

# La costruzione del canone modernista. Un fenomeno circolare di accumulazione simbolica (1850-1970)

**Béatrice Joyeux-Prunel**

École Normale Supérieure, Parigi

---

**Contact:** Béatrice Joyeux-Prunel, [beatrice.joyeux-prunel@ens.fr](mailto:beatrice.joyeux-prunel@ens.fr)

---

## **ABSTRACT**

Sur la longue durée, l'histoire de l'art moderne et des avant-gardes vue d'un point de vue transnational contraste avec le canon habituel qui meuble nos musées. Ce canon repose sur des préalables méthodologiques contestables, en particulier le formalisme, l'évolutionnisme, la monographie à tendance hagiographique, le nationalisme méthodologique. Or, en passant à une approche par les circulations et les transferts, sociologique et internationale, le récit change beaucoup. On constate en particulier que la réception et la consécration des artistes du canon moderniste sont le résultat complexe d'une circulation internationale d'œuvres, de personnes, de réputations et de capitaux commencée dès les années 1870. Par cette circulation, les œuvres ont changé régulièrement de sens, et avec elles les réputations des artistes; les concurrences et les mimétismes entre groupes sociaux et communautarismes patriotes ont fini par faire du modernisme une obligation; les considérations formalistes se sont surimposées sur toute interprétation politique de l'avant-garde, refusant toute valeur à un art politique qui ne serait pas d'abord innovant plastiquement; les élites de la mondialisation industrielle et commerciale se sont lancées dans un processus mimétique dont le collectionnisme d'art moderne était un point fixe; des groupes entiers ont été rayés de l'histoire de l'art moderne et des erreurs factuelles ont été propagées jusqu'à nos jours, au profit de quelques noms et quelques villes. Des exemples situés sur la longue durée illustrent ce propos: la consécration de Picasso avant 1914, la victoire symbolique du surréalisme et la conquête du modernisme états-unien « sur le monde » après 1945. Ces exemples permettent d'illustrer une sorte d'anthropologie structurelle transnationale qui intervient constamment dans la construction du canon moderniste. Ce propos s'adosse à un travail plus large d'histoire transnationale et sociale des avant-gardes sur la longue période, publié au format de poche en trois volumes aux éditions Gallimard.

## **KEYWORDS**

modernisme, canon, histoire de l'art, musée, formalisme, perspective transnationale

## La prospettiva transnazionale

Una prospettiva transnazionale, sociale e di lunga durata restituisce un'idea molto diversa della storia delle avanguardie rispetto al canone narrativo dei nostri musei. Questo canone parla esclusivamente a un' élite che fatica essa stessa a uscire dalle categorie, dagli "ismi" e si interessa soprattutto ad alcuni pittori (uomini, bianchi, europei o statunitensi), le cui opere hanno raggiunto le quotazioni più alte nelle vendite d'asta. Diversi movimenti intellettuali hanno combattuto contro questo canone selettivo dal 1970. Ciononostante, nulla è realmente cambiato: l'assenza assoluta di donne e di culture straniere, a meno che non vengano idealizzate e decontestualizzate; la focalizzazione su Parigi e New York; la concezione lineare della storia come successione di momenti vittoriosi di contestazione di un passato costantemente dequalificato; la consacrazione di quattro o cinque artisti per generazione; la negazione delle logiche socio-economiche e coloniali... Così, il canone fatica a rinnovarsi. Anche quando vi si introducono artisti "periferici" non lo si modifica veramente: si tratta sempre e solo di mettere i nuovi artisti sullo stesso piedistallo dei precedenti, utilizzando criteri che non rimettiamo mai in discussione: l'innovazione e l'originalità, la "modernità", l'inventività, l'autonomia e l'autenticità, la solitudine e l'incomprensione da parte del pubblico, la capacità di "decostruire" in maniera critica i rapporti di forza di una determinata epoca, ecc... il tutto secondo un'efficace prospettiva colpevolizzante – essendo i musei quei luoghi di culto dove bisogna rimediare alla colpa collettiva delle generazioni che non hanno riconosciuto i profeti della nuova arte.

Il canone della storia dell'arte poggia, infatti, su precedenti metodologici discutibili, la cui mancata messa in discussione può spiegare, in origine, perché siano così difficili da sradicare, nonostante le critiche a posteriori. Il primo riguarda l'idea secondo cui la storia dell'arte debba essere innanzitutto una storia dei modi di creare e delle forme. Il formalismo, sempre presente, almeno in parte, nel lavoro dei ricercatori e ancor di più nelle acquisizioni museali e nell'ordinamento delle collezioni, valorizza prima di tutto le tendenze estetiche; inoltre, mette in primo piano l'interesse per le forme, la loro evoluzione e il loro eventuale significato, prima ancora di interessarsi al contesto, tanto da non preoccuparsi di ciò che il sociologo Pierre Bourdieu chiamava la "negazione del sociale" – una negazione inconscia o data per scontata (Krauss 1990; Bois 1990). Con il formalismo, l'evoluzionismo domina la maggior parte dei discorsi, con l'idea secondo cui la storia dell'arte sarebbe l'evoluzione progressiva e ineluttabile di una forma verso un'altra – come se un artista non potesse praticare più stili contemporaneamente. Ancora più frequente, la monografia – questa tendenza a lavorare su una sola persona – è l'approccio più diffuso nelle opere di storia dell'arte, soprattutto per la stesura di tesi; da alcuni sondaggi effettuati nel 2008 sul *Fichier central des thèses* – una banca dati delle tesi realizzate presso le università francesi, risulta che il 25% delle tesi in storia dell'arte, che non trattino di architettura e archeologia, sono dedicate a una sola figura (un artista, un critico o un collezionista) e un 28% a un gruppo di artisti o di persone (Joyeux-Prunel 2008). La monografia ha come corollario fatale una impostazione agiografica: dal momento che non si mette a confronto il proprio artista con altri e non si sa bene cosa avvenga intorno a lui, si finisce per ritenere che abbia inventato, compreso, "decostruito" e rivoluzionato tutto. Infine, anche il nazionalismo metodologico fa parte degli approcci comuni alla storia dell'arte: si assegna una nazionalità a un particolare tipo di arte, a un artista o a un'opera. Ci saranno così "l'arte cinese", "l'arte francese", "l'arte americana" (in realtà, l'arte degli Stati Uniti, come se l'America si riducesse agli Stati Uniti), ecc. Si finisce per concentrarsi su alcuni centri di attività in diversi paesi, centri assimilati essi stessi ai paesi o alle nazioni, in particolare Parigi e New York, dove si concentra la maggior parte delle fonti studiate per l'epoca

contemporanea. L'idea secondo cui una capitale sarebbe il centro del mondo per una determinata epoca, con un inizio e una fine del suo predominio, è una conseguenza di tutto ciò – Parigi prima del 1945, New York dopo questa data, e domani potrebbe essere Shanghai o Dubai... L'avanguardia americana da un lato, l'avanguardia francese dall'altro, Parigi-New York per riassumere un secolo e mezzo di storia dell'arte – è tutto così semplice secondo questa interpretazione. Eppure la storia potrebbe essere molto più complessa.

Così, lo studio dei gruppi e delle popolazioni, l'uscita dalle frontiere nazionali e l'interesse per centri diversi dalle solite capitali, per le questioni sociali più che per le forme, e la volontà di lavorare sulle logiche di mercato sono relegati alla sociologia e all'economia, come se la storia dell'arte non avesse a che fare con tali preoccupazioni di basso rango. È un aggrapparsi tenacemente all'ideale dell'autonomia dell'arte, attaccarsi all'idea secondo cui ogni considerazione sociale, ogni desiderio di guardare ciò che non proviene dai suddetti “centri” e ogni considerazione economica possano compromettere lo studio dell'arte e la sua superiorità spirituale. È un'idea molto riduttiva di ciò che tratta l'arte, di ciò che pensa, delle questioni che solleva.

Finché non cambieranno le metodologie, non cambierà neppure la storia. Al contrario, passando a un approccio sociologico e internazionale, che tenga conto di circolazioni e trasferte, passando dalla stasi al movimento, dal monocentrismo al policentrismo, dall'individuale al collettivo e dal formalismo alle questioni sociali e di mercato, il racconto si apre alla complessità. Notiamo in particolare come la ricezione e la consacrazione degli artisti del canone modernista siano il risultato di una circolazione internazionale di opere, di persone, di giudizi e di capitali che ha inizio negli anni settanta dell'Ottocento. Grazie a questa circolazione le opere hanno cambiato costantemente il loro significato e con esse è cambiata la reputazione degli artisti; la concorrenza, le influenze tra gruppi sociali e il comunitarismo patriottico hanno trasformato il modernismo in un imperativo; le idee formaliste si sono imposte su ogni interpretazione politica dell'avanguardia, rifiutando qualunque valore a un'arte che non sia prima di tutto plasticamente innovativa; le élite della mondializzazione industriale e commerciale hanno avviato un processo mimetico di cui il collezionismo d'arte moderna è un elemento chiave; interi gruppi sono stati cancellati dalla storia dell'arte moderna; errori di fatto sono stati commessi fino ai nostri giorni per il profitto di qualche nome, di qualche città e di qualche orgoglioso patriota molto naif. Adottando metodi transnazionali e socioeconomici, possiamo comprendere meglio come si sia costituito il racconto canonico della storia dell'arte, ciò che ha lasciato sul suo cammino e perché sia così solido ancora oggi – al fine di relativizzarlo meglio.

Illustrerò questo concetto attraverso alcuni esempi di lunga durata, sostanziati da studi passati e recenti sulla storia transnazionale delle avanguardie (Joyeux-Prunel 2016; 2017). Mi concentrerò brevemente su tre grandi vittorie simboliche che hanno segnato il canone modernista: la consacrazione internazionale di Picasso prima del 1914; il progressivo dominio simbolico del surrealismo nella geografia mondiale dell'arte moderna negli anni Trenta; una rilettura critica e contestualizzata della vittoria americana (o meglio di una piccola minoranza di artisti newyorkesi) “sul mondo” dell'arte moderna dopo il 1945. Questi esempi ci consentono di tracciare una sorta di antropologia strutturale transnazionale che interviene costantemente nella costruzione del canone modernista: la fama si costruisce attraverso una deviazione all'estero di opere e di reputazioni, trasferimento culturale sostenuto spesso da strategie che giocano, consapevolmente o meno, sugli scarti di informazione da un luogo all'altro; questa circolazione permette di risemantizzare le opere, le estetiche e le reputazioni, che alimentano il desiderio di emulazione in altri ambienti d'élite –

collezionisti, uomini di museo, amministratori culturali e politici, critici d'arte convinti di sostenere i movimenti più avanzati del loro tempo e di tutta la linea evolutiva dell'arte moderna. Il mercato dell'arte si nutre degli stessi fenomeni circolatori che alimenta.

## La consacrazione di Picasso prima del 1914

Fino al 1909, Pablo Picasso dipinge ed espone ai margini della vita artistica parigina. Sebbene sia in stretto contatto con i suoi colleghi, non presenta le sue opere nei Salon e si accontenta di qualche mostra in galleria. Nel 1907 l'artista spagnolo acquista maggiore importanza sulla scena delle avanguardie parigine: diviene rapidamente una delle menti della lotta contro Henri Matisse, il pittore fauve dal successo troppo rapido dopo il Salon d'Automne del 1905. Effettivamente, dal 1906, a Matisse viene offerto un contratto da una delle più grandi gallerie parigine, Bernheim-Jeune, e il fauvismo interesserà d'ora in poi i ricchi collezionismi cosmopoliti, sia parigini che stranieri. Picasso viene quindi notato, nel 1908, da un giovane mercante tedesco che ha appena aperto una galleria, Daniel Henry Kahnweiler.

Nel 1908 Kahnweiler aveva rinunciato a promuovere il fauvismo, già troppo caro e monopolizzato soprattutto da Bernheim-Jeune (con Matisse e, dopo il 1908, Van Dongen). Da poco si era schierato con Derain e Braque, già fauves che avevano rotto con Matisse e Girieud, un'altra mente delle avanguardie, influente negli ambienti del Salon d'Automne. Affiancarvi il nome di Picasso fu naturale. Kahnweiler intraprende una campagna di promozione di un nuovo movimento, il cubismo, di cui Picasso e Braque saranno le figure principali, in opposizione al “matissismo” e alle sue tendenze decorative, sensuali e sociologicamente elitiste. Il giovane mercante riunisce in poco tempo una generazione che non voleva più avere nulla a che fare con quella coinvolta nella ricezione internazionale del fauvismo –l'ambiente internazionale della galleria Bernheim-Jeune e del responsabile commerciale della stessa, Félix Fénéon; una rete che era associata, dalla fine degli anni ottanta dell'Ottocento, alla promozione internazionale e cosmopolita dell'impressionismo, nonostante la rottura estetica del fauvismo. Picasso fu al centro di questa strategia. La sua opera era ampia ed esteticamente variegata, dal realismo accademico dei primi tempi al cubismo cezanniano, passando per i periodi simbolisti.

Kahnweiler internazionalizza in modo sistematico la fama di Picasso dopo il 1909: ai margini, evitando Parigi e guardando alle regioni di lingua tedesca dove aveva buoni contatti. In accordo con la sua “scuderia”, soprattutto Braque, Derain e Picasso, a cui si legherà con un contratto di esclusività poco più tardi, e lo scultore Juan Gris dopo il 1913 (tali contratti furono firmati il 30 novembre 1912 con Braque, per un anno, con Derain il 6 dicembre 1912 per un anno, il 18 dicembre 1912 per tre anni con Picasso e il 20 febbraio 1913 con Juan Gris), decide di non allestire più mostre personali nella galleria parigina, a rue Vignon, e soprattutto di non inviarne più ai Salon parigini.<sup>1</sup> Sostenuto da una buona rete internazionale di mercanti e collezionisti convinti dell'interesse storico del cubismo, manderà, invece, le opere dei suoi pittori all'estero. Come dimostrano i suoi archivi, Kahnweiler faceva molta attenzione alle opere che venivano spedite all'estero. Egli riadattava, infatti, il lavoro dei suoi artisti per la presentazione al pubblico

---

<sup>1</sup> Nessun documento accessibile ci permette di datare questa decisione, non essendo gli archivi di Kahnweiler aperti ai ricercatori. Tuttavia, possiamo tracciare la circolazione delle opere di Picasso, Braque e Derain, fino all'estate-autunno 1909 (dopo questa data le loro opere esposte a Parigi non provengono dallo stock di Kahnweiler).

straniero. La sua strategia principale fu di *non mostrare affatto i dipinti cubisti di Picasso*, sfruttando tuttavia la reputazione parigina del cubista che attirava l'attenzione all'estero.

Cosa si vedeva di Picasso all'estero prima del 1914? Uno studio accurato e cartografico, basato sui cataloghi pubblicati all'epoca, rivela che Kahnweiler espose opere dei periodi blu, rosa e cezanniane fino alla fine del 1912, ma non le tele cubiste che Picasso dipingeva dal 1909. Solo dopo il 1912, Kahnweiler invia all'estero le opere cubiste. Tuttavia, nelle mostre, queste opere erano sempre introdotte dai dipinti precedenti. Le serie esposte risalivano spesso ai periodi del tipo Toulouse-Lautrec e blu (1900-1904). Così si poteva vedere chiaramente che Picasso non era giunto al cubismo per caso. Nelle opere inviate, si apprezzavano chiaramente le qualità e la formazione accademica di Picasso. Si evidenziava la sua cultura storica e visuale, che, al contrario, non trovava riscontro nelle opere dei suoi concorrenti sul mercato internazionale.<sup>2</sup> Infine, la ricerca plastica di Picasso era presentata in maniera evolutiva e diveniva comprensibile. Una presentazione cronologica delle opere di Picasso (con i titoli *datati*, che erano rari nei cataloghi degli anni Dieci) iscriveva le sue innovazioni nella continuità storica del canone.

Non esponendo nulla di Picasso a Parigi fino alla guerra e investendo sull'esportazione, la presentazione e la vendita delle opere all'estero, Kahnweiler sposta la battaglia avanguardista negli ambienti considerati periferici rispetto al grande teatro parigino. In queste "periferie" si circonda di collezionisti fedeli, appassionati all'interpretazione storica e filosofica che si poteva dare dell'opera di Picasso. Il gallerista fece molta attenzione a distinguere Picasso dalla "pittura francese", molto contestata in Germania dove venivano organizzate la maggior parte delle mostre: Picasso era catalano, non francese. Al suo ritorno, il mercante fece sapere a Parigi che Picasso era molto riconosciuto all'estero e, tra l'altro, proprio dal vicino che più temevano: la Germania. Così la reputazione estera di Picasso accrebbe la sua aura a Parigi, dove il pittore non partecipava alle mostre d'avanguardia. L'assenza di Picasso nelle mostre d'avanguardia parigine alimentava rapidamente le voci sulla sua pittura, di cui il pubblico parigino non aveva effettivamente mai visto una grande mostra. L'effetto intrigante di questa assenza fu accentuato dalla voce sul sostegno di amatori stranieri la cui fortuna sembrava assai considerevole, proprio perché non la si conosceva. Questo passaggio per l'estero legittimò il cubismo; una legittimità attraverso i margini, accentuata dall'assenza parigina; una legittimità colpevolizzante, estremamente efficace nel suscitare un desiderio di emulazione (Girard 1961).

La reazione non tardò. Dopo la guerra, il cubismo fu considerato lo stile più avanzato e lo stile francese per eccellenza (Silver 1989), un momento imprescindibile dopo il 1918, considerato ormai canonico (Derouet 1996). Si pensa spesso che gli assenti abbiano sempre torto. Ciononostante, finiscono spesso per avere ragione, soprattutto se fanno credere di essere profeti all'estero. Nel 1920, il predominio simbolico del cubismo a Parigi era tale da rendere l'aria irrespirabile per un gran numero di pittori in attesa di rinnovamento.

---

<sup>2</sup> Né Matisse, né gli espressionisti tedeschi hanno fatto nei loro dipinti riferimenti chiari ai "maestri" della storia dell'arte dei periodi precedenti; neppure i cubisti francesi, le cui opere degli anni Dieci fanno riferimento piuttosto all'architettura medievale e a qualche artista "primitivo francese" come Fouquet; ancora meno i futuristi italiani che rifiutano ogni riferimento alle arti precedenti.

## La vittoria simbolica del surrealismo

Il surrealismo fa parte delle reazioni a questo predominio estetico del cubismo, contro l'accademizzazione e la nazionalizzazione che lo caratterizzavano alla fine degli anni Venti. Era tuttavia una reazione *tra tante*, un rinnovamento estetico *tra tanti*, – e non, come lascia credere il canone modernista, l'avanguardia internazionale più importante degli anni Venti. Fino al 1929, a livello internazionale, la maggior parte degli artisti che volevano prendere parte all'avanguardia, si rivolgeva al futurismo e al costruttivismo. I riferimenti di questi artisti non erano certo parigini; inoltre, fuggivano spesso da Parigi per recarsi nei centri più attivi come Weimar e Berlino. Molti di loro sceglievano riferimenti estetici più stimolanti come l'arte costruttivista russa, la Pittura Metafisica italiana o la Nuova Oggettività tedesca (Joyeux-Prunel 2015). Se l'avanguardia surrealista apparve tra il 1919 e il 1924, si manifestò dapprima come “dadaista”, con un gruppo le cui strategie riguardavano soprattutto la letteratura. E se il gruppo riuniva qualche pittore, questi ultimi furono effettivamente poco numerosi fino al 1920: cinque al massimo. Si trattava di stranieri, in una condizione di sudditanza, felici di trovare sostegno; o di provinciali poco aggiornati sulle correnti più diffuse nel panorama internazionale delle avanguardie. Inoltre, questi artisti, come Joan Mirò o Max Ernst, rifiutano l'etichetta surrealista e lo sgradevole predominio del capogruppo André Breton.

Joan Mirò irrompe sul mercato dell'arte dopo il 1925, grazie alla crescita del mercato e alla sua capacità di imitare le strategie di Picasso che osservava fin dalla giovinezza. Adottò una certa distanza da Parigi: essere e restare catalano, e renderlo noto. Appena ne fu in grado, espose fuori da Parigi e lo fece sapere. Nel 1933, Mirò scrive al gallerista Pierre Matisse che preparava la sua mostra a New York: “Le invio una lista di persone interessanti a cui potrebbe mandare degli inviti [...] Il fatto che alcune di loro non abitino a New York non ha alcuna importanza, l'essenziale è che siano al corrente di questa mostra.” (de la Beaumelle Le 2004, 365). Nascondeva ancora una volta ciò che faceva, come Picasso, e suscitava curiosità intorno al suo lavoro. Grazie al sostegno di Picasso e alla sua capacità di adattarsi al contesto con il quale entrava in contatto, dal 1928-1929 Mirò cominciò a guadagnarsi dal vivere. In meno di un anno arrivarono gli imitatori: un altro catalano, Salvador Dalí, decise di abbandonare il costruttivismo per seguire Mirò.

Dalí, passato per l'Accademia di Madrid, aveva percorso allora tutte le tappe della storia dell'arte – sempre in ritardo: impressionismo, divisionismo, simbolismo, fauvismo, cubismo e costruttivismo... Nell'aprile 1926 giunse a Parigi e in occasione di una visita a Picasso si accorse che il proprio lavoro era ormai superato (Gibson 1998, 172). Attingendo ancora una volta a tutti gli stili possibili dell'avanguardia dell'epoca, tra cui la Nuova Oggettività tedesca e la Pittura metafisica italiana,<sup>3</sup> si mise a imitare, in alcune opere, perfino gli oggetti levitanti di Mirò e di Yves Tanguy riprodotti nella rivista *La Révolution surréaliste* (Gibson 1998, 212). Vi aggiunse un repertorio libidinale ed escatologico più marcato: seni tagliati, braccia amputate, asini putrescenti, allusioni alla masturbazione e alla sodomia. Affiancandosi anche a Mirò che lo incoraggiava durante le visite in Catalogna, comprese di avere una possibilità a Parigi. Nel 1928, rifiutato dal Salon moderne per indecenza, Dalí fece il grande passo; per la prima volta, a Barcellona, si proclamò surrealista dopo aver rifiutato fino ad allora questa etichetta. Nella primavera del 1929, venne a Parigi per

---

<sup>3</sup> Salvador Dalí, *Académie néo-cubiste*, 1926, Museo de Montserrat, Montserrat. Gli esperti hanno riconosciuto come fonte di ispirazione l' *Atelier à la tête de plâtre* (1925) di Picasso, che Dalí avrebbe potuto vedere nello studio dell'artista parigino nella primavera del 1926.

le riprese del film *Un Chien Andalou* e fece scandalo; la sua conversione al surrealismo fu accettata dal gruppo parigino, felice di uscire dalla crisi cronica che lo affliggeva da anni. Il Dalí scandaloso raggiunse in un attimo la rete di mercanti di Mirò e gli ambienti aristocratici che frequentavano i surrealisti. L'accoglienza di questi ereditieri in cerca di prestigio fu entusiasta. Dalí fu così uno dei pochi pittori parigini a superare la crisi economica degli anni Trenta senza difficoltà finanziarie. Dal 1932 poté assicurarsi il sostegno di un gruppo di ricchi collezionisti, lo “Zodiaco” (Verhaar 2008). Molto presto conquistò il pubblico da una parte all'altra dell'Atlantico, in particolare intorno alla piccola élite che frequentava il Museum of Modern Art di New York.

Così, verso il 1934-1935 (ma non prima), il surrealismo è diventato una via più rapida del cubismo o dell'astrazione verso il “prestigio internazionale” (Gibson 1998, 239). Intorno al 1930, alcuni pittori, come Dalí, abbandonano il costruttivismo e il futurismo per adottare uno stile surrealista: in Romania il pittore Victor Brauner verso il 1929, in Croazia Marko Ristic verso il 1931. Nel 1932, due mostre surrealiste vengono organizzate spontaneamente fuori da Parigi, a Praga e a Buenos Aires.<sup>4</sup> Ma la nave surrealista salpò soprattutto quando gli artisti che abitavano le periferie della geografia mondiale del modernismo si misero, molto semplicemente, a imitare Dalí. I pittori delle periferie si associano all'etichetta surrealista e, quindi, all'avanguardia parigina, senza elemosinare l'approvazione del gruppo. Questa legittimità garantiva loro di essere riconosciuti localmente come innovatori e di trovare un proprio seguito.

L'emulazione comincia in Catalogna dove, dal 1929, un critico rileva il “dalinismo” di una parte della gioventù catalana, affascinata dall'ascesa di Dalí. L'imitatore più deriso, Angel Planells, era originario dello stesso villaggio di Dalí. Dall'anamorfoosi agli oggetti molli, riprendeva perfino gli elementi che ossessionavano Dalí stesso. Fu il primo in un processo di manipolazione intelligente della circolazione internazionale di opere d'arte e di reputazioni: alcuni pittori “locali” si fecero identificare molto rapidamente come avanguardisti, malgrado la distanza dal mercato dell'arte e l'assenza di contatti con le persone chiave per ottenere l'etichetta avanguardista.

Dipingere come Dalí funzionava come una forma di legittimazione parigina e permetteva di rimettere in discussione gli equilibri riconosciuti localmente. Non solo conferiva in poco tempo l'etichetta surrealista, dunque avanguardista, ma consentiva anche di riconvertire un percorso accademico in avanguardia: per un bravo tecnico, era facile dipingere dei cieli blu e dei deserti costruiti secondo le leggi della prospettiva, inserirvi degli oggetti molli, forme telluriche, senza dimenticare le allusioni escatologiche, con un realismo fotografico ineccepibile. Così, dal 1934 al 1937, tutto d'un tratto, una popolazione internazionale di artisti, dalla Spagna al Giappone passando per la Danimarca, la Svizzera e i Paesi Bassi, abbandonò un po' dovunque il costruttivismo per il dalinismo. La storica José Vovelle ha inventariato, negli anni Ottanta, 394 opere “Dalinesiane” prodotte da 28 artisti spagnoli, fiamminghi e svedesi, con un picco nel 1935 e nel 1936 (Vovelle 1994). Puntualmente arrivava lo scandalo. Qualcuno arrivò perfino a farsi accettare dal gruppo parigino, come Oscar Domínguez (Serrano, Miglietti 2005). Questi artisti permisero ai surrealisti di organizzare delle mostre internazionali all'estero e di accrescere, quindi, l'aura del movimento che approvò la loro adesione a posteriori. Dopo soli tre anni, il dalinismo, che scandalizzava a livello locale, aveva il suo pubblico internazionale: divenne presto una tendenza adatta alla vendita,

---

<sup>4</sup> Una mostra poco conosciuta. Ringrazio Gabriela Francone per le informazioni che mi ha fornito.

apprezzata e acquistata da una élite cosmopolita tra Parigi e New York, dalle serate dei trustee del MoMA alle sfilate di moda di Elsa Schiaparelli (Beaton 1936).

Il surrealismo si internazionalizzò molto rapidamente e finì per imporsi come avanguardia internazionale per eccellenza dal 1935. A partire da questa data e fino alla fine degli anni Quaranta, non si vide alcun nuovo movimento d'avanguardia al di fuori del surrealismo, quando, invece, negli anni Venti i gruppi d'avanguardia pullulavano. Questa internazionalizzazione si verificò nel corso di un processo di emulazione, di risemantizzazione dei percorsi e di riconversioni improvvise dei profili artistici e delle pratiche estetiche. Un processo di trasferimento poco compatibile con il mito della purezza avanguardista.

### **La vittoria delle avanguardie degli Stati Uniti “sul mondo” dopo il 1945**

Come conseguenza di tutto ciò, la storia viene scritta spesso come se il surrealismo (parigino), derivato esso stesso da Dada (che viene relegato nelle tre città di Zurigo, Parigi e New York), fosse la sola avanguardia tra il 1920 e il 1940. I surrealisti hanno contribuito a questo racconto trionfale. Questa storia, inoltre, rafforza l'idea del “trionfo dell'arte americana” dopo il 1945: l'esilio dal 1939-1940 delle avanguardie surrealiste a New York, degli astrattisti e dei primi dadaisti tedeschi, viene letto come uno spostamento dell'innovazione verso gli Stati Uniti (Sawin 1995). New York, capitale culturale dell'impero liberale, sarebbe diventata il cuore del modernismo artistico, segnato dopo il 1947 dall'espressionismo astratto (Sandler 1977; Ashton 1972). Parigi, al contrario, si sarebbe impantanata in una situazione di autismo culturale. Il riconoscimento unanime di questa nuova situazione sarebbe stato l'attribuzione del Gran Premio della Pittura della Biennale di Venezia al pittore statunitense Robert Rauschenberg nel 1964.

Questa storia poggia su presupposti metodologici discutibili: l'opera più citata per giustificare “come New York rubò” la torcia di Prometeo a Parigi, quella di Serge Guilbaut, si limita a fonti newyorkesi e parigine (Guilbaut 1983). Parte inoltre da due equazioni curiose, riprese senza esitazione nei discorsi dell'epoca: Parigi = La Francia, Espressionismo Astratto = New York = gli USA = l'America... Un approccio che tenga conto dei trasferimenti e delle circolazioni con una prospettiva globale, restituisce un panorama diverso e nettamente più complesso.

Attraverso una prospettiva globale, inoltre, si acquista consapevolezza del fatto che, nel 1945, non era accaduto nulla di rilevante nella geopolitica culturale mondiale. Un approccio comparato relativizza molto l'originalità della vita culturale newyorkese e ancor di più quella degli slogan dei critici d'arte persuasi, come Clement Greenberg, che gli Stati Uniti subentrassero all'Europa nel predominio culturale. Dal 1944, per esempio, si legge in un rapporto della *Sociedad de Arte Moderna* creata nello stesso anno in Messico per rendere dinamica l'attività culturale della capitale:

L'estinzione dei centri artistici tradizionali europei ha determinato per il Messico – che possiede una grande vitalità artistica e una forte personalità, e al quale le arti plastiche hanno già attribuito una notevole fama nel mondo intero – l'obbligo di assumere, come proprio dovere, il compito di proteggere e favorire l'arte trasformandosi in un centro della cultura mondiale. (Orozco 2016, 165).

Molte capitali partecipano alla gara per diventare un “centro della cultura mondiale”. Per questo fine istituiscono dei musei di arte moderna,<sup>5</sup> o delle biennali, quando i mezzi sono pochi (in particolare nelle capitali minori).<sup>6</sup> Ma soprattutto, le élite culturali e politiche di queste capitali cercano di scoprire delle avanguardie nazionali o di inventarne, come si vede anche per le avanguardie di Buenos Aires dopo la caduta del regime peronista (Giunta 2007) e per l'espressionismo astratto, nazionalizzato “americano” quando non aveva nulla di veramente diverso dall'astrazione lirica europea (Schneemann 2003).

Non solo è necessario mettere a confronto i diversi contesti, ma bisogna anche studiare ciò che circola su scala internazionale. Nella vita sociale delle cose (Appadurai 1986), la circolazione è un fenomeno particolarmente attivo, nel corso del quale gli oggetti (all'occorrenza le opere d'arte e per metonimia la fama degli artisti interessati) accumulano progressivamente una storia circolatoria che contribuisce alla loro valorizzazione simbolica. Nel corso della loro circolazione internazionale, le opere sono viste e interpretate secondo i contesti e gli ambienti molto diversi in cui sono accolte. Queste differenze hanno un impatto produttivo sul senso che attribuiamo agli stili e al significato del lavoro degli artisti. Così il senso delle opere, e con esso la fama degli artisti, si evolvono per accumulazione di ciò che potremmo chiamare un capitale circolatorio la cui complessa alchimia si nutre della storia e dello spazio, dei percorsi comparati e delle gerarchie simboliche associate ai luoghi di questo viaggio. Un'opera più circola e più è valorizzata; ma questa valorizzazione funziona per risemantizzazioni successive, condizionate esse stesse dalle logiche simboliche e geopolitiche della concorrenza sociale ed estetica (Joyeux-Prunel 2017).

Così, riguardo alla circolazione della pittura prodotta a New York, possiamo fare per l'espressionismo astratto uno studio simile a quello che abbiamo fatto pocanzi per il cubismo. Catherine Dossin dimostra che gli espressionisti astratti furono esposti in Europa molto tardi, non prima dell'inizio degli anni Cinquanta. Dimostra soprattutto che furono le loro opere di impronta europea – surrealiste, prima di tutto, poi astratto-liriche – ad essere inviate in Europa alla fine degli anni Cinquanta. Ciò spiega perché la critica europea mettesse Pollock, per esempio, nella categoria dell'astrazione lirica: i formati e gli stili di Pollock visti in Europa non differivano da quelli delle opere diffuse sul mercato europeo (Dossin 2015). L'astrazione espressionista inviata dagli Stati Uniti alla fine degli anni Cinquanta si perdeva nella massa e non si vendeva da nessuna parte in Europa. Come parlare, dunque, di “dominazione americana”? E come accettare l'idea di una specifica “arte americana”? Diamo troppo per scontata l'idea di un “primato di New York” sulla scena mondiale dell'arte dopo il 1945, ma questa idea non regge storicamente, più di quanto non faccia l'idea di un primato di Parigi prima del 1945. Fino alla fine degli anni Cinquanta, sul mercato internazionale dell'arte, c'è un'astrazione internazionale inviata a Parigi ma prodotta un po' dovunque che si vende bene. Questa pittura è opera di una popolazione internazionale. Non era considerata all'epoca

---

<sup>5</sup> La cronologia delle nascite dei musei d'arte moderna è affascinante: Dubrovnik 1945, Parigi 1947, San Paolo e Rio de Janeiro 1948, Tokyo 1952, Zagabria 1954, Buenos Aires 1956-1957, nel 1958 il *Louisiana Museum* al nord di Copenaghen e il *Moderna Museet* di Stoccolma. Altri musei, più antichi, ampliano le loro sedi (così nel 1954 la nuova ala destinata all'arte sperimentale dello *Stedelijk Museum* di Amsterdam, nel 1957 il progetto per il nuovo edificio per le collezioni moderne della *Nationalgalerie* di Berlino, progettato da Ludwig Mies van der Rohe e inaugurato nel 1968).

<sup>6</sup> La Triennale di Milano, rilanciata dal 1947, la Quadriennale di Roma e la Biennale di Venezia nel 1948; la Biennale di San Paolo nel 1951, la Biennale di Tokyo nel 1952, *Documenta* a Kassel nel 1955, la Biennale di Parigi nel 1959 (inaugurata da André Malraux interessato a “rimediare” al ritardo parigino). Anche i paesi “non allineati” si lanciarono, con la Biennale di arti grafiche di Lubiana e la “Prima Biennale per le arti dei paesi mediterranei” ad Alessandria nel 1955.

come un'arte francese e ancora meno come un'arte nazionale. Quanto agli amatori statunitensi, preferivano comprare le opere passate per la scena parigina: l'etichetta associata a Parigi restava una certezza e ciò spiega perché si insistesse nel tentare di esporre le opere newyorkesi a Parigi, garanzia di un valore aggiunto al ritorno nel mercato nordamericano.

Il successo dell'avanguardia statunitense sul mercato dell'arte non tanto mondiale quanto europeo va datato dopo il 1963, con la pop art. Inventata nel 1962, la pop art viene esportata dai suoi mercanti dopo il 1963 verso un'Europa molto aperta all'innovazione, quando gli amatori statunitensi si interrogano ancora sul suo valore. La consacrazione della pop art negli Stati Uniti fu accettata per l'appunto grazie a questa deviazione preliminare attraverso l'Europa (Dossin 2014).

Ma guardiamo più da vicino questo fenomeno di costituzione di un capitale circolatorio studiando il caso di Robert Rauschenberg. L'artista, insignito nel 1964 del gran premio della Biennale di Venezia, è al centro del racconto sulla vittoria simbolica degli Stati Uniti. Sappiamo ora che l'attribuzione di questo premio fu l'obiettivo delle trattative preliminari tra il mercante di Rauschenberg Léo Castelli e l'organizzatore del padiglione USA Alan Solomon. Secondo le dichiarazioni altisonanti di questi due mediatori sulla stampa internazionale, gli USA dovevano essere insigniti del Gran Premio, al cospetto di un'Europa antiquata, incapace di raggiungere con le sue avanguardie la qualità del movimento di cui Rauschenberg era il rappresentante. La qualità innegabile delle opere di Rauschenberg diventava, per metonimia, quella di tutta l'arte americana. Ora, se esaminiamo più in dettaglio gli artisti che concorrevano e ciò che era apprezzato dai membri europei della giuria della Biennale, dobbiamo prendere atto che i giurati premiarono l'unico a rappresentare a Venezia una tendenza che apprezzavano fin dalla sua comparsa alla fine degli anni Cinquanta: ciò che potremmo chiamare un nuovo realismo o un postdadaismo di cui sia le avanguardie parigine (il Nouveau Réalisme rappresentato in particolare da Yves Klein, Jean Tinguely, Arman e César) che i loro compagni milanesi (in particolare Lucio Fontana, Piero Manzoni ed Enrico Castellani), di Anversa (il gruppo Nul) e della Germania dell'Ovest (il gruppo Zero) erano le punte di diamante. Rauschenberg aveva partecipato intensamente all'attività di questa generazione. Aveva esposto con essa (espose con i surrealisti nel 1959, nel 1960 aveva incontrato i Nuovi Realisti, espose e creò con loro, tra Parigi e New York), creato insieme ad essa (soprattutto con Tinguely e Niki de Saint-Phalle) ed era amico di molti di loro (Wetzel, Dumett 2010). Rauschenberg aveva viaggiato in Europa dall'inizio degli anni Cinquanta, contrariamente all'isolamento patriottico degli ambienti newyorkesi. Dopo questo periodo aveva attinto agli stessi riferimenti materici della generazione di Yves Klein, Jean Tinguely, Piero Manzoni e Otto Piene: come loro si era ispirato a Jean Dubuffet e a Alberto Burri, oltre all'interesse, condiviso con i suoi connazionali, per l'eredità duchampiana e dadaista. All'epoca in cui si trovava in contrasto con la scena newyorkese e con l'espressionismo astratto, come i suoi colleghi europei della stessa generazione infastiditi dal successo dell'astrazione lirica, Rauschenberg era passato a un realismo materico e spersonalizzato, in rottura con il modello di cui la pittura astratta era il faro. L'opera di Rauschenberg, e con essa ciò che chiamiamo "neodadaismo", rappresentato anche da Jasper Johns, Cy Twombly o Claes Oldenburg, prima dell'invenzione del termine e del movimento "pop art", si era schierata contro l'espressionismo astratto, contro il suo eroismo, contro il suo individualismo e il suo nazionalismo, contro l'ambiente eterosessuale e maschilista che lo rappresentava. Si era costruita in modo sistematicamente antitetico, attraverso il rifiuto del gesto e dell'individualismo, attraverso il riferimento all'Europa e a Dada, attraverso il lavoro sui rifiuti e il passato, e attraverso una pratica collettiva e interdisciplinare dell'arte

(Johnson 2002). Era successa la stessa cosa in Europa, con la generazione dei Klein, Manzoni, Tinguely, Piene, Macke, ecc.

Il mercante Castelli e il suo amico conservatore del museo, nonché la stampa statunitense, interpretarono come “Made in USA” una reputazione e un'opera costruite di fatto – cosa che omettevano consapevolmente – *contro* l'arte moderna “americana” dominante negli USA dalla fine degli anni Quaranta e contro l'arte moderna che dominava il mercato internazionale dell'arte; uno stile che non aveva avuto fino ad allora il suo posto nella storia ufficiale dell'arte moderna “americana”. È in Europa, dove la reazione all'astrazione lirica aveva delle istituzioni e dei collezionisti pronti a fornire il loro sostegno, che Rauschenberg fu accolto favorevolmente. Il primo museo ad acquistare le sue opere fu il Moderna Museet di Stoccolma nel 1964. Ma i promotori di Rauschenberg interpretarono questo riconoscimento come un predominio collettivo degli Stati Uniti sull'Europa.

Da una sponda all'altra dell'Atlantico, l'opera di Rauschenberg subì delle reinterpretazioni che facevano gli interessi di un mercante e di un curatore di padiglione, nell'ambito di una battaglia mondiale per la centralità culturale. Gli Stati Uniti vinsero questa battaglia – più tardi di quanto non dica la storia comune – negli anni Sessanta, prevalentemente grazie a questo fenomeno di trasferimento che si amplificò quando la pop art (le opere di Andy Warhol, di Roy Lichtenstein o di Tom Wesselmann) fu esportata dopo il 1964 in Europa, a grandi colpi di pubblicità e con l'aiuto della vittoria simbolica a Venezia; di riflesso, l'arte pop divenne un'arte nazionale per gli amatori nordamericani. L'arte nuova degli Stati Uniti, che veicolava l'immagine di una società moderna, emancipata, giovane e dinamica, si internazionalizza rapidamente in Europa. Il fascino generale per l'*American Way of Life*, decantato dalla pop art, fu un successo in particolare in Germania dove gli anni della guerra avevano suscitato il desiderio di abbandonare gli antichi valori culturali. Ma l'arte degli Stati Uniti non fu un vero successo se non per la pop art, quando ebbe davvero un pubblico – un'estetica di cui Rauschenberg non faceva veramente parte. Rauschenberg stesso non apprezzava l'ambiente newyorkese e preferì viaggiare fuori dagli Stati Uniti dopo il 1964: si recò in Svezia, in Giappone, continuando a collaborare con gli ambienti in rottura con le pratiche tradizionali della pittura, come faceva prima della Biennale di Venezia (Ikegami 2010). L'arte degli USA conquistò la vittoria simbolica nella battaglia per la dominazione artistica non perché fosse intrinsecamente più forte, né perché gli USA fossero più potenti economicamente o perché conducevano la “battaglia” per la “democrazia” nella Guerra fredda; ma perché il sistema mercantile e museale che promuoveva la nuova generazione newyorkese, dal neodada alla pop art, seppe puntare sulla ricezione europea del neodada, mediatizzò a oltranza il Gran Premio di Venezia del 1964 in una prospettiva di battaglie nazionali per la dominazione e poi investì sul successo mercantile della pop art, dai premi accessibili e dall'estetica sexy.

## Conclusione

Questi esempi, fin troppo sintetici, insieme ad altri, ci consentono di tracciare una sorta di antropologia strutturale transnazionale che interviene costantemente nella costruzione del canone modernista. Il rifiuto locale delle avanguardie è un'opportunità ed è, infatti, cercato e alimentato dagli stessi artisti, che vogliono restare ai margini simbolici della scena nella quale sono cresciuti. Questo rifiuto permette loro di far parte di una sorta di retorica colpevolizzante, che si nutre di strategie di deviazione attraverso l'estero. Gli artisti e i loro sostenitori cercano allora dei mercati esteri, esponendo all'estero e rendendolo noto, prima di ritornare a casa propria dichiarando di essere stati accolti meglio altrove. Nei fatti, notiamo che queste

mostre di artisti etichettati come innovatori, o che si fingono innovatori, riguardano spesso le opere meno radicali o più vicine a ciò che viene apprezzato nei luoghi in cui sono accolte. Di questo naturalmente non si fa mai menzione. All'estero, queste opere, affini alle estetiche riconosciute localmente, vengono acquistate in ragione dell'etichetta avanguardista acquisita dagli artisti nel loro centro di produzione, e perché vanno incontro al gusto reale degli acquirenti. Vengono comprate molto spesso dai ceti industriali e commerciali dell'Europa del Nord e della Germania e da certi gruppi dell'alta società in Francia (soprattutto aristocratici) e negli Stati Uniti (spesso la seconda generazione delle grandi fortune legate al mercato petrolifero e automobilistico, per il XX secolo). La competizione spontanea tra queste élite, che fa pensare che le cose siano meglio altrove, finisce per colpevolizzare quelli che rifiutano l'avanguardia o la vedono in maniera sospetta; quindi li incita a consacrarla. Una volta riconosciute, queste avanguardie sono qualificate come “nazionali” e recuperate all'interno di un discorso patriottico e nazionalista. In questo processo, il senso delle opere e il giudizio su di esse cambiano secondo gli interessi degli uni e degli altri. Queste risemantizzazioni sono di vario tipo: di sradicamento e classicizzazione delle opere, di storicizzazione e collegamento a una tradizione, di depolarizzazione e nazionalizzazione e di decontestualizzazione e riduzione ai dati formali. È nel momento in cui un artista e la sua opera entrano in questa alchimia transnazionale che accedono al canone.

## Bibliografia

- AA.VV. “Dalínisme”. *La Nova Revista*. vol. VII, 28, (aprile 1929): 309-310.
- Appadurai, Arjun (a cura di). *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. London-New York: Cambridge University Press, 1986.
- Ashton, Dore. *The New York School: A Cultural Reckoning*. Berkeley: University of California Press, 1972.
- Beaton, Cecil. “Models wearing wool suits by Elsa Schiaparelli with Salvador Dalí-inspired bureau-like pockets”. *Vogue*, (15 settembre 1936).
- Bois, Yves-Alain. “Vive le formalisme”. *Art Press*, 149, (July-August 1990): 47-51.
- De la Beaumelle, Agnès (a cura di). *Joan Miró 1917-1934: la naissance du monde*, Paris: Ed. Centre Pompidou, 2004.
- Derouet, Christian. “Le cubisme 'bleu horizon' ou le prix de la guerre. Correspondance de Juan Gris et de Léonce Rosenberg -1915-1917”. *Revue de l'Art*, 113, (1996): 40-64.
- Dossin, Catherine. *The Stories of the Western Art world 1936-1986: From the Fall of Paris to the Invasion of New York*, tesi dottorato in Storia dell'arte, University of Texas, 2008; et id., *The Rise and Fall of American Art, 1940s-1980s, A Geopolitics of Western Art Worlds*, Farnham: Ashgate, 2015.
- Dossin, Catherine. “To Drip or to Pop? The European Triumph of American Art”. *Artl@s Bulletin*, 3, 1, (2014).
- Gibson, Ian. *The Shameful Life of Salvador Dalí*, New York: W.W. Norton, 1998.
- Girard, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Pluriel, 2011 (prima ed. Grasset, 1961); tr. it. Girard, René. *Menzogna romantica e verità romanzesca*. Milano: Bompiani, 2002.

- Giunta, Andrea. *Avant-Garde, Internationalism, and Politics*. Durham & Londra: Duke University Press, 2007.
- Guigon, Emmanuel. “Adlan (1932-1936) et le surréalisme en Catalogne”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 26, 3, (1990): 68-73.
- Guilbaut, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Ikegami, Hiroko. *The Great Migrator: Robert Rauschenberg and the global rise of American art*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2010.
- Johnson, Steven (a cura di). *The New York schools of music and visual arts: John Cage, Morton Feldman, Edgard Varèse, Willem de Kooning, Jasper Johns, Robert Rauschenberg*. New York: Routledge, 2002.
- Joyeux-Prunel, Béatrice. “L’histoire de l’art et le quantitatif”. *Histoire & mesure*, XXIII, 2, (2008), pubblicato online il 1 dicembre 2011, consultato il 22 febbraio 2017: <http://histoiremesure.revues.org/3543>.
- Joyeux-Prunel, Béatrice. *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale*. Paris: Gallimard, 2016.
- Joyeux-Prunel, Béatrice. *Les avant-gardes artistiques 1918-1945. Une histoire transnationale*. Paris: Gallimard, 2017.
- Joyeux-Prunel, Béatrice. “Circulation and Resemanticization: An Aporetic Palimpsest”. *Art@S Bulletin*, 6, 2 (2017): 1-17.
- Krauss, Rosalind. “Vive le formalisme”. *Art Press*, 149, (July-August 1990): 47-51.
- Orozco, Adriana. *Les expositions d’art mexicain dans l’espace transnational: circulations, médiations et réceptions (1938-1952-2000)*. Tesi di dottorato inedita in Storia, sotto la supervisione di Olivier Compagnon, Paris, Université Sorbonne III Nouvelle, 2016.
- Sandler, Irving. *The Triumph of American Painting: a History of Abstract Expressionism*. New York e London: Harper and Row, 1977.
- Sawin, Martica. *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995.
- Schneemann, Peter Johannes. *Von der Apologie zur Theoriebildung: die Geschichtsschreibung des Abstrakten Expressionismus*. Berlino: Akademie Verlag, 2003.
- Serrano, Véronique, Miglietti, Claude. *La part du jeu et du rêve: Óscar Domínguez et le surréalisme, 1906-1957*. Paris: Hazan, 2005.
- Silver, Kenneth. *Esprit de corps: the art of the Parisian avant-garde and the First World War, 1914-1925*. London: Thames and Hudson, 1989.
- Verhaar, Marijke. *Salvador Dalí et le mécénat du Zodiaque*. Tesi di dottorato inedita, Università di Utrecht, 2008.

Vovelle, José. “Une Europe surréaliste: Dalínisme et Dalíniens”. In *L'Europe surréaliste*, contributi al Seminario di Strasburgo, settembre 1992, in Béhar, Henri (a cura di). *Mélsine: Cahiers de Recherches sur le Surréalisme*. 14, (1994): 111-120.

Wetzel, Roland, Dumett, Mari (a cura di). *Robert Rauschenberg and Jean Tinguely: Collaborations*. Bielefeld: Kerber Verlag, 2010.

Traduzione dal francese di Giovanna Fazzuoli