggiamento da antropologo delle immagini, quasi alla Warburg fra gli indiani Pueblo, per riuscire a comprendere e raccontare un aspetto importante della religiosità popolare e la sua necessaria, fisiologica traduzione in rappresentazioni visive. Una delle mansioni fondamentali dei curatori oggi è il viaggio, inteso come ricerca della creatività fuori dai confini domestici. Essere curatori significa comprendere la complessità delle pratiche artistiche e le loro peculiarità geografiche, e riuscire a raccontarle. Szeemann in questo ha fatto scuola, adottando lo spostamento costante come metodo di lavoro fin dai primi anni della propria carriera.

Esemplificativo in questo senso è il viaggio a Cuba nel 1967. Grazie all'intercessione del pittore Wilfredo Lam, Szeemann ottiene un invito ufficiale per assistere all'inaugurazione del *Salon de Mayo*, con le relative celebrazioni, prevista per il 26 luglio. Il giovane curatore coglie l'occasione per visitare un'isola, a detta sua, dal carattere mitico e dai mitici eroi nazionali.



*Szeemann (primo in alto a sinistra) a Cuba*



*Preparativi del Salon de Mayo del 1967*

In una serie appunti pubblicati per la prima volta nel volume citato *Harald Szeemann – with by through because towards despite*, si trova un resoconto del viaggio contenente alcune riflessioni interessanti. In una Cuba ancora fresca di rivoluzione Szeemann ragiona sul ruolo dell'arte nella società. Si interessa alla differenza che intercorre fra un'opera come *Guernica*, di cui cita l'interpretazione di Karl Schmid – applicabile all'arte cubana come fenomeno sociale - che la considera uno dei massimi esempi di opera d'arte come azione e come evento, e il lavoro di una vita priva di eventi significativi o di coinvolgimento politico. Scrive che: «Every society has a primary need for the visual image, and the representatives of society share that need to a greater or lesser extent. The producer of images can respond to the desires of society or not; he will be



accepted sooner or later; for society is impressed with the model of professional continuity»<sup>191</sup>. Niente di particolarmente innovativo da un punto di vista teorico, ma riflessioni che nascono da un'esplorazione fatta in prima persona. E che contribuiscono a creare in lui una mappa geografica mentale della creatività che in eventi come *documenta 5* riuscirà a sistematizzare. Dopo il trittico di *Puppen - Marionetten – Schattenspiel, Art Brut e Ex Voto*, Szeemann realizza, nel 1967, un'altra mostra simile nell'impostazione tematica e nella lontananza dai tipici argomenti espositivi di una Kunsthalle: *Science Fiction*. Già con la mostra dell'anno precedente *Phantastische Kunst – Surrealismus* il curatore svizzero si era interessato all'integrazione delle immagini surreali e fantastiche nell'immaginario collettivo come risultato del successo del Surrealismo. La mostra di Berna, che viaggerà lo stesso anno a Parigi, è di dimensioni imponenti. Si sviluppa in diverse sezioni: letteratura fantascientifica, cinema, fumetti, giocattoli, ufo, robot, humour, arti visive. L'inclusione di oggetti non artistici, progetti, documentazioni di vario tipo, illustrazioni tratte da riviste, è un'assoluta novità per una mostra organizzata dentro un museo. Ancora una volta ad accompagnare l'evento sono organizzate varie conferenze e un festival del cinema di fantascienza. Ambra Stazzone scrive: «Lo spettatore si trovava coinvolto all'interno di un'accattivante costruzione mentale correlata ad un tema denso di implicazioni culturali e, al contempo, fortemente radicato all'interno della cultura di massa»<sup>192</sup>. La mostra è un grande successo: la Kunsthalle registra il più alto numero di visitatori di sempre per un singolo evento.

La fantascienza negli anni '60 è ormai un fenomeno di massa ampiamente diffuso. Szeemann vuole raccontare una realtà che riguarda non solo la letteratura popolare, ma una vasta serie di discipline, dalla sociologia alla tecnologia, dalla scienza alle arti visive, di cui vuole recuperare i diversi strumenti. Il curatore svizzero sembra quasi voler affermare, parafrasando Heidegger, che una delle manifestazioni essenziali del Mondo Moderno sia la fantascienza. Motore della scienza come progetto (Heidegger parlerebbe di *Entwurf*), dell'industria dell'intrattenimento e della società umana per come si sta configurando nella seconda metà del XX secolo. Nel catalogo della mostra parigina Gérard Klein parla della fantascienza come di un progetto collettivo, la cui coerenza è definita collettivamente, sulla base dell'inclusione di questa sottocultura nell'orizzonte dell'ordinario pensiero comune<sup>193</sup>.

---

<sup>191</sup> «Ogni società ha un bisogno primario di arte visuale, e chi costituisce la società condivide questo bisogno con intensità più o meno grande. Il produttore di immagini può rispondere ai desideri della società o no; sarà accettato prima o poi; perché la società è colpita dal modello di continuità professionale». Ivi, p. 186.

<sup>192</sup> A. Stazzone, *Harald Szeemann: l'arte di creare mostre*, cit., p. 69.

<sup>193</sup> G. Klein, "La science-fiction est-elle une subculture?", in *Science-Fiction*, catalogo a c. di H. Szeemann, Musée des arts décoratifs, Parigi 1967, pp. 5-8, qui p. 5.

Szeemann racconta lo stesso fascino che Broodthaers aveva provato nel 1958, mentre lavorava all'esposizione universale di Bruxelles, nel visitare l'Atomium appena costruito (il monumento ancora presente nella capitale belga che rappresenta i nove atomi di una cella unitaria di un cristallo di ferro). Nel reportage dell'epoca, *Un autre monde*, apparso sulla rivista *Le Patriote illustré*, scrive: «Je pense d'ailleurs que l'intention de ces promoteurs de l'Atomium fut bien de construire un symbole. Tel qu'il est, l'Atomium est aussi le reflet d'un gout de notre époque ; il correspond à ces innombrables récits de Science-Fiction dont certains (rares) sont excellents»<sup>194</sup>. Scienza, fantascienza e arte si intrecciano e si influenzano reciprocamente, diventano una il motore dell'altra. L'"Atomium" della mostra *Science Fiction* invece, la creazione che più attrae l'attenzione dei visitatori, è Sabor, il robot più grande del mondo (funzionante, e presente nell'omonima sezione), 276 kg di peso per 237 cm di altezza. Sul catalogo della mostra parigina si può leggere: «SABOR V peut marcher, se retourner, lever et plier les bras [...] il peut fumer des cigarettes et donner du feu; il peut tirer, boire et donner l'heure exacte ; il peut jouer de l'harmonica et danser la samba»<sup>195</sup>.

Proprio l'interesse per le macchine e per le fantasie fantascientifiche, spesso tradotte in forma ironica, è la cifra che caratterizza gli artisti presenti nella mostra. Antonio Dias, Errò, Edmund Alleyn, Martial Raysse, Piero Gilardi, Roy Lichtenstein sono fra questi. Il nippo-americano Tajiri espone la sua opera *Acier*, l'ateniese Takis la sua *Téléphota IX*: due finte macchine dall'aspetto scherzoso e volutamente assurdo. È presente pure, con il suo piccolo rilievo *The Milky Way*, l'artista belga Paul van Hoeydonck, che quattro anni dopo realizzerà la scultura *Fallen Astronaut*, seconda opera d'arte ad atterrare sul suolo lunare (posata durante la missione Apollo 15) dopo il *The Moon Museum* del 1969: il primo vero monumento (al di là delle piccole dimensioni) ad essere eretto sul satellite terrestre.

Ma *Science Fiction* è anche il primo terreno di confronto fra Harald Szeemann e Joseph Beuys. I due si sono incontrati l'anno precedente: «Quella volta, nel '66, eravamo a Baden-Baden per una giuria, e siamo rimasti soli a bere whisky e poi abbiamo parlato fino alle sei del mattino e gli ho detto che preparavo una mostra sulla fantascienza e gli ho chiesto se volesse partecipare [...]. E lì venne con delle impronte di cera dei suoi denti, come fossero del primo o dell'ultimo

---

<sup>194</sup> «Penso d'altronde che l'intenzione dei promotori dell'Atomium fosse quella di costruire un simbolo. Così com'è, l'Atomium è anche il riflesso di un gusto della nostra epoca; corrisponde agli innumerevoli racconti di fantascienza di cui alcuni (rari) sono eccellenti». *Soleil politique – Marcel Broodthaers*, catalogo a c. di L. Beckwé, B. De Baere, L. Dewachter, M. Gilissen Broodthaers e M.P. Broodthaers, MHKA Museum, Anversa 2019, p. 24.

<sup>195</sup> «Sabor V può camminare, girarsi, alzare e piegare le braccia. Può fumare sigarette e offrire da accendere. Può sparare, bere e dare l'ora esatta; può suonare l'armonica e ballare la samba». H. Szeemann, *Science-fiction*, cit., p. 21.

essere umano, e le portò lui stesso»<sup>196</sup>. È l'inizio di un sodalizio importante per entrambi, che vedrà Beuys partecipare con progetti sempre più complessi alle creazioni del curatore di Berna. Con *Science Fiction* Szeemann realizza un grande evento, coinvolgendo un vasto pubblico che si immerge nella visualizzazione del sogno fantascientifico, in un misto di serietà ed ironia. E racconta come l'attività artistica possa collaborare e influenzare la scienza. Broodthaers nel visitare l'esposizione universale scriveva: «Le romantisme du XIXe siècle [fa riferimento ai romanzi di Verne e alle illustrazioni di Grandville] contenait déjà ce fantastique qu'aujourd'hui nous confondons avec la réalité scientifique»<sup>197</sup>. Szeemann con la sua mostra studia lo stesso meccanismo.

È l'aspetto di immersione e di riflessione sulla partecipazione e accesso del pubblico agli spazi espositivi che verrà approfondita nella mostra dell'anno seguente, *12 Environments* (20 luglio - 29 settembre 1968).



Il manifesto della mostra



Fig. 6



La mostra Science-Fiction alla Kunsthalle di Berna

<sup>196</sup> A. Stazzone, *Harald Szeemann: l'arte di creare mostre*, cit., pp. 38-39.

<sup>197</sup> «Il romanticismo del XIX secolo conteneva già quel fantastico che oggi noi confondiamo con la realtà scientifica». *Soleil politique – Marcel Broodthaers*, catalogo a c. di L. Beckwé, B. De Baere, L. Dewachter, M. Gilissen Broodthaers e M.P. Broodthaers, cit., p. 24.

#### 4. 50 Jahre Kunsthalle Bern - 12 Environments

Nel 1968 la Kunsthalle di Berna compie 50 anni. Un anniversario importante per un'istituzione divenuta ormai pilastro della vita culturale della capitale svizzera. Szeemann decide di celebrare l'evento con una grande mostra, importante per la propria carriera e per gli artisti che espongono, ma che inizia a incrinare il rapporto del curatore con il comitato degli artisti bernesi. Invita dodici artisti di diverse nazionalità a realizzare altrettanti ambienti, *environments*. La Kunsthalle si trasforma così in un lungo percorso che immerge e coinvolge lo spettatore dall'ingresso all'uscita.

Per entrare nella mostra si passa attraverso una tenda in plastica trasparente, che in seguito si richiude automaticamente con una zip: un intervento dell'artista di Basilea Jean-Frédéric Schnyder. Si cammina quindi su un grande materasso gonfiabile pieno d'acqua, di Klaus Rinke (fig. 7), e si accede all'ambiente curato da Andy Warhol (fig. 8). Harald Szeemann non ha mai amato eccessivamente il Pop, lo ha definito spesso una prerogativa di Pontus Hultén a Stoccolma. Ma dell'artista americano apprezza la personale interpretazione del concetto di *environment*. Warhol espone su una parete un imponente cumulo di *Brillo Box*, e in un'altra stanza la riproposizione di un ambiente ideato nel 1966 per una mostra alla galleria newyorkese di Leo Castelli. Le pareti sono coperte da una carta da parati che ha come motivo la testa di una mucca, rosa su sfondo giallo. Sul soffitto levitano dei palloncini. A Berna sono presenti anche altri motivi – il volto di Marilyn Monroe, le sedie elettriche – a testimoniare l'interesse di Warhol per il concetto di ripetizione seriale. Steven Watson scrive che alla base della scelta iconografica della mucca vi è un suggerimento del mercante d'arte Ivan Karp «to do something “bucolic”»<sup>198</sup>. Warhol forse rimane suggestionato dalla collezione di quadri raffiguranti mucche di Karp, e si ispira ugualmente alla mucca Elsie, mascotte pubblicitaria del gruppo alimentare Borden Dairy Company. La storia del Pop americano si introduce negli spazi della Kunsthalle, in un dialogo inedito con artisti europei e locali.

Superate le installazioni di Warhol si entra nella stanza ideata dal francese Martial Raysse (fig. 9): le pareti sono a specchio, il soffitto argentato, e il pavimento è tappezzato di vetrine nere contenenti neon colorati, che formano lettere o semplici effetti di luce. Gli altri artisti presenti puntano ugualmente sulle grandi dimensioni per le proprie opere (come Mark Brusse, Lutz Mommartz, Soto, o Piotr Kowalski), o su un coinvolgimento diretto dei visitatori in esse. Günther Uecker presenta *Elektrischer Nagel*, un gigantesco chiodo diviso fra parete e soffitto.

---

<sup>198</sup> S. Watson, *Factory Made: Warhol and the Sixties*, Pantheon, New York 2003, p. 106.

Quando le due parti si toccano, dallo scontro dovrebbero partire scariche elettriche che creano piccoli lampi e fragori improvvisi. Dovrebbero, perché l'opera non è messa in funzione: troppo pericoloso per chi ci passa vicino (la giornalista Anne-Marie Thormann scrive in un commento alla mostra: «At first I thought it might be a sort of guillotine for unsympathetic critics!»<sup>199</sup>). Il GRAV, Groupe de Recherche d'Art Visuel Paris, trasforma una stanza in una grande sala ludica (fig. 10), con appesi ventidue cerchi da hula-hoops arancioni che i visitatori possono schivare o attraversare, e che emettono un suono squillante quando si scontrano. L'artista tedesco Konrad Lueg costruisce il *Dunkelkabinett*, una parete in magnesio davanti a cui è posto un flash da macchina fotografica. Se un visitatore si frappa fra i due elementi nel momento dello scatto, la sua sagoma è catturata dalla luce e si imprime per qualche secondo sul muro.



Fig. 7 *L'ingresso con le opere di Schnyder e Rinke*



fig.8 *Le Brillo Boxes di Andy Warhol*

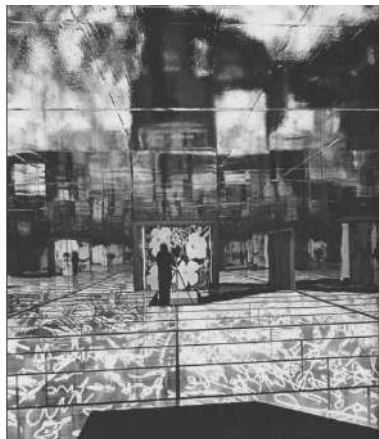


Fig. 9 *La stanza di Martial Raysse*

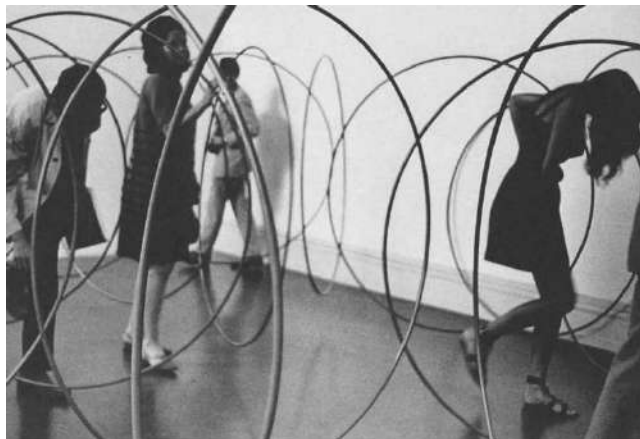


Fig. 10 *L'intervento di GRAV*

Ma la vera opera destinata a rimanere impressa nella memoria dei cittadini di Berna è l'impacchettamento della Kunsthalle da parte di Christo (fig. 11). Il 1968 per l'artista bulgaro, che lavora con la moglie Jeanne-Claude, è l'anno della definitiva affermazione sulla scena

<sup>199</sup> «All'inizio ho pensato che potesse essere una ghigliottina per i critici antipatici». T. Bezzola, *Harald Szeemann: with by through because towards despite*, cit., p. 209.

internazionale. In agosto, in occasione di *documenta IV* a Kassel, il duo ha realizzato *5,600 Cubicmeter Package*, un enorme gonfiabile in PVC autoreggente (privo di uno scheletro interno, semplicemente legato al terreno con delle corde) che "impacchetta" sette tonnellate di aria. Nella stessa estate, a Spoleto, con *Wrapped fountain* e *Wrapped medieval tower* ricoprono invece la fontana di piazza del Mercato e il Fortilizio dei Mulini della città umbra. L'operazione di Berna nasce quasi per caso («Ho conosciuto Christo e gli ho detto, tutto naïf, “Perché non imballiamo la Kunsthalle?”»<sup>200</sup>), ma si rivela presto, per l'artista e per il curatore, un'avventura.



Fig. 11 *La Kunsthalle impacchettata*



*Szeemann (primo a destra) durante un controllo dell'operazione*

Per dimezzare i costi del progetto, sulla carta troppo costoso, Szeemann racconta di aver adottato

un po' di trucchi: una ditta ha pagato il trasporto e Christo ha riutilizzato del materiale che gli era rimasto da lavori precedenti, dal lavoro di Kassel che era esploso, quindi era infiammabile, e da un lavoro fatto a Spoleto, un nuovo PVC non infiammabile. Che il materiale non fosse infiammabile era una condizione posta dalla città di Berna... Dunque, ho telefonato al sindaco e gli ho detto “C'è un artista che viene da lontano lontano...” e lui “Allora si deve essere generosi.” e io “Sì, ma vuole imballare la Kunsthalle.” E lui “Allora contatti il capitano dei pompieri.” Sono andato dal capitano dei pompieri che, lo aveva saputo per caso, accompagnava sempre al museo la segretaria, una ragazza greca, e quando mi chiese perché volevamo imballare gli chiesi a mia volta se conoscesse il museo. E mi rispose di sì. Ma poi non sapeva descriverlo. Allora gli disse che volevamo imballarlo per fare avvicinare di più la gente all'edificio, come se imballandolo diventasse un regalo. E lui approvò dicendo “questo sì che è un argomento!” Se gli avessi detto che volevamo fare un'opera d'arte... ma parlando di qualcosa che si è abituati a vedere e non si sa descrivere la gente è più motivata. E così i pompieri di Berna cucirono tutti gli angoli. Ma nessuno volle assicurarlo. E il Ministro delle Finanze disse che vedeva l'operazione con simpatia ma non si prendeva la responsabilità. Allora io

<sup>200</sup> A. Stazzone, *Harald Szeemann: l'arte di creare mostre*, cit., p. 74.

mi assunsi la responsabilità per il materiale infiammabile e Christo pagò una guardia notturna. E per fortuna non successe niente, altrimenti sarei stato tutta la vita al servizio della città di Berna per pagare un nuovo edificio!<sup>201</sup>

L'impacchettamento del museo bernese, per la sua audacia e spregiudicatezza, ha una grande risonanza a livello internazionale. Contribuisce a confermare la Kunsthalle come uno dei più importanti poli di sperimentazione artistica in Europa. In città la reazione non è altrettanto entusiasta: i cittadini della capitale sono scettici, si sarebbero forse aspettati una celebrazione diversa per l'importante anniversario della nascita di una delle loro più autorevoli istituzioni. La realizzazione dell'installazione, raccontata nell'aneddoto citato, testimonia però un fatto rilevante: il metodo di lavoro che Szeemann sta assumendo, e il rapporto che instaura con gli artisti che espone.

Szeemann sta tessendo il profilo professionale del curatore moderno: un personaggio al servizio dell'artista, pronto ad aiutarlo in ogni modo a portare a termine le proprie opere. Ma la relazione che lo lega agli artisti non è verticale. Il curatore si fa loro complice, compagno di avventure. Offre loro suggerimenti e li suggestiona, discute e fa proposte. Nel momento in cui l'arte non viene più realizzata su un semplice cavalletto di legno, il curatore ne procura all'artista uno nuovo: che sia una stanza o un intero museo, lo accompagna nelle sperimentazioni senza più limiti. Szeemann fa parte della prima generazione di curatori definibili come "facilitatori"<sup>202</sup>, e condivide l'impostazione del proprio lavoro con i colleghi a lui contemporanei. Johannes Cladders, curatore e direttore del museo di Mönchengladbach, si è sempre definito "co-produttore" degli artisti: «I have always considered myself to be a "co-producer" of art. Now, do not misunderstand me. I do not mean this in the sense of dictating to an artist: "Listen, now paint the upper left-hand corner red!" but rather in the sense of participating as a museum—as a mediating institution—in the process that transforms a work into a work of art»<sup>203</sup>.

Szeemann non mette mai in discussione il diritto all'indipendenza nell'operare di un artista (afferma: «L'allestimento, se riuscito, è un servizio all'opera artistica e mai ha potuto nuocere alla sua autonomia»<sup>204</sup>), ma non rinuncia nemmeno alle proprie prerogative. Dall'esperienza

---

<sup>201</sup> Ivi, pp. 75-76.

<sup>202</sup> Definizione data da Francesco Poli in relazione ad Harald Szeemann: «Fondamentale proprio l'inedito, nuovo ruolo del curatore, ora chiamato a operare diversamente e agevolare il lavoro degli artisti emergenti invitati. Diventando il "facilitatore" dei molteplici e nuovi approcci di lavoro artistici, smetteva i panni della figura "critica" che in qualche maniera faceva prevalere il proprio soggettivo punto di vista». F. Poli, *Mettere in scena l'arte contemporanea: dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, cit., p. 128.

<sup>203</sup> «Mi sono sempre considerato un "co-produttore" dell'arte. Ora, non fraintendermi. Non intendo questo nel senso che mi rivolto a un artista dicendo "ascolta, ora dipingi di rosso quell'angolo in alto a sinistra!", ma piuttosto nel senso di partecipazione che ha un museo – come un'istituzione che media – nel processo che trasforma un'opera in un'opera d'arte». H. U. Obrist, *A brief history of curating*, cit., p. 73.

<sup>204</sup> L. De Domizio Durini, *Harald Szeemann: il pensatore selvaggio*, cit., p. 95.

del teatro ha imparato a essere coinvolto sul palcoscenico, curando le mostre ha imparato a ritrarsi dietro le quinte. E Szeemann è sempre coinvolto fisicamente ed emotivamente nelle creazioni che decide di esporre. Scegliendo direttamente le opere<sup>205</sup> o collaborando con l'artista nelle decisioni volte a creare quel racconto che è la mostra, sviluppa verso le creazioni artistiche quella che Glicenstein definisce un'"empatia artistica"<sup>206</sup>. Un concetto che il curatore stesso riassume con lo slogan "Allestire è amare": «L'allestimento dell'arte è la visualizzazione del piacere del rapporto con l'arte e della combinazione delle possibilità che da essa scaturiscono proprio quando la si ritiene autonoma. Allestire è amare»<sup>207</sup>.

Con *12 Environments* Szeemann impara anche un nuovo approccio allo spazio espositivo. Lavora da otto anni alla Kunsthalle, e ha ormai alle spalle decine di mostre in cui ha potuto sperimentare diverse tecniche di esposizione e di organizzazione spaziale delle opere. Ma con la mostra del 1968 trasforma per la prima volta il museo di Berna in un grande percorso artistico composto da dodici frammenti uniti armonicamente (i dodici artisti che espongono). Nell'epoca in cui vive una mostra d'arte contemporanea non può più essere una serie di quadri appesi in fila alle pareti. Gli artisti hanno imparato a sfruttare lo spazio tridimensionale in modi inediti e a ricercare nuove modalità di coinvolgimento degli spettatori. Lo spazio non è più percepito, come in passato, come un qualcosa di neutro. E che esponga opere più tradizionali o opere *spaziali*, il curatore deve ormai ragionare come un artista che realizza un *environment*. È quello che fa Szeemann: le sue mostre sono sempre ideate pensando al tipo di fruizione che ne farà lo spettatore. Perché raccontare implica sempre la presenza di qualcuno che ascolti. *12 Environments* avvolge lo spettatore dall'inizio alla fine: dopo l'impatto visivo dall'esterno, l'entrata è faticosa, e aggirandosi fra gli ambienti della Kunsthalle il visitatore è continuamente stimolato da un'arte che richiede la sua partecipazione attiva. Szeemann si interessa e ama esporre questa nuova arte che necessita fisiologicamente della presenza fisica degli spettatori e che mette in discussione il normale funzionamento degli spazi museali. Lui stesso si definisce spesso "lavoratore atmosferico"<sup>208</sup>, perché la dimensione partecipativa, sensoriale, emotiva che ricerca nelle sue mostre si riassume nel concetto di atmosfera.

Marcel Broodthaers condivide nel modo di organizzare le proprie mostre l'impostazione szeemanniana. I *Décors*, ma anche diverse sezioni del *Musée d'Art Moderne*, nascono con un taglio all'apparenza più tradizionale, che sfrutta, in parte in senso parodistico, la tipica strategia

---

<sup>205</sup> Szeemann afferma: «Io non sono contro tutti quelli che non espongo, non scrivo contro di loro, ma mostro quello che amo». A. Stazzone, *Harald Szeemann: l'arte di creare mostre*, cit., p. 47.

<sup>206</sup> B. Saou-Dufrêne, J. Glicenstein, *Histoire(s) d'Exposition(s)*, Editions Hermann, Parigi 2016, p. 75.

<sup>207</sup> L. De Domizio Durini, *Harald Szeemann: il pensatore selvaggio*, cit., p. 101.

<sup>208</sup> O. Hahn, C. Millet, C. Bernard, *Harald Szeemann (1933-2005)*, IMEC Artpress, Parigi 2012, p. 32.



didattico-pedagogica dei musei. Di cui gli spettatori sono un'imprescindibile parte integrante. Alla base del suo agire artistico vi è inoltre l'ideale della *conquête de l'espace*, intesa in senso concettuale (come frutto di un pensiero preciso) e fisica (come appropriazione di un reale e concreto spazio tridimensionale). Per questo è capace di progettare anche installazioni meno convenzionali, come la *Section Documentaire* nel 1969 (fig. 12). È la seconda delle dodici sezioni del museo, e ha luogo nel corso di una giornata su una spiaggia di De Haan, in Belgio. Aiutato dall'amico collezionista Herman Daled, Broodthaers traccia sulla sabbia i confini di un immaginario museo, e a torso scoperto, indossando un cappellino con la scritta "museum", scava dentro alle sale ricavate. Una serie di cartelli scritti in francese e in fiammingo ricorda ai visitatori - le altre persone presenti sulla spiaggia - che è severamente vietato toccare le opere in esposizione. Verso sera la marea si alza, e cancella per sempre ogni traccia dell'azione svolta (che rimane solo sotto forma di documentazioni fotografiche, da cui il titolo). La *Section*, nella sua atmosfera ironica e scherzosa, non vuole solo ragionare sul concetto di spazio fisico, ma su uno spazio vissuto, umano, in cui i visitatori-bagnanti sono parte integrante e irrinunciabile per il mantenimento della *sacrale serietà* del gioco. Un atteggiamento in linea con le ricerche che hanno portato Szeemann, lo stesso anno, a realizzare alla Kunsthalle la mostra *Live in your head – When Attitudes Become Form*.



Fig. 12 *La Section Documentaire* di Marcel Broodthaers



## 5. *Live in your head - When Attitudes Become Form*

La ricerca delle nuove frontiere della creatività artistica porta Harald Szeemann alla mostra che inciderà il suo nome sui testi sacri della storia della curatela. Mentre *12 Environments* è ancora aperta, il curatore viene contattato dai rappresentanti della Philip Morris, che gli offrono una sponsorizzazione per una mostra. Totale autonomia sulla scelta del tema (l'unica condizione è che possa viaggiare in altre istituzioni), un budget per la preparazione della mostra e per la stesura del catalogo di dimensioni inedite (rispettivamente 150.000\$ e 100.000\$). Per Szeemann è una situazione insolita. Negli anni alla Kunsthalle si è abituato a collaborare con altri musei europei per dimezzare i costi dei trasporti e dell'organizzazione delle mostre: ora ha carta bianca, piena libertà di espressione e di pianificazione. La prima idea che accarezza è una mostra sui *light artists* di Los Angeles, ma già Edy de Wilde, all'epoca direttore dello Stedelijk Museum, ne ha una simile in programma. In un'intervista a Hans Ulrich Obrist racconta l'aneddoto della nascita di *When Attitudes Become Form*:

That same day we visited the studio of a Dutch painter, Reinier Lucassen, who said, "I have an assistant. Would you be interested in looking at his work?" The assistant was Jan Dibbets, who greeted us from behind two tables—one with neon coming out of the surface, the other one with grass, which he watered. I was so impressed by this gesture that I said to Edy, "Okay. I know what I'll do, an exhibition that focuses on behaviors and gestures like the one I just saw."<sup>209</sup>

L'organizzazione della mostra è un lungo e avventuroso percorso, che Szeemann annota dettagliatamente in un diario che lo segue giorno per giorno in ogni suo spostamento, e che in seguito pubblica con il titolo *How does an exhibition come into being?* Inizia nel giugno del 1968, quando viene contattato dalla Philip Morris, e termina con la chiusura dell'esibizione nell'aprile del 1969. La prima fase consiste in una lunga ponderazione e nella raccolta di materiale: ciò dimostra che l'aneddoto citato, che racconta di una geniale ed estemporanea illuminazione, è più che altro simbolico (nel diario scrive «This is where it really starts. In the beginning was Dibbets' gesture: watering a lawn on a table»)<sup>210</sup>. La concezione della mostra è il risultato di ricerche e riflessioni che si protraggono a lungo nel corso dei mesi. Szeemann

---

<sup>209</sup> «Quello stesso giorno visitammo lo studio del pittore olandese Reinier Lucassen, che ci disse "Ho un assistente. Sareste interessati a vedere il suo lavoro?". L'assistente era Jan Dibbets, che ci salutò da dietro due tavoli – sulla superficie del primo c'era del neon, sull'altro dell'erba, che lui bagnava. Rimasi talmente impressionato da questo gesto che dissi a Edy "Ok. So cosa farò, una mostra che si focalizzi sui comportamenti e sui gesti come quello che ho appena visto"». H. U. Obrist, *A brief history of curating*, cit., p. 110.

<sup>210</sup> H. Szeemann, "How does an exhibition come into being" tr. ing. di J. Blower, in *Harald Szeemann: selected writings*, catalogo a c. di D. Chon, Getty Research Institute, Los Angeles 2018, p. 30.

scrive il 30 ottobre che la raccolta della documentazione è finita, e che il 5 novembre un telegramma gli comunica che l'idea della mostra è stata approvata. Può iniziare la seconda fase, quella del confronto diretto con artisti e prestatori.

12 novembre: «*the rush begins here*». I primi incontri avvengono in Svizzera e in Europa: Szeemann conosce, fra gli altri, Daniel Buren, Johannes Cladders, festeggia i 50 anni del gallerista Schmela, e discute a lungo con Piero Gilardi. Con l'artista torinese, insieme a Dibbets e a Marinus Boezem (un artista olandese), ha lunghe discussioni relative all'impostazione della mostra. Gilardi vorrebbe che fosse un grande assembramento di artisti da cui potrebbe emergere un ordine in maniera naturale, senza il coinvolgimento di figure professionali come i trasportatori o i commercianti d'arte. Szeemann lo rassicura: è sua intenzione, si legge nel diario, evitare l'idea del museo come tempio di un'arte consacrata, ma rendere la Kunsthalle un grande laboratorio di sperimentazione. I numerosi dialoghi che intrattiene con gli artisti e che puntualmente si appunta dimostrano la relazione particolare che intreccia con essi, ormai un suo marchio di fabbrica.

L'8 dicembre vola verso gli Stati Uniti: comincia da New York, dove si stabilisce al già leggendario Chelsea Hotel. Nella Grande Mela passa giorni molto intensi, in cui dal mattino alla sera ha appuntamenti con galleristi, artisti, con tutte le personalità più importanti del mondo dell'arte che hanno lì il proprio luogo di residenza. Incontra Leo Castelli e i suoi artisti, beve scotch con Roy Lichtenstein, discute con Joseph Kosuth, Michael Heizer, con Oldenburg, con Kaprow, con Bruce Nauman. Il 18 dicembre conosce Nina Kaiden, art director dell'azienda pubblicitaria che lavora per la Philip Morris, la donna che ha avuto la *splendida idea*<sup>211</sup> di commissionargli la mostra. Dal dialogo con lei nasce la prima parte del titolo, *When Attitudes Become Form*. Lo stesso giorno ne discute con Bates Lowry, che dirige il MoMA: sta preparando una mostra che coinvolge gli stessi artisti, ma la sua prospettiva si concentra su materiali e metodi utilizzati (Szeemann pone prima l'accento sulle *gestures*, il cosa e il come sono conseguenze importanti ma non il punto di partenza). Due giorni dopo è a San Francisco, e due giorni dopo ancora a Los Angeles, dove incontra, fra gli altri, Edward Kienholz («A real Swiss has to live in the mountains. And this he does. With a view over Los Angeles»<sup>212</sup>). Passa la Vigilia di Natale in un casinò di Las Vegas, spostandosi dall'Apache Motel a un casinò dove gioca per tutta la notte (e vince 90\$). Il mattino seguente prende un volo per Dallas.

---

<sup>211</sup> «She is the Art Director of Ruder & Finn, the advertising firm of Philip Morris, and had the splendid idea in July of commissioning me to do the exhibition, that is to say, of giving me the money to be able to do the exhibition». Ivi, p. 35.

<sup>212</sup> «Un vero svizzero deve vivere fra le montagne. E lui lo fa. Con una vista su Los Angeles». Ivi, p. 36.



riscontrare nelle opere esposte il metodo lavorativo di Duchamp o l'intensità del gesto di Pollock, per altre la situazione è diversa: «Doch in einigen Fällen sind es nicht rein visuelle Erfahrungen, die den Wunsch, Werke zu kreieren, ausgelost haben»<sup>214</sup>. Due sono le tendenze che si possono scorgere in questo nuovo modo di fare arte: «auf der einen Seite der Hang zur Kontemplation und andererseits die von der Verherrlichung des physischen und schöpferischen Ichs getragene Aktion»<sup>215</sup>. E sono orientamenti diffusi ovunque in Europa e in America, in seguito alla scomparsa di un unico polo di attrazione per gli artisti. Szeemann continua elencando tutte le etichette che sono state create per tentare di classificare le nuove correnti artistiche: “Anti-Form”, “MicroEmotive Art”, “Possible Art”, “Impossible Art”, “Concept Art”, “Arte Povera”, “Earth Art”, capace ciascuna di catturare un solo aspetto stilistico.

Gli artisti in mostra sono accomunati da una «vollständige Freiheit in der Verwendung der Materialien», assoluta libertà nell'uso dei materiali (che spesso attirano la loro attenzione per le loro proprietà fisiche e chimiche). Il *medium* non riveste più un'importanza fondamentale, secondo Szeemann nel 1969 è già iniziata quella che Rosalind Krauss chiamerà “Age of the Post-Medium Condition”. Afferma che la fiducia degli artisti nel progresso tecnologico è stata sostituita dalla fiducia nel concetto di processo. Ed è qui che compie un passo avanti fondamentale rispetto alla mostra *12 Environments*: «Nicht mehr das Hauptmerkmal heutiger Kunst, die Gestaltung des Raumes, sondern die Tätigkeit des Menschen, des Künstlers ist Hauptthema und Inhalt»<sup>216</sup>. Già nella mostra sull'arte ambientale Szeemann (come pure Broodthaers nella sua *Section Documentaire*) si interessava ai diversi livelli semantici che nell'*environment* si aggiungono all'esplorazione e alla conquista dello spazio: la ricezione del pubblico, l'importanza della sua presenza fisica e della sua partecipazione. Con *When Attitudes Become Form* invece si concentra su un nuovo aspetto: trova nella rilevanza data al processo artistico il denominatore comune di artisti geograficamente e contenutisticamente distanti (da questa distanza nasce a primo impatto l'impressione di mancata coerenza di cui Szeemann accenna all'inizio).

La differenza che secondo Szeemann intercorre fra artisti del passato, cita Mondrian e Pollock, che pure davano grande importanza alla gestualità e all'*innere Haltung*, l'attitudine interna, è l'abbandono dell'idea della necessità di dover realizzare un oggetto finito per potersi

---

<sup>214</sup> «E in ogni caso per alcuni di questi artisti il desiderio di creare non sorge da esperienze puramente visuali». H. Szeemann, "Zur Ausstellung", in *Live in your head: when attitudes become form: works, concept, processes, situations, information*, catalogo a c. di H. Szeemann, Stämpfli et Cie, Berna 1969, p. 5.

<sup>215</sup> «Da una parte la tendenza alla contemplazione, dall'altra la celebrazione del proprio io fisico e creativo attraverso l'azione». Ibidem.

<sup>216</sup> «La maggiore caratteristica dell'arte di oggi non è più l'articolazione dello spazio ma l'attività umana, l'attività dell'artista è diventata il tema dominante e il contenuto». Ibidem.

considerare artisti. Gli artisti esposti non sono *Objektmacher*, creatori di oggetti, ma ricercano invece una completa *Freiheit vom Objekt*, libertà dall'oggetto. E soprattutto vogliono che il processo artistico della propria creazione rimanga visibile nel momento dell'esposizione. Per questo Szeemann scrive che la *eigenen Masse des Körpers*, la massa dei loro corpi, e la forza dei loro movimenti umani, *die Kraft der menschlichen Bewegungen*, gioca un ruolo fondamentale e contribuisce alla costruzione di un nuovo alfabeto di forma e materia.

La mostra comincia all'esterno del museo, con una serie di interventi artistici che dalla Kunsthalle si immettono direttamente nel tessuto urbano. Lo statunitense Michael Heizer realizza l'operazione che più crea scalpore nella città di Berna. Szeemann ha avuto modo di incontrarlo più volte a New York (dove i due, come si evince dal diario, condividono più di un bicchiere), e ne parla con toni entusiasti: «His works in the desert are fascinating traces. In the initial phase, he carved forms conceived by himself into the ground as a violation of nature. Recently, the trace in the desert is more important to him than impressing his style onto nature»<sup>217</sup>. Heizer è un land artist, che ragiona sul rapporto fra la potenza primordiale del paesaggio geologico e la forza dell'uomo e dei suoi strumenti, e le tracce che possono nascere da questa interazione.

A Berna è chiamato a intervenire su un paesaggio artificiale, quello del museo, per definizione sacro tempio delle creazioni umane, di cui vuole rompere (simbolicamente e letteralmente) i confini. Il suo arrivo in città coincide con l'inizio delle operazioni di allestimento della mostra: il 16 marzo, a due giorni dall'azione di Heizer, per Szeemann è il «last day before the storm», la calma prima della tempesta. Due giorni dopo, con una palla da demolizione della ditta locale Abbruch-von-Tobel, comincia a distruggere l'asfalto davanti al museo. Lasciando cadere la palla sul cemento crea diverse buche, in un'azione che intitola *Depression* (fig. 13). Szeemann rende l'operazione una cerimonia ufficiale, invitando stampa e televisione a documentare l'evento in diretta. In una seconda operazione Heizer "lacera" una porzione del prato della Kunsthalle creando una lunga fessura che in seguito riempie di cemento.

---

<sup>217</sup> «I suoi lavori nel deserto sono tracce affascinanti. Nella fase iniziale, intagliava forme concepite da lui stesso nel terreno come una violazione della natura. Di recente, la traccia nel deserto è per lui più importante dello stile di impressione nella natura». H. Szeemann, "How does an exhibition come into being", cit., p. 37.



Fig. 13 Michael Heizer, *Depression*

Il secondo artista che interviene all'esterno del museo è Jan Dibbets. In una sala espone l'opera che più aveva colpito Szeemann quando aveva visitato il suo studio, *Grasstable + Neontable*. Fuori invece realizza *Museum socle with angles of 90°* (fig. 14), per cui scava agli angoli dell'edificio della Kunsthalle per fare emergere il basamento nascosto. Similmente, Ger van Elk con il suo *Replacement piece* (fig. 15) rimuove una porzione quadrata di terreno per poi riempire nuovamente il buco ottenuto.



fig.14



fig.15

Il francese Daniel Buren con i suoi *Affiches sauvages* (fig. 16) invece si allontana dal museo, e agisce direttamente nel panorama urbano. Dal 1965 è impegnato in un percorso di riduzionismo (che nel '67 sfocia nella collaborazione con i connazionali Mosset, Parmentier e Toroni, da cui nasce il gruppo BMPT) figlio della lezione di Ellsworth Kelly, Frank Stella e dell'ultimo Matisse. I suoi marchi di fabbrica sono diventati delle grandi tele a bande parallele bianche e rosse: dei readymade corretti, perché Buren ricava il supporto dal tessuto creato per le tende degli uffici statali francesi, a strisce bianche e grigie, e dipinge di rosso quelle grigie<sup>218</sup>. Oltre

<sup>218</sup> H. Forster, R. Krauss, Y.-A. Bois, B. Buchloh, *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*, Thames & Hudson, Londra 2016, p. 44.

che su un livello estetico ragiona sul piano della critica istituzionale, interrogando i meccanismi commerciali dell'arte che rendono qualsiasi opera, e il nome dell'artista stesso, una merce. A Berna copre cartelli, muri, insegne pubblicitarie e manifesti ovunque per la città con le sue opere, in un gesto di censura e di intrusione importuna nel paesaggio cittadino, quasi a voler interpellare direttamente gli abitanti di Berna con questioni capitali sul valore dell'arte. Szeemann scrive nel suo diario che il 22 marzo, il giorno dell'inaugurazione della mostra, Buren è arrestato per affissioni illegali.



Fig. 16 Gli affichages sauvages di Daniel Buren

Le operazioni di Heizer, Dibbets, van Elk e Buren non sono monumenti commissionati in seguito a un concorso: escono dal museo e si appropriano dello spazio pubblico senza permesso (metaforicamente, Szeemann ha l'autorizzazione delle autorità competenti). Forse proprio perché questa interazione non è prevista né richiesta, e supera l'ordinaria concezione dell'attività artistica del cittadino medio, viene percepita da una parte della città di Berna come un disturbo. Fatto che risulterà decisivo nel deteriorarsi dei rapporti fra Szeemann e il comitato organizzativo della Kunsthalle.

Le sale del museo, nei suoi due piani, si trasformano in un grande laboratorio. Gli artisti nel periodo dell'allestimento lavorano a stretto contatto, spesso collaborando, creando una piccola comunità capace di costruire un percorso continuo in cui le opere si intrecciano e si sovrappongono dalla prima all'ultima stanza, scale comprese. Nella hall il primo colpo d'occhio ricade inevitabilmente sull'opera *Splash* (fig. 17). Szeemann ha segnato già in data 16 febbraio l'ordine fatto perché l'artista possa realizzare l'operazione: «We order 210 kg lead, a 1 m<sup>3</sup> gas bomb, a spirit burner, a pan, and a soup ladle for Serra's *Splash Piece*»<sup>219</sup>. Dopo aver fuso il

<sup>219</sup> «Ordiniamo 210 kg di piombo, una bombola di gas da 1 m<sup>3</sup>, un'accensione, una padella, e un mestolo da zuppa per lo *Splash Piece* di Serra». H. Szeemann, "How does an exhibition come into being", cit., p. 42. Nel viaggio a New York Richard Serra è uno degli artisti che più colpiscono Szeemann, che scrive: «December 15. 10:00 a.m.:



metallo, Richard Serra lo sparge con un grosso mestolo in prossimità dello zoccolino della parete. L'arte di Serra si sposa perfettamente con lo spirito della mostra. Fra il 1967 e il 1968 ha compilato una *Verblast*, una lista di verbi che descrive come "actions to relate to oneself, material, place, and process". Quasi una parafrasi del titolo della mostra: l'arte è concepita da Serra come la convergenza del materiale usato dall'autore, del luogo dell'utilizzo, e del processo, che deve rimanere visibile (è uno degli artisti per cui viene concepita l'etichetta di *Process Art*). L'opera non si risolve nella sua dimensione oggettuale-sculturale, che pur rimane presente, e che con l'uso di materiali industriali (sulle pareti della Kunsthalle appende le sue *Belts*, larghe strisce di cuoio affusolate su cui si appoggiano dei frammenti di neon illuminato) e la mimica di processi da industria si adatta alle condizioni della società contemporanea. Una simile scelta nei materiali è fatta da uno dei capostipiti dell'Arte Povera, Gilberto Zorio, che realizza la performance *Cenere (Trasciniamo un po')* (fig. 18): una struttura composta da due tubi di plexiglas incrociati tiene aperta una tela bianca contenente un misto di cenere e foglie di alloro (usate in passato per fare il bucato). Il giorno dell'inaugurazione della mostra vi versa all'interno dell'acqua bollente, e trascina per la sala la scultura fumante, cospargendo acqua per terra e nell'aria vapore profumato (la performance parte, proustianamente, dalla rievocazione di un odore legato a un ricordo d'infanzia<sup>220</sup>). Nella sala sono anche presenti, oltre ad altre sculture di Serra, il cubo di *Ghiaccio secco* del giapponese Hidetoshi Nagasawa e alcuni *Blps* di Richard Artschwager (presenti in quasi tutte le sale della Kunsthalle), che Szeemann nel diario<sup>221</sup> descrive come forme anonime di materiali vari incollate alla parete in ordine sparso.



Fig. 17



Fig. 18

---

Richard Serra. There are always those situations, when, upon entering a studio, one actually smells a good artist. With his *Floor, Splash, and Lead Pieces*, Serra had, already at Castelli's, impressed me the most. He wants to know everything about the exhibition, and with his direct punch, he casts new light on many aspects. I will try to get a ticket for him, so that he can make new works right on site in Bern, especially the *Splash Piece* (210 kg hot lead).». Ivi, p. 38.

<sup>220</sup> L. Conte, *Gilberto Zorio*, in "Flash Art", 27 settembre 2018, <https://flash---art.it/article/gilberto-zorio/>

<sup>221</sup> H. Szeemann, "How does an exhibition come into being", cit., p. 40.

Nella sala successiva a una parete sono appesi i due quadri che formano l'opera concettuale *The American trip* di Edward Kienholz e Jean Tinguely. I due si conoscono a Los Angeles nel 1962 in occasione di una mostra e di una "shooting picture" della compagna di Tinguely, Niki de Saint Phalle. *The American Trip* risale al 1966: su uno dei due quadretti è stampato il titolo, sull'altro un testo che spiega l'opera. L'idea, riferiscono, nasce da una caccia all'anatra, e porta a una collaborazione fra i due e l'America: «So, we decided to do a piece together. Starting from Los Angeles, Jean and I will drive by car until we are both compelled by a thing, a place, a situation, etc., to do something. I don't know what it will be, where it will be, what it will cost, whether it will be animal, vegetable or mineral, or even bigger than a bread box. It might be alive or explosive»<sup>222</sup>. Gli oggetti delle reciproche scelte non sono specificati, al contrario dei prezzi delle parti che compongono l'opera.

Joseph Beuys invece realizza, fra le altre cose, *Fettecke* (fig. 19): cosparge di grasso gli angoli della stanza e lo zoccolino della parete. L'operazione crea un interessante parallelo con lo *Splash* di Serra della sala precedente: formalmente le due opere sono simili - coprono entrambi gli angoli di una parete con un materiale insolito, entrambi gli artisti si interessano alla congiunzione di azione, materia e luogo - ma i presupposti di partenza sono diametralmente opposti. Da una parte si ha un artista americano che compie un'azione scultorea degna dell'epoca industrializzata in cui vive. Dall'altra un tedesco da anni interessato a un dialogo sciamanico con gli elementi naturali dimenticati dall'uomo moderno, attratto dal grasso per le sue proprietà organolettiche e per il carattere caotico proprio della sostanza. Il dialogo fra i due è inedito, e riassume l'approccio innovativo della mostra: permettere l'incontro fra realtà geografiche distanti in cui l'arte raggiunge risultati formali affini, ma racconta storie diverse.

Nella sala sono anche presenti Richard Long, che appende un cartello (fig. 20) che recita «Richard Long march 19-22 1996. A walking tour in the Berner Oberland» (l'opera consiste in una passeggiata che l'artista ha fatto tre giorni prima dell'inaugurazione, e nel cartello che ne comprova la realizzazione), e Claes Oldenburg, l'unico rappresentante della Pop Art ad apparire in *When Attitudes Become Form*. Le opere esposte possono però spiegare la scelta: si prenda *Street Head, II ("Pear")*, una sagoma in tela ruvida, parte della serie di lavori che l'artista realizza con materiali raccolti dalla strada, in un'unione fra azione e materia coerente con il tema della mostra.

---

<sup>222</sup> «Quindi decidiamo di fare un'opera insieme. Iniziando da Los Angeles, Jean e io guideremo finché non saremo entrambi spinti da una cosa, un posto, una situazione etc., a fare qualcosa. Non so cosa sarà, dove sarà, quanto costerà, se sarà animale, vegetale o minerale, o perfino più grande di una scatola per il pane. Potrebbe essere vivo o esplosivo.».



Fig. 19 Joseph Beuys realizza *Fettecke*



Fig. 20 Il cartello di Richard Long (sinistra) e le opere di Oldenburg (destra)

Una lunga corda appoggiata a terra, *Two Space Rope Sculpture*, opera di Barry Flanagan, collega la sala con quella successiva. In questa si trovano appese alle pareti i *Felt* di Robert Morris. Un'altra opera che dialoga con le composizioni di Serra, suo connazionale, e Beuys. I richiami continui fra le opere dimostrano come a partire dagli stessi materiali, in questo caso il feltro, gli artisti possano compiere riflessioni radicalmente diverse. Morris è in quegli anni uno dei capifila del Minimalismo, si interroga sulla perfezione geometrica e sul fenomeno della percezione visiva in una maniera che lo allontana dall'oggetto concreto che è la sua scultura, in un approccio diverso da quello serriano. È l'artista francese Sarkis a installare l'opera di Morris, a dimostrazione della trasformazione della Kunsthalle in grande laboratorio di sperimentazione collettiva.

Al centro della sala si affiancano due poveristi. Da un lato Alighiero Boetti, con il suo *Io che prendo il sole a Torino* (fig. 21), una stilizzazione della sua figura sdraiata realizzata con piccoli blocchi di cemento (una vera "attitudine che si fa forma"). Dall'altro Mario Merz, che espone pure *Acqua scivola*, uno dei suoi primi igloo, e una struttura in ferro contenente cera su cui campeggia la scritta al neon "Sit-in" (fig. 22) - da cui il titolo dell'opera, che traduce in scultura il concetto sessantottino di occupazione, occupando a sua volta uno spazio nel museo. Il neon ritorna in *Neon Templates of the left half of my body taken at ten-inch intervals* (fig. 23), una sorta di autoritratto in negativo che evoca la presenza dell'artista, l'americano Bruce Nauman, che fa ricorso nelle sue opere agli stessi materiali di Mario Merz, declinandoli in maniera personale. Un altro dei tanti dialoghi inediti che si creano in *When Attitudes Become Form*.

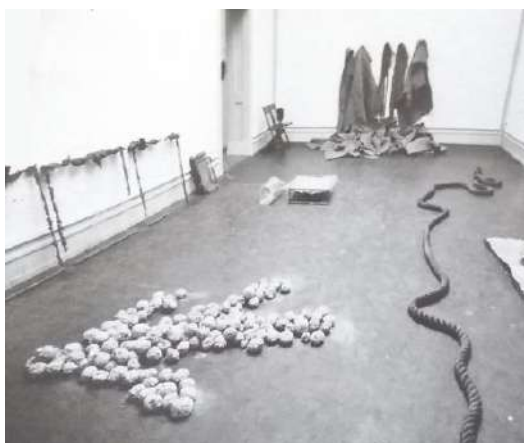


Fig. 21 Alighiero Boetti (primo piano), Robert Morris (in fondo)



Fig. 22

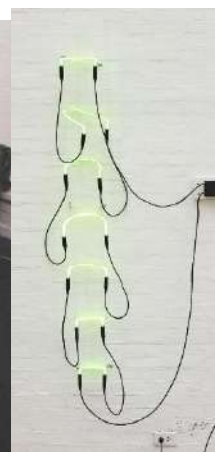


Fig. 23

Proseguendo si arriva nella più grande sala del piano inferiore della Kunsthalle. Qui si possono trovare, fra le altre cose, grandi opere di Eva Hesse, Keith Sonnier, Alan Saret, Richard Artschwager o Bill Bollinger (davanti al cui *Screen Piece* Anny De Decker, della Wide White Space Gallery di Anversa, e il curatore Kasper König – fig. 24 - realizzano la performance ideata da James Lee Byars *Two in a Hat*<sup>223</sup>). Due piccole opere attirano l'attenzione del visitatore per terra. *Endpunkt B* di Markus Raetz, una lastra in metallo con una freccia e una targhetta che recita: «This is final point B of a 391.163 miles long straight line A-B lined by Markus Raetz. Point A: Stedelijk Museum, Amsterdam». Ma soprattutto *Art by telephone* (fig. 25) di Walter de Maria: un telefono è appoggiato sul pavimento, e un cartello recita «If this telephone rings, you may answer it. Walter De Maria is on the line and would like to talk to you». Per realizzarla Szeemann ha dovuto contattare una compagnia telefonica per installare una linea che connettesse direttamente Berna e New York, come si evince dal suo diario.



Fig. 24



Fig. 25

<sup>223</sup> È la prima volta che l'artista è presente a Berna. Szeemann lo ricorda in questi termini: «While the exhibition was being set up, a colourful bird in pink appeared and presented me with a "Fictions Doctorate Degree", which I hung on the walls». Susanne Friedli, "I'm the genius of the city of Bern - James Lee Byars - an American in Bern", in *I'm full of Byars: James Lee Byars in Bern: eine Hommage = a homage*, materiali a c. di M. Frehner, DAP Distributed Art Publishers, New York 2008, p. 55.

Nell'ultima sala prima delle scale prevalgono opere minimaliste: Sol Lewitt, Carl Andre, Mel Bochner e le *Werksatz* di Franz Erhard Welther, una serie di sculture in tessuto dotate di aperture, strappi, cinture, perché siano indossate e rese vive dai visitatori, ricordando in questo gli abiti collettivi delle performance di James Lee Byars. Pure nel passaggio da un piano all'altro sono presenti alcune sculture, come *Untitled* di Jannis Kounellis, dei sacchi di iuta il cui contenuto, a causa di un piccolo imprevisto, è deciso all'ultimo momento. Le opere, partite dalla Galleria L'Attico di Roma (di cui Szeemann ha particolarmente apprezzato i *Dodici cavalli in galleria*), sono bloccate a lungo in dogana per lunghe ispezioni. Riccardo Venturi scrive che «Kounellis non si perde d'animo e acquista sul posto fagioli, farina, piselli, carbone, caffè e riso come se dovesse preparare un piatto prelibato per gli amici. Chiude gli insiemi in vecchi sacchi di iuta, generando così “un archeologico deposito contadino” (Trini su “Domus”, 478, settembre 1969)»<sup>224</sup>.



Fig. 26

Raggiunto il primo piano si ritrovano ancora Boetti con le piastrelle posate per terra per *Terreno giallo*, Zorio con *Giunchi con arco voltaico* (un fascio di giunchi appesi alla parete attivato da scariche elettriche a tempo), e lo statunitense Neil Jenney con delle opere al neon. Panamarenko invece posa in un angolo *Botten met sneeuw* (fig. 27), composta da un fascio di rami, degli stivali e una borsa in pelle ricoperti da schiuma poliuretanicca a simbolizzare la neve. Il metodo di lavoro è affine a quello di Zorio per *Cenere*: l'utilizzo di materiali poveri per l'evocazione di un ricordo d'infanzia. Il progetto nasce inizialmente per la Wide White Space Gallery, dove l'artista avrebbe voluto installare un albero da “innevare”. Vista l'impossibilità dell'operazione,

<sup>224</sup> R. Venturi, *Kounellis e la materia*, <https://www.doppiozero.com/materiali/kounellis-e-la-materia>

vira su una serie di oggetti che ugualmente riescono a richiamare in vita il ricordo. Sono gli esordi del giovane Panamarenko, che nel 1968 avrebbe anche voluto (avrebbe perché non ottiene l'autorizzazione) ricoprire completamente di schiuma il Palazzo di Belle Arti di Bruxelles, per elevare la sua opera di innevamento a livelli monumentali.

Nell'ultima sala (fig. 28) dominano ancora la presenza alcuni artisti poveristi: Mario Merz, che monta il suo igloo *Acqua scivola*, Boetti con *La Luna* (opera realizzata direttamente alla Kunsthalle e in seguito scomparsa), le *Torçe* di Zorio, realmente accese nel corso della mostra, Giovanni Anselmo con opere come *Torsione* e *Senza titolo (Il cotone bagnato viene buttato sul vetro e ci resta)*, che riflettono l'interesse che l'artista in quegli anni prova verso le proprietà metamorfiche e le forze nascoste della materia.



Fig. 27



Fig. 28

Come anticipato nell'introduzione del catalogo da Szeemann, le etichette con cui gli artisti di *When Attitudes Become Form* negli anni sono stati classificati, Conceptual Art, Land Art, Arte Povera fra le altre, finiscono per stare loro strette. Ma è proprio attraverso i dialoghi inediti, le associazioni fino ad allora inesplorate, la Kunsthalle trasformata da semplice spazio espositivo in laboratorio di sperimentazione collettiva, dove gli artisti si incontrano e collaborano, che emerge la sensibilità comune che rende la mostra un lungo racconto generazionale coerente. Opere che negli anni precedenti avevano assunto un significato e uno statuto preciso sono ora viste, inserendosi nell'insieme dell'esposizione, sotto una luce nuova. Allo stesso tempo gli artisti hanno piena libertà di espressione, tutto è loro lecito, perché l'intento della mostra è catturare le loro *attitudini*.

*When Attitudes Become Form*: nel titolo programmatico della mostra è presente un binomio, quello di *attitudine e forma*, che ribalta quello tradizionale, nel campo dell'estetica, di *forma e*

contenuto. Adorno scrive, nella traduzione di Hulot-Kentor: «Aesthetic success is essentially measured by whether the formed object is able to awaken the content [Inhalt] sedimented in the form. In general, then, the hermeneutics of artworks is the translation of their formal elements into content [Inhalt]»<sup>225</sup>. Szeemann con la mostra di Berna del '69 sembra quasi voler parafrasare questa asserzione, affermando che il *successo estetico* è dato dalla capacità dell'oggetto artistico (che sia un cartello che riferisce di una passeggiata fatta nell'Oberland bernese, o un cumulo di grasso cosparso in un angolo) di evocare il processo che ne ha generato la forma. Il nuovo binomio non vuole mettere da parte gli altri livelli di funzionamento semantico delle opere, dal contenuto, *Inhalt*, al significato, come dimostra l'approccio di Richard Serra all'attività artistica che non ignora l'aspetto scultoreo delle proprie creazioni, ma spostare l'accento su quanto è più caratteristico della generazione degli artisti presenti in mostra. Riuscire a cogliere il *Kunstwollen* dell'epoca e dei suoi interpreti.

Le Attitudini diventano Forma: oltre che sui sostantivi, l'accento cade anche sul predicato. Sottolineare il divenire significa evidenziare quella che Adorno definisce "immanente dinamicità delle opere d'arte". Il filosofo tedesco definisce ciò che si può chiamare unità di significato in un'opera d'arte non come qualcosa di statico ma di processuale, e di conseguenza le creazioni artistiche come ontologicamente caratterizzate, a causa della loro appartenenza al mondo mutevole degli esseri umani e delle loro interpretazioni, da un processo del divenire, e non da una staticità dell'essere. E parla dell'arte come di un'attitudine verso l'oggettivizzazione: «That whereby art's existence is constituted is itself dynamic as an attitude toward objectivity that both withdraws from and takes up a stance toward it and in this stance maintains objectivity transformed»<sup>226</sup>. Se nelle parole di Adorno concetti come attitudine, dinamicità, processualità, hanno un significato simbolico-metaforico, nella mostra organizzata da Szeemann si fanno concreti. La scelta delle parole che costituiscono il titolo non è casuale, ma frutto di lunghe riflessioni e dibattiti, che finiscono per coinvolgere categorie tradizionali del dibattito estetico e nozioni tutt'altro che banali.

Dalla processualità si passa all'altro concetto che il titolo della mostra sottintende attraverso la parola *When*: la circoscrizione temporale. L'arte che si determina in quanto processo è inevitabilmente transitoria. Negli anni '60 la precarietà diventa una categoria stabile in ambito

---

<sup>225</sup> «Il successo estetico si misura essenzialmente dalla capacità dell'oggetto formato di risvegliare il contenuto [Inhalt] sedimentato nella forma. In generale, quindi, l'ermeneutica delle opere d'arte è la traduzione dei loro elementi formali nel contenuto [Inhalt]». T. Adorno, *Aesthetic theory*, tr. ing. di R. Hulot-Kentor, Continuum, Londra New York 1997, p. 139.

<sup>226</sup> «Ciò da cui l'esistenza dell'arte è costituita è di per sé dinamico come un'attitudine verso l'oggettività, che preleva e ottiene una posizione verso di essa e in questa posizione mantiene un'oggettività trasformata.». Ivi, p. 176.

artistico, seguendo l'esplosione di pratiche che delineano la cosiddetta "crisi dell'oggetto"<sup>227</sup> (Happening, Performance, Installazione, Environmental Art, Body Art, Conceptual Art, Mail Art, Video Art fra le altre). A Berna molti interventi artistici restano in vita solo nel breve arco temporale della mostra. Ma la temporalità dell'esistenza, pur presente ed evidente, è comunque considerata come una diretta conseguenza della temporalità del processo. L'arte presente in *When Attitudes Become Form* è circoscritta spazio-temporalmente, e la Kunsthalle si fa quasi pastore del suo essere, per recuperare una metafora heideggeriana, ma non si risolve semplicemente nella sua transitorietà. Che rimane comunque una caratteristica sostanziale della mostra: a sfidarla ci ha pensato Germano Celant nel 2013 alla fondazione Prada di Venezia, con un'inedita operazione curatoriale di riesumazione.

Il curatore genovese racconta di aver ideato la ricostruzione della mostra di Szeemann mentre lavorava a *Small Utopia*, un'esposizione concepita sempre per Ca' Corner della Regina a Venezia riguardante la moltiplicazione dell'oggetto artistico come forma di democratizzazione e di maggiore diffusione sociale dell'arte nel XX secolo. Sono passati 43 anni dalla mostra alla Kunsthalle, che ha acquisito un'aura mitica immediatamente dopo la sua chiusura. Celant, che per l'operazione verrà affiancato dall'artista Thomas Demand e dall'architetto Rem Koolhaas, riconosce il ruolo paradigmatico assunto da *When Attitudes Become Form*, diventata modello imprescindibile per l'allestimento di una mostra dopo il 1969. Vi è legato per motivi biografici (è stata una delle prime consacrazioni internazionali della "sua" Arte Povera), e per il ricordo dell'evento che per primo ha proposto un nuovo modello di figura curatoriale, con i suoi limiti e le sue prerogative. Trasporre la mostra di Berna a Venezia si è rivelata fin dall'inizio un'operazione complessa e da ponderare da un punto di vista concettuale. Nel catalogo della mostra Celant scrive:

The operation of reconstructing and restaging "When Attitudes Become Form" presupposed an educational and informative aspect, as a cultural operation that is not connected with a fetishistic and narcissistic dimension, but offers a mirror of a reality that has passed and been erased, but can still have a significance. In order to become a reflection, this assumption needs to give the exhibition a new meaning, and this has been done by treating it as a readymade: taking the whole "When Attitudes Become Form" and inserting it as an "archeological" citation, to a design by Rem Koolhaas, into the exhibition spaces of Ca' Corner della Regina, in Venice,

---

<sup>227</sup> C. Maroja, "Introduction - Approaching Precariousness in Art", in *Permanence of the transient: precariousness in art*, materiali a c. di C. Maroja, C. Menezes, F.A. Poltronieri, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2014, pp. xv-xxiv, qui p. xvii.



has created the same effect as the encounter between a bicycle wheel and a stool in Duchamp's *Bicycle Wheel* (1913)<sup>228</sup>

Trattando l'esibizione della Kunsthalle come un ready-made, Celant riassume la circoscrizione spazio-temporale della mostra – di cui si è discusso in relazione al *When* presente nel titolo – e la traspone in un nuovo contesto. Il cambiamento delle circostanze di presentazione implica una serie di conseguenze. La prima riguarda il pubblico. Nei decenni che intercorrono fra le due versioni di Berna e di Venezia il mondo della curatela ha osservato un profondo cambiamento nella recezione pubblica delle mostre di arte contemporanea. Il pubblico è aumentato in volume in proporzioni inimmaginabili per la fine degli anni '60. Celant scrive nel catalogo che la ricostruzione di Venezia ha evidenziato come il consumo dell'arte da parte del pubblico all'epoca non fosse di tipo quantitativo, ma qualitativo e selettivo, l'espressione di una partecipazione elitaria, ridotta e limitata. Il numero di visitatori dell'edizione veneziana ha superato di gran lunga quello della sorella bernese. Non è diversa solo la dimensione del pubblico, ma anche il suo modo di relazionarsi con l'arte esposta. Con maggiori presenze negli ambienti museali diminuisce la mobilità, ma anche le possibilità che il visitatore ha di interagire con le opere sono cambiate in partenza. A Berna girando per le sale della Kunsthalle si rischia ovunque di inciampare sulle creazioni artistiche, cosa che spesso succede. In data 24 marzo Szeemann trascrive una frase apparsa in un articolo del *Der Bund*: «"Is that a work of art stuck to the sole of my shoe?"»<sup>229</sup>. Il curatore si diverte a trascrivere le recensioni negative che escono sui giornali a proposito di *When Attitudes Become Form*: questa però, nella sua ironia, racconta un modo di vivere la mostra che a Venezia è improponibile. Perché il prezzo di mercato delle opere nel frattempo è centuplicato, e perché il visitatore che girando per Ca' Corner inciampasse in un lavoro di Mario Merz verrebbe additato dalla stampa internazionale come iconoclasta del XXI secolo.

Celant in ogni caso sottolinea nel catalogo il desiderio di evitare la glorificazione del passato e la retorica del paradiso perduto. Ed è consapevole dell'impossibilità di ricreare la mostra per

---

<sup>228</sup> «L'operazione di ricostruzione e di ri-esposizione di "When Attitudes Become Form" presupponeva un aspetto educativo e informativo, come un'operazione culturale che non è connessa ad una dimensione feticista e narcisista, ma che offre lo specchio di una realtà che è passata ed è stata cancellata, ma che può ancora avere un significato. Per diventare una riflessione, questo assunto deve dare alla mostra un nuovo significato, e ciò è stato reso possibile trattando la mostra come un ready-made: prendendo l'intera "When Attitudes Become Form" e inserendola come una citazione "archeologica", grazie alla progettazione di Rem Koolhaas, negli spazi espositivi di Ca' Corner della Regina, a Venezia, ha creato gli stessi effetti dell'incontro fra la ruota di una bicicletta e uno sgabello nella *Ruota di bicicletta* di Duchamp (1913)». G. Celant, "A Ready-made: When Attitudes Become Form", in *When Attitudes Become Form: Bern 1969, Venice 2013*, catalogo a c. di G. Celant, Fondazione Prada, Milano 2013, pp. 389-392, qui p. 391.

<sup>229</sup> «È un'opera d'arte la cosa incastrata sotto la suola della mia scarpa?». H. Szeemann, "How does an exhibition come into being", cit., p. 43.

filo e per segno. La seconda questione, dopo quella del pubblico, è come affrontare la sfida della ricostruzione. Per alcune opere andate completamente distrutte e per alcuni particolari interventi *site-specific* non c'è alcuna possibilità. Reinviare Michael Heizer, per esempio, perché venga con una palla da demolizione a sfondare la calle davanti al museo non è un'opzione contemplabile: la sua azione, come quella di altri artisti, è ricordata attraverso la documentazione fotografica appesa alle pareti. Per altre opere il cui reperimento è impossibile si è scelto invece di ricorrere a delle sagome da scena del crimine disegnate sul pavimento. Altri interventi invece vengono riadattati o riproposti, come le censure di Buren ai cartelli pubblicitari o *Art as an idea* di Kosuth, con cui l'artista realizzava un intervento pubblico - e acquistabile da tutti in una qualsiasi edicola - lasciando un messaggio sullo spazio pubblicitario di un quotidiano, per cui in Laguna vengono coinvolti dei giornali locali.

Un altro problema consiste nella transizione fra lo spazio fisico della Kunsthalle del 1969 e quello di Ca' Corner del 2013. La scelta architettonica è un lavoro per contrasti, ricostruendo le pareti bianche tipiche dell'ideologia minimalista del *white cube* ancora in voga negli anni '70, ma lasciando trasparire l'identità del palazzo storico che ospita la fondazione Prada, evidenziando la contrapposizione fra i diversi spazi senza ricercare una continuità artificiale e costruita a tavolino. Celant definisce l'operazione "drammatica": «No attempt was made to create any false criteria of continuity or stylistic integration. Instead we worked by contrast, *drammatically* inserting the modern spaces of Bern into the historical container in Venice»<sup>230</sup>.

A Venezia il tentativo di non glorificare il passato cozza con l'aura di sacralità che il museo inevitabilmente conferisce, e intacca l'originale spirito della mostra, che nella mente di Szeemann era antitetico all'idea di museo-tempio. Resta l'interesse di un esperimento di meta-esposizione che identifica definitivamente le mostre come «patrimoine immatériel de l'art»<sup>231</sup>, come scrive Bernadette Dufrene proprio in relazione all'edizione veneziana di *When Attitudes Become Form*. Celant definisce l'operazione di riassetto della mostra come il restauro di un'anfora antica: «the curator's first task is to give the exhibition back its totality, reassembling its scattered pieces (the single works of art) as if one is attempting to restore an amphora from excavated fragment»<sup>232</sup>. Sarà sempre impossibile ricomporre l'anfora per intero

---

<sup>230</sup> «Non è stato fatto nessun tentativo di creare falsi criteri di continuità o di integrazione stilistica. Al contrario, abbiamo lavorato per contrasti, inserendo drammaticamente i moderni spazi di Berna nel contenitore storico di Venezia». G. Celant, "Why and how", in *When Attitudes Become Form: Bern 1969, Venice 2013*, cit., pp. 393-421, qui p. 420.

<sup>231</sup> B. Saou-Dufrêne, J. Glicenstein, *Histoire(s) d'Exposition(s)*, Editions Hermann, Parigi 2016, p. 5.

<sup>232</sup> «Il primo compito del curatore è restituire alla mostra la sua totalità, rassembando i pezzi scomposti (le singole opere d'arte) come nel tentativo di restaurare un'anfora da frammenti ritrovati scavando». G. Celant, "Why and How", cit., p. 419.

e i segni della frattura rimarranno visibili, ma parte del fascino risiede anche nel frammentario e nella finestra su un passato denso di vita, che permane nonostante tutto.

Vale per Szeemann come per Broodthaers: l'effetto della ricostruzione fatalmente lacunosa degli ambienti da lui ideati in musei dove coesistono con decine di altre opere ricche di storie è il medesimo. Come si è visto nel capitolo dedicato all'artista belga, incontrando al Centre Pompidou la *Salle Blanche* come unica superstite della mostra *L'Angélus de Daumier* (Centre national d'art contemporain di Parigi, 1975) o le *Peintures-littéraires* estrapolate da *Catalogue-Catalogus* si percepisce la sensazione di “imbalsamazione museale” di cui parla Francesco Poli in riferimento alle operazioni di *reenactment* espositivo<sup>233</sup>, e si comprende l'idea di museo come “miglior compromesso” di cui parla William Rubin<sup>234</sup>.



*When Attitudes Become Form* nella versione di Ca' Corner della Regina, Venezia, 2013



<sup>233</sup> F. Poli, *Mettere in scena l'arte contemporanea: dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, cit., p. 129.

<sup>234</sup> W. Rubin, “Le concept de musée n'est pas infiniment extensible”, tr. fr. Anne Lacoste, in *L'époque, la mode, la morale, la passion*, catalogo a c. di B. Blistène, C. David, A. Pacquement, pp. 406-408, qui p. 407.

*When Attitudes Become Form* segna anche per Harald Szeemann la fine del periodo di lavoro alla Kunsthalle di Berna. Le reazioni in città sono dure: la mostra divide i cittadini in fazioni di sostenitori e oppositori dell'ancora giovane curatore. Szeemann racconta di un clima formidabile, di un'esposizione diventata caso politico e motivo di dibattito pubblico. Il comitato di artisti della Kunsthalle giudica finita la sua esperienza di direttore: senza licenziarlo apertamente, comincia un'azione di serrata opposizione, ostacolando tutte le sue nuove proposte. Szeemann decide allora di lasciare il posto, e in un gesto unico e fondatore nella storia dell'arte si nomina curatore indipendente.

## **Capitolo II. Szeemann curatore indipendente**

### **1. Agentur für geistige Gastarbeit**

Una volta lasciata la Kunsthalle di Berna, Harald Szeemann decide di proseguire la propria carriera di curatore fondando un'agenzia, in un'operazione fra il parodico (l'agenzia ha un solo direttore-dipendente, Szeemann stesso) e il serio (il lavoro che svolge l'agenzia è reale). È il primo passo che compie verso un'indipendenza del tutto innovativa nella storia della curatela - per cui spesso ha indicato come modello di riferimento il monaco cristiano Simone Stilita, capace di vivere in isolamento per anni dopo aver lasciato la propria comunità religiosa. Szeemann abbandona la direzione di un museo, ma non si tira completamente fuori dal mondo istituzionale. Rimane a disposizione di qualsiasi istituzione lo voglia assumere per il tempo dell'organizzazione di una mostra.

Il nome che sceglie per l'agenzia è *Agentur für geistige Gastarbeit*, Agenzia per il lavoro spirituale all'estero (straniero). Szeemann racconta che la scelta delle parole è stata contingente al periodo storico: dopo il '68 sorgono dei movimenti contro gli immigrati che vengono a lavorare in Svizzera, seguendo un fenomeno che risale all'immediato dopo guerra, quando soprattutto italiani, spagnoli e turchi venivano nel paese per offrire manodopera a basso costo. Anche la sua famiglia ha alle spalle una lunga storia di migrazioni, e Szeemann vuole giocare sulla percezione di sentirsi ospiti a casa propria che molti immigrati in quel momento provano. Ma a differenza degli altri contro cui i movimenti di protesta si scagliano, il curatore non ha mai svolto un lavoro di tipo manuale: da qui la scelta, non banale, dell'aggettivo "spirituale". Per Szeemann la questione dell'identità è da sempre un motivo di scherno alle istituzioni e di polemica opposizione politica, sempre accompagnata da una sottile ironia. In una lettera del 1968 sua madre gli scrive preoccupata che ha saputo del viaggio a Cuba e che «a certain Mr.

Burgunder from the political department» l'ha chiamata per scoprire come mai viaggiasse con un passaporto inglese, commentando: «And for God's sake use your Swiss passport when you travel—you don't need to be ashamed of it—on the contrary, think of how many people would be happy to have one. This is the third time I've been warned by people in the highest places—you can't keep playing that down»<sup>235</sup>. Ma per Szeemann l'identità rappresenterà sempre un concetto baumanamente liquido<sup>236</sup>.

Il curatore svizzero definisce in questi termini il funzionamento dell'agenzia:

In strapaziösen Sitzungen von Exekutive, Legislative, Finanzexperte wird dann der Beschluss gefasst: falls ich mich dazu bereit erklären will, die Idee auszuführen, wurden die Andern die Entscheidung respektieren und mitziehen. Da dieser Entscheid von der Agentur letztlich mir übertragen wird, da sie ja auch ich ist, übernehme ich die Aufgabe, meine Idee durchzuführen. Von da an geht alles reibungslos: ich entscheide für die Agentur und bin mein eigenes Personal, bis dann die Phase der Vorbereitungen beginnt, in der es ohne die Mithilfe der Andern nicht mehr geht.<sup>237</sup>

Con la creazione dell'agenzia Szeemann procede a una vera, anche se in parte parodistica, istituzionalizzazione della propria persona. È un'impresa totalmente auto-riferita, in cui ogni ruolo è ricoperto da un'unica persona: il precedente da tenere a mente è l'esperienza giovanile dell'*Einmanntheater*. Szeemann d'altronde è ancora capace di giocare come quando era giovane sul palcoscenico. Come quando nel 1970 durante la *mostra 8 1/2 Dokumentation 1961-1969* alla galleria parigina di Claude Givaudan trasforma una sala in una sorta di sede dell'Agenzia disorientando i visitatori, incerti se si trattasse di un'installazione artistica o di un'effettiva compagnia<sup>238</sup>.

---

<sup>235</sup> «E per l'amor del cielo, usa il tuo passaporto svizzero quando viaggi – non devi vergognartene – pensa invece a quante persone sarebbero felici di averne uno. Questa è la terza volta che le autorità mi avvertono – non puoi continuare a giocare così». T. Bezzola, *Harald Szeemann: with by through because towards despite*, cit., p. 200.

<sup>236</sup> Quasi come se volesse interpretare le parole del filosofo che definisce l'identità come «qualcosa che va inventato piuttosto che scoperto; come il traguardo di uno sforzo, un "obiettivo", qualcosa che è ancora necessario costruire da zero o selezionare fra offerte alternative [lui, Szeemann, che dalla nascita aveva contemporaneamente un cognome ungherese, origini svizzere e inglesi]». Z. Bauman, *Intervista sull'identità – a cura di Benedetto Vecchi*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 13.

<sup>237</sup> «La decisione è quindi presa in esaurienti incontri fra gli esperti esecutivi, legislativi e finanziari: se voglio realizzare l'idea, gli altri rispetteranno la decisione e si adatteranno. Dato che la decisione alla fine è trasmessa a me dall'agenzia, che sono io, accetto che la commissione si occupi della mia idea. Da quel momento tutto va liscio. Prendo le decisioni per conto dell'agenzia e sono il mio stesso personale, almeno finché la fase preparativa comincia, dopo cui niente può essere fatto senza l'aiuto degli altri». T. Bezzola, *Harald Szeemann: with by through because towards despite*, cit., p. 281.

<sup>238</sup> «Lavorammo con due artisti e dato che avevo già fondato l'Agenzia per il lavoro spirituale all'estero trasformammo la galleria in una sorta di sede dell'Agenzia stessa e per creare un malinteso totale sull'edificio misi una grande bandiera di Berna, e tutti dicevano che era l'orso russo e io ribattevo che no, era l'orso di Berna. Dunque, il pubblico entrava, ma non sapeva di cosa si trattasse. Un signore addirittura chiese se poteva prenotare un volo per Berna...». A. Stazzone, *Harald Szeemann: l'arte di creare mostre*, cit., p. 91.

Al di là dell'aspetto parodistico di critica istituzionale, l'*Agentur für geistige Gastarbeit* dona a Szeemann un'indipendenza rivoluzionaria. Dichiarandosi egli stesso istituzione, il curatore conferisce alla propria figura professionale la dignità di creatore, di autore, non più al semplice servizio degli artisti che espone ma in grado di dialogare con essi, come già fatto in passato, per realizzare il fenomeno socioculturale della mostra di arte contemporanea. Comincia a prendere consapevolezza dell'ambiguità che sta assumendo la propria posizione, che emergerà già dalle prime mostre organizzate dall'agenzia.

Per il suo aspetto di parodia dell'ordinaria burocrazia museale, l'*Agentur* si avvicina alla pratica di alcuni artisti dell'epoca. Primo fra tutti Marcel Broodthaers, che con il suo *Musée d'Art Moderne* fonda un'analogia istituzione completamente auto-riferita. Nella sua attività pratica l'agenzia di Szeemann coinvolge altri membri, una ditta di trasporti, del personale, chi possa aiutare a concretizzare il progetto di una mostra. Ma mantiene una fisionomia caricaturale con il riferimento a fantomatici dipartimenti, come quello delle finanze che "informa" sulla situazione economica della compagnia<sup>239</sup>. Una dimensione ludica che ricorda il *Département des Aigles* di Broodthaers e le sue lettere ufficiali al ministero richiedenti aumenti di budget per le attività del museo.

La corrispondenza ufficiale dell'agenzia è ugualmente investita da una caratterizzazione parodistica. Negli anni Szeemann dota le sue lettere di una vasta gamma di timbri (fig. 29) che recitano frasi come "Meine Agentur liebt Sie" ("la mia agenzia vi ama"), o saluti come "Wie geht es Ihnen" ("Come sta?")<sup>240</sup>. Anche le missive ufficiali del *Musée d'Art Moderne* broodthaersiano hanno un'impostazione formale scherzosamente solenne, ma per il peculiare uso dei timbri Szeemann si avvicina soprattutto a un altro artista di quel periodo che ben conosce e che includerà nelle successive mostre da lui organizzate: Ben Vautier. Dall'inizio degli anni '60, in pieno spirito Fluxus, Ben utilizza una serie di *tampons* (timbri, fig. 30) simili a quelli del curatore svizzero per le sue azioni di impossessamento, che spesso recano messaggi elusivi come "Ben doute de tout y compris de...", "il faut communiquer tout y compris...", "la vérité est que..."<sup>241</sup>. L'artista francese affermerà in seguito di aver voluto sperimentare lo strumento favorito del potere, e di essere arrivato a domandarsi se «ce qui sépare l'homme de l'animal n'est pas le tampon»<sup>242</sup>. Un uomo che nell'era moderna diventa, sempre secondo Ben,

---

<sup>239</sup> F. Pinaroli, "The Agency for Intellectual Guest Labour", in *Harald Szeemann: individual methodology*, materiali a c. di F. Derieux, JRP Ringier Kunstverlag, Zurigo-Grenoble-New York 2007, pp. 63-75, qui p. 70.

<sup>240</sup> D. Chon, "Harald Szeemann's Museum of Obsessions, between parody and consecration", in *Harald Szeemann: Museum of Obsessions*, materiali a c. di P. Glenn, Getty Research Institute, Los Angeles 2008, pp. 89-107, qui p. 93.

<sup>241</sup> "Ben dubita di tutto, compreso...", "bisogna comunicare tutto, compreso...", "la verità è che...".

<sup>242</sup> *Ben, pour ou contre: une rétrospective*, catalogo a c. di P. Vergne e B. de Bokay, MAC, Marsiglia 1995, p. 52.

*homo tamponus*<sup>243</sup>. La vicinanza di questi personaggi come Marcel Broodthaers o Ben Vautier influenza Szeemann, e inquadra il suo operato in una cornice storica precisa che ne dimostra l'attualità e la coerenza con i tempi in cui si inserisce, quando la critica istituzionale diventa una materia di confronto per molti artisti su scala internazionale.

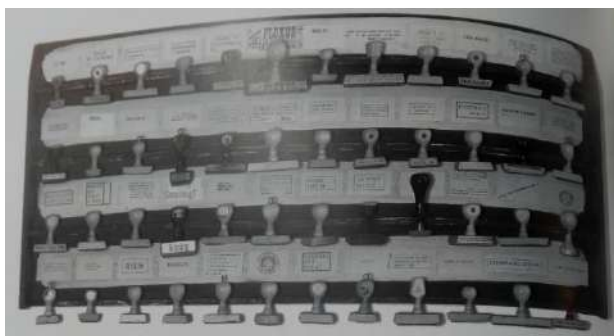
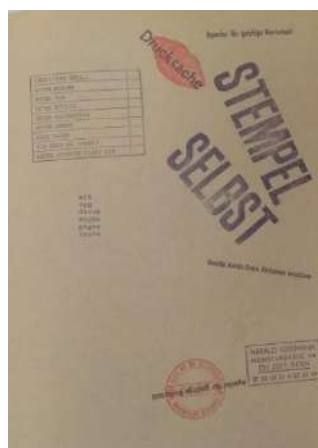


fig. 29



fig. 30



Scotch ufficiale dell'Agencia e un foglio di prova per i timbri di Szeemann, dove compare lo slogan dell'agenzia, *Besitz durch freie Aktionen ersetzen* ("sostituire il possesso con azioni libere")

## 2. *Happenings & Fluxus*

Sono numerosi i motivi per cui Harald Szeemann nutre un interesse particolare per *Fluxus*. Molto dipende dalle affinità fra la configurazione che il gruppo assume negli anni e l'idea di arte che il curatore svizzero sviluppa nello stesso periodo.

Il primo motivo risiede nelle modalità di unione del movimento. Fluxus associa un gran numero di artisti, senza imporre una linea comune. Ognuno porta le proprie esperienze, il proprio modo di fare arte, e nonostante i saltuari tentativi di George Maciunas di dettare una maggiore ortodossia (si pensi per esempio al breve scontro con Ben Vautier, che tenta di scoraggiare – fallendo - dalle sue azioni di "je signe tout" per mantenere una depersonalizzazione di sé<sup>244</sup>),

<sup>243</sup> Ibidem.

<sup>244</sup> A. Schmidt-Burkhardt, *Maciunas' Learning Machines - from Art History to a chronology of Fluxus*, Springer-Verlag/Wien, Vienna 2011, p. 50.

ogni membro conserva la propria distintiva personalità. George Brecht in un articolo del 1964 apparso sulla rivista ufficiale del movimento afferma che non c'è mai stato in Fluxus un tentativo di essere d'accordo sugli obiettivi e sul metodo, ma è stato un "qualcosa di innominabile" a creare il vincolo fra gli artisti: «Perhaps this common something is a feeling that the bounds of art are much wider than they have conventionally seemed, or that art and certain long established bounds are no longer very useful»<sup>245</sup>. Fluxus si genera per un'attitudine comune, una visione dell'arte condivisa che avvicina persone anche molto diverse fra loro, analogamente a quanto avvenuto durante la mostra *When Attitudes Become Form*. L'interrogativo sul significato dell'arte parte da un perché, e non da un come.

Il secondo motivo di interesse è l'internazionalismo del movimento. Rispetto ad altre correnti artistiche contemporanee legate ad un'identità nazionale, Fluxus, tracciando una traiettoria che unisce paesi occidentali e orientali, come Corea e Giappone, e avendo in sé esperienze di esilio e migrazione, come nel caso di Maciunas o di Daniel Spoerri, ha intrinsecamente un'anima internazionale. E aspirazioni trans-nazionali: Maciunas sogna un movimento che viaggi fra i paesi portando ovunque, grazie ai suoi artisti in continua mobilità, i propri eventi e la propria arte<sup>246</sup>. Szeemann, con la propria *Agentur für geistige Gastarbeit* e la propria predisposizione naturale al viaggio, non potrebbe trovare movimento artistico più affine.

Per quanto riguarda il lavoro concreto di Fluxus, Szeemann si è sicuramente interessato in primo luogo all'aspetto di critica istituzionale (rivolta sia alla società dei consumi sia all'apparato culturale ufficiale)<sup>247</sup>. In questo senso si possono citare *Implosions* di Robert Watts o *Cédille qui sourit* di Robert Filliou e George Brecht, che mettono in discussione il sistema di produzione di beni di consumo della società consumista. Ma soprattutto *Galerie légitime* (o *The Frozen Museum*)<sup>248</sup> di Robert Filliou: in un semplice cappello di feltro l'artista francese nasconde una serie di piccole creazioni sue o di altri artisti, che mostra ai passanti curiosi mentre li saluta togliendosi il copricapo. Szeemann, impegnato in prima persona in una profonda riflessione sulla natura delle istituzioni museali, è attratto dagli artisti che similmente meditano su questa

---

<sup>245</sup> «Forse questo comune qualcosa è un sentire che i legami dell'arte sono più ampi di quanto convenzionalmente sembri, o che l'arte e certi legami tradizionalmente stabiliti non sono più utili». H. Huggins, *Fluxus Experience*, University of California Press Associates, Los Angeles 2002, p. 70.

<sup>246</sup> Oltre ai festival in giro per l'Europa, progetta anche (senza riuscire a portarlo a termine, un viaggio in treno da Vladivostok a Mosca fino a Vilnius con performance Fluxus ad ogni fermata, con gli artisti che si sarebbero sostenuti grazie ai pagamenti in cibo delle popolazioni locali. (si veda: A. Schmidt-Burkhardt, *Maciunas' Learning Machines - from Art History to a chronology of Fluxus*, cit., p. 49).

<sup>247</sup> Nel Manifesto di Fluxus del 1963 Georges Maciunas parla di «purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional / commercialized culture, purge the word of dead art, imitation, artificial art». H. Huggins, *Fluxus Experience*, cit., p. 76.

<sup>248</sup> A. Green, *When artists curate: contemporary art and the exhibition as medium*, Reaktion books, Londra 2018, p. 35.



tematica, interpretandola eventualmente con uno spiccato umorismo. Interesse che lo porterà di lì a poco a lavorare con Marcel Broodthaers.

Fluxus si traduce, negli anni della sua esistenza, in una serie disparata di operazioni artistiche<sup>249</sup>: performance teatrali, concerti, festival, pubblicazioni. A guidare le attività, l'ideale di unione di arte e vita, e il principio secondo cui ogni tipo di azione quotidiana, anche la più banale e ordinaria, possa essere considerata arte. I comuni denominatori di ogni apparizione di Fluxus sono l'evento-performance, che consiste in genere in azioni molto semplici e usuali, e il *Fluxkit multiple*, oggetti di uso quotidiano o cartoline di stampa economica presentati in maniera essenziale che il pubblico può esplorare nel corso della visita (ne sono esempi i *Water Yam* di George Brecht, contenitori per gli *event-scores*, le istruzioni per le performance Fluxus). La ricerca di un'arte evenemenziale, che coinvolga il pubblico, che si opponga all'idea dell'oggetto (commerciale) come unica possibile traduzione concreta della creatività umana<sup>250</sup>, non può che affascinare Szeemann.

Quando il curatore svizzero lavora alla mostra *Happening & Fluxus* non è nuovo al movimento: ha già avuto modo di lavorare con alcuni artisti che gli gravitano intorno (per esempio Beuys, che con Maciunas non avrà mai un buon rapporto, ma la cui partecipazione al festival *Festum Fluxorum* nel '63 lancia la sua carriera internazionale di performer) e di interessarsi ai suoi eventi. L'esposizione che organizza ha in sé una grande novità: il coinvolgimento dei protagonisti dell'Azionismo Viennese. È la prima volta che artisti come Günther Brus, Otto Mühl e Hermann Nitsch espongono in un'istituzione museale. Szeemann fa ancora proprio, come marchio di fabbrica, l'accostamento insolito e il dialogo fra realtà distanti.

La specificità degli Azionisti Viennesi fino a quel momento è stato il particolare legame che li vincola al proprio territorio. Il loro lavoro scava alle radici delle tradizioni austriache, contesta il consueto ordine cattolico patriarcale, indaga l'eredità della tradizione psicoanalitica viennese, mette in discussione l'apparente amnesia nazionale relativa alle colpe e all'accondiscendenza degli austriaci negli anni della dittatura e della Seconda guerra mondiale. La loro inclusione nella mostra *Happening & Fluxus* si tradurrà in un'intesa in parte mancata, ma rimane un evento storico e innovativo.

Szeemann va a lavorare in Germania. È qui che Fluxus, nella sua versione europea, è nato. Fra i vari centri di azione, come Wuppertal, con la sua *Galérie Parnass* che dal 1962 ospita i concerti

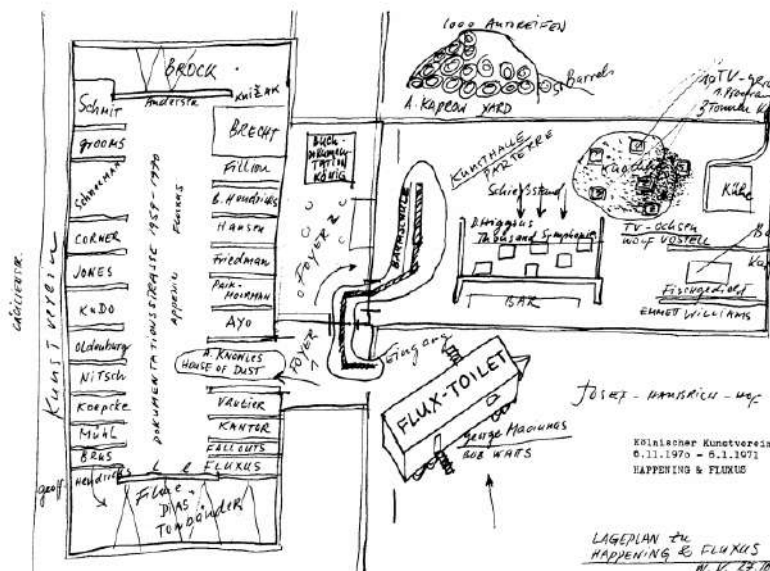
---

<sup>249</sup> Si veda: H. Forster, R. Krauss, Y.-A. Bois, B. Buchloh, *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*, cit., p. 526.

<sup>250</sup> Da cui la compilazione di Dick Higgins dell'*Intermedia Chart*, schema volto a riassumere tutte le modalità di espressione degli artisti Fluxus, dalla Mail Art agli Happenings, dalla Science Art agli Object Poems.

Fluxus *Après John Cage* che coinvolgono fra gli altri George Maciunas e Nam June Paik, è proprio Colonia che spicca per importanza. La città in Renania si è dimostrata dall'inizio degli anni '60 un terreno fertile per la fioritura di Fluxus. Viene scelta come sede da parecchi artisti, sia tedeschi (come George Brecht), sia stranieri (come l'americano Al Hansen), e come tappa fissa da molti altri, come Wolf Vostell, Benjamin Patterson e lo stesso Nam June Paik. Qui lavora fra gli altri il compositore avanguardista Karlheinz Stockhausen, che coinvolge Paik e artisti come La Monte Young, e sempre a Colonia si tengono i primi festival in seguito rinominati *Proto-Fluxus*.

Quando Szeemann interviene con il proprio contributo si inserisce in una storia che ha già conosciuto più di un decennio di vita, e in una città il cui ambiente è recentemente cambiato. Nel 1967 viene fondata Art Cologne, pionieristica fiera d'arte internazionale che rende presto Colonia il più rilevante centro artistico commerciale in Germania. L'istituzione per cui lavora ha una storia ugualmente interessante. La fondazione della Kölnischer Kunstverein risale al 1839, e, come scrive Francesco Poli, «si distingue nei decenni del XX secolo per una esemplare e coraggiosa stagione di mostre dedicate a figure e movimenti d'avanguardia dall'Espressionismo al Dadaismo»<sup>251</sup>. Fra gli anni '60 e '70 ospita mostre che espongono artisti dalla ricerca notevolmente sperimentale, di cui *Happening & Fluxus*, organizzata negli spazi della Kunsthalle cittadina, è un perfetto esempio.



Piano della mostra (disegno: Wolf Vostell)

<sup>251</sup> F. Poli, *Mettere in scena l'arte contemporanea: dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, cit., p.125.

La mostra si apre con un grande corridoio (*Dokumentationsstrasse*) in cui sono ritagliati una ventina di piccoli spazi che documentano le azioni di Fluxus e di altri artisti performativi fra il 1959 e il 1970. La prima opera che si incontra è la *House of Dust* (fig. 31) dell'americana Alison Knowles, in cui un computer elabora e stampa in tempo reale un poema. La macchina è programmata per generare quartine che seguono uno schema preciso, ma dai risvolti casuali: la frase "a house made of" ("una casa fatta di") è seguita dal materiale, dal luogo di costruzione, dalla fonte di luce e dai residenti dell'abitazione (per esempio: «A house of leaves/ Underwater/ using candles/ inhabited by collectors of all types»).

Nella stanza dedicata ad Ay-O sono esposte alcune sue *Finger Box* (fig. 32): vero marchio di fabbrica dell'artista giapponese, una *Finger Box* consiste in una scatola di legno forata, nelle cui fessure il visitatore (o i visitatori, in una esplorazione collettiva) può infilare un proprio dito per scoprire il contenuto - che varia, dalle spugne ai fiocchi di cotone fino ai chiodi. Le scatole all'esterno sono tutte uguali, in modo che il visitatore possa giudicare solo in base alla propria esperienza tattile<sup>252</sup>. Di fianco ad Ay-O, Nam June Paik presenta la documentazione del proprio *Tv Bra for Living Sculpture* (fig. 33), realizzata in collaborazione con la violoncellista Charlotte Moorman e riproposta in occasione della mostra. Esempio fra i più celebri della collaborazione fra i due artisti - che insieme riflettono, sempre con grande ironia, su temi come l'oggettivazione del corpo femminile e l'erotizzazione della macchina - *Tv Bra* si sviluppa in una performance durante la quale la musicista statunitense suona il violoncello mentre due piccoli monitor le coprono a malapena il seno. Sullo stesso lato del corridoio Robert Filliou, uno dei maggiori promotori di Fluxus, presenta *The Eternal Network*: un progetto inestinguibile di rete fra artisti di tutto il mondo, per cui cita tutti i continenti del globo, volto a creare una comunità artistica che superi i confini nazionali e ribadisca la scomparsa di un unico centro artistico capace di trainare l'intero pianeta. La creatività ha luogo ovunque risieda un artista, a prescindere dalle coordinate geografiche. Un ambiente è curato dal francese Ben Vautier. Il suo incontro con Fluxus risale all'inizio degli anni '60, come racconta in un'intervista a Hans Ulrich Obrist: «Daniel Spoerri m'a dit: "écoute, j'ai une exposition à Londres, je t'invite, mais comme tu es un emmerdeur, tu restes dans ma vitrine et tu ne bouges pas de la vitrine!". J'ai dit "ok". Il m'a mis dans la vitrine et je suis resté quinze jours dans cette vitrine. "I am the man in the window!". C'est à ce moment-là que j'ai rencontré George Maciunas qui m'a parlé de Fluxus»<sup>253</sup>. Da quel

---

<sup>252</sup> H. Huggins, *Fluxus Experience*, cit., p. 40.

<sup>253</sup> «Daniel Spoerri mi ha detto: "ascolta, ho un'esposizione a Londra, ti invito, ma visto che sei un minchione, resta nella mia vetrina, e non muoverti dalla vetrina!". Ho detto "ok". Mi ha messo nella vetrina e ci sono rimasto quindici giorni in questa vetrina. "I am the man in the window!". È in quel momento che ho incontrato George Maciunas che mi ha parlato di Fluxus». Ben, *pour ou contre: une rétrospective*, cit., p. 91.

momento gravita nella galassia di Fluxus, sempre mantenendo la propria indipendenza – come si è visto discutendo del suo rapporto con Maciunas. Fra il suo progetto di *Teatro Totale*, i suoi *Festival mondial Non-Art*, e sue performance, che descrive szeemannianamente come "gestes d'attitude", azioni semplici come "passare una buona giornata", per cui invita tutti a fare di una passeggiata in campagna in compagnia di un'opera d'arte, riflette anche, sempre in termini szeemanniani, sulla traduzione dei propri gesti in oggetti concreti<sup>254</sup>. Per la mostra di Colonia realizza un piccolo spazio abitabile (fig. 34) alle cui pareti appende dei cartelli che, attraverso la sua tipica grafica in corsivo da scuola elementare, recitano affermazioni del tipo: "unmöglich es ist zu lesen" ("impossibile da leggere"), "Kunst ist überflüssig gehen sie nach Hause" ("L'arte è superflua andate a casa"), "ich bin eine Dirne" ("sono una fanciulla").



fig. 31



fig. 32



fig. 34

Fig. 33 Szeemann (a sinistra) e Nam June Paik preparano la performance *Tv-Bra*

<sup>254</sup> Si veda per esempio *Geste: Rentrer dans l'eau*. Mentre la folla lo osserva, Ben cammina lentamente verso il mare, vestito e avvolto da fili che lo legano stretto, stringendo una sveglia e un ombrello aperto. In seguito, affigge le foto che documentano l'evento su un pannello, su cui scrive con la sua peculiare grafia una breve descrizione dell'evento, creando in questo modo un'opera che possa sopravvivere all'esistenza limitata nel tempo della performance. (T. Warr, *Il corpo dell'artista*, tr. it. di M. Mazzacurati e I. Torresi, Phaidon, Hong Kong 2011, p. 72).

Sul lato sinistro del corridoio altri artisti completano questa piccola enciclopedia delle arti performative. Carolee Schneemann documenta il suo ormai celebre *Meat Joy*, «happening orgiastico in cui partecipanti di ambo i sessi erano avvinghiati l'uno all'altro e si strofinavano sul corpo pezzi di carne e oggetti vari, il tutto a una minima distanza dal pubblico»<sup>255</sup>. Con la performance *Instant Sperm* (ripetuta per l'occasione, fig. 35) il giapponese Tetsumi Kudo, che negli anni ha approfondito la tematica della sessualità nella società contemporanea (si veda per esempio l'happening *Philosophy of Impotence*) analogamente crea un ironico rito sacrificale in cui sfida il senso comune del pudore consegnando ai visitatori delle sorte di dépliant contenenti il proprio liquido seminale.

Anche i musicisti hanno un proprio spazio nella mostra, a testimoniare l'importanza della loro arte in Fluxus. Lo statunitense Joe Jonas espone le sue *Music Machines*, grandi macchine che uniscono strumenti musicali a meccanismi di vario tipo capaci di produrre melodie (o semplici rumori) anche autonomamente. Philip Corner invece, oltre alle sue varie composizioni per pianoforte, presenta la performance *Carrot chew*, in cui dota il pubblico di carote da masticare e lo guida in un vero e proprio concerto.

Un'ala del corridoio, di fianco alla sala dedicata a Oldenburg<sup>256</sup>, è dedicata agli Azionisti Viennesi. Hermann Nitsch ricostruisce la scenografia di una sua performance, che all'epoca fa già parte del progetto dell'*Orgien-Mysterien-Theater* (fig. 36). Nella prima versione della *Aktion*, che ha luogo nello studio di Otto Mühl, è lo stesso Nitsch a interpretare il ruolo di Cristo: legato come in croce alla parete l'artista viene sommerso di sangue, in un rituale volto alla ricerca di una dionisiaca dimensione estatica<sup>257</sup>. Nelle edizioni successive sostituisce il proprio corpo con quello rembrandtiano di un agnello (come nella presentazione a *Happening & Fluxus*), che sventra per estrarne il sangue con cui ricoprire sé e gli spettatori.

Gli altri rappresentanti del movimento invitati sono Otto Mühl e Günther Brus. Si trovano entrambi all'estero per evitare di scontare le pene a cui sono stati condannati in patria per le loro azioni scandalose (Brus per esempio è stato condannato a sei anni di reclusione). Nel 1968 i membri dell'Azionismo Viennese vengono invitati dall'associazione studentesca Bund sozialistischer Studenten a partecipare a uno dei dibattiti politici pubblici tipici del '68 europeo, vertente sullo stato dell'arte nella società contemporanea, e come contributo l'artista Peter Weibel organizza la *Aktion* collettiva *Kunst und Revolution*, destinata ad essere celebrata da

---

<sup>255</sup> Ivi, p. 60.

<sup>256</sup> Oldenburg si interessa agli happening come strumento per uscire dallo spazio pittorico tradizionale fin dall'inizio degli anni '60: con *The Street* per esempio, realizzata alla Judson Gallery di New York, si esibisce con Pat Muschinski in una raffigurazione della vita dei quartieri poveri del Lower East Side. (Ivi, p. 59).

<sup>257</sup> K. Ruhrberg, M. Schneckenburger, C. Fricke, K. Honnef, *Art of the 20th century*, Taschen, Colonia 2013, p.585.

subito come uno degli eventi più sovversivi del XX secolo. Brus in particolare si esibisce in una performance che sfida ogni tabù coinvolgendo escrementi, masturbazione, masochismo e l'intonazione dell'inno nazionale austriaco (da cui la condanna per vilipendio). A Colonia, negli spazi riservati, viene esposta la documentazione fotografica di questo evento.



fig. 35



fig. 36

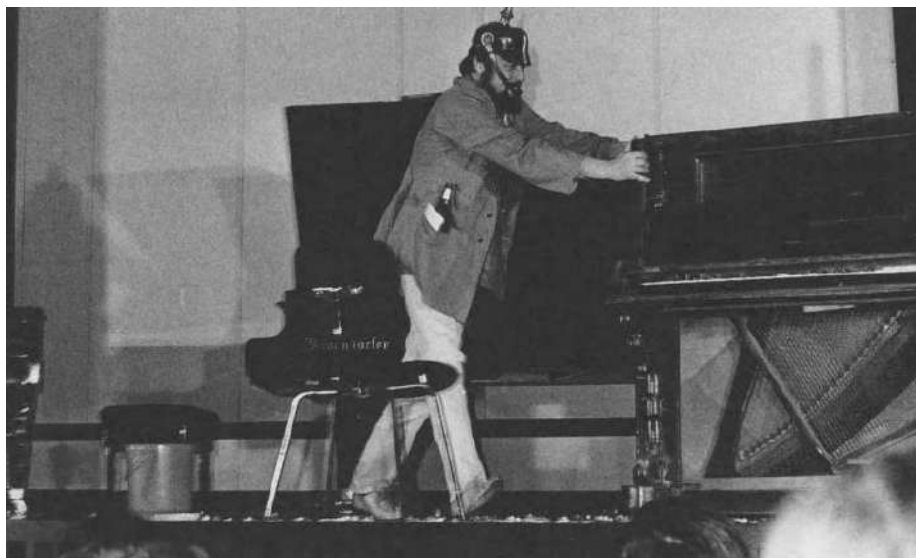
Nell'ultima sezione di *Happening & Fluxus* si trovano una serie di *environments*. Allan Kaprow ricostruisce l'opera che più lo ha reso celebre, *Yard*, per cui copre il terreno con più strati di vecchi copertoni di automobili fra cui posiziona barili di benzina vuoti, le perfette decorazioni di un *hortus conclusus* del XX secolo fra cui i visitatori possono aggirarsi liberamente (nei limiti della possibile mobilità). Il compositore Fluxus Dick Higgins organizza in uno spazio la trasmissione del suo *The Thousand Symphonies*, e Wolf Vostell *Tv-Ochsen*, che riassume l'interesse dell'artista per il medium video-televisivo. Anche la toilette, *Flux-toilet*, è un *environment*, progettato da George Maciunas (con interventi di Geoff Hendricks e Yoko Ono): il gabinetto è ideato per trasformare il suo utilizzo in una performance a cui l'autore (chi va in bagno) grazie a un sistema di luci e specchi può assistere in tutta comodità.

*Happenings & Fluxus* non si risolve in una semplice esposizione enciclopedica<sup>258</sup> di ambienti e documenti, ma come per altre mostre già organizzate da Szeemann ha anche un aspetto evenemenziale. Fra il 6 e l'8 novembre 1970 si tiene un festival in cui gli artisti rappresentati, sia i membri di Fluxus sia gli Azionisti Viennesi, realizzano le proprie performance. L'impatto mediatico è considerevole, fanno scandalo performance come quelle di Nitsch o di Beuys (di cui l'ufficio d'igiene fa rimuovere la lepre morta utilizzata per *How to Explain Pictures to a Dead Hare*).

<sup>258</sup> Il catalogo della mostra rispecchia questa caratteristica, raccogliendo documentazione varia, descrizioni e manifesti che hanno segnato la storia dei movimenti. Fondamentale si dimostrerà il materiale del collezionista Hans Sohm, grazie a cui si realizza anche la parte documentaristica della mostra.

La mostra è un importante momento di riflessione, di bilancio, e di incontro fra artisti di provenienze diverse. Ma Szeemann non la considererà mai un pieno successo. Il clima di collaborazione e la creazione di un grande laboratorio di produzione collettiva registrati durante *When Attitudes Become Form* non si ripetono: negli anni è aumentata la competitività fra gli artisti, tanto che, per esempio, Wolf Vostell si sarebbe opposto all'estensione dell'invito agli Azionisti Viennesi<sup>259</sup>. Ma soprattutto Colonia non era pronta per accogliere un evento del genere, come racconta lo stesso curatore: «Non funzionava, nel senso che Colonia, che in quel momento iniziava ad essere la capitale delle gallerie e del collezionismo, non sosteneva azioni di quel tipo! C'era scandalo, c'era censura, c'era la polizia, c'era l'ufficio d'igiene che fece togliere la lepre di Beuys...»<sup>260</sup>. La censura disturba particolarmente gli artisti partecipanti: è esemplificativo il caso del sequestro della mucca di Vostell. L'artista tedesco aveva portato una mucca incinta all'interno dello spazio espositivo, per renderne l'eventuale parto una performance artistica. L'ufficio per l'ordine pubblico cittadino interviene e sequestra l'animale: artisti e organizzatori della mostra inviano una lettera di protesta richiedendo *keine weitere Einmischung*<sup>261</sup>, più nessuna interferenza nel corso dell'esposizione.

Nonostante il parziale insuccesso, *Happening & Fluxus*, seconda mostra organizzata dall'Agenzia di Szeemann dopo *Das Ding als Objekt* a Norimberga, rimane l'ultimo importante precedente di formazione per il curatore svizzero prima della nomina a direttore generale della quinta edizione di *documenta* a Kassel.



Harald Szeemann a Colonia al concerto Fluxus

---

<sup>259</sup> A. Stazzone, *Harald Szeemann: l'arte di creare mostre*, cit., p. 94

<sup>260</sup> Ivi, p. 95.

<sup>261</sup> T. Bezzola, *Harald Szeemann: with by through because towards despite*, cit., p. 300.

### 3. *documenta 5*

Grazie a mostre eclatanti come *When Attitudes Become Form* e *Happening & Fluxus* il nome di Szeemann comincia a essere noto ovunque. E arriva alle orecchie degli organizzatori di *documenta*, che decidono di contattarne l'Agenzia per discutere di una possibile collaborazione. Szeemann racconta nell'intervista (citata) a Heinrich: «J'ai discuté un soir, et le lendemain matin le maire de Kassel m'avait nommé! Pour organiser la prochaine Documenta»<sup>262</sup>.

In un primo momento al curatore è richiesto un lavoro di riorganizzazione degli archivi e della documentazione delle precedenti edizioni: compito a cui Szeemann rinuncia per dedicarsi completamente alla preparazione dell'esibizione. Ottiene così il titolo di segretario generale di *documenta 5*. È una novità assoluta rispetto al passato: fino ad allora la gestione della manifestazione passava attraverso un consiglio amministrativo composto da 26 membri. Szeemann è il primo ad ottenere a Kassel un'assoluta libertà di azione. È affiancato da numerosi collaboratori, ma ha un'autonomia decisionale tale da poter trasformare la mostra nel proprio universo personale. Fa di *documenta* un bilancio generale della prima parte della propria carriera, riassumendo le tematiche fino ad allora trattate, che dota ora di un apparato teorico più complesso. E, come già avvenuto a Berna e a Colonia, inserisce la propria soggettività in una realtà dalla storia complessa e sedimentata.

Da un punto di vista culturale Kassel ha una storia non trascurabile. Qui è stato costruito (1603-1606) il primo teatro coperto tedesco, l'Ottoneum, oggi museo di storia naturale. Ma soprattutto ha sede il Museo Fridericianum, costruito fra il 1776 e il 1777 dall'architetto Simon Louis Du Ry per volontà di Federico II d'Assia-Kassel: uno dei primi musei pubblici di sempre in Europa, marchio paradigmatico dell'Illuminismo tedesco. Obiettivo strategico degli alleati in quanto città fra più le importanti fornitrici di munizioni dell'esercito tedesco, Kassel durante la Seconda guerra mondiale viene pesantemente bombardata, tanto che circa l'80% dei suoi edifici viene raso al suolo, simboli culturali compresi.

Nel dopoguerra la città assiana diventa uno dei modelli più radicali di ricostruzione (guidata dal motto "Neue Stadt auf altem Grund"), e uno degli emblemi di questa rinascita è proprio *documenta*. Nel 1955 Kassel viene scelta come sede per un grande festival floreale, BUGA, che nella mente dei suoi organizzatori avrebbe dovuto restaurare l'immagine cittadina. Arnold Bode è selezionato per il coordinamento della sezione dedicata alle arti. Il pittore elabora un progetto che supera largamente le aspettative, indicando le rovine del Fridericianum come luogo per

---

<sup>262</sup> «Ho discusso una sera, e la mattina del giorno dopo il sindaco di Kassel mi aveva nominato! Per organizzare la *documenta* successiva». N. Heinrich, *Harald Szeemann: un cas singulier – entretien*, cit., p. 21.



un'esibizione da cui la Germania possa ripartire lasciandosi finalmente alle spalle il triste ricordo delle scelte in campo artistico del regime nazista. Una mostra per riallacciare i rapporti con le avanguardie internazionali, aiutata dal secolare spirito illuminista dell'edificio.

L'intenzione non è di creare una semplice rassegna artistica collettiva e internazionale, ma ricostruire una vera genealogia del contemporaneo, come afferma Bode: «das entscheidend Neue einer solchen Veranstaltung wäre darin zu sehen, dass nicht, wie allgemein üblich, eine oder mehrere Kunstgattungen in ihrem gegenwärtigen Entwicklungsstadium gezeigt werden, sondern dass das bemerkenswerte Anliegen dieser Veranstaltung darin erblickt würde, die Wurzeln des gegenwärtigen Kunstschaffens auf allen wesentlichen Gebieten sichtbar zu machen»<sup>263</sup>. L'evento nel 1955 raccoglie oltre 600 opere fra pittura e scultura, ed è un tale successo che Bode, aiutato ancora dallo storico dell'arte tedesco Werner Haftmann, decide di proporre una seconda edizione a distanza di quattro anni: *documenta* diventa in breve uno degli appuntamenti espositivi più importanti in Europa, un autentico traguardo quadriennale (diventato successivamente quinquennale) utile a valutare “lo stato delle cose”<sup>264</sup>. Szeemann ha spesso indicato *documenta* (specialmente la sua seconda edizione nel 1959) come uno delle mostre più essenziali per la propria formazione<sup>265</sup>. Un'importanza che risiede in diverse motivazioni.

In primo luogo, nelle innovative modalità di allestimento adottate da Arnold Bode. Nella prima edizione di *documenta* usa pannelli in fibra di legno per rivestire le pareti, e ricorre a grandi tende in plastica nera o semitrasparente per filtrare la luce, su cui talvolta i quadri sono direttamente appesi. Altrove costruisce delle grandi strutture in metallo su cui i quadri sono montati singolarmente ed efficacemente messi in evidenza.

Il modo in cui l'esibizione di *documenta* è allestita non segna solo una novità formale, per cui Bode può essersi ispirato a mostre come *Art of this century*, progettata da Frederick Kiesler nel 1942 a New York per Peggy Guggenheim, ma crea un inedito ambiente in cui i visitatori stabiliscono una relazione più intensa e diretta con le opere esposte. Roger M. Buergel, direttore artistico di *documenta 12*, scrive a riguardo: «But rather than this facilitatory function, what was of fundamental importance was the joining of artwork and viewer at the point where the

---

<sup>263</sup> «L'aspetto cruciale di un evento del genere è che invece di mostrare lo stato corrente di sviluppo di uno o più generi artistici, come si usa comunemente, il suo obiettivo è di rendere visibile le radici della produzione artistica contemporanea in tutti i maggiori campi». H. Ander, *Documenta magazine. no. 1-3: reader*, Taschen, Colonia 2007, p. 28.

<sup>264</sup> F. Poli, *Mettere in scena l'arte contemporanea: dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, cit., p. 42.

<sup>265</sup> H. U. Obrist, *A brief history of curating*, cit., p. 105.

material and immaterial joined, in the atmospheric space of the exhibition as a medium»<sup>266</sup>. Buerger descrive l'operato di Bode sottolineandone l'importante consapevolezza e utilizzando, singolarmente, dei termini szeemanniani ("atmosferico", "mostra come medium"). Questo dimostra la totale naturalezza dell'arrivo a Kassel di Szeemann, che si dimostrerà capace di raccogliere il testimone onorando lo spirito della manifestazione, pur conferendo ad essa un'originale impronta personale.

Il conferimento a *documenta 5* di una fisionomia definita è un processo lungo. I propositi sono fin dall'inizio ambiziosi, le tematiche da riassumere e armonizzare reciprocamente sono numerose, ma soprattutto Szeemann deve acquisire dimestichezza e familiarità con una città nuova, con i suoi spazi e con i collaboratori con cui deve realizzare la mostra. Nel 1970 viene pubblicato un primo documento informativo sull'andamento del progetto, che segue la relazione sullo stato dei lavori e sulle idee elaborate finora presentata da Szeemann al GmbH<sup>267</sup>. Il curatore ha allora in mente una radicale trasformazione dell'identità di *documenta*:

The slogan of the past two *documentas*, "The 100-Day Museum", is to be replaced by "The 100-Day Event". The terms "museum" and "art" imply the idea of viewing objects and material property, then of confirming, transporting, and insuring the goods. In contrast, for *documenta 5* we can expect that all the events will be prepared and staged at Kassel, and that the organization will focus on projecting events rather than the judging and transporting of objects. *Documenta 5* is not, in the first instance, a place for a static accumulation of objects, but a process of events that refer to one another. This concept is essentially didactic.<sup>268</sup>

L'idea di un'arte dal carattere processuale ed evenemenziale, che metta in discussione il normale funzionamento dell'istituzione museale e la consueta riduzione dell'attività artistica a una semplice produzione di oggetti, fa parte dell'universo di pensiero szeemanniano dai tempi della Kunsthalle di Berna. È quasi naturale di conseguenza che in un primo momento voglia riproporla anche a Kassel, con proporzioni maggiori, come coronamento del lavoro svolto fino ad allora. Nell'analogo documento pubblicato l'anno successivo però il progetto è radicalmente

---

<sup>266</sup> «Ma piuttosto che la sua funziona facilitatrice, di fondamentale importanza era l'unione fra opere e spettatori, al punto che il materiale e l'immateriale si riunirono, nello spazio atmosferico della mostra come medium». H. Ander, *Documenta magazine. no. 1-3: reader*, cit., p. 29.

<sup>267</sup> La società nata in occasione della seconda edizione di *documenta* allo scopo di gestire la manifestazione ormai istituzionalizzata, all'epoca di Szeemann presieduta da Karl Brummer.

<sup>268</sup> «Lo slogan delle due passate edizioni di *documenta*, "il museo di 100 giorni", deve essere sostituito da "l'evento di 100 giorni". Il termine "museo" e "arte" implica l'idea di vedere oggetti e una proprietà materiale, poi di confermare, trasportare e assicurare i beni. Al contrario, per *documenta 5* ci possiamo aspettare che tutti gli eventi siano preparati e abbiano luogo a Kassel, e che l'organizzazione si focalizzi sulla progettazione degli eventi più che sul giudizio e sul trasporto di oggetti. *Documenta 5* non è, in fin dei conti, un luogo per una statica accumulazione di oggetti, ma un processo di eventi che si riferiscono l'uno all'altro. questo concetto è essenzialmente didattico». F. Pinaroli, "The Agency for Intellectual Guest Labour", cit., p. 93.

cambiato: *documenta 5* sarà una mostra tematica (nell'introduzione al catalogo della mostra scrive che è stato necessario rinunciare alla «phoney freedom of a "museum in the street"»<sup>269</sup> e limitarsi a esporre nella Neue Galerie e nel Museo Fridericianum). La modalità di scelta del tema che viene annunciata si può riassumere in una strada per metà deduttiva, che elabora i temi a partire dagli oggetti esposti, e per metà induttiva, che ricerca conferma nel mondo delle immagini di una lettura della realtà contemporanea.

La *documenta* szeemanniana subisce all'apparenza un ripiegamento su sé stessa, sui propri spazi espositivi, lasciando da parte il dirompente piano iniziale di portare l'arte fuori dal museo. Il cambio di rotta verso un'organizzazione più tradizionale non raccoglie necessariamente reazioni positive. Un cronista dell'epoca per esempio scrive: «We note a retreat into the museum. The dream seems to be already over: the dream of expanding and changing the environment through the arts, of a mutual penetration between art and life—in an effectively social and urban sense»<sup>270</sup>. Szeemann ha più volte giustificato questo ritiro come soluzione da prendere per una città noiosa che non avrebbe retto un evento troppo sperimentale<sup>271</sup>.

La vera ragione dell'inversione però sta forse proprio nell'intuizione del giornalista citato: il sogno sembra finito. Szeemann fa intendere nel catalogo che dopo anni di allargamenti semantici del concetto di arte lontani dalle mura delle sedi espositive, di critica istituzionale da parte degli artisti e di autocritica degli stessi professionisti della cultura, è importante ritornare dentro il museo. Senza ricominciare a interpretarlo come il tempio della consacrazione ufficiale che già alla Kunsthalle aveva deprecato, ma come luogo di raccoglimento e di riflessione sulla complessità dello sviluppo del mondo delle immagini nella società contemporanea.

Il titolo definitivo della manifestazione è *Befragung der Realität – Bildwelten heute* (inchiesta sulla realtà – i mondi di immagini oggi). Quello che si propone è un'esplorazione delle *Bildwelten*, neologismo szeemanniano per indicare i diversi e autonomi universi di immagini che convivono nell'era moderna. *Documenta 5* prende le sembianze di una grande e complessa rassegna, che oltre a presentare le ultime tendenze internazionali in campo artistico si interroga sui diversi ruoli e valori che le immagini assumono in quel periodo.

---

<sup>269</sup> «Falsa libertà di un "museo in strada"». Ivi, p. 95.

<sup>270</sup> «Notiamo un ritiro dentro il museo. Il sogno sembra già essere finito: il sogno di espansione e di cambiamento dell'ambiente attraverso le arti, di una mutuale penetrazione fra arte e vita – in un senso effettivamente sociale e urbano». T. Bezzola, *Harald Szeemann: with by through because towards despite*, cit., p. 318.

<sup>271</sup> «Ma per esempio a Kassel, per *documenta 5*, ho trovato una città noiosissima... all'inizio volevo fare cento giorni di performance ma poi ho visto che la città era talmente noiosa che non sarebbe riuscita a sostenerlo e allora ho fatto una mostra e, sulla base della mostra, abbiamo fatto le attività». A. Stazzone, *Harald Szeemann: l'arte di creare mostre*, cit., p. 46.

Gli ambienti dell'esposizione si dividono fra Neue Galerie (museo d'arte costruito verso la fine dell'Ottocento) e Museo Fridericianum, comprendenti entrambi tre piani distinti. Si inizia con il seminterrato della Neue Galerie: qui si trova una serie di sezioni che rispecchiano il concetto di "realtà della rappresentazione"<sup>272</sup>: immagini che non propongono una rappresentazione del reale, ma offrono una realtà alternativa presentata come concreta o realizzabile. Fotografie e poster pubblicitari, *Werbung*, precede la stanza *Utopie und Planung*, dove gruppi di architetti come Haus-Rucker-Co o The Archigram Group, o di designer, come Aldo Loris Rossi e Donatella Mazzoleni, espongono i propri progetti di pianificazione delle città e delle abitazioni. Subito dopo, una sezione che recupera un'importante mostra di Szeemann dei tempi della Kunsthalle: *Science-Fiction*. dove analogamente a quanto fatto a Berna viene raccolta una vasta gamma di documenti, dai fumetti ai libri e alle illustrazioni di vario tipo. Completano il percorso le sezioni *Spiel und Wirklichkeit*, gioco e realtà, con una proiezione di diapositive, *Gesellschaftliche Ikonographie / Banknoten*, con le banconote disegnate da designer professionisti, e *Politische Propaganda*, una raccolta di manifesti elettorali (talvolta disegnati da artisti, come *Das ist Bolschewismus* di Oskar Kokoschka) e immagini di propaganda politica. *Documenta 5* esordisce avvisando i visitatori dell'assenza di gerarchia nella presentazione delle opere e di differenziazione fra immagini "alte" e "basse".

Al pianoterra della Neue Galerie si incontra parte della seconda serie di immagini: realtà del rappresentato, dove è presente un riferimento al reale, diretto o indiretto, da più punti di vista. All'esterno del museo si trovano alcune installazioni. Fra queste spicca un'opera che più delle altre crea scalpore, *Five Car Stud* di Edward Kienholz, creata fra il 1969 e il 1972 e presentata per la prima volta proprio a *documenta*. Artista la cui storia si intreccia profondamente con il Pop americano, ma che il mercato trascurerà (comprensibilmente, è più vendibile un fumetto di Lichtenstein che un'opera scabrosa di Kienholz, la cui opera di Kassel finirà nel dimenticatoio per oltre quarant'anni), *Five Car Stud* racconta attraverso dei manichini una mutilazione perpetrata ai danni di un uomo di colore, colpevole di aver avuto una relazione con una donna bianca. All'interno il rapporto degli artisti con la realtà viene esplorato nella sua esasperazione, grazie alle creazioni iperrealiste di John de Andrea, Claudio Bravo, Chuck Close o Duane Hanson, e ad artisti come Jasper Johns, che nella lenta stesura alla cera di opere come *American Flag* stabilisce una relazione viscerale con la realtà.

Nel pianterreno emerge soprattutto la sezione *Museen von Künstlern*, che vede la prima importante collaborazione fra Szeemann e Broodthaers. Simbolo del ritorno al museo

---

<sup>272</sup> T. Bezzola, *Harald Szeemann: with by through because towards despite*, cit., p. 314.

annunciato da Szeemann nel catalogo, un grande ambiente presenta l'esposizione di cinque musei d'artista, che dimostrano come il tema della critica istituzionale, intesa sia come messa in discussione dell'autorità del museo sia come riabilitazione del suo fascino, sia radicato nella mente degli artisti di quel periodo. Il primo, esposto come emblematico punto di partenza, è la *Boîte-en-valise* di Marcel Duchamp, la valigia apribile e scomponibile (come un museo dalle mura flessibili) contenente una retrospettiva di opere in miniatura che l'artista realizza in più versioni a partire dalla fine degli anni '30. Duchamp gioca con il potere conservativo del museo traducendolo in una valigia: l'idea della *Boîte* sorge nel momento in cui in Europa il clima politico si fa sempre più instabile - lo stesso Duchamp finirà per emigrare negli Stati Uniti nel 1942 - e l'artista si interroga sui rischi che corre la propria eredità artistica. La *Boîte-en-valise* è prima di tutto uno strumento per garantire la sopravvivenza della propria arte (le oltre 300 edizioni verranno spesso inviate ai musei di tutto il mondo).

La valigia è anche una delle prime opere a esaminare l'abilità di consacrazione e di feticizzazione dell'arte insita nell'istituzione museale. Emblematiche in questo senso due creazioni originali aggiunte alle edizioni dedicate agli artisti Maria Martins e Roberto Matta. Per l'artista brasiliana, all'epoca sua amante, Duchamp aggiunge *Paysage faitif*, piccola composizione astratta realizzata con il suo liquido seminale su un supporto di poliestere e stoffa. Per Matta invece realizza una piccola figura affiggendo quattro ciocche di capelli e peli pubici su una piccola lastra di plexiglas. Elena Filipovic scrive che queste operazioni espongono i tradizionali principi di funzionamento di un museo, che demistifica l'artista, non ritenendo degno di esposizione il suo corpo, ma che allo stesso tempo eleva al rango di reliquie le sue creazioni in una sorta di culto<sup>273</sup>.

Lo svizzero Herbert Distel presenta *Das Schubladenmuseum* (il museo dei cassetti, fig. 37): «un ex armadio a cassetti per bobine di seta (prelevato da un vecchio negozio di merceria e opportunamente riadattato), che l'artista trasforma in una vera e propria operazione concettuale e che comprende venti piani - ovvero i venti cassetti estraibili -, ognuno suddiviso in venticinque compartimenti - ovvero le "sale" contenenti le opere, per la maggior parte tutte originali»<sup>274</sup>. All'interno dell'armadio sono presenti piccole opere di 178 artisti di diverse nazionalità, precisamente elencati nel catalogo della mostra per sala e numero dell'opera: da Hans Richter, *Pro+Contra* (2.1.) a Victor Vasarely, *Ohne Titel* (7.6.), da Michelangelo Pistoletto, *117-648cm3 of Dark* (10.6.) a Christo, *Wrapped Coast-Little Bay Australia* (19.1). Nelle sue ridotte

---

<sup>273</sup> E. Filipovic, *The apparently marginal activities of Marcel Duchamp*, The MIT press, Cambridge 2016, p. 134.

<sup>274</sup> F. Poli, *Mettere in scena l'arte contemporanea: dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, cit., p. 57.

dimensioni, *Das Schubladenmuseum* rappresenta un vero *cabinet de curiosités*, capace di accogliere una collezione da fare invidia a qualsiasi museo di arte contemporanea.

Ben Vautier espone *Der Schrank* (*L'Armoire*, fig. 38). Nel catalogo della mostra lo presenta nei seguenti termini: «Ich wollte schon eine Offsetmaschine. Eines Tages schlug mir Arman, der meiner Wunsch kannte, vor, eine Offsetmaschine gegen einen Schrank umzutauschen, der alles enthielt, was ich signiert hatte»<sup>275</sup>. L'opera nasce effettivamente da uno scambio fra Ben e Arman. Arman regala a Ben una stampante per lavorare al progetto di una rivista, e Ben ricambia realizzando *L'Armoire*. Un armadio a due ante reca nella parte superiore la scritta "armoire d'idées pour Arman (or 151 different ideas)". Al suo interno una serie di oggetti, opere di Ben, sono classificati con etichette scritte con la sua inconfondibile grafia che ne indicano titolo e data di creazione (*la lumière*, 1962, *trou que j'aime*, 1962). Ben non è nuovo a opere di accumulazione – già nel 1958 crea a Nizza *Le magasin de Ben*, un negozio sperimentale (oggi ricostruito al Centre Pompidou di Parigi) che decora nel suo stile e che diventa presto un punto di aggregazione per gli artisti in città e un piccolo spazio di esposizione indipendente per gli artisti Fluxus. Con *L'Armoire d'Arman* ragiona però anche in termini museali, con l'intenzione di creare una pinacoteca in miniatura: «J'ai dit aussi avoir conçu cette armoire dans l'optique précise de donner à Arman un musée, le contenu de toute l'histoire de l'art moderne»<sup>276</sup>.

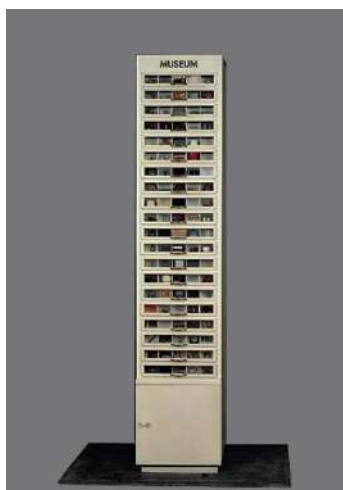


fig. 37



fig. 38

Il quarto artista della sezione *Museen von Künstlern* è Claes Oldenburg, con il suo *Mouse Museum* (1965-1977, fig. 39). Quando realizza questa installazione l'artista ha già alle spalle

<sup>275</sup> «Volevo già una stampante offset. Un giorno Arman, che conosceva il mio desiderio, mi offrì di scambiare una stampante offset per un armadio che contenesse tutto ciò che avevo firmato». H. Szeemann, *Documenta 5: Befragung der Realität Bildwelten heute*, Documenta GmbH, Kassel 1972, p. 59.

<sup>276</sup> «Ho ammesso anche di aver concepito questo armadio nell'ottica precisa di donare a Arman un museo, il contenuto di tutta la storia dell'arte moderna». *Ben, pour ou contre: une rétrospective*, cit., p. 105.

l'esperienza di più progetti che ragionano sul concetto di esposizione (*The Store* per esempio, per cui riempie la vetrina di un negozio della Lower East Side di New York con sculture che riproducono oggetti di consumo sovra-dimensionati). E ha già esplorato a lungo il panorama urbano cittadino, accostando nella propria attività artistica oggetti senza valore raccolti dalle strade e proprie creazioni, alla ricerca di una interazione fra arte e vita adattata al periodo storico contingente. Sono anni inoltre che si interessa alla figura geometrica del topo, stilizzazione di Mickey Mouse. In primo luogo, per la curiosa assonanza che si registra in inglese fra *mouse* e *museum* (nei suoi appunti scrive "Mouse-Museum-Mouseoleum"<sup>277</sup>). Nella testa stilizzata del topo Oldenburg vede un simbolo della modernità, del lavoro degli animatori e dei registi che raccontano i tempi moderni. E trova nella sua forma infinite possibilità di espansione e di traduzione architettonica: «the GM [geometric mouse] is a face and also a facade - a housefront, a scenery flat. the GM can be imagined to be any size»<sup>278</sup>. Con l'ideazione di una struttura museale la cui piantina ricalchi la sagoma di un *GM*, Oldenburg recupera l'idea primitiva di un'architettura zoomorfica e dalla configurazione simbolica.

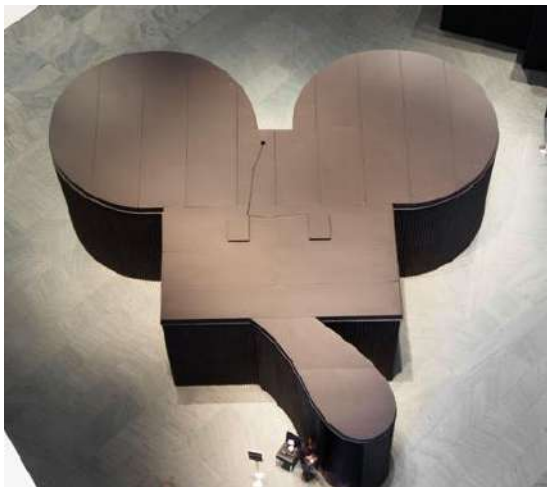


fig. 39



Si entra nel museo da una porta che si trova in corrispondenza del naso del topo (la protuberanza che parte dal quadrato, la testa, che si aggiunge ai due cerchi che raffigurano le orecchie). All'interno il visitatore segue un percorso che lo guida alla scoperta di un archivio personale dell'artista, con opere classificabili in tre categorie: oggetti provenienti dallo studio dell'artista (piccoli modellini o frammenti rimanenti da altri progetti), oggetti alterati (*rectified readymade* secondo la terminologia duchampiana), oggetti inalterati (semplici *readymade* che Oldenburg

<sup>277</sup> G. Celant, D. Koeplin, M. L. Rosenthal, *Claes Oldenburg, an anthology*, Guggenheim Museum, New York 1995, p. 346.

<sup>278</sup> *Ibidem*.

può aver trovato in strada o comprato in un negozio). Si va da *Study for a sculpture in the form of a ketchup bottle* a *Buttons in the shape of cigarette packs*, da *Illustration of a cookie* a *W.C. float*, da *Strange dog bone* a *Badge 'Special Police'*. L'universo del *Mouse Museum* (come pure l'altro museo che Oldenburg crea, *Ray Gun Wing*, la cui struttura ha la sagoma di una pistola) è dominato solo da oggetti<sup>279</sup>, esposti senza criteri gerarchici, ma è reso vivo dai visitatori, che si confrontano con un'opera dalle sembianze spesso grottesche ma dallo spirito Pop, in quanto sintesi della vita moderna raffigurata attraverso i suoi manufatti.

L'ultimo artista a essere presente nella sezione è Marcel Broodthaers. L'inedita vicinanza di una *Section* del suo *Musée d'Art Moderne* con il *Mouse Museum* mette in evidenza le similitudini e le differenze fra le due opere contemporanee. Entrambi i progetti partono da un animale. In entrambe le collezioni vige l'assenza di gerarchia e le esposizioni comprendono entrambe opere di diverso valore, e anche l'ironia di fondo è una qualità condivisa. Broodthaers però ha abbandonato il Pop, e con il *Musée* scava più a fondo nella questione della critica istituzionale, sta al gioco più seriamente.

Con *documenta 5* si chiude, dopo quattro anni di esistenza, il progetto del *Musée d'Art Moderne*. Quando la mostra di Kassel inaugura, alla Kunsthalle di Düsseldorf è ancora aperta la *Section des Figures*, la grande esplorazione dell'uso iconografico dell'aquila nel corso della storia. L'artista belga decide di realizzare per *Museen von Künstlern* un progetto complementare: la *Section Publicité* (fig. 40). In una semplice struttura architettonica dipinta di nero appende alle pareti una serie di tavole, costruendo una sorta di atlante warburghiano in cui sono catalogate tutte le opere presenti nella mostra di Düsseldorf. Delle targhette numerano i riquadri e li indicano come *Werbung*, pubblicità. All'ingresso campeggia la scritta "gegründet im Jahre 1968 – fondé en 1968": l'anno di fondazione vuole conferire autorità all'installazione, a indicare come gli anni di esistenza siano una garanzia della sua qualità. A distanza di poco più di duecento chilometri Broodthaers costruisce simultaneamente la più complessa sezione del suo museo, e la sua replica esatta, sotto forma di pubblicità. Quasi a voler lasciare al pubblico la decisione di visitare un'opera d'arte o la sua riproduzione fotografica. Naturalmente sono entrambi interventi artistici, capaci ancora una volta di interrogare lo spettatore sul valore e sull'identità del suo museo.

Lavorare sul concetto di pubblicità non significa per l'artista semplicemente sponsorizzare e celebrare una sua mostra che si tiene altrove. A proposito dell'operazione di Kassel afferma in un'intervista: «I could specialize here on the question of advertising by making a comparison

---

<sup>279</sup> C. Oldenburg, C. van Bruggen, *Claes Oldenburg: Mouse Museum / Ray Gun Wing*, Museum Ludwig, Colonia 1979, p. 75.



between the eagle in the history of art and the eagle in the history of advertising. One must admit that the eagle is extremely pervasive in advertisements in Germany. The eagle is the sign of advertising itself, is it not? And in advertising the eagle has preserved all of its magic suggestiveness, in the service of industrial products»<sup>280</sup>. L'aquila nella *Section Publicité* assume un nuovo ruolo, diventa simbolo per eccellenza dell'industria pubblicitaria. E i meccanismi di funzionamento della pubblicità sono studiati analogamente a quelli dell'arte, ponendo sullo stesso livello due universi normalmente disgiunti. Broodthaers dimostra una mentalità simile a quella di Szeemann, che a *documenta*, così come nelle sue mostre precedenti, vaglia la complessa galassia delle immagini in tutte le funzioni che esse assumono nella società moderna, e dedica un settore intero, nella prima parte dell'esibizione, proprio alla *Werbung*.



fig. 40

Broodthaers interviene pure nell'*Obergeschoss* (il primo piano) della Neue Galerie. Qui realizza la *Section d'Art Moderne* (fig. 41): sulle pareti della sala a lui dedicata scrive in tre lingue (tedesco, inglese e francese) il nome del suo museo. Sempre in una tripla traduzione aggiunge le indicazioni per il guardaroba, la segreteria, la cassa e l'ufficio del direttore del *Musée*, oltre alle usuali scritte "fig. 1, fig. 2, fig. 0, fig. 1, fig.2". Al centro della stanza isola con quattro paletti collegati da catene uno spazio quadrato del pavimento, che dipinge di nero e su cui scrive "Privat Eigentum, Private Property, Propriété privée".

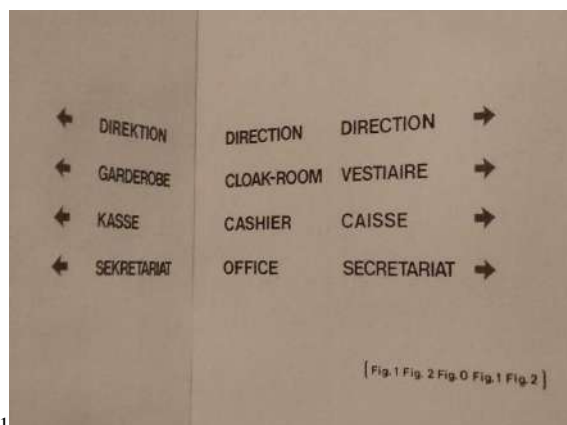
<sup>280</sup> «Ho potuto soffermarmi qui sulla questione della pubblicità facendo un paragone fra l'aquila nella storia dell'arte e l'aquila nella storia della pubblicità. Bisogna ammettere che l'aquila è estremamente pervasiva nella pubblicità in Germania. L'aquila è il simbolo della pubblicità stessa, no? E nella pubblicità l'aquila ha mantenuto tutta la sua magica suggestione, al servizio dei prodotti industriali.». G. Moure Cao, *Marcel Broodthaers: collected writings*, Ediciones Poligrafa, Barcellona 2012, p. 353.

È la sezione all'apparenza più minimalista, ma comunque carica di significato. Broodthaers scrive che si potrebbe osservare come una satira sull'identificazione fra arte e proprietà privata. O come l'espressione del potere che deriva dalla sua figura di artista destinato a rimpiazzare l'azione dell'organizzatore della mostra, Szeemann (salvo ammettere in seguito di aver ottenuto il risultato opposto)<sup>281</sup>. Broodthaers nelle vesti di curatore fittizio si confronta direttamente con il curatore reale della mostra nella quale la sua installazione è esposta.

E allo stesso tempo vuole sfuggire a una facile presa da parte del visitatore. Descrive il suo museo come una bugia, di cui non vuole rompere la dimensione artificiosa: «The fictitious museum tries to pillage the authentic, official museum, in order to give more power and plausibility to its lie. It is also important to discover whether the fictitious museum sheds any new light on the mechanism of art, the world and the life of art. With my museum I ask the question. This is why I don't need to provide the answer»<sup>282</sup>. Con queste affermazioni delimita la prerogativa della propria professione di artista-curatore: creare una situazione capace di generare una domanda, non fornire una risposta. La sua volontà in definitiva è quella di agire come curatore *en position de retrait*<sup>283</sup>, lasciando che le opere parlino al posto suo, come se fossero delle entità autonome di cui lui si fa semplicemente portavoce: «I will not allow myself to be caught. I am retreating into a museum as a hiding place. In this respect the museum is a pretext»<sup>284</sup>.



fig. 41



<sup>281</sup> Ivi, p. 360.

<sup>282</sup> «Il museo fittizio cerca di saccheggiare il museo autentico, ufficiale, per dare più potere e plausibilità alla sua bugia. È anche importante scoprire se il museo fittizio abbia gettato una nuova luce sul meccanismo dell'arte, sul mondo e sulla vita dell'arte. Con il mio museo pongo una domanda. Per questo non ho bisogno di fornire una risposta». Ivi, p. 359.

<sup>283</sup> Si veda: J. Glicenstein, *L'art: une histoire d'expositions*, Presses Universitaires de France, Parigi 2009, p. 79.

<sup>284</sup> «Non lascerò che mi si prenda. Mi ritiro dentro il museo come dentro un nascondiglio. A questo riguardo, il museo è un pretesto». G. Moure Cao, *Marcel Broodthaers: collected writings*, cit., p. 359.

A metà della manifestazione, il 15 agosto 1972, Broodthaers decide di modificare l'ambiente creato per l'*Obergeschoss* della Neue Galerie. Il pavimento incorniciato viene ridipinto, e la scritta cambiata in "Ecrire Peindre Copier / Figurer / Parler Former Rêver / Echanger / Faire Informer Pouvoir"<sup>285</sup>. Il nome del museo dentro il museo viene cambiato a *Musée d'Art Moderne* a *Musée d'Art Ancien*, e su una parete dipinta di nero viene aggiunta la scritta in corsivo "Le noir, c'est la fumée", seguita da un disegno stilizzato di una barca fra le onde. Ancora una volta, l'artista pone una domanda, non la risposta.

Sul resto del piano gli artisti sono divisi in diverse sezioni. *Bildnerer de Geistenskranken* recupera l'idea della mostra *Art Brut* del 1963 alla Kunsthalle di Berna, e introduce la terza categoria di immagini presenti a *documenta 5*: identità o non-identità dell'immagine e dell'immaginato (le opere di artisti con malattie psicotiche sono un caso di identità forzata, quella di artisti che vogliono isolare e mostrare così come sono i processi del reale di identità voluta)<sup>286</sup>. È presente una sezione *Bilderwelt und Frömmigkeit*, dove si può trovare una selezione di *Ex Voto*, a rimando dell'omonima mostra di Szeemann del 1964. Sotto l'etichetta *Individuelle Mythologien* sono riuniti artisti come Baselitz, Penck, Polke, e Samaras. Come per *Happening & Fluxus*, rappresentanti dell'Azionismo Viennese (Brus e Nitsch) si trovano vicino ad artisti Fluxus, come George Brecht o Robert Filliou, che realizza un *environment* insieme all'architetto Joachim Pfeufer. Paul Thek in una stanza costruisce la sua *Ark Pyramid* (fig. 42), un complesso *environment*, dove un simbolico percorso spirituale attraverso un corridoio, inteso teologicamente e junghianamente come viaggio di iniziazione (un rito di passaggio), una fontana come sacrestia, degli alberi come simbolo della vita che cresce, un mare di sabbia come segno del tempo che passa e vari animali (un cigno, una lepre) a vegliare sul cammino, porta al tempio per eccellenza, la piramide, ricoperta di fogli di giornale.



fig. 42

<sup>285</sup> C. Rattemeyer, "Musée-Museum", in *Marcel Broodthaers – A Retrospective*, catalogo a c. di M.J. Borja-Villel e C. Cherix, MoMA Publications, New York 2015, pp. 166-213, qui p. 170.

<sup>286</sup> A. Stazzone, *Harald Szeemann: l'arte di creare mostre*, cit., p. 99.

Il Museo Fridericianum, seconda sede di *documenta 5*, divide ugualmente la sua parte di esibizione su tre piani. All'*Erdgeschoss*, il piano terra, alcuni ambienti sono predisposti come cinema o videoteche per la proiezione di film e opere di videoart (per esempio di Acconci, Boltanski, Horn, Gilbert & George, Nauman, Penck, Rinke, Serra). Fra gli artisti presenti sul piano si trovano Penone, Yoko Ono, Rebecca Horn, e ancora Ben Vautier. Per la sezione *Information* ritorna a Kassel Christo, che dopo il monumentale progetto *5,600 Cubicmeter Package* di *documenta IV* realizza *Informationsstand zum Valley Curtain Projekt*, una sorta di agenzia di viaggio con le pubblicità della sua opera di Land Art, per cui la coppia di artisti aveva creato in una valle del Colorado un'immensa tenda di nylon arancione. Hans Haacke realizza il progetto *Documenta - Besucherprofil*. Rifiutato tre mesi prima dal museo Guggenheim di New York perché giudicato inappropriato, per esso l'artista distribuisce ai visitatori dei questionari da compilare (ricevendo un totale di 4547 risposte)<sup>287</sup>. Le domande del questionario variano da "quanti anni hai" e "dove risiedi" a "quale partito politico dell'Est tende a ispirarti fiducia" e "quali delle seguenti droghe hai mai provato": le repliche vengono processate da un computer, e restituiscono un profilo sociopolitico dei visitatori di *documenta*.

Anche Joseph Beuys instaura con il proprio intervento una relazione diretta con i visitatori, costruendo nella sala successiva a quella occupata da Christo l'*Ufficio per la democrazia diretta attraverso il referendum* (fig. 44). Il 1972 è un anno carico di eventi per l'artista tedesco, che viene cacciato dalla Kunstakademie di Düsseldorf, dove era professore di scultura monumentale, per aver messo in discussione le quote di accettazione dell'accademia accettando di insegnare a tutti gli studenti che volessero seguire il suo corso (espulsione che lo porterà l'anno successivo a fondare la *Freie Internationale Universität*). L'artista approfondisce il rapporto fra arte e società civile, e l'influenza politica che gli artisti possono esercitare – motivo per cui Broodthaers criticherà il suo operato<sup>288</sup>. A *documenta* organizza un piccolo ufficio, decorato con più lavagne con la scritta "uomo", un lungo tavolo da cui i visitatori possono prendere dei dépliant, e una scrivania con una rosa rossa (simbolo della democrazia) dal lungo

---

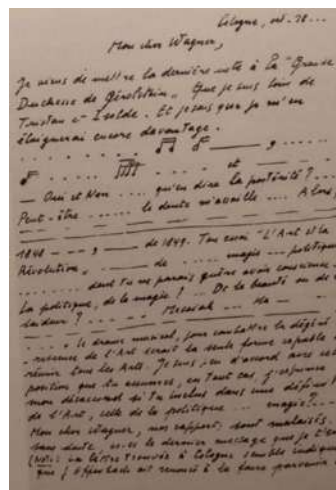
<sup>287</sup> M. Glasmeier, *50 Jahre documenta 1955-2005*, Steidl, Göttingen 2005, p. 78.

<sup>288</sup> Proprio nel settembre del 1972 l'artista belga invierà una lettera aperta a Beuys, che segue quella del 1968, in cui finge di aver scoperto a Colonia una lettera inviata da Offenbach a Wagner di cui ha voluto fornirgli una trascrizione. In cui si può leggere, fra le altre cose: «My dear Wagner, our relations have become strained. I dare this will be the last message I am sending you. (Note: From the letter found in Cologne it transpires that Jacques Offenbach in the end did not send it off.). King Louis II had Hans H. sent away his castles. His Majesty prefers you to this specialist of compositions for the flute. I can understand – if it is a matter of artistic choice. But is not the enthusiasm that His Majesty displays for you motivated by a political choice as well? I hope this question disturbs you as much as it does me. What ends do you serve, Wagner? Why? How? Miserable that we are. Vive la Musique». G. Moure Cao, *Marcel Broodthaers: collected writings*, cit., p. 387.

stelo. Su una parete campeggia in neon blu una scritta che recita il nome dell'ufficio<sup>289</sup>. Beuys è presente per tutta la durata di *documenta*, e discute quotidianamente con i visitatori che passano, raccogliendo opinioni e creando un vero spazio di dibattito democratico.



fig. 43



Lettera di Offenbach inviata da Broodthaers a Beuys

Sul 1. *Stock* (primo piano) del Museo Fridericianum si indaga il rapporto fra arte e linguaggio, con l'omonima sezione che presenta opere di artisti come John Baldessari, i coniugi Becher, e soprattutto Daniel Buren. Il contributo maggiore dell'artista francese a *documenta 5* risiede in una lettera di protesta indirizzata a Szeemann, destinata a diventare immediatamente celebre, dal titolo "Exhibition of an exhibition". In essa l'artista riflette sul fenomeno delle mostre di arte contemporanea, che a detta sua servono ormai non a esibire opere d'arte, ma l'esibizione stessa come un'opera d'arte. Buren attacca direttamente Szeemann sul suo operato:

The works presented are carefully chosen touches of color in the tableau that composes each section (room) as a whole. [...]. These sections (castrations), themselves carefully chosen "touches of color" in the tableau that makes up the exhibition as a whole and in its very principle, only appear by placing themselves under the wing of the organizer, who reunifies art by rendering it equivalent in the case / screen that he prepares for it. [...]. And the artist throws her - or himself and her or his work into this trap, because the artist and her or his work, which are powerless from the force of habit of art, have no choice but to allow another to be exhibited: the organizer. Hence, the exhibition as a tableau of art, as the limit of the exhibition of art<sup>290</sup>.

<sup>289</sup> J. Voorhies, *Beyond Objecthood - The Exhibition as a Critical Form since 1968*, MIT Press Ltd, San Francisco 2017, pp. 90-92.

<sup>290</sup> «I lavori presentati sono tocchi di colore nel quadro composto da ogni sezione scelti con cura. Queste sezioni (castrazioni), esse stesse "tocchi di colore" scelti con cura nel quadro che è la mostra nel suo intero e nella sua essenzialità, appaiono solo ponendosi sotto l'ala dell'organizzatore, che riunisce l'arte rendendola equivalente nell'incasellamento che prepara per essa. E l'artista, uomo o donna, si getta nella sua trappola, perché l'artista e il

Il giudizio di Buren è pesante, e le sue parole di critica rimarranno fra le più pesanti che Szeemann abbia ricevuto nel corso della sua carriera. Secondo l'artista a *documenta* il curatore avrebbe superato i limiti imposti al proprio ruolo, e ha sconfinato nel terreno destinato agli artisti, volendo impossessarsi dei loro lavori per usarli come colori della propria tavolozza. Szeemann non è rimasto indifferente alle accuse, ma nelle sue risposte dimostra un'acquisita consapevolezza della propria posizione e una difesa delle proprie scelte. Non ha mai negato di organizzare le mostre e le loro sezioni secondo i propri interessi e le proprie ricerche personali. Uno dei suoi slogan preferiti è "allestire è amare", idea secondo cui l'arte non si risolve in quello che il curatore ritiene tale ed espone come tale, ma per cui il curatore non rinuncerà mai alla propria soggettività nel fare il proprio lavoro. Raccogliere le immagini in categorie distinte è il senso stesso dell'attività di Szeemann, che non vedrà mai la propria professione come un semplice servizio agli artisti, ma come uno strumento per orientarsi nel complesso universo delle arti visive. Interpretando il proprio ruolo di curatore come un antropologo delle immagini, facendo ricorso a un metodo, come quello dichiarato nel catalogo di *documenta 5*, che si è definito induttivo, si porrà spesso in una posizione ambigua e a volte, come nel caso di Buren, di aperto conflitto con gli artisti. Mai però con la volontà di sostituirsi ad essi.

Si è visto come anche Broodthaers, con più ironia e meno polemica di Buren, si sia rivolto direttamente a Szeemann e al suo modo di operare. A Kassel il suo *Musée d'Art Moderne* riceve una definitiva consacrazione internazionale, venendo incluso in una delle più importanti manifestazioni artistiche al mondo. Con l'inserimento in *Museen von Künstlern* però diventa parte di un ingranaggio e perde in autonomia: con la (scherzosa) dichiarazione di sconfitta nei confronti del curatore l'artista sembra asserire di aver percepito questa trasformazione. *Documenta 5* si pone quindi come rivoluzionario terreno di confronto fra artisti che da anni nella propria attività ricercano una particolare indipendenza, che passa attraverso la definizione di "critica internazionale", e la figura del moderno curatore che anche grazie a Harald Szeemann si sta delineando.

Come proseguimento della sezione *Individuelle Mythologien*, sul primo piano del Museo Fridericianum sono presenti artisti come Calzolari, Nauman, Rinke o Ruthenbek. Richard Serra espone in una stanza le quattro grandi lastre metalliche del suo *Circuit*, Mario Merz nella rotonda espone *Accelerazione = sogno, numeri di Fibonacci al neon e motocicletta fantasma* (con una vera motocicletta lanciata in un'improbabile corsa sospesa a mezz'aria su una parete,

---

suo lavoro, che sono impotenti per lo stato dell'arte, non ha scelta se non permettere a un altro di esporlo: l'organizzatore. Da qui la mostra come tableau d'arte, come limite della mostra d'arte.» J. Hoffmann, *The next Documenta should be curated by an artist*, Revolver, Frankfurt am Main 2004, p. 26.

fig. 44). Panamarenko ritorna in una mostra di Szeemann dopo la partecipazione a *When Attitudes Become Form*, presentando in una sala il suo enorme *Aeromodeller* (fig. 45). L'artista belga sta iniziando il suo percorso di costruzione di macchine impossibili, che rispolverano il sogno leonardesco del volo (e di spostamento alternativo in generale), ironicamente in un periodo in cui gli aeroplani esistono da decenni. *Aeromodeller* recupera però anche un altro modello, quello del *Grand Verre* di Duchamp, ponendosi come esempio di *machine célibataire*. È un tema a cui Szeemann dedicherà una mostra negli anni '70, e che è qui anticipato dall'opera di Panamarenko. Il dirigibile, nella sgangherata cabina di comando, ha posto per due: l'intenzione dichiarata dell'artista è di rapire la diva del cinema francese Brigitte Bardot e fuggire insieme a lei, in un veicolo pronto ad affrontare ogni difficoltà tecnica che nel viaggio si possa presentare<sup>291</sup>. Il desiderio rimane irrealizzato, e l'opera abbandonata come una macchina in un magazzino diventa il simbolo della scelta di vita solitaria di Panamarenko, che melanconicamente – anche se nelle interviste affronta il tema con grande ironia – si presenta come genio solitario destinato a un'esistenza passata in un isolamento volontario dal resto della società per potersi dedicare alle proprie brillanti creazioni.

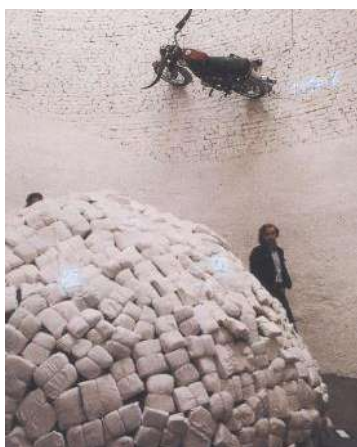


fig. 44



fig. 45

Sull'ultimo piano del Museo Fridericianum si trova la conclusione della sezione *Individuelle Mythologien*, con artisti come La Monte Young, Baumgarten, Eggenschwiller o Markus Raetz. Anche se il progetto di creare un “evento di 100 giorni” è accantonato, a Kassel hanno luogo comunque numerose performance che accompagnano lo svolgimento della manifestazione. Jannis Kounellis presenta per la prima volta il suo *Da inventare sul posto* (fig. 45 bis), in cui davanti a un quadro, che funge da scenografia, dipinto quasi interamente di rosa e decorato con note musicali si esibiscono un violinista e una ballerina di danza classica. Rebecca Horn indossa

<sup>291</sup> M. Draguet, *Panamarenko: la rétrospective!*, Ludion, Bruxelles 2005, p. 48.

la sua *Head Extension* (fig. 46), parte della serie di protesi estensive che applica al proprio corpo nelle sue performance - in questo caso un tubo cilindrico nero lungo cinque metri da applicare sul collo con l'aiuto di quattro assistenti che la aiuteranno successivamente a camminare. Beuys si esibisce in uno scontro di boxe (fig. 47) in una sala decorata da Ben Vautier contro lo scultore Abraham David Christian, arbitrato dall'artista Anatol Herzfeld. James Lee Byars è ugualmente invitato da Szeemann a realizzare delle performance a Kassel. Il giorno dell'inaugurazione l'artista americano sale sul frontone del Fridericianum vestito in completo e tuba bianchi e dà le spalle al pubblico che entra, chiamando l'happening *The Introduction to the documenta 5*. In una seconda performance, *Calling German Names* (fig. 48), si presenta sul tetto con un vestito di seta rosso e un megafono dorato con cui chiama a gran voce nomi tedeschi generici. Cerca di ripetere l'operazione da sopra un albero nel parco Karlsaue, salvo essere fermato dalla polizia e fatto scendere dai vigili del fuoco<sup>292</sup>.



fig.45 bis



fig.46



fig. 47



fig.48

<sup>292</sup> *I'm full of Byars: James Lee Byars in Bern: eine Hommage = a homage*, cit., p. 56.



*Documenta 5* risulta una grande officina di idee, che vuole sia rendere conto dello stato dell'arte nella contemporaneità nelle sue più diverse declinazioni, sia assumere il carattere di *Ereignishaftigkeit* (neologismo szeemanniano composta da *Ereignis*, da intendere in questo caso come evento, e dal suffisso -haftigkeit), letteralmente “evenemenzialità”, l'essere evenemenziale – che *documenta 5* acquisisce in quanto animata dalle performance e dagli happenings dei suoi artisti. E nel complesso la mostra di Kassel viene usata come medium dal suo autore. La costruzione delle sue sezioni, la categorizzazione delle opere esposte non sarebbe però possibile senza un profondo apparato teorico di sostegno. La formulazione più interessante e da cui Szeemann avrà modo di ripartire per i lavori futuri è quella di *Individuelle Mythologien*, “Mitologie Individuali”.

Una mitologia individuale è un ossimoro: la mitologia per definizione è parte del patrimonio culturale comune di un popolo, e mai il prodotto di un singolo individuo. Identificare un artista come il creatore di una mitologia individuale significa riconoscergli l'abilità di creare un insieme di segni e di simboli che costituiscono un mondo a sé stante, un sistema indipendente. Nella formulazione della definizione Szeemann riconosce il supporto dello scrittore svizzero Dieter Bachmann, e fa riferimento allo scultore Etienne Martin (di cui organizza una mostra alla Kunsthalle di Berna nel 1963) come il punto di partenza per l'elaborazione del proprio pensiero.

Nel catalogo di una mostra dedicata all'artista svizzero Szeemann scrive che il personale modo di Etienne-Martin di relazionarsi al concetto di temporalità ed extra-temporalità gli permettono di conferire alle sue opere un ordine cronologico e geografico diverso da quella a cui si fa normalmente ricorso. L'artista è in grado di coniugare linee temporali differenti per arrivare a concepire le proprie creazioni, cosa che Szeemann descrive nei seguenti termini : «Ce mélange de temps réel et de temps vécu, de lieux véritables et de souvenirs condensés, est incontestablement la caractéristique d'un terrain propice à une mythologie individuelle, autrement dit à un espace spirituel dans lequel un individu place ses propres signes et les signaux qui sont pour lui son univers»<sup>293</sup>.

Nel suo lavoro di curatore Szeemann non abbandona mai un approccio teoretico all'arte, il tentativo di comprenderne i meccanismi e di fare emergere nelle mostre i risultati delle proprie ricerche. In un primo momento si concentra sul concetto di *attitudine*, sull'atteggiamento che

---

<sup>293</sup> «Questa unione di tempo reale e tempo vissuto, di luoghi reali e ricordi condensati, è incontestabilmente la caratteristica di un terreno propizio a una mitologia individuale, vale a dire uno spazio spirituale in cui un individuo pone i propri segni e i segnali che sono per lui il proprio universo». H. Szeemann, *Etienne-Martin*, A. Biro, Parigi 1991, p. 8.

l'artista assume nei confronti del medium che affronta, dell'azione che genera l'opera o del messaggio da veicolare. Con *documenta* inizia un'evoluzione di questo pensiero. Szeemann non si sofferma più sulle attitudini degli artisti ma su come essi creino una mappa culturale privata di cui bisogna conoscere le coordinate per riuscire ad orientarsi. Come nei casi, a Kassel, di Paul Thek con il suo *Ark Pyramid* o di Mario Merz con *Accelerazione = sogno, numeri di Fibonacci al neon e motocicletta fantasma*, di cui si devono scomporre gli elementi compositivi per poi leggerli alla luce di un'apposita legenda.

La mitologia individuale è spesso definita dal curatore svizzero come l'opposizione di un ordine personale da parte dell'artista al disordine generale del reale. Kassel diventa quindi uno spazio collettivo in cui ogni artista ha la possibilità di esprimere il proprio mondo fatto di segni e simboli che "significano per lui il proprio universo". Con le *Individuelle Mythologien* Szeemann si allaccia inoltre al dibattito filosofico sul tema del mito allora molto vivo, dimostrando la pertinenza storica delle proprie posizioni.

La voce più autorevole in quel periodo riguardo allo studio della mitologia è Roland Barthes: con la sua opera *Mythologies* studia come il concetto di mito si declini in nuovi ambiti e occupi posizioni inedite nell'era moderna, secondo il principio per cui esso abbia limiti formali ma non sostanziali. Il mito in Barthes è un sistema semiologico studiabile secondo la scienza dei segni: un metalinguaggio che si forma attraverso «un vol de langage»<sup>294</sup>, un furto al linguaggio, di cui il mito si appropria come basamento per la costruzione del proprio sistema («dont le mythe se saisit pour construire son propre système»<sup>295</sup>). Il filosofo francese è un punto di riferimento fondamentale e spesso esplicitato per molti artisti dell'epoca di Szeemann, primi fra tutti Broodthaers e Byars<sup>296</sup>, che sicuramente hanno avuto modo di discuterne il pensiero con il curatore svizzero. Le mitologie individuali si possono in questo senso equiparare al concetto barthesiano di *mythe artificiel*. Il mito artificiale per Barthes è la migliore arma contro la potenza del mito, e consiste nel miticizzare (*mythifier*) il mito stesso, rendendolo il punto di partenza di una terza catena semiologica, porre il suo significato come primo termine di un secondo mito («Il suffira pour cela d'en faire lui-même le point de départ d'une troisième chaîne sémiologique, de poser sa signification comme premier terme d'un second mythe»<sup>297</sup>). Esattamente quello che succede con Etienne-Martin e gli altri artisti della sezione *Individuelle*

---

<sup>294</sup> R. Barthes, *Mythologies*, Éditions du Seuil, Parigi 1957, p. 204.

<sup>295</sup> Ivi, p. 188.

<sup>296</sup> Broodthaers aveva diverse opere di Barthes nella sua libreria personale, e Byars è descritto da Klaus Ottmann come «An admirer of Barthes», di cui «much of his work as an artist was defined by and dependent on the invention of a metalanguage of mythologies». K. Ottmann, J.L. Byars, *James Lee Byars: Leben, Liebe und Tod = life love and death*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2004, p. 18.

<sup>297</sup> Roland Barthes, *Mythologies*, cit., p. 209.

*Mythologien*, che si appropriano della realtà (e talvolta dei suoi miti, come nel caso di Broodthaers) come fondamento per la costruzione delle loro mitologie.

Per l'interpretazione delle mitologie individuali si può considerare anche un altro filosofo che prima di Barthes si è interrogato sul rapporto fra mito e linguaggio (compreso quello artistico): Ernst Cassirer. Cassirer scrive a proposito del legame fra i due fenomeni:

They are two diverse shoots from the same parent stem, the same impulse of symbolic formulation, springing from the same basic mental activity, a concentration and heightening of simple sensory experience. In the vocables of speech and in primitive mythic figurations, the same inner process finds its consummation: they are both resolutions of an inner tension, the representation of subjective impulses and excitations in definite objective forms and figures<sup>298</sup>.

Una definizione che si applica alla perfezione all'idea di arte (intesa in questo caso come strumento di comunicazione, quindi come linguaggio) che Szeemann va sviluppando. Il curatore svizzero parla di una traduzione delle *attitudini* in *forme*, il filosofo tedesco di una *risoluzione* (o *rappresentazione*) di "impulsi soggettivi e eccitazioni" in *definitive forme oggettive e figure*. E il suo studio considera un trinomio di arte, mito e linguaggio (a cui si aggiunge la scienza), tre sistemi che hanno un'analogia capacità di generare realtà parallele: «myth, art, language and science appear as symbols; not in the sense of mere figures which refer to some given reality by means of suggestion and allegorical renderings, but in the sense of forces each of which produces and posits a world of its own»<sup>299</sup>. Ancora una volta, parole che si accostano perfettamente alle riflessioni di Szeemann.

L'altro termine da tenere a mente studiando il concetto di mitologie individuali è quello dei segni. Si è già vista con Barthes l'interpretazione del mito come catena semiologica, ma è anche Deleuze che approfondisce la questione dei segni dell'arte. Il filosofo francese scrive: «l'Art nous donne la véritable unité : unité d'un signe immatériel et d'un sens tout spirituel. L'Essence est précisément cette unité du signe et du sens, telle qu'elle est révélée dans l'œuvre d'art»<sup>300</sup>.

---

<sup>298</sup> «Sono due diversi germogli della stessa pianta, lo stesso impulso di una formulazione simbolica, si sviluppano dalla stessa attività mentale di base, dalla concentrazione e dall'innalzamento della semplice esperienza sensoriale. Nei vocaboli del discorso e nelle primitive figurazioni mitiche, lo stesso processo interno trova la sua consumazione: sono entrambi risoluzioni di una tensione interna, la rappresentazione di impulsi soggettivi e di eccitazioni in forme oggettive definite e figure». E. Cassirer, *Language and Myth* (1946), tr. ing. di Susanne K. Langer, Dover Publications inc., New York 1953, p. 88.

<sup>299</sup> «Mito, arte, linguaggio e scienza appaiono come simboli; non nel senso di mere figure che si riferiscono a una data realtà attraverso suggestioni o allegoriche rappresentazioni, ma nel senso di forze, ciascuna delle quali produce e pone un mondo a sé stante». Ivi, p. 8.

<sup>300</sup> «L'arte ci dona la vera unità: unità di un segno immateriale e di un senso tutto spirituale. L'Essenza è precisamente questa unità del segno e del senso, per come è rivelata nell'opera d'arte». G. Deleuze, *Proust et les signes*, PUF, Lonrai 2014, p. 53.

Szeemann nella citata introduzione al catalogo della mostra su Etienne-Martin parla proprio della mitologia individuale come di «un espace spirituel dans lequel un individu place ses propres signes et les signaux». Deleuze definisce l'arte come una realtà superiore alla vita, in quanto unico spazio dove i segni sono immateriali, perché riferiti e svelatori dell'essenza della realtà (il filosofo parla dell'essenza rivelata dall'arte come di una «différence, la Différence ultime et absolue»<sup>301</sup>). E descrive l'opera d'arte come un mondo di segni con tre caratteristiche: i suoi segni sono immateriali, il loro senso è un'essenza, che si afferma in tutta la sua potenza, e segni e senso in essa si uniscono in una *adéquation parfaite*<sup>302</sup>. La ricorrenza in Szeemann di termini chiave del dibattito filosofico a lui contemporaneo, declinati analogamente, dimostra la consapevolezza che il curatore ha nello sviluppo del proprio pensiero.

Broodthaers condivide l'impianto concettuale di Szeemann. Lo si è visto parlando di Barthes: molti lavori dell'artista belga si possono descrivere come *mythes artificiels*, per come si appropriano dei miti (l'aquila per il *Musée d'Art Moderne*, la Lorelei come si vedrà per l'ultimo suo progetto rimasto incompiuto) per la creazione di una mitologia individuale. E per come ragiona sul funzionamento dei segni in campo artistico che esaspera creando un inoperante sistema di riferimenti, “fig. 0”, “fig. 1”, “fig. “2”. La vicinanza fra i due si fa più stretta con la fondazione da parte di Szeemann del *Museum der Obsessionen*.

#### 4. Il *Museum der Obsessionen*

Szeemann racconta l'aneddoto dell'ideazione del suo *Museum der Obsessionen* come un'illuminazione improvvisa. Il lunedì dopo Pasqua del 1973, durante una vacanza italiana nel piccolo paese di Loreo, sul delta del Po, sta bevendo champagne sulla barca dell'artista Guy Harloff con suo figlio: improvvisamente lo colpisce l'idea di fondare un'istituzione fittizia<sup>303</sup>. Sono passati sei mesi dalla chiusura di *documenta 5*, e il curatore svizzero sente di avere ormai chiuso un capitolo importante della propria carriera. Kassel è stata un prestigioso banco di prova internazionale dove Szeemann ha potuto accostare tutte le tematiche che fino ad allora lo hanno coinvolto. A 40 anni sente già il bisogno di fare un bilancio, di ragionare sulla propria eredità, di trovare un luogo dove preservare il proprio lascito fragile. Niente di meglio di un'istituzione immateriale per un patrimonio immateriale.

---

<sup>301</sup> Ibidem.

<sup>302</sup> Ivi, p. 64.

<sup>303</sup> D. Chon, "Harald Szeemann's Museum of Obsessions, between parody and consecration", cit., p. 89.

Il *Museum der Obsessionen* è lo spazio di archiviazione di tutte le sue mostre passate, presenti, e future. L'impostazione del museo non è solo retrospettiva ma anche anticipatrice. Ma non è un luogo fisico: il *Museum* esiste solo nella testa del suo fondatore. Dopo cinque anni di esistenza, l'*Agentur* con un'ulteriore operazione fittizia stringe un legame di collaborazione con un'istituzione museale. Completando un percorso iniziato a *documenta*, dove si registra già un ritorno al museo. Szeemann scrive a riguardo: «In physical terms the museum for me is no longer the ambivalent place that it was in the late 1960s. It is a place where fragility can be preserved and where an ever-changing sum of speculation with various sources of nourishment struggle for visualization»<sup>304</sup>. I rocamboleschi tardi anni '60 con le loro proteste, terreno fertile anche per la fondazione del *Musée d'Art Moderne* di Broodthaers, sono finiti: il *Museum der Obsessionen* non è un gesto di critica istituzionale ma un serio tentativo di immaginare un luogo utopico per la sopravvivenza di un'arte fragile. Szeemann parla di una speculazione che cerca di essere visualizzata: la mostra, come incarnazione del museo, vive per la maggior parte del tempo nella mente del curatore, che *speculando* ne delinea i tratti. Solo in un secondo momento, in un arco spazio-temporale circoscritto, essa prende forma concretamente: ottiene una visualizzazione. Il museo nella sua interezza non può essere realizzato, la sua costruzione è ontologicamente (oltre che finanziariamente) impossibile.

L'oggetto del museo sono le ossessioni. Un termine carico di storia nel campo della psicoanalisi: Freud in particolare dedica ad esse il saggio *Ossessioni, fobie e paranoia*. La paranoia secondo lo psicanalista viennese è il frutto di un processo di sostituzione: a un'idea intollerabile che opprime un soggetto, che deriva da un episodio di vita reale (Freud considera soprattutto esperienze angosciose della vita sessuale dei pazienti), l'individuo risponde sostituendo ad essa un'altra idea (per l'appunto *sostitutiva*), un'azione o un impulso. Il sostituto del pensiero o dell'anamnesi che scatenano nell'individuo uno stato emotivo insopportabile per sopravvivere deve esistere continuamente: da qui la nascita dell'ossessione. Il caso più celebre citato da Freud nel suo studio è quello della *misofobia*, la donna che «si lavava continuamente le mani e toccava le maniglie delle porte soltanto con il gomito»<sup>305</sup>, cercando come Lady Macbeth di recuperare la purezza morale «della cui perdita ella si doleva»<sup>306</sup>.

---

<sup>304</sup> «In termini fisici il museo non è più per me il luogo ambiguo che era alla fine degli anni '60. È un posto dove la fragilità può essere conservata e dove una speculazione in continua evoluzione con varie fonti di nutrimento lotta per la visualizzazione». H. Szeemann, "Museum of Obsession", in *Harald Szeemann: Museum of Obsessions*, cit., pp. 91-97, qui p. 91.

<sup>305</sup> S. Freud, *Ossessioni, fobie e paranoia*, tr. it. C. Balducci e D. Agostino, Newton Compton, Roma 2010, p. 33.

<sup>306</sup> *Ibidem*.

Szeemann recupera consapevolmente il termine *ossessione*, ma per conferirgli un senso primitivo, prefreudiano. La definisce come un'unità di energia prefreudiana, incurante di come la società giudichi le sue espressioni e le sue traduzioni nella realtà, che siano esse positive o negative, benefiche o dannose<sup>307</sup>. Le ossessioni sono un altro strumento teorico, complementare alle attitudini, alle mitologie individuali, e che sfoceranno nel concetto di intenzioni intense, con cui Szeemann indaga alle origini antropologiche dell'attività artistica. Non sono da intendere in senso clinico, ma come sintomo dell'agire estetico. E si dividono in due categorie. Ossessioni primarie, legate ai quattro elementi basilari - fuoco, acqua, terra e aria - che originano creazioni materiali naïves (Szeemann cita la piromania, o i protagonisti dell'Art Brut). E ossessioni secondarie o riflesse, che si manifestano nelle ordinarie opere d'arte, dove gli autori tramutano il sentire interno in un sistema di segni codificato (quello della mitologia individuale), in una scrittura cifrata, per recuperare un'espressione di Cassirer relativa al linguaggio della coscienza mitica.

Il *Museum der Obsessionen* vuole essere il ricettacolo protettivo di questa energia primitiva. Lucrezia De Domizio Durini lo definisce in questo senso «un teatro nel quale lo spettatore è sul palcoscenico e assiste alla trasformazione dell'ossessione primaria in secondaria, cioè alla sublimazione dell'energia e al recupero della memoria. È un insieme di esperienze, di storie vissute, di conoscenze che attraverso un flash-back trovano una dimensione totale, idilliaca di un'illusoria struttura»<sup>308</sup>. Come istituzione fittizia, il *Museum* ha una doppia caratterizzazione. Da un lato recupera l'aspetto parodistico dell'*Agentur für geistige Gastarbeit*, prendendosi gioco della burocrazia museale. Dall'altro sfrutta il paradigmatico potere consacrativo e convalidante del museo per legittimare la propria attività. Se già l'Agenzia ha proceduto a un'istituzionalizzazione di Szeemann, il suo museo si pone come naturale stadio successivo. Sono molteplici le fonti di ispirazione a cui il curatore ha fatto riferimento negli anni. L'*Anfiteatro della Memoria* dell'umanista cinquecentesco Giulio Camillo Delminio, un simile progetto speculativo e utopistico che si sarebbe dovuto tradurre nella costruzione di un luogo adibito alla conservazione, enciclopedica ante-litteram, di tutto lo scibile umano, grazie all'aiuto degli strumenti della scienza mnemonica. O il re di Baviera Ludovico II di Wittelsbach, grande mecenate (fra le altre cose sostenitore di Wagner), al contrario del quale Szeemann ammette ironicamente di non avere i soldi per costruire dei veri castelli, ma di essere semplicemente in grado di erigerne di temporanei (le sue mostre). Il simbolo del castello è ricorrente in Szeemann, a indicare la propria attività come una dimora personale: uno dei suoi

---

<sup>307</sup> H. Szeemann, "Museum of Obsession", cit., p. 91.

<sup>308</sup> L. De Domizio Durini, *Harald Szeemann: il pensatore selvaggio*, cit., p. 33.

motti più enigmatici è “My Ray is my Castle”<sup>309</sup>. Una figura che lo avvicina all’immaginario di Marcel Broodthaers: anche il *Département des aigles* è in origine un *château des aigles*<sup>310</sup>. L’altro ovvio punto di riferimento per Szeemann è l’esperienza di artisti che a livello internazionale in quegli anni creano dei musei personali, di cui a Kassel il curatore presenta una selezione nella sezione *Museen von Künstlern*. Broodthaers fra questi occupa una posizione speciale, e il *Museum der Obsessionen* condivide più di un aspetto con l’operato dell’artista belga. Il museo szeemanniano e il *Musée d’Art Moderne* non si svelano mai per intero, ma prendono forma come visualizzazioni temporanee (le mostre nel caso di Szeemann, le *Sections* nel caso di Broodthaers). Entrambi giocano ambiguamente fra una parodia istituzionale e burocratica e un uso strumentale del potere intrinseco al museo. Negli anni ’70 però sia Szeemann sia Broodthaers vivono la chiusura della roboante parabola della messa in discussione dell’autorità del museo, e sentono entrambi il bisogno di un ritorno all’ordine. O, perlomeno, di una sistematizzazione della propria opera. Così come Szeemann fonda il *Museum der Obsessionen* per regolarizzare e ordinare le proprie mostre, Broodthaers, chiusi i battenti del *Département des Aigles*, si dedica fino alla fine della propria carriera (quasi presagendo la fine precoce che lo attende) all’organizzazione di retrospettive: i *Décor*, sintesi conclusiva del proprio impegno nelle arti visive, ma anche sperimentazioni capaci di proporre novità nelle creazioni e negli allestimenti, tenendo così, come il museo di Szeemann, uno sguardo proiettato sia al passato sia al futuro.

### 5. *Intensive Intentionen*

Nella sua citata bozza di autobiografia, Szeemann scrive che durante il suo soggiorno a Parigi, quando vive nel capannone di proprietà di Günther Grass, passa le sue giornate alla Bibliothèque Nationale, «finally reading everything I could find by Baudelaire, Warburg, Saxl, and Panofsky»<sup>311</sup>. Rimprovera ai professori dell’università di Berna di impedire agli studenti di interpretare i fenomeni visivi, spiegando così la sua fame di letture di iconografia e iconologia. L’episodio di studio che ricorda come maggiormente rivelatore è l’interpretazione di un quadro di Niklaus Manuel: «These studies helped me considerably in my interpretation of a painting

---

<sup>309</sup> D. Chon, G. Phillips, P. Rigolo, "Introduction - My Ray is My Castle", in *Harald Szeemann: Museum of Obsessions*, cit., pp. 1-8, qui p. 4.

<sup>310</sup> S. Sackeroff e T. Velázquez, “Poetry, Photographs, and Films”, in *Marcel Broodthaers – A Retrospective*, catalogo a c. di M.J. Borja-Villel e C. Cherix, MoMA Publications, New York 2015, pp. 52-75, qui p. 60.

<sup>311</sup> «Finalmente potei leggere tutto ciò che potevo trovare di Baudelaire, Warburg, Saxl e Panofsky». T. Bezzola, *Harald Szeemann: with by through because towards despite*, cit., p. 17.

by Niklaus Manuel as the product of a Mercurian constellation created at the same time that Dürer focused on the Saturnian era in *Melancolia*»<sup>312</sup>.

Szeemann si dedica in seguito più alla pratica che alla teoria, ma gli strumenti teorici acquisiti nel periodo di studi e continuamente usati e messi in discussione nel corso della sua carriera daranno al suo lavoro un'impronta personale che rimarrà sempre presente. Si sono viste le formulazioni delle attitudini, delle mitologie individuali, delle ossessioni. Il *Museum der Obsessionen* però si basa soprattutto su un'altra formulazione, quella delle *Intensive Intentionen*, le intenzioni intensive.

Riflettendo criticamente sulla storia dell'arte evoluzionista che si apprende sui libri, Szeemann comincia ad interessarsi ad una linea cronologica alternativa, che non considera le proprietà formali delle opere ma i fattori psicologici originari che sussistono in esse. Ragiona sulla possibilità di riscrivere la storia a partire da un comune denominatore che avvicina artisti distanti nel tempo, come Leonardo, Poussin, Beuys o Broodthaers, ma potenzialmente anche personaggi non dediti alle arti visive ma che hanno contribuito con la propria attività allo sviluppo della creatività umana (da qui le mostre negli anni '70 dove le opere d'arte non sono le protagoniste, o sono addirittura assenti). Il comune denominatore sono le *Intensive Intentionen*.

Il concetto di *Intenzioni* può essere visto come un'evoluzione delle *attitudini* che già nei primi anni alla Kunsthalle di Berna interessano a Szeemann. L'attributo *intense* indica la manifestazione in esse dell'ossessione (intesa in senso szeemanniano) dell'artista. Nel complesso suggeriscono la partecipazione psicologica dell'artista nelle proprie creazioni, che acquisiscono lo status di opere d'arte quando sono in grado di conservare ed esprimere la sentita adesione dell'autore. Il compito che di conseguenza il curatore si prefigge è di fare emergere tutto ciò. Szeemann scrive: «Rifiuto l'allestimento che non libera l'ossessione del creatore e le intense intenzioni dell'opera, riducendosi quindi a una funzione decorativa. Ed è in questo senso che dico sì all'allestimento che riesce a liberare in modo non verbale strati significativi e nuove energie nella ricezione»<sup>313</sup>. Non interessandosi primariamente alle qualità formali delle opere, Szeemann non distingue fra creazioni finite e incomplete, in quanto non risiede nella compiutezza la capacità di fare emergere le *Intensive Intentionen*.

---

<sup>312</sup> «Questi studi mi hanno aiutato considerevolmente nella mia interpretazione di un quadro di Niklaus Manuel come un prodotto della costellazione di Mercurio creata nello stesso momento in cui Dürer si focalizzava sull'era saturnina nella *Melancolia*». Ibidem.

<sup>313</sup> L. De Domizio Durini, *Harald Szeemann: il pensatore selvaggio*, cit., p. 101.



L'apparato teorico che supporta il lavoro di Szeemann non sorge dal nulla, ma da una reinterpretazione personale del pensiero di studiosi che già negli anni universitari il curatore ha avuto modo di apprezzare. Il concetto di intensità è di esplicita derivazione warburghiana. Il curatore svizzero è affascinato dalla ricerca di Warburg delle *Pathosformeln*, le "formule patetiche" che sopravvivono nei secoli grazie all'intensità rappresentativa che veicolano, viaggiando attraverso i secoli dall'antichità al Rinascimento. Szeemann talvolta recupera l'espressione esplicitamente, per esempio in riferimento alla mostra sull'opera d'arte totale, quando parla del bisogno di analizzare la *Pathosgeschichte* (storia del pathos) degli ultimi 200 anni per fare emergere le formule patetiche che caratterizzano la storia della *Gesamtkunstwerk*. È attratto dall'idea di formule atemporalmente che possano riscrivere l'ordinaria linea evuzionistica con cui si studia l'arte per studiare il movimento ritmico e pulsante della *Lebensenergie* (altra formulazione warburghiana) delle immagini, l'energia vitale in grado di rimanere latente e riemergere con intermittenza.

Didi-Huberman parla dello studio di Warburg come di una ricerca dei «movements and temporalities of the image-as-symptom [l'image-symptome]: occurrences of survival and critical points in the cycles of the contemps»<sup>314</sup>. Immagini sintomatiche, sopravvivenza del pathos: dall'eredità warburghiana Szeemann recupera l'attenzione agli aspetti psicologici e antropologici che determinano l'originarsi e lo svilupparsi delle arti visive. Si appropria degli strumenti teorici dello storico dell'arte di Warburg, ma non per condurre a sua volta ricerche storico-artistiche. Se Warburg prosegue con l'ideazione di un *Dynamogramm*, per tracciare la vita delle immagini, della loro *Lebensenergie*<sup>315</sup>, Szeemann vuole fare emergere nelle proprie mostre la carica emotiva delle opere d'arte, dimostrando come immagini di origini temporali e geografiche anche molto distanti, possano avvicinarsi perché ricettive di una stessa energia primordiale. I due condividono inoltre un approccio interdisciplinare, e un interessamento a un'arte potenzialmente popolare e naïve (come gli Ex voto).

Nella formulazione szeemanniana accanto a *Intensive* compare un secondo termine: *Intentionen*. Non è un sostantivo casuale, e il curatore svizzero potrebbe essersi ispirato a Panofsky nel suo utilizzo. In *Meanings in the Visual Arts* lo storico dell'arte scrive:

The objects of art history, then, can only be characterized in a terminology which is as re-constructive as the experience of the art historian is re-creative: it must

---

<sup>314</sup> «Movimenti e temporalità dell'immagine-sintomo: occorrenze di sopravvivenza e punti critici nei cicli di contempo». G. Didi-Huberman, *The surviving image*, tr. ing. di Harvey L. Mendelsohn, Pennsylvania State University Press, Philadelphia 2017, p. 108.

<sup>315</sup> Ivi, p. 92.

describe the stylistic peculiarities, neither as measurable or otherwise determinable data, nor as stimuli of subjective reactions, but as that which bears witness to artistic "intentions". Now "intentions" can only be formulated in terms of alternatives: a situation has to be supposed in which the maker of the work had more than one possibility of procedure, that is to say, in which he found himself confronted with a problem of choice between various modes of emphasis.<sup>316</sup>

*Intensive Intentionen* è una delle tante formule che dimostrano la consapevolezza teorica di Szeemann, in questo caso in un incrocio fra le riflessioni di Warburg e una terminologia panofskiana.

Nello studiare i meccanismi originari dell'arte, Szeemann non è lontano dalla mentalità di Marcel Broodthaers. Nel capitolo a lui dedicato si è visto come l'artista belga si possa definire warburghiano, per come, per esempio, armonizzi il pensiero figurativo a quello discorsivo, crei atlanti di immagini, o si avvicini nel suo lavoro all'idea di memoria di Warburg. Szeemann e Broodthaers svolgono professioni diverse, ma usano per esse simili strumenti teorici. Osservano il mondo delle immagini con lo stesso interesse, con gli stessi occhi. Ne studiano le funzioni, le declinazioni e i ruoli che assumono nella società che vivono. Rincorrono i miti e la loro capacità di impadronirsi, di sopravvivere e di adattarsi. E mettono in discussione il modo di guardare all'arte acquisito e socialmente accettato.

### **Capitolo III. Gli anni '70**

#### **1. Grossvater: Ein Pionier wie wir (Berna, 16 febbraio - 20 aprile 1974)**

*Documenta 5* rappresenta per Szeemann la definitiva consacrazione come curatore a livello internazionale. Dopo un'esperienza del genere, e con alle spalle un curriculum già florido che lo ha visto girare per l'Europa e alla direzione di un'importante istituzione museale, potrebbe aspirare al raggiungimento delle più alte cariche nel mondo professionale dell'arte. Fra le numerose offerte che riceve c'è il posto di direttore alla Kunsthalle di Basilea. Ma Szeemann ritiene conclusa la propria carriera all'interno delle istituzioni, e con la fondazione del *Museum der Obsessionen* prosegue il proprio percorso di emancipazione e autodeterminazione.

---

<sup>316</sup> «Gli oggetti della storia dell'arte, quindi, possono essere caratterizzati solo secondo una terminologia che è tanto ricostruttiva quanto l'esperienza dello storico dell'arte è ricreativa: deve descrivere le peculiarità stilistiche, che non sono fattori misurabili né determinabili, non come stimoli di reazioni soggettive, ma come ciò che porta testimonianza di "intenzioni" artistiche. Ora le "intenzioni" possono essere formulate in termini di alternative: bisogna supporre una situazione dove l'autore dell'opera ha più di una possibilità nell'operare, il che significa che si è dovuto confrontare con un problema di scelta fra varie modalità di enfasi.». E. Panofsky, *Meaning in the visual arts*, Anchor Books edition, New York 1955, p. 20.

Nonostante l'elaborazione teorica faccia presupporre una volontà da parte sua di realizzare progetti concettualmente molto elaborati, dopo Kassel sente il bisogno di ripartire da una dimensione più intima, privata. È in questo modo che nasce l'idea di *Grossvater: Ein Pionier wie wir*. Szeemann racconta che l'ispirazione per una mostra su suo nonno gli è venuta visitando i piccoli musei del New Mexico che raccontano la storia dei primi pionieri del Far West americano attraverso i loro utensili e vecchie fotografie. Il nonno Etienne è morto nel 1971 all'età di 98 anni. Parrucchiere di professione, e piccolo collezionista di *curiosités*, Szeemann decide di dedicare una mostra alla sua figura. L'esibizione si svilupperà come una ricostruzione della vita del nonno attraverso i suoi possedimenti, negli ambienti del suo appartamento di Berna, affittato per l'occasione al gallerista Tony Gerber (diventando così a tutti gli effetti uno spazio espositivo) che in seguito si sarebbe trasferito lì.

Dal titolo della mostra si evince il suo doppio soggetto: il nonno, e sé stesso, "wie wir", con un noi in plurale maiestatis. Con *Grossvater* Szeemann vuole esplorare il medium della mostra temporanea, testarne i limiti, vedere come essa possa caratterizzarsi con un approccio soggettivo (il coinvolgimento personale è uno dei punti fondativi dell'esperimento). Crea una mostra sperimentale, alla cui organizzazione lavora più di quattro mesi: un lasso temporale non indifferente per quella che è la prima materializzazione del *Museum der Obsessionen*. *Grossvater* è un racconto, e il tentativo di capire come una mostra possa farsi narrazione e sostituirsi a una biografia scritta. Ed è capace effettivamente di coinvolgere il visitatore nella storia del parrucchiere Etienne: un uomo dalla vita sicuramente interessante, ma non più di tanti altri uomini con esperienze di migrazione e passioni inseguite per una vita intera. Dopo le critiche ricevute a Kassel, Szeemann vuole rivendicare la propria posizione e la propria identità professionale. «I am not a curator, I am an author» diventa uno dei suoi nuovi motti. Una formulazione che ricorda l'affermazione di Broodthaers «Seit Duchamp ist der Künstler Autor einer Definition» che appare nel catalogo della mostra *Section des Figures* di Düsseldorf. Il curatore-narratore, così come l'artista-curatore, attraverso il proprio lavoro si fa autore, di una storia o di un nuovo modello espositivo.

Il catalogo di *Grossvater* racconta la genesi della mostra e alcune indicazioni per la visita. Szeemann racconta che durante una vacanza all'Untersee, sul lago di Costanza, stava leggendo la rivista *Schweitzer Spiegel*, che per un improvviso orgoglio nazionalista aveva cominciato a pubblicare le storie di ordinari cittadini svizzeri che attraverso i loro diari raccontavano le difficoltà del periodo bellico. Invia allora le memorie del nonno, "seine Wanderjahre", che vengono pubblicate per il suo novantacinquesimo compleanno. È allora che comincia ad accarezzare l'idea di raccontare in una mostra la storia di quest'uomo «klein wie Napoleon,

korrekt, charmant, störrisch und eigensinnig in einem»<sup>317</sup>. Nato il 1873 a Diosd, in Ungheria, e morto a Berna nel 1971 (la moglie Leontine nasce a Vienna invece nel 1881 e muore pochi mesi dopo il marito), con le sue peregrinazioni *durch die Welt*, per il mondo, è alle origini delle radici internazionali di Szeemann. Che non lo descrive come un ottimo imprenditore: *Haarkünstler* di successo e innovatore nel suo genere, alquanto incapace negli investimenti finanziari. Un carattere molto riservato, a Berna trova la propria residenza ideale («Dieser Stadt gehörte seine ganze Zuneigung seit er 1897 hier Station gemacht hatte»<sup>318</sup>), dopo essere passato da Ungheria, Romania, Grecia, Turchia, Austria, Germania, Francia e Inghilterra. Proprio a Londra avrebbe finalmente la possibilità di stabilirsi, ma l'istinto lo porta altrove: la Svizzera è il suo *American dream*, il suo eden («Er hat den Traum des "armen ungarischen Knaben der die Schweiz überalles Liebt" Realität werden lassen»<sup>319</sup>), gli svizzeri i suoi perfetti compatrioti. Etienne è uno stakanovista, la cui arte - termine utilizzato da Szeemann - di coiffeur definisce la vita («Dieser Kunst gehörte sein Leben. Ihr hat er alles untergeordnet»). Ma il nipote lo descrive anche come un discreto collezionista, appassionato di francobolli, incisioni, stemmi, numismatica. Quando muore nel 1971 lascia nella propria casa i simboli del tempo passato, le tracce di un secolo di vita vissuta. Szeemann scrive nel catalogo: «Seit Jahren fand ich diese Wohnung Ausstellenswert, als Visualisierung einer Geschichte, Zeugnis für einen Lebensstil, als Illustration der Erkenntnis, dass es im Leben eines jeden Menschen einen Punkt gibt, wo jedes Zeichen selbstverständlich wird – und der Häufung der Zeichen und dem Gegenstand steht dann nichts mehr im Wege»<sup>320</sup>. Alla vita e alla carriera di un uomo che non fa l'artista, applica gli stessi concetti teorici con cui ha analizzato l'arte fino ad allora, a indicare implicitamente come Etienne Szeemann abbia costruito un proprio universo personale, una propria mitologia individuale (per cui parla di un *Häufung der Zeichen*, un accumulo di segni) che il suo lavoro sia definibile come intenzione intensa.

La moglie rappresenta l'altra parte fondamentale della sua vita («er war ihr Leben, und sie war seines»), per un matrimonio durato 69 anni. Entrambi molto legati al nipote, Szeemann descrive il nonno come *der Doyen der Vernissagen* (il decano dei vernissages), sempre presente alle inaugurazioni delle sue mostre alla Kunsthalle. E conclude l'introduzione al catalogo con un'affermazione programmatica, dichiarando di essere sempre stato affascinato, nelle visite ai

---

<sup>317</sup> «Piccolo come Napoleone, corretto, affascinante, testardo e ostinato allo stesso tempo». T. Bezzola, *Harald Szeemann: with by through because towards despite*, cit., p. 385.

<sup>318</sup> «Questa città ebbe tutto il suo affetto da quando si stabilì qui nel 1897». Ivi, p. 386.

<sup>319</sup> «Ha realizzato il sogno del "povero ragazzo ungherese che ama incondizionatamente la Svizzera"». Ibidem.

<sup>320</sup> «Per anni ho trovato questo appartamento degno di una mostra, come visualizzazione di una storia, testimonianza di uno stile di vita, come illustrazione della concezione per cui nella vita di ogni uomo c'è un punto dove ogni segno diventa scontato - e non si frappone più nulla all'accumulo di segni e al soggetto». Ivi, p. 387.

memoriali e nel lavoro curatoriale, da come una vita possa essere ricostruita a partire da semplici oggetti («wie man aus Objekten wieder (künstlich) Leben machen kann»).

Come si è visto, Szeemann impiega mesi di lavoro per configurare e allestire la mostra, che alla fine viene divisa in tre sezioni. La prima parte presenta l'albero genealogico della famiglia, con documenti di vario tipo esposti fra l'ingresso, il bagno e il corridoio. Le origini austro-ungariche di Etienne, i suoi anni spesi a viaggiare e a fare esperienze lavorative in giro per l'Europa, l'*Arbeit Buch* (il suo registro professionale). In ingresso si trova anche una piccola opera realizzata da Etienne: un quadretto con una croce bianca su fondo rosso realizzato con i capelli delle sue clienti per festeggiare l'ottenimento della cittadinanza svizzera<sup>321</sup>. Per rappresentare gli investimenti falliti del nonno, Szeemann copre parte del muro in corridoio con i certificati delle azioni comprate e con la collezione di *Notgeld* (il denaro stampato in occasioni di emergenza dallo stato). Mariana Telxeira commenta l'operazione nei seguenti termini: «the curator took advantage of the aesthetic potential of those shares and simultaneously explored the impact of displaying a large amount of money that no longer had any exchange value»<sup>322</sup>. Questo piccolo dettaglio indica la doppia funzione della mostra: raccontare la vita del nonno, e sfruttare l'occasione per esplorare le capacità narrative di un'esposizione. A confermare questa doppia presenza nell'appartamento, delle tracce di vita vissuta e della mano del curatore, una raccolta di dichiarazioni raccolte fra le quattro generazioni della famiglia, dove spicca quella del fratello di Harald Szeemann: «I believe my grandfather would have taken great pleasure in this exhibition, but I doubt he would have shown all this material»<sup>323</sup>.

La seconda sezione della mostra documenta l'interesse di Szeemann per l'arte dell'*environment*. Ricostruisce la camera da letto, con il mobilio dei nonni e altri oggetti a raccontare i loro interessi e il loro stile di vita (*Lebensstil*). Si ottiene così una «simulation of life»<sup>324</sup>, tanto che Szeemann racconta che le clienti del nonno in visita si aspettavano di vederlo comparire da un momento all'altro. Tutto ciò riflette l'ideale di “lavoratore atmosferico” che da sempre contraddistingue Szeemann. Da questa stanza si accede al terzo ambiente, più piccolo, che corrisponde alla terza sezione della mostra, rinominata "Sein Beitrag zum Triumph der Schönheit" (il suo contributo al trionfo della bellezza). Un titolo petrarchesco e programmatico. La stanza è decorata con estratti di riviste di moda degli anni '20 e '30 e altre pagine da antichi

---

<sup>321</sup> A. Stazzone, *Harald Szeemann: l'arte di creare mostre*, cit., p. 42.

<sup>322</sup> «Il curatore sfrutta il potenziale estetico di queste azioni e simultaneamente esplora l'impatto della disposizione di una grande somma di denaro che non ha più alcun valore». M.R. Teixeira, "Grandfather exhibition - a sort of manifesto", in *Harald Szeemann: Museum of Obsessions*, cit., pp. 111-125, qui p. 115.

<sup>323</sup> «Credo che mio nonno avrebbe apprezzato molto la mostra, ma dubito che avrebbe mostrato tutto questo materiale». *Ibidem*.

<sup>324</sup> Ivi, p. 117.

manuali per parrucchieri. È presente un manichino con un'acconciatura vintage, e un angolo è riservato alle ricerche e alle invenzioni di Etienne – fra le altre cose una macchina per la permanente.

La mostra riesce a trasmettere il *côté humain* del nonno, ma si rivela molto ambigua nel suo complesso. Szeemann tratta gli ambienti come *environnements*, quasi a sfidare chi lo accusa di voler fare l'artista. Ma il titolo suggerisce anche il modo in cui il suo lavoro andrebbe interpretato: *ein Pionier wie wir*. Spavaldamente si presenta come un pioniere, ma nel campo curatoriale, non artistico. Ha sempre rifiutato l'etichetta di artista, e riconosciuto come la sua professione dipenda intrinsecamente dal lavoro di qualcun altro, gli artisti, che non può mai mancare. Con *Grossvater* però realizza un'operazione al limite, che fa esordire in maniera assolutamente originale il *Museum der Obsessionen*. Partendo da una dimensione intima, domestica: analogamente a quanto Marcel Broodthaers fa con il suo *Musée d'Art Moderne*, la cui prima *Section* ha luogo nella sua abitazione di Bruxelles. La consacrazione parte per entrambi dalle mura di casa, a dimostrazione di come i percorsi intrapresi dai due, nonostante le ovvie differenze, abbiano più di un punto di contatto e una comune sensibilità.



*Grossvater – Ein Pionier wie wir*



## 2. Junggesellenmaschinen / Les machines célibataires

Negli anni '70 Szeemann si dedica all'ideazione di un trittico di mostre, teso a visualizzare alcuni dei miti fondativi della cultura del XX secolo. È uno dei progetti più ambiziosi della carriera del curatore, per investimento personale nella sua realizzazione e per complessità teorica: Szeemann ancora una volta veste i panni dell'antropologo delle immagini studiando il ruolo dell'arte nella società umana sotto molteplici aspetti. La prima parte del trittico è la mostra *Junggesellenmaschinen / Les machines célibataires*, che inaugura alla Kunsthalle di Berna il 5 luglio 1975.

Szeemann racconta di aver accarezzato l'idea di fare una mostra sulle macchine già negli anni '60: «Je me souviens d'avoir parlé avec Pontus Hultén, en 1967, dans l'ascenseur du Chelsea Hotel à New York, de l'idée de faire une exposition sur la machine»<sup>325</sup>. In quel momento *Science-Fiction* è appena stata montata, ma sarà Pontus Hultén a installare per primo una mostra sul tema: *The machine as seen at the end of the mechanical age*.

La mostra di Hultén consiste in una raccolta di creazioni di artisti occidentali che nei secoli si sono confrontati sul tema delle macchine, la cui era, si presuppone, in quel momento storico sta giungendo al culmine («mechanical machine - which can most easily be defined as an imitation of our muscles - is losing its dominating position among the tools of mankind; while electronic and chemical devices - which imitate the processes of the brain and the nervous system - are becoming increasingly important»<sup>326</sup> scrive Hultén nel catalogo della mostra). In *The Machine* sono esposti artisti che dimostrano un particolare interesse per la tecnologia e che hanno gli occhi aperti sul futuro che si prospetta per l'umanità.

Hultén vuole sottolineare l'importanza che gli artisti hanno svolto in passato, e che svolgeranno nel mondo che verrà, grazie alla loro capacità di ampliare gli orizzonti della fantasia umana: «In planning for such a world, and in helping to bring it into being, artists are more important than politicians, and even than technicians»<sup>327</sup>. Dai progetti di Leonardo da Vinci alle macchine di Kristofer Polhem, dai disegni di Robert Seymour a quelli di William Read, fino ai sogni dei Futuristi italiani e russi, all'arte cinetica di Tinguely e agli esperimenti di Nam June Paik, *The*

---

<sup>325</sup> «Mi ricordo di aver parlato con Pontus Hultén, nel 1967, nell'ascensore del Chelsea Hotel a New York, dell'idea di fare una mostra sulle macchine». N. Heinich, *Harald Szeemann: un cas singulier – entretien*, cit., p. 44.

<sup>326</sup> «La macchina – che si può facilmente definire come un'imitazione dei nostri muscoli – sta perdendo la sua posizione di dominio fra gli strumenti dell'umanità; mentre i supporti elettronici e chimici – che imitano i processi del cervello e del sistema nervoso – stanno diventando sempre più importanti». P. Hultén, *The Machine: as seen at the end of mechanical age*, MoMA Publisher, New York 1968, p. 3.

<sup>327</sup> «Nella pianificazione di questo mondo, e nel contribuire al suo avvenimento, gli artisti sono più importanti dei politici, e perfino dei tecnici». Ivi, p. 5.

*Machine* si concentra sui sogni tecnologici degli artisti e sul loro ruolo nella storia del progresso. La mostra di Szeemann nasce da un'altra prospettiva sulla tematica. *Junggesellenmaschinen* celebra soprattutto il sogno che ha attraversato i secoli di una macchina autonoma e autosufficiente, con cui l'uomo possa interagire (anche fisicamente), che si riveli complementare o sostitutiva in alcuni aspetti pratici della sua esistenza. Ma la mostra è prima di tutto un inaudito esperimento di indipendenza e autofinanziamento.

Inizialmente Szeemann ottiene il sostegno finanziario dalla compagnia di assicurazioni di Amburgo Deutscher Ring. Quando questa riconsidera l'investimento, il curatore comincia a girare per l'Europa ricercando l'appoggio di più istituzioni possibili, per riuscire a finanziare il progetto ottenendo un aiuto economico dai musei che ospiteranno la mostra. Pietro Rigolo cita una lettera che chiarisce quanto successo in seguito: «Caro Arturo, grazie della tua lettera. Quest'inverno era terribile, perché i soldi per "Le macchine celibi" sono stati ritirati dalla ditta d'assicurazioni tedesca. Hanno detto che era un tema di rifiuto e sovversione. Merda! Allora ho cominciato da Venezia a Parigi, da Milano alla Svezia di cercare un meceno [sic]. Invano. Allora ho messo tutto che ho [sic] in una banca svizzera e ho ricevuto un credito all'8% e adesso la facciamo. [...] Sono diventato impresario adesso»<sup>328</sup>.

L'audacia ripaga, la mostra viene realizzata e viaggia per più istituzioni europee. Ma mai come prima (e come mai in seguito) Szeemann si misura con i limiti della propria autonomia istituzionale e con le difficoltà economiche che ne possono conseguire. Mentre nel 1975 Szeemann prepara la mostra scrive una lettera a Marcel Broodthaers, volendosi confrontare con qualcuno che ha fatto dell'indipendenza un timbro della propria arte<sup>329</sup>. Nel momento di massima arditezza del proprio lavoro decide di rivolgersi all'artista belga, non solo per comunicargli la nascita del *Museum der Obsessionen*, ma per chiedergli un'opinione personale e un parere sulla prima manifestazione a cui sta lavorando, dimostrando la stima che prova nei suoi confronti.

Il trittico, che non si realizzerà secondo la sua configurazione iniziale, avrebbe dovuto ragionare su come l'attività artistica parta dal singolo prima di coinvolgere il resto della società (Rigolo scrive: «in una visione che per progressivi cerchi concentrici sembra amplificare la forza dell'arte, che dalla mente del suo ideatore coinvolge/si rivolge all'umanità intera»<sup>330</sup>). L'arte

---

<sup>328</sup> P. Rigolo, *La mamma: una mostra di Harald Szeemann mai realizzata*, Johan & Levi editore, Monza 2014, p. 37.

<sup>329</sup> Scrive fra le altre cose: «Cher M.B., il y a un long moment que je voulais t'écrire au sujet de ce que j'appelle le Musée des Obsessions et dont une première action de fiction va être - avec l'accent sur les obsessions réfléchies - montrée bientôt sous le titre "Les machines célibataires". [...] J'aimerais bien savoir comme toi tu vois ces choses: machine - célibataire - musée».

<sup>330</sup> P. Rigolo, *La mamma: una mostra di Harald Szeemann mai realizzata*, cit., p. 10.



studiata come costante antropologica è accompagnata da una riflessione sui rapporti umani, come altrettanto importante pilastro fondativo dell'umanità. Dal celibato si passa a una valutazione sul concetto di maternità e infine di paternità.

Il punto di partenza è quindi il singolo individuo, celibe, che si confronta con la propria creatività e le opportunità che da essa nascono. Il titolo della mostra *Les machines célibataires* deriva dall'omonimo scritto di Michel Carrouges, che a sua volta si ispira al *Grand Verre* di Duchamp (*la mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1915-1923), la cui parte inferiore è rinominata dall'artista proprio "Machine célibataire". Secondo lo scrittore francese, la macchina celibataria è composta da due parti, esemplificate perfettamente nell'opera di Duchamp: quella superiore, riservata alla sposa, oggetto del desiderio dei celibi, respinti dall'amata, destinati a non soddisfare la propria passione, che si trovano nella parte inferiore. Nell'insieme, le due sezioni creano un circuito chiuso, l'unione fra una parte meccanica (rappresentata dalla macinatrice di cioccolato) e una organica, un sistema meccanico dal moto perpetuo.

Una seconda interpretazione decisiva delle *machines célibataires* si trova in *L'anti-Edipo - Capitalismo e schizofrenia* di Deleuze e Guattari, citato nel catalogo della mostra. I due filosofi citano Carrouges e la sua interpretazione, e scrivono riguardo alla macchina celibataria:

C'è un consumo attuale della nuova macchina, un piacere che si può qualificare d'autoerotico o piuttosto d'automatico in cui si celebrano le nozze d'una nuova alleanza, nuova nascita, estasi sfolgorante, come se l'erotismo macchinale liberasse altre potenze illimitate. [...]. Insomma, l'opposizione delle forze d'attrazione e di repulsione produce una serie aperta d'elementi intensivi, tutti positivi, che non esprimono mai l'equilibrio finale di un sistema, ma un numero illimitato di stati stazionari metastabili attraverso cui passa un soggetto<sup>331</sup>.

Il *Grand Verre* era presente anche nella mostra *The Machine* di Pontus Hultén. Proprio dalla diversa interpretazione che viene data nelle due occasioni all'opera emerge il differente approccio al tema della macchina. Il curatore del Moderna Museet si interessa alla creazione di Duchamp per il trattamento delle relazioni umane attraverso il linguaggio di un manuale di istruzioni<sup>332</sup>. Szeemann, guidato dall'interpretazione critica di Carrouges, Deleuze e Guattari, ne coglie gli aspetti simbolici: il sogno del moto perpetuo, l'erotismo della macchina e come l'autoerotismo di derivazione organica e meccanica possa supplire all'appagamento di un desiderio carnale insoddisfatto.

---

<sup>331</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo - Capitalismo e schizofrenia*, tr. it. di A. Fontana, Einaudi, Torino 1972, p. 20.

<sup>332</sup> P. Hultén, *The Machine: as seen at the end of mechanical age*, cit., p. 80.

Nell'introduzione al catalogo della mostra Szeemann scrive che fra il 1850 e il 1925 circa una serie d'artisti, in primo luogo scrittori, hanno rappresentato il funzionamento della storia, del rapporto fra i sessi, della relazione a un'istanza superiore, o nel caso di Freud la psiche, in termini meccanici. Riconosce a Carrouges il merito di aver evidenziato il mito della *machine célibataire*, e scrive (nella versione francese del catalogo, redatta quando la mostra viaggia a Parigi): «L'exposition cherche à visualiser ce mythe. La transcendance, l'horreur, l'anthropomorphie de la machine, l'ironie, l'autisme, la spéculation, la capacité visionnaire sont, parfois plus, parfois moins sublimés, les thèmes généraux de l'exposition»<sup>333</sup>. Nel catalogo è presente anche un avviso ai visitatori, che ricorda come la mostra sia stata concepita e realizzata da Szeemann, e come essa si integri nel contesto più generale del *Museum der Obsessionen*, dando esempi sia di ossessioni vissute (o primarie) e riflesse (o secondarie).

Nella versione parigina la mostra comprende dodici sale. È introdotta da un piccolo ambiente dedicato a Leonardo da Vinci (ricalcando il modello di Hultén). Pur senza costruire delle effettive *machines célibataires*, Leonardo è presentato come il primo celibe che si dedica a un'appagante costruzione di macchine che riflettono il *comportement célibataire*: l'autodifesa (il carro armato), l'appropriazione delle dimensioni (gli esperimenti con le bilance) e l'utopia (l'elicottero).

La prima sala propone alcuni pannelli esplicativi. Sono spiegati i possibili rapporti del celibe con la creazione, di cui le *machines célibataires* non sono che un caso particolare: per esempio la creazione "spontanea" (*Immacolata Concezione* di Vasari) o l'assenza di creazione per rifiuto della procreazione (*ex-voto*). E il rapporto fra l'uomo e la macchina: il tema dell'antropomorfismo delle macchine, esemplificato da *Metropolis*, o il tentativo di creare la vita senza amplesso a partire dalla materia morta (il mito di Frankenstein, mostro che crea problemi proprio quando vuole abbandonare il suo stato di celibe). Il primo artista a comparire è Munch, *cet autre célibataire*, che in quadri come *Madonna* o *Amore e dolore (Vampiro)* prefigura il ruolo assunto dalla donna, persecutrice dell'uomo, in molte *machines célibataires*. È presente anche *l'Angelo sterminatore* di Meret Oppenheim, che protesta vistosamente con Szeemann, giudicando strumentale l'uso della sua opera per una sezione (quella dedicata alla *femme fatale*) che corrisponde «a una fantasia maschile, una proiezione dell'uomo sulla donna»<sup>334</sup>.

---

<sup>333</sup> «L'esposizione cerca di visualizzare questo mito. La trascendenza, l'orrore, l'antropomorfia della macchina, l'ironia, l'autismo, la speculazione, la capacità visionaria sono, a volte più, a volte meno sublimati, i temi generali dell'esposizione». J. Clair, H. Szeemann, *Les machines célibataires*, Union Centrale des Arts Décoratifs, Parigi, p. 4.

<sup>334</sup> P. Rigolo, *La mamma: una mostra di Harald Szeemann mai realizzata*, cit., p. 17.

Nella terza sala si trovano le opere di Duchamp: *Roue de bicyclette*, *LH00Q*, il *Grand Verre* e i lavori che ne anticipano l'iconografia (*Neuf moules malic*, i *Témoins oculistes*, etc.). Di fianco a esse, le creazioni di uno scultore coetaneo dell'artista francese, lo svizzero Anton Müller, le cui macchine hanno la particolarità di intervenire «dans la vie de leur auteur comme une nécessité à ce point impérieuse que ce n'est plus lui qui vit ses machines, mais ses machines qui lui permettent de vivre. Le vécu et la machine sont ainsi littéralement imbriqués»<sup>335</sup>.

La quarta sala espone opere di Baruchello e di Armand Schulthess, e la documentazione della performance introduttiva alla mostra realizzata da James Lee Byars (fig. 49) a Venezia nel settembre del 1975 (*The Holy Ghost: Opening of the Celibatarian Machine*), quando in una gremita piazza San Marco fa reggere ai partecipanti un enorme sagoma umana bianca. Nella sala successiva si proiettano film e progetti di videoarte: da *L'Invenzione di Morel* di Emidio Greco a *Anémic Cinéma* di Duchamp, da *Le Ballet mécanique* de Léger a *Metropolis* di Lang.



fig. 49

Nel sesto e nel settimo ambiente della mostra si trovano le ricostruzioni di alcune grandi machines célibataires appartenenti all'universo letterario. Jacques Carelman, autore del celebre volume di illustrazioni *Catalogue d'objets introuvables*, si occupa della ricostruzione della macchina le *Diamant et la Hie (Demoiselle)*, descritto nel romanzo *Locus Solus* da Roussel, e soprattutto della *Macchina-per-ispirare-l'amore* (fig. 50) che appare nel *Supermaschio* di Alfred Jarry. Il romanzo satirico ruota intorno alla figura di André Marcueil, superuomo in grado di battere ogni record mondiale di prestazione sessuale. Il padre di Ellen, amante non ricambiata di André (che descrive come una macchina, non un uomo) convince l'amico ingegnere Arthur Gough (e all'altro collega scienziato, il Dr. Barthybius) a costruire «la più

---

<sup>335</sup> «Nella vita del loro autore come una necessità talmente imperiosa che non è più lui che vive le sue macchine, ma le sue macchine che gli permettono di vivere. Il vissuto e la macchina sono a tal punto intrecciati». J. Clair, H. Szeemann, *Les machines célibataires*, cit., p. 8.

insolita macchina dei tempi moderni»<sup>336</sup>: la Macchina-per-ispirare-l'amore, per costringere André ad amare (non solo carnalmente) Ellen. Gliela applicano con l'inganno, creando un'imprevista simbiosi fra uomo e macchina<sup>337</sup> («Ma quest'uomo è il primo uomo dell'avvenire...») – che Carelman riproduce nella sua opera - la cui potenza porterà André a una dolorosa morte «attorcigliato intorno alle sbarre, o le sbarre intorno al suo corpo»<sup>338</sup>.

Un'altra macchina ricostruita è quella menzionata da Kafka in *Nella prigione penale* (1914, fig. 51). Il catalogo sottolinea un aspetto interessante di quest'opera: «elle a été construites par W. Huck et peintes par P. Gysin, sur les indications de H. Szeemann»<sup>339</sup>, a evidenziare l'atteggiamento mecenatico assunto dal curatore. Nel racconto lo scrittore boemo descrive una macchina per l'esecuzione di condannati - in questo caso un soldato accusato di insubordinazione e oltraggio al superiore - che uccide lentamente la propria vittima (in circa dodici ore). «Coll'andar del tempo si sono venute creando per ognuna di queste parti delle denominazioni, per così dire popolari. La parte inferiore si chiama letto, quella superiore il disegnatore e quella di mezzo, oscillante, l'erpice»<sup>340</sup>: il condannato è imprigionato in una trappola mortale, che nella mostra è esposta come altro esempio di relazione fatale fra uomo e macchina.

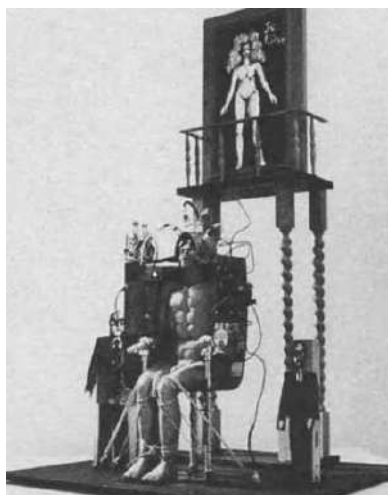


fig. 50



fig. 51

<sup>336</sup> A. Jarry, *Il Supermaschio*, tr. it. G. Agamben, Bompiani, Milano 2012, p. 56.

<sup>337</sup> «La macchina funzionava dunque secondo le previsioni e i calcoli dei suoi costruttori: ma avvenne un fenomeno indescrivibile, che avrebbe dovuto, tuttavia, trovare il suo posto nelle equazioni del progetto. Tutti sanno che, quando due macchine elettrodinamiche entrano in contatto, è quella di potenziale più elevato che carica l'altra. In quel circuito antifisico che univa il sistema nervoso del Supermaschio e gli undicimila volts della dinamo che non erano più forse elettricità, né il chimico, né il dottore, né l'ingegnere poterono negare l'evidenza: era l'uomo a influenzare la Macchina-per-ispirare-l'amore. Dunque, com'era matematicamente prevedibile, se era vero che la macchina produceva amore, LA MACCHINA S'INNAMORÒ DELL'UOMO». Ivi, p. 59.

<sup>338</sup> Ivi, p. 71.

<sup>339</sup> «Essa è stata costruita da W. Huck e dipinta da P. Gysin, sulle indicazioni di H. Szeemann». J. Clair, H. Szeemann, *Les machines célibataires*, cit., p. 10.

<sup>340</sup> F. Kafka, *Racconti*, tr. it. E. Pocar, Mondadori, Milano 1970, p. 287.

L'ottava sala espone una rassegna di artisti del ventesimo secolo che esplorano l'universo delle macchine: Man Ray, Picabia, Ernst, Bellmer fra gli altri, citati nel catalogo secondo la definizione deleuziana di "peintres machiniques". Di Richard Lindner è presente il famoso quadro *Boy with Machine*, descritto da Deleuze e Guattari come «un bambino enorme e turgido, che innesta, che fa funzionare una delle sue macchinette desideranti su una grossa macchina sociale tecnica»<sup>341</sup>.

Il culmine della relazione fra uomo e macchina si raggiunge nella nona e nella decima sala, dove sono esposti congegni che si attivano solo con la partecipazione fisica di un corpo. Le *machine à faire de l'art*, sia estratte dalla letteratura (Jonathan Swift che a Laputa, isola degli scienziati pazzi nei *Viaggi di Gulliver*, immagina una macchina che compone poesie, Alfred Jarry o Raymond Roussel, che descrivono macchine per dipingere), sia dal mondo delle arti visive, come il *Cyclograveur* di Jean Tinguely (fig. 52), una sorta di bicicletta che una volta azionata disegna su un foglio di carta. E le *machines à faire l'amour*, con i sextoys descritti nella letteratura erotica (in *Emmanuelle*) o al cinema (nel film *Barbarella*), e quelli immaginati da artisti come Robert Müller, con la sua *Veuve du coureur* (la vedova del ciclista, un possibile gioco di parole, dal momento che "veuve poignet" in francese indica la pratica onanistica, fig. 53). Con queste creazioni il godimento solitario del celibe, un piacere narcisistico e autoerotico, si sostituisce alla funzione procreatrice della coppia, in un'attrazione che nel corso della mostra si è dimostrata spesso fatale.



fig.52



fig. 53

Nell'ultima sala della mostra sono esposti i disegni di Emma Kunz, artista e guaritrice svizzera. La presenza della sensitiva non è casuale: i medium sono spesso celibi, perché la loro energia sessuale repressa ne deve accrescere i poteri, e la loro attività è affine a quella delle machines

<sup>341</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo - Capitalismo e schizofrenia*, cit., p. 9.

célibataires, dato che segue una forza che dà direttive “dall’alto”. La femminilità di Emma Kunz serve anche a introdurre la seconda parte del trittico di Szeemann, la mostra *La Mamma*, che rimarrà tuttavia irrealizzata.

### 3. *La Mamma* – una mostra irrealizzata

La seconda parte del trittico avrebbe dovuto essere la mostra *La Mamma*, pianificata nel dettaglio ma rimasta irrealizzata per un cambiamento di idea da parte di Szeemann. Pietro Rigolo nel volume *La Mamma, una mostra di Harald Szeemann mai realizzata* si occupa della ricostruzione dei suoi piani, mostrando l’interesse e l’importanza che il progetto rivestiva nella mente del curatore.

L’elemento femminile irrompe già in *Les machines célibataires*: nell’ultima sala, con i disegni di Emma Kunz, ma in primo luogo con la presenza di Meret Oppenheim. L’artista svizzera lotta tutta la vita, in un gioco spesso ambivalente, contro l’etichetta di musa del surrealismo. Recupera i temi iconografici dei colleghi uomini e li reinterpreta secondo la propria psicologia e la propria condizione femminile, emancipandoli e traducendoli in un nuovo universo personale. Già con Man Ray, in *Érotique Voilée*, gioca con il tema della macchina come accessorio erotico, e sulla «fusione tra corpo e macchina suggerita dall’allestimento fotografico»<sup>342</sup>. In *Vestitevi da orso bianco* (1935), in una composizione fra organico e inorganico, sovverte invece il tema centrale del *Grand Verre*, il denudamento della sposa, e il funzionamento del circuito chiuso della *machine célibataire*. Con tali esperienze alle spalle si capisce l’indisposizione nei confronti della sezione *femme fatale* della mostra di Szeemann.

Il curatore svizzero vorrebbe dedicare una mostra al femminile al tema della maternità come seconda tappa del suo percorso: dopo un "eros autosufficiente e non fecondante"<sup>343</sup> sarebbe intervenuta l’energia delle donne con la loro possibilità di generare la vita. Scrive Rigolo: «La mamma, che realizza la propria libertà attraverso il dono della vita piuttosto che nella creazione artistica, rappresenterebbe un’apertura al mondo che reintegra l’idea di tempo e di morte, differenziandosi dalla figura della macchina celibe che implica [...] un tentativo di abolizione della fine, un bisogno di durata, di immutabilità attraverso l’arte»<sup>344</sup>.

---

<sup>342</sup> G. Comis, G. Di Monte, *Meret Oppenheim: opere in dialogo da Max Ernst a Mona Hatoum*, Skira, Milano 2017, p. 47.

<sup>343</sup> P. Rigolo, *La mamma: una mostra di Harald Szeemann mai realizzata*, cit., p. 19.

<sup>344</sup> Ibidem.

Forse per il contesto storico, con le idee femministe che ormai hanno una forte presa sociale, per cui si sarebbe interpretata come degradante la riduzione della donna a semplice madre, forse per l'intervento di nuovi interessi, la mostra *La Mamma* rimane nello stato di bozza. Ma dagli schemi e dai progetti rimasti, riesumati soprattutto grazie agli studi di Pietro Rigolo, emerge la funzione logica che l'esposizione avrebbe ricoperto nel trittico.

Dalla cartina della mostra pubblicata da Rigolo, *La Mamma Plan für Venedig*, negli spazi che sembrano corrispondere ai Magazzini del Sale (dove nel 1975 arriva *Les machines célibataires*) si evince una ripartizione del progetto in cinque sezioni<sup>345</sup>. Il primo colpo d'occhio rivela una grande assente: l'arte. La mostra si sarebbe configurata come una grande indagine antropologica attraverso testimonianze e documenti storici, interdisciplinare, testimone dell'ambizione teoretica del suo ideatore. Il primo ambiente avrebbe presentato, con uno schema analogo a *Les machines célibataires*, una serie di testi introduttivi alla storia dell'idea di una società paritaria e antipatriarcale in nome della figura paterna. Lo psicoanalista Wilhelm Reich, lo scrittore tedesco Gerhart Hauptmann (di cui Rigolo evidenzia i romanzi *L'Eretico di Soana* e *L'Isola della Grande Madre*), Maksim Gorkij (o il pittore Gorki che pure ha ragionato sul tema del rapporto madre-figlio), ma soprattutto lo storico e antropologo tedesco Johann Jakob Bachofen, autore della colossale opera *Il Matriarcato (Das Mutterrecht, 1861)*.

Nell'introduzione alla mostra il suo scritto avrebbe sicuramente ricoperto, per la complessità dell'elaborazione, un posto rilevante. In esso Bachofen tenta di «ricostruire l'immagine di uno stadio di civiltà [il Matriarcato] soffocato o interamente sorpassato durante i successivi sviluppi del mondo antico»<sup>346</sup>. Come fonti per le sue teorie intreccia storiografia e mitologia, considerata «espressione genuina della norma di vita propria dell'epoca in cui sono le basi dello sviluppo storico del mondo antico, [...], diretta rivelazione storica e dunque fonte storica autentica»<sup>347</sup>: un'idea che deve aver intrigato Szeemann, allora impegnato in una catalogazione barthesiana dei miti fondatori dell'era moderna e delle loro radici storiche. Il curatore svizzero si sarebbe interessato a una descrizione dell'era ginecocratica come «poesia della storia»<sup>348</sup>, tappa

---

<sup>345</sup> Szeemann descrive le sezioni nel seguente modo: «una riguardante la trasformazione del corpo; l'evoluzione del corpo come scultura; un'altra riguardante il parto: l'accettazione del dolore, del tempo, della morte in opposizione al riciclo di energia del circuito chiuso, metafora dell'ossessione di sopravvivenza; una terza relativa al rientro nel circuito dei celibi tramite i sistemi educativi; una quarta dedicata alle donne che rinunciano alla maternità per fare arte o per una religione in rapporto a quelle che creano tramite la maternità; una quinta sezione, infine, avrebbe documentato come si autorappresentano le donne nella contemporaneità». A. Stazzone, *Harald Szeemann: l'arte di creare mostre*, cit., p. 69.

<sup>346</sup> J.J. Bachofen, *Il Matriarcato* (1861), tr. it. di G. Schiavoni, 2 voll., Einaudi, Torino 1988, vol. I, p. 6.

<sup>347</sup> Ivi, p. 9.

<sup>348</sup> Bachofen scrive inoltre: «In obbedienza a tutte le leggi dell'essere fisico, la ginecrazia rivolse lo sguardo specialmente alla terra, collocò le potenze ctonie al di sopra di quelle della luce urania, identificò la forza maschile prevalentemente con le acque telluriche e subordinò il liquido generatore al *gremium matris* e l'oceano alla terra.

obbligata dello sviluppo della società umana, che ne risolve lo sregolato eterismo degli inizi con l'imposizione del diritto materno, poi spodestato dal sistema paterno, proprio dell'Occidente, che ne cancella quasi la memoria. Ma Szeemann potrebbe essere stato attratto anche dal legame che Bachofen traccia fra il matriarcato e il «sentimento della natura»<sup>349</sup>, tema che ritornerà nella successiva mostra *Monte Verità*.

Nella seconda sezione della mostra si registra l'interruzione del circuito chiuso del celibe grazie alla gravidanza e alla nascita, che Szeemann chiama «il raddoppio dell'energia tramite il dono della vita»<sup>350</sup>. La "doppia potenza" può essere però rifiutata dalla donna: nascono così le successive due sezioni, "rinuncia oggi" («info, giurisprudenza, lotta, iniziative», dove sarebbero state affrontate tematiche di attualità), e "rinuncia ieri", una presentazione di esempi storici. Per le "rinunce ieri" sono segnati sulla piantina i nomi di donne vicine alla teosofia, all'esoterismo e alla ricerca spirituale: Helena Blavatsky e Annie Besant, che avrebbero condiviso una sala, e Emma Kunz, che avrebbe avuto un ambiente tutto per sé, come già avvenuto in *Les machines célibataires*.

Szeemann ha modo di approfondire a lungo la figura della guaritrice svizzera morta nel 1963, con ricerche che secondo Rigolo è probabile che sarebbero confluite in un progetto più ambizioso rimasto irrealizzato<sup>351</sup>. Emma Kunz nasce nel 1892 nel villaggio di Brittnau, in Svizzera, paese nel quale resta per quasi tutta la propria vita, da una famiglia povera di tessitori. Già da giovane sente di avere un dono per le guarigioni, talento che coltiva nel tempo, mentre approfondisce discipline come la telepatia e la profezia, e impara l'arte della radiestesia (la divinazione con l'uso del pendolo). Dopo una delusione d'amore che l'ha portata negli Stati Uniti ritorna in Svizzera, dove si lega al pittore e critico d'arte Jacob Friedrich Welti, lavorando come domestica per la sua famiglia e divenendone in seguito compagna. Nel 1938 lascia Welti e ritorna a Brittnau, dove diventa definitivamente una guaritrice. L'arte la aiuta nella sua attività di medium: i suoi disegni astratti (raccolti in un vero e proprio atlante per la consultazione, fig. 54), griglie geometriche dove varie forme si sovrappongono, funzionano come diagrammi che aiutano nella diagnostica del paziente. Ma sono anche visualizzazioni di campi di energia,

---

Molto materialmente, essa dedicò le sue cure e la sua forza all'abbellimento dell'esistenza materiale, alla *πρακτικη αρετη*, virtù pratica, e sia nelle pratiche dell'agricoltura, inizialmente promossa dalle donne, sia nella costruzione di mura, che gli antichi ponevano in strettissima relazione con il culto ctonio, raggiunse una perfezione tale da suscitare meraviglia nelle successive generazioni». Ivi, p. 28.

<sup>349</sup> «Al tempo stesso, nessuna epoca ha coltivato con uguale predilezione l'entusiasmo lirico, che è disposizione dell'animo eminentemente femminile, radicata nel sentimento della natura. In una parola: l'esistenza gineocratica è naturalismo ordinato, la norma che domina il suo pensiero è quello della materia, il suo sviluppo è prevalentemente fisico». Ibidem.

<sup>350</sup> P. Rigolo, *La mamma: una mostra di Harald Szeemann mai realizzata*, cit., p. 25.

<sup>351</sup> Ivi, p. 28.



connessioni con forze primordiali che reggono l'equilibrio cosmico. Il contatto con la natura è fondamentale per Emma Kunz, che si dedica con passione, fra le altre cose, alla polarizzazione dei fiori<sup>352</sup>.

La guaritrice, con la sua arte, soddisfa tutti i requisiti necessari ad ottenere un posto d'onore nel museo personale di Szeemann: guidata da un'ossessione, opera con *Intensive Intentionen*, e realizza una vera mitologia individuale. Anche con l'idea di visualizzazione di un campo di energia può aver intrigato il curatore, che si avvicina a Beuys per motivi simili (dirà dell'artista tedesco: «Se mai c'è stato nel dopoguerra un artista che abbia sostituito quella che viene definita, con una certa semplificazione, creazione lineare dell'opera, con la visualizzazione di un campo magnetico, del fluttuare delle correnti, questo è stato certamente Joseph Beuys»<sup>353</sup>). Lo stesso Szeemann vede il medium della mostra come un campo di forza (per recuperare un'espressione di Adorno riferita alle opere d'arte), e non una rassegna documentaristica.

Nell'ultima sezione della mostra sarebbero apparse, fra le altre, la scrittrice George Sand, «romanziera prolifica, femminista moderata e socialista, acerrima nemica della Chiesa cattolica», e Mirra Alfassa, mistica francese soprannominata "la Madre", fondatrice e pianificatrice di Auroville, un progetto di città utopica ancora esistente in India. Proprio l'utopia è uno dei temi della mostra irrealizzata *La Mamma* che confluiscono nel più grande progetto di *Monte Verità*.

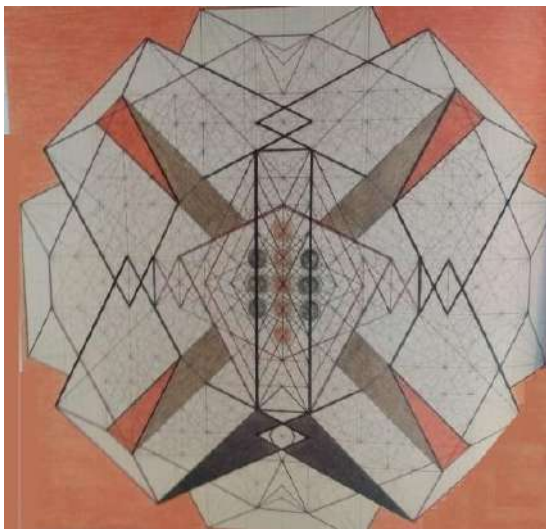
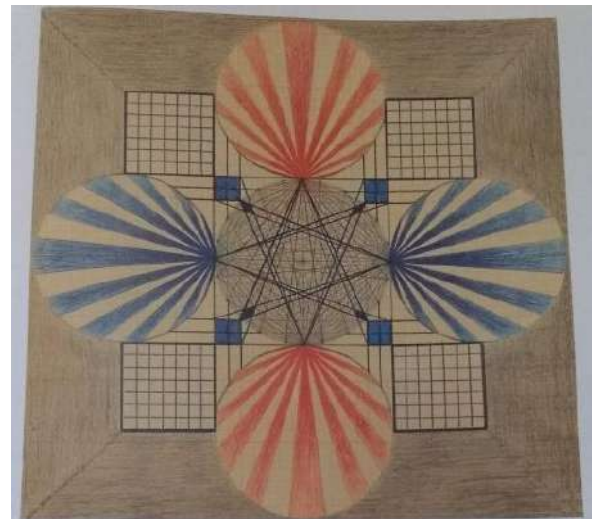


fig. 54



<sup>352</sup> M.C. de Zegher, H. Teicher, *3 x abstraction: new methods of drawing, Hilma af Klint, Emma Kunz, Agnes Martin*, Yale University Press, New York New Haven 2005, p. 128.

<sup>353</sup> L. De Domizio Durini, *Harald Szeemann: il pensatore selvaggio*, cit., p. 105.

#### 4. *Monte Verità*

Dai giardini io vengo a voi, o figli della montagna!  
Dai giardini ove la natura convive indulgente e di casa  
Con l'uomo industrie, allevando e insieme allevata  
Ma voi, voi stupendi, sorgete quale un popolo di titani  
In più mansueto mondo e siete solo vostri e del cielo  
Che vi nutrisce ed educa, e della terra che vi ha generato<sup>354</sup>

Szeemann racconta nell'introduzione al catalogo di *Monte Verità* che nel 1977, con la chiusura a Vienna dell'esperienza di *Les machines célibataires*, decide di apportare una modifica al tritico di mostre che aveva programmato: «Uno storia d'amore in Ticino fece nascere in me il desiderio di non concepire *La Mamma* e *Il Sole* costringendoli entro lo spazio di un museo, ma di esporli direttamente nel paesaggio e, nei limiti del possibile, su una montagna sacra. [...]. Il Monte Verità: somma di ideologie innestate in un paesaggio materno»<sup>355</sup>.

Ancora una volta Szeemann decide di ribaltare gli schemi. Dopo aver sperimentato la massima autonomia e i rischi economici di una mostra in parte autofinanziata, completa il percorso di abbandono dell'ambiente istituzionale tradizionale, il *cursus honorum* che avrebbe potuto percorrere, e si rifugia, simbolicamente, su un monte. Sono molte le motivazioni che possono aver spinto il curatore a optare per questo cambio di rotta. La suggestività della trasposizione dei propri progetti in un contesto nuovo e affascinante. Il sentimento di genuinità che si può percepire in un ambiente autentico, dove la storia del pensiero si lega a quella delle comunità che ci abitano, opposto alla freddezza delle sale museali cittadine. Il ritorno alla natura (per cui si è citata all'inizio la poesia *I pioppi* di Hölderlin), già suggerito da molti artisti con cui ha lavorato direttamente o di cui ha avuto modo di approfondire il lavoro, come Joseph Beuys o Emma Kunz. Ma soprattutto l'attrattiva di un luogo unico in Europa, che nei secoli ha saputo attirare personalità da tutto il continente, sedotte da un territorio dal fascino quasi orientale a portata di mano.

Nonostante il mutamento radicale, Szeemann non rinuncia a sottolineare nell'apertura del catalogo che «Monte Verità, una mostra e un libro, è un ulteriore contributo al Museo delle Ossessioni» e che «come di consueto, della realizzazione si è incaricata l'Agenzia per il lavoro spirituale all'estero»<sup>356</sup>. Nell'introduzione racconta di come il Monte non si sia lasciato usare

---

<sup>354</sup> F., Hölderlin, *Poesie*, tr. it. di G. Vigolo, Mondadori, Roma 1976, p. 15.

<sup>355</sup> H. Szeemann, "Monte Verità – La Montagna della Verità", in *Monte Verità: Berg der Wahrheit*, catalogo a c. di Harald Szeemann, Electa, Milano 1978, pp. 5-8, qui p. 5.

<sup>356</sup> Ivi, p. 4.

semplicemente, ma abbia preteso un'immersione nei suoi strati geologici e nella sovrapposizione di storie che lo caratterizzano. E scrive di una vera e propria Epifania:

Non so più con esattezza in quale momento, in quale notte la verità che credevo di avere concepita e intuita come sintesi di depositi di sensazioni e di personali “innesti”, mi apparve dea dalle molte mammelle. E tuttavia un giorno ecco esistere in me l'immagine multimammellare: che non mi ha più abbandonato e che fino ad oggi è rimasta guida e madre strutturale per le ricerche e per quanto mi sono proposto con la mostra e con la pubblicazione<sup>357</sup>.

Le mammelle diventeranno le sezioni della mostra (quattro in tutto), che approfondiscono alcune caratteristiche emblematiche di Monte Verità. Il sito ticinese diventa dal XIX secolo un crocevia di artisti, pensatori, letterati, un luogo di riscoperta di antichi culti, di sperimentazioni utopiche, e, nel vocabolario szeemanniano, di mitologie individuali che fanno del paesaggio naturale un proprio aspetto costitutivo. Szeemann definisce il territorio come il triangolo delle Bermude dello spirito, le cui proprietà magnetiche sono state indicate come responsabili di un'influenza sul corpo umano e della creazione di un microclima.

La prima mammella è dedicata all'Anarchia. Il passaggio di alcuni personaggi chiave dell'anarchismo della seconda metà del XIX secolo nel locarnese lascia un limo, un terreno fertile da cui germoglieranno successivamente i movimenti di riforma della vita. Bakunin soggiorna più volte a Locarno, la prima nel 1870 (in Svizzera trova un rifugio per elaborare il proprio pensiero e coordinare le istanze rivoluzionarie dall'estero). Analogamente, Kropotkin trova nella località ticinese un ambiente accogliente. E così altri protagonisti del pensiero anarchico finiscono nell'orbita del monte, fra cui Erich Münsah e Raphael Friedberg.

La seconda mammella racconta la storia dell'evoluzione dei movimenti di *Lebensreform* (riforma della vita). Nel clima di protesta diffuso in tutta Europa nel XIX secolo sono molte le ideologie che nascono come tentativo di riformare strutturalmente la società umana, e le colonie dove provare ad applicare i nuovi dettami sorgono ovunque nel continente, fra cui Monte Verità. La storia di questo grande laboratorio sociale comincia con una coppia di giovani: Henri Oedenkoven, figlio di ricchi industriali belgi, e Ida Hoffmann, un'insegnante di pianoforte. I due si conoscono in una casa di cura naturalista di Veldes, in Austria, nel 1899, e nonostante l'età che li separa (lei ha quasi quindici anni più di lui) scoprono un'affinità speciale che li lega. L'anno successivo si ritrovano a Monaco insieme ad altre cinque persone, fra cui spiccano Karl Gräser e il fratello Gustav, unite da uno stesso bisogno: evadere dalla società e cercare uno stile

---

<sup>357</sup> Ivi, p. 5.

di vita alternativo a quello imposto dai tempi moderni. Il gruppo decide di fondare una colonia, e sceglie come meta le rive di un lago dell'Italia settentrionale. Janos Frecot scrive nel catalogo della mostra: «Ora cerchiamo di immaginare questa processione composta da Henri, Ida, Karl e Gustav [...]. In quegli anni l'europeo medio si recava in vacanza con enormi valigie, borse e sacche da viaggio trapunte di perle [...], in questo caso invece quattro giovani si mettono in cammino a capo scoperto, vestiti con abiti ampi, semplici e leggeri, con sandali ai piedi o anche del tutto scalzi; ma tutti con chiome fluenti e senza alcun bagaglio»<sup>358</sup>. Nella zona di Locarno sono già presenti alcune compagini che cercano di applicare i dettami della *Lebensreform* (come la “Colonia dei vegetariani e dei primitivi dei Mirtilli” dell'ungherese Vladimir Straskraba): è qui che il gruppo di giovani decide quindi di fermarsi, più precisamente sul monte Monescia, dove già nel 1899 Alfredo Piola (da cui Henri e Ida acquistano il terreno, che nel 1902 acquisirà il nome di Monte Verità) aveva programmato la fondazione di un monastero laico teosofico. Fin da subito i rapporti fra i quattro non sono semplici: da un lato Ida e Henri vogliono costruire un sanatorio, una casa di cura naturista come quella di Vestel, dall'altro Karl e il fratello, più radicali nelle idee di riforma della vita, vorrebbero una colonia. Nonostante le divergenze di pensiero si cominciano a costruire le prime capanne di abitazione, diversi padiglioni, e si piantano centinaia di alberi da frutto. E la fama della comunità comincia a diffondersi, attirando visitatori curiosi e gente desiderosa di provare a vivere come i vegetariani e i naturisti della colonia, che di conseguenza si ingrandisce. Il progetto originario prevede la creazione di «una comunità economicamente e culturalmente autarchica, basata sulla ragione e su di un senso etico e umanitario, che servisse da esempio e illuminasse la via dell'umanità»<sup>359</sup>. Dopo un inizio promettente e un periodo di relativo successo sorgono però alcune difficoltà economiche, e si accentuano le tensioni fra i fondatori della comunità. Nel 1909 Henri e Ida cessano l'attività del sanatorio, e si chiude così la prima fase di vita del Monte Verità.

Antje von Graevenitz si è occupato della classificazione degli edifici costruiti in questo lasso temporale, che rispecchiano le norme di vita seguite dai loro abitanti. Nel 1901 vengono terminate le prime costruzioni tipiche: le capanne “aria-luce”, strutture abitative volte a integrarsi nel paesaggio e seguire il ritmo naturale delle stagioni con i loro cambiamenti, che gli abitanti di Monte Verità devono imparare ad assimilare nella propria vita. Dopo tre anni,

---

<sup>358</sup> J. Frecot, “Corona agreste sull'Europa: Monte Verità quale campo centrale di esperimenti per modi di vita alternativi fra l'inizio del secolo e la Prima guerra mondiale”, in *Monte Verità - Berg der Wahrheit*, cit., pp. 54-64, qui p. 56.

<sup>359</sup> Ivi, p. 59.

viene completata casa Anatta, dove vivono Henri e Ida, ma che è concepita anche come luogo di socialità, comprendente una sala da pranzo, una stanza da musica, una sala da gioco e una biblioteca. E nell'organizzazione degli spazi, nelle terrazze, nelle finestre distribuite lungo il perimetro per catturare la luce, si distacca notevolmente dai modelli di abitazione ticinesi. Particolare è anche il tetto: piatto e abitabile, per permettere a Henri Oedenkoven di praticare il nudismo.

Von Graevenitz registra altri tre tipi di casa presenti nella colonia: il rudere di una precedente casa «che presenta somiglianze anche con la caverna, la spelonca», i cui modesti abitanti, *Naturmenschen*, si accontentano di un giaciglio primitivo, le “capanne con doppie pareti in legno”, e piccoli chalets in pietra. Abitante entusiasta di un rudere in pietra è Gustav Gräser, capofila dei più radicali coloni di Monte Verità, la cui casa era priva di qualsiasi comfort, neanche un vero letto (il tedesco si fabbrica perfino utensili, sandali e qualche vestito). Fra Gräser e Oedenkoven si apre un acceso dibattito sulla legittimità di fare ricorso alle conquiste della tecnica: il primo sogna una conciliazione di vita, arte, e natura, rifiuta ogni comodità della civiltà moderna, il secondo è più flessibile, e installa un impianto di riscaldamento per essere in grado di girare per casa nudo anche in inverno.

A guidare i balabiott (“coloro che ballano nudi” in dialetto), come vengono soprannominati in borgo i monteверитани, sono soprattutto tre posizioni ideologiche distinte: teosofia, tolstoianesimo e anarchia. A unire le tre linee di pensiero è il culto dell'io, dell'irripetibile individualità che contraddistingue ogni essere umano. Ma non è l'unico credo pseudo-religioso che si diffonde a Monte Verità: si recuperano antichi riti primordiali, legati agli elementi naturali, al sole, alla Madre terra, alla vita agricola e bucolica preindustriale. Gustav Gräser, «idealista di Pan»<sup>360</sup>, sogna di costruire un tempio ellissoidale dedicato alla Verità – ma il progetto rimane incompiuto.

Quando Oedenkoven lascia Ascona, gli edifici del monte cominciano ad andare in rovina. A un periodo di abbandono ne segue uno dominato dagli artisti, attratti dal luogo che ispira eventi festosi che attirano anche personalità note come Hans Arp e la moglie Sophie Taeuber. E nel 1928 si apre una nuova fase per Monte Verità, con l'acquisto del terreno da parte del barone tedesco Eduard von der Heydt. Il barone racconta di aver acquistato il monte quasi per caso, dopo averlo scoperto con una visita guidata dell'amica pittrice Marianne von Werefkin. È comunque un acquisto singolare: gli investimenti da fare per trasformare Monte Verità in un'impresa alberghiera redditizia sono importanti e non sicuri. Willy Rotzler ipotizza alcune

---

<sup>360</sup> A. von Graevenitz, “Capanna e tempio: verso l'autocoscienza”, in *Monte Verità - Berg der Wahrheit*, cit., pp. 85-100, qui p. 91.

ragioni alternative. La possibilità di avere una «riserva segreta» di parte del proprio patrimonio «nelle condizioni relativamente sicure della Svizzera»<sup>361</sup>, in un'epoca di grandi incertezze politiche. Il desiderio di tentare un azzardo finanziario, come i grandi imprenditori sanno fare. Ma anche una plausibile sincera volontà di fare un'operazione filantropica, rilanciando, in chiave più moderna e socialmente accettabile, gli ideali delle comunità di Monte Verità.

Il barone è anche un pionieristico collezionista, che guidato da un concetto di “arte universale” allarga i propri orizzonti ben oltre i confini europei. E fa così di Monte Verità un luogo d'arte, dove vita e arte si intrecciano: alla sua morte nel 1964 lascia in eredità il possesso del monte direttamente al Canton Ticino, alla condizione che ne venga fatto un centro culturale.

La terza mammella della mostra prende il titolo di “psiche-rivoluzione sessuale e ricerca dei miti”. Ad Ascona, nel territorio di Monte Verità, Olga Fröbe-Kapteyn acquista un terreno, che comprende alcuni edifici (casa Gabriella, casa Shanti e casa Eranos, che dà il nome all'intero complesso) e un punto d'approdo per le barche sul lago Maggiore. Nella sua proprietà comincia ad organizzare dei seminari, che presto si configurano come un convegno, Eranos – termine greco che significa banchetto, simposio - a cadenza annuale (il primo si tiene nel 1933). Le tematiche dei primi anni ruotano intorno al rapporto tra cultura, spesso spirituale, occidentale e orientale – soprattutto indiana e cinese. Nel 1933 per esempio il tema è *Yoga e meditazione in oriente e occidente*. Dotata di grande carisma, Olga Fröbe riesce sempre a coinvolgere grandi intellettuali, fra cui spicca il nome di Carl Jung, altro psicanalista a soggiornare nella zona dopo Otto Gross. Eranos arricchisce notevolmente la storia del pensiero che si sviluppa nel territorio monteveritano.

La quarta e ultima mammella è dedicata alle arti. L'arte ha sempre giocato un ruolo decisivo a Monte Verità, già dai tempi di Henri Oedenkoven e Ida Hofmann. Nonostante la diatriba con Gustav Gräser, contrario ad ogni tipo di riferimento alla vita moderna, i due integrano le arti nel percorso di cura del loro sanatorio. Oedenkoven tiene «corsi d'architettura e di tutti i lavori artigianali importanti»<sup>362</sup>. Il danzatore Rudolf von Laban dirige una *Scuola d'arte sul Monte Verità*, dove nell'edizione del 1910 per esempio figurano l'arte del movimento, l'arte del suono, l'arte della parola e l'arte della forma (che comprende lavori artigianali, pittura, scultura, tessitura, calzaturificio e sartoria)<sup>363</sup>. Negli ideali della *Lebensreform* le attività pratiche e

---

<sup>361</sup> W. Rotzler, “Il barone a Monte Verità”, in *Monte Verità - Berg der Wahrheit*, cit., pp. 101-107, qui p. 103.

<sup>362</sup> N. e O. Birkner, “L'arte come espressione di una nuova vita”, *Monte Verità - Berg der Wahrheit*, cit., pp. 123-127, qui p. 124.

<sup>363</sup> Ibidem.

creative svolgono un ruolo importante, secondo una pedagogia che si rifà esplicitamente a Rudolf Steiner.

Si è visto come dopo l'abbandono di Henri Oedenkoven ci sia un periodo di intermezzo in cui numerosi artisti si appropriano degli spazi abbandonati a Monte Verità, riallestiti e decorati come studi e predisposti ad accogliere feste e carnevali, l'ultimo, "la giostra furiosa", tenutosi nel 1925. Con l'acquisto del barone Von der Heydt il monte diventa un luogo di villeggiatura colta, dove gli ospiti dell'albergo, costruito in stile Bauhaus, possono ammirare la collezione del proprietario, che conta opere di Picasso, Matisse, Feuerbach e Hodler fra gli altri. Lo spirito ascetico degli inizi si è perso nella dimensione commerciale, ma l'impronta culturale sopravvive, nelle forme di ospitalità che accolgono i villeggianti.

I movimenti di riforma della vita pongono un accento speciale, nell'ideale esistenza secondo natura, al moto e al ballo, con cui ugualmente si possono riscoprire relazioni interrotte con le forze naturali. Edmund Stadler scrive: «non poteva non verificarsi che Monte Verità, quale vero luogo di una vita conforme alla natura, non attraesse proprio i pionieri di questa nuova danza»<sup>364</sup>. Nel 1909 si registra un soggiorno di Emile Jacques-Delcroze, e nel 1913 di Isadora Duncan, due riscopritori di danze sacrali e sperimentatrici di ritmi e abbigliamenti da scena innovativi. È Rudolf von Laban, come si è visto, a fondare la prima vera scuola dove ci si cimenta in questa arte: egli stesso creerà per Monte Verità una serie di drammi danzati, come *Il viaggio all'inferno di Istar* o *Canto al sole* che avranno una risonanza internazionale. Ad Ascona istituisce una seconda scuola la tedesca Charlotte Bara, altra protagonista della storia della danza del XX secolo, con un progetto che culminerà nella costruzione del Teatro di San Materno.

Il Ticino ha in ogni modo una lunga tradizione artistica, avendo attirato nei secoli artisti e letterati da tutta Europa. Che nella regione cercano innanzitutto una «Tahiti nel cuore d'Europa», come la descrive Hugo Ball: il mito del Sud non civilizzato, dionisiaco, idilliaco, come se in Svizzera si potesse trovare un'isola tropicale nel mezzo del Vecchio Continente. Oltre ad alcune personalità di spicco di Dada, diversi esponenti dell'espressionismo tedesco passano per il Ticino, che ispira anche numerosi artisti e incisori locali. Fra i letterati che legano il proprio destino al territorio si distingue Herman Hesse, che qui trova un primo sfogo al proprio bisogno di fuga dall'Occidente.

È in questo contesto che Harald Szeemann decide di lavorare alla creazione di una mostra. Il sottotitolo, emblematico, dell'esposizione recita: *Antropologia locale come contributo alla*

---

<sup>364</sup> E. Stadler, "Teatro e danza ad Ascona", in *Monte Verità - Berg der Wahrheit*, cit., pp. 128-137, qui p. 131.

*riscoperta di una topografia sacrale moderna*. Come spazi espositivi vengono scelti diversi ambienti: la Casa Anatta su Monte Verità, il Museo Comunale di Ascona, la Fondazione Marianne von Werefkin (una pittrice russo-tedesca che si è trasferita nel comune svizzero, dove è vissuta fino alla morte), la “Nuova Palestra” e l’ex teatro del Collegio Papio, e le isole di Brissago. A parte i due musei, tutti i luoghi accolgono per la prima volta nella loro esistenza una mostra d’arte. *Monte Verità* si configura come una grande raccolta documentaristica, che attraverso reperti d’epoca, fotografie e testimonianze artistiche racconta un secolo di storia della zona, da fine ‘800 agli anni ‘70 del ‘900.

La mostra coincide anche con una parziale conclusione dell’esperienza di Szeemann come curatore indipendente. Con la sua chiusura viene fondato il complesso museale di Monte Verità, per cui Szeemann acquista il titolo di *permanenter freier Mitarbeiter*, libero collaboratore permanente. Si lega così nuovamente, ai suoi termini, a un’istituzione, che per quanto particolare<sup>365</sup> è reale, non fittizia.

Come tutti i personaggi che hanno fatto la storia della regione, anche Szeemann cerca in Ticino un rifugio. Rincorre un mito, lontano dalla scena artistica occidentale sempre più votata al commerciale. Gli anni ‘70 sono decisivi per questa svolta: le più grandi fiere d’arte europee – Art Basel, la Fiac di Parigi, Arte Fiera di Bologna – nascono in questo periodo, a segnare una nuova fase, più sistematica, di commercio dell’arte. Szeemann parla di questo fenomeno in relazione al diffondersi di una «inusitata fame di pittura» che si è diffusa dopo la lunga stagione concettuale, che permette il grande successo della transavanguardia e dei "pittori selvaggi", che «producevano a più non posso, senza alcuna preoccupazione per la destinazione delle loro opere»<sup>366</sup>. Non trovandosi a proprio agio nel mondo di un’arte mercificata, si rifugia in collina. A Monte Verità insegue una realtà diversa. Indaga un’arte che conservi la sua primitiva dimensione magica, spirituale, la sua forza primordiale. È un argomento che stimola concettualmente Szeemann, che a tale riguardo scriverà:

L'arte era in origine un atto di evocazione, di incanto. Era tono di culto, parola di culto, oggetto di culto, immagine di culto. Come tale era al di sopra delle moderazioni della legge che determinano la nostra vita, il nostro quotidiano. Per elevare il segreto dell'aspetto sovratemporale, l'opera d'arte era inoltre soltanto di rado accessibile, era protetta, velata. Tutto ciò contribuiva a farla sopravvivere, a esimerla dal ciclo che per noi è inevitabile tra la nascita e la morte<sup>367</sup>.

---

<sup>365</sup> Szeemann descrive il museo come un luogo idilliaco: «Là-bas, je dors dans l'herbe et j'entends de loin le visiteur qui grimpe la colline. Je me réjouis car je sais que le type qui vient là est réellement motivé». N. Heinich, *Harald Szeemann: un cas singulier - entretien*, cit., p. 51.

<sup>366</sup> L. De Domizio Durini, *Harald Szeemann: il pensatore selvaggio*, cit., p. 63.

<sup>367</sup> Ivi, p. 263.



Nella ricerca del misterico, del cultuale, il curatore svizzero esprime un pensiero, di cui si è citato un estratto, ancora una volta pregno di affinità con grandi filosofi del XX secolo. Szeemann ragiona sulla temporalità originaria dell'opera d'arte, in termini che ricordano il «tempo sacro» (*heilen Zeit*) su cui riflette Gadamer in *Verità e Metodo*, dove il filosofo tedesco si interroga sul rapporto fra la «temporalità autentica dell'opera d'arte» e «l'esperienza umana finita dell'arte»<sup>368</sup>. E nel parlare di “parola di culto, oggetto di culto, immagine di culto” evoca le riflessioni di Cassirer sulla «concezione magica del mondo», di cui fanno parte l'immagine magica, la parola magica e il nome magico<sup>369</sup>.

Quello di Szeemann è un percorso teorico coerente, che parte dalle mitologie individuali, dove cerca lo spazio spirituale archetipico, dove ha origine l'attività artistica, e arriva a Monte Verità, dove la magia ha un secondo inizio, e il mistero si svela nuovamente. Dove si può recuperare il senso di una simbologia antica, a partire dalla Madre Terra, in un restaurato rapporto con la natura vissuto con una coscienza mitica (per recuperare un'altra espressione di Cassirer). Quasi a seguire le parole di Jung, che ha impresso un'impronta rilevante nella storia del monte con i suoi interventi a Eranos:

Quanto più si è sviluppata la conoscenza scientifica, tanto più il mondo si è disumanizzato. L'uomo si sente isolato nel cosmo, poiché non è più inserito nella natura e ha perduto la sua “identità inconscia” emotiva con i fenomeni naturali. Questi, a loro volta, hanno perduto a poco a poco le loro implicazioni simboliche. Il tuono non è più la voce di una divinità irata, né il fulmine il suo dardo vendicatore. I fiumi non sono più dimora di spiriti, né gli alberi il principio vitale dell'uomo, né il serpente l'incarnazione della saggezza o l'antro incavato della montagna il ricetto di un grande demone. Nessuna voce giunge più all'uomo da pietre, piante o animali, né l'uomo si rivolge a essi sicuro di venire ascoltato. Il suo contatto con la natura è perduto, e con esso è venuta meno la profonda energia emotiva che questo contatto simbolico sprigionava.<sup>370</sup>

---

<sup>368</sup> H.-G. Gadamer, *Verità e Metodo*, cit., p. 267.

<sup>369</sup> E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche* (1923), tr. it. di E. Arnaud, 2 voll., La Nuova Italia Editrice, Firenze 1964, vol. I, pp. 59-60.

<sup>370</sup> C.G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, tr. it. di R. Tettucci, Mondadori, Firenze-Roma 1984, p. 100.



*Il poster della mostra*



*Casa Anatta e il suo caratteristico tetto piatto*



*La palestra del Collegio Papio durante la mostra*



*Una sala di casa Anatta*



*Veduta della mostra*

Quando Szeemann arriva a Monte Verità però la sognata chimera non ha più la vitalità immaginata. Al di là di un autentico passato di utopia vissuta, il monte gradualmente comincia a perdere il proprio magico potere. Ciò avviene quando il barone rivela la proprietà: la trasformazione in elegante struttura alberghiera (dopo che già sotto la gestione di Henri Oedenkoven si era costruito un primo hotel) avvia un inevitabile processo di laicizzazione, di secolarizzazione della dimensione mitica. La *Lebensreform* diventa una merce di scambio.

#### 4.1. Marcel Broodthaers: *En Lisant la Lorelei*

Marcel Broodthaers, negli stessi anni, realizza un percorso simile. Fin dall'inizio della sua carriera egli gioca con la dimensione commerciale che rende l'arte "insincera". L'invito alla sua prima personale alla Galerie St. Laurent di Bruxelles recita:

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 mis 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.<sup>371</sup>

Una delle sezioni del suo museo fittizio è la *Section financière: Musée d'Art Moderne à vendre pour cause de faillite*, realizzato alla terza edizione della fiera d'arte di Colonia, nel 1971. Finge un fallimento economico che lo costringerebbe a mettere in vendita il suo museo, e per finanziarlo produce dei lingotti con lo stemma del museo, che vende al doppio del prezzo dell'oro corrente, giustificando una metà del costo come dovuta al materiale, la seconda al valore dell'arte. Gli acquirenti, aggiunge Broodthaers, possono anche decidere di fondere i lingotti per ottenere dell'oro riutilizzabile<sup>372</sup>. Sempre ad Art Cologne è dedicato il suo libro d'artista *Jeter du poisson sur le marché de Cologne* ("gettare del pesce sul mercato di Colonia"), le cui pagine sono decorate con disegni di scaglie e pinne di pesce: il termine *poisson* sembra

---

<sup>371</sup> «Anch'io mi sono domandato se non potessi vendere qualcosa e riuscire nella vita. È da un po' ormai che sono un buono a nulla. Ho quarant'anni... alla fine ho accarezzato l'idea di inventare qualcosa di insincero e mi sono messo subito al lavoro. Dopo tre mesi, ho mostrato la produzione a Ph. Edouard Toussaint, il proprietario della galleria Saint-Laurent. Ma è dell'arte, mi ha detto, e esporrei volentieri tutto questo. D'accordo, ho risposto. Se vendo qualcosa prenderà il 30%. Mi sembrano delle condizioni accettabili».

<sup>372</sup> J.F. Poirier, « Œuvres et expositions 1964-1973 », in *Marcel Broodthaers:[exposition]*, catalogo a c. di C. David e V. Dabin, Musée du Jeu de Paume, Parigi 1991, p. 30.

giocare con *poison* (“veleno”), ironizzando sull’inserimento velenoso del mercato nel mondo dell’arte<sup>373</sup>.

Contemporaneamente, Broodthaers si interroga sulla sopravvivenza dei miti nell’era del capitalismo moderno. Lo fa studiando l’iconografia dell’aquila, che nella *Section des Figures* mostra le contaminazioni pubblicitarie e commerciali del proprio simbolo. E lo fa con il progetto incompiuto che ruota intorno alla figura della *Lorelei*.

Il punto di partenza dell’opera di Broodthaers è la poesia *Lied von der Loreley* (1824) di Heinrich Heine:

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,  
dass ich so traurig bin;  
ein Märchen aus alten Zeiten,  
das kommt mir nicht aus dem Sinn.

Die Luft ist kühl und es dunkelt,  
und ruhig fließt der Rhein;  
der Gipfel des Berges funkelt  
im Abendsonnenschein.

Die schönste Jungfrau sitzet  
Dort oben wunderbar;  
Ihr goldnes Geschmeide blitzet,  
sie kämmt ihr goldenes Haar.

Sie kämmt es mit goldenem Kamme  
Und singt ein Lied dabei;  
Das hat eine wundersame,  
gewaltige Melodei.

Den Schiffer im kleinen Schiffe  
Ergreift es mit wildem Weh;  
Er schaut nicht die Felsenriffe,  
er schaut nur hinauf in die Höh.

Ich glaube, die Wellen verschlingen  
Am Ende Schiffer und Kahn;  
Und das hat mit ihrem Singen  
Die Lore-Ley getan<sup>374</sup>.

---

<sup>373</sup> S. Cras, C. Whiting, *The Artist as Economist: Art and Capitalism in the 1960s*, Yale University Press, New Haven 2019, p. 174.

<sup>374</sup> «Non so cosa vuol dire/ che il cuor così triste si sente;/ d'antichi tempi una favola/ non vuole uscirmi di mente./ è fresca l'aria ed imbruna,/ tranquillo scorre il Reno,/ la vetta del monte risplende/ nel sol che tramonta sereno./ Bellissima una fanciulla/ siede là in alto; scintilla/ il vezzo suo d'oro, la chioma/ sua d'oro disciolta sfavilla./ Con pettine d'oro la pettina/ e insieme modula un canto,/ che è pieno di forza segreta,/ che è pieno di magico incanto./ In piccola barca il nocchiero/ è preso da fiero tormento;/ gli scogli del fondo non vede/ là in alto a guardar solo intento./ Io credo che l'onde alla fine/ inghiottano barca e nocchiero;/ e la Loreley questo fece/ col canto suo

Heine racconta dell'ondina del Reno, Lorelei, che dà il nome all'alta roccia su cui vive, da cui, come una sirena, ammalia i marinai cantando, attirandoli con l'inganno e condannandoli al naufragio. Un verso in particolare desta il sospetto: *ein Märchen aus alten Zeiten*, un racconto dei tempi antichi. Heine lo scrive con una nota di ironia: quello che dal suo poema sembra essere un tradizionale mito tedesco è in realtà invenzione di un altro poeta tedesco, Clemens Brentano. Heine non si rifà a un antico patrimonio folkloristico, ma a una figura ideata ventitré anni prima, nel 1801.

Il Romanticismo è ancora vivo. L'opposizione al dominio culturale del Sud Europa, al bacino mediterraneo, *mare nostrum* di Omero e Virgilio, porta alla riscoperta, e talvolta invenzione a tavolino, della mitologia nordica, del folklore locale come motivo di unità e orgoglio nazionale. I *Canti di Ossian* (1760) di James Macpherson ne sono l'esempio più lampante, e così pure la Lorelei. L'ondina non vede però la luce in un Reno incontaminato: il fiume all'epoca è già parte di un percorso escursionistico consolidato, con le crociere che attraversano il suo alveo e le sue insenature. La roccia della Lorelei viene presto inglobata nel panorama turistico: il suo mito, come quello di Monte Verità, ugualmente nato nel XIX secolo, è impacchettato per i visitatori e per i passeggeri delle navi.

Broodthaers non è l'unico artista della sua epoca a interessarsi al Reno e al suo fascino. Klaus Rinke nel 1969 organizza la performance *14 mal 14 Eskalation*, dove riempie quattordici botti di acqua del Reno e rimonta il corso del fiume all'incontrario; Robert Filliou con *7 Childlike Uses of Warlike Material* realizza una grande composizione con oggetti abbandonati ritrovati sulle rive del fiume; Hans Haacke nel 1972 presenta nella città di Krefeld due progetti, *Krefeld Sewage Triptych* e *Rheinwasseraufbereitungsanlage*, che vogliono riflettere sull'inquinamento delle acque del Reno. Lo stesso Broodthaers prima di dedicarsi alla figura della *Lorelei* lavora a un *Projet pour un musée sur une île deserte* ("progetto per un museo su un'isola deserta", 1971), per cui progetta tre modelli, di cui il secondo consiste in un'isola artificiale da collocare nel mezzo del Reno, davanti alla *Rocher de la Lorelei*, e da sonorizzare trasmettendo continuamente l'opera *Das Rheingold* – in un dialogo fra l'ondina di Heine e le ninfe figlie del Reno che rifiutano l'amore di Alberich nell'opera di Wagner.

*En lisant la Lorelei* ("leggendo la Lorelei"), l'opera di Broodthaers consacrata al poema di Heine, rimane incompiuta a causa della morte precoce dell'artista nel 1976. Le ipotesi sul perché l'artista belga sia rimasto affascinato dalla figura della Lorelei sono molteplici, ma è probabile che dopo aver lavorato e soggiornato per anni in Germania, abbia voluto approfondire

---

lusinghiero». Trad. it. di A. Vago, in: H. Heine, *Il libro dei canti*, tr. it. di Amalia Vago, materiali a c. di V. Santoli, Einaudi, Torino 1962, p. 164.

lo studio della mitologia e del folklore locale come rappresentanti dell'identità nazionale. Il secondo possibile titolo che scarta per il progetto sulla Lorelei – dopo *Sie kämmt ihr goldenes Haar*<sup>375</sup> – è *l'Allemagne m'empêche de dormir la nuit*<sup>376</sup> (“la Germania mi impedisce di dormire la notte”).

La Lorelei, ed è un altro motivo per cui Broodthaers se ne interessa, rappresenta una contaminazione di miti: un'ondina del Reno che assume le caratteristiche della sirena omerica. Un'iconografia già presente nel suo universo artistico – a partire da una serie di poesie degli anni '50<sup>377</sup>. Si amplia così il bestiario dell'artista, il suo universo simbolico. In una delle prefazioni al progetto rimaste manoscritte l'artista scrive: «Mon propos est ici fragmentaire. Mesurer le temps en comparant des images avec leurs inévitables associations d'idées. J'ai voulu faire un document où le poème se retrouve et se déchire au fil des pages»<sup>378</sup>. L'obiettivo è di commentare la figura della Lorelei, il suo valore di mito della società dello spettacolo, l'immaginario figurativo che la accompagna.

Nella pubblicazione *En lisant la Lorelei – wie ich die Lorelei gelesen habe* del 1975 sono presenti quattro elementi. I commenti scritti alla poesia: in uno Broodthaers ragiona sulla posizione di Heine nella storia del romanticismo europeo - sul suo ruolo di cerniera, in quanto fra gli ultimi rappresentanti e fra coloro che chiudono la sua stagione («Il était alors légitime qu'Heinrich Heine voulait vaincre le romantisme par l'ironie. Il n'épousa pas la "Lorelei"»<sup>379</sup>). Una serie di illustrazioni e cartoline d'epoca che illustrano il Reno e la roccia della Lorelei. Delle decalcomanie a uso pubblicitario, che raffigurano donne in atteggiamenti quotidiani a cui Broodthaers aggiunge a penna code di pesce, a creare delle sirene moderne. In un caso tre immagini della Lorelei sono opposte a tre decalcomanie modificate dove alcune persone guardano la televisione, sottintendendo che già all'epoca di Heine era presente la *société du spectacle* debordiana (fig. 55). Come quarto e ultimo elemento nella pubblicazione alcune pagine sono occupate da elenchi di valori della borsa tedesca: una rappresentazione dell'*exploitation*, dello sfruttamento economico del territorio.

---

<sup>375</sup> P. Cuenat, *Autour de la Lorelei*, Mamco, Ginevra 1997, p. 16.

<sup>376</sup> Titolo che probabilmente deriva da un altro poema di Heine: «Denk ich an Deutschland in der Nacht, / Dann bin ich um den Schlaf gebracht».

<sup>377</sup> Come *La Sirène*: «Quand les tempêtes sont violentes les poissons se brisent en écailles./ Les marins sont de tout cœur avec eux dans cette pénible épreuve./ La sirène lance son appel à travers le vent lugubre./ Amour Métal Amour Métal Amour Métal». J.P. Antoine, *Marcel Broodthaers: moule, muse, méduse*, Presses du réel, Digione 2006, p. 82.

<sup>378</sup> «Il mio proposito qui è frammentario. Misurare il tempo comparando le immagini con le loro inevitabili associazioni di idee. Ho voluto fare un documento dove il poema si ritrova e si rivela lungo le pagine». Ivi, p.154.

<sup>379</sup> «Era allora legittimo che Heinrich Heine volesse vincere il romanticismo attraverso l'ironia. Non sposò la Lorelei». Ivi, p. 117.

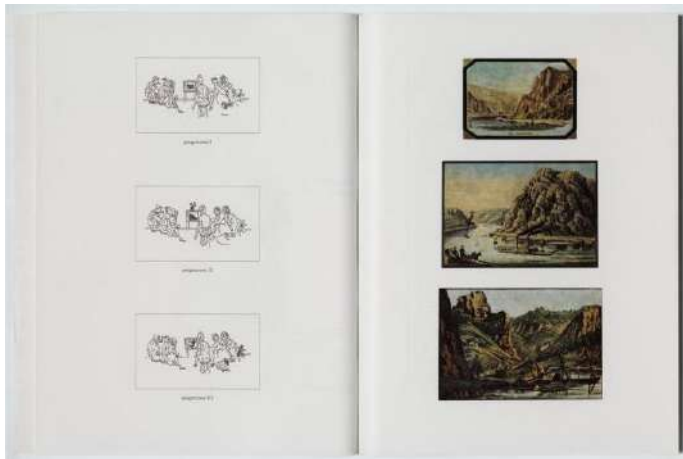


Fig. 55



Illustrazione da *En lisant la Lorelei*



Illustrazioni da *En lisant la Lorelei*

Con Monte Verità e la roccia della Lorelei Szeemann e Broodthaers si avvicinano ancora una volta, dimostrando una simile sensibilità. In entrambi i casi c'è un ritorno all'elemento naturale, dispensatore di una verità antica, sotto forma di culto, in Ticino, e di omerico φθόγγον Σειρήνων, canto della sirena della Lorelei, in Germania. Un percorso che segue una presa di coscienza sullo stato del mondo dell'arte sempre più commercializzato. E in entrambi i casi il paesaggio si rivela, anch'esso, già contaminato: Broodthaers amplifica l'ironia di Heine e sottolinea lo sfruttamento del territorio, Szeemann è consapevole della «trasformazione strutturale»<sup>380</sup> che lo spirito della mostra subirà quando viaggerà da Ascona in altri musei cittadini europei. E sulla stessa ambivalenza si gioca la ricerca del paesaggio e del passato mitico, del «sogno dell'uomo nordico»<sup>381</sup> (già rincorso da Broodthaers nel progetto *A Voyage on the North Sea*), che si fa pacchetto turistico, secolarizzato da un capitalismo inglobante.

<sup>380</sup> H. Szeemann, "Monte Verità – La Montagna della Verità", cit., p. 5.

<sup>381</sup> Ivi, p. 6.

## 5. *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*

Nel 1983, alla Kunsthhaus di Zurigo, si chiude il trittico di mostre di Szeemann. Il progetto iniziale avrebbe visto *La Mamma* succedere a *Les machines célibataires*, per poi completarsi con *Il Sole*, che Szeemann afferma che «avrebbe indagato il mito del Sud come regno dell'antiautoritarismo e documentato le varie raffigurazioni del sole e il suo significato nella cultura Inca e in quella europea, in particolare con la visione di San Francesco»<sup>382</sup>. *Monte Verità* modifica i piani, e la chiusura del trittico diventa *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (“la tendenza verso l’opera d’arte totale”), con cui si ritorna a un concetto di arte più tradizionale abbandonando le utopie del Ticino. Non è la prima volta che Szeemann ragiona sul concetto di opera d’arte totale: già con l’*Einmanntheater* sperimenta una dimensione artistica completa, che ricerca in seguito in mostre come *When Attitudes Become Form, Fluxus & Happening* o *documenta 5*. La mostra di Zurigo è un ideale completamento del percorso teorico delle mitologie individuali (nell’introduzione al catalogo Szeemann scrive che la mostra è *Früchte einer persönlichen Geschichte*, frutto di una storia personale): l’artista-demiurgo è in grado di creare un universo parallelo autosufficiente, che nella sua completezza rimane un progetto utopico, un’aspirazione della mente dell’artista.

Szeemann scrive: «Das Ganze geben, den Zusammenhang mit dem Universum aufdecken oder ein geballtes Universum realisieren zu wollen, ist nur ein Hang, ein Bekenntnis, eine Obsession [...]. Das Gesamtkunstwerk gibt es nicht»<sup>383</sup>. Perché nel momento in cui il sogno esce dalla dimensione ossessiva-individuale e viene imposto alla società, continua, si realizza lo stato totalitario – concetto non esplorato nella mostra. *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* illustra il movimento dell’idea di opera d’arte totale nell’Europa degli ultimi duecento anni, dai sogni dei romantici a Wagner alle creazioni più contemporanee.

L’esposizione vuole configurarsi come una *Zone der Poesie von nur künstlerischen Entwürfen*, uno spazio poetico fatto di soli progetti (*Entwürfen*) artistici, *die Einladung zu einem Gang durch das Tal der Stile*, l’invito a una passeggiata nella valle degli stili, dove i propositi dei diversi artisti possano convivere in armonia, esplicandosi nei limiti di uno spazio museale.

La mostra si apre con i progetti degli architetti francesi del periodo rivoluzionario, come Charles Fourier o Etienne-Louis Boullée e il suo *Cenotafio di Newton*, per proseguire con alcuni pittori

---

<sup>382</sup> A. Stazzone, *Harald Szeemann: l’arte di creare mostre*, cit., p. 127.

<sup>383</sup> «Dare tutto, scoprire la connessione con l’universo o voler realizzare un universo concentrato, è solo un’aspirazione, una dichiarazione di intenti, un’ossessione. L’opera d’arte totale non esiste». H. Szeemann, "Vorbereitungen", in *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800*, catalogo a c. di H. Szeemann, Verlag Sauerländer, Aarau 1983, pp. 16-19, qui p. 16.



romantici, da Philipp Otto Runge a Karl Friedrich Schinkel. Nella sala dedicata a Wagner è presente un modello del Bayreuther Festspielhaus, il teatro dove dal 1876 ha luogo l'omonimo festival dove vengono messe in scena le opere del compositore tedesco. Un ambiente è dedicato a Ludwig II (Ludovico II di Wittelsbach, da sempre figura di riferimento per il curatore tedesco), che viene mostrato come un idealista solitario, che non si cura di stare al passo con il clima intellettuale borghese in piena affermazione per inseguire i propri progetti culturali (Szeemann nel catalogo scrive: «Einsam durchfahrt er sein bayrisches Land in Prunkkarossen und Luxusschlitten zu den Szenarien seiner Träume»<sup>384</sup>).

Fra le altre ricostruzioni ci sono la nave Puglia voluta da D'Annunzio al Vittoriale degli Italiani a Gardone Riviera (fig. 56), con documentazione sulla casa-museo dello scrittore di Pescara, e il *Palais Idéal* (fig. 57) costruito dal postino e scultore naïf Joseph Ferdinand Cheval a Hauterives, in Francia. Le altre sale sono dedicate ad artisti e architetti come Gaudí, Tatlin, Duchamp, Schwitters, e a movimenti come Dadaismo, Futurismo e Bauhaus. Chiude la mostra uno spazio dedicato a Beuys, come ultimo rappresentante della tendenza verso l'opera d'arte totale.

Una sala di *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* è dedicata a Broodthaers, con la ricostruzione della sua *Salle Blanche* (fig. 58), apparsa per la prima volta nella mostra *L'Angélu de Daumier* (Parigi, 1975), che rappresenta in scala 1:1 l'appartamento di Rue de la Pépinière a Bruxelles dove nel 1968 l'artista ha inaugurato il proprio *Musée d'Art Moderne*. Nel catalogo è lo stesso Szeemann a occuparsi del commento all'opera. Comincia con una descrizione della prima sezione del museo che la *Salle Blanche* ripropone, e afferma che nel lavoro di Broodthaers si ha un *Häufung der Tautologien*, un accumulo di tautologie, che è una *subversive Subtilität*, una sottigliezza sovversiva figlia dell'eredità di Mallarmé, Duchamp e Magritte. Parla quindi di una *Befragung der Zeichen*, un'interrogazione dei segni della realtà quotidiana e delle sue immagini. Per Etienne-Martin, artista da cui Szeemann trae ispirazione per l'elaborazione del concetto di mitologia individuale, descrive un *Häufung der Zeichen*, un accumulo di segni, per Broodthaers una *Befragung* (che era pure il titolo della sua *documenta 5*): riconosce all'artista belga non solo la creazione di un universo simbolico personale, ma anche l'aspetto fondamentale della sua attività di indagine dei meccanismi costitutivi del mondo delle immagini.

Si sofferma sulla triplice disposizione dell'artista: *Museumsdirektor, Sammler, Künstler* (direttore di museo, collezionista, artista). Nella mostra di Zurigo Broodthaers riceve un

---

<sup>384</sup> «Solo, viaggia attraverso il suo paese bavarese in carrozze regali e slitte di lusso verso gli scenari dei suoi sogni». Ivi, p. 179.

importante omaggio. Viene riconosciuto da parte di Szeemann l'ampiezza del sistema di riferimenti del suo lavoro, dal *Musée d'Art Moderne* ai *Décors*. E viene riconosciuto il carattere di *Gesamtkunstwerk* ricercato dall'artista: l'aspirazione a creare un complesso progetto intellettuale, innovativo e sottilmente *subversive* nello scavare alle radici del sistema dell'arte, nel leggere come esso stia cambiando nella loro epoca, e nello studiare come i miti e le tradizioni – istituzionali e culturali – sopravvivano e si adattino alla nuova realtà che si va delineando.

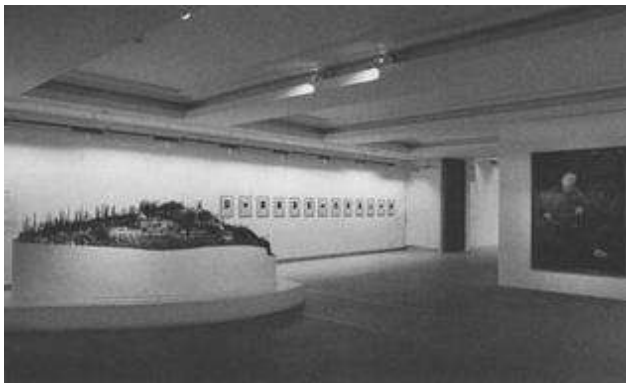


Fig. 56 Da sinistra a destra: la ricostruzione del Vittoriale e il ritratto di D'Annunzio di Sibellato

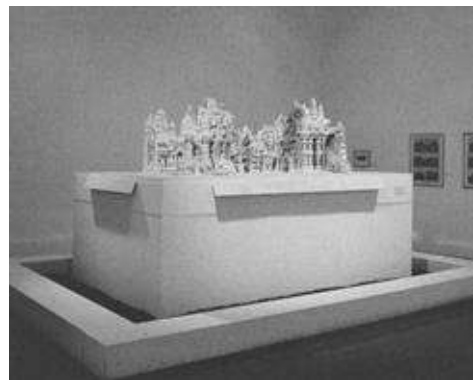


Fig. 57 Il Palais Idéal



Fig. 58 La Salle Blanche a Zurigo

## Conclusioni

Dal confronto fra Marcel Broodthaers e Harald Szeemann è emersa la ricchezza del dibattito culturale in Europa a cavallo fra gli anni '60 e '70. L'artista belga e il curatore svizzero attraversano e segnano quest'epoca con le proprie carriere da protagonisti, incrociandosi e collaborando in più di un'occasione, e sviluppando negli anni una sensibilità simile e una particolare affinità di pensiero. Nelle due parti dell'elaborato si è proceduto con un'analisi comparata, studiando l'evoluzione delle loro attività in parallelo, per evidenziarne punti di contatto e analogie.

L'origine della comparazione è stata la rilevanza che le loro figure rivestono, con le dovute differenze, nella storia della curatela. Da una parte un artista che si fa curatore di sé stesso, autonomo imprenditore in una maniera del tutto innovativa, dall'altra un curatore che ha inventato il proprio mestiere, elaborando una peculiare visione sulla *raison d'être* delle arti visive, rimanendo sempre fedele al proprio carattere di anarchico *pensatore selvaggio*.

Il primo grande nesso fra i due è la capacità di leggere la propria epoca. La consapevolezza di vivere in un momento di decisiva trasformazione dell'arte nel ventesimo secolo, e la volontà di farsi interpreti di questo cambiamento. Broodthaers è all'apparenza un personaggio anacronistico: diventato artista in età adulta avanzata, guarda al passato, alle tradizioni e alle rivoluzioni dell'Ottocento, si veste persino antiquatamente. Ma il suo successo quasi immediato si spiega con la capacità di tradurre lo *Zeitgeist* con cui ha a che fare, declinato in maniera personale e originale. Szeemann ugualmente nel proprio lavoro non rinuncia mai alla propria soggettività: anche nelle grandi panoramiche sul mondo delle immagini, come *documenta 5* con le sue *Bildwelten*, segue sempre lo slogan "allestire è amare". In entrambi i casi la ricerca analitica sui tratti distintivi dell'arte non rinuncia mai a una sentita partecipazione che rivela passioni e interessi individuali.

Nell'elaborato si è fatto ricorso alle parole di Broodthaers e di Szeemann. La scrittura è stata per i due sempre importante, spesso un esercizio privato, come nel caso degli appunti o dei diari citati: è qui che si può interpretare lo sviluppo del loro pensiero, ascoltando direttamente la loro voce. La soggettività mai abbandonata di cui si è discusso accompagna inoltre una costante riflessione sulla propria identità. Per Broodthaers significa ragionare sul proprio paese d'origine, il Belgio. Una nazione piccola, dalle molteplici anime, ricca culturalmente ma spesso impotente di fronte alle altre potenze europee nei capitoli più cupi della storia del Vecchio Continente. E che allora si confronta con una geografia che ha cambiato le proprie coordinate,

ora orientate verso gli Stati Uniti, da dove New York detta legge nel mondo dell'arte. Ma l'artista di Bruxelles recita con ironia la propria parte, traducendo in salsa belga la "legge del frigorifero" che arriva dal Pop americano. Rispondendo alle Campbell soups con cozze e patatine fritte, alle stelle e strisce di Jasper Johns con il tricolore nero giallo e rosso. La bandiera belga diventa presto un leitmotiv per Broodthaers, come si è visto con *Fémur d'homme belge* o con *Les Fouilles (caisses de fouilles restaniennes)*, che inscenano un finto passato archeologico per lo stato nordeuropeo.

Per Szeemann si è parlato, baumanamente, di un'identità liquida: il curatore ha alle spalle una famiglia – da parte di padre – arrivata a Berna dopo lunghe peregrinazioni. Sfida le autorità non usando il passaporto svizzero per viaggiare a Cuba – dando più di una preoccupazione alla madre – fonda una "agenzia per il lavoro spirituale all'estero", rimarcando la propria vicinanza ai lavoratori immigrati contro cui in Svizzera sorgono movimenti di protesta, e come l'artista belga si interroga sui mutamenti della mappa politica dell'arte.

L'artista e il curatore si incontrano più volte, ma il dialogo fra i due che si è ricostruito passa anche attraverso le frequentazioni comuni che fanno negli anni. Si sono indicate alcune figure in particolare. Joseph Beuys: incontrato da Szeemann durante l'organizzazione di *Science-Fiction*, da dove inizia un lungo sodalizio di cui si è vista espressione con *Fluxus & Happening* e con l'*Ufficio per la democrazia diretta* a Kassel, e da Broodthaers ad Anversa, alla galleria Wide White Space. Beuys per l'artista belga rappresenterà una finestra sulla Germania, alla cui storia e al cui folklore finirà per appassionarsi, ma anche un collega dal fascino innegabile da cui però vorrà prendere le distanze (posizione che si manifesta nelle lettere aperte che gli indirizza, specialmente in quella che racconta del finto scambio fra Offenbach e Wagner in cui critica la connotazione politica della sua arte).

Panamarenko: parte del "groupe belge" della galleria di Anversa, la comitiva che girava i vernissage e gli eventi per il continente di cui fa parte Broodthaers, Szeemann lo include in *When Attitudes Become Form* e in *documenta 5*, dove espone *Aeromodeller*, una prima *Machine célibataire* che anticipa la mostra a cui il curatore svizzero lavorerà qualche anno dopo. Sempre alla White Wide Space è presente l'americano James Lee Byars, diventato presto grande amico di Broodthaers e inauguratore (non ufficiale) con le sue performance a Kassel e a Venezia per la stessa *Machine célibataire*.

E fra i non-artisti il curatore tedesco Johannes Cladders, che la sera del 27 settembre 1968 a Bruxelles celebra con un discorso ufficiale l'apertura del *Musée d'Art Moderne*, e che fa parte con Szeemann della generazione che ha gettato le basi della curatela moderna (lo si è paragonato al curatore di Berna in riferimento all'interpretazione del proprio ruolo come co-

produttore degli artisti). Broodthaers e Szeemann frequentano gli stessi ambienti, sicuramente a causa di un Occidente allora più piccolo e dai confini meno allargati, ma dimostrando anche un'affinità che passa attraverso le amicizie condivise.

Un artista-curatore e un curatore che agisce ambigualmente, finendo per essere accusato di voler fare l'artista. Con Broodthaers e Szeemann si delineano i caratteri della moderna mediazione dell'arte. La questione, si è notato, non è nuova: è una riformulazione del problema nato già con i primi musei pubblici di chi abbia la capacità e si debba assumere la responsabilità di presentare l'arte, chi crea o chi interpreta. Il curatore, posto sotto le lenti degli *exhibition studies*, non è una figura neutra: Sandberg, storico direttore dello Stedelijk Museum e altro punto di riferimento per il curatore svizzero, afferma che il museo impersonale non esiste, e che grazie alle proprie vesti di direttore ha il potere di decidere cosa sia arte e cosa non lo sia.

Szeemann è più di un presentatore: è complice degli artisti delle sue mostre, offre loro idee e spunti di riflessione, fa sì che possano esprimersi in piena libertà, permette loro di distruggere l'asfalto di una strada con una palla da demolizione, di spargere sul pavimento di uno spazio espositivo chili e chili di piombo fuso, di tenere un incontro di box, regolarmente arbitrato, dentro un museo. Prende gli stessi rischi degli artisti con cui lavora, come quando organizza l'impacchettamento della Kunsthalle con Christo affrontando un potenziale pericolo di incendio.

Un aspetto fondamentale della sua attività è il viaggio. L'esplorazione, la ricerca della creatività lontano dai confini domestici, nella consapevolezza che le capitali dell'arte sono detronizzate a favore delle province. Già con *Ex Voto* Szeemann dimostra questa attitudine, deflagrata con *When Attitudes Become Form*, di cui si è visto il diario che traccia fedelmente ogni suo spostamento. Broodthaers agisce analogamente: in particolare per la *Section des Figures* del suo museo nel 1972 riempie l'agenda di visite nei musei di tutta Europa dove perlustra le collezioni in cerca di opere per la propria mostra. E già nelle missive ufficiali del *Musée*, inviate da luoghi diversi, mima il continuo *déplacement* di un curatore. Sempre la *Section des Figures* è emblematica dell'autonomia curatoriale dell'artista belga, per cui riceve una commissione da Karl Ruhrberg e Jürgen Harten: come Szeemann, che nel proprio percorso di emancipazione dalle cariche istituzionali viene contattato di volta in volta da musei e fondazioni.

Per il curatore di Berna la mappatura dell'arte contemporanea significa anche fare incontrare realtà distanti geograficamente in dialoghi inediti negli spazi espositivi, per rimarcare un *Kunstwollen* comune. In *When Attitudes Become Form* per esempio si sono viste accostati lo *Splash* di Richard Serra e il *Fettecke* di Beuys, in *Fluxus & Happening* gli Azionisti Viennesi e i membri di Fluxus, a *documenta 5* il dirigibile, *Aeromodeller*, di Panamarenko, destinato a

non alzarsi in volo, e a qualche metro di distanza la motocicletta magicamente sospesa sulla parete di Mario Merz. Ad accomunare Szeemann e Broodthaers è la volontà di sperimentare.

*Der Adler vom Oligozän bis heute* è definita da Broodthaers nel catalogo *experimentelle Ausstellung*, etichetta che si applica anche alle altre esibizioni che si sono considerate. La fisionomia sperimentale caratterizza parimente le mostre di Szeemann: si pensi a *Grossvater*, la mostra del 1974 dedicata al nonno parrucchiere (*Haarkünstler*) con cui Szeemann vuole testare i limiti della mostra temporanea come medium, come suo mezzo di espressione personale. Capire fino a dove un pioniere *wie wir*, come recita il titolo, si possa spingere. Quali siano i vincoli e dove sia la frontiera imposta dal proprio ruolo.

L'indole dei due non si inserisce mai in uno scenario neutro. Broodthaers e Szeemann lavorano in istituzioni autorevoli, dalla storia notevole. Questo confronto si risolve in entrambi i casi in un riconoscimento e in un rispetto del *genius loci*, delle sue proprietà e potenzialità, in cui viene inserito un elemento soggettivo, talvolta sovversivo. Al Palais des Beaux-Arts con *Catalogue-Catalogus* l'artista belga agisce per modificare la solennità dell'architettura di Victor Horta, intervenendo sugli accessi alle sale e allestendo seguendo la geometria dei suoi spazi. E con *L'Angelus de Daumier* si misura con lo storico Hôtel particulier Salomon de Rothschild, dove le sue opere si sovrappongono all'eleganza del luogo, e dove ottiene di aprire per la prima volta al pubblico la sala, rinominata Salle Rose, che ospita la collezione di *curiosités* della baronessa. Szeemann, analogamente, già negli anni alla Kunsthalle mette alla prova in ogni modo gli spazi del museo, e si inserisce nella storia di *documenta* raccogliendo l'eredità dei suoi predecessori e calibrando la manifestazione sulla base della virtuale risposta della città che la ospita.

I due, con le loro personalità e la loro volontà di controllare la progettazione della mostra, finiscono per scontrarsi con gli altri che collaborano all'organizzazione. Broodthaers nell'allestimento della *Salle Blanche* in *L'Angelus de Daumier* a Parigi stravolge il progetto elaborato dai *commissaires* della mostra, che protestano e pretendono che il loro nome sia rimosso dal catalogo già stampato. E ribalta la situazione, divenuta subito l'emblema dello scontro fra artisti e curatori, verificatasi due anni prima a Kassel, quando il francese Daniel Buren in una lettera accusa Szeemann di voler fare l'artista, utilizzando *documenta* come una tela bianca e le opere esposte come i colori della sua tavolozza. Sempre a *documenta 5* Broodthaers presenta la *Section d'Art Moderne*, la delimitazione di un piccolo spazio privato nella Neue Galerie, interpretabile, a suo dire, come l'espressione del potere che deriva dalla sua figura di artista destinato a oscurare il lavoro di Szeemann: un obiettivo che ammetterà, con ironia, di non aver raggiunto.

Fra gli anni '60 e '70 la figura professionale del curatore si delinea creando un modello che farà scuola. Uno dei paragoni più frequenti avanzati nell'ambito degli *exhibition studies* è quello della regia cinematografica. Nella creazione di un film intervengono più collaboratori, gli attori (gli artisti) in primo luogo, ma al regista (il curatore) spetta il taglio finale. L'interpretazione della mostra come un set è una delle chiavi di volta dell'opera di Broodthaers, specialmente nei suoi *Décor*, dove la disposizione temporanea di oggetti di scena è pensata come un'inquadratura. Per questo accompagna spesso le sue esposizioni con documentari e riprese delle stesse, come in *Le Corbeau et le Renard* o in occasione della prima versione del *Jardin d'Hiver* ad Anversa. Szeemann agisce allo stesso modo, realizzando un film per cui scrive il testo e lavora al montaggio sia per *Monte Verità* sia per *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*.

Mediare significa anche fare pedagogia: da qui la rigorosa cura da parte di entrambi dei cataloghi, dove pure si sono notate sostanziali novità rispetto al passato nell'impostazione e nell'impaginatura, considerati parte integrante della narrazione espositiva. In questo si è notata una differenza fra i due. Broodthaers è un artista, e in quanto tale afferma di voler creare una situazione capace di generare una domanda, non di fornire una risposta. Gioca a fare il pedagogo, in particolare con *Le Corbeau e le Renard*, dove parte da una favola di La Fontaine e crea una sua versione del racconto. Ma non vuole essere preda di una facile presa da parte del visitatore. Nel suo lavoro fa persistere una dimensione magica, trascendente, intrinsecamente inesplicabile: la dimensione dell'arte. Szeemann ha invece responsabilità diverse, un rapporto più sincero e meno fittizio con il pubblico, in quanto reale ponte fra il mondo degli spettatori e quello degli artisti.

Un altro aspetto che accomuna i due è la critica istituzionale. Critica sia come polemica (soprattutto con Szeemann), sia come svelamento dei meccanismi del sistema dell'arte (soprattutto con Broodthaers). Il clima di protesta della fine degli anni '60, in cui l'artista belga si è visto coinvolto in maniera diretta, ha come riflesso nel panorama artistico internazionale una messa in discussione del funzionamento dell'industria culturale. Broodthaers con il suo *Département des Aigles* rispecchia parzialmente il contesto storico, anche se la sua è un'indagine più approfondita e ontologica sulla struttura museale, sulla sua autorità, sul suo potere.

Pure le operazioni di Szeemann si pongono ambigualmente: la sua *Agentur für geistige Gastarbeit*, e ancora di più il suo *Museum der Obsessionen*, sono, volutamente, a metà strada fra una parodia della burocrazia museale e un uso strumentale del potere proprio di un'istituzione affermata. È una delle similitudini fra il suo museo e quello di Broodthaers, che si avvicinano soprattutto nell'essere istituzioni fittizie che si materializzano in una

circostrizione spazio-temporale (la mostra) intesa come visualizzazione. E nel voler sistematizzare e creare un archivio per il proprio lavoro passato e futuro (con i progetti futuri per il *Museum der Obsessionen* e per i *nouveaux trucs, nouvelles combines* che saranno i *Décors*).

Ma ad unire Szeemann e Broodthaers è una riflessione articolata sulle modalità di espressione dell'arte. Sul valore delle immagini, sui loro significati, sulle diverse identità che assumono all'interno della società umana, e sui cambiamenti che hanno luogo nell'epoca in cui vivono. I due intellettuali interpretano la mediazione come comunicazione, ma anche come momento di critica, di meditazione sui linguaggi artistici, sull'arte come linguaggio. Da qui l'idea di utilizzare le parole di personaggi, presenti nell'immaginario di Szeemann e Broodthaers, come Barthes, Gadamer e Cassirer, per ricostruire il sostrato filosofico che accompagna il loro pensiero.

Il passaggio dal linguaggio scritto a quello visuale è decisivo per l'artista belga. Già nelle pubblicazioni poetiche sono presenti interventi di artisti o di mano sua, che ragionano su una traduzione grafica delle parole. Guidato dai componimenti di Mallarmé, esce dai confini della pagina e si appropria dello spazio tridimensionale, ne scopre facoltà e proprietà. Fra le nuove possibilità che gli si aprono, quella di confrontarsi in un modo per lui inedito con il pubblico. Non più un'entità astratta di anonimi lettori, ma visitatori fisici, reali.

L'incontro e l'interazione con la collettività, che si è già vista con la rilevanza data all'attività pedagogica, sono fra i capisaldi del lavoro sia di Szeemann sia di Broodthaers. Da qui le sperimentazioni sotto forma di *environment* e di performance. Szeemann *12 Environments* già con *12 Environments* a Berna crea un percorso complesso in cui lo spettatore, dall'ingresso all'uscita, si sente immerso e coinvolto. Attraverso gli interventi degli artisti coinvolti rende la Kunsthalle uno spazio stimolante, che richiede la partecipazione attiva, sensoriale ed emotiva, e la presenza fisica degli spettatori. Si definirà in seguito "lavoratore atmosferico", per esplicitare la caratterizzazione che voleva attribuire alle sue mostre. Una mentalità simile a quella di Broodthaers, che oltre all'*environment* esplora la dimensione della performance – un altro punto fisso delle mostre di Szeemann.

L'arte è per entrambi un gioco. Szeemann affronta direttamente questo tema in una delle sue prime mostre alla Kunsthalle di Berna, ideale partenza per un trittico dedicato alle aree marginali della creatività nelle arti visive: *Puppen - Marionetten – Schattenspiel*, che si è interpretata alla luce delle teorie di Gadamer sullo *Spiel der Kunst*, una realtà caratterizzata da una seria ma giocosa sacralità e da una natura mediale che trascende chi la vive. Per Broodthaers si è parlato di un gioco dei ruoli, un trasformismo che non ha mai abbandonato nel corso della



sua carriera: banditore d'asta, venditore di libri, poeta, guida nei musei, giornalista e reporter, critico d'arte, presentatore ai festival di cinema, regista, artista, direttore di un museo fittizio, curatore dei suoi dipartimenti sono fra i mestieri che prova. Dei cambiamenti repentini che lo vedono trasformarsi da commentatore a produttore, per poi decidersi eventualmente a tornare con nonchalance sui propri passi. E l'impresa del *Musée d'Art Moderne* viene vista come un gioco («giocheremo qui ogni giorno, fino alla fine del mondo» afferma l'artista). Si sono esaminate nello specifico due situazioni in cui emerge la dimensione ludica: la lettera a Kasper König in cui parla della Mademoiselle Rivière di Ingres come se il quadro facesse davvero parte della collezione del museo (è presente sotto forma di cartolina), e la lettera a Immendorf, in cui gli conferma il prestito di una cassa del museo, salvo aggiungere in una postilla di maneggiarla con cura perché *nella realtà* appartiene al Musée des Beaux-Arts d'Anvers.

L'attrazione per la pluralità dei linguaggi artistici e per le diverse funzioni delle immagini nella società moderna sfocia in un ampio ventaglio di interessi condivisi. Come l'arte folcloristica. Già in *Ex Voto* (ma anche in *Science Fiction*, Szeemann esplora la tematica, che si è inquadrata in termini warburghiani - per la ricerca della particolare intensità che sopravvive nell'arte popolare - e con le parole di Walter Benjamin. Broodthaers elabora per il proprio museo una *Section Folklorique*, e include nei suoi progetti le arti minori, quelle che Szeemann definisce *finesses*. E approfondisce il linguaggio del mito, studiandone, sempre warburghianamente, la sopravvivenza nella contemporaneità: lo si è visto con la figura dell'aquila e della Lorelei.

A Monte Verità Szeemann indaga un'arte che sia ancora inserita nella sua realtà primitiva, magica, che conservi la sua forza primordiale. Ragiona sull'aspetto misterico, culturale dell'attività artistica, ne ricerca il «tempo sacro» gadameriano, la «concezione magica del mondo» di Cassirer. Come Broodthaers, che sulla roccia della Lorelei che si affaccia sul Reno cerca il canto della sirena, il passato mitico, segue le tracce del «sogno dell'uomo nordico». Da questa simile sensibilità nasce l'interesse comune per la relazione fra uomo e natura.

Per Broodthaers questo significa inizialmente la redazione di un moderno bestiario. Il *Jardin d'Hiver* esemplifica poi il suo pensiero: l'esposizione del fascino per l'incontaminatezza della natura orientale, addomesticata nelle *orangeries* già nell'Ottocento, dove, nella sua versione, Broodthaers accompagna un cammello (proveniente dallo zoo di Anversa), in una cerimonia che ricorda l'accoglienza del console di un paese lontano. Per Szeemann il contatto ritrovato con la natura, che passa prima attraverso Beuys e poi attraverso Emma Kunz, si spiega come allontanamento dal panorama urbano e dalle istituzioni cittadine, un rifugio in collina, dove riscoprire i ritmi vitali dei balabiott e la loro ricerca di un'utopia bucolica in Ticino, in un museo nel verde, dove aspettare i visitatori sdraiato sull'erba.

In entrambi i casi si trova però un elemento di disturbo. La natura non è più vergine (come nel *Jardin d'Hiver*), il mito si rivela artificiale, a misura di turista o di villeggiante facoltoso. L'aspetto commerciale dell'arte (su cui Broodthaers si sofferma più volte nel corso della propria carriera, dagli esordi alla Galerie St. Laurent ai lavori per la fiera d'arte di Colonia) e lo sfruttamento economico della *Lebensreform* viziano la realtà incantata. Ma vengono accettate come caratteristiche ontologicamente imprescindibili dell'arte, come già era successo con la *Werbung*, la pubblicità, a cui Szeemann dedica una sezione a Kassel e a cui Broodthaers intitola una *Section*, sempre a documenta.

Nonostante la mancanza di una vera sistematicità, che il curatore non ha mai ricercato in volumi critici riepilogativi, il pensiero di Szeemann è complesso, e si sviluppa negli anni con una consapevolezza sempre maggiore. Si sono utilizzati i suoi strumenti teorici, dal concetto di *attitudine* a quello delle *Individuelle Mythologien*, dalle *Obsessionen* alle *Intensive Intentionen*, per comprendere le scelte del curatore, l'evoluzione della sua carriera. L'appartenenza di Broodthaers a questo orizzonte concettuale si coglie sia dalla sua partecipazione a *documenta 5*, sia dall'inclusione in *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*. La mostra sull'opera d'arte totale è il prodotto naturale delle riflessioni sulla produzione artistica come creazione di quello spazio spirituale che è la mitologia individuale, un universo personale fatto di simboli che bisogna imparare a conoscere per orientarsi nella geografia mentale dell'autore. Un mondo parallelo fatto di ossessioni non da intendere in senso clinico, ma come coacervo di energia psichica alla base dell'agire estetico.

L'ossessione principale di Broodthaers è la *conquête de l'espace*, con una doppia sfaccettatura, analitica e pragmatica. Da un lato l'artista studia il bisogno di mappare il mondo, di tradurlo tassonomicamente, come si è visto con *Tapis de sable*, con l'*Atlante* e con il dittico *Soleil politique* – dove la topografia umana, simbolizzata da una nave in un mare in tempeste e riassunta ironicamente con le sigle "fig. 1", "fig. 2", "fig. 0", si inoltra fino al sistema solare. Dall'altro lato è la sua personale impresa, cominciata con il passaggio dal linguaggio scritto al linguaggio visivo, dalla disposizione dei versi in un libro di poesie alla traduzione di un pensiero nello spazio a tre dimensioni. La propria personale conquista dello spazio.

Per Broodthaers e per Szeemann si è quindi parlato di un problema di trasmissione dell'eredità, dal momento che le mostre sono definite dagli esperti di *exhibition studies* "patrimonio immateriale dell'arte". Sia il curatore svizzero sia l'artista belga hanno lasciato tracce materiali del proprio lavoro: nel primo caso si trovano soprattutto nella Fabbrica Rosa, vecchia industria di orologi riconvertita da Szeemann in spazio di lavoro e archivio personale, nel secondo le opere d'arte. Ma proprio queste si scoprono spesso decontestualizzate, sottratte a un insieme

uniforme, a una dimensione dove le creazioni dell'artista assumevano il proprio significato da una coesistenza collettiva. Per entrambi i casi si sono visti esempi di rievocazioni, ricostruzioni di mostre: per Szeemann la mostra *When Attitudes Become Form* alla Fondazione Prada nel 2013, per Broodthaers le ricostruzioni degli ambienti e di un *décor* come *A Conquest by Marcel Broodthaers* al MKHA di Anversa nel 2019.

Con Szeemann e Broodthaers si scava alle radici del concetto di curatela moderna. Si scopre una mediazione dell'arte perpetrata con fini diversi, propriamente curatoriali in un caso, artistici nell'altro, ma intesa in modo simile. E, considerevolmente, nello stesso periodo storico. La creazione di mostre è interpretata da entrambi allo stesso tempo come mezzo di comunicazione e dispositivo per la comprensione del linguaggio artistico. Dell'arte esposta come fenomeno umano e sociale, come racconto di cui il curatore si fa autore per un pubblico attivo, con cui dialogare, a cui narrare la genesi di un universo di simboli che interpretano la realtà e la rielaborano. In un approccio interdisciplinare che utilizza strumenti importati dalla storia dell'arte, dalla sociologia, dalla scienza delle comunicazioni, dall'economia (un metodo ricalcato non a caso dagli *exhibition studies*), che lavora, sul campo pratico, allo studio di quel complesso fenomeno antropologico che è l'arte.

## Bibliografia

### Marcel Broodthaers

- Antoine J.P., *Marcel Broodthaers: moule, muse, méduse*, Presses du réel, Digione 2006.
- Borgemeister R. e Cullens C., *Section des Figures: The Eagle from the Oligocene to the Present*, in "October", Vol.42, 1987.
- Broodthaers M. e Harten J., *Der Adler vom Oligozän bis heute*, Städtische Kunst-Halle Düsseldorf, Düsseldorf 1972.
- Broodthaers M., *L'Angélu de Daumier*, 2 vol., CNAC, Parigi 1975.
- Cuenat P., *Autour de la Lorelei*, Mamco, Ginevra 1997.
- Gilissen M., *Marcel Broodthaers: Texte et Photos*, Steidl, Colonia 2003.
- *Magritte, Broodthaers & l'Art Contemporain*, catalogo a c. di M. Draguet, Ludion, Anversa 2017.
- *Marcel Broodthaers – A Retrospective*, catalogo a c. di Borja-Villel M.J. e Cherix C., MoMA Publications, New York 2015.
- *Marcel Broodthaers*, catalogo a c. di Leen F., Snoeck, Gand Bruxelles 2012.
- *Marcel Broodthaers: projections*, catalogo a c. di Debbaut J., Lubbers F., Hakkens A., Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven 1994.
- *Marcel Broodthaers (1924-1976)*, catalogo a cura di The Tate Gallery e Gilissen M. Broodthaers, Tate Gallery Publications Department, Londra 1980.
- *Marcel Broodthaers:[exposition]*, catalogo a c. di David C. e Dabin V., Musée du Jeu de Paume, Parigi 1991.
- *Marcel Broodthaers: exposition au Palais des beaux-arts de Brussels*, Editions Palais des beaux-arts, Bruxelles 1974.
- Moure Cao G., *Marcel Broodthaers: collected writings*, Ediciones Polígrafa, Barcellona.
- Nobis N. e Meyer W., *Marcel Broodthaers: Katalog der Editionen*, Graphik und Bücher, Cantz, Ostfildern 1996.
- Schultz D., *Marcel Broodthaers: strategy and dialogue*, Peter Lang, Oxford Bern Berlin 2007.
- *Soleil politique – Marcel Broodthaers*, catalogo a c. di Beckwé L., De Baere B., Dewachter L., Gilissen Broodthaers M. e Broodthaers M.P., MHKA Museum, Anversa 2019.

## Harald Szeemann

- Bezzola T., *Harald Szeemann: with by through because towards despite*, Voldemeer, Zurigo-Vienna-New York 2007.
- Clair J., Szeemann H., *Les machines célibataires*, Union Centrale des Arts Décoratifs, Parigi 1976.
- De Domizio Durini L., *Harald Szeemann: il pensatore selvaggio*, Silvana Editoriale, Milano 2005.
- *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800*, catalogo a c. di Szeemann H., Verlag Sauerländer, Aarau 1983.
- Ebinger W., Szeemann H., *Puppen - Marionetten - Schattenspiel: (Asiatica und Experimente)*, Kunsthalle Bern, Berna 1962.
- Hahn O., Millet C., Bernard C., *Harald Szeemann (1933-2005)*, IMEC Artpress, Parigi 2012.
- *Harald Szeemann: selected writings*, catalogo a c. di Chon D., Getty Research Institute, Los Angeles 2018.
- *Harald Szeemann: individual methodology*, materiali a c. di Derieux F., JRP Ringier Kunstverlag, Zurigo-Grenoble-New York 2007.
- *Harald Szeemann: Museum of Obsessions*, materiali a c. di Glenn P., Getty Research Institute, Los Angeles 2008.
- Heinich N., *Harald Szeemann: un cas singulier - entretien*, L'Echoppe, Parigi 1995.
- *Live in your head: when attitudes become form: works, concept, processes, situations, information*, catalogo a c. di Szeemann H., Stämpfli et Cie, Berna 1969.
- *Monte Verità: Berg der Wahrheit*, catalogo a c. di Szeemann H., Electa, Milano 1978.
- Rigolo P., *La mamma: una mostra di Harald Szeemann mai realizzata*, Johan & Levi editore, Monza 2014.
- *Science-Fiction*, catalogo a c. di Szeemann H., Musée des arts décoratifs, Parigi 1967.
- Stazzone A., *Harald Szeemann: l'arte di creare mostre*, Logo Fausto Lupetti, Bologna 2014.
- Szeemann H., *Etienne-Martin*, A. Biro, Parigi 1991.
- Szeemann H., *Documenta 5: Befragung der Realität Bildwelten heute*, Documenta GmbH, Kassel 1972.

## Bibliografia generale

- Adorno T., *Aesthetic theory*, tr. ing. di R. Hullot-Kentor, Continuum, Londra New York 1997.
- Adriani G., Konnertz W., Thomas K., *Joseph Beuys*, Dumont Buchverlag, Colonia 1994.
- Agnes Martin, Yale University Press, New York New Haven 2005.
- Ander H., *Documenta magazine. no. 1-3: reader*, Taschen, Colonia 2007.
- Aubert N., *Christian Dotremont: la conquête du monde par l'image*, L'Harmattan, Parigi 2012.
- Bachofen J.J., *Il Matriarcato* (1861), tr. it. di Schiavoni G., 2 voll., Einaudi, Torino 1988.
- Baldacci C., *Archivi impossibili: un'ossessione dell'arte contemporanea*, Johan & Levi Editore, Monza 2016.
- Baldacci C., *Sogno di sapere tutto: intervista a Massimiliano Gioni sulla 55. Esposizione Internazionale d'Arte*, Fondazione La Biennale di Venezia, Venezia 2013.
- Barthes R., *Mythologies*, Éditions du Seuil, Parigi 1957.
- Bastian H., Franklin D., *Joseph Beuys – Skulpturen*, Schirmer Mosel, Monaco 2015.
- Bauman Z., *Intervista sull'identità – a cura di Benedetto Vecchi*, Laterza, Roma-Bari 2007.
- *Ben, pour ou contre: une rétrospective*, catalogo a c. di Vergne P. e de Bokay B., MAC, Marsiglia 1995.
- Beuys J., Schellmann J., *Joseph Beuys: Multiples*, Schellmann & Klüser, Monaco 1977.
- Bohrer F.N., *Orientalism and visual culture: imagining Mesopotamia in nineteenth century Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- Burns A., Lundh J., McDowell T., *The Artist As*, Sternberg Press, Melbourne 2018.
- Cassirer E., *Filosofia delle forme simboliche* (1923), tr. it. di Arnaud E., 2 voll., La Nuova Italia Editrice, Firenze 1964.
- Cassirer E., *Language and Myth* (1946), tr. ing. di Susanne K. Langer, Dover Publications inc., New York 1953.
- Celant G., Koepplin D., Rosenthal M.L., *Claes Oldenburg, an anthology*, Guggenheim Museum, New York 1995.
- Celina J., *The Artist As Curator*, Intellect, Chicago 2015.
- *Cobra*, catalogo a c. di P. Adriaens, C. Baldensperger, Hazan, Parigi 2008.
- Comis G., Di Monte G., *Meret Oppenheim: opere in dialogo da Max Ernst a Mona Hatoum*, Skira, Milano 2017.
- Conte L., *Gilberto Zorio*, in "Flash Art", 27 settembre 2018, <https://flash---art.it/article/gilberto-zorio/>

- Cras S., Whiting C., *The Artist as Economist: Art and Capitalism in the 1960s*, Yale University Press, New Haven 2019.
- *David Teniers and the theatre of painting*, catalogo a c. di Klinge M., Courtauld institute of art gallery, Londra 2006.
- Deleuze G., Guattari F., *L'anti-Edipo - Capitalismo e schizofrenia*, tr. it. di Fontana A., Einaudi, Torino 1972.
- Deleuze G., *Proust et les signes*, PUF, Lonrai 2014.
- *Der Bilderatlas Mnemosyne*, materiali a c. di Warnke M. e Brink C., Akademie Verlag, Berlino 2000.
- de Zegher M.C., Teicher H., *3 x abstraction: new methods of drawing, Hilma af Klint, Emma Kunz, Agnes Martin*, Yale University Press, New York New Haven 2005.
- Didi-Huberman G., *The surviving image*, tr. ing. di Harvey L. Mendelsohn, Pennsylvania State University Press, Philadelphia 2017.
- Draguet M., *Panamarenko: la rétrospective!*, Ludion, Bruxelles 2005.
- *Exhibition*, materiali a c. di Steeds L., The MIT Press, Cambridge Londra 2014.
- *Fare Mondi = Making Words 53. Esposizione Internazionale d'Arte*, catalogo a c. di Birnbaum D. e Volz J., Marsilio, Venezia 2009.
- Fontana E., *Il Palazzo Enciclopedico*, in "Flash Art", 20 Luglio 2015, <https://flash---art.it/article/il-palazzoenciclopedico/>
- Filipovic E., *The apparently marginal activities of Marcel Duchamp*, The MIT press, Cambridge 2016.
- Filipovic E., Alberro A., *The artist as curator: an anthology*, Mousse Publishing, Milano 2014.
- Forster H., Krauss R., Bois Y.-A., Buchloh B., *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*, Thames & Hudson, Londra 2016.
- Freud S., *Ossessioni, fobie e paranoia*, tr. it. Balducci C. e Agostino D., Newton Compton, Roma 2010.
- Gadamer H.-G., *Verità e Metodo*, tr. it. di Vattimo G., Bompiani, Milano 2000.
- Girveau B., Georget C., Scottez-De Wambrechies A., *Millet*, Palais des Beaux-Arts, Lille 2017.
- Glasmeier M., *50 Jahre documenta 1955-2005*, Steidl, Göttingen 2005.
- Glicenstein J., *L'art: une histoire d'expositions*, Presses Universitaires de France, Parigi 2009.

- Green A., *When artists curate: contemporary art and the exhibition as medium*, Reaktion books, Londra 2018.
- Heine H., *Il libro dei canti*, tr. it. di Vago A., materiali a c. di V. Santoli, Einaudi, Torino 1962.
- Hoffmann J., *The next Documenta should be curated by an artist*, Revolver, Frankfurt am Main 2004.
- Huggins H., *Fluxus Experience*, University of California Press Associates, Los Angeles 2002.
- Hultén P., *The Machine: as seen at the end of mechanical age*, MoMA Publisher, New York 1968.
- *I'm full of Byars: James Lee Byars in Bern: eine Hommage = a homage*, materiali a c. di Frehner M., DAP Distributed Art Publishers, New York 2008.
- *James Lee Byars: the perfect kiss*, Koenig Books, Londra 2018.
- Jarry A., *Il Supermaschio* (1902), tr. it. G. Agamben, Bompiani, Milano 2012.
- *Joseph Beuys: difesa della natura: diary of Seychelles*, catalogo a c. di L. De Domizio Durini, I. Tomassoni, G. Bonomi, Charta, Milano 1996.
- Jung C.G., *L'uomo e i suoi simboli*, tr. it. di R. Tettucci, Mondadori, Firenze-Roma 1984.
- Kafka F., *Racconti*, tr. it. E. Pocar, Mondadori, Milano 1970.
- Krauss R.E., *"A voyage on the North Sea": art in the age of the post-medium condition*, Thames & Hudson, Londra 2009.
- Krauss R. E., *The Angel of History*, in "October", vol. 134, 2010.
- Mavropol A., *The artist as curator in post-internet art*, Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Philosophia, Special Issue, Vol. 61, 2016.
- Morrens P., Willems H., *Panamarenko: Multiples*, Exhibitions International, Leuven 2008.
- Obrist H. U., *A brief history of curating*, Ringier: Les Presses du réel, Zurigo 2008.
- Oldenburg C., van Bruggen C., *Claes Oldenburg: Mouse Museum / Ray Gun Wing*, Museum Ludwig, Colonia 1979.
- Ottmann K., Byars J.L., *James Lee Byars: Leben, Liebe und Tod = life love and death*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2004.
- Panofsky E., *Meaning in the visual arts*, Anchor Books edition, New York 1955.
- Pastoureau M., *Bestiaires du Moyen Age*, Seuil, Parigi 2011.
- *Permanence of the transient: precariousness in art*, materiali a c. di Maroja C., Menezes C., Poltronieri F.A., Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2014.
- Poli F., *Mettere in scena l'arte contemporanea: dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, Johan & Levi, Roma 2016.



- Reesa G., Ferguson B., Nairne S., *Thinking about Exhibitions*, Routledge, Londra-New York 1995.
- Ruhrberg K., Schneckenburger M., Fricke C., Honnef K., *Art of the 20th century*, Taschen, Colonia 2013.
- Saou-Dufrène B., Glicenstein J., *Histoire(s) d'Exposition(s)*, Editions Hermann, Parigi 2016.
- Schmidt-Burkhardt A., *Maciunas' Learning Machines - from Art History to a chronology of Fluxus*, SpringerVerlag/Wien, Vienna.
- Schneemann P.J., *Localizing the contemporary: the Kunsthalle Bern as a model*, JRP Ringier, Zurigo 2018.
- Smith T., *Thinking contemporary curating*, Independent Curators International, New York 2012.
- Thea C., *On curating: interviews with ten international curators*, DAP Distributed Art Publisher, New York 2009.
- *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, materiali a c. di Jennings M.W., Doherty B. and Levin T.Y., Harvard University Press, Cambridge Londra 2008.
- Venturi R., *Kounellis e la materia*, <https://www.doppiozero.com/materiali/kounellis-e-la-materia> 3 luglio 2019.
- Voorhies J., *Beyond Objecthood - The Exhibition as a Critical Form since 1968*, MIT Press Ltd, San Francisco 2017.
- Warburg A.M., *L'Atlas Mnémosyne (1929)*, tr. fr. di S. Zilberfarb, l'Ecarquillé, Parigi 2012.
- Warr T., *Il corpo dell'artista*, tr. it. di M. Mazzacurati e I. Torresi, Phaidon, Hong Kong 2011.
- Watson S., *Factory Made: Warhol and the Sixties*, Pantheon, New York 2003.
- *What makes a great exhibition?*, materiali a c. di Marincola P., Philadelphia Center for arts and heritage, Philadelphia 2006.
- *When Attitudes Become Form: Bern 1969, Venice 2013*, catalogo a c. di Celant G., Fondazione Prada, Milano 2013.
- *Wide White Space: derrière le musée*, catalogo a c. di Aupetitallot Y., Richter Verl, Bruxelles-Düsseldorf 1994.