

Numeri bianchi

Rauschenberg e Susan Weil passarono l'estate del 1949 insieme ai genitori di lei a Outer Island, una piccola località boscosa al largo della costa del Connecticut dove i Weil avevano una casa di villeggiatura. Inizialmente Rauschenberg ebbe qualche difficoltà ad abituarsi al loro stile di vita. («L'insalata nei piatti da insalata? La biblioteca, il pianoforte e un continuo andirivieni di ospiti importanti: a Port Arthur non mi era capitato spesso di vedere cose del genere.») Il padre di Susan aveva una rendita e scriveva testi teatrali, la madre apparteneva a una ricca famiglia del New Jersey. Erano entrambi incredibilmente belli, intelligenti, dinamici e appassionati d'arte, e accolsero Rauschenberg con grande calore. Susan aveva trascorso tutte le estati della sua infanzia a Outer Island. Era qui che da piccola si era gravemente ustionata nell'esplosione del motoscafo che aveva ucciso il fratello maggiore, ma il ricordo di quella tragedia era svanito in una nuvola indistinta di momenti felici ed eventi lieti. Susan amava quella località e Rauschenberg, che non aveva mai visto un posto simile, era semplicemente estasiato.

55

In autunno entrambi entrarono all'Art Students League di New York. Erano praticamente inseparabili ma non vivevano insieme, non nel 1949. Susan abitava a casa dei genitori, in East 87th Street, mentre Rauschenberg aveva trovato una camera ammobiliata qualche isolato più a est, oltre Third Avenue, per quattro dollari alla settimana. Qualche tempo dopo si trasferì a Willett Street, in una squallida zona del *downtown* attraversata dal Williamsburg Bridge. Lui e altri studenti della League avevano scovato un edificio posto sotto sequestro e convinto il proprietario a lasciarglielo in cambio di qualche lavoro di manutenzione. Rauschenberg dichiarò una volta che Willett Street era «il posto più deprimente» in cui avesse mai vissuto: «Non ti sentivi al sicuro né dentro né fuori».

Alla League seguiva i corsi di Vaclav Vytlačil (uno degli ex insegnanti di Susan alla Dalton) e Morris Kantor, un pittore piuttosto accademico

che riuscì tuttavia a dargli un po' dell'incoraggiamento di cui aveva tanto bisogno. Un giorno Rauschenberg arrivò in ritardo alla lezione di disegno dal vero e sentì un gruppo di studenti chiedere a Kantor che cosa potesse mai giustificare il dipinto a cui lui stava lavorando. In quel momento sul suo cavalletto c'era una labirintica composizione su fondo bianco con gruppi di numeri incisi a grafite. «Kantor disse che non vedeva alcuna ragione per cui non dovessi farlo» ricordò Rauschenberg. «Non era il suo genere, ma in quel momento sembrava dire “Be', perché no?”. Mi sentii incredibilmente incoraggiato da quell'atteggiamento. All'epoca restavo colpito dal minimo segnale di tolleranza.»

Gli studenti della League lavoravano perlopiù da soli, ma su richiesta potevano ricevere una valutazione una o due volte alla settimana. Nel corso di quell'inverno Rauschenberg si sforzò di definire un approccio personale, cercando di applicare ciò che aveva imparato da Albers secondo modalità che non riflettessero le sue idee sull'ordine. «La regola di Albers era fare ordine» diceva «ma io ritengo di aver centrato l'obiettivo solo quando 56
creo qualcosa che rispecchia la mia sensazione di disordine.» Aveva smesso di fare pasticcini. I suoi dipinti erano piccoli e spesso molto delicati, con immagini in parte astratte che denotavano uno stile decisamente originale. Nel *White Painting with Numbers* che aveva suscitato le proteste degli altri studenti c'è un riquadro tracciato a matita recante la scritta “The Lily White”: erano le parole di una vecchia canzone che ricordava di aver sentito a Port Arthur da bambino (solo in seguito sarebbero diventate il titolo del quadro);¹ nell'angolo in basso a destra è visibile una stella a cinque punte, inserita perché aveva saputo da poco che le gallerie usavano stelline rosse per indicare che un'opera era stata venduta. Altri suoi dipinti somigliavano a fotogrammi ingranditi di film di animazione. In *Garden of Eden* la superficie pittorica era attraversata da una serie di forme simili a lecca-lecca allineate in fila indiana, tutte di colore nero a eccezione dell'ultima che era rossa. Rauschenberg lavorava senza sosta, di giorno alla League e di notte a Willett Street. Sia lui sia Susan producevano in media cinque dipinti al giorno, molti dei quali venivano poi grattati via e ricoperti da un nuovo strato pittorico per evitare l'acquisto di nuove tele.

Sebbene i Weil apprezzassero Rauschenberg, la sua relazione con Susan li infastidiva sempre di più. Il signor Weil decise infine di parlarne ai ragazzi: quando due persone stavano continuamente insieme come loro senza essere marito e moglie, era naturale che la gente chiacchierasse. Senza pensarci due volte (la scena si svolgeva in un bar), Robert chiese a Susan di

sposarlo e lei accettò di slancio. Semplicemente non gli era venuto in mente di proporglielo prima.

Il matrimonio fu celebrato in giugno, a Outer Island. I genitori di Rauschenberg e sua sorella Janet vennero da Lafayette per assistere alla cerimonia. Susan riusciva a malapena a comprendere ciò che Ernest Rauschenberg diceva per via del suo accento del profondo Sud. Il testimone era Donald Droll, che era stato con loro a Black Mountain e che sarebbe poi diventato un mercante d'arte. Seguì una meravigliosa festa a casa Weil; gli sposi, come spesso accade, si trattennero fino a tardi, ma infine partirono in auto alla volta di New York per trascorrere la notte allo Sherry-Netherland. La stanza che Droll aveva prenotato per loro era talmente lussuosa e l'albergo così formale che non sopportarono l'idea di restarci, così andarono a dormire allo studio di Willett Street con i topi, gli scarafaggi e le crepe nel muro. In seguito tornarono a Outer Island, dove trascorsero felicemente l'estate a dipingere, nuotare e crogiolarsi al sole alloggiando nella casa dei pescatori annessa alla proprietà dei Weil.

Nei mesi successivi vissero in un minuscolo appartamento al pianterreno in West 95th Street, tra Columbus e Amsterdam Avenue. Continuavano a seguire i corsi alla League ma nel frattempo Susan era rimasta incinta e bisognava pensare a guadagnare qualche soldo. Per un po' presero in considerazione l'idea di sfruttare le loro cianografie. Susan si era divertita a giocare con la carta cianografica anni prima, alla Dalton School, ma come per tante altre cose fatte insieme a Rauschenberg era impossibile stabilire chi dei due avesse ideato le opere di grandi dimensioni che avrebbero realizzato in seguito con quel materiale. Durante l'estate avevano scoperto che andando dai fornitori potevano ottenere gratuitamente fogli di carta cianografica presi da rotoli che erano stati parzialmente esposti. Fecero esperimenti con fogli sempre più ampi, collocando vari oggetti sulla carta che poi veniva esposta al sole; una volta sviluppata, questa diventava tutta azzurra a eccezione delle zone coperte. Un giorno fecero sdraiare sul foglio di carta Jimmy, il fratello minore di Susan, creando così il loro primo studio a figura intera. Tornati in città in autunno, proseguirono con gli esperimenti. Pat Pearman, che all'epoca viveva con il marito a New York e quando voleva fuggire dal suo disastroso matrimonio si rifugiava nell'appartamento di 95th Street, posò nuda per una delle stampe più riuscite (l'unica sopravvissuta come opera indipendente). Al tempo i Rauschenberg avevano scoperto di poter usare una lampada solare al posto del sole, con un effetto simile a quello che si otteneva dipingendo con la luce. 57

Chi vedeva le cianografie si diceva certo che andassero valorizzate e vendute. Rauschenberg le mostrò allora a Eugene Moore, responsabile degli allestimenti ai grandi magazzini Bonwit Teller, il quale ne fu talmente entusiasta da esibirle in tutte le vetrine di 5th Avenue e 57th Street pagando ai Rauschenberg un compenso di cinquecento dollari. Anche i redattori della rubrica “Speaking of Pictures” di *Life* rimasero colpiti dalle opere, tanto che la rivista mandò un fotografo e una modella in West 95th Street per documentarne il processo di realizzazione. Quando Rauschenberg scoprì che la modella veniva pagata venticinque dollari l’ora mentre lui ne avrebbe avuti in tutto cento si infastidì al punto di chiedere una parcella molto più alta, che *Life* gli corrispose, pubblicando poi la storia nel numero del 9 aprile 1951. «I Rauschenberg producono cianografie per gioco ma sperano di trasformarle in decorazioni per paraventi o carte da parati» spiegava l’articolo. Ciò non avvenne, ma nel corso di quella primavera uno degli studi a figura intera (intitolato *Blueprint: Photogram for Mural Decoration*) fu esposto al Museum of Modern Art nell’ambito della mostra “Abstraction in Photography”.

58

Oltre a darsi da fare per diffondere le cianografie, Rauschenberg prendeva lezioni alla League e dipingeva diverse tele al giorno. Le opere che eseguiva in casa (nel frattempo aveva lasciato Willett Street) erano sempre più orientate verso il collage. Non si trattava di un riferimento colto a Picasso o altro, avrebbe affermato l’artista; considerato il suo interesse maniacale per ogni aspetto del processo pittorico, era semplicemente inevitabile da parte sua adottare questa tecnica squisitamente novecentesca. Per un certo periodo provò imbarazzo a sottoporre i collage a Morris Kantor, ma quando infine si decise a farlo il docente della League si mostrò alquanto entusiasta. Essi rivelavano un senso della composizione assolutamente infallibile, qualità che da allora ha sempre contraddistinto i lavori di Rauschenberg. Il giovane artista abbinava immagini totalmente prive di nesso: un ritaglio raffigurante decine di quadranti di orologi, l’impronta del suo piede ottenuta con l’inchiostro, la piccola riproduzione di una marina di Monet, uno schema dei movimenti dei piedi tratto da un manuale di ballo, un ritaglio di rivista con la scritta “Should love come first?” – tutto questo componeva un collage andato perduto intitolato, appunto, *Should Love Come First?* Quelle immagini non si “armonizzavano”, ma il loro accostamento risultava per certi versi efficace. L’equilibrio delle opere di Rauschenberg è in effetti un equilibrio di elementi in tensione, ciascuno dei quali mantiene la pro-

pria freschezza e individualità. Kantor dovette vedere in quei collage il chiaro segno che il giovane artista era in procinto di individuare un proprio linguaggio personale.

Quell’inverno, in un giorno di neve, Rauschenberg raccolse alcuni suoi dipinti e li portò a Betty Parsons. La decisione di presentarsi alla galleria più all’avanguardia della città, che all’epoca esponeva artisti come Pollock, Rothko, Newman e Still, dovette probabilmente richiedere una sicurezza maggiore di quella che la spiegazione data da Rauschenberg lascerebbe supporre: «[Betty] mi chiese con la sua voce bassa se volevo un giudizio [sulle opere]» raccontò ricordando quella giornata a distanza di una dozzina di anni.

Le risposi che non ero lì per avere un giudizio ma mi era difficile spiegarle cosa volevo, magari una reazione di qualche tipo. La sua era la galleria più dinamica e io volevo vedere se in ciò che stavo facendo c’era qualcosa che si accordava all’energia di quel posto. “Io guardo i dipinti solo il martedì” disse lei. Era lunedì. “Be’, non può far finta che sia martedì?”. Rispose che andava bene e mi chiese di portare il materiale nel suo ufficio. Entrai lì dentro e mi sedetti accanto ai miei quadri, pensando che forse avrei fatto meglio a tagliare la corda. Poi arrivò Betty e iniziai a mostrarle le tele. “Vai troppo veloce” mi disse. In effetti io cercavo di sbrigarmi per andarmene al più presto via di lì. “Non posso organizzarti una mostra prima di maggio” dichiarò infine. Rimasi completamente di sasso. Non avevo nemmeno preso in considerazione un’eventualità del genere. Fu così che a maggio esposi alla galleria di Betty.

59