

MARCELLO CICCUTO

QUANDO LA POESIA *DIVENTA* IMMAGINE: I *POÈMES*
INDUSTRIELS DI MARCEL BROODTHAERS

Già nel corso del sesto decennio del Novecento l'artista e scrittore belga Marcel Broodthaers aveva realizzato prove poetiche pensate nell'ottica di una modifica dello status ordinario e tradizionale del libro e del libro di poesia in particolare, che veniva portato fuori di un contesto specificamente ed esclusivamente letterario – negando cioè in primo luogo le funzioni ordinarie legate alla possibilità di una lettura lineare e costruttiva – e trasformando quindi l'esito formale di un 'libro di poesia' in un oggetto-immagine¹⁹⁶.

Nel cercare dunque nuove equivalenze concettuali e figurali che potessero sostituirsi ai convenzionali versi della poesia – così le conchiglie o i gusci d'uovo di alcune opere 'poetiche' del periodo indicato –¹⁹⁷, e nel testare prima di ogni cosa l'insufficienza di una presentazione sia scritta che visuale degli elementi tradizionalmente costitutivi di una poesia, Broodthaers consegue il proposito suo primario di scardinare il legame più corrente fra una parola e un'immagine: vale a dire quel legame che costituisce il più scontato fra gli accessi cognitivi alla realtà fattuale del rappresentare, e che per intenderci avviene solo tramite il linguaggio e il pensiero ordinativo, da sempre a fondamento delle strutture del poetare¹⁹⁸.

Su questa via, è risaputo il fatto che l'artista-scrittore si è venuto muovendo sul terreno di un'ampia riflessione e derivata attività creativa attorno a Mallarmé e al suo pensiero estetico¹⁹⁹,

¹⁹⁶ Come rilevato in D. SCHWARZ, "Look! Books in Plaster!": *On the First Phase of the Work of Marcel Broodthaers*, «October», 42, 1987, pp. 57-66, «the spectator did not recognize the books as real objects and did not even attempt to appropriate them by reading» (p. 60); del pari, «the plaster pedestal in Broodthaers's sculpture [*Pense-Bête*] offers a material frame that invites a reading against the abstract frame of the art context» (ivi, p. 62). È su questo primo terreno che Broodthaers studia teoricamente le figure e il loro valore per risalire come vedremo a speculazioni portate addirittura nel perimetro delle discussioni attorno allo statuto ontologico dell'alfabeto.

¹⁹⁷ Così ad esempio in *Le problème noir en Belgique* e prima in *Pour un haut devenir du comportement artistique*, per cui vd. ancora ivi, pp. 64-65: «Through the rhetoric of the assemblage, eggshells and lines of text are here placed in a certain condition of equivalence. For just as the visual effect of the calligraphic flourishes invests the text with a certain tradition and dignity, the arrangement in rows resembling textual lines gives to the eggshells the status of discursive objects. But this equivalence does not work toward an aesthetic or logical condition of tautology. Rather, it addresses the mutual insufficiency of both the written and the visual presentation».

¹⁹⁸ Su questo cfr. A. STREITBERGER, *Les images, les mots et les choses dans l'œuvre et la pensée de Marcel Broodthaers*, «Dalhousie French Studies», 89, 2009, pp. 75-86: 75.

¹⁹⁹ Mi riferisco al notevole lavoro condotto dall'artista a partire dall'esemplare di *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* che gli fu donato da René Magritte nel 1945. Da questo sarebbero scaturiti in particolare sia le esperienze di *Tete-Bête* sia l'*Exposition littéraire autour de Mallarmé* alla Wide White Space Gallery di Anversa del 1969. Ed è soprattutto sulla base di quest'ultimo evento che diventa possibile «regarder de plus près de quelle manière [Broodthaers] s'approprie le poème mallarméen [...]. Accrochées aux murs sur des cintres en bois, trois chemises noires sont couvertes du poème de Mallarmé sans que la composition (typo)graphique originelle soit respectée. Sur des planches fixées aux parois opposées de la pièce sont posées trois éditions du *Coup de dés* – l'édition d'origine publiée en 1914 par Gallimard et trois

specialmente là dove incrocia la funzione insieme poetica e critica della scrittura riconosciuta allo scrittore francese col modello-Magritte e l'accompagnamento di parte della retorica artistica duchampiana, almeno a partire dal 1945.

La conclamata sfiducia nella funzione rappresentativa del linguaggio²⁰⁰ porta dunque l'artista a puntare su un'esigenza di liberazione delle parole, prima di ogni cosa, dal loro statuto di leggibilità legato appunto alla coesione con un'immagine (nonché alla loro distribuzione grafico-spaziale sulla pagina)²⁰¹, dando nel contempo valore innovativo-rivoluzionario – 'anti-repressivo' – agli elementi della punteggiatura²⁰². Si tratta dunque di un'operazione condotta sulle parole che, trasposte in altri mezzi o *tout court* in immagini, finisce per autorizzare la trasformazione di un testo in scultura o in semplice immagine²⁰³, procedendo a una sorta di appropriazione plastica della poesia per tramite di una negazione delle sue strutture gerarchico-normative come pure in forza del radicale rovesciamento del loro valore/aspetto 'letterale' in uno esclusivamente 'pittorico'²⁰⁴.

Non potendosi qui ricostruire le tante occasioni di intervento poetico-artistico che hanno contribuito ad arrivare a questo 'effetto-immagine' pensato da Broodthaers per la poesia contemporanea, provo a esemplificare alcuni dei processi appena accennati partendo dall'episodio forse centrale della trasformazione del libro di poesia in immagine, poi ampliatosi nel notevole e pressoché definitivo esperimento dei *Poèmes industriels*, di cui diremo più avanti. Mi riferisco

éditions réalisées l'année même de l'exposition par Broodthaers, une sur aluminium anodisé, une autre sur papier mécanographique et une dernière sur papier courant. La couverture de l'édition de Broodthaers est identique à l'édition originale, à une différence près: le sous-titre «Poème» est remplacé par celui d'«Image». Et effectivement, tout en répétant la spatialisation du texte inauguré par Mallarmé, l'artiste belge substitue aux caractères linguistiques des barres noires d'épaisseur et de longueur équivalents, ce qui correspond, pour utiliser les termes de Jean-Philippe Antoine, à "l'oblitération du sens dans une spatialité devenue toute entière surface". Tandis que Mallarmé bouleverse la linearité du langage en faveur d'une "mobilité de l'écrit" (Mallarmé) censée libérer les mots de leur contraintes syntagmatiques et sémantiques, Marcel Broodthaers, tout en amplifiant cet effet d'espacement par les barres noires, en montre l'absurdité» (Streitberger, *Les images*, cit., p. 77). Su tali premesse va allineata anche la dichiarazione dell'artista intesa a indicare i modelli in gioco nel suo operare di questi anni più prolifici: «M comme précurseur de l'art contemporain. / M.=Modèle / Modèle / Mallarmé / Magritte / Marcel / Musée» (in M. BROODTHAERS, *Collected Writings*, a cura di G. Moure, Barcelona, Polígrafa, 2012, p. 239).

²⁰⁰ Su questo aspetto ha ottime pagine D. LAOUREUX, *Broodthaers et le moule des mots*, «Textyles», 40, 2011, pp. 33-42.

²⁰¹ Si è scritto di interdizione della lettura lineare della poesia, con conseguente perdita della più normale leggibilità: «En séparant le texte de l'image, Broodthaers anéantit l'effet d'autoréflexion engendrée par les correspondances entre la signification des mots et leur présentation visuelle et spatiale. La préface de Mallarmé est substituée par le texte du poème imprimé sans ponctuation et sans respecter ni la typographie ni la mise en page de l'original. Suit la constellation visuelle du texte où les mots sont remplacés par des barres noires imitant minutieusement la mise en page, la longueur des lignes et la taille des caractères – même l'impression en italiques est visualisée par des bords obliques. Cette séparation nette du texte de l'image pose d'abord une interdiction, car elle nie résolument une réconciliation possible entre le mot et l'image, entre la littérature et les arts plastiques» (STREITBERGER, *Les images*, cit., p. 78).

²⁰² Ivi, pp. 82-83.

²⁰³ Per la prospettiva di sostituzione del «Poème» con «Image» sempre sul terreno mallarméano si veda B. BOURCHENIN, *Du texte à la texture chez Marcel Broodthaers*, Michalis Pichler et Jérémie Bennequin, «Études Stéphane Mallarmé», 6, 2018, pp. 23-46.

²⁰⁴ E per il passaggio dal *Livre tableau* alle placche a smalto dei *Poèmes industriels* vd. almeno e ancora STREITBERGER, *Les images*, cit., pp. 83-84.

naturalmente a *Pense-Bête* che, memore senz'altro del *Poème Objet* di Breton si pone ad atto deliberato di interdizione della lettura lineare della raccolta poetica di partenza di Broodthaers, a quel punto solidificata in oggetto scultoreo²⁰⁵: il testo poetico diventato oggetto artistico viene a rappresentare emblematicamente la conquista dello spazio percettivo tramite mezzi non convenzionali e soprattutto non più linguistici, quanto piuttosto visivi; nel senso che, pur conservati, i simboli del linguaggio funzionano solo perché trasposti, con la parola scritta sostituita in via definitiva da alcuni suoi attributi solo e esclusivamente visivi, data peraltro l'impossibilità di conservare una leggibilità effettiva per le parole del testo di partenza²⁰⁶. Si configura in questo modo una 'scrittura dello spazio' che, abbandonando il principio di illusione referenziale dell'estetica arcaica, recupera alla scrittura poetica uno statuto differente rispetto al passato. Uno statuto addirittura ontologico di forme semplici («turning to the primordial question of ideas preceding definition or form»)²⁰⁷, vere immagini 'd'origine' che vengono dette paradossali proprio perché non più divisive fra parola e immagine, vale a dire fra le due unità significanti del linguaggio ora portate a inscindibile unità:

L'être-alphabétique du poème est nié dans cette juxtaposition qui rend illisible le texte tout en affirmant la page et la spatialité de l'œuvre. Chez Marcel Broodthaers, le livre devient également image matérielle: il s'agit de voir avant de lire, de regarder sans systématiser linguistiquement les signes qui nous sont offerts. Le texte-motif a donc le mérite d'actualiser le passage d'un régime de lisibilité du poème mallarméen à un régime de visibilité²⁰⁸.

Siamo perciò in presenza di una sorta di continuazione della poesia con altri mezzi (secondo la definizione di Jean-Philippe Antoine)²⁰⁹, realizzazione dell'essere plastico della parola che, liberata per questa via dalle *contraintes* della "definizione" oltreché dalla secolare mono-direzionalità del senso verbale,

révèle [...] sa nature interstitielle. Il résulte de l'exploration d'un intervalle habituellement ignoré ou faisant objet de réductions variées. Parce qu'il sépare la convention alphabétique de la signification verbale, cet intervalle produit un *alphabet insensé*. Parce qu'il éloigne la valeur signalétique du trait des valeurs d'expression qu'emporte le geste qui le trace, il en fait una *singularité quelconque*, "indifférente" et pourtant

²⁰⁵ Cfr. Th. MCEVILLEY, *Another Alphabet: the Art of Marcel Broodthaers*, «Artforum», 31, 13, 1989, pp. 106-115.

²⁰⁶ BOURCHENIN, *Du texte*, cit., p. 34.

²⁰⁷ Vd. allora il recente catalogo *Industrial Poems Marcel Broodthaers. The Complete Catalogue of the Plaques, 1968-1972*, edited by C. Friling and D. Snauwaert, Berlin/Brussels, Cantz/Marot, 2021, pp. 22-23.

²⁰⁸ BOURCHENIN, *Du texte*, cit., p. 30.

²⁰⁹ Cfr. J.-Ph. ANTOINE, *L'espace conduit-il au paradis? Sur l'exposition des mots*, «Littérature», 160, 2010, pp. 96-119.

lisible. Un signal d'information réduit à sa plasticité propre, et du même coup porteur d'indétermination, à l'écart des messages qu'il a pu ou pourra plus tard servir à véhiculer²¹⁰.

Oltretutto la parola viene spostata verso un agire 'spettacolare' (*le spectacle des mots* o una sua danza nello spazio verticalizzato del contesto urbano), dunque rifunzionalizzata come 'lettera esposta' destinata a «quitter l'économie misérable de l'édition de poèmes» (Antoine). L'eccesso raggiunto di un'evidenza tutta formale non viene a questo punto solo a negare la dimensione semantica della scrittura poetica ma accresce l'opacità stessa di qualsivoglia senso di essa, non più affidato al gioco convenzionale della denotazione perché oramai uscito dalla dimensione costrittiva del letterario per entrare nella condizione di un alfabeto nuovo, produttore di infinite e non regolabili potenzialità significanti, i cui segni altro non sono se non «un contenant sans contenu autre que lui-même». Si tratta effettivamente per Broodthaers «de ramener l'écriture à une sorte de degré zéro, à une sorte d'hypertrophie du signifiant, c'est-à-dire à un répertoire typographique où le sens du mot s'épuise dans le tracé de ce mot, où la lettre ne renvoie qu'à sa propre apparence»²¹¹.

È per questa via che l'artista arriva all'esperienza delle placche smaltate che costituiscono il fulcro dei *Poèmes industriels*, luogo nel quale si ottiene il passaggio di fatto da poesia a immagine. Il recente, esaustivo catalogo ad esse dedicato²¹² ci permette di vedere quasi a ogni pagina le tappe della costruzione di un discorso poetico-critico portato ai limiti della plasticità di un linguaggio e di una scrittura fondati su *surface graphic signs* o diventati, secondo la definizione d'autore, pitture letterarie²¹³. Ci si confronta cioè con immagini di parole e di forme che non collaborano nel senso del loro secolare rapporto di specchiamento e tantomeno nell'obbligato gioco di aggancio a un qualche referente, ma che più semplicemente sono 'esposte' quali negazione di ogni processo di fissazione dei significati o di un costruttivo collegamento tra significato e significante, giusta il modello magrittiano più volte evocato²¹⁴; ma che anche nella proiezione verso uno spazio aperto di esercizio del principio reso esplicito ad esempio nel 1968 in una pubblicazione della Biennale di Lignano,

²¹⁰ Ivi, p. 103.

²¹¹ LAOUREUX, *Broodthaers*, cit., p. 39.

²¹² Cit. alla nota 12.

²¹³ Ivi, p. 23.

²¹⁴ Vd. appunto *Industrial Poems*, cit., p. 293. Ma specialmente per la riflessione sui limiti della comunicazione ordinaria che la 'nuova poesia' delle placche di Broodthaers intende superare, si veda la straordinaria realizzazione di *Téléphone* (ivi, pp. 282-283), inteso a «figurare plastiquement, tangiblement les limites de la communication, nécessaires et suffisantes tout comme l'inévitable anarchie du langage. L'image à la limite de la non-image, s'inscrit dans notre mémoire avec l'acuité des symboles définitifs: le téléphone sourd obstrué par le coton est un cliché de la civilisation» (*ibidem*). Per il sistema delle imprevedibili e impreviste equivalenze generato dagli esperimenti sulla forma-libro da parte di Broodthaers e di sua figlia Puck rinvio senz'altro alle emblematiche occasioni di lavoro su *Poème collectif* di Robert Fillou e sul manoscritto intitolato *Le Corbeau et le Renard*, n° 41 e 42 dell'importantissimo catalogo *De la collection Marie-Puck Broodthaers*, Casa d'Aste Artcurial, 7, rond-point des Champs-Élysées Marcel Dassault, Paris, 25 maggio 2023.

fanno sì che «le langage des formes doit se réunir à celui des mots»²¹⁵. L'idea di fondo resta ovviamente quella del tenere insieme parole e cose in una dimensione rappresentativa unitaria quale si immagina sia stata ai tempi d'origine della parola stessa e del pensiero primitivo inverando così la creazione di una poesia visuale che «composed of isolated, floating terms suggests the liberating realm of the imagination, as distinct from the symbolism of academicism and the standardized communication tools of institutions»²¹⁶. Ma quel che resiste è dunque solo una parola/immagine poetica priva di una funzione significante (vd. la straordinaria quanto eloquente realizzazione della placca *Rue René Magritte Straat*, discussa alle pp. 292-293 del citato catalogo a cura di Friling e Snauwaert), soprattutto immagine di qualcosa che non c'è o che non esiste: parola poetica che ha raggiunto allora l'agognato statuto del segno pittorico, sganciandosi da qualsivoglia referente per arrivare addirittura a rappresentare l'astrazione pura, con l'aggiunta del depistaggio delle informazioni 'lineari' della poesia tradizionale, portato all'estremo del negazionismo nella placca *Puzzle (Triangle)*, del 1969²¹⁷. Nei *Poèmes industriels* ce n'è anche per la logica della più tradizionale costruzione di una poesia verbale, affidata come ognuno sa, fra i vari cardini, agli ordini della punteggiatura. Ordini che vengono alterati e distrutti anche nella distribuzione *per absurdum* dei segni paragrafematici disposti sulla placca/pagina di *Multiple (Multiplié) inimitable* e *Multiple (Multiplié) illimité*, in modo che «the cadence of the dotted lines [funzioni] like a punctuation mark that proliferates, regulates and interrupts until it becomes absurd. The absence of either logical rhythm or symmetry in the dots functions almost like a protection device against counterfeiting, guaranteeing the plaque's 'inimitability'»²¹⁸.

Così per *L'Alphabet*

the dots between each form an architecture and lend rhythm to the plaque, but also recall ancient, Latin texts in which the interpunct or centred dot, the primary mark of punctuation, was used as a word divider. These visualized separations of one sign from the other, as well as the blank spaces, mark a distance between the letters, pointing at each character's formal particularities, which constitute its condition to be read and to assign

²¹⁵ Così nella lettera aperta da Lignano, n° 52 del catalogo *De la collection*, cit., p. 57. Prospettiva realizzata in particolare con le placche *Académie I* e *Académie II*, per una discussione delle quali si rinvia a *Industrial Poems*, cit., pp. 276-281.

²¹⁶ Per *Porte A*, del 1969, in *Industrial Poems*, cit., p. 313. Sull'originaria opacità della sintesi fra parole e cose scriveva già a suo tempo Pierre Restany, per cui vd. ancora *De la collection*, cit., n° 30 e 33.

²¹⁷ *Industrial Poems*, cit., pp. 308-309. Per questa via l'artista definisce in altre placche il suo concetto rivoluzionario di 'museo poetico' (ad es. in *Département des Aigles (David-Ingres-Wiertz-Courbet)*, ivi, pp. 298-299), ridotto dunque a pittogrammi o a puri nomi di artisti non presenti con le loro opere e non esposti, «poesia involontaria» destinata a mettere in scena solo una suprema astrazione del senso, come è dato intendere specialmente nella sostanza concettuale di un altro *poème* quale *Minuit*, per cui vd. ancora ivi, pp. 316-317.

²¹⁸ Ivi, pp. 300-301. Evidente lo schierarsi di Broodthaers, con questo tipo di 'poemi', contro il principio stesso della mimesi, ché del resto è dato capire come mai all'interno dei *Poèmes industriels* la realtà fattuale risulti in gioco. Cfr. allora la scheda n° 54, p. 58, in *De la collection*, cit.

meaning. *Every letter becomes a figure* and participates in the possibility of communication and infinite permutations²¹⁹.

Lettura infine radicalmente innovativa della verbalità poetica, quella di Broodthaers, che si è impegnato in sostanza in un lavoro di distruzione del più tradizionale assetto (tipo)grafico del testo poetico, prefigurando l'approdo al rebus di una disordinata raccolta di placche verbo-visive nelle quali si mette in scena ogni volta l'avvenuto e moderno dissesto del rapporto fra parole e immagini; nella configurazione insomma di una poesia-immagine e di un'immagine-oggetto che rappresentano in modo estremamente originale la conquista di uno spazio nuovo di esercizio della poesia, libero da ogni imperialismo ordinatore sia delle parole che delle figure²²⁰.

²¹⁹ *Industrial Poems*, cit., pp. 332-333.

²²⁰ Cfr. *De la collection*, cit., scheda n° 120, p. 109.