

Nine Evenings

Il giorno dopo aver vinto la Biennale, Rauschenberg telefonò da Venezia a un amico a New York, un danzatore del Judson di nome Tony Holder che ogni tanto gli dava una mano in studio, e gli chiese di andare nel loft sulla Broadway, di togliere tutte le vecchie matrici dalle cornici di legno e bruciarle. Le matrici, almeno centocinquanta, rappresentavano un notevole investimento finanziario oltre che un ricco archivio di immagini, e distruggerle era un modo per proteggersi dalla tentazione di ripetersi.

Malgrado gli articoli al vetriolo sulla Biennale,^{*} la fama internazionale di Rauschenberg continuava a crescere. Meno di un anno dopo il pittore vinse il primo premio alla Biennial of Contemporary American Painting della Corcoran Gallery e una giuria composta da cento intellettuali francesi, a cui la rivista parigina *Arts* aveva chiesto di nominare i dieci artisti più importanti al di sotto dei cinquant'anni, lo mise al primo posto di quella speciale classifica (l'unico americano dell'elenco, era seguito da Jean Tinguely, Pierre Soulages, Georges Mathieu e Yves Klein). In quel periodo Rauschenberg aveva praticamente smesso di dipingere. Sempre più innamorato del "medium totale" del teatro, aveva visto nella rottura con Cunningham l'opportunità di dedicarsi a tempo pieno alle proprie attività teatrali.

Il Judson Dance Theater era andato oltre gli esordi informali da seminario. Le esibizioni nella grande chiesa battista di Washington Square, progettata da Stanford White, attraevano molti spettatori e venivano recensite dai critici del *Times* così come da Jill Johnston del *Village Voice*. *Waterman Switch* ideato da Robert Morris nel 1965, in cui lo stesso Morris (uno scultore) e Yvonne Rainer danzavano nudi, procurò al gruppo una pubblicità di altro genere e qualcuno tentò anche di espellere la Judson Church

^{*} *L'Osservatore Romano*, l'organo di stampa del Vaticano, vide nella mostra «la totale e generale sconfitta della cultura». Il giornale parigino di sinistra *Combat* scrisse che il premio a Rauschenberg era «un affronto alla dignità della creazione artistica».

dall'American Baptist Convention. Un articolo del *New York Times* intitolato "Nude Dancers at Judson Church" aveva sconvolto alcuni battisti americani inducendoli a ritenere che la chiesa ospitasse serate danzanti in costume adamitico. Il reverendo Howard Moody e Al Carmines, vice ministro della Judson Church, intervennero come al solito per difendere il diritto di lavorare senza censure e anche stavolta riuscirono ad avere la meglio. Moody aveva dato nuova vita alla chiesa di cui era ministro aprendola agli artisti, molti dei quali abitavano nelle vicinanze. Texano dal carattere imperturbabile e con l'aspetto di un *marine* (in passato lo era stato) che per sua stessa ammissione era «quasi un filisteo» in materia d'arte quando aveva iniziato il proprio ministero alla Judson nel 1956, Moody credeva che nessun tema, benché spinoso o difficile, giustificasse l'indifferenza della chiesa. La Judson Church era diventata un rifugio per gli artisti. Oldenburg e Dine avevano tenuto la loro prima personale nel seminterrato e alcuni dei primi happening si erano svolti nella palestra; la chiesa era anche diventata un centro di recupero per tossicodipendenti, di assistenza per gli emarginati e di mobilitazione contro la guerra. Nel 1965, tuttavia, essa aveva ampiamente assolto il proprio compito di incubatrice della nuova danza. Adesso era il momento delle ambizioni individuali, le carriere erano già avviate e si aprivano nuovi spazi in cui esibirsi.

In questo momento cruciale entrò in scena Alan Solomon nei panni inediti di impresario teatrale. Dopo la Biennale del 1964 Solomon si era dimesso dal Jewish Museum (avvertiva il sempre maggiore nervosismo degli amministratori e aveva capito che il museo non avrebbe più accettato di organizzare mostre innovative come la retrospettiva di Rauschenberg e l'altrettanto significativa personale di Jasper Johns dell'anno successivo). All'inizio del 1965 Rauschenberg e Steve Paxton gli chiesero di produrre alcuni spettacoli di danza e lo storico dell'arte, dotato di una fantasia inesauribile, concepì l'idea di organizzare una serie di performance che coniugavano happening e nuova danza. Nei primi anni sessanta il movimento degli happening si era esaurito a New York, ma Solomon sapeva che Claes Oldenburg e Jim Dine erano interessati a una sua rinascita. Poiché per molti aspetti il gruppo del Judson, emerso proprio quando gli happening finivano, era direttamente collegato a quel movimento, Solomon era convinto che sarebbe stato interessante proporli insieme. Nacque così il First New York Theater Rally, le cui molteplici stravaganze si svolsero nella primavera di quell'anno negli studi abbandonati della CBS Television, tra la Broadway e 81st Street, nella Judson Church e nella piscina dell'Al Roon's Health Club in West 73rd Street.

Il First New York Theater Rally (Solomon sperava di poterne organizzare altri) non fu esattamente un successo di pubblico. Viste nelle umide sale di cemento del vecchio studio televisivo (un ex cinema), le performance degli innovatori del Judson apparivano più austere e in un certo senso meno vigorose di quando erano proposte nei locali della chiesa. La presentazione per lo più statica di *Natural History (The Dreams)* di Dine deluse coloro che ricordavano la particolare intensità dei suoi primi happening e secondo molti spettatori *The Night Time Sky* di Robert Whitman, durante il quale il pubblico sedeva sul pavimento sotto una specie di tendone guardando (tra le altre cose) scene di gente che defecava apparentemente girate con una macchina da presa dentro una toilette, richiese una dose esagerata di pazienza. I primi happening erano solitamente brevi, duravano al massimo quindici minuti. Adesso si protraevano per un'ora o più, quasi a confermare l'idea di John Cage che raramente gli artisti sapevano utilizzare il tempo. Anche *Washes* di Claes Oldenburg fu piuttosto prolisso, benché il pubblico in piedi intorno all'umido e caldo perimetro della piscina dell'Al Roon mostrò di gradire scene come quella di Henry Geldzahler seduto in un canotto con un costume da bagno a righe e un sigaro in bocca, e della giovane nuotatrice Little Eisenhower con ventisette palloncini rossi legati al corpo inseguita da un ragazzo (David Whitney) che li mordeva freneticamente. La fantasia teatrale di Oldenburg era intensa e sorprendente quanto quella di Rauschenberg. Le esibizioni del gruppo del Judson, tuttavia, raggiunsero livelli di noia inusitati. Visto che lo studio televisivo aveva una capienza limitata e la maggior parte degli spettatori sapeva a che cosa andava incontro, il fatto non ebbe conseguenze catastrofiche («Non esistono fiaschi» disse una volta Morton Feldman a proposito della nuova musica) ma sollevò alcuni interrogativi. La noia era un effetto voluto? I nuovi artisti erano forse interessati ad approfondire il tema della noia, intesa come risorsa teatrale a lungo ignorata? Oppure il problema era il pubblico che, ancora rigidamente legato a schemi antiquati, si sedeva e si aspettava di essere intrattenuto? «Il teatro non deve essere divertente, proprio come un quadro non deve essere bello» dichiarò Rauschenberg qualche anno dopo.¹

A metà degli anni sessanta moltissimi artisti sembravano inspiegabilmente attratti della musa dell'*ennui*. La nuova danza, il cinema underground, la Minimal Art, la musica ipnotica di La Monte Young e altri avevano in comune una deliberata povertà di mezzi e di azione, un centro d'interesse ristretto che riportava alla mente l'osservazione di Duchamp riguardo al «nostro gusto del miserabile». Secondo una spiegazione addotta di fre-

quente, tutto ciò era un riflesso della cultura della droga degli anni sessanta: chi si faceva e si allontanava dalla realtà non aveva bisogno di un'arte interessante che l'avrebbe soltanto distratto dal proprio paradiso artificiale («Che sballo!»). Nam June Paik, il guru coreano della video art, ha ipotizzato che l'arte noiosa sia semplicemente una reazione alla cultura popolare. L'artista d'avanguardia deve definirsi in opposizione alla cultura di massa e visto che la cultura di massa americana (la musica rock, i film di James Bond, le corse d'automobili sulle piste sterrate) è così emozionante, l'arte d'avanguardia non ha altra scelta che essere noiosa. Molti artisti degli anni sessanta, tuttavia, non avevano più alcun bisogno di opporsi alla cultura popolare. Non si ragionava più in termini di “o questo o quello” ma di “questo e quello”: i Beatles e Beethoven, Paperino e Picasso.

Ovviamente Rauschenberg, Cage e tutti coloro che miravano all'annullamento delle distinzioni pretendevano che lo spettatore non si limitasse a stare seduto e a farsi intrattenere (o annoiare), ma partecipasse con la propria immaginazione e si assumesse la responsabilità del processo creativo insieme all'artista. Evidentemente chi si annoiava rifiutava di entrare nel nuovo spirito. D'altra parte era possibile che gli artisti che si sentivano attratti «verso il teatro» non riuscissero a comprendere appieno la natura del medium (confermando così la teoria di Cage). Il teatro esisteva da millenni e aveva esigenze diverse rispetto alle arti plastiche. Abbandonando ogni pretesa di virtuosismo e talento il gruppo del Judson e gli autori degli happening seguivano un percorso già ben tracciato dall'arte plastica del Novecento – inaugurato da Duchamp quando firmò il primo *readymade* – ma forse trascuravano il fatto che le arti visive rispondono a regole diverse. I visitatori di musei e gallerie hanno il pieno controllo dell'elemento temporale, mentre gli spettatori di una *pièce* teatrale sono più o meno bloccati nei loro posti a sedere, che si presume abbiano pagato e che talvolta possono rivelarsi particolarmente scomodi.

Le performance che Rauschenberg ideò per il First New York Theater Rally furono di certo meno noiose di altre. L'artista ripropose *Pelican* con Carolyn Brown, se stesso e Alex Hay (che sostituiva Olof Ultvelt), e presentò un nuovo lavoro intitolato *Spring Training*. Il pezzo iniziava con Christopher Rauschenberg, il figlio tredicenne dell'artista, che entrava in scena al buio con un cesto da bucato contenente trenta grandi tartarughe del deserto (prese a noleggio da Trefflich's, un negozio di animali di Fulton Street) poi liberate sul palcoscenico. Le tartarughe, che avevano una lampadina tascabile fissata sulla corazza, si esibirono in modo esemplare muovendosi a una ve-

locità solenne e indirizzando fasci di luce in tutte le direzioni, fino a quando Christopher non tornò sul palco e le raccolse. A quel punto entrò in scena Rauschenberg con indosso una camicia sportiva e un paio di pantaloni da fantino e prese a spostarsi trasversalmente lungo il palco muovendo le dita delle mani e dei piedi. Dietro di lui avanzava Steve Paxton che eseguiva una serie di movimenti goffi. A turno i due facevano finta di trascinarsi come fossero grandi pezzi di legno. Nel frattempo tre ragazze in abito da sposa servivano cracker al pubblico per poi iniziare a danzare insieme. Comparve quindi Deborah Hay in calzamaglia nera e sulle spalle un'imbracatura che sorreggeva uno schermo su cui Rauschenberg proiettava diapositive di cibi in scatola, dell'Empire State Building e altre immagini. Deborah si mise a ballare un antiquato tip-tap, mentre Paxton danzava con una lattina legata a un ginocchio. Christopher si sedette vicino a un microfono e iniziò a strappare le pagine di un elenco telefonico. Il finale prevedeva un assolo di Rauschenberg sui trampoli, che aveva una giacca da sera bianca e un secchiello pieno di ghiaccio secco appeso alla vita; man mano che versava l'acqua di una brocca dentro il secchiello veniva avvolto da nuvole di vapore. In seguito l'artista decretò che la scena era stata «troppo enfatica».

Più tardi quella notte, riportando le tartarughe all'809 della Broadway in taxi, Rauschenberg disse di aver capito che la performance era troppo lunga e decise di ridurla da quarantacinque a trenta minuti. «Le tartarughe sono state brave, vero?» aggiunse contento. «Si sono risparmiate fino al momento dello spettacolo. Sapevano di non avere molta energia, per questo non l'hanno sprecata prima». Una delle tartarughe non tornò da Trefflich's: da quel momento l'impavido e orrido rettile di nome Rocky condivise il loft sulla Broadway con Laika, il cucciolo incrocio di samoiedo che Rauschenberg aveva acquistato per sostituire gli irritabili kinkajou. Laika rimase con il pittore per diciassette anni; Rocky è ancora vivo.

Il ragazzo di Port Arthur innamorato del teatro, che avrebbe voluto partecipare a tutte le recite scolastiche, stava vivendo l'esperienza più bella della sua vita. Dedicava tutte le sue energie ai progetti di danza e teatro suoi o degli amici. *Map Room II*,* presentato alla Film-Makers Cinemathèque di New York, vedeva in scena Trisha Brown, Alex Hay, Steve Paxton, Deborah Hay con una gabbia metallica con tre colombe vive, quattro uomini in smoking bendati, cinque pneumatici e la rete di un letto a cui erano stati applicati dei

* *Map Room I*, una versione precedente e, secondo lo stesso Rauschenberg, poco riuscita, fu messa in scena al Goddard College del Vermont.

microfoni a contatto. Il finale era spettacolare: Rauschenberg con le scarpe infilate in due blocchi di plastica trasparente del peso di nove chili (realizzata appositamente per lui dall'artista francese Arman) attraversava il palcoscenico tenendo due tubi al neon accesi ma senza fili (la corrente che li alimentava proveniva da un sensore a contatto fissato al suo corpo e le scatole di plastica impedivano l'elettrocuzione). *Linoleum*, che fu messo in scena per la prima volta nel 1966 in occasione del "Now Festival" di Washington DC, comprendeva alcune sculture di Robert Breer che si muovevano in maniera impercettibile, una stia mobile con galline bianche vive, un "sistema di feedback elettronico portatile" ideato da Billy Klüver e maschere fantastiche indossate dall'*ensemble* che lavorava con Rauschenberg in pianta stabile. Anche l'esibizione dell'artista fu piuttosto strana: non sorrise mai né espresse altre emozioni se non un'intensa concentrazione sul compito da svolgere, si mosse a scatti e in maniera quasi esitante ma forse proprio per questa ragione fu difficile staccargli gli occhi di dosso.

Rauschenberg adesso disponeva di una nuova base per le sue attività. Stanco di abitare illegalmente nei loft e stupito di scoprire che le quotazioni sempre più alte dei suoi dipinti gli permettevano una rendita annua che sfiorava le sei cifre, aveva deciso di trovare uno spazio veramente grande da usare per provare e magari mettere in scena gli spettacoli. Aveva avviato una trattativa per acquistare un'ex galleria d'arte a La Guardia Place, ma il proprietario l'aveva poi venduta alla New York University. La scelta cadde allora sulla vecchia St. Joseph's Mission of the Immaculate Virgin, un orfanotrofio abbandonato all'angolo tra Lafayette e Great Jones Street, al limite di quello che aveva preso il nome di East Village. L'edificio comprendeva quattro piani e due seminterrati, un'ampia cucina e metà cappella (l'altra metà era stata demolita per far posto a un parcheggio). Rauschenberg l'acquistò per sessantacinquemila dollari nel 1965, ne spese altri quindicimila per i lavori di ristrutturazione e vi si trasferì un anno dopo. L'idea era di trasformare l'edificio in un centro a uso collettivo per attività di ogni genere: danza, teatro, cinema, video, scultura e pittura.

Fu quindi con sorpresa e delusione che Rauschenberg scoprì, subito dopo il Rally di Solomon, che alcuni dei suoi collaboratori non erano interessati al suo progetto. Per dirla con le sue parole, «Stavano diventando delle celebrità». Una spiegazione più plausibile fu fornita da Yvonne Rainer, che Rauschenberg amava e temeva al tempo stesso; la ballerina aveva una personalità talmente forte da farlo sentire, per sua stessa ammissione, debole. Secondo la Rainer lavorare con Rauschenberg rappresentava un problema

perché «chi si esibiva con lui non era altro che la coda della sua cometa». Lafayette Street non divenne mai la sede del Judson Dance Theater che, d'altra parte, era già in fase di scioglimento. Divenne invece e quasi immediatamente la base operativa di un diverso tipo di collaborazione, su scala molto più grande, il cui prodotto finale fu una serie di performance intitolata *Nine Evenings: Theater and Engineering* messa in scena al 69th Regiment Armory. Per quasi tutti coloro che vi presero parte *Nine Evenings* fu un fiasco totale, per Rauschenberg e Billy Klüver fu uno spartiacque, una pietra miliare nel processo di abbattimento delle barriere tra arte e vita.

L'ispiratore di *Nine Evenings* fu Billy Klüver, il ricercatore scientifico di origini svedesi che aveva aiutato Tinguely a costruire *Hommage à New York* e successivamente aveva risolto diversi problemi tecnici per Johns, Rauschenberg e altri. Klüver trascorreva gran parte del suo tempo libero con gli artisti. Quasi tutti i pomeriggi, dopo aver finito di lavorare ai Bell Telephone Laboratories di Murray Hill, nel New Jersey, raggiungeva Manhattan in auto e vi rimaneva fino a tardi; molto preso dall'ambiente, incontrava gli amici e assisteva agli spettacoli alla Judson Church o altrove. Era convinto che gli artisti fossero una risorsa fondamentale ma poco sfruttata della società e che la funzione dell'arte fosse cambiata radicalmente negli ultimi anni. I migliori artisti contemporanei non erano più interessati alla creazione di oggetti di lusso per una classe privilegiata; Rauschenberg, Tinguely e altri sembravano ambire a un maggiore coinvolgimento della società nel suo complesso, ma brancolavano nel buio perché la società li considerava ancora come estranei e non capiva quanto avessero da offrire e insegnare. Klüver individuava molti paralleli tra l'arte contemporanea e la scienza, entrambe sostanzialmente dedite allo studio della vita. Aveva letto il recente *Gli strumenti del comunicare* di Marshall McLuhan, con le sue straordinarie intuizioni sui modi in cui la nuova tecnologia elettronica influenzava la vita quotidiana, e conosceva anche gli scritti di Buckminster Fuller e John Cage, * che profetizzavano un ruolo più centrale dell'artista nella società del futuro. Lo scienziato aveva in mente di scrivere un libro sul rapporto tra arte e ingegneria, ma non riusciva a trovare il tempo per farlo.

Quando il presidente della Società Fylkingen per la musica sperimentale di Stoccolma giunse a New York nell'autunno del 1965 per sollecitare la partecipazione americana a un simposio su arte e tecnologia, Öyvind Fahlström, un giovane artista svedese che all'epoca viveva nel vecchio studio di

* *Silence*, una raccolta di saggi di Cage, fu pubblicata nel 1961.

Rauschenberg in Front Street, lo mandò diritto ai Bell Labs per incontrare Billy Klüver. L'ingegnere accettò subito la proposta di mettere insieme un gruppo di artisti e scienziati americani che avrebbero collaborato ad alcuni progetti da presentare a Stoccolma nell'autunno successivo. Rauschenberg, a cui Klüver si rivolse per primo, si mostrò entusiasta. I due decisero che per organizzare un evento così complicato in un tempo relativamente breve la cosa migliore fosse coinvolgere gli amici. Robert pensò a Steve Paxton, Alex e Deborah Hay, Lucinda Childs, Robert Whitman, Yvonne Rainer, John Cage (con cui aveva ripreso i rapporti professionali, se non personali), David Tudor e Öyvind Fahlström. Klüver ebbe qualche problema in più con gli ingegneri. «Tutti i progetti d'arte ai quali ho partecipato avevano almeno una cosa in comune» dichiarò una volta. «Dal punto di vista di un ingegnere sono ridicoli.» Ma lui era un tipo tenace. Conosceva due lingue, l'arte e la scienza, e benché talvolta le parlasse simultaneamente con l'accento svedese che contribuiva ad aumentare la confusione, il suo trasognato fervore risultava spesso molto convincente. Continuava a ripetere che per progettare il telefono Princess erano state impiegate migliaia di ore-uomo; non era possibile allora che mettendo insieme la fantasia di un artista e le capacità e competenze di un ingegnere si ottenesse un risultato più gratificante? Alla fine nell'organizzazione di *Nine Evenings* furono coinvolti una trentina di ingegneri dei Bell Labs, che dedicarono al progetto il loro tempo libero senza essere pagati. L'esperienza cambiò anche la vita di alcuni di loro. «Parteciperò ma non voglio avere a che fare con nessun artista» dichiarò un ingegnere all'inizio, ma di lì a qualche mese lui che viveva in periferia passava quasi tutte le notti al 381 di Lafayette Street.

All'inizio tutti pensavano che lo spettacolo, o seminario (in quella fase nessuno sapeva con certezza cosa sarebbe venuto fuori), si sarebbe tenuto a Stoccolma. Con il passare del tempo divenne chiaro, tuttavia, che i finanziatori svedesi non erano per nulla soddisfatti dell'approccio al progetto del gruppo americano. Klüver e gli artisti newyorkesi pensavano a qualcosa di sperimentale e aperto a diverse soluzioni; erano più interessati al processo di collaborazione tra artista e ingegnere che non al risultato effettivo e alcune delle loro idee erano così strane che gli svedesi stentavano a prenderle sul serio. Le comunicazioni tra i due gruppi si fecero sempre più difficili fino a interrompersi del tutto nell'estate del 1966. A quel punto Klüver, Rauschenberg e gli altri partecipanti decisero di continuare anche senza gli svedesi e cominciarono a cercare il luogo adatto per mettere in scena le performance a New York o nei dintorni. Secondo Rauschenberg il gruppo non doveva im-

porsi limiti di prudenza o risparmio e doveva esibirsi a Manhattan davanti a un pubblico numeroso. Alla fine l'ebbe vinta lui: gli spettacoli si sarebbero tenuti al 69th Regiment Armory, un edificio sito tra Lexington Avenue e 25th Street già celebre nella storia dell'arte (anche se Rauschenberg e Klüver se ne resero conto solo successivamente) perché nel 1913 aveva ospitato l'Armory Show.

Venuti a mancare i finanziamenti svedesi, Klüver e Rauschenberg si lanciarono nell'impresa (nuova per loro) di raccogliere fondi su vasta scala. Scrissero lettere a privati, aziende e fondazioni, cercando di sollecitare l'interesse dell'industria. Rauschenberg andò a parlare con tutti i mercanti d'arte e i collezionisti. I risultati furono deludenti: a metà agosto avevano raccolto solo dodicimila degli ottantamila dollari preventivati. Nervoso ma deciso a insistere, il pittore iniziò a lavorare al manifesto pubblicitario dell'evento, mentre Klüver si rivolse a un'influente agenzia di relazioni pubbliche che cominciò a diramare comunicati stampa. Usando i dipinti di Rauschenberg come garanzia, riuscirono a ottenere dei prestiti. Nel frattempo si accumulavano altri problemi di natura tecnica, amministrativa e personale.

Nelle ultime settimane prima dell'evento l'orfanotrofio di Lafayette Street divenne il centro nevralgico di tutta l'operazione. Rauschenberg vi si era trasferito solo da un mese. La gestione della casa era caotica e la situazione sarebbe stata ancora più confusa se non fosse stato per Susan Hartnett, una scultrice che aveva lasciato l'impiego al New York Botanical Garden per mettere un po' d'ordine nella vita sempre più disordinata di Rauschenberg (lui la pagava un dollaro e settantacinque centesimi l'ora e la ragazza provvedeva da sola al proprio pranzo). In alcuni piani dell'edificio furono sistemati lettini pieghevoli per gli ingegneri che preferivano fermarsi a dormire anziché tornare a casa in periferia di notte. Le consegne di cibo e bevande si susseguivano praticamente a rotazione continua. «Bob beveva molto all'epoca, ma non era un alcolizzato. Si poteva comunicare con lui» ha raccontato Sue Hartnett. Il problema, però, era che quasi tutti cercavano di parlargli contemporaneamente e i canali di comunicazione erano spesso intasati. Il rapporto con Steve Paxton era sempre più in crisi. Quando non era assillato da complicazioni amministrative, Robert dedicava ogni attimo del suo tempo a *Open Score*, la performance con cui avrebbe partecipato a *Nine Evenings*, che prevedeva l'uso di un sistema elettronico di collegamento tra suono e luci estremamente complesso, un televisore a circuito chiuso, l'illuminazione a infrarossi e un cast di cinquecento persone.

Giunti a questo punto i trenta ingegneri della Bell erano completamente assorbiti dal progetto, ma non erano abituati a lavorare con l'urgenza delle scadenze teatrali. Si avvicinava la data della prima fissata per il 13 ottobre e gli artisti si sentivano sempre più frustrati, perché sembrava che nessuna delle varie meraviglie tecniche sarebbe stata pronta in tempo. Si aggiravano nei locali cavernosi dell'Armory senza poter verificare le attrezzature né provare le performance. Anche alcuni ingegneri cominciarono a dar segni di insoddisfazione, convinti di aver tenuto un atteggiamento troppo sottimeso nei confronti degli artisti che avevano avuto il monopolio delle decisioni e si sarebbero aggiudicati tutta la gloria. L'idea iniziale di Rauschenberg prevedeva una collaborazione su base paritaria in cui artista e ingegnere avrebbero condiviso le responsabilità dei risultati finali, ma all'atto pratico le cose erano andate diversamente. L'artista tentava di descrivere l'idea che aveva in mente, l'ingegnere lavorava da solo per realizzarla e in molti casi il prodotto finale fu il frutto di una serie di equivoci.

Il malcontento continuò a crescere anche quando *Nine Evenings* era in pieno svolgimento e più di un rapporto di lavoro sfociò in aspre recriminazioni. «Secondo me quegli ingegneri andavano bloccati» ebbe a osservare in seguito Cage.

Non avevano idea di cosa fosse una performance, abituati com'erano a rimanere chiusi in laboratorio con un sacco di tempo a disposizione per risolvere un problema. Sono stati loro a rovinare il mio pezzo. Avevo disposto una serie di linee telefoniche aperte collocate in luoghi diversi, ma poi un ingegnere ha visto una cornetta fuori posto e ha pensato bene di riagganciarla. Quando, durante la performance, gli ho chiesto di risolvere la situazione erano così nel pallone che non mi hanno neppure dato retta.

Variation VII di Cage, un collage di suoni dal vivo provenienti da diverse postazioni esterne all'Armory e mixati da Cage e David Tudor che lavoravano dietro un'enorme consolle audio, non fu l'unico pezzo rovinato dai problemi tecnici. Le prime quattro serate delle nove in programma furono una presoché invariata sequela di congegni elettronici che non funzionavano come previsto (o non funzionavano affatto), sofisticati veicoli che si rompevano, luci che non si accendevano e altri guasti simili. Gli artisti diedero la colpa di tutto agli ingegneri e così fece Clive Barnes che nella sua recensione sul *New York Times* scrisse: «Se gli ingegneri e i tecnici americani che hanno partecipato a questa performance sono rappresentativi della categoria, i russi

saranno i primi a mettere piede sulla luna».² L'articolo di Barnes sconcerò gli scienziati, alcuni dei quali non avevano mai neppure pensato di poter essere giudicati pubblicamente. Uno di loro si aggirava borbottando che avrebbe «preso a pugni» il critico. Le reazioni, tuttavia, non furono soltanto negative. Ogni spettacolo attirò almeno un migliaio di spettatori, non tutti scontenti, e a partire dalla quinta serata le cose in scena andarono meglio. Ogni lavoro fu presentato due volte e in quasi tutti i casi la seconda si rivelò migliore sotto tutti i punti di vista. Non perfetta ma sufficiente a non ferire l'amor proprio degli autori.

A che cosa assistettero in realtà gli spettatori accorsi nella vasta sala buia? A quanto io stesso ricordo vi erano lunghi intervalli di tempo in cui sembrava che non accadesse nulla, alternati a rari momenti vivaci in cui avveniva qualcosa di interessante, ma non troppo. Ricordo John Cage e David Tudor circondati dalle attrezzature elettroniche che armeggiavano con oscillatori e amplificatori e mixavano i suoni, mentre un numero sempre più cospicuo di spettatori si alzava per andare a guardarli da vicino. Mi viene in mente anche *Kisses Sweeter than Wine* di Öyvind Fahlström e la ragazza bionda vestita in vinile argentato che stava dentro un gabbiotto sopraelevato e lanciava scaglie di sapone nelle zone illuminate dai riflettori mobili. E ricordo un paio di secchi pieni di luce rossa in *Vehicle* di Lucinda Childs. Allora ebbi l'impressione che, tutto sommato, gli errori tecnici fossero meno gravi di quelli artistici. Di fronte a una situazione potenzialmente interessante, gli artisti non avevano (come al solito, secondo me) considerato con la dovuta attenzione il fatto che si trattava di un evento teatrale (dopotutto la manifestazione si intitolava *Nine Evenings: Theater and Engineering*). In seguito gli artisti sostennero che Ruder & Finn, l'agenzia di pubbliche relazioni, aveva presentato in maniera errata l'evento sottolineandone l'aspetto teatrale e ignorando la natura sperimentale e aperta del progetto, ma non si poteva negare che i biglietti erano stati venduti (a tre dollari l'uno) e molte persone li avevano acquistati aspettandosi qualcosa di più di un esperimento. «Abbiamo fatto contenta un sacco di gente» dichiarò Rauschenberg successivamente «ma non il pubblico.»

Open Score di Rauschenberg iniziava con una partita di tennis tra un uomo (Frank Stella) e una donna (Mimi Kanarek), giocatori un po' più bravi della media, che si svolgeva su un campo regolamentare disegnato sul pavimento. Le racchette erano collegate con fili elettrici e ogni volta che toccavano la palla attivavano un interruttore che spegneva una fila di luci del soffitto. I due giocarono fino a quando la sala non rimase al buio. «Il buio è illuso-

rio» scrisse Rauschenberg nei suoi appunti per la performance. «La sala è piena di infrarossi (invisibili all'occhio umano).» Non visto dal pubblico, un gruppo “poco coreografato” di circa cinquecento persone (reclutate alla Downtown Community School vicina all'Armory) occupò il campo da tennis e iniziò a eseguire azioni semplici ideate dall'artista («Toccate qualcuno che non vi sta toccando»; «Le donne si spazzolano i capelli»), diventando gradualmente visibile al pubblico per mezzo di telecamere che usavano la luce a infrarossi per proiettare immagini spettrali su grandi schermi appesi al soffitto. Quando in sala tornò la luce le cinquecento persone erano scomparse misteriosamente così come erano arrivate.

Durante la prima esecuzione di *Open Score* il sistema televisivo a circuito chiuso non funzionò bene e lo spettacolo apparve lento e prolisso. La seconda replica fu più breve ed equilibrata. Anche il finale fu diverso. Mentre le cinquecento persone si allontanavano dalla scena al buio, una luce fioca illuminò Rauschenberg che trasportava qualcosa di pesante chiuso in un sacco di iuta. Quel qualcosa era Simone Forti che con voce limpida e melodiosa cantava una vecchia canzone popolare spagnola. Fu una scena bella ed emozionante che non aveva nulla a che fare con l'ingegneria o la tecnologia, ma era ricca di suggestioni prettamente teatrali. Come dichiarò in seguito Herb Schneider, uno dei responsabili tecnici del progetto:

Potevamo rendergli le cose più semplici. Benché Simone fosse leggera, fu pur sempre un'impresa trascinarla in giro. Avremmo potuto risolvere il problema usando un ricevitore FM, un amplificatore elettrico, una batteria e un altoparlante e il sacco sarebbe pesato al massimo quattro chili e mezzo. Ma così non sarebbe stato un Rauschenberg.³

La (non così) grande società

L'idea della collaborazione tra artisti e ingegneri uscì miracolosamente indenne dall'esperienza di *Nine Evenings*. Un mese prima dell'inizio delle performance, Rauschenberg, Klüver, Robert Whitman e l'ingegnere Fred Waldhauer si erano impegnati a portare avanti il “processo sociologico rivoluzionario” creando la Experiments in Art and Technology (EAT), una fondazione ovviamente senza scopo di lucro destinata a «catalizzare l'inevitabile coinvolgimento attivo dell'industria, della tecnologia e delle arti». ¹ “Inevitabile” non sembrava una parola troppo forte all'epoca. L'EAT, che raggiunse la sua massima espansione negli anni sessanta, contava all'incirca seimila membri equamente divisi tra artisti e ingegneri. Riceveva contributi da AT&T, IBM, Xerox, AFL-CIO e dal New York State Council of the Arts, e i suoi “progetti al di fuori dell'arte” attirarono l'interesse e il sostegno del celebre avvocato del lavoro Theodore Kheel, del senatore Jacob K. Javits e altri personaggi di spicco. Donald M. Kendall, amico di Richard Nixon e presidente della PepsiCo, Inc., venne in effetti convinto ad affidare all'EAT il padiglione della Pepsi-Cola all'Expo del 1970 a Osaka, una decisione che tutti avrebbero rimpianto amaramente. In quell'occasione l'estro tecnologico dell'EAT ebbe esiti spettacolari, ma l'insistenza di Klüver sulla necessità di svolgere un programma sperimentale all'interno della struttura con la cupola a specchi e i costi sempre più elevati di tali esperimenti finirono per esaurire la tolleranza della PepsiCo nei confronti dei processi rivoluzionari. Klüver e i suoi colleghi* furono espulsi dal progetto e le relazioni dell'EAT con le grandi imprese si deteriorarono rapidamente.

L'ascesa e il declino dell'EAT avrebbero potuto verificarsi solo nel clima rovente della seconda metà degli anni sessanta. Il decennio iniziato

* Non Rauschenberg, che all'epoca cercava di sottrarsi alle innumerevoli richieste di tempo e risorse avanzategli dall'EAT.